



SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK EKSENİNDE ÇAĞDAŞ SANAT OKUMALARI

Yüksek Lisans Tezi

Semanur ÖZDEMİR

Eskişehir 2025

SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK EKSENİNDE ÇAĞDAŞ SANAT OKUMALARI

Semanur ÖZDEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezli Yüksek Lisans Programı Resim Ana Sanat Dalı

Danışman: Doç. Gülçin KARACA

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Temmuz, 2025

Eskişehir

Bu tez çalışması BAP Komisyonunca kabul edilen SYL-2024-2352 no.lu proje kapsamında desteklenmiştir.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Semanur Özdemir'in "SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK EKSENİNDE ÇAĞDAŞ SANAT OKUMALARI" başlıklı tezi 02/07/2025 Tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Ana Sanat dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

	<u>Unvanı Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Tez Danışmanı):	Doç. Gülçin KARACA	
Üye.	: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK	
Üye ..	: Prof. Yüksel ŞAHİN	

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

Prof. Dr. Nazif Öncü CAN

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜRLER

Bu tez çalışması, sanatı yalnızca estetik bir ifade biçimi olarak değil; toplumsal, kültürel ve çevresel meselelerle ilişkili olarak yeniden düşünmeyi amaçlayan bir sürecin ürünüdür. Sürdürülebilirlik kavramının çok katmanlı yapısı, günümüz çağdaş sanat pratiklerinde eleştirel bir bakışla yeniden ele alınmaya ihtiyaç duymaktadır. Bu ihtiyacın farkındalığıyla yola çıktığım bu araştırma, geçmiş üretim biçimlerine dönüp bakarken, günümüz sanatçısının taşıdığı sorumluluklara da yanıt aramayı hedeflemiştir. Yaklaşık iki yıllık bir süreçte hem kuramsal araştırmalar hem de kişisel sanatsal üretimlerle şekillenen bu çalışmada, sanatın düşünsel bir alan olarak dönüştürücü gücüne ve toplumsal belleğe katkı sunan rolüne bir kez daha tanıklık ettim. Geçmiş kuşaklardan aktarılan üretim bilgeliğiyle, bugünün kavramsal ve eleştirel dilini bir araya getirmeye çalıştım.

Bu süreçte, her aşamada yol göstericiliğiyle ilham kaynağım olan değerli tez danışmanım Sayın Doç. Gülçin Karaca'ya içten teşekkür ederim. Akademik bir rehber olmanın ötesinde, düşünsel gelişimime sunduğu katkılar benim için son derece kıymetlidir. Ayrıca, birlikte üretmenin, tartışmanın ve düşünmenin değerini bana tekrar tekrar hatırlatan arkadaşlarıma ve akademik yolculuk boyunca yanımda olan tüm hocalarıma şükranlarımı sunarım. Bu yolculukta emeği, desteği ve katkısıyla yanımda olan sevgili Kaan İmral'a teşekkür ederim. Son olarak eğitim ve sanat hayatım boyunca sevgilerini ve desteklerini esirgemeyen değerli annem Sakine Özdemir ve Babam Halil Özdemir'e minnettarım.

Bu tez Anadolu Üniversitesi BAP Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiş olup, katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Semanur ÖZDEMİR

ÖZET

SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK

EKSENİNDE ÇAĞDAŞ SANAT OKUMALARI

SEMANUR ÖZDEMİR

Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Ana Sanat Dalı

Yüksek Lisans Tez Projesi

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Temmuz, 2025

Danışman: Doç. Gülçin KARACA

Bu tez çalışması, sürdürülebilirlik kavramını çağdaş sanat bağlamında ele alarak hem teorik bir okumayı hem de bu doğrultuda sanat uygulamaları sunmayı amaçlamaktadır. Bu amaç kapsamında tez dört ana bölümde toplanmıştır. Birinci bölümde tanım olarak sürdürülebilirlik ele alınmıştır; sürdürülebilirlik kavramı çevresel, ekonomik ve sosyal bileşenleriyle kapsamlı biçimde ele alınmıştır. Bu doğrultuda ikinci bölümde ise tüketim kültürü, bolluk ve çokluk olguları Baudrillard, Bauman, Bocoock ve Featherstone gibi düşünürlerin görüşleri ışığında incelenmiştir. Araştırmanın üçüncü bölümünde sürdürülebilirlik kavramı sanat tarihi ekseninde değerlendirilerek, 20. yüzyıldan itibaren gelişen Kübizm, Dadaizm, Beat, Funk, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dada, Pop Art, Arazi Sanatı, Çevreci Sanat, Fluksus ve Arte Povera gibi sanat akımları ile sürdürülebilirlik kavramı araştırılmıştır. Özellikle Arte Povera hareketi üzerinden sürdürülebilirliğe yönelik derinlemesine bir analiz yapılmış; bu hareketin doğaya dönüş, yeniden kullanım ve sıradan malzemelerle üretim gibi yaklaşımları incelenmiştir. Tezin son aşamasını oluşturan dördüncü bölümde araştırmacı tarafından hazırlanan ve araştırmaya konu olan kavram/kavramlar üzerinden önermeler ortaya konarak üretilen işler/çalışmalarla oluşturulan sergi projeye dahil edilmiştir. Bu proje aracılığıyla kültürel sürdürülebilirlik, geleneksel el sanatları ve çağdaş sanat pratikleri bir araya getirilerek güncel bir yorum sunulmuştur. Çalışmada yöntem olarak kullanılan literatür taramasına ek olarak, yorumlar ve uygulamalı çalışmalarla destek verilmiştir. Araştırmada geçmiş kuşakların üretim pratikleri ile günümüz sürdürülebilirlik anlayışı arasındaki ilişkiyi sorgularken, sanatın hem bir ifade aracı hem de toplumsal farkındalık oluşturma gücüne sahip olma özelliği vurgulanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sürdürülebilirlik, Postmodernizm, Tüketim kültürü, Arte Povera, Tekstil.

ABSTRACT

A CONTEMPORARY ART ANALYSIS WITHIN THE CONCEPT OF SUSTAINABILITY

Semanur ÖZDEMİR

Master's Thesis Project in Painting, Institute of Graduate Education Anadolu
University, July 2025

Supervisor: Assoc. Prof. Gülçin KARACA

This thesis aims to address the concept of sustainability within the context of contemporary art, presenting both a theoretical framework and artistic practices aligned with this perspective. The study is organized into four main chapters. The first chapter focuses on defining sustainability, exploring the concept comprehensively through its environmental, economic, and social components. In line with this, the second chapter examines consumer culture, abundance, and excess through the perspectives of thinkers such as Baudrillard, Bauman, Bocoock, and Featherstone. The third chapter evaluates the concept of sustainability within the context of art history, exploring art movements that emerged from the 20th century onward—such as Cubism, Dadaism, Beat, Funk, Nouveau Réalisme, Neo-Dada, Pop Art, Land Art, Environmental Art, Fluxus and Arte Povera—and their relationship to sustainability. Particular emphasis is placed on the Arte Povera movement, analyzing its approaches such as returning to nature, reuse, and production using ordinary materials. The fourth and final chapter includes a project designed by the researcher, comprising artworks and proposals based on the concepts explored throughout the thesis. Through this project, cultural sustainability, traditional crafts, and contemporary art practices are brought together to offer a contemporary interpretation. In addition to literature review as the primary research method, the study is supported by commentary and practical applications. The research seeks to question the relationship between past generations' production practices and today's understanding of sustainability, emphasizing the role of art as both a means of expression and a powerful tool for raising social awareness.

Keywords: Sustainability, Postmodernism, Consumer Culture, Arte Povera, Textile.

.../.../2025

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

Semanur ÖZDEMİR

** Bu belgenin ciltlenmiş tezin “Abstract”tan sonraki sayfasında ıslak imzanız ile (fotokopi olmayacak) yer alması gerekmektedir.*

.../.../2025

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis/dissertation is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “Scientific Plagiarism Detection Program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved

Semanur ÖZDEMİR

* This document has to be included with your original signature (no photocopies) on the page following the “Abstract” page of the bound copy of the thesis

02/07/2025

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken, ChatGPT ve DeepL üretken yapay zekâ programlarından destek aldığımı beyan ederim. Tezin hazırlığı aşamasında üretken yapay zekâ programlarından yabancı makalelerin, kitapların çevirisinde ve yine yabancı kaynak taramasında destek aldım. Üretken yapay zekâ programlarından aldığım bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi bildiririm. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Semanur ÖZDEMİR

02/07/2025

DECLARATION OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE USAGE

I declare that I received support from ChatGPT and DeepL which are generative artificial intelligence programs while preparing this thesis/dissertation. I have received support from productive generative artificial intelligence programs in translating foreign articles and books and in searching foreign sources during the preparation of the thesis/dissertation. I declare that I have checked the accuracy of the information I received from generative artificial intelligence programs. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

Semanur ÖZDEMİR

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜRLER	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES	vii
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI	viii
İÇİNDEKİLER.....	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xv
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	3
1 SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK TANIMI.....	3
1.1 EŞİTLİK-SOSYAL SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK.....	9
1.2 ÇEVRESEL-EKOLOJİK SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK	12
1.3 EKONOMİK SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK.....	15
İKİNCİ BÖLÜM.....	17
2 TÜKETEN TOPLUM	17
2.1 SAVURGANLIK	25
2.2 VİTRİN TOPLUMU	29
2.3 ÇOKLUK-BOLLUK.....	33
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	36

3 SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK KAVRAMININ SANATA YANSIMALARI: 20. YÜZYIL AKIMLARI VE ÖTESİ.....	36
3.1 KÜBİSTLERDE VE DADAİSTLERDE: KOLAJ VE ASAMBLAJIN DOĞUŞU	39
3.2 1950 VE SONRASI SANAT AKIMLARININ SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK BAĞLAMINDA ANALİZİ	53
3.2.1 Beat Kuşağı	54
3.2.2 Pop Art.....	57
3.2.3 Yeni Dada (Neo-Dada)	64
3.2.4 Funk	66
3.2.5 Yeni Gerçekçiler.....	70
3.2.6 Arazi Sanatı ve Çevresel Sanat.....	74
3.2.7 Fluxus.....	83
3.3 ARTE POVERA'YI SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK ÜZERİNDEN OKUMAK	86
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	99
4 SERGİ: BEŞİKTE ÇAĞDAŞ SANAT SERGİSİ ÜZERİNE	99
4.1 SERGİNİN KAVRAMSAL ARKA PLANI	100
4.2 UYGULAMANIN YÖNTEMİ	103
4.3 SERGİ GÜZERGÂHININ KAVRAMSAL VE FİZİKSEL AKIŞI	106
4.4. SERGİDEKİ ESERLER	110
SONUÇ	132
KAYNAKÇA.....	135
ÖZGEÇMİŞ	142

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1 Eskişehir Arka Sokakları I.....	9
Görsel 1.2 Ankara Kalesinden Çekilmiş Bir Manzara Fotoğrafı.....	10
Görsel 2.1 Eskişehir Espark AVM “Black Friday” Kasım İndirimlerinden Bir Haber Fotoğrafı.....	23
Görsel 2.2 İstanbul Beylikdüzü Marmara Park AVM Bir Hafta Sonundan Fotoğraf....	27
Görsel 2.3 Parliament Sigarası Reklam Fotoğrafı.....	32
Görsel 2.4 Eskişehir Sokak Aralarında Biriken Tekstil Atıkları I.....	34
Görsel 2.5 Eskişehir Sokak Aralarında Biriken Tekstil Atıkları II.....	35
Görsel 3.1 Amerikalı 1927-1964 Edward Kienholz.....	37
Görsel 3.1.1 Bambu Sandalyeli Natürmort 1912 Pablo Picasso.....	40
Görsel 3.1.2 Keman ve Pipo 1913-1914 Georges Braque.....	41
Görsel 3.1.3 Gitar 1914 Pablo Picasso.....	43
Görsel 3.1.4 Absent Kadehi 1914 Pablo Picasso.....	44
Görsel 3.1.5 I Numaralı Senfoni 1913 Vladimir Baranoff-Rossine.....	45
Görsel 3.1.6 Almanya’da Mutfak Bıçağıyla 1919-1920 Hannah Höch.....	48
Görsel 3.1.7 Almanya'nın Doğa Tarihi 1934 John Heartfield.....	49
Görsel 3.1.8 Merz Resim 32 A. Kiraz Resim 1921 Kurt Schwitters	50
Görsel 3.1.9 Merz Resim 29 A 1920-1940 Kurt Schwitters.....	52
Görsel 3.2.1.1 Bir Film 1958 Bruce Corner.....	56
Görsel 3.2.2.1 Zemin Burger 1962 Claes Oldenburg	58
Görsel 3.2.2.2 Dev Fagendler 1967 Claes Oldenburg.....	59
Görsel 3.2.2.3 İki Dolar Banknotu 1962 Andy Warhol.....	61
Görsel 3.2.2.4 Charlene 1954 Robert Rauschenberg.....	63
Görsel 3.2.2.5 Kara Pazar 1961 Robert Rauschenberg.....	64
Görsel 3.2.3.1 Monogram 1955-1959 Robert Rauschenberg.....	65

Görsel 3.2.4.1	Siyah Dalga 1960 Bruce Corner	68
Görsel 3.2.4.2	Çocuk 1959-1960 Bruce Corner.....	68
Görsel 3.2.4.3	Bekleyiş 1964-1965 Edward Kienholz.....	69
Görsel 3.2.5.1	Evim Evim Güzel Evim 1960 Arman.....	71
Görsel 3.2.5.2	New York’a Saygı 1960 Jean Tinguely.....	73
Görsel 3.2.6.1	Sarmal Dalgakıran 1970 Robert Smithson.....	75
Görsel 3.2.6.2	Kırık Cam Haritası Atlantis 1969 Robert Smithson.....	76
Görsel 3.2.6.3	Buğday Tarlası- Bir Yüzleşme: Battery Park Çöplüğü 1982 Agnes Denes.....	77
Görsel 3.2.6.4	Battery Park Çöplüğü Agnes Denes Sahada 1982.....	78
Görsel 3.2.6.5	Konik Kesişim I (1975) 1977 Gordon Matta-Clark.....	80
Görsel 3.2.6.6	Bölme 9 (1974) 1977 Gordon Matta-Clark.....	81
Görsel 3.2.6.7	Ren Suyu Arıtma Tesisi 1972 Hans Haacke.....	82
Görsel 3.2.7.1	Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni.....	85
Görsel 3.3.1	Paçavralar Venüs’ü 1967-1974 Michelangelo Pistoletto.....	89
Görsel 3.3.2	İsimsiz 1968 Giovanni Anselmo.....	91
Görsel 3.3.3	Denizcilik Alpleri 1968 Guiseppe Penone.....	94
Görsel 3.3.4	İsimsiz (12 At) 1969 Jannis Kounellis.....	95
Görsel 3.3.5	İsimsiz 1993 Jannis Kounellis.....	95
Görsel 3.3.6	Öğle Yemeği Tablosu 1965 Michelangelo Pistoletto.....	97
Görsel 3.3.7	Saygı Performansı 2016 Michelangelo Pistoletto.....	98
Görsel 4.1.1	Beşikte Adlı Serginin Afiş Görseli 2024 Semanur Özdemir.....	101
Görsel 4.2.1	Tez Projesi Kapsamında Uygulama Kısımında Kullanılan Malzemelerin Toplanma Sürecinden Bir Görüntü 2024 Semanur Özdemir.....	104
Görsel 4.2.2	Sergi Açılış Gününden Kareler I 2024 Semanur Özdemir.....	105
Görsel 4.3.1	Sergi Açılış Gününden Kareler II 2024 Semanur Özdemir.....	107

Görsel 4.3.2	Sergi Mekanının Ana Girişinden Bir Kare 2024 Semanur Özdemir.....	109
Görsel 4.4.1	Yeryüzünde misiniz? 2024 Semanur Özdemir.....	110
Görsel 4.4.2	Yeryüzünde misiniz? Yerleştirmesinin Detay Görseli.....	111
Görsel 4.4.3	Zamanın Pencereleeri: Beyaz Küpün İçinde 2024 Semanur Özdemir.....	113
Görsel 4.4.4	Otoportre I 2024 Semanur Özdemir.....	114
Görsel 4.4.5	Otoportre II 2024 Semanur Özdemir.....	115
Görsel 4.4.6	Otoportre III 2024 Semanur Özdemir.....	115
Görsel 4.4.7	Mütemadiyen Büyük I 2024 Semanur Özdemir.....	116
Görsel 4.4.8	Mütemadiyen Büyük II 2024 Semanur Özdemir.....	117
Görsel 4.4.9	Mütemadiyen Büyük III 2024 Semanur Özdemir.....	117
Görsel 4.4.10	Doğanın Arzusunu Arzulamak 2024 Semanur Özdemir.....	118
Görsel 4.4.11	Doğanın Arzusunu Arzulamak Yerleştirmesinin Detay Görselleri.....	119
Görsel 4.4.12	Erk 2024 Semanur Özdemir.....	120
Görsel 4.4.13	Erk adlı Yerleştirmenin Detay Görseli I.....	121
Görsel 4.4.14	Erk adlı Yerleştirmenin Detay Görseli II.....	122
Görsel 4.4.15	Tükendi-Tükettik-Tükendik 2024 Semanur Özdemir.....	123
Görsel 4.4.16	Tükendi-Tükettik-Tükendik adlı Eserin Detay Görüntüsü.....	123
Görsel 4.4.17	Kumaşın Yargısı 2024 Semanur Özdemir.....	124
Görsel 4.4.18	Kumaşın Yargısı adlı Yerleştirmenin Detay Görüntüsü.....	125
Görsel 4.4.19	Kollektif Bellek Köşesi Yerleştirmesi 2024.....	127
Görsel 4.4.20	Kollektif Bellek Köşesi Yerleştirmesinde yer alan Beşik Görseli.....	128
Görsel 4.4.21	Sandık, Bebek ve Örtü 2024 Semanur Özdemir.....	129
Görsel 4.4.22	Sandık, Bebek ve Örtü adlı Eserin Detay Görüntüsü.....	130
Görsel 4.4.23	Sergi Gününden Bir Kare.....	131

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1 Sürdürülebilirliğin Üç Bileşeni.....	8
Şekil 4.3.1 Sergi Mekanının Yerleşim Şeması I 2024 Semanur Özdemir.....	107
Şekil 4.3.2 Sergi Mekanının Yerleşim Şeması II ve Eser Metni.....	108



GİRİŞ

21. Yüzyılda çevresel krizlerin giderek artması, sürdürülebilirlik kavramının sıkça gündeme gelmesini sağlamıştır. Ancak kavramın yalnızca ekolojik değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel boyutlarıyla da ele alınması gereken çok katmanlı bir mesele hâline geldiği öne sürülmelidir. Bu bağlamda, tez çalışmasının temel amacı; sanatın bu çok yönlü sorunlar karşısında nasıl bir ifade ve farkındalık aracı olarak kullanılabileceğini irdelemek ve sürdürülebilirlik kavramının çağdaş sanat içerisindeki yansımalarını incelemektir. Aynı zamanda kavramın Türkiye bağlamında yeniden değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu görüş, hem Türkiye'nin gelişmekte olan bir ülke olması hem de geçmişten günümüze uzanan kültürel belleğin güçlü biçimde aktarılmasından kaynaklanmaktadır. Özellikle tekstil ürünleri üzerinden bakıldığında, çocuk giysilerinin kuşaktan kuşağa aktarılması geleneği, bu topraklarda yaygın bir uygulamadır. Bu kültürel eğilim, tez kapsamında ana malzeme olarak kumaşın seçilmesinde de belirleyici olmuştur. Kumaşın, yalnızca fiziksel bir araç değil, aynı zamanda belleği taşıyan ve sürdürülebilirlik fikrini kültürel düzlemde güçlendiren bir unsur olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışmada nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş olup, proje kapsamında tasarım tabanlı sanatsal üretim pratiği uygulanmıştır. Literatür taramasının yanı sıra, araştırma sürecinde geliştirilen sanatsal üretimler çalışmanın uygulamalı boyutunu oluşturmuş; bu üretimler kuramsal arka planla ilişkilendirilerek tez yazarının yaptığı sanat uygulamalarını kapsayan bir sergi çalışması çerçevesinde sunulmuştur. Böylelikle araştırma, yalnızca teorik bir inceleme sunmakla kalmayıp, aynı zamanda kuramsal temellere dayanan özgün sanatsal uygulamaları kapsamaktadır. Ayrıca tez kapsamında yürütülen kaynak taramasında, bu konuyu hem sürdürülebilirlik hem de çağdaş sanat ekseninde ele alan benzer nitelikte bir akademik çalışmaya rastlanmamıştır. Bu durumun da, çalışmanın özgünlüğünü ve alana katkı potansiyelini arttırdığı kabul edilebilir.

Kuramsal araştırmada ilk olarak sürdürülebilirlik kavramının tanımı yapılmış, yaşama entegrasyon biçimleri tartışılmış; sosyal, ekonomik ve kültürel boyutlarıyla sürdürülebilirlik üzerine çok disiplinli okumalar gerçekleştirilmiştir. Kuramsal çerçeve; sanat kuramları, sosyolojik yaklaşımlar ve sürdürülebilirlik literatürüyle desteklenmiştir.

Özellikle Jean Baudrillard, Zygmunt Bauman, Richard Bocock ve Mike Featherstone gibi düşünürlerin tüketim toplumu, kimlik ve anlam üretimi üzerine kuramları, sanat ve sürdürülebilirlik ilişkisini anlamada yol gösterici olmuştur.

Tezde ayrıca, çağdaş sanat akımlarının sürdürülebilirlik bağlamındaki potansiyellerinin, sanatın sürdürülebilirlik söylemiyle nasıl kesiştiği incelenmiştir. Tezin kapsamı her ne kadar 1960'lı yıllardan itibaren gelişen ve postmodern sanat olarak adlandırılan dönemi olsa da, bu dönemi hazırlayan tarihsel ve düşünsel zeminleri anlamak adına Modernizm dönemine ait bazı sanat akımları da incelemeye dahil edilmiştir. Bu bağlamda özellikle 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Kübizm ve Dadaizm gibi akımlar, sanatın temsil anlayışını sorgulayan ve biçimsel yenilikler getiren yapılarıyla, postmodern sanatın kavramsal temelini atan öncüller olarak değerlendirilmiştir. 1940'lı yıllardan sonra, özellikle II. Dünya Savaşı'nın yarattığı toplumsal ve kültürel kırılmalar sonucunda sanat, giderek daha kavramsal bir yönelim kazanmış; estetik kaygıların yerini düşünce temelli üretimler almıştır. Bu süreçte, sanatçılar yalnızca biçimsel yenilikler değil, aynı zamanda sanatın tanımı, işlevi ve bağlamı üzerine de radikal sorgulamalarda bulunmuşlardır. Bu sorgulamalar, anti-estetik yaklaşımlar, gündelik nesnelerin sanat nesnesine dönüşümü ve çoklu anlatım biçimleriyle birleşerek postmodern sanat anlayışının zeminini oluşturmuştur. Dolayısıyla postmodern sanat, yalnızca bir dönemsel dönüşüm değil, aynı zamanda modern sanatın eleştirel bir devamı ve genişlemesi olarak da okunabilir. Sonrasında Pop Art, Arazi Sanatı, Çevresel Sanat ve özellikle Arte Povera gibi hareketler hem kullandıkları malzemeler hem de kavramsal yaklaşımlarıyla sürdürülebilir sanat üretimi açısından değerlendirilmiştir. Özellikle Arte Povera kapsamında yapılan analizde, düşük maliyetli ve gündelik malzemelerin estetik ve ideolojik kullanım biçimleri ele alınmış, bu yaklaşımın çağdaş sürdürülebilirlik anlayışla nasıl örtüştüğü tartışılmıştır.

Sanatsal uygulama süreci, araştırmacının kişisel belleği ve yerel kültürel referanslarıyla şekillendirilmiş; geleneksel el sanatları ve çağdaş kavramsal yaklaşımlarla bir araya getirilmiştir. Bu üretimlerde yalnızca tematik değil, aynı zamanda yöntemsel düzeyde de sürdürülebilirlik ilkelerine bağlı kalınmıştır. Araştırma kapsamında ve konuya paralel olarak, yeniden kullanım, dönüştürme ve geleneksel yöntemlerin güncel malzemelerle sentezlenmesi gibi tekniklerle oluşturulan işler, sergi kapsamında kamusal alana taşınarak sürdürülebilirlik odaklı bir sanat anlatısı şeklinde sunulmuştur.

Tez kapsamında yapılan gözlemlerin sonunda elde edilen bilgiler, sürdürülebilirlik kavramının akademik ve kültürel ortamlarda sıklıkla tartışılmasına rağmen, sanat alanında hâlâ yeterince derinlemesine ele alınmadığını göstermektedir. Bu araştırma, bu boşluğu doldurmayı ve sanatın sadece estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal sürdürülebilirliğe katkı sunan düşünsel bir araç olduğunu ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, sürdürülebilirliğin sanat alanındaki yerine değinmeden önce, Sürdürülebilirlik kavramı nedir? - Nasıl ortaya çıkmıştır? ve Sürdürülebilirliğin yaşamla ilişkisi nasıldır? sorularıyla başlamanın faydalı olacağı düşünülmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1 SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK TANIMI

Endüstriyel faaliyetlerin çevre üzerindeki etkisi açısından bakıldığında sürdürülebilirlik çalışmaları ve çevre koruma önlemleri giderek önem kazanmaktadır. Özellikle 1. ve 2. sanayi devrimi ile birlikte hız kazanan mekanik güce geçiş ve doğal kaynakların yoğun kullanımı ile oluşan çevre kirliliği sorunları ve ekosistemlerdeki değişikliklerin çevreye verdiği zararlar gibi çeşitli ekolojik sorunlar artarak devam etmektedir. Fabrikalardan kaynaklanan atıklar, emisyonlar ve fosil yakıtların aşırı kullanımı havayı, suyu ve toprağı kirletmekte ve dünya üzerindeki ekosistemleri etkilediği gözlemlenmektedir. Bu durumun habitat ve biyolojik çeşitlilik kaybına yol açtığı vurgusu da yapılabilir. Endüstri, sanayi ve üretim süreçleri ile küresel iklim değişikliklerine bağlı çeşitli hava olaylarının sıklığı gibi etmenlerde ekolojik sorunlara neden olmaktadır. Yaşadığımız Dünya kürede gittikçe hız kazanan bu olumsuz koşullar, çeşitli ülkelerden aktivistlerin bireysel ve grup eylemleri/dikkat çekme çabalarıyla zaman zaman gündeme gelmektedir. Örnek olarak İngiliz yelkenci, Ellen MacArthur, 2005 yılında yelkenlisiyle dünya turunu tamamladıktan sonra, ortak varlıkların korunabilmesine yönelik çalışmaya başlamış ve şu ifadelerde bulunmuştur: “Doğada ne varsa o kadar var, fazlası yok” diyerek kaynakların bir yaşam döngüsü içerisinde yok olmadan kalmasına ve korunmasına dikkat çekmiştir (Kurnaz ve Yücel, 2021: 130). ‘Doğada olandan fazlasının olmadığı’nın’ sloganı doğada bulunan kaynakların sonsuz olmadığı bilgisiyle, gereğinden fazla tüketiminin, engellenmesini sağlamak konusunda oldukça etkili olabileceği düşüncesini taşımaktadır. Ayrıca bu söylem; araştırmaya konu olan ‘sürdürülebilirlik’ kavramının hem en basit

şekilde ifade bulması hem de ne kadar önemli olduğu konusunu işaret ettiği anlamında da yorumlanabilir.

Evrenin bir kendini yenileme süreci mevcuttur. Bu sürecin gerçekleşmesi için alan açılması ve müsaade edilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda ise yine sürdürülebilirlik kavramından bahsedilmelidir. Sürdürülebilirlik kavramını tanımlamadan önce örnek bir durum ele alınabilir; bir evde yaşayan insanların arka bahçesinde yer alan su birikintisinde var olan balıkları eğer bir anda tuttukları ve afiyetle yedikleri hayal edilirse su birikintisinde kendini yenileyebilecek hiçbir balık türünün kalmadığı gerçeği bir sonraki balık ziyafetinin gerçekleşmeyeceği bilgisini de verecektir. Çünkü kendisini yenileyebilmesi için balıkların aralıklarla tutulması, üremelerine izin verilmesi ve yaşam alanlarının tahrip edilmemesi gerekmektedir. Aksi takdirde o su birikintisindeki canlı türünün sonu gelir. Bu örnekteki su birikintisinin yerine dünyadaki ekosistem konduğu takdirde aslında insanın, toplum ve topluluklar olarak ekosistem üzerindeki zararları daha gözle görülür hale gelecektir. Bu gibi durumlarda zihinlerde şu ifadeler belirmelidir; mevcut kaynakların gelecek nesillere sağlıklı bir şekilde aktarılması gerektiği, yeryüzündeki tüm canlıların varlıklarını sürdürme hakkına sahip olmaları gerçeği ve doğal kaynakların hepimizin ortak varlıkları olduğu düşüncesi.

Sürdürülebilirlik kavramının sözcük yapısı doğrudan incelenecek olursa, sürdürmek kelimesi bir davranış, olguyu ya da süreci ve buna benzer eylemleri devam ettirmek, korumak anlamına gelir. Bu paralelde ise sürdürülebilirlik kavramı; bir şeyin, örneğin balık türlerinin, yeraltı su kaynaklarının, ormanların, kentin ya da kırsalın, doğal enerji kaynaklarının, belirli bir zaman aralığında olduğu gibi koruyabilmesi ya da devam ettirebilmesi anlamlarını çağrıştırmaktadır. Var olan ekosistemin hiçbir kesintiye ve sekteye uğramadan, kapasitesi gözetilerek, gelecek nesillere aktarılması tüm canlı organizmalar için değerlidir.

Sürdürülebilirlik kavramı, resmî açıklamalarla tam olarak neyi ifade ettiği ve hangi durumları açıkladığı ve kapsadığı literatürde yerini almadan hemen önce, 1962 senesinde Rachel Carson “Sessiz Bahar” adlı kitabı kaleme almış ve aslında kavramın varlığını o zamanlarda hissettirmeye çalışmıştır. Biyolog ve akademisyen olan Carson; araştırmaları sonucunda elde ettiği bilgilerle, kimyasal ilaçlama ürünlerinin ekosistem üzerinde yaratmış olduğu tehlikeleri, çevresel tehdit unsurları oluşturduğunu ve ekosistemde yer alan tüm canlı organizmalara zararlı olduğu yönündeki teorisi var olan ekosisteme karşı

duyarlılık oluşmasında etkili olmuştur. Kitap New York Times Gazetesinde “Sessiz Bahar Şimdi Gürültülü Bir Yaz” başlığıyla yerini almış ve döneminin okuyucu kitlelerini biraz olsun düşündürmeye sevk etmiştir (Kurnaz ve Yücel, 2021:129).

Sürdürülebilirlik (Sustainability) adlı 2007 yılında yayımlanan makalede ise kavram hakkında, ilk olarak birkaç yüzyıl önce Alman orman bilimci Hans Carl von Carlowitz tarafından, 1712 tarihli “Ekonomik Ormancılık” (Sylvicultura Oeconomika) metninde; ormanların uzun vadede nasıl yönetilmesi gerektiğini anlatmak için terimin kullanıldığı bilgisi verilmektedir (Scoones, 2007: 590). Ancak 1980’li yıllara kadar terimin daha geniş kapsam alanında geçerlilik kazanması mümkün olmamıştır. 1980’lerin başlarında ise ilk kez bilimsel literatürde ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Bunun öncesinde ise tam nokta atışı veyahut kavramın açıklaması yönelik, -işte bu noktada tam olarak şu şekilde düşünülmüştür- şeklinde bir tarih saptanmamıştır.

Kavramın kapsam alanının netleştirilmesi ve tam olarak hangi durumların ifadesi için kullanılacağı fikri ise 1987 yılında Sürdürülebilir Kalkınma ifadesiyle Birleşmiş Milletler Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu (WCED) tarafından Ortak Geleceğimiz adlı raporun yayınlanması sonucu kavram saygınlık ve tanınırlık kazanmıştır (Portney, 2017: 32). Raporun amacı dünyanın çevre kaynaklarını korumak ve arttırmak için uluslararası bir program oluşturmaktadır. Rapor, kavrama yönelik yüzeysel bir tanım ortaya koymaktadır ve sürdürülebilir kalkınmayı, gelecek nesillerin ihtiyaçlarını karşılayabilme yeteneğini tehlikeye atmadan bugünün ihtiyaçlarını karşılayan ekonomik kalkınma olarak tanımlanmaktadır. Yer verilen tanımın, oldukça soyut görünen kavramı geniş bir şekilde anlaşılabilmesi için uygun koşulları sağladığı görülebilir.

Texas A&M Üniversitesi Bilim, Teknoloji ve Kamu Politikaları Enstitüsünde profesör ve kıdemli araştırmacı Kent E. Portney (2017: 33) “Sürdürülebilirlik” adlı kitabında, ekonomik büyüme ve tüketimden, ülkelerin politikaları ve şehir planlamaları üzerinde çeşitli çağdaş bağlamlarda kavramın gelişimini ve uygulamalarını incelemiştir. Portney kitabında “Ortak Geleceğimiz” adlı rapor için; raporun ayrıntı ve nüanslarının sınırlı olduğundan bahsetmektedir. Yorumunda, bu raporun kavramsal anlamda sürdürülebilirlik tanımına yaptığı katkının konuya nesiller arası ilgi uyandırmak bağlamında etkili olduğu şeklindedir. Gelecekteki çevresel potansiyelin ve yaşam alanlarının korunması gibi stratejilerin, var olan doğal sermayenin tüketiminden ziyade, doğanın çıkarları doğrultusunda izlenmesi gerektiği vurgusu yapılmaktadır. Dolayısıyla

bu kavramın ilk tezahürlerinin kalkınma şeklinde ifade edilmesi doğrultusunda, terimin ekonomi üzerinden şekillendiği yönünde bir saptamada bulunulabilmektedir ancak; gelişen süreç içerisinde değişimin ve yeniliklerin, yeni ifadelerin geliştirilmiş olduğu da yapılan literatür araştırmalarında gözlemlenmiştir.

Bu tez araştırması kapsamında yapılan literatür taramasında karşılaşılan bir durum da sürdürülebilirlik teriminin farklı adlandırma biçimleri olduğunun görülmesidir. Sürdürülebilirlik kavramına eklemlenen; sürdürülebilir kalkınma, sürdürülebilir ekonomi, sürdürülebilir ekosistem gibi birçok alt başlık olduğu gözlemlenmiştir.

Sürdürülebilirlik teriminin 1987 yılında “Ortak Geleceğimiz” adlı raporun yayınlanmasının ardından, 1992 de Rio de Janeiro’da düzenlenen Birleşmiş Milletler Çevre ve Kalkınma Konferansı Dünya Zirvesi’nde sürdürülebilirlik ile ekolojik, toplumsal ve eşitlik söylemlerinin masaya yatırıldığı ve irdelendiği görülür (Sezgin, 2022: 35). Rio de Janeiro’da yapılan bu Dünya Zirvesinde, “Gündem 21” adlı bildirgenin benimsenmesi önemli bir karar olmuştur. “Gündem 21”, ülkelerin sürdürülebilir kalkınmanın çeşitli unsurlarını nasıl uygulayabileceklerini açıklayan, gönüllülük esasına dayanan ve bağlayıcı olmayan bir bildiri özelliği taşımaktadır. Daha resmi adlandırmayla ifade edilecek olursa Rio Çevre ve Kalkınma Bildirgesi olarak bilinen “Gündem 21”, sürdürülebilirliği sağlamayı amaçlayan ülkelere geniş bir yelpazede rehberlik sağlamak üzere oluşturulmuştur (Portney, 2017: 71). Küresel çevre hareketi açısından bir dönüm noktası olan Rio Konferansı, sürdürülebilir kalkınma kavramının yaygınlaştırılmasının yanı sıra, katılımcı mekanizma ve süreçlerin Birleşmiş Milletler tarafından ilk kez benimsendiği ya da en azından dikkate alındığı bir konferans olmasıyla beraber, ardından tüm hükümet ve diğer kurum ve kuruluşlar tarafından da öncelikli konuma getirilmesi sağlanmıştır. “Gündem 21” aynı zamanda sürdürülebilir kalkınma kavramının hayata geçirilmesine yönelik, bir eylem planı işlevi de üstlenmiştir. “Gündem 21”, “İnsanlık, tarihsel bir dönüm noktasındadır”, cümlesiyle başlamaktadır ve uluslararası ve devletlerin içerisindeki; eşitsizliğin, yoksulluğun, açlığın, hastalığın ve cehaletin artışına ve ekosistemde meydana gelen ve devam eden bozulmalara dikkat çekmektedir (Emrealp, 2005: 16).

Yapılan literatür taramasında aynı zamanda sürdürülebilirlik arayışının itici gücünün Birleşmiş Milletler ’den geldiği gözlemlenmiştir: 1987 Birleşmiş Milletler Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu (Brundtland Komisyonu), 1992 Birleşmiş Milletler Dünya

Zirvesi ve Hükümetler arası İklim Değişikliği Paneli' nin çalışmaları dikkate alındığında sürdürülebilirliğin Birleşmiş Milletler ve üye devletlerinin çoğu için önemli bir konu konumunda olduğu saptanmıştır. Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği üyesi olan ve Sanat ve Ekoloji kitabını derleyen Eda Sezgin, kitabın bir bölümünde yukarıda ifade edilen durum için şu şekilde bir ifadeye yer vermiştir.

“Ancak BM’nin sürdürülebilirlik tanımı en iyi ihtimalle belirsizdir. Söz konusu ‘ihtiyaçlar’ tam olarak nelerdir? Kimlerin ‘ihtiyaçları’ hesaba katılıp, kimlerinki katılmamaktadır? Ve sürdürülecek olan ‘kalkınma’ nedir? BM, ‘ortak geleceğimiz’ ifadesindeki kapsayıcı ‘biz’ ile, insanlığın ekolojik mirasının korunmasında ortak bir sorumluluğun bulunduğunu ima etse de ortaya konan tanım, çevreye büyük oranda ekonomik ihtiyaçlar perspektifinden bakarak değer atfetmektedir” (Sezgin, 2022: 24).

Gelişmiş ülkeler 20. yüzyıl boyunca yapmış oldukları tutumlar gibi, gelişmekte olan ülkelerin de ekonomilerini büyütmek ve halklarının yaşam standardizasyonunu yükseltmek için kirletme hakkına sahip oldukları ve bu doğrultuda davranış ve söylem içerisine girdikleri görülmektedir. Ekonomik büyüme, devletlerin halk yaşam standartlarını yükseltme çabaları tüketimle tanımlandığı sürece sürdürülebilirlik düşüncesi sekteye uğrayacaktır. Dolayısıyla bu sonuçlar doğrultusunda, ülkelerin doğal, sosyal sorunları ve ekonomik durumlarının iyileştirilmesine yönelik çabalarının başarısızlıkla sonuçlanacağı düşünülmektedir. Kavramsal bilgi kaynaklarının sürdürülebilirliğin temelinde, büyümenin önünde bir engel oluşturduğuna inanmak yanlış bir düşünce olmaktadır. Çünkü sürdürülebilirliğin özünde, ekonomik büyümenin, çevrenin ve toplumsal refahın barış içinde bir arada yaşaması amaçlanmaktadır (Portney, 2017: 34-37). Bu doğrultuda, çevreye veya gelecek nesillere zarar vermeden büyümeyi desteklemenin yollarını bulmak, devletlerin ve topluluklarının fiziksel çevresini korumak veya geliştirmek için ekonomik büyümenin ortadan kaldırılmasına veya kısıtlanmasına gerek olmadığı anlamlarının çağrıştırıldığı gözlemlenmektedir. Nüfus artış oranları, kaynak tüketimi ve çevresel baskılar gibi olguları tartışırken birbirinden farklı ancak birbiriyle ilişkili düşünce modelleri ortaya çıktığı görülmekte ve bu fikirlerin her biri son yıllarda mevcut sürdürülebilirlik kavramına katkıda bulunmaktadır. Bunların hepsi, sürdürülebilir kelimesi henüz kullanılmadan önce oldukça donanımlı biçimde geliştirilmiş olduğu saptanmıştır. Sürdürülebilirliğin yapılan kaynak taramalarında, üç ana temelde inşa edildiği saptanmıştır. Kaynaklarda bu üç ana temel, Sürdürülebilirliğin Üç E’si şeklinde yer almaktadır (Şekil 1.1). Yaygın olarak kabul edilen birçok

sürdürülebilirlik fikrinin temeli, Brundtland Komisyonu olarak da bilinen Birleşmiş Milletler Çevre ve Kalkınma Komisyonu'nun çalışmalarına dayanmaktadır. Komitenin raporunda sürdürülebilirlik, isimleri İngilizcede E harfiyle başlayan; Çevre (environment), Ekonomi (economy), Eşitlik (equality) kavramlarıyla üç eşit parçadan veya sütundan oluştuğu yönünde ifade edilmektedir. Sürdürülebilirliğin köklerinin çeşitliliği, terimin açıkça tanımlanmış ve genel kabul görmüş bir anlamının olmayışını da açıklamakta olduğu gözlemlenmektedir (Kidd, 1992: 5).

Şekil 1.1

Sürdürülebilirliğin üç ana bileşeni



Kaynak: <https://www.semtrio.com/blog/surdurulebilir-kalkinma-tanimi-ve-boyutlari> (http 1) erişim (22.05.2025)

Sürdürülebilirliğin dallara ayrılması, ayrıntılandırılması için bir temel oluşturmaktadır. Sürdürülebilirlik eş zamanlı olarak; çevrenin korunması, ekonomik büyüme ve kalkınmanın sağlanması ve eşitliğin teşvik edilmesiyle birlikte, kavramın görünürlüğünün ve kullanımının sağlanılabileceğine inanılmaktadır. Sürdürülebilirlik, ekonomik refah ile çevre veya ekonomik kalkınma ile sosyal eşitlik arasında seçim yapmayı reddetmektedir. Sürdürülebilirlik bilhassa çevrenin korunması ve geliştirilmesi, ekonomik büyüme ve eşitliğin bir araya gelmesiyle mümkündür. Geliştirme kelimesini kullanırken kavramın muhteviyat kısmı ve tanımı devletler arası ve değerlendirilen zamana göre değişkenlik gösterse de kalkınma sadece finansal boyutta değil toplumsal refah ve hayat standartlarını içeren ekonomik olmayan faktörleri de kapsar. Bir alanda elde edilen başarının diğerlerini dışlayarak değil, etkileyerek ve ekleyerek elde edilmesi gerekmektedir.

1.1 Eşitlik-Sosyal Sürdürülebilirlik

Sürdürülebilir eşitlik, sürdürülebilirliğin üç bileşeni arasında özellikle sosyal boyutta sürdürülebilirlikle alakalı bir kavramdır. Eşitlik-sosyal sürdürülebilirlik belirtilen diğer iki ögeye kıyasla, açıklaması en zor unsur olarak kabul edilebilir. Sürdürülebilirliği tanımlamaya yönelik çabaların çoğu, eşitsiz bir dünyanın sürdürülemez bir dünya olduğu temel önermesine dayanarak, eşitliğin önemini vurgulamaktadır.

Birleşmiş Milletler Çevre ve Kalkınma Konferansı Rio de Janeiro'da (1992) alınan Gündem 21 kararlarının maddelerinin temelleri, sürdürülebilirliğin sosyal eşitlik boyutuna dayandırılmaktadır. Sürdürülebilir eşitlik, toplumdaki insanlar arasında adil ve dengeli bir dağılımın sağlanmasını amaçlamaktadır (United Nations, 1992). Amaçlanan bu durumlar gelir düzeyi, eğitim, sağlık hizmetlerine erişim ve istihdam fırsatlarına eşit katılım faktörleri ile cinsiyet, etnik köken, yaş, engellilik gibi diğer sosyal durumlarda bu ögenin içerisinde yer alabilir. Sosyal sürdürülebilirlik, toplumdaki eşitsizlikleri azaltmayı ve herkesin yaşam standardizasyonunu yükseltmeyi hedeflemektedir. Dolayısıyla belirtilen yalın eşitlik ve adalet kavramlarının farklı tanımlamalarının oluşabilmesi bir düzine endişeyi ve yoksulların önce, gelişmekte olan ülkelerde devamında ise gelişmiş ülkelerde unutulduğu ve giderek ayrıştırıldıkları yönündeki objektif kaygıları kapsayan pek çok sorunu beraberinde getirebilir (Portney, 2017: 50). Bu ayrımcı yaklaşımların ve parasal ekonominin maddi, manevi ve kültürel etkilerinin en iyi gözlemlendiği ve ötekileştiren tutumlara zemin hazırladığı söylenebilecek mekânlar (Görsel 1.1); toplumsal ilişkilerin bozulduğu, iş birliği duygusunun azaldığı, aralarındaki bireysel iletişimlerin sekteye uğrayabildiği; şehirler ve metropoller olduğu gözlemlenmektedir. Bu durumlar beraberinde birçok kırılma noktası yaratmaktadır.

Görsel 1.1

Eskişehir Arka Sokakları I



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

Varlık ve yokluk, düşman olarak algılanmaya başlar ve toplumun bir üyesi olan sınırdaki insanı, ötekini kıyıya bırakmak, terk etmek gibi birçok tragedyayı doğurmaktadır. Büyük şehirlerde; ev, villa, kat sahibi olamayan yalnız tüketiciler, eğitim düzeyleri düşük kesimler şehirlerin ve metropollerin metafizik sorunlarının yanı sıra, sosyal sınıf ve statü sorunlarını da hissetmeye başlar (Oktay, 2002: 60). Bu bağlamda Görsel 1.2 ye göz atılabilir.

Dolayısıyla eşitlik ve sosyal sürdürülebilirlik çabasını da yaygın bir biçimde gerçekleştirebilmek için, toplumları ve toplulukları oluşturan en küçük yapı taşları bireylerin, düşünsel ve davranışsal dönüşümleriyle başlamanın etkili olacağı düşünülmektedir.

Görsel 1.2

Ankara Kalesinden çekilmiş Bir Ankara Manzarası



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

Yapılan literatür analizinde kentte ve metropolde meydana gelen eşitsizlik söylemlerinin, eşitlik ve sosyal sürdürülebilirlik başlığı altında birkaç kaynaktan alt başlıklar yarattığı saptanmıştır. Analiz sonucunda ortaya çıkan sürdürülebilir şehir, sürdürülebilir toplum ve topluluklar, ekolojik vatandaşlık gibi başlıklarında ayrı incelenen alt başlıklar oldukları gözlemlenmiştir (Bostancı ve Yıldırım, 2019). Sosyal eşitsizlik unsurlarına değinirken kentlerin, metropollerin, birey ve toplumların birçok ötekilikleri doğurduğunu ve eşitlik ortamının bireyden başlanması gerektiği savını desteklediği de düşünülmektedir. Sürdürülebilir bir dünyaya ulaşmak için, sürdürülebilir topluluklar oluşturma

gerekliliği kabul edilebilir. Uluslararası ve içerisindeki eşitsizliklerin devam etmesiyle, yoksulluğın, açlığın, sağlık sorunlarının ve cehaletin kutleşmesiyle birlikte; bağlı olduğumuz ekosistemlerin devamlı parçalanması ve yok olması gibi durumlarla karşı karşıya gelindiği gözlemlenmektedir. Ancak evre ve kalkınma kaygılarının entegrasyonu ve bu durumlara daha çok dikkat edilmesi, temel ihtiyaçların karşılanması, tüm canlı organizmaların çıkarları doğrultusunda iyileştirilmiş yaşam standartları, daha iyi korunan ve yönetilen ekosistemler ve daha güvenli, daha aydın bir gelecek elde edebilmek için ekosistemde yer alan bütün canlıların ortak çaba göstermesi gerektiği üzerinde durulmaktadır. Hiçbir ulus ve canlı organizma bunu tek başına başaramaz; sadece sürdürülebilir kalkınma için küresel bir ortaklıkla beraber bu eşitlikçi yaşam ortamının sağlanabileceği düşünülmektedir (United Nations,1992: 1.1).

