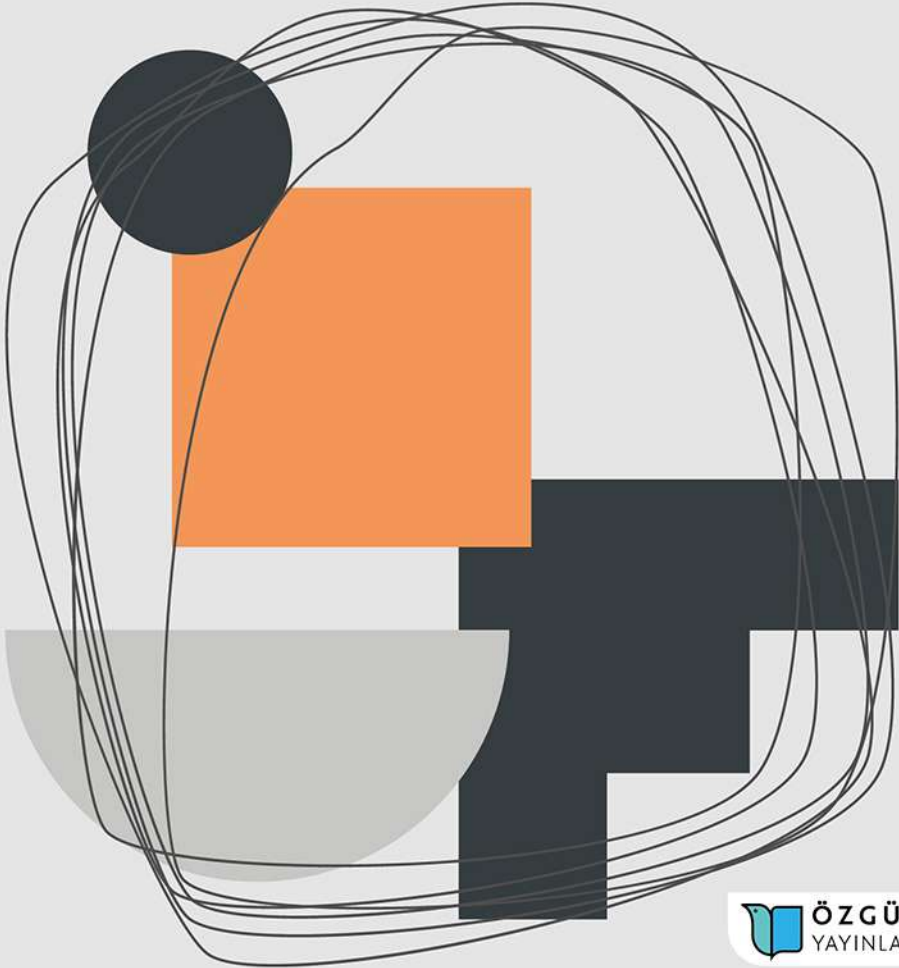


# Plastik Sanatlarda Kuram ve Pratik: Güncel Estetik Tartışmalar ve Yeni Yönelimler

**Editör: Prof. Dr. Asuman AYPEK ARSLAN**



 **ÖZGÜR**  
YAYINLARI

Plastik Sanatlarda  
Kuram ve Pratik:  
Güncel Estetik  
Tartışmalar ve Yeni  
Yönelimler

**Editör:**

Prof. Dr. Asuman AYPEK ARSLAN



Published by

**Özgür Yayın-Dağıtım Co. Ltd.**

Certificate Number: 45503

📍 15 Temmuz Mah. 148136. Sk. No: 9 Şehitkamil/Gaziantep

☎ +90.850 260 09 97

📞 +90.532 289 82 15

🌐 www.ozguruyayinlari.com

✉ info@ozguruyayinlari.com

---

## Plastik Sanatlarda Kuram ve Pratik: Güncel Estetik Tartışmalar ve Yeni Yönelimler

Editor: Prof. Dr. Asuman AYPEK ARSLAN

---

Language: Turkish

Publication Date: 2026

Cover design by Mehmet Çakır

Cover design and image licensed under CC BY-NC 4.0

Print and digital versions typeset by Çizgi Medya Co. Ltd.

**ISBN (PDF):** 978-625-8998-31-3

**DOI:** <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1262>

---



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>  
This license allows for copying any part of the work for personal use, not commercial use, providing author attribution is clearly stated.

---

Suggested citation:

Aypek Arslan, A. (ed) (2026). *Plastik Sanatlarda Kuram ve Pratik: Güncel Estetik Tartışmalar ve Yeni Yönelimler*.

Özgür Publications. DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1262>. License: CC-BY-NC 4.0

---

*The full text of this book has been peer-reviewed to ensure high academic standards. For full review policies, see <https://www.ozguruyayinlari.com/>*

---



## Ön Söz

Günümüz sanat dünyası; nesnenin ötesine geçen, mekânı, izleyiciyi ve toplumsal belleği yeniden tanımlayan dinamik bir dönüşüm süreci içerisinde. “Plastik Sanatlarda Kuram ve Pratik: Güncel Estetik Tartışmalar ve Yeni Yönelimler” başlıklı bu eser, sanatın yalnızca biçimsel bir arayış değil, aynı zamanda felsefi, politik ve teknolojik bir hesaplaşma alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Estetiğin temel unsurlarından dijital çağın karmaşık ağlarına kadar uzanan geniş bir yelpazede, kuram ile pratiğin kesişim noktalarını mercek altına alan bu eser; sanatın en kadim meselelerinden biri olan görünürlüğü, yüzey ve ışık ilişkisi üzerinden yeniden yorumlayarak görsel algının sınırlarını sorgulamaktadır. Bu sorgulama, sanatın nesne odaklı yapısından sıyrılarak katılımcı bir sürece evrilmesiyle derinleşmekte; izleyicinin pasif bir alımlayıcıdan yapıtın varoluşsal bir parçası olan “etkin özneye” dönüşümü teorik ve pratik düzlemde tartışmaya açılmaktadır. Sürecin toplumsal boyutu ise modern ulus inşasından dijital çağın piyasa dinamiklerine kadar, imgenin politik gücü ve kolektif belleğin sanat aracılığıyla yeniden inşası üzerinden sorunsallaştırılmaktadır. Bu bağlamda, güncel fotoğraf ve yerleştirme pratikleri aracılığıyla mekânın bir müdahale alanı haline gelişi ve temsilin dijital çağda yeniden kurulumu titizlikle incelenmektedir. Nihayetinde bu eser, plastik sanatların disiplinlerarası doğasını temel alan; sanatçılar ve akademisyenler için güncel tartışmaları sentezleyen kolektif bir referans niteliği taşımaktadır. Kuramın rehberliğinde pratiğin sınırlarını irdeleyen bu bölümler, okuyucuya sanatın güncel durumuna ve gelecek projeksiyonlarına dair derinlikli bir çözümleme sunmaktadır.



# İçindekiler

Ön Söz iii

## Bölüm 1

---

Görünürlüğün Eşiğinde: Güzel Sanatlarda Yüzey ve Işık İlişkisi 1  
*Yasemin Tanrıverdi*

## Bölüm 2

---

Katılımcı Estetik ve İlişkisel Sanat: İzleyiciden ‘Etkin Özneye’ Dönüşen Sanat Pratikleri 17  
*Asuman Aypek Arslan*

## Bölüm 3

---

Resimde Politik İmge ve Kolektif Belleğin Dönüşümü: Modern Ulus İnşasından Dijital Çağa Estetik, İdeoloji ve Piyasa 33  
*Mahmut Özkan*

## Bölüm 4

---

John Divola’nın Vandalism Serisi: Mekansal Müdahale, Dijital Katmanlar ve Temsilin Yeniden Kurulumu 55  
*Mert Acar*



## Görünürlüğün Eşiğinde: Güzel Sanatlarda Yüzey ve Işık İlişkisi

Yasemin Tanrıverdi<sup>1</sup>

### Özet

Güzel sanatlar alanında yüzey ve ışık, sanatsal üretimin yalnızca biçimsel unsurları değil; algıyı yönlendiren, görsel deneyimi dönüştüren ve anlamın oluşumunda belirleyici rol oynayan temel bileşenlerdir. Yüzey, sanat yapıtının izleyiciyle kurduğu ilk temas noktası olarak, ışıkla kurduğu ilişki üzerinden görünürlüğün sınırlarını yeniden tanımlar. Bu bağlamda ışık, biçimi sabitleyen bir unsur olmaktan ziyade, yüzey üzerinde hareket eden, değişken ve dönüştürücü bir etki alanı olarak ortaya çıkar.

Bu çalışma, güzel sanatlar bağlamında yüzey ve ışık ilişkisini, temsilden bağımsız bir algı düzlemi olarak ele almayı amaçlamaktadır. Sanatsal üretimde yüzeyin dokusal, matlık-parlaklık, geçirgenlik ve derinlik gibi özelliklerinin, ışıkla etkileşim içinde nasıl farklı algısal deneyimler ürettiği tartışılmaktadır. Bu etkileşim, yapıtın anlamını tekil ve sabit bir okuma alanına hapsedmek yerine, izleyicinin konumuna, bakış açısına ve mekânsal koşullara bağlı olarak değişen bir görsel deneyim sunar.

Çalışma, yüzey ve ışığın birlikte oluşturduğu bu değişken alanı, güzel sanatların temel ilkeleri çerçevesinde değerlendirmekte; sanatsal üretimi yalnızca görünen biçim üzerinden değil, görünürlüğün eşiğinde oluşan algısal katmanlar üzerinden okumayı önermektedir. Bu yaklaşım, yüzey ve ışık ilişkisinin sanatsal düşünce ve görsel deneyim üzerindeki dönüştürücü potansiyeline dikkat çekmeyi amaçlamaktadır.

1 Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak., e-Mail: yasemin.tanriverdi@kocaeli.edu.tr  
ORCID ID: 0000-0002-6869-4454

## Giriş

Güzel sanatlar alanında yüzey ve ışık, çoğu zaman biçimin tamamlayıcı unsurları olarak ele alınmakta; sanatsal üretimin ardındaki düşünsel ve algısal süreçler bağlamında ikincil bir konumda değerlendirilmektedir. Oysa yüzey, sanat yapıtının izleyiciyle kurduğu ilişkinin başlangıç noktası olarak, görsel deneyimin oluşumunda belirleyici bir rol üstlenir. Işık ise bu yüzey üzerinde sabitlenen bir aydınlatma unsuru olmaktan ziyade, algıyı dönüştüren, görünürlüğü yeniden tanımlayan ve yapıtın anlamını sürekli olarak hareket hâlinde tutan dinamik bir etkidir.

Sanatsal üretimde yüzeyin dokusu, yoğunluğu, geçirgenliği ve maddesel özellikleri; ışıkla kurduğu ilişki aracılığıyla farklı algısal katmanlar üretir. Mat ve parlak yüzeyler, pürüzlü ya da düzgün dokular, ışığı emme ya da yansıtma biçimleriyle izleyicinin bakma pratiğini yönlendirir. Bu durum, yapıtın anlamını tekil ve sabit bir biçimde sunmak yerine, izleyicinin mekânsal konumu, hareketi ve bakış süresiyle değişkenlik gösteren bir görsel deneyim alanı yaratır.

Bu çalışma, güzel sanatlarda yüzey ve ışık ilişkisini temsile dayalı okumaların ötesine taşıyarak, algı merkezli bir yaklaşım çerçevesinde ele almayı amaçlamaktadır.

Yüzey ve ışığın birlikte oluşturduğu bu etkileşim alanı, sanatsal üretimi yalnızca görünen biçim üzerinden değil, görünürlüğün eşiğinde ortaya çıkan algısal ve deneyimsel süreçler üzerinden okumayı mümkün kılar. Bu bağlamda çalışma, yüzey ve ışığın sanatsal düşünceyi nasıl dönüştürdüğünü ve görsel deneyimi nasıl yeniden yapılandırıldığını tartışmaya açmaktadır.

## 1. Görsel Deneyimin Oluşumunda Yüzey ve Işık

Görsel deneyim, sanat yapıtının yalnızca biçimsel özellikleriyle değil, yüzeyin maddesel niteliği ile ışığın bu yüzey üzerindeki etkisi arasındaki ilişkiyle oluşur. Yüzey, sanat yapıtının izleyiciye açılan ilk alanı olarak, dokusal yapısı, yoğunluğu, pürüzlülüğü ve yansıtıcılığı aracılığıyla algının yönünü belirler. Işık ise bu yüzey üzerinde sabitlenen bir unsur olmaktan çok, algıyı sürekli olarak yeniden kuran değişken bir etkidir. Bu nedenle görsel deneyim, nesnenin kendisinden ziyade, yüzey ve ışık arasındaki etkileşimde ortaya çıkan algısal bir süreç olarak değerlendirilmelidir.

Algının bedensel ve deneyimsel niteliğini vurgulayan yaklaşımlar, görsel deneyimin salt görmeye indirgenemeyeceğini ortaya koyar. Maurice Merleau-Ponty, algının dünyayla kurulan dolaysız ve bedensel bir ilişki olduğunu belirtir; görmenin, nesnenin sabit bir temsili değil, deneyim içinde sürekli olarak yeniden kurulan bir süreç olduğunu ifade eder (Merleau-Ponty, 2012,

s. 235–238). Bu bağlamda yüzey, algının üzerinde sabitlendiği durağan bir alan değil; ışıkla birlikte sürekli değişen, izleyicinin konumuna ve hareketine bağlı olarak farklılaşan bir deneyim alanı hâline gelir.

Rudolf Arnheim'a göre görsel algı, biçimsel unsurların edilgin bir şekilde algılanması değil, aktif bir düzenleme sürecidir. Işık, gölge, parlaklık ve yüzey dokusu gibi unsurlar, bu algısal düzenlemenin temel bileşenlerini oluşturur (Arnheim, 2009, s. 45–47). Bu nedenle yüzeyin ışığı emme ya da yansıtma biçimi, yapıtın algılanışını doğrudan etkileyerek görsel deneyimin niteliğini belirler. Mat yüzeyler ışığı dağıtarak algıyı derinleştirirken, parlak yüzeyler yansımalar yoluyla izleyicinin bakışını yüzey üzerinde dolaşıma sokar.

James J. Gibson'ın ekolojik algı kuramı da görsel deneyimin çevresel koşullarla birlikte ele alınması gerektiğini vurgular. Gibson'a göre ışık, nesnelere görünür kılan nötr bir araç değil; çevrenin algılanabilirliğini mümkün kılan temel bir koşuldur (Gibson, 1986, s. 147–150). Bu yaklaşım, sanat yapıtının algılanışını yalnızca nesneye değil, ışık koşullarına, mekâna ve izleyicinin hareketine bağlı bir deneyim olarak düşünmeyi mümkün kılar.

Bu çerçevede yüzey ve ışık, sanat yapıtının anlamını sabitleyen öğeler olmaktan çıkarak, görsel deneyimi sürekli olarak yeniden üreten etkin unsurlar hâline gelir. Görsel deneyim, bu etkileşim alanında, görünürlüğü sınırlarında şekillenen, değişken ve açık uçlu bir algı süreci olarak ortaya çıkar.

## 2. Görünürlük, Algı ve Mekânsal Deneyim

Sanat yapıtının görünürlüğü, yalnızca nesnenin fiziksel olarak algılanabilir olmasıyla sınırlı değildir; görünürlük, algının mekânla kurduğu ilişki içinde oluşan deneyimsel bir durumdur. Bu bağlamda algı, izleyicinin yapıt karşısındaki konumuna, hareketine ve mekânsal çevreyle kurduğu etkileşime bağlı olarak şekillenir. Görünür olan, sabit bir gerçeklik sunmaktan ziyade, mekânsal koşullar içinde sürekli olarak yeniden kurulan bir algı alanı üretir.

Maurice Merleau-Ponty, algının mekândan bağımsız düşünülemediğini vurgulayarak, bedeninin mekân içinde konumlanışının görme deneyiminin temel belirleyicisi olduğunu belirtir. Ona göre mekân, nesnelere içinde bulunduğu nötr bir arka plan değil, algının bizzat kurulduğu yaşantısal bir alandır (Merleau-Ponty, 2012, s. 252–255). Bu yaklaşım, sanat yapıtının görünürlüğü izleyicinin bedensel varlığı ve mekânsal deneyimiyle birlikte düşünmeyi gerekli kılar.

Mekânsal deneyim, izleyicinin yapıt karşısındaki durağan bir konumdan ziyade, hareket hâlindeki algısal süreçleriyle ilişkilidir. Görünürlük, izleyicinin yaklaşması, uzaklaşması ya da bakış yönünü değiştirmesiyle farklı yoğunluklar

kazanır. Bu durum, yapıtın algılanışını tekil bir bakış noktasına indirgemek yerine, mekân içinde çoğul ve değişken bir deneyim alanı olarak ele almayı mümkün kılar. Henri Lefebvre'in mekân kuramı, mekânın edilgin bir çerçevede değil, toplumsal ve algısal pratikler yoluyla üretilen dinamik bir yapı olduğunu ortaya koyar (Lefebvre, 1991, s. 38–41). Bu bağlamda sanat yapıtı, yalnızca mekân içinde yer alan bir nesne değil, mekânsal deneyimi dönüştüren etkin bir unsur hâline gelir.

Görünürlükle algı arasındaki ilişki, ışık, yüzey ve mekânsal düzenlemeler aracılığıyla daha da karmaşık bir yapı kazanır. Yapıtın mekânla kurduğu ilişki, izleyicinin algısal deneyimini yönlendirirken, görünür olan ile görünmeyen arasındaki sınırları da belirsizleştirir. Rosalind Krauss, modern ve çağdaş sanatta mekânın, yapıtın algılanış biçimini belirleyen temel bir unsur hâline geldiğini ve izleyicinin mekânsal deneyiminin anlam üretiminde merkezi bir rol oynadığını belirtir (Krauss, 1979, s. 33–36).

Bu çerçevede görünürlük, yalnızca gözle algılanan bir durum değil; beden, mekân ve algı arasındaki karşılıklı etkileşimle oluşan deneyimsel bir süreç olarak değerlendirilmelidir. Sanat yapıtı, bu süreçte sabit bir anlam sunmaktan çok, izleyicinin mekânsal deneyimi içinde sürekli olarak yeniden algılanan, değişken bir görünürlük alanı üretir.

### 3. İzleyici, Hareket ve Algısal Süreklilik

Görsel deneyim, izleyicinin sanat yapıtı karşısındaki durağan konumuyla sınırlı olmayan, bedensel hareket ve zamansal süreklilik içinde gerçekleşen bir algı sürecidir. İzleyici, yapıtla kurduğu ilişkiyi yalnızca bakış yoluyla değil; yaklaşma, uzaklaşma, yön değiştirme ve mekân içinde dolaşma gibi bedensel eylemler aracılığıyla kurar. Bu hareket hâli, algının tekil bir an üzerinden değil, süreklilik içinde oluşmasını sağlar.

Merleau-Ponty, algının bedensel kökenine işaret ederek, görmenin sabit bir gözlem değil, bedeninin dünyayla kurduğu ilişkisel bir süreç olduğunu belirtir (Merleau-Ponty, 2012, s. 260–263). Bu bağlamda izleyici, yapıt karşısında edilgin bir gözlemci olmaktan çıkar; algıyı mekân ve zaman içinde etkin biçimde kuran bir özne hâline gelir. Yapıtın görünürlüğü, izleyicinin hareketiyle birlikte değişir; yüzey, ışık ve mekân arasındaki ilişki her konumda yeniden deneyimlenir.

Algısal süreklilik kavramı, görsel deneyimin zamansal boyutunu görünür kılar. Henri Bergson'un süre (durée) kavramı, algının kesintili anlardan değil, süreklilik gösteren bir deneyim akışından oluştuğunu ortaya koyar (Bergson, 2001, s. 100–104). Sanat yapıtıyla kurulan ilişki de bu süreklilik

içinde şekillenir; izleyici, yapıtı tek bir bakışta tüketmek yerine, zaman içinde farklı algısal yoğunluklar deneyimler.

Bu süreçte yapıt, sabit bir anlam taşıyıcısı olmaktan çok, izleyicinin hareketiyle birlikte açılan bir deneyim alanı sunar. Görsel deneyim, yüzeyin maddesel özellikleri, ışığın değişken etkisi ve mekânsal düzenlemelerle birlikte, izleyicinin bedensel katılımı sayesinde süreklilik kazanır. Böylece sanat yapıtı, algının tamamlandığı bir nesne değil; algının süreklilik içinde yeniden kurulduğu bir ilişki alanı olarak ortaya çıkar.

#### 4.1. James Turrell – Işığın Yüzeleştirilmesi ve Algının Eşiği

James Turrell'in sanatsal pratiği, ışığı nesnelere görünür kılan ikincil bir unsur olmaktan çıkararak, doğrudan algının konusu hâline getirir. Sanatçının özellikle *Skyspaces* ve mekâna özgü ışık yerleştirmelerinde yüzey, geleneksel anlamıyla maddesel bir taşıyıcı olmaktan uzaklaşır; ışık ise biçimi tanımlayan değil, bizzat biçimin kendisine dönüşen bir varlık olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda Turrell'in çalışmaları, görme edimini pasif bir algılama süreci olmaktan çıkararak, izleyicinin bedensel ve duyuşsal katılımını zorunlu kılan deneyim alanları üretir.

Turrell'in mekânlarında izleyici, ışığın renk, yoğunluk ve süreklilik açısından geçirdiği dönüşümler aracılığıyla, görsel algının sınırlarında dolaşır. Yüzeyin belirsizleştiği bu ortamda derinlik, hacim ve mesafe gibi mekânsal referanslar askıya alınır; görünürlük, sabit bir durum olmaktan çıkarak sürekli değişen bir eşik hâline gelir. Işığın yumuşak geçişlerle mekânı doldurması, izleyicinin bakışını belirli bir nesneye yöneltmek yerine, algının kendisine odaklanmasını sağlar. Böylece yüzey, fiziksel bir düzlem değil, algının oluştuğu zamansal ve duyuşsal bir alan olarak yeniden tanımlanır.

Bu yaklaşım, yüzey ve ışık ilişkisinin temsilden bağımsız bir algı düzlemi olarak ele alınabileceğini gösterir. Turrell'in çalışmalarında anlam, belirli bir görsel imgeye ya da anlatıya dayanmaz; aksine, izleyicinin mekân içinde geçirdiği süre boyunca oluşan algısal değişimler üzerinden inşa edilir. Işık, bu süreçte hem yüzeyi kuran hem de onu sürekli çözerken belirsizleştiren bir unsur olarak işlev görür. Bu durum, görünürlüğün tamamlanmış bir durum değil, her an yeniden kurulan bir deneyim alanı olduğunu ortaya koyar.

Sonuç olarak James Turrell'in sanatı, yüzey ve ışık ilişkisinin güzel sanatlarda yalnızca estetik bir sorun değil; algı, beden ve mekân arasındaki ilişkiyi dönüştüren temel bir düşünme biçimi olduğunu görünür kılar. Turrell'in üretimleri, izleyiciyi "bakmaya" değil, görmenin nasıl gerçekleştiğini deneyimlemeye davet ederek, görünürlüğün eşğinde konumlanan yeni bir sanatsal algı alanı önerir.



*Görsel 1: James Turrell, Gökyüzü Mekânları*

*<https://domartresidence.com/blog/james-turrell>, Erişim Tarihi: 12/01/2026*

James Turrell'in sanatı, ışık ve mekânın doğrudan deneyimlenmesine dayanan özgün bir algı alanı sunar. Sanatçı, ışığı yalnızca aydınlatıcı bir unsur olarak değil, algıyı biçimlendiren temel bir malzeme olarak ele alır. Sanat, astronomi, mimarlık ve tasarım gibi farklı disiplinleri bir araya getiren Turrell, izleyicinin gerçeklik algısıyla gerçekliğin kendisi arasındaki farkı sorgulamasını amaçlar. Ona göre insanın iç dünyasına ait algısal ve metafizik deneyimler, kendi özgül yasalarına sahiptir ve bu alanla kurulan etkileşim, bireyi yeni farkındalıklar ve deneyimlerle karşı karşıya bırakır.

