

D SANAT

T.C. Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Sanat ve Tasarım Dergisi

Yayın Tarihi: 06 Ekim 2026
2. Cilt, 2. Sayı
e-ISSN: 2757-8011



T.C. Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Sanat ve Tasarım Dergisi*

e-ISSN: 2757-8011

Yönetim Yeri ve Adresi

D-Sanat, Sanat ve Tasarım Dergisi
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Evliya Çelebi Yerleşkesi, Tavşanlı Yolu 10. Km. 43100, Kütahya-Türkiye

Telefon

+90 (274) 443 2557

E-mail

dsanat@dpu.edu.tr

Web

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/dsanat>

Yayınlayan

T.C. Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Yayın Türü

Ücretsiz, Açık Erişim, Süreli Yayın

Yayın Periyodu

Yılda 2 Kez Yayınlanır
(Mart, Eylül)

İmtiyaz Sahibi

Prof. Dr. Süleyman KIZILTOPRAK
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Rektörü

Baş Editör

Prof. Dr. Levent MERCİN
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Editör Kurulu / Editorial Board

Doç. Dr. Jennifer VALENCIA
Isabela State Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Gül ÇETİN
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ali Aycan GÜRBÜZ
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Doç. Eren Evin KILIÇKAYA
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Resul AY
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Prof. Dr. Haldun ŞEKERCİ
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Prof. Dr. Michael WAYNE
Brunel University

Dr. Öğr. Üyesi Pinky CHADHA
Research Institute of Cultural Heritage and Tourism

Dr. Öğr. Üyesi Amy JOHNSTONE
University of Glasgow

Dr. Tom SIX
University of London

Prof. Dr. Tristan CARTER
McMaster University

Dr. Nancy MARTIN
San Francisco State University

Prof. Ioannis TOULIS
Ionian University

Mizanpaj Editörü

Öğr. Gör. Gökhan AKÇA
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Yazım ve Dil Editörü

Doç. Eren Evin KILIÇKAYA
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Yabancı Dil Editörü (İngilizce)

Öğr. Gör. Mustafa Kemal ŞEN
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Bilim ve Sanat Danışma Kurulu

(Unvana göre alfabetik)

- Prof. Dr. Adnan TEPECİK - Başkent Üniversitesi
Prof. Alev İDRİSOĞLU - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Fuat BAYSAL - Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Dr. Ali TOMAK - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Attila DÖL - Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Prof. Dr. Ayça ÇEKİÇ AKYOL - İnönü Üniversitesi
Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe AYDIN - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe GÜLER - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe Nuriye İŞGÖREN - Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Belma OĞUL - İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Buket Acartürk - Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Burçin Cem ARABACIOĞLU - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Burhanettin Aykut ARIKAN - Türk-Alman Üniversitesi
Prof. Dr. Cafer ARSLAN - Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Cihan IŞIKHAN - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Çetin ERGAND - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Deniz DOKGÖZ - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Ela TAŞ - Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Elif AĞATEKİN - Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Prof. Esma İGÜS - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK - Işık Üniversitesi
Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ - Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Feryal BEYKAL ORKUN - Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Filiz ADIGÜZEL - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Funda KURAK AÇICI - Karadeniz Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Gonca ERİM - Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Gül GÜNEY - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Gülten Aslıhan ÜNLÜ - Özyeğin Üniversitesi
Prof. Dr. Halime YÜCEL BOURSE - Galatasaray Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet EFE - Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Mehtap PAZARLIOĞLU - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Melike TAŞÇIOĞLU VAUGHAN - Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Merih BENDER - Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Cevat ATALAY - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Müjgan YILDIRIM - Maltepe Üniversitesi
Prof. Dr. Mümtaz Hakan SAKAR - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Nazlı Eda NOYAN CELAYİR - Bahçeşehir Üniversitesi
Prof. Nesrin ÖNLÜ - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Nilay ERTÜRK - Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Nureddin GÜLAÇTI - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU - İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Özge CORDAN - İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Seda AYVAZOĞLU - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Sedef ACAR - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Sema ERKAN - Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Serap BUYURGAN - Başkent Üniversitesi

Bilim ve Sanat Danışma Kurulu

(Unvana göre alfabetik, devam sayfası)

Prof. Dr. Serdar PEHLİVAN - Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Sevgi AVCI - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Sevim ARSLAN - Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Simber Rana ATAY - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI - İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Şirin ŞENGEL - Osmangazi Üniversitesi
Prof. Tuna UYSAL - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Uğur ATAN - Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Üzlifat ÖZGÜMÜŞ - İstanbul Üniversitesi
Prof. Yusuf KEŞ - Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Yüksel ŞAHİN - Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Zeynep TARIM - İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Ziya Kenan BİLİCİ - Ankara Üniversitesi (DTCF)
Doç. Dr. Alım Selin MUTDOĞAN - Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Asude Nil NİHAN TURNAGÖL - Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe Bahar BÜYÜKGÖNENÇ - Maltepe Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşen ÖZKAN - Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Burçin ÜNAL - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Ceren KARADENİZ - Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Corry Michael SHORES - Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Çiğdem KILIÇ - Haliç Üniversitesi
Doç. Dr. Çiğdem TAŞ ALİCENAP - Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Duygu ÇELİK - Munzur Üniversitesi
Doç. Dr. Elif ÜNLÜ - Boğaziçi Üniversitesi
Doç. Dr. Geoff BOVE - İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Gökçe SÖNMEMİŞ - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Gülder EMRE - İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Güner SAĞIR - İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Işıl KOCABAŞ - İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. İlkay Canan OKKALI - Trabzon Üniversitesi
Doç. Dr. Kerem EKSEN - İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Luca ORLANDI - Özyeğin Üniversitesi
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN - Ankara Üniversitesi (DTCF)
Doç. Dr. Muhsine Eda ARMAĞAN - Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. Nur CEMELELİOĞLU - Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Oğuz ARICI - İstanbul Üniversitesi
Doç. Özcan ÖZKARAKOÇ - Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Özge EJDER JOHNSON - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem BELKIS - Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Remzi SAN - Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Seta KÜRKÇÜOĞLU - Okan Üniversitesi
Doç. Dr. Şirin Begüm GÖKMEN - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Tuba YOKUŞ - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Tuğba AYAS ÖNOL - Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Tuğçe Mine AKTULAY ÇAKIR - Beykent Üniversitesi
Doç. Dr. Tuğçem KAR - İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Asena Kumsal ŞEN BAYRAM - Maltepe Üniversitesi

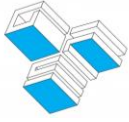
Bilim ve Sanat Danışma Kurulu

(Unvana göre alfabetik, devam sayfası)

- Dr. Öğr. Üy. Aslı MENEVŞE - Bilkent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Ayşe Gülçin URAL - Fenerbahçe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Dilara ÇELİK - Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Dilek GÜRSOY - İstanbul Bilgi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Emel BAŞARIK AYTEKİN - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Esra AKSOY - Adnan Menderes Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Gamze ERGİN - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Gizem ÖNCELEN - Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. İlayda SOYUPAK - Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Neriman SOYKUNT - Yakın Doğu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Özge GÜNCAN - Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Özlem AYVAZ TUNÇ - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Özlem KURT ÇAVUŞ - Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Soufi SAYLAM - Başkent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Şule SAYAN - Harran Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Ünal ARAÇ - Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Yüksel PİRGON - Süleyman Demirel Üniversitesi

Makale Numarası

- 1 **Mavi ÇAKMAKÇI*, Arif TOKAY**
Yolsuzluğun Sanattaki Temsilleri 202-217
- 2 **Aysun ALTUNÖZ**
Ritüel Temelli Yaşam Pratiklerinin Modern Sanata Yansımaları 218-228
- 3 **Bilge KINAM**
*İleri Dönüşüm Sanatında Sürdürülebilirlik:
Türk Sanatçılar Üzerine Görsel Bir Çözümleme* 229-248
- 4 **Mert BARLAS**
*Post-Modern Tüketim Kültürünün Bir Göstergesi Olarak Çağdaş Sanat:
Baudrillard'cı Bir Analiz*.....249-266
- 5 **Ethar ALYAMANI*, Elvin BAŞHAN**
Sadu Dokumacılığı ve Al-Qatt Al-Asiri Sanatında Motif Analizi 267-284



YOLSUZLUĞUN SANATTAKİ TEMSİLLERİ

THE REPRESENTATION OF CORRUPTION IN ART

Mavi ÇAKMAKÇI¹, Arif TOKAY²

Öz

Sanat, özerk bir alan olarak tanımlanmasına karşın, neoliberal kültür politikalarının etkisiyle biçimlendirilen ve kurumsal denetim mekanizmalarıyla kuşatılan bir alan olmayı sürdürmektedir. Buna karşılık sanatçılar, kurumsal eleştiri pratikleri aracılığıyla iktidar, sermaye ve denetim ilişkilerini görünür kılmaktadır. Bu pratikler, kamusal alanda eleştirel bir söylem ve görsel dil üretmektedir. Bu eleştirel pratiklerin odaklandığı sorunlardan biri de yolsuzluktur. Devlet denetimsizliği, ihmal, rant, yapısal bozulma ve mimari çürüme gibi olgular üzerinden görünürlük kazanan yolsuzluk, sanat eserlerinde çatlak, yarık ve kesik gibi biçimsel göstergeler aracılığıyla somutlaştırılmaktadır. Bu çalışmanın amacı, yolsuzluğun sanat tarihi içerisindeki temsilleri ile çağdaş sanat pratiklerindeki görsel karşılıklarını karşılaştırmalı olarak incelemektir. Bu doğrultuda, yolsuzluk imgesinin kamusal mekâna nasıl nüfuz ettiği ve toplumsal bellekte ne tür kırılmalara yol açtığı ele alınmaktadır. Nitel araştırma ve görsel veri çözümlemesine dayanan çalışmada, yolsuzluğun resimsel ve mekânsal temsilleri iktidar ilişkileri, kurumsal yapı ve toplumsal bellek bağlamında değerlendirilerek, güncel sanatta nasıl bir karşı-bellek mekanizmasına dönüştüğü ve toplumsal eleştiri ürettiği tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Yolsuzluk, Politik İmge

Abstract

Although art is defined as an autonomous sphere, it remains a field shaped by the influence of neoliberal cultural policies and hemmed in by institutional mechanisms of control. In response, artists make the dynamics of power, capital, and control visible through practices of institutional critique. These practices generate critical discourse and visual language within the public sphere. Corruption is one of the issues upon which these critical practices focus. Manifesting through phenomena such as a lack of state oversight, negligence, rent-seeking, structural degradation, and architectural decay, corruption is rendered tangible in artworks through formal indicators such as cracks, fissures, and cuts. This study aims to comparatively examine the representations of corruption in art history alongside their visual counterparts in contemporary art practices. In this context, it addresses how the image of corruption permeates public space and the types of ruptures it causes in social memory. Based on qualitative research and visual data analysis, the study evaluates the pictorial and spatial representations of corruption within the framework of power relations, institutional structures, and social memory, while discussing how it transforms into a counter-memory mechanism and generates social critique in contemporary art.

Keywords: Contemporary Art, Corruption, Political Image



DOI: 10.5281/zenodo.23119555

ARAŞTIRMA MAKALESİ

Geliş Tarihi / Received
22.04.2026

Kabul Tarihi / Accepted
03.10.2026

Yayın Tarihi / Publication Date
06.10.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author

E-mail:

mavicaakmakci7@gmail.com

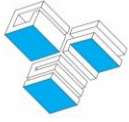
Cite this article: Çakmakçı, M., Tokay, A. (2026). Yolsuzluğun Sanattaki Temsilleri, *D-Sanat*, 2(2), 202-217



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, mavicaakmakci7@gmail.com, ORCID: 1234-5678-9101-1121

² YL Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, ariftokay70@gmail.com, ORCID: 0009-0007-8790-5935



Giriş

Sanat tarihinde yolsuzluk imgesi çoğu zaman doğrudan “rüşvet” ya da “usulsüzlük” sahnesi olarak resmedilmez; daha çok dolaylı anlatım stratejileri aracılığıyla görünür kılınır. Bu dolaylı anlatım, sanatın yalnızca olayları betimleyen değil, toplumsal düzenin “normal” kabul edilen ilişkilerini sorgulayan bir eleştiri alanı olarak işlediğini gösterir. Kısaca gündelik yaşam ve kamusal rol temsilleri üzerinden hile, çıkar ilişkileri ve eşitsizlikler dolaylı biçimde göstergeleştirilmektedir. Bu yaklaşım, etik bozulmayı istisnai bir durum olarak değil, toplumsal yapının parçası olan bir olgu olarak değerlendirmeye olanak tanır (Gürocak ve Timur, 2025, ss. 141–142).

Zamanla yolsuzluklar üzerine gerçekleştirilen dolaylı imgesel anlatım, iktidarın yalnızca somut eylemlerle değil; atmosfer, belirsizlik ve psikolojik etki yoluyla işlediğini ima eden anlatım biçimlerine evrilir. Bu tür temsiller, gücün görünür olmayan işleyişine dikkat çeker (Düz ve Özdemir, 2024, ss. 1446-1448). Örneğin; Dalí üzerine yapılan araştırmalarda onun sürrealist imge kurma biçimi, gündelik nesneleri, ideolojik–psikolojik gerilimin taşıyıcısına dönüştüren bir strateji olarak ele alınır. Daha sonraki süreçte dolaylı anlatım, yer yer görsel ifşa stratejilerine dönüşür. Örneğin Dadaistler iktidar ve çıkar ilişkilerini, parçalı görsel diller aracılığıyla açığa çıkarılmasını mümkün kılar. Bu aşamada yolsuzluk, tekil olaylar dizisi olarak değil, yapısal ve sistematik bir sorun olarak ele alınırken propaganda diline dönüşür (Arslan, 2017, ss. 75- 80).

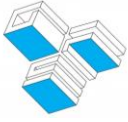
Bu tarihsel çerçeve içinde sanat, yolsuzluğu yalnızca toplumsal ya da siyasal bir problem olarak değil, etik çözülme ve temsil düzeyinde işleyen çok katmanlı bir olgu olarak ele alan ve giderek değişen biçimsel anlayışı içine yerleştiren, eleştirel bir alan hâline gelir (Bostancı, 2013). Bu bağlamda yolsuzluk, toplumsal ya da siyasal problem olarak değil; çağdaş sanatta, kurumsal çürüme, kamusal sorumluluğun ihlali, mekânsal adaletsizlik veya devlet ihmali gibi karmaşık olguların görsel ve kavramsal temsili olarak biçimlenir (Avcı ve Uslu, 2019).

Sanatçıların bu temaya yönelmesi, yolsuzluğu soyut bir kavram olmaktan çıkarıp malzeme, mekân ve zaman üzerinden görünür kılan imgeler üretmelerine olanak tanır (Keten, 2023, ss. 6455-6457). Sanat pratiklerinde hem bir “tematik odaklı yaklaşım” hem de “ifşa stratejisi” hâlini alır (Demos, 2013, ss. 3–5). Sonuç olarak yolsuzluk imgesinin görünürlüğü sanatın biçimsel anlayışı içinde giderek değişime uğrar ancak aktarım dilini giderek sivrileştirir. Bu makalede de amaç yolsuzluğun resim sanatındaki imgesel dönüşümünü kronolojik olarak incelemek ve izleyici üzerindeki etkisini anlamaktır.

Dolayısıyla çalışmada doğrudan yolsuzluk başlığı altında ele alınmasa da dönemin yasal olmayan işleyişini görünür kılan çalışmaların izi sürülmüştür. Bu bağlamda pek çok eser bize yolsuzluk tanımını verebilecektir. Sistemsel ihmal, kurumsal çürüme, mekânsal bozulmalarla metaforlaştırılan tüm imgeler bu bağlama yerleştirilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle öncelikle yolsuzluk başlığı altına girebilecek göstergeleri anlamak adına kelimenin epistemolojik tanımını yapmak doğru olacaktır.

1. Yolsuzluk nedir?

Yolsuzluk kavramı tarihsel olarak ilk kez Antik Roma’da Latince “*corruptio*” terimiyle ifade edilmiş olup, *corruptere* fiilinden türemiştir. Kelime; “bozmak, çürütmek, bütünlüğünü kırmak” anlamlarını taşımaktadır (Oxford Latin Dictionary, 2012, ss. 475–476). Kavramsal çerçevesinin ise daha erken bir dönemde, MÖ 4. yüzyılda Aristoteles tarafından Politika adlı eserinde ortaya konduğu bilinmektedir. Aristoteles yolsuzluğu, yönetim biçimlerinin ortak iyiyi gözetmekten saparak özel çıkara yönelmesi



olarak tanımlamıştır (Saltık, 2023). MÖ I. yüzyılda Cicero, De Officiis ve De Re Publica adlı eserlerinde *corruptio* kavramını “kamusal erdemin ahlaki çözülme yoluyla tahrip edilmesi” şeklinde ele aldığı ve bu durumu cumhuriyet düzeni için yapısal bir tehdit olarak değerlendirdiği bilinmektedir (Shaikh, 2026). İslam düşünce geleneğinde de benzer bir içerik, özellikle İbn Haldun (ty)’un Mukaddime’sinde “fesad” kavramı üzerinden ele alınmış; fesad, “devlet düzeninin ahlaki zayıflama sonucu çözülmesi” olarak tanımlanmıştır (ss. 349–352).

Türkçede “yolsuzluk” terimi ise 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başında modernleşme süreciyle birlikte türetilmiş olduğu anlaşılar. “Doğru yol” anlamındaki yol kökünden hareketle kamusal düzenin ilkesel sapmasını ifade eden hukuki ve idari bir kavram olarak dile yerleşmiştir (TDK, Türkçe Sözlük, 2023).

Kısaca yolsuzluk kavramı, kamu gücünü kullanan kişilerin, görev gereği sahip oldukları yetkiyi kötüye kullanması, kişinin kendisine veya başkasına çıkar sağlamayı amaçlaması için kötüye kullanılan uygunsuz ve genellikle hukuka aykırı davranıştır. Bu davranış, yalnızca bireysel bir etik ihlal değil; sistematik olarak kurumsal yapıların, toplumsal düzenin ve kamusal güvenin çöküşüne neden olan çok katmanlı bir güç mekanizmasına dönüşür.

Yolsuzluk, çoğu zaman görünmez bir süreç olarak işler. Fakat etkileri, kent dokusundan mimariye, toplumsal belleğe ve bireylerin gündelik yaşamına kadar geniş bir alana yayılır. Toplumsal yapıdaki bu bozulmaların en büyük somut göstergeleri ise doğal afet zamanlarında görünür olur. Dolayısıyla görünmez çürümenin somutlaşmış kritik eşiği temsil eder. Afet sonrası ortaya çıkan yıkımlar bu görünmez çürümenin somutlaştığı dramatik anlar hâline gelir. Bu durumda deprem, sel, yangın vb. felaketler de yalnızca doğal değil, aynı zamanda sosyal ve politik felaketlerin göstergesine dönüşmektedir. Yaşanan büyük yıkımlar, çöküşün yalnızca jeolojik bir olay olmadığını; denetimsizlik, rant odaklı yapılaşma ve mühendislik etiği eksikliklerinin ortak sonucu olduğunu göstermektedir (Facts and Details, 2011).

Ancak bunların başında eğitim gelmektedir. Eğitim sisteminin yeni yetişen kitleyi liyakat yerine biat temelinde şekillendirmesi, yolsuzluğun süreklilik kazanmasında belirleyici bir rol oynamaktadır. Eleştirel düşünme, etik sorumluluk ve yetkinlik ölçütleri geri plana itildiğinde; aidiyet, sadakat ve hiyerarşik bağlılık başarı kriteri hâline gelir. Bu durum, kamusal görevlerin ehliyet temelinde değil, ilişki ağları üzerinden dağıtılmasını meşrulaştırarak yolsuzluğu istisnai bir sapma olmaktan çıkarır ve sistemin işleyişine içkin bir pratik hâline getirir. Sonuç olarak eğitim, toplumsal adaleti ve şeffaflığı güçlendiren bir araç olmaktan uzaklaştırıp, yolsuzluğu yeniden üreten ideolojik bir aygıt dönüşür. Bu nedenle yolsuzluk ile yapısal çöküş arasındaki ilişki hem mimari hem de toplumsal hafıza açısından kritik bir tartışma alanı sunar.

Liyakat yerine biatın esas alındığı toplumsal ve eğitsel bir zeminde gelişen sanat düşüncesi ise eleştirel ve dönüştürücü niteliğini büyük ölçüde yitirerek uyumlu, onaylayıcı ve temsilî bir işleve indirgenebilir. Sanat, bu bağlamda özgür ifade alanı olmaktan ziyade mevcut iktidar ilişkilerini görünmez kılan estetik bir araç hâline gelecektir. İçerik, biçimsel yenilikten çok kabul edilebilirlik ve aidiyet ölçütlerine göre belirlenir. Eleştirel söylem taşıyan üretimler marjinalleştirilirken, simgesel olarak “uygun” olan estetik anlayışlar desteklenir ve dolaşıma sokulur. Böylece sanat düşüncesi, toplumsal gerçekliği sorgulayan bir alan olmaktan uzaklaşıp, yolsuzlukla iç içe geçmiş güç yapılarını dolaylı biçimde meşrulaştıran bir kültürel üretim alanına dönüşebilir. Tartışmanın geri kalanı bu eleştirinin imgesel olarak nasıl işlediği üzerine ilerleyecektir ancak öncelikle resim sanatı tarihinde

toplumun bu gerçekliğine ışık tutan imgeler incelenmekte ve sistemle birlikte ya da sistemin karşısında biçimlenen yolsuzluk imgesi eleştirel süzgeçten geçirilmektedir.

2. Yolsuzluğun Resim Sanatındaki İmgesi

Sanat tarihindeki yolsuzluk imgeleri, çoğu zaman ahlaki bir yargıdan çok, gücün nasıl işlediği ve kendini nasıl meşrulaştırdığını, toplumsal gerçekçi biçimde resimlenmiştir. Bu hattın erken örnekleri Barok resimde görünür olur. Barok dönem, Klasik Dönemi takip eden fakat bu dönemin aksine duygusallığı ön planda tutan ve toplumun büyük bölümüne hitap etmeyi isteyen bir akım olmuştur (Turani, 1990, s. 447). Barok dönemin de kendinden önceki dönemlerde olduğu gibi dini temalara yoğunlaştığı ancak insanı da gözlemlediği anlaşılır (Öndin, 2020, s. 11). Örneğin Caravaggio, ilk defa Roma halkının gündelik yaşam sahneleri üzerinden hile ve çıkar ilişkilerini görünür kılan ve bunu yansıtan resimler yapmıştır (Güroca ve Timur 2025, ss. 145–147).

The Cardsharps (Oyunbazlar) isimli yapıt, o güne kadar üst sınıf ya da dini ve mitolojik kahramanları gördüğümüz sahnelerin çok dışında bir sahnedir (Görsel 1). Kioroskuro denilen ışık tekniğinin de resimlere girmeye başladığı bu resimde aldatma, gizli bir suç olarak değil, oyunun doğal bir parçasıymış gibi sunulur. Burada yolsuzluk, yasadışı bir eylemden çok, toplumsal bağlamların içine sızmış bir ahlaki yıpranma olarak temsil edilir. Arkadaki figürün eldiveninin iki parmağının delik olması cepçi olduğunu işaret eder.



Görsel 1. Caravaggio, *The Cardsharps*, 1594.

Sağdaki figür ise arkasına sakladığı kartları çıkararak oyuna hile katmaktadır. Caravaggio'nun dramatik ışık-gölge kullanımı, izleyiciyi doğrudan ahlaki bir yargıya zorlamaz. Aksine sahnenin sıradanlığı üzerinden gösterilmek istenilenin nasıl "olağan" bir davranış hâline geldiğini aktarır. Bu yaklaşım, yolsuzluk ve hırsızlığın istisnai değil, gündelik hayatın içkin bir parçası olduğunu işaret eder. Dönem okuması yapıldığında şehirleşmenin ve endüstrileşmenin getirisi olarak ortaya çıkan işsizliğin bu tür girişimlere neden olduğu anlaşılmaktadır. Şehirleşme kendi iş olanaklarını oluşturmuş; sokak sanatçıları, dansçıları ve cepçileri ortaya çıkmıştır.

Yine barok dönemin önemli isimlerinden Rembrandt'ın da *The Night Watch* (Gece Devriyesi) isimli yapıtında, kamusal savunma fikrini sahnelerken, aynı anda bu görevin nasıl hiyerarşik bir güç dağılımı içinde, arka planda kimlerin üzerine basılarak bu güç ilişkisinin kurulduğu temsil edilir (Görsel 2).



Görsel 2. Rembrandt van Rijn, Gece Devriyesi, 1642.

Kompozisyondaki kişiler bir lonca teşkilatının üyeleridir. Ancak Amsterdam'daki sivil milis birliğini (şehir muhafızları) olarak gösterilirler. Bu milisler aristokrat askerlerden değil; tüccarlar, zanaatkârlar ve kent elitlerinden oluşmaktadır. Bu durum, feodal sistemin çözülüp ekonomik gücün ticaret burjuvazisine geçtiğini gösterir. Çok zengin olduğu için yönetimde söz hakkı olduğunu düşünen bu grup eşit para vererek yan yana resmedilmek için sipariş verdikleri bu resme tepki gösterirler. Resimde merkez-çevre ilişkileri ile kimlerin görünür, kimlerin geri planda kaldığının açık edilmesi bu rahatsızlığın en büyük nedenidir. Giysilerinin farklı dönemlere ait savaş giysileri olması da bir diğer eleştiri alan yönüdür. Buradaki yolsuzluk, doğrudan bir çıkar alışverişi olarak değil; kamusal gücün adaletsiz temsili ve yoğunlaşması olarak kabul edilebilir. Kamusal görevlerde görünürlüğün ve prestijin, liyakatten çok ekonomik güce bağlı olduğunun kanıtıdır. Böylece yolsuzluk, yönetsel bir sapmadan daha çok, temsil yönetiminin ürettiği bir sorun hâline gelir (Düz ve Özdemir, 2024, ss. 1451-1453).

Burjuva sınıfının adil olmayan şekilde gerçekleşen yükselişi kendi portrelerini yaptırırken bir ressam tarafından metaforik bir anlatımla ortaya konulmuştur. İyi bir gözlemci olan Rembrandt aslında sosyolojik bir açılım da yapmış olur. Hollanda Altın Çağı'nda aristokrasi yerine yükselen kentli burjuva sınıfının gücünün temsili olarak kayda geçer. Aslında 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde siyasal temsil alanında yolsuzluk, doğrudan suç imgeleriyle değil, meşruiyet üretimi üzerinden ele alınır. Örneğin; Jacques-Louis David'in *Marat'ın Ölümü* (La Mort de Marat, 1793) adlı yapıtı, yüzeyde devrimci bir şehitlik anlatısı sunsa da siyasal gücün kendini nasıl ahlaki üstünlük ve erdem imgeleriyle kurduğunu gösterir (Görsel 3).



Görsel 3. Jacques-Louis David, Marat'ın Ölümü, 1793.

David'in eseri, Fransız Devrimi'nin politik atmosferi içinde üretilmiş güçlü bir propaganda ve ideolojik temsil örneğidir. Eserde Marat'nın elinde tuttuğu mektup, Charlotte Corday'in yardım talebi gibi gösterilmiştir. Ancak tarihsel bağlamda Corday, Marat'ı devrim şiddetinin sorumlularından biri olarak öldürmüştür. David, bu karmaşık politik gerçeği sadeleştirerek, Marat'ı halk için çalışan masum bir figür, Corday'i karşı devrimci bir tehdit olarak kurgular. Marat aslında devrim sürecinde özellikle; Krallık yanlılarına karşı sert önlemler alınmasını, devrim karşıtlarının idam edilmesini, halk egemenliğinin korunması için güçlü ve sert bir yönetim kurulmasını talep eden söylemler geliştirmiş ve şiddetin yönünü farklılaştırmıştır. Böyle dönemlerde gerçekler birbirine girer. Devrim döneminde yolsuzluk söylemi de yalnızca etik bir mesele değil, aynı zamanda politik bir silah hâline gelmiştir. Corday köylerde yaşanan yolsuzluğu ve siyasal adaletsizliği bildirmek ve barışı istemek adına Marat'dan yardım istemiş ama karşılık bulmamıştır. Marat "100 bin kişinin kellesini istiyorum" söylemi içindedir. Bu yapıt, bu süreci elbette açıkça betimlemez, kamusal erdemin bu ölçüde yüceltilmesi, arka planda ahlaki kırılma ve siyasal meşruiyet ihtiyacını görünür kılar. Bu bağlamda yolsuzluk ve adaletsizlik, bastırılması gereken bir karşıtlık olarak, temsilin dolaylı alanında hissedilir. 19. yüzyıl Hollanda resminde de yolsuzluk imgesi, kamusal görev ve temsil meselesi üzerinden şekillenir (Çetin, 2018).

3. Yolsuzluk İmgesinin Modern Sanattaki İmgesel Dönüşümü

20. yüzyıla gelindiğinde yolsuzluk imgeleri, modern ideolojilerin yarattığı psikolojik ve politik atmosfer üzerinden ele alınmaya başlanır. Salvador Dalí'nin *The Enigma of Hitler* (Hitler Bilmecesi) isimli çalışmasında olduğu gibi baskıcı iktidarı doğrudan suçlayıcı bir propaganda diliyle değil, paranoya, belirsizlik ve yaklaşan felaket hissi üzerinden temsil edilir (Görsel 4).

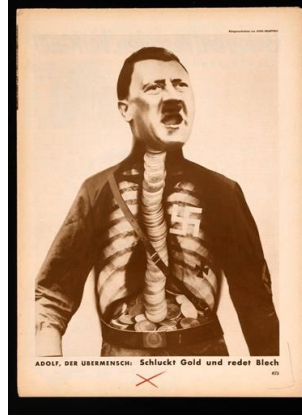


Görsel 4. Salvador Dalí, *The Enigma Hitler*, 1939.

The Enigma Hitler Politik gerilimler, totaliter ideolojiler ve bireysel bilinçaltı korkularının bir araya geldiği sürrealist bir çalışmadır. Pek çok sembolün yer aldığı çalışmada Chamberlain'in şemsiyesi önemli bir metafor olarak öne çıkar ve hikayenin asıl muhatabı olarak resmi anlaşılır kılar. Neville Chamberlain, II. Dünya Savaşı öncesinde Hitler ile yürüttüğü "Yatıştırma Politikası" (appeasement policy) ile tanınır (wikipedia, 2025). Chamberlain, 1938 Münih Anlaşması sonrasında barışı koruduğunu ilan etmiş, ancak bu politika daha sonra Hitler'in yayılmacı politikalarına zemin hazırladığı için yoğun eleştirilere maruz kalmıştır. Ayrıca yağma ve el koyma şeklinde Yahudilere ait maddi alanların işgal edilmesi bu anlaşmaların içindedir.

Dalí'nin tabloda şemsiyeye yer vermesi, Avrupa'nın Hitler karşısındaki pasif tutumunu, diplomatik uzlaşma çabalarının kırılma anı olarak siyasi kararsızlık ve korku atmosferini temsil eder. Telefon ise aralarındaki diplomatik ilişkilerin sembolik bir temsidir. Ağzının suyu akarak bu konuşmaları yaptıkları da açıkça gösterilir. Bu süreçte yolsuzluk imgesi ideolojik, kurumsal ve sistematik gücün kötüye kullanımı biçiminde göstergeleşmektedir. Dalí bu resimdeki sürrealist dili, yolsuzluğu elle tutulur bir eylemden çok, gerçekliğin çarpıtılması ve etik sınırların bulanıklaşması olarak sunar. Burada yolsuzluk, iktidarın yarattığı patolojik atmosferin bir sonucu hâline gelir. İzleyici, suçun kendisinden çok, onu mümkün kılan zihinsel iklimle yüzleşir.

Bu eleştirel hattın en açık ve doğrudan şekli ise politik fotomontajda görülür. John Heartfield, Nazi Almanyası'nı hedef alan çalışmalarında yolsuzluğu görsel bir ifşaya dönüştürür. *Adolf the Superman: Swallows Gold and Spouts Junk* adlı montajda Hitler figürü, "altını yutup çöp konuşan" bir beden olarak temsil edilir; bu imge, politik söylemin arkasındaki sermaye ve çıkar ilişkilerini çıplak bir biçimde açığa çıkarır (Bostancı, 2013). (Görsel 5).

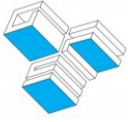


Görsel 5. John Heartfield Adolf the Superman: Swallows Gold and Spouts Junk. 1932.

Benzer şekilde *Der Sinn des Hitlergrusses* (Hitler Selamının Anlamı) adlı çalışmada, Hitler'in arkasını dönmüş bir şekilde kendisinden daha büyük bir figürden para alması, lideri bağımsız bir özne olmaktan çıkararak görünmeyen ekonomik güçlerin uzantısı olarak konumlandırır (Görsel 6). Heartfield'da yolsuzluk, ahlaki bir zayıflık değil; yapısal bir iktidar mekanizması olarak gösterilir.



Görsel 6. John Heartfield, Der Sinn des Hitlergrusses, 1932.



Caravaggio'dan David'e, Rembrandt'tan Dalí ve Heartfield'a uzanan bu tarihsel çizgide yolsuzluk, açık bir suç sahnesi olarak değil; hile ve aldatmanın normalleşmesi, meşruiyetin görsel olarak üretilmesi, temsildeki hiyerarşi, psikopolitik iktidar atmosferi ve sermaye - güç ilişkilerinin ifşası üzerinden temsil edilir. Sanat, bu yönüyle yolsuzluğu yalnızca toplumsal ya da siyasal bir problem olarak değil, etik ve yapısal bir mesele olarak görünür kılar. Böylece sanat tarihi, yolsuzluğu belgeleyen bir alan olmaktan ileri, onu mümkün kılan güç ilişkilerini açığa çıkaran propaganda aracı olarak eleştirel bir düşünme zemini sunar.

4. Çağdaş Sanatta Yolsuzluk Temsilleri

Yolsuzluk kavramını ele alan sanatçıların ortak noktası, öncelikle bu süreci kendi ülkelerinin sosyo-politik bağlamı içinde değerlendirmeleridir. Sanatçılar, yerel yönetim biçimleri, bürokratik yapılar, ekonomik eşitsizlikler ve toplumsal güç ilişkileri üzerinden yolsuzluğun yalnızca bireysel etik ihlallerden ibaret olmadığını; aksine sistemsel ihmaller, kurumsal çürüme ve yapısal adaletsizliklerle iç içe geçmiş bir olgu olduğunu ortaya koyarlar. Çağdaş sanat pratiğinde bu yaklaşım, mekânsal ve görsel stratejiler aracılığıyla görünürlük kazanır resimsel düzlemin dışında hareket etmeyi sağlayacak imgeler kurgulamayı gerekli görür. Sanatçılar; arşiv belgeleri, resmi dokümanlar, medya görüntüleri, kamusal alan müdahaleleri, enstalasyonlar ve performatif üretimler aracılığıyla yolsuzluğu temsil eden imgeleri yeniden kurgular. Bu süreçte kullanılan fragmente edilmiş belgeler, manipüle edilmiş istatistiksel veriler, sembolik mekân temsilleri ve ironik anlatım biçimleri, izleyiciyi yalnızca estetik bir deneyime değil, aynı zamanda eleştirel bir sorgulamaya yönlendirir.

Çağdaş dönemde yolsuzluk imgeleri, çoğu zaman doğrudan suçun temsili yerine, görünmeyen iktidar ağlarını, çıkar ilişkilerinin dolaşımını ve şeffaflık söyleminin arkasında gizlenen güç mekanizmalarını açığa çıkaran metaforik anlatılar üzerinden şekillenir. Özellikle kamusal mekânın yeniden üretimi, bürokratik dilin sanatsal bağlamda dönüştürülmesi ve veri temelli sanat üretimleri, yolsuzluğun soyut yapısını somut deneyim alanlarına taşır. Böylece sanat, yalnızca eleştirel bir temsil alanı oluşturmakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal hafızayı canlı tutan, politik farkındalık yaratan ve izleyiciyi etik sorumluluk üzerine düşünmeye sevk eden bir kamusal tartışma zemini kurar. Bu bağlamda çağdaş sanat, yolsuzluğu bireysel bir sapma olarak değil, küreselleşen ekonomik ve politik sistemlerin ürettiği çok katmanlı bir güç ilişkisi olarak ele alan disiplinlerarası ve eleştirel bir ifade alanına dönüşmektedir.

Bu bağlamda tuval düzlemi üzerinde gerçekleştirilmiş ilk örnek olarak fotogerçekçi resimleriyle tanınan ressam Gerhard Richter'in Alman aşırı solcu terör örgütü üyelerinden birinin ölü ve canlı bedenini bir dizi şeklinde farklı açılardan resmetmesi gösterilebilir (Eihwaz, 2011). Fotoğraf resim ilişkisini farklı bir biçimsel anlayışla ele alan sanatçı bu çalışmasında da daha önce yaptığı resimlerdeki anlayışı benimsemiş, aynı bulanık görüntülere yer vermiştir. Sanatçı yağlıboya ile resmettiği bu resim dizisinde, 1960'ların sonundan 1990'lara kadar uzanan ve Batı Almanya'da sol radikal terörizm, devlet baskısı ve toplumsal gerilimlerin yoğunlaştığı süreci ifade eden Baader-Meinhof dönemine ait yaygın ubiquitous fotoğraflardan esinlenmiştir. *Ubiquitous photographs* (Her yerde, herkes tarafından, sürekli üretilen ve tüketilen fotoğraflar) de sosyolog Martin Hand'in teorisidir ve teknolojinin gündelik yaşam pratiklerinde nasıl yer aldığını inceler. Bu fotoğraflara puslu bakış yine fotoğrafın bir tekniği olmakla birlikte anlamsal olarak da resmin taşıyıcısıdır. Resimlerde yolsuzluk kavramı üzerine bir bakış geliştirilmesi gerekiyorsa; burada devletin adaleti uygulama biçimi, hapisanedeki şüpheli ölümler ve sistemin kendi içindeki ahlaki yolsuzluğunun manşetlere

yansıma biçiminin görünür kılınmasıdır denilebilir. Asıl amaç resimlerin kalıcılığını kullanarak hafıza oluşturmaktır (Görsel 7).



Görsel 7. Gerhard Richter, “Man Shot Down: Andreas Baader” Andreas Baader. 1977.

Gordon Matta-Clark ise çürümenin iç yüzünü mimari yapılarla görünür kılar. 1970’lerde gerçekleştirdiği *building cuts* müdahaleleri yapıların fiziksel olarak yarılması ile gerçekleştirilir (Görsel 8).



Görsel 8. Gordon Matta-Clark – Conical Intersect, 1975.

Bu yaklaşım, Gordon Matta-Clark’ın *Splitting and Building Cuts* adlı çalışmalarında mekânsal müdahale yoluyla yaptığı işlerinde de görülür. Mekânsal ifşa estetiği sunması da bu tür eleştirilerden biridir. *Splitting* çalışmasında bir binanın ikiye bölünmesi, yapısal bozulmayı toplumsal kırılma metaforuna dönüştürür (MoMA, t.y.a). Matta-Clark, terk edilmiş ya da yıkılmak üzere olan yapıları keserek mimarinin iç anatomisini açığa çıkarır ve yapının bütünlüğünü bilinçli biçimde bozar. *Splitting*’de bir konutun ortadan ikiye ayrılması, barınma ve güvenlik kavramlarının kırılganlığını görünür kılar. *Building Cuts* serisi, kentsel çürümenin ardındaki ekonomik ve politik süreçleri mimari kesitler aracılığıyla ifşa eder (MoMA, ty.b). Bu müdahaleler, yapısal bozulmayı pasif bir yıkım durumu olarak değil, kentin ideolojik ve toplumsal ilişkilerini açığa çıkaran eleştirel bir süreç olarak yeniden tanımlar. Yolsuzluk ve çöküşün en görünür hâlini enkaz, çürümüş malzeme ve kesitlerin maddi izlerinde bulur (Avcı ve Uslu 2019, ss. 26–27).

Julie Mehretu'nun çok katmanlı çalışmaları aynı mantıkla, ancak bu kez resimsel düzlemde soyut bir anlayışla biçimlenmiş; kent planları, mimari ızgaralar ve coğrafi sınırları üst üste bindirilerek güç ilişkilerinin görünmeyen ağırları haritalandırılmıştır (Görsel 9). Çizgisel patlamalar kentsel alanların rant, yolsuzluk ve politik manipülasyonla şekillenen yapısını imgelerle görünür kılınır (Yılmaz 2013, ss. 160–161). Ayrıca bu çizgiler ve şekiller, yirminci yüzyılın başlarındaki Rus konstrüktivist ve Bauhaus hareketlerine ve Aleksandr Rodçenko, Keşmir Maleviç, El Lissitzky ve Wassily Kandinsky gibi sanatçılara açık birer gönderme niteliğindedir. Bu sanatçılar da saf soyutlamayı, tarihin izlerini silmenin ve sanatta, politikada ve kültürde evrenselliği ve kolektivitayı teşvik etmenin bir yolunu tasarlamaya çalışmışlardır (Young, 2003).



Görsel 9. Julie Mehretu, Stadia II, 2004.

Mehretu'nun, Modernist sanat tarihi boyunca devrim ve ütopyik politikanın hizmetinde soyutlamanın kullanımını uzun zamandır araştırdığı bilinmektedir. Bununla ilgili olarak şunları söyler:

(...) Kandinsky'nin 'Büyük Ütopya'da, eylemlilik ihtiyacından dolayı inşa edilmiş mekanlarımızın kaçınılmaz içe doğru çökmesi ve/veya dışa doğru patlaması hakkında bahsettiği şeyle ilgileniyorum. Bu yüzden benim için kolezyum, amfi tiyatro ve stadyum mükemmel metaforik inşa edilmiş mekanlardır (Mehretu, 2003, ss. 13-14).

Çünkü bu yapılar hem kurumların örgütlü kısırlığını hem de devrimin ve kitlesel toplanmanın kaosu, şiddeti ve düzensizliği görünür kılan yapılarıdır.

Çinli sanatçı Ai Weiwei 21. yüzyıl sanatının en etkili ve politik anlamda en güçlü figürlerinden biri olarak yapıların içine kadar sızar. Bu bağlamda sanat pratiği; insan hakları, ifade özgürlüğü, devlet denetimi, göç, toplumsal adalet ve yolsuzluk gibi politik ve sosyal meseleler etrafında açıkça şekillenmektedir. Ai Weiwei disiplinlerarası çalışan bir sanatçıdır. Enstalasyon, mimari, fotoğraf, belgesel film, performans ve dijital medya gibi farklı üretim biçimlerini kullanır. Sanatında geleneksel Çin kültürüne ait sembolleri çağdaş politik eleştirisiyle birleştirir. Özellikle otoriter yönetimleri, devlet şeffaflığını ve kurumsal ihmali sorgulayan işleriyle tanınır.

