



PLASTİK SANATLAR ALANINDA BİLİMSEL ARAŞTIRMALAR

Editör: Doç.Dr. Fidan TONZA HELVACIKARA

yaz
yayınları

Plastik Sanatlar Alanında Bilimsel Araştırmalar

Editör

Doç.Dr. Fidan TONZA HELVACIKARA

yaz
yayınları

2026

**Plastik Sanatlar Alanında Bilimsel
Araştırmalar**

Editör: Doç.Dr. Fidan TONZA HELVACIKARA

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-8574-37-1

Mart 2026 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

İÇİNDEKİLER

Resmin Dönüşümü: Türkiye’de Dijital Estetik ve Melez Sanat Pratikleri	1
<i>Mahmut ÖZKAN</i>	

Cam Yapıtlarında Atık Kullanımının Biçim ve Anlam Üzerindeki Etkileri.....	21
<i>Serap BEDEL ÖZEK, Nezihe Lerzan ÖZER</i>	

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

RESMİN DÖNÜşÜMÜ: TÜRKİYE’DE DİJİTAL ESTETİK VE MELEZ SANAT PRATİKLERİ

Mahmut ÖZKAN¹

1. GİRİş

Sanat tarihi boyunca resim sanatı, teknik olanaklar, temsil rejimleri ve estetik paradigmalar doğrultusunda sürekli dönüşüm geçirmiştir. Rönesans’ta doğrusal perspektifin geliştirilmesi, 19. yüzyılda fotoğrafın icadı ve 20. yüzyılda modernist soyutlama eğilimleri, resmin yalnızca biçimsel değil ontolojik statüsünü de yeniden tanımlamıştır (Berger, 1972; Gombrich, 1995). Her teknolojik kırılma, resmin “gerçeklik” ile kurduğu ilişkiyi dönüştürmüş; özellikle mekanik yeniden üretim tekniklerinin gelişmesi, sanat yapıtının özgünlüğü ve biricikliği üzerine yoğun kuramsal tartışmaları beraberinde getirmiştir. Walter Benjamin’in (1936/2008) “Teknik Olarak Yeniden Üretilirlik Çağında Sanat Yapıtı” adlı çalışması, sanat eserinin “aurası”nın mekanik çoğaltma süreçleriyle aşındığını ileri sürerek bu tartışmanın temel metinlerinden biri olmuştur.

21. yüzyılda dijital teknolojilerin sanat üretim süreçlerine entegre olmasıyla birlikte, Benjamin’in ortaya koyduğu yeniden üretim sorunsalı yeni bir boyut kazanmıştır. Dijital ortamda üretim, çoğaltma ve dolaşım neredeyse sınırsız ve kayıpsız gerçekleşmekte; özgün ile kopya arasındaki ayrım teknik olarak silikleşmektedir (Manovich, 2001). Manovich (2001), yeni medyanın sayısallık, modülerlik, otomasyon, değişkenlik ve kodlanabilirlik gibi özellikleriyle geleneksel sanat formlarından

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Dicle Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, ORCID: 0000-0001-6426-6754.

ayrıldığını belirtir. Bu bağlamda dijital resim, yalnızca tuval üzerindeki pratiğin ekrana aktarılması değil; yazılım temelli katman mantığı, algoritmik müdahale ve veri odaklı kompozisyon aracılığıyla farklı bir estetik rejim üretmektedir.

Baudrillard'ın (1994) simülasyon kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde ise dijital imge, temsil ettiği gerçeklikten koparak hipergerçeklik üretme kapasitesine sahiptir. Bu durum, resmin tarihsel olarak üstlendiği temsil işlevini dönüştürmekte; imge artık bir referansın yansıması olmaktan ziyade, kendi başına bir dolaşım nesnesine dönüşmektedir. Böylece dijital çağda resim, maddi yüzeyle kurduğu geleneksel bağın ötesine geçerek ağ kültürü içinde konumlanan bir görsel üretim biçimi hâline gelmektedir (Paul, 2015).

Krauss'un (1979) "genişlemiş alan" kavramsallaştırması, disiplinler arası geçişlerin modern ve çağdaş sanat içindeki yerini anlamak açısından önemli bir teorik zemin sunar. Krauss'un ortaya koyduğu çerçeve, sanat disiplinlerinin sabit sınırlar yerine akışkan yapılar sergilediğini göstermektedir. Dijitalleşme süreci de benzer biçimde resim disiplininin sınırlarını muğlaklaştırmakta; resim, video, enstalasyon ve veri görselleştirme gibi alanlarla kesişen hibrit bir yapıya bürünmektedir. Bourriaud (2002) ise postprodüksiyon kavramıyla çağdaş sanatçının mevcut kültürel imgeleri yeniden düzenleyen ve dolaşıma sokan bir "programcı" ya da "editör" gibi çalıştığını ileri sürer. Bu yaklaşım, dijital çağda resim üretiminin özgünlük anlayışını kökten dönüştürdüğünü göstermektedir. Türkiye bağlamında dijitalleşmenin sanatsal üretime etkisi, küresel teknolojik gelişmelerle paralel ancak yerel dinamikler çerçevesinde şekillenmiştir. 1990'lı yıllardan itibaren bilgisayar teknolojilerinin yaygınlaşması, grafik tasarım ve görsel iletişim bölümlerinin akademik olarak kurumsallaşması ve internetin gündelik yaşamın parçası hâline gelmesi, görsel üretim pratiklerini dönüştürmüştür. 2000'li yıllarda yeni medya sanatı

alanında üretim yapan sanatçıların görünürlük kazanması, dijital estetiğın Türkiye sanat ortamında meşruiyet kazandığını göstermektedir (Paul, 2015). Bu süreçte bazı sanatçılar dijital araçları geleneksel resim pratiğine entegre ederken, bazıları doğrudan ekran temelli üretimi benimsemiştir. Böylece resim, fiziksel yüzey merkezli bir disiplin olmaktan çıkarak yazılım ve veri temelli üretim biçimlerine açılmıştır.

Benjamin'in (1936/2008) aura kavramı, Türkiye'de dijital sanat tartışmalarında da merkezi bir konuma sahiptir. Dijital ortamda üretimin sınırsız çoğaltılabilirliği, sanat yapıtının biricikliğini sorgularken; blokzincir teknolojisi ve NFT uygulamaları, dijital esere yeni bir sahiplik ve özgünlük iddiası kazandırmaktadır. Bu durum, teknik yeniden üretimin yarattığı "aura kaybı"nın, yine teknoloji aracılığıyla yeniden yapılandırılmaya çalışıldığı bir paradoksu ortaya koymaktadır. Sanat piyasasının dijital platformlara kayması, sanatçının üretim ve görünürlük stratejilerini de dönüştürmekte; sosyal medya ve çevrimiçi sergi mekânları yeni dolaşım ağları oluşturmaktadır (Manovich, 2001; Paul, 2015).

Berger'in (1972) görme biçimlerine ilişkin tespiti, imgenin her dönemde belirli ideolojik ve teknolojik çerçeveler içinde anlam kazandığını vurgular. Dijital çağda görme biçimleri ekran aracılığıyla yeniden yapılandırılmakta; izleyici artık yalnızca fiziksel mekânda karşılaşan bir özne değil, imgeyi paylaşan, çoğaltan ve yeniden dolaşıma sokan aktif bir katılımcı hâline gelmektedir. Bu bağlamda dijitalleşme, yalnızca üretim araçlarını değil, estetik deneyimin yapısını da dönüştürmektedir.

Bu bölümün temel amacı, dijitalleşmenin Türkiye'de resim sanatını ortadan kaldırmadığını; aksine onun üretim, dolaşım ve algılanma biçimlerini dönüştürerek yeni bir estetik alan yarattığını kuramsal bir çerçevede tartışmaktır. Çalışma, teknik yeniden üretim, simülasyon ve yeni medya kuramları

ışığında dijital resmin ontolojik statüsünü inceleyecek; ardından Türkiye’de geleneksel resim pratiğinden dijital üretime geçiş sürecini değerlendirecektir. Bu doğrultuda temel tez řu şekilde formüle edilmektedir: Dijitalleşme, Türkiye’de resim sanatının sonunu değil, disiplinler arası ve ekran temelli yeni bir evresini temsil etmektedir. Resim, tarihsel sürekliliğini koruyarak, dijital çağın estetik ve teknolojik koşulları içinde yeniden konumlanmaktadır.

2. RESİM, YENİDEN ÜRETİM VE AURA

Resim sanatı, tarihsel süreç içerisinde yalnızca bir temsil pratiği olarak değil, maddi varlığıyla anlam üreten ontolojik bir yapı olarak kavranmıştır. Tuval yüzeyine temas eden pigment, sanatçının bedensel jesti ve üretim sürecinin izleri, eseri salt görsel bir imge olmaktan çıkararak zamansal ve mekânsal bir varlığa dönüştürmektedir. Bu bağlamda resim, estetik deneyimin yanı sıra varlık deneyimi de üretmektedir. Özgünlük, tekillik ve otantiklik gibi kavramlar, özellikle modern estetik düşünce içerisinde resmin tanımlayıcı kategorileri hâline gelmiştir. Ancak teknik yeniden üretim araçlarının gelişimi, bu ontolojik zemini temelden sarsmış; sanat eserinin “biricik” oluşuna dayalı kuramsal çerçeveyi yeniden düşünmeyi zorunlu kılmıştır.

Teknik yeniden üretim tartışmasının kuramsal temelini oluşturan en önemli metinlerden biri Walter Benjamin’in 1936 tarihli çalışmasıdır. Benjamin, sanat eserinin teknik olarak yeniden üretilebilir hâle gelmesinin, onun tarihsel konumunu radikal biçimde dönüştürdüğünü ileri sürmektedir (Benjamin, 1936/2007). Benjamin’e göre sanat eserinin “aura”sı, onun “burada ve şimdi”sine, yani belirli bir zamana ve mekâna özgü tekil varlığına bağlıdır. Aura, yalnızca fiziksel özgünlüğü değil; aynı zamanda eserin tarihsel tanıklığını ve geleneğe içkinliğini ifade etmektedir. Resim sanatı, auratik deneyimin en belirgin

biçimde gözlemlendiğı alanlardan biridir. Özgün bir tabloyla yüz yüze gelme deneyimi, izleyiciyi eserin tarihsel sürekliliğıyle karşı karşıya bırakmaktadır. Eserin fiziksel varlığı, izleyici ile arasında mesafeli bir ilişki kurar; bu mesafe, auratik etkinin temel koşuludur. Ancak fotoğraf ve sinema gibi teknik çoğaltım araçları, eserin özgün bağlamını parçalayarak onu taşınabilir ve çoğaltılabilir bir imgeye dönüştürmektedir. Benjamin bu süreci, sanat eserinin “kült değerinden sergileme değerine geçişi” olarak tanımlar (Benjamin, 1936/2007).