Turrell, ışığı "algının ortamını etkileyen bir malzeme" olarak tanımlayarak, görme eylemini pasif bir süreç olmaktan çıkarır. Sanatçının yaklaşımında ışık, beden tarafından doğrudan deneyimlenen, adeta "tüketilen" bir unsur olarak ele alınır. Bu bağlamda Turrell'in çalışmaları, izleyicinin görme biçimini dönüştürmeyi hedefleyen, duyuşsal ve bedensel katılım gerektiren mekânsal deneyimler üretir.



*Görsel 2: James Turrell, Roden Crater projesi*

*<https://domartresidence.com/blog/james-turrell>, Erişim Tarihi: 12/01/2026*

James Turrell'in Roden Crater projesi, Arizona çölünün uzak bir bölgesinde yer alan ve merkezinde bir volkanik krater bulunan kapsamlı bir yerleştirmedir. Sanatçı, 1970'li yıllardan itibaren sürdürdüğü bu projede krateri, ışık ve mekân algısına odaklanan bir gözlemevine dönüştürmüştür. Roden Crater, izleyiciye doğa ve kozmosla doğrudan etkileşim kurma imkânı sunarak, gökyüzü olaylarının algısal ve deneyimsel boyutlarını ön plana çıkarır.

Bu proje, sanatın yalnızca estetik bir deneyim üretmekle sınırlı olmadığını; aynı zamanda bilimsel gözlem ve araştırma süreçleriyle keşifbileceğini ortaya koymaktadır. Roden Crater'da sanat, astronomi ve mimarlık disiplinleri bir araya gelerek, ışığın zamansal değişimleri ve mekânsal algı üzerindeki etkileri araştırılmaktadır. Böylece proje, izleyicinin evrenle kurduğu ilişkiyi yeniden düşünmeye açan, algısal farkındalığı derinleştiren çok katmanlı bir deneyim alanı sunmaktadır.

#### **4.2.Olafur Eliasson – Algısal Deneyim ve Değişken Görünürlük**

Olafur Eliasson'un sanatsal pratiği, görsel algının sabit ve nesnel bir yapı olmadığını; ışık, yüzey, atmosfer ve izleyici arasındaki ilişkiler doğrultusunda sürekli olarak yeniden kurulduğunu ortaya koyar. Sanatçı, ışık, yansıma, buhar, renk ve doğal süreçleri kullanarak izleyicinin mekânla kurduğu algısal ilişkiyi dönüştüren deneyim alanları üretir. Bu bağlamda yüzey, Eliasson'un çalışmalarında durağan bir taşıyıcı olmaktan çıkar; ışıkla birlikte değişen, kırılan ve izleyicinin konumuna göre farklılaşan dinamik bir algı düzlemine dönüşür.

*The Weather Project* (2003) adlı yerleştirmede Tate Modern'in Turbine Hall mekânı, yapay bir güneş ve sis etkisiyle dönüştürülerek izleyicinin mekânsal ve bedensel algısını doğrudan etkileyen atmosferik bir yüzeye çevrilmiştir. Burada ışık, yalnızca mekânı aydınlatan bir unsur değil; izleyicinin mekânı deneyimleme biçimini belirleyen temel bir algı aracıdır. Benzer şekilde *Your Uncertain Shadow* (2010) çalışmasında izleyicinin bedeni, renkli ışık kaynakları aracılığıyla çoğaltılan ve üst üste binen gölgeler hâlinde yüzeyde belirmekte; böylece görünürlük, sabit bir temsilden ziyade hareket, zaman ve katılıma bağlı olarak sürekli değişen bir olguya dönüşmektedir.

Eliasson'un bu yaklaşımı, sanat yapıtını tamamlanmış bir nesne olarak değil, izleyicinin varlığıyla sürekli yeniden üretilen bir süreç olarak ele alır. Görünürlük, burada yüzeyde sabitlenen bir görüntü değil; izleyiciyle birlikte oluşan geçici ve değişken bir deneyimdir. Bu durum, makalenin odağını oluşturan yüzey ve ışık ilişkisinin, algıyı belirleyen etkin bir eşik alanı olarak nasıl işlediğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Eliasson'un çalışmaları, yüzeyin ışıkla birlikte hareket eden, dönüşen ve algısal olarak müzakereye açılan bir yapı olduğunu göstererek, görsel deneyimi tekil bir bakıştan çok çoğul ve değişken bir süreç olarak düşünmeye olanak tanır.



*Görsel 3: Olafur Eliasson, Senin Gökkuşağı Panoraman*

<https://domartresidence.com/blog/olafur-eliasson>, Erişim Tarihi: 13/01/2026

Olafur Eliasson, çağdaş sanatta disiplinlerarası yaklaşımıyla öne çıkan sanatçılardan biridir. Sanatçı, üretimlerini geleneksel sanat mecralarıyla sınırlamak yerine; ışık, su, buz ve çeşitli doğal olguları sanatsal malzeme

olarak kullanarak, izleyiciyi çok duyulu ve mekânsal deneyimlere dâhil eden çalışmalar gerçekleştirir. Bu çalışmalar, yalnızca görsel olarak algılanmak üzere değil, bedensel ve duyuşsal katılım gerektiren deneyim alanları olarak kurgulanır. Böylece sanat yapıtı, izleyiciyle çevresi arasında aktif bir etkileşim süreci başlatır.

Eliasson'un *The Weather Project* (2003) ve *Your Rainbow Panorama* (2011) gibi çalışmaları, algısal deneyim ile çevresel farkındalık arasındaki ilişkiyi görünür kılan önemli örneklerdir. Bu projelerde sanatçı, atmosferik etkiler ve renk spektrumları aracılığıyla izleyicinin mekân algısını dönüştürürken, aynı zamanda insanın doğa ile kurduğu ilişkiyi yeniden düşünmeye davet eder. Işık ve renk, burada estetik bir unsur olmanın ötesine geçerek, algının değişkenliğini ve çevresel koşullarla olan bağlantısını vurgulayan araçlar hâline gelir.

Eliasson'un sanatsal pratiği, algının öznel ve değişken doğasını merkeze alırken, bu algının ekolojik bağlamdan bağımsız düşünülmemeyeceğini de ortaya koyar. Sanatçı, izleyiciyi yalnızca bir sanat deneyimine değil; insan, çevre ve sorumluluk arasındaki ilişkiyi sorgulamaya yönlendiren bir farkındalık alanına dâhil eder. Bu yönüyle Eliasson'un çalışmaları, sanat, bilim ve çevresel duyarlılık ekseninde şekillenen çağdaş sanatsal üretimin önemli örnekleri arasında yer almaktadır.



*Görsel 4: Olafur Eliasson, Little Sun*

<https://domartresidence.com/blog/olafur-eliasson>, Erişim Tarihi: 13/01/2026

Olafur Eliasson'un sanatsal üretim süreci, Studio Olafur Eliasson bünyesinde disiplinlerarası bir çalışma ortamı içinde şekillenmektedir. Sanatçının stüdyosu, yalnızca üretim yapılan bir atölye değil; sanat, bilim ve tasarımın kesiştiği deneysel bir araştırma alanı olarak işlev görür. Eliasson ve ekibi, farklı uzmanlık

alanlarını bir araya getirerek, sanatı geleneksel sınırlarının ötesine taşıyan karma projeler geliştirmektedir. Bu ortam, sanat ile bilim arasındaki geçişkenliği görünür kılan dinamik bir yapı sunmaktadır.

Toplumsal pratik odaklı çağdaş sanatın önemli temsilcilerinden biri olarak Eliasson, sanat ve tasarımı toplumsal ve çevresel sorumluluk bağlamında yeniden düşünmeyi önermektedir. Bilim insanları, mühendisler ve mimarlarla kurduğu iş birlikleri, sanatsal üretimin hem kavramsal hem de çevresel etkisini güçlendirmektedir. Bu disiplinlerarası yaklaşım, sanat yapıtlarını estetik bir nesnenin ötesine taşıyarak, toplumsal farkındalık üreten araçlara dönüştürmektedir.

Bu yaklaşımın somut örneklerinden biri olan *Little Sun* (2012), güneş enerjisiyle çalışan bir aydınlatma aracıdır ve elektrik erişimi olmayan topluluklara temiz ve erişilebilir ışık sağlamayı amaçlamaktadır. Proje, sürdürülebilir teknolojinin olanaklarını görünür kılarken, sanatın toplumsal dönüşüm yaratma potansiyeline de işaret eder. Eliasson'un bu tür girişimleri, sanat ile güncel küresel sorunlar arasında diyalog kurarak, sanatsal üretimin estetik olduğu kadar toplumsal açıdan da etkili olabileceğini ortaya koymaktadır.

### 4.3. Anish Kapoor – Derinlik, Yansıma ve Algısal Belirsizlik

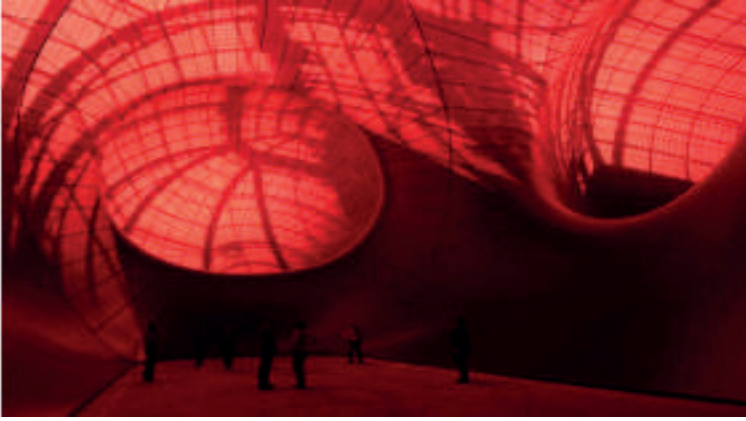
Anish Kapoor'un sanatsal pratiği, yüzeyi tanımlayan sınırları ortadan kaldırarak izleyicinin mekân ve derinlik algısını dönüştürmeyi amaçlayan çalışmalar üzerinden şekillenir. Sanatçının pigmentle kaplanmış, yansıtıcı ya da ayna yüzeyli heykelleri, ışığın yüzeyle kurduğu ilişkiyi kullanarak maddesel olan ile algısal olan arasındaki sınırı belirsizleştirir. Bu bağlamda yüzey, Kapoor'un işlerinde sabit ve okunabilir bir düzlem olmaktan çıkarak, izleyicinin bakışıyla birlikte çözülen bir algı alanına dönüşür.

Özellikle *Descent into Limbo* adlı çalışmada, karanlık bir boşluk hissi yaratan mekânsal düzenleme, izleyicinin derinlik algısını askıya alır. Burada yüzey, fiziksel olarak var olsa da algısal olarak yokluk hissi üretir; ışık ise formu tanımlayan bir unsur olmaktan çok, belirsizliği derinleştiren bir araç olarak işlev görür. Benzer şekilde Kapoor'un yansıtıcı çelik yüzeyli heykellerinde izleyici, kendi yansımasıyla karşılaşırken mekânın sınırlarını net biçimde algılayamaz. Görünen, sürekli değişen bir yüzey hâline gelirken, derinlik duygusu izleyicinin konumuna ve hareketine bağlı olarak dönüşür.

Kapoor'un bu çalışmaları, ışığın yüzeyi tanımlayan değil, yüzeyi çözen ve algıyı kararsız hâle getiren bir unsur olarak nasıl işlev görebileceğini ortaya koyar. Görünürlük, burada açıklık ve netlik üzerinden değil; belirsizlik, boşluk ve askıda kalma hâlleri üzerinden kurulur. Bu durum, makalenin odağını oluşturan “görünürlüğün eşiği” kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Kapoor'un

pratiğinde yüzey, izleyiciyi kesin bir algıya ulaştırmak yerine, algının sınırlarında dolaşmaya zorlayan bir eşik alanı olarak işlev görür.

Sonuç olarak Anish Kapoor'un sanatı, yüzey ve ışık ilişkisinin algısal deneyimi nasıl dönüştürebileceğini güçlü biçimde ortaya koyar. Sanatçı, derinlik ve boşluk duygusunu maddesel bir temsil üzerinden değil, izleyicinin algısal belirsizlikle karşılaşması yoluyla üretir. Bu yönüyle Kapoor'un çalışmaları, yüzeyin yalnızca görünen bir alan değil, algının sürekli müzakereye açıldığı bir deneyim düzlemi olduğunu göstermektedir.



*Görsel 5: Anish Kapoor, Leviathan'ın*

*<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/anish-kapoor-next-act-venice-180983053/>, Erişim Tarihi: 14/01/2026*

Anish Kapoor, kamusal alanda gerçekleştirdiği anıtsal ve soyut heykelleriyle, izleyicinin algı sınırlarını zorlayan bir sanat pratiği geliştirmiştir. Sanatçının özellikle yansıtıcı yüzeyler kullandığı çalışmaları, başlangıcı ve sonu belirlenemeyen, mekânın sürekliliğini belirsizleştiren algısal deneyimler üretir. Chicago'daki Millennium Park'ta yer alan ve Cloud Gate olarak bilinen, kamuoyunda "The Bean" adıyla anılan paslanmaz çelik heykel, çevresindeki mimariyi ve izleyici bedenini yüzey üzerinde kesintisiz biçimde yansıtarak mekânsal algıyı dönüştürür. Bu çalışma, yüzeyin yalnızca bir dış kabuk değil, mekân ve bakışı yeniden kuran aktif bir algı alanı olduğunu ortaya koyar.

Benzer biçimde Kapoor'un Paris'teki Grand Palais mekânını bütünüyle dolduran Leviathan (2011) adlı büyük ölçekli yerleştirmesi, izleyiciyi heykelin dışından bakmaya değil, onun içinde deneyimlemeye davet eder. Yapının devasa ölçeği, izleyicinin bedensel algısını kuşatarak, mekânın sınırlarını askıya alan bir deneyim üretir. Bu tür çalışmalar, heykelin temsil edilen bir nesne

olmaktan çıkarak, izleyicinin algısı ve hareketiyle tamamlanan bir deneyim alanına dönüşmesini sağlar.

Kapoor'un kamusal alana yerleştirdiği bu anıtsal formlar, yüzey, ışık ve mekân ilişkisini algısal belirsizlik üzerinden ele alarak, görünürlüğün sınırlarını yeniden tanımlar. Sanatçı, heykeli sabit ve okunabilir bir form olarak sunmak yerine, izleyicinin bakışıyla sürekli değişen, başlangıcı ve sonu belirsiz bir algı düzlemi olarak kurgular. Bu yaklaşım, Kapoor'un pratiğini, çağdaş sanatta algı, yüzey ve mekân ilişkisini sorgulayan önemli örneklerden biri hâline getirmektedir.



*Görsel 6: Anish Kapoor, Bulut Kapısı*

*<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/anish-kapoor-next-act-venice-180983053/>, Erişim Tarihi: 14/01/2026*

#### **4.4.Fusun Onur**

Fusun Onur'un yerleştirme pratiği, yüzey, ışık ve mekân ilişkisini yüksek sesli görsel etkilerden ziyade sessizlik, kırılma ve geçicilik üzerinden kurar. Sanatçının sıklıkla kullandığı yarı saydam kumaşlar, ince ipler, tüller ve hafif nesnelere, ışıkla etkileşim hâlinde mekânda beliren ancak tam olarak sabitlenemeyen bir algı üretir. Bu yüzeyler, ışığı yansıtmak ya da güçlü biçimde yönlendirmekten çok, onu süzerek mekânın atmosferini dönüştürür.

Onur'un çalışmalarında görünürlük, net biçimde tanımlanan bir durum olmaktan ziyade, sürekli eşikte kalan bir hâl olarak ortaya çıkar. İzleyici, yapıtı

tek bir bakışta kavramak yerine, mekân içinde hareket ederek, ışığın değişimine ve malzemenin kırılma kırılmağına duyarlı bir algı geliştirmek durumunda kalır. Bu bağlamda yüzey, maddesel bir sınırdan çok, algının yavaşladığı ve dikkat yoğunluğunun arttığı bir geçiş alanı işlevi görür.

Fusun Onur'un yerleştirmeleri, ışık ve yüzey ilişkisini dramatik bir etki yaratmak için değil; izleyiciyi sessiz bir farkındalık hâline davet etmek için kullanır. Bu yaklaşım, görünürlüğün mutlak değil, geçici ve duyumsal bir deneyim olarak ele alınabileceğini göstererek, çağdaş sanatta yüzey ve ışık ilişkisinin şiirsel ve içe dönük bir yorumunu sunar.

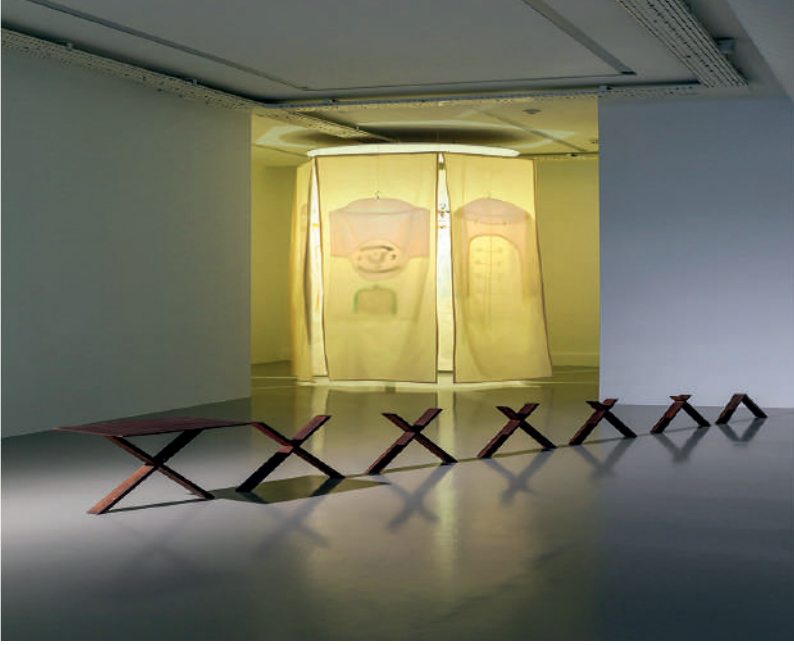


*Görsel 7: Fusun Onur, Çiçekli Kontrpuan*

<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/fusun-onurla-bulusmak-bir-sergi-ve-sanatcisiyla-hemhl-olmak-i-191>, Erişim Tarihi: 14/01/2026

Almanya'nın Köln kentindeki Ludwig Müzesi, Arter iş birliğiyle gerçekleştirilen Fusun Onur retrospektif sergisine ev sahipliği yapmaktadır. 16 Eylül itibarıyla izleyiciyle buluşan sergi, sanatçının yarım asrı aşan üretiminden kapsamlı bir seçki sunarken, Onur'un yapıtlarının toplu olarak izlenebileceği ilk yurt dışı sergisi olma niteliğini de taşımaktadır.

Barbara Engelbach ve Emre Baykal'ın eşküratörlüğünde düzenlenen sergi, büyük bölümü Arter Koleksiyonu'ndan ödünç alınan ve en erken örnekleri *Beyaz Kâğıt Üzerinde Alan Ayırmak* (1965–66) adlı çizim serisine uzanan yaklaşık 90 yapıtı bir araya getirmektedir. Sergi, Fusun Onur'un kategorilerden uzak, özgün sanat pratiğini; zaman içinde çeşitlenen malzeme kullanımlarını ve yapıtlarına eşlik eden anlatısal, kimi zaman otobiyografik boyutları görünür kılmayı amaçlamaktadır. Bu yönüyle sergi, sanatçının çağdaş sanat içindeki özgün konumunu ve uzun soluklu üretimini bütüncül bir çerçevede değerlendirme imkânı sunmaktadır.



*Görsel 8: Füsun Onur; Zaman İkonları*

*<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/fusun-onurla-bulusmak-bir-sergi-ve-sanatcisiyla-hemhl-olmak-i-191>, Erişim Tarihi: 14/01/2026*

Bu metin, Füsun Onur'un sanatını duygusal yakınlık, düşünsel derinlik ve izleyiciyle kurulan mahrem ilişki üzerinden çok isabetli biçimde yorumluyor. Akademik bağlama uygun bir yorumlayıcı değerlendirme olarak şu şekilde okunabilir:

Metin, Füsun Onur'un sanat pratiğini yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil, yaşamla iç içe geçmiş, zamansal ve duygusal katmanlar taşıyan bir deneyim alanı olarak konumlandırmaktadır. Sanatçının zarif, kırılğan ve özenli yaklaşımı, yapıtlarını bir tür "hayat nostaljisi"ne dönüştürerek izleyicide tanıdıklık ve yakınlık duygusu uyandırır. Bu tanıdıklık, yalnızca duygusal bir bağ kurmakla sınırlı kalmaz; Onur'un sıkça dile getirdiği kavramsal düşünce dünyası sayesinde yapıtlar, sezgisel olduğu kadar düşünsel bir okuma alanı da açar.

Sergiye eşlik eden katalogda yer alan aile albümlerine ve kişisel arşivlere ait fotoğraflar, sanatçının üretimini nesneleştiren bir belgeleme yaklaşımından ziyade, ona ait ve ona dair bir anlatı kurar. Bu tutum, serginin klasik bir retrospektif olma ihtimalinden bilinçli olarak uzak durduğunu ve izleyiciyi kronolojik bir okuma yerine, sanatçıyla birlikte düşünmeye ve hissetmeye

davet ettiğini göstermektedir. Serginin, Ali Kazma'nın Ev adlı videosuyla desteklenmesi ise, bu kişisel ve içe dönük ilişkiyi güçlendirerek, izleyicinin sanatçıyla kurduğu bağın mekânsal ve zamansal boyutlarını derinleştirir.

Bu bağlamda metin, Füsün Onur'un sanatını, izleyiciyle kurduğu sessiz ama yoğun ilişki üzerinden değerlendirmekte; sergiyi bir gösterim alanından çok, sanatçıyla kurulan ortak bir deneyim mekânı olarak tanımlamaktadır. İstersen bu yorumu daha da kısaltabilir ya da doğrudan makale sonuç/parantez içi değerlendirme biçimine dönüştürebilirim.

## Sonuç

Güzel sanatlar bağlamında yüzey ve ışık ilişkisi, yalnızca biçimsel ya da teknik bir mesele olmanın ötesinde, algının nasıl kurulduğunu ve görsel deneyimin hangi eşiklerde şekillendiğini ortaya koyan temel bir araştırma alanı sunmaktadır. Bu çalışma, yüzeyin sabit ve kapalı bir taşıyıcı olmaktan çıkarak ışıkla birlikte dönüşen, çoğu zaman görünürlüğü sınırlarında konumlanan bir algı düzlemi olarak ele alınabileceğini göstermeyi amaçlamıştır.

James Turrell'in ışığı doğrudan algının nesnesi hâline getiren mekânsal yerleştirmeleri, Olafur Eliasson'un değişken çevresel koşullar ve duyuşsal etkileşimler üzerinden kurguladığı deneyim alanları, Anish Kapoor'un yansıtıcı ve derinlik yanılsaması yaratan yüzeyleri ile Füsün Onur'un sessizlik ve kırılganlık üzerinden kurduğu mekânsal düzenlemeler, yüzey ve ışık ilişkisinin farklı estetik ve kavramsal stratejilerle nasıl ele alınabileceğini ortaya koymaktadır. Bu sanatçıların üretimleri, yüzeyin yalnızca görülen bir sınır değil; algının sürekli yeniden üretildiği, izleyicinin bedeni ve konumuyla etkinleşen bir eşik alanı olduğunu göstermektedir.

Bu bağlamda görünürlük, mutlak ve sabit bir durum olmaktan çok, izleyicinin hareketi, ışığın değişimi ve mekânsal koşullar aracılığıyla sürekli müzakere edilen bir deneyim olarak ortaya çıkmaktadır. Yüzey ve ışık arasındaki ilişki, sanat yapıtını tekil bir okuma nesnesi olmaktan çıkararak, izleyiciyi algısal bir sürecin parçası hâline getirir. Böylece sanat, yalnızca bakılan değil; deneyimlenen, hissedilen ve zaman içinde farklı anlam katmanları üreten bir alan olarak yeniden düşünülmemektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, güzel sanatlarda yüzey ve ışık ilişkisinin, görsel deneyimi belirleyen temel bir eşik oluşturduğunu; bu eşikte üretilen algısal belirsizliklerin ve dönüşümlerin, çağdaş sanatsal düşüncenin önemli bileşenlerinden biri olduğunu ortaya koymaktadır. Yüzey ve ışığın birlikte ele alınması, sanatsal üretimde görünürlüğü sınırlarını yeniden tanımlamakta ve izleyiciyle kurulan ilişkinin niteliğini dönüştürmektedir.