Ai Weiwei'nin uluslararası alanda dikkat çekmesinin en önemli nedenlerinden biri, Çin hükümetine yönelik eleştirileridir. Örneğin; 2008 Sichuan depreminde hayatını kaybeden çocukların sayısının devlet tarafından gizlendiğini, bu çocukların akıbetinin ne olduğunun araştırılması devlet tarafından engellenmesi ya da göz ardı edilmesi üzerine devlet ihmali ve yolsuzluk konularını sanatına taşımıştır. Ai Weiwei, Sichuan depremi sonrası gerçekleştirdiği *Remembering, Straight* ve *Citizens' Investigation* projeleri, devletin gizlediği bilgileri kamusal hafızaya iade eden güçlü karşı-belge çalışmalarıdır (Circa.Art, 2015). *Straight* yerleştirmesinde deprem enkazından toplanan çelik

çubukların yeniden şekillendirilmesi, yolsuzluğun, liyakatsizliğin ve denetimsizliğin maddi izlerini bir hafıza topografyasına dönüştürür (Görsel 10), (Böylece hem depremde hayatını kaybeden çocukların anısını yaşatır hem de devletin ihmallerini görünür kılar (Art Gallery of Ontario, 2013). Çubukların önce depremle bükülmesi, sonra sanatçı tarafından yeniden düzeltilmesi; yolsuzlukla eğrilmiş bir yapının zorla “hesap verme” hâline dönüştürülmesi şeklinde okunmalıdır (Daydream Tourist, 2014).



Görsel 10. Ai Weiwei, Düz (12 mm Nervürlü Donatı Demiri), 2008.

Weiwei'nin bu işlerde kullandığı malzemeler yalnızca Çin bağlamında değil, küresel ölçekte de tartışılmıştır. Londra Royal Academy'de sergilenen versiyon için okullardan sökülmiş yaklaşık doksan ton çeliğin İngiltere'ye taşınması, malzemenin politik ağırlığını da vurgular (The Guardian, 2015). Sanatçı daha sonra *Rebar Series* ile bu enkaz çelikleri tek başına heykelsi formlara dönüştürerek yıkımın estetiğini daha kişisel bir anlatıya taşır (Art Outreach Singapore, 2023).

Enkaz malzemeleri, sadece yıkımın geride bıraktığı bir malzeme parçaları değildir; sanatçının müdahalesiyle konuşan, tanıklık eden, hesap soran nesnelere dönüşür. Böylece yıkım, bir felaketin geride bıraktığı görünümü olmanın ötesine geçer; kurumsal çürümenin kanıt dosyası hâline gelir (The Nation, 2010). Bu bağlamda yapısal bozulma, çağdaş sanatta yalnızca fiziksel hasarın betimlenmesiyle sınırlı kalmaz; bozulmanın toplumsal hafıza, ahlaki sorumluluk ve mekânsal adalet boyutlarını açığa çıkaran eleştirel bir anlatıya dönüşür.

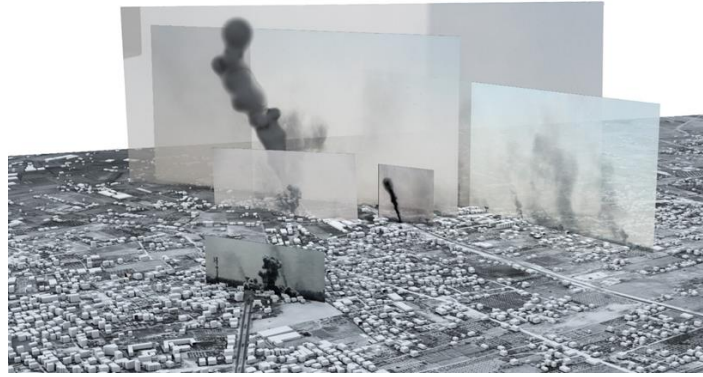
Ai Weiwei'nin 2009 tarihli *Remembering* adlı yerleştirmesi, 2008 Sichuan depreminde hayatını kaybeden çocukları anmak üzere Haus der Kunst binasının cephesine yerleştirilen binlerce okul çantası aracılığıyla, ihlallerin getirmiş olduğu insanî sonuçlarını kamusal alanda görünür kılar (Encyclopaedia Britannica, 2025). Bu çalışma, depremi sadece doğal bir afet olarak ele almak yerine, denetimsizlik ve kurumsal ihmalin yol açtığı kayıpları ahlaki bir sorumluluk meselesi olarak tartışmaya açar (Khan Academy, 2015).

Sanat aracılığıyla mekânın yalnızca fiziksel bir yapı değil, deneyim ve bellekle şekillenen çok katmanlı bir alan olduğu yönündeki yaklaşımlar, *Remembering*'in bu eleştirel boyutunu destekler (Balaban Varol ve Varol 2022, ss. 499–511). Bazı çalışmalar, çağdaş sanatta mekânın bireysel ve toplumsal deneyimin taşıyıcısı olarak ele alındığını ve yapısal kırılmaların bu deneyimi dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır (Balaban Varol ve Varol 2022, ss. 503–512). Bu açıdan Ai Weiwei'nin çalışması, yapısal bozulmayı yalnızca sayısal bir yıkım olarak değil, kentsel mekânı politik ve etik bir hafıza alanı olarak ele alır.

2010 yılında mimar ve akademisyen Eyal Weizman (2017) tarafından kurulan, Forensic Architecture tamamen bu yapısal bozulmanın aktivistleri olarak kendilerini gösterirler. Mimarlık, görsel analiz,

veri bilimi ve insan hakları araştırmalarını birleştiren disiplinlerarası bir araştırma ve sanat kolektifidir.

Mimari analiz gibi araştırma temelli pratiğiyle, devlet şiddeti, ihmal ve yolsuzluk biçimlerini delil niteliğinde mekânsal analizlerle görünür kılar. Hatta bu çalışmaların hem mahkemelerde delil olarak kullanılabilir hem de müzelerde ve bienallerde sergilenir. Uydu görüntüleri, 3D modelleme ve video senkronizasyonu gibi araçlar kullanarak, görünmez kılınmış gerçeklikleri yeniden inşa eder. Bu kolektifin yaklaşımı, sanatın yalnızca estetik bir alan değil, aynı zamanda hakikat üretim mekanizması olabileceğini kanıtlar (Görsel 11).



Görsel 11. Forensic Architecture, Üç Kapı, 2023.

Kolektifin ürettiği mekânsal modeller, görünmez kılınmış gerçeklikleri teknik ve estetik bütünlük içinde tekrar görünür hâle getirerek sanatın tanıklık kapasitesini genişletmektedir. Böylece hem sanatın toplumsal sorumluluğunu hem de mekânsal adaletin estetik yollarla nasıl temsil edilebileceğini ortaya koyarlar. Forensic Architecture, sanatın yalnızca estetik üretim olmadığını; veri, araştırma ve kanıt üretimi yoluyla toplumsal adalet süreçlerine katkı sağlayabileceğini gösteren önemli bir örnek kabul edilir (Forensic Architecture, 2018). Eyal Weizman'ın *Apaçık Radyo* (2024) için verdiği röportajda kolektifin amacı daha netleşmektedir:

Amacımız devlet ve şirket şiddetini araştırmak için yeni teknikler, yöntemler ve kavramlar geliştirmek, kullanmak ve yaymaktır. Ekte mimarlar, yazılımcılar, film yapımcıları, araştırmacı gazeteciler, bilim insanları ve avukatlar yer almaktadır. İnsan hakları, gazetecilik, mimarlık, sanat ve estetik, akademi ve hukuk alanlarında faaliyet gösteren disiplinler arası bir ajansız.

Adli mimarlık kavramı üzerinden incelemeler yaparak yıkımın ve deformasyonun gerçek nedenlerini ortaya çıkarmaya çalışıyorlar. Kolektifin düşüncesinde adli patolojiler için ceset neyse, adli mimarlar için de bina ya da harabenin benzer bir incelemeye ihtiyaç duyulduğunu göstermeye çalışıyorlar.

Yolsuzluk toplumun pek çok kurumu içine sızdığına sanatın kurumları da bunun dışında kalamayacaktır. Özellikle algı yönetiminde ortak bir bilinç geliştirmek adına desteklendiği düşünülen sanat gösterimlerinde toplumsal temalara ilişkin çalışmalar belli sansürlere uğramaktadır. Sanatçının görünür olabileceği uluslararası platformları düzenleyenler de sermayenin tekelinde olup sistemin içinde hareket etmektedir. Tercerounquinto sanat kolektifi, sanatçıların ve sanat kurumlarının sermayenin tekeline karşı duruş sergileyememesini; galerinin duvarına *Hiçbir Sanatçı 50.000 Dolarlık Bir Bombanın Cazibesine Direnemez* diye kazıyarak gözler önüne sermek ister (Görsel 12).



Görsel 12. Tercerounquinto, Hiçbir Sanatçı 50.000 Dolarlık Bir Bombanın Cazibesine Direnemez, 2011.

Özetle; çağdaş sanat üretiminin koşulunun piyasaya yenik düşmek ve kara para aklama gibi yolsuzluklara bulaştığı, imgeler sistem yanlısı manipülasyonlar için biçimlendiği gerçeğini herkesin bildiğini ve kimseyi rahatsız etmediğini ifşa etmektir. Bu tüketim pazarının politik bir gücünün olmadığı ve bugünün sanatçısının tek derdinin kendi duyguları olduğu konusunda eleştirilmektedir (Emmelhainz, 2013).

SONUÇ VE ÖNERİLER

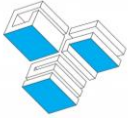
Araştırma bulguları, yolsuzluğun sanat tarihindeki temsiline ilişkin süreklilik ve kırılma noktalarını birlikte ortaya koymaktadır. Tarihsel süreçte yolsuzluk, çoğunlukla dolaylı göstergeler ve metaforik anlatım biçimleri aracılığıyla ele alındığını göstermektedir. Bu durum, sanatın doğrudan politik eleştiriden ziyade örtük bir söylem üretme eğilimiyle ilişkilendirilebilir. Ancak çağdaş sanat bağlamında bu örtük yapı giderek çözülmüş ve yerini daha açık, müdahil ve eleştirel pratiklere bırakmıştır.

Bu dönüşüm, yalnızca temsil stratejilerinde değil; aynı zamanda sanatın işlevinde de belirgin bir değişime işaret etmektedir. Sanat, artık yolsuzluğu betimleyen bir araç olmanın ötesinde, onu ifşa eden, sorgulayan ve kolektif hafızaya kaydeden bir epistemolojik alan olarak işlemektedir. Bu bağlamda özellikle mekân temelli üretimler ve malzeme odaklı yaklaşımlar, yolsuzluğun soyut etkilerini somutlaştırma kapasitesi açısından önem kazanmaktadır.

Enkaz, yıkım ve yapısal bozulma imgeleri üzerinden gelişen estetik dil, yolsuzluğun doğrudan temsiline ziyade sonuçlarına odaklanan bir yaklaşımı yansıtır. Bu yönelim, “entropik mekân” kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, insan müdahalesiyle bozulan yapıyı çevrenin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda politik ve etik bir çöküşün göstergesi olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece sanat eseri, nesnel bir temsilden çok, eleştirel bir okuma alanına dönüşmektedir.

Bu çerçevede değerlendirildiğinde, çağdaş sanatın yolsuzluk olgusuna yaklaşımı, görünürlük üretmekten ziyade farkındalık inşa etmeye yöneliktir. Sanatçılar, doğrudan teşhir yerine izleyiciyi düşünsel bir katılıma davet eden katmanlı yapılar kurmakta; bu da eseri, pasif bir izleme nesnesinden aktif bir eleştirel deneyime dönüştürmektedir.

Sonuç olarak, yolsuzluk çağdaş sanatta yalnızca içerik düzeyinde değil; aynı zamanda form, malzeme ve mekân üzerinden yeniden üretilen bir eleştiri alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, sanatın güncel toplumsal meselelerle kurduğu ilişkinin giderek daha doğrudan ve dönüştürücü bir nitelik kazandığını göstermektedir. Özetle çalışma yolsuzluğu soyut ve görünmez bir sistem olarak



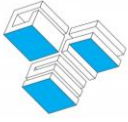
ele alıp bunu görünür kılan imgesel stratejileri, malzeme ve mekân üzerinden takip etmeye çalışmakla literatüre önemli bir katkı sunmaktadır.

Kaynakça

- Arslan, D. (2017). John Heartfield's photomontages as a political tool. *European Journal Of Multidisciplinary Studies*, 3(4), 75–84. DOI: 10.26417/ejms.v3i4.p75-84. Avcı, S., ve Uslu, M. (2019). Ai Weiwei'nin muhalif sanatı. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13(23), S. 19–29.
- Balaban Varol, E., ve Varol, A. (2022). Sanat aracılığıyla mekân deneyiminin aktarımı üzerine bir inceleme: Do Ho Suh". *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12(2), 499–514.
- Çetin, C. G. (2018). Sanatçı ve siyasetçi: Jacques-Louis David ve Marat'ın Ölümü, *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, Aralık 2018 Cilt 03 Sayı 05, 325-345.
- Demos, T. J. (2013). The politics of sustainability in contemporary art. Sternberg Press.
- Düz, M. ve Özdemir, Ç. (2024). Barok Dönem ve Rembrandt'ın Eserlerinin Biçim ve İfade Açısından İncelenmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(2), 1445-1460.
- Gürocak, T., ve Timur, S. (2025). Barok dönemde ışık ve gölge kullanımı ile Caravaggio etkisinin çağdaş sinemaya yansımaları. *Modular Journal*, 8(1), 139–161.
- İbn Haldun. (2015). *Mukaddime tercümesi: Tercüme-i Mukaddime-i İbn Haldûn* (Y. Yıldırım, S. Erdem, H. Özkan & M. C. Kaya, Haz.). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Keten, H. (2023). Çağdaş sanat yapıtlarında parçalardan bütün aramak. *International Social Sciences Studies Journal*, 9(110), 6454–6462.
- Mehretu J. (2003). Geriye bakış: Julie Mehretu ve Olukemi İlesanmi arasında Nisan 2003'te yapılan e-posta görüşmesi, *Drawing into Painting*, Walker Art Center.
- Oxford University Press. (2012). *Oxford Latin Dictionary* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Öndin, N. (2020). *Barok resim ve heykel sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Turani, A. (1990). *Dünya sanat tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Weizman, E. (2017). Forensic architecture: Violence at the threshold of detectability. Londra: Verso.
- Yılmaz, B. (2013). Kent resimlerinin tarihi ve iki çağdaş isim: Mark Bradford, Julie Mehretu. *Ulakbilge*, 2(3), 150–161.

İnternet Kaynakları

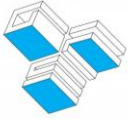
- apacikradyo.com (2024). *Eyal Weizman röportajı*, (Nil Sarrafoğlu Çev.)
<https://apacikradyo.com.tr/acik-gazete/bir-silah-olarak-mekan-adli-mimari>
- Art Gallery of Ontario. (2013). *Ai Weiwei: according to what?*, *Sergi Metni*.
<https://ago.ca/exhibitions/ai-weiwei-according-what>, Erişim Tarihi: 21.02.2025
- Art Outreach Singapore. (2023). *Ai Weiwei, Rebar 21*. <https://www.artoutreachsingapore.org/artworks/ai-weiwei/rebar-21>, Erişim Tarihi: 21.02.2026
- Bostancı, M. (2013). Burjuva gazetelerini okuyanlar kör ve sağır olur: John Heartfield'in politik fotomontajı. *E-skop: Eleştirel Kültür ve Sanat Tarihi Dergisi*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/burjuva-gazetelerini-okuyanlar-kor-ve-sagir-olur-john-heartfieldin-politik-fotomontaji/1116>
- Circa.Art (2015). *Ai Weiwei: Recapturing the tragedy and corruption in Sichuan*.
<https://circa.art/ai-weiwei-recapping-the-tragedy-and-corruption-in-sichuan>
- Daydream Tourist (2014). *Memory & justice: Ai Weiwei's straight*.
<https://daydreamtourist.com/2014/01/28/ai-weiwei-straight/>



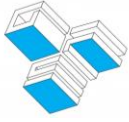
- Düz, N., & Özdemir, K. (2024). Barok Dönem ve Rembrandt'ın Eserlerinin Biçim ve İfade Açısından İncelenmesi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(92), 1445-1459.
- Eihwaz (2011). *Gerhard Richter-October 18 1977-Baader-Meinhof*, <https://www.youtube.com/watch?v=nJZsjqNvs2k>
- Emmelhainz, I. (2013). Sanat ve kültürel dönemeç: özerk sanat ve dava sanatının sonu mu?, *skopbülten*, (Nursu Örg Çev.), <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-kulturel-donemec-ozerk-sanat-ve-dava-sanatinin-sonu-mu/1194>
- Encyclopaedia Britannica. (2025). *Remembering* [Art installation by Ai Weiwei]. <https://www.britannica.com/topic/Remembering-art-installation-by-Ai-Weiwei>
- Facts and Details. (2011). *Poorly built schools and the Sichuan earthquake in 2008*. <https://factsanddetails.com/china/cat10/sub65/item1020.html>
- Forensic Architecture. (2018). *Counter Investigations* [Sergi sayfası]. <https://forensic-architecture.org/programme/events/counter-investigations-forensic-architecture>
- Museum of Modern Art (MoMA). (ty.a). *Gordon Matta-Clark* [Sanatçı sayfası]. <https://www.moma.org/artists/3718>
- Museum of Modern Art (MoMA). (t.y.b). *Splitting- Gordon Matta-Clark* [Koleksiyon kaydı]. <https://www.moma.org/collection/works/796>
- Saltık, A. (2023). *Siyasal yozlaşma üzerine*. <https://ahmetsaltik.net/2023/01/14/siyasal-yozlasma-uzerine/>.
- Shaikh, A. (2026). Cicero ve erdem ideali, https://philosophynow.org/issues/172/Cicero_and_the_Ideal_of_Virtue.
- The Guardian. (2015). *Sichuan earthquake steel rods* [Press release]. <https://www.theguardian.com/>
- The Nation. (2010). *Monumental, imperial*. <https://www.thenation.com/article/archive/monumental-imperial/>
- Türk Dil Kurumu. (2023). *Türkçe Sözlük* (12. baskı, 2 cilt). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Khan Academy. (2015). *Ai Weiwei, remembering and the politics of dissent*. [Smarthistory]. <https://www.khanacademy.org/humanities/art-asia/imperial-china/x97ec695a:people-s-republic-of-china-1949present/a/ai-weiwei-remembering-and-the-politics-of-dissent>
- wikipedia.org (2026). *Yatıştırma politikası*, https://tr.wikipedia.org/wiki/Yatıştırma_politikası
- Young, 2003). A. (2003). *Julie Mehretu, Stadia II*, <https://smarthistory.org/julie-mehretu-stadia-ii/>

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Caravaggio, "The Cardsharps", y. 1594. *Kimbell Art Museum*, <https://kimbellart.org>
- Görsel 2. Rembrandt van Rijn, "Gece Devriyesi", 1642. *Rijksmuseum*, https://tr.wikipedia.org/wiki/Gece_Devriyesi#:~:text=Gece%20Devriyesi%20ya%20da%20Y%C3%BCzba%C5%9F%C4%B1,daki%20Rijksmuseum'da%20sergilenmektedir
- Görsel 3. Jacques-Louis David, "Marat'ın Ölümü", 1793. *Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, <https://oggito.com/icerikler/maratnin-olumu/64867>
- Görsel 4. Salvador Dalí, "The Enigma of Hitler", 1939. *Museo Reina Sofía*, <https://www.museoreinasofia.es>
- Görsel 5. John Heartfield, "Adolf the Superman: Swallows Gold and Spouts Junk", 1932. The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org>



- Görsel 6. John Heartfield, “Der Sinn des Hitlergrusses”, 1932. *German Historical Museum*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265672>
- Görsel 7. Gerhard Richter, “Man Shot Down: Andreas Baader”, 1977. *Tate*, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Murder_of_Andreas_Baader
- Görsel 8. Gordon Matta-Clark, “Conical Intersect”, 1975. *Centre Pompidou*, <https://www.centrepompidou.fr>
- Görsel 9. Julie Mehretu, “Stadia II”, 2004. *The Museum of Modern Art (MoMA)*, <https://collection.carnegieart.org/objects/3229aff9-ee40-4ef0-9789-106221a25892>
- Görsel 10. Ai Weiwei, “Düz (Straight)”, 2008. *Hirshhorn Museum*, <https://www.elisabettacipriani.com/migration-in-gold-ai-weiweis-exploration-of-migration-and-human-dignity/>
- Görsel 11. Forensic Architecture, “Üç Kapı”, 2023. *Forensic Architecture*, <https://www.depoistanbul.net/uc-kapi/>
- Görsel 12. Tercerunquinto, “Hiçbir Sanatçı 50.000 Dolarlık Bir Bombanın Cazibesine Direnemez”, 2011. *Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC)*, <https://muac.unam.mx>



RİTÜEL TEMELLİ YAŞAM PRATİKLERİNİN MODERN SANATA YANSIMALARI

REFLECTIONS OF RITUAL-BASED LIFE PRACTICES IN MODERN ART

Aysun ALTUNÖZ¹

Öz

Geleneksel toplumdan moderniteye geçiş sürecinde ritüeller, mitler ve folklorik unsurlar, modern sanatın alternatif ifade biçimlerinin oluşumunda belirleyici bir rol üstlenmiştir. Bu bağlamda primitivizm, Batı sanatının yerleşik akademik estetik anlayışını sorgulayan ve kültürel belleği sanatsal üretime taşıyan önemli bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışma, ritüel temelli yaşam pratiklerinin modern sanattaki yansımalarını karşılaştırmalı bir perspektifle incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında primitivizmin farklı yorumlarını temsil eden Constantin Brancusi, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, Paul Gauguin ve Marc Chagall'ın seçili yapıtları analiz edilmiştir. Nitel araştırma desenine dayanan çalışmada kapsamlı literatür taraması temel alınmış; veriler betimleyici, yorumlayıcı, karşılaştırmalı ve içerik analizi yöntemleriyle değerlendirilmiştir. Bulgular, ritüellerin, mitlerin ve folklorik anlatıların modern sanatın görsel ve kavramsal dilinin oluşumunda etkili olduğunu, primitivizmin ise biçimsel bir yönelim olmanın ötesinde ruhsal, kültürel, ideolojik ve kimliksel anlam katmanları üreten çok boyutlu bir estetik yaklaşım sunduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ritüel, Folklor, Mit, Primitif, Kültür

Abstract

Rituals, myths, and folkloric elements emerged as alternative modes of artistic expression during the transition from traditional society to modernity, while Primitivism developed as a critical response to the academic aesthetic conventions of Western art. This study examines the reflections of ritual-based cultural practices in modern art through a comparative perspective. The analysis focuses on selected works by Constantin Brancusi, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, Paul Gauguin, and Marc Chagall, whose practices represent diverse interpretations of Primitivism. Employing a qualitative research design, the study is based on an extensive literature review and utilizes descriptive, interpretive, comparative, and content analysis methods. The findings indicate that rituals, myths, and folkloric narratives significantly contributed to the formation of the visual and conceptual language of modern art. Furthermore, ritual-based Primitivism is shown to extend beyond formal experimentation, functioning as a multidimensional artistic approach encompassing spiritual, cultural, ideological, and identity-related dimensions.

Keywords: Ritual, Folklore, Mythology, Primitivism, Culture



ALTI AYDA BİR YAYIMLANAN ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGI

DOI: 10.5281/zenodo.23118237

ARAŞTIRMA MAKALESİ

Geliş Tarihi / Received

22.03.2026

Kabul Tarihi / Accepted

22.09.2026

Yayın Tarihi / Publication Date

06.10.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author

E-mail:

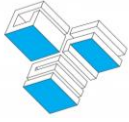
aysun.altunoz@hbv.edu.tr

Cite this article: Altunöz, A.. (2026).
Ritüel Temelli Yaşam Pratiklerinin
Modern Sanata Yansımaları, *D-Sanat*,
2(2), 218-228



Content of this journal is licensed under
a Creative Commons Attribution-
Noncommercial 4.0 International
License.

¹ Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, aysun.altunoz@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3857-3704



Giriş

Geleneksel toplumdan moderniteye geçiş sürecinde sanatta konu edilen ritüeller, mitler ve folklorik unsurlar Modernizmle birlikte alternatif bir anlatım biçimi olarak şekillenmiştir. Bu entelektüel ve estetik atmosfer içinde Primitivizm, Batı sanatının kurumsallaşmış akademik geleneklerine meydan okuyan eleştirel ve dönüştürücü bir estetik yaklaşım olarak ortaya çıkmıştır. Sembolik anlatılar, ruhsal duyarlılıklar ve kültürel belleğin sanatsal pratiğe dâhil edilmesi yoluyla primitivizm, modern sanatçılara egemen estetik paradigmaları sorgulayıp yeniden yapılandırabilecekleri alternatif kavramsal ve görsel çerçeveler sunmuştur.

Mitolojik, efsanevi, ruhani ve folklorik (halkbilimsel) öğeler, sanat tarihinde uzun süre sanatsal üretimin temel referans noktalarından biri olarak işlev görmüştür. Rönesans döneminde İncil anlatıları ile kilise sanatı arasındaki ilişki ya da Yunan mitolojisi ile Yunan sanatı arasındaki estetik bağ örneklerinde görüldüğü üzere dini ve mitolojik anlatılar tarih boyunca sanatın yalnızca konusu değil aynı zamanda amacı ve ideolojik dayanakları olmuştur. Ancak modernizmle birlikte bu unsurların sanattaki işlevi önemli ölçüde dönüşüme uğramıştır. Modern sanat bağlamında mitolojik ve folklorik öğeler doğrudan temsil edilen içerikler olmaktan ziyade, sanatçının bireysel yorumunu ve estetik arayışını besleyen sembolik ve kavramsal araçlar hâline gelmiştir. Bu dönüşüm sürecinde söz konusu unsurlar, hedef, biçim ve içerik düzeylerinde yeniden anlamlandırılmış; Değişen toplumsal, kültürel, düşünsel koşullar doğrultusunda sanatçının özgün bakış açısı aracılığıyla farklı bir estetik işlevler kazanarak izleyiciyle yeni bir ilişki kurmuştur.

İlkel ya da primitif olarak tanımlanan toplumlarda ritüellerin merkezinde yer alan semboller ve göstergeler, modernizmle birlikte sanatsal anlatının dolaylı-Metaforik ifade araçlarına dönüşmüştür. Bu sembolik yapılar yalnızca içerik düzeyinde değil, aynı zamanda biçimsel çeşitlilikleri bakımından da modern sanatın gelişiminde önemli bir rol oynamış ve birçok modern sanat akımının ortaya çıkışında etkili olmuştur. Bu bağlamda ritüel temelli yaşam pratikleri, modernizm sürecinde görsel, içeriksel ve işitsel boyutlarıyla çok katmanlı bir gösterge sistemi olarak sanatın düşünsel ve estetik dönüşümüne katkıda bulunmuştur. Dolayısıyla ritüel, mit ve folklor gibi arkaik kültürel unsurlar modern sanatın hem sembolik dilinin oluşumunda hem de alternatif estetik ifade biçimlerinin geliştirilmesinde belirleyici bir rol üstlenmiştir.

Biçimsel ve Yenilikçi Çözümleme

Bilindiği üzere, Afrika kabile ritüellerinin ana figürü olan masklar, Pablo Picasso'nun dünyasında modern sanat nesnesine dönüşürken mitolojik konular ve kahramanlar Constantin Brancusi'nin yontularında bambaşka bir bedene bürünür. Bu bağlamda arkaik kültürlerle ait sembolik unsurlar modern sanat içinde yalnızca birer etnografik referans olmaktan çıkmış, modern estetik arayışların önemli bir bileşeni hâline gelmiştir.

Picasso'nun sanatsal yaklaşımı, bir resmin görüldüğü gibi değil, görülmek istendiği biçimde temsil edilmesi gerektiği anlayışı, sanatçının (Görsel 1) Avignonlu Kızlar (Les Demoiselles) adlı eserinde açık biçimde görülmektedir. Söz konusu eser primitif topluma gönderme yapmakla Modernizmin ve dolayısıyla Kübizmin ilkel benliğine, başka bir deyişle başlangıcına değinir. Modern dünyanın gerçekliklerini konu alan bu tabloda figürlerin yüzleri Afrika maskelerini andıran ilkel formlarla betimlenmiştir. Bu yönüyle eser, Rönesans sanatında Botticelli'nin Venüs'ün Doğuşu ve Üç Güzeller alegorilerinde temsil edilen güzellik idealiyle dolaylı bir ilişki kurarak bu ideali eleştirel bir biçimde yeniden sorgular. Avignonlu Kızlar, güzellik, cazibe, yaratıcılık, doğa ve doğurganlık gibi kavramları

yeniden yorumlayan bir estetik kırılma noktası olarak değerlendirilir. Bilinen kurallar radikal bir üslupla alaşağı edilmiş, yerine bambaşka bir gerçeklik kurulmuştur. Picasso Avignonlu Kızlar'da olduğu gibi geleneğin dışında eleştirel bir tavırla en ilkel sanatın göstergelerini kullanarak güzellik kavramını yeniden inşa eder. Dolayısıyla Picasso'nun Primitif sanatla (Afrika sanatıyla) ilişkisi daha çok biçimsel bir devrim niteliğinde ve deneysel estetik anlayışı olarak öne çıkmaktadır.



Görsel 1: P. Picasso, *Avignonlu Kızlar, Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, Paris.

Kaçışçı ve Sembolik Primitivizm

Benzer bir eleştirel yaklaşım Paul Gauguin'in Tahiti döneminde ürettiği eserlerde de görülmektedir. Gauguin'in sanatsal yönelimi, Batı uygarlığından bilinçli bir kopuş ve alternatif bir kültürel dünya arayışıyla ilişkilidir. Bu yönüyle Gauguin'in primitivizmi romantik, sembolik ve yer yer oryantalist bir karakter taşır. Welten'e göre, bir kültürün "ilkel" olarak nitelendirilebilmesi için saf ve basit bir yapıya sahip olduğu ve Batı etkisinden uzak kaldığı varsayılmalıdır. Ancak bu bakış açısı, primitivizmin aynı zamanda Batılı sömürgeci bakışın ürettiği bir kavramsal çerçeve olduğunu da göstermektedir (Welten, 2015:22).

Gauguin, Tahiti döneminde Batı modernitesinden uzaklaşarak yerli kültürleri, mitolojik anlatıları ve ölüm–yaşam döngüsü gibi temaları sembolik bir anlatım diliyle ele almıştır. Batı sanatında "öteki kültür" algısını kökten değiştiren Gauguin, rengi anlatının merkezine yerleştirmiş, düz renk alanları, kontur çizgileri ve perspektifin reddi ile özgün bir görsel dil geliştirmiştir, yerel kültüre ait unsurları ve Hristiyan öğretilerinin sembolik öğelerini ustaca kullanan sanatçı modern sanatta primitivizmin ve renk temelli anlatımın öncü figürlerinden biri olmuştur. "İlkel sanat, ruhtan doğar ve doğayı bir araç olarak kullanır. Sözde rafine sanat ise duyusalıktan kaynaklanır ve doğaya hizmet eder. Doğa, birincisi için hizmetkâr, ikincisi için ise efendi konumundadır. İnsan, doğayı yücelterek ona tapmasına izin verdiğinde, doğa insanın ruhunu aşağılar." (Messer,2018:8) Başka bir deyişle Gauguin, yerel kültürün mitolojik ve dinsel sembollerini modern sanatın ifade olanaklarıyla birleştirerek primitivizmin ve renk temelli anlatımın öncü figürlerinden biri hâline gelmiştir.



Görsel 2: P. Gauguin, *The Spirit of the Dead Watching (Manao tupapau)*, 1892

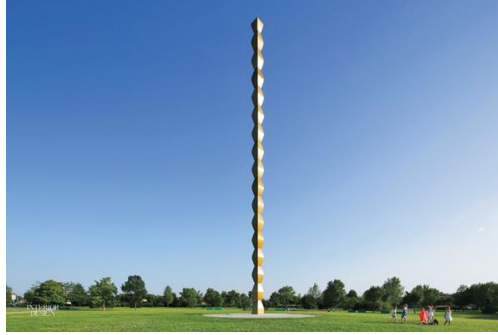
Manao Tupapau (Görsel 2) adlı eserde yer alan figür yalnızca bir beden temsili değildir; aynı zamanda ölüm korkusunu, ruhlar dünyasını ve bilinmeyene dair varoluşsal kaygıların göstergesidir. Burada Tahiti yerli inançları ve mitolojisi, Batı rasyonalizmine karşı ruhsal derinliği olan alternatif bir dünya görüşü olarak sunulmaktadır. Gauguin, modern Avrupa kültüründen uzaklaşarak yerli kültürü mistik ve gizemli bir karşı-evren olarak idealize eder. Bu yaklaşım, sanatçının geleneksel temsil anlayışına karşı geliştirdiği estetik tavrın bir göstergesi olarak değerlendirilir.

Batı kültüründen bilinçli bir kopuş sergileyen Gauguin, doğayı taklit etmek yerine ona yeni sembolik anlamlar yüklemiştir. Mitolojik anlatılar yerel inanç sistemleriyle birleşerek ölüm, ruh ve kutsallık gibi temalar etrafında yeniden kurgulanmıştır. Yerli kadın figürleri ise yalnızca bedensel temsiller olarak değil, ruhsal ve sembolik anlamlar taşıyan imgeler olarak ele alınmıştır. Bu yönüyle Gauguin'in sanatı, Picasso'nun Afrika sanatından beslenen biçimsel deneylerine, Brancusi'nin öz-biçim anlayışına ve Kandinsky'nin ruhsal sanat kuramına önemli ölçüde zemin hazırlamıştır.

Bireysellik ve Yaşantısal Yaklaşım

Constantin Brancusi (1876–1957), folklorik ve kültürel öğeleri modern heykel sanatının biçimsel ve kavramsal temelleriyle bütünleştirerek özgün bir sanat dili kullanan öncü isimlerinden birisidir. Folklorik ve kültürel öğeleri soyut ve yalın bir estetik anlayışıyla yeniden yorumlayan sanatçının referans aldığı Balkan ve Romen halk kültürünün güçlü etkileri sanatının asıl konusu ve kaynağı olmuştur. Ancak Brancusi heykellerinde Balkan ve Romen halk sanatının süsleyici yönünden ziyade, onun özsel, ruhsal ve simgesel boyutunu ön plana çıkarır.

“Öpücük”, “Uyuyan Musa” ve “Sonsuz Sütun” gibi eserlerinde görülen dikeylik, tekrar ve geometrik sadelik hem primitif sanat anlayışıyla hem de folklorik ritüel ve inanç sistemleriyle ilişkilendirilir. Özellikle “Sonsuz Sütun” (Görsel 3), Romen mezar mimarisinde ve halk sembolizminde yer alan sonsuzluk ve ruhun yükselişi kavramlarının modern bir yorumu olarak değerlendirilmektedir. Bu eser, bireysel anlatımın ötesinde, kolektif kültürel hafızayı temsil eden anıtsal bir simge niteliği taşır. Dolayısıyla Brancusi'nin sanatsal yaklaşımı, folkloru doğrudan betimlemekten ziyade, onu biçimsel bir soyutlama sürecinden geçirerek evrensel bir estetik dile dönüştürme çabasına dayanır. Bu yönüyle sanatçı, geleneksel kültürel unsurları modern sanatın kavramsal ve estetik sınırları içinde yeniden tanımlamıştır. Brancusi'nin sanatında folklor, geçmişe ait statik bir unsur olmaktan ziyade modern sanatın inşasında etkin rol oynayan dinamik bir kültürel kaynak hâline gelmiştir.



Görsel 3: C. Brancusi, *Sonsuzluk Sütunu, Endless Column* (1938) Photo: Mike Master.

Brancusi'nin sanatında folklor, yerel bir kimliğin sınırları içinde kalmaz; aksine evrensel bir anlatım aracına dönüşür. Sanatçı, kültürel kökenlerini modernist bir soyutlama sürecinden geçirerek zamansız bir estetik oluşturmuştur. Bu durum, modern sanatın yerel olanla kurduğu ilişkiye dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. "Brancusi'nin sanatı yerel bir ifade değildir; evrensel saflığın en yüksek düzeydeki özüdür" (Niculescu G, Tomescu L. 2022;47)

Brancusi'nin Altın Kuş (Bird in Space) (Görsel 4) adlı çalışması ise Romen folklorunun mistik izlerini taşımaktadır. Efsaneye göre mistik güçlerle donatılmış ve aşkın habercisi olan Maiastra; ötüşü, tüylerinin rengi ve özel güçlerinden ötürü Zümrüt-ü Anka Kuşu ile benzerlik göstermektedir. Sanatçı bu özelliklere sahip efsanevi kuşu altın renginde tek bir tüy ile betimlemektedir. Biçimin sadeleştirilmesi, boşluk ve kütle arasındaki ilişkinin yeniden yorumlanmasına, kütle ve ağırlık algısının yeniden biçimlenmesine neden olmuştur. Kuş formunu tek bir tüy ile betimleyen Brancusi biçime yüklediği anlam ve duygunun yanısıra folklorik bir betimlemeyi soyutlayarak modern bir anlatım dili oluşturmuş, bir tek tüye birçok hikâyeyi sığdırmış "az" ile "öz"e vurgu yapmıştır. Dolayısıyla modern dilde temsil, temsil edilenden daha etkili bir hale bürünmüştür.



Görsel 4: C. Brancusi, *Bird in Space, (L'Oiseau dans l'espace)*, 1919.

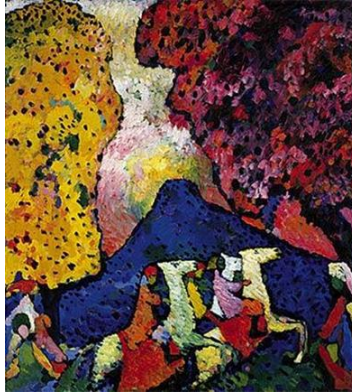
Bu bağlamda Brancusi'nin eserleri, arkaik kültürel sembolizm ile modern estetik düşünce arasında kurulan üretken bir gerilim alanını görünür kılmaktadır. Niculescu ve Tomescu'nun da vurguladığı üzere Brancusi'nin sanatsal üretimi, yalnızca yerel ya da bölgesel bir ifade biçimi olarak değil, evrensel, estetik ve saflığın özünü yansıtan özgün bir sanat anlayışı olarak değerlendirilmelidir (Niculescu & Tomescu, 2022). Romen folklorunun Hristiyanlık öncesi ritüel geleneklerinden

beslenen mistik ve sembolik yapısı, sanatçının heykellerinde arkaik biçimlerin yeniden yorumlanması yoluyla modern plastik dile aktarılmıştır. Bu dönüşüm sürecinde Brancusi, geleneksel kültürel sembollerini biçimsel indirgeme ve soyutlama stratejileri aracılığıyla zamansız bir estetik ifadeye dönüştürmüştür; böylece arkaik kültürel imgelerin modern sanatın kavramsal ve sembolik söz dağarcığına dâhil edilmesine önemli bir katkı sağlamıştır.

Kuramsal ve Kolektif Yaklaşım

Brancusi'nin halk sanatını eserlerine dahil etmesi, Alman Dışavurumcuların halk ve ilkel sanata duydukları ilgiyle önemli ölçüde paralellik göstermektedir. Özellikle Brancusi, sanatın ruhsal ve felsefi işlevine ilişkin olarak Wassily Kandinsky ve Der Blaue Reiter grubuyla belirgin bir yakınlık taşımaktadır. Hem Brancusi hem de Kandinsky, sanatın yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda ruhsal bir deneyim ve anlam üretme pratiği olduğuna inanmışlardır. Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine (Concerning the Spiritual in Art)* adlı eserinde, modern bireyin materyalist dünya görüşü ve amaç yitimi nedeniyle ruhsal bir boşluk içinde bulunduğunu ileri sürer. Ona göre ilkel toplumlar, modern dünyanın rasyonalist ve materyalist yapısının aksine, daha güçlü bir ruhsal duyarlılığa sahiptir. Kandinsky bu bağlamda sanatçının temel görevinin, modern çağın yarattığı bu ruhsal kopuşu onarmak ve ruhsal deneyimden doğan "içsel gerekliliği" biçimsel bir sanat diline dönüştürmek olduğunu savunur (Miholca, 2014:34).

Bu çerçevede Brancusi ve Kandinsky, sanatı modern dünyanın materyalist eğilimlerine karşı ruhsal bir yeniden inşa alanı olarak değerlendirmiştir. İlkel ve halk sanatına yönelim, Alman Dışavurumculuğu'nda da görüldüğü üzere, sanatın içsel ve metafizik boyutunu görünür kılmayı amaçlayan ortak bir modernist strateji olarak ortaya çıkmıştır. Böylece arkaik ve folklorik kültürel referanslar, modern sanatın estetik ve düşünsel dönüşümünde yalnızca biçimsel bir kaynak değil, aynı zamanda sanatın ruhsal işlevini yeniden tanımlayan önemli bir kavramsal araç hâline gelmiştir.



Görsel 5: W. Kandinsky, *Blue Mountain, (Der blaue Berg)*, 1909.

Brancusi'nin bireyci yaklaşımı, onun özgün primitivizmini, Kandinsky ve Picasso'nun primitivizminden ayıran temel unsurdur. Kandinsky, Der Blaue Reiter grubunun lideri olarak, renk, biçim ve malzeme alanındaki deneylerinde Alman halk sanatı, Rus halk sanatı ve Gotik sanattan yararlanmıştır. Kandinsky'nin primitivizmi, daha çok grup odaklı ve kişisel olmayan bir nitelik taşırken; Brancusi'nin primitivizmi, kısmen onun Romen çocukluğuna dayanan, daha öznel ve bireysel bir karaktere sahiptir (Miholca, A. 2014:79)

Dolayısıyla Kandinsky evrensel bir dil oluşturmak adına daha kuramsal ve kolektif bir yaklaşım sergiler. Evrensel semboller üzerinden dolaylı anlatımlar sergileyen Kandinsky'nin resimleri Rus, Alman halk sanatının izlerini taşır (Görsel 5:). Renkler dışavurumcu tavrı destekler nitelikte, sanatı ruhsal bir niteliğe dönüştürmeyi hedefler.