1992 yılında Rio de Janeiro'da düzenlenen Birleşmiş Milletler evre ve Kalkınma Konferansında gündeme getirilen “Gündem 21” bildirgesinde de sürdürülebilirliğin eşitlik ve sosyal boyutlarına değinmiş ve çeşitli önermeler getirmiştir. Sürdürülebilir eşitlik ve toplumla ilgili konular “Gündem 21”in Sosyal ve Ekonomik Yönleri (Social and Economic Dimensions) başlığı altında ele alınmıştır. “Gündem 21”i gerçekleştiren program alanları, eylem temeli, hedefler, faaliyetler ve kullanım alanları açısından tanımlanmaktadır. “Gündem 21” dinamik bir program olmakla birlikte Rio evre ve Kalkınma Bildirgesi'nde yer edinen bütün ilkelere tam hürmet gösterilerek, ülkelerin ve bölgelerin değişik durum, kapasite ve önceliklerine bakılarak muhtelif aktörler tarafınca gerçekleştirilecektir. Değişen gereksinimler ve koşullar; zamanla gelişebilir ve dönüşebilir. Bu süreç, sürdürülebilir kalkınma için yeni bir küresel ortaklığın başlangıcını işaret etmektedir (United Nations,1992: 1.6). Bu başlığın hedeflerinin toplumda huzuru arttırmak, yaşam standartlarını güçlendirmek ve toplumsal adaleti sağlamak yönündeki gibi çabaları içerisinde barındırdığı görülmektedir:

- Yoksulluğın azaltılması ve temel ihtiyaçlara eşit erişim
- Sağlık hizmetlerine eşit erişimini sağlamak, hastalıkları önlemek ve sağlıkta eşitsizlikleri azaltmak
- Eğitimde eşitliğin, aydın kesim oranlarının artırılması kısacası eğitimin kalitesinin artırılmasına yönelik stratejiler
- Cinsiyete dayalı ayrımcılığın azaltılmasına ve kadınların sosyal ve finansal açıdan refah ortamının sağlanması, hayata eşit katılımının desteklenmesi

- Yerel toplulukların sürdürülebilir kalkınma süreçlerine aktif katılımının sağlanması
- Çeşitli toplumsal gruplar arasındaki eşitsizliklerle mücadele etmek için stratejiler oluşturmak (United Nations, 1992: 3.2- 3.8).

Yüksek düzeyde üretken faaliyet ve yaygın yoksulluk bir arada var olabilir ve çevreyi tehlikeye atabilir. Bu nedenle sürdürülebilir kalkınma, toplumların üretim olanaklarını artırarak ve herkese eşit fırsatlar yaratarak insan ihtiyaçlarını karşılamasını gerektirir (WCED, 1987).

1.2 Çevresel-Ekolojik Sürdürülebilirlik

21. Yüzyıla gelindiğinde -meli ve -malı şeklinde ifade edilen didaktik söylemlerin, bireylerin üzerinde olumsuz yönde etkilerinin olduğu gözlemlenmiştir. Bu gözlemi destekleyecek bir örnek olarak; Yapı Kredinin düzenlemiş olduğu “Sürdürülebilirlik Sohbetleri” serisinin otuz ikinci söyleşisinde yer alan “Yarının Kapısı: Sanat ve Tasarım” üzerine sohbet ayağında, bireylerin üzerinde gereklilik ve sorumluluk atfedilen cümlelerinin ters durumları doğurduğuna ve ters yönde eğilimlere sürüklediğine değinilmektedir (Kopan ve Özler, 2023). Özneler, gereklilik ve sorumluluk ifade eden cümlelere karşı savunma mekanizmaları yaratmaktadır. Bu yaratılan mekanizmaların bazen toplumların görmeleri gerekeni göz ardı etmelerine sebebiyet vermekte olduğu da düşünülmektedir. Örneğin dünyanın belli bir taşıma hacminin olduğu gözlerden kaçan unsurlardandır. Dünya üzerinde var olan ekosistemler insan faaliyetleri sonucunda doğrudan etkilenmekte ve insanoğluna olumsuz yönde geri bildirimler vermektedir. Burada olumsuz olarak belirtilen geri bildirimler dünyanın; bireylere, toplumlara ve topluluklara olumsuz yönde bir gidişatının olduğunu fark ettirme ve gösterme çabası olduğu düşüncesidir. Son birkaç yıldır konuşulmakta olan; gelmeyen kışlar, yazlar ve baharlar, dolamayan barajlar ve kuraklık, erimekte olan buzullar, solumanın zararlı olduğu söylenen havalar ve hatta pandemi dahi evrenin toplumlara mesajı olduğu söylenebilir. Bu durumda toplumda ve topluluklarda yer alan her bireyin, üzerinde yaşamakta olduğumuz ekosistemin çevresel göstergelerine ve çevresel indikatörlerini takip etmesi gerektiği düşünülmektedir. Aksi taktirde daha fazla göz ardı edilen dünyanın bize çok daha sert tepkisel dönüşlerde bulunacağı şeklinde birçok düşünce akıllarda belirlemektedir (Kurnaz ve Yücel, 2021: 43-45).

İklim bilimci Profesör Dr. Levent Kurnaz'ın konuşmacı olarak yer aldığı National Geographic Türkiye YouTube kanalında, iklim meselesi üzerine birtakım konuşmalar gerçekleştirilmektedir ve ekosistemde meydana gelen değişikliklerin doğal sebeplerinden ziyade insan eliyle meydana gelmekte olan sebeplere değinilmektedir (Kurnaz, 2017). Yine Kurnaz'ın “Son Buzul Erimeden” adlı Youtube kanalında “Gezgenin Sınırları ve Gezegenin Sınırları Kavramlarının Tanımı” adlı videoda da ekosistemin değişikliklerinin antroposen (insan elinin etkisi ile iklim değişikliğinin yaşandığı) dönemini ele alarak ekosistemin sınırlarını anlatmaya ve tartışmayı başlatmaktadır (Kurnaz, 2023). Ekosistemin sürdürülebilirliğindeki aksaklıkların içerisinde doğal ve beşeri faktörlerin yer almasına rağmen, en yaygın faktörlerle birlikte alanın merkezinde insan rolünün konumlandığı gözlemlenmiştir. Doğal kaynakların ve çevrenin fazla tüketilmesi nedeniyle ekosistem daha az sürdürülebilir hale gelmektedir (Portney, 2017: 27).

Ekosistemin sürdürülebilirliğini azaltan durumlardan bazıları; fosil yakıtların (doğal gaz, kömür ve petrol) aşırı tüketimi, karbon ayak izinin artmasına yönelik eğilimler ve doğal kaynakların bilinçsizce tüketilmesidir. Bu tür ekosisteme duyarsız insan faaliyetleri; iklimsel dengenin bozulmasına, alışılmış mevsimsel düzenlerin dışında gelişen ekolojik olayların ortaya çıkmasına ve zaman içerisinde çok sıcak veya çok soğuk gibi uç hava koşullarının yaşanmasına neden olmaktadır. Bu olumsuz eğilimler dünyanın sert ve tepkisel dönüşümler geçirmesine yol açmakta, küresel ölçekte ekolojik dengenin sarsılmasına neden olmaktadır (Kurnaz ve Yücel, 2021).

Ekolojistler tarafından geliştirilen kavram, belirli bir ekosistemin belirli sayıda türü destekleyebileceği ve bu maksimum destekleme seviyesinin aşılması, popülasyonu maksimum değere veya maksimum değer altına düşürecek bir dizi olayı başlatacağına yönelik bir durumu göstermektedir. Burada değinilmekte olan durum ekosistemin taşıma kapasitesidir. Taşıma kapasitesi; bir ekosistemin destekleyebileceği bireylerin (insanlar ve hayvanlar) sürdürülebilecek nüfus sayısıdır. Ekoloji ve taşıma kapasitesi ile ilgili tüm raporların önemli bir özelliği; arazi mevcudiyeti, nüfus sayıları ile büyüme oranları ve çevresel bozulma gibi fiziksel olgularla ilgilenmektedir. Ancak son zamanlarda ekonomik sistemlerde eşitlik, sosyal politikanın rolü ve kültürel özellikler gibi konular da önemli bir faktör olmaktadır. Hem ekoloji hem de sürdürülebilirlik kavramları, sürdürülebilirliğin bir başka kökenini temsil eden teknoloji boyutundaki eleştirilerle de iç içe konumlanmaktadır (Kidd, 1992: 6). Charles Kidd'in (1992) Sürdürülebilirliğin Evrimi

(Evolution of Sustainability) makalesi detaylı incelendiği takdirde sürdürülebilirlik kavramını; ekoloji-taşıma kapasitesi fikir çizgisi, organik kaynak-çevre entelektüel kökü, biyosfer ile hızla gelişen değişen teknolojinin eleştirisi kökleri, sıfır gelişme-yavaş gelişme temeli ve ekolojik kalkınma çizgisiyle bağlantılı olduğu gözlemlenmektedir (Portney, 2017: 26). Sürdürülebilir küresel kalkınma; daha zengin insanların enerji kullanımı gibi dünyanın ekolojik yetenekleri dahilinde yaşamasını gerektirir. Ayrıca hızla artan nüfus doğal kaynaklar üzerindeki baskıyı artırabilir ve yaşam standartlarını yavaşlatabilir. Dolayısıyla sürdürülebilirlik ancak nüfus büyüklüğü ve büyümenin ekosistemin değişen üretim potansiyeliyle eşleşmesi durumunda sağlanabilir.

Çevresel sürdürülebilirlik, doğal çevreyi korumak, ekolojik dengeyi sürdürmek ve çevreye verilen zararı en aza indirecek şekilde insan etkileşimlerini yönetmek için multidisipliner birçok yaklaşım dizininin gerektiği düşünülmektedir. Sürdürülebilir kalkınma hedefi ve küresel çevre/kalkınma konularının entegrasyonu, dar ve parçalı kaygılar üzerine kurulu ulusal ve uluslararası kurumlar için sorunlar teşkil etmektedir. Sürdürülebilir küresel kalkınma, enerji kullanımında, gezegenin ekolojik araçlarına uygun yaşam tarzlarını benimsemelerini gerektirdiği düşünülmektedir. Dahası, hızla artan nüfus, kaynaklar üzerindeki baskıyı artırabilir ve yaşam standartlarındaki artışı yavaşlatabilir; bu doğrultuda sürdürülebilir kalkınma ancak nüfus büyüklüğü ve büyümenin ekosistemin değişen üretim potansiyeliyle uyumlu olması durumunda gerçekleştirilebilir düşüncesi oluşmaktadır. Hükümetlerin küresel değişimlerin hızı ve ölçeğine karşı genel tepkisi, kendilerini değiştirme ihtiyacını yeterince kabul etme konusundaki isteksizlik durumundandır. Zorluklar hem birbirine bağlı hem de bütünleşmiş olup, kapsamlı yaklaşımlar ve halkın katılımını gerektirmektedir. Ancak gereken değişiklikler, büyük-küçük, zengin-fakir tüm ülkeleri kapsamaktadır. Hava ve su gibi sözde bedava mallar, toplum ve toplulukların ortak kaynaklarıdır. Dolayısıyla bu ortak kaynakların kullanımına hassasiyetle yaklaşılması ve korunması tüm gruplar için önem arz etmelidir. Gelişmiş ülkelerin yüzyıllardır yaptığı tutumlar gibi, gelişmekte olan ülkelerin de kalkınma adına çevreye zarar verme hakkına sahip olduklarına yönelik inançları bulunmaktadır. Birleşik Devletler dahil pek çok gelişmiş ülkenin, karbon emisyonlarının azaltılmasından kendilerinin sorumlu olduğunu kabul etmeyi reddettiği görülmektedir. Sonuç olarak, karbon emisyonlarını azaltma çabaları başarısızlığa mahkûm duruma gelmektedir. Karbon emisyonları ekosistemlerin yaşanabilirliğini tehdit

eden önemli faktörlerden birisidir ve öncelikle atmosfere salınımı engellenmelidir (Portney, 2017: 36).

1.3 Ekonomik Sürdürülebilirlik

Temel ihtiyaçların karşılanması kısmen tam büyüme potansiyeline ulaşılmasına bağlıdır ve sürdürülebilir kalkınma açıkça bu ihtiyaçların karşılanmadığı yerlerde ekonomik büyümeyi gerektirir (Portney, 2017: 23). Tek tek ülkelerin iktisat politikaları ve enternasyonal ekonomik ilişkilerin her ikisi de sürdürülebilir kalkınmayla büyük öneme sahiptir. Kalkınmanın tekrar canlandırılması ve hızlandırılması, dinamik ve bununla birlikte destekleyici bir enternasyonal ekonomik ortam ve milli düzeyde güvenilir politikaları gerektirmektedir. Destekleyici bir dış ekonomik ortam oldukça önem arz etmektedir. Küresel ekonominin dinamizm ve istikrardan mahrum olması ve belirsizliklerle kuşatılması halinde kalkınma periyodu ivme kazanamayacaktır (United Nations, 1992: 2.2).

Portney “Sürdürülebilirlik” adlı kitabında, sürdürülebilirliğin özünde büyüme karşıtı olmadığına değinmektedir (Portney, 2017: 28-36). Bu doğrultuda, Kidd’in (1992: 9-12) makalesinde belirttiği gibi sürdürülebilir ekonominin; ekonomik faaliyetlerin doğal kaynakları tüketmeden gerçekleştirilmesini, çevrenin korunmasını ve toplumsal refahın artırılmasını amaçlayan bir kavram olduğu belirtilebilmektedir. Çevre, toplum ve ekonomi barışçıl bir birliktelikle ele alınmalıdır. Geleneksel ekonomik modellerden farklı olarak sürdürülebilir ekonomi, uzun vadeli hedeflere odaklanır ve dolayısıyla ekonomik büyümeyi çevresel ve sosyal faktörlerle dengelemeye çalıştığı söylenebilir. Sürdürülebilir kalkınma hedefleri ile tutarlı olan ve küresel üretimin karşılaştırmalı avantaja dayalı olarak optimum dağılımına yol açan açık, adil, güvenli, ayrımcı olmayan ve öngörülebilir çok taraflı bir ticaret sistemi, tüm ticaret ortaklarına fayda sağlar. Ayrıca, gelişmekte olan ülkelerin ihracatına yönelik pazar erişiminin iyileştirilmesi, sağlam makroekonomik ve çevre politikalarıyla birlikte olumlu bir çevresel etkiye sahiptir ve dolayısıyla sürdürülebilir kalkınmaya önemli bir katkı sağlamaktadır (United Nations, 1992: 2.5). Maddi refah ve mülkiyet rezervlerinin, toplum için birincil hedef olması gerekliliği eski zamanlardan beri filozofların ve ilahiyatçıların da ilgisini çekmiştir. Modern dönemde ise buhar makinesine ve kapitalizme dayanan benzeri görülmemiş ekonomik büyüme, birçok kişinin büyümenin

toplum için bir amaç olarak geçerliliğini sorgulamasına yol açan değerleri, tutumları ve insani maliyetleri gerektirmiştir. İngiliz filozof, ekonomist ve siyaset bilimci olarak bilinen John Stuart Mill; özgürlük, eşitlik ve bireysel haklar gibi konulardaki düşünceleri ile 19. yüzyılın önemli düşünürlerinden biri olarak kabul edilir. John Stuart Mill'in sürdürülebilir bir ekonomiyi savunurken sorgulayan bir yaklaşımı göz ardı etmediği aşağıda belirtilen ifadesinden anlaşılabilir (Kidd, 1992: 10):

Sermaye ve servetin durağan halini, çoğunlukla ifade edilen saf bir hoşnutsuzlukla ele alamam...
Sermaye ve nüfusun durağan bir hali, insan gelişiminin durağan bir hali anlamına gelmez.
İnsanların, bir yerlere varma sanatına kendini kaptırmayı bıraktığında her türlü zihinsel kültür, ahlaki ve toplumsal ilerleme için alan olduğu gibi, her zamanki kadar fırsat da olacaktır.

Sürdürülebilir ekonomi üzerine yapılan literatür taramasında, sürdürülebilir ekonomi için temel unsurlarla karşılaşılmıştır. Bunlar: Yeşil kapitalizm, doğal kaynak yönetimi, atık yönetimi ve geri dönüşüm, döngüsel ekonomi, toplumsal refah ve adalet, uzun vadeli planlama, sosyal girişimcilik olarak tespit edilmiştir. Sürdürülebilir bir ekonomide yeşil ekonomi kavramının önemli olduğuna değinilmektedir. Bu, doğal kaynakların kullanımının optimize edilmesi, enerji verimliliği ve yenilenebilir enerji kaynaklarına geçiş gibi çevresel hususları içermektedir. Sürdürülebilir enerji, belirli bir enerji türünü üretmek için hangi doğal kaynakların kullanıldığı, sürecin ne kadar verimli olduğu ve çevre üzerinde ne gibi etkileri olduğu anlamına gelir. Sürdürülebilir enerji; amacı, elektrik üretimi, binaların ısıtılması ve çeşitli endüstriyel amaçlar için termal enerji sağlamak ve motorlu taşıtların işletiminde fosil yakıtların kullanımını ortadan kaldırmak gibi birçok çabayı içermektedir (Portney, 2017: 47, 124-126).

Yeşil kapitalizm hakkında Eda Sezgin'in başka bir bakış açısı geliştirerek, yeşil ekonomi denilen söylemin gelişmiş ülkelerin çıkarlarını gözettiği ve önceliklerinin bu başlık altında şekillendirildiği söylemlerinde bulunması dikkat çekmektedir. "Yeşil kapitalizmin gündemini oluşturan sürdürülebilirlik söylemi, gelişmiş ülkelerin ihtiyaçlarını diğerlerine göre öncelikli kılmaktadır" (Sezgin, 2022: 25). Buna karşılık WCED 1987 de Çevre ve Kalkınmaya Yeni Yaklaşımlar başlığı altında yer alan 49. Maddesinde "Ekonomik büyümenin durdurulmasını gerektirmek şöyle dursun, gelişmekte olan ülkelerin büyük rol oynayacağı ve büyük faydalar elde edeceği yeni bir büyüme çağına sahip olmadığımız sürece, yoksulluk ve az gelişmişlik sorunlarının çözülemeyeceğini kabul edilmelidir" söylemlerinin Sezgin'i desteklediği kabul edilebilir (WCED, 1987: Madde 49).

Sürdürülebilir ekonominin unsurları arasında yer alan atık yönetiminde; atık miktarının azaltılması, geri dönüşümün teşvik edilmesi ve atıkların çevre dostu bir şekilde bertaraf edilmesi sürdürülebilir bir ekonominin önemli unsurlarıdır. Üretim süreçlerinden elde edilen ham maddeler ve enerji yalnızca kısmen kullanılabilir ürünlere dönüştürülür. Gerisi atık olarak doğaya bırakılmaktadır. Sürdürülebilir kalkınma, ekosistemlerin genel bütünlüğünü korumak için hava, su ve diğer doğal unsurların kalitesi üzerindeki olumsuz etkilerin en aza indirilmesini gerektirir. Sürdürülebilir bir ekonominin döngüsel boyutu arasında, atık miktarının azaltılması, geri dönüşümün teşvik edilmesi ve atıkların çevre dostu bir şekilde giderilmesi de sürdürülebilir ekonominin bir diğer önemli unsurlarındandır (Kurnaz ve Yücel, 2021: 69-76).

Sosyal ekonomik eğilimler açısından en dikkat çekici semptomun insanların eylemleri nedeniyle ekonomik faaliyetlerin hızla artması olarak belirtilebilir. Ekonomik büyümeye dayalı bir dünya düzeninde tüketimin ne olursa olsun devam etmesi gerektiği vurgusu 21. Yüzyılda halen dikkat çekmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

2 TÜKETEN TOPLUM

Toplumların tüketme ile ilgili etkinliklerinin genel kapsam alanı çoğunlukla ekonomik bir konu olarak tanımlanmaktadır. “Bu kavramın sosyologlar, toplum psikolojisi ile uğraşanlar ya da sosyal kuramcılardan çok, ekonomistlerin, reklamcılarının ve pazar araştırmacılarının ilgi konusu olduğu düşünülebilir” (Bocock, 1997: 11). Fakat tüketim-tüketme eylemi sadece ekonomik bir durumu belirtmemektedir. Tüketme eyleminin aynı zamanda psikolojik ve sosyal faktörleri de içeren bir kavram olarak karşımıza çıktığı görülmektedir (Bocock, 1997; Bauman, 1999; Featherstone, 2013; Baudrillard, 2008; Berger, 2017).

Tüketim, disiplinlerarası bir inceleme konusu olarak; ekonomi, antropoloji, sosyoloji, psikoloji ve sanat dahil olmak üzere, birçok temel toplumsal bilimin üzerine çalışmaların yürütüldüğü bir alanın içerisinde konumlanmaktadır. Dolayısıyla tüketim faaliyetinin tanımında da oldukça çok yönlülük vurgusu ve interdisipliner bir perspektif yönü olduğu görülmektedir (Güler, 2019: 27).

Tüketim-tüketme kavramlarının ve eylemlerine yönelik ifadelerden birkaçı Raymond Williams'ın "Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Söz Varlığı" kitabında belirttiği üzere; tahrip etmek, harcamak, israf etmek, bitirmek şeklindedir (Williams, 2005: 68). Tüketme eylemi, insanoğlunun en ilkel davranışlarından birisidir ve bireylerin varlıklarını devam ettirebilmeleri için insana has doğal ve saf bir temel ihtiyaç olarak görülebilir (Güler, 2019: 21). Dolayısıyla bu durumda ilkel toplumlardan itibaren insanların varlıklarını sürdürebilmenin başka yollarını bilmedikleri yorumu da yapılabilir.

20. yüzyıl Batılı yaşam tarzında tüketim etrafında şekillenen kültürel ve toplumsal oluşum, farklı statü grupları tarafından, 21. yüzyılın kapitalist dönemine getirilen eski kültürel değerlerden etkilenmektedir. Tüketim toplumu, modernitenin temel dinamiklerinden biri olarak, insan yaşamının her alanında köklü değişimlere yol açmış bir olgudur. Moderniteyle birlikte sanayi devrimi, kentleşme, teknolojik gelişmeler ve kitlesel üretim hız kazanmış, bu süreçler tüketim alışkanlıklarının radikal biçimde dönüşmesine neden olmuştur. Bu bağlamda tüketim toplumu, bireylerin kimliklerini inşa ettikleri, toplumsal statülerini belirledikleri ve modern yaşamın rutinlerini şekillendirdikleri bir yapı haline gelmiştir.

Tüketim toplumunu anlamak için, toplumsal yapılarla ekonomik sistemlerin kesişim noktalarına odaklanmak gereklidir. Kapitalizmin gelişimi ve küreselleşmenin etkisiyle beraber, üretimden çok tüketim merkezli bir ekonomik düzen ortaya çıkmıştır. Bu yeni düzen, bireylerin ihtiyaçlarını aşan bir tüketim kültürünü teşvik ederken, sosyal kimliklerin tüketim nesneleri üzerinden ifade edilmesine olanak tanımıştır. Jean Baudrillard gibi postmodern düşünürler, tüketim toplumunun sadece ekonomik bir olgu olmadığını, aynı zamanda simgesel bir anlam taşıdığını ileri sürerler. Baudrillard'a (2024) göre, moderniteyle birlikte tüketim nesneleri, işlevsel özelliklerinden ziyade simgesel anlamları üzerinden değer kazanır; insanlar, tüketim malları aracılığıyla sosyal statülerini ve kimliklerini yeniden inşa ederler.

Tüketim toplumunun moderniteyle ilişkisi, ayrıca hızla gelişen teknoloji ve medyanın etkisiyle de derinleşmiştir. Marshall McLuhan'ın (1994) "araç mesajdır" tezi, modernitenin getirdiği yeni medya formlarının, tüketim alışkanlıklarını nasıl dönüştürdüğünü anlamak için önemli bir kavramsal çerçeve sunar. Televizyon, internet ve sosyal medya gibi modern araçlar, tüketim toplumunun kültürel ve ideolojik temellerini güçlendiren unsurlar haline gelmiştir. Bu yeni medya düzeni, bireylerin

sürekli olarak yeni ürünlere ve hizmetlere maruz kaldığı bir ortam yaratarak tüketimin sürekliliğini sağlamıştır.

Özetle, modernite, tüketim toplumu ve kapitalist ekonomi arasındaki karmaşık ilişki, günümüz dünyasında bireysel kimliklerin inşasından toplumsal yapıların şekillenmesine kadar geniş bir yelpazede etkisini göstermektedir. Tüketim, artık sadece bir ekonomik faaliyet olmanın ötesinde, modern bireyin toplumsal varoluşunun ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bu süreç, bireylerin kimliklerini tüketim nesneleri üzerinden tanımladığı, toplumsal farklılıkların tüketim pratikleriyle görünür kılındığı bir toplumsal düzenin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Kapitalizmin temelde özel mülkiyet, serbest piyasa ekonomisi ve kar odaklılık ilkelerine dayanan ekonomik bir sistemi ifade ettiği gözlemlenmektedir (Nikitin, 1979; Bocock, 1997). Bu sistemde üretim araçları olan; fabrikalar, tarım arazileri, işletmeler gibi finansal çıktı elde edilebilen varlıklardır ve genellikle bu varlıklar şahısların veya özel şirketlerin mülkiyeti altında gözetilmektedir. Kapitalist ekonomide mal ve hizmet üretimi, arz ve talep mekanizmasına bağlı olarak serbest piyasa koşullarında gerçekleşmektedir. Araştırma, inceleme, kuram, ekonomi, pazarlama, siyaset ve politika üzerine eserler vermiş olan yazar P. Nikitin'in "Ekonomi Politik" (Political Economy) (1979) adlı kitabında kapitalizmin ortaya çıkabilmesi için başlıca iki unsur olduğundan bahsetmiştir. Bu unsurlardan; "birincisi bireysel özgürlükten yararlanabilen, ama üretim araçlarıyla geçim araçlarından yoksun, güçleri satmak zorunda bırakılan insanların varlığı, ikincisi; önemli miktarda para ve üretim araçlarının bazı kimselerin elinde toplanmasıdır" (Nikitin, 1979: 77). Kapitalizm, rekabeti teşvik ederek etkin üretim ve yeniliği desteklemeyi amaçlamaktadır. Kar elde etme hedefi; şirketleri rekabet etmeye ve rekabet odaklı verimliliği arttırmanın vermiş olduğu cazibenin içerisine almaktadır. Bu durumun bir başka basit ve yalın ifadesi şu şekildedir: Üretilen mallar para karşılığında satılmadıkça kar elde edilemeyeceği gerçeği taşımaktadır ve üretim sanayisine yatırılan kapitalin, yatırım üstünden bir getiri sağlaması gerekir. Aksi taktirde bir mal tüketilip üstünden kar elde edilmiyorsa o malın üretimine devam edilmesinin bir anlamı olmayacaktır (Bocock, 1997: 43). Fakat Bocock bu düşüncenin aksi yönünde ifadelerde bulunmaktadır. Örneğin bu ifadeler rekabetçi üretim ve tüketimi temel alan kapitalizm merkezîyetçiliğinin, aynı zamanda gelir eşitsizliğine yol açabileceği ve bazı durumlarda sosyal adaleti zayıflatabileceğidir. 21. Yüzyılda özellikle tüketim modellerinin, tüketime

karşı olan arz ve talebin yoğunluğunun, insanların sosyal yaşantılarında etkili bir faktör konumuna geldiği gözlemlenmiştir. Tüketim yöntemlerinin çokluğu, bireylerin üzerinde, sosyal kimliklerini oluştururken ve topluluk içinde kimliklerini gösterirken etken olmasının yanı sıra, toplumsal statülerini de betimleyen birçok unsuru da yanı sıra getirmektedir.

Bocock (1997) aynı zamanda, tüketim teriminin ilişkili olduğu temel teorik çerçeve bağlamında, birçok farklı anlamlarının bulunduğunu savunmaktadır. Tüketimi sosyal olarak açılan ve tarihsel olarak değişen bir süreç olarak tanımlamaktadır. Değişen bu süreçte, tüketilen malların temel işlevi genişlemiştir. Artık gereksinimlerden ve kullanım değerinden ziyade, onların sembolik değiş tokuş değeri, kazandırdıkları sosyal prestij, yarattıkları rekabet duygusu ve neden oldukları sınıfsal ayrımcılıktan bahsetmek daha doğru olur (Baudrillard, 2024: 3). Tüketim, modernleşmeyle beraber en fazla başvurulmuş kavram olarak saptanmıştır.

Bocock (1997) tüketim teriminin zaman içerisinde yaşama yeni anlam, ifade ve normların girmesiyle değişen tanımları bulunduğunu da ifade eder. Bu açıklamanın doğrultusunda ise, 21. Yüzyıldan uzak bir zaman dilimi içinde İngiltere’de farklı kapitalist ekonomik yapı içindeki ilk tüketim modelleri örnek gösterilebilir. İlk tüketim modelleri, on yedinci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmaya başlamıştır (Bocock, 1997: 21).

İlk kapitalist üretim tarzı, Avrupa’nın diğer bölgelerinde köy çiftçiliği yayılmadan önce İngiliz tarımını etkilemiştir. Britanya’da tarım arazileri, çiftçi emeği, gıda ve ticari çiftlik ürünlerinin satışı ile bir serbest piyasa gelişmiş, bu yeni çiftçilik tarzını benimseyenler arasında Püritenler de yer almıştır. Calvinist özellikleriyle Püritenlik, yeni doğan tarım ve sanayi kapitalizminin burjuvazisi üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuştur. Bu sistem, kölelikten farklı olarak, ücretsiz ve ücretli işçilerden oluşan bir üretim düzeniyle kârın organize ve rasyonel biçimde dağıtılmasını içerir (Bocock, 1997: 21-22).

Püriten kapitalistler, kazançlarını lüks tüketim yerine işlerine yatırım yaparak değerlendirmiş, gösterişsiz bir yaşam tarzını benimsemişlerdir. Alman sosyolog Max Weber, “Protestan Ahlakı ve Kapitalizm Ruhu” adlı eserinde, bu yaklaşımı şöyle analiz etmiştir: “Çilecilik, ‘neşeli İngiliz’ yaşantısına buz gibi çöktü. Sadece dünyevi zevkler değil, kutsal törenler, Noel, Mayıs Bayramı ve geleneksel sanatlar da Püritenlerin öfkeli nefretine uğradı... Yaşamı tekdüzeleştirme eğilimi ve bedene karşı ilgisizlik, kapitalist çıkarlara bugüne dek katkı sağlamıştır” (Weber, 1971: 168-169).

Meltem Güler'in kaleme almış olduğu “Yönlendirilmiş Arzu: Tüketim Kültürü, Reklam ve Psikanaliz” (2019) kitabında da Püritanizm ile Postmodernizmi yani yeni kapitalist yaklaşımı karşılaştırmaktadır: Modern toplumun etiğı olarak kabul edilen Püritenlik, emeğe, rasyonelliğe, birikime, üretime ve yatırıma ahlaki bir sorumluluk yüklerken, postmodernizm ise bunun tam zıttı bir eğilim göstererek alışverişı yüceltmekte ve tüketimi kutsamaktadır. Üretim süreçlerine verilen destek artık daha fazla üretim için değil, tüketimin en üst düzeye çıkarılması için gerçekleşmektedir. Püriten yaklaşım, arzuları ve istekleri baskı altına alıp kontrol etmeyi teşvik ederken, postmodern toplumda daha çok üretmek ve daha az tüketmek, adeta bir ibadet olarak kabul edilmiştir.

Ancak tüketim toplumunun arka planında güçlü bir kapitalist kültür bulunmaktadır. Bu kültür, tüketici davranışlarının merkezine markaları ve sembolleri yerleştirir; bireylerin tüketim refleksleri ve alışkanlıkları bu semboller üzerinden şekillenir. Dolayısıyla tüketim ve tüketim nesnelerinden bahsetmek (burada markalar, semboller ve göstergelerin tüketici davranışlarındaki rolü kastedilmektedir) ancak nesnelerin özerk ve ayırt edici göstergelere dönüşerek belirli bir sistem içinde yer almasıyla mümkün olabilir (Baudrillard, 2024: 59). Bu bağlamda, bireyler kimliklerini ve yaşam tarzlarını bu semboller ve göstergeler üzerinden inşa ederler. Tüketim malları, işlevsel özelliklerinin ötesinde, bireylerin toplumsal konumlarını ve kimliklerini belirleyen sembolik değerler taşır.

Postmodern dönüşüm sürecinde modern sanayi toplumunun sembolü haline gelen ve toplumun her alanında öne çıkan rasyonalizasyon, arzu, iş kontrolü gibi Püriten değerler işlevini yitirmektedir. Püriten etiğı yerini hedonist (hazcı) tüketiciye sevk etmekte olduğu söylenmektedir (Güler, 2019: 40-43). Baudrillard (2024: 87-88) ise bu söylemlerle de bağlantılı olarak; Püriten ideolojinin postmodern süreçlerde de meşrutiyyetini koruduğunu, ancak bütünüyle hedonist bir tavır içerisinde işleyerek var olduğunu savunmaktadır. Püriten ahlakının yüceltme, aşkınlık ve baskı etiğinin yanı sıra tüketimin ve ihtiyaçların devam ettiğini ileri sürdüğü gözlemlenmektedir.

Tüketici kültürü; kapitalist meta üretiminin genişlemesine dayanmaktadır ve bu durum tüketim nesnelerinde, alışveriş ve tüketim alanlarının rasyonelliğinden kaynaklı olarak nesnel gerçekliklerinin büyük ölçekli maddi kültür birikimlerine yol açar. Bu maddi kültür birikimi, 21. yüzyıl Batı toplumlarında boş zaman ve tüketim etkinliklerinin giderek daha önemli hale geldiğini göstermektedir (Featherstone, 1996: 38). Toplum içerisinde yer alan

bir grup bu durumların daha fazla eşitlik ortamı yaratacağını ve bireysel özgürlüğe yol açtığını iddia ederken (aynı anda aynı nesneye herkesin ulaşması yönüyle), bir başka grup ise sosyal ilişkileri geliştirmek için toplumları ve bireyleri baştan çıkarmaya hatta ideolojik olarak manipüle etmeye yönelmektedir şeklinde fikirlerini savunur. Bu bağlamda, artan tüketim faaliyetlerinin çokluğundan kaynaklı olarak bireyler arası eşitliğin tam olarak gerçekleşeceği ibaresinde bulunmak doğru bir ifade olmamaktadır. Aslında konu nesnelere ve nesnelerin nasıl kullanıldığına gelince tüm insanlar aynı ve eşit konumda yer alırken; artık toplumlar ve bireyler, nesnelere erişilebilirlikleri ve ulaşılabilirlikleri açısından sınıflandırılmaktadır. Bu durumda aslında nesne ile kullanım değeri arasında bir eşitlik ilişkisi olduğu olgusundan bahsetmek yanlış olmayacaktır ancak söz konusu oluşturdukları savunulan diğer eşitlik unsurları bu noktada ayırıcı unsurları beraberinde getirmiş olmaktadır (Baudrillard, 2024: 51-53).

Bireyler tüketim piyasası nesne, ürün ve malları çoğaltarak toplumlar arası eşitlik oluşturabilecekleri fikrine kapılmış olabilirler. Dolayısıyla eşitleyici ihtiyaç söylemleri, nesne yoğunluğunu artırarak çelişkilerin ve ayırıcı davranış veya söylemlerin aşılabacağı kanısına varmaktadır. Ancak, dünyadaki mevcut durumlar düşünüldüğünde, oluşturulan nesne kalabalıklığının, toplumlar ve bireyler arasındaki sınıflandırmaları engellediği söylenemez. Bu bağlamda ulaşılan, erişilebilen kısacası belli sınıfların elde ettikleri nesnelere; nesneler üzerinden toplum içerisinde bir kıyas ve gruplamalar getirilmektedir. Bu durumda oluşan sosyal statü gruplarının, toplumsal motivasyonu etkileyen bir noktayı vurguladığı kabul edilebilir.

Jean Baudrillard “Tüketim Toplumu” kitabında “nesneler çağında yaşamaktayız” şeklinde bir ifadede bulunmaktadır (Baudrillard, 2024: 16). Bu durum da tüketim piyasasının yapmış olduğu stratejiyi aslında besleyen yönde bir açıklama konumunda yer alır. Çünkü; çoğaltılan nesneler, ürünler ve mallar toplumların göstergeler dünyası içerisinde konumlanmasına ve bütün faaliyetlerini tüketim etkinlikleri olarak gerçekleştirmelerine neden olmaktadır. Dolayısıyla, bir ürünü satın almanın amacının, yüksek meta değeri nedeniyle statü kazanmak olduğu görülmektedir ve yaşamı boyunca kapitalizmin tanınmış bir eleştirmeni Amerikalı iktisatçı ve sosyolog, Thorstein Veblen'in gösterişçi tüketim kavramı bu durumu açıklamaktadır (Güleç, 2015). Çoğaltılan nesneler, bireylerin ve toplumların alım güçlerine göre şekillendirilmektedir. Bu durum sürekli olarak tüketen bir toplumun peyda

olmasına ortam hazırlarken, gelirlerin erimesine neden olarak, toplumsalın sanki bu şekilde eşitlik yaratılacağı fikrini gözler önüne sermektedir. Ancak nesneler çağında yaşayan ve nesnelerin sürekli hareketine kapılan bir toplumun, aynı vahşi hayvanların iç güdülerıyla avlanmaları gibi, avcı bir davranış modeli haline geldiği kabul edilebilir (Baudrillard, 2024: 16).

Görsel 2.1

Eskişehir Espark Avm “Black Friday” Kasım İndirimleri, 2023



Kaynak: <https://www.eskisehir.net/espark-avm-onunde-metrelerce-kuyruk-olustu> (http 2) erişim tarihi (22.05.2025)

Tüketici özneye, üretilmiş nesneler arasındaki iletişim bağı değişim göstermektedir. 21. Yüzyılda çok az sayıda nesnenin, konunun kendisiyle (nesne) ilişkili olduğu bir nesne bağlamı yarattığından bahsedilebilir. Bu bağlamda ise belirtilmiş olan üretilen nesne ile tüketici özne bağının değişmesi durumunu destekleyen bir örnek olarak Yapı Kredinin gerçekleştirmiş olduğu sürdürülebilirlik sohbetlerinin kırk sekizinci video ayağında gündeme getirilen “Sorumlu Tüketim” konusu verilebilir. Sorumlu tüketim sohbetlerin tüketimin artık insanın yaşamını sürdürme eğilimden çıkıp, nesnelere olan ilginin değişmesi ve üretici tarafından yönlendirilmesi durumlarına değinmektedir (Kopan, Dağdaş & Boz, 2023). Tüketiciler bir ürüne ya da nesnelere sağladığı spesifik faydalar açısından değil, nesnelere, maddelerin genel anlamları noktasında bir bütün olarak ilgi duymaktadır. Bu durum konu sadece kitlelerin alım gücüne odaklanan toplumların iç yapılarında oluşturdukları statü gruplarını göstermektedir. Sosyolojik bağlamda bir başka bakış açısı, ürünlerden elde edilen memnuniyet, haz ve statünün, fiyatların genel düzeylerinin gözle görülebilir artış oranları, bu koşullar altında belirlenen ürünlere, sosyal olarak yapılandırılmış erişimi ifade etmektedir. Bu bakış açısı, insanların sosyal bağlar ve farklılıklar yaratmak için nesneleri kullanmanın çeşitli yollarını bulmaya

odaklanmalarına sebebiyet vermektedir. Doğrudan fiziksel heyecan ve estetik zevki çeşitli biçimlerde yaratan; tüketicilerin kültürel açıdan çeşitli ütopyalar yaratmalarına ve belirli tüketim alanlarını coşkuyla benimsemelerine sebep olmaktadır. Bu durum dolayısıyla duygusal haz, hayal ve arzu konularını daha görünür bir hale gelmektedir (Featherstone, 2013: 36-37).

Tüketme eylemlerinin çokluğu toplumlarda nesnelere karşı haz duymayı, ürünlerden elde edilen doyumun belli bir süre içerisinde kaybolması sonucu daha fazla arz talep durumunun oluşmasına sebep olurken tüketme eylemlerinin yoğunluğunu da arttırmaktadır. Nesneye karşı duyulan haz, asgari süre içerisinde varlığını yitirmekle birlikte, eylemlerin ihtiyaç dışı sürekliliğini beraberinde getirmektedir. İhtiyaçlar ve tatmin olma duygusu arasındaki geleneksel ilişkinin, piyasanın yaratmış olduğu cazibe vasıtasıyla, bireylerin düşünme ve karar verme yetileri üzerinde olumsuz yönde etki oluşturduğu da söylenebilir. Piyasa tüketme eyleminin olasılığını artırmak için, tüketicileri her zaman baştan çıkarıcı yeni arzulara maruz bırakmak ve onları sonsuz bir coşku halinde tutmak için çaba sarf etmektedir. Bu çabaların doğrultusunda, tüketicinin eylemleri kontrol dışı olabilir ve kişiler olgun tüketiciler rolünden çıkabilirler. Polonyalı sosyolog ve filozof olan Zygmunt Bauman (1999: 43) bu konu hakkında “Çalışma, Tüketicilik ve Yeni Yoksullar” adlı kitabında şu şekilde bir ifade bulunmaktadır:

Tüketim piyasasının tüketicileri sık sık baştan çıkardığı söylenir. Ama bunu yapabilmesi için baştan çıkarılmaya hazır ve istekli tüketicilere ihtiyaç vardır (tıpkı, fabrika patronunun işçilere emredebilmesi için, disiplinli ve itaatkâr alışkanlıklara sahip personele ihtiyaç duyması gibi). Gereği gibi işleyen bir tüketim toplumunda tüketiciler faal bir şekilde baştan çıkarılma peşindedirler. Cazibeden cazibeye, ayartılmadan ayartılmaya, bir yemden diğerine atılarak yaşarlar. Her yeni cazibe, ayartı, yem bir öncekinden biraz farklı, belki daha güçlüdür; tıpkı üretici atalarının bir aktarım karşısından diğerine yaşadıkları gibi (Bauman, 1999: 43).

Dolayısıyla tüketicilerin bu davranışları sonucu toplum içerisinde sosyolojik bazı sınıflandırmalar oluşmaktadır. Tüketim eylemi toplum içinde konumlanan bireylerin statülerini belirlemekle birlikte, aynı zamanda bireylerin kendi aralarında gruplar yaratmasına ve ötekileştirilmelerin oluşmasına da sebebiyet verebilmektedir. Tüketim toplumunda hâkim olan tüketici eylemleri tüketim konusu olan ürün ve hizmetlerin kullanım değerinden çok gösterge değerine göre tüketilmesine neden olmaktadır. Yeni olanın her zaman cazibesi, kullanılmakta olan nesne veya şeylerin cazibesinin önüne geçmektedir. Bu durum da her zaman yeni istencini çağırmakta ve toplum içerisinde,

bireyler arasında birçok çatışmayı meydana getirmektedir. “Sınıflar arası çatışma ve rekabet olgusuna, önceki dönemlerde rastlanmayan şiddette bir sınıflar içi çatışma ve rekabet eklenmiş durumdadır. Statü edinme duygusundan kaynaklanan bu rekabet, aynı zamanda aşırı tüketimi gerçekleştirmiş olan kapitalizmin arzu üretimi süreciyle de doğrudan ilişkilidir” (Oktay, 2002: 26). Bu durumda arzu üretimlerini sağlayan unsurlar, aşırı tüketimi getirmektedir. İşçi sınıfı, soylular ve diğer kesimler de (yoksullar) dahil olmak üzere bir bütün olarak toplumun tümü, tüketime korkunç bir ihtiyaç talebi oluşturmaktadır. Bu ihtiyaç kalemlerinin neler olup olmadığı hakkında netlik olmamasının yanı sıra ihtiyaç durumlarının realiteleri konusu da belirsizlik durumlarını yarattığı görülmektedir. Tüketim ekonomisi ve piyasası, kitleler tarafından inanılmaz derecede içselleştirilmiştir.

2.1 Savurganlık

Savurganlık kelimesi, toplumda yer alan bireyler arasında çoğunlukla lüzumsuz yere masraf yapılan eylemlerin anlatımında kullanıldığı gözlemlenmiştir. Kavramın TDK'deki sözlük tanımı ise: tutumsuz şeklinde; bir şahıs ya da kurumun gelirin, kaynaklarına veya imkanlarına dikkatsizce ve israfli bir halde davranması durumlarını açıklamaya çalışan bir tabir olarak karşılaşılmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2024).

21. Yüzyıla gelindiğinde savurganlık kavramının çeşitli varyasyonlarının olduğu görülmektedir. Savurganlık, toplumda ve topluluklarda çoğu zaman maddi kaynakların tüketilmesine yönelik kullanıma dikkat çekmektedir. Ancak, ekonomik israfın yanı sıra doğal kaynakların savurganlığı ve bireylerin zamanlarının savurganlığı da buna ek olarak değinilmesi gerektiğini düşündürmektedir. Zamanın savurganlığı enerji ve öteki kaynakların boşa kullanımı olarak kabul edilebilir. Bu alışkanlık çoğu zaman plansızlık, düşüncesizlik ya da kontrol eksikliği ile ilişkilendirilir ve uzun solukta birçok soruna (finansal zorluklara, kaynakların tükenmesine ya da israf edilmesine, bireylerin günlük yaşantısında zamanlarını eritmelerine) zemin hazırlayabilir. Bu nedenle, tasarruflu ve bilgili bir yaklaşımın aksine, savurganlığın genellikle negatif sonuçlara yol açan durumların ifadesinde kullanıldığı görülmektedir.

21. yüzyıldaki yaşam tarzı ve gelişen teknolojiler hem tüketimle hem de savurganlıkla alakalıdır. Bu bağlamda sanat tarihi profesörü ve aynı zamanda editör olan Crary (2023: 100) internetin gerçekliğini, toplumda yer alan her bireyin küçük servetlerini seçilmiş bir portföye yönlendirme konusunda çok başarılı olduğundan bahsetmektedir. Fakat Crary

aynı zamanda “Yeryüzü Yakılıp Yıkılırken” (2023) adlı dijital çağdan ve kapitalizm sonrası dünyayı açıkladığı kitabında internete eleştirel bir açıdan da yaklaşmaktadır. “İnternet kompleksinin” dünyanın her yerinden erişilebilir ve ulaşılabilir bir konumda yer aldığını ve dolayısıyla bu doğrultuda doğaüstü ekonomileri ve onları yönlendiren duyguları emdiğini söyler. İnternetin sonsuz devresinde olup biten her şey ölçüldüğü ve dolayısıyla paraya çevrildiği için birçok kişi, ticarileştirilmiş dijital benliklerine piyango vurması gibi zenginliğe kavuşabileceği gibi belirsiz bir inanca tutunabilmektedirler. Bu açıklamalar doğrultusunda ise yeryüzünde yer alan her öznenin varlığını sürdürmeye çalışan bilinçsiz birer özneler kümesi oluşturduklarından ve bu kümelerin durum kontrollerini gerçekleştirememelerinden kaynaklı olarak; sorumsuz, savurgan bireylerin peyda olduğu yeni dünyaların oluştuğu söylenebilir (Görsel 2.2). Beraberinde ise 21. Yüzyılda bireylerin tüketerek ait olma durumlarının varlığından ve bu aitliğin ise bulunduğu konuma mı? yoksa mevcut konumun üst zümrelerine ulaşılabilirliklerine mi? hizmet etmek istenildiği gibi birçok sorgulamalar da yapılabilir. Tüketici kimliklerin yönlendirilmesi açısından değerlendirildiğinde, internet alışverişlerinin cazibesi ve çekiciliği tüketim faaliyetlerini hızlandırdığı için Crary’nin yorumunu destekler nitelik taşıdığı da söylenebilir. Yapılan literatür taramasında Türkiye’de gerçekleşen tüketim etkinliklerinin değişiminin özellikle 1987’de İstanbul’da açılan ilk alışveriş merkezi ve sonrasında açılan alışveriş merkezleriyle şekillendiği gözlemlenmiştir. Tabii 90’lardan bu yana gerçekleşen birçok yeniliklerle birlikte (ilk alışveriş merkezlerinden sonra birçok yeni alışveriş merkezlerinin açılması, endüstrinin genişlemesiyle hızlı üretimin gerçekleşmesi, internetin yaşantılarımızın merkezine konumlanması ve kolay ulaşılabilirliği, reklam sektörünün önem kazanması gibi örnekler de çoğaltılabilir) artık tüketim etkinlikleri online alışveriş olarak adlandırılan internet sistemi üzerinden gerçekleşmektedir. Online alışverişler sırasında ise arzu yönlendirme çalışmaları hızla bireyleri gösterge bombardımanına tutmaktadır: Anında kapıda- hızlı teslimat- güne ve saate özel indirimler- sana özel indirim kuponları ve hatta black friday gibi birçok söylemin toplumları daha fazla tüketime teşvik etmekte olduğu vurgusu yapılabilir. Tüketim olgusu gösterge ve sembollerini kapsayan toplumsal ve kültürel bir süreç olarak kendini göstermektedir. Bu süreçte kültürel bir etkinliğe katılmak bile tüketimle ilişkilidir (Bocock, 1997: 13). Burada tüketim kavramının gündelik yaşamın kalbinde önemli bir yer tuttuğu ve insanların sorumluluklarını göz ardı etmesine neden olduğu söylenebilir. 21. Yüzyılda yaşanan, algılanan ve gözlemlenen tüketim

olgusu sadece ihtiyaçların karşılanmasına yönelik bir kısır döngü içerisinde değildir. Aksi yönde nesne bombardımanı bireylerin üzerinde arzu ve tatmin olma gibi i güdüsel refleksleri harekete geçirerek aşırılık yaratmaktadır.