## Kaynakça

- Arnheim, R. (2009). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye* (New ed.). University of California Press.
- Gibson, J. J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Psychology Press.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Trans.). Routledge.
- Krauss, R. (1979). *Sculpture in the expanded field*. October, 8, 30–44.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell.
- Bergson, H. (2001). *Time and free will: An essay on the immediate data of consciousness* (F. L. Pogson, Trans.). Dover.

## Katılımcı Estetik ve İlişkisel Sanat: İzleyiciden ‘Etkin Özneye’ Dönüşen Sanat Pratikleri

Asuman Aypek Arslan<sup>1</sup>

### Özet

Çağdaş sanatın ontolojik zemininde meydana gelen köklü bir paradigma değişimini; sanat eserinin statik, bitmiş bir nesne olmaktan çıkıp, izleyici ile kurulan dinamik ve sürekli bir diyaloga dönüşümünü çalışmada mercek altına almaktadır. Çalışmanın temel odağını, izleyicinin geleneksel pasif konumunu terk ederek sanatsal sürecin inşasında “etkin bir özne” ve “ortak yaratıcı” haline gelmesi oluşturmaktadır. Kuramsal çerçevede; Nicolas Bourriaud’un toplumsal etkileşimi merkeze alan “İlişkisel Estetik” kavramı, Claire Bishop’un bu etkileşimlerdeki gerilim ve çatışmaya vurgu yapan “Antagonizm” eleştirisi ve Jacques Ranciere’in hiyerarşileri reddeden “Özgürleşmiş İzleyici” kuramı diyalektik bir bakış açısıyla tartışılmaktadır. Plastik sanatlarda yaşanan pratik dönüşüm; maddesizleşme, deneyim odaklılık ve Umberto Eco’nun “Açık Yapıt” kavramı üzerinden analiz edilerek, sanatçının rolünün “tekil dahi”den “süreç kolaylaştırıcı”ya evrilmesi incelenmektedir.

Çalışmada ayrıca, ağ toplumunun yükselişiyle birlikte katılımın dijital ve sanal boyutları, yapay zekâ entegrasyonu ve ekolojik aktivizmle kurulan ilişkiler ele alınmaktadır. Bu bağlamda; Tomas Saraceno’nun bağlantısallığı sorgulayan ağ enstalasyonları, Marina Abramovic’in mevcudiyet ve sessiz etkileşime dayalı performansı ve Refik Anadol’un veri ile makine belleğini toplumsal bir deneyime dönüştüren yapay zeka çalışmaları vaka analizi yöntemiyle incelenmektedir. Sonuç olarak çalışma, katılımcı sanatın toplumsal değişim ve demokratik diyalog potansiyelini vurgularken; sanatsal özün eğlence endüstrisi içinde yüzeyleşme riskine karşı eleştirel bir farkındalık sunmayı amaçlamaktadır.

1 Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü. asuman.aypek@hbv.edu.tr, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9400-2642>

## GİRİŞ

Bir sanat eserinin statik bir bitmiş nesneden dinamik bir sürekli diyaloga dönüşümü, sanatçı, sanat eseri ve izleyici arasında karmaşık bir etkileşimi içerir. Bu süreç, anlamın sanatçının orijinal niyetinin ötesine geçerek izleyicinin yorumlarını ve kültürel bağlamları da içerecek şekilde gelişen ilişkisel bir anlayışı teşvik eder. Sanat eserleri ve izleyiciler arasındaki ilişki çok boyutludur ve kişisel ve kültürel alışverişlerin zengin bir dokusunu yansıtır. Alkholy'nin de belirttiği gibi, sanatsal ifade tek başına anlaşılabilir; aksine, daha geniş bir anlayış ve tepki bağlamında var olur, bu da yorumların aslında sanat eseri ve izleyici arasında birlikte inşa edildiğini gösterir (Alkholy, 2009). Bu bakış açısı, Crawford ve Juricevic tarafından önerilen yapısal-bağlamsal ikili çerçeve teorisiyle uyumludur. Bu teori, sanat eserlerinin yorumlanmasının hem eseri çevreleyen bağlamsal faktörlerden hem de yapısal bileşenlerinden etkilendiğini vurgular (Crawford ve Juricevic, 2024).

Ayrıca, sanatın metaforik boyutları etkileşim sürecinde önemli bir rol oynar. Pelowski ve arkadaşları, profesyonel sanatçıların eserleri aracılığıyla nasıl belirli duyguları uyandırabildiklerini, izleyicileri sanatçının niyetini deşifre etmeye teşvik ederken aynı zamanda kendi duygusal ve deneyimsel tepkilerini de katarak tartışmayı nasıl yönlendirdiklerini ele almaktadır (Pelowski ve ark., 2023). Bu, sanat eserlerinin diyalog için etkili bir köprü görevi gördüğünü ve duygusal ve felsefi alanlara uzanan tartışmaları kolaylaştırdığını göstermektedir. Bağlamsal bilgi, sanat eserlerinin nasıl algılandığı ve takdir edildiğini önemli ölçüde etkiler. Dahası, sanat eserleri kamusal alanlarda yer aldığı anda, izleyicileri farklı bir şekilde etkiler. Kamusal sanatın sanat eseri ile çevresi arasında yorumlayıcı diyalogları teşvik ettiğini ve tarih, coğrafya ve öznel deneyimleri iç içe geçiren tartışmaları davet ettiğini görülür. Bu kavram, sanatın çeşitli izleyicilerle etkileşime girerek sürekli bir diyaloga dönüştüğü ve sosyopolitik konular ile kişisel ve kolektif kimlikler hakkında konuşmalar başlattığı fikrini pekiştirir. Sanat sadece estetik bir uğraş değildir; aynı zamanda sosyal değişim ve sağlık için bir araç olarak da işlevi vardır. Örneğin, Garcia ve Potash'ın araştırması, sanat terapisinin Kolombiya'daki çatışma sonrası senaryolarda eski savaşçıların yeniden entegrasyonu için psikososyal bir destek mekanizması olarak nasıl kullanıldığını vurgulamakta ve sanatın iyileştirme ve diyalogdaki dönüştürücü potansiyelini göstermektedir (Garcia ve Potash, 2019). Benzer şekilde, Capstick ve arkadaşları, sanat eserlerinin iklim değişikliği gibi kritik konuları nasıl etkili bir şekilde aktarabileceğini ve metaforlar ve hikaye anlatımı yoluyla bu konuların etkilerinin anlaşılmasını nasıl teşvik edebileceğini tartışarak, eyleme geçmeyi ve farkındalığı teşvik etmektedir (Capstick ve ark., 2017).

Bir başka önemli boyut, Motal'ın Martin Buber'in sanat felsefesini incelemesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu felsefe, sanatsal yaratımın kendisinin iletişimsel doğasını vurgulamaktadır (Motal, 2023). Bu felsefe, sanatın kişilerarası iletişim için bir araç olarak hizmet ettiğini ve sıradan etkileşimlerin ötesine geçerek daha derin varoluşsal temalara değinen bir diyalogu kolaylaştırdığını öne sürmektedir. Sanat yaratma ve sanatla etkileşim süreci, ortak bir anlayışa sahip bir topluluk oluşturur ve böylece sanatın bir diyalog platformu olarak hizmet etme kapasitesini güçlendirir. Sanatı “bitmiş bir nesne” olarak görmekten “sürekli bir diyalog” olarak deneyimlemeye doğru olan yolculuk, izleyicinin katılımı, bağlamsal bilgi ve sosyo-kültürel söylemin karmaşık etkileşimi sayesinde kolaylaşır. Bu dönüşüm, sanatı, karşılaştığı izleyicilere yanıt veren ve onlarla gelişen üretken bir süreç olarak kabul etmenin önemini vurgular. Aktif diyalog yoluyla sanat eserleri, bağlantılılık ve ilişkisel anlayış duygusunu besler hem yaratıcıları hem de izleyicileri anlamın dinamik ve sürekli bir keşfine katılmaya teşvik eder. Sanatın sosyal yorum, iyileştirme ve kişisel yorum için bir araç olabileceği fikri, sanatın statik, izole bir nesne olmaktan çok canlı bir diyalog olarak rolünü daha da örneklemektedir.

## Teorik Temeller: İlişkisel Estetik ve Tartışmalar

### 1. Nicolas Bourriaud ve İlişkisel Estetik

Nicolas Bourriaud'un ilişkisel estetik kavramı, çağdaş sanatı pasif bir tefekkür nesnesi olmaktan ziyade “insan etkileşimini” teşvik eden bir araç olarak tanımlar. Bu eleştirel duruş, izleyicinin aktif bir rol oynadığı ve sanat deneyimini ortak bir sosyallik alanına dönüştüren katılımcı sanat uygulamalarını gözlemlemesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu felsefenin en iyi örneği, galeri mekanlarında ortak yemekler ve yemek pişirme etkinlikleri yoluyla toplumsal deneyimleri teşvik eden enstalasyonlarıyla tanınan sanatçı Rirkrit Tiravanija'nın eserlerinde bulunur. Bu tür eserler, ilişkisel estetiğin temel ilkelerini özetlemektedir: sanat, katılımcılar arasında etkileşimi ve ilişkilerin geliştirilmesini kolaylaştıran bir araç olarak, sosyal değişim ve ortak anlayış için bir alan işlevi görür (“Ranciere and Performance”, 2021). Bourriaud, ilişkisel sanatçının rolünün, sosyal katılımı teşvik eden durumlar yaratmak ve sanat eserini bitmiş bir nesne olmaktan çok bir bağlam haline getirmek olduğunu savunur. Bu yaklaşım, toplumda sanatın rolüne ilişkin tartışmalarda ilgi görmüş ve izleyici katılımının doğası ile çağdaş sanatta işbirliğine dayalı uygulamaların yazarlık ve mülkiyet üzerindeki etkileri konusunda tartışmalar başlatmıştır. İlişkisel estetiğin eleştirmenleri, sosyal etkileşimlerin metalaştırılması ve bu eserlerin ürettiği tüm etkileşimlerin doğası gereği olumlu veya dönüştürücü olmayabileceği riski gibi potansiyel zorluklara dikkat çekmektedir.

## 2. *Claire Bishop ve "Antagonizm"*

İlişkisel estetik uyumlu etkileşimin potansiyelini vurgularken, sanat eleştirmeni Claire Bishop bu ideale karşı çıkarak katılımcı sanatta antagonizmin ve çatışmanın tanınmasını savunur. Bishop'un bakış açısı, tüm etkileşimlerin uzlaşma ile karakterize olmadığı inancına dayanır; aslında, gerilim ve anlaşmazlığın varlığı, siyasi katılım ve eleştirel söylem için verimli bir zemin oluşturabilir. Bishop'a göre, katılımcı sanatta çatışmayı tanımak, işbirliğinin daha ütopyik yorumlarında genellikle göz ardı edilen sosyal dinamiklerin ve güç ilişkilerinin katmanlarını ortaya çıkarabilir.

Bishop, katılımcı sanatın, dışlanma ve farklı bakış açılarının müzakeresini içeren sosyal dinamiklerin karmaşıklığını hesaba katması gerektiğini savunur. Bu eleştirel duruş, katılımın etik sonuçlarını çevreleyen bir söylem açar ve sanatçıları ve izleyicileri etkileşimlerinin politik boyutlarıyla ilgilenmeye teşvik eder. Özellikle, Bishop'un antagonizme yaptığı vurgu, en anlamlı etkileşimlerin uzlaşmadan değil, katılımcıları altta yatan sosyal sorunlar ve hiyerarşilerle yüzleşmeye ve bunları sorgulamaya teşvik eden üretken bir çatışmadan doğabileceğini göstermektedir.

## 3. *Jacques Ranciere: "Özgürleştirilmiş İzleyici"*

Jacques Ranciere'in çalışmaları, sanatın estetik ve politik boyutlarını anlamak için önemli bir çerçeve sunar. Ranciere, sanatın yorumlanmasına aktif olarak katılan ve böylece sanat eseri ile izleyici arasındaki geleneksel hiyerarşileri ortadan kaldıran "özgürleştirilmiş izleyici" kavramını ortaya atar (Shaw, 2016). Teorileri, sanat deneyiminde eşitliğin önemini vurgular ve her izleyicinin, karşılaştığı eserin anlamını değiştirebilecek benzersiz bir bakış açısına sahip olduğunu öne sürer. Ranciere'in çerçevesi, genellikle tekil bir anlayış veya anlam dayatan geleneksel estetik yaklaşımlardan ayrılır. Estetik alanının politik düşünce ve eylemi şekillendirmede önemli bir rol oynadığını iddia eden Ranciere, sanatsal deneyimlerin toplum içinde yeni katılım ve anlayış biçimlerini kolaylaştıran bir "estetik devrim" savunur (MacDowall, 1970). Bu bakış açısı, izleyicilerin sanatla nasıl etkileşime girdiğini yeniden incelememizi sağlar ve sanatsal uygulamaların diyalog ve muhalefet için bir platform görevi görme potansiyelini vurgular.

Ancak Ranciere'in kavramları tartışmasız değildir. Bazı eleştirmenler, onun estetik anlayışının aşırı iyimser olabileceğini ve sanat yoluyla politik ifadenin doğasında var olan karmaşıklıkları ve çelişkileri hafife aldığını savunurlar. Ayrıca, estetik ve politik özgürleşme arasında kurduğu bağlantı farklı yorumlara yol açarak, sanatın sosyal değişimi veya direnişi katalize etmedeki etkinliği konusunda tartışmalara yol açmaktadır (Dikeç, 2012).

Bourriaud'un ifade ettiği ilişkişel estetiğin araştırılması, Bishop ve Rancière'in eleştirel bakış açılarıyla birleştirmede, çağdaş sanatta katılım, etkileşim ve estetik etrafında nüanslı bir diyalog ortaya çıkar. Bourriaud'un insan ilişkisi için işbirliğine dayalı mekanlar idealine, Bishop'un çatışma ve anlaşmazlığın değerini kabul etme konusundaki ısrarı meydan okumaktadır. Öte yandan, Rancière'in özgürleşmiş izleyicinin rolüne yaptığı vurgu, katılımcı sanatın geleneksel anlayışını karmaşılaştırarak, sanatı deneyimlemek için kapsayıcı ve demokratik bir yaklaşımı savunmaktadır. Bu teorik çerçeveler, sanatın sosyal ilişkilerin ve politik bağlamların karmaşıklığını nasıl yönlendirebileceği, sorgulayabileceği ve yansıtabileceği konusunda daha derin bir anlayışa katkıda bulunmaktadır.

## Plastik Sanatlarda Pratik Dönüşüm: Yöntemler ve Stratejiler

### 1. Maddeselleştirme ve Deneyim

Plastik sanatlar, özellikle heykel bağlamında maddeselleştirme, sanat eserinin fiziksel biçiminden ziyade, eser tarafından yaratılan deneyimsel durumun önemini vurgular. Bu yaklaşım, izleyici ile sanat nesnesi arasındaki geleneksel ilişkinin yeniden tanımlandığı kavramsal sanata derinlemesine yerleşmiştir. Sanatçılar, yalnızca somut malzemelere odaklanmak yerine, izleyicileri sanat eserlerinin sunduğu temel kavramlar veya fikirlerle ilgilenmeye teşvik ederler. Örneğin, Lu'nun heykelde dematerializasyon pratiğini araştırması, sanatçılarının fiziksel yapılar yerine kavramları ve deneyimleri ifade etmeye giderek daha fazla yöneldiklerini ve böylece heykelin algılanışında bir değişime yol açtıklarını vurgulamaktadır (Lu, 2024).

Dematerializasyon kavramı, sanatçılarının maddiyat kavramını reddetmeye başladıkları ve fiziksel etkileşimden ziyade psikolojik ve duysal deneyimleri davet eden eserler yarattıkları minimalist akımda da köklerini bulur. Applin'in analizinde ele alınan Lee Bontecou'nun heykelleri, karmaşık duysal tepkiler uyandırarak izleyicileri derin bir etkileşimli deneyime dahil ederek, heykel alanı ve somutlaşma kavramlarına geleneksel yaklaşımlara meydan okuyarak bu değişimi örneklemektedir (Applin, 2006). Maddesizleşme konusundaki bu gelişen bakış açısı, sanatın algılanışındaki pasifliği bozarak, etkileşimi, yorumu ve daha katılımcı bir izleyici deneyimini teşvik etmektedir.

### 2. Ortak Yaratım

Çağdaş sanat uygulamalarında, sanatçının rolü giderek yalnız bir dahi olmaktan çok bir "kolaylaştırıcı" olarak görülmektedir. Ortak yaratıma doğru bu geçiş, sanatçılarının izleyiciler, topluluklar veya diğer sanatçılarla işbirliği içinde çalışmasını ve sanat eserinin üretimini ve yorumlanmasını etkili bir

şekilde demokratikleştirmesini içerir. Bu işbirliğine dayalı yaklaşım, yazarlık ve uzmanlık konusundaki geleneksel hiyerarşilere meydan okumaktadır.

Bu bağlamda, çağdaş sanatçılar izleyicileri aktif katılımcılar olarak dahil eden ve onların katkılarıyla sanat eserinin anlamını şekillendiren metodolojiler kullanmaktadır. Örneğin, süreç odaklı sanat eserleri genellikle izleyicilerin unsurları manipüle etmesine izin vererek, onların sanatsal deneyimde ortak yaratıcılar olmalarını sağlar. Bu tür uygulamalar, sanatçı ve izleyici arasındaki belirgin sınırların bulanıklaştığı sanatsal ekosistemdeki rollerin akışkanlığını vurgular (Davis, 2011). Ortak yaratıma doğru bu geçiş, katılımcılar arasında diyalog ve kolektif deneyimi teşvik etmeyi amaçlayan çeşitli katılımcı sanat projeleri ve enstalasyonlarında görülebilir ve sanat eserini dinamik bir etkileşim alanına dönüştürür.

### *3. Açık Eser*

Umberto Eco tarafından ifade edilen "Açık Eser" kavramı, izleyicinin yorumlamasına ve tamamlamasına davet eden sanat eserlerini ifade eder; bu eserlerin anlamları sabit değildir, aksine bireysel deneyimler ve eserle etkileşim yoluyla tamamlanır. Bu kavram, sanatçı ve izleyici arasındaki ayrımı bulanıklaştırarak, kişisel yorumlar yoluyla eseri zenginleştiren bir etkileşimi teşvik eder. Eco, açık eserlerin belirsizliği kucakladığını, katılımcının eserle etkileşimine bağlı olarak birden fazla anlamın bir arada var olmasını ve gelişmesini sağladığını öne sürer (Lauwrens, 2023).

Uygulamada bu, izleyicinin katılımını gerektiren veya izleyicinin eylemlerine göre değişen enstalasyonlarda gözlemlenebilir. Örneğin, birçok modern interaktif heykel, izleyicilerin varlığına veya eylemlerine dinamik olarak tepki verecek şekilde tasarlanmıştır, böylece her izleyici için benzersiz bir deneyim yaratır. Bu, sanatın hem yaratıcının niyetleri hem de izleyicinin yorumları tarafından sürdürülen işbirliğine dayalı bir diyalog olduğu fikrini pekiştirir.

Dahası, açık eserlerin deneysel doğası genellikle daha geniş kültürel diyalogları yansıtır, çünkü izleyicinin katkıları, kimlik, teknoloji ve sosyal yapılar gibi çağdaş konular içinde sanat eserinin bağlamını değiştirebilir (Curley, 2016). Bu katılımcı model, izleyicinin sanat eseriyle olan bağını güçlendirmekle kalmaz, aynı zamanda günümüzün gelişen sanat ortamında hayati önem taşıyan bir topluluk duygusu ve ortak anlayış geliştirir.

Plastik sanatlarda meydana gelen pratik dönüşümler, geleneksel form ve yapıların yerine deneysel katılımı önceliklendiren metodolojiler ve stratejilerdeki önemli değişiklikleri yansıtır. Dematerializasyon, bir sanat eserini oluşturan özü sorgulamaya devam ederek yeni yorumlara ve daha derin bir bağa davet etmektedir. Benzer şekilde, sanatçıların kolaylaştırıcı

rolü, yaratıcı süreçte izleyicileri güçlendiren işbirliğine dayalı uygulamaları teşvik ederken, açık eserler kavramı izleyicileri anlamın inşasına aktif olarak katılmaya davet ederek sanat ve izleyici arasında canlı bir diyalog oluşturur. Bu stratejiler, toplumsal dinamiklere yanıt olarak gelişmeye devam eden, daha etkileşimli, kapsayıcı ve ilişkisel bir sanat modeline doğru ilerleyen ilerici bir hareketi simgelemektedir.

## Yeni Eğilimler: Dijital ve Sosyal Katılım

### 1. Ağ Toplumu ve Katılım

Ağ toplumunun ortaya çıkışı, çağdaş sanatta katılım kavramını temelden yeniden şekillendirdi. Dijital platformların ve sosyal medyanın yükselişiyle birlikte, katılım tamamen fiziksel bir deneyimden sanal ve etkileşimli bir olguya dönüştü. Sanatçılar bu ortamlar aracılığıyla, coğrafi sınırların ötesine geçen yollarla farklı kitleleri sanat eserleri etrafında küresel bir diyaloga dahil edebiliyorlar. Sanatın bu demokratikleşmesi, çağdaş sanatın özünün geleneksel sanatçı-üretir-izleyici-tüketir modelinden ziyade “ilişkiler”de yattığını öne süren Bourriaud’un ilişkisel estetiği ışığında anlaşılabilir (Ihle, 2007).

Dijital platformlar, izleyicilerin gerçek zamanlı olarak işbirliği yapmasına ve geri bildirimde bulunmasına olanak tanıyan sürekli etkileşim ve katılım sağlar (Tasca, 2016). Bu duyarlılık, izleyicilerin sanatı sadece tüketmekle kalmayıp, aynı zamanda onu birlikte yaratarak, sanatsal uygulamada kapsayıcılık ve topluluk katılımına doğru bir kayışı yansıtan katılımcı bir kültür yaratır. Örneğin, sosyal medya kampanyaları genellikle bireyleri sanat eserlerine ilişkin yorumlarını ve deneyimlerini paylaşmaya teşvik eden kullanıcı tarafından oluşturulan içeriği harekete geçirir ve böylece sanatsal çabayı çevreleyen genel diyalogu zenginleştirir (Kamık, 2025). Dijital ortamlar aracılığıyla katılımcı etkileşim, geleneksel hiyerarşileri bozar ve sanatçının rolünü yeniden tanımlayarak, onları sanatın yaratılmasında otoriter figürlerden çok kolaylaştırıcılar olarak konumlandırır.

### 2. Etkileşimli Enstalasyonlar

Plastik sanatlar alanındaki etkileşimli enstalasyonlar, teknolojinin sanatsal uygulamalara entegrasyonunu örneklemekte ve izleyicilerin biyolojik ve dijital olarak benzersiz bir şekilde katılımını kolaylaştırmaktadır. Sensör teknolojileri, sanal gerçeklik (VR), artırılmış gerçeklik (AR) ve yapay zeka (AI) alanındaki gelişmeler, sanatçıların aktif katılımı teşvik eden sürükleyici ortamlar yaratmalarını sağlamıştır. Bu enstalasyonlar genellikle izleyiciyi unsurları manipüle etmeye davet eder ve böylece sadece sanat eserini değil, izleyicinin esere ilişkin deneyimsel anlayışını da değiştirir.

Örneğin, AI içeren enstalasyonlar izleyicilerin hareketlerine ve davranışlarına tepki verebilir ve izleyici ile sanat eseri arasında dinamik bir etkileşim yaratabilir. Bu özellik, izleyicinin etki ve katılım duygusunu güçlendirerek işbirliğine dayalı bir sanatsal deneyim sağlar. Dahası, bu tür etkileşimli formlar izleyicileri duygusal ve refleksif olarak birbirine bağlayarak, onları enstalasyon alanı içindeki bedensel varlıklarının daha önemli bir farkındalığına çekebilir. Sanatçılar bedensel katılımı en son teknolojiyle birleştirerek toplumsal konulara eleştirel yorumlar getirebilir ve böylece sanatın, katılımcı deneyimlerin yansıma ve diyalogu tetikleyebildiği bir araç olduğu kavramını pekiştirebilirler.