Anlatısallık ve Bellek Çözümlemesi

Folklorik öğeleri primitif bir yaklaşımla işleyen diğer bir sanatçı olan Marc Chagall (1887–1985), 20. yüzyıl modern sanatının en özgün isimlerinden birisidir. Eserlerinde folklorik öğeleri yoğun biçimde kullanan sanatçı Belarus'un Vitebsk kentinde doğmuş, Yahudi kültürü, Doğu Avrupa halk yaşamı ve geleneksel folklor anlatılarından derin biçimde etkilenmiştir. Sanatçının çocukluk anıları, dini ritüeller, köy yaşamı ve halk efsaneleri, resimlerinin temel anlatı kaynaklarını oluşturur. Onun primitivizmi, kişisel bellek, Yahudi folkloru, kırsal yaşam ve masalsı anlatım üzerinden şekillenir.

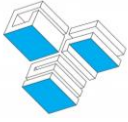
Chagall, ilkel ve halk imgelerini biçimsel bir devrim yaratma amacıyla değil; hafıza, kimlik ve duygusal süreklilik üretme aracı olarak kullanır. Bu yönüyle sanatçının yaklaşımı anlatısal ve bellek temelli bir karakter taşımaktadır. Brancusi'nin soyut, sessiz ve ruhani bir estetik anlayışa dayanan plastik diliyle karşılaştırıldığında Chagall'ın sanatsal üretimi daha hikâye anlatıcı, renk temelli ve duygusal bir kültürel diyalog kuran bir yapı sergiler. Sanatçı, primitif ve folklorik imgeleri kişisel ve kültürel belleği şiirsel bir anlatı formuna dönüştürmek amacıyla benimser.



Görsel 6: M. Chagall, *Aleko and his wife Zemphira*, Fransa.

Chagall'ın resimlerinde sıklıkla karşılaşılan uçan figürler (Görsel 6), ters perspektifli mekân kurguları, köy yaşamını betimleyen sahneler, düğün ritüelleri, hayvan figürleri ve müzisyenler folklorun simgesel ve masalsı anlatım geleneğiyle doğrudan ilişkilidir. İlk bakışta gerçeklikten kopuk gibi görünen bu imgeler, halk kültürünün düşsel ve sembolik anlatım dilini yansıtmaktadır. Chagall'ın resimlerindeki çoğu göstergeler hem kültürel kimliğin hem de ruhani dünyanın bir sembolü olarak karşımıza çıkar. Folklorik unsurları yalnızca betimleyici veya nostaljik bir çerçevede ele almaz; aksine, bu öğeleri duygu, hafıza ve kimlik kavramlarıyla, modern sanatın biçimsel olanaklarıyla birleştirerek öznel ve simgesel bir anlatılar oluşturur. Renklerin yoğun ve sembolik kullanımı, gerçekdışı mekan kurguları folklorun düşsel yapısını güçlendiren estetik araçlar olarak işlev görür. Bu bağlamda Chagall'ın sanatı, gerçeklik ile hayal, gelenek ile modernlik arasında kurulan çok katmanlı bir anlatıdır.

Chagall, folklorik öğeleri modern resim diliyle bütünleştirerek hem kişisel hem de evrensel anlamlar üreten bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Sanatçının eserleri, folklorun yalnızca geçmişe ait bir kültürel



miras olmadığını, modern sanat içinde yeniden yorumlanabilen üretilen ve dönüştürülen dinamik bir kültürel kaynak olduğunu ortaya koymaktadır. Chagall resimlerinde masalsi bir atmosfer yaratarak halk kültürünün simgesel dünyasını yansıtır. Renk, Chagall için temel bir anlatım aracıdır ve folklorik duygu dünyasını güçlendiren bir unsur olarak kullanılır. Buna karşılık Brancusi, folklorik öğeleri radikal bir sadeleştirme sürecinden geçirerek soyut formlara dönüştürür. Onun heykellerinde figüratif ayrıntılar minimuma indirilmiş, biçimin özü ön plana çıkarılmıştır. Bu yaklaşım, halk sanatındaki ritüel pratiklerin ve simgesel anlatımların evrensel bir estetik söyleme dönüştürme çabası olarak ve simgesel anlamları evrensel bir estetik dile dönüştürme çabası olarak yorumlanabilir.

Chagall ve Brancusi folkloru, kültürel kimliğin bir göstergesi olarak ele almış; ancak bunu evrensel bir anlatım düzeyine taşımayı başarmıştır. Chagall'ın sanatı, kişisel ve duygusal hafızaya dayalı bir evrensellik sunarken; Brancusi'nin sanatı, biçimsel sadelik ve öz arayışı üzerinden zamansız bir estetik ortaya koyar. Bu yönüyle her iki sanatçı da modern sanatın yerel olanla kurduğu ilişkinin farklı ama tamamlayıcı örneklerini sunmaktadır.

Sonuç

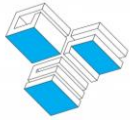
Ritüel temelli yaşam pratikleri, modern sanatın görsel dilinin oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Bu pratikler, sanatçılara Batı rasyonalizmini sorgulama, ruhsal anlamları keşfetme ve sanatsal ifadeyi yeniden kurma imkânı sağlayan alternatif sembolik sistemler sunmuştur. Bu nedenle primitivizm yalnızca bir üslup eğilimi olarak değil, modern sanatsal kimliğin oluşumuna katkıda bulunan çok katmanlı bir kültürel ve ideolojik strateji olarak değerlendirilmelidir.

Bu çalışma, 20. yüzyıl modern sanatında ritüel temelli yaşam pratiklerinin önemli göstergeleri olan primitivizm ve folklorun rolünü, Constantin Brancusi, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, Paul Gauguin ve Marc Chagall örnekleri üzerinden karşılaştırmalı bir perspektifle incelemiştir. Yapılan çözümleme, modern sanatın akademik Batı sanat geleneğine karşı geliştirdiği alternatif estetik ve düşünsel arayışların, ilkel ve halk sanatına yönelim aracılığıyla nasıl şekillendiğini ortaya koymaktadır.

Araştırma bulguları, primitivizmin modern sanat içerisinde tekil ve homojen bir eğilim oluşturmadığını; aksine her sanatçının bireysel dünya görüşü, kültürel kökeni ve sanata yüklediği anlam doğrultusunda farklı biçimlerde yorumlandığını göstermektedir. Brancusi, Kandinsky, Picasso, Gauguin ve Chagall, primitivizmi ortak bir referans alanı olarak kullanmış olsalar da bu yönelim her sanatçının eserlerinde farklı estetik ve düşünsel yönelimlere bürünmüştür.

Brancusi'nin primitivizmi, Romen köy kültürü, folklor ve mistik dünya görüşüyle iç içe geçmiş bireysel ve ruhsal bir öz arayışına dayanmaktadır. Sanatçı, halk sanatına ait biçimleri doğrudan taklit etmek yerine onları radikal bir biçimsel indirgeme sürecinden geçirerek evrensel ve zamansız sembollere dönüştürmüştür. Bu yönüyle Brancusi'nin sanatı, arkaik kültürel sembollerin modern plastik dil içinde yeniden yorumlanmasının önemli bir örneğini sunmaktadır.

Kandinsky'nin primitivizmi ise daha çok kuramsal ve evrensel bir ruhsallık anlayışı çerçevesinde ele alınmaktadır. Der Blaue Reiter çevresi bağlamında halk sanatı, Gotik sanat ve çocuk resimleri, modern bireyin materyalist dünya görüşü nedeniyle yitirdiği "içsel anlamı" yeniden kurma arayışının bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Bu yönüyle Kandinsky'nin primitivizm anlayışı, bireysel kültürel kökenlerden ziyade kolektif ve metafizik bir sanat dili oluşturma çabasına yönelmiştir.



Picasso'nun primitivizmi ise Afrika sanatına dayanan biçimsel ve devrimci bir karakter taşımaktadır. Picasso için ilkel sanat, öncelikle Batı resim geleneğinin yerleşik estetik kurallarını parçalamaya ve yeni bir görsel dil geliştirmeye hizmet eden deneysel bir araçtır. Bu yaklaşım, Brancusi ve Kandinsky'nin sanatında görülen ruhsal ve metafizik yönelimlerden görece uzak, daha seküler ve biçimsel bir primitivizm anlayışını temsil etmektedir.

Gauguin'in primitivizmi ise "ilkel kültürün doğrudan taklidi" olarak değil, Batı modernliğine karşı geliştirilen bilinçli ve eleştirel bir bakış rejimi olarak ele alınabilir. Sanatçının Tahiti döneminde ürettiği eserlerde yerel kültür, mitolojik anlatılar ve doğa ile kurulan ilişki, Batı uygarlığının yozlaşmış modernliğine karşı alternatif bir yaşam ve estetik anlayışı olarak sunulmuştur. Bu yönüyle Gauguin'in primitivizmi hem estetik bir strateji hem de kültürel ve felsefi bir tutum olarak değerlendirilebilir.

Chagall'ın sanatı ise primitivizmi bellek, kimlik ve folklor ekseninde şiirsel ve anlatısal bir düzlemde ele almaktadır. Yahudi folkloru ve Doğu Avrupa köy yaşamı, Chagall'ın eserlerinde nostaljik, duygusal ve masalsi bir anlatı aracılığıyla modern dünyaya karşı alternatif bir kültürel evren oluşturur. Bu yönüyle Chagall'ın primitivizmi, biçimsel bir devrimden ziyade kültürel sürekliliğin, kimlik bilincinin ve kolektif hafızanın korunmasına odaklanmaktadır.

Brancusi'nin Romen halk sanatı ve mistik dünya görüşünden beslenen bireysel ve ruhsal öz arayışı, Kandinsky'nin evrensel ruhsallığı kuramsallaştıran kolektif yaklaşımı, Picasso'nun Afrika sanatını Batı estetik geleneğini dönüştürmek için kullanan deneysel ve biçimsel tutumu, Gauguin'in Batı modernliğine karşı yerel toplumların "saf" yaşamını sembolik bir karşı-evren olarak kurgulayan romantik tavrı ve Chagall'ın folkloru bellek, kimlik ve şiirsel anlatı aracına dönüştüren yaklaşımı birlikte değerlendirildiğinde, primitivizmin modern sanatta çok katmanlı bir estetik ve düşünsel strateji olarak işlediği görülmektedir.

Sanatçı	Primitivizmin Kaynağı	Folklorla İlişki	Primitivizmin Niteliği	Ruhsallık Anlayışı	Sanatsal Amaç
Paul Gauguin	Tahiti yerli kültürleri, Breton halk yaşamı	Yerel mitler ve halk inançları sembolik biçimde kullanılır	Romantik & kaçışçı	Mitolojik, mistik ama idealize edilmiş	Batı modernliğine karşı "saf" yaşamı aramak
Pablo Picasso	Afrika maskeleri ve heykelleri	Folklor dolaylı ve biçimseldir	Biçimsel & devrimci	Seküler, deneysel	Batı sanat geleneğini yıkmak ve yeniden kurmak
Constantin Brâncuşi	Romen halk sanatı, köy kültürü, arkaik ritüeller, pagan-Hristiyan sentezi, Afrika sanatı	Folklor kişisel kimliğin parçasıdır	Bireysel & yaşantısal	Mistik, kozmik, öz arayışı	Biçimi sadeleştirerek evrensel özü açığa çıkarmak

Marc Chagall	Yahudi folkloru, Doğu Avrupa köy yaşamı	Anlatı ve bellek merkezlidir	Şiirsel & anlatısal	Duygusal, nostaljik, dinsel	Kimlik, bellek ve aidiyet korumak
Wassily Kandinsky	Alman-Rus halk sanatı, Gotik sanat, çocuk resimleri Alman & Rus halk sanatı, Gotik sanatı	Evrensel semboller üzerinden dolaylı	Kuramsal & evrensel	Metafizik, “içsel gereklilik”	Sanatı ruhsal bir dile dönüştürmek Modern insanın ruhsal boşluğunu onarmak

Tablo 1.Ritüel temelli Primitif değerlendirme

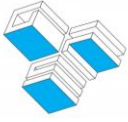
Sonuç olarak (Tablo 1), bu çalışma ritüel temelli primitivizmin modern sanatta yalnızca biçimsel bir arayış olmadığını; ruhsal, kültürel, ideolojik ve kimliksel boyutlar içeren çok yönlü bir anlatım aracı olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Brancusi, Kandinsky, Picasso, Gauguin ve Chagall örnekleri, modern sanatın ilkel ve folklorik kaynaklarla kurduğu ilişkinin her sanatçının sanatsal ve düşünsel hedefleri doğrultusunda farklı anlamlar kazandığını açıkça göstermektedir. Bu bağlamda primitivizm, modern sanatın hem eleştirel hem de kurucu unsurlarından biri olarak değerlendirilmelidir.

Kaynakça

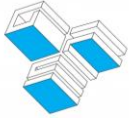
- Messer, T. M. (2018). The heritage of Gauguin (Hilla Rebay Lecture; Reel-to-Reel collection, A0004). Solomon R. Guggenheim Museum Archives. https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2018/08/9009309_01-Heritage-of-Gauguin.pdf (Erişim Tarihi: 16.12.2025)
- Miholca, A. (2014). Constantin Brancusi's primitivism (Master's thesis). Arizona State University. https://www.academia.edu/12693919/Constantin_Brancusis_Primitivism (Erişim Tarihi: 10.02.2026)
- Niculescu, G., & Tomescu, L. (2022). Constantin Brancusi: A perpetual contemporary. Horizons for Sustainability. <https://icdi.utgjiu.ro/wp-content/uploads/2023/09/7.-George-NICULESCU-Lavinia-TOMESCU-CONSTANTIN-BRANCUSI-A-PERPETUAL-CONTEMPORARY.pdf> <https://icdi.utgjiu.ro/horizons-archive/> (Erişim Tarihi: 11.02.2026)
- Welten, R. (2015). Paul Gauguin and the complexity of the primitivist gaze Journal of Art Historiography, 12. <https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/06/welten.pdf> (Erişim Tarihi: 16.12.2025)

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, 1907. Museum of Modern Art (MoMA), New York. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/40?installation_image_index=1 (Erişim Tarihi: 11.02.2026)
- Görsel 2. Paul Gauguin, Manao Tupapau (The Spirit of the Dead Watching), 1892. Buffalo AKG Art Museum. <https://buffaloakg.org/artworks/19651-mana%C3%B2-tupapa%C3%BA-spirit-dead-watching> (Erişim Tarihi: 11.02.2026)



- Görsel 3. Constantin Brancusi, Endless Column, 1938. Photo: Mike Master.
<https://www.theartnewspaper.com/2021/05/19/romanian-politician-gears-up-to-sue-brancusis-heir-over-longstanding-copyright-battle> (Erişim Tarihi: 11.02.2026)
- Görsel 4. Constantin Brancusi, Bird in Space, 1919. Solomon R. Guggenheim Museum.
<https://www.guggenheim.org/artwork/669> (Erişim Tarihi: 11.02.2026)
- Görsel 5. Wassily Kandinsky, Improvisation 28 (Second Version), 1912. Solomon R. Guggenheim Museum. <https://www.guggenheim.org/artwork/1844> (Erişim Tarihi: 11.02.2026)
- Görsel 6. Marc Chagall, Aleko and his wife Zemphira.
<https://www.bukowskis.com/en/auctions/560/332-marc-chagall-efters-aleko> (Erişim Tarihi: 11.02.2026)



İLERİ DÖNÜŞÜM SANATINDA SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK: TÜRK SANATÇILAR ÜZERİNE GÖRSEL BİR ÇÖZÜMLEME

SUSTAINABILITY IN UPCYCLING ART: A VISUAL ANALYSIS OF TURKISH ARTISTS

Bilge KINAM¹

Öz

21. yüzyılın kontrolsüz endüstriyel tüketim odaklı, kullan-at döngülü yaşam biçimleri, dünyanın ekolojik dengesini tehdit eden küresel atık krizini tetiklemiştir. Bu araştırmanın temel sorunsalı, geleneksel tüketim kültüründe işlevsiz ve değersiz olarak kodlanan atık nesnelerin sürdürülebilirlik bağlamında ileri dönüşüm yoluyla anlamsal ve estetik olarak yeniden inşa edilme biçimlerini çözümlemektir. Bunun yanı sıra sürdürülebilir yaratıcı fikirlerle ileri dönüşen eserler aracılığıyla çevresel sorunlara ilişkin farkındalık kazandırmak ve sanatın dönüştürücü rolünü tartışmak amaçlanmıştır. Araştırmada, Türkiye’de ileri dönüşen sanatı uluslararası düzeye taşıyan Deniz Sağdıç, Büşra Kara ve Durul Bakan’ın katı atıklarla oluşturdukları eserler bir seçki üzerinden incelenmiştir. Çalışmanın görsel metodolojik zemini Gillian Rose’un görsel içerik analizi yöntemine dayanmaktadır. Nitel yöntemle tasarlanan araştırma, eserlerin tematik analizleriyle yapılandırılmıştır. Araştırmanın bulguları, sanatçıların atık materyalleri estetik ve kavramsal bağlamda nasıl dönüştürdüğünü ortaya koyarken “atık” algısının sanat yoluyla yeniden inşasının toplumsal düzeyde sürdürülebilir bilinci yaratmada taşıdığı öneme dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: İleri Dönüşüm, Görsel İçerik Analizi, Sürdürülebilir Sanat, Ekolojik Sanat, Türk Sanatçılar

Abstract

The uncontrolled industrial consumption patterns and disposable lifestyles of the 21st century have triggered a global waste crisis threatening the Earth's ecological balance. This study examines how waste objects, coded as dysfunctional and valueless in traditional consumer culture, are semantically and aesthetically reconstructed through upcycling within a sustainability framework. It also aims to foster awareness of environmental issues and discuss the transformative role of art. The research analyzes selected works by Deniz Sağdıç, Büşra Kara, and Durul Bakan, Turkish artists who have brought upcycling art to an international level through works created from solid waste materials. The study's methodological framework is grounded in Gillian Rose's visual content analysis method. Employing a qualitative research design, the study was structured through thematic analysis of the artworks. The findings reveal how the artists transform waste materials in aesthetic and conceptual terms, while highlighting the significance of reconstructing the perception of "waste" through art in fostering sustainable awareness at a societal level.

Keywords: Upcycling, Visual Content Analysis, Sustainable Art, Ecological Art, Turkish Artists



ALTI AYDA BİR YAYIMLANAN ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGI

DOI: 10.5281/zenodo.23118676

ARAŞTIRMA MAKALESİ

Geliş Tarihi / Received

15.05.2026

Kabul Tarihi / Accepted

03.10.2026

Yayın Tarihi / Publication Date

06.10.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author

E-mail:

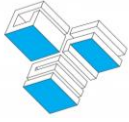
bilgekinam@gmail.com

Cite this article: Kinam, B. (2026). İleri Dönüşüm Sanatında Sürdürülebilirlik: Türk Sanatçıları Üzerine Görsel Bir Çözümleme, *D-Sanat*, 2(2), 229-248



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

¹ Doçent, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, bilgekinam@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2516-3186



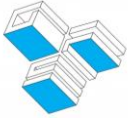
Giriş

19. yüzyıldan günümüze kadar fosil yakıt kullanımı ve endüstriyel çalışmalardaki hızlı ve kontrolsüz artış; ormanlık arazilerin tahrip olmasına, birçok küresel çevre felaketinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Endüstrileşmeyle beraber tüketim toplumlarının artan taleplerini karşılayabilmek için doğal kaynaklar orantısız bir şekilde tahrip edilmiş ve ekosistemin dengesi bozulmuştur. Günlük yaşamda hızlı ve pratik olması için tasarlanan tek kullanımlık ürünlerin yaygınlaşmasıyla kullan-at yaşam tarzı benimsenerek tonlarca miktarda atığın oluşmasına neden olunmuştur. Küresel ölçekte yıllık milyonlarca tonu bulan petrol türevi endüstriyel madde, kâğıt, karton, kimyasal, metal ve tekstil atığı toprağı, havayı ve su kaynaklarını kirleterek ekolojik döngüyü geri dönülmez şekilde tahrip etmiştir. Bu durum tüm canlı türleri üzerinde ölümcül sonuçlar doğurmuştur. Sanatçı Deniz Sağdıç (t.y.-a) her gün binlerce boş kutu, şişe, plastik poşet, elektronik atık üretmekte olduğumuzu ileri sürmektedir. Üretim ve tüketimin korkunç bir hızla gerçekleştirildiği bir çağda yaşadığımızı ancak bu üretim ve tüketimden kaynaklanan atıklar aynı hızla geri dönüştürülemediğini vurgulamıştır.

20. yüzyıldan itibaren kıtalar ve ülkeler arası süregelen bölgesel ve küresel savaşlarda kullanılan bombalar, silahlar çevre üzerinde yıkıcı etkiler ve ölümcül kayıplar oluşturmıştır. Özellikle savaşlarda ve maden arama çalışmalarında kullanılan patlayıcı maddeler toprak ve su kirliliği yanı sıra toksik kalıntılar çevre ve tüm canlılar üzerinde kalıcı olumsuz etkilere neden olmuştur. Her sene yayınlanan çevre raporlarına, sivil toplum kuruluşlarının mücadelesine ve çevre zirvelerine rağmen özellikle madencilik faaliyetleri doğaya yönelik tahribata, ekolojik yıkımlara sebep olmaktadır. Bu kapsamda Cree Kabilesi'nin "Son ağaç kesildiğinde, son nehir zehirlendiğinde, son balık yakalandığında, paranın yenmeyen bir şey olduğunu anlayacaksınız" sözü insanlığın doğayı sömürü biçiminin aslında kendi varlığını tehdit ettiğini ve sürdürülemez oluşunu çarpıcı bir şekilde vurgulamaktadır (McLuhan, 1971).

Sanayileşme, kentleşme, kontrolsüz nüfus artışı; katı atıkların çeşitliliğinin ve miktarının hızla çoğalmasına neden olmuştur (Cici vd., 2005). Dünya genelinde her yıl üretilen plastik atık miktarı 2023 yılında 353 milyon tona ulaşmıştır. 1950'li yıllardan bu yana plastik üretimi yaklaşık 230 kat artmış ve 2019 yılında 460 milyon ton seviyesine yükselmiştir (Ritchie vd., 2023). 2024 yılı itibarıyla bu rakamın 400 milyon tonu aştığı (Statista, 2025); 2060'a kadar küresel plastik atığının yaklaşık üç katına çıkacağı öngörülmektedir (OECD, 2022). OECD'nin[†] *Küresel Plastik Görünümü* raporunda, plastik atıkların yaklaşık dörtte biri (yaklaşık 82 milyon ton) uygun şekilde yönetilmediği, bu atıkların 19 milyon tonu doğrudan çevreye sızdığı ortaya konulmuştur. Atıkların, 13 milyon tonu karasal alanlara, 6 milyon tonu ise nehirlerle ve kıyı bölgelerine ulaştığı görülmektedir. Bu atıkların 1,7 milyon tonu zamanla su yoluyla deniz ortamına taşınmaktadır. Dünya genelinde üretilen plastik atıkların yaklaşık %0,5'i okyanuslarda son bulduğu öngörülmektedir (Ritchie vd., 2023). Plastik atıkların çevreye olan etkileri yalnızca miktarlarıyla sınırlı kalmamakta, aynı zamanda türleri ve doğada kalıcılık süreleri çevreye ciddi bir ölümcül tehdit oluşturmaktadır.

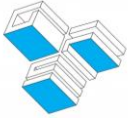
[†] OECD (2022), *Küresel Plastik Görünümü: Ekonomik Sürücüler, Çevresel Etkiler ve Politika Seçenekleri*, OECD Yayıncılık, Paris, <https://doi.org/10.1787/de747aef-en>.



21. yüzyılın vazgeçilmez bir parçası haline gelen bilgisayar, televizyon, buzdolabı, çamaşır makinesi, cep telefonu, tabletler vs. ömrünü tamamlamış veya arıza nedeniyle daha fazla kullanılmayan ya da yeni modelleri üretildiği için her geçen yıl artan miktarda elektronik atık (e-atık) oluşumuna neden olmaktadır. Elektronik atıklar içindeki toksik maddeler, insan ve çevre sağlığı açısından tehdit edici boyutlara ulaşmıştır. Üretildiği günden itibaren 500 ile 1000 yıl arası yaşam ömrü biçilen dayanıklı petrol türevi plastiklerin milyarlarca ton atığı, ormanlardan nehirlerle, denizlerden yeraltı sularına kadar mikro ve makro düzeyde yayılmış durumdadır. Türkiye Deniz Araştırmaları Vakfı (2024), dünya üzerinde bir senede üretilen 300 milyon ton plastiğin yaklaşık %2'sinin, yani 6 milyon tonunun denizlere ulaştığını ileri sürmektedir. Bu plastikler; deniz suyu ve güneş ışınlarının etkisiyle küçük parçalara bölünerek mikro plastik tehdidi oluşturmakta, besin zinciri yoluyla insan sağlığını da tehdit etmektedir. Karaaslan'ın (2024) aktardığı güncel bir araştırma, Türk bilim insanlarının insan beyin hücrelerinde mikropplastik tespit ettiğini ortaya koymuştur. Bu bulgu, plastik kirliliğinin doğrudan insan biyolojisine sızdığını çarpıcı biçimde göstermektedir.

Plastik kirliliğiyle mücadelede atılması gereken ilk adımın plastik üretiminin azaltılması gerektiğini belirten Marquis (2022); Üretici Sorumluluğunun Genişletilmesi (Extended Producer Responsibility) ilkesine atıfla, üretici ve ithalatçıların ürünlerinin tüm yaşam döngüsü boyunca çevresel etkilerinden sorumlu tutulmaları gerektiğini vurgulamıştır. 1960'lardan itibaren çevresel sorunların fiziksel düzeyde görünür artışı sonucunda birçok ülke yasal düzenlemeler yaparak üretim süreci ve sonrasında oluşan atıkların bertaraf edilmesi üzerine çalışmalar başlatmıştır (Dilmaç ve Gülüm, 2017). Uluslararası iklim ve çevre zirve ve kongrelerinde uzmanlar pozitif kararlar alınmasına rağmen ülkelerin sermayelerinin büyümesi için doğa bilinçsizce sömürülmeye devam etmektedir. Bu durum atık sorununun yalnızca teknik bir mesele değil; aynı zamanda kavramsal, kültürel ve etik bir sorgulamayı da gerektirdiğini göstermektedir.

1987 yılında Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu'nun yayımladığı Ortak Geleceğimiz (Brundtland) raporunda, ilk kez kullanılan "sürdürülebilirlik" kavramı bugünün ihtiyaçlarını gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılayabilme yetisinden ödün vermeden karşılamak olarak tanımlanmıştır (World Commission on Environment and Development, 1987). İşlevsiz ve değersiz olarak kodlanan atık nesnelerin sürdürülebilirlik bağlamında çevre bilimleri ve sanat alanında yeniden değerlendirilmesi giderek önem kazanmaktadır. Küresel atık sorununa karşı geri dönüşüm ve ileri dönüşüm uygulamaları, sürdürülebilirlik ve çevre koruma açısından kritik bir öneme sahiptir. Geri dönüşüm; doğal kaynakların ve çevrenin korunmasına, enerji tasarrufu sağlanmasına, atık miktarının azalmasına ve güçlü bir ekonomi kurulmasına yardımcı olmaktadır. Geri dönüşümde her işlem için enerji kaynakları kullanılmaktadır. Örneğin, kâğıdın tekrar kâğıt imalatında kullanılması, hava kirliliğini %74-94, su kirliliğini %35 ve su kullanımını %45 azaltabilmektedir. Bir ton atık kâğıdın kâğıt hamuruna katılmasıyla 8 ağacın kesilmesi önlenmektedir. Bu bağlamda kimyasallar, cam, kâğıt, alüminyum, plastik, piller, motor yağı, akümülatörler, beton, organik, elektronikler, demir, tekstil, ahşap, metal vb. solvent bazlı atıklar geri dönüştürülebilmektedir (Kınam Dokuzlar, 2016). Sürdürülebilir hedefler kapsamında atık oranının azaltılması ve sıfıra indirilmesi için geri dönüşüm ve ileri dönüşüm çalışmaları önem kazanmıştır. Jekria ve Daud (2016), katı atıklarla başa çıkmada en önemli ve en başarılı yaklaşımın geri dönüşüm olduğunu ileri sürmüştür. Fakat özellikle petrol türevlerine uygulanan geri dönüşüm ile yeniden plastik formunun üretilmesi yukarıda belirtildiği gibi çevresel sorunların oluşmasına neden olmaktadır. İleri dönüşüm, geri dönüşümden farklı olarak kimyasal işlem gerektirmeksizin atık nesneyi sanatsal bir değere dönüştürerek ekolojik döngüyü korumaya çalışmaktadır (İlden ve Sarıca, 2023; Zhao vd., 2022).



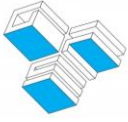
Ekolojik sanat çevre bilincinin yaygınlaştırılmasında kritik bir işlev üstlenmektedir. Çınar (2019) ekolojik sanatın insan ve doğa ilişkisine farklı bir perspektiften bakılmasına olanak sağladığını ileri sürmüştür. Ekolojik Sanat projeleri; insana çevre bilinci kazandırmanın yanı sıra, doğayı korumaya yönelik gerçekleştirilen sanatsal çalışmalardır. Land art ve Ekolojik Sanatta olduğu gibi, çevre odaklı sanatsal projelerin odağında, topluma çevresel sorunlarla ilgili mesaj vermek ve çevresel farkındalık amaçlanmaktadır. İleri dönüşen sanat pratiğinde sanatçı, elinde var olan plastik, kâğıt, alüminyum, tekstil ve organik atık malzemelerle özgün bir fikir üreterek hem çöpe gidecek atık miktarını azaltmakta hem de sanat alanında sürdürülebilir olmanın yollarını keşfetmektedir. Bir zamanlar işlevi olan ve atık hâline gelen malzemelere sanatçı ve tasarımcıların üretim süreci ile verdiği yeni biçim, toplumsal farkındalık yaratmada güçlü bir araç işlevi görmektedir.

Araştırmanın temel amacı; geleneksel tüketim kültüründe değersiz olarak kodlanan atık nesnelerin ileri dönüşüm yoluyla nasıl estetik ve kavramsal bir dile dönüştürüldüğünü çözümlemek ve bu sürecin çevresel farkındalık yaratmadaki dönüştürücü rolünü ortaya koymaktır. Bu çalışmanın temel sorusu; Türk sanatçıların katı atık malzemeleri estetik, sanatsal ve kavramsal düzeyde nasıl ileri dönüşüme uğrattığıdır. Çalışmanın başlangıcında, farklı atık malzemeler kullanarak ileri dönüşüm yapan Türk sanatçıları araştırılmış, malzeme çeşitliliği temel seçim kriteri olarak benimsenmiştir. Türkiye’de ileri dönüşen sanatı uluslararası düzeye taşıyan Türk sanatçıları arasında; Deniz Sağdıç, Büşra Kara ve Durul Bakan’ın katı atıklarla oluşturdukları eserlerinden bir seçki incelenmiştir. Deniz Sağdıç, tekstil ve ambalaj atıklarından portre eserler üretirken; Büşra Kara, endüstriyel metal ve elektronik atıkları figüratif heykellere dönüştürmekte; Durul Bakan ise Iodos odunlarını figüratif hayvan heykellerine biçimlendirmektedir. Sanatçıların eserlerinin görsel metodolojik zemini, Gillian Rose’un görsel içerik analizi yöntemine dayanmaktadır. Rose’un eleştirel içerik analizinde önerdiği dörtlü yapı; imajın üretim alanı, imajın alanı, dolaşım alanı ve izleyiciyle buluşma alanı bağlamında her sanatçının eserleri tematik olarak analiz edilmesini kapsamaktadır. Araştırmanın, atık materyallerin sanatsal dönüşümüne ilişkin toplumsal bilinci güçlendirmesi ve Türk sanatçıların ileri dönüşüm pratiklerinin uluslararası literatürdeki görünürlüğüne katkı sağlaması hedeflenmektedir.

Yöntem

Nitel araştırma deseni ile oluşturulan bu araştırma, eleştirel görsel metodoloji yöntemini temellendiren Gillian Rose’un (2016) dört temel alan; imajın üretim alanı, imajın alanı, dolaşım alanı ve izleyiciyle buluşma/görüldüğü alanlar bağlamında değerlendirilmiştir. Çalışmanın nitel yöntemin tercih edilmesi; sanat eserlerinin görsel ve kavramsal bağlamda derinlemesine yorumlanabileceğinin öngörülmesidir.

Araştırmanın veri toplama sürecinde; heykel sanatçısı Büşra Kara ile Ağustos 2023’de Eskişehir Sanayi sitesinde Arçelik/Beko Back2Life ileri dönüşüm atölyesinde yüz yüze görüşme gerçekleştirilmiş; sanatçı kendi çalışmalarına ait görselleri elektronik posta aracılığıyla araştırmacıyla paylaşmıştır. Durul Bakan ile Mayıs 2025’de telefon görüşmesi gerçekleştirilmiş; görüşme ses kaydına alınarak metne dönüştürülmüştür. Deniz Sağdıç’ın sanat menajeri Rahan Yıldız ile 2026 yılında telefonda görüşme gerçekleştirilmiş; sanatçının üretim süreci, kurumsal iş birlikleri ve eserlerinin uluslararası dolaşımı hakkında bilgiler alınmıştır. Tüm sanatçıların izni doğrultusunda eserlerin dijital verileri araştırmacıya çalışmasında incelemesi ve kullanması için verilmiştir. Sanatçıların ürettikleri eserleri arasında; ileri dönüşüm çerçevesinde öne çıkan ve kamuoyunda görünürlük kazanmış çalışmalar belirlenmiştir.



Rose (2016) bir görseli analiz etmek için sadece onun neye benzediğini değil; aynı zamanda nasıl üretildiğini, hangi yollarla yayıldığını ve farklı izleyici kitleleri tarafından nasıl deneyimlendiğini bütüncül bir bakış açısıyla irdelenmesi gerektiğini ileri sürer. Görsel veriler incelenirken tek bir bakış açısının ötesinde, anlamın inşa edildiği farklı aşamaların ve bu aşamaları şekillendiren çeşitli "biçimlerin" (modalitelerin) incelenmesi gerekmektedir.

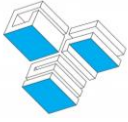
Bu inceleme sürecinin ilk basamağı olan üretim alanı; bir imajın "nasıl yapıldığını" ve hangi bağlamda ortaya çıktığını araştırır. İmajın üretim alanında; eserin türü, kim tarafından, ne zaman ve hangi amaçla üretildiği ortaya koyulur. Eserin üretim aşamasında ise imaj teknolojik, kompozisyonel ve toplumsal biçim bağlamında yaratım süreçleri incelenir. Eleştirel analizin ikinci aşaması imajın alanı; eserin kendisine, fiziksel ve estetik varlığına, renk, ışık ve mekânsal organizasyon gibi kompozisyonel özelliklerine ve görselin katmanlı anlamlarına odaklanır. Üçüncü aşaması olan dolaşım alanı; imajın kim ya da ne tarafından düzenlendiği, neden ve nasıl değiştiği ile nasıl dağıtıldığı sorularına yanıt arar. Son olarak imajın izleyiciyle buluşma alanı, görselin yorumlanma sürecini temsil eder. Bir imajın nasıl anlamlandırılacağı; imajın nasıl ve nerede sergilendiği, izleyiciye sunduğu önerilen izleme konumları ve diğer metinlerle kurduğu metinlerarası ilişkiler tarafından belirlenir. Bu aşama; görselin toplumsal ve kompozisyonel biçimlerle harmanlanarak izleyici tarafından yeniden üretildiği dinamik bir süreci temsil eder. İzleyicilerin kendi toplumsal arka planları ve kültürel sermayeleriyle görüntüyü nasıl yorumladıkları, analizin en dinamik kısmını oluşturur.

Analizde Rose'un dörtlü çerçevesi her bir esere ayrı ayrı uygulanmamış; bunun yerine her sanatçının eserleri bir bütün olarak ele alınmış ve bu bütün üzerinden tematik bir okuma yapılmıştır. Bu yaklaşım, sanatçının genel üretim anlayışını, malzeme tercihlerini ve kavramsal tutumunu daha kapsamlı biçimde değerlendirmeye olanak tanımaktadır. Rose'un sunduğu dörtlü yapı; teknolojik altyapı, kompozisyonel kurgu ve toplumsal güç ilişkileriyle sarmalanarak görselin çok katmanlı bir okumasını mümkün kılmaktadır.

Sürdürülebilirlik ve İleri Dönüşen Sanat

Bu araştırma, endüstriyel atıkların daha yüksek değerli ürünlere dönüştürülmesini sanat bağlamında incelemektedir. Bu pratik, günümüz sanat dünyasında ekolojik sanatın kuramsal çerçevesine dayanmaktadır. Ekolojik sanat; sürdürülebilir tasarım, eko tasarım ve sürdürülebilir hedefler doğrultusunda ekolojik sorunlara farkındalık getirmeyi, enerji ve atık miktarını azaltmayı ve sifıra indirmeyi amaçlamaktadır. Çınar'a göre (2019) ekolojik sanat, insan ve doğa ilişkisine farklı bir perspektiften bakılmasını sağlayan; doğayı korumaya yönelik sanatsal çalışmaları kapsayan disiplinlerarası bir alandır. Benzer biçimde Saygı (2016), çağdaş sanatta doğa algısının yalnızca estetik bir kaygı olmadığını; aynı zamanda ekolojik bir farkındalık inşa etme aracı olduğunu vurgulamaktadır. Land Art'tan çevre aktivizmine, yerleştirme sanatından topluluk projelerine uzanan geniş bir yelpazede konumlanan ekolojik sanat pratikleri; izleyiciyi yalnızca estetik bir deneyime değil, çevresel bir sorgulamaya da davet etmektedir.

Günümüzde atıkların doğaya zarar vermeden ve kaynakları israf etmeden yeniden kullanılması, ileri dönüşümün önemini artırmaktadır. İleri dönüşüm kavramı literatüre görece yeni girmiş olsa da birkaç kuşak öncesindeki atalarımızın ellerindeki malzemeleri başka bir amaçla değerlendirdiği zamanlardan itibaren var olan bir pratiktir. İleri dönüşüm (upcycling); var olan atık malzemelerin daha yüksek bir değere dönüştürülmesi süreci olarak tanımlanabilir. Batur (2024), ekolojik sanat kapsamında geri dönüşüm malzemeleriyle üretilen ileri dönüşüm sanatının; çevresel duyarlılığı



estetik üretim süreciyle bütünleştiren özgün bir disiplin olduğunu ileri sürmüştür. Zhao vd. (2022: 2), ileri dönüşümün plastik atıkları yüksek değerli ürünlere dönüştürmenin etkili bir yolu olduğunu ve plastik üretim ile tüketiminin çevresel etkisini önemli ölçüde azaltılabileceğini öne sürmüştür. İleri dönüşüm; atıkları bertaraf etmek yerine malzemeyi yaratıcı bir biçimde yeni bir forma dönüştürmeyi hedeflemekte, böylece çevreye zarar verecek atık miktarının azalmasına da katkı sağlamaktadır. Bunun yanı sıra ileri dönüşüm; toplumda sürdürülebilirlik bilincinin artmasına, yenilikçi düşünce tarzlarının teşvik edilmesine ve yerel ekonomilere yeni iş fırsatları yaratılmasına da katkıda bulunmaktadır.

Atık yönetimi konusunda farklı yaklaşımları temsil eden geri dönüşüm ve ileri dönüşüm, çevresel, ekonomik ve toplumsal bağlamda önemli kazanımlar sunmaktadır. Geri dönüşüm, genellikle endüstriyel ölçekte gerçekleştirilen ve atıkların fiziksel olarak ham maddeye dönüştürülüp yeniden imal edildiği bir süreçtir. İleri dönüşüm ise atıkların daha yaratıcı biçimde farklı formlara dönüştürülerek daha yüksek değerde kullanılmasını ifade etmektedir. Bu nedenle daha çok bireysel veya küçük ölçekli girişimlerle ilişkilendirilmektedir. Geri dönüşüm atıkların ham madde olarak tekrar kullanılmasını sağlarken, ileri dönüşüm atıkların sanatsal bir değer kazanmasını hedeflemektedir. İlden ve Sarıca (2023), ileri dönüşümün kimyasal işlem gerektirmeksizin atık nesneleri yeniden değerlendirmesi sayesinde geleneksel geri dönüşüm süreçlerine kıyasla daha az çevresel yük oluşturduğunu vurgulamıştır. Bu bağlamda çevreye duyarlı sanatçılar; atık malzemeleri heykel, enstalasyon, giysi ve işlevsel ev kullanım ürünleri gibi estetik biçimlere dönüştürerek sanata yeni bir algı ve soluk getirmektedir. Bir zamanlar işlevi olan ve atık hâline gelen malzemeler, sanatçı ve tasarımcıların yaratıcılıklarını özgürce ifade etmelerine olanak sağlamaktadır.

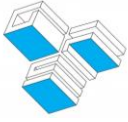
Atık malzemeleri yaratıcı projelere dönüştüren sanatçı ve tasarımcılar; sıra dışı ve özgün eserler ortaya koyarak çevre bilinci konusunda farkındalık yaratmaktadır. İleri dönüşüm sanatı, atık malzemelerin yeniden kullanılmasıyla çevresel etkiyi en aza indirerek ekolojik döngüyü korumaya çalışmaktadır. İleri dönüşümde belki de en önemli nokta, sanatçının elindeki plastik, kâğıt, alüminyum, tekstil ve organik malzemelerle yaratıcı ve özgün bir fikir üretmesidir. Bir zamanlar kullanımda olan bir ürünün zamanla eskimesi, modasını kaybetmesi ya da işlevini yitirmesi sonucunda ileri dönüşüm ile yeniden değerlendirilerek yaratıcı bir biçimde hayata kazandırılmaktadır. İleri dönüşüm sanatta sanatçının ürettiği yeni biçim; bazen bir mesajı, bazen de toplumsal bir farkındalığı da beraberinde taşımaktadır.