Post-modern tketicilikte arzu duyulan şey, tüketilen “gerçek” çikolata, “gerçek” otomobil, ev veya mobilya değildir. Aslında “gerçek” nesneler, arzuların yerine konan şeylerdir; doyurulması istenen arzular, sembolik arzular olup, kültürel sembolizm tarafından dolayım lanmadan biyolojik olarak sahip olunan arzular değildir” (Bocock, 1997; 113-118).

21. Yüzyılda nesne bombardımanlarına maruz kalan öznelerin zamanını erittiği gözlemlenebilmektedir. Nesnelerle birlikte gerçekleşen zamanın savurganlığı yine nesne arzusunu bastırmak için meydana geldiği düşünülmektedir. Örneğin, nesne arzusunun getirmiş olduğu alışveriş kültürü bireylerin zamanının nasıl geçtiğini hissettirmemektedir. Bu doğrultuda alışveriş merkezinde geçirilen vakit çoğu zaman, mekân-süre ilişkisinin muğlaklaşmasına zemin hazırladığı yorumu yapılabilir.

Görsel 2.2

İstanbul Beylikdüzü Marmara Park AVM’de Bir Hafta Sonu Fotoğrafı, 2024



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden

Bir i mekân olan alışveriş merkezlerinde genellikle dışarıya açılan pencerelerin de bulunmamasından dolayı, günün hangi saat diliminde bulunduğu hissedilemez. Bu bağlamda alışveriş merkezlerinde zaman-nesne-mekân-ekonomi kavramları tümden bağlantılı hale gelir. Bu doğrultuda ise nesnelerin aşırılığının yanında gerçekleşen zamanının savurganlığı konusuna değinilmesi de durum hakkında önemli bir noktaya parmak basmaktadır. Vakı-t zaman olgusu, tüketim camiasının, tüketen bir toplumun; reel, aktüel veya hayali bolluğunda, 21. Yüzyıla gelindiğinde ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu görülmektedir (Baudrillard, 2008: 193). Baudrillard “Tüketim Toplumu”

kitabının bir bölümü olan “Boş Zaman Etkinlikleri Dramı Ya Da Zaman Kaybetmenin İmkansızlığı” başlığı altında boş vaktin niteliğinden bahsetmiştir (Baudrillard, 2008: 194-204). Bu başlık doğrultusunda, 21. Yüzyılda boş zaman etkinliğinin öneminden bahsedilmektedir. Ancak gerçekleşen boş zaman aktiviteleri aşırılaştığı takdirde gerçekleşen eylemlerin kalitesizleştiği ve zamanın boşa harcandığı gözle görülebilir, bireylerin zamanlarının erimesine zemin hazırlayan birçok unsur saptanabilir.

Postmodernizmin formüle ettiği yeni tüketim ilkelerinde maddi tatminden çok psikolojik ve sembolik tatmin aranır. Başka bir deyişle imajların, sembollerin ve simülasyonların gerçek dışı tüketim alanlarını yarattığı görülmektedir. Bu duruma bağlı olarak hızla merkezileşen AVM'ler toplumun bireylerini memnun etmeye hazır hale gelmektedir (Güler, 2019: 57). Hazır hale getirilen alışveriş merkezlerinde toplumda konumlanan bireyi, ihtiyaçlarının ve hayal kırıklıklarının tatminini kendi yaşamındaki tüketim mallarında, onun özelliklerinde ve içeriğinde arayan bir birey yarattığı düşüncesi akıllarda belirebilir.

Tüketim, modernizm sonu kapitalizmin ya da “post-modern” kapitalizmin tipik özelliklerini sergileyen bir süreç haline gelmiştir. Artık çoğu insanın kimlik duygusu bu insanların iş rollerinden çok, izledikleri tüketim kalıplarıyla ilgili olduğuna göre, yeni bir kapitalizm döneminin ortaya çıktığı söylenebilir. Daha önceki dönemlerden ayırt edebilmek için bu yeni dönemi “post-modern” olarak adlandırabiliriz... Post-modern tüketicilikte arzu duyulan şey, tüketilen “gerçek” çikolata, “gerçek” otomobil, ev veya mobilya değildir. Aslında “gerçek” nesneler, arzuların yerine konan şeylerdir; doyurulması istenen arzular, sembolik arzular olup, kültürel sembolizm tarafından dolayımından biyolojik olarak sahip olunan arzular değildir (Bocock, 1997; 113-118).

Walter Benjamin “Pasajlar” (1993) adlı kitabında, bu özgürlük yanılsamalarını desteleleyen yönde bir açıklamasına yer verilmiştir: Benjamin’e göre, 19. yüzyılın ortalarından itibaren Paris’te ve daha sonra diğer büyük şehirlerde, yeni gösterişli mağazalar ve pasajlar adeta bir "rüyalar alemi" yaratmaktadır. Dolayısıyla kapitalist ve modernist yenilik dürtüsünün bir parçası olarak sergilenen, sürekli yenilenen mallar, mağazalar ve pasajların yarattığı devasa aldatıcı görüntüler, çağrışımlara ve yarı unutulmuş yanılsamalara güç veren rüya imgelerinin kaynaklarıdır (Benjamin, 1993: 95-96). Bu açıklamalar göz önünde bulundurulduğunda ise tüketimin gerçek anlamda özgürlük vaat eden, yaratıcı ve dönüştürücü bir faaliyet olarak toplumlara sunulduğu ve bir çeşit bilinç oyunlarının yaratıldığından bahsedilebilir. Meydana getirilen bu bilinç oyunlarından kaynaklı olarak öznelere ihtiyaç dışı gerçekleştirdikleri tüketme eylemlerinin sebebi

olarak da gösterilebilir ve bu doğrultuda bireyler yaratılan hayaller ya da yanılsamalar içerisinde kaybolarak doğru seçim yetisini yitirecektir. 21. Yüzyıla gelindiğinde bu yanılsamaların kimi zaman reklamlar üzerinden kimi zamanda gizli mesajlar şeklinde toplumlara iletiildiği gözlemlenmektedir.

2.2 Vitrin Toplumu

21. Yüzyılın sembollerin ve göstergelerin üretildiği ve çoğaltıldığı bir çağ olarak karşımızda durduğu yorumu yapılabilir. Buna paralel olarak bireylerin üretilen ve çoğaltılan bu gösterge ve semboller aracılığıyla aşırılaşan eylemler sergilemeye meyilli konuma gelmiş olduklarından bahsedilebilir. İlâveten yeryüzünde biriken çöp yığınlarının da oluşmasına zemin hazırladığı düşünülebilir. Sonuçta bu bağlamda oluşan yığınların sebebinin bilinçsiz tüketicilik olduğu da kabul edilebilir.

Tüketim sadece finansal bir eylem değil aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir süreçtir. Bocock (1997: 76-79), tüketim etkinliklerinin çocukluk döneminden öğretilmeye başladığını, bireyin ait olduğu kültürel grubun tam üyesi olabilmesi için, sembollere cevap vermeye alıştırılması gerektiğinden bahsetmektedir. Özellikle çocukluk döneminden itibaren tüketim kültürüyle tanışmak, bireylerin sadece ihtiyaçlarını değil, aynı zamanda sosyal statülerini, aidiyet duygularını ve hatta kişisel değerlerini şekillendirmelerine olanak tanır. Tüketim, bu anlamda, kimlik inşasında bir araç haline gelir ve birey, tükettikçe topluma katılımını, statüsünü ve bireyselliğini ifade eder. Bu sürecin, özellikle modern dünyada tüketim nesnelerinin sembolik anlamlarının artmasıyla daha da derinleştiği gözlemlenmektedir. Bir başka açıdan bakıldığında, tüketim etkinliklerinin kültürel bir süreç olarak görülmesi, insanın semboller ve göstergeler aracılığıyla kimliğini sürekli yeniden üretmesini sağlar. Örneğin, bir bireyin tükettiği bir ürün ya da marka, onun sosyal çevresi içinde nasıl algılandığını ve hangi gruba ait olduğunu işaret eder. Bu da tüketimi bireysel bir tercihin ötesinde, toplumsal kimliğin bir yansıması haline getirir. Ancak bu durum aynı zamanda bireyin kendini bulma ve ifade etme sürecinde, toplumsal beklentilerle ne kadar örtüştüğünü ya da kendisini bu süreçte ne kadar özgür hissettiğini sorgulamasına da neden olabilir. Tüketim kültürünün bireysel özgürlük mü? yoksa toplumsal baskı mı? getirdiği önemli bir tartışma konusudur. Bireyin tüketimle şekillenen bu kimlik arayışında kendine şu soruyu sorması gerekebilir: Tüketim yoluyla ifade ettiğim kimlik gerçekten bana mı ait? yoksa toplumun dayattığı bir rol mü? Bu bağlamda Deleuze ve Guattari'nin arzu makineleri terimine bakılabilir:

Gilles Deleuze ve Felix Guattari, İngilizce ilk basımı Anti-Oedipus adıyla yayınlanan, modern kapitalizmin ruhsal yapıları üzerinde yaptıkları analizlerinde “arzu makineleri” terimini ortaya atmışlardır. Deleuze ve Gattari şöyle demektedirler: “bir organ makinasının fişi bir enerji kaynağı makinasına takılır: biri diğerinin kestiği bir akış üretir. Göğüs süt üreten bir makine, ağızda onla birleşen farklı bir makinedir (Deleuze ve Guattari, 2017: 1).

Bocock bu konuda şöyle belirtmiştir:

Şüphesiz ki, bunu okumanın yaratacağı şok etkinin amacı, modern kapitalizmde hümanistleri insanlara yeni bir şekilde bakmaya zorlamaktır” (Bocock, 1997: 89).

Deleuze ve Guattari’nin ileri sürdüğü düşünceye göre, kapitalist endüstriler insanları, ürettikleri ve satın almalarını istedikleri ürünlerle uyumlu hale getirmek için birer nesne, yani birer arzu makinesi haline getirmek zorundadır. Onlara göre, insanlar ancak tüketim mallarını arzuladıklarında bu ürünleri satın alacaklardır. 21. Yüzyılda sembollere ve göstergelere olan ilgiye bakılırsa bu öngörünün doğruluğu kabul edilebilir.

John Berger’in “Görme Biçimleri” kitabının yedinci bölümü, (2017: 129-154) reklam imgelerinin görsel kültürdeki rolünü ve toplumsal etkilerini derinlemesine incelemektedir. Berger, reklamların yalnızca ürün tanıtımının ötesinde, tüketim alışkanlıklarını ve bireylerin kimliklerini şekillendiren etkili araçlar olduğunu vurgular. Bu bölümde, reklam imgelerinin bireylerin arzularını nasıl yönlendirdiği ve toplumsal normları nasıl yeniden inşa ettiği üzerine önemli çıkarımlar yapılmaktadır. Reklam, içimizde yatan doğal zevk ve arzu açlığını işleyerek; zevk nesnesinin aslını değil o zevkin yerini tutabilecek nesneleri bizlere yönlendirir (Berger, 2017: 132). Bu bağlamda, toplumsal normlar ve medya tarafından yönlendirilen tüketim, bireylerin neye ihtiyacı olduğunu değil, neyin prestijli olduğunu gösterir.

Reklamlar, bireylerin deneyimledikleri dünya ile kurdukları ilişkileri dönüştüren semboller olarak işlev görür. Berger, bu imgelerin tüketim kültürünün bir parçası olarak, izleyiciyi hem hedef kitle olarak tanımladığını hem de arzu nesneleri üzerinden kimlik inşasını teşvik ettiğini belirtir. Özellikle, reklamların bireylerin duygusal yanlarına hitap ederek, belirli bir yaşam tarzına veya sosyal statüye özendirdiğini ifade eder.

Reklam hiçbir zaman bilinen bir zevkin alıcıya yeniden tattırılması olamaz. Reklam hep gelecekteki alıcıya seslenmek zorundadır. Alıcıya satmaya çalıştığı ürünle ya da olanakla çekicilik kazanmış olan kendi imgesini yansıtır. Bu imgeyle alıcıda, kendisinin gelecekte olabileceği durumu özleten bir kıskançlık uyandırır. Bu kıskanılasi Ben’i yaratan nedir öyleyse? Başkalarının duyduğu kıskançlıktır elbette. Reklam nesneleri değil toplumsal ilişkileri amaçlar. Reklam zevk

değil mutluluk vaat eder bize: dışardan, başkalarının gözüyle görünen bir mutluluk. Kıskanılmının getirdiği bu mutluluk da çekicilik yaratır (Berger, 2017: 132).

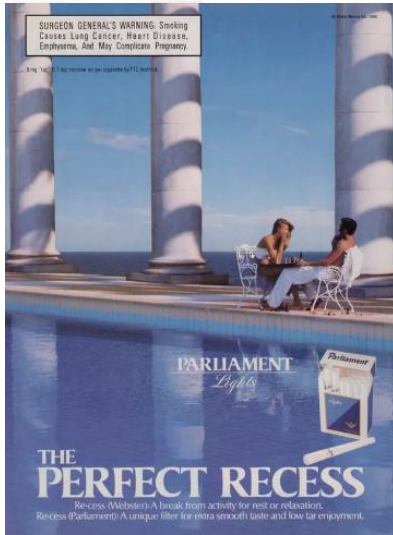
Reklamların görsel estetiği ve kullanılan imgelerin anlam katmanları aracılığıyla nasıl bir hayal dünyası yarattığı gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, reklam imgeleri gerçeklikle olan bağlarını kopararak, idealize edilmiş yaşam biçimlerini ve arzuları tüketicilere sunar. Bu durum, bireylerin kendilerini bu imgelerle özdeşleştirmesine ve onları gerçeklik olarak algılamasına yol açar. Dükkân vitrinleri, mağaza sergileri ile dergi ve gazetelerde, en önemlisi de televizyonlarda yer alan reklam görselleri, modern tüketim kültürünün işlevini görüntüler aracılığıyla sürdürmesini sağlar. Televizyon reklamlarına, billboardlara, dergi ve gazete ilanlarının fotoğraflarına ve alışveriş merkezlerindeki vitrinlere bakan insanları anlamaya çalıştığımızda, bunların yalnızca anlamsız etkinlikler olmadığını, aksine milyonlarca sıradan bireyin iç dünyasında oldukça önemli etkiler yaratan tüketim eylemleri olduğunu gözlemleyebiliriz. İmgeler ve görseller hem bilinçli hem de bilinçdışı arzuların ifade bulduğu unsurları göstermektedir (Bocock, 1997: 95). Reklam, mega kentlerin yapısal formlarını, görsel silüetlerini, mekân içindeki belirgin konumlarını, bütünleşmiş şekillerini ve grafik anlamlarını tanımlar ve bir araya getirir. Uzak bir mesafeden bile, kısa bir süre içinde dilsel ve sembolik bağlantılar kurarak yüzlerce çağrışım yoluyla anlamlar üretir. Böylece, bu anlamları alımlayıcı kitleye aktararak güçlü bir iletişim ağı oluşturmaktadır (Perloff, 2019: 144). Bu bağlamda, reklamın mega kentlerin görsel kimliğinde ve toplumsal belleğinde oynadığı rolü vurgulamak mümkündür. Reklam, mimari yapıların ve kentsel formların sembolik değerlerini dönüştürerek mekâna dair algıyı biçimlendirmekte ve toplumsal anlamları yönlendirmektedir. Mega kentlerde reklam, bireylerin çevreyle kurduğu ilişkiyi estetik ve kültürel anlamda etkileyen bir kentsel simge üreticisi olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla, dikkati çekmek amacıyla rekabet eden reklam panoları, afişler, görseller ve otoyol levhaları gibi reklam göstergelerinin artışı, toplumun algı mekanizmasını dönüştürmekte ve reklamların sunduğu imge bombardımanı ile birlikte tüketim eğilimlerini hızlandırmaktadır. Bu bağlamda, bireylerin mekânla ve görsel çevreyle kurdukları ilişki, reklam göstergelerinin yoğunluğuyla birlikte tüketim odaklı bir yapıya evrilmektedir.

Reklam imgelerinin dikkat çekme yetilerinin güçlenmesi için reklamların metin yazarlığında da küçük ama vurucu yani zekice metotlar geliştirilmeye özen gösterdikleri görülmektedir. Örneğin yukarıda yer verilen Görsel 2.3 de, genç bir çift okyanusa bakan

keyifli bir terasta yer almaktadır. Reklam metninin üzerinde ise Perfect Recess (Mükemmel Teneffüs) yazısına yer verilmiştir. Perfect Recess ifadesinin Parliament gibi bir sigara reklamında kullanımı, güçlü ve canlı imgeler ile kavramlar uyandırmaya yönelik imajist (imagist) teknikleri yansıtır. Mükemmel Teneffüs terimi, anlık bir kaçış veya idealize edilmiş bir mola iması yaparak, ürünün bir rahatlama ve sofistikasyon kaynağı olarak cazibesini artırır. Bu dil, sadelikte kök salarak, yaşam fantezisi sunan bir giriş noktası işlevi görür ve sigarayı istenen bir kimliğin parçası olarak konumlandırır (Perloff, 2019: 145-146).

Görsel 2.3

Parliament Sigara Reklam Fotoğrafı



Kaynak: Perloff, 2019: s. 146

Reklamlar, bu tür baştan çıkarıcı minimalizmi sıklıkla kullanarak, psikolojik çağrışımları devreye sokarak ve derin bir çekicilik yarattığı gözlemlenir. Bu bağlamda, “Mükemmel Teneffüs” yalnızca bir ürünü tanımlamakla kalmaz; aynı zamanda yaşam ritminin kontrol edilen, ideal bir kesintisini önerir. Böylece sigaranın rahatlama ve ayrıcalıkla ilişkili imajına vurgu yapar. Bu yapılandırma güçlü fakat belirsiz tüketicilerin kendi arzularıyla detayları doldurmasına olanak tanır ve böylece ürünün çekiciliğini psikolojik bir etkileşim yoluyla artırır.

Baudrillard'ın terimleriyle (2024: 158-165), reklam sigarayı bir taklidin taklidine (simulakrum) dönüştürerek, nesnenin (sigara) gerçeklikten ziyade, boş zaman ve sınıfsal imajı ile daha fazla ilgili hale gelmesini sağlar. Bu durumda, “Mükemmel Teneffüs” ifadesinin çekiciliği, tüketicileri günlük yaşamda idealize edilmiş anların fantezisine katılmaya davet eden, özenle inşa edilmiş bir illüzyonu temsil ettiği bir Baudrillard

ilhamlı analize yol açar. Göstergeler ve simgeler aracılığıyla yaratılan temsiliyetler, psikanalitik düzeyde arzu, haz ve erotizmi reklamlar üzerinden yönlendirerek toplumların tüketim davranışlarını şekillendirmektedir. Vitrinlerde ve billboardlarda sergilenen imajlar, tüketicilerin bilinçaltındaki arzulara hitap ederek ürünlere olan ilgiyi artırır. Bu bağlamda, Mükemmel Teneffüs (Perfect Recess) gibi ifadeler, yalnızca bir ürünün ötesinde yaşam tarzı ve kimlik inşası ile derin bir ilişki kurmalarını sağlar. Dolayısıyla yirminci yüzyıldan itibaren gelişen reklam panosu kültürü; yüksek hızda iletişim = maksimum bilgi aktarımı sağlamak üzerine kurulmuştur (Perloff, 2019: 144). “Günümüzde gerçek anlamda reklam demek toplumsal bir düzen tasarlamak, *eksikliği* her geçen gün daha çok hissedilen bir toplumsal düzeni inatla ve azimle anımsatmaya çalışmak demektir” (Baudrillard, 2024: 124).

2.3 Çokluk-Bolluk

Filozof ve yazar Jean-Jacques Rousseau’nun “Toplum Sözleşmesi” (2006) ve “İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı Üzerine” (2023) adlı eserlerinde; insanın doğadan koparak ihtiyaçlarını sınırsız hale getirdiği; arzu edilenin ise sonunun hızlı gerçekleştiğinden bahsederek yeni tüketim dünyasına kısa bir gözlem ve yorum sunduğu söylenebilir. Rousseau, insanların ihtiyaçlarından çok arzularının peşinde koştuğunu ve bu arzuların sınırsız olduğunu ifade eder. Tüketim toplumunda da çokluk ve bolluk kavramlarının doyumsuz arayışa yönelik bir eleştiri ifadesi olarak kullanılabileceği düşünülerek, bu bölümün başlığı olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda Rousseau’dan farklı zamanda yaşamış olsa bile, onu destekler nitelikte söylemde bulunmuş olan bir diğer kişi ise; ünlü Romalı düşünür Seneca’dır. MS.50-60 yılları arasında Roma’da yaşamış olan Seneca, “Ahlak Mektupları” (2019) adlı eserinde “İhtiyaçlarımız az, isteklerimiz sınırsızdır” söyleminde bulunmuştur. Seneca’nın, insanların gerçek ihtiyaçlarının oldukça sınırlı olduğunu, ancak arzularının sonsuz bir döngüde olduğunu ifade ettiği söylenebilir. Bu ifade bolluk peşinde koşmanın insanları mutlu etmek yerine tatminsiz kılacağı ifadesinin bir başka yorumudur.

Görsel 2.4

Eskişehir Sokak Aralarında Biriken Tekstil Atıkları I



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

Çokluk ve bolluk kavramlarına Baudrillard'ın “Tüketim Toplumu” kitabında da rastlanmaktadır. Baudrillard; en ilkel fakat anlamlı bolluk biçiminin tasvirini, nesneleri ya da simgeleri takım ya da koleksiyon olarak istifleme olduğuna yer vermektedir (Baudrillard, 2024: 17). Bu noktada sözü geçen -istifleme- ifadesi birçok çağrışımda bulunmaktadır. Nesnelerin yığılmasına, birikmesine ve çoğalmasına zemin hazırlayan ve bunu uygulayan öznelere; kimliklerinin, arzularının, psikolojik davranışlarının, yanı sıra toplumsal hareketlerinde, çevresel duyarlılıklarında da bir tür istiflenme durumunun meydana geldiği yorumu yapılabilir. Bu bağlamda, nesnelerin ve davranışların istiflenme süreci, bireylerin kimlik ve arzularının yanı sıra, çevresel etkinliklerinin de tüketime dayalı bir kültür içinde nasıl şekillendiğini göstermektedir. İmgeler, gösterge, simgeler ve düşlerin yaratmış olduğu simülasyon dünyasında algının yitirilmesi sonucu gerçekleştirilen eylemlerle beraber nesne çokluklarının oluşmasına sebebiyet vermektedir.

Baudrillard, bolluğun bir değere dönüşebilmesi için bir nesnenin yalnızca yeterince değil, gereğinden fazla olması gerektiğine dikkat çekerek gerekli ile gereğinden fazla arasında anlamlı bir fark oluştuğunu vurgular (2024: 17, 44). Bu bağlamda, Baudrillard'ın gereğinden fazla ile yeterince arasındaki farkı vurgulaması, tüketim toplumunda nesnelerin salt bir ihtiyaçtan ziyade statü ve anlam kaynağı haline gelmesine de ışık tutar (Görsel 2.4, Görsel 2.5). Gereğinden fazla olan nesne, tüketici için kimlik ve sosyal statü simgesine dönüşerek toplumda belirli bir yere işaret ederek gösterişçi tüketim modelini oluşturur. Gösterişçi tüketim sürecinin yanı sıra tüketimin kendisi kadar üretim süreci de gösterişin kendisine itaat etmektedir (1997:44). Böylece, bolluk artık sadece bireysel

arzuları tatmin etme aracı değil, aynı zamanda toplumsal değer sistemine eklemlenen bir unsur haline gelir.

Görsel 2.5

Eskişehir Sokak Aralarında Biriken Tekstil Atıkları II



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

Bolluk durumunun, toplumsal ilişkiler ve tüketici davranışları üzerindeki etkisi, değer ve anlamın yeniden üretilmesi sürecinde belirleyici olur. Baudrillard'ın teorisinde, bu aşırılığa dayalı tüketim örüntüsü, toplumsal kimliklerin ve güç ilişkilerinin sürdürülebilirliğine de katkıda bulunur; gereğinden fazlasına sahip olmak, bireyi sadece diğerlerinden ayırmakla kalmaz, aynı zamanda onu, tüketim üzerinden simgesel bir ekonomik değer döngüsüne dahil eder. Bu perspektiften, bolluk, yalnızca kaynakların çoğalması değil, tüketici davranışlarında anlam kaybı ve simülasyon dünyasının şekillenmesi olarak da değerlendirilebilir. Dolayısıyla, modernite ile gelişen tüketim kültürünün birey ve toplum üzerindeki etkilerinin dengeli ve sağlıklı bir yaşam ortamı için yararlı olmadığı vurgulanabilir. Bu konuya farkındalık yaratmak ve belki de yaşama fayda sağlamak için sanat da bir etken olarak belirtilebilir. Bu doğrultuda tüketim kültürünün birey ve toplum üzerindeki etkileri yalnızca sosyal yapıları değil, sanatsal üretim biçimlerini de dönüştürmüştür; sanat, bu etkileri görünür kılarak eleştirel bir araç olarak öne çıkmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3 SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK KAVRAMININ SANATA YANSIMALARI: 20.

Yüzyıl Akımları ve Ötesi

Sürdürülebilirlik, modern dünyanın karşı karşıya olduğu çevresel, ekonomik ve sosyal krizlere bir yanıt olarak şekillenmiş çok boyutlu bir kavramdır. Bu kavram, yalnızca doğal kaynakların korunmasını değil, aynı zamanda toplumların sosyal eşitlik ve ekonomik istikrar temelinde ilerlemesini hedeflediği görülmüştür. İnsan faaliyetlerinin çevresel etkilerinin giderek belirginleşmesi, iklim krizinin küresel boyutlarda tehdit oluşturması ve kaynakların sınırsız bir şekilde tüketilmesi, sürdürülebilirliği bir zorunluluk haline getirmiştir. Ancak bu anlayışın tarihsel arka planına bakıldığında, sürdürülebilirlik kavramının günümüzdeki gibi adlandırılmamış olsa da sanat ve kültürel pratiklerde, çeşitli şekillerde karşımıza çıktığı görülmektedir.

Sanat tarihi boyunca, özellikle kriz dönemlerinde, toplumların çevresel ve ekonomik gerçeklikleri sanat üretimine yansımıştır. Geleneksel anlamda sürdürülebilirlik olarak adlandırılmasa da sanatçıların materyal seçimi, üretim yöntemleri ve içerik temaları yoluyla bu kavrama hizmet eden uygulamalar geliştirmiş oldukları yapılan literatür analizinde görülmektedir. Örneğin, atık materyallerin veya gündelik nesnelerin sanatsal üretimde kullanımı, yalnızca ekonomik bir zorunluluk değil, aynı zamanda kaynakların yeniden değerlendirilmesine yönelik bir bilinç yaratmıştır. “Bit pazarlarının ve ikinci el mağazaların sunduğu nimetler olmasa Edward Kienholz’un mekân düzenlemeleri nasıl olurdu?” (Artun, 2019: 71) (Görsel 3.1). Dolayısıyla bu tür uygulamalar endüstriyel devrim ve modernleşme sürecinin getirdiği tüketim kültürüne karşı bir eleştiri olarak şekillenmiş, aynı zamanda, estetik ve felsefi boyutlarıyla, sürdürülebilirliğin farklı disiplinlerde nasıl hayat bulabileceğine dair önemli örnekler sunmuştur.

Görsel 3.1

Amerikalı



Not *: 100,3 × 48,3 × 79,4 cm Yağlı boya, metalik boya, reçine, alçı ve grafit, manken parçaları üzerine; ahşap, metal, plastik, kâğıt, kauçuk ve bebek arabası, 1927 – 1994, Menil Collection, Texas

Kaynak: <https://www.menil.org/collection/objects/3229-john-doe> (http 3) erişim tarihi (17.11.2024)

Bu bağlamda sürdürülebilirlik, yalnızca çevre koruma ile sınırlı kalmayan, aynı zamanda kültürel değerlerin devamlılığını sağlamayı ve toplumsal eşitliği teşvik etmeyi amaçlayan kapsamlı bir yaklaşım olarak anlaşılmalıdır. Sanatın, bu çok yönlü kavramın en güçlü taşıyıcılarından biri olarak, sürdürülebilirlik bilincinin inşasında önemli bir rol oynayacağı düşünülmektedir. Bu nedenle, sürdürülebilirlik yalnızca günümüz dünyasına özgü bir gereklilik değil, tarih boyunca toplumların krizlere karşı geliştirdiği yaratıcı bir strateji olarak da değerlendirilebilir.

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Kübizm ve Dadaizm gibi avangart akımlar, kullanılan malzeme ve teknikleriyle çağdaş sürdürülebilirlik anlayışının erken bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu akımlarda öne çıkan kolaj ve asamblaj teknikleri, sanatın geleneksel malzeme kullanımını dönüştürerek alternatif üretim biçimleri sunmuştur. Kolaj tekniği, farklı malzemelerin bir yüzey üzerine yapıştırılmasıyla oluşturulan bir yöntemdir. Gazete kupürleri, kumaş parçaları ve çeşitli kâğıt türleri gibi farklı iki boyutlu malzemeler bir araya getirilerek yeni kompozisyonlar oluşturulur. Asamblaj ise genellikle iki boyutlu yüzey üzerine montajlanan nesne/nesnelerin oluşturduğu rölyef etkisine sahip kompozisyonlardır. Belli bir konsept çerçevesinde bir araya getirilerek monte edilmiş nesneler heykelsi düzenlemeler yapılmasını sağlarken sonraki süreçte enstelasyonun/yerleştirmenin kapısını da aralamıştır.

Bu teknikler, sanatta malzeme çeşitliliğini artırmanın yanı sıra geri dönüşüm fikrine de zemin hazırlamış, günümüz sürdürülebilir sanat anlayışına da erken bir referans oluşturmıştır. Çizim, boyama ve yapıştırma gibi çeşitli yöntemlerle zenginleştirilen bu eserler, dönemin sanatçılarının sıradan atıkları dönüştürerek estetik açıdan etkileyici ve yenilikçi imgeler oluşturma yeteneklerini gözler önüne sermiştir (Farthing, 2014: 390). Bu üretim biçimi, yalnızca sanatın malzeme ve estetik anlayışını dönüştürmekle kalmamış; aynı zamanda dönemin kapital toplumuna yönelik eleştirilerini de somutlaştırmıştır. Gündelik nesnelerin sanatsal bağlama taşınması, atık materyallerin yeniden değerlendirilmesi yoluyla sanatta yeni bir estetik ve anlam katmanı yaratılmıştır. Bu yönüyle, Kübizm ve Dadaizm yalnızca estetik yenilikler sunan akımlar olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve ekonomik eleştirileri aracılığıyla sanatın sınırlarını genişleten dönüştürücü güçler olarak da göz önünde bulundurulmalıdır.

Sanatsal üretimin sınırlarını genişleten ve dönemin sosyal, ekonomik ve kültürel bağlamlarını eleştiren yaklaşımlarıyla öne çıkan bu akımlar; kullanılan materyaller üzerinden yeniden kullanım ve dönüştürme kavramlarını estetik bir çerçevede ele almışlardır. Örneğin, gündelik nesnelerin ve atık materyallerin sanatın bir parçası haline getirilmesinin, bu dönemde hem yaratıcı bir direnişin hem de maddi kaynakların yeniden değerlendirilmesine yönelik bir bilincin oluşumunu sağladıkları söylenebilir. Bu durum dolayısıyla, sanatı yalnızca bir ifade biçimi değil, aynı zamanda toplumsal eleştiri ve kültürel dönüşümün bir aracı olarak konumlandırmıştır. Tarihsel olarak bu uygulamaların, günümüz sürdürülebilirlik tartışmalarıyla güçlü bir bağ kurduğu yorumu yapılabilir. Modern sanatçılar, atık ve geri dönüştürülmüş materyalleri kullanarak yalnızca çevresel bir duyarlılık geliştirmekle kalmamakta, aynı zamanda sanatsal üretim süreçlerini dönüştürmektedir. Böylelikle sanat, çevresel krizlere karşı farkındalık yaratmanın ötesinde, sürdürülebilir bir geleceğin inşasında yaratıcı çözümler sunan disiplinlerarası bir platform haline geldiği akıllarda belirmektedir. Bu bağlamda, geçmiş sanat akımlarının sürdürülebilirlik kavramının sanatla olan ilişkisini anlamak için Kübizm ve Dada hareketi önemli bir tarihsel temel oluşturmuş ve modern sanat pratiklerinin sürdürülebilirliğe nasıl katkı sağladığını değerlendirmek açısından güçlü bir çerçeve sunmuştur. Dolayısıyla bu çerçevede yapılmış olan literatür analizinde; 1920’lerde oluşarak bu anlamda bir kırılma yaratan Dadaizm ve Kübizm sonra, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve sürdürülebilirlikle dolaylı ya da doğrudan ilişkilendirilebilir olarak görebileceğimiz bazı sanat akımları; Fluxus, Kinetik Art, Arte

Povera, Beat Sanatı, Funk Sanatı, Pop Art, Arazi Sanatı, Çevreci Sanat, Yeni Dada, Yeni Gerçekçilik olarak kabul edilebilir. Sürdürülebilirlik kavramının tanımlanması, birinci bölümde de değinildiği üzere 1960’lardan sonrasına tekabül etmektedir. Bu tezin sanat alanındaki kapsamı da 20. Yüzyıla denk gelen Modern Dönem sanat uygulamalarıyla başlasa da, özellikle 1950 ve sonrasını da dahil ettiği için, Modernizmden sonra günümüz sanatına gelmek için Postmodernizmden de bahsetmek gerekebilir. Nitekim seçilen sanat akımları da hem Modern dönemden hem de Postmodern Dönemdendir. Postmodernizm özellikle 1960 ve sonrasını kapsayan eklektik yapı, atık mazlemeler, gibi kavramlarla ilişkili olarak gündeme gelmiştir. Dada ile başlayan bazı özelliklerin sanat alanına girmesi, 1960’lardan sonra daha da görünür olmuştur.

Hem Modern dönem hem de Postmodern dönem sanat akımlarının sürdürülebilirlikle ilişkili olarak ele alınmasının sebebi, farklı tarihsel bağlamlarda ortaya çıkmalarına rağmen, ortak bir biçimde malzemenin anlamını ve sanatın toplumsal rolünü yeniden değerlendirmiş olmalarıdır. Bu akımların, yalnızca estetik yenilikler sunmakla kalmamış, aynı zamanda tüketim toplumuna karşı eleştirel bir duruş sergileyerek sanatı toplumsal ve çevresel meselelere bağlayan bir alan haline getirdiği düşünülmektedir. Bu durumun daha iyi anlaşılabilmesi için, bir kırılma yarattığı kabul edilebilen Kübizm ve Dadaizm’e biraz daha yakından bakmak yerinde olacaktır.

3.1 Kübistlerde ve Dadaistlerde: Kolaj ve Asamblajın Doğuşu

Sentetik Kübizm, 1912’den itibaren Georges Braque ve Pablo Picasso gibi sanatçıların öncülüğünde gelişen ve kolaj tekniğini merkeze alan bir sanat anlayışı olarak, Kübizm’in analitik döneminden farklı bir yaklaşım sunmuştur. “Kolajın kendisi izleyiciye ‘Gerçek nedir, ne değildir?’ sorusunu sordurur” (Huntürk, 2016: 229). Bu dönemde sanatçılar, gazete kupürleri, duvar kağıtları, kumaş parçaları ve gündelik objeleri eserlerine dahil ederek, sanatsal üretimde geleneksel yöntemleri kökten değiştirmişler ve görme biçimlerinden çok strüktür oluşturma ve tasarım süreçlerine odaklanmışlardır (Farthing, 2014: 390). Sentetik Kübizm, yalnızca biçimsel kaygılara dayanmamış; kullanılan sıradan materyaller aracılığıyla kültürel ve toplumsal derinlik sunmayı da amaçlamıştır. Bu anlayış, malzemenin sanatsal bağlamdaki anlamını dönüştürerek, sanatın sınırlarını genişletmiş ve geleneksel malzeme kullanımına yenilikçi bir alternatif oluşturmuştur. Gündelik yaşamın materyallerini sanata taşıyan bu yaklaşım, estetik devrimin bir parçası

olmasının ötesinde, malzemenin yeniden değerlendirilmesine yönelik bir farkındalık geliştirmiştir.

Örneğin, Görsel 3.1.1 de yer verilen, “Bambu Sandalyeli Natürmort” (1912) Pablo Picasso'nun ilk Kübist kolaj çalışmasıdır (Dempsey, 2019: 37). Sanat tarihinde bir dönüm noktası olarak değerlendirilen ve radikal bir yöntemle gerçekleştirilen bir yeniliktir. Bu çalışmanın böylesine önemli bir yere sahip olmasının nedeni, dönemin atık malzemelerinin sanatsal üretime dahil edilmesi ve yüzey üzerinde dördüncü bir boyut yaratma isteğinin açıkça görülebilmesidir. Picasso'nun bu yaklaşımının hem malzeme hem de mekân anlayışını dönüştürerek sanatın sınırlarını genişlettiği düşünülmektedir (Harris ve Zucker, 2015).

Görsel 3.1.1

Bambu Sandalyeli Natürmort



Not *: 29 x 37 cm, Tuval üzerine yağlıboya ve yapıştırılmış muşamba, kenarları çevreleyen oval halat, 1912 Musée Picasso, Paris

Kaynak: (Dempsey, 2019:37)

Eserin, 21. yüzyıla gelindiğinde dahi sanat ve sürdürülebilirlik arasındaki ilişkiyi tartışmaya temel teşkil etmesi, aynı zamanda onun sanatsal ve düşünsel derinliğinin bir göstergesidir. Bugün bile bu kolajı analiz ederken hissettiğimiz şaşkınlık ve hayranlık, dönemin cesur yeniliklerini kavrama çabamızı yansıtır. Picasso'nun bu eseri, sadece dönemin sanatsal bir devrimi değil, aynı zamanda sürdürülebilirlik anlayışının sanata nasıl nüfuz edebileceğine dair güçlü bir başlangıç noktası olarak gösterilebilir. Anlatılmak istenen “bir yemek masası” analitik kübist bakış açısıyla betimlenen oval bir masa üzerindeki gazete, kadeh, çatal, bıçak, tabak vs. ek olarak sandalye bilgisine ait hasır dokulu yüzey kompozisyona doğrudan eklenmiştir. Bu çalışma, gerçekliğin fiziksel bir parçasını resmin kurgusal alanına taşıyan yenilikçi bir yaklaşımı temsil etmektedir.

Picasso, seri üretim yoluyla elde edilen ve hazır nesneler ile görsel bir illüzyon (trompe-l'œil) yaratan materyalleri ustalıklı seçerek sanatın malzeme ve anlam sınırlarını sorgulamış ve yeniden tanımlamıştır (The Metropolitan Museum of Art, 2025).

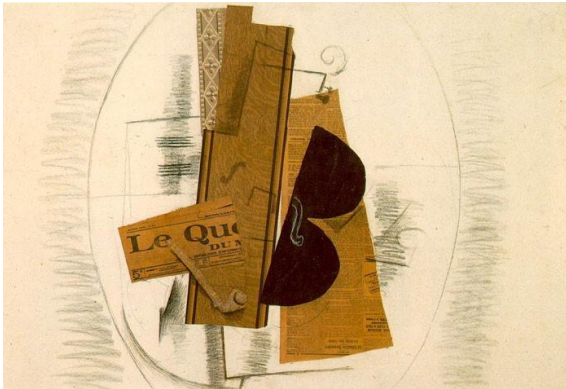
Bu kolaj gerçek ve illüzyon kavramlarını düşündürür. Tuvale yapıştırılmış “gerçek nesne” nin kendisi bir illüzyona dönüşmüştür, bu gerçek bir bambu sandalye değildir, bambu desenli bir muşambadır. “JOU” harfleri journal’in (Fransızca: gazete) kısaltmasıdır, bu da bir kafedeki masada bulunabilecek bir gazete yerine geçer. Resmin tamamı bir iple çevrelenmiştir; bu ip hem natürmordun bir sanat eseri olarak çerçevesini oluşturur hem de resmin bir nesne olarak varlığına dikkat çeker (Dempsey, 2019: 36-38).

Eser, gerçeklik ve sahtelik kavramlarının sanatsal bir bağlamda nasıl iç içe geçebileceğine dair çarpıcı bir örnek sunmaktadır. Bu yöntem, sanatçının yalnızca sanatsal ifade biçimlerini değil, aynı zamanda maddi gerçeklikleri dönüştürme konusundaki ustalığını da gözler önüne serer.

Picasso’nun bu kolajı, sanatta malzemenin işlevine yönelik yeni bir yaklaşım geliştirirken, aynı zamanda izleyicinin görsel algısını sorgulayan bir deneyim yaratmıştır. Sanatsal ifade biçimlerini genişleterek geleneksel tuval resminin sınırlarını aşan bu çalışma, gündelik hayattan alınmış öğelerle sanatın zenginleştirilebileceğini ve materyalin fiziksel işlevinin ötesinde estetik ve eleştirel bir boyut kazandırılabilirliğini ortaya koyar. Bu eserin, döneminin sınırlarını aşarak, yüksek kültürle gündelik yaşam arasında bir köprü kurduğunu ve çağdaş sanatta sürdürülebilirlik tartışmalarına ışık tuttuğu vurgusu tekrar belirtilebilir.

Görsel 3.1.2

Keman ve Pipo



Not *: 74 × 106 cm, Kâğıt üzerine monte edilmiş, gazete ve duvar kağıtları, karakalem, grafit ve pastel boya, 1913-1914 Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Fransa

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/748608> (http 4) erişim tarihi (22.11.2024)

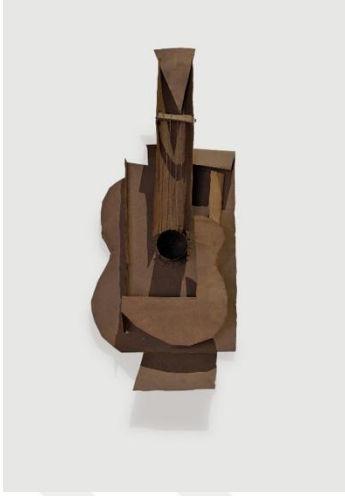
20. Yüzyılın en önemli sanatsal tekniklerinden biri olan kolajda; gazete, afiş, kartpostal gibi malzemeler kullanılması demek aynı zamanda kitle kültürüne ait malzemelerin de resme dahil edilmesi demektir. Bu bağlamda Georges Braque da bu materyalleri sanatsal üretiminde kullanarak, eserlerine yalnızca biçimsel bir derinlik kazandırmamış, aynı zamanda yaşadığı dönemin siyasi ve kültürel gelişmelerine dair ipuçları sunmuştur. Örneğin Görsel 3.1.2 de yer verilen, “Keman ve Pipo” (1913-1914) adlı eserinde, gazete kupürlerinden oluşan bir kolaj yaratmış ve bu çalışmasıyla medya ve toplumsal etkilerini sorgulamıştır (Kasapoğlu, 2023). Braque’ın kullandığı bu malzemeler, sıradan nesnelerin sanatsal bağlamda yeniden değer kazanabileceğini göstermiş, kitle kültürüne ait unsurların estetik bir dönüşüme uğrayabileceğini kanıtlamıştır.

Sentetik Kübizm’in etkileri, yalnızca iki boyutlu yüzeylerle de sınırlı kalmamış, aynı zamanda heykel sanatında da kendine bir ifade alanı bulmuştur. Bu bağlamda, Kübizm, sanatı hem teknik hem de kavramsal düzeyde dönüştüren öncü bir hareket olarak sanat tarihinde yerini almıştır (Huntürk, 2016: 227). Kübist heykeller; genellikle Sentetik Kübizm’in kolaj ve asamblaj tekniklerinden ilham alınarak, parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur.

İspanyol sanatçı Pablo Picasso’nun eserlerinde sıklıkla kullandığı imgelerden biri olan gitar, yalnızca resimlerinde değil, Kübist heykellerinde de önemli bir yer tutmaktadır. Sanatçı, 1912 yılında gerçekleştirmeye başladığı gitar heykellerinde (Görsel 3.1.3), heykel sanatında devrim niteliğinde bir teknik olan asamblajı ilk kez uygulamıştır. Geleneksel heykel malzemeleri olan mermer ve bronz yerine karton ve metal gibi alışılmadık materyalleri tercih eden Picasso, bu eserleriyle heykel sanatında köklü bir dönüşümü başlatmıştır. Sanatçının gitar heykelleri hem kullanılan malzemelerin yenilikçiliği hem de heykel pratiğinde açtığı yeni olanaklar bakımından sanat tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir.

Görsel 3.1.3

Gitar



Not *: 77 x 35 x 19 cm, Demir levhalar ve tel, 1914, Museum of Modern Art, New York, ABD

Kaynak: (Erden, 2016: 186).

Pablo Picasso'nun Kübist heykel anlayışının bir diğer önemli örneği, 1914 yılında yaptığı "Absent Kadehi" (Görsel 3.1.4) adlı eseridir. Bu heykel, sanatçı Jean Dubuffet'nin 1953 yılında tanımladığı asamblaj terimine uygun bir yapıya sahip olduğu kaynaklarda geçmektedir. Dubuffet, asamblaj kavramını, üzerinde gerçek nesnelerin ve maddelerin yer aldığı üç boyutlu yapıları tanımlamak için kullanmıştır. Bu bağlamda, "Absent Kadehi", gerçek nesnelerin birleştirilerek oluşturulmasıyla hem dönemin Kübist anlayışını hem de heykel sanatındaki yenilikçi yaklaşımı yansıtan bir örnek olarak değerlendirilmektedir (Erden, 2016: 169-170).

Görsel 3.1.4

Absent Kadehi



Not *: 21 x 16 x 8 cm, Üstü boyanmış bronz döküm ve absent kaşığı, 1914 Museum of Modern Art, New York, ABD

Kaynak: (Erden, 2016: 187).

Görsel 3.1.5 de yer verilen eser Vladimir Baranoff-Rossine' nindir. Eserleri kübist anlayışın etkileyici birer örneği olarak dikkat çeker. Baranoff-Rossine'nin "Senfoni" gibi eserleri, bir yandan heykel sanatında Kübist estetiği sürdürülebilir bir biçimde yansıtmakta, diğer yandan da sanatın malzeme kullanımına yönelik yenilikçi bir yaklaşım geliştirmektedir. Atık malzemeleri bir araya getirerek gündelik nesnelerin asamblaj teknikleriyle yaptığı bu tür heykeller, yalnızca birer estetik obje değil, aynı zamanda dönemin kültürel ve materyal gerçekliklerinin eleştirisi olarak da yorumlanabilir.

Görsel 3.1.5

I Numaralı Senfoni



Not *: 161.1 x 72.2 x 63,4 cm, Boyanmış ahşap, karton ve ezilmiş yumurta kabukları, 1913, MOMA, New York, ABD

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/80869?http=5> erişim tarihi (22.05.2025)

Kübist akımın, materyal ve anlam dönüşümü yaklaşımlarına odaklanması, Dadaizm ile daha radikal bir boyuta taşınmıştır. Dadaistler, sanatın geleneksel tanımlarını sorgulayan ve bu tanımları kökten değiştirmeyi amaçlayan bir yaklaşım benimsemişlerdir.