### *3. Ekolojik Katılım*

“Eko-Sanat” uygulamalarının ortaya çıkışı, sanat ve çevre aktivizmi arasında ilgi çekici bir kesişim noktası oluşturur; bu noktada izleyicinin katılımı, ekolojik farkındalığı ve eylemi teşvik etmede çok önemlidir. Sanatçılar, çevre değişikliği süreçlerine halkı doğrudan dahil ederek ekolojik konularda toplu düşünmeyi teşvik ederler. Eko-Sanat projeleri, katılımcıları genellikle restorasyon projelerine fiziksel olarak katılmak veya çevre sorunlarını ele alan sanat eserleri yaratmak yoluyla aktif değişim ajanları olmaya teşvik eder.

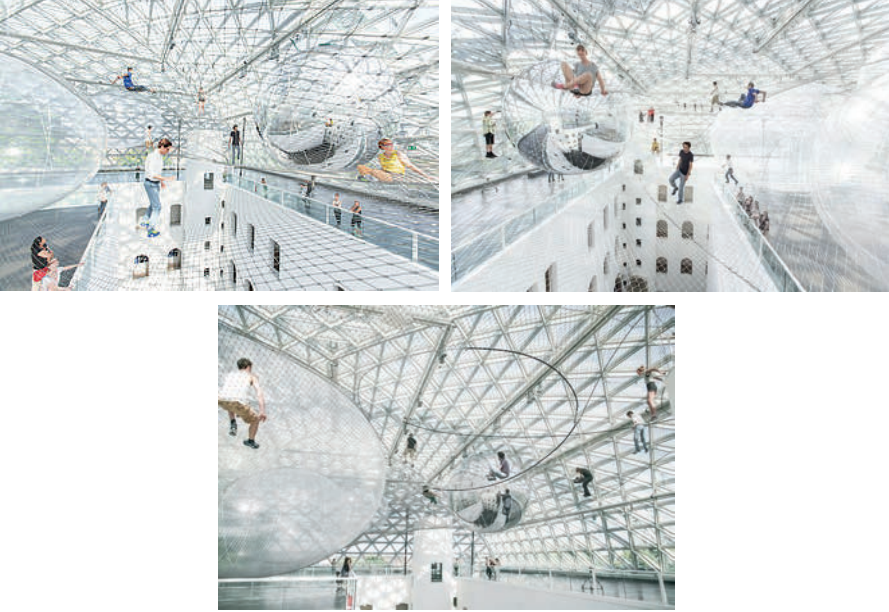
Örneğin, ağaç dikme veya habitatları restore etme gibi katılımcı sanat enstalasyonları, izleyicilerin ekolojik girişimlere doğrudan dahil olmalarını sağlar. Bu katılım biçimi, gözlemciliği aşar ve izleyicileri daha büyük bir ekolojik misyona katkıda bulunanlara dönüştürür, bu da aktivizmde sanatın rolünün giderek daha fazla kabul görmesiyle uyumludur (Gomoll, 2015). Eko-sanat, yalnızca çevresel yönetim için toplumsal bir ihtiyacı yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda ekolojik sürdürülebilirlik konusunda kamuoyunun bilincini etkilemeye yönelik sanatsal bir taahhüdü de somutlaştırır. Sanatçılar, bu tür uygulamalara katılımı teşvik ederek, izleyicilerin çevreyle olan ilişkilerini ve koruma çabalarındaki rollerini düşünebilecekleri bir yansıtıcı alan yaratabilirler.

Çağdaş sanatta dijital ve sosyal katılım eğilimleri, sanatın yaratılma, algılanma ve deneyimlenme biçiminde derin bir evrim olduğunu göstermektedir. Ağ toplumu, katılımı geleneksel çerçevelerin ötesine genişleterek, sanatçıların dijital platformlar aracılığıyla izleyicileri canlı diyaloglara dahil etmelerine olanak sağlamıştır. Etkileşimli enstalasyonlar, izleyiciler ve sanat eserleri arasında samimi bağlantılar kurmak için ileri teknolojileri kullanırken, ekolojik katılım, çevre aktivizmiyle uyumlu sanatsal ifade için anlamlı bir yol sunmaktadır. Toplu olarak, bu yöntemler ve stratejiler, katılımın sadece pasif bir karşılaşma değil, aktif, iş birliğine dayalı ve genellikle dönüştürücü bir deneyim olduğu sanat alanında dönüştürücü bir anı yansıtmaktadır.

## Çağdaş Sanatta Uygulama Örnekleri

*Tomas Saraceno: "In Orbit"*

"In Orbit" (2013), ziyaretçileri tavandan sarkan, şeffaf kürelerden oluşan ağ benzeri bir ortama davet eden, çarpıcı bir şekilde sürükleyici bir enstalasyondur. Her küre farklı derecelerde hava basıncı içerir ve ziyaretçilerin hareketleri ve çevre koşullarına göre değişen etkileşimli, süzülme hissi veren bir deneyim yaratır. Katılımcılar bu enstalasyonu gezerken, sadece fiziksel formlarla değil, aynı zamanda bağlantı, karşılıklı bağımlılık ve ekoloji gibi alta yatan temalarla da etkileşime girerler.



*Görsel 1-2-3: Tomas Saraceno, In Orbit, 2013, K21 Ständehaus, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf, Almanya)*

Enstalasyon, katılımcı sanatın ilkelerini örneklemekte, izleyicileri fiziksel olarak etkileşime girmeye ve mekândaki diğer kişilerle bağlantı kurmaya zorlamaktadır. İzleyiciler enstalasyonu gezerken, hareketleri kürelerde salınımlara ve kaymalara neden olarak kolektif ve dinamik bir deneyim yaratmaktadır. Birey ve enstalasyon arasındaki bu ilişki, fiziksel farkındalığın duygusal ve bilişsel tepkileri güçlendirdiği somutlaştırılmış biliş kavramını özetlemektedir.

Saraceno'nun eseri izleyicinin algısını önemli ölçüde değiştirir ve katılımın ilişkiyel yönlerini vurgular. Kühnapfel ve diğerlerinin belirttiği gibi, bedensel

deneyim, enstalasyon sanatına dalmak için çok önemlidir; kişinin eylemleri ve bedeni hakkında artan farkındalık, dönüştürücü duygusal durumlar yaratır. Katılımı gözlemlerle sınırlayabilen geleneksel sanat biçimlerinden farklı olarak, Saraceno'nun "In Orbit" adlı eseri, katılımcıları çevrelerini keşfetmeye ve daha geniş bir ekolojik anlatı içindeki rollerini fark etmeye aktif olarak davet eder.

Bu katılımcı etkileşim, sanatın sosyal alışverişler ve etkileşimler içinde var olduğunu öne süren Nicolas Bourriaud'un ilişkisel estetik teorisiyle derin bir rezonans içindedir (Silvester, 2025). "In Orbit", izleyicinin rolünü pasif gözlemciden aktif katılımcıya dönüştürerek, sanatın yalnızca gözlem nesnesi olduğu fikrine meydan okumaktadır. Bunun yerine, sanat ve sosyal ilişkiler hakkındaki anlayışımızı şekillendirmede kolektif deneyimlerin ve empati kurmanın önemini vurgulamaktadır.

*Marina Abramovic: "Sanatçı Burada"*

Marina Abramovic'in Modern Sanat Müzesi'nde (MoMA) sergilediği "Sanatçı Burada" (2010) adlı performans eseri, ilişkisel sanatın bir paradigmasıdır. Bu eserde Abramovic, bir masada sessizce oturarak galeri ziyaretçilerini karşısına oturmaya ve düşünceli bir varlık alışverişine girmeye davet etti. Bu doğrudan deneyim, kelimelere gerek duymadı ve insan bağlantısının gücünü vurgulayarak, katılımcıların paylaşılan sessizlik ve odaklanmış dikkat yoluyla kendileriyle ve birbirleriyle karşılaşmalarını sağladı.



*Görsel 4-5: Marina Abramovic, "Sanatçı Burada", 2010, MoMA (Modern Sanat Müzesi), New York.*

İzleyiciler sırayla Abramovic'in karşısına oturduklarında, genellikle kırılganlıktan derin düşüncelere kadar uzanan derin duygusal tepkiler yaşadılar (Gomoll, 2015). Kendini hem sanatçı hem de katılımcı olarak konumlandıran Abramovic, geleneksel sınırları aştı ve izleme eylemini sanatsal sürece aktif ve ortak bir katılım haline dönüştürdü. Varlığa ve kişilerarası bağlantıya kasıtlı

olarak odaklanmak, performans sanatının sanatçı ve izleyici arasında anlık ve genellikle dönüştürücü deneyimleri nasıl kolaylaştırabileceğini göstermektedir.

*Refik Anadol Proje Odağı: Makine Haliisinasyonları (Machine Hallucinations)*

Refik Anadol, sanat ile yapay zekayı ve veriyi birleştirme konusundaki yenilikçi yaklaşımıyla tanınan, günümüzün önde gelen medya sanatçılarından biridir. Eserleri; teknoloji, bellek ve algı arasındaki etkileşimi incelerken sıklıkla dijital sistemlerin mekan anlayışımızı ve deneyimlerimizi nasıl etkileyebileceğine odaklanır. Anadol'un projeleri; büyük veri setlerini, hesaplamalı süreçleri ve sürükleyici (immersive) enstalasyonları düzenli olarak bir araya getirerek, izleyicileri veri ve yapay zekanın dinamik manzaralarıyla etkileşime girmeye davet eder ve geleneksel sanatsal üretim kavramlarına meydan okur (Tire, 2022; Oktan ve Oktan, 2024).



*Görsel 6-7-8: Refik Anadol, 2016 – Günümüz, Medya Sanatı / Yapay Zeka Veri Heykeli ve Veri Tablosu*

Anadol'un en önemli çalışmalarından biri, devasa veri setlerinden çarpıcı görsel anlatılar oluşturmak için makine öğrenimi algoritmalarını kullanan "Makine Halüsinasyonları" (Machine Hallucinations) adlı yerleştirme dizisidir. Bu projede Anadolu, sosyal medyadan, arşivlerden ve diğer halka açık kaynaklardan 100 milyondan fazla görüntü toplayarak; bu verileri bir makinenin rüyalarını temsil eden sürükleyici ortamlar oluşturmak için kullanmıştır (Oktan ve Oktan, 2024). Bu proje, New York'taki Modern Sanat Müzesi (MoMA) gibi mekanlarda sergilenerek doruk noktasına ulaşmıştır. Burada ziyaretçiler, verilerin canlı projeksiyonlara dönüştürüldüğü 30 dakikalık zengin bir görsel deneyime dahil edilerek; gerçeklik ile dijital kurgu arasındaki sınırları keşfetme imkanı bulmuştur.

Anadol, "Makine Halüsinasyonları" çalışmasında izleyici algısını yeniden tanımlayan bir etkileşim deneyimi sunar. Ziyaretçiler, görsel unsurların veri akışlarının kolektif girdisiyle uyumlu olarak değiştiği, duyarlı bir ortamın içine girerler. Bu sayede izleyiciler yalnızca pasif gözlemciler olmakla kalmaz; insan deneyimi ile makine süreçleri arasında bir diyalog yaratan etkileşimin bir parçası haline gelirler. Bu etkileşim, sanatı yalnızca izlenecek bir nesne olarak değil, sosyal bağlantı ve katılım için aktif bir araç olarak vurgulayan "ilişkisel estetik" kavramıyla Anadolu'nun çalışmalarının uyumunu pekiştirir.

### **Teorik Çıkarımlar**

Anadol'un görsel sanat eserleri yaratırken yapay zekayı kullanması, teknolojiyi sanatsal sürecin ayrılmaz bir paydaşı haline getirerek sanatçının rolünü dönüştürür. Bu durum; yaratıcılık, özgünlük ve sanatın tanımı üzerine soruları beraberinde getirir. Alioğlu tarafından ifade edildiği gibi, Anadolu'nun eserlerinde teknolojinin entegrasyonu, Marshall McLuhan'ın "araç mesajdır" (the medium is the message) fikriyle örtüşür; bu da verinin kullanılma biçiminin, sunulan anlatıları temelden şekillendirdiğini gösterir (Alioğlu, 2025). Proje sadece geleneksel sanatsal yöntemlere meydan okumakla kalmaz, aynı zamanda yapay zekanın ve dijital kültürün çağdaş sanat pratikleri üzerindeki etkisine dair daha geniş tartışmaları da tetikler (Çelik ve ark., 2024).

Tomas Saraceno ve Marina Abramoviç'in vaka çalışmaları, uluslararası sanatçıların izleyici katılımı kavramını nasıl geliştirdiklerini ve hem kişisel hem de kolektif deneyimler üzerine nasıl derin düşünceler tetiklediklerini vurgulamaktadır. Bu süreçte dijital bir boyut katan Refik Anadolu'nun "Makine Halüsinasyonları" ise, veri akışlarını ve yapay zekayı katılımcı bir enstrümana dönüştürerek, insan-makine etkileşimi üzerinden izleyiciyi kolektif bir dijital belleğin parçası haline getirmektedir.

Tüm bu örnekler; fiziksel, ekolojik ve dijital düzlemlerde çağdaş sanatta katılımın derin etkisini ortaya koymaktadır. Anadolu'nun teknolojiyle şekillenen anlatıları, sanat uygulamalarının sürekli gelişen kültürel manzarada nasıl dönüşüm yarattığını, diyalogu nasıl kolaylaştırdığını ve topluluk katılımını nasıl yeniden tanımladığını kanıtlar niteliktedir. Bu örnekler, çağdaş sanatta katılımın derin etkisini göstermekte ve sanat uygulamalarının, sürekli gelişen bir kültürel manzarada diyalog, dönüşüm ve topluluk katılımını nasıl kolaylaştırabileceğini kanıtlamaktadır.

## Sonuç

Çağdaş sanatı çevreleyen söylem, ontolojik temellerinde önemli ve süregelen bir dönüşümü ortaya koymaktadır. Bu dönüşüm, öncelikle katılımcı uygulamaların başarılarıyla ayırt edilmektedir. Sanatçıların sanatı demokratikleştirerek ve farklı izleyici kitleleri arasında sosyal bağlar kurarak, geleneksel hiyerarşilere meydan okuyan ve kapsayıcılığı teşvik eden toplumsal katılım ve diyalog alanları yaratmaktadırlar. Sanatın sosyal değişim ve kolektif kimlik için bir platform olarak hizmet etme potansiyeli, Marina Abramovic ve Tomas gibi sanatçıların çalışmalarında görüldüğü gibi, işbirliğine dayalı girişimlerde açıkça görülmektedir. Bu sanatsal uygulamalar, katılımcı deneyimlerin izolasyonu nasıl aştığını ve daha geniş toplumsal meselelerle rezonans yaratan ortak anlatıları nasıl geliştirdiğini vurgulamaktadır.

Ancak, bu başarıların yanında, doğasında var olan riskler ve eleştiriler de bulunmaktadır. Çağdaş söylemde yaygın bir endişe, sanata katılımın, genellikle “sanatın disneyleşmesi” olarak tanımlanan, salt eğlenceye dönüşme potansiyelidir. Sanatsal ifade ile ticari çekicilik arasındaki sınır bulanıklaştıkça, sanat aracılığıyla kurulan derin bağlantıların yüzeysel hale gelme ve özden çok gösterişin öncelik kazanma riski ortaya çıkmaktadır. Bu metalaşma, popüler zevklere hitap eden sanat eserlerinin ortaya çıkmasına neden olabilir ve böylece sanatın anlamlı söylem ve sosyal eleştiri geliştirme konusundaki eleştirel potansiyelini zayıflatabilir. Bu gerilimi ele almak, sanatçıların ve kurumların, sanatsal önemi sulandırabilecek ticarileşmiş kültürün çekimine direnirken, katılımcı uygulamaların bütünlüğünü korumak için sürekli bir taahhütte bulunmalarını gerektirir.

Gelecekte, görsel sanatlarda “nesne” ve “insan” arasındaki sınır giderek daha belirsiz hale gelecektir. Dijital teknolojiler ve etkileşimli medya gelişmeye devam ettikçe, izleyiciler ve sanat eserleri arasında daha derin bir etkileşim kurulmasını kolaylaştıracaktır. İzleyicinin rolü, pasif gözlemciden aktif katılımcıya doğru evrimleşmeye devam edecek ve sanatçının niyeti ile izleyicinin deneyimi arasındaki ayrımı daha da bulanıklaştıracaktır. Bu gelişmeler, gelecekteki

sanatsal uygulamaların ilişkisel yapıyı giderek daha fazla önceliklendireceğini ve sanat ontolojisinin temel unsurları olarak işbirliğini, ortak yaratımı ve duygusal bağı vurgulayacağını göstermektedir.

Sonuç olarak, sanatın yeni ontolojisi, katılımcı uygulamaların hem dönüŖtürücü bir güç hem de eleştirel söylemin bir alanı olarak hizmet ettiği canlı ve karmaşık bir manzara sunmaktadır. Sanatçılar bu gelişen dinamikleri yönlendirirken, sadece sanatın nasıl yaratıldığı ve deneyimlendiğini değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel paradigmaları nasıl etkilediğini de yeniden şekillendirme potansiyeline sahiptirler. Bu temaların sürekli olarak araştırılması, güncelliğini koruyan, yansıtıcı ve toplumsal anlatıları şekillendirebilen bir sanat dünyasının gelişmesinde çok önemli olacaktır.

## Kaynakça

- Alioğlu, N. (2025). An essay on digital storytelling in the art of Refik Anadol. İçinde *Digital Storytelling and the Future of Media* (ss. 197–228). IGI Global. <https://doi.org/10.4018/979-8-3373-2023-6.ch008>
- Alkholly, I. (2009). Is the reception of emotional expression in visual art global? *The International Journal of the Humanities: Annual Review*, 7(3), 179–188. <https://doi.org/10.18848/1447-9508/cgp/v07i03/42651>
- Applin, J. (2006). ‘This threatening and possibly functioning object’: Lee Bon-tecou and the sculptural void. *Art History*, 29(3), 476–502. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2006.00510.x>
- Capstick, S., Hemstock, S. ve Senikula, R. (2017). Perspectives of artist–practitioners on the communication of climate change in the Pacific. *International Journal of Climate Change Strategies and Management*, 10(2), 323–339. <https://doi.org/10.1108/ijccsm-03-2017-0058>
- Crawford, C. ve Juricevic, I. (2024). Understanding metaphor in art: Distinguishing literal giants from metaphorical challenges. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 18(5), 762–776. <https://doi.org/10.1037/aca0000477>
- Curley, J. (2016). Hybrid sculpture of the 1960s. *British Art Studies*, (3). <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/jcurley-1960s>
- elik, F., Aktürk, R., Caymaz, G. ve Türkdođdu, H. (2024). The concept of digital art and Refik Anadol. İçinde *Contemporary Perspectives on Digital Art* (ss. 80–93). IGI Global. <https://doi.org/10.4018/979-8-3693-2927-6.ch004>
- Davis, T. (2011). Towards a relational understanding of the performance ecosystem. *Organised Sound*, 16(2), 120–124. <https://doi.org/10.1017/s1355771811000069>
- Dike, M. (2012). Politics is sublime. *Environment and Planning D: Society and Space*, 30(2), 262–279. <https://doi.org/10.1068/d12610>
- García, L. ve Potash, J. (2019). Art therapy as psychosocial support for FARC reincorporation. *Journal of Peacebuilding & Development*, 14(2), 109–124. <https://doi.org/10.1177/1542316619842046>
- Gomoll, L. (2015). The performative spirit of Amalia Mesa-Bains’ New World Wunderkammer. *Cultural Dynamics*, 27(3), 357–377. <https://doi.org/10.1177/0921374015610130>
- Ihleın, L. (2007). Bilateral blogging. *The International Journal of the Arts in Society: Annual Review*, 1(7), 53–62. <https://doi.org/10.18848/1833-1866/cgp/v01i07/35306>
- Kanık, İ. (2025). Digital games and relational aesthetics: Games as an art form from the perspective of Nicolas Bourriaud. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 15(1), 499–523.

- Lauwrens, J. (2023). Haptic modes of engagement in Willem Boshoff's Blind Alphabet. *Image & Text*, (36), 1–23. <https://doi.org/10.17159/2617-3255/2022/n36a26>
- Lu, J. (2024). Research on the practice of sculpture dematerialization in the context of conceptual art. *Journal of Education and Educational Research*, 11(3), 106–108. <https://doi.org/10.54097/zbv2n271>
- MacDowall, L. (2011). The aesthetic revival. *Cultural Studies Review*, 17(2). <https://doi.org/10.5130/csr.v17i2.2300>
- Motal, J. (2023). Through communication to the community: The political implications of Martin Buber's philosophy of art. *Filozofia*, 78(7), 564–577. <https://doi.org/10.31577/filozofia.2023.78.7.4>
- Oktan, A. ve Oktan, K. (2024). Refik Anadol's AI-based digital art and its intellectual connotations. *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 6(3), 17–43. <https://doi.org/10.46539/gmd.v6i3.478>
- Pelowski, M., Kühnapfel, C., Fingerhut, J. (2023). *The role of the body in the experience of installation art: A case study of visitors' bodily, emotional, and transformative experience in Tomás Saraceno's "in orbit"* [Ön baskı]. PsyArXiv. <https://doi.org/10.31234/osf.io/2xj9y>
- Rancière and Performance. (2021). Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9798881814601>
- Shaw, D. (2016). *Egalitarian moments*. Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781474218924>
- Silvester, R. (2025). Xuefeng Chen and relational art. *French Cultural Studies*. <https://doi.org/10.1177/09571558251379308>
- Tasca, F. (2016). Between Nicolas Bourriaud and Santiago Sierra: Antagonism as a relational strategy. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, 20(34), 121. <https://doi.org/10.22456/2179-8001.62318>
- Tire, S. (2022). Artist Refik Anadol transforming data into art with artificial intelligence. *Social Science Development Journal*, 7(30), 69–80. <https://doi.org/10.31567/ssd.607>

### Görsel Kaynakça

- Görsel 1-2-3: <https://www.kunstsammlung.de/en/exhibitions/tomas-saraceno-in-orbit-en>
- Görsel 4-5: <https://www.britannica.com/biography/Marina-Abramovic>
- Görsel 6-7-8: <https://refikanadol.com/works/archive-dreaming/>

## Resimde Politik İmge ve Kolektif Belleğin Dönüşümü: Modern Ulus İnşasından Dijital Çağa Estetik, İdeoloji ve Piyasa

Mahmut Özkan<sup>1</sup>

### Özet

Bu çalışma, toplumsal bellek ile resim sanatı arasındaki ilişkiyi politik imgeler bağlamında incelemektedir. Kuramsal çerçeve, Maurice Halbwachs'ın kolektif bellek yaklaşımı, Jan Assmann'ın kültürel bellek kuramı, Pierre Nora'nın hafıza mekânları kavramı ve Walter Benjamin'in tarih anlayışı doğrultusunda yapılandırılmıştır. Bu bağlamda resim, yalnızca estetik bir üretim değil; kolektif kimliğin inşasında etkin rol oynayan görsel bir hafıza pratiği olarak ele alınmaktadır.

Metinde Cumhuriyet Dönemi Türk resmi üzerinden sanat politikaları ve millî kimlik inşası tartışılmakta; 20. yüzyılda savaş ve protesto imgelerinin propaganda ile eleştirel modernizm arasındaki gerilimi analiz edilmektedir. Pablo Picasso'nun Guernica adlı yapıtı ve Banksy'nin politik müdahaleleri, travmanın estetik temsilinin kolektif hafızadaki etkisini somutlaştıran örnekler olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca sanat koleksiyonları ve müzayede kültürü üzerinden belleğin ekonomik değerle yeniden çerçevelenmesi tartışılmaktadır.

Sonuç olarak çalışma, resmin toplumsal belleğin hem taşıyıcısı hem de dönüştürücüsü olduğunu; politik imgelerin geçmişi yalnızca temsil etmekle kalmayıp yeniden kurduğunu ortaya koymaktadır.