Türkiye'de ileri dönüşüm sanat pratiği, son yıllarda uluslararası arenada giderek daha fazla görünürlük kazanmaktadır. Atık malzemeleri estetik ve kavramsal bir dile dönüştüren Türk sanatçılar; hem yerel hem de küresel platformlarda çevresel sorunlara dikkat çeken eserler üretmektedir. Bu araştırma kapsamında; ileri dönüşüm sanatı uluslararası düzeyde temsil eden Deniz Sağdıç, Durul Bakan ve Büşra Kara'nın katı atıklarla oluşturdukları eserler, Gillian Rose'un görsel içerik analizi yöntemi çerçevesinde incelenmektedir. Söz konusu sanatçıların pratikleri; atığın yalnızca bir çevre sorunu olmadığını, aynı zamanda sanatın dönüştürücü gücüyle toplumsal bilinci harekete geçirebilecek güçlü bir kavramsal araç olduğunu da ortaya koymaktadır.

Atığı İleri Dönüştüren Türk Sanatçılardan Bir Seçki

1. Deniz Sağdıç

İmajın üretim alanı Rose'un (2016) üretim alanı; bir imajın hangi teknolojik, kompozisyonel ve toplumsal koşullar altında ortaya çıktığını araştırır. Deniz Sağdıç'ın eserlerini "arkamda çöp yığını



birakmak istemiyorum" felsefesi üretim motivasyonunu oluşturmaktadır. Sağdıç'ın sanata olan ilk yönelimi ailesine ait cam atölyesinde çocuk yaşlarda gerçekleştirdiği vitray çalışmalarına dayanmaktadır. Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden fakülte birincisi olarak mezun olan sanatçı, geleneksel Ebru Sanatı'nı akla getiren üslubuyla kısa sürede kendine has bir dil meydana getirmiştir. Sağdıç, sanatının ilk yıllarından itibaren çoğunlukla yağlıboya olmak üzere heykel, baskı ve gravür gibi farklı tekniklerde kendini geliştirerek, video ve yeni medya alanlarında çalışmalar üretmiştir. Uzun yıllar kadının toplumdaki yerini sorgulayan çeşitli projeler geliştirmiş; bu alandaki çalışmalarıyla Sanat Yüksek Lisans derecesi almıştır (Sağdıç, 2022). Sağdıç'ın menajeri Yıldız (2026) ile telefonda yapılan görüşmede, Sağdıç'ın 25 senelik sanat yaşamının son 15 yılını bütünüyle sürdürülebilirlik ve atık malzemelerin dönüşümüne adanmış aktarılmıştır. Deniz Sağdıç, bu üretim anlayışını "Ready-ReMade" olarak isimlendirdiği projesinde; atık hale gelmiş nesneleri bir araya getirerek izleyiciyi "tüketim" alışkanlıklarını sorgulamaya davet etmektedir (Sağdıç, t.y.-a). Sanatçının İstanbul'da yer alan "Sürdürülebilir Sanat Evi" (Sustainable Art House) adını verdiği atölyesi dış cephesinden terasına kadar sıfır atık prensibiyle tasarlanmıştır. Sosyal sorumluluk projelerinin ve kurumlar arası iş birliklerinin de yürütüldüğü iş birlik ağı içerisinde; Mercedes-Benz, Adidas, Boyner, Colin's, Lacoste, Memorial, Enerjisa, Hyundai, Halkbank, İstanbul Havaalanı gibi markalar bulunmaktadır. Örnek olarak Enerjisa iş birliğiyle hayata geçirilen projenin dönüşümü yalnızca malzemede değil, bakış açısında ve kurumsal kültürde de yaşattığını ileri sürmüştür. Sanatçı, sürdürülebilirliğin artık bir çerçeve olmaktan çıkıp yaşayan bir değere dönüştüğünü vurgulamaktadır (Sağdıç, t.y.-b).

Berksü (2021) sanatçının başlarda çalışmalarında gardırobundaki denim kumaşları, daha sonra plastik kablolardan kutu ambalajlarına kadar her türlü atık malzemeyi ve hazır nesneleri kullanarak sanat eserlerine dönüştürdüğünü ifade etmiştir. Sağdıç, tekstil ürünlerinin kumaş kısımlarının yanı sıra; düğme, fermuar gibi parçalarını da eserlerinde değerlendirmiştir. Eserlerini oluşturan malzemeler; denim giysi parçaları, plastik ambalaj atıkları, ilaç kutuları, fermuarlar, kablolar ve elektrik devre kartları; Rose'un üretim alanı içinde vurguladığı eserin teknolojik modalitesini oluşturmaktadır. Sağdıç, bu atık malzemeleri özenle keserek, katlayarak ve birleştirerek farklı kompozisyonlar oluşturur. İstanbul Havalimanı Dış Hatlar Terminali'nde 2022 yılında açılan Sağdıç'ın "0" Sıfır Noktası başlıklı sergisi; atıkların tespiti ve ayrıştırma merkezinden atölyeye teslim süreçlerine ve proje toplantılarına kadar yaklaşık dokuz aylık bir kolektif emeğin ürünüdür (Sağdıç, 2022). Sanatçının eserleri kompozisyonel boyutta değerlendirildiğinde; "ileri dönüşüm sanatı" (upcycling art) ve ağırlıklı olarak "portre" türünde olduğu görülmektedir. Yıldız (2026), Sağdıç'ın özellikle atık malzemeleri insan yüzlerine dönüştürmesindeki niyetin; insan yüzünün ve göz temasının izleyici ile duygusal bir bağ kurduğunu vurgulamıştır. Eserlerdeki atık malzemelerle oluşturulmuş gözler, izleyiciyi takip ederek onu tüketim alışkanlıklarıyla ve yarattığı atıklarla yüzleşmektedir. Eserin sosyal modalitesi; bazı portrelerin kurum veya kişilerle yapılan iş birlikleri sonucu ortaya çıkması, eserin üretiminin toplumsal ve kurumsal bir ağ içinde gerçekleştiğini gösterir. Görsel eleştirel metodoloji yazarı Rose, imajın arkasındaki teknik beceriyi, eğitimi ve yaratım sürecini de vurgular. Güzel Sanatlar Fakültesi ve Plastik Sanatlar yüksek lisans eğitimi birincilik derecesi ile tamamlayan Deniz Sağdıç'ın, atık nesneleri fiziksel olarak esere dönüştürdüğü üst düzey bir teknik yetkinliği bulunmaktadır. Rose'un "imajın nasıl yapıldığına" odaklanan teknolojik modalitesi;

sanatçının yağlı boyadan gravüre, heykelden videoya uzanan sanatsal yetkinlikleri sayesinde atık materyali sanatsal bir "dil" olarak yapılandırmasını sağlamıştır.



Görsel 1. Sağdıç, D., *Atık Malzemelerle Üretilmiş Portre Eserlerinden Detaylar* (ilaç kutuları, haplar, elektronik devre kartı parçaları; sanatçı atölyesinde çalışırken), (2026) Karışık teknik / atık malzeme, ölçü belirtilmemiş, Kaynak: Deniz Sağdıç arşivi.

İmajın alanı Rose'un (2016) imaj alanı görselin fiziksel ve estetik varlığına, renk, form ve mekânsal organizasyon gibi kompozisyonel özelliklerine odaklanır. Yıldız, sanatçının üretim yaklaşımının kavramsal temelini; atık materyallerin yalnızca fiziksel bir artık değil, aynı zamanda günümüz tüketim kültürünün bıraktığı güçlü bir hafıza taşıdığını dile getirmiştir. Denim parçaları, plastik atıklar, metal unsurlar, elektronik devreler ve gündelik yaşamdan geriye kalan birçok materyal; sanat aracılığıyla yeniden bir anlatım diline dönüşmektedir. Çalışmanın amacı yalnızca estetik bir yüzey oluşturmak değil, aynı zamanda sürdürülebilirlik konusunda düşünsel bir farkındalık yaratmaktır (Yıldız, kişisel görüşme, 2026). Bu kavramsal çerçeve, Rose'un imaj alanındaki kompozisyonel boyuta doğrudan yansımaktadır. Portre biçimlendirmelerde görselin ana dili, malzemenin kendi dokusudur. Atık malzemelerin her parçası aynı zamanda bir tüketim izinin görsel belgesidir. Denim kumaşın, plastik ya da ambalaj kutu yüzeylerindeki farklı tonal değerler, portredeki gölge ve ışığı oluşturmaktadır. Bu kapsamda Rose'un imaj alanı içinde vurguladığı "mekânsal organizasyon"; atık parçaların renklerin ayrıştırılması ve kesilmesi ve sonra bir araya getirilerek bütünü (yüzü) oluşturmasıyla sağlanmıştır. Sağdıç'ın portreleri katmanlı bir optik deneyim sunduğu söylenebilir. İzleyici esere yaklaştığında düğme, kablo, tekstil parçası gibi atık nesnelerin ayrıntılarını seçerken; uzaklaştığında bu parçalar bir insan yüzüne dönüşmektedir. Bu atık nesnelerin (değersiz kodlanan) estetik bir yüze (değerli

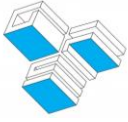
kodlanan) dönüşmesi; “anlamın inşa edilme” sürecinin en somut görsel örneğidir.



Görsel 2. Sağdıç, D., *Atık Malzemelerle Portre Eserleri ve Sergi Mekânları* (Seçki), Tekstil atıkları, plastik kablo, elektronik devre kartı, ambalaj kutusu, karışık teknik; Denizli Tarihi Cildir Fabrikası Sergisi (2025) İstanbul; TAV Galeri (2022-2023) Arjantin UniCenter Avm Sergisi (2026) (Kaynak: Deniz Sağdıç’ın izniyle kişisel arşivinden)

Dolaşım alanı Rose’un dolaşım alanı; imajın hangi kanallardan geçtiğini ve bu süreçte anlamının nasıl dönüştüğünü inceler. Fiziksel bir nesne olan sanat eserleri, fotoğraflanarak JPG, video kaydı ile MP4 gibi dijital bir veriye dönüşmektedir. Walter Benjamin’in “aura” (özgünlük ve teklik) kavramı bağlamında; atık malzemelerle yaratılan doku, internet üzerindeki bu dolaşım sırasında fiziksel derinliğini kaybeder; ancak mesajın algoritmalar aracılığıyla viral bir hızla yayılması ve mekândan bağımsız bir erişilebilirliğe kavuşmasını da sağlar (Rose, 2016). Sosyal boyutta ise bu dolaşım, eserlerin yalnızca galerilerde değil; COP27, havalimanları, hastane ve alışveriş merkezleri gibi küresel geçiş alanlarında sergilenmesiyle “sürdürülebilirlik” söylemini tüketim kültürünün tam kalbine yerleştirir. Nitekim “Ready-ReMade” serisinin eserlerinin bulunduğu ülkeler broşür verileriyle teyit edilmektedir: İtalya, İsviçre, Fransa, Brezilya, Hollanda, Belçika, Arjantin, Katar ve Dubai bu ülkelerin başında gelmektedir (Sağdıç, 2022). Sağdıç’ın küresel dağılımı etkileyici bir ölçeğe ulaşmıştır: sanatçı yurt dışına yılda ortalama 80 ile 100 arasında eser gönderirken, Türkiye içinde de yıllık 20-30 arası eserle izleyicisiyle buluşmaktadır. Japonya’dan Fildişi Sahilleri’ne, Türki Cumhuriyetler’den Gana’ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada eserleri sergilenen sanatçının küresel yolculuğundaki güncel durağı ise İtalya’dır. Yıldız, Sağdıç’ın eserlerinden bir seçkinin 11 Haziran 2026 tarihinde Çevre Haftası kapsamında Milano Malpensa Havalimanı’nda sergileneceğini aktarmıştır (Yıldız, 2026).

İzleyici alanı İzleyici tarafından imajın nasıl yorumlandığı ve nerede görüldüğünü inceler. İmajın sosyal boyutu bağlamında izleyici, esere yakın mesafeden bakıldığında plastik kablo ve tekstil parçaları seçilirken; uzaklaşıldığında bu parçaların bir insan portresine dönüştüğü görülmektedir. Portrelerin gözleriyle izleyiciyi takip ediyormuş hissi uyandırması ise eser ile izleyici arasında interaktif bir farkındalık bağı kurmakta; bu deneyim, izleyiciyi “tüketim” kavramı üzerine derin bir



sorgulamaya yöneltmektedir. Bu optik ve duygusal dönüşüm, izleyicide hem görsel hem de zihinsel bir şok etkisi yaratmaktadır. Rose'un "metinlerarası ilişkisi"; izleyicinin çöpe attığı bir atık nesneyi farklı bir ortamda bir sanat eseri olarak görmesi ve algılamasıdır. Turgut (2023) Sağdıç'ın eserlerinin Singapur'dan Özbekistan'a, Malezya'dan New York'a kadar dünyanın birçok coğrafyasında sergilendiğini ileri sürmüştür. Türkiye'de sanat galerilerinden alışveriş merkezlerine, havalimanı gibi farklı kamusal alanlarda eserleri gören izleyici, "tüketici" konumundan, çevresel sorunlara "farkındalık sahibi birey" konumuna getirilir. Sağdıç, atıktan oluşan eserleri izleyiciyi "tüketim kavramını" sorgulamaya yöneltmektedir. "0" Sıfır Noktası sergisinin manifestosu, bu izleyici deneyiminin felsefi zeminini açıkça ortaya koymaktadır: "Tüketimin sorgulanması, sınırlarının kavranması '0' Sıfır Noktası'nı görebilen yaklaşımlarla mümkün olabilir. Dil, ırk, renk gibi ayırtıcı olgulara karşın insanın evrensel ortak özü; ancak '0' Sıfır Noktası'na dönülerek yeniden hatırlanabilir" (Sağdıç, 2022). Bu bakış açısıyla sergideki yirmi portre; tüketimin yalnızca bireysel değil tüm insanlığın ortak meselesi olduğunu vurgulayan evrensel bir çağrıya dönüşmektedir. Rose'un izleyici alanındaki metinlerarası ilişki bağlamında değerlendirildiğinde; izleyicinin çöpe attığı ya da görmezden geldiği bir atık nesneyi, başka bir beden bağlamında güçlü bir insan yüzü olarak karşısında bulması, hem zihinsel hem de etik bir dönüşüm sürecini harekete geçirmektedir.

Sanatçı, sanat çalışmalarında her türlü kullanılmış objeyi, atık malzemeyi geri dönüşüm ve ileri dönüşüm prensibiyle sanatın kendi dünyasında eser olarak yeniden var etmeye çalışmıştır (Design Week Türkiye, 2024). Sanatçı, Oggusto'ya verdiği röportajda; sürdürülebilir sanat çalışmaları ile izleyicileri tüketim kavramı üzerinde düşünmeye yönelttiğini, sanat yaklaşım ve tekniğinin toplumun daha geniş katmanlarına yayılmasını amaçladığını ifade etmiştir.

2. Büşra Kara

Araştırma kapsamında Büşra Kara ile 10 Ağustos 2023 tarihinde, Eskişehir Organize Sanayi Bölgesi'nde yer alan Beko Back2Life İleri Dönüşüm Atölyesi'nde yüz yüze görüşme gerçekleştirilmiştir. 2023-2026 yılları arasında ise sanatçı ile telefon ve e-posta aracılığıyla iletişim sürdürülmüş; eserlerine ilişkin ek bilgiler alınmıştır.

İmajın üretim alanı Heykeltıraş Büşra Kara'nın küçük yaşta Almanya'da başlayan ilköğretim hayatı sonrası sanat eğitimi Türkiye'de Güzel Sanatlar Lisesi, ardından Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünde lisans eğitimi özgün sanatsal üretiminin temelini oluşturmuştur. Kara, teknik birikim ile malzeme bilgisini Erasmus programı kapsamında Polonya'daki Jan Matejko Güzel Sanatlar Akademisiyle derinleştirerek sanat pratiğine uluslararası bir boyut katmıştır. Sanatçının bu sanat alanındaki eğitim süreci, üretim alanına güçlü bir "kültürel sermaye" kazandırmıştır. Lisans eğitimi birincilikle tamamlayan sanatçı, yurt dışı deneyiminin kendisine farklı bir bakış açısı kazandırdığını ifade etmiştir (Kara, 2023).



Görsel 3. Kara B., Beko Organize Sanayi Merkezi Back2Life Atölyesi, Eskişehir; sanatçının atölye ortamında çalışma sürecinde Koç çalışanlarıyla üretim süreci. (Beko, Back2Life Atölyesi arşivinden)

Sanatçının üretim alanı, 2022-2025 yılları arasında Arçelik-Beko'nun "Back2Life" atölyesi olmuş; 2025 sonrasında çalışmalarına ortak bir heykel atölyesinde devam etmektedir. Arçelik-Beko'nun sürdürülebilirlik vizyonu ile Eskişehir Sanayi Bölgesi'nde hayata geçirdiği "Back2Life" ileri dönüşüm atölyesi, beyaz eşya üretiminden kalan metal, plastik, bakır ve alüminyum gibi endüstriyel atıkları sanata dönüştüren bir platformdur. 2024 itibarıyla kurumsal markasını "Beko" olarak yenileyen şirket, bu projeyi her iki marka çatısı altında da sürdürerek geri dönüşüm farkındalığını sanatın gücüyle birleştirmeyi amaçlamıştır (Arçelik, 2023). Bu araştırma kapsamında Eskişehir Sanayi Bölgesi'nde Back2Life Atölyesi 10 Ağustos 2023 tarihinde ziyaret edilmiş; Büşra Kara ve firmanın İK uzmanı Ersun Şahin ile yüz yüze görüşme gerçekleştirilmiştir. Back2Life atölyesinin geri dönüşüm atıklarından kuruluş süreci beraber izlenen belgesel bir film üzerinden anlatılmış; kullanılan malzemelerden ileri dönüşüm atölyelerine kadar ayrıntılı bilgiler aktarılmıştır. Kara, atölyenin Koç çalışanlarının unvan farkı gözetilmeksizin her yaş ve bölümden katılımcılara ve üniversitelerin genç sanatçı adaylarına açık olduğunu ifade etmiştir. Kurumsal firmanın geri dönüşüm tesisinde toplanan elektronik ve endüstriyel atıklar, Kara'nın rehberliğinde Back2Life atölyesi katılımcıları ile estetik boyutta heykel formlarına dönüşmüştür. Bu durum, Kara'nın üretim sürecini doğrudan bir ileri dönüşüm (upcycling) eylemi olarak tanımlamaktadır. Rose'un üretim alanındaki teknolojik modalite bağlamında; Kara'nın hammadde Beko geri dönüşüm tesisinden çıkan, çeşitli boyut ve formlarda ayrıştırılmış endüstriyel atık malzemelerdir. Atık malzemeler içinde; alüminyum plakalar, bakır ve metal bileşimli teller, yaylar, ısıtma elemanları ve elektrikli ev aletlerinin parçaları bulunmaktadır. Kara (2023), atölye sürecinde öncelikle katılımcılara malzemeleri inceleme ve benimseme için zaman verildiğini, ardından beyin fırtınasının yapıldığını ileri sürmüştür. Katılımcıların fikirleri doğrultusunda uygun malzeme seçimi yapıldıktan sonra Kara'nın rehberliğinde kaynak makinesi ile teknik birleştirmeler yapılmaktadır. Sanatçının "birimden bütüne" ilerleyen teknik yapısı, atık parçaların sanatsal bir nesneye dönüştürüldüğü bilinçli bir yaratım sürecini ortaya koymaktadır. Sosyal modalite açısından ise Kara'nın üretim süreci; Back2Life atölyesi ve şu anda Eskişehir'de çalışmalarını sürdürdüğü ortak atölye aracılığıyla endüstriyel bir ekosistem ile bağımsız sanatsal üretimlerini sürdürmektedir. Sanatçı, katılımcılara endüstriyel atık malzemeyi kullandıktan sonra kalan parçaları

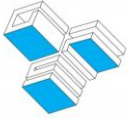
muhafaza ettiğini ve sonraki çalışmalarında değerlendirebildiğini ifade etmiştir (Kara, 2023).



Görsel 4. Kara B., *Figüratif Heykel Eserleri (Seçki)*, 2024. *Rebuilt*, 250 × 190 × 130 cm, atık metal (sol üst); *Liminal*, 160 × 120 × 50 cm, atık metal (üst orta), Beko Organize Sanayi Merkezi, Eskişehir; sanatçının atölye ortamında çalışma süreci. (Büşra Kara'nın izniyle kişisel arşivinden)

İmajın alanı Büşra Kara'nın sanatında “figür”, her zaman odak noktası olmuştur. Figür, insanın varoluşsal katmanlarını ortaya koyan ve sorgulayan bir görsel birimdir. Figür heykellerin ana malzemesi; metalin sert yapısı sanatçının içsel bir direnç alanına dönüşmektedir. Kara'nın heykellerinde düz ve oval metal parçaların üst üste eklenmesiyle oluşturduğu heykel yapısı; figürün hem fiziksel ağırlığını hem de duygusal kırılganlığını yansıtmaktadır. Rose'un kompozisyonel modalite bağlamında; Kara'nın heykellerdeki çok katmanlı yapı, sosyal ikilemleri ve kimlik karmaşasını görselleştiren metaforik bir dildir. Sanatçı, atıklarla oluşturduğu heykel figürlerinde kimlik arayışı, aidiyet ve var olma mücadelesi gibi kavramları sorgulamıştır. Bu kavramların eserlerin duygusal ve düşünsel altyapısını beslediğini ve eserlerini kalıplara bağlı kalmaksızın içgüdüsel bir doğaçlamayla ürettiğini vurgulamıştır (Kara, 2023).

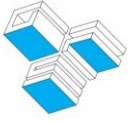
Dolaşım alanı Bir fabrikanın atık sahasından çıkarak dönüşen Kara'nın eserleri, çeşitli sanat platformlarında ve sergi alanlarına taşınarak hem fiziksel hem de anlamsal bir dönüşüm yaşamaktadır. Özellikle Back2Life projesi aracılığıyla yürütülen bu süreçte, katılımcılara atığın fiziki bir çöp olmadığı, ileri dönüşüm felsefesiyle sanatsal bir dolaşım nesnesine dönüştüğünü kanıtlamıştır. Kara'nın fiziksel heykel eserleri de diğer sanatçılar gibi fotoğraf aracılığıyla dijital bir forma taşınmaktadır. Bu dönüşüm sayesinde eserler; sosyal medya ve sergi katalogları üzerinden çok daha geniş kitlelere ulaşmaktadır. Böylece eserler, kurumsal sosyal sorumluluk dünyasından yüksek sanat platformlarına uzanan geniş bir alanda varlık göstermektedir.



İzleyici alanı Kara'nın heykelleri izleyiciye tek bir anlam dayatmaz. Kara'ya (2023) göre heykellerinde kullandığı formların ve yüzeylerin çok katmanlı yapısı, her izleyicinin kendi psikolojik arka planı ve varoluşsal deneyimleri üzerinden farklı okumalar yapmasını sağlamaktadır. Rose'un metinlerarası ilişki kavramı bağlamında; izleyici bir fabrikanın atık sahasında işlevsiz duran metal parçaları, bir sergi alanında bütünleşik bir figüre dönüşmüş halde deneyimlemektedir. Bu deneyim, izleyiciyi hem estetik hem de çevresel bir sorgulamaya davet etmektedir. Metalin soğuk sertliği ile figürün duygusal yükü arasında kalan izleyici, eseri yalnızca seyretmekle kalmaz; ona kendi deneyimiyle anlam katar. Nitekim Rose'a göre bir imajın anlamı, ancak izleyiciyle buluştuğu anda tamamlanır. Kara, Back2Life atölye katılımcılarının süreç sonrasında malzemeye olan bakış açılarının bütünüyle değiştiğini ve bu materyallerle neler yapılabileceğine dair yaratıcı olanakları keşfettiklerini belirtmiştir. Anlık bir bilinçlendirmenin ötesinde sürdürülebilir bir farkındalık yaratan bu deneyim; katılımcılarda içlerinde saklı kalmış yaratıcılığı da açığa çıkarmaktadır (Kara, 2023). Kara'nın eserleri ve Back2Life Atölyesi'nde gerçekleştirilen kolektif üretimler; tüketim kültürünün sorgulanmasını, atıkların ise ileri dönüşüm yoluyla yeniden anlam kazanabileceğini somut biçimde ortaya koymaktadır.

3. Durul Bakan

İmajın üretim alanı Durul Bakan'ın "İnsan varoluşunun temelini mutluluk olarak kurmalı" felsefesi doğadan aldığı ilhamla ürettiği eserlerin temelini oluşturmaktadır. Uzun yıllar nakliye sektöründe çalışmış Durul Bakan, sanata olan ilgisini keşfettiği zaman nakliyeciliği bırakarak deniz kenarlarından ve dere yataklarından ağaç dalları toplamaya başlamıştır (GazeteBilkent, t.y.). Bakan, sanatı yalnızca estetik bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda içsel yolculuğunun bir yansıması olarak görmektedir. Rose'un üretim alanındaki sosyal modalite bağlamında sanatçı, herhangi bir anatomi bilgisi ya da sanat eğitimi almamıştır. Buna karşın heykelleri, hayvanların iskelet yapısından kas dokusuna kadar büyük bir doğrulukla biçimlendirilmiştir. Bu da sanatçının doğayı gözlemindeki duyarlılığı, odun parçalarının büyük bir tutku ile estetik dönüşüm sürecini ortaya koymaktadır. Durul Bakan ile 10 Mayıs 2025'de yapılan telefon görüşmesinde; kendini sanatçı olarak konumlandırmayan Bakan "basit düşünmek" ilkesini temel bir yaşam ve üretim tutumu olduğunu vurgulamıştır. Bu ilkenin hem doğayla kurduğu ilişkiye hem de eserlerinin kavramsal yalınlığına yansıdığını ifade etmiştir. Sanatçı, kendi üretim sürecini "ileri dönüşüm" ya da "geri dönüşüm" kavramlarıyla tanımlamamaktadır. Bakan bu konuda düşüncelerini; "Ben yaptığım işi ileri dönüşüm veya geri dönüşüm adlandırmıyorum. Ben tabiattaki bu malzemeleri alıp sadece yer değişikliği yapıyorum" sözleri ile açıklamıştır. Sanatçı, malzemeyi yeniden konumlandırarak özgün bir üretim felsefesi ortaya koymakta; bu tutum, yaygın geri dönüşüm sanatı pratiklerine yönelik eleştirel bir bakış açısını da yansıtmaktadır. Durul Bakan ile yapılan söyleşide, plastik şişelerden yapılmış heykellerin izleyiciyi daha fazla tüketime özendirme riski taşıdığını ileri sürmüştür (Bakan, 2025). Teknolojik modalite açısından sanatçının hammaddesi tamamen doğadan gelmektedir. Akdeniz ve Ege sahillerinden, dere kenarlarından bizzat topladığı lodos odunlar, insan eli değmeden, günlerce doğanın eliyle şekillenen organik malzemelerdir. Sanatçı bu malzemeleri eserleri aracılığıyla görünür kılmaktadır. Örnek olarak kartal ve sırtlan heykellerinde ise mermer ocağı açılması sırasında kesilen ardıç ağacı dalları kullanılmış böylece yok edilmek üzere olan doğal malzemeler sanatsal bir forma dönüştürülmüştür. Bakan hayvan figürlerinin üretim sürecinde olabildiğince az oyma, kesme, biçme yaptığını; az enerjiyle ve çalıştığı malzemenin kendi estetiğini, kendi güzelliğini sergilemek istediğini



belirtmiştir (Bakan, 2025). Her dal formun anatomisine uygun biçimde tek tek seçilip doğal akışına göre yerleştirilmekte; taşıyıcı sistem iç iskelet üzerine kurulurken dallar katmanlı biçimde vidalar aracılığı ile sabitlenmektedir. Sanatçının doğaya bakış açısını; “Düşünsenize siz bir ağaç dalısınız, görevinizi bitiriyorsunuz, yağmur yağıyor küçük bir akıntıya karışıyorsunuz, daha büyük yağmur yağıyor büyük bir akıntıya karışıyorsunuz ve sonunda denize dökülen bir dereye ulaşıp dalgalarla kıyıya vuruyorsunuz. Bu süre 30-35 yılı buluyor ve geçen sürede ağaç dalı o kadar güzelleşiyor ki anlatamam” sözleri açıklamaktadır (Bakan, 2018). Bu ifadeler Bakan’ın; sabırla beklemenin, doğru gözle bakabilmenin ve doğayla uyumlu üretimin önemini yansıtmaktadır.

İmajın alanı Bakan, at, keçi, boğa, kartal, balık ve deniz atı gibi çeşitli farklı boyutlarda hayvan formlarını konu alan heykellerinde hareket, güç ve karakteristik özellikler vurgulanmaktadır. Hayvan figürleri dışında insanların evlerinde kullanabileceği sehpa, masa, tabure, ışık, askı gibi ev aksesurları tasarlamaktadır. Çalışmalarının ana malzemesi olan lodos odunları birbirinden farklı özgün formları, heykellerin neye dönüşeceğini belirlemektedir. Bakan, her parçanın vakti gelince “Ben buraya aitim” dediğini ve olmaları gereken yerleri bulduklarını açıklamıştır (GazeteBilkent, t.y.). Sanatçının hayvan formlarına ve özellikle “Yılan Kartalı” figürünün ortaya çıkışı; sanatçının yaşadığı Burdur’un yaylasında mermer ocağı yapımı için dinamitlerle patlatılan doğayla beraber 300-400 senelik ardıc ağaçlarının kesilmesine dayanmaktadır. Mermerin kalitesinin beğenilmediği için terk edilen Burdur’un yaylasında yaşanan çevre katliamı Bakan’ın çalışmalarının trajik bir esin kaynağı olmuştur. “Yılan kartalı” ile “ardıc ağacı” birbirinden farklı ama kader ortağı iki canlı olduğunu; ardıc ağacı susuzluğa dayanıklı, sıg ve taşlı toprakta yetişebilen binlerce yıl yaşayabildiğini; yılan kartalının Afrika’dan Türkiye’ye göç eden ve popülasyonu giderek azaldığını ileri sürmüştür (Bakan, 2025). Bu doğrultuda Bakan bu iki varlığı birbirleriyle özdeşleştirerek aynı varoluşsal direniş içinde konumlandırmaktadır. Sanatçının “Hayat kusurlarla güzeldir, kusurlar kimlikleri oluşturur” ifadesi; kompozisyonel modalitede doğrudan karşılık bulmaktadır (GazeteBilkent, t.y.). Bakan’ın yaptığı; harikulade güzelliğindeki odunları tekil hâllerinden çıkarıp doğada yeniden var olan bir bütünün parçası haline getirmek, tabiatın kendi estetiğini resmetmektir (Sürdürülebilir Üretim, 2020). Doğru gözle bakıldığında doğada hiçbir şeyin görevinin bitmediğini savunan sanatçı, insanoğlunun doğru dokunuşuyla atığın katma değer üretebileceğine ve geçmişteki faydasını yeni bir biçimde yeniden kazanabileceğini inanmaktadır (Bakan, 2025).



Görsel 5. Bakan, D., *Hayvan Heykelleri (Seçki)* - *Vaşak Heykeli* (2018), *Kartal Heykeli* (2018), *Geyik Heykeli* (2021), *At Heykeli* (2019), *Sırtlan Heykeli* (2021), *Deniz Atı Heykeli* (2021), *Driftwood (Iodos dalları, ardıc ağacı dalları)*, heykel, *Çeşitli Özel ve Kurumsal Koleksiyonlar*, *(Durul Bakan'ın izniyle kişisel arşivinden)*

Dolaşım alanı Doğada; ormanlar ve nehirler tarafından denizlere taşınan ve sahillere vuran Bakan'ın yorumuyla lodos parçaları; sanatçının özgün yorumuyla heykellerinde kendi yerlerini bulmaktadır. Bakan'ın atölyesinde çeşitli hayvan formlarına ve ev aksesurlarına dönüşen lodos odunları; buradan sergileneceği kamusal alanlara ve uluslararası platformlara taşınarak anlamsal dönüşüm geçirmektedir. Bakan'ın çalışmaları, pinterest, instagram gibi çeşitli dijital platformlar aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmaktadır. Sanatçının eserlerinin dağılımı incelendiğinde, ticari dolaşım kanallarının belirleyici bir rol üstlendiği görülmektedir. Bakan, eserlerini sergiler yerine doğrudan sipariş üzerine ürettiğini; özellikle bakanlıklar, belediyeler, oteller ve bireysel koleksiyonerlerin talepleri doğrultusunda çalıştığını açıklamıştır. Sanatçı, mevcut sergi anlayışını da eleştirmiş; sanatçıların ücret ödeyerek yer aldığı organizasyonların, sanatın toplumsal işlevini zedelediğini ileri sürmüştür. Uluslararası alanda ise Bakan'ın eserleri sipariş yoluyla Tayvan, Yunanistan'ın Girit Adası, Katar ve Dubai'de sergilenmektedir. Katar'daki eserin dönemin kültür bakanına hediye edilmiş olması, eserlerin diplomatik dolaşım kanallarına da dahil olduğunu göstermektedir (Bakan, 2025).

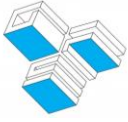


Görsel 6. Bakan, D. *Hayvan ve Figür Heykelleri (Seçki)* — *Yılan Kartal Heykeli*, Edirne Valiliği (2022) *İnsan Yüzü Heykeli*, Antalya Belek (2025), *Deniz Atı Heykeli*, İzmir, Alaçatı (2023), *Anka Kuşu Heykeli*, Antalya, Kemer (2022). Driftwood (Iodos dalları, ardıç ağacı dalları), karma teknik. Ölçüler değişken. Çeşitli özel ve kurumsal koleksiyonlar. Pinterest: <https://tr.pinterest.com/durulbakan/>

İzleyici alanı Bakan'ın hayvan figürlü heykelleri; izleyiciyi hem estetik hem de ekolojik bir sorgulamaya davet etmektedir. Nesli tükenmekte olan canlılara dikkat çeken bu eserler; tüketim sorununa, doğa tahribatına ve küresel ısınmaya karşı farkındalık oluşturmaktadır. Sanatçı bu konuda düşüncelerini "İçinde yaşadığımız dünyayı gerçekten çok seviyorum. Bu dünya için bir şeyler yapmak istiyorum. Bence herkes, her şeyden, her şey yapabilir. Yeter ki doğal olsun, tabiattan olsun" sözleri ile ifade etmiştir (Sürdürülebilir Üretim, 2020). Bakan'a göre sanat eserinin özendirici, düşündürücü, olması gerektiğini ve izleyiciyi harekete geçirmedikçe yalnızca bir nesne olmaktan öteye geçemediğini ileri sürmüştür. Bu anlayış doğrultusunda Bakan, sergilerin çevresel tehdide maruz kalan mekânlarda gerçekleştirilmesi gerektiğini savunmuştur. Örnek olarak su seviyeleri çekilen bir gölün ortasında düzenlenecek bir serginin galeri ortağına kıyasla çok daha güçlü bir etkisinin olacağını vurgulamıştır (Bakan, 2025). Rose'un metinlerarası ilişki kavramı bağlamında; kıyıya vurmuş atık bir dal parçası, kamusal alanda sergilenen bir hayvan formuna dönüşmüş hâlde izleyiciyle buluşmaktadır. Bu izleyiciyi hem doğanın döngüsünü anlamasına hem de ileri dönüşümün dönüştürücü gücünü somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Doğal alanlarda, caddelerde ve otellerin bahçelerinde sergilenen hayvan heykelleri, sanatı gündelik yaşamın içine taşımaktadır. Bakan'ın konu edindiği vaşak, kartal ve deniz atı gibi türlerin büyük bölümü nesli tehlike altındadır. İnsan da bu doğal döngünün bir parçasıdır; ancak modern yaşam onu doğadan giderek uzaklaştırmaktadır. Kıyıya vurmuş sıradan bir dal parçasından yükselen devasa hayvan formları hem bu kopuşu hatırlatmakta hem de ileri dönüşümün dönüştürücü gücünü en yalın biçimiyle ortaya koymaktadır.

Sonuç

Bu araştırma kapsamında incelenen sanatçılar; Deniz Sağdıç, Durul Bakan ve Büşra Kara'nın katı atıklarla oluşturdukları sanat eserleri çevresel sorunlara dikkat çekmek ve sürdürülebilir çözüm odaklı yaklaşımlar geliştirmek adına önemli birer örnek teşkil etmektedir. Türk sanatçıların eserleri Gillian Rose'un dörtlü analiz yöntemi; üretim alanı, imajın alanı, dolaşım alanı ve izleyici alanı üzerinden incelemiştir. Rose'un görsel metodolojisi bu karşılaştırmalı okumayı mümkün kılmış; üretim koşulları, estetik tercihler, dolaşım kanalları ve izleyici deneyimi arasındaki ilişkiyi bütüncül biçimde değerlendirme olanağı sunmuştur. Araştırma kapsamında belirlenen üç sanatçı da birbirinden bağımsız atık malzemelerle farklı fikirlerde eserler ortaya koymaktadır. Deniz Sağdıç;

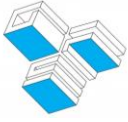


tekstil, ambalaj atığı ve çeşitli günlük kullanım nesnelerinin işlevsiz kısımlarını dev portrelere, Büşra Kara; endüstriyel metal atıklarla figüratif heykellere, Durul Bakan ise sahile vurmuş lodos odunlarını hayvan figürlerine dönüştürmektedir. Çalışmanın bulguları; her üç sanatçının atık malzemeyi kavramsal, estetik ve sorgulayıcı bir dil olarak kullandığını ortaya koymaktadır.

Deniz Sağdıç, “arkamda çöp yığını bırakmak istemiyorum” felsefesiyle insan portresine dönüştürdüğü atıklarla izleyiciyi tüketim kültürüyle doğrudan yüzleştirmektedir. Sanatçının yakın mesafede atık olarak görünen fakat uzak mesafede yüz olarak okunan çok katmanlı optik deneyimi; Rose'un anlamın izleyiciyle bulunduğu anda tamamlandığı tezinin en somut karşılığıdır. Tekstil artıklarından elektronik devre kartlarına uzanan geniş malzeme yelpazesinde sanatçının yaratıcı gücü ile "değersiz" nesneler "değerli" bir estetik yüze dönüşmüştür. Sanatçının bireysel üretim alanı olan Sürdürülebilir Sanat Evi atölyesi, endüstriyel atıkları olan kurumlar, markalar için bir iş birliği platformuna dönüşmüştür. Bu çerçevede Sürdürülebilir Sanat Evi atölyesi atıkların sürdürülebilirlik söylemi içinde yeniden anlamlandırıldığı kurumsal sosyal sorumluluk projelerine ev sahipliği yapan önemli bir görev üstlenmiştir. Sağdıç'ın eserleri; COP27'den uluslararası havalimanlarına ve alışveriş merkezlerine uzanan geniş bir kamusal sergi ağı aracılığıyla sürdürülebilirlik söylemini tüketim kültürünün merkezine taşımaktadır. Sağdıç'ın eserlerindeki izleyiciyi takip eden portreleri tüketim kültüründe "değersiz atık" olarak dışlanan nesneyi özne konumuna taşıyarak izleyeni hem ahlaki hem de varoluşsal bir sorgulamanın içine çekmektedir.

Büşra Kara'nın eserleri; endüstriyel atığı yalnızca bir malzeme olarak değil, kimlik, birey ve varoluş gibi kavramların yansıtıcısı olarak konumlanmaktadır. Metal, sanatçının elinde sertliğini korurken figürün hem fiziksel ağırlığını hem de duygusal kırılmasını yansıtan bir ifade diline dönüşmektedir. Bu yaklaşım; ileri dönüşümü salt çevresel bir pratikten çıkararak varoluşsal bir sorgulamaya dönüştürmekte ve atık metalin kavramsal bir dile evrildiğini en güçlü biçimde ortaya koymaktadır. Kara, endüstriyel atıkları figüratif heykele dönüştürme pratiğini Beko'nun Back2Life atölyesi aracılığıyla kurumsal ve kolektif bir platforma taşımıştır. Back2Life atölyesi, sanat ile teknoloji ve estetik ile çevresel sorumluluk bağlamında bir araya getirerek, ileri dönüşümün çoklu katılımcılarla yapılabilen bir örnek model ortaya koymuştur. Bu model, kurumsal atıkların bir araya gelindiğinde sanata ve toplumsal bilince dönüşebileceğini ortaya koymuştur. Atölye katılımcılarının malzemeye bakış açısındaki farkındalık düzeylerindeki değişim, bu tezin en güçlü göstergesi olduğu söylenebilir.

Durul Bakan ise doğayı hem malzeme hem konu olarak kullanan figüratif hayvan heykelleri üretmektedir. Sanatçının eserleri; doğanın döngüsü içinde insanın varoluşsal sorumluluğunu hem malzemeye hem de biçimle sorgulamaktadır. Burdur'da mermer ocağının yarattığı çevresel yıkım sonucu kesilen binlerce ardıç ağacının dallarıyla yapılan kartal heykeli, bu doğal katliamı hem de nesli tehlike altındaki bir türü aynı anda temsil etmektedir. Sanatçının “ben sadece yer değiştiriyorum” olarak tanımladığı üretim anlayışı, ileri dönüşüm kavramını en radikal biçimde sorgulayan yaklaşımdır. Kıyıya vurmuş bir dal parçasının nesli tehlike altında bulunan hayvan formlarına dönüşmesi; izleyiciyi hem estetik hem de ekolojik bir sorgulamaya davet etmektedir. Bakan'ın deniz, göl, tabiat parkı gibi doğal kamusal alanlara bilinçli olarak yerleştirdiği heykelleri sanatın doğaya karşı



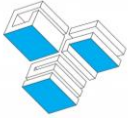
sorumluluk bilincini hatırlatmaktadır. Rose'un dolaşım alanı bağlamında Bakan'ın sipariş temelli çalışmalarında; eserlerin valilik, kumsal ve doğa koruma alanı gibi birbirinden farklı bağlamlarda dolaşıma girmesi, formun sabit kalırken anlamın bağlama göre dönüştüğünü somutlaştırmaktadır.