Bu dönüşüm, yalnızca estetik bir değışim değıl; aynı zamanda toplumsal ve politik bir kırılmadır. Teknik yeniden üretim, sanatın aristokratik mekânlardan çıkarak geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır. Ancak bu demokratikleşme, auratik deneyimin çözülmesi pahasına gerçekteşmektedir. Theodor W. Adorno, kültür endüstrisi kavramı çerçevesinde çoğaltımın sanatı standartlaştırdığını ve metalaştırdığını ileri sürerek Benjamin’in analizini eleştirel bir boyuta taşımaktadır (Adorno, 1991). Böylece yeniden üretim, özgürleştirici ve indirgemeci iki eğilimi aynı anda barındıran bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır.

Dijital çağda ise teknik yeniden üretim, mekanik çoğaltımın ötesine geçmiştir. Sayısal teknolojiler, sanat eserini yalnızca kopyalanabilir değıl; aynı zamanda değıştirilebilir, manipüle edilebilir ve yeniden programlanabilir bir yapıya dönüştürmüştür. Lev Manovich, yeni medya nesnelerinin sayısallaşma, modülerlik, otomasyon ve değışkenlik ilkeleriyle işlediğini belirtmektedir (Manovich, 2001). Bu bağlamda dijital imge, sabit bir nesne değıl; veri tabanına dayalı bir yapı olarak varlık göstermektedir. Resim artık yalnızca fiziksel bir yüzeyde değıl; kod düzeyinde de üretilebilmektedir. Bu noktada Jean Baudrillard’ın simülasyon kuramı, imgenin statüsünü daha da radikalleştirmektedir. Baudrillard’a göre çağdaş toplumda temsil yerini simülasyona bırakmıştır (Baudrillard, 1981/1994). Simülakr, özgün bir referans noktasına ihtiyaç duymadan

dolaşıma giren göstergedir. Dijital ortamda dolaşan bir resim, çoğu zaman özgün eserle doğrudan ilişki kurmadan t k tilmektedir. İzleyici, tabloyu müze mek nında deneyimlemek yerine ekran aracılığıyla tanımakta; böylece imge, fiziksel nesnenin yerini almaktadır.

Baudrillard'ın hipergerçeklik kavramı, bu süreci açıklamak için önemlidir. Hiperger eklikte temsil ile gerçek arasındaki ayrım ortadan kalkmaktadır. Resim,  zg n nesne olmaktan ziyade dolaşım içindeki g r n rl   yle varlık kazanmaktadır. Böylece Benjamin'in auratik kayıp analizine ek olarak, referansın kendisinin de çözülmesi söz konusu olmaktadır. Rosalind Krauss'un "genişlemiş alan" yaklaşımı ise disiplinler sınırların çözülmesine dikkat çekmektedir (Krauss, 1979). Modernist estetik, resim ve heykel gibi disiplinleri belirli sınırlar içinde tanımlamışken;  a daş sanat pratiği bu sınırları aşarak hibrit üretim biçimlerine yönelmiştir. Resim, artık yalnızca tuval yüzeyinde değil; mekâna yayılan enstalasyonlarda, video projeksiyonlarında ve dijital arayüzlerde varlık göstermektedir. Bu durum, resmin maddi yüzeyden ba ımsızlaşarak mekânsal bir deneyime dönüşmesi anlamına gelmektedir. Nicolas Bourriaud'nun postprodüksiyon kavramı,  a daş sanatın üretim mantığını yeniden tanımlamaktadır (Bourriaud, 2002). Sanatçı artık "yaratıcı d hi" fi  r yle değil; kültürel imgeleri yeniden düzenleyen bir editör olarak konumlanmaktadır. Postprod ksiyon, mevcut görsel materyalin yeniden işlenmesi ve yeni ba lamalara yerleştirilmesi sürecidir. Bu bağlamda özgünlük, mutlak bir başlangıç değil; kültürel a  içerisindeki konumlanış biçimi olarak düşünülmektedir. Brian O'Doherty'nin "White Cube" analizi, modernist sergi mek nının eseri ba lamsızlaştırarak zamansız bir alan yarattığını ortaya koymaktadır (O'Doherty, 1999). Ancak dijital sergi ortamları, bu mekânsal çerçeveyi ortadan kaldırmakta; izleyici ile eser arasındaki ilişkiyi ekran temelli bir deneyime dönüştürmektedir.

Böylece resim, mekânsal sabitliğini kaybederek akışkan bir dolaşım nesnesine dönüşmektedir.

Bu kuramsal yaklaşımlar birlikte değerlendirildiğinde, resmin teknik yeniden üretim çağında ortadan kalkmadığı; aksine ontolojik statüsünü dönüştürdüğü görülmektedir. Aura çözülmekte, referans kaymakta, disipliner sınırlar genişlemekte ve üretim stratejileri yeniden tanımlanmaktadır. Ancak tüm bu dönüşümler, resmin estetik potansiyelini bütünüyle ortadan kaldırmamaktadır. Aksine, resim yeni medya ortamında farklı deneyim biçimleri üretmektedir.

Sonuç olarak, resim sanatı artık yalnızca maddi yüzeyle tanımlanamaz. O, veri, dolaşım, yeniden düzenleme ve simülasyon süreçleri içerisinde konumlanan çok katmanlı bir imgesel yapı hâline gelmiştir. Benjamin'in aura kavramı bu dönüşümün başlangıç noktasını oluştururken; Baudrillard, Manovich, Bourriaud ve Krauss'un yaklaşımları, çağdaş bağlamdaki ontolojik kaymayı farklı düzlemlerde açıklamaktadır. Bu teorik omurga, izleyen bölümde ele alınacak uygulama örneklerinin analizinde temel referans noktası olarak işlev görecektir.

3. TÜRKİYE'DE GELENEKSEL RESİMDEN DİJİTAL ÜRETİME GEÇİŞ: TEMSİL REJİMLERİNİN ÇÖZÜLÜŞÜ, ALGORİTMİK ESTETİĞİN KURULUŞU

Türkiye'de resim sanatının dijital üretim biçimlerine evrilişi, yalnızca teknik bir modernleşme süreci değil; temsil rejimlerinin, estetik değer hiyerarşilerinin ve sanatın ontolojik statüsünün yeniden tanımlandığı çok katmanlı bir dönüşümdür. Bu dönüşüm, Osmanlı son döneminde Batılı akademik temsil sistemlerinin benimsenmesiyle başlayan modernleşme çizgisinin, 21. yüzyılın algoritmik görsel kültürü içinde yeni bir eşiğe

ulaşmasıdır. Dolayısıyla mesele, tuvalin yerini ekranın alması değildir; mesele, “resim”in ne olduğunun yeniden sorulmasıdır.

Sanayi-i Nefise Mektebi’nin 1883’te kurulması, Osmanlı görsel kültüründe perspektif ve natüralist temsil sistemlerinin kurumsallaşmasını sağlamıştır (Germaner, 1997). Bu süreç, görmenin epistemolojisinin değişimidir. Geleneksel minyatür estetiğinin çoklu bakış sisteminden tekil perspektife geçiş, modern öznenin görsel dünyayı kavrama biçimiyle ilişkilidir. Cumhuriyet döneminde ise resim, ulusal kimliğin estetik üretim alanı olarak konumlanmış; figüratif kompozisyonlar, Anadolu temaları ve modernist soyutlamalar üzerinden kültürel bir temsil rejimi kurulmuştur (Antmen, 2010). Tuval, yalnızca fiziksel yüzey değil; modern ulusun görsel hafızasının maddi zemini haline gelmiştir.

Walter Benjamin’in aura kavramı (Benjamin, 1936/2007), bu dönemin estetik değer sistemini anlamlandırmak için kritik önemdedir. Aura, eserin tarihsel tekilliğine ve mekânsal özgünlüğüne bağlıdır. Türkiye’de 20. yüzyıl resim pratiği, özgünlük ve sanatçının bireysel imzası üzerinden değer kazanmıştır. Akademik sergi salonları ve müzeler, auratik deneyimin mekânsal çerçevesini oluşturmuştur. Ancak Benjamin’in öngördüğü teknik yeniden üretim süreci, dijital çağda radikal bir boyuta ulaşmıştır. Artık yeniden üretim yalnızca fotoğrafik çoğaltma değil; sayısal kod aracılığıyla sonsuz varyasyon üretim kapasitesidir.

Jean Baudrillard’ın simülasyon kuramı (Baudrillard, 1981/1994), bu dönüşümün kültürel boyutunu açıklamaktadır. Dijital ağda imge, temsil ettiği gerçeklikten koparak kendi dolaşım ağında var olmaktadır. Türkiye’de sanat eserlerinin sosyal medya, dijital arşivler ve NFT platformları aracılığıyla dolaşıma girmesi, eserin maddi varlığından bağımsız bir görünürlük rejimi oluşturmuştur. Böylece sanat, hipergerçek bir

estetik alan içinde konumlanmaktadır. Eserin fiziksel mekânda deneyimlenmesi ile ekran üzerinden tüketilmesi arasındaki fark, estetik algının dönüşümünü göstermektedir.

Lev Manovich'in yeni medya kuramı (Manovich, 2001), sayısallaşma ve modülerlik ilkeleri üzerinden sanatın veri tabanlı bir yapıya dönüştüğünü ortaya koyar. Türkiye'de 2010 sonrası dijital sanat üretimleri, kod, algoritma ve yapay zekâ temelli estetik pratikleri gündeme taşımıştır. Artık kompozisyon, sanatçının yalnızca sezgisel tercihlerine değil; algoritmik süreçlere de bağlıdır. Bu durum, yaratıcı öznenin rolünü dönüştürmektedir.

Nicolas Bourriaud'nun postprodüksiyon kavramı (Bourriaud, 2002), çağdaş sanatçının kültürel imgeleri yeniden düzenleyen bir editör konumuna evrildiğini belirtir. Türkiye'de dijital kolaj, video montaj ve veri manipülasyonu temelli üretimler, bu yaklaşımın somut örnekleridir. Sanatçı artık sıfırdan yaratıcı değil; mevcut kültürel arşivi yeniden bağlamlandıran bir üreticidir. Rosalind Krauss'un genişlemiş alan yaklaşımı (Krauss, 1979) ise disiplinler sınırların çözülmesini açıklar. Resim, heykel ve enstalasyon arasındaki ayrımlar bulanıklaşmış; dijital arayüz yeni bir sergileme yüzeyi haline gelmiştir.