1 Dr. Öğretim Üyesi, Dicle Üniversitesi, ozkanmahmut21@gmail.com,  
ORCID ID: 0000-0001-6426-6754

## 1. Giriş:

### 1.1. Toplumsal Bellek ve Resim

Toplumsal bellek, bireysel hafızanın ötesine geçen ve bir topluluğun geçmişi nasıl hatırladığını, anlamlandırıldığını ve yeniden kurduğunu belirleyen dinamik bir süreçtir. Bu kavram ilk kez sistematik biçimde Maurice Halbwachs tarafından ele alınmış ve hafızanın bireysel değil, toplumsal çerçeveler içinde inşa edildiği ileri sürülmüştür. Halbwachs'a göre birey, geçmişi "kendi başına" değil, ait olduğu grubun değerleri, dili ve sembolik kodları aracılığıyla hatırlar (Halbwachs, 1992). Bu bağlamda bellek, salt bir hatırlama eylemi değil; kültürel olarak biçimlenen ve yeniden üretilen kolektif bir kurgu alanıdır. Belleğin kültürel ve tarihsel boyutunu derinleştiren bir diğer isim Jan Assmann'dır. Assmann, "kültürel bellek" kavramını geliştirerek, toplumların geçmişi semboller, ritüeller ve görsel imgeler aracılığıyla kurumsallaştırdığını belirtir. Ona göre kültürel bellek, yalnızca tarihsel bilgiyi aktarmakla kalmaz; aynı zamanda kimlik inşasının temel dayanaklarından birini oluşturur (Assmann, 2011). Bu noktada sanat, özellikle de resim, toplumsal belleğin görsel arşivi olarak işlev görür. Çünkü resim, hem tarihsel olayların temsiline hem de bu olayların duygusal ve ideolojik kodlarla yeniden yorumlanmasına imkân tanır. Bellek ve tarih arasındaki ayrımı vurgulayan Pierre Nora ise "hafıza mekânları" (lieux de mémoire) kavramıyla, modern toplumlarda belleğin maddi ve simgesel alanlarda yoğunlaştığını ifade eder (Nora, 1989). Anıtlar, müzeler, arşivler ve görsel sanat eserleri, kolektif hatırlamanın sabitlendiği mekânlar hâline gelir. Bu bağlamda resim, yalnızca estetik bir üretim değil; aynı zamanda toplumsal travmaların, devrimlerin, savaşların ve politik dönüşümlerin görsel hafıza alanıdır.

Politik imgeler bağlamında düşünüldüğünde resim, ideolojinin taşıyıcısı olmanın ötesinde, belleğin yönünü belirleyen bir araçtır. Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine" adlı metninde geçmişin, galiplerin anlatısı üzerinden kurgulandığını ve sanatın bu anlatıyı tersine çevirme potansiyeline sahip olduğunu belirtir (Benjamin, 2007). Benjamin'e göre tarih, "kazananların" yazdığı bir anlatıdır; ancak sanat, bastırılmış olanın görünür kılınmasına aracılık edebilir. Bu yaklaşım, politik imgelerin yalnızca temsil değil, aynı zamanda müdahale alanı olduğunu gösterir. Görsel temsilin ideolojik boyutunu irdeleyen John Berger ise imgelerin masum olmadığını, her temsilin belirli bir bakış açısını ve güç ilişkisini yansıttığını vurgular (Berger, 1972). Berger'e göre "görme biçimleri" toplumsal olarak belirlenir; dolayısıyla resim, yalnızca görüleni aktarmakla kalmaz, nasıl görülmesi gerektiğini de biçimlendirir. Bu durum, politik imgelerin toplumsal belleği yönlendirme gücünü açıkça ortaya koyar. Resmin toplumsal bellekteki rolü özellikle travmatik tarihsel olayların

temsili üzerinden daha görünür hâle gelir. Susan Sontag, savaş imgeleri üzerine yaptığı değerlendirmelerde, görsel temsilin hem tanıklık hem de duyarsızlaşma üretme potansiyeli taşıdığını belirtir (Sontag, 2003). Ona göre imgeler, hafızayı canlı tutabileceği gibi, tekrar yoluyla sıradanlaştırma riskini de barındırır. Bu çelişki, politik resmin etik ve estetik sınırlarını tartışmaya açar. Toplumsal belleğin görsel kodlarla inşası, modern ve çağdaş sanatta açık biçimde gözlemlenir. Özellikle devrim, savaş ve direniş temalarının işlendiği resimler, yalnızca belirli bir anı betimlemekle kalmaz; aynı zamanda kolektif kimliğin inşasına katkıda bulunur. Bu noktada politik imge, hem tanıklık eden hem de anlam üreten bir yapı olarak karşımıza çıkar. İmge, belleği sabitlemez; aksine onu her yeniden okunuşta yeniden kurar.

Sonuç olarak resim, toplumsal belleğin hem taşıyıcısı hem de üreticisidir. Politik imgeler aracılığıyla geçmiş, estetik bir düzlemde yeniden yorumlanır ve kolektif kimlik bağlamında dolaşıma sokulur. Halbwachs'ın toplumsal çerçeveleri, Assmann'ın kültürel bellek kuramı, Nora'nın hafıza mekânları yaklaşımı ve Benjamin'in eleştirel tarih anlayışı birlikte değerlendirildiğinde, resmin yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda tarihsel ve ideolojik bir pratik olduğu görülür. Bu bağlamda “Resim ve Toplumsal Bellek: Politik İmgeler” başlığı altında yürütülecek tartışma, görsel sanatların toplumsal hafızayı nasıl biçimlendirdiğini ve politik imgelerin bu süreçte nasıl işlev gördüğünü çok katmanlı bir biçimde ele almayı amaçlamaktadır.

## 2. Toplumsal Bellek, Politik İmge ve Resmin Hafıza Taşıyıcılığı

Bellek kavramı, uzun süre bireysel psikolojinin sınırları içinde değerlendirilmiş; hatırlama, unutma ve çağrışım süreçleri öznenin zihinsel işleyişi üzerinden açıklanmıştır. Ancak 20. yüzyılın başlarından itibaren bellek, sosyolojik ve kültürel bir olgu olarak ele alınmaya başlanmıştır. Bu dönüşümün en önemli isimlerinden biri Maurice Halbwachs'tır. Halbwachs, bireysel hafızanın dahi toplumsal çerçeveler içinde biçimlendiğini savunur ve belleğin özünde kolektif bir yapı taşıdığını belirtir. Ona göre “her bireysel hafıza, kolektif hafızanın bir bakış açısından ibarettir” (Halbwachs, 1992, s. 53). Bu yaklaşım, hatırlamanın kişisel bir deneyim olmaktan ziyade, sosyal gruplar tarafından belirlenen bir anlamlandırma süreci olduğunu ortaya koyar. Halbwachs'ın kuramında bellek, geçmişin pasif bir depolanması değil; bugünün toplumsal ihtiyaçlarına göre yeniden kurgulanmasıdır. Birey, ait olduğu sınıfın, inanç sisteminin ve kültürel çevrenin referansları aracılığıyla hatırlar. Dolayısıyla kolektif bellek, tarihsel olayların nesnel kaydı değil; toplumsal bağlam içinde seçilmiş ve yorumlanmış bir geçmiş anlatısıdır (Halbwachs, 1992). Bu noktada tarih ile bellek arasındaki ayrım belirginleşir: tarih analitik ve eleştirel bir disiplin olarak geçmişçi çözümlenmeye çalışırken, bellek kimlik inşası ve aidiyet üretimiyle

ilişkilidir. Belleğin bu toplumsal niteliği, politik alanla doğrudan ilişkilidir. Çünkü hangi olayların hatırlanacağı, hangi imgelerin dolaşıma sokulacağı ve hangi anlatıların görünür kılınacağı politik güç ilişkileri tarafından belirlenir. Bu bağlamda imge, yalnızca estetik bir form değil; aynı zamanda ideolojik bir araçtır. Walter Benjamin, tarih ve temsil ilişkisini ele aldığı metinlerinde, geçmişin her zaman “tehlike anında parlayan bir imge” olarak ortaya çıktığını ifade eder (Benjamin, 2007, s. 33). Benjamin’e göre tarihsel hakikat doğrusal bir ilerleme anlatısı değildir; aksine, bastırılmış deneyimlerin bugünde yeniden görünür hâle gelmesiyle anlam kazanır. Benjamin’in tarih anlayışı, politik imgelerin toplumsal bellek üzerindeki etkisini kavramak açısından belirleyicidir. “Tarih Kavramı Üzerine” metninde Benjamin, egemen tarih anlatılarının galiplerin perspektifini yansıttığını ve sanatın bu sürekliliği kesintiye uğratma potansiyeline sahip olduğunu savunur (Benjamin, 2007). Bu bağlamda imge, yalnızca temsil değil; müdahale alanıdır. Politik resim, unutturulmak istenen olayları görünür kılarak kolektif belleği dönüştürebilir. Politika ve imgenin kesişimi özellikle modern çağda yoğunlaşır. Mekanik yeniden üretim tekniklerinin gelişmesiyle birlikte imgeler geniş kitlelere ulaşabilir hâle gelmiş; bu durum belleğin görsel kodlarla inşasını hızlandırmıştır. Benjamin, sanat eserinin teknik olarak yeniden üretilebilirliğini tartıştığı metninde, imgenin “aurasının” dönüşüme uğradığını belirtir (Benjamin, 2008). Bu dönüşüm, sanatın politikleşmesiyle eş zamanlıdır. Benjamin’in ifadesiyle, “faşizm siyaseti estetize ederken, komünizm sanatı politize eder” (Benjamin, 2008, s. 42). Bu cümle, imgenin nötr bir alan olmadığını; aksine ideolojik mücadelelerin merkezinde yer aldığını açıkça gösterir. Toplumsal bellek ile imge arasındaki ilişki, görsel sanatların hafıza taşıyıcısı rolünü daha görünür kılar. Resim, tarihsel olayları yalnızca belgeleyen bir araç değildir; aynı zamanda onları anlamlandıran, dramatize eden ve kolektif bilinçte sabitleyen bir formdur. Halbwachs’ın belirttiği üzere, toplumsal gruplar kendi sürekliliklerini korumak için geçmişini sembolik biçimlerde yeniden üretirler (Halbwachs, 1992). Resim bu sembolik üretimin en güçlü araçlarından biridir. Çünkü görsel temsil, sözel anlatıya kıyasla daha yoğun ve doğrudan bir etki yaratır. Benjamin’in “tarih meleği” metaforu, imgelerin bellekteki kırılma anlarını yakalama gücünü simgeler. Paul Klee’nin *Angelus Novus* adlı yapıtından hareketle Benjamin, tarihin bir yıkıntılar yığını olarak biriktiğini ve sanatın bu yıkıntıları görünür kıldığını ifade eder (Benjamin, 2007). Bu yorum, resmin yalnızca estetik bir nesne değil; tarihsel bilincin eleştirel bir aracı olduğunu ortaya koyar.

Sonuç olarak bireysel bellek ile kolektif bellek arasındaki ayrım, politik imgelerin işlevini anlamak açısından temel bir öneme sahiptir. Halbwachs’ın toplumsal çerçeveler kuramı, belleğin sosyal olarak inşa edildiğini gösterirken; Benjamin’in tarih ve imge üzerine düşünceleri, sanatın bu inşaya müdahale

edebileceğini ortaya koyar. Resim, bu iki yaklaşımın kesişiminde, hem toplumsal hafızanın taşıyıcısı hem de dönüştürücüsü olarak konumlanır. Politik imgeler aracılığıyla geçmiş yalnızca hatırlanmaz; yeniden yorumlanır, yeniden yazılır ve kolektif bilinç içinde yeniden kurulur.

### 3. Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi (1920–1960): Sanat Politikaları, Millî Kimlik ve Sosyal Gerçekçilik

Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte kültür ve sanat alanı, yeni devletin ideolojik ve toplumsal dönüşüm projesinin temel bileşenlerinden biri hâline gelmiştir. 1920–1960 arası dönem, yalnızca estetik tercihlerin değil; aynı zamanda devlet destekli kültür politikalarının yön verdiği bir sanat ortamını işaret eder. Bu süreçte sanat, ulusal kimliğin inşasında aktif bir rol üstlenmiş; resim ise hem modernleşmenin hem de kolektif aidiyetin görsel dili olarak konumlandırılmıştır. Mustafa Kemal Atatürk'ün sanata atfettiği kurucu önem, kültür politikalarının merkezî niteliğini açık biçimde ortaya koymaktadır (İskender, 1995).

### 4. Sanat Politikaları ve Modern Ulus İnşası

Erken Cumhuriyet döneminde sanat alanı, kurumsal düzenlemeler yoluyla yeniden yapılandırılmıştır. 1924'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülmesi, 1930'lu yıllarda başlatılan yurt gezileri programı ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin düzenlenmesi, sanatın kamusal temsil gücünü artırmaya yönelik adımlardır (Erol, 2011). Bu uygulamalar, sanatın bireysel üretim alanı olmaktan çıkarak ulusal kültürün taşıyıcısı hâline gelmesini sağlamıştır. Dönemin sanat anlayışı, Batı resim tekniklerinin benimsenmesi ile yerel temaların işlenmesi arasında bir denge kurma çabasıdır. Bu yaklaşım, hem çağdaşlaşma arzusunu hem de millî kimlik vurgusunu birlikte taşır. Tansuğ'un ifadesiyle, Cumhuriyet resmi "Batı'dan öğrenilen teknik olanakların yerel gerçekliklerle kaynaştırılması sürecidir" (Tansuğ, 1997, s. 132). Dolayısıyla modernleşme, yalnızca biçimsel bir yenilik değil; ideolojik bir yönelimdir. Bu bağlamda 1914 Kuşağı sanatçıları belirleyici bir rol üstlenmiştir. Özellikle İbrahim Çallı ve Nazmi Ziya Güran, empresyonist teknikle çalışmakla birlikte içerik düzeyinde yerel temalara yönelmişlerdir (Rona, 1997). Bu tercih, yeni ulusun görsel hafızasının oluşturulmasında önemli bir aşamadır. Peyzaj, portre ve gündelik yaşam sahneleri, Cumhuriyet'in toplumsal dönüşümünü estetize eden imgeler olarak karşımıza çıkar.

### 5. Sosyal Gerçekçilik, Figür ve İkonografi

1930'lardan itibaren resimde figürün belirgin biçimde öne çıktığı görülür. Devletin Anadolu'ya yönelişi, sanatçıların da köylü, işçi ve üretim temalarına

ağırlık vermesine zemin hazırlamıştır. Yurt gezileri kapsamında sanatçıların Anadolu'nun farklı bölgelerine gönderilmesi, yerel yaşamın doğrudan gözlemlenmesini ve resme aktarılmasını sağlamıştır (Erol, 2011). Böylece resim, yalnızca estetik bir nesne değil; toplumsal dönüşümün görsel belgesi hâline gelmiştir. Bu dönemde figür, bireysel portre olmaktan çok tipolojik bir temsil niteliği kazanır. Köylü figürü çoğu zaman üretim süreci içinde betimlenir; beden dili güçlü, kompozisyon dengeli ve anlatım doğrudandır. Figürün merkezî konumu, emeğin ideolojik olarak yüceltilmesiyle ilişkilidir. Tansuğ'a göre bu yaklaşım, "resmin toplumsal işlevini öne çıkaran bir bilinçle" şekillenmiştir (Tansuğ, 1997, s. 145).



*Görsel 1. İbrahim Çallı, Atatürk, T.Ü.İ.B.*

(<https://artam.com/makaleler/konular-konuklar/ibrahim-calli-ve-ataturk>)

Örneğin İbrahim Çallı'nın Atatürk portrelerinde lider figürü dikey kompozisyon içinde merkezî bir konuma yerleştirilir. Arka planın yalınlığı ve ışık kullanımı, figürü tarihsel bir simgeye dönüştürür. Üniforma, duruş ve bakış yönü gibi ikonografik unsurlar; otorite, kararlılık ve modernleşme ideallerini temsil eder (Germaner & İnankur, 1989). Bu tür portrelerde resim, yalnızca bir kişiyi değil; yeni rejimin sembolik gücünü görünür kılar. Benzer biçimde Anadolu temalı kompozisyonlarda figürlerin kolektif üretim hâlinde betimlenmesi, dayanışma ve toplumsal birlik mesajı taşır. Figürler bireysel kimlikten ziyade toplumsal rolü temsil eder. Bu durum, sosyal gerçekçi eğilimle uyumlu bir ikonografik tercih olarak okunabilir. Resimde mekân genellikle açık alanlardır; tarla, köy meydanı veya çalışma ortamı gibi sahneler, ulusal kalkınma ideolojisinin görsel izdüşümüdür. Sonuç olarak 1920–1960 dönemi Türk resmi, devlet politikaları ile estetik arayışların kesiştiği bir üretim alanıdır. Modernleşme ideali, hem teknik tercihlerde hem de ikonografik seçimlerde belirleyici olmuştur. Resim, millî kimliğin inşasında aktif bir araç

olarak kullanılmış; sosyal gerçekçi yönelim ise toplumsal dönüşümün görsel anlatımını güçlendirmiştir. Bu dönemde sanat, yalnızca estetik bir etkinlik değil; ideolojik ve kültürel bir temsil pratiği olarak işlev görmüştür.

## 6. Sanatta Savaş ve Protesto İmgeleri: 20. Yüzyılda Propaganda, Modernizm ve Travmanın Görselleştirilmesi

20.yüzyıl, savaşların kitlesel ölçekte deneyimlendiği ve görsel kültürün hızla çoğaldığı bir dönemdir. Bu yüzyılda resim, hem propaganda aygıtının bir parçası olmuş hem de savaşın yıkımına karşı eleştirel bir hafıza alanı üretmiştir. Savaş imgeleri yalnızca tarihsel olayların betimlenmesi değil; aynı zamanda ideolojik yönlendirme, kolektif kimlik inşası ve travmatik deneyimin estetik düzlemde işlenmesidir. Bu bağlamda savaş resmi, modern çağın en çelişkili görsel alanlarından birini oluşturur.

### 6.1. Savaş, Propaganda ve İmgenin İdeolojik İşlevi

Modern savaş, yalnızca cephede değil; imgeler aracılığıyla kamuoyunda da yürütülür. Görsel temsil, ulusal birliğin güçlendirilmesi ve düşmanın demonize edilmesi için stratejik bir araçtır. Bu noktada sanat, devletin propaganda mekanizmasıyla doğrudan ilişki kurmuştur. Özellikle I. ve II. Dünya Savaşları sırasında afişler, resimler ve görsel kampanyalar, kitlesel mobilizasyonun temel araçları hâline gelmiştir.

Walter Benjamin, sanatın teknik olarak yeniden üretilebilirliği üzerine yaptığı değerlendirmede, modern çağda sanatın politikleştiğini ve estetik deneyimin ideolojik bir çerçeveye yerleştiğini belirtir. Benjamin'e göre "faşizm siyaseti estetize ederken, devrimci politika sanatı politize eder" (Benjamin, 2008, s. 42). Bu ifade, savaş dönemlerinde imgelerin yalnızca temsil değil; siyasal yönlendirme aracı olduğunu açıkça ortaya koyar. Örneğin Nazi Almanyası'nda sanat, ideolojik bir arınma ve güç gösterisi aracı olarak kullanılmış; Sovyetler Birliği'nde ise sosyalist realizm, kolektif mücadeleyi ve işçi sınıfını yücelten imgeler üretmiştir. Bu tür örneklerde figür, idealize edilmiş beden diliyle ulusal gücü ve direnci simgeler. Böylece imge, gerçekliği yansıtmak yerine ideolojik bir "hakikat" inşa eder.

### 6.2. Modernist Tepki ve Savaşın Eleştirisi

Savaşın yıkımına karşı gelişen modernist yaklaşımlar, propagandacı görselliğe karşı eleştirel bir dil üretmiştir. Bu bağlamda Pablo Picasso'nun 1937 tarihli *Guernica* adlı yapıtı, 20. yüzyıl savaş karşıtı sanatın en güçlü örneklerinden biridir. İspanya İç Savaşı sırasında Guernica kentinin bombalanmasına tepki olarak üretilen bu eser, parçalanmış bedenler ve çarpık perspektif aracılığıyla

savaşın dehşetini simgesel bir düzlemde görünür kılar. *Guernica*, belirli bir anı belgelemekten ziyade travmatik deneyimin evrensel boyutunu ifade eder. Figürlerin deformasyonu, çılgın atan at ve parçalanmış bedenler; yalnızca fiziksel yıkımı değil, insanlığın kırılmasını temsil eder. Berger'e göre Picasso'nun bu eseri, "savaşın görsel retorikini tersine çevirerek propaganda dilini bozar" (Berger, 1972, s. 156). Burada modernist biçim, içerikle bütünleşerek politik bir eleştiri üretir. Benzer biçimde Otto Dix, I. Dünya Savaşı deneyimini doğrudan ve sert bir gerçekçilikle yansıtmıştır. Dix'in gravür ve resimlerinde sakatlanmış bedenler, çürümüş yüzler ve karanlık atmosfer, savaşın idealize edilmiş kahramanlık anlatısını parçalar. Nochlin'e göre Dix'in imgeleri, "modern savaşın mekanik şiddetini insani bir çürüme estetiğiyle görünür kılar" (Nochlin, 1991, s. 98). Bu tür eserler, propaganda imgesinin karşısında bir karşı-hafıza üretir.

### 6.3. Sosyal Gerçekçilik ve Kolektif Mücadele

Sosyal gerçekçi sanat, savaş ve protesto imgelerini toplumsal dayanışma perspektifiyle ele alır. Özellikle 1930'lu yıllarda Sovyet sanatında ve Latin Amerika duvar resimlerinde kolektif mücadele teması belirginleşir.



Görsel 2. Diego Rivera, *İşçiler*, Duvar Resmi, 1935

(<https://www.artbipo.com/tr-tr/diego-rivera-isci-mural.html>)

Diego Rivera'nın duvar resimleri, işçi sınıfını tarihsel özne olarak konumlandırır. Rivera'nın kompozisyonlarında figürler güçlü ve anıtsaldır; kolektif üretim süreci yüceltilir. Bu yaklaşım, bireysel trajediden ziyade toplumsal direnci vurgular. Sosyal gerçekçi imgelerde travma, çoğu zaman umut ve dayanışma temasıyla dengelenir. Figürlerin kararlı duruşu, ileriye

dönük bakış yönü ve dinamik kompozisyon, kolektif hafızanın mücadelecî yönünü temsil eder. Bu bağlamda savaş resmi yalnızca yıkımı değil; yeniden inşa iradesini de görselleştirir.

## 7. Kolektif Hafıza ve Travmanın Görselleştirilmesi

Savaş imgeleri, toplumsal belleğin şekillenmesinde belirleyici bir rol oynar. Maurice Halbwachs'a göre bellek, bireysel deneyimlerin ötesinde, toplumsal çerçeveler içinde yeniden kurulur (Halbwachs, 1992). Bu açıdan savaş resimleri, travmatik olayların kolektif hafızaya aktarılmasında aracılık eder. Travmanın görselleştirilmesi ise estetik ve etik bir gerilim alanıdır. Susan Sontag, savaş imgelerinin hem tanıklık hem de duyarsızlaşma riski taşıdığını belirtir. Ona göre “acı görüntüleri tekrar tekrar görmek, empatiyi artırabileceği gibi, sıradanlaştırabilir de” (Sontag, 2003, s. 105). Bu nedenle sanatçı, travmayı temsil ederken hem tanıklık sorumluluğunu hem de estetik mesafeyi gözetmek durumundadır. Modern ve çağdaş sanat, travmayı doğrudan betimlemek yerine parçalanmış formlar, boşluklar ve soyut anlatım biçimleriyle ifade etmiştir. Bu yaklaşım, travmanın dile getirilemez doğasına işaret eder. Parçalanmış kompozisyon, kırık perspektif ve deformasyon; bellek kırılmasının görsel karşılığıdır. Böylece resim, yalnızca bir olayın kaydı değil; hafızanın kırılğan yapısının estetik ifadesi hâline gelir. 20. yüzyıl savaş ve protesto imgeleri, sanatın politik ve toplumsal boyutunu en açık biçimde ortaya koyar. Propaganda amaçlı görseller ideolojik bir gerçeklik inşa ederken, modernist ve sosyal gerçekçi yaklaşımlar bu inşaya eleştirel bir müdahalede bulunmuştur. Savaş resmi, kolektif hafızanın şekillenmesinde hem bir araç hem de bir sorgulama alanıdır. Travmanın görselleştirilmesi, estetik biçim ile etik sorumluluk arasında hassas bir denge kurmayı gerektirir. Bu nedenle savaş ve protesto imgeleri, yalnızca tarihsel belgeler değil; toplumsal bilincin ve hafızanın kurucu unsurlarıdır.