Üç sanatçı; malzeme, teknik ve kavramsal çerçeve bakımından birbirinden belirgin biçimde ayrışan çalışmalar ortaya koymaktadır. Sanatçılar, değersiz bir atığı anlam taşıyan (değerli) bir nesneye dönüştürme ve izleyicide çevresel sorumluluk bilinci oluşturma bağlamında ortak bir noktada buluşmaktadır. Araştırma; ileri dönüşüm sanatının yalnızca ekolojik bir pratik olmadığını, aynı zamanda çevre konusunda toplumsal bilinç yaratan güçlü bir iletişim biçimi olduğunu göstermektedir. Atığın yaratıcı bir dile dönüştüğü bu eserlerde izleyici; yaklaştığında atığı, uzaklaştığında sanat eseri görmektedir. Bu optik dönüşüm, aynı zamanda zihinsel bir dönüşümü de beraberinde getirmektedir. İleri dönüşüm pratiklerinin sanat ve tasarım eğitimi müfredatının içine dahil edilmesi ve kurumsal iş birlikleriyle yaygınlaştırılması sürdürülebilir bir gelecek için büyük önem taşımaktadır. Sanayi kaynaklı atıkların ileri dönüşüm aracılığıyla çevresel ve sanatsal bir faydaya dönüştürülmesi ve doğal kaynakların korunması, devlet politikalarınca kuramsallaştırılarak çevre stratejilerine dahil edilmelidir. Sanatla değerlendirilen atıklar sürdürülebilir bilincin gelişmesine katkı sağlamaktadır.

Sanatın dönüştürücü gücü, sürdürülebilirlik kavramını daha fazla görünür kılarken eylemlerimizin ve tüketimin sonuçlarını düşündürmeye ve sorgulamaya yöneltmektedir. Bu bağlamda sanatta ileri dönüşüm, sadece materyallerin yeniden kullanımı değil, aynı zamanda bir farkındalık yaratma biçimidir. İleri dönüşüm, doğal kaynaklara olan bağımlılığımızı azaltırken, sanat aracılığıyla toplumsal bilinçlenmeye de katkıda bulunmaktadır. Umut dolu yarınlar için dünyada ekolojik dengenin sağlanmasında; yeryüzü kaynaklarımızın ve özellikle ormanlarımızın korunması büyük bir önem taşımaktadır. Dünyada ve ülkemizde son yıllarda şiddetlenerek artan orman yangınları, yalnızca ekolojik bir yıkım değil aynı zamanda kültürel bir kayıptır. Çünkü, doğa, sanatçı için daima ilham kaynağı olmuştur. İnsanın doğayla kurduğu ilişki bağlamında, ileri dönüşüm, güçlü bir köprü işlevi görmektedir. Atığın yaratıcı fikirlerle değer kazanması, yalnızca bir geri kazanım değil; aynı zamanda doğayla olan ilişkimizi, etik sorumluluklarımızı ve tüketim alışkanlıklarımızı sorgulatmaktadır. Sanatın dönüştürücü gücüyle atıklardan biçimlenen eserler; dünyamızın kaynaklarının korunması ve daha yaşanabilir bir dünya için güçlü bir mesaj taşımaktadır.

Kaynakça

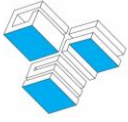
- Arçelik. (2023). Arçelik Back2Life [Basın metni]. Beko Sanayi Tesisleri, Back2Life Sanat Atölyesi.
- Bakan, D. (2025, 10 Mayıs). Kişisel görüşme [Telefon görüşmesi].
- Batur, M. (2024). "Ekolojik Sanat Kapsamında Geri Dönüşüm Malzemeleriyle Üretilen İleri Dönüşüm Sanatı", İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı 10(2), s.183-198.
- Cici, M., Şahin, N., Şeker, H., Görgen, İ. ve Deniz, S. (2005). "Öğretmen Adaylarının Katı Atık Kirliliği Bağlamında Çevresel Farkındalık ve Bilgi Düzeyleri", Eğitim Bilimleri ve Uygulama, Sayı 4(7), s.37-50. http://ebuline.com/pdfs/7Sayi/7_3.pdf, Erişim tarihi: 22.05.2024.
- Çınar, S. (2019). "Ekolojik Sanat Projelerinde Okyanus Atıklarının Sanatsal Nesnelere Dönüşümü", Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, Sayı 4(9), s.203-215.



- Dilmaç, O. ve Gülüm, B. (2017). "Kamusal Alanda Atık Malzemelerle Yapılan Sanatsal Çalışmaların Sürdürülebilir Kent Hayatına Katkıları", Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı (18) s.77-95.
- İlden, Y. S. ve Sarıca, S. (2023). "Explore the Opportunities of Transformation and Waste in Contemporary Art", Art and Interpretation, Sayı 1, s.82-89.
<https://doi.org/10.5152/AI.2023.221652>
- Jekria, N. ve Daud, S. (2016). "Environmental Concern and Recycling Behaviour", Procedia Economics and Finance, Sayı 35, s.667-673. [https://doi.org/10.1016/S2212-5671\(16\)00082-4](https://doi.org/10.1016/S2212-5671(16)00082-4)
- Kara, B. (2023, 10 Ağustos). Kişisel görüşme [Yüz yüze söyleşi]. Beko Sanayi Tesisleri, Back2Life Sanat Atölyesi.
- Kınam Dokuzlar, B. (2016). Sosyal Sorumluluk Projesi Olarak Grafik Tasarım ve Belgeleme, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>, Erişim tarihi: 9.03.2025.
- McLuhan, T. C. (1971). Touch the Earth: A Self-Portrait of Indian Existence, New York: Outerbridge & Dienstfrey.
- OECD. (2022). Global Plastics Outlook: Economic Drivers, Environmental Impacts and Policy Options, OECD Publishing, Paris. <https://doi.org/10.1787/de747aef-en>, Erişim tarihi: 11.05.2025.
- Rose, G. (2016). Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials, 4. Baskı, SAGE Publications.
- Sağdıç, D. (2022). "0" Sıfır Noktası sergisi [Sergi broşürü]. igart.istanbul.
- Saygı, S. (2016). "Çağdaş Sanatta Doğa Algısı ve Ekolojik Farkındalık", Marmara Üniversitesi Sanat Tasarım Dergisi, s.7-13.
- World Commission on Environment and Development. (1987). Our Common Future, Oxford: Oxford University Press.
- Yıldız, R. (2026). Kişisel görüşme [Telefon görüşmesi]. Deniz Sağdıç Sanat Menajeri.
- Zhao, X., Korey, M., Li, K., Copenhagen, K., Tekinalp, H., Celik, S., Kalaitzidou, K., Ruan, R., Ragauskas, A. J. ve Ozcan, S. (2022). "Plastic Waste Upcycling Toward a Circular Economy", Chemical Engineering Journal, Sayı 428, Makale 131928.
<https://doi.org/10.1016/j.cej.2021.131928>

İnternet Kaynakları

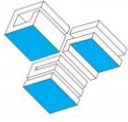
- Bakan, D. (2018, 14 Mart). "Tır Şoförlüğünden Heykeltıraşlığa: Kurumuş Dallara Can Veren Adam", Akılfikir. <https://akilfikir.net/tir-soforlugunden-heykeltirasliga-kurumus-dallara-can-veren-adam/>, Erişim tarihi: 2.05.2025.
- Berksü, Z. Ö. (2021). "Sürdürülebilir Eserlerin Yaratıcısı", Oggusto.
<https://www.oggusto.com/surdurulebilir-yasam/surdurulebilir-sanat-deniz-sagdic>, Erişim tarihi: 19.02.2025.
- Design Week Türkiye. (2024). "Deniz Sağdıç", <https://designweekturkiye.com/deniz-sagdic>, Erişim tarihi: 10.05.2025.
- GazeteBilkent. (t.y.). "Vazgeçilmiş Parçaları Dönüştüren Sanatçı: Durul Bakan", <https://www.gazetebilkent.com>, Erişim tarihi: 9.05.2026
- Karaaslan, S. Y. (2024, 9 Şubat). "Türk Bilim İnsanlarınca Yapılan Çalışmayla Beyin Hücrelerinde Mikroplastik Tespit Edildi", Anadolu Ajansı. <https://www.aa.com.tr/tr/saglik/turk-bilim-insanlarinca-yapilan-calismayla-beyin-hucrelerinde-mikroplastik-tespit-edildi/3195031>, Erişim tarihi: 11.03.2024.



- Marquis, C. (2022, 12 Temmuz). "Beyond Plastics: The Myths and Truths About Recycling and Potential Solutions", Forbes.
<https://www.forbes.com/sites/christophermarquis/2022/07/12/beyond-plastics-the-myths-and-truths-about-recycling-and-potential-solutions/>, Erişim tarihi: 23.04.2025.
- Ritchie, H., Samborska, V. ve Roser, M. (2023). "Plastic Pollution", Our World in Data.
<https://ourworldindata.org/plastic-pollution>, Erişim tarihi: 8.05.2025.
- Sağdıç, D. (t.y.-a). Deniz Sağdıç. <https://www.denizsaagdic.tr/>, Erişim tarihi: 7.05.2025.
- Sağdıç, D. (t.y.-b). Denizsaagdicart [Instagram]. <https://www.instagram.com/denizsaagdicart/>, Erişim tarihi: 3.02.2025.
- Statista. (2025). "Plastic Waste Worldwide: Statistics & Facts".
<https://www.statista.com/topics/5401/global-plastic-waste/>, Erişim tarihi: 10.05.2025.
- Sürdürülebilir Üretim. (2020). "Tabiatın Kendi Estetiğini Resmediyorum"
<https://www.surdurulebiliruretim.com>, Erişim tarihi: 22.02.2025.
- Turgut, L. B. (2023). "Sürdürülebilir Sanatı Türkiye Temsil Ediyor", Yeni Şafak.
<https://www.yenisafak.com/hayat/surdurulebilir-sanati-turkiye-temsil-ediyor-4542183>, Erişim tarihi: 11.02.2026.
- Türkiye Deniz Araştırmaları Vakfı. (2024). "Denizlerde Plastik ve Mikroplastikler Konusunda Neler Yapıyoruz?". TUDAV. <https://tudav.org/calismalar/kirlilik/denizel-copler/denizlerde-plastik-ve-mikroplastikler-konusunda-neler-yapiyoruz/>, Erişim tarihi: 12.05.2026.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Sağdıç, D. (2026). Atık malzemelerle üretilmiş portre eserlerinden detaylar (ilaç kutuları, haplar, elektronik devre kartı parçaları) [Karışık teknik / atık malzeme]. Sanatçının kişisel arşivi.
- Görsel 2. Sağdıç, D. (2022–2026). Atık malzemelerle portre eserleri ve sergi mekânları (seçki) [Tekstil atıkları, plastik kablo, elektronik devre kartı, ambalaj kutusu, karışık teknik; Denizli Tarihi Cildir Fabrikası Sergisi (2025); TAV Galeri, İstanbul (2022–2023); UniCenter AVİM Sergisi, Arjantin (2026)]. Deniz Sağdıç'ın izniyle kişisel arşivinden.
- Görsel 3. Kara, B. (2023). Beko Back2Life atölyesi, Eskişehir: Sanatçının Koç çalışanlarıyla üretim süreci [Fotoğraf]. Beko Back2Life Atölyesi arşivinden izinle.
- Görsel 4. Kara, B. (2024). Rebuilt (250 × 190 × 130 cm) ve Liminal (160 × 120 × 50 cm) [Atık metal heykel]. Beko Organize Sanayi Merkezi, Eskişehir. Büşra Kara'nın izniyle kişisel arşivinden.
- Görsel 5. Bakan, D. (2018–2021). Hayvan heykelleri (seçki): Vaşak Heykeli (2018), Kartal Heykeli (2018), Geyik Heykeli (2021), At Heykeli (2019), Sırtlan Heykeli (2021), Deniz Atı Heykeli (2021) [Driftwood (Iodos dalları, ardıç ağacı dalları), heykel]. Çeşitli özel ve kurumsal koleksiyonlar. Durul Bakan'ın izniyle kişisel arşivinden
- Görsel 6. Bakan, D. *Hayvan ve Figür Heykelleri* (Seçki) — *Yılan Kartal Heykeli*, Edirne Valiliği (2022) *İnsan Yüzü Heykeli*, Antalya Belek (2025), *Deniz Atı Heykeli*, İzmir, Alaçatı (2023), *Anka Kuşu Heykeli*, Antalya, Kemer (2022). Driftwood (Iodos dalları, ardıç ağacı dalları), karma teknik. Ölçüler değişken. Çeşitli özel ve kurumsal koleksiyonlar.
Pinterest: <https://tr.pinterest.com/durulbakan/>



POST-MODERN TÜKETİM KÜLTÜRÜNÜN BİR GÖSTERGESİ OLARAK ÇAĞDAŞ SANAT: BAUDRILLARD'CI BİR ANALİZ

CONTEMPORARY ART AS A SIGN OF POSTMODERN CONSUMER CULTURE: A BAUDRILLARDIAN ANALYSIS

Mert BARLAS¹

Öz

Sanayi Çağı sonrası toplumlarda ihtiyaç olgusunun, kapitalist- post-modernist eğilimlerle birlikte yeniden biçimlenmesi; tüketim kavramına insanlığın varoluşundan beri yüklenen anlamları da değiştirmiştir. Geç kapitalist/ modern sonrası süreçte tüketimin; temel ihtiyaçların karşılanması öte, modern toplumlarda birey olmanın en önemli şartlarından biri haline getirilmesi ve sermayenin sürekliliğine yönelik, toplumları denetleme amaçlı bir stratejiye dönüşmesiyle birlikte her insan tüketici olarak yeni baştan kodlanmıştır. Kitlelerin tüketime karşı değiştirilen, davranış ve algı düzenlemeleri doğrultusunda 'tüketim toplumu' kavramı şekillenmeye başlamıştır. Tüketimin varoluşsal bir ilke olarak belirlendiği toplumlarda yaşanan değişimler kuşkusuz sanatın malzeme, içerik ve biçim bakımından da farklılaşmasına zemin hazırlamış, sanat olumlu ve olumsuz yönlerde, art arda yaşanan köklü değişimlerin sahne aldığı bir sürece girmiştir. Bu bağlamda Jean Baudrillard'ın olumsuzlayıcı perspektifine sıklıkla odaklanan araştırmanın amacı; tüketim toplumunun şekillenmesinde post-modernist sürecin etkilerini, tüketim, tüketim toplumu ve post-modernite ilişkisinde yeniden şekil alan sanat üretim biçimlerini ve sanatın bu süreçte yaşanan değişimlerle birlikte geçmişteki bağlamlarından, eleştirel yaklaşımlarından koparak, sektörleşen ticari bir kurum gibi davranması durumunu ortaya koymaya çalışmaktır.

Anahtar Kelimeler: Tüketim, Tüketim toplumu, Post-modernizm, Sanat, Jean Baudrillard

Abstract

The evolution of "need" in post-industrial societies, shaped by capitalist and postmodernist trends, has fundamentally altered the historical meaning of consumption. In late capitalism, consumption has transcended basic needs to become a prerequisite for individuality and a strategy for social control, re-coding every individual as a "consumer." This shift in mass behavior has fostered the emergence of the "consumer society." In this context, art has undergone radical transformations in material, content, and form, evolving within a landscape where consumption is an existential principle. Focusing on Jean Baudrillard's critical perspective, this study examines the impact of postmodernism on the formation of consumer society and the reshaping of artistic production. Ultimately, the research highlights how art has detached from its historical and critical contexts to function as a commercialized, sectoral institution.

Keywords: Consumption, Consumption Society, Post-modernism, Art, Jean Baudrillard



DOI: 10.5281/zenodo.23118977

ARAŞTIRMA MAKALESİ

Geliş Tarihi / Received
25.03.2026

Kabul Tarihi / Accepted
03.10.2026

Yayın Tarihi / Publication Date
06.10.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author

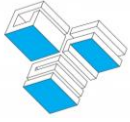
E-mail:
mert.barlas@hbv.edu.tr

Cite this article: Barlas, M. (2026).
Post-Modern Tüketim Kültürünün Bir
Göstergesi Olarak Çağdaş Sanat:
Baudrillard'cı Bir Analiz, *D-Sanat*, 2(2),
249-266



Content of this journal is licensed under
a Creative Commons Attribution-
Noncommercial 4.0 International
License.

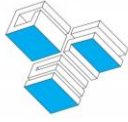
¹ Doçent, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, mert.barlas@hbv.edu.tr, 0000-0002-1524-4425



Giriş

Çağdaş toplum kültürünün ikonik eleştirmenlerinden olarak kabul gören, Fransız sosyolog, filozof ve teorisyen Jean Baudrillard'ın post-modern, post-yapısalcı teori ile ilişkilendirilen çalışmaları; siyasi, ekonomik ve sosyal ideolojilerin yeni tüketim biçimleri yaratması, bu ideolojiler tarafından, tüketim davranışlarını cezbedici hale getirmeye yönelik, kitle iletişimin etkin bir dil olarak nasıl kullanıldığı, günümüzde tüketim olgusunun; karmaşık semboller, göstergeler üzerine kurularak simüle edilmiş deneyimlerden ibaret olduğu ve tüm araştırmalarının birleştiği ortak çıkarımla; günümüzde gerçekliği, aslında gerçekten var olduğu haliyle anlamının artık mümkün olmadığı düşünceleri etrafında gelişmektedir. Düşünür, tüketim toplumunun bir eleştirisi olan, ilk kitabı *Le Système des objets* (Nesneler Sistemi- 1968) tüketim toplumunda nesneler ve insan arasındaki ilişkilerin metodik çözümlemelerini yapmaktadır. Ardından, 1970 yılında yayımlanan *La Société de consommation* (Tüketim Toplumu) başlıklı çalışmasında *Nesneler Sistemi*'nde geliştirdiği analizlerine devam ederek; günümüzde tüm kültürel sistemlerin dayanağı olarak gördüğü tüketimin, gerçek ihtiyaçların karşılanmasına yönelik bir eylem olmayıp, küreselleşen dünyanın kodları ve kuralları aracılığıyla yarattığı bir göstergeler sistemi biçiminde geliştiğini ve tüketimin günümüz toplumlarında ortak bir dil, ahlaki bir değer haline geldiğini savunmaktadır. Daha sonrasında yayımlanan çalışmalarında; yeni medya, teknoloji, siyaset vb. etmenlerin, toplum/insan yaşamı ve kültür üzerindeki etkilerini incelemektedir. Bununla birlikte sanatın, estetiğin değişen rolleri ve tüketim kültürü ilişkisi üzerine gelişen kuramsal incelemeleri çalışmalarının odak noktasına yerleşmeye başlamaktadır. Sanat olgusu üzerine oluşan temel fikirleri, kendi kavramlaştırdığı üç anahtar kelime üzerine; transestetik, hipergerçeklik ve simülasyon altında şekillenmektedir. Provokatif bir düşünür olarak Baudrillard'ın, 1980 sonrası çalışmalarında dili gittikçe sertleşmektedir. Özellikle 1996-99 yıllarında sanat üzerine yaptığı çalışmaları; *Illusion, désillusion esthétiques* (Estetik Yanılsama ve Yanılsama Kaybı), *Le Complot de l'art/* (Sanat Komplosu) ve Sylvère Lotringer ile Sanat Komplosu üzerine yaptığı söyleşiyi bir araya getirdiği *Sanat Komplosu* adlı kitabında, çağdaş sanata yönelik eleştirisinin şiddeti iyice artarak; çağdaş sanatla birlikte sanatın hükümsüz bir noktaya geldiğini, varlık nedeninin çoktan yok olduğunu, sanatçıların tüm bu hipokrasiye suç ortağı olarak, sanat üzerine kurulan komponun bir parçası haline gelişini adeta deklare etti. Bu eser, sanat dünyasında onu saygıyla karşılayan çevrelerce dahi, bir skandal olarak adlandırıldı. Buna karşın, Baudrillard'ın 60'lı yıllardan başlayarak çok sayıda kitap ve makalesinde ele aldığı; kültür, kitle iletişim, gösterge, nesne, tüketim ve insan/toplum ilişkilerine yönelik saptamaları sonucunda geldiği *Sanat Komplosu* aşamasında, çağdaş sanat üzerine takındığı nihilist tavır tahmin edilir ve oldukça açıktır. Öyle ki Baudrillard, toplumsal yaşamın hemen her alanında kitleleri sürükleyen, bireyin psikolojik ve davranışsal durumlarına yön vererek, karmaşık bir etmen halini almış tüketim fenomenini; sanatın, sanata yönelik geleneksel algı ve yaklaşımların değişiminde de önemli rolleri olan bir olgu olarak ele almaktadır. Kuşkusuz, bu değişimin günümüzdeki en önemli sonuçlarını da; kapitalizmin kültür alanları üzerindeki etkileri, baskıları neticesinde, sanatın tıpkı bir seri üretim nesnesi gibi yaygınlaşarak, sanat olanla sanat gibi davrananın zaman içinde ayırt edilemez hale gelmesi, önce Marcel Duchamp, takip eden süreçte Pop-Art'la birlikte hemen her şeyin çağdaş sanat nesnesine dönüşebilmesi, sanat dünyasının ticari bir kurum gibi işlemeye başlayarak, sanatçıların sanat üretmekten öte kariyer fırsatlarını kolladığı ve nihayetinde sanat nesnesinin kâr edinmeye yönelik tüketim nesnelerine dönüşmesi olarak yorumlamak mümkündür.

Bu açıklamalar doğrultusunda öncelikle, post-modern süreçte üretim anlayışlarındaki değişimlerle birlikte şekil alan tüketim kavramına, Baudrillard'ın görüşleri doğrultusunda açıklama getirmek, Duchamp'nın sanayi nesnelerini sanat içerisinde konumlandırmasıyla başlayan ve günümüzde etkileri hala gözlemlenebilen sanata yönelik biçim, üslup ve anlam kaymalarını Baudrillard'ın nesne/gösterge, tüketim toplumu ve sanat ilişkilerine yönelik saptamaları etrafında irdeleme açısından önem arz etmektedir.



Post-modernist Süreçte Monotipleştirme Stratejisi olarak Tüketim

Beni büyüleyen buranın boşluğu dedi Franz. İnsanlar mihraplar, heykeller, resimler, iskemleler, halılar, kitaplar biriktiriyorlar, derken sevinç dolu bir ferahlama anı geliyor, biriktirdiklerinin hepsini çünkü yemeğin artıkları gibi atıveriyorlar.

Milan Kundera (2007:116-117)

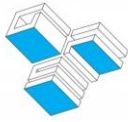
Bana fırlatıp attığın şeyi söyle, sana kim olduğunu söyleyeyim!

Jean Baudrillard (2015:40)

Tüketim, genel kanıda, insanlık tarihinin uzak geçmişinden bugüne, temel ihtiyaçların karşılanması, hayatı idame ettirme amacıyla şey edinme, kullanma davranışını ifade eden bir kavram şeklinde tanımlanırken, Baudrillard (2015:91-95) ise, çağdaş toplumların ortak dili, ideolojisi ve varoluşun bir biçimi haline gelmiş günümüz tüketim olgusunu; nesneler aracılığıyla anlam ve göstergelerin düzenlendiği toplumsal bir davranış tipi, bu eylem altında hareket eden grupları bütünleştirerek kendi sürekliliğini güvence altına alan ve bu stratejiyle toplumları denetleme işlevi gören, bir toplumsal değerler sistemi olarak ele almaktadır. Baudrillard'ın tüketim olgusuna dair analizlerinin temelini ve bilinçsiz/aşırı tüketimin sonuçlarına paralel biçimde ortaya çıkan sorunların kaynağını; tüketimin, sanayileşme süreciyle birlikte strateji olarak geliştirilen, yapısında, nesne, gösterge ve ihtiyaç kavramlarının zaman içindeki ideolojik dönüşümlerinde, siyasi, ekonomik, sosyal ideolojilerin, göstergeleri, kitle iletişim araçlarıyla dolaşıma sokarak kitle davranışlarına yön vermesinde ve bu stratejiyle kitleleri denetleyerek, tüketimin doğal bir alışkanlığa dönüştürülmesinde aramak gerekmektedir.

Baudrillard'a göre, üretim düzeniyle iç içe geçen tüketim; göstergelerin² dayatıldığı bir düzendir ve "göstergelerle beslenerek, göstergelere sığınarak" (2015:25) sürekliliğini sağlamakta ve nesneler sistemi evrensel bir göstergeler sistemine dönüşmektedir. Öyle ki, sanayileşmeye bağlı olarak ilerleyen teknoloji ve kitle iletişim alanlarındaki gelişmelerle birlikte, nesnelerin sahip oldukları manevi değerlerde, anlam değişimlerinin yaşandığı bir sürece de girilmiştir. Sürekli ve farklı varyasyonlarla yeniden üretilerek, tüketim dizgesine yerleşen nesnelerin gerçek anlam ve değerlerinin, göstergelerin tahakkümü altında gizlendiği bu süreçte, nesneler; arzuları hedef alan metalara dönüştürüldü. Bu anlamda, talep edilen nesne, kullanım değerine, yani ihtiyaç unsurunun yarattığı gerçekliğine dair bütün anlamlarını yitirerek gösterge değeri ile yeni bir işlev [cezbetme] kazandı. Dolayısıyla, tüketicide yarattığı çağrışımla, gösterge değeri; nesneyi birincil amacı satın alma dürtüsünü tetiklemek olan bir meta haline getirdi. Böylece tüketicinin tutumu nesneye değil, gösterge değerine yönelik gelişmekte ve tüketicinin post-modern dünyayı anlamasının yolu da ancak nesnelerin altında yatan gösterge sistemini anlamasından [kabullenmesinden] geçmektedir. Bu amaçla, tüketime yön veren sistemler tarafından sistematize edilen göstergeler, Baudrillard'ın görüşünde, gerçekliği ele geçirmeyi, bireyi gerçeklikten uzaklaştırmayı hedeflemektedir. Tüketicuyu nesne gerçekliğinden uzaklaştıran göstergeler, karışık ve anlaşılması zor bir işleve sahiptir: "ele geçirmek için (güçleri, gerçek olanı, mutluluğu vb.) ortaya çıkarmak ve yadsımak, bastırmak amacıyla bir şeyi çağrıştırmak" (Baudrillard, 2015:26). Baudrillard'ın çözümlemesinden yola çıkışla, göstergelerin öncelikli amacının; reklam, moda, haber, magazin vb. gibi popüler kültüre hizmet eden araçlar vasıtasıyla, üstü

²Baudrillard'a göre, insanlık tarihinde göstergeler dört evrede gelişmiştir. Birinci evrede gösterge, gerçekliğin dolaysız olarak kendisine işaret etmektedir. Bu evre, kelime ve imgelerin gelişim aşamasıdır ve dil burada aracı değildir. Göstergenin ikinci evresi gerçeğe hala bağlı kalınan, ancak onun abartılmaya ve çarpıtılmaya başladığı evredir. [Rönesans Sonrası-Sanayi devrimi arasındaki süreç]. Üçüncü ve dördüncü evrelerde göstergeler gerçeğin yerini alarak, gerçeği simüle etmektedir. [Üçüncü evre Sanayi devrimiyle, dördüncü evre II. Dünya Savaşı ile başlayarak günümüze kadar uzanmaktadır]. (Bkz. Slattey, 2010:471). Dördüncü evre [post-modern süreç ya da simülasyon ve simülaklar dönemi] artık durmaksızın imge ve anlam üretilen bir aşamadır. Gerçekliğin yok olduğu bu aşamada, toplum için önemli olan, anlam/gerçek değil göstergelerin cazibesidir.



kapalı dolaşıma girerek; bireyi, tüketimin kendi iradesi ve tercih³ özgürlüğü sonucu ortaya çıkan doğal bir eylem olduğu yanılgısına düşürmek, istenci psikolojik kodlarla kontrol altına almak olduğu söylenebilir. Bu amaçla, göstergeler, sahte ihtiyaçların yaratılmasında önemli bir değişken olarak, tüketimi dayatılan bir modele dönüştürmektedir. Çünkü günümüz kapitalizmi, sermayenin yeniden üretilmesi, insanı etkin ve sürekli halde tüketime dâhil etme⁴ erekleriyle, temel ihtiyaçları karşılamaktansa, ihtiyaçları yeniden düzenlemeyi ve sürekli olarak yeni ihtiyaçlar üretmeyi amaçlamaktadır. Bu anlamda gerçekte doğal olmayan tüketim; "nesneler ve mesajların katkısıyla oluşturulan (...) göstergeleri sistemli bir şekilde güdümler"(Baudrillard, 2011a: 241) stratejisi olarak da tanımlanabilir". O halde, tüketimin; başta psikolojiyi hedef alarak, sahte olarak yaratılan ihtiyaçların *gerekliliği* etrafında, kitleleri denetimli yönlendirme, organize/kontrol etme ve eğitim projesi haline dönüştüğü de söylenebilir. Bu anlamda; Robert Bocoock (1997: 61), modern dünyada tüketim pratiklerinin içgüdüsel bir temele dayanmadığını, aksine bu eylemin bireylere toplumsal süreçler aracılığıyla sonradan öğretilen ve arzu mekanizmalarını şekillendiren kültürel bir olgu olduğunu savunmaktadır.

Post-modern tüketim kültüründe insanın eğitimi, göstergelerin kitle iletişim⁵ araçlarıyla dolaşıma sokularak, kitlelerin tüketime cezbedilmesi üzerine kuruludur. Bu noktada bir diğer strateji devreye girmektedir; şeye sahip olma, şeyi satın alabilme potansiyelini, ötekenden farklı olma/olabilme koşuluna bağlayarak, şey edinmeyi ödül gibi takdim etmek ve sonucunda sahte bir tatmin hissi yaratmak. Gerçekte nesnenin değil, göstergenin anlamıyla kodlanmış sahte tatmin; geçici yeterlik durumu oluşturarak, tüketim algısı oluşturmada sistemli bir biçimde kullanılmaktadır. Bu bağlamda Henri Lefebvre (2007:104-105), tüketim, tüketicide tatminsizliğin ve düş kırıklığının da zeminini hazırlar demektedir. Çünkü post-modern tüketimde nesne tüketimi, gerçekte sadece onu maskeleyen imgenin ve göstergenin tüketimidir. Tüketim nesneleri göstergelerin etkisiyle dolaşıma sokulmaktadır. Bu amaçla, kapitalist sistemin devamlılığı adına, nesne gerçekliğinin ötesinde yaratılmış sahte gerçeklikler, göstergeler, kitle iletişim araçları kanalıyla üstü örtülü biçimlerde tüketiciye hükmetmektedir. Tüketim sürecinde, farklılaşan ürünler karşısında seçme özgürlüğüne sahip, bilinç dâhilinde hareket edildiği düşünülse de kitle iletişim araçları, özellikle reklâmlar aracılığıyla idealleştirilmiş, güzelleştirilmiş göstergeler, tüketime yönelik koşullandırma yaratmakta ve seçme hakkını tüketiciden almaktadır. Bu doğrultuda, tüketim toplumlarında diğer bir gösterge yayma biçimi olan reklâm, sanatın ilgi çekiciliğini ve estetik öğelerini, tüketim alışkanlıklarına yön veren bir unsur olarak kullanılmaktadır. Baudrillard'a (2015:73) göre; insanı farklılaştırıcı ilişkisi içerisinde, toplumsal *prestij*⁶ meselesini kullanarak hedef alan reklam,⁷ hedef aldığı tüketici kitle için idealize

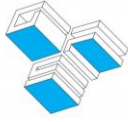
³Tüketim toplumunda bireysel seçimlerin özgürlüğü illüzyondan ibarettir; zira Galbraith'in da vurguladığı üzere, tercihler aslında çeşitli ikna yöntemleriyle bireye dayatılmaktadır (aktaran Baudrillard, 2015: 79). Bu süreçte tercihler rastgele bir biçimde oluşmamakta, aksine toplumsal bir denetim mekanizması tarafından yönlendirilmektedir. Gervasi'nin çözümlemesine göre (aktaran Baudrillard, 2015: 79), bu seçimler gerçekleştikleri kültürel modelin birer yansımasıdır. Dolayısıyla tüketici davranışı, bireysel bir beğeniden ziyade toplumsal yapının ve dayatılan kültürel kodların bir sonucu olarak tezahür etmektedir.

⁴Zygmunt Bauman'a göre; Post-modern toplumda "nüfusun çoğunluğu çağdaş topluma üretici değil tüketici rolüyle eklenir; bu tarz bir eklenme ancak istekler hâlihazırdaki tatmin edilme düzeylerini aştığı sürece hızlanabilir" (2005:89).

⁵Baudrillard (2006:36), kitle iletişim araçlarının işleyişinin ve amacının *büyülemek* olduğunu dile getirmektedir. Eleştirel bir anlamda düşünmek seçmek, ayrımlar üretmek ve farkına varmak, anlam hakkında bir tercih yapmaktır. Oysa büyülenmenin anlamla ilişkisi yoktur. Kitleler, kitle iletişim aracının büyüleyiciliğini verdiği mesaja eleştirel bir bağlamda bakmaya karşı tercih ederler, seçim yapmazlar, ayırım yerine aldırma üretirler. Bu nedenle kitle iletişim araçları anlama karşı şiddetli bir saldırı halindedir.

⁶Tüketim toplumunda prestij kavramının açılımı, Thorstein B. Veblen'in ortaya koyduğu *gösterişçi tüketim kültürü* kavramı üzerinden yapılabilir. Veblen *Aylak Sınıfının Teorisi*'nde; iyi örgütlenmiş endüstriyel bir toplumda, tüketimin maddi gücü yüksek sınıflarca maddi gücü göstermenin bir aracına dönüştürüldüğünü ifade eder. Veblen'e göre; "Gösterişsel aylaklık ve tüketimin büyümesi araştırılınca her ikisinin de itibar amacıyla kullanılması ve bunların ikisinde de ortak bulunan israf unsurunda yattığı görülür" (Veblen, 2005:66-67).

⁷Kapitalist üretimin özellikle yüzyıl dönümü civarında bilimsel yönetimden ve *Fordizm*'den aldığı destekten sonra kaydettiği genişlemenin yeni pazarların inşa edilmesini ve kamuların tüketicilere dönüştürülmek üzere reklam ve öbür medya yoluyla eğitilmesini zorunlu kıldığı savunulur (Ewen'dan aktaran Featherstone, 1996:38).

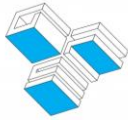


edilmiş güzeli, estetik olanı kullanır, insan için uygun olan şeyleri onun adına peşinen belirleyerek stratejik hamlesini yapar; "(...) tüm karar gücünü müşteriden alıp güdümlmek için işletmeciyeye" (Baudrillard, 2015:82) verir. Lefebvre'nin (2007:104-119) görüşünde ise reklam; yalnızca tüketime dayalı bir ideolojinin göstergesi değil, tüketici kimliğinin oluşumunda ideal olanı kurgulayarak sürekliliğini sağlayan, tüketim eyleminin üzerinde, ona eklenmiş bir meta-dildir ve kendi ideolojisini yaratmaktadır. Bu ideoloji; felsefenin, ahlakın, dinin, estetiğin yerine geçmektedir.

Tüketim stratejilerinin, gerçekte psikoloji [görsel algı ve tutumu yönlendirerek sonucunda davranış yaratma] üzerindeki hedefi; gösterge değerini kullanarak nesneyi, arzuya evirmek ve arzuların yöneltisinde, özneyi ayartarak⁸, ihtiyaç gerçekliğini örgütlemektir. "Tüketim, yalnızca ihtiyaçlara değil gittikçe artan bir şekilde, arzulara dayanan bir olgudur. Modern tüketimde arzunun rolü; batı kapitalizmini kabullenmiş toplumlarda üretilen malların gösterge ve semboller kullanılarak tüketicilerin çoğuna satılmasıyla, tüketim ve arzular arasında kurulan bağlantıyla" (Baudrillard'dan akt. Bocock, 1997:13) ortaya çıkmaktadır. Bocock'a (1997:13) göre; tüketim için yeterli ekonomik güce sahip olmayan insanlar dahi, kitle iletişimin araçları kanalıyla sergilenen, reklamı yapılan ürünleri arzu etmektedirler. Arzuyu hedef alarak, niteliği ve niceliği, tüketim stratejilerinin yayılmasında aracı olan medya tarafından tanımlanan ihtiyaç, varlığı sürdürme gerekliliğine yönelik fiili niteliklerini yitirmektedir. Böylelikle, kapitalist sistemlerde tüketime yönelik ihtiyaç; yaşamın devamlılığı için gerekli olan değil, psikolojik kodlamalarla zorunlu olduğu düşündürülen bir olguya dönüşmektedir. Baudrillard'a (2015:86-96) göre, ihtiyaçlar üretimin bir sonucu olmamasına karşın, ihtiyaçlar düzeni üretim sisteminin bir çıktısıdır ve modern sistemde üretim mekanizması bireysel tatmin duygusunu dışlayarak onu kendi işleyişinin bir parçası haline getirmiştir. Bu bağlamda, tüketicinin gereksinimleri ve elde ettiği doyum, artık özgür birer eylem değil; tıpkı iş gücü gibi sistem tarafından denetlenen ve verimlilik esasına göre rasyonalize edilen birer üretim faktörüne dönüşmüştür. İhtiyaçların, yapay hale getirilmesi, yaşamın sürdürülmesi amacıyla gerekli olan temel ihtiyaçların ne olduğunun ayırımına varılamaması demektir. Bu çarpıtılmış algı, bireyi tüketim sistemiyle bütünleşmeye zorlamaktadır. Tüketici olarak birey, kendi seçimleri doğrultusunda, ihtiyacın doyumuna yönelik özgürce hareket ettiği yanılsamasıyla, gerçekte popüler kültürün ürettiği yapay hazlara,⁹ arzulara karşı koyamamakta ve tüketim karşısında edilgenleşmektedir. "(...) Özgürlük uygarlığının doruk noktasına ulaştığı bu tatmin ve bireysel seçim aldatmacası (ki öncelikle ekonomistler tarafından yapılır) bizzat sanayi sisteminin ideolojisi, sanayi sisteminin keyfiliği ve toplumsal zararlarının tamamı bu ideolojiyle aklanır (...)" (Baudrillard, 2015:83). Bu ideolojinin bilinçli ürettiği popüler kültür ise; "(...) post-modernizmi, tüketimciliği kucaklar ve buna direnen kişinin yaşanılan paradigma değişimiyle başa çıkamayacağını iddia eder" (McGregor, 2003:7). Bu bağlamda, toplumsallaşmanın en önemli belirteçlerinden biri gibi görünen, ancak gerçekte bir kimlik edinme sorununa da dönüşen post-modern tüketimde; prestij, statü edinme modeli olarak görülen gösterge [gösterge artık markadır, yani kurumsal göstergelerdir] değeri, şeylerin gerçek ihtiyaç değerlerinin önüne geçmektedir. Post-modern tüketimin her

⁸Tarih boyunca, dünyanın özne merkezinde kurulduğu, nesnenin ise öznenin kusursuzluk serüveninde önemsiz bir ayrıntı olduğu düşünülmektedir. Bu perspektiften bakıldığında; özneye karşı bir müdahalesi olmadığı düşünülen nesne, öznenin bağımsız olarak ele alındığında kendi işlevi dışında tanımsız hale gelmektedir. Ancak Baudrillard'a göre günümüzde nesne, ona karşı arzu dışında bir tutum sergilemeyen özneye karşılık, özneyi ayartma gücüyle, öznenin önce konumlanmaktadır. Gerçekte hassas yapısıyla yönlenmeye açık bir varlık olan ve arzulamak dışında bir şey yapmayan öznenin; arzulamanın nasıl bir şey olduğunu bilmeyen, ayartan nesne ile kurduğu ilişkide, öncelik tersine çevrilmiştir. Böylece tarihin geçmişine dayanan özne ayrıcalığı nesnenin ayartma gücüyle yer değiştirmektedir. (Bkz. Baudrillard, 2011b:144-147).

⁹Baudrillard'a göre modern tüketici, varlığını sürekli bir haz alma durumuna koşturmuştur. Ancak yazar, geleneksel anlamdaki özerk hazzın "sonlu" bir tüketimi tanımladığını ve bu durumun günümüz tüketim mantığının sürekliliğiyle çeliştiğini savunmaktadır. Bu bağlamda haz, bireysel bir zevk arayışı olmaktan çıkarak kolektif bir zorunluluğa, adeta kurumsallaşmış bir "yurttaşlık görevine" dönüşmüştür. Birey artık sadece tükettiği için değil, tüketim aracılığıyla sistemin talep ettiği "mutluluk ve tatmin" performansını sergilemek zorunda olduğu için haza yönlendirilmektedir.



yönüyle olumsuzlaşan realitesi, bir lütuf gibi sunulmakta ve Baudrillard'ın söyleminde, gündelik yaşam için de tüketimin lütufları; emeğin, üretimin karşılığı, bir sonucu olarak yaşanmamakta, mucize gibi yaşanmakta ve tüketim, gerçek ihtiyacın karşılanmasından ziyade, göstergelerin tüketilmesine ilişkin bir pratik halini almakta, "(...) tüketim malları *ele geçirilmiş güç* gibi (...)" (Baudrillard, 2015, 24) görülmektedir. Tüketim toplumunda güç, elde edilen göstergeyle arzulanan/yaratılan kimliktir; daha fazlasını tüketmek, saygıdeğer yaşamın göstergesidir, sosyal hayatta var olma koşuludur, ötekinin üzerinde kurulan hegemonya, ötekinden ayrılabilmenin arzusu/belirticidir. Çünkü gösterge, her zaman kendisinden başka bir şeyi; sosyal statünün, gösterişin, prestijin kişiselleştirilmiş nesnelerini temsil etmekte, bireylerde bu nesne ve olgular aracılığıyla toplumla ilişki kurmaktadır.¹⁰ Sonuç olarak, tüketmeye yönelik arzu da asla tükenmemektedir.

Bu açıklamalar doğrultusunda, modern yaşamda bir eylem, bir olgu olarak tüketimin, anlam ve sınırlarının değişime uğradığı, tüketimin yaşamı devam ettirme, iyileştirme koşulundan öte, öğretilmiş, zorlama bir davranış olarak günlük yaşamda pratikleştiği söylenebilir. Çünkü "Postmodern, ileri kapitalizmde insan tüketiminin temel anlatısı artık insan yaşamının iyileştirilmesi değildir. Yeni temel anlatı, üründür (temsildir)" (Winders/1989, Wright/1989'dan akt. Fırat, 1991, 70-76). Bu anlamda, sermayenin sürekliliğini sağlamak amacıyla, tüketim gerçekliğinin çarpıtılması; yani tüketimin kitlelere öğretilmesi, kitleleri tüketime alıştırarak toplumların yönlendirilmesi gereklidir. Bu nedenle Baudrillard bir kez daha, tüketimi; bir eğitim biçimi bir kurum olarak tanımlamaktadır.¹¹ Tüketim eğitiminde/stratejisinde; yaşama dair özgürlüğün, mutluluğun ve başarının, meta edinme ergisiyle doğrudan bağlantısı vardır ve bu düşünce kitleler arasında yaygınlaştırılmaktadır. Aklın, bireyselleşme, özgürleşme, ötekinden ayrılabilme, farklı olabilme söylemleriyle yıkıma uğratıldığı post-modern entrikada, tüketim; tüm gerçekliğin ve değerlerin önüne geçmektedir. Baudrillard'ın da değindiği üzere; tüketilen her şey, gerçekliğin izlerinin dahi çoktan silindiği imgelerden, göstergelerden ve iletilerden ibaret hale gelmektedir. Sonuç olarak, kontrolsüz tüketim, kendini tanımlama sürecinde kişisel amaç ve hedeflere ulaşmaya çabalayan birey için, psikolojik bir tehdit haline de gelmektedir. İnsanı psikoloji üzerinden kullanan tüketim "etkin ve toplumsal bir davranıştır, bir zorlama, bir ahlak ve bir kurumdur" (Baudrillard, 2015:95).