Dada sanatçıları, sanatsal beceriye ilişkin geleneksel fikirlere güçlü bir şekilde meydan okudular. Resimsel estetiğe verilen önemi ve sanat eserinde var olduğu düşünülen kutsallığı küçümsediler. Dadaistler, estetik olmayan mantık dışı, kendisini yanlışlayan ve çöp niteliğindeki her şeyi sanat eseri olarak tanımlayabilirlerdi (Farthing, 2014: 410).

Bu doğrultuda, modern tüketim toplumuna yönelik eleştirilerini hazır nesne (ready-made), fotomontaj ve asamblaj gibi yenilikçi yöntemlerle ifade etmişlerdir. Marcel Duchamp'ın "Çeşme" (1917) adlı eseri, sıradan bir pisuarı sanatsal bir bağlama taşıyarak hem sanatın sınırlarını hem de estetik değer kavramını sorgulamış ve gündelik objelerin işlevselliğini sanatsal bir bağlamda dönüştürerek sanatın geleneksel sınırlarını bulanıklaştırmıştır. Bu dönüşüm, yalnızca estetik bir yenilik sunmakla kalmamış, aynı zamanda bir nesnenin hem gündelik bir ürün hem de sanatsal bir obje olarak algılanabileceğini ortaya koymuştur. Böylelikle Duchamp bir kırılma yaratarak, 21. Yüzyıldaki sürdürülebilirlik kapsamında yapılacak olan çağdaş sanat çalışmalarına da

gündelik bir nesnenin bir sanat malzemesi olabilmesi yönünde katkı sağlamıştır. Duchamp'ın "Çeşme" gibi diğer eserlerinde de kullandığı hazır nesneler, nesnenin hem sanat eseri hem de işlevsel bir endüstri ürünü olması dolayısıyla çift kimlikli bir anlatım dili yaratmış olup, izleyiciyi nesnenin anlamını yeniden düşünmeye davet etmiş, estetik olan ile olmayan arasındaki farkı sorgulayan bir alan yaratmıştır.

Bu tür nesnelere iki açıdan bakılabilir mi, aynı anda hem gündelik ürünler hem de şık birer sanat eseri olarak görülebilirler mi? İşte Duchamp bizim onun hazır nesnelerini tam da bu şekilde görmemizi istiyordu. Hazır nesnelerin çifte kimliği vardır. Hazır nesneler Duchamp'ın ruhunun yaratıcı edimini sonucu yüce sanat şaheserlerine dönüşen, toplumsal açıdan işlevsel ürünlerdir. Ama gündelik hayattaki işlevlerini korumakta, yaratıcı bir gözün bakışıyla ya da zihinde hazır nesneye dönüşmektedirler. Kısacası bir yandan eylemsiz nesne olarak kalırken bir yandan da estetik ozmosa sahiptirler. Olabildiğince belirsiz, bir o kadar da tuhaftırlar; yani sanat olan şey ile olmayan arasındaki farkı, çoğunlukla modern yaratıcılığın özü olarak görülen farksızlaştırma edimiyle bulanıklaştırırlar. Erişildikçe erişilmez bir belirsizlik olan hazır-nesne estetik idealleştirmeyi engeller (Kuspit, 2010: 38).

Donald Kuspit'in de vurguladığı gibi, hazır nesneler hem işlevsel gerçekliklerini korurken hem de sanatın yaratıcı ruhu aracılığıyla yüce birer sanat eserine dönüşen paradoksal bir niteliğe sahiptir. Duchamp'ın bu yaklaşımında, estetik ve kavramsal algılar arasında bir gerilim yaratarak, sanatın tanımını ve sınırlarını kökten bir biçimde yeniden tanımlama çabası içerisinde olduğu gözlemlenmektedir. "Dada Art and Anti-Art" (1997) Hans Richter'in kaleme almış olduğu ve Thames & Hudson'ın World of Art serisi kapsamında yayımlanan kitabın bir bölümünde Duchamp'ın (ready-made) hazır yapım sanat eserleri ya da nesneleri hakkındaki düşüncelerine yer verilmiştir. Duchamp, seçim sürecinde estetik beğenilerden ziyade, nesnelere karşı tam bir görsel kayıtsızlık ve anestezi haliyle yaklaştığını belirtir. Bu yaklaşım, sanat eserinin değerini sanatçının dokunuşundan ziyade, seçim ve sunum eylemine dayandırır. Hazır nesneler üzerine yazdığı kısa cümleler ise izleyiciyi nesnenin basit tanımından uzaklaştırarak sözel bir sorgulama alanına davet eder. Duchamp, sanat ile gündelik nesneler arasındaki temel karşıtlığı vurgulamak için ironik örnekler verir; örneğin bir Rembrandt tablosunu ütü masası olarak düşünmek gibi (Richter, 1997: 89-90). Dolayısıyla bu yaklaşım, Dadaizm'in sanatın ideolojik temellerini sorgulama ve yeniden tanımlama çabasıyla da örtüşmektedir.

Dadaizm, sanatın ideolojik temellerini sorgulama ve yeniden tanımlama çabasıyla öne çıkan bir akım olarak, estetikten çok toplumsal eleştiri ve dönüşümün aracı olma

potansiyeline odaklanmıştır. Marcel Duchamp ve Dadaistler, sanatın yalnızca güzellik anlayışına indirgenemeyeceğini, aksine mevcut düzeni sorgulayan, provokatif ve düşündürücü bir ifade biçimi olabileceğini ortaya koymuşlardır. Bu bağlamda, Dadaist sanatsal pratiğin önemli tekniklerinden biri olan fotomontaj tekniğinin de toplumsal eleştirinin görünür kılınmasında etkili bir araç olarak kullanıldığı yorumu yapılabilir. Fotoğraflar kesilerek provokatif biçimlerde bir araya getirilmiş, üzerine çeşitli çizimler eklenmiş ve bu çizimler de yeniden kesilerek düzenlenmiştir. Süreçte gazete kupürleri, eski mektuplar ve farklı yazılı ya da görsel materyaller kullanılarak, mevcut dünya algısını sorgulayan yeni bir görsel dil oluşturulmuştur. Bu teknikle ortaya konan eserler, fotomontaj olarak tanımlanmıştır (Richter, 1997: 114). Hannah Höch, Raoul Hausmann ve John Heartfield Berlin’de Dada hareketinin önde gelen figürlerinden olup Dadacı fotomontajların öncüleridir (Antmen, 2021: 128).

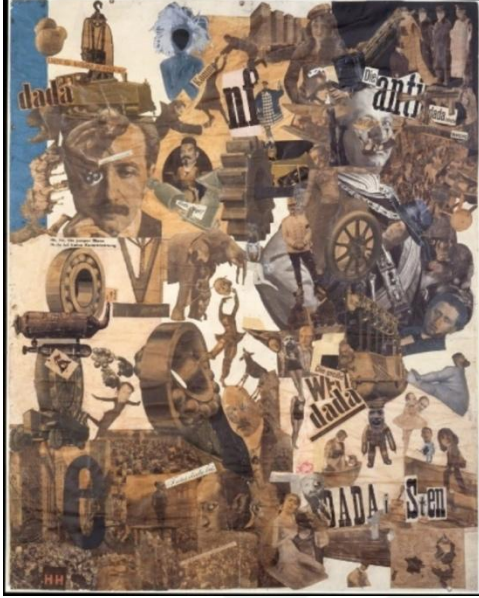
Alman sanatçı Hannah Höch, fotomontaj tekniğiyle Dada hareketinin en dikkat çekici isimlerinden biri olarak örnek gösterilebilir. Gazete kupürleri, dergi parçaları ve reklam görselleri gibi dönemin atık ve gündelik materyallerini bir araya getirerek oluşturduğu fotomontajlar hem estetik hem de eleştirel bir derinlik taşımaktadır. Höch’ün çalışmaları, özellikle toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri, savaş eleştirisi ve politik ikiyüzlülük gibi konulara odaklanmıştır. Kısa adı “Mutfak Bıçağıyla Kes” (Görsel 3.1.6) adlı çalışmasında, medyatik imgelerin parçalarını bir araya getirerek, dönemin siyasi yapısına keskin bir eleştiri yöneltmiş olduğu görülmektedir.

Eserin tam adı “Almanya’da Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Çağını Dada Mutfak Bıçağıyla Kes” hem dönemin medya ve propaganda imgelerine yönelik bir eleştiri sunmuş hem de mevcut materyalleri dönüştürerek sanatsal bir ifade aracı haline getirmiştir. 1919 yılında Weimar Almanya’sındaki yozlaşmayı ele alan bu çalışma, dönemin erkek egemen sanat ortamında bir kadın sanatçı olarak sanatçının kendi konumunu ve kadınlardan beklenen rolleri eleştirel bir şekilde vurguladığı bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca, eserde kullanılan argo ve kaba ifadeler, dönemin toplumsal yapısını yansıtmaya ve eleştirel bir duruş sergileme amacını destekleyen unsurlar arasında yer almaktadır (Hodge, 2012: 58).

Görsel 3.1.6

Mutfak Bıçağıyla Kes

Not *: 114 x 90 cm, Fotomontaj, kolaj, karışık malzeme, 1919-20, Staatliche Museen zu Berlin, Almanya



Kaynak: (Hodge, 2012: 59)

Höç'ün bu yaklaşımı, günümüz sürdürülebilirlik kavramının; eşitlik ve sosyal sürdürülebilirlik boyutuyla güçlü bir paralel ilişki kurmakta olduğunu analizi yapılabilir. Bir diğer eşitlik ve sosyal sürdürülebilirlik boyutuna örnek olarak John Heartfield'in "Almanya'nın Doğa Tarihi" adlı fotomontajı bu bağlamda örnek gösterilebilir.

John Heartfield'in Görsel 3.1.7. de yer verilen fotomontajı aynı zamanda bir afiş niteliğindedir. Dönemin politik atmosferini eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirirken, toplumsal ve sosyal sürdürülebilirlik bağlamında da önemli mesajları taşıdığının vurgusu yapılabilir. Eser, bu perspektifinden değerlendirildiğinde, sosyal adalet, kapsayıcılık ve dayanışmanın korunmaması halinde toplumların nasıl bir yıkıma sürüklendiğini gözler önüne serer. Heartfield, otoriter rejimin yükselişiyle toplumsal yapının giderek zayıfladığını vurgulamakta ve bu çöküşe karşı güçlü bir eleştiri sunmaktadır. *Metamorphoz* alt başlığı, Franz Kafka'nın ünlü öyküsüne gönderme yaparak Almanya'daki siyasal ve sosyal dönüşümü güçlü bir metaforla ortaya koymuştur.

Görsel 3.1.7

Almanya'nın Doğa Tarihi



Not *: AIZ Dergisi, 1934

Kaynak: <https://www.retroavanguardia.com/john-heartfield-and-the-dawn-of-photomontage/> (Http 6)
erişim 06.02.2025

Fotomontaj, yalnızca dönemin politik liderlerine yönelik bir hiciv değil, aynı zamanda otoriter yönetimlerin toplumsal sürdürülebilirlik üzerindeki yıkıcı etkilerini ortaya koyan çarpıcı bir görsel anlatıdır. Heartfield, eserinde ideolojik manipülasyon ve toplumsal çürümenin bir ülkenin sosyal dokusunu nasıl tahrip edebileceğini gözler önüne sererek, demokrasi ve toplumsal dayanıklılığın korunmasının hayati önemini izleyiciye gösterir (Klos, A. ve Klos, K., 2016). Bu bağlamda, sanatın yalnızca bir ifade biçimi olmanın ötesinde, toplumsal, sosyal, çevresel ve politik eleştirinin güçlü bir aracı haline geldiği görülmektedir. Fotomontaj gibi tekniklerin ideolojik yapıları sorgulamak için nasıl kullanıldığı düşünüldüğünde, sanatçıların malzeme ve biçim arayışları da bu eleştirel yaklaşımın bir uzantısı olarak değerlendirilebilir.

Sanatçıların, her dönem sürekli olarak hem yeni biçimler hem de farklı malzemeler keşfetme arayışı içinde oldukları görülmektedir. Bu arayış, yalnızca estetik formlar değil aynı zamanda sanatın sınırlarını zorlayan yenilikçi materyallerin kullanımı üzerine de yoğunlaşmaktadır (Huntürk, 2016: 253). Bu bağlamda değinilmesi gereken sanatta asamblaj

teknikidir. Özellikle Dada dönemi, alışılmadık malzemelerin sanat eserlerine ve üretimlerine dahil edilmesi; dahil edilen materyallerin heykellere ve rölyeflere taşınması açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Dolayısıyla bu süreçte asamblaj tekniğinden bahsetmek kaçınılmazdır. Bu yaklaşımın en özgün ve etkili örneklerinden Kurt Schwitters'ın geliştirdiği “Merz” çalışmalarının olduğu düşünülmektedir.

Görsel 3.1.8

Merz Resim 32 A. Kiraz Resim



Not *: asamblage, 91,8 x 70,5 cm, 1921, The Museum of Modern Art, New York, ABD

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/33356> (Http 9) erişim tarihi (11.02.2025)

O döneme kadar görsel anlamda bir “Dada sanatı”ndan, yani çöpten, atık malzemeden kaynaklanan bir sanat ifadesi/felsefesi henüz yoktu. O ekolün öncüsü, Hanover’de yaşayan Schwitters adında bir sanatçıydı; çöplüklerde bulduğu her şeyi toplardı: paslı çiviler, yırtık kumaşlar, fırçası erimiş diş fırçaları, sigara izmaritleri, eski bisiklet tekerlekleri, kırık şemsiyeler... Her şeyi biriktirir, eski kartonlar ya da tuval üzerine yapıştırır, ‘Atık Sanat’ adıyla bazılarını resmen satardı da (Antmen, 2021: 132).

Merz terimi, tıpkı Dada gibi anlamsız bir sözcük olup, Schwitters’in bir kolajına tesadüfen giren Kommerzbank (ticaret bankası) kelimesinden türemiştir. Aynı zamanda, parçalamak ve yok etmek anlamına gelen ausmerzen sözcüğünü çağrıştırması, avangard sanatın en büyük karşıtı olan piyasa ile alay etme amacı taşıyor olabilir. Ancak Schwitters’in sanatsal yaklaşımı göz önüne alındığında, bu kelimenin onun şiirlerinde de

sıkça karşılaşılan rastlantısal ve hurda sözcükler gibi belirsiz bir anlama sahip olduğu söylenebilir. Sanatçı, eserlerinin temelini anlam ve anlamsızlık arasındaki gerilim üzerine inşa ederken, "Ben anlamı anlamsızlık üzerine uyguluyorum" ifadesiyle bu yaklaşımını açıkça ortaya koymaktadır. Schwitters'in kendi tanımına göre; "Merz başlangıçta herhangi bir anlam taşımamaktaydı, ancak zamanla, onu benimseyen ve kullanmaya devam edenlerin algısıyla birlikte farklı anlamlar kazanmıştır" ifadesinde bulunmuştur (Kılıç, 2016).

Kurt Schwitters, kolajlarında kullanmak üzere gündelik ve artık malzemeleri tercih etmekteydi: Kullanılmış biletler, reklam broşürleri, eski kumaş parçaları ve gazete kupürleri gibi unsurlar, onun sanat pratiğinde temel malzemeler haline gelmiştir. 1919 yılından itibaren, tüm kolaj çalışmalarını Merz çizimleri olarak adlandırmış ve bu sayede onları daha büyük ölçekli montajlarından, yani Merz resimleri olarak nitelendirdiği eserlerinden ayırmıştır (Elder, 2004: 92).

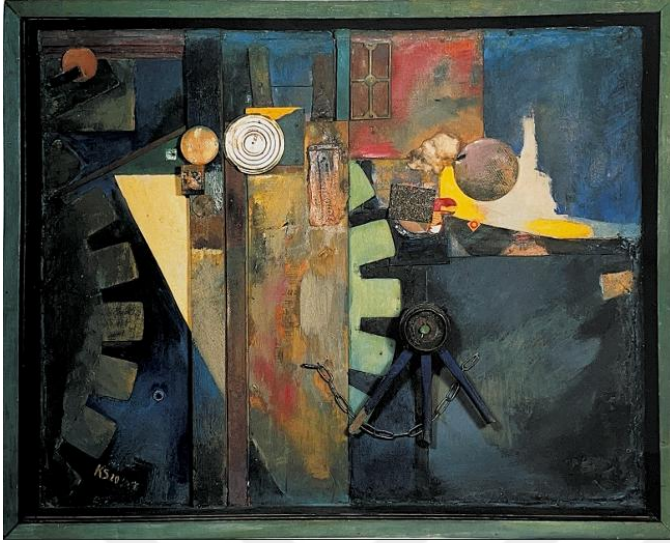
Sanatçının üretim pratiği, dönemin toplumsal ve siyasi dinamiklerinden de doğrudan etkilenmiştir. Kasım 1918'de, Hannover'deki Wülfel Demir Fabrikasındaki işinden istifa eden Schwitters, Almanya'da patlak veren devrimci işçi ayaklanmalarının kendi sanat anlayışına yön verdiğini ifade etmiştir. Sanatındaki bu dönüşümü şu sözlerle açıklamıştır:

Kendimi özgür hissediyordum ve bu sevincimi dünyaya haykırmak zorundaydım. Tasarruf kaygısıyla yalnızca bulduğum malzemeleri kullandım, çünkü yoksul bir ülkede yaşıyorduk. İnsan, çöp parçalarıyla da bir şeyler anlatabilir; ben de onları yapıştırıp çivileyerek bunu yaptım. Bu çalışmalarına 'Merz' adını verdim. Bu, savaşın 'Muzaffer Sonucu'ndan sonraki duamdı, çünkü barış nihayet galip gelmişti (Elder, 2004: 92-93).

Schwitters'in bu sözleri, sanatının yalnızca estetik bir arayış değil, aynı zamanda dönemin sosyo-ekonomik koşullarına bir tepki ve bireysel özgürlük manifestosu olduğunu ortaya koymaktadır. Sanatçının, buluntu nesnelerle oluşturduğu Merz kompozisyonları, dönemin yıkıcı etkilerine karşı sanatsal bir direniş ve yeniden inşa pratiği olarak değerlendirilebilir.

Görsel 3.1.9

Merz Resim 29 A



*Not *:* 93 x 113 cm, Hurda artıkları, assemblage, 1920-1940, Sprengel Museum Hannover

Kaynak: (Elger, 2004:95)

Schwitters, savaşın sona erdiği ilk yıllarda makine, tekerlek ve disk parçalarının kompozisyonun merkezinde yer aldığı pek çok eser üretmiştir. Bu dönemin en dikkat çekici örneklerinden biri, Görsel 3.1.9 da yer alan, sanatçının yirmi yıl sonra bazı revizyonlar yaptığı 1920 tarihli “Merz Resim 29A. Volanlı Resim” (Merzbild 29A. Bild mit Drehrad) adlı çalışmasıdır. Merz Resim 29A’da bu malzemeler arasında bir kapak, bir parça pamuk, kırık telli bir tekerlek ve bir demir zincir yer almaktadır. Kompozisyon, soldan yüzeye doğru uzanan iki paralel dişli tekerlek parçası tarafından tanımlanmakta ve eserin diğer tüm unsurları bakışı bu yapıya yöneltmektedir (Elder, 2004:94).

Schwitters’ın eserlerinde kullandığı atık niteliğindeki parçalar, yalnızca estetik bir tercih olmanın ötesinde, eserlerinin temel yapı taşlarını oluşturmaktadır. Sanatçının, gündelik hayatta işlevini yitirmiş ya da değersiz kabul edilen malzemeleri sanatsal üretim sürecine dahil etmesi, dönemin sanatsal ve toplumsal dinamikleriyle de doğrudan ilişkilidir. Schwitters’ın, yaşadığı dönemin ekonomik ve sosyal koşullarına bağlı olarak tercih ettiği bu medyumlar, çağdaş sanat bağlamında yenilikçi ve dönüştürücü bir yaklaşımı temsil etmekte olup, bugün ekolojik sanat pratikleriyle de paralellik taşıdığı söylenebilir. Kullanılmış materyallerin yeniden işlevlendirilmesi ve eleştirel bir mesaj taşıyan bir forma dönüştürülmesi hem ekonomik hem de sanatsal açıdan bir bilinç oluşturmıştır. Ready-made ve asamblaj gibi yöntemlerle Dadaistler, tüketim toplumunun geçici ve

yüzeysel doğasına dikkat çekerken, sanatı alternatif bir ifade biçimi olarak konumlandırmışlardır.

3.2 1950 ve Sonrası Sanat Akımlarının Sürdürülebilirlik Bağlamında Analizi

1950 sonrası Dünya üzerinde küresel çapta; siyasi, ekonomik ve toplumsal açıdan büyük dönüşümler gerçekleşmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından başlayan Soğuk Savaş, Batı ve Doğu blokları arasındaki ideolojik ve askeri gerilimi arttırmış, bu durum küresel ölçekte siyasi dengeleri belirlemiştir. ABD ve Sovyetler Birliği arasındaki rekabet, sadece askeri alanda değil, bilim, teknoloji, kültür ve sanat gibi birçok farklı düzlemde etkisini göstermiştir. Nükleer silahlanma yarışı ve uzay rekabeti, devletlerin bilim ve teknolojiye büyük yatırımlar yapmasına yol açarken, bu gelişmeler toplum üzerinde hem umut hem de kaygı uyandıran etkiler bırakmıştır. Bu dönemde sanayileşme hız kazanmış, kentleşme artmış ve ekonomik büyüme birçok ülkede refah seviyesinin yükselmesini sağlamıştır. Özellikle savaşın ardından yeniden inşa sürecine giren Avrupa, ekonomik kalkınma politikalarıyla hızla toparlanmış, ABD ise küresel ölçekte ekonomik gücünü pekiştirmiştir. Tüketim toplumu anlayışı yaygınlaşmış, kitle üretimi ve seri imalat, günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Medyanın etkisinin artmasıyla birlikte, reklamcılık ve popüler kültür kitleler üzerinde büyük bir etki yaratmış, modern bireyin tüketim alışkanlıkları yeniden şekillenmiştir.

Modernizme yönelik eleştirilerin artmasıyla birlikte, geleneksel otoriteler ve kurumsal yapılar da sorgulanmaya başlanmıştır. Devletlerin politikaları, ekonomik sistemler ve sosyal normlar eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilmiş, bireysel ve kolektif kimliklerin yeniden tanımlandığı bir süreç yaşanmıştır. Teknolojik gelişmelerin hızlanması, televizyon ve iletişim araçlarının yaygınlaşması, toplumların bilgiye erişimini artırarak siyasi ve kültürel farkındalıklarını güçlendirmiştir. Dolayısıyla bu dönüşüm, tüm bu gelişmeler doğrultusunda kültür ve sanat ortamını da etkisi altına almış ve sanatı yalnızca estetik kaygılarla üretilen bir alan olmaktan çıkarıp; toplumsal, sanatın ekonomik ve çevresel dinamiklerle daha doğrudan ilişki kurmasına zemin hazırlamıştır.

1950 sonrası sanat akımlarının, geleneksel sanat pratiklerinden ayrılarak malzeme kullanımı, üretim süreçleri ve kavramsal yaklaşımlar açısından önemli dönüşümler geçirdikleri gözlemlenmiştir. Bu dönemde sanatçılar geçmiş akımlardan farklı olarak tuval yüzeyinden ayrılarak eserlerine; endüstriyel atıkları, geri dönüştürülebilir materyalleri, tüketim kültürü göstergelerini ve doğal unsurları entegre etmişlerdir. Dolayısıyla 21.

Yüzyıla gelindiğinde, sürdürülebilir kaynaklar olarak tanımlanan medyumları sanat üretimlerinde ve pratiklerinde daha fazla kullanmaya başlamış oldukları yapılan literatür taramasında gözlemlenmektedir. Aynı zamanda bu yönelimin, sanat üretiminde yeni ifade biçimlerinin gelişmesini sağlarken, ekolojik duyarlılığı ve sürdürülebilir sanat anlayışını da beraberinde getirdiği yorumu yapılabilir. Özellikle 1950 ve 1970 arasındaki sanat ortamının geçmiş ile gelecek arasındaki köprüyü kurabilme noktasında, iyi bir referans sağladığı düşünülmektedir. Bu doğrultuda, tezin bu bölümü, "1950 sonrası sanat akımları ve sanatçıları sürdürülebilirlik bağlamında nasıl analiz edilebilir ya da yorumlanabilir?" sorusundan hareketle şekillendirilmiş ve bu bağlamda kapsamlı bir analiz gerçekleştirmek amacıyla araştırmalar yapılmıştır. Yapılan literatür analizi sonucunda ise Beat Kuşağı, Pop Art, Neo Dada, Postmodern Sanat, Funk Sanatı, Yeni Gerçekçilik, Arazi Sanatının ve Çevreci Sanatın bu bağlamlarda ele alınmaya uygun olduğu görülmüştür.

Sanat akımları ve sanatçılar, bulundukları dönemin sosyal, çevresel ve siyasal dinamiklerine yanıt olarak şekillenmiş; kimi zaman eleştirel bir duruş sergileyerek, kimi zaman ise mevcut yapıları destekleyerek gelişim göstermiştir. Endüstri Devrimi ile birlikte yaşanan hızlı dönüşümler ve bu dönüşümlerin yol açtığı krizler karşısında sanat, toplumdaki değişimlere kayıtsız kalamamış; aksine, bir ifade aracı olarak eleştirel bir perspektif geliştirmiştir. Sanat, sözlü anlatıma ihtiyaç duymadan güçlü bir söylem oluşturmanın, söz söylemeden söz hakkı alabilmenin ve toplumda farkındalık yaratmanın en efektif yollarından biri olmuştur.

“Endüstri Devrimi’nden bu yana zanaata dayanan görsel sanat ile toplumsal yaşamın endüstriyel düzeni arasında bir çelişki vardır. (...) Geçmişte sadece ana endüstrinin meta üretimi alanında belirleyici olan makineleşme, standartlaşma, aşırı uzmanlaşma ve emeğin parçellenmesi gibi özellikler, şimdi toplumsal yaşamın tüm sektörlerine yayılmıştır” (Foster, 2017: 103).

3.2.1 Beat Kuşağı

1948-1950 yılları arasında ABD’de ortaya çıkan Beat Kuşağı, ana akım kültüre yabancılaşarak karşı-kültürel bir duruş geliştirmiş ve toplumsal normlara alternatif bir sanat anlayışı oluşturmuştur. 1950’lerin, genellikle uyum ve refah dönemi olarak idealize edilen nostaljik anlatısına karşıt bir perspektif sunan Beat Sanatı, Amerikan yaşam biçimini yalnızca umutlar ve arzular çerçevesinde ele almakla kalmamış, aynı zamanda dönemin toplumsal yapısındaki çelişkileri, başarısızlıkları ve karanlık yönleri de görünür kılmayı amaçlamıştır (Dempsey, 2019: 110-111). Beat sanatçılarının konformist ve

materyalist kültüre yönelik eleştirileri, dönemin toplumsal yapısında göz ardı edilen şiddet, yolsuzluk, sansür, ırkçılık ve ahlaki ikiyüzlülük gibi unsurlara karşı bir tepki niteliği taşımıştır. Amerikan toplumunun bireyi belirli normlar çerçevesinde şekillendiren yapısına karşı çıkan bu sanatçılar, kişisel deneyimi ön plana koyarak, anlık yaşantıları ve bireysel özgürlüğü yüceltmışlerdir. Tüketim kültürünün dayattığı mitlere eleştirel bir yaklaşım geliştiren Beat Kuşağı, Amerikan yaşam tarzının sıradan ve basit gerçekliğini estetize etmekten bilinçli olarak kaçınmış; gösterişsiz, doğrudan ve deneyim odaklı bir üslupla toplumun dayattığı standartlara meydan okumuştur (Fineberg, 2011: 165). Beat Kuşağı sanatçıları popüler kültür imgelerini, mistisizmi, performans unsurlarını ve özgür bir anlatım dilini benimsemiş, bireysel deneyimi ve içgüdüsel yaratımı ön planda tutmuşlardır. Sanatsal pratiklerini kolaj, asamblaj, resim, heykel, film ve fotoğraflar üzerine kurgulamışlardır (Dempsey, 2019: 111). Deneysel filmin erken örneklerinin temelini Beat sanatçıları oluşturduğu söylenebilir. Profesyonelliğe karşıt bir duruş sergileyen bu sanatçılar, spontane kolaj estetiğini serbest akış tekniğiyle birleştirerek kesintili ve parçalı bir anlatım dili geliştirmişlerdir. Deneysel filmin öncülerinin büyük bir kısmı, bu yaklaşımı geleneksel sinemanın bir uzantısı olarak değil, bağımsız bir sanat aracı olarak ele almış ve sinemayı görsel anlatımın sınırlarını zorlayan bir ifade biçimi olarak değerlendirmiştir (Fineberg, 2011: 179). Beat Sanatının önemli isimlerinden biri olan Bruce Conner, buluntu görüntü (found footage) tekniğini kullanarak ürettiği “Bir Film” (A Movie) 1958 (Görsel 3.2.1.1) adlı deneysel kolaj filminde hem dönemin ruhunu hem de Beat sanatının popüler kültür karşıtı duruşunu gözler önüne sermektedir. Conner, dönemin popüler kültür imgeleri, haber görüntüleri ve savaş sahneleri gibi mevcut filmlerden alınmış buluntu görüntüleri bir araya getirerek parçalanmış, ironik ve eleştirel bir anlatım oluşturmuştur. Buluntu görüntü kullanımında öncü isimlerden biri olarak kabul edilen Conner, eserlerinde görselleri rastgele bir araya getirmek yerine, titizlikle seçerek sosyopolitik içeriğe vurgu yapmayı amaçlamıştır. “Bir Film”; izleyiciyi alışılmış sinema anlatılarının dışına çıkararak, görüntüleri sürekli sorgulamaya ve anlamlandırmaya zorlayan bir deneyime davet eder. Film, izleyiciye bir anlam bütünlüğü sunmak yerine, imgeler arasındaki keskin geçişlerle onları dengesizleştirir. Conner, kitle iletişim araçları tarafından inşa edilen kültürel temsilleri sorgularken, bilinçli bir görsel manipülasyonla bu yapıyı altüst eder. Filmde ekrandan geçen görüntüler komediden vahşete doğru hızla değişerek, modern toplumun çelişkilerine ve medya aracılığıyla oluşturulan algılara eleştirel bir bakış sunar. Bu yönüyle “Bir Film”, yalnızca sinema

sanatının sınırlarını zorlamakla kalmaz, aynı zamanda dönemin toplumsal ve politik yapısına yönelik derin bir sorgulama alanı açar (Fineberg, 2011: 181).

İrlanda asıllı Amerikan sanat eleştirmeni, yazar ve görsel sanatçı Brian O'Doherty, Bruce Conner'ın (A Movie) filmi hakkında The New York Times'ta yazdığı incelemede, eserin "haber filmleri gibi gerçek görüntüler ile eski filmlerden alınan kurmaca sahnelerin montajından oluştuğunu" belirtir. O'Doherty'ye göre, "klişeler, dehşet, yıkım ve cinsellik, düşme ve takip imgeleriyle birbirini takip eder ve sonunda bir dalgıcın deniz tabanındaki bir delikten kaybolduğu hızlı bir kolaj oluşturur – nihai çıkış noktası yorumunu yapar ve Conner'ın yalnızca bulunan görüntüleri kullanarak "şimdiye kadar yapılmış en sıra dışı filmlerden birini" yarattığı vurgulanmaktadır. İlk bakışta kovboylar, Kızılderililer, filler ve tankların yan yana getirilmesi mizahi bir etki yaratırken, kısa süre içinde bu çağrışımsal metaforun ciddileştiği ve izleyicinin aslında bir kıyamet sahnesine tanıklık ettiğini belirtmiştir (Freude, 2025). Bruce Conner'ın "Bir Film" (A Movie) adlı filmi, sürdürülebilirlik açısından ele alındığında, görsel materyallerin yeniden kullanımı ve medya eleştirisi bağlamında önemli bir örnek sunduğu söylenebilir. Conner, buluntu görüntü tekniğiyle popüler kültür ve kitle iletişim araçları tarafından üretilen imgeleri yeniden kurgulayarak, izleyiciye alternatif bir anlatı sunar.

Görsel 3.2.1.1



Bir Film

Not *: 1958, 16mm, siyah beyaz/sesli, 12dk, "Conner Aile Vakfı'nın izniyle

Kaynak: (Fineberg, 2011: 181) / Video Linki <https://archive.org/details/a-movie-dir.-bruce-conner-1958>.

(Http 8) erişim tarihi (22.05.2025)

Bu yaklaşım, sadece sanatsal bir ifade biçimi olarak kalmaz, aynı zamanda kültürel sürdürülebilirliği destekleyen bir yöntem olarak okunabilir. Filmdeki imgelerin -atların, tankların, çıplak kadın bedeninin, fillerin, askerlerin, nükleer bombaların, dansçıların, deniz altıları ve uçakların- birbiriyle örtüşen bir kolaj halinde sunulması, medya tarafından şekillendirilmeye çalışılan toplum bilincini eleştirirken, sürekli üretim ve tüketim döngüsüne karşı bir direnç oluşturur. Bu bağlamda “Bir Film”, kaynakların tekrar kullanımı ve anlamlandırılması üzerinden çevresel ve toplumsal sürdürülebilirlik vurgusuna dikkat çekmekte olduğu söylenebilir. Conner, mevcut imgeleri yeniden değerlendirerek, kültürel sürdürülebilirliğe dair bir bilinç oluşturur ve toplumsal hafızanın korunmasının önemini işler. Sanatın bu yönü, yalnızca çevresel değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel boyutları da göz önünde bulundurması gerektiğine dair güçlü bir mesaj sunar.

3.2.2 Pop Art

Beat Kuşağı ve Pop Art akımları, eserlerinde popüler kültür imgelerine, dönemin reklam, film, haber göstergelerine yer vermeleri açısından birbiriyle ilişkilendirilebilir. Beat Sanatının aksine, Pop Art kışkırtıcı imgelerden uzak durarak, göstergeler aracılığıyla anlam metaforlarına yönelen bir akımdır. Saldırgan görsellikten kaçınan Pop Art’ın, estetik açıdan göze hoş gelen bir dil kullandığı gözlemlenmekte olup, anlam katmanları açısından izleyiciyi sorgulama sürecine dahil eden bir yapı sunduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda Pop Art sanatçılarının, yüzeydeki görsel cazibesine rağmen derinlikli bir düşünsel etkileşim yaratmayı amaçladıkları söylenebilir. Örneğin İsveçli- Amerikan Pop Art sanatçısı Claes Oldenburg’ün eserleri üzerinden inceleme yapılabilir.

Claes Oldenburg yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki farklılıklardan ilham alan sanatçı, sıklıkla tüketim ürünlerini ironiyle harmanlayarak büyük boyutlu ve rengin gücünü kullanarak renkli yumuşak heykeller üretmiştir (Hodge, 2012: 25). Döneminin tüketim kültürü patlamasındaki iyimser havayı soluyan eserler gibi görünse de “Yer Burgeri” (Görsel 3.2.2.1.) eserleri zekice ve incelikli olarak izleyiciyi tezatlılar arasında gezindirerek sosyal durum üzerine kuvvetli gözlemler yapmaya yönlendirir.

Görsel 3.2.2.1

Yer Burgeri



Not *: 132,1 x 226,1 cm, Köpük kauçuk ve karton kutularla doldurulmuş tuval, akrilik boya ile boyanmış, 1962. Art Gallery of Ontario, Toronto, Kanada

Kaynak: (Farthing, 2014: 485)

Oldenburg eserlerinde günlük yaşamdan izler taşıyan imgeleri kullanmış, bu imgelerin medyumunu ve boyutlarını değiştirerek imgelere yüksek sanat eseri niteliği kazandırmış, her türlü ürüne sanat eseri olabilme özgürlüğü getirmiştir. Böylece eser ile tüketim kültürü arasındaki keskin hattı bulanıklaştırdığı görülmektedir (Huntürk, 2016: 291). Bu bağlamda, sıradan nesnelerin yüksek sanat ortamına taşınması fikrinin temelinde, Duchamp'ın *hazır nesne* anlayışının etkili olduğu söylenebilir. Sanatçının heykellerinde alışık olduğumuz heykel malzemelerinin dışında bir malzeme seçimi olduğu da görülmektedir. Oldenburg, sıradan nesneleri ve yaygın tüketim mallarının korkutucu özelliklerini vurgulamak amacıyla harekete geçmiş bir sanatçıdır. Bu amaca ulaşmak için benzer sanatsal araçları kullanarak genellikle nesnenin orijinal malzemesini farklı bir karakterle değiştirir ya da devasa boyutlara şişirir. Bunu yapmak için de malzemenin doğal yapısında bir dönüşüm gerekir. Sanatçının, örneğin iki buçuk metreye iki buçuk metre boyutlarında eğimli bir yüzey üzerine yerleştirdiği “Dev Sigara İzmaritleri” (Görsel 3.2.2.2.), bu yaklaşımın tipik bir örneğidir. Bu eseri yaratırken, plastik olan poliüretan köpük kullanılmıştır; böylece ezilmiş filtreli sigara izmaritleri, biçim, içerik ve boyut açısından değişime uğrayarak, günlük yaşamda gördüğümüz nesnelerden koparılmış ve kaide üzerinde birer özerk sanat eserine dönüşmüştür (Honnef, 2023: 60).

Görsel 3.2.2.2

Dev Sigara İzmaritleri



*Not *:* 132x244x244 cm, Tuval, ürethan köpük, tel, akrilik boya ile boyanmış, formika kaplı ahşap “kül tablası”, 1967. Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York

Kaynak: Honnef, 2023: 61

Malzeme, anlam, biçim ve içerik birbiriyle uyuşmamaktadır ancak Oldenburg’un eserlerinde bu sihirli bir noktadır. Oldenburg, nesneleri antropomorfize eder, nesnelere erotik bir boyut katarken, organik formları geometrik şekillere ya da tam tersine dönüştürür; her nesneyi alternatif tanımlamalarla katmanlaştırır. Ancak sanatçıyı en çok ilgilendiren şey, hayal gücünün gerçek nesnelerin şeklini ve anlamını değiştirme gücüdür. Oldenburg, "Metamorfik kapasitem onu ne kadar uzağa taşırsa taşırsın, eserlerim gerçek deneyimlerden kaynaklanıyor," diyerek, eserlerinin her zaman gerçek dünyadan beslenen bir doğaya sahip olduğunu vurgulamaktadır (Fineberg, 2011: 187). Oldenburg’un yaklaşımı, ucuz ve önemsiz tüketim mallarını entelektüel ve estetik bir bakış açısıyla yeniden şekillendirerek, bu nesneleri birer sanat eseri seviyesine taşımaktadır. Sanatçı, sıradan ve günlük hayatın içinde yer alan nesneleri yüksek sanatın estetik değerlerine taşıyarak, sanatın tanımını ve sınırlarını yeniden sorgulatmaktadır. Oldenburg’un, tüketim kültürünün sıradan ve önemsiz nesnelere estetik ve entelektüel bir değer kazandırarak bu nesneleri sanatın alanına dahil etme pratiği, Andy Warhol’un benzer şekilde popüler kültürün ikonlarını ve endüstriyel üretimin ürünlerini sanat dünyasında dönüştürme yaklaşımıyla örtüşmektedir. Her iki sanatçı da günlük yaşamın tüketim odaklı öğelerini sanatın yüksek formuna taşıırken, sanat ile yaşam arasındaki geleneksel

ayrımları sorgulamış ve kitle üretimi ile bireysel yaratıcılık arasındaki ilişkileri yeniden tanımlamıştır.

Andy Warhol, sanat ile popüler kültürü birleştirerek tüketim nesnelerini, ünlü simaları ve kitlesel üretimi sanatın merkezine taşıyan bir sanatçıdır. Günlük yaşamın sıradan objelerini ve medya imgelerini tekrar eden baskılar ve parlak renklerle yeniden yorumlamış, sanatın özgünlük kavramını sorgulamıştır. Pop Art akımının öncülerinden biri olarak Warhol, sanat ile ticari kültür arasındaki sınırları bulanıklaştırmış ve sanatın herkes için erişilebilir olması gerektiği düşüncesini savunmuştur. Bu yaklaşım, sosyal sürdürülebilirlik kavramı üzerinden de değerlendirilebilir; çünkü Warhol, tüketimi hem yoksul hem de zengin kesimlerin ortak bir gerçekliği olarak ele almıştır. Sanatçının “Campbell Çorba Konservesi” serisi, bu fikri en yalın ve açık biçimde ifade eden örneklerden biridir. Warhol, bu görsel göstergenin zihninde özel ve kişisel çağrışımlara sahip olduğunu belirtmiş ve bu durumu şu sözlerle açıklamıştır: “Çünkü bu çorbayı içmeye alıştım. Yirmi yıldır her gün aynı öğle yemeğini yemeye alıştım” (Hodge, 2016: 31). Sanatçının sanatsal üretim pratiği sürdürülebilirlik kavramıyla eserlerinde kullandığı medyumlar bağlamında aynı zeminde yer almamaktadır ancak Warhol’un sanatsal bakış açısını şekillendiren -fikir- üzerinden bu okuma imkânı yapılabilir. Warhol eserlerini serigrafî tekniği ile tüketim ve kitle kültürlerinin alışıldık imajlarını kullanarak tekrarlayan imgelerden gerçekleştirmektedir. Eserleri mantıkla oynamaktadır; sanatçının eserlerinde tekrar eden imgeler onun eserlerinin güçlü yönüdür. Bu eserlerdeki tekrar aşamasında yer alan imgelerdeki ufak tefek farklılıklar ise, onun çalışmalarına ayrı bir değer katar. Fransız yazar ve filozof olan Gilles Deleuze 1968 yılında kaleme aldığı “Fark ve Tekrar” (Difference and Repetition) adlı kitabında bu konu üzerine şu ifadelere yer vermiştir:

Gündelik hayatımızın ne kadar standartlaşmış, klişeleşmiş ve hızlandırılmış tüketim nesneleri üretimine maruz kalmışsa, ona o kadar sanat eklenmelidir. Bu tekrar aşamaları arasında, eşzamanlı hareket eden küçük farklılığın ayıklanmasını ve en uç noktasındaki alışılmış tüketim serileri ile yıkım ve ölümün içgüdüsel serilerinin yankılanmasını mümkün kılar. Böylece sanat zalimliğin görüntüsünü aptallığındakine bağlar; tüketimin altındaki şizofrenik çene gürültüsünü ve onun da altındaki hala en önemli tüketim yönetimi olan savaşın en bayağı yıkımlarını ortaya çıkarır. Sonunda Farklılık ifade edilebilsin diye, bu uygarlığın özündeki yanılsama ve şaşırtmacayı estetik olarak yeniden üretir (Foster, 2017: 104-105).

Görsel 3.2.2.3

İki Dolar Banknotu -Arka ve Ön-



Not *: 210x 96 cm, Tuval üzerine serigrafî, 1962, Ludwig Müzesi, Köln

Kaynak: Honnef, 2023: 86

Deleuze'ün bu açıklaması doğrultusunda şu yorum geliştirilebilir; belki de toplumların 21. Yüzyılda ve öncesinde tükettikleri şey sadece göstergelerden oluşan farklılıklardır.

Görsel 3.2.2.3. de yer alan Warhol'un "40 İki Dolar Banknotu" eserinin en kabaca ifadesi resmin içeriğinin 80 dolar olmasıdır. Warhol'un bu eseri, doğrudan parasal değeri konu almakta olup, başka bir anlam içermemektedir. Sanatçı, her biri iki dolar değerinde olan 40 adet banknotu, toplamda 80 doları temsil eden bir kompozisyona dönüştürmüştür. Banknotların ön ve arka yüzleri, dörder banknottan oluşan on sıra halinde resmedilmiştir. Orijinal banknotlar ile serigrafî tekniğiyle tuvale aktarılan bu imgeler arasında herhangi bir fark bulunmamaktadır; her ikisi de yalnızca gerçek maddi değerlerinin ötesinde bir ticari sistemi ve değeri temsil etmektedir. Ancak Warhol'un eserinin piyasa değeri, resmettiği banknotların nominal değerinden çok daha yüksektir. Bu bağlamda sanatçı, entelektüel ve maddi değerler arasındaki uyumsuzluğu çarpıcı bir şekilde ortaya koyarak, sanat piyasasının sert ve bağımlı yapısını eleştiren bir perspektif sunmuştur (Honnef, 2023: 86).

Warhol'un "İki Dolar Banknotu" eseri, sanat ve ekonomi arasındaki ilişkiyi sorgularken, kültürel ve ekonomik sürdürülebilirlik açısından da önemli bir yorum taşımaktadır. Sanatın, yalnızca estetik bir değer taşımaktan öte, ticari sistemin bir parçası haline gelmesini eleştiren sanatçı, maddi ve entelektüel değerler arasındaki uyumsuzluğu vurgulamaktadır. Orijinal banknotlar ile serigrafi yoluyla çoğaltılan imgelerin birbirinden farksız olması, sanatın ve tüketimin seri üretim mantığıyla sürdürülebilir kılındığını gösterirken, aynı zamanda sanatın piyasa değerinin, temsil ettiği nesnenin gerçek değerinden bağımsız şekilde şekillendiğini ortaya koymaktadır. Bu yönüyle eserin, sanat ve ekonomi ilişkisinin sürdürülebilirlik çerçevesinde nasıl devam ettiğini sorgulayan bir kavramsal çerçeve sergilediği söylenebilir. Sürdürülebilirlik perspektifinden devam edildiğinde ise malzeme ve kullanımı özelinde ele alınabilecek bir başka Pop Art sanatçısı ise Robert Rauschenberg'tir. Rauschenberg, farklı sanat akımları ve anlayışlarıyla ilişkilendirilmiş bir sanatçı olarak da değerlendirilmektedir. Soyut dışavurumculuk, Pop art, Minimalizm, Neo-dada, Enstalasyon sanatı, asamblaj, Kavramsal sanat ve Performans sanatı gibi pek çok akımla bağlantılı olduğu ifade edilirken, aynı zamanda Beat hareketinin bir parçası olarak da kaynaklarda geçmektedir. Rauschenberg, gündelik nesneler ile sanatsal nesneler arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları irdeleyerek, sanatın, sanat eserinin ve sanatçının sınırlarını genişleten, mevcut limitleri aşan çalışmalar üretmiştir (Shiff, 1978: 107).

Robert Rauschenberg'in "Birleştirme" (1954-1964) serisinde, "Charlene" Görsel 3.2.2.4 de görüldüğü üzere boyama, heykel ve kolajı bir araya getirerek sanatsal ifade biçimlerini çeşitlendirmiş olduğu gözlemlenmektedir. Sanatçının kullandığı materyallerin (eski mobilyalar, gazete kupürleri, boya kutuları ve kumaş parçaları gibi atıklar) modern tüketim toplumunun aşırılıklarını eleştiren bir söylem oluşturduğu söylenebilir.

Görsel 3.2.2.4

Charlene



Not *: 226.1 x 284.5 x 8,9 cm, Kombine resim, Yağlı boya, kömür, kâğıt, kumaş, gazete kâğıdı, ahşap, plastik, ayna ve metalin dört Homasote paneli üzerine birleştirilmesi; paneller ahşaba monte edilmiş ve elektrikli ışıkla tamamlanmıştır, 1954, Stedelijk Müzesi, Amsterdam, Hollanda

Kaynak: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/charlene> (Http 9) erişim tarihi (22.05.2025)

Bulutlu imgeler ve tesadüfî işaretlerle doldurulmuş bir tual diğesinde kusurlu bir şekilde yinelenmiştir. Yine de seri üretim, Minimalizm ve Pop Art'a kadar sanat eserinin teknik üretiminde sürekli gereken bir özellik haline gelmemiştir. Bu gereklilik böyle bir sanatın 'nesneleri kendi sıradanlıkları, yani kendi gizli sistematikleri içinde ifade etmesini' herhangi bir gündelik içeriğin sağladığından daha fazla sağlar. Bu gereklilik karşılaştırıldığında, herhangi bir duyarlılığa nazaran sanatı sadece sanatsal öznelikten (belki de sanatın son aşkını düzeninden) değil; betimlemeye dayalı modelden de daha fazla uzaklaştırır (Foster, 2017: 100).