### 7.1. Sanatın Toplumsal Belleği ve Koleksiyonlar: Müzayede Kültürü, Politik İmgeler ve Değerin İnşası

Sanat koleksiyonları, yalnızca estetik tercihlerin birikimi değil; aynı zamanda seçme, dışlama ve yeniden anlamlandırma süreçleri aracılığıyla toplumsal belleğin inşasına katılan yapılarıdır. Bir eserin korunması, sergilenmesi ya da müzayedeye çıkarılması; onun tarihsel ve kültürel anlamının yeniden tanımlanmasına yol açar. Bu nedenle koleksiyon pratiği, pasif bir biriktirme eylemi değil; hafızayı şekillendiren ideolojik ve ekonomik bir tercihtir. Maurice Halbwachs'ın kolektif bellek kuramı, hatırlamanın toplumsal çerçeveler içinde gerçekleştiğini vurgular (Halbwachs, 1992). Bu çerçevede koleksiyonlar, hangi eserlerin “hatırlanmaya değer” bulunduğunu belirleyerek belleğin kurumsal sınırlarını çizer. Benzer biçimde Pierre Nora'nın “hafıza mekânları” kavramı,

belleğin maddi alanlarda yoğunlaştığını ifade eder (Nora, 1989). Müze ve özel koleksiyonlar bu bağlamda yalnızca sergileme alanı değil; sembolik hafıza mekânlarıdır.

## 7.2. Sanat Koleksiyonlarının Hafıza Yaratmadaki Rolü

Sanat tarihsel kanonun oluşumunda koleksiyonların belirleyici bir rolü vardır. Müze koleksiyonları ve özel koleksiyonlar, belirli estetik eğilimleri öne çıkarırken bazı üretimleri görünmez kılabilir. Böylece koleksiyon politikaları, estetik değer ile tarihsel önemi eşitleyen bir anlatı üretir. Tony Bennett, müzeyi bir “kültürel disiplin aygıtı” olarak tanımlar ve sergileme pratiklerinin toplumsal davranış biçimlerini yönlendirdiğini belirtir (Bennett, 1995). Bu bağlamda koleksiyon, yalnızca geçmişini korumaz; aynı zamanda izleyicinin geçmişle kurduğu ilişkiyi düzenler. Özellikle savaş ve politik içerikli eserler söz konusu olduğunda koleksiyon tercihi daha görünür bir hâl alır. Travmatik olayları konu alan bir eserin müze koleksiyonuna dâhil edilmesi, o travmanın kamusal hafızada kalıcılığını sağlar. Buna karşılık politik açıdan “sakıncalı” görülen üretimlerin dışlanması, unutmaya mekanizmasını güçlendirebilir. Bu durum, koleksiyonun tarafsız bir alan olmadığını açıkça gösterir.

## 7.3. Müzayede Kültürü ve Çağdaş Sanat: Christie’s Örneği



Görsel 3. Christie's Müzayede Evlerinden bir Fotoğraf

(<https://www.christies.com/en/stories/paris-modern-and-contemporary-week-sales-results-october-2023-d8b748fbe78e468489faa8d4600dbd9e>)

Sanat piyasası, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren küresel ölçekte belirleyici bir güç hâline gelmiştir. Bu bağlamda Christie's gibi uluslararası müzayede evleri, yalnızca ekonomik değer belirlemekle kalmaz; aynı zamanda

hangi sanatçının ve hangi temanın tarihsel olarak önemsenmesi gerektiğini de dolaylı biçimde tayin eder. Müzayedelerde savaş ve politik içerikli eserlerin yüksek fiyatlara alıcı bulması, travmanın estetik ve ekonomik bir değere dönüştürülmesi tartışmasını gündeme getirir.



Görsel 4. Banksy, *Girl Frisking Soldier*, Şablon Grafiti, 2007

Görsel 5. Picasso, *Guernica*, T:Ü:Y:B., 1937

(<https://walmart.com/icerik/7995-sokagin-gizli-sanatcisi-banksy>)

(<https://listelist.com/guernica-pablo-picasso/>)

Örneğin Pablo Picasso'nun savaş karşıtı yapıtlarının veya Banksy gibi çağdaş sanatçıların politik müdahaleler içeren işlerinin rekor fiyatlara satılması, politik içeriğin piyasa tarafından nasıl yeniden çerçevlendiğini gösterir. Bu durum, sanatın eleştirel niteliği ile piyasa dinamikleri arasındaki gerilimi ortaya koyar. Banksy çalışmasında, silahlı ve duvara dönük bir askerin üstünün küçük bir kız çocuğu tarafından arandığı görülmektedir. Figürlerin yer değiştirmiş rolleri, otorite-masumiyet, güç-kırılabilirlik ve işgal-direnış gibi temaları tersyüz eder. Banksy'nin Batı Şeria'daki duvar müdahaleleri, savaş, sınır politikaları ve çocukluk teması üzerinden kolektif hafızaya güçlü bir görsel eleştiri sunmaktadır.

Guernica'da ise Pablo Picasso'nun savaşın yıkıcılığını evrensel bir trajedi olarak ele aldığı anıtsal bir yapıtıdır. 1937'de İspanya İç Savaşı sırasında Guernica kentinin bombalanmasına tepki olarak üretilmiştir. Eserde renk kullanılmaması, acının soğuk ve çıplak gerçekliğini vurgular. Parçalanmış figürler ve kırılmış bedenler, savaşın insanlık üzerindeki yıkıcı etkisini simgeler. Çılgın atan anne, yaralı at ve hareketsiz asker figürü, masumiyetin ve umudun yok oluşunu anlatır. Kübist biçim dili, sahnenin kaotik yapısını güçlendirir. Mekânın belirsizliği, olayın evrenselliğini pekiştirir. Picasso burada kahramanlık anlatısını reddeder; yalnızca acıyı ve çaresizliği görünür kılar. Eser, belirli bir tarihi aşarak savaş karşıtı bir sembole dönüşmüştür. Guernica bugün hâlâ kolektif hafızada direnen güçlü bir vicdan çağrısıdır. Walter Benjamin, sanat

eserinin “aurasının” modern çağda dönüşüme uğradığını belirtirken, eserin sergilenme ve dolaşıma girme biçiminin anlamını değiştirdiğini vurgular (Benjamin, 2008). Günümüzde müzayede salonu, eserin politik içeriğini estetik bir meta formuna dönüştürebilir. Böylece travma ve protesto imgeleri, koleksiyon nesnesi olarak yeni bir bağlama taşınır.

## **8. Savaş ve Politik Eserlerin Değerlenmesi: Etik ve Bellek Tartışmaları**

Savaş temalı eserlerin müzayedede yüksek bedellerle alıcı bulması, etik tartışmaları beraberinde getirir. Susan Sontag, acının temsilinin hem tanıklık hem de estetik mesafe içerdiğini belirtir (Sontag, 2003). Bu temsilin piyasa koşulları içinde dolaşıma girmesi, travmanın metalaşması riskini doğurur. Sontag’a göre savaş imgeleri, izleyiciyi hem bilinçlendirebilir hem de duyarsızlaştırabilir (Sontag, 2003). Müzayede ortamında bu gerilim daha da görünür hâle gelir. Benzer şekilde Andreas Huyssen, çağdaş kültürde “bellek patlaması” yaşandığını ve travmatik geçmişin kültürel üretim yoluyla sürekli yeniden dolaşıma sokulduğunu ifade eder (Huyssen, 2003). Bu dolaşım, koleksiyon ve müzayedede pratikleri aracılığıyla ekonomik bir değer sistemine bağlanır. Böylece kolektif hafıza, piyasa dinamikleriyle iç içe geçer. Örneğin politik bir duvar resmi ya da savaş karşıtı bir enstalasyon, üretildiği bağlamda direniş estetiği taşıırken; müzayede ortamında prestij nesnesine dönüşebilir. Bu dönüşüm, eserin eleştirel potansiyelini zayıflatabilir ya da tam tersine görünürlüğünü artırabilir. Dolayısıyla koleksiyon ve piyasa, hafızayı hem koruyan hem de yeniden biçimlendiren çift yönlü bir işlev üstlenir. Sanat koleksiyonları ve müzayede kurumları, toplumsal belleğin kurumsal ve ekonomik boyutunu görünür kılar. Hangi eserlerin saklanacağı, sergileneceği ve yüksek bedellerle dolaşıma gireceği; kolektif hafızanın sınırlarını belirler. Savaş ve politik içerikli yapıtlar söz konusu olduğunda bu süreç daha da belirginleşir. Koleksiyon, yalnızca estetik bir birikim değil; aynı zamanda ideolojik ve kültürel bir seçilimdir. Müzayede ise bu seçilimi ekonomik değerle pekiştirir. Böylece sanat, toplumsal belleğin hem tanığı hem de piyasa içinde yeniden anlamlandırılan bir temsil alanı hâline gelir.

### **8.1. Çağdaş Perspektifte Bellek, Kimlik ve Politik Anlatı: Güncel Sanatta Hafızanın Dönüşümü**

Çağdaş sanat pratiği, 20. yüzyılın travmatik deneyimlerinden miras aldığı hafıza sorunsalını yalnızca temsil etmekle kalmaz; onu yeniden üretir, sorgular ve dönüştürür. Bellek artık yalnızca geçmişe dair bir anlatı değil, kimlik inşasının, politik direnişin ve kültürel müzakerenin etkin bir alanıdır.

Bu bağlamda güncel sanat; video, enstalasyon, performans ve dijital medya gibi disiplinlerarası araçlarla toplumsal hafızayı görünür kılar.

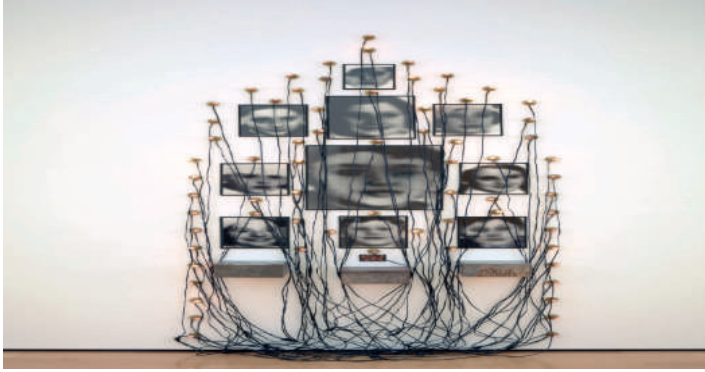
Maurice Halbwachs'ın kolektif bellek kuramı, belleğin bireysel değil toplumsal bir yapı olduğunu vurgular (Halbwachs, 1992). Jan Assmann ise kültürel belleğin ritüeller, imgeler ve simgesel üretimler aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarıldığını belirtir (Assmann, 2011). Güncel sanat bu teorik çerçevede, görsel kültürün hafıza üretimindeki rolünü somutlaştırır.



Görsel 6. Anselm Kiefer, *Untitled (Heroic Symbols, T:Ü:Y:B.)*, 1969

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486543>

Örneğin Anselm Kiefer, Almanya'nın Nazi geçmişini doğrudan ele alarak ulusal travmayı estetik bir yüzleşme alanına dönüştürür. Kiefer'in kurşun, kül ve saman gibi malzemelerle kurduğu ağır, yıkıntı estetiği; belleğin maddesel bir yük taşıdığını ima eder. Sanatçı, "Tarih susmaz; yalnızca biçim değiştirir" yaklaşımıyla geçmişin bastırılmayacağını görselleştirir.



*Görsel 7. Christian Boltanski, Anıt/Odessa, 1990, Fotoğraflar; teneke bisküvi kutuları, ampuller; cam ve elektrik kabloları*

*(<https://high.org/collection/monument-odessa/>)*

Benzer şekilde Christian Boltanski, anonim portreler, arşiv fotoğrafları ve kişisel eşyalar üzerinden kayıp ve yok oluş temalarını işler. Boltanski'nin enstalasyonları, bireysel hikâyelerin kolektif yas alanına dönüşmesini sağlar. Sanatçının işleri, hafızanın kırılğanlığı ile unutulma korkusu arasındaki gerilimi görünür kılar.



*Görsel 8. Mona Hatoum, Seğiden bir Kare*

*(<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/28/mona-hatoum-artist-pompidou-centre>)*

Orta Doğu bağlamında Mona Hatoum, sürgün ve aidiyet meselelerini beden ve mekân üzerinden ele alır. Hatoum'un yerleştirmelerinde ev içi nesnelerin tehditkâr formlara dönüşmesi, kimliğin politik koşullar altında nasıl kırılğanlaştığını gösterir.

## 8.2. Video, Enstalasyon ve Performansla Politik Anlatım



*Görsel 9. Bill Viola, Yavaşlatılmış Video Görüntüsünden bir Kesit*

*(<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/bill-viola-temporality-and-transcendence>)*

Güncel sanatta politik anlatım, geleneksel temsil biçimlerinden çok deneysel stratejilere dayanır. Bill Viola'nın yavaşlatılmış video işleri, travma ve yasın zamansal yoğunluğunu izleyiciye bedensel bir deneyim olarak sunar. Zamanın esnetilmesi, hafızanın doğrusal olmayan yapısını vurgular.

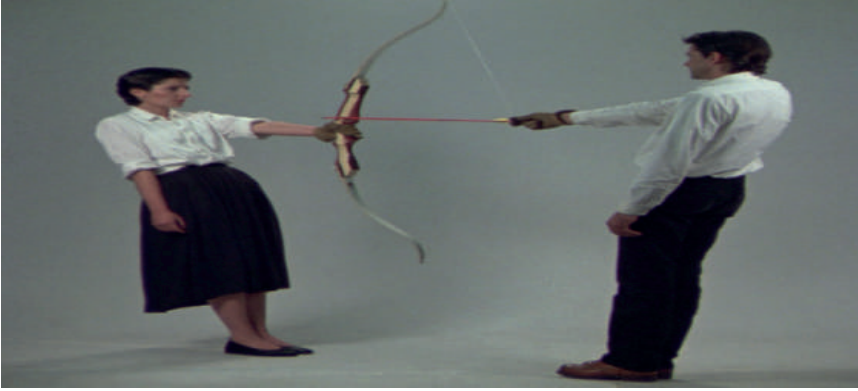


*Görsel 10. Ai Weiwei, Üç Mükemmel Orantılı Küre ve Beyaza Boyanmış Kamuflaj Üniformalar, 2025*

*(<https://www.lissongallery.com/news/new-installation-by-ai-weiwei-in-ukraine-opening-14-september>)*

Ai Weiwei ise enstalasyon ve performans aracılığıyla devlet şiddeti ve sansür konularını ele alır. Sanatçının kırık seramik parçaları, düşürülen antik vazoları

veya mülteci krizine dair enstalasyonları, politik eleştiriyi maddi bir formda görünür kılar. Ai'ye göre sanat, “gerçeği söylemenin alternatif bir yoludur.”



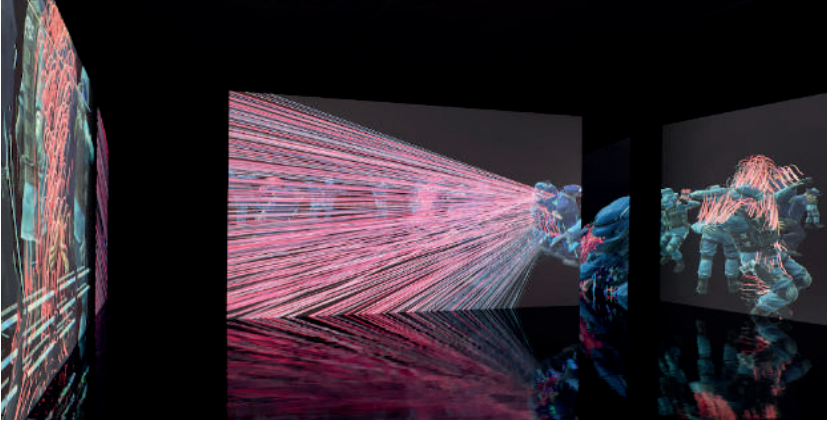
Görsel 11. Marina Abramović, Performansından bir kare,1980

([https://sanataak.com/modern\\_%C3%A7a%C4%9Fda%C5%9F/marina-abramovic-turkiyede/](https://sanataak.com/modern_%C3%A7a%C4%9Fda%C5%9F/marina-abramovic-turkiyede/))

Performans sanatında beden, hafızanın taşıyıcısına dönüşür. Marina Abramović'in işleri, dayanıklılık, acı ve süreklilik üzerinden hem kişisel hem de kolektif geçmişe temas eder. Performansın geçiciliği, hafızanın kaygan doğasına paralel bir yapı oluşturur.

### 8.3. Dijital Medya ve Hafızanın Yeni Temsili

Dijital çağda hafıza artık yalnızca fiziksel arşivlerde değil, veri tabanlarında, sosyal medya akışlarında ve sanal ortamlarda inşa edilmektedir. Lev Manovich'e göre dijital kültür, arşivi dinamik ve sürekli güncellenen bir yapıya dönüştürmüştür (Manovich, 2001). Bu durum, sanatın da belleği algoritmik ve etkileşimli biçimlerde ele almasına yol açar.



Görsel 12. Hito Steyerl, *Dans Çılgınlığı*, Düsseldorf'taki kurulum görüntüsü, 2021  
(<https://www.1854.photography/2021/07/the-real-and-the-virtual-hito-steyerl-navigates-the-increasing-indistinction-between-the-two-in-ber-latest-exhibition/>)

Hito Steyerl, dijital görüntülerin dolaşımı ve politik manipülasyonu üzerine çalışmalar yapar. Steyerl'in video-denemeleri, görsel bilginin güvenilirliğini sorgular ve dijital imgelerin ideolojik araçlara dönüşmesini analiz eder.

Hito Steyerl'in dijital imgelerin dolaşımı, çözünürlüğü ve politik işlevi üzerine geliştirdiği eleştirel yaklaşım, günümüz görsel kültüründe hakikat meselesini merkezine alır. Sanatçı, özellikle internet ortamında hızla çoğalan ve bağlamından koparılan görüntülerin, nasıl ideolojik manipülasyon araçlarına dönüşebildiğini gösterir. Bu bağlamda dijital imge, yalnızca temsil eden bir araç değil; iktidar ilişkilerinin üretildiği ve yeniden dağıtıldığı bir alan hâline gelir.



Görsel 2: Ali Kazma, *Sumi Adlı Video Yapımı*, 2025

(<https://www.artfulliving.com.tr/gundem/istanbul-modern-ali-kazmanin-aklin-manzaralari-sergisine-hazirlaniyor-i-32578>)

Türkiye’den bu tartışmaya güçlü katkı sunan isimlerden biri Ali Kazma’dır. Kazma, özellikle video çalışmaları aracılığıyla üretim, emek, beden ve kontrol mekanizmalarını görünür kılar. Sanatçının arşivler, laboratuvarlar, hapishaneler, ameliyathaneler ve endüstriyel üretim alanlarında gerçekleştirdiği çekimler; bilginin nasıl üretildiğini, saklandığını ve düzenlendiğini sorgular. Bu yönüyle Kazma’nın pratiği, yalnızca fiziksel mekânları değil, aynı zamanda modern toplumun hafıza sistemlerini de analiz eder. Kazma’nın videolarında kamera çoğunlukla gözlemci bir konumdadır; dramatik müdahaleden kaçınır. Ancak bu mesafeli bakış, izleyiciyi pasif bırakmaz. Aksine, görüntünün ardındaki yapısal iktidar biçimlerini fark etmeye davet eder. Özellikle arşiv ve kayıt süreçlerine odaklanan işleri, dijital çağda bilginin depolanma ve sınıflandırılma biçimlerinin politik boyutuna işaret eder. Böylece sanatçı, hem bireysel hem de kurumsal hafızanın nasıl inşa edildiğini estetik bir sorgulama alanına taşır. Steyerl dijital imgelerin küresel dolaşımını ve çözünürlük kaybını tartışırken, Kazma üretim ve kayıt süreçlerine odaklanarak görsel bilginin oluşum aşamasını inceler.

Her iki sanatçı da görüntüyü salt estetik bir yüzey olarak değil; toplumsal güç ilişkilerinin bir parçası olarak ele alır. Bu yaklaşım, çağdaş sanatta hafızanın artık yalnızca geçmişe değil, güncel veri akışlarına ve görsel rejimlere de bağlı olduğunu gösterir. Yeni medya sanatında izleyici artık pasif değildir; etkileşim yoluyla eserin parçası hâline gelir. Böylece hafıza, sabit bir anlatı olmaktan çıkar ve kolektif bir üretim sürecine dönüşür. Dijital platformlar, travmatik olayların küresel ölçekte dolaşımına girmesini sağlar; ancak aynı zamanda bilginin hızla tüketilmesi riskini de beraberinde getirir. Çağdaş sanat, belleği yalnızca geçmişin temsili olarak değil; kimliğin, direnişin ve politik mücadelenin aktif bir alanı olarak ele alır. Video, enstalasyon, performans ve dijital medya; hafızayı deneyimsel, katılımcı ve çoğul bir zemine taşır. Güncel sanatçılar, travma ve kimlik meselelerini estetik bir mesafe koymadan, doğrudan ve eleştirel biçimde görünür kılar. Sonuç olarak, çağdaş perspektifte hafıza; sabit bir arşiv değil, sürekli yeniden yazılan bir anlatıdır. Sanat ise bu yeniden yazım sürecinin hem tanığı hem de kurucusudur.

## 9. Sonuç

Sanat, 20. yüzyılın başından itibaren yalnızca estetik bir üretim alanı olmaktan çıkarak tarihsel kırılmaların, savaşların, ideolojik çatışmaların ve toplumsal travmaların tanıklığını üstlenen bir ifade biçimine dönüşmüştür. Bu dönüşüm, özellikle savaş temsilleri ve protesto imgeleri üzerinden görünür hâle gelmiştir. Modernist parçalanma, sosyal gerçekçi anlatım ve propaganda estetiği; sanatın politik bağlamla kurduğu ilişkinin farklı yüzlerini oluşturmuştur. 20. yüzyıl savaş resimleri, yalnızca cephe sahnelerini ya da askeri kahramanlık anlatılarını değil, yıkımın insani boyutunu, parçalanmış bedenleri

ve travmatik sessizliği de görünür kılmıştır. Böylece sanat, tarih yazımının dışında kalan duygusal ve deneyimsel boyutu kayda geçiren alternatif bir hafıza alanı yaratmıştır. Savaş dönemlerinde üretilen propaganda görselleri, sanatın ideolojik araçsallaştırılabileceğini gösterirken; aynı dönemde ortaya çıkan eleştirel modernist yaklaşımlar ise bu manipülasyona karşı estetik bir direniş geliştirmiştir. Kübist deformasyon, dışavurumcu abartı ya da sosyal gerçekçi betimleme, yalnızca biçimsel tercihler değil; aynı zamanda politik pozisyonlardır. Bu bağlamda sanatçı, hem tanık hem de yorumcu kimliğiyle tarihsel olaylara müdahil olur. Sanatın sunduğu imge, fotoğrafik bir belge olmaktan ziyade, olayın ruhsal ve düşünsel yankısını taşıyan bir yoğunlaştırmadır. Bu nedenle savaş imgeleri, salt tarihsel referanslar olarak değil, kolektif bilinçte yer eden semboller olarak varlıklarını sürdürürler.