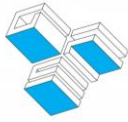
Baudrillard'ın Bakışıyla Post-modern Tüketimin bir Göstergesi Olarak Kültür Üretimi ve Sanat Gerçekliğinin Kırılma Evresi Olarak Sanat Simülasyonu

Baudrillard, post-modern tüketim kültüründe sanat olgusunu; nesnelerin, nesneler sistemi içinde nasıl organize edildiğini gösteren diğer bir önemli argüman olarak okumaktadır. Çünkü tüketimin, yaşamın bir değeri haline dönüştüğü, nesnelerin amaç ve anlamlarındaki değişimlerle, göstergelerin fetişleştirildiği bir dünyadan, ne yazık ki sanat nesnesinin de etkilenmesi kaçınılmazdır. Bu bağlamda, Baudrillard, sanat nesnesini, günlük yaşamın nesneler sisteminde yer alan önemli yapılar olarak ele almakta ve yapı-sökümcü çözümlemelerini yapmaktadır. Baudrillard'a göre, anlam ve amaç bakımından her türlü olasılığa imkân tanıyan üretim, post-modern dönemde, *bir tür soyut ve non-figüratif* görünüm üstlenirken, bu süreçte sanatta bitmek tükenmek bilmeyen bir yeniden üretim döngüsüne girmekte,¹² göstergelerin güdümünde, gündelik, sıradan her türlü şey sanata dönüşürken, üretimdeki her şeyde, toplumsal erekten sıyrılarak, estetik göstergelere dönüşmektedir. "O zaman da sanat ve

¹⁰Baudrillard'a göre birey, mevcut toplumsal düzen içerisindeki konumunu ve kimliğini ancak sahip olduğu nesneler aracılığıyla tanımlayabilmektedir. Eğer bu önerme temel alınırsa, piyasaya sunulan meta ve ürünlerin işlevi yalnızca bireysel kullanım ihtiyaçlarını karşılamakla sınırlı kalmamaktadır. Sarup'un (2017: 228) çözümlemesine göre; nesneler aynı zamanda bireyin toplumsal yapı ile ilişki kurmasını, o yapıya eklenmesini ve hiyerarşik yerini belirlemesini sağlayan birer araca dönüşmüştür. Dolayısıyla tüketim eylemi, pragmatik bir ihtiyaç gideriminden ziyade, toplumsal düzenle kurulan sembolik bir diyalog biçimi olarak tezahür etmektedir.

¹¹Ayrıntılı bilgi için, bkz. Baudrillard, *Tüketim Toplumu*.

¹²Şeyler, göstergeler ve eylemler düşüncelerinden, kavramlarından, özlerinden, değerlerinden, göndermelerinden, kökenlerinden ve amaçlarından kurtuldukları zaman sonsuza dek kendilerini üretirler. Düşünce çoktan yok olmuşken, şeyler işlemeyi sürdürür; hem de kendi içeriklerini hiç umursamadan işlemeyi sürdürürler (Baudrillard, 2016:12-13).



sanayi, göstergelerini değiş tokuş edebilmektedirler, yani sanat bir yandan sanat olmayı sürdürürken bir yandan da yeniden üretici bir makineye (Andy Warhol) dönüşmektedir; çünkü makine artık bir göstergeden başka bir şey değildir" (Baudrillard, 2011c:135). Böylelikle, üretilen her şey, sanat kimliğine bürünebilir hale gelmektedir. "Bu yüzden de sanat ölmüştür. Çünkü gerçekliğin yapısal özelliğine, yalnızca sahip olduğu eleştirel aşkınlığı değil, aynı zamanda tüm estetik anlayışını da borçlu olan sanat imgesiyle birbirine karıştırılmaktadır. Sanatın artık bir gerçeklik etkisi yaratabilecek kadar zamanı yoktur" (Baudrillard, 2011c:136).

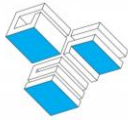
Baudrillard, ilkel toplumlarda göstergenin gösterilen şeyi dolaysız temsil ettiğini, ancak toplumların ilerleyerek daha karmaşık bir yapıya bürünmesiyle, göstergenin kendi gerçekliğiyle olan bağıntısını koparttığı, göstergenin kendisinin bir gerçekliğe dönüştüğünü ifade etmektedir. Bu bağlamda; imge-gösterge ilişkisinde sanatın da gerçeklik ile arasındaki referanslarını yitirdiği savından yola çıkan Baudrillard, gerçekliğin yıkımı olarak post-modern sanatı da simülasyon evreninin içine dahil etmektedir. [Baudrillard'a göre, post-modern kültürde toplumlar gerçekliğe ilişkin tüm temaslarını yitirmektedir. Günümüzde hemen her şey, üretimler, nesneler ve hatta fikirler, altta yatan bir gerçekliğe karşı, ona referans veren gerçeği çok iyi taklit ederek, sıklıkla aslının yerine geçmektedir. Baudrillard'da her alanda ve her anlamda günlük yaşamın bir parçası olan, "dünya yanılsamasını ölüme terk etme" ve onun yerine "mutlak gerçek bir dünya"¹³ koyma çabası olan simülasyon;¹⁴ şeyin, gerçekliğin yerini alarak, kendini günlük gerçeklik deneyimine entegre etmesi ve bu yolla gerçeğin izlerini yok etmesi durumudur]. Günümüzde simülasyon evresini yaşayan sanatın, kendi tarihine sığınarak, kendini sürekli tekrar ettiği iddiasında olan Baudrillard sanatın; "kendi cesedi üzerinde çalışmak dışında hiçbir şey"(2010:35) yapmadığını, tekrar tekrar kendini dirilterek, dünyanın görüşlerini ve kendi gerçekliğini yok ettiğini savunmaktadır. Böylece, simülasyon evreninde sanatçılarda, birer seri-imge üreticisine/makineye dönüşmektedir. [Şüphesiz, günümüz sanat piyasası göz önüne alındığında, düşünürün sanat, çoğalma, gerçeklik/simülasyon merkezindeki görüşlerinin sağlamasını; sanatçıların, konum arayışında olduğu sanat dünyasına, proje mantığıyla ortaya çıkan aşırı nesne üretiminin hâkim olduğu gerçekliğini göz önünde bulundurarak yapmak da mümkündür]. Baudrillard'cı söylemde, imge yığını içerisinde kendini sürekli tekrar eden sanat; anlamın, düş gücünün, yeteneğin, estetiğin göz ardı edildiği, gizemli aurasını kaybettiği bir evreyi yaşamaktadır. Bir başka deyişle; düşünür (2010:35-36)'da çağdaş sanatın artık imgeleri yok etmek yerine, onları aşırı derecede çoğaltarak içlerini boşalttığını savunur. Yazara göre bu yeni nesil "ikonkırıclık", hiçbir anlam ihtiva etmeyen muazzam bir görsel yığın üretmektedir. Bu simülasyon evreninde sadece gerçeklik yitirilmemiş, aynı zamanda bir gerçekliğin var olup olmadığına dair sorulan sorular bile işlevsiz hale gelmiştir. Baudrillard'ın simülasyon teoremi üzerinden, sanat ve sanat dünyasına yönelik ustaca bir üslupla dile gelen tespit ve eleştirileri, kısa bir süre sonra sanat dünyasında karşılık bularak, ironik biçimde, bir diğer sağlamasını yapmıştır; dönemin sanat piyasasında, "kimi sanatçılar (ABD'de Peter Halley, Jeff Koons, Ross Bleckner, Sherry Levine vb.), bir de üstelik kitabın¹⁵ İngilizce çevirisi yayınlanınca o *simülasyon* sözcüğünü bir akım gibi anlayarak bir *simülasyonist ekol* ilan etmişler. *İzm* ve *ekol* sefaletinin derecesini düşünebiliyor musunuz?" (Onay, 2012:170). Ekolün olmadığı ortamda, Baudrillard'a (2003)¹⁶ göre; sanatçılar her anlamda her şeyi denemiş, sanat, eleştirel ve olumsuzlayıcı niteliklerini yitirerek bütün biçimlerin bir arada olduğu bir yapıya dönüşmüştür. Sanat kendi belirsizliği içinde,

¹³bkz. Baudrillard, *Kusursuz Cinayet*.

¹⁴Baudrillard (2012a: 8), insanın dünyayı anlamlandırma ve bir değer atfetme çabasının, paradoksal bir biçimde bu değerlerin eriyip gitmesine yol açan bir süreci tetiklediğini ifade etmektedir. Bu simülasyon sürecinde görüntü, artık gerçeği temsil eden bir imge olmaktan çıkarak gerçeğin bizzat kendisine dönüşmüştür. Yazar, görüntünün "sanal gerçeklik" halini almasıyla birlikte gerçeğin düşlenebilir olma vasfını yitirdiğini savunmaktadır (2012b: 16). Baudrillard'a göre nesneler adeta kendi yansımalarını yutmuş ve kendilerine karşı saydamlaşmıştır; bu durum, her şeyin "acımasız bir kopya" içerisinde, tam bir aydınlık ve gerçek zamanlılıkta, yalnızca kendisi olarak mevcut olduğu bir simülasyon evrenine işaret etmektedir.

¹⁵Alıntı metninde bahsi geçen kitap, *Sanat Komplosu* 'dur.

¹⁶Jean Baudrillard'ın *Game with Vestiges /Kalıntılarla Oynamak* (1984/2003) başlıklı söyleşisinden.



kendini tekrar ederek bir çoğalma evresine; geçmişe, hatta bugüne ait tüm görsel biçimlere, sanat eserlerinin gerçekliğine sığınarak, kendine mal ederek varlığını sürdürme çabasına girişmiştir. Post-modern tarihin kaderi gibi, artık sanat ve teoride, geçmişin kalıntılarıyla oynamakta, kendi kurtuluşlarını kendi artıklarında, çöplüklerinde eşelenerek aramaktadırlar. "(...) bütün bu tekrar yapımların ve geri dönüşümlerin ironik olması amaçlanıyor, (...) bu, insanın kendi kültürü karşısında duyduğu pişmanlığın ve hıncın ironisidir"(Baudrillard, 2010:27-28). Dolayısıyla, gerçekte yanılsama ve yadsıma yetkisine sahip olması gereken sanat, estetik yargının imkansızlaştığı¹⁷ koşullar altında günlük yaşamın sıradan bir gerçekliği halini almakta, alışılmış bir eyleme dönüşmekte, Baudrillard'ın deyişiyle, transestetikleşerek¹⁸ ortadan kalkmaktadır. ["Duchamp'nın hazır nesneleri ile bir trans-estetik düzene ya da bir tür banallik estetiğine geçtiğimizi ve çok geçmeden bunun tüm kültürümüzü ele geçireceğini" (Smith, 2010:21) hisseden Baudrillard, transestetik kavramını; sanatın ne olup ne olmadığı hakkında elimizde bir verinin kalmadığı, günlük yaşamın çağdaş estetik haline geldiği sanat dünyasına ve sanatın ilham veren yeni bir idealin arayışı yerine, dayanağını kendi geçmişi üzerine temellendirmeye çalışan ya da "güncel kritik/ ironik reaksiyonları tahmin yoluyla kendine başlangıç alanları"(Smith, 2010:220) yaratarak kültürleşme çabasına yönelik türetmektedir]. Post-modern süreçte transestetikleşen¹⁹ sanat, hayatı çözümleme, aktarma ve belki de anlamlandırma çabasından uzaklaşmaktadır. Sanatçının, izleyicinin, sanat aracılığıyla zamanı anlama ve onun bir parçası olma çabaları da belirsiz bir süreçte tanıklık etmektedir. Çağdaş sanatçıların bu belirsizlik sürecinde sanatın, geçmişe karşı bir eleştiri, belki de günümüz sergilerinde sık sık karşılaşılan bir saldırı şeklinde gelişen "az çok kitsch"²⁰ bir yolla temellük edilmesi"(Baudrillard, 2010:27) gerçeği, Baudrillard'ın çağdaş sanata dair gözden kaçırmadığı bir diğer önemli noktadır ve bu anlamda düşünür; "belki de pişmanlık ve hıncın sanat tarihinin son aşamasını oluşturuyordur.(...) sanatın ve sanat tarihinin parodisi (...) kültürün intikam biçiminde kendi kendisiyle dalga geçmesidir"(Baudrillard, 2010:28) diye eklemektedir.

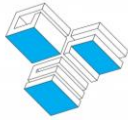
Baudrillard'ın sanat olgusunun güncel durumuna yaklaşımına dair referans veren bu ön açıklamalar bağlamında; düşünürün, sanatın transestetikleşerek simülasyona doğru kırılma noktasına iki önemli sanat aktörünü; Marcel Duchamp ve Andy Warhol'u, öncelikli olarak, yerleştirdiği görülmektedir. Öyle ki, *Sanat Komplosu* adlı eserinde, modern sanatın en önemli ismi olarak Marcel Duchamp'nın, sanatı, estetik değerleri reddederek sıradan bir görüntüye indirgediğini, transestetikleştirdiğini savunan düşünür, Duchamp'nın *Fountain* (1917) adlı eseri ile sanat için, bir gözden kaybolma noktası yarattığını ifade etmektedir. Çünkü Duchamp'nın tüketim nesnelerini sanata eklemesinin devamında, sanat art arda gelen gelişmelerle birlikte bir dönüşüm sürecine girmektedir. Burada bilinen süreci daha önceki araştırmalara dayandırarak tekrar içerisine düşmenin gereği

¹⁷ "Çağdaş sanat bu belirsizlikten, estetik yargıları temellendirmenin imkansızlığından yararlanır ve onu anlamayanların ya da ortada anlaşılacak bir şey olmadığını idrak edemeyenlerin suçluluk duyguları üzerinden spekülasyon yapar" (Baudrillard, 2010:53).

¹⁸Göstergelerin gerçeklikten daha sahici yapılara dönüşerek birbiri içine göçtüğü durumu Baudrillard; transpolitika, transekonomi ve transestetik kavramlarıyla açıklamaktadır. Baudrillard için; "postmodern durum, biçimlerin ve imkânların birleştirilerek tüm cinsellik, sanat ve politika biçimleriyle oynanarak "transvestizm zamanına" geçildiği bir durumdur" (Kellner ve Best, 2011:171). Post-modern çağ, tüm sınırların iç içe geçtiği, özgürlük biçimlerinin denenerek 'orji' sonrası her şeyin mümkün kılındığı ve transvestizmin kurumlara hâkim olduğu dönemdir. Tüm olguların estetikleştiği, iyi ve kötünün ayrımının yitdiği bu durumda; sanatta geçmiş ve güncel her biçim yeniden denenmiş, sanatın ütopyaları gündelik yaşamda gerçekleşmiştir. Sonuçta sanat, kendini aşkın bir olguya dönüşerek ortadan kalkmıştır.

¹⁹Baudrillard'ın transestetik durum hakkında mesele yaptığı kritik nokta; form ve türlerin arasındaki ayırım, giderek daha az tanımlanabilir hale geldikçe, neyin iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin, zevkli ya da kaba olduğu hakkında estetik yargılarda bulunmanın zorlaşmasıdır. Bu, sanat tutarlı bir kategori olarak "kaybolduğunda" onun hakkında nasıl anlamlı bir şekilde konuşabileceğimize dair bir sorunu ortaya çıkarıyor ve bu durumda eski analiz biçimlerinin etkili bir şekilde işleyip işlemediğini sorgulamamıza neden oluyor" (Toffoletti, 2011:16).

²⁰Kitsch kavramı, Clement Greenberg (1939:9) tarafından endüstriyelleşme ve kitlesel okuryazarlığın bir yan ürünü, Benjamin (2002:395) tarafından ise *The Arcades Project* eserinde sanatın aksine doğrudan tüketime odaklanan anlık bir üretim biçimi olarak tanımlanır. Baudrillard'a göre ise gerçekliği karşısına kendi estetiğini koyan kitsch; nesneleri ve fikirleri ticari formlara indirger. Kopya ve simülasyon olarak her yerde çoğalan kitsch, uyumsuz tarzları taklit ederek özgünlük estetiğinin yerine kendi simülasyon estetiğini ikame eder (bkz. Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*).



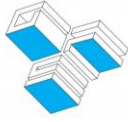
yoktur. Ancak Baudrillard (2010: 51, 87), Duchamp ile başlayan süreci sanatın kendi özgünlüğünü yitirmesi olarak görür. Yazara göre modern sanat; sıradanlığı, değersiz atıkları ve vasat unsurları ideolojik bir kılıfla 'değerli' kılmış; bu durum estetik ile bayağılık arasındaki sınırları ortadan kaldırarak klasik estetik anlayışının nihayete ermesine neden olmuştur. Yaratıcılık olgusunun tarifini değiştiren, geleneksel sanat anlayışlarına göre sanatın beceriye ve yeteneğe dayanması gerekliliğini ortadan kaldıran (Antmen, 2012:194) Duchamp'ın, Baudrillard'ın söyleminde, pisuarı bir sanat nesnesiymişçesine kullanarak sanat kurumunu eleştiri altına alıp, sarsmaktan başka bir niyeti yoktur elbette.²¹ Ancak sonraki süreçte asıl darbeyi sanat alır. Sanatın bu sürece kadar ki tarihi adeta bir yıkıma uğrar. Duchamp'ın sanat dünyasına olan müdahalesi sonucunda; en sıradan nesneler, sanat nesnesi kılıfına bürünerek, galerilerde sergilenir hale gelir. Böylece, sanat, üretim nesnesinden yola çıkarak, onu taklit ederek, bir kimliksizleşme sürecine girmiştir. Bu şartlar altında, izleyici de önceleri sanat nesnesi karşısında hayranlık, imrenme, büyülenme gibi duygularla sarmalanırken, bundan böyle sanatı değil, ondan gösterge değeri çalınmış üretim nesnesini izler duruma getirilmektedir. Sanatın gerçeklik dengesini sarsan, "sanatın estetik açıdan değerlendirilmesi ve analiz edilmesine -sanata ilişkin herhangi bir toplumsal yargıda bulunulmasına- karşı çıkan" (Kuspit, 2010:35) sanatçı, hazır nesneleriyle adeta estetiğin sonunu müjdelemektedir. "Toplaman sonucu *hiçti*. Sanatı sermayenin şifre çözücülüğünden koruyan duvarları yıkan Duchamp, geride hiçbir şey bırakmadı"(Lotringer, 2010:22).

Baudrillard, tüketim nesnelerini sanat içerisine dâhil eden Duchamp ve benzer Dadaist tavırlar sonrasında, tüketim nesnesini adeta yücelterek hareket eden bir diğer hareketi, Pop Art'ı; sanatçıların nesneye dönük tutumlarında kökten dönüşümlerin gerçekleştiği milat olarak ele almaktadır. Baudrillard'a göre Pop Art öncesi dönemlerde, sanat nesnesi; manevi, ahlaki ve psikolojik değerlerle yüklü bir aura ile çevriliyken, "20. Yüzyılda insan gölgesinde vekâleten yaşamayı bırakmış (...) kübizmden kısa bir süre sonra, soyutlama noktasına kadar yok edilmiş, Dada ve Sürrealizmle ironik bir biçimde diriltilmiş, Soyut Sanata doğru sonraki hareketlerle yapı- bozuma uğramış ve buharlaştırılmış" (Baudrillard'dan akt. Kellner, 2009:91-104) nihayetinde Pop Art'la başlayan dönüşüm içerisinde tüketim dışında hiçbir şeye işaret etmeyen imgelere dönüşmüştür. Çünkü aslında Pop- Art, post-modern kitle kültürü mantığını taklit etmenin, tüketim göstergelerini durmaksızın yeniden üretmenin ötesine geçememiştir.

Pop Art öncesinde, dönemin etkili sanat hareketi olan soyut ekspresyonizmin, manevi arayışlara yönelen bir sanat anlayışını benimsemiş olması; üretime dönük iş zamanından geriye kalan boş zamanda²² tüketime teşvik edilen bir yaşamın içine sıkışmış toplumun, sanatla ilişki kurama gerçekliğinin altında yatan başlıca neden olarak okunabilir. Sosyal gerçeklikten uzak olan dönem sanatının, günlük yaşam içindeki insandan, toplumdan bağımsız ilerlediği söylenebilir. Pop Art, soyut dışavurumculuğa karşı çıkışıyla, sanatın döneme bağlı bu açığını kullandı. Günlük yaşamdaki insanın beğenisini ve görsel talebini karşılayacak tüketim nesnelerini, çoğu zaman hiçbir müdahaleye gerek duymadan sanat imgelerine dönüştürdü. Seçkin bir zümreye hitap eden yüksek kültür ile geniş kitlelerin kültür tüketim biçimleri arasındaki sınırı yok eden Pop Art (Antmen, 2012: 162), reklam, magazin ve çizgi roman gibi popüler kültür unsurlarını kullanarak "ticarileştirme yoluyla kitlelerin sosyal gerçekliğine nüfuz

²¹Marcel Duchamp, sanatın yalnızca göze hitap eden ve zanaatkâr yeteneğine dayalı estetik bir eylem olarak algılanmasına kökten karşı çıkmıştır. Sanat eserinin müze ve akademilerdeki "saygıdeğer" konumuna doğrudan bir meydan okuma arzusuyla (Featherstone, 1996: 117), sıradan bir sanayi nesnesini fikrî bir düzleme taşıyarak Fountain (Çeşme) adlı yapıtıyla ortaya koymuştur. Duchamp'ın bu radikal hamlesi, her ne kadar geleneksel sanat nesnesine karşı bir protesto niteliği taşısa da kendinden sonraki dönemlerde sanatın tanımını, sanat nesnesinin taşıdığı anlamı ve sanat tarihinin akışını derinden etkileyen temel bir dönüşümü tetiklemiştir.

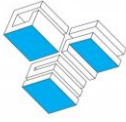
²²İnsanların boş zamanlarında ne yapacakları konusundaki endişe ve halkın bu ikilemi gerçekten yaşamaması, bir bakıma sanayi devrimini izleyen yıllardaki yaşam anlamının bir parçası olan derin iş ve ahlak bileşiminden gelir (Baynes, 2012:175). Tüketiciler kendilerini boş zamanlarında bile üretimin birliğine uydurmak zorundadır" (Adorno, 2007:53). Boş zaman uğraşları, sanatlar ve genelde kültür, kültür endüstrisinin süzgecinden geçer; kültürün yüksek amaçları ve değerleri üretim sürecinin ve piyasanın mantığına yenik düştükçe, kültürün alımlanması mübadele değerinin (exchange value) buyruğuna girer (Featherstone, 1996:38).



eden etkili bir kültürel harekete" (Osterwold, 1990: 6) dönüştü. Diğer bir deyişle; "Pop'a kadar tüm sanat derinliğine bir dünya görüşü üzerine kurulmuşken, Pop, (...) göstergelerin sanayisel ve seri halde üretimiyle türdeş" (Baudrillard, 2015:144) sanat imgelerini benimsedi. Pop Art sanatçıları, tüketimin, yaşamın baskın bir unsuru haline dönüştüğü bir süreçte, tüketim nesnelerini; tüketimin olumsuz yapısına, bayağılığına dikkat çeken, tüketimin kitlesel felaketine ve kültür üzerindeki olası tehlikelerine gönderme yapan imgeler olarak ele almak yerine, tüketim ortamına düşkün, tüketimi yücelten bir tavırla kullanmayı tercih ettiler. Bu nedenle Baudrillard, sanatçıların, kapitalist üretime yönelik nesneleri eleştiri altına almaları gerekirken, sanayi nesnesinin ayartma niteliği kullanarak, sanat eserine aktarışlarını bir kabulleniş olarak değerlendirmektedir. Düşünürü göre, sanatın, hiçbir şeyi işaret etmeyen tüketim imgelerine indirgendiği ve sanatçının anlam arayışının tükendiği Pop Art'la gelinen nokta; sanatın simülasyon formuna evrildiği, gerçek ve simülasyon sınırındaki ayrımının artık yok olduğu dönemektir. Bu doğrultuda çağdaş sanatın ikonu olarak gördüğü, sanatta reklam kültürüne dayalı nesne fetişizminin önünü açan Warhol ise, sürecin ikonik özetidir. Baudrillard, hiçliği imgenin temeline yerleştirdiğinden, Warhol'u hükümsüz ilan etmektedir. Düşünürü göre Warhol, hiçbir sonuca ulaşmayacak mekanik şöretin peşinde biri olarak imgelemin gücünü göz ardı etmektedir, böylece seçtiği herhangi bir nesneyi duygulanımdan uzak bir biçimde görselleştirirken metanın ortaya çıkmasına aracı olmaktadır. Sıradan imgeler üreterek tüketim dünyasına aracılık eden ve aynı zamanda kendi reklamını da yapan Warhol, bir sanatçı olarak kendine sunulan eleştiri [yanılsama, yadsıma, sorgulama] imkanını reddetmiş ve izleyicinin düş gücünden yararlanmasına, tutkuların dışavurumuna engel olduğundan "*bizi estetikten ve sanattan kurtarmıştır*" (Baudrillard, 2010:58).²³ Dolayısıyla, önce Duchamp, daha sonra Warhol'un sanatın tarihine yön veren, sanat dünyasında *avant-garde* olarak işaret edilen çıkışlarından sonraki süreçte, "Sanatsal ütopyaların en sonuncusu ve en radikali olan sanat karşıtı hareket bile Andy Warhol'un makine olmak istemesinden ve Marcel Duchamp'ın şişe rafını kutsal bir nesne olarak dikmesinden bu yana gerçekleşmiştir" (Baudrillard, 1992:9-26) Öte yandan; bu kırılma noktalarından sonra, dünyayı ticarileştirme amacı güden batı kültüründe endüstriyel makinalar ve geri kalan anlamsız her şeye estetik değer yüklendi. Baudrillard'a göre bu, bir kez daha transestetikleşmenin kanıtıydı. Estetiğin meta ile metanınsa estetik ile tamamen bütünleşmeye başladığı bir dünyada, toplumun histeriye kaçan tüketim tutkusunun bir eleştirisi olmak yerine, tüketime karşı karasız bir duruş sergileyen Pop Art, daha da önemlisi Warhol'un çalışmaları dahi, tüketim dünyasının bir parçası olarak eleştirilmeye mahkûm oldu. Bu noktada, Baudrillard'ın görüşlerine başvurmadan da tüketimcilik seyrinde yol alan, sanat imgesi- seri üretim nesnesi, alt- üst kültür arasındaki ayrımı belirsizleştiren Pop Art'ın ya da tüketim nesnelerini sanata eklemlendiren Duchamp-vari tutumların, zaman içerisinde tamamen sıradanlaşan, içişleşen sanat deneyimleri haline geldiği, ancak bu iki sanat eyleminin kendinden sonra gelecek sanatın tüm tarihini²⁴ altüst ettiği kolaylıkla söylenebilmektedir.

²³Jean Baudrillard, Warhol'un sanat tavrının geriye dönük izlerini, *Exposition Universelle* (1855) makalesinde sanat eserini mutlak meta olarak kuramlaştıran Charles Baudelaire'e kadar takip eder. Baudrillard, Baudelaire gibi Warhol'un da sanat eseri ile meta arasındaki sınırları züppe bir tavırla yıktığına işaret etmektedir. Ona göre sanatın en büyük simülatörü olan Warhol, sanatın ritüelleştirilmiş, olumsuz şeffaflığında, kendi özgünlüğüne mutlak kayıtsızlığında, sanatın gözden kaybolma noktasında, sanat nesnesini ve özneyi ortadan kaldırma yolunda en uzağa gittiği için modern sanatın kahramanı ya da anti-kahramanıdır. Modern kahraman artık sanatsal yüceliğin kahramanı değildir: O, sanatın kendi kayboluşunun nesnel ironisi içinde cisimleştiği, ticari mallar dünyasının nesnel ironisinin kahramanıdır. Sanatın yok olduğu yerde ütopyayla hesabını kapamış olan Warhol'dan sonra herkes sadece onu taklit etmiştir (bkz. Baudrillard, *Absolute Merchandise* [1988] ve "Andy Warhol'dan Yola Çıkmak" *Sanat Komposu* [2010]).

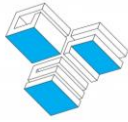
²⁴Baudrillard'a göre, kendi kendinin çağdaşı olan sanatta artık ayrım imkânı kalmamıştır; zıtlıklar yerini iç içeliğe bırakmıştır. Modern sanat sonrası her şeyin estetik alana çekilmesiyle estetik sıradanlaşmış; sanat, kendisini yadsıyan veya dönüştüren ne varsa yutmuştur. Medya ve gösterge endüstrisiyle sıradanlaşan sanat, dünyanın aleladeliliğiyle bütünleşmiştir. Artık haz alınan nesne değil, sanat fikrinin kendisidir. Duchamp'a dek sanatın temel niteliği kendini yadsıyabilme potansiyeliyken, günümüzde yadsıdığı kendi yetersizliği ve ölümüdür. Söylemi kendinden hızlı çoğalan sanat, Pop Art ile başlayan hipergerçeklik ve simülasyon evrenine hapsolarak tehlikeli bir ticarileşme sürecine girmiştir. (Bkz. Baudrillard, 2012c:99-106 ve 2016:20-22).



Bu iki hareket noktasından sonra, sanatında içinde bulunduğu güncel durumu *orji* sonrasına benzeten Baudrillard'a göre orji; günümüzde sanat dahil her alanda özgürlüğün patladığı, ideolojilere, zevklere, nesnelere, göstergelere dair her pratiğin deneyimlendiği, tüm temsil ve karşı temsil modellerinin putlaştırıldığı bir anın tanıklığıdır ve bu tanıklığın ardından yapılacak tek şey *orjinin ve özgürleşmenin simülasyonunu* yaşamaktır. Her alanda, özgürleşmenin tüm amaçları, özgürleşme ütopyaları çoktan yaşanmış ve nihayetine ulaşmıştır. Dolayısıyla günümüzde sanatta da "bir tıkanma, hızla çoğalma, vahşi bir abartı, geçmiş yaşamlar üzerine sayısız çeşitleme (ölmüş olanın kendi içinde hareketli yaşamı) var. Tüm bunlar mantıklıdır: Nerede bir tıkanma [stasis] varsa orada metastaz [çoğalma, yayılma] vardır" (Baudrillard 2016:21). Baudrillard'ın güncel sanata dönük ilgili saptamaları şu şekilde yorumlanabilir; geç kapitalizmin²⁵ kültürel mantığı olarak da ele alınan post-modernist paradigmaların, sanat dünyası üzerinde olan etkileri sonucu, elbette sanatçılar yeni keşiflere ve bakış açılarına sahip olmaktadır ve ilk bakışta bu gayet olumlu bir dönüşüm gibi algılanmaktadır. Ancak, yine bu etkilerin bir çıktısı olarak, sanatın gün geçtikçe kapsamının genişlemesi yeni bir sorunsal da beraberinde getirmektedir. Özgürleşme alanı olarak da şekillenen sanat; nesne, içerik, anlam, kavram ve üslup bağlamında birçok şey'in kendine dahil edilmesi, kimi zaman temellüğün dahi çağdaş sanat biçimi/yorumu olarak ele alınmasıyla, estetiğin ve kendinin üzerinde aşkın bir fenomene dönüşmektedir. Bu anlamda genel olarak, günümüz sanat pratikleri göz önüne alındığında; "(...) sanat, genellikle sanatçının hürriyetini ve izolasyon duygusunu paylaşan bir rolü sahiplenirken onun yeni tecrübelerini keşfetmemiş olan" (Ulusoy, 2005:165) toplumdan da bir kez daha uzaklaşmaktadır. Öyle ki, 60-70'li yıllarda devlet, ekonomi, sanat piyasası/galeri vb. dogmalardan kurtularak sokaklara inen, dışarıdaki insana dolaysız ulaşan sanatın; karşı-ideolojik eylem sahaları yaratma çabalarının, sanatı ve sanatçıyı özgürleştirme ereğinin zamanla boşa çıktığı, sanatın günümüzde bir kez daha sermayenin denetimine, kapitalist ekonominin tahakkümü altına girdiği söylenebilmektedir. Günümüzde, post-modern bir söyleme dönüşmüş özgürlük, sanatçıları, birbirinden içerik ve biçim anlamında bağlantısı kopmuş göstergeler üretmeye sevk etmektedir. Artık, ortada elle tutulur bir ekol olmadığı gibi, daha önce araştırmada bahsi geçtiği üzere, estetiğe dönük bir eleştiri de mümkün değildir, zaten sanatta bir şeyleri olumsuzlama gücünden feragat etmektedir. "Sanatsal özgürlüğün ardında hiçbirlik var olduğunu görüyoruz: kitlelilik, atalet ve saçmalık. Sanat, dünyanın neredeyse hiç dokunmak istemediği bir *tarafsızlığın* hizmetinde. Sanatsal araçların ve kavramların felaketinin ardında, içeriği olmayan şekilsiz bir sanatın sessiz huzurunu görüyoruz" (Leite de Castro, 2007: 23). Dolayısıyla, post-modernizmin sanatçılara bahsettiği sözde özgürlük, sanatı tüketim toplumunun *kullan-at-yenisini al* esemesiyle nesneler yığını haline getirmekte ve artık sanat her yerde ve her şeyde olana dönüşmektedir. Bu varsayıma yönelik Mike Featherstone (1996: 117-118) bir kez daha merkezde, Warhol'u ve Pop Art'ı işaret ederek, "Kitle kültürünün molozları, aşağılanan tüketim metaları sanat olabilir" demek ve ayrıca Dada ve Sürrealizm gibi yenilikçi sanat hareketlerine ait sanat stratejilerinin de reklam ve popüler medya tarafından ele geçirilerek tüketim kültürü içerisine dâhil edildiğine dikkat çekmektedir. Görselleşme ve dolaşım açısından sınırların sürekli genişlediği tüketim kültüründe, hemen hemen her metayla angaje olan sanat, hayatın her alanında sıradan bir olgu haline gelmektedir, gerçekliğini bir anlamda yitirmekte ve görünmez olmaktadır. Baudrillard, sanatın bu minvalde ilerleyişinin sonucu olarak "Bence, tüm dünyanın estetiğe dönüşmesi, bir açıdan sanatın ve estetiğin sonuna işaret eder" (2010:87) demektedir.

Sanatın İyisi Kötüsü Yoktur, Aslanan Reklamın ve Sektörün Başarısıdır.

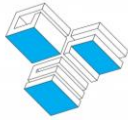
²⁵Werner Sombart, 'Der Modern Kapitalismus (1902) / Modern Kapitalizm' isimli büyük eserinde, kapitalizmin gelişimini üç aşamada tanımlamaktadır: erken kapitalizm veya Frühkapitalismus (on üçüncü yüzyıldan on sekizinci yüzyılın ortasına kadar), yüksek kapitalizm veya Hochkapitalismus (on sekizinci yüzyıldan Birinci Dünya Savaşı'na) ve geç kapitalizm (1914'ten beri) (Sombart'dan aktaran Chiapello, 2007:265).



Post-modern dünyada sanat nesnesi-meta ayrımının yok edilmesiyle, sanatın ekonomi kurallarına daha açık bir olguya dönüştüğünü söylemekte mümkündür. Sürekli değişim ve gelişim ortamına sahip olan sanat, Pop Art'ı takip eden süreçten günümüze; içerik, algılanış, sanat pratiklerinde deneyimlenen nesne/gösterge dönüşümleri bakımından, kapitalizm, tüketim ilişkileri ekseninde daha karmaşık bir yapıya bürünmektedir. Sanatın, 1980 sonrasında kapitalizmin, sanatçı ve sanat dünyası üzerindeki etkilerinin belirginleştiği yıllardan, bu etkilerin netlik kazandığı günümüze, bağlam ve nitelikten ziyade, yarattığı görsel doyumla sanat dünyasında ne kadar değer elde ettiğine ilişkin bir fenomene dönüştüğü, Baudrillard'cı perspektifte, söylenebilir. Ernest Fischer "Kapitalizm, uzun süre kuşkulu, saçma, karanlık bir şeymiş gözüyle baktı sanata, *para getirmiyordu sanat*" (1990: 43-44) ifadesiyle, kapitalist toplumlar öncesinde, sanat ve kapitalizm ilişkisinin etkili bir geçmişe sahip olmadığına dikkat çekmektedir. Ancak, hayatın her alanında gözlemlendiği üzere, kapitalist entrika sanatın da köklerine kadar ilerlemekte, geleneksel, içtimai bağlamları, içerikleri, yöntemleri önemsiz atfetmekte ve sanatı gösterge, meta arasında bir yere koyarak melezleştirmektedir. Baudrillard'ın görüşlerine paralel bir perspektifte, Thedor Adorno (2007), sanat eserinin metaya dönüşmesi ve bu kabullenmenin doğal bir sonucu olarak; tüketim toplumunda metanında imgeye, temsile, gösteriye dönüştürüldüğünü, yani metanında sanat nesnesiymişçesine estetize edildiğini ve ihtiyaç/kullanım değerinin, ambalaj ve tanıtımla yer değiştirdiğini ifade etmektedir.²⁶ Adorno'nun saptamasından hareketle, sanat nesnesinin; Post-modernist yönelimlerin etkisiyle, sanat piyasasının belirlediği kurallara uygun biçimde kodlandığı, ticaret odaklı aktörlerin talepleri doğrultusunda, alınıp satılması zorunlu bir meta fetişizmiyle yüceltildiği ve tüketim/sanat arasındaki iki yönlü ilişkide; üretilen her metanında estetize edilerek sanatsallaştırıldığı gibi, sanat nesnesinin de meta karakterine büründüğü söylenebilmektedir. Buna bağlı olarak, sanat piyasasında ortada bir meta varsa, nesneler sistemindeki her meta gibi onun da değiş tokuşu, pazarlanması gerekmekte, dolayısıyla tüketim toplumunda metalaşan sanatında reklamı olmak zorundadır.

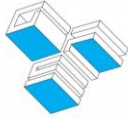
Altunöz'e göre günümüz sanat ortamında sanatın değeri giderek ekonomik karşılığı üzerinden tartışılır hâle gelmektedir. Sanatın özünde maddi karşılıktan bağımsız bir içselleştirme süreci bulunduğu ileri sürülse de güncel üretim pratikleri çoğu zaman piyasa dolaşımı içinde kendi tekrarını üretmekte ve kendi tüketimini hızlandırmaktadır. 1960'lı yıllardan itibaren sanatın sınırlarının genişlemesi sanatçıya daha geniş bir hareket alanı tanımış; ancak bu genişleme sanat ile izleyici arasındaki insani ilişkinin zayıfladığı yeni bir yapıyı da beraberinde getirmiştir. Bu süreçte sanat üretimi teknoloji, endüstri ve sanatçı egosunun kesiştiği büyük ölçekli projelere yönelmiş; estetik nesnenin izleyiciyle kurduğu geleneksel ilişki giderek daha yönlendirici ve otoriter bir sanat ortamına dönüşmüştür (Altunöz, 2020:26, 27, 33). Sanatın değerinin piyasa dolaşımı içinde belirlenmeye başlaması, bu yapının geniş kitlelere ulaşmasında kitle iletişim araçlarının etkisini de belirgin hâle getirmektedir. Bu doğrultuda, ihtiyaç nesnesinin metalaştırılma seyrinde belirleyici nitelikleriyle ele alınan günümüz kitle iletişim araçları, sanat nesnesinin bir meta-gösterge olarak dolaşıma sokulması bakımından tüketim-sanat ilişkisinin tartışmalı yönlerini görünür kılmaktadır. İnsan yaşamındaki her nesne tüketim nesnesi etiketiyle belirli kurallar ve kodlamalar doğrultusunda işleyen nesneler sistemi içinde bir konuma yerleştirilirken, günümüz kitle iletişim araçları, sosyal medya ve dijital yayın platformları da nesnelerin ve göstergelerin görsel cazibesini kullanarak bu dolaşımı hızlandırmakta ve sermayenin sürekliliğine hizmet eden bir yapı oluşturmaktadır. Bunlar bilinen gerçeklerdir elbette. Ancak, Baudrillard'a göre, kitle iletişim araçları "gerçeği, (...) göstergeler biçiminde çarpıtıcı zorlayıcı bir yapıdır (...)" Bu yapının iletisi açıktır; "iletinin tüketilmesi, (...) dünyanın yanlış bilinmesi(...)" içeriğin gösterge olarak yüceltilmesi. Kısacası bir koşullandırma (...)" (2015: 154). Baudrillard için, sanat

²⁶Adorno (2007: 96-97), sanatın meta niteliğinin tam olarak kendini gerçekleştirdiği noktada bir çözüme yaşadığını ifade etmektedir. Yazara göre sanat; endüstriyel üretime uyarlanmış, kaydedilebilir, pazarlanabilir ve tüketime hazır bir ürün olarak meta türüdür. Ancak Adorno, sanatın özündeki çelişkiyi şu şekilde çözümlemektedir: Sanat, satılmak üzere var olan fakat doğası gereği "satılık olmayan" bir yapıdır. Ticari kaygıların bir araç olmaktan çıkıp temel ilke haline geldiği noktada sanatın, paradoksal ve ikiye bölünmüş bir biçimde bütünüyle "satılamaz" hale geldiğini savunmaktadır.



nesnesinin dolaşıma sokulması sürecinde de durumun farklı olmadığı açıktır. Çünkü sanat nesnesi de günlük yaşam içerisinde yer alan her meta gibi aynı nesneler sisteminde konumlanmakta ve ederi tüketimin kendi kuralları doğrultusunda meydana getirdiği sanat sermayesi/piyasası tarafından belirlenmektedir. Nihayetinde günümüzde, "Adına sanat piyasası dediğimiz olgu, genel ekonomi kapsamındaki alım-satım ilişkilerini belirleyen kuralların dışında değildir" (Özsegin, 2013:57). Sanatın dolaşıma girme aşamasında, kapitalizme politik/ekonomik bir pratik olarak hizmet eden kitle iletişim araçları; sanat göstergelerinin, tüketime dönük sanat ideolojilerinin, mesajların kitlelere iletilmesinde bir kez daha etkili bir strateji yayma aracına dönüşmektedir. Kitle iletişimin manipülatif dilini evirgen bir şekilde kullanan, sanata kâr amaçlı sponsor olan şirketler ya da küresel çapta isim yapmış galeriler/küratörler tarafından, sanatın ve sanatçının da adeta piyasanın ürünleriymişçesine reklamlarını yapmakta, sanat medya aracılığıyla izleyiciye servis edilmektedir. Burada hedef kitle/izleyici; toplum, reklamın masum amacı da; sanatı toplumla buluşturmak olarak algılansa da gerçek amaç; sanatın değiş-tokuşuna yönelik belirlenen hedef kitleye, yani sanatı satın alacak şahıslara/şirketlere ulaşmaktır. [Bu noktada, reklamın gerçeği iletmenin aksine, kitle iletişim işlevine bir kez daha dönmek önemlidir; "gerçek nesnelere, gerçek bir dünyaya, bir göndergeye değil, bir göstergeden diğerine, bir nesneden diğerine, bir tüketiciden diğerine gönderme yapan araç mantığı" (Baudrillard, 2015: 158)]. Bu anlamda ister dünya çapında ister yerel olsun, hemen her galeride, piyasanın taleplerini karşılamaya ve kar elde etmeye yönelik, sanat sergilerini kitle iletişim araçları aracılığıyla kitlelere ulaştırmayı ve sanat nesnesini ya da sanat gibi davranan nesneyi satmayı hedeflemektedir. Sanatın tüketim ürünümüşçesine reklamı yapılmakta, sanat medyatikleştirilmektedir. Tüketim, kitle iletişim stratejilerinin nesneler üzerinde yadsınamaz etkisiyle, kitlelerin genel bir davranış modeline dönüştüğü gibi, sanat alanında da genel bir tutum şeklini almaktadır. Sanatın kitle iletişim araçlarıyla medyatik bir göstergeye indirgenmesi diğer bir sorunu da beraberinde getirmektedir; sanat gibi olanla sanat, birlikte dolaşıma girmekte ve yaygınlaşmaktadır. Sanat gibi davranan her şey, sanatın gerçekliği bir yana, görüntüsünü dahi sıradanlaştırmakta ve aradaki ayırım gün geçtikçe belirginliğini yitirmektedir. Tüm bu olumsuz seyrin altında yatan asıl neden; sanatın post-modern süreçte bir ekonomi alanı olarak keşfedilmesi, tüketimin bir parçası haline dönüştürülerek, zamanla sektörleştirilmesidir.