Robert Rauschenberg'in "Birleştirme" serisinden 1961 de yaptığı "Karaborsa" (Black Market) (Görsel 3.2.2.5) adlı eseri asamblaj tekniği ile gerçekleştirilmiş ve atık materyallerin bir arada kompoze edilmesiyle meydana gelmiştir. Rauschenberg bu eserinde, *One Way* yazılı bir trafik levhasının ucuna iliştirilmiş bir kordon, yerde bulunan ve üzerinde *Open* yazılı koyu renkli ahşap bir kutuya bağlanmaktadır. Sanatçı, bir röportajında resmin hem sanatın hem de günlük yaşamın eşit derecede bir parçası olduğunu ifade etmiş ve sanatçı olarak konumunu bu iki alan arasındaki boşlukta tanımlamıştır.

Görsel 3.2.2.5

Karaborsa



Not *: 152x 127 cm, Tuval, ahşap, metal, yağlı boya, 1961, Ludwig Müzesi, Köln

Kaynak: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/black-market> (Http 10) erişim tarihi (22.05.2025)

Çalışmalarında hem gerçek hem de heterojen malzemeleri bir araya getirerek, çeşitli sıradan nesneleri estetik açıdan ilgi çekici bir biçimde tuvale monte etmiştir. Bu nesneler, üst üste bindirilerek ve birbirleriyle etkileşime sokularak kompozisyonun temel yapısını oluşturmuştur. Rauschenberg, bu tür eserlerini “Combines/birleşik resimler” olarak adlandırarak, geleneksel resim anlayışını genişleten ve malzeme kullanımına yeni bir boyut kazandıran bir sanat pratiği geliştirmiştir (Honnef, 2023: 68). Sanatçının eserlerindeki yaklaşım biçiminde Dada sanatçısı Kurt Schwitters esintilerinin ve etkilerinin olduğu yorumu yapılabilir ancak; Schwitters’in Merz’lerinden ayrıştığı nokta boyutlandırma olarak analiz edilebilir.

3.2.3 Yeni Dada (Neo-Dada)

Rauschenberg’in Pop Art ile kurduğu ilişki, onun gündelik nesneleri sanata dahil etmesi ve seri üretim mantığını sorgulamasıyla belirginleşirken, sanatçının yaklaşımı yalnızca popüler imgelerle sınırlı kalmamış, Duchamp’ın hazır nesne anlayışına ve Dadaist geleneğe de yakınlaşmıştır. Rauschenberg’in, Pop Art akımında gerçekleştirdiği “Combine” serilerinin temeli Yeni Dada hareketine dayandığı gözlemlenmiştir.

Rastlantısallık, ironi ve malzeme çeşitliliğiyle sanatın sınırlarını zorlamış ve böylece Yeni- Dada hareketinin öncülerinden biri haline de gelmiştir. 1953-1965 yılları arasında etkili olan Yeni Dada Hareketi, Duchamp'ın hazır nesne (ready-made) konseptinden esinlenerek, gündelik yaşamın nesnelerini sanata taşıma fikrini daha da geliştirmiştir.

O dönemde Dadaya yönelik ilginin yeniden canlanması, daha önceki Dada akımıyla karşılaştırmalara neden oldu. Robert Rauschenberg, Jasper Johns ve Larry Rivers gibi sanatçılar için sanat yaygın ve kapsayıcı olmalıydı, sanat dışı malzemeleri benimsemeli, sıradan gerçekliği içine almalı ve popüler kültürü yüceltmeliydi. Soyut dışavurumcularla özdeşleştirilen yabancılaşma ve bireyselleşmeyi reddettiler, bunun yerine halkı ve çevreyi ön plana çıkaran sosyalleştirici bir sanatın tarafında yer aldılar (Dempsey, 2019: 112).

Görsel 3.2.3.1

Monogram



Not *: 107x 161x 164 cm, Tuval üzerine yağlı boya, baskılı kâğıt, basılı reproduksiyonlar, metal, ahşap, kauçuk ayakkabı topuğu ve teniz topu ile dört tekerleğin üzerine monte edilen ahşap platform üzerinde Angora keçisi ve tekerlek üzeri yağlıboya, 1955-59, Moderna Museet, Stockholm

Kaynak: Dempsey, 2019: 112.

Rauschenberg'in 1954-1964 yılları arasında ürettiği "Birleştirme" (Combines) serisine ait olan "Monogram" (1955-59) (Görsel 3.2.3.1), sanatçının resim ve heykel arasındaki sınırları ortadan kaldırarak tamamen yeni bir sanatsal ifade biçimi oluşturduğu çalışmalarından biridir. Rauschenberg'in eserleri, aynı anda farklı anlamlarla örtüşen çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Birleştirme terimi, sanatçının geleneksel sanat disiplinlerini bir araya getiren hibrit eserlerini tanımlamak için kullandığı bir kavramdır. Rauschenberg'in görsel sözdizimi, geleneksel sanat izleyicisinin sabit bakış açısının

aksine, şehir sakininin hızlı ve geçici gözlemlerini taklit eder. Sanatçı, gerçekliği karmaşıklığı içinde, ayrıntıların kolajını oluşturarak yakalamaya çalışır. Her bir buluntu nesnenin kimliğini koruyarak, izleyiciye eserin estetiği içinde kaybolma izni vermez; bunun yerine bu nesnelerin orijinal bağlamlarına dair bir his bırakır. Bu eserler ne metafor ne de sembol kullanır; sanatçının amacı, belirli çağrışımlara sahip nesnelerin birleşimlerinden yeni bir anlam üretmektir. Sanat eleştirmeni Leo Steinberg, bu çalışmaların izleyicinin alanına doğrudan dahil olduğunu ve klasik resim yüzeyinin sunduğu pencere metaforuna meydan okuduğunu belirtmiştir. Ona göre birleştirme, bir masa üstü veya ilan panosu gibi işlev görmekte, üzerine çeşitli nesnelerin ve verilerin yerleştirildiği bir yüzey olarak sanatın algılanışını dönüştürmektedir (Robert Rauschenberg Foundation, 2024).

3.2.4 Funk

Yeni Dada'nın malzeme odaklı eleştirilerinin, 1958'den itibaren Funk Sanatı'nda daha yerel ve deneysel bir karakter kazandığı görülmektedir. 1950'lerde California'da Bruce Conner, George Herms ve Edward Kienholz gibi sanatçılar, hurda malzemeleri ve endüstriyel atıkları eserlerine dahil etmeleri nedeniyle, argoda kötü koku anlamına gelen *funky* terimiyle anılmışlardır. Edward Kienholz'un ifadesiyle bu malzemeler, "insan deneyiminin artıklarıdır ve modern toplumun göz ardı edilen unsurlarını yansıtır" (Dempsey, 2019: 122). Funk Sanatı olarak bilinen bu yaklaşım, , soyut dışavurumculuğun nesnesiz dünyasını sorgulamak için nesne ve figürü tekrar yüceltmek isteyen manifestosuyla sıradan objeleri sanatsal bir bağlamda yeniden değerlendirmektedir. Sanatçılar, malzemenin kavramsal anlamını dönüştürerek, objelere farklı bir perspektiften bakmalarını sağlamış, böylece toplumsal ve kültürel çelişkileri gün yüzüne çıkarmışlardır. Bu yöntem, sanatın geleneksel sınırlarının dışına çıkarak, sıradan ve gündelik objeleri, anlamlı ve toplumsal eleştiriler barındıran eserler haline getirmiştir. 21. Yüzyıla gelindiğinde, bu sanat anlayışının sürdürülebilirlik bağlamında sanat üretiminin sınırlarını genişlettiği ve sanat-tüketim ilişkisini yeniden şekillendirdiği görülebilir. Funk Sanatı, estetik ve kavramsal olarak sıradan objelerin sanatsal bir anlam taşımasını sağlarken, tüketim kültürünü sorgulayan bir duruş sergilemiştir. Bu bağlamda, sanatın sadece estetik bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve çevresel sorumlulukları yansıtan bir araç olarak da işlev gördüğü söylenebilir.

"Çalışmaları, 1930'ların Toplumsal Gerçekçilerinin ve büyülü gerçekçilerin toplumsal eleştiri ve protesto geleneğini sürdürdü ve Yeni dada ve Beat sanatıyla kesişti. Tüm bu 'akımlar'ın

sanatçıları, sanatın bu dünyadan bir kaçış değil, bu dünyanın kendisi olması gerektiğine dair görüşü benimserken, Funk sanatı pek çok Yeni dada esere göre çok daha büyük bir ahlaki saldırı sergiler ve Beat sanatında çoğunlukla yer alan manevi ve mistik boyuttan yoksundur” (Dempsey, 2019: 123).

Funk Sanatı, endüstriyel atıkların ve gündelik nesnelerin sanatsal bir malzeme olarak yeniden değerlendirilmesine dayanan bir anlayış üzerine inşa edildiğinden dolayı, bu yaklaşımın 21. Yüzyıldaki tüketim toplumunun kaynak kullanımına da eleştirel bir bakış geliştirdiği okuması yapılabilir. Sanatın yalnızca estetik bir pratik olmanın ötesine geçerek malzemenin kavramsal boyutlarını genişletmesi, Funk Sanatı’nın sürdürülebilirlik ekseninde yeni anlam katmanları yaratmasına olanak sağlamıştır. Bu bağlamda, özellikle Dada ve Neo-Dada akımlarının malzeme kullanımına yönelik getirdiği yeniliklerin, Funk Sanatı’nın gelişiminde önemli bir referans noktası oluşturduğu da eklenebilir. Funk Sanatı sanatçıları, bu mirası devralarak, yalnızca nesnelerin sanat bağlamında yeniden işlenmesiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda bölgesel ve kültürel unsurları da bu dönüşüm sürecine dahil etmişlerdir. Böylece, Dada’nın rastlantısallık ve malzeme manipülasyonuna dayalı yapısı, Funk Sanatı’nda yerel kimlikler ve bireysel anlatılarla bütünleşerek yeni bir estetik ve eleştirel boyut kazandırmıştır. Sanatçılar; kürtaj, şiddet, ölüm cezası, akıl hastalığı, adli hatalar, nükleer savaş korkusu ve kadınların mağduriyeti gibi çoğunlukla göz ardı edilen konulara dikkat çekmek için şok taktikleri kullanarak eserler vermişlerdir (Dempsey, 2019: 123). Görsel 3.2.4.1’de ve Görsel 3.2.4.2’de yer verilen Bruce Corner’ın eserleri bu bağlamda örneklendirilebilir. Funk Sanatı’nın toplumsal eleştiri ve şok taktiklerini kullanan yaklaşımı, dönemin sanat anlayışına önemli bir katkı sağlamıştır. Benzer şekilde, toplumsal sorunlara doğrudan müdahale eden ve insan deneyimini çıplak bir şekilde sunan Edward Kienholz’un eserleri de bu geleneği sürdüren önemli bir örnek teşkil etmektedir. Kienholz’un eserleri, toplumsal travmaların ve bireysel dramaların görsel bir yansıması olarak, sanatın eleştirel gücünü farklı bir biçimde ortaya koymaktadır.

Görsel 3.2.4.1

Siyah Dalga



Not *: 67,9 x 27,3 x 7 cm, Farklı araçlarla asamblaj, 1960, Modern Sanat Müzesi, New York

Kaynak: Dempsey, 2019: 122

Görsel 3.2.4.2Çocuk (The Child)



Not *: 88x 43.2x 41,9 cm, Asamblaj, Balmumu, naylon, kumaş, metal, sicim ve yüksek sandalye, 1959-1960, MOMA, New York, ABD

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/bruce-conner-child> (http 11) erişim tarihi (03. 02. 2025).

Kienholz, 1953 yılında Los Angeles'a taşınarak şehrin gelişen sanat sahnesine önemli katkılarda bulunmuş ve Batı Yakası'nda asamblaj, funk ve pop sanatının yayılmasına zemin hazırlamış, Ferus Galerisinin kurulmasına yardımcı olmuştur (Fineberg, 2011: 270). Sanatçının 1950'lerdeki erken dönem eserleri, ahşap parçalarının bir araya getirilip yüzeylerine endüstriyel boyanın süpürgeyle uygulanmasıyla oluşturulan rölyef

resimlerden meydana gelmiştir. Ancak 1958 itibarıyla bu çalışmalar, serbest duran, üç boyutlu assemblajlara evrilmiş; 1961’de ise Kienholz’un en çok bilinen “Tablolar” (Görsel 3.2.4.3) olarak adlandırdığı büyük ölçekli, gerçek boyutlu heykelsi enstalasyonlara dönüşmüştür. Sanatçının bu enstalasyonlarının temelini, çoğunlukla sokaklardan, hurdacılardan ve bit pazarlarından topladığı atık veya terk edilmiş nesneler oluşturmuştur. Bu malzemeler, savaş, suç, cinsellik, din ve ırkçılık gibi toplumsal meselelere eleştirel bir bakış sunan sanatsal bileşenlere dönüşerek, gündelik ve sıradan nesneleri güçlü bir anlatım aracına dönüştürmüştür (Whitney Museum of American Art, 2025).

Görsel 3.2.4.3

Bekleyiş



*Not *:* 203,2 × 406,4 × 213,4 cm, Ahşap, kumaş, polyester reçine, flok, metal, kemik, cam, kâğıt, deri, vernik, jelatin gümüş baskılar, doldurulmuş kedi, canlı muhabbet kuşu, hasır ve plastik, 1964-65, Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York, ABD

Kaynak: <https://whitney.org/collection/works/822> (Http 12) erişim tarihi (03.02.2025)

Kienholz’un eserlerinde kullandığı günlük, sıradan, hurdacılardan ve bit pazarlarından topladığı nesneleri dönüştürme bağlamında 21. Yüzyılda sürdürülebilir kavramıyla örtüşmekte olduğunu söyleyebilir. Dolayısıyla bu noktada sıradan nesneleri eserlerine taşıyan başka bir grup sanatçıdan söz etmekte mümkündür: Yeni Gerçekçiler.

3.2.5 Yeni Gerçekçiler

Yeni Gerçekçiler, sanatlarında gündelik yaşamın içinden gelen nesnelere yer vererek, dönemin toplumsal ve ekonomik dönüşümlerine doğrudan bir yanıt üretmişlerdir. Artan refah seviyesi, teknolojik ilerlemeler ve hızlı siyasi değişimler, yeni bir toplumsal yapı meydana getirmiştir. Bu sanatçılar, ortaya çıkan bu yeni gerçeklikleri idealize etmeden betimlemeyi amaçlamış ve modern dünyanın görsel anlatısını oluşturma çabası içinde olmuşlardır. Yeni Gerçekçiliğin temel vurgusu, çağın değişen dinamiklerini yansıtan yeni bir imgelem yaratmaktır (Farthing, 2014:497). Yeni gerçekçilerin esin kaynakları arasında Dadacılar ve Neo-Dadacıların olduğu gözlemlenmektedir. Yeni Gerçekçilik akımı, 1950’li yıllardan itibaren Batı dünyasında hızla gelişen modern tüketim kültürünün bir yansıması olarak ortaya çıkmış ve döneminin toplumsal dönüşümlerine tanıklık etmiştir. Hareketin temel çıkış noktası, modern çağın akışını tersine çevirme düşüncesi ve bu doğrultudaki inanç olmuştur. Akımın manifestosunu kaleme alan Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany, sanatın mevcut ifade biçimlerinin ve üsluplarının tükendiği bir noktaya ulaşılmış olduğuna değinmiştir. Yeni Gerçekçilik, geleneksel resim ve heykel anlayışına yeni bir formül sunma iddiasında değildir; aksine, gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir filtreden geçirilmiş bir temsilinden ziyade, doğrudan algılanmasını ve deneyimlenmesini amaçlayan tutkulu bir sanat yaklaşımı olarak konumlandırmıştır (Antmen, 2021: 175).

“Yeni realistler, genellikle günlük yaşamda kullanılan nesneleri yapıtlarına dahil ediyorlardı. Restany bu eğilimi ‘kent, sanayi ve reklam gerçeğinin şiirsel geri dönüşümü’ olarak yorumluyordu. (...) Bu eserlerin bazıları madde kültürünü ve tüketim çılgınlığını doğrudan eleştirirken bazıları da tarihsel ve çağdaş temalara göndermeler yapıyordu” (Farthing, 2014: 497).

Yeni Gerçekçilik akımı içerisinde yer alan sanatçıların sanatsal üretim pratiklerinin çeşitlilik gösterdiği gözlemlenmektedir. Bu bölümde, akımın sürdürülebilirlik bağlamındaki ilişkisi, Armand Pierre Fernandez ve Jean Tinguely'nin sanatsal yaklaşımları üzerinden ele alınmıştır. Arman, 1960 yılında gerçekleştirdiği “Dolu” adlı enstalasyonunda, galeriyi nesnelerle tamamen doldurmuş, böylece izleyicinin mekâna fiziksel erişimini engellemiştir. Bu durum, bireyin gelip geçici varlığını sorgulamasına olanak tanıyan bir düşünsel alan yaratmış ve sanatın izleyici ile kurduğu ilişkiye dair yeni bir perspektif sunmuştur (Antmen, 2021: 176). Sanatçı Arman’ın izleyicide düşünsel alan yarattığı bir diğer eseri “Evim Evim Güzel Evim”, 1960 yılında tamamladığı; gaz maskelerinden oluşan çalışmasıdır. Eseri izleyen seyirci için yaratıcı bir yıkım, çarpıcı bir

dili olduğu söylenebilir. Eser Nazilerin yaptığı soykırımın dehşetini gözler önüne seren bir dile sahiptir (Farthing, 2014: 497). Arman'ın “Evim Evim Güzel Evim” (Görsel 3.2.5.1) adlı eseri, tarihin travmatik anılarına ve savaşın insanlık üzerindeki yıkıcı etkilerine odaklanan güçlü bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Sanatçının bu eseri Nazi döneminde kullanılan gaz maskelerini bir araya getirmesi, sanayi üretiminin sadece tüketim kültürünü değil, aynı zamanda savaş mekanizmasını nasıl beslediğine dair çarpıcı bir vurgu yapmaktadır. Malzemelerin yığılması ve tekrarı yoluyla oluşturulan kompozisyon, bireysel kimliğin silinmesini, şiddetin mekanikleşmesini ve endüstriyel üretimin insan yaşamı üzerindeki yıkıcı etkisini simgesel bir düzlemde yeniden yorumlamaktadır. Bu bağlamda, “Evim Evim Güzel Evim”, Yeni Gerçekçilik hareketinin malzeme kullanımına yönelik eleştirel yaklaşımını sürdürmekle kalmaz, aynı zamanda kolektif hafızada derin izler bırakan tarihsel olaylara sanat aracılığıyla tanıklık etmenin ve hesaplaşmanın bir yolu olarak da okunabilir.

Görsel 3.2.5.1

Evim Evim Güzel Evim



Not *: 160x 140x 20 cm, Gaz maskeleri ve ahşap kutu1960, Musee National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris,Fransa

Kaynak: Farthing, 2014: 496.

Yeni Gerçekçi sanatçılar, malzeme seçimlerinde hem hazır nesnelere hem de işlevselliğini yitirmiş *ham* nesnelere yönelmişlerdir. Kullanılan malzemeler arasında endüstriyel üretimden arta kalan unsurların yanı sıra organik kökenli materyaller de yer

almıştır. Bu yaklaşım, yalnızca sanatsal biçim arayışına değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve ekonomik dinamiklerine yönelik eleştirel bir tavra da işaret etmektedir. Özellikle Arman'ın yapıtları, sanayi üretiminin yarattığı gündelik atıkları ve hızla artan tüketim kültürünü görünür kılmayı amaçlamıştır. Sanatçının *çoğaltma* ve *kullan-at* felsefesine dayalı eserleri, endüstrileşmenin yol açtığı bilinçsiz tüketim sürecine bir gönderme olarak okunabilir. Bu bağlamda, Yeni Gerçekçilik hareketinin malzeme kullanımı, modern toplumun üretim ve tüketim pratiklerini sanatsal bir söylem çerçevesinde yeniden değerlendiren bir strateji olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda Jean Tinguely'nin kendi kendini imha edebilen, çeşitli buluntu nesnelerle yapmış olduğu kinetik ve konstrüktivist yapıya sahip heykelleri incelenebilir.

Jean Tinguely, teknolojinin algılanışı ve eleştirisi üzerine yaptığı sanatsal keşiflerle, öngörülemeyen ve ironik bir niteliğe sahip heykelsi makineler üreterek (Görsel 3.2.5.2); *meta-mekanikler* olarak adlandırılan kinetik sanat yapıtlarının öncüsü olmuştur.

Kinetik sanat, hareket olgusunu ve bu hareketi meydana getiren kuvvetleri sanatın merkezine alan bir yaklaşımdır. Başlangıçta fizik ve kimya gibi bilim dallarında hareketle ilgili kavramları tanımlamak amacıyla kullanılan “kinetik” terimi, zamanla sanat alanına da taşınmıştır. Bu sanat anlayışı, ilk olarak konstrüktivist sanatçılar tarafından deneyimlenmiş ve sonrasında Dadaizm’le de ilişkili bir zemine oturmuştur. Kinetik heykeller ise, kimi zaman doğal etkilerle, kimi zaman da izleyicinin müdahalesi ya da mekanik düzeneklerle harekete geçen yapılar olarak tanımlanabilir (Uz, 2012:1051; Çağdaş Sanat Akımları, 2007: 63). Bu bağlamda Kinetik sanat çalışmaları da atık ya da buluntu malzemelerin kullanılmasına imkan tanır.

Hem Kinetik sanat hem de Neo Dada hareketi kapsamında değerlendirilen Jean Tinguely'nin eserleri de hiçbir zaman durağan olmamış, her bir izleyici deneyimi eserin farklı bir yönünü ortaya çıkarmıştır (Fineberg, 2011: 2014). Hareketli, dinamik ve mizahi unsurlar içeren bu yapıtlar, tüketim toplumuna yönelik eleştirel bir tavır sergilemekte olup, dönemin sanayi üretimi ve burjuva kültürü üzerine düşündürmeyi amaçlamaktadır.

Görsel 3.2.5.2

New York'a Saygı



*Not *:* 203,7 x 75,1 x 223,2 cm, Boyalı metal, kumaş, bant, ahşap ve kauçuk lastikler, 1960, MOMA, New York

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81174> (Http 13) erişim tarihi (26.02.2025)

Bu bağlamda, bir Fransız eleştirmen, Tinguely'nin eserlerinin belirli bir üslup çerçevesinde kesin çizgilerle tanımlanamayacağını, ancak tüketim nesneleriyle çalışarak sanayileşmiş toplumun yapısını sorgulayan diğer sanatçılarla ortak bir yaklaşım sergilediğini belirtmiş ve sanatçıyı Yeni Gerçekçilik akımı içinde değerlendirmiştir (Hodge, 2012: 23).

Sanat akımları ve sanatçılardan yapılan örnekler, buluntu nesnelerin kullanımı ve sürdürülebilirlik yaklaşımlarının medyum spesifikleri ve bakış açıları çerçevesinde ele alınmıştır. Ancak sanat ortamı, sadece mevcut yöntemlerin devam ettirilmesiyle sınırlı kalmamış, her dönemde yeni perspektifler ve yaratıcı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, sanatçılar sürekli olarak farklı ifade biçimlerini keşfetmeye yönelmiş ve sanatın sınırlarını zorlamıştır.

Yeryüzü Sanatı, Arazi Sanatı ve Toprak Sanatı gibi farklı adlandırmalarla tanımlanan sanat akımı da doğanın yalnızca bir temsil aracı olarak kullanılmasının ötesine geçerek, doğayı doğrudan sanat nesnesi ve sergi mekânı haline getiren sanatsal pratiklere odaklanmaktadır. Sanatı ve sanat eserini/nesnesini alınıp satılabilen bir meta olmaktan ve müzelerde yer alan biricik, eser gibi sıfatlardan kopartmak için avangard/yeni bir oluşum. Bu sanat türü aynı zamanda doğa ile sanat arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayarak hem fiziksel hem de kavramsal düzeyde sanatın sınırlarını genişletmiştir. Bu sanat anlayışı,

doğayı yalnızca estetik bir malzeme olarak kullanmakla kalmaz, aynı zamanda doğanın bir parçası olma ve çevre ile etkileşimde bulunma noktasında da sanatçıyı aktif bir katılımcı olarak konumlandırır. 1990 sonrası Environmental art/çevresel, ekolojik, çevreci sanat ise sanatın çevresel duyarlılık ve sürdürülebilirlik perspektiflerinden de ele alınabileceğini ortaya koyar. Bu anlayışın önde gelen sanatçıları ve eserleri, sanatın doğal çevre ile kurduğu yeni ilişkileri sorgularken, doğanın korunması ve çevre bilincinin sanat yoluyla aktarılması gerektiği mesajını da güçlü bir şekilde iletmektedir.

3.2.6 Arazi Sanatı ve Çevresel Sanat

Arazi Sanatı, 1960'lı yıllarda doğayı görünür kılmayı, doğaya dair farkındalık yaratmayı ve teknolojik ilerlemeye karşı doğayı yücelten bir bakış açısı geliştirmeyi amaçlayan bir sanat akımı olarak ortaya çıkmıştır. 1960'lardan 1980'lere uzanan süreçte etkisini sürdüren bu akım, dönemin toplumsal ve politik dinamiklerinden bağımsız düşünülemez. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşanan sosyal ve kültürel değişim talepleri, sivil toplum hareketlerinin ırk, cinsiyet ve kültürel eşitlik çerçevesinde yürüttüğü mücadeleler sanat dünyasında da karşılık bulmuştur. Bu bağlamda, birçok sanatçı, müze ve galerilerin modernist ve elitist yaklaşımını statükonun bir yansıması olarak görmüş ve bu kurumsal yapıya eleştirel bir tavır sergileyerek alternatif mekân arayışlarına yönelmiştir. Bu durum aynı zamanda sanatı meta olmaktan kurtarma çabası sergilediği de söylenebilir. Kamusal alana ve doğaya taşınan sanat pratikleri, dönemin sosyal hareketlerinden beslenen, geleneksel sergileme anlayışına meydan okuyan ve sanatı daha geniş bir izleyici kitlesiyle buluşturmayı amaçlayan bir yaklaşımı temsil etmektedir (Antmen, 2021: 251). Bu noktada Arazi sanatı içerisinde konumlanan sanatçılar ve eserleri incelendiğinde sürdürülebilirlik kavramının çevresel ayağıyla güçlü bir ilişki kurdukları söylenebilir. Çevresel ve sosyal sürdürülebilirlik bağlamında o dönem sanatçılarının eserlerine bakıldığında, sanatçıların doğanın gücünü fark etme, yaratma ve yok etme gücüne sahip olduklarının bilinci eserlerinde hissedilmektedir. 1960'ların sonu ve 1970'lerin başındaki sanat pratiği, çevresel ve sosyal sürdürülebilirlik bağlamında incelendiğinde, sanatçıların doğanın yaratıcı ve yıkıcı gücüne dair farkındalıklarının eserlerine yansıdığı görülmektedir.

Bu dönemde ortaya çıkan ilk ekoloji ile bağlantılı sanat eserleri, radikal sanatsal yaklaşımlarının malzeme ve mekân olarak doğaya yönelmesini sağlayan estetik ve kuramsal dönüşümle, giderek güçlenen çevreci hareketlerin kaygılarıyla örtüşür (Brown,

2014: 12). Genç sanatçılar, toprağa duyulan sanatsal ilgiyi ekolojik ve toplumsal meselelerle daha derin bir ilişkiye taşıyarak, sanatın doğayla kurduğu bağı dönüştürmüştür. Bu bağlamda, Robert Smithson'un en ikonik eserlerinden Sarmal Dalgakıran (Görsel 3.2.6.1), doğanın hem fiziksel hem de kavramsal bir bileşen olarak sanat üretiminde nasıl konumlandığını gösteren önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Smithson tarafından oluşturulan “Sarmal Dalgakıran” 1970’lerde endüstriyel bir atık alanını sanat ortamının merkezine taşıması açısından etkili bir eser olmasının yanı sıra, 21. Yüzyıl da değerlendirildiğinde özellikle sürdürülebilirlik bağlamında sanatın nerelerde konumlanabileceğini ve güçlü bir dil oluşturabileceği üzerine güzel bir örnek sunduğu söylenebilir.

“Robert Smithson’un unutulmaz yapıtı ‘Sarmal Dalgakıran’, Utah’daki Büyük Tuz Gölü’nde eskiden petrol çıkartmak için kullanılmış bir bölgede gerçekleştirilmiştir. Dalgakıranın sarmal biçimi, gölün merkezinde bulunduğu söylenen efsanevi burgaca göndermede bulunmaktadır. Yapıtlarında doğal yaşam-ölüm döngüsünün bir ifadesi olan entropi fikrini işleyen Smithson’un bu yapıtı doğal değişimlere bağlı olarak gerçekleştirildikten bir zaman sonra sular altında kalmış, ancak 2000’li yılların başında yeniden su yüzünde görünmüştür. ‘Sarmal Dalgakıran’ı gerçekleştirebilmek için yaklaşık yedi ton toprak kullanılmıştır. Dalgakıranı özellikle endüstriyel bir bölgede inşa eden Smithson, insanın doğayla ilişkisine dikkat çekmek istemiş, ayrıca binlerce yıl öncesinden günümüze ulaşan Stonehenge gibi insan yapısı anıtlara göndermede bulunmuştur” (Antmen, 2021:252).

Görsel 3.2.6.1

Sarmal Dalga Kıran



*Not *:* 457,2 m uzunluğunda ve 4,6 m genişliğinde, Çamur, çökelmiş tuz kristalleri, kayalar, su, 1970, Tuz Gölü, Utah, ABD

Kaynak: <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty> (http 14) erişim tarihi (26.02.2025)

Smithson, değiştirilemeyen bir konum veya durumun, zaman içinde dönüşüme uğramaksızın durağan bir hale evrilmesini ele alan eserler üretmiş ve bu bağlamda bilgi yitimi ile entropi kavramına odaklanmıştır. Sanatçı, dünya enerji krizini ve sınırlı kaynakların tükenişini entropik bir süreç olarak değerlendirmiştir. Bu düşünce doğrultusunda ürettiği Görsel 3.2.6.2. de yer alan “Kırık Cam Haritası (Atlantis)” adlı eser, söz konusu öngörünün sanatsal bir temsili olarak yorumlanmaktadır.

Görsel 3.2.6.2

Kırık Cam Haritası Atlantis



Not *: 121.9 x 609.6 x 487,7 cm, Kırık cam parçaları, enstalasyon, 1969, Dia Sanat Vakfı

Kaynak: <https://www.diaart.org/collection/collection/smithson-robert-map-of-broken-glass-atlantis-1969-2013-027> (http 15) erişim tarihi (26.02.2025)

Smithson, bu çalışmasında güncel ve hayali, içsel ve dışsal, bütüncül ve parçalı gibi farklı kavramları bir araya getirerek bir karşılaştırma yapmayı amaçlamıştır (Dempsey, 2019:152-153).

Smithson, galeri mekanlarının dışına çıkarak eserler üreten ve bu yaklaşımıyla sanatın sınırlarını genişleten bir sanatçı olarak değerlendirilebilir. Benzer şekilde, Agnes Denes de sanatını yalnızca geleneksel mekânlarla sınırlamayıp, doğayı hem malzeme hem de kavramsal bir çerçeve olarak ele alarak sürdürülebilirlik ve ekolojik bilinç ekseninde eserler üretmiştir. Denes, Arazi Sanatı (Land Art) ile ilişkilendirilen sanatçılardan birisi olarak değerlendirilse bile çalışmaları yalnızca bu akımla sınırlı değildir; ekolojik sanat ve sürdürülebilirlik odaklı projelerle de anılmaktadır.

1980’lerin başlarına kadar New York, çevre sanatı projeleri için önemli bir merkez haline gelmiş ve birçok öncü sanatçıya ev sahipliği yapmıştır. Bu bağlamda Agnes Denes, Mayıs 1982’de, aylar süren hazırlıkların ardından, Manhattan’ın alt kısmında, Wall Street ve Dünya Ticaret Merkezi yakınındaki molozlarla kaplı bir araziye iki dönümlük bir buğday

tarlasına dönüştürerek “Buğday Tarlası- Bir Yüzleşme” (Görsel 3.2.6.3) adlı ikonik eserini gerçekleştirmiştir. Denes’in bu müdahalesi, dünyanın en pahalı gayrimenkullerinden bazılarının bulunduğu bir bölgede, en temel yaşam kaynaklarından biri olan buğdayı ekerek çarpıcı bir karşıtlık yaratmıştır. Sanatçı, bu çalışmasıyla gıda, enerji, ekonomi ve dünya ticareti arasındaki ilişkilere dikkat çekmiş; modern toplumun yanlış yönlendirilmiş önceliklerini sorgulamıştır (Brown, 2014: 14). “Buğday Tarlası- Bir Yüzleşme”, sadece bir sanatsal jest olmanın ötesinde, çevresel ve toplumsal sürdürülebilirlik ekseninde güçlü bir eleştiri sunan kavramsal bir yerleştirme olarak da değerlendirilebilir. Bu nedenle, Agnes Denes çalışmalarını Arazi Sanatı’nın sınırlarını genişleterek, çevresel bilinç, sürdürülebilirlik ve insan-doğa ilişkisini sorgulayan çok yönlü bir çevreci/eko sanat pratiği içinde eserlerini gerçekleştirmiş olduğu söylenebilir.

Görsel 3.2.6.3

Buğday Tarlası- Bir Yüzleşme



*Not *:* 1982, arazi sanatı uygulamasından fotoğraf, Downtown Manhattan, New York, ABD

Kaynak: <https://artreview.com/youre-missing-the-point-of-agnes-denes-wheatfield-feature-amber-husain/>
(http 16) erişim tarihi (06.03.2025)

Görsel 3.2.6.4

Battery Park Çöplüğü Agnes Denes Sahada



Not *: 1982, Downtown Manhattan

Kaynak: <https://artreview.com/youre-missing-the-point-of-agnes-denes-wheatfield-feature-amber-husain/>
(Http 17) erişim tarihi (06.03.2025)

Agnes Denes'in “Buğday Tarlası- Bir Yüzleşme” adlı eseri, doğa, ekonomi ve sürdürülebilirlik kavramlarını iç içe geçirerek sanatı toplumsal ve çevresel meselelerle buluşturan önemli bir müdahale olarak değerlendirildiği gibi; Gordon Matta-Clark'ın çalışmalarının da benzer bir şekilde geleneksel sanat anlayışının ötesine geçerek kavramsal ve mekânsal sorgulamalar üzerine kurulu olduğuna değinilebilir.

Matta-Clark, özellikle mimari yapıların kesilip dönüştürülmesiyle oluşturduğu eserlerinde, kentsel alanlar ve insan müdahalesinin izlerini araştırarak mekânın algılanış biçimini sorgulamaktadır. Postmodern sanat anlayışıyla ilişkilendirilebilecek bu yaklaşım, kendisinden sonraki sanatçılar üzerinde etkili olmuş ve alternatif mekân arayışlarına yönelik bir yönelimin oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu bağlamda, sanat mekânlarını yeniden tanımlayan yaklaşımlarıyla öne çıkan Smithson'ın etkisinin, kendisinden sonra gelen sanatçılar üzerinde derin izler bıraktığı söylenebilir. Denes'in doğayla kurduğu eleştirel diyalog gibi, Matta-Clark da yapı ve boşluk ilişkisi üzerinden sanatın fiziksel ve kavramsal sınırlarını genişleten bir yaklaşım geliştirmiştir. Her iki sanatçı da yerleştirme pratiğini kullanarak, sanatın yalnızca estetik bir üretim alanı olmanın ötesine geçtiğini ve toplumsal, çevresel, mimari bağlamlarla iç içe bir söylem oluşturabileceğini göstermektedir.

Matta-Clark, kentsel dönüşüm ve mimari yapıların geçiciliği üzerine çalışarak, terk edilmiş binaları fiziksel müdahalelerle dönüştürdüğü “Bina Kesitleri” serisiyle tanınmaktadır. Sanatçının bu müdahaleleri, yalnızca mekânın fiziksel boyutunu sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda kamusal alan, mülkiyet ve mimari yapıların sosyokültürel işlevleri üzerine eleştirel bir söylem geliştirir. Smithson’ın doğaya yönelen müdahalelerinden farklı olarak Matta-Clark, kent dokusuna yaptığı kesitlerle sanatsal pratiğini inşa etme ve yıkım kavramları etrafında şekillendirmiştir. Her iki sanatçının da sanatın geleneksel sergileme alanlarının dışına taşınmasını sağlayarak, izleyiciyi yeni mekânsal deneyimlere yönlendiren alternatif bir sanat anlayışı geliştirmiş oldukları söylenebilir.

Gordon Matta-Clark’ın sanatçı kimliğinden önce bir mimardır. Sanatçı eserlerinde terk edilmiş banliyö binalarını kesip boşluklar ve kesitler yaratarak mimar sıfatıyla sanatçı kimliği arasında psikanalistik bir bakış açısı sergileyerek güçlü anlatımlar ortaya koyar. Matta-Clark, kent dokusuna ve sahipsiz binalara yönelik derin bir duyarlılık geliştirmiştir. Sanatçının yaklaşımı, yapıların yalnızca fiziksel varlıklarını değil, aynı zamanda içinde bulundukları mekânsal ve tarihsel bağlamları da yansıtmaktadır. Matta-Clark, yıkılmakta olan binaları, insanın mekânla kurduğu ilişkinin bir temsili olarak ele almış ve bu yapıların, belirli bir bölgenin ve dönemin sosyal dinamiklerini anlamak için önemli ipuçları sunduğunu öne sürmüştür. Bu bağlamda, sanatçının eserleri, terk edilmiş alanlar üzerinden kentsel dönüşüm, zaman ve entropi kavramlarını sorgulayan eleştirel bir perspektif sunmaktadır (Matta-Clark, 2012: 7). Matta-Clark’ın sanatsal pratiği, sürdürülebilirlik bağlamında yeniden değerlendirme ve dönüşüm kavramlarıyla doğrudan ilişkilendirilebilir.

Görsel 3.2.6.5

Konik Kesişim 1



Not *: 18,1 × 24,6 cm, (1975 yılında Fransa, Paris'te yapılan "Konik Kesişim" eyleminin belgelenmesi), Jelatin gümüş baskı, 1977, Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York, ABD

Kaynak: <https://whitney.org/collection/works/43339> (Http 18) erişim tarihi (26.02.2025)

Sanatçının terk edilmiş yapılar ve kent dokusu üzerine gerçekleştirdiği müdahaleler, yalnızca mekânsal bir dönüşümü değil, aynı zamanda mevcut yapıların yeniden kullanımı ve işlevselleştirilmesi fikrini de içermektedir. Bu doğrultuda, Matta-Clark'ın çalışmaları, kentsel yıkım ve yeniden yapılanma süreçlerine eleştirel bir perspektif sunarak, tüketim odaklı kentsel dönüşüm politikalarına karşı alternatif bir öneri geliştirmektedir. Özellikle "Bina Kesitleri Serisi" mekânın sürekliliğini ve dönüşümünü vurgulayarak, mimari yapıların sabit ve değişmez unsurlar olmadığı fikrini ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, günümüzde yaygınlaşan -yeniden kullanım- pratikleri ile örtüşmekte olup, sürdürülebilir bir kent anlayışına katkı sağlayan erken dönem sanat üretimleri arasında değerlendirilebilir.

Görsel 3.2.6.6

Bölme 9



Not *: 16,5 × 24,4 cm, (1974 yılında New Jersey, ABD'de yapılan "Splitting" eyleminin belgelenmesi), Jelatin gümüş baskı, 1977, Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York

Kaynak: <https://whitney.org/collection/works/43349> (Http 19) erişim tarihi (26.02.2025)

Matta-Clark Mayıs 1976 Art Magazine Dergisinde yayınlanan söyleşisinde bakış açısını şu şekilde ifade etmektedir:

“Bir binayı bozarak, sosyal koşullara dayalı pek çok duruma işaret ediyorum: Öncelikle; sadece fiziksel zorunluluklara dayanmayan ve ayrıca bir bağlam olarak banliyöye ait kentsel kutuları, edilgen ve yalıtılmış tüketiciye yani neredeyse esir bir kitleye bir teminat gösteren endüstrinin kuşatma halini açmaya... Uğraştığım Binaların bazılarının ‘siyah banliyöleri’nde olduğu gerçeği bu düşüncenin bir kısmını destekliyor; yine de yoksulların esaret altına alınmasıyla sosyo-ekonomik seviyesi daha yüksek çevrenin kendilerini çarpıcı şekilde konteynerlara yerleştirmeleri arasında bir ayrım yapmazdım. Söz konusu olan, uygulanabilirliği her zaman düşük düzeyde olan kişisel, özel mülkiyet ve soyutlama durumuna bir tepkidir” (Matta-Clark, 2012: 55).

Matta-Clark’ın yapıtları, yalnızca sanatsal bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda kentsel sürdürülebilirlik, ekolojik bilinç ve toplumsal hafızanın korunması bağlamında eleştirel bir söylem geliştiren önemli örnekler arasında değerlendirilmektedir. Sanatçının terk edilmiş yapılar üzerindeki müdahaleleri, mevcut mekânın yalnızca fiziksel dönüşümüne değil, aynı zamanda sürdürülebilir bir kentsel yaklaşımın gerekliliğine de işaret etmektedir. Bu bağlamda, sanatın ekoloji ve sürdürülebilirlik ile kurduğu ilişki, yalnızca bireysel veya yerel ölçekte değil, daha geniş ve disiplinlerarası bir perspektiften ele alınmalıdır. Bu noktada, sanatın çevresel farkındalık yaratmadaki rolü ulusal ve

uluslararası düzeyde siyaset, ekonomi ve toplum dinamikleriyle birlikte ele alınması gereken çok yönlü bir süreç olarak değerlendirilmektedir. Sezgin'in (2022) derlediği "Sanat ve Ekoloji" adlı kitapta da vurgulandığı üzere, sanatsal pratiklerin ekosistem yararına kullanımı, çevrenin korunması ve geliştirilmesi, ekosisteme duyarlı yaklaşımlar geliştirilmesi gibi çok boyutlu çabalar içermektedir. Ekolojik meselelerin yalnızca siyaset, ekonomi veya sosyoloji gibi alanlarla sınırlı kalmaması gerektiği; aksine, disiplinlerarası bir iş birliği gerektirdiği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, Hans Haacke'nin eserleri üzerinden ekoloji, politika ve sanat arasındaki etkileşimin daha kapsamlı bir şekilde incelenmesi mümkün olacaktır.

Sanatın birleştirici gücünün aslında bütün bu konuları içerisine alarak daha geniş bir perspektif alanını da sunduğu düşünülmektedir. Örneğin, Hans Haacke'nin "Ren Nehri Su Arıtma Tesisi" (1972) (Görsel 3.2.6.7) çevreci sanat projesi bağlamında sanatsal ve politik çevreciliğin bir örneği olan biyoteknolojik sistemin modellenmesi incelenebilir.

Görsel 3.2.6.7

Ren Nehri Su Arıtma Tesisi



Not *: Yerleştirme, 1972, Haus Lange Müzesi, Krefeld

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/hans-haacke/rhinewater-purification-plant-1972> (Http 20) erişim tarihi (26.02.2025)

Ren Nehrinin kirli suyunu temizlemek için karbon ve kum filtreli bir kimyasal arıtma tesisi kurmuş olan sanatçı, Japon balıklarının yaşadığı büyük, yapay bir gölete akan arıtılmış su, teknolojinin yaşanabilir bir yaşam alanı oluşturmak için kullanılabileceğini göstermiştir (Sezgin, 2022: 39). Dipnot olarak, teknolojinin doğru kullanımı

doğrultusunda sürdürülebilirlik çalışmalarının daha işlevsel ve faydacı yaklaşımlarının artırılabilirliği vurgulanabilir.

Hans Haacke, altmış yılı aşkın süredir kinetik sanat, çevresel sanat, kavramsal sanat ve kurumsal eleştiri alanlarında öncü bir sanatçı olarak öne çıkmaktadır. Sanat pratiğinde ekolojik ve politik meseleleri ele alan Haacke, projelerinde yalnızca ekosistemin restorasyonuna odaklanmakla kalmaz, aynı zamanda çevresel sorunların arkasındaki kurumsal ve politik sorumlulukları da görünür kılmayı amaçlar. Arazi sanatı ve ekolojik sanatla olan ilişkisini farklı bir bakış açısıyla ele alan sanatçı, kinetik projeleri aracılığıyla sanatı yalnızca bir estetik üretim alanı olarak değil, aynı zamanda işlevsel ve toplumsal bir araç olarak da kurgulamaktadır. Haacke'nin çalışmalarında, doğa ile insan müdahalesi arasındaki dinamikleri sorgulayan bir yaklaşım benimsenirken, sanat eserlerinin ekolojik sistemlerle doğrudan etkileşime girerek faydacı bir çevresel boyut kazanması sağlanmaktadır. Nitekim, bir projesine ilişkin kaleme aldığı metinde, çalışmanın amacının yalnızca ekosistemi onarmak olmadığını, aynı zamanda belediyenin nehri kirletmedeki rolünü ve atıkların birikmesine izin vermesini de eleştirel bir çerçevede ortaya koymak için gerçekleştirildiğini vurgulamaktadır. Haacke'nin bu yaklaşımı, sanatın yalnızca bir temsil biçimi olmaktan çıkıp doğrudan çevresel ve politik dönüşümün bir parçası haline gelmesine olanak tanımaktadır. Haacke, "Ren Nehri Su Arıtma Tesisi" projesini sosyal ve gerçek zamanlı bir sistem olarak adlandırmaktadır. Proje, yalnızca bozulan ekosistemi ele almakla kalmamış, aynı zamanda bozulmanın nedenlerini de ortaya çıkararak kamuoyunun dikkatini çevresel zararın siyasi ve ekonomik boyutlarına çekmiştir (Sezgin, 2022: 40-41). Haacke'nin bu örneği sürdürülebilirlik çalışmalarının çevresel boyutuna; kapsam alanının genişletilmesi ve kavramın yaygınlığını arttırmaya yönelik bir çaba olduğuna yönelik bir örnek olarak verilebilir.

3.2.7 Fluxus

1960'lı yıllarda ortaya çıkan Fluxus, geleneksel sanat anlayışlarını radikal biçimde sorgulayan ve sanatı gündelik yaşamla bütünleştirmeyi amaçlayan deneysel ve disiplinlerarası bir sanat hareketi olarak tanımlanabilir. "Sanatı hayata geri döndürmek, hayatla yakınlaştırmak" anlayışıyla hareket eden Fluxus sanatçıları, müzikten performansa, videodan edebiyata uzanan geniş bir üretim yelpazesıyla, süreç odaklı, katılımcı ve deneysel çalışmalara yönelmişlerdir. Bu yönelim, dönemin egemen sanat kurumlarına ve ticarileşmiş sanat anlayışına karşı bir eleştiri niteliği taşımaktadır.

Marcel Duchamp'ın hazır nesne yaklaşımından etkilenen Fluxus, aynı zamanda Dadaizm'in anti-sanat geleneğini yeniden canlandırarak sanatın sınırlarını hem biçimsel hem düşünsel düzlemde genişletmiştir. Sanat üretimini salt estetik kaygılarla değil, aynı zamanda düşünsel süreçlerle ilişkilendiren bu akım, sanatın bir nesneden ziyade bir eylem ve deneyim olarak ele alınması gerektiğini savunmuştur. Düşük maliyetli, gündelik ve sıradan malzemelerle gerçekleştirilen üretimler hem sanatın erişilebilirliğini arttırdığı hem de dönemin toplumsal ve ekonomik bağlamı içerisinde sürdürülebilirlik kavramına dolaylı bir biçimde temas ettiği düşünülmektedir. Sürece odaklanan yapısıyla izleyiciyi pasif konumdan çıkararak katılımcı hâle getiren Fluxus, çağdaş/postmodern sanatın izleyiciyle kurduğu ilişki biçiminde de dönüştürücü bir rol üstlenmiş; bu yönüyle aynı zamanda ideolojik ve sosyo-kültürel bir kırılma noktası olarak değerlendirilmiştir.