1990 sonrası İstanbul Bienali, Türkiye'de bu dönüşümün kurumsal katalizörü olmuştur (Madra, 2008). Bienallerde video ve yeni medya çalışmalarının artışı, modernist resim paradigmasının çözülmesine katkı sağlamıştır. Üniversitelerde açılan yeni medya programları, sanat eğitiminin teknik altyapısını dönüştürmüş; resim bölümleri içinde hibrit üretim modelleri geliştirmiştir. Arthur Danto'nun sanatın stil temelli tanımlanamayacağı yönündeki görüşü (Danto, 1997), bu durumu teorik olarak destekler. Refik Anadol'un veri temelli çalışmaları, Türkiye'de dijital estetiğin küresel ölçekteki temsilidir. "Machine Hallucinations" serisi, büyük veri setlerinin yapay zekâ

algoritmalarıyla işlenmesi sonucu oluşan dinamik görsel kompozisyonlar sunar. Bu üretim biçimi, Manovich'in dijital nesnenin değişkenliği ilkesini somutlaştırmaktadır. Aynı zamanda Benjamin'in aura kavramını yeniden tartışmaya açar: Fiziksel tuval yoktur, ancak mekânsal projeksiyon deneyimi yeni bir auratik alan üretmektedir.

Ali Kazma'nın video çalışmaları, üretim süreçlerini estetik kurgu içinde sunarak zamanın resimselleşmesini sağlar. Canan Şenol'un dijital kolajları, ikonografiyi yeniden yazar. Erdal İnci'nin döngüsel gif çalışmaları, hipergerçek zaman deneyimini görünür kılar. Bu üretimler, Baudrillard'ın simülasyon kavramıyla birlikte düşünüldüğünde, imgenin referansını kaybederek kendi dolaşımının nesnesine dönüştüğünü göstermektedir. NFT teknolojisi, dijital sanatın özgünlük krizine teknolojik bir yanıt üretmektedir. Blockchain sistemi, dijital eserin tekilliğini kayıt altına alarak teknolojik bir aura oluşturmayı amaçlamaktadır. Ancak bu durum, özgünlüğün maddi değil; kriptografik bir temele dayanması anlamına gelmektedir. Böylece sanatın ontolojisi, fiziksel nesneden dijital sertifikaya doğru kaymaktadır.

Sonuç olarak Türkiye'de geleneksel resimden dijital üretime geçiş, bir kopuş değil; tarihsel süreklilik içinde radikal bir yeniden tanımlamadır. Tuval ortadan kalkmamış; ekranla birlikte genişlemiştir. Aura tamamen kaybolmamış; deneyimsel ve algoritmik bir forma evrilmiştir. Sanatçı figürü, yaratıcı özne konumundan veri yöneticisi ve kültürel editör konumuna dönüşmüştür. Bu dönüşüm, Benjamin'den Baudrillard'a, Manovich'ten Bourriaud ve Krauss'a uzanan kuramsal çizgi üzerinde okunabilir; Türkiye bağlamında ise üniversiteler, bienaller ve çağdaş sanat kurumları bu dönüşümün altyapısını oluşturmaktadır.

3.1. Türkiye’de Dijital Üretim Bağlamında Sanatçı Örnekleri, Estetik Dönüşüm ve Kuramsal Çözümleme

Türkiye’de dijital sanat üretimi, yalnızca teknolojik araçların sanata eklenmesiyle açıklanamaz; bu süreç, resmin ontolojik statüsünün dönüşümüdür. 1990 sonrası dönemde sanatçılar, yüzeye dayalı temsil rejiminden çıkarak veri, hareket, algoritma, yazılım ve mekânı üretim bileşeni hâline getirmiştir. Bu dönüşüm, Benjamin’in yeniden üretim tartışmasını, Baudrillard’ın simülasyon kuramını, Manovich’in yeni medya nesnesine ilişkin çözümlemelerini ve Krauss’un “medyum sonrası durum” yaklaşımını Türkiye bağlamında somutlaştırmaktadır. Bu çerçevede seçilen sanatçılar, resim geleneği ile dijital üretim arasındaki kırılma ve süreklilikleri görünür kılmaktadır.

3.1.1. Refik Anadol: Veri, Algoritma ve Dijital Sublimasyon

Refik Anadol’un pratiği, Türkiye’de dijital sanatın küresel ölçekte görünürlük kazanan en önemli örneklerinden biridir. Anadol, büyük veri kümelerini makine öğrenmesi algoritmaları aracılığıyla işleyerek mimari yüzeyleri dinamik görsel alanlara dönüştürmektedir. Bu üretim biçimi, klasik resimdeki yüzey anlayışını radikal biçimde dönüştürür.



Görsel 1. Refik Anadol, Seul Haemong, Ses/Görüntü Performansı

Anadol'un projeksiyon temelli işleri, sabit kompozisyon anlayışını ortadan kaldırarak sũrekli değişen bir gũrsel akış ũretilir. Burada eser, tamamlanmış bir nesne değil; algoritmik olarak yeniden ũretilen bir sũreçtir. Benjamin'in (2007) "teknik yeniden ũretilbilirlik" kavramı bağlamında dũřũnũldũęũnde, Anadolu'nun işleri aura kaybını radikallestiren bir yapı sergiler. Ancak bu kayıp, yeni bir dijital deneyim estetiğine dũnũřũr. Aura artık ũzgũn nesnede değil, deneyimin yoğunluğunda konumlanır.

Baudrillard'ın (1994) hipergerçeklik kavramı burada belirginleşir. Anadolu'nun veri manzaraları, temsil edilen gerçekliğin yerine geçen, verinin kendisinden tũretilmiř simũlasyonlardır. İzleyici, gerçekliğin temsiliyle değil, verinin estetiklestirilmiş soyutlamasıyla karşılaşır. Bu durum, resmin referans sistemini askıya alır. Manovich'in (2001) veritabanı mantığı ise Anadolu'nun ũretim yapısını açıklamada ũnemlidir. Eser, lineer bir anlatı izlemez; veri kũmeleri arasında kurulan ilişkiler ũzerinden ũretilir. Bu, modern resmin kompozisyon mantığından farklı olarak, modũler ve değişken bir yapı ortaya koyar.

3.1.2. Ali Kazma ve Dijital Gũrũntũde Resimsel Kadraj

Ali Kazma'nın video temelli ũretimleri, dijital sanatın belgesel estetikle birleştiği bir alanı temsil eder. Kazma'nın işleri ilk bakışta klasik anlamda "dijital sanat" kategorisine yerleştirilmese de, kayıt teknolojisinin estetik bir dile dũnũřtũrũlmesi bakımından ũnemlidir.

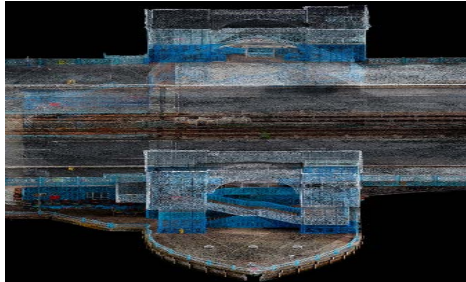


Görsel 2. Ali Kazma, Sumi Adlı Video Yapımı, 2025

Kazma'nın kadraj kullanımı, ışık dağılımı ve mekânsal derinlik anlayışı, resimsel kompozisyon geleneğiyle güçlü bir bağ taşır. Ancak burada temsil edilen şey, donmuş bir an değil; süreklilik içinde akan zamandır. Bu yönüyle eser, resmin mekânsal kurgusunu zamansal bir düzleme taşır. Benjamin'in yeniden üretim tartışması burada yeniden düşünülür. Video kaydı çoğaltılabilir bir formdur; ancak Kazma'nın estetik müdahalesi, bu çoğaltılabilirliği özgün bir sanat deneyimine dönüştürür. Krauss'un (1979) "post-medium condition" yaklaşımı da bu noktada önemlidir; medyum artık sabit bir teknik kategori değil, kavramsal bir araçtır.

3.1.3. Erdal İnci: Dijital Tekrar, Ritmik Çoğaltım

Erdal İnci'nin GIF temelli üretimleri, dijital ortamın modüler yapısını estetik bir kompozisyon ilkesine dönüştürür. Tek bir figürün dijital olarak çoğaltılmasıyla oluşturulan ritmik dizilimler, hem minimal hem de kolektif bir hareket etkisi yaratır.

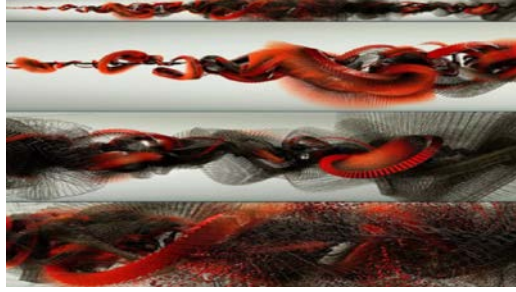


Görsel 3. Erdal İnci, Galata Bridge, 2026

Baudrillard’ın simülakr kavramı burada doğrudan işlerlik kazanır. Figür artık özgün değildir; çoğaltılmış bir dijital birimdir. Ancak bu çoğaltım, estetik bir düzen üretir. Resimdeki tekrar ve ritim ilkeleri, burada dijital ortamın teknik olanaklarıyla genişler. Manovich’in modülerlik ilkesi (2001), İnci’nin üretim yapısını açıklamada belirleyicidir. Dijital görüntü, bağımsız modüllerin birleşiminden oluşur; İnci’nin figürleri de bu modüler yapının görsel karşılığıdır.

3.1.4. Candaş Şişman: Mekân, Işık ve Genişlemiş Alan

Candaş Şişman’ın projeksiyon ve ışık temelli enstalasyonları, resmin yüzeyini bütünüyle ortadan kaldırarak mekânı kompozisyon alanına dönüştürür. Bu yaklaşım, Krauss’un (1979) “genişlemiş alan” kavramıyla örtüşmektedir.



Görsel 4. Candaş Şişman, Dijital baskı, 2011

Şişman’ın üretimlerinde izleyici, edilgen bir göz değil; deneyimin kurucu unsurudur. Rancière’in (2009) “özgürleşmiş seyirci” kavramı burada belirginleşir. İzleyici mekânda hareket ettikçe eser tamamlanır. Bu durum, resmin çerçeve içi kompozisyon anlayışını aşarak çevresel bir estetik deneyim üretir. Bu doğrultuda Türkiye’de dijital sanat üretimi, resmin sonu değil; medyum sonrası estetik dönüşümüdür. Yüzey, veri ve mekân arasında kurulan yeni ilişki, estetik deneyimin sınırlarını genişletmiştir. Resimsel kompozisyon ilkeleri tamamen ortadan kalkmamış; dijital ortamda yeniden yapılandırılmıştır. Bu dönüşüm, Türkiye sanat ortamının küresel dijital sanat diskuruyla

eklemlendiğini ve yerel üretimin uluslararası kuramsal çerçevelerle okunabilir hâle geldiğini göstermektedir.