Baudrillard'ın, tüketim olgusu ve kültür ilişkisi üzerine yaptığı araştırmalarının bir diğer çıktısı; sanatın, tüketim ve sürekli tekrar eden yeniden üretim döngüsüyle, kendine özerk bir ekonomi düzlemi, sektör yarattığı yönündedir. Düşünün, bu araştırmada sınırlı olarak ele alınan görüşlerinden yola çıkılarak, sanatın sektörleşmesi durumuna dair bir özet yapmak gerekirse; tüketim ve sanat ilişkisinin bu olumsuz seyri neticesinde, öncü, yenilikçi, kabullenmeyen, sorgulayan vb. nitelikleri yok edilen sanat nesnesinin; sergilerde, açık artırmalarda kazanç getiren yatırım aracı, kimi zaman dekoratif salon nesnesi kimi zamansa antika bir nesne gibi maddi değer biçilen, sıradan bir tüketim ürünü gibi reklamı yapılarak alınıp satılan, şeyleştirilen, kapitalizme gebe sektörel bir alanın ürününe dönüştürüldüğü/dönüştürülmeye çalışıldığı çıkarımı yapılabilir. Üretimin bir aracı, sermayenin bir parçası olarak sanatın sektörleşmesinin ve bu aşamada sanatçının değişen rollerinin en önemli nedeni olarak; "(...) sanatın büyük şirketler ve devlet tarafından bir halkla ilişkiler vasıtası olarak kullanılması(...)"(Zukin'den akt. Featherstone, 1996:55) ve bunun sonucunda büyük kentlerde bir iş sahası olarak alt sektörleriyle birlikte gelişen sanat piyasası gösterilebilir. Bu durum kısaca açıldığında; kuşkusuz, sanatın para ile olan ilişkisi, sanat tarihinin uzak dönemlerine kadar uzandığı öncelikle söylenebilir. Ancak, sanayileşme döneminden itibaren, sanatın bir meta olarak ticaretle ilişkisinin belirginleşmesi ve sonrasında teknolojinin ilerlemesiyle birlikte, denetimli kitle kültürünün egemen olduğu global dünya algısında yeniden şekillenen sanat nesnesi, ekonominin bir diğer pay unsuru haline getirilmiştir. Bu süreç, sanat nesnesinin prestij ve kâr nesnesi olarak manipüle edilebileceği fikrinin yaygınlaşarak, sanatın içerisine dış aktörlerin dahil olmaya başladığı dönemdir. Büyük şirketlerin ya da post-modern burjuvanın, sanat nesnelerini bir güç göstergesi, bir yatırım aracı olarak kullanma girişimi; şirketlerin sanat etkinliklerinde sponsor olarak gösterişli reklamlarla yer alması, kültürel



sermaye yönetimi için sanat danışmanlığı gibi iş kollarının oluşması, sanat ticaretine dönük küratörlük sisteminin cazipleşerek yaygınlaşması ve kâr odaklı sanat galerinin çoğalması gibi sonuçları da beraberinde getirmiştir. Böylece sanat, sermaye baskısında dışarıdan müdahale edilebilir bir ekonomi alanına, magazinsel şölenlerle kutlanan bir medya etkinliğine dönüşmüştür. Bu anlamda, sanatın sermaye odağında değişim değeri kazanarak tüketim sistemine tabi olması, daha açık bir ifadeyle, sanata ulaşılabilirliğin, şirketlerin ve şahısların [paranın] egemenliği altına girmesi nedeniyle; galeriler ve küratörler, düzenledikleri sanat etkinliklerini, sermayeyi ve sanat spekülasyonlarını elinde bulunduran şirketler ve şahısların taleplerini karşılamaya ve sanat üzerinden alınacak kâr/lanetli payı²⁷ elde etmeye yönelik, satış garantili sanat nesnelerinin, sanatçıların izini sürer olmuştur. Sanat nesnesinin ve sanatçının ne/kim olduğuna, küratörler ve galeriler karar vermekte, sanatın eleştirisi de tarihsel ve kültürel birikimlerle değil, sermaye odağında çalışan şahıslar tarafından yapılmaktadır. Sanat piyasasını yönlendiren sermayenin/aktörlerin belirlediği sanatçıların, sanatın seyrine yön versiyonlarmışçasına reklamları yapılmakta, toplumda bu stratejilerle sanatın ne olduğu konusunda bir kez daha manipüle edilmektedir.

Sanatın yanında, meta, tüketim, sektör, piyasa, reklam gibi ekonomi kaynaklı kavramların birlikte söyleme alınabildiği bir dünyada söylemek mümkündür ki; kapitalist tüketim, kendine karşı duran sanatı, önce gerçekliğinden, varlığının yüce amacından kopararak içini boşaltmış ve sonra kendi amaçları doğrultusunda yeniden piyasaya sürüp, "yutturulabilen şey"(McLuhan'dan aktaran, Kuspit, 2010:79)²⁸ olarak yüceltmıştır. Büyük 's' ile başlayan sanat,²⁹ reklamlarla yüceltilen bir eğlence sektörüne, üzerinden kazanç elde edilen ticari nesneler sistemine, toplumla arasındaki bağın görünmez olduğu bir kuruma dönüşmektedir. Sonuç olarak, sanatın entelektüeliteye dayanan etkin gücünün; kitleleri ele geçirmeye yönelik tüketim politikalarıyla biçimlenen sanat dünyasının göz boyayıcı cezbine karşı yenik düştüğü açıkça söylenebilir. Çünkü kabul edilsin ya da görmezden gelinsin; kapitalist kurgular etrafında örgütlenmiş günümüz dünyasının sanata biçtiği gerçeklik ortadadır; "Sanat, onu tüketim denen bulaşıcı hastalıktan sözüm ona koruyan dev bir balonun içine kapanmaya çalışmaktadır. Oysa tüketim, bir hastalık gibi onunda içine sızmıştır".³⁰

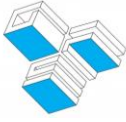
Son Söz

²⁷Georges Bataille'ya (2010), göre, yaşamı sürdürmek için ihtiyaç olanın dışında edinilenden geriye kalan ve zorunlu olmayan her şey, toplumun gelişmesi için paylaşılmıyor, sistemin geliştirilmesi adına harcanmıyorsa, felakete sürüklenecek şekilde israf edilmeye mahkûmdur. Gerçekte toplumsal olarak fayda sayılabilecek bu şeyler, bir başka amaca hizmet etmeye başladığında, faydanın nihai amacı da yararsız tüketime dönüşmektedir. Bu lanetli paydır. Lanetli Pay; lüks tüketim, savaşa aktarılan kaynaklar, özel günlerde yapılan alışverişler ve nesnelerin değiş tokuşu, festivaller, dinsel ritüellerdeki kurban ayinleri, sanatta görkemli anıtlar vb. eğilimlerle çok anlamlı bir yapıya evrilmektedir. Tüm bu harcama şekilleri göz önüne alındığında, günümüzde ekonominin; artan insan nüfusuna karşılık, sınırlı kaynakların nasıl eşit ve verimli dağıtılacağı üzerine değil, Lanetli Pay'ın nasıl gereksizce harcanacağı üzerine kurulu olduğu görülmektedir. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Bataille, *Lanetli Pay*).

²⁸Sanatçı olarak adlandırılmayı arzu edenlerin, edimlerinin ve düşüncelerinin bir kısmının ya da tamamının sanat olarak değerlendirilmesi için yapmaları gereken tek şey çevrelerine sanatsal açıdan bakmak, bunu açıklamak ve çevrelerindeki insanları buna ikna etmektir. Buna da reklam denir. Marshall McLuhan'ın belirttiği gibi, "Sanat yutturulabilen şeydir"(Kuspit, 2010: 79).

²⁹Ernst Gombrich (2007: 16), sanatın nesnel bir gerçeklikten ziyade bir eylem biçimi olduğunu vurgulayarak, aslında "sanat" diye bir olgunun bulunmadığını, yalnızca sanatçıların var olduğunu ifade etmektedir. Yazara göre, günümüzde adeta bir "korkuluk" veya "tapınma aracı" haline getirilen, büyük harfle başlayan "Sanat" kavramı yapay bir kurgudur. Gombrich, okuyucuyu bu kutsallaştırılmış kavramın var olmadığının bilincinde olmaya davet ederek, sanatı mistik bir tabu olmaktan çıkarıp somut sanatçı eylemine indirgemektedir.

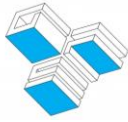
³⁰Jean Baudrillard'ın *Sanat Komplosu* kitabında yer alan, Sylvère Lotringer'nin *Sunuş/ Sanat Korsanlığı* (2010: 12) başlıklı yazısından alınmıştır.



Geçmişe dönüp bakıldığında, Jean Baudrillard, göstergelerin, tüketimin, teknolojinin ve kitle iletişimin; sosyal, bireysel yaşam içindeki rollerini, etkilerini kendine özgü yöntemlerle inceleyen, kendi düşünce perspektiflerini geliştirerek post-modern sistem stratejilerini eleştiren bir düşünür, bir teorisyen olarak adlandırılabilir. Röportajlarında, kendinin post-modern bir düşünür olarak adlandırılmasından imtina eden Baudrillard, yalnızca sanat olgusu üzerine oluşturduğu eleştirileriyle sınırlandırılarak değerlendirildiğinde, sanat alanında genellikle yadırganan, reddedilen bir isim olmuştur. Oysa Baudrillard, tüketime koşullu post-modern sürecin; ekonomi, siyaset, din, toplumsal ve gündelik yaşam, kentleşme vb. üzerindeki etkileri ile dünya yaşamını bütünüyle bir hiçliğe sürüklediğini ve doğal olarak, bu dönüşümlerin son aşamasında kültür üretimine de etki ederek, sanatın da hükümsüz bir hiçlik noktasına ulaştığını savunmaktadır. Baudrillard'ın, gün geçtikçe daha fazla kurgu haline dönüşen post-modern dünyanın hemen her alanda ortaya koyduğu problematiklerine karşı; siyasi, ekonomik, sosyolojik, kültürel vb. düzlemlerde gelişen analizlerinin merkezinde, tüketim kültürü seyrinde her anlamda metalaşan bir dünyaya karşı, yıkıcı ve haklı bir tavır takındığı şüphesizdir. Çağdaş dünyaya karşı durmanın, belki de ona karşı beslenen öfkenin dışavurumunda, öncü karakterlerden biri haline gelen düşünürün teoremleri, özellikle simülasyon kuramı; edebiyattan, sinemaya, sosyolojiden dinsel boyutta ilişkilendirmeler içeren araştırmalarda ve daha da çok sanatın sonunu *müjdeleyen* yazınlarda sıklıkla ele alınmaktadır. Simülasyon, belki de yaşanan dönemin kaotik yapısını akıl sınırlarına sığdırabilme adına, çağdaş toplumların yarattığı gerçekleri kabullenmek istemezcesine, bir kaçış teorisi olarak da işlev görmektedir. Bu anlamda, Baudrillard'ın eserleri ve simülasyon teorisi için; ideolojiler ve ideolojilerin uzantıları kurumlar tarafından sermaye kuralları usulünde denetimli yönetilen meta-işlevsel dünyayı, her yönüyle ortaya koyan, bu ilişkileri anlama da harekete geçirici bir düşünce dizini olduğu söylenebilmektedir.

Çağdaş toplum yaşantısına yönelik ürettiği post-modern teorileri, sanatın üzerinde kurulan komploya işaret eden bir yazar olarak saptamaları, günümüzde dahi aşırılık olarak görülse de toplumsal ve kültürel eleştiriye kendine özgü, okuyucusunu kışkırtıcı yöntemlerle, sentezleyen bir düşünür olarak Baudrillard'ın tüketim toplumunda sanatın eşsiz konumunun nasıl bir tehlikede olduğu veya olabileceği konusundaki ısrarını anlamak çokta zor değildir. Baudrillard, insanların kitleler halinde tüketime yönlendiği günümüz toplumlarında kültür üretiminin en başat dinamiği olan sanatın da gündelik herhangi bir nesne gibi metalaştırıldığı, ticari boyutta bir tüketim nesnesi gibi davranarak bir kez daha kendini hükümsüz kıldığı iddiasındadır. Baudrillard'ın, olumsuzlayıcı perspektifinde sanat; trans-estetik yapıya bürünmüş, estetik değeri ticari bir ürünmüşçesine maddi değere indirgenmiş ve sanat bir komplonun kurbanı olarak kapitalizmin tekeline girmiştir. Düşünürün iddiası; hiçbir şeye işaret etmeyen, ya da gelip geçici, sıradan imgelerin yığılarak çoğaldığı çağdaş sanat ortamında, sanat nesnesinin izleyicisinin karşısına tüketilecek bir ürün olarak çıktığı yönündedir. Kapitalizm, post-modernite, tüketim toplumu ilişkileri ekseninde, muğlak bir süreçte ilerleyen sanatın seyrine yönelik Baudrillard'ın bir diğer savı; çağdaş sanatın, geçmişte üretilmiş olanın yeniden şekillendirilmesinden, gelenekselliğin parçalarıyla, geçmişin kalıntılarıyla oynamaktan, bir anlamda oyalanmaktan öteye geçemiyor olmasıdır. Sanatın hemen her alanında, mümkün olan her anlatı, olası her biçim simüle edilmiş, tekrar tekrar denenmiş ve bu durumun bir sonucu olarak; sanat nesnesi sıradanlaşarak çoğaltılmış, sanat; gündelik bir eylem halinde dolaşıma girmiş ve nihayetinde simülasyonun ufkunda gözden kaybolmuştur. Sanatta tıpkı televizyon, reklam, siyaset, eğlence sektörü ve akla gelebilecek her alan gibi simülasyonlar yaratarak tüketimin yaygınlaşmasına hizmet etmektedir. Tüketimin ve sanatın birbiriyle eklektik bir hale geldiği bu ortamda, bir zamanlar estetik deneyimleme yoluyla algılanan sanat nesnesi, kendini sanat yapan tüm değerlerinden ayrıştırılmıştır.

Baudrillard'ın saptamaları ve olumsuzlayıcı yaklaşımından hareketle, günümüz tüketim-sanat ilişkisinde, sanata ve sanatçılara yönelik genelleyici bir tutumdan kaçınarak, sanat içinde tüketim fikrine/ sanatı sektörleştiren tutumlara ayak uyduran yönelişlere dair söylemek mümkündür ki; post-modern tüketici toplumlarında sanat, geniş kitlelerce deneyimlenmesine rağmen, deneyimlendiği gün içerisinde dahi anlık ve sıradan bir tüketim halini



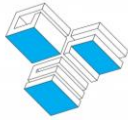
almaktadır. [Asırlardır anılan sanat eserlerine karşı, günümüz sanatı kendinden geriye hiçbir iz bırakmamakta ya da planlı sansasyonlar ile medyatik/geçici etkiler yaratmaktadır].³¹ Eleştirel işlevini, topluma yön veren aydın görüşlü işlevini yitiren sanat, yaşama karşı alternatif bir duruşun göstergesi olma niteliğini de kaybetmiş, toplumsal yaşamla bağı bir kez daha kopma noktasına gelmiş belki de bu sınırı çoktan aşmıştır. Sanat, kapitalizmin, post-modern kültürel algı yaratma sürecinde görsel, psikolojik silahı olan kitle iletişim araçlarının da müdahaleleriyle, tıpkı diğer her şey gibi tüketim dünyasının, gösteri dünyasının bir parçası haline almış, birbirinin benzeri tasarım metalarının üretildiği ticari bir sektöre dönüşmüştür. Bu ortamda, sanat piyasasında yer edinme çabasında olan günümüz sanatçılarının birçoğu, sanatsal ifadenin merkezinde konumlanan; duygulanım ve geçirgenlik yaratma eylemini bir anlamda göz ardı ederek, hızlıca sonuca ulaşma kaygısına düşmüştür. Sanatı ya da sanat gibi davrananı, galeri taleplerine yönelik proje üretme, tasarım yaratma mantığında uygulamaya sokarak, otomatikleşen bir üretim sonucu tüketime hazır imgeler haline dönüştüren sanatçılar, Baudrillard'ın tanımıyla makineleşmiş, post-modern imge üreticisi-tüketicisi haline gelmiştir. Öte yandan, Post-modern süreçte sanatçıya tanınan sınırsız özgürlük yanılsamasıyla, sanat piyasasında sanatçı vasfını taşıyabilmenin, sanat yaratmaktan daha çok önem arz etmesi, sanatçının eseriyle değil, ürünün sanatçının ismi/imzası [gösterge³²] ile anılıyor olmasına da neden olmuştur. Maddi ve manevi yaşama karşı tehditkâr bir biçimde gelişen tüketim orjinli popüler kültürün bir hayranı gibi hareket eden sanatçıların da post-modernlik maskesi ile gizlenmiş tüketim düzeninin amaçlarına ortak olarak, sanatın kâr nesnesine dönüştürülmesine, Baudrillard'ın tenkitiyle; komploya, hizmet ettiği söylenebilir.

Araştırmayı sonlandırmadan önce; şunu da ifade etmek gerekir ki, Baudrillard'ın, günümüzde tüketim ilişkileri güdümünde sanatın, sanat piyasasının nasıl bir konumda olduğuna yönelik çıkarımları açık ve netken, var olan duruma karşı yeni arayışların ne yönde gelişmesine dair görüşü [nihilist bir düşünür olarak okunduğunda] belirsiz ya da geleceğe dair kayıtsız/umutsuz olarak görülebilir. Ancak, Baudrillard'ın tüketim, kültür, toplum ve sanat ilişkilerine yönelik saptamaları, sanat ve kuram alanlarında yeni düşünce ve pratiklerin geliştirilmesi maksatlı bir provokasyon olarak okunduğunda, onun düşüncelerini olumlu bir etkene dönüştürmek, Baudrillard'ın izleğinin ötesinde bir tutumu zorunlu kılmaktadır. Bu anlamda sanata bir misyon yüklemekten, düşünürün analizlerini olumlayıcı bir istikamete çevirerek, sanatın; paradoksal olarak tüketime ve kendi içinde yarattığı sanat statüsüne bürünmüş bayağı imgelerin, kar amaçlı imgelerin istilasına direnmesi gerektiği, tüketimin tüm işlev ve faydacılığından kaçınarak, sanat piyasasını hemen her yönden işgal eden eğlence ve tüketim göstergelerine karşı, yaratıcı yanılsama ve yadsıma gücünü koruyarak, bir propaganda diline ulaşması, bu anlamda sanat eyleminin, satmak, kâr etmek, tüketmek, yeni zevkler sağlamak, eğlendirmek için değil, izleyicinin gerçeklikle anında ilişki kurmasına olanak sunarak toplumsal empatiyi öneren ilerici, yenilikçi bir hareket, değişim/dönüşüm taşıması gerektiği ifade edilebilir.

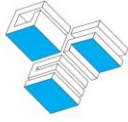
Kaynakça

³¹Günümüzde Maurizio Cattelan, Jeff Koons ve Damien Hirst gibi isimlerin üretimleri ile bu çalışmalar aracılığıyla elde ettikleri devasa ticari başarılar; sanat, kitle iletişimi ve reklam arasındaki simbiyotik ilişkiyi somutlaştırmaktadır. Özellikle Jeff Koons'un, bir Alman otomobil markasının reklamında kendi tasarımıyla yer alarak sanat ikonluğundan doğrudan bir reklam figürüne evrilmesi, Adorno ve Baudrillard'ın meta-sanat-tüketim üçgenindeki teorik öngörülerinin güncel bir sağlaması niteliğindedir. Bu tür pratikler; sanatın medyaticleşme süreciyle nasıl bir sansasyon nesnesine dönüştüğünü ve sanat-tüketim ilişkilerinin, sanatsal özgünlüğü aşan ticari bir boyuta ulaştığını açıkça ortaya koymaktadır.

³²Nitelikli üretimden ziyade sonsuz yeniden üretim ve tüketim döngüsünün domine ettiği günümüz sanat piyasasında, sanat nesnesinin içsel anlamından çok sanatçının ismi veya imzası ön plana çıkmaktadır. Bu dinamikler içerisinde sanatçı, yapıttan bağımsız ve onun üzerinde yeni bir değer üretmek bizzat bir gösterge değerine dönüşmektedir. Sanat sermayesi tarafından dolaşıma sokulan bu figürlerin, sanat nesnesinden önce onun anlamını simüle ettikleri söylenebilir. Dolayısıyla toplumun sanatla kurduğu ilişkide, nesnenin kendisinden önce "sanatçı göstergesiyle" temas kurduğu ve bu durumun, sanat nesnesinin özgün anlamını henüz üretim aşamasında yitirmesine yol açtığı çıkarımı yapılabilir.



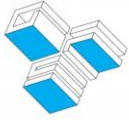
- Adorno, T. (2007). *Kültür endüstrisi: Kültür yönetimi* (E. Gen, N. Ülner & M. Tüzel, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Altunöz, A. (2020). Bir doğru üzerinde iki zıt yön. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 14(25), 23–34.
- Antmen, A. (2012). 20. yüzyıl Batı sanatında akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bataille, G. (2010). *Lanetli pay* (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost.
- Baudrillard, J. (1992). Transpolitics, transsexuality, transaesthetics. In W. Stearns & W. Chaloupka (Eds.), *Jean Baudrillard: The disappearance of art and politics* (pp. 9–26). London: Macmillan.
- Baudrillard, J. (2003). Game with vestiges. In M. Gane (Ed.), *Baudrillard live: Selected interviews* (pp. 81–98). London & New York: Routledge.
- Baudrillard, J. (2006). Sessiz yığınların gölgesinde: Toplumsalın sonu (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat komplosu* (E. Gen & I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J. (2011a). Nesneler sistemi (O. Adanır & A. Karamollaoğlu, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2011b). Çaresiz stratejiler (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2011c). Simgesel değiş tokuş ve ölüm (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2012a). Neden her şey hâlâ yok olup gitmedi (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2012b). Kusursuz cinayet (N. Sevil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Baudrillard, J. (2012c). Şeytana satılan ruh ya da kötülüğün egemenliği (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı.
- Baudrillard, J. (2015). Tüketim toplumu (F. Keskin & H. Deliceaylı, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Baudrillard, J. (2016). Kötülüğün şeffaflığı: Aşırı fenomenler üzerine bir deneme (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Z. (2005). Bireyselleşmiş toplum (Y. Alogan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Baynes, K. (2012). Toplumda sanat (Y. Atılğan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Benjamin, W. (2002). *The Arcades project* (H. Eiland & K. McLaughlin, Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Best, S., & Kellner, D. (2011). *Postmodern teori: Eleştirel soruşturmalar* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bocock, R. (1997). Tüketim (İ. Kutluk, Çev.). Ankara: Dost.
- Chiapello, E. (2007). Accounting and the birth of the notion of capitalism. *Critical Perspectives on Accounting*, 18(3), 263–296.
- Featherstone, M. (1996). *Postmodernizm ve tüketim kültürü* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Firat, A. F. (1991). The consumer in postmodernity. *Advances in Consumer Research*, 18, 70–76.
- Fischer, E. (1990). *Sanatın gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). Ankara: İmge.
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın öyküsü* (Ö. Erduran & E. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi.
- Kellner, D. (2009). Baudrillard and the art conspiracy. In D. B. Clarke, M. Doel, W. Merrin, & R. G. Smith (Eds.), *Jean Baudrillard: Fatal theories* (pp. 91–104). London & New York: Routledge.
- Kundera, M. (2007). Varolmanın dayanılmaz hafifliği (F. Özgüven, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis.
- Lefebvre, H. (2007). *Modern dünyada gündelik hayat* (I. Gürbüz, Çev.). İstanbul: Metis.
- Lotringer, S. (2010). Sanat korsanlığı. In J. Baudrillard, *Sanat komplosu* (E. Gen & I. Ergüden, Çev.) (pp. 7–24). İstanbul: İletişim.
- Onay, Y. (2012). *Gerçeklik, yeniden!* İstanbul: Yordam.
- Osterwold, T. (1990). *Pop art*. Cologne: Taschen.
- Özsezgin, K. (2013). *Sanat çağı*. İstanbul: Kaynak.
- Sarup, M. (2017). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm* (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Pharmakon.



- Slattery, M. (2010). Sosyolojide temel fikirler (Ö. Balkız, G. Demiriz, H. Harlak, C. Özdemir, Ş. Özkan & Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Sentez.
- Smith, R. G. (2010). The Baudrillard dictionary. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Toffoletti, K. (2011). Baudrillard reframed: Interpreting key thinkers for the arts. London: I. B. Tauris.
- Ulusoy, M. D. (2005). Sanatın sosyal sınırları. Ankara: Ütopya.
- Veblen, T. (2005). Aylak sınıfın teorisi (Z. Gültekin & C. Atay, Çev.). İstanbul: Babil.

İnternet Kaynakları

- Baudrillard, J. (1988). "Absolute merchandise". <https://bit.ly/3SweyGa> Erişim tarihi: 04.12.2021.
- Greenberg, C. (1939). Avant-garde and kitsch. <https://bit.ly/2WnacHm> Erişim tarihi: 14.04.2020.
- Leite de Castro, C. F. (2007). Le postmoderne ou l'hémorragie du discours. Sens Public. <https://bit.ly/3JagtN8> Erişim tarihi: 04.08.2020.
- McGregor, S. (2003). Postmodernism, consumerism, and a culture of peace. <https://bit.ly/3DMOumc> Erişim tarihi: 02.04.2020.



SADU DOKUMACILIĞI VE AL-QATT AL-ASIRI SANATINDA MOTİF ANALİZİ

MOTIF ANALYSIS IN SADU WEAVING AND AL-QATT AL-ASIRI ART

Ethar ALYAMANI¹, Elvin BAŞHAN²

Öz

Bu makale, Suudi Arabistan'ın kuzeyinde gelişen Sadu dokumacılığı ile güneyde Asir bölgesinde ortaya çıkan Al-Qatt Al-Asiri duvar süsleme geleneğini görsel, teknik ve kültürel boyutlarıyla karşılaştırmalı olarak incelemektedir. Kadınlar tarafından üretilen ve kuşaktan kuşağa aktarılan bu iki köklü gelenek, motif yapıları, üretim teknikleri ve çağdaş tasarım bağlamındaki dönüşümleri üzerinden analiz edilmiştir. Çalışmada nitel araştırma deseni benimsenmiş; literatür taramasına ek olarak saha görselleri ve arşiv fotoğrafları değerlendirilmiştir. Karşılaştırmalı çözümleme sonucunda, Sadu'nun yatay tezgâhlara dayalı geometrik dokuma sistemi ile Al-Qatt Al-Asiri'nin iç mekân duvarlarında ritmik ve simetrik kompozisyonlarla gelişen serbest el boyaması karakteri ortaya konmuştur. Bulgular, her iki gelenekte motiflerin kimlik, aidiyet, koruma ve estetik denge gibi katmanlı anlamlar taşıdığını; kadınların kültürel belleğin aktarımında merkezi bir rol üstlendiğini göstermektedir. Ayrıca UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi'ne dâhil edilen bu geleneklerin sürdürülebilirliği ile tekstil, iç mekân ve moda tasarımında yeniden yorumlanma imkânları tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sadu Dokumacılığı ,Al-Qatt Al-Asiri Sanatı ,Motif Analizi ,Kültürel Miras, Kültürel Kimlik

Abstract

This article presents a comparative analysis of Sadu weaving from northern Saudi Arabia and Al-Qatt Al-Asiri wall decoration tradition from the Asir region in the south, focusing on their visual, technical, and cultural dimensions. Produced by women and transmitted across generations, both practices are examined through their motif structures, production techniques, and transformations within contemporary design contexts. Adopting a qualitative research design, the study is based on a literature review supported by field images and archival photographs. The comparative findings highlight the geometric, loom-based system of Sadu textiles and the rhythmic, symmetrical compositions of Al-Qatt Al-Asiri developed through freehand painting on interior walls. The results show that motifs convey layered cultural meanings related to identity, belonging, protection, and aesthetic balance, while emphasizing women's central role in transmitting cultural memory. Within the framework of their inscription on the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, the sustainability of these practices and their reinterpretation in contemporary textile, interior, and fashion design are discussed.

Keywords: Sadu Weaving ,Al-Qatt Al-Asiri Art ,Motif Analysis ,Cultural Heritage ,Cultural Identity



DOI: 10.5281/zenodo.23117954

ARAŞTIRMA MAKALESİ

Geliş Tarihi / Received

31.12.2025

Kabul Tarihi / Accepted

03.10.2026

Yayın Tarihi / Publication Date

06.10.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author

E-mail:

ethar.alyamani@gmail.com

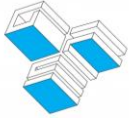
Cite this article: Alyamani, S., Başhan, E. (2026). Sadu Dokumacılığı ve Al-Qatt Al-Asiri Sanatında Motif Analizi, *D-Sanat*, 2(2), 267-284



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

¹ YL Öğrencisi, Haliç Üniversitesi, ethar.alyamani@gmail.com, ORCID: 0009-0006-3456-0665

² Dr. Öğr. Üyesi, Haliç Üniversitesi, elvinerol@halic.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7484-3594



Giriş

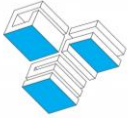
Kültürel miras, bir toplumun kimliğini, tarihsel sürekliliğini ve estetik duyarlılığını görünür kılan çok katmanlı bir yapıdır. Suudi Arabistan'ın zengin kültürel dokusu içinde yer alan geleneksel el sanatları, yalnızca gündelik yaşamın işlevsel gereksinimlerini karşılayan pratikler olarak değil; aynı zamanda toplumsal değerlerin, sembolik anlatıların ve bölgesel kimliklerin taşıyıcısı olarak değerlendirilmelidir (Al-Qahtani, 2006). Bu bağlamda, ülkenin kuzeyinde gelişen Sadu dokumacılığı ile güneyde Asir bölgesine özgü Al-Qatt Al-Asiri duvar sanatı, tarihsel, estetik ve sosyo-kültürel düzlemde iki özgün ifade alanı sunmaktadır.

Sadu, kuzey ve orta Arabistan'daki göçebe toplulukların çöl koşullarına uyumlu yaşam biçimi içinde şekillenmiş; yatay tezgâhlarda üretilen ve çoğunlukla taşınabilir yüzeylere uygulanan bir dokuma geleneğidir. Çadır, oturma düzeni ve gündelik kullanım eşyalarının üretiminde işlevsel bir rol üstlenirken; kabile kimliği, aidiyet ilişkileri ve çöl coğrafyasıyla kurulan bağı yansıtan zengin bir motif repertuarı oluşturur (Kurban, 2019; Al-Qahtani, 2020). Buna karşılık Al-Qatt Al-Asiri, yerleşik kadın toplulukları tarafından ev içi duvarlara uygulanan; simetri ve ritme dayalı kompozisyonlar aracılığıyla mekânın kimliğini kuran ve çizgi-biçim-renk ilişkisini merkezine alan özgün bir görsel dile sahiptir (Al-Zahrani, 2021; Zekeriya, 2019: 15).

Her iki gelenek, teknik yapı, uygulama yüzeyi, kullanılan malzemeler ve üretim bağlamı bakımından belirgin biçimde ayrılmaktadır. Sadu, doğal liflerin hazırlanması, eğrilmesi ve boyanmasıyla başlayan; yatay tezgâhlarda dokumayla tamamlanan çok aşamalı bir üretim sistemi gerektirirken, Al-Qatt Al-Asiri kireçle hazırlanan duvar yüzeyine doğal pigmentlerle serbest el boyaması tekniğiyle uygulanmaktadır. Bununla birlikte her iki sanat formu, motif yapıları, renk tercihleri ve sembolik anlam katmanları bakımından ortak bir kültürel zeminde buluşur. Motifler, dekorasyonun ötesinde kimlik, koruma, bereket, düzen ve toplumsal uyum gibi kavramların görsel temsilcilerine dönüşürken; kadınlar bu görsel sözlüğün hem üreticisi hem de kuşaklar arası aktarıcısı olarak merkezi bir rol üstlenmektedir (Al-Faiz, 2016; Hijji, 2020).

Sadu dokumacılığı ile Al-Qatt Al-Asiri sanatının UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi'ne dâhil edilmesi, bu geleneklerin yerel bir zanaat niteliğini aşarak uluslararası düzeyde tanınan kültürel kimlik göstergelerine dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Bu durum, yalnızca korunmaları ve belgelenmeleri gerekliliğine işaret etmekle kalmamakta; aynı zamanda çağdaş tasarım alanlarında—özellikle tekstil tasarımı, moda ve iç mekân estetiği—yeniden yorumlanmaları için güçlü bir potansiyel taşıdıklarını da göstermektedir (Al-Jasser, 2024).

Bu makale, Sadu dokumacılığı ile Al-Qatt Al-Asiri duvar sanatını görsel, teknik ve kültürel boyutlarıyla karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Nitel araştırma deseni çerçevesinde yürütülen çalışmada literatür taraması; saha görselleri, arşiv fotoğrafları ve ilgili görsel materyallerle desteklenmiştir. Motiflerin biçimsel özellikleri, renk-çizgi ilişkileri, üretim süreçleri ve kullanım bağlamları üzerinden yapılan analizler, iki geleneğin hem farklılaştığı hem de belirli noktalarda örtüştüğü yapısal özellikleri ortaya koymaktadır.



Kavramsal Çerçeve

Bu araştırmanın kavramsal çerçevesi, motiflerin yalnızca görsel ve dekoratif unsurlar olarak değil; kültürel kimliği taşıyan ve toplumsal belleği görünür kılan anlamlı yapılar olarak ele alınmasına dayanmaktadır. Geleneksel sanatlarda motif temelli uygulamaların, kuşaklar arası kültürel aktarımın sürekliliğini sağlayan temel araçlardan biri olduğu ve bu yönüyle toplumsal hafızanın önemli bir temsil alanını oluşturduğu kabul edilmektedir (Al-Qahtani, 2020).

“Motif” kavramı, sözlük anlamıyla “tekrarlanan biçim ya da desen” olarak tanımlansa da, halk sanatı ve geleneksel üretim bağlamında çok katmanlı ve simgesel bir nitelik kazanır. Motifler; yaşanmışlıkları, inanç sistemlerini, doğayla kurulan ilişkiyi ve toplumsal düzeni yansıtan görsel kodlar olarak değerlendirilebilir. Özellikle Sadu dokumacılığı ve Al-Qatt Al-Asiri sanatı gibi kadın emeğine dayalı ifade biçimlerinde motifler, yalnızca estetik tercihlerin ürünü değil; sözlü ve görsel kültürün iç içe geçtiği anlam taşıyıcıları hâline gelmiştir (Al-Faiz, 2016; Kurban, 2019).

Bu bağlamda somut olmayan kültürel miras kavramı, çalışmanın teorik zemininde merkezi bir konuma sahiptir. Somut olmayan kültürel miras; gelenekler, anlatılar, el sanatları ve ritüeller gibi fiziksel bir nesneye indirgenemeyen ancak topluluklar için kimlik kurucu işlev üstlenen değerleri kapsamaktadır. Bu mirasın korunması, yalnızca geçmişe ait bilgilerin belgelenmesiyle sınırlı değildir; aynı zamanda çağdaş tasarım yaklaşımlarıyla yeniden yorumlanmasını ve güncel üretim alanlarına aktarılmasını da içermektedir (Al-Mutayri, 2003).

Bu araştırmada motifler, biçimsel özelliklerinin ötesinde simgesel ve kültürel değerleri üzerinden ele alınmış; Sadu dokumacılığı ile Al-Qatt Al-Asiri sanatı bağlamında motiflerin kültürel süreklilik içindeki işlevleri analiz edilmiştir. Böylece iki gelenek, kültür–sanat–kimlik ekseninde kavramsal bir çerçeve içinde değerlendirilmiş; izleyen bölümlerde yapılacak karşılaştırmalı analizler için kuramsal bir temel oluşturulmuştur.

1. Motif Kavramı ve Sanattaki Yeri

Motif kavramı, geleneksel sanatlarda kültürel belleğin en temel görsel taşıyıcılarından biri olarak kabul edilir. Biçimsel düzeyde tekrarlanan bir tasarım ögesi gibi görünse de, hem tarihsel hem de antropolojik açıdan bakıldığında motif, toplumun değer dünyasını, estetik anlayışını ve kolektif hafızasını temsil eden çok katmanlı bir göstergeler sistemidir. Bu nedenle motif, yalnızca dekoratif bir unsur değil, kültürel bir dilin görsel sözlüğü niteliğindedir.

Sadu dokumacılığında motifler, göçebe yaşam kültürünün ritmini, çevresel koşullarını ve kabile aidiyetini yansıtan sembolik şekillerden oluşur. Tarak, göz, şerit, ardah, zikzak ve damga gibi biçimler, dokuma yüzeyinde ritmik ve matematiksel bir düzen oluşturarak geleneksel bilgiyi nesilden nesle taşır. Bu motifler, yalnızca dokuma tekniğinin izin verdiği geometrik sınırlılıkların ürünü değil; aynı zamanda kadınların belleğinde saklanan kültürel işaretlerin görsel temsilidir (Hijji, 2020; Al-Qahtani, 2020). Siyah, kırmızı ve beyaz gibi sınırlı fakat güçlü renklerin birlikte kullanımı, çöl yaşamının sembolik atmosferini belirgin kılar.



Görsel 1. Geleneksel Sadu motiflerini gösteren bir dokuma detayı (UNESCO, 2020).

Al-Qatt Al-Asiri sanatında ise motif kavramı, mekânsal bir estetik anlayışı içinde gelişir. Güney Suudi Arabistan'ın dağlık bölgelerinde kadınlar tarafından evlerin iç duvarlarına uygulanan üçgenler, çiçek biçimleri, çizgisel bantlar, güneş motifleri ve bennah [kız figürleri], arriash [bitkisel süsleme bordürü], mihrab [niş motifi] ile shashbaka [kafes deseni] gibi yerel formlar; mekânın kimliğini tanımlayan sembolik bir görsel dil oluşturur. Renklerin çeşitliliği—özellikle sarı, kırmızı, yeşil ve mavi—bu sanatın canlılığını artırır ve bölgenin sosyal ritüelleriyle uyumlu bir görsel atmosfer yaratır (Al-Zahrani, 2021).

Kuramsal açıdan motif, her iki sanat geleneğinde de kültürel kimliğin görünür hâle geldiği bir temsil aracıdır. Sadu dokumasında motifler, göçebe kültürün dışa dönük hareketliliğini ve dayanıklılığını yansıtırken; Al-Qatt Al-Asiri'de motifler, iç mekânın ruhunu düzenleyen ritüel bir görsel sistem işlevi görür. Her iki gelenekte de motif, kadınların hem üretici hem de kültürel hafızanın taşıyıcısı olarak merkezde yer aldığı bir sanatsal yapıyı işaret eder.



Görsel 2. Al-Qatt Al-Asiri sanatına ait geleneksel duvar süslemesi örneği (UNESCO, 2017).

Sonuç olarak bu bölüm, motif kavramını biçimsel, kültürel ve sembolik boyutlarıyla ele alarak, Sadu dokumacılığı ve Al-Qatt Al-Asiri sanatının nasıl benzersiz birer görsel dil oluşturduğunu kuramsal bir temel üzerinden açıklamıştır. Bu temel, izleyen bölümlerde yapılacak analitik karşılaştırmaların altyapısını oluşturmaktadır.