Mehmet Yılmaz “Modernizmden Postmodernizme” (2006) adlı kitabında Fluxus hareketi üzerine yapılan okumalarda genel olarak elde edilen kanı; Fluxus sanatçıları, sanat yapıtının yalnızca satın alınabilen bir nesne olmadığı ve sanatçının da ayrıcalıklı bir figür olarak konumlandırılmaması gerektiği düşüncesinden hareket ettikleri görülmektedir. Bu yaklaşıma bağlı olarak, ticari değeri olan, galerilerde sergilenip koleksiyonlara girebilecek nitelikte eserler üretmekten ziyade, izleyicide doğrudan bilinç düzeyinde etkiler yaratan ve bellekte kalıcı izler bırakan deneyimlere odaklandıkları anlaşılmaktadır. Fluxus hareketinin önde gelen temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Joseph Beuys, özgün duruşu ve güçlü kişiliğiyle ön plana çıkmıştır. 1960'lı yılların başında Fluxus grubu içinde etkinlik gösteren sanatçılar arasında yer alan Beuys'un sanatsal üretimleri, sosyal ve politik eylemlerle iç içe geçmiş bir karakter sergilemektedir. Sanat tarihindeki Marcel Duchamp'ın Dadaizm için taşıdığı önemle paralel şekilde, Beuys'un da Fluxus içinde benzer bir konumda değerlendirilebileceği ifade edilmektedir. Duchamp'ın hazır nesne yaklaşımından esinlenen Beuys, bu yöntemi kendi politik ve sosyolojik söylemlerine aracılık eden bir araç olarak kullanmıştır. Bununla birlikte, yalnızca nesnel malzemelerle sınırlı kalmayıp, kendi bedenini de sanatsal bir ifade aracı hâline getirmiştir. Beuys'un sanat anlayışı, her şeyin bir sanat nesnesi olabileceği ve her bireyin potansiyel olarak bir sanatçı olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Bu yaklaşımla hem insanın yaratıcı gücüne vurgu yapmakta hem de geleneksel anlamda yüceltilen “sanatsal eylem” kavramını sorgulama çabası gütmektedir. Joseph Beuys'un sanatsal nesneleri çoğu zaman kışkırtıcı nitelikler taşımakta ve çalışmaları, belirli mekânlara bağlı olarak şekillenmektedir. Sanatçının malzeme kullanımı hem seçilen materyalin niceliği hem de

mekânla kurduğu ilişki açısından belirli sınırlılıklarla karakterizedir. Beuys, kullandığı malzemelerin doğal yapısını bozmayı amaçlamamakta; aynı zamanda bu malzemelerin zaman içinde geçirdiği kimyasal tepkimelere, dönüşüm süreçlerine bilinçli olarak müdahalede bulunmamaktadır. Organik materyallerde meydana gelen renk değişimleri, kuruma, mayalanma ya da çürüme gibi süreçler ise, sanatçının sanattaki sürekli dönüşüm ve değişime duyduğu yaklaşımın görsel bir karşılığı olarak değerlendirilmektedir.

Görsel 3.2.7.1

Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni



Not*: performans görüntüsü, 1974, Rene Block Gallery, New York

Kaynak: https://www.akbanksanat.com/content/file/beuys-100_yil_ekitap_200323.pdf (http 21) erişim tarihi: 09.07.2025

Joseph Beuys'un bazı işlerinde vitrin, hem kilisedeki emanetleri içerdiği melankolik ölüm duygusuyla hem de prematüre bebekler için kullanılan küvözle bağlantılar taşır. Beuys, vitrini çoğunlukla, kendi hayatıyla ilişkili olan ve kendi "eylemleri" nin ya da performanslarının andaçlarını içeren birbirinden çok farklı nesneler için kullanılmıştır. Alıkonması mümkün görünmeyen nesneler için "nötr" ve korunaklı bir mekân sağlayan vitrin, zamanla Beuys'un işlerini ürettiği dilin bir parçası haline gelmiştir. Bu işlev, kuşkusuz müzedeki vitrinin de varlık sebebidir; Beuys'un müzeyle ilişkili tavrı da bu bağlamda netlik kazanır. Beuys, elindeki nesneleri kendi fikirlerini yansıtmak üzere kendi amaçları için kullanıyordu; dolayısıyla müze ve onu oluşturan unsurlar, Beuys'un tezi için kullanacağı birer araç haline geldi (Artun,2005:24-25).

Joseph Beuys'un sanat anlayışında en çok vurguladığı kavramlardan biri, sanatın toplumsal dönüşüm aracı olarak kullanılmasıdır. Geleneksel heykel anlayışının ötesine geçerek yağ, keçe gibi alışılmadık malzemeleri tercih eden Beuys, zamanla bu fiziksel

malzemelerin ötesine geçerek “düşünce”yi de plastik bir değer, yani biçimlendirilebilir bir sanat unsuru olarak tanımlamıştır. Bu yaklaşım doğrultusunda sanatçı, insan davranışlarının, konuşma biçimlerinin ve düşünce süreçlerinin dahi bir tür biçimlendirme faaliyeti olarak değerlendirilebileceğini öne sürer. Beuys’un bu düşüncesi, yalnızca sanatsal ifade biçimlerine değil, aynı zamanda bireyin toplumsal sorumluluğuna da işaret eder. Bu bağlamda sanatın dönüştürücü gücünü yalnızca estetik düzlemde değil, sosyal ve kültürel sürdürülebilirliğin sağlanmasında da etkin bir araç olarak konumlandırır. Beuys’un malzeme kullanımında doğallığı ve dönüşümü bozmama yönündeki tercihi ile düşünsel üretime verdiği önem birlikte değerlendirildiğinde, sürdürülebilirlik kavramı yalnızca çevresel değil, insan merkezli ve toplumsal bir bağlamda da yeniden anlam kazanmaktadır.

3.3 Arte Povera’yı Sürdürülebilirlik Üzerinden Okumak

Arte Povera, Eylül 1967’den itibaren olgunlaşmaya başlayan ve klasik estetik anlayışını kökten sarsmayı hedefleyen güçlü bir sanat akımı olarak değerlendirilmektedir. Bu akım, yalnızca İtalyan sanatında değil, aynı zamanda dünya sanatında da etkili olmuş ve geleneksel sanat pratiklerine meydan okuyan yenilikçi yaklaşımlar geliştirmiştir (Eroğlu, 2014: 9). Arte Povera, kavramsal temelli özgürlükçü sanat hareketlerinin İtalya’daki yansıması olarak, dönemin diğer neo-avangard sanat akımlarıyla paralel şekilde sanat piyasasının ticarileşen yapısına bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Akımın temel özelliği; geçici, atık ya da doğal malzemelerin sanat üretiminde tercih edilmesidir (Antmen, 2021: 213). Bu yönüyle Arte Povera, malzeme seçimi ve üretim biçimi açısından konvansiyonel sanat anlayışının dışına çıkarak sanatın sınırlarını sorgulayan bir yaklaşım sunar. Dolayısıyla 1960’lı yılların ikinci yarısında etkili olan bu akımın, 21. yüzyılda sanat ile sürdürülebilirlik kavramlarının kesişiminde yeniden ele alınmasının anlamlı olacağı düşünülmektedir.

Arte Povera hareketini açıklarken, akımın temsilcisi ve teorisyeni olan Germano Celant’tan ve fikirlerinden bahsetmek gerekir (Celant, 1999). 1940 Cenova doğumlu Germano Celant, Arte Povera’yı başlangıçta yalnızca tüketim toplumuna bir tepki olarak değil, aynı zamanda sanatçıyı üretici kimliğinden uzaklaştırarak, insan etkinliğinin özgürce kendini ifade ettiği bir alan olarak tasarlamıştır. Bu bağlamda, sanatın geleneksel anlatılar ve görsel olarak tutarlı söylemlerden arındırılması gerektiğini savunmuş, olasılık, olaylar ve tarihsizlik gibi kavramlara vurgu yaparak, antropolojik bir bakış

açısıyla sanatı bireyin doğrudan deneyimine dayanan bir sürece dönüştürmeyi amaçlamıştır. Celant’a göre, Arte Povera, mutlak anlamda bir temsil arayışından ziyade, sanatın mevcut toplumsal ve kültürel yapılarla olan bağlarını sorgulayan ve 'gerçek' insana odaklanan bir yaklaşımı benimsemektedir (Celant, 1999: 18). Celant’ın bakış açısına göre, yeni avangard sanat yaklaşımlarının ortak noktalarından biri, gündelik yaşamdan alınan sıradan malzemelerin sanat ortamına taşınması fikridir. Bu yaklaşıma, 1950’li yılların ortalarından itibaren pek çok sanatçının eserlerinde yer verdiği önceki bölümlerde ortaya konmuştur. Ancak söz konusu bakış açısının İtalyan sanat ortamında belirgin bir biçimde yapılandırılmaya başlanması, Arte Povera hareketiyle birlikte gerçekleştiği söylenebilir.

Eleştirmen Germano Celant, 1968 yılında yayımladığı Arte Povera başlıklı kitabı ve bunu izleyen iki önemli sergiyle, geleneksel sanat anlayışlarına, iktidar yapılarına ve sanat piyasasına karşı özgürleşmiş devrimci bir sanat yaklaşımını savunmuştur. Her ne kadar bu terimi kullanırken uluslararası sanat sahnesindeki radikal eğilimleri de kapsamaya çalışmış olsa da Celant’ın esas olarak dikkatini, geleneksel olmayan malzemeler ve tarzlarla kolektif zihniyeti öne çıkararak sanat pratiğine meydan okuyan bir grup İtalyan sanatçı üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir (Fineberg, 2014: 317). Germano Celant Arte Povera akımına isim babalığı yaparken Povera sanatçısını; “sanatçı, entelektüel, ressam ya da yazar rolünü bir kenara bırakarak yeniden algılamayı, duyumsamayı, nefes almayı, yürümeyi, anlamayı ve kendini yeniden yaratmayı öğrenen kişi” olarak ifade etmiştir (Antmen, 2021: 215).

Arte Povera hareketine ilişkin ilk metinlerinde, sanatın sınırlarını genişleten bu yaklaşım kapsamında hayvanlar, sebzeler ve mineraller gibi doğaya ait unsurların sanat dünyasında yer bulmaya başladığını ifade etmektedir. Celant, bu tür malzemelerin geçirdiği fiziksel, kimyasal ya da biyolojik süreçlerin izlenebilirliğine dikkat çekerek, izleyiciyi bu dönüşüm sürecinin bir parçası olmaya davet eder. Sanatçıyı, gündelik malzemeleri dönüştüren birer simyacıya benzeten Celant, kullanılan malzemelerin çeşitliliğine de vurgu yapar. “Güçsüzleştirilmiş materyallerin sanatı, şüphesiz Arte Povera tanımının bir yönünü oluşturur” (Fineberg, 2014: 317). Yer verilen bu ifadeyle; Arte Povera’nın yalnızca estetik değil, aynı zamanda ideolojik bir tavır içerdiğini gösterir; çünkü sıradan, düşük değerli ya da güçsüzleştirilmiş malzemelerin kullanımı, sanatın geleneksel değer sistemlerine ve tüketim kültürüne karşı geliştirilmiş bilinçli bir duruşu temsil etmektedir.

Güçsüzleştirilmiş malzemeler söyleminin sanatta yoksul sayılabilecek atık malzemeleri tanımlamak için kullanıldığı düşünülmektedir. Bu yaklaşımın, aynı zamanda 21. Yüzyıl sanatında öne çıkan sürdürülebilirlik ve yeniden kullanım düşüncesiyle de buluştuğu/birleştiği söylenebilir. Zira akımın sanatçılarının malzeme tercihleri hem çevresel duyarlılığı hem de üretim biçimlerine yönelik eleştirel bakışı beraberinde getirir. Bu bağlamda Arte Povera, yalnızca dönemsel bir sanatsal eğilim değil, güncel ekolojik sanat pratiklerinin de tarihsel bir referans noktası olarak da değerlendirilebilir. Aynalar, neon ışıklar, cam, gazete, kumaş gibi yapay malzemelerin yanı sıra ağaç gövdeleri, toprak, çalı ve hatta canlı hayvanlar gibi organik/canlı/doğal unsurlar da Arte Povera sanatçılarının üretimlerinde yer bulmuştur. Bu bağlamda, 20. yüzyıl sanatının yalnızca malzeme çeşitliliği açısından değil, aynı zamanda organik malzemelerin süreç içindeki değişimlerinin izlenebilir kılınması yönünden de dönüştüğü görülmektedir. Böylece sanat deneyimi, sadece nesneye değil, nesnenin geçirdiği sürece de odaklanarak çok boyutlu bir hâl almıştır (Antmen, 2021:213).

Bu dönüşümün somut örnekleri, Arte Povera sanatçılarının malzeme seçimlerindeki çeşitliliğiyle kendini göstermektedir. Nitekim Görsel 3.3.1 ve Görsel 3.3.2’de yer alan eserler, Arte Povera akımı anıldığında zihinlerde beliren ikonik örnekler arasında yer almakta ve bu sanat anlayışının temelini oluşturan gündelik, doğal ve dönüşüme uygun malzeme kullanımını açık biçimde yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu eserler, Povera sanatçılarının sanatsal ifade biçimlerinde başvurdukları malzeme çeşitliliğine dair verilebilecek örneklerden birkaçını temsil etmektedir.

Görsel 3.3.1

Paçavralar Venüs'ü



Not *: 212 x 340 x 110 cm, Beton, emaye ve paçavralar, 1967-1974, Tate Modern, Londra, Birleşik Krallık
Kaynak: <https://14b.iksv.org/works.asp?id=63> (http 21) erişim tarihi (10.04.2025)

Pistoletto'nun ünlü “Paçavralar Venüs’ü”, değerli ile değersiz, tarihsel ile günceli bir araya getirerek ironik yaklaşımlar sergileyen Arte Povera sanatının tipik bir örneğidir. Tarihsel yapıtların meşrutiye kazanması süreçlerini de akla getiren “Paçavralar Venüs’ü” bir yandan da İtalya’nın zengin sanatsal mirası altında ezilen çağdaş sanatçının çıkmazını akla getirir (Antmen, 2021: 214).

Pistoletto'nun “Paçavralar Venüs’ü” (Görsel 3.3.1) adlı enstalasyon çalışması, atık malzemeler kullanılarak oluşturulmuş bir enstalasyon eseri olarak öne çıkmaktadır. Eserde, Roma mitolojisinin klasik figürlerinden biri olan Venüs heykeli, ikinci el giysiler arasından seçim yaparken tasvir edilmiştir. Bu yönüyle sanatçının, antik döneme ait idealize edilmiş bir imgeyi, günümüz toplumunun tüketim sonrası geride bıraktığı nesnelerle bir araya getirerek geçmişle şimdi arasında eleştirel bir bağ kurduğu görülmektedir (Farthing, 2014: 517). Bu bağlamda Paçavralar Venüs’ü, yalnızca estetik bir karşıtlık üzerinden değil, aynı zamanda sürdürülebilirlik ekseninde de okunmaya elverişli bir yerleştirme olarak değerlendirilebilir. Sanatçının, tüketime bağlı olarak hızla dönüşen nesnelerin ömrüne dikkat çekmesi, çağdaş toplumun üretim fazlası ve atık sorunu üzerine düşünsel bir alan açmaktadır. Aynı zamanda Arte Povera hareketinin malzeme tercihleri ve anlam üretim biçimleri doğrultusunda değerlendirildiğinde ise eser

yalnızca estetik bir bakış açısıyla değil; aynı zamanda iktidar ilişkilerine, kültürel normlara ve kapitalist sistemin sorgulanmasına yönelik güçlü bir okuma sunmaktadır.

Eserde yer verilen Klasik dönem Venüs figürü, sanat tarihinde dışılığın ve idealize edilmiş kadın bedeninin simgesi olarak kabul edilir. Pistoletto'nun "Paçavralar Venüs'ü" adlı yerleştirmesi, bu tarihsel imgeyi gündelik ve değersiz olarak addedilen ikinci el giysi yığınlarıyla yan yana getirerek, hem sanat tarihinin estetik değerlerini sorgulamakta hem de söz konusu idealin çağdaş tüketim toplumundaki temsil biçimlerine eleştirel bir yaklaşım sunmaktadır. Bu yerleştirme, yalnızca biçimsel bir karşıtlıkla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda sürdürülebilirlik bağlamında da çok katmanlı bir okuma imkânı sunar. Bununla birlikte, Venüs'ün ikinci el giysiler arasında konumlandırılması, toplumsal cinsiyet bağlamında da ele alınabilir. Özellikle reklam, moda ve güzellik endüstrilerinde kadının hem "tüketen" hem de "tüketilen" bir figür olarak temsil edilmesi, bu eserde de sembolik bir düzeyde yeniden üretilmektedir. Bu yönüyle yapıtın, kadının tüketim kültüründeki rolüne yönelik eleştirel bir yorum geliştirilmesine olanak tanıdığı düşünülmektedir.

İkinci el giysiler gibi artık ekonomik değerini yitirmiş, işlevsiz kabul edilen güçsüzleştirilmiş malzemelerin sanatsal bağlamda yeniden kullanılması, sürdürülebilir sanat pratiklerinin erken örneklerinden birkaçı arasında yer almaktadır. Bu yaklaşım hem kaynak kullanımını sorgulayan hem de sanatın dönüştürücü gücünü gündelik yaşam malzemeleri üzerinden görünür kılan bir tavrı ortaya koyar. Dolayısıyla Pistoletto'nun bu çalışması, atık malzemelerle yaratılan sanatın sadece malzeme estetiğini değil, aynı zamanda ekolojik bilinç ve sürdürülebilirlik kavramlarını da içselleştiren bir anlayışla biçimlendiğinin yorumu yapılabilir. Yine Görsel 3.3.2'de yer alan bir diğer ikonik Arte Povera eseri ise; Giovanni Anselmo'nun 1968 yılında tamamladığı "İsimsiz" adlı eseridir. Giovanni Anselmo'nun bu çalışması, Arte Povera hareketinin temel dinamiklerini yansıtan çarpıcı örneklerden biridir. Eser, Celant'ın kaleme aldığı Arte Povera (1999) kitabında "Yeme Yapısı" olarak da adlandırılmaktadır. Sanatçı bu enstalasyonda, bir granit bloğun iki parçası arasına yerleştirilmiş taze marul yaprağını ve bu yaprağı sabitlemek için kullanılan bakır teli bir araya getirerek, doğa ve kültür, organik ve inorganik, geçici ve kalıcı olan arasında çok katmanlı bir gerilim yaratmaktadır (Celant, 1999: 76).

Yapıt, içerdği marul yaprağının zamanla solmaya ve çürümeye başlamasıyla birlikte kendi içinde değişen, dönüşen ve sonunda bozulan bir süreçte işaret eder. Bu özelliğiyle Anselmo'nun işi, sanatın sabit ve değişmez bir nesne olması fikrine doğrudan bir karşı duruş sergiler; sanatı bir süreç olarak tanımlar. Eserde çürüme eğilimi gösterecek olan marul ile arkasında bıraktığı -iz ve zamansallık- gibi konuları da içerisine davet etmekte olduğu söylenebilir. Zamanın geçip gitmesi Arte Povera sanatçılarının sürekli meşgul olduğu bir konu olmuştur (Farthing, 2014: 516-517).

Görsel 3.3.2

İsimsiz



Not *: Büyük taş: 60 x 25 x 25 cm, Küçük taş: 12 x 12 x 5 cm, Marul, bakır tel, granit taşlar, 1968, Georges Pompidou, Paris

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/giovanni-anselmo/untitled-sculpture-that-eats-1968> (Http 22) erişim tarihi (10.04.2025)

Marul gibi kısa ömürlü bir organik malzemenin sanat nesnesine dahil edilmesi hem doğanın döngüselliğini görünür kılmakta hem de modern tüketim toplumunun kalıcılık arzusuna karşı geçiciliği yücelten bir duruş ortaya koymaktadır. Anselmo'nun kullandığı doğal malzemenin zamanla çürüyerek biçimini ve işlevini kaybetmesi, izleyiciyi yalnızca görsel değil, varoluşsal bir farkındalığa da davet eder. Bu yönüyle eser, doğaya dair farkındalığı artıran ve ekolojik duyarlılığı tetikleyen bir sanatsal strateji olarak okunabilir. Dolayısıyla "İsimsiz" in (1968), hem Arte Povera'nın süreç ve malzeme temelli yaklaşımını hem de çağdaş sanatın çevresel sürdürülebilirlikle kurduğu ilişkiyi anlamak

açısından başarılı örneklerden birisi olduğu düşünülmektedir. Anselmo'nun eseri üzerinden değerlendirildiğinde, Arte Povera sanatçılarının yaklaşımlarının yalnızca malzemeye değil, malzemenin doğayla kurduğu ilişkiye de odaklandığı; bu yönüyle hareketin felsefi temelini yansıttığı görülmektedir. Bu hareketin sanatçıları, doğaya yalnızca bir kaynak ya da malzeme deposu olarak değil, sezgisel, ruhsal ve deneyimsel bir alan olarak yaklaşmışlardır. Onlara göre doğa, gözlemlenmesi gereken canlı bir organizma; sanat ise bu organizmanın içsel ritmini kavramaya çalışan bir arayıştır. Sanatçının bakışı burada yalnızca nesnel değil, aynı zamanda içsel bir görmedir; gözün gördüğünü ruhla bütünleştirme çabasıdır. Bu bağlamda, Povera sanatçılarının doğaya yönelimi, onu taklit etmekten ziyade onunla yeniden bağ kurma ve kaybedilen deneyimsel hakikati sanat yoluyla görünür kılma girişimidir. Malzemelerin kendi hâline bırakılması, süreçlerin doğallığı içinde ilerlemesine izin verilmesi ve sanatçının müdahalesini minimumda tutması, bu felsefenin temel ilkelerindendir. Dolayısıyla Arte Povera, modernliğin doğadan kopuşuna karşı hem düşünsel hem de duysal düzeyde bir dönüş çağrısı olarak okunabilir.

Özkan Eroğlu “Arte Povera Felsefesi ve Sanatçı Algıları” (2014) adlı kitabında, Arte Povera akımının düşünsel temellerini daha derinlikli bir şekilde inceleme imkânı sunmaktadır. Eroğlu, kitabında Arte Povera'nın felsefi arka planını; John Dewey'in “Deneyim Estetiği” (1934), Ludwig Wittgenstein'in “Dil Felsefesi” (1921), Maurice Merleau-Ponty'nin “Fenomenolojik Göz Kavramı” (1945) ve Umberto Eco'nun “Açık Yapıt” (1962) anlayışı üzerinden yorumlamaktadır. Bu bağlamda, özellikle John Dewey ve Maurice Merleau-Ponty'nin görüşleri ekseninde Arte Povera sanatçıları ve üretimlerini felsefi bir çerçevede ele alınabilir. Bu doğrultuda, Eroğlu'nun kitabında yer alan ifadeler ışığında; Arte Povera'yı kavramada temel başlangıç noktalarından biri, sanatın yalnızca maddi bir nesne olarak değil, aynı zamanda bir deneyim olarak değerlendirilmesidir. Hareketin düşünsel zemininde öne çıkan özgürlük ve kültür kavramları ise özellikle John Dewey'in deneyim felsefesiyle güçlü bir biçimde örtüşmektedir. Bu iki kavram hem sanatçının yaratım sürecindeki özerkliğini hem de kültürel bağlamla kurduğu dinamik ilişkiyi görünür kılar. Dewey'in 1934 yılında yayımladığı “Deneyim Olarak Sanat” (Art as Experience) adlı çalışmasında, sanatı duysal süreçlerle ilişkilendirerek tanımlaması, Arte Povera sanatçıları açısından dikkate değerdir. Dewey'in sanatı, salt estetik bir nesne değil; hissedilen, yaşanan ve deneyimlenen bir süreç olarak ele alması, Povera'nın temel estetik anlayışıyla

örtüşmektedir. Dewey'in çok katmanlı duyum kavrayışı, sanatın duyusallık, hislilik ve duyarlılık gibi boyutlarını hem öznel hem de nesnel düzlemlerde ele alma çabasını beraberinde getirir. Bu doğrultuda, Arte Povera sanatçıları yalnızca duyulara hitap eden değil, aynı zamanda hisli ve çevresine karşı duyarlı üretim biçimleriyle dikkat çeker. Doğaya saygı ve çevresel bilinç, bu yaklaşımın temel taşıdır. Sanatçılar, Dewey'in insan doğasının zihinsel ve ruhsal yönlerinin doğayla bütünleşmesi fikrinden beslenerek, sanatın tinselliğe ulaşan bir boyut taşıyabileceğini kabul etmişlerdir. Özellikle özne-nesne, kültür-doğa, gerçeklik-değer ve sanat-yaşam gibi ikiliklere eleştirel yaklaşan Arte Povera hareketi, Dewey'in düşüncelerinden beslenerek bu ayrımların ötesine geçmeyi hedeflemiştir. Dewey'in deneyselliği esas alan yaklaşımıyla sanat anlayışı, Povera'nın doğa, süreç ve dönüşüm odaklı sanatsal pratiğiyle derin bir uyum içindedir. Deneyim, burada yalnızca bireysel bir yaşantı değil, insan ile nesne arasında kurulan etkileşimli bir süreçtir. Bu süreç, ancak insan ile çevresindeki materyaller arasında anlamlı bir uyum sağlandığında tamamlanır. Dolayısıyla, her yönüyle denemeyi, gözlemlemeyi ve dönüşümü temel alan Arte Povera'nın, Dewey'in deneyim felsefesiyle kesişmemesi neredeyse olanaksızdır (Eroğlu, 2014: 13-15). Bu bağlamda Arte Povera sanatçılarından Guiseppe Penone'nin ve Jannis Kounellis'in eserleri ve sanatsal yaklaşımlarının da Dewey'in felsefesiyle kesişim sağladığı gözlemlenebilir.

Arte Povera sanatçıları arasında özgün bir yere sahip olan Giuseppe Penone, her bir ögenin ya da nesnenin mekân içerisinde kendi başına var olan bir yapı sergilediğini ve bu bireysel yalnızlığın, bütünsel düzenlemeye otoriter bir anlam kazandırdığını savunmaktadır. Bu noktadan hareketle, Penone'nin yaklaşımı yalnızca bireysel bir doğa yorumu değil, aynı zamanda Arte Povera'nın temel felsefesine içkin olan doğaya bakmak, dönmek ve onunla yeniden bağ kurmak düşüncesinin somutlaşmış hâlidir (Eroğlu, 2014: 87, 89). Arte Povera sanatçılarının genel eğilimi, doğayı bir tema ya da temsil nesnesi olarak görmektense, onunla doğrudan temas hâlinde olmayı, hatta sanatın oluşum sürecine doğayı aktif bir özne olarak dahil etmeyi öncelik verir. Bu bakış açısı, Dewey'in deneyimi yalnızca zihinsel bir süreç olarak değil, beden ve çevrenin katıldığı bütüncül bir yaşantı olarak tanımlamasıyla örtüşür. Penone'nin eserinde ağaçla kurduğu diyalog, sanatçının doğaya kulak verdiği, onun zamansallığına ve ritmine kendini bıraktığı bir etkileşim alanıdır. Burada sanatçı yalnızca bir yaratıcı değil, aynı zamanda bir gözlemci ve aracı olarak konumlanır. Sanat yapıtı, doğanın müdahaleyle kurduğu ilişki üzerinden evrilirken, izleyici de bu sürecin tanığı olur. Böylece sanat, Penone'de hem görülen hem

hissedilen hem düşünsel hem bedensel olarak deneyimlenen çok katmanlı bir form kazanır.

Görsel 3.3.3

Denizcilik Alpleri



Not *: 50 x 70 cm, 6 parça, siyah beyaz fotoğraf her biri 1968

Kaynak: Celant, 1999: 146-147

Bu bağlamda, “Denizcilik Alpleri” (Görsel 3.3.3) sadece bireysel bir doğa yorumu değil, Arte Povera’nın bütünsel yaklaşımını yansıtan, doğa ve insanın simbiyotik ilişkisini (canlılarla iç içe ve bağımlı yaşamak) açığa çıkaran bir sanat deneyimidir. Sonuç olarak, Penone’nin işi hem biçim hem içerik düzeyinde sanatın yaşamla bütünleştiği, tamamlanmamış ve süregelen bir deneyim alanı olduğunu ortaya koyar. Aynı zamanda Arte Povera sanatçılarından Jannis Kounellis’in işlerine de Dewey felsefesi üzerinden bakmak mümkündür.

Jannis Kounellis’in sanatsal yaklaşımı, yaşam ile sanatı birbirinden ayrı düşünmeyen bir anlayışa dayanır. Sanatçının özellikle temsil ile sunum arasındaki ayrımı vurgulaması, izleyicinin algı süreçlerini dönüştürmeye yönelik bir tutum benimsediğini ortaya koymaktadır. Kounellis için yapıtların sergilendiği mekânlar da en az yapıtın kendisi kadar anlam taşımaktadır. İzleyiciyi sorgulamaya yönlendiren ve anlamın sabit olmadığını ima eden Jannis Kounellis’in eserleri, Görsel 3.3.4 ve 3.3.5’ de yer verilen örneklerde görüldüğü gibi, genellikle anlaşılmayı bekleyen açık yapılar olarak değerlendirilebilir. Gündelik ve sıradan malzemelere yönelmesiyle dikkat çeken sanatçı, yün ve kumaş parçaları, toprak, kaktüs, mum, ışık, taş, bakliyat dolu çuvallar, eski ayakkabılar ve ağaç gövdeleri gibi çeşitli medyumlar kullanmıştır. Bu bağlamda Kounellis’in üretimi, izleyiciyi yalnızca pasif bir gözlemci değil, aynı zamanda

deneyimleyen, algılayan ve anlam kuran bir özne olmaya davet etmektedir (Eroğlu, 2014: 60, 61).

Görsel 3.3.4

İsimsiz 12 At



Not *: Galerideki enstalasyon görünümü 12 at, 1969, Galeri L'attico, Roma, İtalya.

Kaynak: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/october/09/when-jannis-kounellis-painted-with-horses/> (http 23) erişim tarihi (30.04.2025)

Kounellis'in kullandığı gündelik, sıradan ve doğaya ait malzemeler ile izleyicinin algı süreçlerini harekete geçirmesi, sanatın yaşanabilir ve doğrudan deneyimlenebilir bir hâl almasını sağlar. Bu bağlamda Kounellis'in işleri, Dewey'in yaşamış deneyim kavramını somutlayan, sanatın hayattan kopuk değil, onunla iç içe bir edim olduğunu ortaya koyan örnekler olarak değerlendirilebilir.

Görsel 3.3.5

İsimsiz



Not *: 270 × 250 cm, Kömür, çuvallar ve çelik, 1993, D.Daskalopoulos Koleksiyonu Fridericianum, Kassel, Almanya.

Kaynak: <https://www.documenta14.de/en/artists/22273/jannis-kounellis> (Http 24) erişim tarihi (07.05.2025)

Arte Povera felsefesini Dewey'in yaklaşımı gibi, Maurice Merleau-Ponty'nin "fenomenolojik göz" kavramı üzerinden değerlendirmek de faydalı olacaktır. Filozofun 1945 tarihli "Algının Fenomenolojisi" adlı eserinde ortaya koyduğu düşünceler, Arte Povera'nın temelini oluşturan bazı ilkelerle dikkat çekici bir paralellik kurmaya olanak tanır. Bu bağlamda, sanatçının dünyayı yalnızca dışsal bir nesne olarak değil, beden ve duyuların etkin katılımıyla algıladığı bir yaşantı alanı olarak görmesi, hareketin felsefi arka planıyla örtüşmektedir (Celant, 1999: 26). Fenomenolojik göz olayının ise Eroğlu'nun kitabında şu şekilde ifade edildiği gözlemlenmektedir: Göz ve tin arasındaki ilişki, Arte Povera sanat anlayışında önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda Maurice Merleau-Ponty'nin felsefesi, özellikle Povera sanatçıları üzerinde etkili olmuş, onların doğa, beden ve algı ile kurdukları sanatsal ilişkileri şekillendirmiştir. Bu çerçevede, Merleau-Ponty'nin fenomenolojik göz kavramı ile Arte Povera arasında güçlü bir örtüşme görülmektedir. Fenomenolojik bakış, özellikle beden ve zaman gibi kavramlarla sıkı bir bağ içerisindedir. Zamanın getirdiği değişim, dönüşüm ve başkalaşım, bu gözlemin temel dinamikleri arasında yer alır (Eroğlu, 2014: 15-20). Benzer şekilde, Arte Povera sanatçılarının eserleri de izleyicinin bakışıyla bütünlenir; izleyicinin algısı, eserin anlamını oluşturan sürecin ayrılmaz bir parçasına dönüşür. Dolayısıyla Arte Povera'da görme eylemi yalnızca optik bir süreç olarak değil hem özne hem de nesne düzeyinde kurulan çok katmanlı bir algı biçimi olarak değerlendirilebilir. Bu yaklaşım, Ponty'nin sanatın tinselliği ve yaşantısallığına dair görüşleriyle derin bir uyum içindedir. Bu doğrultuda Ponty'nin felsefi yaklaşımı üzerinden Pistoletto'nun çalışmalarına dönerek bir yorumlamada bulunulabilir.

Michelangelo Pistoletto'nun 1960'lı yıllarda geliştirdiği "Ayna Resimleri" (Görsel 3.3.7) serisi ve onu takip eden "Eksi Nesne" (Görsel 3.3.6) işleri sanatçının sanat hayatında önemli bir yer tutmaktadır (Eroğlu, 2014: 93). Sanatçının bu yaklaşımı beden, zaman ve mekân ilişkisi temelinde düşünüldüğünde, Merleau-Ponty'nin fenomenolojik algı kuramıyla doğrudan diyalektik oluşturduğu söylenebilir. Özellikle Merleau-Ponty'nin sanatın görünür olanın içine yerleşmek anlamına geldiğini vurgulayan bu felsefi yaklaşımı, Pistoletto'nun eserlerinde somut biçimde karşılık bulur.

Görsel 3.3.6

Öğle Yemeği Tablosu



Not *: 200 x 200 x 50 cm, Ahşap, 1965, Luhring Augustine Galleri, New York

Kaynak: <https://www.luhringaugustine.com/exhibitions/michelangelo-pistoletto3> (Http 25) erişim tarihi (29.04.2025)

Ayna yüzeyinde yalnızca sanatçının imgesi değil, izleyicinin kendisi, içinde bulunduğu mekân ve çevresindeki diğer kişiler de yansır; böylece izleyici, eserin aktif bir parçası hâline gelir. Pistoletto'nun bu bağlamda ürettiği "Saygı" (Görsel 3.3.7) adlı performatif işi, ayna resimlerinin anlamını örneklendirmek açısından dikkate değerdir. Bu eser 2016 yılında Paris'te VHN Galerisi de gerçekleştirilmiştir ve Merleau-Ponty'nin felsefi bakış açısıyla daha derinlikli ve doğru bir ilişki içerisine girdiği düşünülmektedir. Pistoletto'nun gerçekleştirdiği Saygı adlı performatif eylemde, galeri mekânına yerleştirilmiş 23 büyük boyutlu çerçeveli aynanın kullanıldığı görülmektedir. Sanatçı, geniş bir izleyici kitlesi önünde bir süre mekânda dolaştıktan sonra elindeki balyozla bu aynaları kırmaya başlar. Her kırılan aynanın arka yüzeyinde farklı renklere boyanmış zeminler ve bu yüzeyler üzerinde dünyanın en çok konuşulan dillerinde yazılmış *saygı* (respect) sözcüğü yer alır. Bu performans, sanatçının ayna aracılığıyla edindiği temel bir kavrayışa, yani sanat ile yaşamın ayrılmazlığına işaret etmektedir. Pistoletto'ya göre sanat üretiminde kullanılan temel malzemelerden biri toplumun kendisidir. Bu bağlamda, ayna yalnızca bir araç değil, aynı zamanda sanatın yaşamla iç içe geçmesini sağlayan bir sonuç ve amaç olarak değerlendirilir. Performans, sanatın yalnızca estetik değil, aynı zamanda toplumsal bir alan olduğunu ve bu alanın sınırlarını sorgulamanın gerekliliğini gündeme

getirir. Böylece, sanatın kendi sahasını tanımlama, sınırlarını belirleme ve bu sınırlarla yüzleşme biçimleri, kurucu metaforlar eşliğinde yeniden düşünölmeye açılır (Özcan, 2017).

Charles Harrison ve Paul Wood'un "Sanat ve Kuram, 1900-2000: Değişen Fikirler Antolojisi" (2011) adlı kitabında yer alan ifadelerle göre Michelangelo Pistoletto; insanın kendini tanıma arzusunun, kendini ikizleme-çoğaltma çabasına dönüştüğünü belirtmektedir. Ona göre, insanın su yüzeyinde kendi yansımasını ilk kez görmesi, yaşadığı ilk gerçek halüsinasyonlardan biri olarak değerlendirilebilir. Zamanla bu yansıma deneyiminin, daha sistemli ve güvenilir biçimlerde kullanıldığı; benliğin yansımasına dayanan bir temsil biçiminin oluştuğu ve sanatın da bu temsilin önemli bir parçası hâline geldiğini dile getirilir. Pistoletto ayrıca, insanın yansımayı yalnızca kendini görmek için değil, evreni ölçmek ve anlamlandırmak için stratejik bir araç olarak kullandığını savunur. Bu bağlamda yansımaların çoğaltılması, insanın hem kendini hem de evreni anlama biçimi olarak yorumlanır (Harrison, C. ve Wood, P., 2011: 920).

Görsel 3.3.7

Saygı Performansı



Not *: 2016, VNH Gallery, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/pistolettonun-dusundurdukleri-aynanin-yansittikleri/3468>
(http 26) erişim tarihi (29.04.2025)

Ayna, bireyin kendini tanıma ve dünyadaki yerini konumlandırma sürecinde simgesel bir araç olarak değerlendirilebilir. Yalnızca yansıma değil, öznenin varlığını başka bir düzlemde algıladığı ve yeniden kurduğu bir alandır. Bu yaklaşım, Merleau-Ponty'nin bedenli bilinç ve algının dünyayla bütünleşmesi düşüncesiyle örtüşür. Ponty'ye göre beden, yalnızca gören değil, aynı zamanda görülen, dünyayla temas hâlinde olan bir varlıktır. Michelangelo Pistoletto'nun ayna resimleri bu felsefi zeminde anlam kazanır. İzleyici, esere dışarıdan bakan biri değil; aynada yansıyarak onun bir parçasına dönüşen ve zaman-mekânla bütünleşen bir bedene dönüşür. Bu deneyim, Ponty'nin sanat yapıtını bedeninin dünyaya açılması olarak tanımlamasıyla doğrudan ilişkilidir. Sonuç olarak ayna, yalnızca benliği değil, dış dünyayı da yeniden üretme arzusunun bir aracına dönüşür. Bu çerçevede sanat hem bireysel farkındalığın hem de dünyayı anlamlandırma çabasının taşıyıcısıdır (Eroğlu, 2014: 94-95).

Arte Povera hareketine öncülük eden sanatçıların yalnızca üretim yapan figürler değil, aynı zamanda derinlikli gözlem ve yorum yetisine sahip bireyler oldukları görülmektedir. Eroğlu'na (2014: 107) göre bu sanatçılar, meseleleri yalnızca sanatsal bir perspektiften değil, aynı zamanda farklı sosyal bilim disiplinlerinin bakış açılarıyla da değerlendirebilecek entelektüel donanıma sahiptir. Bu çok yönlü yaklaşımları sayesinde, 21. yüzyılda dahi sanat ile yaşam arasında köprüler kurmaya, izleyicilere yeni düşünme biçimleri sunmaya devam etmektedirler. Özellikle doğa-insan ilişkisi bağlamında sürdürülebilirlik, değer üretimi ve yeniden değerlendirme gibi kavramlar çerçevesinde ele alındığında, Arte Povera'nın güncel tartışmalara katkı sunmayı sürdürdüğü söylenebilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4 SERGİ: BEŞİKTE ÇAĞDAŞ SANAT SERGİSİ ÜZERİNE

Bu bölüm, tez kapsamında yürütülen kuramsal araştırmaların uygulamaya dönüşümünü temsil eden, tez yazarı tarafından oluşturulan Beşikte adlı çağdaş sanat sergisine odaklanmaktadır. Bu uygulama, aynı zamanda tez danışmanı Doç. Gülçin Karaca'nın yürütücü olduğu, tez yazarının araştırmacı olduğu Anadolu Üniversitesi Proje Birimi tarafından lisansüstü tez projesi kapsamında desteklenmiştir. Sürdürülebilirlik Ekseninde Çağdaş Sanat Okumaları başlıklı tez projesi, modern ve çağdaş sanat akımlarıyla sürdürülebilirlik kavramı arasında nasıl bir kesişim alanı kurulabileceğini sorgulamakta;

bu kavramsal çerçeveye uygun güncel sanat üretimlerinin biçimsel ve içeriksel imkânlarını araştırmayı hedeflemektedir.

Tarihsel referanslardan da esinlenilerek şekillenen sergi, geçmiş ile bugünü bir araya getirirken; sanatın yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda çevresel ve toplumsal sorunlara eleştirel yaklaşımlar geliştirebilen bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. Bu noktada, sürdürülebilirlik yalnızca bir içerik teması olarak değil, aynı zamanda üretim süreçlerini yönlendiren etik bir ilke olarak ele alınır. Özellikle tekstil atıklarının sanatsal üretimde değerlendirilmesinin hem kavramsal hem de malzeme düzeyinde bu yaklaşımı görünür kıldığı düşünülmektedir. Bir önceki bölümde de yer verildiği üzere Dewey ve Merleau-Ponty'nin sanat kuramları bağlamında değerlendirildiğinde; izleyicinin kendi deneyimini yapıyla ilişkilendirmesi, eserin yalnızca görsel değil, düşünsel ve duysal bir karşılaşma alanı olarak ele alınması, bu serginin temel yaklaşımları arasında yer almaktadır. Günlük yaşamdan beslenen temalar aracılığıyla izleyicinin gündelik olanla sanatsal olan arasında bir bağ kurması da amaçlanmıştır. Böylelikle, izleyicinin yalnızca gözlemci konumunda değil; aynı zamanda anlam üretiminin etkin bir öznesi hâline geldiği gözlemlenmektedir.

Artun'un (2015: 68) belirttiği üzere, günümüzde toplumsal ilişkilerin piyasa dinamiklerine benzemesi ve bireysel kimliklerin tüketim kültürü çerçevesinde şekillenmesi, sanat üretiminin etik sorumluluğunu da artırmaktadır. Bu bağlamda, sergide kullanılan atık tekstil malzemeleri yalnızca çevresel bir meseleye dikkat çekmekle kalmamakta, aynı zamanda tüketim alışkanlıklarını ve kimlik inşasını sorgulayan bir estetik-etik duruş sergilemektedir. Beşikte adlı sergi, çağdaş sanat ile sürdürülebilirlik arasındaki bu çok katmanlı ilişkiyi görünür kılmakta; izleyiciyi sadece bir sergi mekânına değil, aynı zamanda belleğin, kimliğin ve çevresel sorumluluğun yeniden inşa edildiği düşünsel bir alana davet etmektedir.

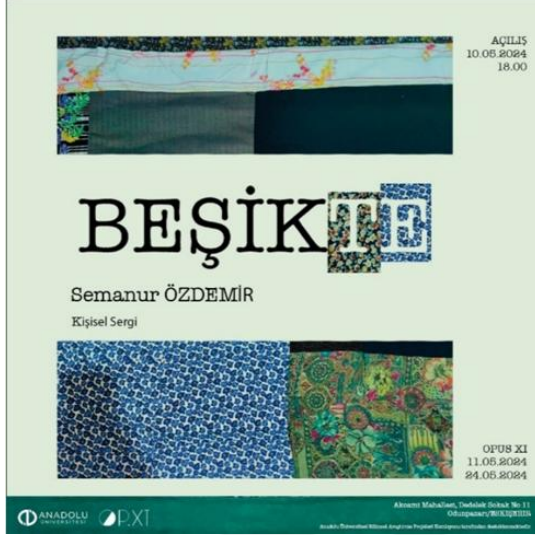
4.1 Serginin Kavramsal Arka Planı

Serginin planlaması ve küratöryel altyapısı, sanatçı ve aynı zamanda tez araştırmacısı olan Semanur Özdemir tarafından yürütülmüştür. Beşikte (Görsel 4.1.1) adlı bu çağdaş sanat sergisi, geçmiş ile gelecek arasındaki bağları koruma ve yeniden yapılandırma fikrinden yola çıkarak kurgulanmıştır. Sergi başlığı, bu süreklilik ve yeniden inşa

temasına doğrudan gönderme yapar. Hem kelimenin somut anlamı hem de mecazi çağrışımlarıyla çok katmanlı bir kavramsal çerçeve sunar.

Görsel 4.1.1

Beşikte Adlı Serginin Afiş Görseli



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

Beşik kavramı, yalnızca yaşamın en erken evresini temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda aidiyet, köken, bakım ve potansiyel gibi temaları da barındıran güçlü bir kültürel metafor olarak değerlendirilir. Bu çerçevede sergi, bireyin fiziksel ve kültürel doğumuna, gelişim süreçlerine ve çevresel belirlenimlerine odaklanan düşünsel bir alan açar. Beşik, bir güvenlik mekânı olduğu kadar; geleneklerin, bilgilerin ve değerlerin kuşaktan kuşağa aktarıldığı bir geçiş alanı olarak da ele alınabilir. Aynı zamanda, sergi bağlamında beşik imgesi, bireyin toplumsal, kültürel ve politik bir özneye dönüşüm sürecinin sembolik başlangıç noktası olarak konumlandırılır. Bu yönüyle sergi, bireyin ve toplumun yeniden inşa edilebilirliğine dair eleştirel bir perspektif sunar ve izleyiciyi hem kişisel hem kolektif belleğe dair yeni sorular üretmeye davet eder.

Bu kavramsal yapı, özellikle 1960'lı yıllarda İtalya'da ortaya çıkan Arte Povera akımıyla düşünsel bir bağ kurar. Bu tez çalışmanın 3.3. Başlıkta ele alınan Arte Poverayı Sürdürülebilirlik Üzerinden Okumak başlığında belirtildiği gibi, bu akım, dönemin ticarileşmiş sanat anlayışına karşı çıkarak sanatı gündelik yaşamla buluşturmayı ve doğayla ilişki kuran sıradan materyallerle üretim yapmayı savunmuştur. Endüstriyel olmayan, ham ve organik malzemelerin kullanımıyla malzemenin taşıdığı anlamın estetikten çok politik ve kültürel bir bağlama oturtulması, bu yaklaşımın temelini

oluşturur. Beşikte sergisinde kullanılan atık tekstil malzemeleri de yalnızca fiziksel materyaller değil; aynı zamanda belleği, üretimi, emeği ve toplumsal yapıyı temsil eden taşıyıcı unsurlar olarak konumlanmaktadır.

Yine aynı bölümde isimleri belirtilen; Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis ve Michelangelo Pistoletto gibi Arte Povera sanatçılarının doğa, beden, zaman ve madde ekseninde geliştirdikleri sanat anlayışı, Beşikte sergisinin biçimsel ve kavramsal yönelimlerine doğrudan katkı sunar. Bu doğrultuda sergi, hem Arte Povera'nın materyal karşıtlığı ve doğayla kurduğu diyalogla örtüşmekte, hem de çağdaş sanatın sürdürülebilirlik ekseninde geliştirdiği yeni arayışlara eleştirel bir yanıt üretmektedir. Gündelik olanın estetikle buluşturulması, tüketim kültürüne karşı geliştirilen tavır ve sanatın yaşamla yeniden bütünleşmesi fikri, serginin temel dayanaklarını oluşturmaktadır. Jonathan Crary'nin vurguladığı üzere, 1850'lerden itibaren sanatta temsil anlayışı, nesneden izleyicinin deneyimine yönelmiş; dış dünyanın yerini insanın içsel doğası almıştır (Crary, akt. Artun, 2015: 43). Bu bağlamda, Beşikte sergisinde yer alan *beşik* imgesi, alışlagelmiş temsillerin ötesine geçerek, izleyicinin sanatçı tarafından kurulan bir göstergeler dünyasını deneyimlemesine imkân tanır. Burada izleyiciden beklenen, nesneye dışarıdan bakmak değil; sanatçının bakışını anlamlandırmak ve onun sunduğu kavramsal evrende bir deneyim geliştirmektir. Böylece Beşikte, sıradan bir nesne olan beşiği alışılmadık bir sanatsal bağlama yerleştirerek, yeniden tanımlayan bir gösterge alanı hâline gelir. Bu amaç bir Arte Povera sanatçısı olan Pistoletto'nun sanat yaklaşımına yakındır. Beşik gibi izleyiciyle başka anlamlar bağlamında bağ kuran günlük hayattan bir nesne kullanımı, Pistoletto'nun günlük hayattan bir nesne olan aynayı kullanmasıyla benzer düzlemedir. Michelangelo Pistoletto'nun 1962 yılında aynalarla çalışmaya yönelmesinde, sanat yapıtını sabit bir nesne olmaktan çıkararak, sürekli değişen gerçekliklerle buluşturma arayışının etkili olduğu söylenebilir (Fineberg, 2014: 317). Bu doğrultuda ayna resimleri, izleyiciyle kurulan ilişkiyi durağan bir izleme eyleminin ötesine taşır; yapıtı, zamanla dönüşen bir algı ve varlık deneyimine dönüştürür. Böylece Pistoletto, izleyiciyi yalnızca eseri gözlemleyen değil, aynı zamanda onun parçası haline gelen bir özneye dönüştürürken, özdeşlik ve ikilik kavramlarını da sorgulatar (Eroğlu, 2014: 93).