4. SONUÇ

Bu çalışma boyunca izlenen temel soru şudur: Dijitalleşme, resim sanatının ontolojik zeminini ortadan mı kaldırmıştır, yoksa onu başka bir düzleme mi taşımıştır? Yapılan kuramsal ve tarihsel çözümlemeler göstermektedir ki yaşanan dönüşüm bir sonlanma değil, biçimsel ve kavramsal bir yer değiştirmedir. Resim, tarih boyunca taşıyıcı yüzeyini ve üretim araçlarını değiştirmiştir; mağara duvarından ahşap panele, tuvalden metal yüzeye uzanan süreç bugün ekran ve kod ortamına taşınmıştır. Dolayısıyla değişen şey resmin varlığı değil, var olma biçimidir.

Dijital ortamda üretilen imge, maddesel tekilliğe sahip olmamakla birlikte, deneyimsel tekillik üretme kapasitesine sahiptir. Bu durum, özgünlük kavramını maddeden bağımsız düşünmeyi zorunlu kılar. Özgünlük artık yalnızca fiziksel nesnenin tekrarlanamazlığına değil; bağlamına, dolaşım biçimine ve üretim sürecine bağlıdır. Türkiye’de dijital sanat üretimleri incelendiğinde, sanatçıların önemli bir kısmının geleneksel resimsel kompozisyon mantığını terk etmediğı; aksine onu dijital araçlarla genişlettiğı görülmektedir. Bu durum, kırılmadan ziyade eklemlemeye işaret eder. Türkiye’de dijitalleşme süreci, Batı merkezli bir teknolojik dönüşümün pasif taklidi şeklinde gerçekleşmemiştir. Yerel estetik hafıza, kültürel motifler ve tarihsel imgeler, dijital ortamda yeniden yorumlanmıştır. Bu nedenle ortaya çıkan yapı ne bütünüyle geleneksel ne de bütünüyle küresel dijital estetikle özdeşleşir. Melez bir estetik alan oluşmuştur. Bu melezlik, teknik bir ara form değil; çağdaş üretimin asli karakteridir.

Sanat piyasası açısından bakıldığında, dijitalleşme ekonomik ilişkileri de dönüştürmüştür. NFT ve blokzincir teknolojileri, dijital esere mülkiyet atfetmenin yeni yollarını sunmuştur; ancak estetik değerin belirlenmesini otomatikleştirmemiştir. Türkiye’de dijital sanatın koleksiyon değeri henüz istikrarlı bir zemine oturmamıştır. Geleneksel galeri sistemi ile dijital platform ekonomisi yan yana ve zaman zaman gerilimli biçimde varlığını sürdürmektedir. Bu hibrit ekonomik yapı, sanat alanının gelecekte nasıl şekilleneceğine dair önemli ipuçları barındırmaktadır. Sosyal medya ise görünürlük rejimini köklü biçimde değişirmiştir. Sanatçının izleyiciye ulaşma biçimi kurumsal aracı yapılara bağımlı olmaktan kısmen çıkmış; doğrudan dolaşıma açılmıştır. Ancak bu görünürlük artışı, aynı zamanda hızlı tüketim ve yüzeyselleşme riskini de beraberinde getirmiştir. Böylece estetik deneyim ile dijital dolaşım hızı arasında yeni bir gerilim ortaya çıkmıştır. Geleceğe yönelik değerdendirmede üç temel eğilim belirginleşmektedir. İlk olarak, üretim süreçlerinde yazılım temelli sistemler ve yapay zekâ araçları daha belirleyici olacaktır. Sanatçı, yalnızca imgeler üreten kişi değil; üretim algoritmalarını tasarlayan özne konumuna geçecektir. İkinci olarak, fiziksel ve dijital sergileme biçimleri arasındaki sınır daha da geçirgen hâle gelecektir. Üçüncü olarak ise özgünlük ve aura tartışmaları, maddi nesne merkezli anlayıştan deneyim merkezli anlayışa doğru kayacaktır.

Sonuç olarak, resim sanatının dijital çağda ortadan kalktığını söylemek tarihsel sürekliliği göz ardı etmek anlamına gelir. Resim, özünü kaybetmemiş; ifade alanını genişletmiştir. Türkiye’de yaşanan dijitalleşme süreci, yıkıcı değil dönüştürücü bir nitelik taşımaktadır. Geleneksel estetik miras ile dijital üretim araçları arasındaki ilişki, çatışmadan çok karşılıklı beslenme üzerinden şekillenmektedir. Bu durum, ağdaş Türk sanatının en belirgin karakteristiğini oluşturmaktadır.

Resim artık yalnızca bir yüzey değil; bir arayüzdür. Bu arayüz, tarihsel belleği, teknolojik imkânları ve kültürel kimliği aynı anda taşıyabilmektedir. Dolayısıyla gelecek, resmin sonunu değil; çok katmanlı bir varoluş biçimini işaret etmektedir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (1991). *The culture industry: Selected essays on mass culture* (J. M. Bernstein, Ed.). London, England: Routledge.
- Antmen, A. (2010). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, Trans.). Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. (Original work published 1981)
- Belting, H. (2011). *Art history after modernism*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Benjamin, W. (2007). *The work of art in the age of its technological reproducibility*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2008). *The work of art in the age of mechanical reproduction* (J. A. Underwood, Trans.). London, England: Penguin Books. (Original work published 1936)
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London, England: Penguin Books.
- Bourriaud, N. (2002). *Postproduction*. New York, NY: Lukas & Sternberg.
- Christie's. (2021, March 11). *Beeple's Everydays: The first 5000 days* [Auction results].
- Danto, A. C. (1997). *After the end of art*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and repetition*. New York, NY: Columbia University Press. (Original work published 1968)

- Germaner, S. (1997). *Cumhuriyet dönemi Türk resmi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1995). *The story of art* (16th ed.). London, England: Phaidon Press.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30–44. doi:10.2307/778224
- Krauss, R. (1999). *A voyage on the North Sea: Art in the age of the post-medium condition*. London, England: Thames & Hudson.
- Madra, B. (2008). *İstanbul Bienali yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Manovich, L. (2017). *Instagram and contemporary image*. New York, NY: Manovich.net.
- O’Doherty, B. (1999). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Paul, C. (2015). *Digital art* (3rd ed.). London, England: Thames & Hudson.
- Paul, C. (2015). *Digital art* (3rd ed.). New York, NY: Thames & Hudson.
- Rancière, J. (2009). *The emancipated spectator*. London, England: Verso.

Görsel Kaynakça

- Artful Living. (2025, May 5). *İstanbul Modern, Ali Kazma’nın “Aklin Manzaraları” sergisine hazırlanıyor*. Retrieved from <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/istanbul->

modern-ali-kazmanin-aklin-manzaralari-sergisine-
hazirlaniyor-i-32578

Instagram: @erdalinci. (2026). *Galata Bridge* [Video/Instagram
post]. Retrieved from
<https://www.instagram.com/erdalinci/?hl=tr>

MAGNET. (2011). [Dijital baskı]. Retrieved from
<https://www.magnet.istanbul/-----candas-sisman-224>

Refik Anadol Studio. (2019). *Seoul Haemong* [A/V performance
+ public art]. Seoul, South Korea. Retrieved from
<https://refikanadol.com/works/>

CAM SANAT YAPITLARINDA ATIK KULLANIMININ BİÇİM VE ANLAM ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ¹

Serap BEDEL ÖZEK²

Nezihe Lerzan ÖZER³

1. GİRİŞ

Endüstri Devrimi sonrası hız kazanan seri üretim ve tüketim kültürü, atık miktarının artmasına ve çevresel sorunların görünür hâle gelmesine yol açmıştır. Bu süreçte atık, başlangıçta bertaraf edilmesi gereken bir artık olarak değerlendirilirken; zamanla yeniden kullanım, geri dönüşüm ve ileri dönüşüm yaklaşımlarıyla farklı bağlamlarda ele alınmaya başlanmıştır. Sürdürülebilirlik tartışmaları çerçevesinde atık, yalnızca çevresel bir sorun değil; aynı zamanda kültürel ve estetik bir üretim potansiyeli olarak da yeniden konumlanmıştır.

Sanat alanında özellikle 20. yüzyıldan itibaren atık nesneler, sıradan olanın estetik ve kavramsal olarak yeniden değerlendirilmesini mümkün kılan güçlü ifade araçlarına dönüşmüştür. İşlevini yitirmiş nesnelerin sanatsal bağlama taşınması, tüketim kültürüne yönelik eleştirel yaklaşımları beslemiş ve malzeme kavramını yeniden tanımlamıştır.

¹ Bu çalışma “Atık Malzemenin Cam Sanat Yapıtı Üretiminde Kullanımı” başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

² Arş. Gör. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü, ORCID: 0000-0002-0440-813X.

³ Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, RCID: 0000-0002-3234-9202.

Cam sanatı bu bağlamda ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Şeffaflığı, kırılğanlığı ve dönüşebilir yapısıyla cam, hem endüstriyel hem de sanatsal üretimde güçlü bir simgesel değeri taşımaktadır. Çağdaş cam sanatında atık kullanımı iki temel biçimde görülmektedir: doğrudan atık cam malzemelerin üretim sürecine dahil edilmesi ve işlevini yitirmiş nesnelerin camla bütünleştirilmesi. Bu iki yaklaşım, atığın cam sanat yapıtlarında hem biçimsel hem de anlamsal düzeyde etkili olduğunu göstermektedir.

Bu çalışma, atık kavramının Endüstri Devrimi sonrası üretim–tüketim ilişkileri bağlamında geçirdiği dönüşümü, sanat ve cam sanatı üzerinden ele alarak; atık malzemenin cam sanat yapıtlarında biçimsel ve anlamsal etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır.

2. ATIK KAVRAMININ SANAT VE CAM SANATINDAKİ DÖNÜŞÜMÜ

Tarihsel süreç içerisinde toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel alanlarda yaşanan dönüşümler, özellikle Endüstri Devrimi ile birlikte belirgin bir ivme kazanmış ve üretim–tüketim ilişkilerini köklü biçimde dönüştürmüştür. 18. yüzyılın sonlarından itibaren yoğunlaşan sanayileşme süreci, hızlı ve seri üretimi mümkün kılarak ürün çeşitliliğinin artmasına yol açmıştır. Üretim kapasitesindeki bu artış, tüketim alışkanlıklarını da dönüştürmüş; “kullan-at” döngüsüne dayalı bir tüketim kültürü ortaya çıkmıştır. Seri üretim nesnelerinin çoğalması ve aşırı tüketim arzusu, beraberinde atık ve çöp sorununu getirmiş; doğal kaynakların hızla tükenmesine ve çevresel kirliliğin görünür ölçüde artmasına neden olmuştur. Böylece sürekli üretilip hızla tüketilen endüstri ürünleri ve bunların çevresel etkileri, günümüz insanının temel sorunlarından biri hâline gelmiştir. Bu süreçte doğaya verilen zararı azaltmaya yönelik atıkların dönüştürülmesi

gibi uygulamalar geliştirilmiştir (Deliduman, 2016). Zamanla bu yaklaşım yalnızca teknik bir geri dönüşüm meselesi olmaktan çıkmış; kültürel ve estetik bir boyut da kazanmıştır. Toplumsal kurumların yanı sıra tasarımcılar ve sanatçılar da atık malzemeleri üretim pratiklerine dahil ederek çevresel farkındalık oluşturan yaklaşımlar geliştirmiştir (Kaya & Bulat, 2022). Böylece atık, bertaraf edilmesi gereken bir artık olmanın ötesinde, yeniden anlamlandırılabilen kültürel ve sanatsal bir kavrama dönüşmüştür.