2. Sadu ve Al-Qatt Al-Asiri Sanatlarının Tarihsel ve Kültürel Arka Planı

Sadu dokumacılığı ile Al-Qatt Al-Asiri duvar sanatı, Suudi Arabistan'ın farklı coğrafi bölgelerinde şekillenmiş iki köklü ve özgün görsel geleneği temsil etmektedir. Bu iki sanat formunun tarihsel gelişimi incelendiğinde, her birinin içinde ortaya çıktığı coğrafi koşullar, toplumsal yapılar ve kültürel pratikler doğrultusunda kendine özgü bir estetik ve sembolik dil geliştirdiği görülmektedir. Sadu, kuzey ve orta Arabistan'ın çöl yaşamına dayalı göçebe kültürü içerisinde biçimlenmiş bir dokuma geleneği olarak ortaya çıkarken; Al-Qatt Al-Asiri, güney bölgesinde yerleşik yaşamın hâkim olduğu

Asir bölgesinde evlerin iç mekânlarını süsleyen bir duvar sanatı olarak gelişmiştir.

Sadu'nun tarihsel kökeni, göçebe toplulukların gündelik yaşam ritimleri, ekonomik faaliyetleri ve sosyal örgütlenme biçimleriyle yakından ilişkilidir. Bu dokuma geleneği, çadırların, hayvan semerlerinin, oturma yüzeylerinin ve çeşitli günlük kullanım eşyalarının üretiminde hem işlevsel hem de estetik bir rol üstlenmiştir. Sadu motifleri, kabile kimliğini tanımlayan görsel işaretler olarak kuşaktan kuşağa aktarılırken, dokuma sürecinde tekrar eden ritmik yapı da topluluk hafızasının sürekliliğine katkı sağlamıştır. Bu yönüyle Sadu, yalnızca bir zanaat pratiği değil, aynı zamanda maddi ve manevi boyutlarıyla kültürel bir miras alanı olarak değerlendirilmektedir (Al-Qahtani, 2020; Kurban, 2019).

Al-Qatt Al-Asiri sanatının tarihsel gelişimi ise yerleşik yaşam kültürüyle doğrudan bağlantılıdır. Asir bölgesinde kadınlar tarafından evlerin iç duvarlarına uygulanan bu süsleme geleneği, yalnızca estetik bir faaliyet olarak değil, aynı zamanda aile içi dayanışmayı ve toplumsal birlikteliği güçlendiren ritüel bir pratik olarak sürdürülmüştür. Duvar yüzeylerinin renklendirilmesi, mekâna kimlik kazandırma ve evin ruhunu yansıtmaya amacı taşırken; kullanılan renkler ve motifler, bölgenin geleneksel törenleri, mevsimsel ritimleri ve sosyal yapısıyla bütünleşen anlamlar kazanmıştır (Al-Zahrani, 2021;

Her iki sanat geleneğinin de UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi'nde yer alması, bu uygulamaların yalnızca yerel ölçekte kalan sanat pratikleri olmadığını, aynı zamanda kültürel kimliği temsil eden uluslararası düzeyde tanınmış semboller hâline geldiğini göstermektedir. Sadu'nun 2020 yılında, Al-Qatt Al-Asiri'nin ise 2017 yılında tescillenmiş olması, bu geleneklerin yaşayan kültürel miras olarak sürdürülebilirliğinin resmî düzeyde kabul edildiğini ortaya koymaktadır.



Görsel 3. Al-Qatt Al-Asiri (sol) ve Sadu (sağ) sanatlarının UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Temsilî Listesi tanıtım görselleri (UNESCO, 2017; UNESCO, 2020 verilerinden yararlanılarak araştırmacı tarafından düzenlenmiştir).

Tarihsel açıdan değerlendirildiğinde, Sadu'nun göçebe kültürün hareketliliğini yansıtan yatay estetik anlayışı ile Al-Qatt Al-Asiri'nin yerleşik yaşamın mekânsal düzenine dayanan dikey ve çevreleyici estetiği arasında belirgin bir ayrım bulunmaktadır. Bununla birlikte her iki gelenekte de kadınların üretim ve aktarım süreçlerindeki merkezi rolü, bu sanat formlarının yaşayan birer kültürel hafıza sistemi niteliği taşıdığını göstermektedir. Bu bağlamda Sadu ve Al-Qatt Al-Asiri'nin tarihsel ve kültürel arka planının incelenmesi, iki geleneğin günümüzdeki estetik, sembolik ve toplumsal işlevlerinin anlaşılması açısından temel bir önem taşımaktadır.

Bu bölüm, Sadu dokumacılığı ile Al-Qatt Al-Asiri sanatının tarihsel sürekliliğini, kültürel kökenlerini ve toplumla kurdukları ilişkiyi ortaya koyarak, izleyen bölümlerde gerçekleştirilecek olan biçimsel, teknik ve sembolik karşılaştırmalar için gerekli bağlamsal çerçeveyi sunmaktadır.

3. Sadu ve Al Qatt Al-Asiri Sanatlarında Görsel Dil ve Motif Yapısının Analizi

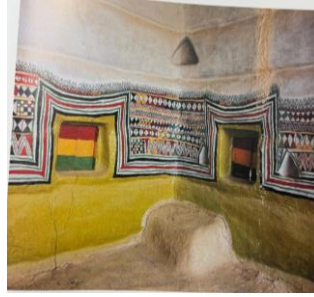
Sadu dokumacılığı ile Al Qatt Al-Asiri duvar sanatı, biçimsel düzenleri, çizgisel ritimleri ve motifsel yapıları bakımından farklı estetik yaklaşımlardan beslenmiş olmalarına rağmen, her iki gelenek de kendine özgü ve güçlü bir görsel dil ortaya koymaktadır. Bu bölümde, söz konusu iki sanatın motifsel örgütlenmesi, çizgi-mekân ilişkisi, kompozisyon yapısı ve sembolik düzeni karşılaştırmalı bir bakışla ele alınmaktadır.

Sadu'da görsel dil, geometrik kesinliğe dayalı bir düzen içerisinde gelişir. Yatay dokuma mantığı üzerine kurulan bu yapıda çizgiler, renk bantları ve motif dizileri belirli bir ritim doğrultusunda yüzeye yerleştirilir. Motiflerin büyük bir bölümü, tekrarlanan şeritler ve keskin çizgisel geçişlerle oluşturulan soyut biçimlerden oluşur. Tarak, göz, ardah ve zikzak gibi motifler, dokumanın matematiksel yapısıyla bütünleşerek yüzeyde akıcı ancak kontrollü bir hareket etkisi yaratır. Bu tekrar sistemi, bir yandan estetik bütünlük sağlarken, diğer yandan kültürel hafızanın sürekliliğine işaret eder. Dokuma yüzeyinde motiflerin yatay ekseninde sıralanması, göçebe yaşamın sürekliliğini ve çöl coğrafyasının ufki karakterini çağrıştıran sembolik bir yataylık üretir (Al-Qahtani, 2020; Kurban, 2019).



Görsel 4. Sadu dokumacılığında yatay ekseninde tekrarlanan geometrik motifler ve ritmik bant düzeni (yün dokuma, yakın plan) (WRTH).

Al Qatt Al-Asiri'de ise motifsel örgütlenme, daha organik ve mekâna bağlı bir düzen içerisinde gelişir. Üçgen bloklar, çiçeksel biçimler, çizgisel bantlar, güneş formuna dayalı dairesel düzenlemeler ve bölgeye özgü bennah [kız figürleri], arriash [bitkisel süsleme bordürü], mihrab [niş motifi] ile shashbaka [kafes deseni] gibi motifler, duvar yüzeyi üzerinde çok katmanlı bir görsel kompozisyon oluşturur. Bu motiflerin yerleştirilme biçimi, Sadu'daki matematiksel örgü sisteminden farklı olarak, mekânın ritmi, duvar yüzeyinin bölümlenmesi ve ışığın iç mekândaki dağılımına göre şekillenir. Güney bölgesinde kadınlar, duvarı yalnızca pasif bir yüzey olarak değil, yaşamın ritmini ve sosyal belleği yansıtan bir görsel alan olarak algılar; bu nedenle kompozisyonlar çoğu zaman iç mekânın ruhani atmosferiyle bütünleşen akışkan bir yapı sergiler (Al-Zahrani, 2021;



Görsel 5. Al-Qatt Al-Asiri duvar sanatında mekâna bağlı, çok renkli ve katmanlı motif kompozisyonu; oturma salonu duvarında geleneksel süsleme örneği, Sarae, Kahtan, Beni Beşr (Mauger, 2009, s. 190).

Her iki gelenekte de çizgi, motiflerin anlam kazanmasını sağlayan temel görsel unsur olarak öne çıkar. Sadu'da çizgi, dokuma örgüsünün sınırlarını belirleyen, düzenleyici ve yönlendirici bir nitelik taşıırken; Al Qatt'ta çizgi, renk alanlarını ayıran, yüzeyi bölümlere ayıran ve kompozisyona ritmik bir hareket kazandıran daha akışkan bir karaktere sahiptir. Bu farklı çizgi anlayışları, iki sanat geleneğinin ait oldukları kültürel bağlamlardaki temel ayrımı yansıtır: Sadu'nun düzenli, sistematik ve yatay yapısı; Al Qatt'ın iç mekâna yayılan, organik ve çok renkli karakteri.

Motiflerin anlam katmanları da her iki gelenekte farklı biçimlerde ortaya çıkar. Sadu'da motifler çoğunlukla kabile kimliği, koruyuculuk, dayanıklılık ve düzen kavramlarıyla ilişkilendirilirken; Al Qatt motifleri neşe, bereket, ev içi uyum, ruhani denge ve sosyal birliktelik gibi anlamlar taşır. Bununla birlikte her iki gelenekte ortak bir unsur olarak, kadınların üretici ve aktarımcı rolü belirgin biçimde öne çıkar. Kadınlar, motiflerin hem biçimsel düzenini hem de kültürel anlamını kuşaktan kuşağa aktaran temel aktörlerdir (Al-Omari, 2024; Al-Shehri, 2022).

Bu bölümde gerçekleştirilen analiz, Sadu ve Al Qatt Al-Asiri sanatlarının görsel dilini biçim, ritim, çizgi ve anlam boyutları üzerinden birlikte değerlendirerek, iki geleneğin estetik karakterlerindeki farklılıkları ve ortak temaları ortaya koymaktadır. Böylece izleyen bölümde yapılacak olan daha kapsamlı görsel ve estetik değerlendirmeler için sağlam bir kavramsal zemin oluşturulmaktadır.

4. Üretim Süreci, Teknik Yapı ve Kadının Rolü:

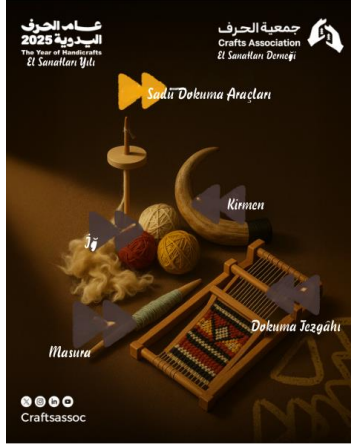
Sadu ve Al-Qatt Al-Asiri Sanatlarında Uygulamalı Gelenek

Sadu dokumacılığı ile Al-Qatt Al-Asiri duvar sanatı, yalnızca estetik üretim biçimleri olarak değil; kadınların teknik bilgisi, kültürel aktarım pratikleri ve toplumsal rolleri aracılığıyla şekillenen iki köklü geleneksel üretim alanı olarak değerlendirilmektedir. Her iki sanat formu, coğrafi koşullar ve yaşam tarzları doğrultusunda farklı teknik yapılar sahip olmakla birlikte, el emeğine dayalı üretim süreçleri ve kadın merkezli bilgi aktarımı bakımından ortak bir kültürel zeminde buluşmaktadır. Bu bölümde, Sadu ve Al-Qatt Al-Asiri sanatlarının üretim aşamaları, kullanılan araç-gereçler ve teknik özellikleri ele alınmakta; ardından kadının kültürel hafızadaki rolü ve iki geleneğin teknik açıdan karşılaştırmalı değerlendirmesi sunulmaktadır.

4.1. Sadu Dokumacılığında Üretim Süreci ve Teknik Özellikler

Sadu dokumacılığı, kuzey ve orta Arabistan'daki göçebe topluluklar arasında gelişmiş, doğal liflerin işlenmesine dayalı geleneksel bir üretim biçimidir. Keçi kılı, koyun yünü ve deve tüyü gibi hayvansal

lifler öncelikle temizlenmekte, taranmakta ve kadınlar tarafından elde eğrilerek iplik hâline getirilmektedir. Eğirme süreci, yüksek düzeyde el becerisi gerektiren bir zanaat olmasının yanı sıra, kuşaklar boyunca aktarılan yerel bilginin de temel taşıyıcısıdır (Al-Mutayri, 2003; Hijji, 2020).



Görsel 6. Sadu dokumacılığında kullanılan geleneksel araçlar: kirmen, masura ve yatay dokuma tezgâhı (Suudi Arabistan Profesyonel El Sanatları Derneği [Crafts Association], 2025 verilerinden yararlanılarak araştırmacı tarafından Türkçeye çevrilmiş ve yeniden düzenlenmiştir).

Hazırlanan iplikler, safran, kına, indigo ve doğal kömür gibi geleneksel pigmentlerle renklendirilmektedir. Bu doğal boyalar, Sadu'ya özgü sınırlı ancak güçlü bir renk paletinin oluşmasını sağlamakta; renklerin çevresel koşullar ve mevsimsel döngülerle ilişkisi, dokumanın estetik karakteri kadar sembolik katmanlarını da belirlemektedir (Kurban, 2019). Boyama işleminin ardından iplikler kurutulmakta ve yatay dokuma tezgâhına çözgü-atkı düzenine uygun biçimde yerleştirilmektedir.

Sadu tezgâhının alçak ve yatay yapısı, göçebe çadır yaşamına uyum sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Dokuma sırasında atkı ipliği çözgülerin arasından geçirilmekte, her sıra tokmak yardımıyla sıkıştırılarak yüzeyde yoğun ve ritmik bir örgü dokusu oluşturulmaktadır. Geometrik motifler, dokuyucunun belleğinde yer alan geleneksel desen şemalarına göre şeritler hâlinde düzenlenmekte; atkı-çözgü sistemi, motiflerin çoğunlukla yatay ekseninde ilerlemesine ve çizgisel bir görsel ritmin oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Bu yönüyle Sadu, işlevsel kullanım ile sembolik anlamın birleştiği taşınabilir bir tekstil yüzeyi niteliği taşımaktadır (Al-Qahtani, 2020).



Görsel 7. Sadu dokumacılığında atkı-çözgü sisteminin uygulanışı ve ritmik yüzey oluşumu(WRTH).

4.2. Al-Qatt Al-Asiri Sanatında Uygulama Yöntemi ve Araçlar

Al-Qatt Al-Asiri sanatı, Suudi Arabistan'ın güneyinde yer alan Asir bölgesinde kadınlar tarafından ev içi duvarlara uygulanan, ritmik ve simetrik kompozisyonlara dayalı geleneksel bir duvar boyama pratiğidir. Uygulama süreci, duvar yüzeyinin beyaz badana veya kireçle kaplanmasıyla başlamakta; bu temel katman, yüzeyi homojenleştirerek üzerine uygulanacak renklerin parlaklığını artırmaktadır (Zekeriya, 2019: 15).

Qatt sanatında kullanılan renkler geleneksel olarak doğal pigmentlerden elde edilmektedir. Safran sarısı, indigo mavisi, kırmızı toprak pigmenti, gül tonları ve kömür siyahı, bu sanatın karakteristik renk paletini oluşturmaktadır. Pigmentler küçük kaplarda suyla karıştırılarak boyaya dönüştürülmekte; uygulama sırasında hurma lifinden veya keçi kılından yapılmış fırçalar ile yerel malzemelerden hazırlanmış ince uçlu çubuklar kullanılmaktadır (Zekeriya, 2019: 15). Bu araçların el yapımı olması, çizgilerin doğal akışını ve motiflerin özgün biçimsel karakterini belirleyen önemli bir etkidir.



Görsel 8. Al-Qatt Al-Asiri sanatında geleneksel yöntemlerle uygulanan serbest el boyaması; Asirli kadın sanatçı duvar yüzeyine motif işlerken (El-Muwâtın, 2016).

Motifler çoğunlukla üçgen bantlar, çiçeksel biçimler, güneş simgeleri ve yerel adlarla anılan *bennah* [kız figürleri], *arriash* [bitkisel süsleme bordürü], *mihrab* [niş motifi] ve *shashbak* [kafes deseni] gibi öğeler etrafında örgütlenmektedir (Hijji, 2020; Saudipedia, 2026). Bu motifler, duvar yüzeyi boyunca katmanlı ve ritmik bir düzen içinde yerleştirilmekte; uygulama süreci çoğu zaman kadınların kolektif katılımıyla gerçekleştirilmektedir. Bu yönüyle Al-Qatt Al-Asiri, yalnızca estetik bir süsleme pratiği değil, aynı zamanda sosyal birlikteliği güçlendiren ritüel bir üretim alanı olarak değerlendirilmektedir (Al-Shehri, 2022).

Mekânın ışık alma biçimi, tavan yüksekliği ve duvar genişliği gibi mimari unsurlar, kompozisyonun düzenini doğrudan etkilemektedir. Bu nedenle Al-Qatt Al-Asiri, sabit bir yüzey üzerinde gelişmekle birlikte, mekânın bütününe dikkate alan kapsamlı bir görsel sistem olarak tanımlanabilir.



Görsel 9. Al-Qatt Al-Asiri duvar süslemelerinde mekânsal bütünlük ve katmanlı motif düzeni; geleneksel oturma salonu (meclis) iç mekân uygulaması (SPA, 2024).

4.3. Kadının Kültürel Hafızadaki Rolü

Sadu ve Al-Qatt Al-Asiri sanatlarında kadın, yalnızca teknik bir uygulayıcı değil; kültürel hafızanın taşıyıcısı, düzenleyicisi ve yorumlayıcısı konumundadır. Sadu bağlamında üretim çoğunlukla bireysel düzeyde gerçekleşirken, Qatt uygulamaları daha kolektif bir yapı sergilemektedir. Bu farklılık, göçebe ve yerleşik yaşam biçimlerinin toplumsal örgütlenme yapılarıyla olan ilişkisini yansıtmaktadır.



Görsel 10. Sadu dokumacılığında kuşaklar arası kültürel aktarımın temsilcisi; çocukluk döneminden itibaren annesinden öğrendiği dokuma pratiğini elli yılı aşkın süredir sürdüren Suudi kadın zanaatkâr (SPA, 2021).

Sadu dokumacılığında kadınlar, çadırların, oturma yüzeylerinin ve gündelik kullanım eşyalarının üretiminden sorumludur. Bu süreçte aktarılan bilgiler yalnızca teknik becerilerle sınırlı kalmamakta; motiflerin anlamları, renk tercihleri ve dokuma sırasında izlenen ritmik düzen de sözlü ve uygulamalı yollarla kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır (Al-Faiz, 2016). Böylece Sadu, kadın emeği aracılığıyla hem ekonomik hem de sembolik bir üretim alanına dönüşmektedir.

Al-Qatt Al-Asiri sanatında ise kadınlar, ev içi mekânın estetik düzenini kuran temel aktörlerdir. Boyama sürecine çoğunlukla birden fazla kadın katılmakta; motifler, toplum içinde paylaşılan ortak bir görsel sözlüğe dayanarak uygulanmaktadır. Bu motifler, ev içi uyum, koruma, bereket ve sosyal bütünlük gibi kavramları simgelerken, kadınların gündelik deneyimlerini ve kolektif estetik hafızasını görünür kılmaktadır (Hijji, 2020; Al-Shehri, 2022). Her iki gelenekte de kadın emeği, kültürel mirasın sürekliliğini güvence altına alan temel dinamiklerden biri olarak öne çıkmaktadır.



Görsel 11. Al-Qatt Al-Asiri sanatının öncü kadınlarından Fatima Al-Qahtani, Asir bölgesine özgü görsel dilin en tanınmış örneklerinden birini oluşturan kendi üretimi duvar kompozisyonunun önünde görülmektedir. Çocukluk döneminde annesinden öğrendiği bu sanatı yaklaşık seksen yıl boyunca sürdürerek kuşaklar arası kültürel aktarımın temel temsilcilerinden biri olmuştur (El-Muwâtın, 2016).

4.4. Üretim Tekniklerinin Karşılaştırmalı Değerlendirmesi

Sadu ve Al-Qatt Al-Asiri sanatlarının üretim teknikleri, uygulama yüzeyi, kullanılan malzemeler ve işlevsel bağlam bakımından farklılık göstermesine karşın, el emeğine dayalı yapıları ve kadın merkezli üretim gelenekleri açısından önemli ortaklıklar taşımaktadır. Aşağıdaki tabloda, iki sanat formunun teknik özellikleri karşılaştırmalı olarak özetlenmektedir:

Teknik Unsur	Sadu Dokumacılığı	Al-Qatt Al-Asiri
Uygulama Yüzeyi	Taşınabilir tekstil yüzeyi (dokuma kumaşı)	Sabit duvar yüzeyi (iç mekân)
Temel Hammaddeler	Keçi kılı, koyun yünü, deve tüyü	Doğal pigmentler, beyaz badana
Araçlar	Yatay dokuma tezgâhı, tokmak, eğirme iğnesi, germe çubukları	El yapımı fırçalar, pigment kapları, hurma lifi vb.
Üretim Tekniği	Atkı-çözümlü sistemine dayalı ritmik dokuma	Serbest el boyaması, simetrik ve ritmik kompozisyon
Renk Üretimi	Safran, kına, indigo, doğal kömür	Safran, indigo, kırmızı toprak ve diğer doğal pigmentler
Kadının Rolü	Üretici ve kültürel bilgi taşıyıcısı	Anlatıcı, mekânsal kimlik kurucu

Son Kullanım Alanı	Çadır, kilim, heybe, minder gibi taşınabilir eşyalar	Ev içi duvar süslemeleri, sosyal ve törensel mekânlar
Kültürel Bağlam	Göçebe yaşam, taşınabilirlik, çöl kültürü	Yerleşik yaşam, mekânsal bütünlük, ev içi ritüeller

Tablo 1.Sadu ve Al-Qatt Al-Asiri Sanatlarında Teknik Yapının Karşılaştırılması

Tablodan da görüldüğü üzere, Sadu'nun taşınabilir tekstil yüzeyleri üzerine kurulu yatay dokuma estetiği, göçebe yaşamın işlevsel gereklilikleriyle doğrudan ilişkilidir. Buna karşılık Al-Qatt Al-Asiri, sabit duvar yüzeyine uygulanan ve mekânı bütüncül biçimde dönüştüren bir iç mekân sanatı niteliği taşımaktadır. Teknik süreçler arasındaki farklılıklara rağmen, her iki sanat formunda da üretim bilgi ve becerilerinin kadınlar aracılığıyla sözlü ve pratik yollarla aktarılması, bu gelenekleri yaşayan kültürel miras alanları hâline getirmektedir. Bu teknik ve toplumsal yapı, bir yandan motif dilinin sürekliliğini güvence altına alırken, diğer yandan çağdaş tasarım uygulamaları için güçlü bir esin kaynağı sunmaktadır.

5. Sadu ve Al-Qatt Al-Asiri Sanatlarında Görsel Estetik, Renk Yapısı ve Sembolik Katmanlar

Sadu dokumacılığı ile Al-Qatt Al-Asiri duvar sanatı, Suudi Arabistan'ın iki farklı kültürel ve coğrafi bölgesinde gelişmiş olmalarına rağmen, çizgi, renk, form ve kompozisyon ilişkileri üzerinden güçlü ve ayırt edici bir görsel estetik sunmaktadır. Bu iki gelenekte görsel düzen, yalnızca biçimsel bir tercih değil; çevresel koşulların, toplumsal hafızanın ve kadınların üretici kimliğinin yansıması olarak şekillenmektedir. Bu bölümde, her iki sanat geleneğinin görsel estetik yapısı, renk kullanımı ve motiflerin taşıdığı sembolik katmanlar analiz edilmekte; ardından karşılaştırmalı bir değerlendirme sunulmaktadır.

5.1. Sadu Dokumacılığında Görsel Düzen ve Estetik Yapı

Sadu dokumacılığının estetik karakteri, dokuma yüzeyinde düzenlenen yatay şeritler ve tekrar eden geometrik formlar aracılığıyla oluşur. Siyah, doğal bej, kırmızı ve beyazın hâkim olduğu sınırlı fakat güçlü renk paleti, çöl yaşamının sert ritmini ve kabile kültürünün bütüncül yapısını yansıtır. Bu renkler yalnızca dekoratif bir işlev üstlenmez; aynı zamanda güç, koruma, dayanıklılık ve toplumsal aidiyet gibi sembolik anlamları temsil eder (Kurban, 2019; Al-Qahtani, 2020).



Görsel 12. Sadu dokumasında siyah, kırmızı ve doğal bej yün renginin oluşturduğu geometrik motif düzeni ve ritmik tekrar yapısı (F. Al-Mutayri, 2022, s. 78).

Renkler arasındaki belirgin zıtlık—özellikle kırmızı ve siyah birlikteliği—yüzeyde güçlü bir görsel gerilim yaratırken, beyaz bu gerilimi dengeleyen bir unsur olarak kompozisyonun bütünlüğünü sağlar. Motifler, kadın dokuyucuların belleğinde yer alan geleneksel düzenlemeler doğrultusunda

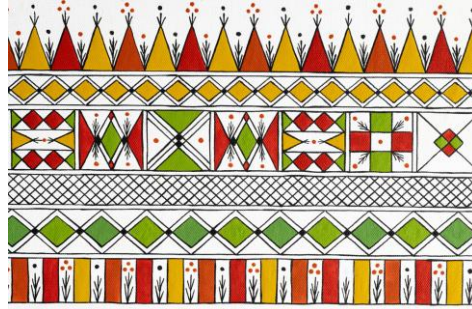
ritmik bir diziliş kazanır. *Nakhla* [hurma ağacı], *nakakeeh* [deve boynu motifi], *mashd* [tarak motifi], *wusum* [kabile damgaları] ile *arshaja* [deve semeri süslemesi] gibi motifler, yaşamın doğal ve işlevsel dünyasına ait imgeleri soyut bir sembolik dile dönüştürür. Bu yönüyle Sadu, estetik bir yüzey olmanın ötesinde, kültürel hafızayı taşıyan görsel bir sistem olarak değerlendirilir.

5.2. Al-Qatt Al-Asiri Sanatında Renk Dinamizmi ve Mekânsal Estetik

Al-Qatt Al-Asiri sanatı, duvar yüzeyine uygulanan çok renkli ve ritmik kompozisyonlarıyla ayırt edilir. Sarı, kırmızı, mavi, yeşil, siyah ve beyaz gibi canlı tonların birlikte kullanımı, Güney Arabistan'ın doğal pigment kaynakları, sosyal ritüelleri ve iç mekân kültürüyle uyumlu bir estetik atmosfer yaratır (Al-Zahrani, 2021; Al-Shehri, 2022).

Bu sanatta renkler, duvar yüzeyine katmanlar hâlinde yayılırken üçgenler, çizgisel bantlar, çiçeksel formlar ve koruyucu motifler simetrik bir ritim içinde düzenlenir. Sadu'nun yatay örgü mantığının aksine, Qatt kompozisyonları hem yatay hem de dikey doğrultuda gelişerek duvarın bütünsel bir kimlik kazanmasını sağlar. Böylece iç mekân, yalnızca süslenen bir yüzey değil; kolektif estetik hafızayı ve sosyal uyumu yansıtan kültürel bir alan hâline gelir.

Bu bağlamda, aşağıdaki görsel; Al-Qatt Al-Asiri sanatında renklerin birlikte kullanımını, kontrast ilişkilerini ve görsel ritim oluşturma biçimini açık biçimde ortaya koymaktadır.



Görsel 13. Al-Qatt Al-Asiri sanatında sarı, kırmızı, mavi, yeşil ve siyah renklerin geometrik formlar içinde kontrast, tekrar ve görsel ritim oluşturacak şekilde birlikte kullanımını gösteren stilize edilmiş örnek. (WRTH).

5.3. Motiflerde Sembolik Anlamlar ve Görsel Kodlar

Sadu'da kullanılan geometrik semboller, çöl yaşamının ritmini, toplumsal dayanışmayı ve koruyucu işaretleri temsil eder. *Mashd* [tarak motifi] ile *wusum* [kabile damgaları] motifleri kabile kimliğine gönderme yaparken; *nakhla* [hurma ağacı] ve *nakakeeh* [deve boynu motifi] gibi öğeler doğayla kurulan ilişkiyi ve yaşam döngüsünü simgeler (Hijji, 2020).

Al-Qatt Al-Asiri motifleri ise mekân merkezli bir anlam sistemi içerisinde değerlendirilir. Al-banah [kız figürleri], al-riyash [bitkisel süsleme bordürü], al-mihrab [niş motifi], shashbak [kafes deseni] ile al-muthallathat [üçgen dizileri] gibi motifler; uyum, bereket, koruma ve düzen kavramlarını sembolize eder. Renk ve çizgi birlikteliği, bu motiflere hem dekoratif hem de ritmik bir karakter kazandırarak onları evin ruhunu yansıtan görsel kodlara dönüştürür. Bu yönüyle Qatt, yalnızca estetik bir süsleme değil, ev içi yaşamın sosyo-kültürel göstergeler sistemidir.

5.4. Karşılaştırmalı Estetik ve Sembolik Analiz

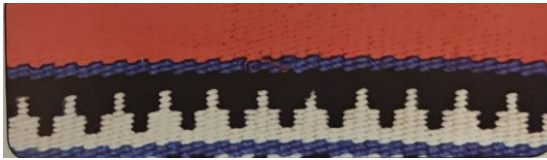
Aşağıdaki tablo, Sadu ve Al-Qatt Al-Asiri sanatlarının temel görsel ve sembolik özelliklerini karşılaştırmalı olarak özetlemektedir:

Görsel / Sembolik Boyut	Sadu Dokumacılığı	Al-Qatt Al-Asiri
Renk Paleti	Sınırlı, güçlü zıtlık (siyah-kırmızı-beyaz)	Geniş, canlı, mekânı dönüştürücü
Biçimsel Yapı	Geometrik, yatay şeritler	Dikey-yatay akış, simetrik kompozisyon
Ritim ve Düzen	Matematiksel tekrar, belirgin simetri	Akışkan, mekânla bütünleşen ritim
Doğa ile Bağlantı	Çöl imgeleri, hurma, kabile işaretleri	Dağ, bitki, güneş ve ışık imgeleri
Sembolik İşlev	Koruma, dayanıklılık, kimlik	Bereket, uyum, ev içi birlik
Kültürel Bağlam	Göçebe yaşam, taşınabilir yüzey	Yerleşik yaşam, mimari bütünlük

TABLO 2. Sadu ve Al-Qatt Al-Asiri Sanatlarında Görsel ve Sembolik Özelliklerin Karşılaştırılması

Tablo, Sadu'nun daha minimal ve işlev odaklı bir estetik sunduğunu; Al-Qatt Al-Asiri'nin ise dekoratif, ritmik ve renk merkezli bir yüzey anlayışı geliştirdiğini göstermektedir. Bununla birlikte her iki gelenekte de motiflerin taşıdığı anlamlar, kadınların üretici kimliği aracılığıyla toplumsal hafızaya aktarılmaktadır.

Sadu Motifleri	Al-Qatt Al-Asiri Motifleri
	
Göz	Al-banah
	

Zikzak	al-riyash
	
Nakhla	al-mihrab
	
Tarak	shashbak

Tablo 3. Sadu Dokumacılığı ve Al-Qatt Al-Asiri Sanatında Seçilmiş Motif Örneklerinin Karşılaştırmalı Görsel Analizi. Kaynak: Sadu motifleri görselleri: Al-Mutayri (2022) çalışmasından; Al-Qatt Al-Asiri motifleri görselleri: Abdel-Maqsood (2020) çalışmasından alınarak araştırmacı tarafından karşılaştırmalı tablo biçiminde düzenlenmiştir.

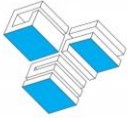
5.5. Genel Değerlendirme

Sadu ve Al-Qatt Al-Asiri sanatlarının görsel estetik yapıları incelendiğinde, iki farklı kültürel yaşam biçiminin estetik olarak nasıl somutlaştığı açıkça görülmektedir. Sadu'nun yatay örgü düzeni, çölün durağan ritmini ve göçebe yaşamın işlevsel gerekliliklerini yansıtırken; Al-Qatt Al-Asiri'nin renkli ve mekânsal kompozisyonları, ev içi atmosferi dönüştüren bütüncül bir estetik sunar. Her iki sanat formu da çağdaş tasarım ve tekstil uygulamaları için zengin bir görsel ve sembolik kaynak niteliği taşımakta; geleneksel motiflerin modern bağlamlarda yeniden yorumlanmasına olanak sağlamaktadır.

SONUÇ

Bu çalışma, Sadu Dokumacılığı ve Al-Qatt Al-Asiri Sanatında Motif Analizi kapsamında, her iki geleneği kavramsal, görsel ve teknik boyutlarıyla ele alarak kültürel arka planlarını, estetik yapılarını ve üretim pratiklerini karşılaştırmalı bir çerçevede incelemiştir. Bulgular, Sadu'nun göçebe yaşamın koşulları doğrultusunda işlevsel, taşınabilir ve ritmik bir tekstil geleneği olarak şekillendiğini; Al-Qatt Al-Asiri'nin ise yerleşik yaşam kültürü içinde mimari yüzeyle bütünleşen, mekânı dönüştüren bir duvar sanatı niteliği taşıdığını ortaya koymaktadır.

Her iki gelenek, tarihsel ve coğrafi açıdan farklı bağlamlarda gelişmiş olsa da, kadınların üretimdeki merkezi rolü ve kültürel belleğin aktarımındaki belirleyici konumları bakımından benzer bir kültürel işlev üstlenmektedir. Motif analizi, her iki gelenekteki görsel unsurların dekoratif sınırların ötesine



geçerek kimlik, aidiyet, koruma ve toplumsal düzen gibi anlamları taşıyan kültürel kodlar hâline geldiğini göstermiştir.

Sadu'da mashd [tarak motifi], wusum [kabile damgaları], arshaja [deve semeri süslemesi], nakakeeh [deve boynu motifi] ile nakhla [hurma ağacı] gibi motifler kabile kimliği ve koruyuculuk gibi kavramlarla ilişkilendirilirken; Al-Qatt Al-Asiri'de al-banah [kız figürleri], al-riyash [bitkisel süsleme bordürü], al-mihrab [niş motifi], al-ruqon [köşe üçgenleri], shashbak [kafes deseni] ile al-muthallathat [üçgen dizileri] gibi motifler mekânsal düzen, bereket ve ev içi uyum gibi anlam katmanlarıyla yapı kazanmaktadır. Bu bağlamda, motiflerin yüzey düzeninden bağımsız olarak kültürel hafızanın görsel sözlüğü olarak işlediği anlaşılmaktadır.

Teknik açıdan Sadu'nun lif hazırlama, eğirme, boyama ve yatay tezgâhta dokuma süreçlerinden oluşan çok aşamalı yapısı; Al-Qatt Al-Asiri'nin ise yüzey hazırlığı, pigment üretimi ve serbest el boyaması üzerinden gelişen uygulama sistemiyle ayrılmaktadır. Bu farklılıklar, iki geleneğin estetik üretim mantığını destekleyen temel göstergeler olarak değerlendirilebilir.

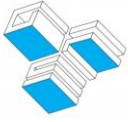
GENEL DEĞERLENDİRME

Araştırma bulguları, Sadu Dokumacılığı ve Al-Qatt Al-Asiri Sanatında Motif Analizi çerçevesinde iki geleneğin Suudi Arabistan kültürel kimliğinin oluşumunda belirleyici bir rol oynadığını göstermektedir. Kadınlar, her iki gelenekte de yalnızca üretici değil; kültürel bilginin aktarıcısı ve yorumlayıcısı olarak merkezi bir konumdadır. Bu durum, söz konusu pratiklerin zanaatın ötesinde kolektif hafızanın korunduğu ve estetik bilginin sürdürüldüğü kültürel alanlar olarak değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Çalışma, her iki geleneğin çağdaş tasarım alanlarında—özellikle tekstil tasarımı, moda, iç mekân estetiği ve görsel sanatlar—yeniden yorumlanmaya açık güçlü bir potansiyel taşıdığını ortaya koymaktadır. Motiflerin soyut yapısı, renklerin sembolik değerleri ve yüzey düzenlerinin ritmik karakteri, modern tasarım yaklaşımlarıyla bütünleşebilecek zengin bir görsel repertuar sunmaktadır. Bu yönüyle araştırma, geleneksel sanatların korunması ve sürdürülebilirliği kadar, yaratıcı alanlarda değerlendirilmesine de kuramsal ve uygulamalı bir zemin sağlayan bir referans çerçevesi sunmaktadır.

Kaynakça

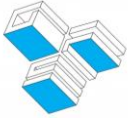
- Al-Faiz, N. (2016). *Sedu motiflerinin yapısal analizi ve çağdaş baskı tasarımlarına etkisi*. King Abdulaziz Üniversitesi, Sanat Dergisi.
- Al-Jasser, N. (2024). *Çağdaş Suudi tasarımında geleneksel motiflerin yeniden yorumu*. Suudi Moda ve Tasarım Yayınları.
- Al-Mutayri, A. (2003). *Sedu dokuması motiflerinden esinlenerek çağdaş metal işleme tasarımları geliştirme*. King Saud Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Al-Omari, G. A. (2024). Qatt Al-Asiri süslemeleri ve renklerinin sosyal kültürel kimlik üzerindeki etkisi. *Miras ve Tasarım Dergisi*, 4(21), 285–290.
- Al-Qahtani, S. (2006). *Suudi geleneksel sanatlarında kimlik ve estetik*. Arap Kültürel Miras Enstitüsü Yayınları.



- Al-Qahtani, S. (2020). Suudi tekstil sanatlarında kültürel değer aktarımı: Sadu örneği. *Tasarım ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 210–222.
- Al-Shehri, F. (2022). *Kadın sanatçıların Al-Qatt Al-Asiri üzerindeki etkisi ve görsel anlatı*. Arap Sanatları Enstitüsü Yayınları.
- Al-Zahrani, L. (2021). Al-Qatt motiflerinin tekstil tasarımına uyarlanması. *Tasarım Eğitimi ve Uygulama Dergisi*, 6(3), 112–124.
- Hijji, M. M. (2020). Al-Qatt Al-Asiri as a source to enrich woven work. *Jordanian Journal of the Arts*, 13(3), 349–375.
- Kurban, M. S. (2019). Sedu dokuma motiflerinin anlam dili üzerine bir inceleme. *Jordanian Journal of the Arts*, 12(2), 133–140.
- Zekeriya, F. M. H. (2019). Asiri Al-Qatt felsefesi ve kadının el sanatları kültürel mirasını aktarmadaki rolü: Tekstil asmaları zenginleştirmek ve Suudi turizm pazarlamasını canlandırmak üzerine bir çalışma. *Mimarlık, Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, (15).

Görsel Kaynakları

- Abdel-Maqsood, B. K. B. (2020). Al-Qatt Al-Asiri kelime dağarcığının formülasyonu ve sanat eserleri alanında kullanımına ilişkin modern bir vizyon. *Buhûs fi't-Terbiyyeti'l-Fenniyye ve'l-Fünûn*, 20(3), 1044–1076. <https://doi.org/10.21608/SEAF.2020.161757>
- Al-Mutayri, F. (2022). *Sinâ'atü's-Sedû beyne'l-mâdî ve'l-hâdîr* [Sadu dokumacılığı: Geçmişten günümüze]. Kral Abdülaziz Halk Kütüphanesi.
- El-Muwâtîn. (2016, Ağustos). *Şâhid bi's-suver: Tis'îniyye tüşârikü fî şâri'l-l-fenn bi-levhâti'l-Qatt*. <https://www.almowaten.net/2016/08/شاهد-بالصور-تسعينية-تشارك-في-شارع-الف> Erişim tarihi: 2025.
- Kraliyet Geleneksel Sanatlar Enstitüsü [WRTH]. (t.y.). *Al-Qatt Al-Asiri* [Fotoğraf]. <https://wrth.edu.sa/learn/short-courses/introduction-to-decorative-murals-al-qatt-al-asiri> Erişim tarihi: 2025.
- Kraliyet Geleneksel Sanatlar Enstitüsü [WRTH]. (t.y.). *Geleneksel dokumacılık: Al-Sadu* [Fotoğraf]. <https://wrth.edu.sa/learn/short-courses/traditional-weaving-al-sadu> Erişim tarihi: 2025.
- Mauger, T. (2009). *El-Cezîretü'l-Arabîyye hadîkatü'r-ressâmîn: El-hendesetü'l-mi'mâriyye ve'l-fennü'l-cidârî fî Asîr* [Arap Yarımadası ressamların bahçesi: Asir'de mimari ve duvar sanatı] (Arapça çev.). Kral Abdülaziz Halk Kütüphanesi. (Orijinal eser: *Arabie, jardin des peintres*, Thierry Mauger).
- Suudi Arabistan Haber Ajansı [SPA]. (2021, 15 Nisan). *50 yılı aşkın süredir Sadu dokumacılığı yapan kadın zanaatkâr* [Fotoğraf]. <https://www.spa.gov.sa/2216286> Erişim tarihi: 2025.
- Suudi Arabistan Haber Ajansı [SPA]. (2024). *Güney Suudi Arabistan'ın UNESCO tarafından tanınan Al-Qatt Al-Asiri renkli mirası* [Fotoğraf]. <https://www.spa.gov.sa/en/N2030519> Erişim tarihi: 2025.
- Suudi Arabistan Profesyonel El Sanatları Derneği [Crafts Association]. (2025). *Sadu dokumacılığı araçları* [Bilgi grafiği, Instagram paylaşımı]. <https://www.instagram.com/p/DLnkkZVMsve/> Erişim tarihi: 2025. (Araştırmacı tarafından Türkçeye çevrilmiş ve yeniden düzenlenmiştir).
- UNESCO. (2017). *Al-Qatt Al-Asiri, female traditional interior wall decoration in Asir, Saudi Arabia* [Fotoğraf]. Somut Olmayan Kültürel Miras Temsilî Listesi. <https://ich.unesco.org/en/RL/al-qatt-al-asiri-female-traditional-interior-wall-decoration-in-asir-saudi-arabia-01261> Erişim tarihi: 2025.



UNESCO. (2020). *Traditional weaving of Al Sadu* [Fotoğraf]. Somut Olmayan Kültürel Miras Temsilî Listesi. <https://ich.unesco.org/en/RL/traditional-weaving-of-al-sadu-02158> Erişim tarihi: 2025.