Serginin temel üretim malzemesi, sürdürülebilirlik ilkesi doğrultusunda kullanılan atık tekstil ürünleridir. Bu anlamda sergi hem tekstili hem de resim sanatını buluşturması

yönünden de disiplinlerarası bir yaklaşım sergiler. Tez kapsamında yürütülen literatür taramasında da görüldüğü üzere, özellikle Modernizm sonrası dönemde alternatif malzemeler sanat pratiğine dâhil edilmiş; bu süreç, 20. yüzyıl sanat akımlarıyla birlikte daha da belirginleşmiştir. Bu durum, tez projesinin 3. Bölümde Sürdürülebilirlik Kavramının Sanata Yansımaları: 20. Yüzyıl Akımları ve Ötesi başlığı altında ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Antmen'in (2008) de vurguladığı gibi, 20. yüzyıl sanatı, sanatçının yeni ifade biçimleri arayışıyla şekillenmiş ve bu arayış, farklı medyumların kullanılmasını bir tür direnç biçimi olarak değerlendirmiştir.

Bu bağlamda, sanatın sabit bir formda kalmasının mümkün olup olmadığı sorusu yeniden düşünülmeyi gerektirir. Baudelaire, her dönemin kendine özgü bir tavrı ve bakış açısı olduğunu ileri sürerken, bu görüş Brecht'in "gerçeklik değiştikçe, onun temsil biçimleri de değişmek zorundadır" anlayışıyla örtüşmektedir (Antmen, 2008: 15). Dolayısıyla sanatsal üretim, toplumsal dönüşümler ve dönemin gerçeklikleriyle birlikte biçimlenmekte; sanatçının ifade araçlarını sürekli yeniden tanımlamasına neden olmaktadır. Bu doğrultuda Beşikte sergisi, geçmişin izlerini taşıyan bir başlangıç mekânı olarak, günümüz sanatçısının bellek, anı, kimlik ve çevreyle kurduğu ilişkileri yeniden düşünmeye çağıran düşünsel bir alan sunmaktadır.

4.2 Uygulamanın Yöntemi

Bu tez kapsamında uygulanan yöntem hem kuramsal hem de sanatsal tasarım tabanlı araştırma süreçlerini kapsayan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Araştırma süreci, öncelikle sürdürülebilirlik kavramının araştırılması ve çağdaş sanatla ilişkisini ortaya koymaya yönelik kapsamlı bir literatür taramasıyla başlamıştır. Literatür taraması, sürdürülebilirlik ekseninde şekillenen sanat pratiklerinin tarihsel gelişimi, kavramsal arka planı ve malzeme tercihleri gibi unsurların kuramsal zeminini oluşturmuştur. Bu bağlamda elde edilen bilgiler, sergi kurgusunun hem biçimsel hem de içeriksel yönelimlerine doğrudan etki etmiştir. Tasarım aşamalarını araştırma süreçleri ile ilişkilendirerek etkileşime sokulmuştur.

Kuramsal araştırma sürecinin tamamlanmasının ardından, uygulama aşamasına geçilmiş ve sergiye yönelik malzeme toplama süreci başlatılmıştır (Görsel 4.2.1). Malzemeler tez araştırmacısının ikamet ettiği Eskişehir ilinin ara sokaklarında biriken çöp yığınlarından ve çevresinde iletişim halinde olduğu yerel halktan/arkadaşlarından elde etmiştir.

Görsel 4.2.1

Tez Projesi Kapsamında Uygulama Kısımında Kullanılan Malzemelerin Toplanma Sürecinden Bir Görüntü



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

Tez projesinin temel kavramlarından biri olan sürdürülebilirlik ilkesi doğrultusunda, eserlerin tasarımsal arka planında ve üretiminde kullanılacak malzemelerin seçiminde özellikle atık tekstil ürünlerine öncelik verilmiştir. Öncelikle kumaş malzemesinin sanatsal üretimlerde medyum olarak tercih edilmesinin temel nedeni, tez araştırmacısının içinde yetiştiği Türk toplumunun kültürel değerleri içerisinde yer alan yeniden kullanım fikrine ve bu konudaki deneyimsel bilgiye sahip olmasıdır. Küçülen kıyafetlerin bir aile içindeki bir sonraki jenerasyona aktarılması, ikinci el kıyafet platformlarını fazlalığı vb. gibi. Aynı zamanda sürdürülebilirlik ve hızlı tüketim söylemlerinin de en çok tekstil sektörüyle ilişkili olduğunun görülmesidir. Bu malzemeler, kavramsal bütünlüğü desteklediği gibi, aynı zamanda çevresel farkındalık yaratma amacı taşımaktadır. Bu durumların yanı sıra tez araştırmacısının aile dinamikleri ve kültürel mirasını da destekler niteliğe sahip olduğu bu durumda belirtilmelidir. Eserlerin üretiminde zorunlu olarak ihtiyaç duyulan bazı tamamlayıcı materyaller (örneğin çivi, askı aparatı gibi teknik donanımlar), Anadolu Üniversitesi Proje Birimi tarafından desteklenmiştir.

Serginin mekânsal planlaması, projenin önemli bir aşamasını oluşturmaktadır. Bu kapsamda, serginin yerleştirileceği mekânın hem fiziksel hem de kavramsal gereksinimleri karşılaması gözetilmiştir. Çeşitli seçenekler arasında yapılan değerlendirmeler sonucunda, Eskişehir'in Odunpazarı semtinde bulunan Opus XI adlı mekân, sergi alanı olarak tercih edilmiştir.

Görsel 4.2.2

Sergi Açılış Gününden Kareler I



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

Bu tercihin birkaç nedeni bulunmaktadır: İlki mekânın mimari yapısıdır. Opus XI, restore edilmiş geleneksel bir Eskişehir evinde konumlanmakta olup, sürdürülebilir olma özelliği ile tarihi dokusunu koruyan atmosferik doğasıyla, serginin *geçmiş ile gelecek arasında köprü kurma* fikrini doğrudan desteklemektedir. Mekânın sahip olduğu bu özellik aynı zamanda bölgenin temel yapısını da oluşturmaktadır. Semt, şehrin ilk kurulduğu yer olarak sahip olduğu özellikleri içinde barındıran, ayakta kalan ve restore edilmiş yapıları, sokakları, tarihi ve dokusuyla sürdürülebilirlik kavramının çevre ve kültürle olan ilişkilerinin canlı tanığıdır. Bu özellik, Beşikte sergisinin kavramsal alt yapısında yer alan bellek, aidiyet ve kültürel aktarım temalarıyla da örtüşmektedir. İkinci olarak konum avantajı: Odunpazarı, Eskişehir'in kültürel ve sanatsal hareketliliğin yoğunlaştığı tarihi bir bölgesi olup, hem yerel halkla etkileşime açık bir yapıya sahiptir hem de sanata ilgi duyan geniş bir izleyici kitlesine ulaşmayı mümkün kılmaktadır. Bu da serginin toplumsal

erişilebilirliğini artıran önemli bir etkidir. Üçüncü olarak mekânın tipolojik yapısı gözetilmiştir. Opus XI, iç mekân özellikleri itibarıyla *beyaz küp* sergi mekânı tanımına uymakla birlikte, bu yapının geleneksel bir ev formuyla bütünleşmiş olması sayesinde, tipik bir galeri soyutluğundan uzak, daha sıcak ve izleyiciyle etkileşime açık bir atmosfer sunmaktadır. Bu durum, çağdaş sanatın topluma yakınlaşması yönündeki amaçla paralel bir anlayış ortaya koymaktadır. Bu yönleriyle, serginin mekânsal kurgusu yalnızca teknik bir seçim değil; aynı zamanda kavramsal ve toplumsal bağlamı güçlendiren bir strateji olarak değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak bu yöntemsel süreç; kavramsal araştırma, malzeme temini, mekân analizi ve mekâna özgü üretim kararlarını içeren bütünsel bir uygulama modeli sunmakta ve teorik bilgilerin sanatsal üretimle nasıl buluştuğunu açık biçimde ortaya koymaktadır.

4.3 Sergi Güzergâhının Kavramsal ve Fiziksel Akışı

Beşikte çağdaş sanat sergisi, sergi mekânına özgü olarak tasarlanmış çalışmalardan oluşturulduğu özellikle belirtilmelidir. Sergide yer alan toplam 10 bağımsız eserin ikisi, üçer parçadan oluşan seriler şeklinde sunulmuş; böylece izleyici toplamda 14 sanat yapıtı ile buluşturulmuştur. Sergi mekânı olan Opus XI iki katlı bir yapıdır. Bahçeden girişi olan (bahçeden giriş kısmı da sergi mekânı olarak kullanılmıştır), iki katlı restore edilmiş bir Odunpazarı evidir. Görsel 4.3.1’de sergi mekanının 1. Katından genel bir görünüm yer almaktadır. Sergide yer alan eserlerin isimleri ise sırayla: Yeryüzünde misiniz? (mekana özgü katılımcı sanat eseri), Zamanın Pencereleeri: Beyaz Küpün İçinde (yerleştirme), Otoportre Serisi I-II-III (iki boyutlu eserler), Kolektif Bellek Köşesi olarak sistemleştirilen: Örtünen ve Sandık-Bebek ve Örtü (mekana özgü yerleştirme) adlı eserler, Mütemadiyen Büyük Serisi I-II-III (iki boyutlu eserler), Tükendi-Tükettik-Tükendik (iki boyutlu eser), Erk (mekana özgü yerleştirme, Kumaşın Yargısı (mekana özgü yerleştirme), Doğanın Arzusunu Arzulamak (mekana özgü katılımcı sanat eseri) şeklindedir.

Görsel 4.3.1

Sergi Açılış Gününden Kareler II



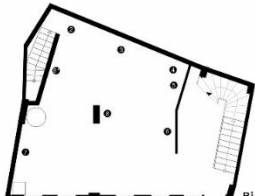
Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

Şekil 4.3.1 ve 4.3.2’de ise Sergi Mekanının Yerleşim Şemasının 1. ve 2. görsellerine yer verilmiştir. Yazar tarafından hazırlanan bu bilgiler, sergiye gelen izleyicilere dağıtılarak, serginin görsel boyutunun kavramsal boyutla buluşması noktasında izleyiciye de ipuçları vermeyi amaçlamıştır.

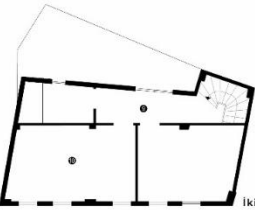
Şekil 4.3.1

Sergi Mekanının Yerleşim Şeması I

Sergi zemin katta bulunan katılımcı sanat eseri ile başlamaktadır.



Birinci Kat Planı



İkinci Kat Planı

● YERYÜZÜNDEMİSİNİZ (KATILIMCI SANAT ESERİ)

“Yeryüzündemisiniz” adlı eser, katılımcı bir sanat pratiği olarak izleyicileri doğanın içsel sesleriyle buluşturmayı hedefler. Toprağın üzerine yazılmış olan “yeryüzündemisiniz” kelimesi, izleyicilere doğanın sesini duyma ve içselleştirme fırsatı sunar. Ancak, izleyici adım attıkça yazı kaybolur ve sorgulama son bulur. Eser, izleyicileri doğanın gücüne ve kırılganlığına odaklanmaya davet eder.

● ZAMANIN PENCERELERİ: BEYAZ KÜPÜN İÇİNDE

Eski kapı pencereleri, beyaz bir küp içinde bulunarak zamanın ve mekânın sınırlarını sorgular. Her pencere, geçmişin izlerini taşıırken, geleceğin potansiyelini de içinde barındırır. Küp, varoluşun sınırlarını temsil eder, pencereler ise bilginin ve anlayışın kapılarını açar. Birey, iç içe geçmiş zaman ve mekân kavramları arasında kaybolurken; hayatta kalma, olma soruları ve sorunlarıyla yüzleşir. Eser, içsel yolculuğu ve bilgelik arayışını simgelerken, aynı zamanda insanın evrenle olan ilişkisini de yansıtır.

● OTOPORTE SERİSİ

“Otoporte Serisi”, geleneksel otoportrelerin yerine, sanatçının iç dünyasını ve yaşadığı kentlerin karakterlerini bir araya getirirken, sanatçı kendini ifade etmenin yeni bir yolunu keşfederek izleyicilere farklı bir bakış açısı sunar. Renklerin ve şekillerin dinamik kullanımı, şehirlerin karmaşıklığını ve çeşitliliğini yansıtırken, aynı zamanda sanatçının duygularını ve deneyimlerini de ifade eder.

● ÖRTÜNEN

Eski giysilerin yumağında, geçmişin izleriyle örülmüş bir dönüşüm hikayesi saklıdır. Bu yoruleştirme, atılanların yeniden doğuşunu sembolize ederken, her bir ipilik geçmişin dokusunu hatırlatır. İzleyici, geçmişten bugüne uzanan bu dönüşüm yolculuğunda kendi hikayesini bulur.

● SANDIK, BEBEK ve ÖRTÜ

Eserde, atıl durumda olan bir oyuncak bebek ve onu örten bir örtü, insanın geçmişle olan ilişkisinin ve anıların izlerini taşır. Oyuncak bebek, masumiyetin sembolü olarak algılanabilir; ancak, içinde yatan derinliklerde, çocukluğun kayıp anıları ve duyguları barındırır. Örtü ise geçmişin sırlarını saklayan bir kalkan gibi işlev görür, izlerini gizler ve insanın bilincaltındaki derinliklerinde yatan karmaşık duyguları temsil eder. “Bir Sandık, Bebek ve Örtü” eseri insanın geçmişle olan ilişkisi ve bilincaltının karmaşıklığının üzerine düşündürürken, sanatın gücünü ve anlamını hatırlatır.

Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

Şekil 4.3.2

Sergi Mekanının Yerleşim Şeması II ve Eser Metni

❶ MÜTEMADİYEN BÜYÜK

"Mütemadiyen Büyük" adlı eseri, çevresel sorunların soyut bir ifadesidir. Öbrükler, yeryüzünün altındaki görünmeyen gerçekliklerin sembolü olup, insanlığın doğaya verdiği zararın izlerini taşır. Bu ilk boyutlu eser, görsel olarak "öbrük" motiflerini kullanarak doğanın dönüşümünü ve çevresel tahribatin derinliğini yansıtmayı amaçlar.

❷ TÜKENİŞİ TÜKETİTİK TÜKENİDİK

Her bir çizgi, tüketim kültürünün doğumsuzluğunun ve doğal kaynakların istismarının bir simgesidir. "TÜKENİDİK, TÜKETİTİK, TÜKENİDİK" (izleyici) doğanın yitici etisi ve insanlığın tüketim çılgınlığı üzerine düşünmeyi davet ederken acil eylem çağrısında bulunur.

❸ ERK

Yostik, uyumak için bir yer olmanın yanı sıra, güvenliğin ve rahatlığın simgesidir. Ancak, bu yastık şekli, zamanla dönüşümün ve değişimin izlerini taşır. Yavaşça yastık yılan başına dönüşürken, içindeki güç ve potansiyel açığa çıkar. Yılan, doğanın gücünü, bilgeliliği ve hakimiyetini sembolize ederken yastıktan yılan başına dönüşüm, gücün ve potansiyelin uyanışını temsil eder. Erk, gücün kaynağıdır ve bu yerleşime izleyicilere insanın içsel gücünü ve potansiyelini keşfetme fırsatı sunar. Eser, dönüşümün ve evrimin sürekli bir ilerleme olduğunu hatırlatırken, gücün ve potansiyelin sınırsızlığını vurgular.

❹ KUMAŞIN VARGİSİ

İnfaz ipli, insanlığın tüketim ve kâr hırsı karşısında nasıl bir dönüşüme ve değişime uğradığını temsil eder. Tüketim çarkı altında, insanlar sadece neye ve tüketilen nesnelere haline gelir. Bu yerleştirme, izleyicilere tüketim çılgınlığının bir yansıması olarak kumaşların infazına toniklik elmas (insan) sunar. Doğayla kapitalizmin insan doğası üzerindeki derin etkilerini ve doğanın nasıl tahrip edildiğini de düşündürür.

❺ DOĞANIN ARZUSUNU ARZULAMAK

"Doğanın Arzusunu Arzulamak" adlı yerleştirme, insanın doğa ile olan ilişkisini sorgulayan ve doğanın bize ilemek istediği mesajı anlamaya yönelik bir çağrı niteliğindedir. Eser, kumaş ve çillerin kullanılmıyış fiziksel bir gerçeklikle ifade edilir ancak ağaçların ters pozisyonda serilmesi ise doğanın algılanmadık bir ifadesidir. Ağaçların ters pozisyonda serilmesi, insanın doğaya karşı geleneksel algısını sorgular.

BEŞİKTE

Semanur Özdemir'in ilk kişisel sergisi "Beşik'te", atıl duruma olan tekstil ürünlerinin çağdaş sanat eserlerine dönüşümünü, hem sanatın dönüştürücü gücünü hem de sürdürülebilirlik ilkelerini vurgulayarak, izleyicilere bir düşünce alanı oluşturmaktadır.

Sergi, yeni bir başlangıcın ve umudun simgesi olan beşiği referans alarak, atıl duruma olan malzemelerin yeniden hayat bulmasını sembolize etmektedir. Semanur Özdemir eserlerinde, buluntu tekstil ürünlerini kullanarak, geçmişin izlerini ve kültürel değerlerini günümüzdeki anılarıyla buluşturmaya hedeflerken, bu eski kumaşların ve tekstil parçalarının içinde taşıdığı hikayeleri ve geçmişin dokusunu modern bir perspektifle yansıtmaktadır.

İlhamını büyükannesinin mitil yorganlarından alan sanatçı, bu bağlamda elde ettiği tekstil ürünlerinin sanat eserlerine dönüşümüyle, gelecek nesillere aktarılacak mirasın önemini vurgulamayı amaçlamaktadır.

"Beşik'te", sanatın ve kültürün dönüştürücü gücünü keşfetmek isteyen herkesi hem estetik bir deneyim sunarak hem de izleyicileri düşünsel bir yolculuğa çıkararak, sanatın insanlık üzerindeki evrensel etkisini fark ettirmeye davet etmektedir.

*Bu sergi Anadolu Üniversitesi Zilişel Araştırma Projesi Komisyonu tarafından desteklenmektedir.

Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

Sergi rotası, galeri mekânının bahçe kısmından başlar. Doğal zeminden girişin tercih edilmesi, hem izleyicinin sürece yumuşak bir geçişle dâhil olmasını sağlarken hem de ilk eserin kavramsal temelleriyle bütünleşmesi üzerine planlanmıştır. Bahçeden giriş alanına yerleştirilen ve toprağın ana malzeme olarak kullanıldığı ilk eser, Yeryüzündemisiniz adlı entelasyon, doğrudan zeminle kurduğu temasla izleyiciyi yeryüzüne, yani yaşamın başlangıç noktasına yerleştirir.

Bahçedeki bu ilk karşılaşmanın ardından izleyici, merdivenlerden yukarı kata yönlendirilir. Görsel 4.3.2'de bu geçişin görüntüsünün bir detayı bulunmaktadır. Girişin hemen karşısında, Odunpazarı'nın yıkılmış eski evlerinden toplanan atık ahşap pencerelerden oluşan ikinci eser olan Zamanın Pencereleri: Beyaz Küpün İçinde yer alır. Bu yerleştirme hem fiziksel bir geçiş hem de bellek ile bir eşik yaratır. İzleyici bu pencerelerin arasından geçerek üst kata çıkar ve ana sergi alanına ulaşır. Bu fiziksel hareketlilik, kavramsal düzeyde geçmişten bugüne, içeriden dışarıya ve bireyden topluma uzanan çok katmanlı bir geçişi işaret eder.

Görsel 4.3.2

Sergi Mekanının Ana Girişinden Bir Kare



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

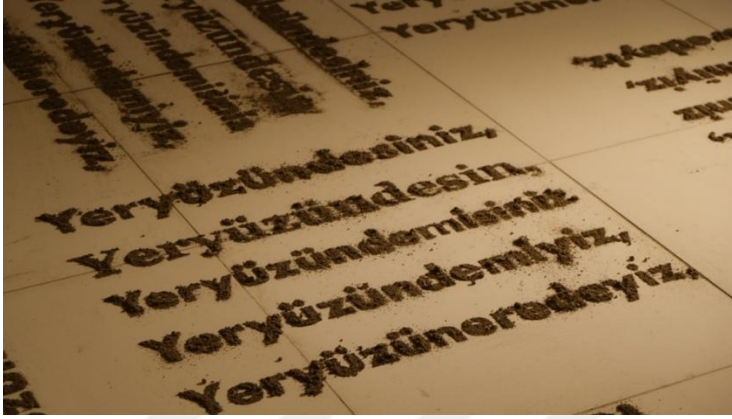
Ana sergi alanına ulaşıldığında izleyici, mekânın mimari yapısıyla uyum içinde yerleştirilmiş ikisi seri olmak üzere toplam 11 farklı eserlerle karşılaşır: Zamanın Pencereleri: Beyaz Küpün İçinde, Mütemadiyen Serisi I-II-II, Otoportreler Serisi I-II-III, Erk, Tükendi-Tükettik-Tükendik, Sandık-Bebek ve Örtü. Yerleştirme planında Opus XI' in genel atmosferi belirleyici rol oynamıştır. Her bir eser, kendi bağımsız anlam dünyasını kurarken bir yandan da beşik metaforunun farklı katmanlarına gönderme yapar: aidiyet, doğum, aktarılan kimlikler ve geçiş hâlleri... Serginin devamında, izleyici ana alandan merdiven aracılığıyla üst kata geçerek, mekâna özgü yerleştirme niteliği taşıyan son iki eser olan Doğanın Arzusunu Arzulamak ve Kumaşın Yargısı adlı eserlerle karşılaşır. Beşikte sergisi, yalnızca eserlerle değil, aynı zamanda mekânla da izleyici arasında düşünsel ve bedensel bir ilişki kurarak çok katmanlı bir yapı sunar. Sergi güzergâhı, kavramsal eşiklerle bilinçli olarak yapılandırılmış; geçiş noktaları, mekânın fiziksel özellikleriyle bütünleşecek şekilde dönüştürülerek izleyicinin deneyimlediği her aşama anlamlı bir durağa evrilmiştir. Bu yerleştirme biçimi, çağdaş sanatın mekânla kurduğu ilişkiye dair güçlü bir örnek oluştururken, izleyiciye pasif bir gözlemci olmanın ötesinde aktif bir katılım ve deneyim vadetmektedir. Yerleştirildikleri mekânsal konumlarıyla anlam kazanan bu çalışmalar, izleyiciyi hem içerik hem de biçim bakımından düşünsel bir yolculuğa davet eder. Dolayısıyla aşağıda, sergide yer alan eserlerin görselleriyle birlikte her birinin taşıdığı tematik bağlam ve tezin diğer bölümlerinde ele alınan sanat akımları ve sanatçılarına dair açıklamalara yer verilmiştir.

4.4. Sergideki Eserler

Yukarıdaki bölümde, sergi genel olarak tanıtılmaya çalışılmış ve sergiyi deneyimleme şansı bulamayan bir izleyiciyi sanki sergiyi ziyarete gelerek, adım adım o alanın deneyimlenesine yönelik bir yaklaşım ele aldığı düşünülebilir. Bu başlıkta ise, eserler kendi içlerinde değerlendirilerek, her birinin biçimsel ve kavramsal boyutlarına verilmeye çalışılmıştır

Görsel 4.4.1

Yeryüzündemisiniz



*Not *: 18m2, mekâna özgü yerleştirme ve katılımcı sanat eseri, toprak, 2024, Opus XI, Eskişehir*

Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden

“Yeryüzünde misiniz?” (Görsel 4.4.1) adlı yerleştirme, katılımcı sanat pratiği çerçevesinde izleyiciyi doğayla hem fiziksel hem de düşünsel düzlemde ilişkiye geçmeye davet eder. Toprağın üzerine yazılmış olan yeryüzündemisiniz ifadesi, izleyiciyi doğanın varoluşsal sesiyle yüzleşmeye çağırırken, aynı zamanda bireyin doğa karşısındaki konumunu sorgular. Bu yazı, izleyici mekânda hareket ettikçe silinerek kaybolur; böylece insan müdahalesiyle doğada meydana gelen geri döndürülemez değişimlerin metaforik bir temsiline dönüşür. Eser, özellikle çevresel sürdürülebilirlik açısından değerlendirildiğinde, insan-doğa ilişkisine dair kırılgan bir dengeyi görünür kılar (1.2 Çevresel ve Ekolojik Sürdürülebilirlik adlı başlıkta incelenmiştir). İzleyici, eseri deneyimlerken doğaya temas eder; fakat bu temas, kaçınılmaz biçimde bir tahribat yaratır. Bu durum, insan eylemlerinin ekosistem üzerindeki etkisine ve doğanın sürdürülebilirliğinin ancak bilinçli bir farkındalıkla mümkün olabileceğine işaret eder. “Yeryüzünde misiniz?” izleyiciyi doğaya dair etik sorumluluğa çağırırken, ekolojik düşünceyle uyumlu bir sanat pratiğini görünür kılar.

Bu yapıt, “yeryüzündesiniz – yeryüzündesin – yeryüzünde misiniz? – yeryüzünde miyiz? – yeryüzü neredeyiz?” şeklinde tekrar eden bir metinsel dizilimden oluşmaktadır. Toprak kullanılarak zemine yerleştirilen bu ifadeler, sergi mekânında adeta toprağın dilini temsil eder. Hem kullanılan malzeme hem de kavramsal yaklaşım, anlamla bütünleşerek döngüsel bir yapı oluşturur. Bu yönüyle eser, Arte Povera sanatçısı Giuseppe Penone’nin doğa ile beden arasındaki ilişkiyi irdeleyen çalışmalarıyla benzerlik taşır. Penone’nin doğal malzemeleri sanatsal ifade biçimlerine dönüştürme anlayışı, burada da toprağın bir yazı aracına dönüşmesiyle kendini gösterir. Sanatçının doğayı bir direniş alanı değil, birlikte şekillenen bir yaşam sahnesi olarak görmesi Dewey’in deneyim felsefesiyle derin bir paralellik kurar. Dewey deneysellik perspektifinin yanı sıra sürdürülebilirlik bağlamında da incelendiği taktirde çevresel sürdürülebilirliğe de iyi bir örnek teşkil etmektedir. İzleyiciyi eğilmeye, yazıyı dikkatle okumaya ya da üzerinde yürümeye yönlendiren bu yerleştirme, katılımcılığı teşvik ederken bedensel farkındalığı da ön plana çıkarır.

Sanat tarihine bakıldığında eserin, 1950’li yıllarda ortaya çıkan Arazi Sanatı hareketinin öncülerinden Robert Smithson ile kavramsal bir bağ kurduğu düşünülebilir. Smithson’ın (1970) 3.2.6 Arazi Sanatı ve Çevreci Sanat başlığında yer verildiği çalışmaları gibi, doğanın malzemesini ya da mekânını kullanarak insan müdahalesinin doğa üzerindeki etkisini sorgulayan yapıtlar üretmiştir. Yeryüzünde misiniz? de benzer biçimde doğayı hem araç hem de özne olarak ele alır; mekâna özgü, geçici ve dönüşüme açık yapısıyla Arazi Sanatının izlerini çağdaş bir bağlamda bu sefer bir galeri mekânı içinde sürdürdüğü düşünülebilir.

Görsel 4.4.2

Yeryüzün demisiniz? Yerleştirmesinin Detay Görseli



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

Ayrıca, izleyici katılımını içermesi bakımından eser, Nicolas Bourriaud'nun ortaya koyduğu "İlişkisel Estetik" kuramı çerçevesinde de değerlendirilebilir. Bourriaud, çağdaş sanatın yalnızca nesne üretmekle kalmayıp aynı zamanda izleyiciler arasında sosyal etkileşim alanları yaratan bir paylaşım zemini oluşturduğunu öne sürmektedir. Bu bağlamda, izleyiciyle kurulan etkileşim, sanatın anlamını yalnızca sanatçının üretimi üzerinden değil, izleyiciyle birlikte şekillenen bir süreç olarak tanımlar (Bourriaud, 2018). Eserin, izleyici katılımını teşvik ederek sanatı paylaşım ve karşılaşma temelinde yeni bir iletişim aracına dönüştürdüğü; böylelikle estetik deneyimi toplumsal bir bağlama taşıdığı düşünülmektedir. İzleyiciyle kurulan bu dolaysız ilişkinin ardından, zamanın katmanlarını ve mekânın kavramsal sınırlarını sorgulayan bir diğer yerleştirme ile karşılaşılır: "Zamanın Pencereleeri: Beyaz K    n İçinde".

Eski kapı ve pencere elemanlarının beyaz bir k    p içerisinde konumlandırıldığı eser "Zamanın Pencereleeri: Beyaz K    p  n İçinde" (Görsel 4.4.3), geçmişin hafızasını bugüne taşıyarak geleceğe dair düşünsel bir alan yaratır. Her pencere hem hatırlamanın hem de bilinmeyenin sınırında konumlanırken; k    p ifadesi, varoluşun sınırlılığına ve kapalı döngüsüne gönderme yapar. Bu yapılar yalnızca fiziksel geçitler değil, aynı zamanda bilgiye, anlayışa ve deneyime açılan simgesel eşikler olarak belirir. Birey, bu yapının içinde zamanın doğrusal olmayan akışıyla yüzleşirken, varoluşa dair temel sorularla kar  şı kar  şıya kalır: hayatta kalmak mı, anlam arayışı mı, yoksa sadece var olmak mı? Yerleştirmenin, içsel bir yolculuğu tetikleyerek bireyin kendilik, bilinç ve evrenle kurduğu ilişkiye dair çok katmanlı bir düşünme alanı sunduğu da söylenebilir. Pencereleerin tarihsel belleği ve atık niteliğinin, tezin 3.2. 1950 ve Sonrası Sanat Akımlarının Sürdürülebilirlik Bağlamında Analizi başlığı altında ele alınan sanatçılardan Arman'nın (3.2.5 Yeni Gerçekçiler) ve Edward Kienholz'un (3.2.4 Funk) eserlerinde ve yerleştirmelerinde kullandıkları medyumları çağrıştırdığı düşünülmektedir. Aynı zamanda bu yerleştirme, Marcel Duchamp'ın hazır nesne kavramı bağlamında da incelenmeye açıktır. Sanatçının gündelik nesneleri bağlamından koparıp yeni bir düşünsel çerçevede sunması, bu çalışmada yer alan kapı ve pencere gibi işlevsel öğelerin yeniden anlamlandırılmasıyla örtüşmektedir. Bu bağlamda, yerleştirme, sıradan malzemelerin estetik bir dile dönüşmesini mümkün kılar. Tezin 3.1 başlığında yer alan K  bistlerde ve Dadaistlerde: Kolaj ve Asamblajın Doğuşu başlıklı bölümde yapılan incelemeler ve analizler (sy. 39), hazır nesne kullanımına yönelik tarihsel ve kavramsal yaklaşımı destekler niteliktedir. Böylece söz konusu yerleştirmenin, hem tarihsel bir sanat pratiğiyle

bağ kurmakta hem de çağdaş sanatın nesneye kurduğu ilişkiyi sorgulayan yönünü pekiştirdiği düşünülmektedir.

Görsel 4.4.3

Zamanın Pencerelei: Beyaz Küpün İçinde



*Not *:* Mekâna özgü yerleştirme, değişken ebatlarda, hazır tahta pencere, 2024, Opus XI, Eskişehir.

Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden

Sergiyi takip eden ana salonda izleyici, “Otoportreler Serisi” “ile karşılaşmaktadır. Bu seri, geleneksel otoportre anlayışını sorgulayan ve sanatçının yaşadığı kentlerle kurduğu ilişkileri merkeze alan bir yaklaşımla oluşturulmuştur. Her bir çalışma, sanatçının bireysel deneyimlerini ve gündelik yaşamla etkileşimlerini kent estetiği bağlamında yansıtır. Renk ve biçim kullanımındaki çeşitlilik, kentlerin fiziksel ve kültürel katmanlarını soyut bir biçimde temsil eder. Bu bağlamda bu eserlerde malzeme olarak da atık kumaşlar kullanılmış olup, eserin hem kavramsal hem de malzeme yönünden sürdürülebilirlikle ilişkisi bulunmaktadır. Sanatçı bu seride, otoportre kavramını sadece bir yüz temsili olarak ele almak yerine, bireyin çevresel koşullarla şekillenen kimliğini görselleştirmeyi amaçlamaktadır. Böylece izleyiciye, otoportreyi sabit bir benlik ifadesi olmaktan çıkartan, değişken ve çevresel etkenlerle biçimlenen bir yapı olarak değerlendirme imkânı sunulmaktadır. “Otoportreler Serisi”, Maurice Merleau-Ponty’nin fenomenolojik yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilmeye açıktır. Ponty’ye göre beden, yalnızca fiziksel bir varlık değil; aynı zamanda dünyayı algılayan, deneyimleyen ve anlamlandıran bir özne olarak konumlanır. Merleau-Ponty’ye göre sanat, izleyiciyi yalnızca temsili bir dünyanın değil, yaşayan ve deneyimlenen bir gerçekliğin karşısına getirir. Sanat yapıtı, algının yoğunlaştığı bir alana dönüşürken, aynı zamanda bu yoğunlaşmanın yaşamdan taşıdığı parçaları görünür kıldığı bir düzlem olarak belirir. Sanatçının görevi, doğayı daha

önceden biçimlenmiş bir yapı olarak kopyalamak değil; onun dinamik, sürekli dönüşen varoluşunu bedensel ve duyuşsal yollarla yeniden anlamlandırmaktır. Merleau-Ponty'nin görünürlük kavramı bu noktada belirleyici olur (Murray, 2012: 237). Ona göre, sanatçı, görme ile görülen arasındaki geçişken ilişkileri, algının farklı yönelimlerini ve çakışmalarını fark eder; bu farkındalık, sanat yapıtına derinlik katar. Sanatçının bakışı, sadece nesnel bir gözlem değil, aynı zamanda bedensel ve zamansal bir deneyimdir. Bu bağlamda sanatçının otoportreyi yalnızca yüzeysel ya da görsel bir temsil olarak değil; yaşanmışlıklar, kent belleği ve çevresel ilişkiler üzerinden kurması, bedeninin algısal ve deneyimsel niteliğini görünür kılar. Kentin ritmi, dokusu ve gündelik akışı, sanatçının içsel algısıyla birleşerek otoportrelere yansımaktadır. Aynı zamanda, kentsel çevrenin birey üzerindeki etkisi, mekânsal belleğin ve çevresel faktörlerin duyuşsal düzeyde sanatsal ifadelere dönüşmesini mümkün kılar. Bu noktada, hızla değişen şehir dokusu, betonlaşma, doğadan kopuş ve kimliksizleşen mekânlar gibi kentleşme sürecinin getirdiği sorunlar da sanatçının otoportrelerinde dolaylı olarak görünür hâle gelir. Böylece bu seri, sabit bir kimlik göstermekten ziyade, bedeninin zaman ve mekânla kurduğu ilişki içinde sürekli dönüşen bir özne olduğunu ortaya koyarken; bireyin kent içinde sıkışan varoluşunu ve çevresel yabancılaşmayı da düşündürür.

Görsel 4.4.4

Otoportre I



Not *: 50 x 97 cm, atık kumaşlar ve iplik, 2024, Opus XI, Eskişehir

Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden

Görsel 4.4.5

Otoportre II



Not *: 48,5 x 95 cm, atık kumaşlar ve iplik, 2024, Opus XI, Eskişehir

Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden

Tezin 3.3. numaralı Arte Povera'yı Sürdürülebilirlik Üzerinden Okumak başlıklı bölümünde yer verilen Michelangelo Pistoletto'nun pratiğiyle de bu seri ve bir sonraki çalışma olarak tanımlanacak olan Mütemadiyen Büyük Serisi arasında da bağ kurmak mümkündür. Özellikle tekstil atıklarının dönüştürülerek yeni bir biçimde değerlendirilmesi hem malzeme seçimi hem de kavramsal yaklaşım açısından Pistoletto'nun sürdürülebilirlik temelli üretim stratejileriyle örtüşmekte olduğu tekrarlanabilir.

Görsel 4.4.6

Otoportre III



Not *: 45,5 x 93 cm, atık kumaşlar ve iplik, 2024, Opus XI, Eskişehir

Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden

Bu bağlamda, Pistoletto'nun sürdürülebilirlik odaklı üretim stratejileriyle örtüşen bir diğer eser grubu da sergide bir obruk soyutlaması olarak konumlanan “Mütemadiyen Büyük” serisidir. Bu seride öz ve varoluş, imgelem ve gerçeklik, görünür ve görünmez arasındaki sınırlar, kumaş yüzeyine açılmış bir yarık üzerinden yeniden tanımlanır. Söz konusu kesik, yalnızca bir boşluk değil; bir geçit, bir hatırlama ve yeniden varoluşun imkânını barındıran bir alandır. Tensel özlerin ve benzeşimlerin iç içe geçtiği bu yapı, izleyiciyi algının sınırlarında dolaşmaya davet eder.

Görsel 4.4.7

Mütemadiyen Büyük I



Not *: 98 x 124,5 cm, atık kumaşlar ve iplik, 2024, Opus XI, Eskişehir

Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden

Kumaş, bu seride yalnızca bir yüzey değil; bedenin ve belleğin taşıyıcısı olarak işlev kazanır. Açılan delik ise zamanın ve mekânın aşındırıcı etkilerini temsil ederken, aynı zamanda varoluşun kırılğan ama sürekli dönüşen doğasına işaret eder. Parçalanma ve genişleme arasındaki dinamik gerilim, eseri sabit bir biçimden ziyade, sürekli evrilen bir sürecin parçası hâline getirir. “Mütemadiyen Büyük” (Görsel 4.4.7, Görsel 4.4.8 ve Görsel 4.4.9), eksilme ya da yok oluş yerine dönüşüm, yeniden oluş ve süreklilik kavramlarını merkeze alır.

Görsel 4.4.8

Mütemadiyen Büyük II

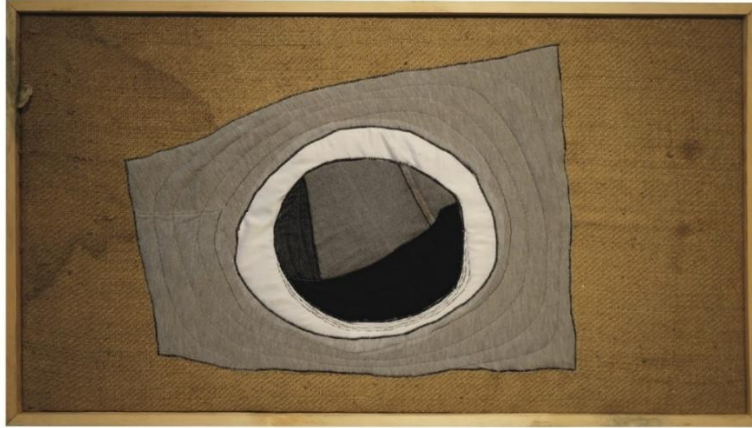


Not *: 53 x 100cm atık kumaş ve iplik, 2024, Opus XI, Eskişehir

Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden

Görsel 4.4.9

Mütemadiyen Büyük III,



Not *: 64,5 x 114 cm, atık kuma ve iplik, 2024, Opus XI, Eskişehir

Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden

Aynı zamanda esere çevresel ve sosyal açıdan bakmanın da yararlı olacağı düşünülmektedir. Bu doğrultuda tezin 1.1 Eşitlik ve Sosyal Sürdürülebilirlik başlığı ile 1.2 Çevresel ve Ekolojik Sürdürülebilirlik başlıklarına da daha detaylı bakılabilir. “Mütemadiyen Büyük” serisinde kullanılan obruk imgesi, yalnızca estetik bir form değil, aynı zamanda çevresel sürdürülebilirlik açısından güçlü bir metaforik anlam taşır. Obruk, doğanın dengesiz müdahalelere verdiği tepkilerden biri olarak, ekolojik bozulmaların somut bir sonucu ve uyarı işaretidir. Bu bağlamda, eserdeki kesik veya yarık yalnızca fiziksel bir müdahale değil, doğayla kurulan ilişkinin kırılganlığını görünür kılan bir

göstergedir. Kumaşın içinden açılan boşluk, insan eliyle şekillenen doğal tahribatlara göndermede bulunurken, aynı zamanda sürdürülebilir bir çevresel farkındalık üretme çabasıdır. Bununla birlikte, bu kesinti, mekânın belleğiyle birlikte toplumsal yapının sürekliliğine dair de bir tartışma açar. Dolaylı olarak sosyal sürdürülebilirlikle de ilişkilendirilebilecek bu yaklaşım, toplumların çevresel krizler karşısındaki kırılganlıklarını ve bu krizlerin eşitsiz etkilerini düşündürür. Böylece “Mütemadiyen Büyük”, yalnızca doğaya değil, bireye, topluma ve ortak geleceğe yönelik etik bir sorumluluk alanı oluşturur. Yine ekolojik bir bakış açısıyla incelenmesi gereken sergide yer alan bir başka eser ise: “Doğanın Arzusunu Arzulamak” tır.

“Doğanın Arzusunu Arzulamak” (Görsel 4.4.10) adlı enstalasyon, insan-doğa ilişkisini fenomenolojik, eleştirel ve çevresel sürdürülebilirlik bağlamında yeniden düşünmeye davet eder. Eserde kullanılan kumaş ve çivi gibi gündelik, değersizleştirilmiş malzemeler; yalnızca doğayla temasın maddesel izlerini taşımakla kalmaz, aynı zamanda Arte Povera akımının yoksul malzemelerle kurduğu yüksek kavramsal yoğunluğa dayalı üretim anlayışına da göndermede bulunur. Bu yönüyle eserin, özellikle Jannis Kounellis’in bir önceki bölümde yer verilen; çuvallar, kömür ve bez gibi atık malzemeleri kullanarak oluşturduğu yerleştirmelerle malzeme seçimi yönünden bir paralellik taşıdığı düşünülmektedir.

Görsel 4.4.10

Doğanın Arzusunu Arzulamak



*Not *:* Mekâna özgü yerleştirme değişken boyutlarda, çuval bezi ve çivi, 2024, Opus XI, Eskişehir

Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden

Kornellis'in çalışmalarında kullandığı malzemeler ve sergide yer alan bu çalışmadaki malzemenin tarihsel ve toplumsal hafızasının, üretim-tüketim döngüsüne eleştirel bir bakışla yeniden yorumladığı analizi yapılabilir. Yeryüzü imgelerinin ters pozisyonda yerleştirilmesi ise, doğaya ilişkin yerleşik algıların altüst edilmesinin temsidir. Bu durum, izleyicinin doğayı yalnızca dış bir kaynak ya da nesne olarak değil, özneleşen, algılayan ve tepki veren bir varlık olarak görmesini teşvik eder.

Görsel 4.4.11

Doğanın Arzusunu Arzulamak Yerleştirmesinin Detay Görselleri



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024.

Ters pozisyonda konumlandırılmış doğa göstergeleri, mekânsal ve düşünsel kırılmalar yaratarak, yerçekimi, yön ve algı kavramları üzerinden izleyiciyi yeni bir farkındalığa çağırmaktadır. Böylece eser, doğanın temsilinden öteye geçerek, insanın doğaya yönelik arzularını ve bu arzunun biçimlerini sorgulayan eleştirel bir zemin inşa eder. Bu yerleştirme, doğayla kurulan ilişkinin sürdürülebilirliğini yalnızca ekolojik düzeyde değil; aynı zamanda etik, ontolojik ve sosyal boyutlarıyla da tartışmaya açar. Üretimden tüketime, temsilden algıya kadar uzanan bu katmanlı yapı, izleyiciyi doğa ile yeni, sorumlu ve dönüştürücü bir ilişki biçimi kurmayı hedeflemiş ve görselleştirmiştir. Bu eleştirel ve duysal yaklaşımın, doğa ile insan arasındaki ilişkide görülen tahakküm biçimlerini daha doğrudan ele alan “Erk” adlı mekâna özgü yerleştirme ile de bağlantı kurduğu ve her iki çalışmanın birbirlerinin anlamını güçlendirdiği kabul edilebilir.

“Erk” adlı yerleştirme, kelime anlamı itibarıyla güç, kudret, yetke kavramlarını çağrıştıırken, izleyiciyi bireyin doğa ile kurduğu ilişkiyi sorgulamaya davet eder.

Yerleştirmede kullanılan yastık formu, ilk bakışta rahatlık, konfor ve korunma gibi çağrışımlar uyandırırken, zamanla bu yumuşak formun bir yılan başına dönüşmesi, izleyiciyi alışıldık algıdan kopararak yeni bir okumaya yönlendirir. Yastık, insanın doğa üzerinde kurmaya çalıştığı kontrol ve düzen arzusunun bir göstergesi olarak düşünülebilir.

Görsel 4.4.12

Erk

Not *: 600 cm, kumaş, iplik, iğne ve zincir, mekâna özgü yerleştirme, 2024, Opus XI, Eskişehir



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden

Doğayı şekillendirme, üzerinde yaşam alanı kurma ve onu dönüştürerek evcilleştirme çabası, modern bireyin doğa karşısındaki konfor ihtiyacının bir yansımasıdır. Ancak bu konfor, yalnızca edilgen bir barınma hâli değil, aynı zamanda bir güç üretme stratejisidir. Konfor aracılığıyla doğaya hükmetme, onu sınırlandırma ve kontrol altına alma arzusu, zamanla bireyin erk kazanma biçimine dönüşür. Yılan başı ise bu dönüşümün sembolü olarak yerleştirme içinde yer alır. Doğada hem tehlikenin hem de bilgeliğin simgesi olan yılan, burada doğanın bastırılmış gücünün yeniden ortaya çıkışı ya da bireyin konforun içinden çıkardığı iktidar formu olarak okunabilir. Bu bağlamda eser, doğa ile insan arasında kurulan dengenin sürekli bir gerilim hattı üzerinde şekillendiğini ima eder. “Erk”, bu yerleştirmede yalnızca fiziksel bir kuvvet ya da otorite değil; doğaya karşı inşa edilen kültürel, mekânsal ve düşünsel bir güç alanını temsil eder. Eser, gücün

kendiliğinden var olan bir şey değil, zamanla dönüşen, biçim değiştiren ve insanın doğayla kurduğu ilişkinin içinden doğan bir olgu olduğunu gösterir.

Görsel 4.4.13

Erk adlı Yerleştirmenin Detay Görseli I



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

Sergide yer alan bu mekâna özgü yerleştirme, sürdürülebilirlik ekseninde değerlendirildiğinde, çalışmanın anlam yönü kadar yine malzeme yönünden de sürdürülebilirlikle ilişkili olduğundan bahsetmek yerinde olacaktır.; yılan imgesinin başında atık kumaş ve atık gazete kağıtları kullanılmıştır.

Sergi genelinde ele alınan dönüşüm, doğa-insan ilişkisi ve algı kırılmaları temalarının “Erk”te daha yoğun bir boyut kazandığı düşünülebilir. “Mütemadiyen Büyük”teki parçalanma ve genişleme hareketleri zaman-mekân-beden ilişkisini sorgularken, “Doğanın Arzusunu Arzulamak” ta insanın doğaya yönelttiği tek taraflı arzusun karşılıksız kalışı vurgulanmıştır. Bu bağlamda “Erk”, serginin kavramsal izleğinde bir tür kapanış önerisi sunar. Yastığın yılan başına dönüşümü, doğanın bastırılmış güçlerini metaforik biçimde yüzeye çıkararak bireyi konfor alanından dışarı iter ve doğa ile kurulan ilişki biçimlerini sorguladır. Ancak sürdürülebilirlik, doğayı yalnızca bir kaynak ya da edilgen bir zemin olarak değil, karşılıklı bir etkileşim ve süreklilik ilişkisi içinde düşünmeyi gerektirir. “Erk” adlı yerleştirmedeki dönüşüm, bu dengenin bozulması hâlinde doğanın kendi döngüsellliği içinde yeniden etkin ve yön belirleyici bir aktöre dönüşeceğini hatırlatır. Böylece eser, doğa ile kurulan güç ilişkilerinin yalnızca çevresel

değil, aynı zamanda etik ve varoluşsal boyutlarını da görünür kılar. “Erk”, bireyin doğayı dönüştürme çabasında elde ettiği gücün (erk) geçiciliğine ve bu gücün doğanın kendi devinimi karşısında sınırlandığına işaret ederek, insan-doğa ilişkisini denge ve sorumluluk temelinde yeniden düşünmeye çağırır.