Sanat, tarih boyunca toplumsal ve teknolojik değişimlerle birlikte dönüşen dinamik bir üretim alanı olmuştur. Endüstri Devrimi sonrasında hızlanan sanayileşme, üretim tekniklerini geliştirirken geleneksel zanaat pratiklerinin gerilemesine ve seri üretimin yaygınlaşmasına da yol açmıştır. Bu durum, sanat ve el sanatları alanında çeşitli karşı duruş hareketlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda ilk önemli tepki, el emeğini ve zanaatkârlığı yeniden değerli kılmayı amaçlayan Sanatlar ve El Sanatları Hareketi (Arts and Crafts Movement) olmuştur. Bunu izleyen süreçte, işlevsel nesneleri estetik ve özgün bir bakış açısıyla sanat objesine dönüştürmeyi hedefleyen Art Nouveau; süslemeden arınmış bir tasarım anlayışı, tasarımcı kimliğinin güçlenmesi, zanaatın sanat alanı içinde konum arayışı ve kurumsallaşma eğilimleriyle tanımlanan Art Deco; camı yalnızca modern yaşamın şık bir unsuru olmaktan çıkarıp modernist düşüncenin simgesel bir taşıyıcısı hâline getiren Bauhaus ve Stüdyo Cam Hareketi gibi oluşumlar ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında şekillenen bu hareketler, camın yalnızca işlevsel bir üretim nesnesi değil, aynı zamanda sanatsal bir ifade aracı olarak yeniden konumlandırılmasında belirleyici rol oynamıştır (Ağatekin, 2020).

Modern dönemin hızlı üretim ve tüketim dinamikleri, nesnelerin yalnızca işlevini değil, temsil değerini de

dönüştürmüştür. Daha önce değersiz ya da atık olarak görülen unsurlar, 20. yüzyılın başlarından itibaren sanatın ifade alanına dahil edilmeye başlanmıştır. Atık nesne, yenilik arayışındaki sanatçılar için hem alternatif bir malzeme hem de güçlü bir sembolik araç hâline gelmiştir. Bu süreçte “atık” kavramı farklı dönemlerde çeşitli adlandırmalar ve yaklaşımlar altında ele alınmış olsa da, özünde sıradan nesnenin estetik ve kavramsal olarak yeniden değeriendirilmesini ifade etmektedir.

Günümüzde ise atık kavramının tasarım ve sanat alanındaki varlığı, çeşitli dönüşüm evreleri üzerinden gerçekteşmektedir. Bu dönüşüm süreçleri sürdürülebilirlik kavramı çerçevesinde ileri dönüşüm (upcycling) ve geri dönüşüm (recycling) başlıkları altında değeriendirilmektedir. “İleri dönüşüm” terimi, atılacak nesne ya da malzemelerin daha yüksek nitelikli veya daha değeri bir ürüne dönüştürölmesi anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle, düşük değeri ya da işlevini yitirmiş bir ürünün sosyal, kültürel, çevresel ve sanatsal değeri eklenerek yeniden kurgulanması sürecidir (Stringfixer, 2021). Bu yaklaşım, atığa ikinci bir yaşam kazandırmayı amaçlamaktadır. 2000’li yıllarda belirginleşen ileri dönüşüm, yalnızca çevresel fayda üretmekle kalmamış; aynı zamanda atıklara ek değeri kazandırmanın yaratıcı bir yolu olarak öne çıkmıştır. Genellikle iki düzeyde ele alınan bu süreçte, ilk düzey endüstriyel malzemelerin modifikasyonuna odaklanırken; ikinci düzeyde ürünler veya nesneler profesyonel (sanatçılar ya da zanaatkârlar) ya da bireysel yaratıcı müdahalelerle yeni bir esere dönüştürölmeaktadır (Coppola, Vollero & Siano, 2021). Yaratıcı ileri dönüşüm pratiğinde mevcut tekniklere yeni yöntemler eklenilebilmekte; kusurlar estetik bir değeri dönüştüröllebilmekte; nesneler toplanıp yığılabilmekte, parçalanıp sökülebilmekte ve farklı malzemeler yeniden bir araya getirilerek yeni potansiyeller üretilebilmektedir (Ağatekin, 2020).

“Geri dönüşüm” ise, azaltılamayan ya da doğrudan yeniden kullanılamayan atıkların fiziksel ve kimyasal işlemlerden geçirilerek ikincil hammaddeye dönüştürölmesi sürecidir (Blog.delphinhotel, 2022). Sıfır atık ilkeleri içerisinde en sık karşılaşılan uygulamalardan biri olan geri dönüşüm, ham madde tüketimini azaltmayı hedeflemektedir (İnanç, 2021). İleri dönüşüm ile geri dönüşüm arasındaki temel fark, malzemenin değerine ilişkin yaklaşımda ortaya çıkar: İleri dönüşümde tasarım yoluyla malzemenin değeri korunur ya da artırılırken; geri dönüşümde malzeme işlem görerek yeniden üretim sürecine katılır ve kimi zaman niteliksel kayıplar yaşayabilir (Yıldırım, 2017).

Bu dönüşüm süreçleri yalnızca endüstriyel üretim alanıyla sınırlı değildir; sanat ve tasarım alanında kullanılan malzemeler için de geçerlidir. Özellikle sürdürülebilir tasarım ve geri dönüşüm konuları, son yıllarda sanatçıların ilgi gösterdiği duyarlı alanlar arasında yer almaktadır. Tüketim kültürünün yön verdiği çağdaş dünyada sanatçılar, kullanılıp atılan ürünleri sanatsal üretimin parçası hâline getirerek hem estetik hem de etik bir söylem geliştirmektedir (Özrili, 2021).

Atık kavramının disiplinler arası üretim pratiklerinde kazandığı bu derinlik, cam sanatı alanında da güçlü bir karşılık bulmuştur. Tüketime dayalı yaşam biçiminin yarattığı atık sorunu karşısında çağdaş cam sanatçıları, farklı türlerde atık camları üretim süreçlerine dahil ederek bu malzemeleri sanatsal nesnelere dönüştirmektedir. Böylece atık, cam sanatında hem maddi bir malzeme hem de kavramsal bir ifade aracı olarak konumlanmaktadır. Cam sanatında atık kullanımı temelde iki farklı biçimde görölmektedir. İlkinde sanatçılar, doğrudan cam atıklarını üretim sürecine dahil etmektedir. Şişe camları, cam ambalajlar, plaka artıkları, stüdyo fireleri ya da vitray ve füzyon tekniklerinden arta kalan şablon kalıntıları gibi malzemeler yeniden eritilerek veya dönüştürölerek esere kazandırılmaktadır

(Eryılmaz Aksakal, 2019). Dolayısıyla gündelik hayattaki işlevini tamamlamış cam, sanatsal bağlamda yeniden biçimlenerek ikinci bir varlık alanı kazanmaktadır. Ancak bu yaklaşım yalnızca estetik bir tercih değil; aynı zamanda hammadde tasarrufu, enerji kaynaklarının korunması ve evre kirliliğinin azaltılması açısından da önemli bir katkı sunmaktadır. İkinci yaklaşımda ise işlevini yitirmiş farklı atık nesneler camla bütünleştirilerek sanat yapıtına dahil edilmektedir. Bu atık durumuna gelen nesneler arasında; sanatçının atamayıp bir kenarda beklettiği eşyalar, geçmişten gelen anılarla yüklenen değerli nesneler, yadig r konumunda olan özel ürünler veya değersiz olarak görülen malzemeler yer almaktadır. Dolayısıyla bu tür atıkların cam sanat yapıtı üretiminde malzeme olarak kullanılması da sanat eserinin değişen bir anlamını ifade etmektedir. Bu tür kullanımlarda atık nesne yalnızca fiziksel bir unsur değil; aynı zamanda anlam taşıyıcısıdır. Camın saydam, kırılgan ve dönüştürülebilir yapısı ile birleşen bu nesneler, eserin kavramsal içeriğini derinleştirmekte ve yeni bir anlam katmanı oluşturmaktadır.

Sonuc olarak cam sanatında atık kullanımı, eserin hem biçimsel hem de anlamsal yapısını belirleyici biçimde etkilemektedir. Üretim süreci, sanatçının tasarım anlayışına ve esere yüklemek istediği kavramsal içeriğe bağlı olarak şekillenmektedir. Bu doğrultuda, cam sanatında atık kullanımının eser üzerinde iki temel düzeyde etkili olduğu g r lmektedir. Bunlardan ilki biçimsel etkiler, ikincisi ise anlamsal etkiler olarak tanımlanabilir. Biçimsel düzeyde malzemenin renk, doku ve yapısal özellikleri eserin formunu belirlerken; anlamsal düzeyde atık nesnenin geçmişi, belleği ve kültürel çağrışımları eserin yorum alanını genişletmektedir. Bu iki düzeyde üretim gerçekleştiren sanatçılar, ağdaş cam sanatında atığı hem estetik hem de kavramsal bir değer olarak yeniden konumlandırmaktadır. Çalışma kapsamında ise bu yaklaşımlar

doğrultusunda üretim yapan sanatçılara, biçimsel ve anlamsal etkiler başlıkları altında yer verilmiştir.

3. ATIK KULLANIMININ CAM SANAT YAPITLARINDA BİÇİME ETKİLERİ

Cam, yüksek ısıya maruz kaldığında akışkanlaşan, soğuduğunda ise sertleşerek transparan bir yapı kazanan özgün bir malzemedir. Bu niteliği sayesinde cam, hem katı hem de sıvı olma hâlini aynı anda bünyesinde barındıran; biçimlendirme sürecinde sanatçıya geniş olanaklar sunan bir malzeme olarak tanımlanmaktadır. Camın saydam yapısı, iç ve dış arasındaki sınırları görünür kılarken aynı zamanda bu sınırları geçilmez hâle getirmekte; mahremiyet ve teşhir, yakınlık ve uzaklık gibi karşıt kavramların bir arada düşünülmesine olanak tanımaktadır (Baudrillard, 2010).