Toplumsal belleğin inşasında sanatın rolü, bireysel anlatıların kamusal alana taşınmasıyla daha da belirginleşmiştir. Koleksiyonlar, müzeler ve arşivler yalnızca eserlerin korunmasını sağlamaz; aynı zamanda hangi anlatıların hatırlanacağına karar veren kültürel filtreler olarak işlev görür. Sanat koleksiyonculuğu bu açıdan nötr bir faaliyet değildir; seçme, saklama ve sergileme pratikleri üzerinden ideolojik bir çerçeve oluşturur. Özellikle savaş ve politik içerikli eserlerin müzayede ortamında değer kazanması, hafızanın ekonomik dolaşıma girdiğini gösterir. Sanat piyasasında yükselen politik işler, bir yandan eleştirel içeriği geniş kitlelere taşırken, diğer yandan travmanın metalaştırılması riskini de beraberinde getirir. Bu ikili yapı, çağdaş sanatın en temel gerilimlerinden biridir. Bellek ile piyasa arasındaki bu ilişki, sanatın toplumsal işlevini yeniden düşünmeyi gerektirir. Bir eserin müzede ya da özel bir koleksiyonda yer alması, onun kamusal erişimini ve yorumlanma biçimini doğrudan etkiler. Dolayısıyla koleksiyonlar, kültürel belleğin hem taşıyıcısı hem de dönüştürücüsüdür. Savaş karşıtı ya da politik içerikli eserlerin uluslararası müzayedelerde yüksek bedellerle el değiştirmesi, estetik değer ile tarihsel sorumluluk arasındaki sınırı belirsizleştirir. Sanat burada hem vicdani bir çağrı hem de ekonomik bir yatırım nesnesi olarak iki farklı anlam katmanında var olur. Çağdaş sanat bağlamında ise bellek, kimlik ve politik anlatı daha çok disiplinlerarası pratiklerle ele alınmaktadır. Video, enstalasyon ve performans gibi mecralar; izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkararak deneyimin parçası hâline getirir. Bu durum, hafızanın tek yönlü bir aktarım değil, karşılıklı bir etkileşim süreci olduğunu ortaya koyar. Performansın geçiciliği, belleğin kırılğan doğasına gönderme yaparken; enstalasyonun mekânsal kurgusu, travmanın fiziksel bir ortamda hissedilmesini sağlar. Video sanatı ise zamanın manipülasyonu aracılığıyla geçmiş ile şimdi arasındaki mesafeyi yeniden tanımlar. Böylece sanat, yalnızca geçmişini temsil etmez; onu güncel bağlam içinde yeniden üretir. Dijital medya ile birlikte hafıza kavramı daha da karmaşık bir hâl almıştır.

Görüntülerin hızla dolaşıma girdiği, arşivlerin çevrimiçi ortamlarda saklandığı ve algoritmaların görünürlük üzerinde belirleyici olduğu bir çağda, bellek hem genişlemekte hem de kırılanlaşmaktadır. Dijital sanat pratikleri, veri tabanlarını, arşiv estetiğini ve sanal mekânları kullanarak geçmişin izlerini yeniden düzenler. Ancak bu süreç aynı zamanda unutkanın da hızlandığı bir ortam yaratır. Bilgiye erişimin kolaylaşması, bilginin yüzeyselleşmesi riskini beraberinde getirir. Bu nedenle çağdaş sanat, dijital hafızanın güvenilirliğini ve manipülasyona açıklığını sorgulayan eleştirel bir tavır geliştirmiştir. Genel çerçevede değerlendirildiğinde, savaş imgelerinden güncel dijital pratiklere uzanan bu geniş tarihsel hat, sanatın toplumsal belleği kurma ve dönüştürme gücünü açıkça ortaya koymaktadır. Sanat, yalnızca geçmişi yansıtan bir ayna değil; geçmişi yorumlayan, seçen ve yeniden biçimlendiren aktif bir özne konumundadır. Savaşın yıkımı, politik baskılar, kimlik mücadeleleri ve kolektif travmalar; sanat aracılığıyla görünürlük kazanır ve kamusal tartışmaya açılır. Bu görünürlük, toplumsal yüzleşmenin ön koşullarından biridir.

Sonuç olarak, sanat ile bellek arasındaki ilişki durağan değil; sürekli devinim hâlinindedir. Modernist savaş resimlerinden çağdaş dijital enstalasyonlara kadar uzanan süreçte, imge hem tanıklık hem de eleştiri işlevi görmüştür. Koleksiyonlar ve müzayedeler bu imgelerin dolaşımını belirlerken; sanatçılar yeni mecralar aracılığıyla hafızayı yeniden tanımlamaktadır. Sanatın gücü, yalnızca estetik biçimlerde değil; toplumsal farkındalık yaratma kapasitesinde yatar. Bu nedenle sanat, geçmişle hesaplaşmanın ve geleceği daha bilinçli kurmanın vazgeçilmez araçlarından biri olmaya devam etmektedir.

## Kaynakça

- Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge University Press.
- Assmann, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Benjamin, W. (2007). *Tarih kavramı üzerine* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2008). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eser 1936).
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. London: Routledge.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: Penguin Books.
- Bishop, C. (2012). *Artificial bells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Erol, K. (2011). *Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatı (1923–1950)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Germaner, S., & İnankur, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory* (Ed. L. A. Coser). Chicago: University of Chicago Press. (Orijinal metin 1950).
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. University of Chicago Press.
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- İskender, K. (1995). *Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde sanat politikaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
- Nochlin, L. (1991). *The politics of vision: Essays on nineteenth-century art and society*. New York, NY: Harper & Row.
- Nora, P. (1989). “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire.” *Representations*, 26, 7–24.
- Rona, Z. (1997). *Türk resim sanatı tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Smith, T. (2009). *What is contemporary art?* University of Chicago Press.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux.
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

## Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Çallı, İ. *Atatürk*, tuval üzerine yağlıboya. Artam Sanat Galerisi. Erişim adresi: <https://artam.com/makaleler/konular-konuklar/ibrahim-calli-ve-ataturk> (Erişim tarihi: 03.01.2026).

- Görsel 2. Rivera, D. (1935). *İşçiler (Workers)*, duvar resmi (mural). Erişim adresi: <https://www.arthipo.com/tr-tr/diego-rivera-isci-mural.html> (Erişim tarihi: 04.01.2026).
- Görsel 3. Christie's. *Paris Modern and Contemporary Week* müzayede etkinliğinden görüntü. Erişim adresi: <https://www.christies.com/en/stories/paris-modern-and-contemporary-week-sales-results-october-2023-d8b748fbc78e-468489faa8d4600dbd9e> (Erişim tarihi: 04.01.2026).
- Görsel 4. Banksy (2007). *Girl Frisking Soldier*, grafiti / stencil. Erişim adresi: <https://wannart.com/icerik/7995-sokagin-gizli-sanatcisi-banksy> (Erişim tarihi: 04.01.2026).
- Görsel 5. Picasso, P. (1937). *Guernica*, tuval üzerine yağlıboya. Erişim adresi: <https://listelist.com/guernica-pablo-picasso/> (Erişim tarihi: 05.01.2026).
- Görsel 6. Kiefer, A. (1969). *Untitled (Heroic Symbols)*. The Metropolitan Museum of Art Koleksiyonu. Erişim adresi: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486543> (Erişim tarihi: 05.01.2026).
- Görsel 7. Boltanski, C. (1990). *Monument: Odessa*, enstalasyon. High Museum of Art. Erişim adresi: <https://high.org/collection/monument-odessa/> (Erişim tarihi: 07.01.2026).
- Görsel 8. Hatoum, M. Sergi enstalasyonundan görüntü. Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/28/mona-hatoum-artist-pompidou-centre> (Erişim tarihi: 07.01.2026).
- Görsel 9. Viola, B. Video çalışmasından bir kesit. Guggenheim Bilbao Müzesi. Erişim adresi: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/bill-viola-temporality-and-transcendence> (Erişim tarihi: 07.01.2026).
- Görsel 10. Weiwei, A. *Üç Mükemmel Orantılı Küre ve Beyaza Boyanmış Kamuflaj Üniformalar*, enstalasyon. Erişim adresi: <https://www.lissongallery.com/news/new-installation-by-ai-weiwei-in-ukraine-opening-14-september> (Erişim tarihi: 07.02.2026).
- Görsel 11. Abramović, M. (1980). Performans çalışmasından bir kare. Erişim adresi: [https://sanataak.com/modern\\_%C3%A7a%C4%9Fda%C5%9F/marina-abramovic-turkiyede/](https://sanataak.com/modern_%C3%A7a%C4%9Fda%C5%9F/marina-abramovic-turkiyede/) (Erişim tarihi: 07.02.2026).
- Görsel 12. Steyerl, H. (2021). *Dance Mania*, sergi kurulum görüntüsü. Erişim adresi: <https://www.1854.photography/2021/07/the-real-and-the-virtual-hito-steyerl-navigates-the-increasing-indistinction-between-the-two-in-her-latest-exhibition/> (Erişim tarihi: 07.02.2026).
- Görsel 13. Kazma, A. *Sumi*, video çalışması. İstanbul Modern sergisi. Erişim adresi: <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/istanbul-modern-ali-kazmanin-aklin-manzaralari-sergisine-hazirlaniyor-i-32578> (Erişim tarihi: 07.02.2026)

## John Divola'nın Vandalism Serisi: Mekansal Müdahale, Dijital Katmanlar ve Temsilin Yeniden Kurulumu

Mert Acar<sup>1</sup>

### Özet

John Divola'nın 1973-1975 yılları arasında gerçekleştirdiği *Vandalism* serisi, Los Angeles'daki terk edilmiş evlerde duvarlara spreyle boyayla soyut desenler uygulayıp bunları fotoğraflayarak mekanı hem belgeleyen hem dönüştüren bir seridir. Sanatçı, duvarları yalnızca bir arka plan değil, müdahaleye açık bir alan haline getirir. Her müdahale, mekanın entropik gerçekliğini ve fotoğrafın kurgu ile belgesel arasındaki konumunu görünür kılar. Güncel çalışmalarında yapay zeka algoritmalarıyla üretilen görsellerin bu deforme duvarlara yerleştirilmesi, serinin yıkıcı ruhunu post-dijital bir boyuta taşır ve analog ile dijital üretim arasında bir köprü kurar. Yapay zeka imgeleri, çatlak, nem lekesi ve boya deformasyonlarıyla birleşerek hipergerçek katmanlar üretir. Mimari gerçeklik artık yalnızca taklit edilmez, yeniden kurgulanır. Bu süreç, Baudrillard'ın hipergerçeklik kavramıyla örtüşerek, duvar ve fotoğraf arasındaki temsillerin gerçeğin yerini aldığı bir düzlem yaratır. Debord'un gösteri toplumu perspektifiyle ele alındığında, mekan ve görseller artık doğrudan deneyim yerine medya ve temsiller aracılığıyla algılanan bir "gösteri" sunar. Fotoğrafın kayıt iddiası sorgulanırken, izleyici hem fiziksel müdahaleyi hem de dijital çoğaltımı eş zamanlı olarak deneyimler. Böylece Divola, mekan, temsil ve algoritmik üretim arasındaki ilişkileri hem estetik hem toplumsal bağlamda yeniden düşündürür. Çağdaş sanatın post-antropojen, medyatik ve algoritmik boyutlarını görünür kılar, sürekli çoğaltım ve yeniden temsil döngüsü üzerinden günümüz sanatının yöntemsel kısır döngüsünü de eleştiriye açarak irdeler.

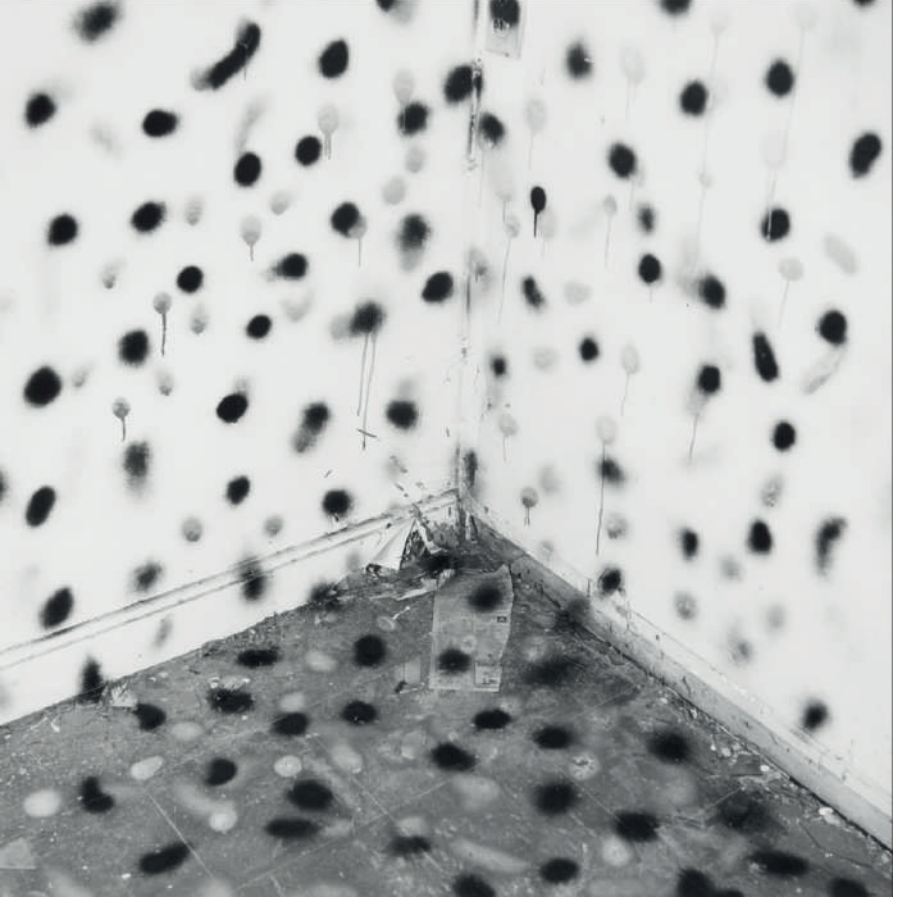
1 Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü mert.acar@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-2161-7475

## 1. GİRİŞ

John Divola, fotoğraf, performans ve mekansal müdahaleyi bir araya getiren çalışmalarıyla tanınan Amerikalı bir sanatçıdır. 1949 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde doğan Divola, özellikle 1970'lerden itibaren fotoğrafın yalnızca gerçekliği belgeleyen bir araç değil, aynı zamanda fiziksel mekanla etkileşime giren kavramsal bir pratik olabileceğini gösteren işleriyle dikkat çekmiştir. Sanatçının en bilinen serilerinden biri olan "Vandalism" serisi (1973-1975), Los Angeles çevresindeki terk edilmiş evlere girerek duvarlara spreyle boyayla soyut işaretler bırakması ve ardından bu müdahaleleri fotoğraflaması üzerine kuruludur. Bu seri, fotoğrafın temsil ettiği gerçekliğin aslında sanatçı tarafından kurgulanmış bir sahne olabileceğini gösterirken, fotoğraf ile performatif eylem arasındaki sınırları da bulanıklaştırır. Divola'nın çalışmaları genellikle terk edilmiş mimari yapılar, peyzaj ve insan müdahalesi arasındaki ilişkiyi araştırır bu yönüyle fotoğraf, resimsel jest ve kavramsal sanat arasında hibrit bir konumda durur. Sanatçı uzun yıllar akademide de görev yapmış ve fotoğraf eğitimi alanında etkili bir figür olmuştur (Museum of Contemporary Art San Diego, 2013).

"Vandalism" serisi (Görsel 1), 1970'lerin Los Angeles'ında terk edilmiş iç mekanları hem keşfeden hem de dönüştüren radikal bir fotoğraf serisi olarak önemli bir yere sahiptir. Moreno Valley'deki bu harabe yapılar, sanatçının izinsiz olarak yaptığı mekansal müdahaleleriyle (spreyle boyayla duvarlara, zeminlere ve tavanlara uygulanan geometrik ızgaralar, spiraller, dağınık noktalar, blok renkler) adeta bir suç mahali fotoğraflarını taklit eder (Divola, 2026). Divola, adli fotoğrafçılığın nesnel yaklaşımını ödünç alarak mekanın entropik yıkımını soyut bir estetik duruma dönüştürür. Post-dijital yeniden okuma burada daha derin bir tarihsel ve felsefi katman kazanır. Seri, sonradan gerçekleştireceği işler için yapay zeka çağında spekülasyonlu bir genişleme için mükemmel bir zemin hazırlar, zira duvarlara "yapıştırılan" yapay zeka görselleri, Divola'nın fiziksel vandalizmini dijital simülasyonla harmanlayarak güncel estetik paradigmaları da böylelikle sorgulamaya açar (Divola, 2026).

"1973 ile 1975 yılları arasında kendi stüdyosu olmadan, Divola Los Angeles genelinde fotoğraf çekmek için harabe durumdaki mülkleri arayarak dolaştı. Kamera, spreyle boyayla, ip ve kartonla donanmış halde, Divola boş evleri soyut graffiti benzeri işaretlerden oluşan takımyıldızlarla, pimlere asılmış ritüelistik ip düzenlemeleriyle ve yırtılmış karton kompozisyonlarıyla tahrip etti ardından sonuçları katalogladı. Vandalism Series (Vandalizm Serisi) adını taşıyan bu erken dönem çalışma, Divola'nın kariyerinin gidişatını belirledi burada gerçeklik ile yapaylık arasındaki sınırları kasıtlı olarak bulanıklaştırır." (Richardson, 2024)



*Görsel 1 - John Divola, Untitled from the series Vandalism, 1974,  
(<https://yapay.zeka.moma.org/collection/works/47963>)*

Bu pratik, Divola'nın ifadesiyle yapısal müdahaleler (structural interventions), sanatın otoritesine bir meydan okuma olarak görülebilir. Yüzeysel tarihsel anlatımdan uzaklaşarak seriyi dönemin kavramsal sanat akımlarıyla ilişkilendirmektir. Ancak Divola'nın farkı, fotoğrafın ontolojik iddiasındadır. Görüntü hem yıkımı kaydeder hem de onu üretir (Divola, 2026).

Bu noktada seri, yalnızca terk edilmiş bir mekanın dokümantasyonu olarak değil, fotoğrafın gerçeklik üretme kapasitesine dair eleştirel bir deney olarak okunabilir (Görsel 2). Divola'nın duvar yüzeyine yaptığı müdahale, fotoğrafın tarafsız bir kayıt aracı olduğu fikrini bozar çünkü görüntüde görülen jest, fotoğrafın çekilmesi için özellikle üretilmiş bir eylemdir. Başka bir deyişle, mekanın kendisi fotoğraf için sahneye dönüştürülür. Bu durum fotoğrafın göstergesel niteliği ile kurgu arasındaki gerilimi görünür kılar. Dolayısıyla

“Vandalism”, yalnızca bir mekansal müdahale değil, aynı zamanda görüntünün nasıl üretildiği ve nasıl gerçeklik iddiası kurduğu üzerine düşünmeye zorlayan bir pratik olarak değerlendirilebilir.



Görsel 2 - Form Vandalism Series, 74V02, 1974,  
(<https://www.vice.com/en/article/john-divolas-photographs-resist-all/>)

## 2. Yapısal Müdahaleler ve Yapay Zeka Görselleri

Bu bağlamda Divola'nın müdahalesini yalnızca fiziksel bir jest olarak değil, görüntünün üretim koşullarını sorgulayan bir strateji olarak yeniden düşünmek mümkündür. Buradan hareketle yapay zeka entegrasyonu düşünsel bağlamda genişletilebilir. Divola'nın sprey boya izlerini günümüz yapay zeka algoritmalarının ürettiği estetiği taşıyan görsellerle değiştirsek ne olur? Bu dijital imgeler, piksel erozyonları ve yapay nöral ağ bağlarından doğan

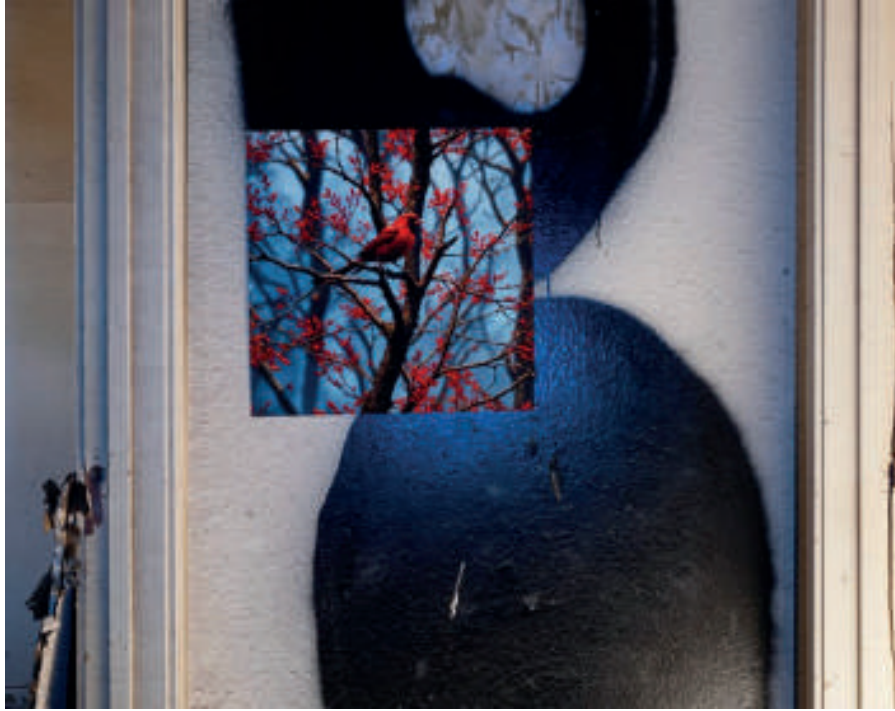
formlar olarak (çoğunlukla tavşan ve kuş gibi hayvanları gördüğümüz orman sahneleri) yazıcıdan çıkarılıp terk edilmiş mekanlardaki yüzeylere fiziksel olarak yapıştırılır. Ardından fotoğraf makinası ile yeniden fotoğraflanır. Böylece müdahale artık yalnızca fiziksel yüzeyde değil, dijital üretim süreçlerinde de gerçekleşir. Ortaya çıkan görüntü (Görsel 3), analog duvarın entropisi ile dijital simülasyonun geçiciliği arasında bir gerilim üretir. Bu hibrit durum Manovich ve Arielli'nin, yapay estetik (dijital platformlar aracılığıyla toplanan gerçek insan davranışlarına ait büyük veriyi kullanan estetik) kavramını somutlaştırır (2024, s. 20). Dijital üretim fiziksel mekana sızır ve fotoğrafın “gerçekliğin kaydı” olduğu yönündeki ontolojik iddiayı yeniden tartışmaya açar.



Görsel 3 - *Seven Song Birds and a Rabbit*, 1995-2025, ([https://www.instagram.com/p/DVNe8ryFVIA/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DVNe8ryFVIA/?img_index=1))

Bu noktada Jean Baudrillard'ın simülakr ve hipergerçeklik kuramı , söz konusu dönüşümü açıklamak için önemli bir çerçeve sunar. Orijinal “Vandalism” serisinde sprej boya müdahalesi mimari yüzey üzerinde doğrudan bir iz bırakarak fotoğrafın belgelediği gerçekliği dönüştürür. Ancak bu jest yapay zeka üretimi görsellerle değiştirdiğinde, görüntü artık yalnızca gerçekliğin temsili değil, temsillerin yeniden üretimi haline gelir. Başka bir deyişle yapay zeka görselleri taklidin taklidini üreterek üçüncü dereceden simülakr düzeyine

yaklaşır (Baudrillard, 1981/2014, s. 14,15). Bu durumda duvar mimari bir nesne olmaktan çok, sonsuz biçimde çoğaltılabilir dijital katmanların geçici taşıyıcısına dönüşür (Görsel 4). Benzer şekilde Hito Steyerl'in "düşük çözünürlüklü görüntü" kavramı da bu estetik dönüşümü açıklamaya yardımcı olur (2009). Yapay zekanın ürettiği hatalı, parçalanmış veya çözünürlüğü düşmüş imgeler, Divola'nın spreyle boyanmış jestlerdeki kaba ve geçici müdahale ile paralel bir estetik üretir. Her iki durumda da kusur, bozulma ve entropi estetik bir stratejiye dönüşür. Post-antropojen bir perspektiften bakıldığında ise terk edilmiş yapıların zamanla çürümesi ile bu dijital müdahalenin birleşimi, insan sonrası bir görsel soyutlama alanı üretir.