Görsel 4.4.14

Erk adlı Yerleştirmenin Detay Görseli II



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

Bu bağlamda, doğa üzerindeki tahakkümün sınırlarını sorgulayan “Erk” yerleştirmesini, bireysel gücün yanı sıra kolektif tüketim alışkanlıklarını da eleştiren, “Tükendi-Tükettik-Tükendik” adlı iki boyutlu çalışmanın takip etmesi anlamlı olacaktır.

“Tükendi, Tükettik, Tükendik” (Görsel 4.4.15) adlı çalışma, çağdaş sanatın çevresel sürdürülebilirlik ekseninde geliştirdiği eleştirel yaklaşımlardan biridir. Eser, tüketim toplumunun doğa üzerindeki yıkıcı etkilerini simgesel bir biçimde yansıtarak, insan ile doğa arasındaki ilişkiye yeniden bakma imkânı sunar. Tüketme, yani yeme eylemi üzerinden kurulan göstergeleştirme, bu ilişkinin hem fiziksel hem de sembolik boyutlarını ortaya koyar. Aynı zamanda bireyden topluma, oradan da insan bedenine kadar nüfuz eden bir çöküşü görünür kılmayı amaçlayan çalışma; maddi ve manevi aşırılıkların, yani tüketim çılgınlığının bireysel ve toplumsal düzeydeki sonuçlarına dikkat çeker.

Görsel 4.4.15

Tükendi- Tükettik- Tükendik



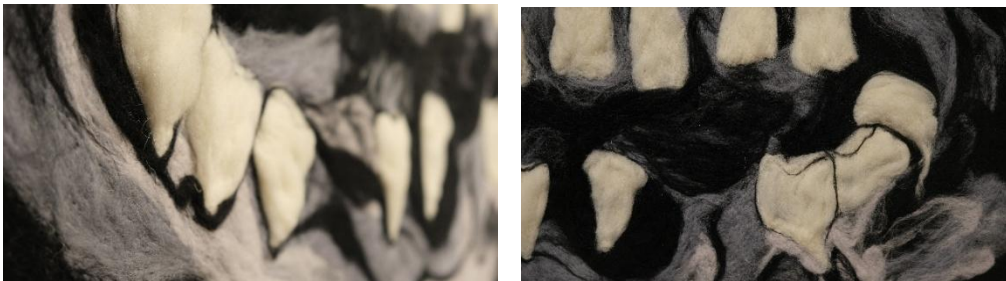
Not *: 59 x 83,5 cm, keçe ve tüy, 2024Opus XI, Eskişehir

Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden

Keçe ve kedi kılı gibi organik ve geri dönüştürülmüş malzemelerin tercih edilmesi, yalnızca formel bir seçim değil; sürdürülebilirlik ekseninde geliştirilen sanat pratiklerinin bilinçli bir stratejisidir. Bu yönüyle eser, yalnızca bir estetik üretim değil, aynı zamanda bir ekolojik manifesto olarak da değerlendirilebilir. Soyut bir diş röntgeni biçiminde kurgulanan görsel yapı, doğrudan insan bedeniyle ilişki kurarak tüketimin bireysel düzlemdeki etkilerine de dikkat çeker. Her bir dikiş, işleme ve çizgi, tükenmiş kaynakların, aşınmış değerlerin ve telafisi zor kayıpların metaforudur.

Görsel 4.4.16

Tükendi-Tükettik-Tükendik adlı Eserin Detay Görüntüsü



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

Bu eser, Michelangelo Pistoletto'nun yıkım ve yeniden kurulum fikrini temel alan üretim anlayışıyla da örtüşmekte; malzemeye müdahale ederek yeni bir anlam evreni

yaratmaktadır. Aynı zamanda tezin ikinci başlığını oluşturan Tüketen Toplum adlı başlıkta yapılan araştırmaları da destekler niteliktedir. “Tükendi, Tükettik, Tükendik” adlı eserin amacı izleyiciyi yalnızca görsel bir yüzeyle değil, politik ve etik bir yüzleşmeyle karşı karşıya bırakmıştır. Tüketim toplumunun tekstil atıkları üzerinden sorgulandığı “Kumaşın Yargısı” (Görsel 4.4.17) adlı yerleştirme, “Tükendi, Tükettik, Tükendik” adlı eserle aynı eleştirel düzlemde konumlanmakta; bu kez doğrudan giyim kültürü üzerinden şekillenen tüketim alışkanlıklarını ve bu alışkanlıkların çevresel ve sosyal etkilerini görünür kılmayı amaçlamaktadır.

“Kumaşın Yargısı” adlı yerleştirme, tekstil atıklarından örülmüş halat biçimiyle yalnızca çevresel bir sorun olan atık meselesini değil, aynı zamanda tüketim toplumunun sembolik şiddetini görünür kılmayı hedeflemiştir.

Görsel 4.4.17

Kumaşın Yargısı



*Not *: 760 cm, mekâna özgü yerleştirme, kumaş ve taş, 2024, Opus XI, Eskişehir*

Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden

Kumaşların infaz ipine dönüştürülmesi, insanlığın üretim ve kâr hırsı doğrultusunda doğaya, emeğe ve kendisine karşı girdiği yok edici tavrın bir metaforu haline gelir. Eserin yerleştirildiği düzlemde konumlanan ayna ise, izleyicinin kendisini doğrudan bu sistemin bir parçası olarak görmesini sağlar. Bu yansıtma eylemi, Jean Baudrillard’ın

vitrin toplumu kavramıyla bağ kurar; çünkü bireyin tüketim yoluyla kimliğini vitrine çıkarması, burada fiziksel bir düzlemde aynayla teşhir edilir.

Görsel 4.4.18

Kumaşın Yargısı adlı Yerleştirmenin Detay Görüntüsü



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

Ayna, bir vitrin nesnesi haline gelen bireyin kendi tüketim izini sorgulamasına alan açar. Bu bağlamda eser, Baudrillard'ın tüketim nesnelerinin birer göstergeye dönüştüğü fikriyle uyum içinde, kumaşı salt bir malzeme değil, aynı zamanda sistemin yarattığı anlam fazlalığının, savurganlığın ve değer yitimine uğramış objelerin simgesi haline getirir. Aynı zamanda Bocock'un tüketime dair geliştirdiği; bireyin kimliğini nesneler aracılığıyla kurmaya yönelmesi ve bu kimlik inşasının bir gösteriye dönüşmesi görüşüyle de ilişkilidir. Eser, bu yönleriyle yalnızca tüketim eleştirisi sunmakla kalmaz; tezde yer alan 2.1. Savurganlık, 2.2. Vitrin Toplumu ve 2.3. Çokluk-Bolluk başlıklarının her biriyle doğrudan bağ kurar. Kumaşların fazlalığı, bir yığın olarak istiflenmişliği ve halat formuyla infaz ipine dönüşmesi; savurganlık kültürünün geldiği son noktayı işaret eder. Aynı zamanda vitrine yerleştirilmiş, teşhir edilen ama işlevini yitirmiş bu nesneler, tüketim toplumunun görünürlük arzusu ve gösteri kültürünü temsil eder. Bolluk ve çokluk ise, artık ihtiyaçla değil, alışkanlıkla ve arzuyla sürdürülen tüketimin fiziksel yığına dönüşerek eserin görsel yoğunluğuna yansımıştır. Bu nedenle Kumaşın Yargısı, yalnızca bir çevre eleştirisi değil; aynı zamanda tez kapsamında ele alınan düşünsel altyapıya dayanan bütünlüklü bir sorgulama alanı sunar. Aynı zamanda yerleştirmede kullanılan

ayna, izleyicinin yüzünü değil, yalnızca ayaklarını, altında uzanan kumaşı ve onu yere sabitleyen taşları göstermesiyle, bireyin doğayla kurduğu ilişkiye bedensel ve maddesel bir vurgu yapar. Maurice Merleau-Ponty'nin beden felsefesi doğrultusunda, bu görüntü yalnızca fiziksel bir yansıma değil; bireyin dünyayla olan varoluşsal bağını görünür kılan bir temsildir. Aynada yüzün olmaması, kimliğin silinmesiyle birlikte izleyiciyi edilgen bir gözlemciden çok, eylemin, yani tüketimin ve bastırmanın failine dönüştürür. Ayakların görünmesi, bedenin dünyaya temas eden en somut noktası olarak izleyiciyi doğrudan sorumluluk alanına çeker. Aynadan yansıyan yığılmış kumaş ise yalnızca estetik bir zemin değil; tüketilen, bastırılan ve hükmedilen doğanın metaforu olarak da düşünülebilir. Kumaşı tutan taşlar hem doğanın ağırlığını hem de insanın bu yük karşısındaki edilgenliğini temsil eder. Bu yansımayla birlikte, birey yalnızca bir tüketici olarak değil, aynı zamanda doğanın sürdürülebilirliğiyle doğrudan ilişkili bir fail olarak konumlanır. Eserde birden fazla konu derinleştirilerek ele alınmıştır. Buda eserin başlı başına gücünü temsil eder.

Sergide yer alan son eser, “Kolektif Bellek Köşesi” (Görsel 4.4.19) olarak tanımlanabilir. Bu tanımlama, yalnızca tez araştırmacısının/sanatçının kişisel geçmişine ait nesnelerden oluşmasıyla değil; aynı zamanda belleğin bireysel olanla toplumsal olan arasındaki geçişkenliğine işaret etmesiyle ilişkilidir. Tez araştırmacısı ve sanatçısı Semanur Özdemir’e ailesinden kalan bir adet mitil yorgan, bir beşik, bir sandık ve bir oyuncak bebekten oluşan bu yerleştirme, Maurice Halbwachs'ın kolektif bellek kuramı (2019) çerçevesinde değerlendirildiğinde ise bireyin belleğinin toplumsal çerçeveler içinde şekillendiği düşüncesini somutlaştırmaktadır. Halbwachs'a göre bellek, yalnızca bireysel bir olgu değil, toplumsal yapılar ve ilişkiler içinde kurulan bir inşa sürecidir; bu bağlamda, geçmiş nesillerden aktarılan gündelik nesneler hem kişisel bir geçmişin taşıyıcısı hem de ortak bir kültürel hafızanın temsilcisi olarak okunabilir. Bu yerleştirme, yalnızca nostaljik bir anımsama bir hatıra alanı değil, aynı zamanda sürdürülebilirlik ilkeleriyle örtüşen geleneksel bir yaşam pratiğini görünür kılan yapıyı göstermeyi amaçlamıştır. Semanur Özdemir, ailesinden miras kalan yeniden kullanım, onarma, saklama ve dönüştürme gibi pratiklerin, günümüz dünyasında çevresel, sosyal ve ekonomik kaygılarla öne çıkan sürdürülebilirlik kavramıyla olan kesişimselliğini sorgulamakta; böylece geçmişten gelen deneyimlerin, güncel sanatsal üretim ve çevresel sorumlulukla nasıl bütünleştirilebileceğini araştırmaktadır. Bu yaklaşım, aynı zamanda Bocock'un tüketim toplumunda bireyin kimliğini üretimden çok tüketim yoluyla kurduğu (2. Tüketen

Toplum adlı başlık altında detaylı ele alınmıştır) tezine zıt bir şekilde, tüketim karşıtı, üretime ve yeniden kullanıma dayalı bir kimlik önerisi sunar. Dolayısıyla sergi mekânında yer alan bu köşe, serginin kavramsal omurgasını oluşturarak yalnızca bireysel bir anlatıyı değil, toplumsal belleği de taşıyan ve çevresel sürdürülebilirliğe dair etik bir önerme geliştiren çok katmanlı bir yapıya dönüşür. Bu bağlamda yerleştirme hem serginin bütünsel anlam dünyasına hem de tezin temel kuramsal bileşenlerine yön veren bir yapı taşı işlevi görmektedir.

Görsel 4.4.19

Kollektif Bellek Köşesi Enstalasyonu



*Not *:* Bir adet mitil yorgan, beşik, sandık ve bebek, farklı boyutlarda, hazır nesneler, mekâna özgü yerleştirme, 2024, Opus XI, Eskişehir

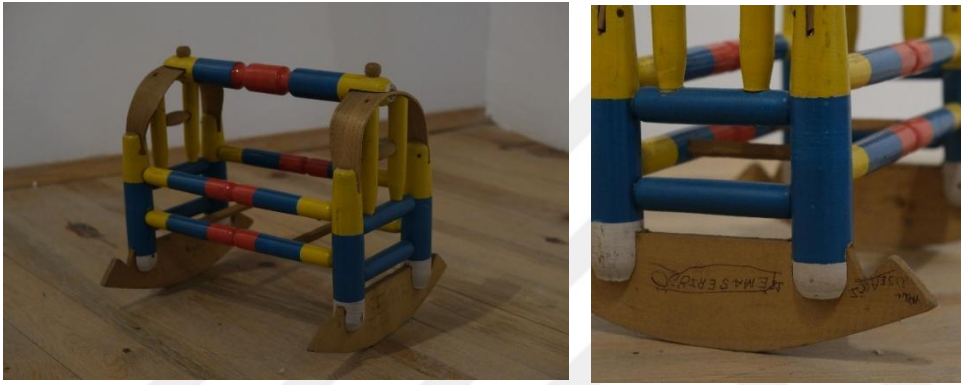
Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden

Bu yerleştirme aynı zamanda nesnelerin yalnızca maddi değil, aynı zamanda anlam yüklü taşıyıcılar olduğu fikrinden hareketle bireysel ve toplumsal hafızanın kesişim noktasında konumlanır. Her bir obje, geçmişe ait sessiz tanıklıklar olarak izleyiciyi yalnızca sanatçının kişisel tarihine değil, ortak bir kültürel belleğe de dahil eder. Bu bağlamda "kolektif bellek", geçmişin izlerini bugün de görünür kılarak, izleyicide zamansal bir

farkındalık yaratır. Yerleştirme; kimliğin, aidiyetin ve kültürel sürekliliğin, bireysel yaşam öyküleri ile nasıl dokunduğunu ortaya koyarken, anıların fiziksel nesneler aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini de sorgular. Böylece çalışma, yalnızca estetik bir anlatı sunmakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciyi tarih, kimlik ve hafıza üzerine düşünmeye teşvik eden deneyimsel bir alana dönüştürür.

Görsel 4.4.20

Kollektif Bellek Köşesi Yerleştirmesinde Yer Alan Beşik Görseli



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden

Sergiye ismini veren “Beşik” (Görsel 4.4.20) yalnızca fiziksel bir nesneyi değil, aynı zamanda belleğin, kültürel aktarımın ve varoluşsal başlangıcın temsilini işaret eder. Yerleştirmenin merkezinde ve yerde konumlanan beşik, bu bağlamda bireysel hafızayla toplumsal belleğin kesişim noktasını oluşturmaktadır. Sanatçının ailesinden kalan bir eşya olması, beşiği salt bir objeden öte, geçmişin izlerini taşıyan bir anlatı aracına dönüştürür. Bu dönüşüm, nesnenin sadece işlevsel olmasının ötesinde; simgesel, tarihsel ve duygusal bir bağlamda okunmasını da mümkün kılar. Beşik, kültürel hafızada yeni bir yaşamın başladığı ilk yer olarak yalnızca biyolojik bir doğumu değil, aynı zamanda bireyin içine doğduğu sosyal, kültürel ve ideolojik kodların da aktarım mekânını temsil eder. Bu yönüyle, serginin kavramsal çerçevesini belirleyen bir metafor olarak düşünülebilir. Sergide yer alan bu yerleştirme yalnızca geçmişe dönük nostaljik bir yönelimi anlatma kalmaz; aynı zamanda bugünün kültürel, etik ve estetik değerlerinin geçmişteki izlerle nasıl şekillendiğini sorgulayan eleştirel bir tutumu yansıtır. Beşiğin bu çok katmanlı temsili, belleğin durağan değil, sürekli yeniden kurulan bir yapı olduğu düşüncesiyle ilişkilidir. Dolayısıyla beşik, sergide yalnızca bir başlangıç nesnesi olarak

değil; geçmişin, kimliğin ve kültürel sürekliliğin mekânsal bir temsilcisi olarak kurgulanır. Yerleştirme, bireysel hafızanın taşıyıcıları olan nesneler aracılığıyla, kolektif belleğin görsel bir anlatısını sunar. Bu anlatı, yalnızca geçmişin temsil edilmesiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda bugüne taşınan değerlerin, kimliklerin ve aidiyet duygularının da yeniden üretildiği bir düşünsel alan yaratır. Nesneler gündelik yaşamın içinden koparılmış olmalarına rağmen, sanatçının kişisel tarihinden süzülerek anlam kazanır ve izleyicinin ortak belleğiyle buluşur. Her bir nesne geçmişe dair sessiz bir anlatıcıya dönüşürken, izleyiciyi hem bireysel hem de toplumsal bir zaman katmanında yolculuğa çıkarır. Bu bağlam içinde yer alan “Bir Sandık, Bebek ve Örtü” (Görsel 4.4.21) adlı yerleştirme, kolektif belleğin içsel derinliklerine açılan bir pencere sunar.

Görsel 4.4.21

Sandık, Bebek ve Örtü,



*Not *:* buluntu nesneler ile mekâna özgü yerleştirme, 2024, Opus XI, Eskişehir

Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden

Atıl durumda olan bir oyuncak bebek ve onu sarıp sarmalayan örtü, geçmişin unutulmuş ya da bastırılmış katmanlarını temsil eder. Bebek, yüzeyde masumiyetin simgesi gibi görünse de altında yatan çocukluğa dair kayıp anılar ve bastırılmış duygular, izleyiciyi duygusal bir yüzleşmeye davet eder. Örtü ise bu duyguların üstünü örten ve belleği koruyan, aynı zamanda gizleyen bir perde gibidir. Bu metaforik yaklaşım, nesnelerin yalnızca anı taşıyıcısı değil, aynı zamanda bilinçaltının izlerini barındıran bir yüzey olarak da işlev gördüğünü ortaya koyar.

İzleyicinin “Kumaşın Yargısı” adlı yerleştirmede aynaya baktığında yalnızca ayaklarını ve eseri tutan taşları görebildiği yerleştirmedeki kurgu gibi, Maurice Merleau-Ponty’ nin felsefesiyle “Bir sandık, Bebek ve Örtü” yerleştirmesinde de bedeninin algılayıcı özne olarak mekânla kurduğu ilişkiyi yeniden düşünme imkânı tanır ve düşünme alanının içine çağırır.

“Bir Sandık, Bebek ve Örtü” yerleştirmesi, sanatın hem kişisel hem de toplumsal hafıza ile kurduğu çok katmanlı ilişkiyi görünür kılar; kolektif bellek, beden, çocukluk ve bilinçaltı gibi kavramlar arasında organik bir bağ kurar. Bu çok yönlü yerleştirme, sergideki diğer işler gibi yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciyi kendi geçmişine, travmalarına, unutulmuşluklarına dair düşünmeye ve belleğin mekânsal izlerini yeniden keşfetmeye davet eder.

Görsel 4.4.22

Sandık, Bebek ve Örtü adlı Eserin Detay Görüntüsü



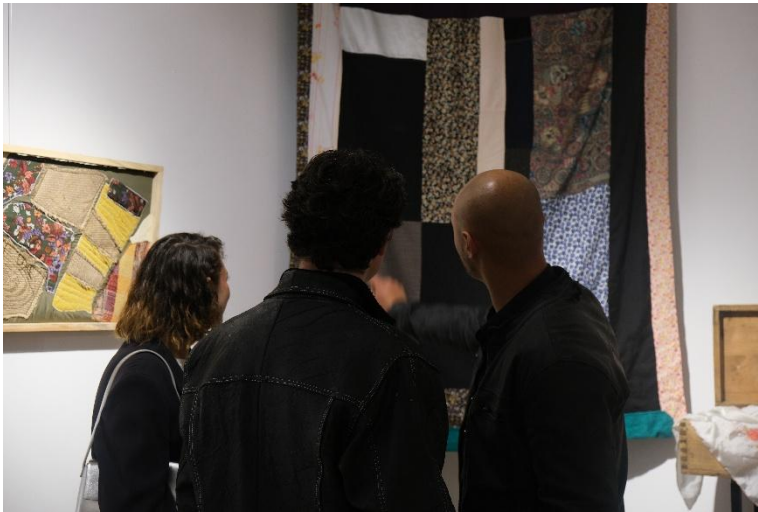
Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

Bu yerleştirmenin, özellikle Ed Kienholz’un mekâna özgü yerleştirmeleriyle kavramsal ve biçimsel düzeyde güçlü bir paralellik taşıdığı düşünülebilir (Tezin 3. Sürdürülebilirlik Kavramının Sanata Yansımaları: 20. Yüzyıl Akımları ve Ötesi adlı başlığı altında da detaylandırılmıştır). Kienholz’un çalışmalarında gözlemlenen iç içe geçmiş zaman kurgusu ve izleyiciyi düşünsel olarak içine çeken kurgu, burada da benzer bir şekilde inşa edilmiştir. Malzemenin ham haliyle korunması, geçmişten bugüne taşınan izleri silmeden görünür kılar. Bu da hem nesnelerin kendiliğinden taşıdığı hafızayı yitirmemesi hem de

izleyiciyle daha sahici bir bağ kurulması açısından önemli bir sanatsal tercih olarak öne çıkar. Tıpkı Kienholz'un eserlerinde olduğu gibi, malzemenin taşıdığı yaşanmışlık, yerleştirmenin duygusal yoğunluğunu derinleştirir. Ayrıca, yerleştirmenin kavramsal arka planı Marcel Duchamp'ın ready-made yaklaşımıyla da ilişkilidir. Duchamp'ın gündelik nesneleri bağlamlarından kopararak sanatsal bir önerme haline getirmesi gibi, burada da sıradan ama kişisel nesneler, bağlamsal bir dönüşüme uğratarak sanatın eleştirel alanına dâhil edilir. Ancak bu yerleştirmede söz konusu nesneler yalnızca estetik bir müdahale ile değil; aynı zamanda kültürel ve tarihsel bir anlatının yapıtaşları olarak işlev görür. Böylece izleyici, sadece nesnelere değil, onların temsil ettiği hafızaya, kimliğe ve zamansal sürekliliğe de yöneltilmiş olur. Görsel 4.4.23'te sergideki izleyicilerin eseri incelerken ki fotoğrafı da görülebilir. Bu bağlamda, “Bir Sandık, Bebek ve Örtü” adlı yerleştirme, sanatçının bireysel geçmişinden yola çıkarak toplumsal belleğe uzanan çok katmanlı bir anlatı sunar. Mekânla bütünleşik kurgusu, malzemenin hafızayla kurduğu ilişki ve kavramsal arka planı ile serginin sürdürülebilirlik, kültürel devamlılık ve bellek ekseninde şekillenen genel yapısının en güçlü kavramsal karşılıklarından birine dönüşür. Serginin düşünsel hattını tamamlayan bu yerleştirme, geçmişin sessiz tanıklarını bugünün sanat diline taşıyarak hem bireysel hem kolektif hafızaya yeni bir okuma önerisi sunar.

Görsel 4.4.23.

Sergi Gününden Bir Kare



Kaynak: Tez Araştırmacısının Arşivinden, 2024

SONUÇ

Bu tez çalışmasında, sürdürülebilirlik kavramının tanımı, küresel anlamdaki kullanımı ve çağdaş sanattaki yansımaları incelenmiş, özellikle kültürel ve sosyal sürdürülebilirlik ekseninde sanatın nasıl bir araç haline geldiği araştırılmıştır. Yapılan kuramsal analizler ve uygulamalı sanat üretimleri sonucunda, sürdürülebilirliğin yalnızca çevresel bir duyarlılık değil, aynı zamanda bir düşünme ve üretme biçimi olduğu sonucuna varılmıştır.

Sanat alanında sürdürülebilirlikten bahsedilirken, kavramın hem anlamsal hem de malzeme anlamında özelliklere sahip olduğu bir gerçektir. Geleneksel malzemelerin, geri dönüştürülmüş kumaşların ve elde üretim tekniklerinin sanatta yeniden yorumlanmasının, kültürel belleğin korunmasına katkı sağladığı gibi, sanatta sürdürülebilirlik yaklaşımını da güçlendirdiği belirtilebilmektedir.

Hem anlamsal hem de malzeme yönünden sürdürülebilirliği esas alan sanatın tüketim toplumuna karşı eleştirel bir araç olarak konumlandığı; yeniden kullanım, dönüştürme ve anlam inşası gibi stratejilerle bu eleştiriye görünür kıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Her ne kadar sürdürülebilirlik terimi güncel olan sanat çalışmaları için kullanılsa da, tez araştırmasında geçmiş kuşakların sınırlı imkânlarla geliştirdiği üretim yöntemleri ile bugünün kavramsal sanat anlayışı arasında doğrudan bir ilişki olduğu da gözlemlenmiştir. 20. Yüzyılda henüz sürdürülebilirlik kavramının kullanımı yaygınlaşmamışken, sanatçıların yaptıkları bazı çalışmaların sürdürülebilirlik anlamında bazı bulgulara sahip olduğu saptanmıştır. Bu çalışmaların bugünün sanatına sürdürülebilirlik kavramı ekseninde etki sağladığı gözlemlenmiştir.

Tez kapsamında yapılan sanat uygulamaları da bütün süreci katılımcı bir bağlamda değerlendirmeye imkân sunuştur. Bu uygulama süreci de göstermiştir ki; sürdürülebilirlik kavramı, sanatsal üretimde hem içerik hem de biçim yönünden etkili olabilmekte, sanatçıların bireysel tavırlarını da dönüştürebilmektedir.

Sonuç olarak, bu tez çalışması, sürdürülebilirlik kavramının yalnızca çevre merkezli bir kavram olmadığı; aksine kültürel, toplumsal ve sanatsal boyutlar taşıyan çok katmanlı bir yapı sunduğunu ortaya koymuştur. Geçmişle bugün arasında kurulan üretim temelli bağlar, çağdaş sanatın yalnızca estetik değil, aynı zamanda etik, sosyolojik ve kültürel bir alan olduğunu göstermektedir. Sanatın dönüşüm, hafıza ve kimlik gibi kavramlar

etrafında yeni anlamlar üretebilme potansiyeli, sürdürülebilirlik bağlamında yeniden tanımlanmıştır.

Araştırmanın temel önerisi, yerel bilgi ve geleneksel üretim yöntemlerinin yalnızca nostaljik bir yeniden üretim değil; aynı zamanda çağdaş sanatın eleştirel ve yenilikçi yönlerini besleyen güçlü bir kaynak olarak değerlendirilmesi gerektiğidir. Bu bağlamda, sanatçının bireysel belleğinden hareketle geliştirdiği üretim biçimlerinin sürdürülebilirlik söylemine anlamlı katkılar sunduğu ve bu üretimlerin toplumsal farkındalık yaratma potansiyeline sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Toplumsal ve çevresel sorunlara dikkat çekme amacıyla sanatın bir araç olarak kullanılması, bundan sonraki çalışmalarda çevreyle ilişkili farklı kavramların da araştırma odağına alınmasını gerekli kılmaktadır.

Bu doğrultuda, çevresel ve toplumsal farkındalık oluşturmayı hedefleyen sanatsal üretimlerde disiplinlerarası ve uygulamaya dayalı yöntemlerin benimsenmesi büyük önem taşımaktadır. Özellikle, çevre dostu doğal boyaların, geri dönüştürülmüş tekstil atıklarının ve düşük karbon ayak izi bırakan üretim malzemelerinin sanatsal pratiklere entegre edilmesi hem sürdürülebilirlik söylemini güçlendirmekte hem de çağdaş sanatın çevresel etikle ilişkisini derinleştirmektedir. Araştırma sürecinde kullanılan atık tekstil ürünleri bu bağlamda yalnızca estetik bir malzeme değil, aynı zamanda kavramsal bir eleştiri aracına dönüşmüştür. Benzer biçimde, çevre dostu pigmentlerin ve doğal malzemelerin resim sanatında kullanılması da sürdürülebilir sanat üretimi açısından önerilmesi gereken önemli bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Bireysel üretim süreçlerinin yalnızca sonuç odaklı değil, süreç odaklı olarak da değerlendirilmesi gerektiğinden, sanatçıların bu süreçleri belgelediği yaratıcı günlükler, sanatçı kitapları, deneyimsel sanatsal yazılar, otobiyografik metinler ve görsel hikâyeleştirme yöntemleri gibi yaratıcı ifade biçimleri araştırma süreçlerine entegre edilebilir. Bu tür yaklaşımlar, sanatsal araştırmalara hem nitel derinlik kazandırmakta hem de üretim sürecinin pedagojik ve eleştirel yönünü görünür kılmaktadır.

Ayrıca, sanatsal araştırmaların sürdürülebilir moda tasarımı, tekstil teknolojileri ve çevre dostu üretim politikalarıyla ilişkili alanlarla iş birliği içinde yürütülmesi, multidisipliner sanat pratiklerinin kapsamını genişletmektedir. Moda endüstrisinin neden olduğu karbon salınımı, aşırı tüketim ve hızlı üretim kültürü; sanat aracılığıyla eleştirel biçimde ele alınarak toplumsal farkındalığın artırılmasına katkı sunabilir. Sanatçıların sürdürülebilir moda tasarımcılarıyla gerçekleştireceği atölye çalışmaları, sergiler ve kolektif üretim

projeleri; atık malzemelerin yeniden yorumlanması, doğal boyama tekniklerinin paylaşılması ve çevresel hikâye anlatıcılığı (environmental storytelling) gibi konulara odaklanarak hem yaratıcı hem de öğretici çözümler üretebilir.

Sonuç olarak, sürdürülebilirlik ekseninde gerçekleştirilecek sanatsal araştırmalar yalnızca estetik değer üretmekle kalmayıp, aynı zamanda çevresel farkındalık, kültürel aktarım ve sosyal etkileşim yaratma potansiyeline sahip güçlü bir yöntem olarak değerlendirilebilir. Gelecekteki çalışmalarda bu alanlara odaklanılarak, sanatın dönüşüm ve direnç üretme kapasitesi artırılabilir; bireysel belleğin, toplumsal hafızayla ve çevresel bilinçle kesiştiği yeni araştırma eksenleri geliştirilebilir.



KAYNAKÇA

- Anselmo, G. (1968). İsimsiz. (Senza Titolo) (Eser Görseli). Centre Pompidou, Paris, Fransa. <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/kxoth92>
- Antmen, A. (2021). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar* (11. Baskı). Sel Yayıncılık.
- Akbank Sanat. (2021). *Beuys 100. yıl e-kitabı*. https://www.akbanksanat.com/content/file/beuys-100_yil_ekitap_200323.pdf
- Artun, A. (Ed.). (2015). *Sanatın iktidarı: 1917 devrimi, avangard sanat ve müzecilik*. İletişim Yayınları.
- Artun, A. (Ed.). (2019). *Sanatçı müzeleri* (E. Gen, A. Berktaş & E. Yılmaz, Çev.; 2 Baskı). İletişim Yayınları.
- Baranoff-Rossiné, V. (1913). *Symphony number 1*. (Heykel). The Museum Of Modern Art (Moma), New York, ABD. <https://www.moma.org/Collection/Works/80869>
- Baudrillard, J. (2024). *Tüketim toplumu* (F. Keskin & N. Tural, Çev.; 20. Baskı). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi 1970)
- Bauman, Z. (1999). *Çalışma, tüketicilik ve yeni yoksullar* (Ü. Öktem, Çev.; 1. Baskı). Sarmal Yayınevi. (Orijinal Yayın Tarihi 1998)
- Benjamin, W. (1993). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2017). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.; 24. Baskı). Metis Yayınları. (Orijinal Yayın Yılı 1972)
- Bocock, R. (1997). *Tüketim* (İ. Kultuk, Çev.; 1. Baskı). Dost Kitabevi Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi 2005)
- Bostancı, S. H., & Yıldırım, S. (2019). *Sürdürülebilir topluluklar ve ekolojik vatandaşlık üzerine kavramsal bir inceleme*. Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Ek Sayı, 203–218. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/igdirsosbilder/issue/66827/1045157>
- Bourriaud, N. (2018). *İlişkisel estetik* (B. Çetinkaya, Çev.). Bağlam Yayınları. (Orijinal yayın yılı 1998)

- Braque, G. (1913–1914). *Keman ve pipo*. (Kolaj). Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Fransa.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/748608>
- Brown, A. (2014). *Art and ecology now*. Thames And Hudson.
- Celant, G. (2001). *Arte povera* (C. Christov-Bakargiev, Ed.). Phaidon Press.
- Conner, B. (1960). The child. The Museum Of Modern Art (Moma), New York, ABD.
<https://www.artsy.net/artwork/Bruce-Conner-Child>
- Crary, J. (2023). *Yeryüzü yakılıp yıkılırken: dijital çağdan kapitalizm sonrası dünyaya* (T. Birkan, Çev.; 2. Baskı). Metis Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi 2022)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2017). *Anti ödipus: kapitalizm ve şizofreni 1* (F. Ege, H. Erdoğan & M. Yiğitalp, Çev.). Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Dempsey, A. (2019). *Modern sanat: sanatın olmazsa olmazları* (D. Öztok, Çev. 1. Baskı). Hep Kitap.
- Denes, A. (1982). *Buğday tarlası- bir yüzleşme*. (Wheatfield — A Confrontation). (Arazi Sanatı)]. Battery Park City, Manhattan, New York, ABD.
<https://artreview.com/youre-missing-the-point-of-agnes-denes-wheatfield-feature-amber-husain/>
- Dobson, A. (2003). *Citizenship and the environment*. Oxford University Press.
<https://archive.org/details/citizenshipenvir0000dobs>
- Elger, D. (2004). *Dadaism* (U. Grosenick, Ed.). Taschen.
- Emrealp, S. (2005). *Türkiye yerel gündem 21 elkitabı* (2. Baskı). Türkiye ve Ortadoğu Amme İdaresi Enstitüsü Yayınları.
- Erden, E. O. (2016). *Modern sanatın kısa tarihi*. Hayalperest Yayınevi.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Arte Povera: felsefesi ve sanatçı algıları*. Tekhne Yayınları.
- Eskişehir.Net. (2023, Kasım). Espark AVM önünde metrelerce kuyruk oluştu.
<https://www.eskisehir.net/espark-avm-onunde-metrelerce-kuyruk-olustu>
- Farthing, S. (2014). *Sanatın tüm öyküsü* (G. Aldoğan & F. C. Çulcu, Çev.). Hayalperest Yayınevi. (Orijinal Yayın Tarihi 2010)

- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve tüketim kültürü* (M. Küçük, Çev.; 2. Baskı). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi 1991)
- Fineberg, J. (2011). *Art since 1940: strategies of being*, (3. Baskı). Pearson Yayınları.
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin geri dönüşü: yüzyılın sonunda avangard* (E. Hoşsucu, Çev.; 2. Baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Freude. (2025). *A movie*. Conner Family Trust. <https://michelle-silva.squarespace.com/a-movie>
- Güleç, C. (2015). *Thorstein Veblen ve gösterişçi tüketim kavramı*. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1(38), 62–82. <https://Dergipark.Org.Tr/Tr/Pub/Erusosbilder/Issue/23772/253409>
- Güler, M. (2019). *Yönlendirilen arzu: tüketim kültürü, reklam ve psikanaliz*. Ütopya Yayınevi.
- Haacke, H. (1972). *Ren nehri su arıtma tesisi* (Rhine Water Purification Plant) (Yerleştirme). Haus Lange Müzesi, Krefeld, Almanya. <https://www.wikiart.org/en/Hans-Haacke/Rhinewater-Purification-Plant-1972>
- Harrison, C., & Wood, P. (Ed.). (2011). *Sanat ve kuram, 1900–2000: değişen fikirler antolojisi* (S. Gürses, Çev.; M. Demiray, Yay. Haz.). Küre Yayınları.
- Harris, B., & Zucker, S. (2015, August 9). *Pablo Picasso, still life with chair caning*. Smarthistory. <https://smarthistory.org/picasso-still-life-with-chair-caning/>
- Hodge, S. (2012). *Beş yaşındaki çocuk bunu neden yapamaz? açıklamalı modern sanat* (F. C. Çulcu & G. Metin, Çev.). Hayalperest Yayınları.
- Honnef, K. (2023). *Pop art*. (U. Grosenick, Ed.). Taschen.
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve sanat kuramları*. Hayalperest Yayınları.
- Kasapoğlu, M. (2023, Temmuz 26). George Braque. Bir müzelog blog. <https://maidekasapoglu.com/george-braque/>
- Kılıç, U. (Ufuk Kılıç) (Çev.). (2016, Eylül 16). Dadanın 100. Yılı / *Kurt schwitters: merz dada*. E-Skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kurt-schwitters-merz-dada/3321>

- Kidd, C. V. (1992). *The evolution of sustainability. journal of agricultural and environmental ethics*, 5(1), 1–26. <https://doi.org/10.1007/BF01965413>
- Kienholz, E. (1964–1965). *Bekleyiş* (The Wait) (Enstalasyon). Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York, ABD. <https://whitney.org/Collection/Works/822>
- Kienholz, E. (Edward Kienholz) (1959). *Amerikalı*. (Heykel). Menil Collection, Houston, Teksas, ABD. <https://www.menil.org/Collection/Objects/3229-John-Doe>
- Klos, A. (Anna Klos) ve Klos, K. (Karolina Klos). (2016, Eylül 28). *John heartfield and the dawn of photomontage (john heartfield ve fotomontajın şafağı)*. Retroavangarda. <https://www.retroavangarda.com/John-Heartfield-And-The-Dawn-Of-Photomontage/>
- Kopan, Y., Dağdaş, E., & Boz, M. (2023, Kasım). *Sürdürülebilirlik sohbetleri #48: Sorumlu Tüketim* [Video]. Yapı Kredi. <https://www.youtube.com/watch?v=ynJfEE1t-IQ&list=PLfT18lXlRjuzHT3r21KomspuXAn7h2F04&index=7&t=1055s>
- Kopan, Y., & Özler, Z. (2023, Ocak). *Sürdürülebilirlik sohbetleri #32: Yarının Kapısı – Sanat ve Tasarım* [Video]. Yapı Kredi. <https://www.youtube.com/watch?v=OKS0B1YN-IE&list=PLfT18lXlRjuzHT3r21KomspuXAn7h2F04&index=23>
- Kounellis, J. (1969). *İsimsiz 12 at* (Untitled 12 cavalli). (Yerleştirme). Galleria L'Attico, Roma, İtalya. <https://www.phaidon.com/Agenda/Art/Articles/2018/October/09/When-Jannis-Kounellis-Painted-With-Horses/>
- Kounellis, J. (1993). *İsimsiz* (Untitled). (Yerleştirme). D. Daskalopoulos Koleksiyonu, Fridericianum, Kassel, Almanya. <https://www.documenta14.de/en/artists/22273/Jannis-Kounellis>
- Kurnaz, L. (2017, Ocak). *İklim değişikliği nedir?* [Video]. National Geographic Türkiye. <https://www.youtube.com/watch?v=OKS0B1YN-IE>

- Kurnaz, L. (2023, Şubat). *Gezegeenin sınırları 1: Gezegeenin sınırları kavramlarının tanımı* [Video]. Son Buzul Erimeden. <https://www.youtube.com/watch?v=OKS0B1YN-IE>
- Kurnaz, L., ve Yücel, G. (2021). *Yeni gerçeğimiz: sürdürülebilirlik*. Yeni İnsan Yayınevi.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, Çev.; 3. Bs.). Metis Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi 2004)
- Matta-Clark, G. (1974, Bas. 1977). Bölme 9 (Splitting 9) [Fotoğraf]. Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York, ABD. <https://Whitney.Org/Collection/Works/43349>
- Matta-Clark, G. (1975, Bas. 1977). *Konik kesişim I* (Conical intersect 1). (Fotoğraf). Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York, ABD. <https://Whitney.Org/Collection/Works/43339>
- Matta-Clark, G. (2012). *Gordon matta clark* (B. Bilir, Çev., B. Bilir & P. Usta, Yay. Haz.). Lemis Yayınları.
- McLuhan, M. (1994). *Understanding media: The extensions of man*. MIT Press. (Orijinal yayın tarihi 1964)
- Millî Eğitim Bakanlığı. (2007). *Çağdaş sanat akımları*. MEGEP (Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), Ankara: MEB Yayınları.
- Murray, C. (Ed.). (2012). *Yirminci yüzyılda sanatı okuyanlar* (S. Öncü, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Nikitin, P. (1979). *Ekonomi politik* (H. Konur, Çev.; 6. Baskı). Sol Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi 1962)
- Oktay, A. (2002). *Metropol ve imgelem* (2. Baskı) Kültür Yayınları.
- Özcan, Ş. (2017, 11 Ağustos). *Pistoletto'nun düşündürdükleri, aynanın yansittikleri*. E-Skop., <https://Www.E-Skop.Com/Skopbulten/Pistolettonun-Dusundurdukleri-Aynanin-Yansittikleri/3468>
- Perloff, M. (2019). *Radikal zanaat: medya çağında şiir yazmak* (A. Ölmez, Çev.). Ketebe Yayınları.

- Pistoletto, M. (1965). *Öğle yemeği resmi* (Lunch painting) [Yerleştirme]. Luhring Augustine Galerisi, New York, ABD. <https://www.luhringaugustine.com/exhibitions/michelangelo-pistoletto3>
- Pistoletto, M. (1967–1974). *Paçavralar venüs'ü* (Venus of the rags). (Heykel). Tate Modern, Londra, Birleşik Krallık. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-venus-of-the-rags-t12200>
- Portney, K. E. (2017). *Sürdürülebilirlik* (A. Bucak, Çev.). Pan Yayıncılık. (Orijinal Yayın Tarihi 2015)
- Richter, H. (1997). *Dada: art and anti-art*. Thames & Hudson.
- Robert Rauschenberg Foundation. (2024). *Robert rauschenberg*. <https://www.rauschenbergfoundation.org/foundation/gallery-representatives>
- Schwitters, K. (Kurt Schwitters) (1921). *Merz resim 32 A. kiraz resim* (Merzbild 32 A. das kirschbild) [Resim]. The Museum Of Modern Art, New York, ABD. <https://www.moma.org/collection/works/33356>
- Scoones, I. (2007). *Sustainability. development in practice*, 17(4–5), 589–596. <https://doi.org/10.1080/09614520701469609>
- Semtrio. (N.d.). Sürdürülebilir kalkınma: tanımı ve boyutları. <https://www.semtrio.com/blog/surdurulebilir-kalkinma-tanimi-ve-boyutlari>
- Sezgin, E. (Ed.). (2022). *Sanat ve ekoloji*. İletişim Yayınları.
- Shiff, R. (1978). *Art and life: a metaphoric relationship*. Critical Inquiry, 5(1), 107–122. <https://doi.org/10.1086/447975>
- Smithson, R. (1969). *Kırık cam haritası atlantis* (map of broken glass (Atlantis)) (Enstalasyon). Dia Art Foundation, Beacon, New York, ABD. <https://www.diaart.org/collection/collection/smithson-robert-map-of-broken-glass-atlantis-1969-2013-027>
- Smithson, R. (1970). Sarmal dalga kıran (Spiral jetty). (Arazi Sanatı). Tuz Gölü, Utah, ABD. <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>
- The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). *Still life with chair caning* [Oilcloth, oil, rope, and canvas]. The Met. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/755493>

- Thompson, J. (2014). *Modern resim nasıl okunur* (F. C. Çulcu, Çev.). Hayalperest Yayınevi. (Orijinal Yayın Tarihi 2004)
- Tinguely, J. (1960). *New York'a saygı* (Homage to New York). (Kinetik Heykel). The Museum Of Modern Art (Moma), New York, ABD.
<https://www.moma.org/Collection/Works/81174>
- Türk Dil Kurumu. (2024). *Savurganlık*. Türk Dil Kurumu Sözlüğü.
<https://sozluk.gov.tr>
- United Nations. (1992). *Agenda 21: programme of action for sustainable development*. United Nations Conference On Environment And Development, Rio De Janeiro, Brazil, 3–14 June 1992.
<https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/Agenda21.pdf>
- Uz, N. (2012). Sanatta yeni arayışlar ve kinetik heykel. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 1047–1056.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/buyasambid/issue/29824/320950>
- Weber, M. (1971). *Protestan ahlakı ve kapitalizmin ruhu* (M. Köktürk, Çev.). Bilgesu Yayıncılık.
- Whitney Museum Of American Art. (2025). *Edward kienholz*.
<https://whitney.org/Artists/697>
- Williams, R. (2018). *Anahtar sözcükler: kültür ve toplumun sözvarlığı* (S. Kılıç, Çev.; 7. Baskı). İletişim Yayınları. (Orijinal Yayın Yılı 1976)
- World Commission On Environment And Development (WCED). (1987). *Our common future*. Oxford University Press.
<https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/5987our-common-future.pdf>

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Semanur ÖZDEMİR

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim Bilgileri:

2018-2022, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

2022-2023, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Pedagojik Formasyon Programı

2022-2025, Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Tezli-Yüksek Lisans Programı

Sanatsal Faaliyetler:

Sergiler

Çağın İçinden Çizginin Dışından Çağdaş Sanat Sergisi, Atlas Pavyonu, İzmir, 2025

Yüzey Gerilimi Karma Sergi, Atatürk Parkı, Bilecik, 2025

İklim İçin Sanat: Kumaşın İzinde Çağdaş Sanat Sergisi, İstanbul, 2025

Az Öte Karma Çağdaş Sanat Sergisi, Eskişehir, 2025

Beşikte / Kişisel Sergi, Eskişehir, 2024

Bi'yer / Yer Community Lansman Sergisi, Eskişehir, 2024 Aidiyet/ Çağdaş Sanatlar Galerisi Cumhuriyetin 100. Yılı Kutlama Sergisi, Eskişehir, 2023

Nurbiye Uz Anısına Yüksek Lisans Sergisi, Eskişehir, 2023

İç Anadolu Kariyer Fuarı Karma Resim Sergisi, Eskişehir, 2023 Görünmeyenler / 14. Elgiz Museum Açık Hava Heykel Teras Sergisi, İstanbul, 2022

Anadolu Üniversitesi Mezuniyet Sergisi, Eskişehir, 2022

Anka Vakfı Bozkırım Ruhu 3. Açık Hava Heykel Sergisi, Erciyes, 2021

Biz-Siz-Ler / Oda Art Galerisi Karma Resim Sergisi, Eskişehir, 2021

Parodi / Tilki Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi, İzmir, 2020

9. Ponart Resim Yarışması Sergileme, İstanbul, 2019

Workshop (Çalıştay):

Yaptığı Workshoplar:

Anadolu Üniversitesi, Eco Hareket, Sürdürülebilir Tekstil Atölyesi I, Workshop Etkinliği, Eskişehir, 2025

Anadolu Üniversitesi, Eco Hareket, Sürdürülebilir Tekstil Atölyesi II, Workshop Etkinliği, Eskişehir, 2025

İç Anadolu Kariyer Fuarı “Kelimeler ve Renkler” Workshop Etkinliği, Eskişehir, 2023

Katıldığı Workshoplar:

Çekirdek Atölye, Ayrımcılık İçin Sanat Çalıştayı, Eskişehir, 2025

Anadolu Üniversitesi Mehmet Akif Ersoy Haftası Anısına Çağdaş Sanat Çalıştayı, Eskişehir, 2024

Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Haftası Çağdaş Sanat Çalıştayı, Eskişehir, 2024

Panel:

Global Shapers Grubu, Art For Climate: Kumaşın İzinde Söyleşi Serisi, İstanbul, 2025

Proje:

Bilimsel Araştırma Projesi, Sürdürülebilirlik Ekseninde Çağdaş Sanat Okumaları, Araştırmacı, Eskişehir, 2023-2025

Avrupa Birliği Global Shapers Grubu “Art For Climate” Projesi, Sanatçı, İstanbul, 2023-2024