Sanat alanında da camın bu fiziksel ve kavramsal özelliklerinden yararlanan pek çok sanatçı, özellikle üretim süreçlerine atık nesneleri dâhil ederek bu nitelikleri daha da görünür kılmaktadır. Atık nesnelerin camla birlikte kullanıldığı sanat yapıtlarında, bu fiziksel özellikler biçimsel kurgunun temel belirleyicileri hâline gelmektedir. Sanatçılar, atık cam ambalajları ya da farklı atık nesneleri üretim sürecine dâhil ederek camın kırılabilirliği, saydamlığı ve ışık geçirgenliği üzerinden yeni biçimsel arayışlara yönelmektedir. Bu bağlamda Marcel Duchamp'ın 1912–1915 yılları arasında camın saydamlık, kırılabilirlik, ışık geçirgenliği ve sertlik ile hassasiyet arasındaki çelişkili yapısından yararlanarak atık nesnelerle görsel bir kurgu oluşturduğu ve 1923–1927 yılları arasında tamamladığı “Bekârlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin / Büyük Cam” adlı eseri (Görsel 1), modern sanat tarihinde başyapıt olarak kabul edilmektedir. Birbirine paralel iki büyük cam levha arasına yerleştirilen düzenleme, camın şeffaf yapısı sayesinde izleyiciye

Çift yönlü olarak sunulmaktadır. Eserin içindeki resimsel kompozisyon, farklı kaynaklarda çeşitli biçimlerde yorumlanmış; hem yüceltici bir geleneğe gönderme yapan hem de anlamı kapalı, melankolik bir yapı olarak değerlendirilmiştir. İlk sergilemenin ardından 1926 yılında paketleme sırasında kırılan eser için Duchamp, bu kırılma anını eserin tamamlanma süreci olarak tanımlamıştır. Daha sonra ise parçaları büyük bir titizlikle yeniden bir araya getirerek çalışmasını onarmıştır (Kargamecmua, 2022).



Görsel 1. Marcel Duchamp, “Bekârları Tarafından ırılıplak Soyulan Gelin/ Büyük Cam”, 1915-23.

Kaynak: NationalTrk. (t.y.).

Cam vitrinleri üretimlerinin merkezine alan Arman (Armand Fernandez) ise 1960’lı yılların başında camdan yaptığı vitrinlerin iini p ve işlevini yitirmiş nesnelerle doldurarak; tüketim toplumuna, bilinçsiz tüketici davranışlarına, bolluğun şiddetine ve atık estetiğine eleştirel bir yaklaşım geliştirmiştir. Camın saydam yapısı aracılığıyla atık nesnelerin izleyiciyle doğrudan ilişki kurmasını sağlayan sanatçı, “birikimler” olarak adlandırılan çalışmalarıyla sürekli üretim, tüketim ve yok oluş döngüsünü temsil eden nesneleri sanatsal bağlama taşımıştır.

Cam malzeme, Arman'ın eserlerinde bütünlüğü sağlayan temel unsur olarak öne çıkmaktadır. Bu yaklaşımın örneklerinden biri de “Clock Inclusion” adlı çalışmasıdır (Görsel 2).



Görsel 2. Armand Fernandez, “Clock Inclusion”, 1966.

Kaynak: Pamono. (t.y.).

Sanat eseri, içsel dünyanın dışavurumu ve öznel gerçeğin nesnel bir biçimde sunulması olarak tanımlanabilir (Görmez, 2017). Bu temel tanım, camın şeffaf ve aracı niteliğiyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Çünkü sanat eserinin kavramsal işlevi ile camın maddesel özellikleri, benzer bir amaca hizmet etmektedir. Sanat, içsel yaşama dair her türlü durumu sembolize ederken; bu içsel yaşama işlevini yitirmiş, eskimiş ya da manevi değerler yüklenmiş atıl nesneler de dâhil edilebilmektedir. Baudrillard’a göre her nesne iki temel işleve sahiptir: bir işe yaramak ve birine ait olmak. İlki bireyin nesneler aracılığıyla kurduğu işlevsel dünyayı, ikincisi ise bu dünyanın ötesinde zihinsel olarak inşa edilen soyut bir evreni temsil etmektedir. İşlevini kaybetmiş bir nesne, bir yandan atık olarak değerlendirilirken diğer yandan koleksiyon değeri kazanarak kişisel ve simgesel bir konuma yerleşebilmektedir (Baudrillard, 2010).

Cam malzemeyi eserlerinde kullanan sanatçılar, bu atıl nesneleri üretimlerine dâhil ederek içsel gerçeği, öznel deneyimleri ve duyguları somutlaştırmaktadır. Endüstriyel

atıklar, hurdalar, çöpler ya da bireysel geçmişe ait nesneler, camla birleşerek yeni bir anlam katmanı kazanmaktadır. Bu bağlamda cam ve atık nesne, birbirini tamamlayan iki temel malzemeye dönüşmekte; camın fiziksel özellikleri atık nesnenin biçimlenmesine yön verirken, atık nesne de camın kavramsal içeriğini zenginleştirmektedir.

Son dönemlerde cam alanında üretim yapan bazı sanatçılar, bireysel anlatımların ötesine geçerek toplumsal sorunlara, tüketim kültürüne ve atık meselesine odaklanan çalışmalar ortaya koymaktadır. Atık nesneleri cam eserlerine dâhil eden ya da doğrudan atık cam ambalajları üretim sürecine sokan bu sanatçılar, çevreci bir duruş sergileyerek ileri dönüşüm yaklaşımını benimsemektedir. Bu doğrultuda atık cam, benzerlerinden soyutlanarak belirli bir düşüncenin özgün sembolüne dönüştürülmektedir.

Atık camları sıcak cam tekniğiyle dönüştüren sanatçılardan biri olan Jason Mack, “Mack Glass Tree” adlı çalışmasıyla (Görsel 3) dünyanın en uzun ikinci cam ağacını üretmiş; bu eser daha sonra sanatçının kendi üretim sürecinin bir parçası olarak yok edilmiştir (Eryılmaz Aksakal, 2019).



Görsel 3. Jason Mack, “Mack Glass Tree”.

Kaynak: Illinois State University News. (2020).

Kendini “yeşil sanatçı” olarak tanımlayan Erwin Timmers ise çevresel sorunları odağına alan çalışmalarında çoğunlukla geri dönüştürülmüş pencere camlarını kullanmaktadır. Yeniden eritilmesi zor olan bu malzeme için yeni teknikler geliştirdiğini belirten sanatçı, eserlerine trafik ışıkları ve sokak lambaları gibi atık camları da dâhil ederek bu malzemeleri alışıldık bağlamlarından çıkarıp galeri mekânına taşımaktadır (Erwin Timmers, 2021) (Görsel 4).



Görsel 4. Erwin Timmers, “Bounty of Summer”.

Kaynak: Timmers, E. (t.y.).

Atık cam şişelerin dönüştürülmesine yönelik bir diğerk dikkat çekici örnek, Aaron Scales tarafından tasarlanan “Bottlestop Bus Shelter Project” adlı (Görsel 5) çevre dostu otobüs durağıdır. Kullanılmış meşrubat şişelerinden oluşturulan bu yapı, güneş enerjisiyle çalışan aydınlatma sistemiyle sürdürülebilir bir sanat-tasarım ürünü olarak öne çıkmaktadır (Worlds10, 2018).



Görsel 5. Aaron Scales, “Bottlestop”.

Kaynak: Worlds10. (2018).

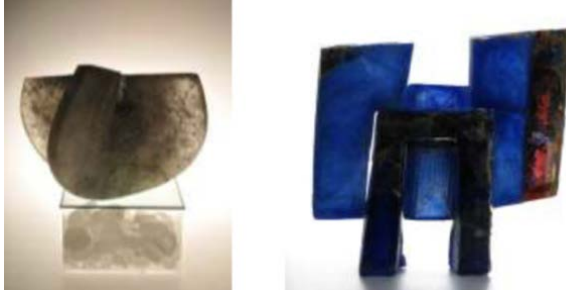
Jennifer Hecker ise kırık cam şişe ve kavanoz parçalarını metal örgüler üzerine yerleştirerek elbise formları üretmiş (Görsel 6); bu çalışmalarında parıltılı yüzeyler aracılığıyla zenginlik ve maddi değer kavramlarını sorgulamıştır.



Görsel 6. Jennifer Hecker, “Martyr Dresses”.

Kaynak: Hecker, J. (t.y.).

Atık camı sanatsal bir dile dönüştüren sanatçılardan biri de Güngör Güner’dir. Güner, stüdyo camı üreten firmalardan elde edilen kusurlu üretim atıkları ve fireleri kullanarak “Sonsuzluk” ve “Cam Kurs” adlı eserlerini (Görsel 7) ortaya koymuştur (Eryılmaz Aksakal, 2019).



Görsel 7. Güngör Güner, “Sonsuzluk” (Solda) ve “Cam Kurs” (Sağda).

Kaynak: Serfed. (t.y.).

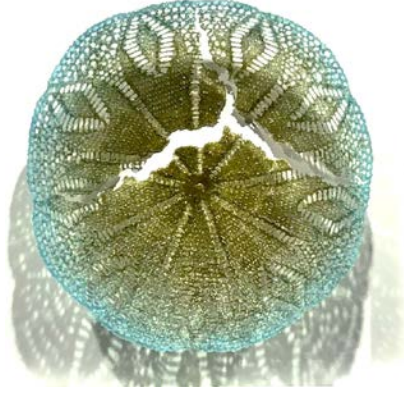
Avustralyalı sanatçı Mark Wotherspoon ise televizyon ekran camlarını kullanarak ürettiğı heykellerinde (Görsel 8), televizyonun aile yapısı ve kimlik oluşumu üzerindeki etkilerini ele almaktadır.



Görsel 8. Mark Wotherspoon, “Revelation of Death”.

Kaynak: Washington Glass School. (t.y.).

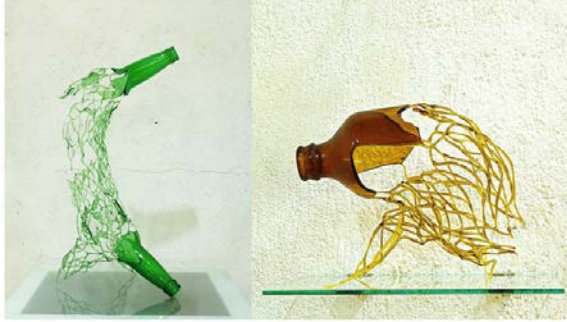
Serap Bedel Özek, “Çeyiz” adlı serisinde (Görsel 9) atık camları kalıp içi cam şekillendirme tekniğıyle kullanarak, farklı coğrafyalara gelin giden kadınların yaşadığı ayrılık, özlem ve aidiyet duygularını sanatsal bir anlatıya dönüştürmüştür.



Görsel 9. Serap Bedel Özek, “Çeyiz” Serisinden, 2019.

Kaynak: Serap Bedel Özek’in Arşivinden

Ivan Bestari Minar, atık cam şişeleri şaloma yardımıyla biçimlendirirerek (Görsel 10) hem geri dönüşüm sürecine katkı sağlamakta hem de özgün cam formlar üretmektedir.



Görsel 10. Ivan Bestari Minar.

Kaynak: Güven Geri Dönüşüm. (t.y.).

Özge Biçer ise “Sonsuz Serisi” (Görsel 11) ile bilinçli ya da bilinçsiz biçimde kirletilen doğaya dikkat çekmek amacıyla atık camları kullanmıştır.



Görsel 11. Özge Biçer, “Sonsuz Serisi”, 2021.

Kaynak: Biçer, Ö. (2021).

Cam ambalajların bireysel olarak biriktirilerek sanat ve tasarım nesnesine dönüştürölmesi, halk sanatı örneklerinde de görölmektedir. Amerika’da “şişe ağıaları” olarak bilinen ve “poor man’s stained glass” olarak adlandırılan bu uygulamalar (Görsel 12), kökenlerini 9. yüzyılda Kongo halkının kötü ruhları uzaklaştırmak amacıyla ağıaçlara açtığı renkli şişelere dayandırmaktadır.



Görsel 12. Jerry Dean Swanson, “WindBlown Bottle Tree”.

Kaynak: Bottle Tree Creations. (t.y.).

4. ATIK KULLANIMININ CAM SANAT YAPITLARINDA ANLAMA ETKİLERİ

Nesneler, yalnızca işlevleri doğrultusunda değil, aynı zamanda bireyin zihinsel dünyasında kurdukları ilişkiler aracılığıyla da anlam kazanmaktadır. Sahibiyle kurduğu bağ sayesinde bir nesne, maddi varlığının ötesine geçerek düşünsel ve duygusal alanı etkileyebilmekte; böylece kişinin belleğinde özel bir konum edinebilmektedir (Baudrillard, 2010). İşlevsel sürecini tamamlamış bazı atık nesneler de kullanım dışı kalmalarına rağmen varlıklarını bellekte ve anılarda sürdürmeye devam etmektedir. Çünkü çöpe dönüşen bir nesne, geçmişte yaşanmış deneyimlerin izlerini ve tanıklıklarını taşımaktadır. Bu tür nesneler, sanki söyleyecek sözleri varmışçasına yaşanmışlıkların izlerini barındırır ve bugünün bakışında geçmiş zamanın hatırlatıcısı olarak varlığını korur.

Bir nesnenin algılanan anlamı; bireysel deneyimler, kültürel ve tarihsel bağlam ile psikolojik yönelimler gibi çok katmanlı faktörlere bağlı olarak şekillenmektedir. Yüceltilen ya da özel bir konuma yerleştirilen nesnelerin yeniden yorumlanması, bireyin hayal gücü aracılığıyla nesneye sembolik anlamlar yüklemesiyle gerçekleşmektedir. Bu süreçte nesne, yalnızca fiziksel gerçekliğiyle değil, aynı zamanda hayal dünyasında da yer edinerek bir tür miras niteliği kazanmaktadır. Böylece nesne, zihinsel imgelerin sınırlarını aşarak hem yaşamsal hem de düşünsel gerçeklikte sürekliliğini sürdürmektedir (Görmez, 2017).

Gündelik hayatta pek çok kişi çocukluk anılarını belirli nesnelerle özdeşleştirmektedir. Geçmişte yaşanan bir anı ve o anıya eşlik eden nesne, zamanla bellekte silikleşse bile, nesnenin yeniden görülmesiyle birlikte anı tekrar canlanabilmektedir. Nesnenin biçimi ve yüzey özellikleri, geçmişe dair duyguları tetikleyen birer hatırlatıcı işlevi görebilmektedir. Bu bağlamda

nesne, bellek için uyarıcı bir unsur hâline gelirken; bellek de nesnenin algılanışını ve tasarımsal yorumunu etkileyen temel bir unsur olarak öne çıkmaktadır (Genç, 2021). İşlevini yitirmiş bir nesneye yüklenen kişisel anlamlar sayesinde, nesne birey aracılığıyla yeniden bir değer ve anlam kazanabilmektedir.

Atık nesnenin sanat yapıtına dâhil edilmesi de bu anılar ve çağrışımlar doğrultusunda biçimlenmektedir. Sanat eserleri, görünenin ötesinde sembolik ve metaforik anlamlar taşıyan yapılardır. Sanatçı, sıradan bir nesneye felsefi, simgesel ya da metaforik anlamlar yükleyerek onu sanatsal bir bağlama taşıyabilmektedir. Ancak bu durum, herhangi bir gündelik nesnenin kendiliğinden sanat eserine dönüştüğü anlamına gelmemektedir. Bir nesnenin sanat eseri olarak yeniden kurgulanması, bilinçli bir dönüştürme sürecini gerektirir ve bu dönüşüm nesnenin fiziksel özelliklerinden çok, ona yüklenen anlamlar aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Duchamp’a göre sanatçı, yaratım sürecinde ilkel duygularını malzemeye aktarır ve bu malzeme, izleyiciye bu duyguların iletilmesini sağlayan bir araca dönüşür. Duchamp, sanat eserinde estetik çekiciliğin zorunlu olmadığını savunarak, sanatçının kendisini gelecek kuşakların beğenisine göre sınırlandırmaması gerektiğini ifade etmektedir. Sanatçı, “iyi” olanı aramak yerine varoluşunu ortaya koymalı; tutkularını, çatışmalarını ve acılarını malzeme aracılığıyla ifade ettikten sonra süreci kendi akışına bırakmalıdır (Kuspit, 2006). Günümüzün hızla değişen dünyasında birçok sanatçı, kendini ifade edebilmek adına gündelik nesnelere yeni anlamlar yükleyerek ve atık malzemeleri üretim süreçlerine dâhil ederek özgün sanat formları geliştirmektedir.

Cam sanatında atık kullanımının, atık malzemeyi camın özgün yapısıyla birleştirerek eserin anlatım gücünü artırdığı görülmektedir. Bu birliktelik, yapıtın hem biçimsel hem de estetik

açıdan yeni anlamlar kazanmasına olanak tanımaktadır. İşlevini tamamlamış nesnelerin geçmişten taşıdığı birikimi camın kendine özgü yapısıyla bir araya getiren sanatçılardan biri de Jeff Ballard'dır. Sanatçı, üretim sürecinde camın yanı sıra farklı malzemeleri de bir ifade aracı olarak kullanarak hafıza, çürüme, ev ve yerinden edilme gibi evrensel temaları ele almaktadır. Ballard'ın çalışmalarının ayırt edici özelliğı, buluntu nesneler ile elle şekillendirilmiş cam formların birlikte kullanılmasıdır. "Day Residue" (Görsel 13) adlı eserinde, yastık formunda üretilmiş cam bir formu işlevini yitirmiş bir çekmeceyle bir arada sunarak, iki farklı malzemenin anlatısını tek bir düzlemde buluşturmuştur.



Görsel 13. Jeff Ballard, "Day Residue", 2011.

Kaynak: Ballard, J. (2011).

Hurda malzemeleri camla ilişkilendirerek anlam üreten bir diğer sanatçı Jen Fuller'dir. Fuller, cam ve atık metal parçalarını belirli formlar içinde bir araya getirerek özgün kompozisyonlar oluşturmaktadır (Görsel 14). Camın niteliklerini insan ruhuyla ilişkilendiren sanatçı, camı şeffaf, kırılğan ve zihinsel derinliğe sahip bir yapı olarak tanımlamaktadır. Eserlerinde kullandığı cam ve metalin farklı yönlerini de dile getirirken; camını şekillendirmede kullandığı fırının aslında bir teslimiyet eylemi olduğunu ve buna karşılık da demirin

şekillendirmedeki kontrolünün daha kolay olduğunu ve dayanıklı bir nihai destek sistemi olduğunu açıklamıştır (Jen Fuller Studios, 2022). Sanatçı, bu iki malzeme arasındaki zıtlıktan yararlanarak eserlerinde gerilimli bir denge kurmaktadır. İzleyiciye nesnelerin ne anlama geldiğini doğrudan söylemek yerine, ışık ve yarı saydamlığı vurgulayarak izleyicinin kendi kişisel anlatılarını keşfetmesini amaçlamaktadır.



Görsel 14. Jen Fuller, “Centaur”.

Kaynak: Fuller, J. (t.y.).

Cam sanatçısı Joshua Wojick ise çalışmalarında camın kırılğanlığı ile biçimlenebilir yapısını bir araya getirerek malzeme ve üretim sürecine dair yeni bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır. Geleneksel cam üfleme tekniklerinin ötesine geçen sanatçı, birbirine kenetlenmiş taş yığınlarını andıran “Sentinel” adlı çalışmasında (Görsel 15), camın dönüşüm potansiyelini ön plana çıkarmaktadır. Bu eser, doğayı yeniden değerlendirme fikri etrafında şekillenerek insan, evre ve malzeme arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Taş ile cam arasında gidip gelen dönüşüm döngüsü, eserin sembolik yapısını oluşturmaktadır. Eserde kullanılan atık elik kirişler ise endüstrinin gücünü ve insanın doğa üzerindeki kontrol arzusunu temsil etmektedir (Joshua Wojick, 2022).



Görsel 15. Joshua Wojick, “Sentinel (Cairn Serisi)”.

Kaynak: Wojick, J. (t.y.).

Atık nesne heykeltıraşı olarak tanımlanan William Massey, figüratif öğelere odaklanan çalışmalarıyla izleyicinin eserle çok katmanlı ilişkiler kurmasını hedeflemektedir. Buluntu nesnelerle inşa ettiği eserlerinde, parçalanmış ve kaotik bir dünyada birlik ve bütünlük arayışını görünür kılmaktadır. “Essentially” adlı çalışmasında (Görsel 16), biçimlendirilmiş cam plakaları atık nesnelerle birleştirerek babasının portresini oluşturmuş; yandan bakıldığında dağınık katmanlar hâlinde görünen yapı, önden bakıldığında bütüncül bir portreye dönüşmektedir (William Massey Art, 2022).



Görsel 16. William Massey, “Essentially”, 2012.

Kaynak: Massey, W. (t.y.).

Çağdaş cam sanatının genç temsilcilerinden Derya Geylani Vuruşan, eski ve değerli porselen çaydanlık ile fincanları alevde şekillendirdiği cam formlarla birleştirerek “An Serisi” ni (Görsel 17) oluşturmuştur. Geçmiş ile şimdinin buluştuğu bu seride, sıçrama biçimindeki cam formlar donmuş bir anı ve zamansızlığı temsil etmektedir (Instagram, 2023).



Görsel 17. Derya Geylani Vuruşan, “An Serisi”, 2021.

Kaynak: Design Turkey. (t.y.).

5. SONUÇ

Atık nesne, geçmişten günümüze birçok sanatçının dikkatini çekmiş ve sanatın farklı disiplinlerinde malzeme olarak kullanılmaya başlanmıştır. Modern sanatın belirli bir kesiminde adeta merkezi bir konum edinen atık nesne, günümüz sanatında da farklı alanlardan sanatçıların ifade aracı olmayı sürdürmekte; özgün söylem ve üretim yöntemleriyle yeni sanat formlarına dönüştürölmektedir. Böylece atık, yalnızca fiziksel bir artık değil, estetik ve kavramsal bir potansiyel taşıyan bir üretim unsuru hâline gelmiştir.

Bu yaklaşım, çağdaş cam sanatında da belirgin biçimde görölmektedir. Cam alanında eser üreten bazı sanatçılar son dönemde kişisel yansımaların dışında toplumsal sorunlardan,

tüketim ve atık meselelerine yönelik söylemlerini de gerçekleştirerek çevreci tepkilerini de ortaya koymaktadır. Atık nesneleri cam eserlerine dahil ederek ya da doğrudan atık cam ambalajlarını üretim sürecine sokarak eser üretmişlerdir. Bu bağlamda atık cam ve nesneler ileri dönüştürülerek cam sanat alanında varlığını sürdürmüştür.

Bu çalışma, cam sanat yapıtlarında atık kullanımının biçimsel ve anlamsal etkilerini çok yönlü bir bakış açısıyla ele almış; çağdaş cam sanatında malzeme tercihinin yalnızca teknik bir mesele olmadığını, aynı zamanda kavramsal, toplumsal ve kültürel boyutlar taşıdığını ortaya koymuştur. Endüstri Devrimi sonrası hız kazanan seri üretim ve tüketim kültürünün yol açtığı atık sorunu, sanat alanında eleştirel yaklaşımların ve alternatif üretim pratiklerinin gelişmesine zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda cam, hem endüstriyel hem de sanatsal üretimde sahip olduğu fiziksel ve simgesel özellikleri sayesinde atık malzemelerle güçlü bir ilişki kurabilen ayrıcalıklı bir ifade aracı olarak öne çıkmaktadır.

İncelenen örnekler doğrultusunda atık kullanımının eserler üzerinde iki temel düzeyde etkili olduğu görölmüştür. Bu etkilerden biri “biçim” diğeri ise “anlam”ı önceleyen unsurlardır. Biçimsel açıdan atık cam ve atık nesneler, camın şeffaflığı, kırılğanlığı ve dönüştürülebilir yapısıyla birleşerek yeni formların ve yüzeylerin oluşmasına olanak tanımaktadır. Anlamsal açıdan ise işlevini yitirmiş nesneler, taşıdıkları bellek, anı ve çağrışımlar aracılığıyla eserin kavramsal derinliğini artırmakta; bireysel hafıza ile toplumsal belleği bir araya getiren çok katmanlı anlatılar üretmektedir.

Sonuç olarak, cam sanat yapıtlarında atık kullanımının, eserin hem biçimsel kurgusunu hem de kavramsal içeriğini derinleştiren temel bir unsur olduğu söylenebilir. Atık cam ve nesneler, camın özgün yapısıyla birleşerek çağdaş cam sanatında

yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına olanak tanımakta; sanatçının bireysel anlatımını toplumsal ve çevresel sorunlarla ilişkilendiren güçlü bir araç hâline gelmektedir. Bu bağlamda atık kullanımı, günümüz cam sanatının önemli ve giderek güçlenen anlatım araçlarından biri olarak değerlendirilmektedir.

KAYNAKLAR

- Ağatekin, E. (2020). 21. yy. seramik sanatında yeni arayışlar: İleri dönüşüm eğilimi. *Virüs*, (6), 362–382.
- Ağatekin, M. (2020). İşlevsellikten sanat nesnesine cam'ın yolculuğu. *Virüs Dergisi*, (5), 400–417.
- Baudrillard, J. (2010). *Nesneler sistemi* (O. Adanır & A. Karamollaoğlu, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Blog.delphinhotel. (2022). Keyifle üretilenler: Upcycling – geri dönüşüm. 27 Ocak 2022 tarihinde erişildi: <https://blog.delphinhotel.com/article/22888-keyifle-uretilenler-upcycling---geri-donusum>
- Coppola, C., Vollero, A. & Siano, A. (2021). Consumer upcycling as emancipated self-production: Understanding motivations and identifying upcyclers types. *Journal of Cleaner Production*, 285, 124812. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2020.124812>
- Deliduman, C. (2016). Atıktan Sanata, *I. Ulusal Kent Estetiği Sempozyumu Bildirileri* (ss. 171–188). Samsun: Samsun Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Erwin Timmers. (2021). About. 13 Nisan 2021 tarihinde erişildi: <http://erwintimmers.com/about/>
- Eryılmaz Aksakal, A. Ş. (2019). Geri dönüştürölmüş cam ile sanat ve tasarım. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(35), 124–134.
- Genç, L. (2021). *Kişisel bellekten imgelerin sanat nesnesine dönüşümü* (Yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi *Yaşamda yerinden edinilen nesnenin sanattaki yeni yeri* (Yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

- İnanç, Z. (2021). Ne tarafa dönüşüm? 4 Mart 2022 tarihinde erişildi:
<https://www.plumemag.com/ne-tarafa-donusum/>
- İstagram. (2022, Ekim). *Derya Geyleni vuruşan an serisi*. 5 Mayıs 2023 tarihinde erişildi:
<https://www.instagram.com/p/CkD4NjropdL/?igshid=ZTE2MDY0MWU=>
- Jen Fuller Studios. (2022). About. 14 Mayıs 2022 tarihinde erişildi:
<https://www.jenfullerstudios.com/about/>
- Joshua Wojick. Cairns. (2022). Cairn series. 14 Mayıs 2022 tarihinde erişildi:
<https://www.joshuawojick.com/cairn-series>
- Kargamecmua. (2022). Kavramsal sanatın doğuşu: Marcel Duchamp. 9 Ağustos 2022 tarihinde erişildi:
<http://www.kargamecmua.org/dergi/sayi/30/2560>
- Kaya, İ. & Bulat, M. (2022). Kampüs alanındaki kurumuş bir ağacın sanat nesnesine dönüşüm süreci ve olasılıklar. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 12(1), 140–155.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). Ankara: Metis Yayınları.
- Özrili, Y. (2021). İmgesel tasarım: Geri dönüşen sanatın müzeye yansımaları. *Tykhe*, 6(10), 94–112.
- Stringfixer. (2021). İleri dönüşüm. 17 Mart 2021 tarihinde erişildi:
<https://stringfixer.com/tr/Upcycling>
- William Massey Art. (2022). Bio. 12 Mayıs 2022 tarihinde erişildi:
<https://www.williammasseyart.com/about>

Worlds10. (2018, Mart). List of 10 most bizarre bus stops from around the world. 20 Eylöl 2021 tarihinde erişildi: <https://www.worlds10.com/2018/03/list-of-10-most-bizarre-bus-stops-from.html>

Yıldırım, L. (2017). Geri dönüşüm / ileri dönüşüm / tekrar kullanım kapsamında ikinci el giysiler ve sürdürülebilirlik. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Faköltesi Sanat Dergisi*, 10(20).

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. NationalTürk. (t.y.). *Akılın hizmetine sunulan sanat: Marcel Duchamp*. 23 Mayıs 2022 tarihinde erişildi: <https://www.nationalturk.com/tr/aklin-hizmetine-sunulan-sanat-marcel-duchamp/>

Görsel 2. Pamono. (t.y.). *Armand Fernandez clock inclusion, 1966 glass*. 23 Mayıs 2022 tarihinde erişildi: <https://www.pamono.eu/armand-fernandez-clock-inclusion-1966-glass>

Görsel 3. Illinois State University News. (2020). *Alum Jason Mack is creating the world's largest glass Christmas tree*. 25 Mayıs 2022 tarihinde erişildi: <https://news.illinoisstate.edu/2020/12/alum-jason-mack-is-creating-the-worlds-largest-glass-christmas-tree/>

Görsel 4. Timmers, E. (t.y.). *Bounty of summer*. 27 Mayıs 2022 tarihinde erişildi: http://erwintimmers.com/wp-content/uploads/photo-gallery/imported_from_media_library/Bounty_of_Summer-side.jpg

Görsel 5. Worlds10. (2018). *List of 10 most bizarre bus stops from around the world*. 23 Mayıs 2022 tarihinde erişildi:

<https://www.worlds10.com/2018/03/list-of-10-most-bizarre-bus-stops-from.html>

Görsel 6. Hecker, J. (t.y.). *Martyr dress* 3. 13 Haziran 2022 tarihinde erişildi:
<https://jenniferhecker.net/portfolio/martyr-dress-3/>

Görsel 7. Serfed. (t.y.). *Merged document*. 13 Haziran 2022 tarihinde erişildi:
<https://www.served.com/upload/merged.pdf>

Görsel 8. Washington Glass School. (t.y.). *Recycle glass sculpture*. 13 Haziran 2022 tarihinde erişildi:
<http://washingtonglassschool.com/category/recycle-glass-sculpture>

Görsel 9. Serap Bedel Özek'in Arşivinden

Görsel 10. Güven Geri Dönüşüm. (t.y.). *Cam şişelerden yapılan şekillere inanamayacaksınız*. 12 Nisan 2022 tarihinde erişildi:
<https://guvengeridonusum.com/cam-siselerden-yapilan-sekillere-inanamayacaksiniz/>

Görsel 11. Biçer, Ö. (2021). *Atık camların soğuk cam şekillendirme tekniklerinde kullanımı* (Yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Görsel 12. Bottle Tree Creations. (t.y.). *Windblown green clear*. 12 Nisan 2022 tarihinde erişildi:
<http://www.bottletreecreations.com/assets/img/6-windblown-greenclear-PA.jpg>

Görsel 13. Ballard, J. (2011). *Glass works portfolio*. 12 Nisan 2022 tarihinde erişildi:
<http://www.jeffballardglass.com/Portfolio/Pages/2011.html#0>

Görsel 14. Fuller, J. (t.y.). *Centaur*. 12 Nisan 2022 tarihinde erişildi:

<https://www.jenfullerstudios.com/centaur/>

Görsel 15. Wojick, J. (t.y.). *Cairn series*. 12 Nisan 2022 tarihinde erişildi:

<https://www.joshuawojick.com/cairn-series>

Görsel 16. Massey, W. (t.y.). *Essentially for what it's worth*. 12 Nisan 2022 tarihinde erişildi:
<https://www.williammasseyart.com/essentially-for-what-its-worth>

Görsel 17. Design Turkey. (t.y.). 05 Mayıs 2023 tarihinde erişildi:
<https://bestdesignturkey.com/?ID=121113>

**PLASTİK SANATLAR ALANINDA
BİLİMSEL ARAŞTIRMALAR**

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com