Görsel 4 - *Seven Song Birds and a Rabbit*, 1995-2025, ([https://www.instagram.com/p/DVNe8ryFVIA/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DVNe8ryFVIA/?img_index=1))

"Vandalism", plastik sanatlarda müdahale estetiğinin öncülerinden biri olarak okunabilir. John Divola'nın duvarlara bıraktığı desenler, boş odaları soyut bir atmosferle doldurur ve mekanın algısını yeniden şekillendirir bu yönüyle "atmosferik mekan" kavramına benzer bir etki yaratır. Günümüzde yapay zekanın entegrasyonu, bu pratiği daha radikal bir noktaya taşır. Yapay zekanın ürettiği görseller, algılanamaz ölçekte bir algoritmanın fiziksel izdüşümü olarak

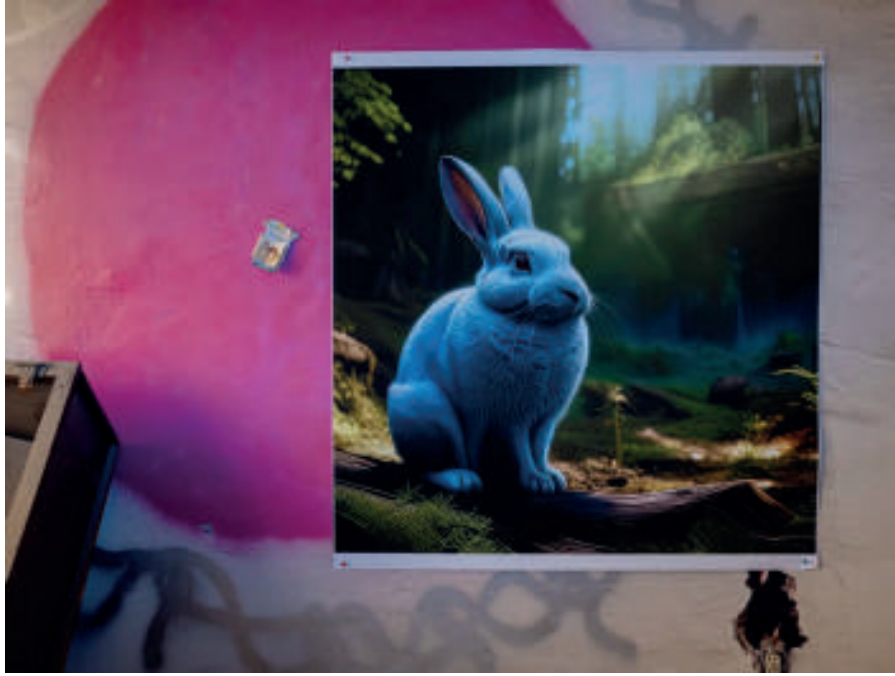
mekana sızar. Bu yaklaşım yalnızca estetik bir dönüşüm yaratmakla kalmaz güncel tartışmalarda etik ve mülkiyet meselelerini de gündeme getirir. Tıpkı Divola'nın terk edilmiş bir mekana izinsiz girişinin yarattığı gerilim gibi, yapay zekanın “yapıştırma” eylemi de mülkiyet normlarını ve otoriteyi sorgular.

Benzer güncel yönelimler de dikkate değerdir. Dijital hibrit performanslar ve üretken sanat uygulamaları, sanatçının doğrudan müdahalesi olmadan mekan ve görüntü arasında yeni deneyimler yaratır. Ayrıca artırılmış ve sanal gerçeklik projeleri, mekanın fiziksel sınırlarını aşarak izleyiciyle etkileşime girer. Tüm bu yaklaşımlar, Divola'nın pratiğinin günümüzdeki izlenimini teknolojik araçlarla genişleterek sürdürürken, estetik ve etik sorunların giderek daha karmaşık bir hale geldiğini gösterir.

Divola'nın ilk serisi, yapay zeka'nın yıkıcı veya kurucu potansiyeliyle birleşince, fotoğrafçılığın ontolojisi sorgulamaya açılır. Analog/dijital hibrit, post dijital sanatın paradigmasını genişletir. Gerçeklik, müdahale ile yeniden inşa edilir. Jean Baudrillard'ın simülakr ve hipergerçeklik teorisi, John Divola'nın “Vandalism” serisini post dijital bir perspektiften aydınlatmak için eşsiz bir çerçeve sunar. Orijinal seride, terk edilmiş Los Angeles evlerinin duvarlarına spreyle boyayla işlenen soyut desenler (geometrik ızgaralar, spiraller, dağınık noktalar) mekanın entropik gerçekliğini taklit ederken aşar. Yapay zeka görsellerinin bu vandalizmi genişletmesiyle, Baudrillard'ın simülasyon evreni somutlaşır. Fiziksel duvar, dijital simülakrların taşıyıcısı haline gelir fotoğraf ise bu hipergerçek katmanları kalıplaştırır. Bu bölüm, “Vandalism” serisini Baudrillard'ın simülasyon aşamalarından geçirecek, plastik sanatlarda gerçeklik krizini sorgular. Buna göre simülakr gerçeğin temsili olmaktan çıkarak onu yerinden eder (Baudrillard, 1981/2014, s. 15). Birinci aşamada (saf suret), işaret gerçeğe işaret eder. Divola'nın spreyle desenleri, duvarın çatlak ve nem lekelerini “taklit” eder. İkinci aşamada temsiller gerçeği bozar. Soyut spiraller, mekanın yıkımını abartılı bir estetik olaya dönüştürür duvar artık mimari kalıntı değil, sanatçının kurgusal müdahalesidir. Üçüncü aşamada (simülasyonun maskesi), işaret gerçeğin yokluğunu gizler, Vandalism fotoğrafları, terk edilmiş evin “suç mahallini” adli nesnellığe indirgeyerek, mekanın toplumsal bağlamını örter. Dördüncü aşamada, simülakr kendine döner. Desenler, duvarı referanssız bir soyutlama yüzeyine indirger izleyici, hiper gerçek bir döngüde kaybolur.

Bu tartışma, Divola'nın müdahalelerini (Görsel 5) yalnızca fotoğrafın ontolojisi bağlamında değil, temsil rejimlerinin dönüşümü açısından da yeniden konumlandırmayı mümkün kılar. Eğer “Vandalism” serisinde spreyle boya yöntemi mimari yüzey üzerinde geçici bir iz bırakarak fotoğraf için bir sahne kuruyorsa, günümüz teknolojik koşullarında bu jestin yerini algoritmik üretim alabilir. Böyle bir durumda müdahale artık yalnızca fiziksel yüzeyde

gerçekleşen bir eylem değil, aynı zamanda sayısal üretim süreçlerinin mekana sızması anlamına gelir. Bu geçiş, fotoğrafın belgeleyici rolünü sürdürürken aynı zamanda temsil katmanlarının çoğalmasına ve gerçek ile simülasyon arasındaki sınırın daha da belirsizleşmesine yol açar.



Görsel 5 - *Seven Song Birds and a Rabbit*, 1995-2025, ([https://www.instagram.com/p/DVNe8ryFVIA/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DVNe8ryFVIA/?img_index=1))

### 3. Mekan ve Zamanın Yeniden Okunması

Divola'nın bu noktadaki yaklaşımı, mekana ve zamanın akışına dair algıyı daha da katmanlı bir hale getiriyor. Sanatçı, aynı mekan üzerinde iki farklı fotoğrafı bir araya getirerek, geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki gerilimi görünür kılar bir yanda dünyada çekilmiş ilk fotoğraf (Görsel 6), diğer yanda internete yüklenmiş ilk fotoğrafın (Görsel 7) duvara yapıştırılmış görüntüsü. Bu işlem, mekanın kendisini yeniden okumaya zorlar duvar artık yalnızca bir mimari yapı değil, aynı zamanda temsil ve yeniden temsilin kesişim noktasıdır. İzleyici, hangi görüntünün orijinal olduğunu ayırt edemezken, fotoğrafın kayıt iddiası sorgulanır ve mekanın tarihi ile medyatik çoğaltım arasındaki ilişki deneyimlenir. Bu yöntem önceki yapay zeka entegrasyonuna benzer şekilde ,

fiziksel ve dijital katmanları bir araya getirerek temsilin çok katmanlı doğasını ve gerçeklik ile simülasyon arasındaki sürekli gerilimi vurgular.



*Görsel 6 - Le Gras estate at Saint-Loup-de-Varennes, France, Joseph Niepce, 1826, (<https://cool.culturalheritage.org/byorg/abbey/an/an26/an26-3/an26-307.html>)*

Divola'nın yaklaşımı mekan ve zaman arasındaki ilişkileri katmanlı bir şekilde düşünmeye olanak tanır. Örneğin, Nicéphore Niépce'in "View from the Window at Le Gras" adlı ilk fotoğrafının fiziksel bir kopyasının duvara yapıştırılması (Görsel 8) durumu ele alındığında, görüntü artık yalnızca tarihin bir kaydı değil, aynı zamanda yeniden konumlandırılmış bir temsil nesnesi haline gelir. İzleyici, fotoğrafın orijinal zamanı ile günümüzdeki mekansal bağlamını karşılaştırmak zorunda kalır hangi katmanın "orijinal" olduğu ya da zamanın nasıl aktığı kesin olarak belirlenemez. Duvar bu açıdan bir mimari zemin olmanın ötesine geçer hem tarihsel bir referans hem de medyatik çoğaltımın fiziksel izdüşümü olarak işlev görür.

Fotoğrafın fiziksel olarak mekana yerleştirilmesi, görsel deneyimi hem analog hem dijital katmanlarla besler ve izleyiciye gerçeklik ile temsil arasındaki gerilimi deneyimleme olanağı sağlar. Böylelikle görüntü, yalnızca bir belge olmanın ötesine geçerek, mekanın tarihini, fotoğrafın teknolojik üretim süreçlerini ve çoğaltılmış temsilin estetik etkilerini eş zamanlı olarak görünür kılar. Bu bağlam, medyatik çoğaltım ve mekansal deneyim arasındaki etkileşimi düşünmek için zengin bir çerçeveye sunar.



Görsel 7 - *Les Horribles Cernettes*, İnternete Yüklenen İlk Fotoğraf, 1992, ([https://en.wikipedia.org/wiki/Les\\_Horribles\\_Cernettes](https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Horribles_Cernettes))

İnternete yüklenen ilk fotoğrafın kalitesiz görseli (poor image) üzerinden bakıldığında (Görsel 9) temsilin doğası daha da karmaşık bir hal alır. Fotoğraf artık yalnızca fiziksel bir mekana bağlı değildir çevrimiçi ortamda çoğaltılmış ve küresel erişime açılmış bir nesneye dönüşmüştür. İzleyen, görüntüyü doğrudan mekanda deneyimlemek yerine, dijital bir arayüz aracılığıyla karşılar ve böylece mekan ile zamanın geleneksel bağları kırılır. Orijinal çekimle kıyaslandığında, çevrimiçi çoğaltım fotoğrafın “aura”sını zayıflatır, ancak aynı zamanda yeni bir estetik ve kavramsal gerilim yaratır. Görüntü hem tarihsel referansını hem de dijital çoğaltımın yaygınlığını aynı anda taşır.

“Poor image hareket halinde bir kopyadır. Kalitesi kötüdür, çözünürlüğü standart dışıdır. Hızlandıkça bozulur. Orijinalin gölgesidir, bir ön-izlemedir, küçük resmidir, hatalı fikirdir yavaş dijital bağlantılardan sıkıştırılarak, yeniden üretilerek, kırılarak ve başka kanallarda kopyalanarak dağıtılan bir gezgin görüntüdür.” (Steyerl, 2009)

Bu durumda duvar, fotoğrafın fiziksel kopyasının yapıştırılmasıyla mekanı yeniden okuma fırsatı sunarken, internet üzerinden erişilen versiyon izleyiciye küresel ve zamansal bir perspektif kazandırır. Böylece temsilin farklı katmanları

(orijinal kayıt, fiziksel kopya ve dijital çoğaltım) bir diğeriyle iç içe geçer ve gerçeklik ile simülasyon arasındaki sürekli gerilim daha da görünür hale gelir. Bu bağlam, medyatik çoğaltımın sanat deneyimindeki rolünü ve çevrimiçi erişim ile mekansal deneyim arasındaki ilişkiyi düşünmek için kritik bir çerçeve sunar.



Görsel 8 - John Divola, 2021, *First Photograph on Wall*,  
([https://www.instagram.com/p/DUxEIUlb3v/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DUxEIUlb3v/?img_index=1))



Görsel 9 - John Divola, 2021, *First Photograph on Wall*, ([https://www.instagram.com/p/DUxEIUnlb3v/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DUxEIUnlb3v/?img_index=1))

Divola'nın iki fotoğrafı da çekilmiş ilk fotoğraf ve internete yüklenmiş ilk fotoğrafın duvara yapıştırılıp yeniden fotoğraflanmış versiyonu arasındaki

gerilimi Walter Benjamin'in teknik çoğaltma üzerine düşünceleri bağlamında ele almak mümkündür. Benjamin, teknolojik çoğaltma araçlarının sanat eserini yeniden üretmesinin eserin aurasını (veya halesini) yani özgün zaman ve mekan bağlamındaki varlığını kaybettirdiğini belirtir (Benjamin, 1936/2013, s.50, 51). Bu bağlamda çoğaltılmış görsellerin çevrimiçi dolaşımı, tekel orijinalin etkisini değiştirir ve izleyici ile eser arasındaki ilişkiyi dönüştürür. Divola'nın uygulaması da benzer bir gerilimi üretir. Mekanda çekilmiş fotoğrafın özgün varlığı, internete yüklenip çoğaltıldıktan sonra tekrar fiziksel mekana yapılandırılmasıyla çoğaltılmış temsilin etkisiyle yeniden değerlendirilir.

Sanatçının "Vandalism" serisi ile yapay zeka entegrasyonunun kesişimi, günümüz sanatının yönetsel kısır döngüsünü de gözler önüne sermektedir. Fiziksel mekanın müdahalesi, dijital çoğaltım ve algoritmik üretim bir araya geldiğinde, yaratım süreci sürekli bir yeniden üretim döngüsüne dönüşür. Mekanda çekilmiş fotoğrafın internete yüklenip çoğaltılması, ardından tekrar fiziksel duvara taşınması, Benjamin'in bir sanat eserinin halesinin kaybı kavramını vurgular. Çünkü yapay zeka görselleri de devasa veri tabanlarından edindikleri referanslarla benzer bir çoğaltım ve yeniden temsil sürecini göstermektedir. Bu süreçte sanatçı, artık yalnızca yeni bir eser yaratmıyor aynı zamanda var olan imgeleri, veri kümelerini ve görsel kaynakları seçip işleyerek sürekli bir "yeniden kopyalama" pratiğine dahil oluyor. Simülakr ve hiper gerçeklik kavramıyla kesişen bu durum, sanatın gerçeklik ile temsil arasındaki gerilimini görünür kılar. Fakat aynı zamanda çağdaş üretim yöntemlerinden bazılarının kendi içinde kapanan bir döngüye girdiğini ve yaratımın çoğu zaman veri tabanlı referansların filtrelendiği algoritmik bir tekrar üretim sürecine dönüştüğünü gösterir. Böylece çağdaş sanat hem fiziksel hem dijital katmanlarda estetik gerilimi canlı tutarken, yönetsel olarak sürekli çoğaltılan ve tekrar tekrar biçimlenen imgeler aracılığıyla kendi üretim paradigmasını sorgular ve yeniden üretimden beslenen bir ekosisteme evrilir.

Bu durumda duvarın fiziksel kopyası ile internet üzerinden erişilen versiyon arasındaki gerilim, Guy Debord'un "Gösteri Toplumu" kuramı ışığında daha geniş bir kültürel bağlama oturtulabilir. Debord'a göre modern toplumda yaşanan deneyim, "doğrudan yaşanan" olmaktan çıkarak görseller ve temsiller aracılığıyla dolaylı bir hale gelir yani yaşanan her şey temsile (metaya) dönüşür (Debord, 1992/2017, s. 34).

"Poor image, kaliteyi erişilebilirliğe dönüştürür sergileme değerini kült değerine, filmleri kliplere düşünmeyi ise dikkat dağınıklığına çevirir. Görüntü sinema ve arşivlerin kasalarından kurtulup dijital belirsizlik içinde dolaşmaya zorlanır, kendi maddeselliğini feda eder." (Steyerl, 2009)) Steyerl burada, düşük çözünürlük ve bozulmanın görsel değersizliği değil, erişilebilirliği ve

dolaşımı artıran bir durum olduğunu söylüyor bu imgeler geleneksel medya ekonomisinin dışında dolaşır.

Bu dönüşüm yalnızca görüntülerin sayısının artması değil imgelerin insanların gerçek deneyimi yerine geçecek bir “gösteri” oluşturacak şekilde dolaşıma girmesidir. Bu “gösteri” ilişkide imgeler artık doğrudan yaşamın yerini alır ve bireyler gerçekliğin kendisiyle değil, temsil edilmiş haliyle etkileşime girerler.

Divola örneğinde, mekansal deneyim “orijinal” ile “çoğaltılmış” arasındaki ayrım bulanıklaşır. Fotoğrafın fiziksel mekana yapıştırılması geleneksel mekan deneyimini izleyicinin doğrudan algısından uzaklaştırırken, çevrimiçi dolaşım yeni bir görsel ilişki biçimi üretir. Debord’un kuramı, bu durumu eleştirel bir çerçeveye oturtur çünkü gösteri toplumunda imgeler, insan ilişkilerini ve yaşam deneyimini belirleyen kısmi olarak göz önünde olan gerçekliği bir sahte dünya haline getirir (Debord, 1992/2017, s. 34). Böylece mekanın fiziksel deneyimi, sınırsız medya tüketimi ve görsel bombardıman tarafından yeniden düzenlenen bir temsil ilişkisine tabi olur.

Tüketim kültürünün imgeler aracılığıyla kurduğu bu temsil rejimi Kalle Lasn’ın ifade ettiği gibi ulusal kimliği bile bir marka mantığına indirger: “Amerika artık bir ülke değil. Trilyonlarca dolarlık bir markadır. (*America is no longer a country. It’s a multitrillion-dollar brand*)” (Lasn, 1999, s. XI). Bu durumda görseller yalnızca estetik nesnelere değil, kültürel anlam üretiminin ve ekonomik dolaşımın temel araçları haline gelir.

Bu bağlamda, çok katmanlı temsiller orijinal kayıt, fiziksel kopya ve dijital çoğaltım yalnızca sanatsal bir strateji değil, çağdaş toplumun imgeler aracılığıyla organize edilen deneyim yapısının da bir yansımasıdır. Debord’un vurguladığı gibi, imgeler pasif nesnelere olmaktan çıkıp toplumsal ilişkileri şekillendiren, bireyleri gerçeklikten uzaklaştıran ve mekanı medyatik bir sahne olarak yeniden örgütleyen aktif güçler haline gelir (1992/2017, s.50).

### 3. Sonuç

Divola’nın “Vandalizm” serisi ile yapay zeka entegrasyonunun kesişimi, günümüz sanatının üretim yöntemlerinde ortaya çıkan döngüsel doğayı net bir şekilde ortaya koyuyor. Fiziksel mekana yapılan müdahale, dijital çoğaltım ve algoritmik üretim bir araya geldiğinde, sanat yaratımı artık tekil bir eylem olmaktan çıkarak sürekli bir yeniden üretim sürecine dönüşüyor. Mekanda çekilmiş bir fotoğrafın internete yüklenip çoğaltılması, ardından tekrar fiziksel mekana taşınması Benjamin’in “eserin halesinin” kaybı kavramını somutlaştırırken, yapay zeka görselleri de devasa veri tabanlarından aldığı referanslar aracılığıyla benzer bir çoğaltım ve yeniden temsil sürecini tetikliyor.

Bu durum, sanatçıyı yalnızca yeni bir eser üretmeye değil, var olan görselleri, veri kümelerini ve görsel kaynakları filtreleyip yeniden işleyerek sürekli bir “yeni kopyalama” pratiğine dahil olmaya zorluyor. Baudrillard’ın simülakr ve hipergerçeklik kavramlarıyla kesişen bu süreç, sanatın gerçeklik ve temsil arasındaki gerilimini görünür kılarken, yöntemsiz olarak kapalı bir döngüye de işaret ediyor. Dolayısıyla, çağdaş sanat hem fiziksel hem dijital katmanlarda estetik gerilimi canlı tutarken, sürekli çoğaltılan ve yeniden biçimlenen imgeler aracılığıyla kendi üretim paradigmasını sorgular yaratım artık hem içerik hem yöntem açısından kendini sürekli yeniden üreten bir ekosistem haline gelir.

Bu döngüsel üretim pratiği, çağdaş sanat üretim yöntemlerinden bazılarının metodolojik açıdan giderek kendi kendine kapanan bir alan haline geldiğini gösteriyor olabilir. Fiziksel ve dijital katmanların birleşimi, estetik gerilimi görünür kılmakta başarılı olsa da yöntemin kendisi çoğu zaman bir çeşit özerk tekrar üretime dönüşür.

Sanatçı, veri tabanlı referanslar ve algoritmik çıktılarının filtrelandığı bir “otomatik” yaratım sürecinin aktörü haline geliyor. Bu noktada, yaratımın eleştirel potansiyeli ile teknik imkanlar arasında çelişkili bir gerilim doğuyor. Sanat, üretim sürecinin öngörülebilir ve çoğaltılabilir olmasının içinde sıkışırken izleyiciye sunulan yenilik çoğu zaman algoritmik varyasyonlardan oluşan bir “meta” yığından ibaret kalıyor.

Dolayısıyla, günümüz sanatında estetik ve kavramsal deneyimlerin etkisi yöntemsiz bağımsızlıktan çok veri tabanlı çoğaltım ve algoritmik referansların sınırlarıyla belirleniyor. Yapay zeka ve dijital çoğaltım, yaratımı radikal bir şekilde genişletirken, aynı zamanda sanatın deneyimsel özgünlüğünü erozyona uğrattırıyor her yeni üretim, öncekinin yalnızca türetilmiş bir versiyonu olma riski taşıyor. Estetik gerilim ve kavramsal derinlik, teknoloji aracılığıyla çoğaltılırken, özgünlük ve deneyimsel yoğunluk giderek algoritmik bir yeniden üretim döngüsüne indirgeniyor. Sonuç olarak, bu paradigma sanat üretimini hem deneysel hem de eleştirel potansiyel açısından bir ikilem içinde bırakıyor. Yenilik ve tekrarlama arasındaki çizgi bulanıklaşırken, izleyici artık sadece eserle değil, üretim yönteminin kendi kendini çoğaltan sistematiğiyle de karşı karşıya kalıyor.

## Kaynakça

- Baudrillard, J. (2014). *Simulakrlar ve Simülasyon* (9. Baskı). (T. Takış, Dü., & O. Adanır, Çev.), Doğu Batı Yayınları. (Eserin orijinali 1981'de yayımlandı).
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi - Teknik Araçla Yeniden - Üretim (Çöğaltma) Çağında Sanat Eseri*. (O. Akınay, Çev.), Agora Kitaplığı. (Eserin orijinali 1936'da yayımlandı).
- Debord, G. (2017). Gösteri Toplumu. (I. Ergüden, Dü., A. Ekmekçi, & O. Taşkent, Çev.) Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1992'de yayımlandı).
- Divola, J. (2026). *Vandalism*. Mack (<https://mackbooks.co.uk/products/vandalism-br-john-divola?srltid=AfmBOoqi9b2xmxLpOTqglJUovx25vlaeK-FfUbPZXMTQ2bjoLFm7VOrqz> adresinden alındı)
- Lasn, K. (1999). *Culture Jam: How to Reverse America's Suicidal Consumer Binge And Why We Must*. HarperCollins.
- Manovich, L., & Arielli, E. (2024). *Artificial aesthetics: Generative AI, art and visual media*. (<https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics> adresinden alındı)
- Museum of Contemporary Art San Diego. (2013). *John Divola: As Far As I Could Get*. MCASD. (<https://www.lacma.org/sites/default/files/Divola-release-FINAL%208.21.13.pdf> adresinden alındı)
- Richardson, Y. (2024). *John Divola*. Yancey Richardson: (<https://www.yanceyrichardson.com/artists/john-divola> adresinden alındı)
- Steyerl, H. (2009). *In defense of the poor image*. *e-flux Journal*, (<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image> adresinden alındı)

## GÖRSEL KAYNAKÇASI

- Görsel 1 - John Divola, Untitled from the series Vandalism, 1974, (<https://yapayzeka.moma.org/collection/works/47963>)
- Görsel 2 - Form Vandalism Series, 74V02, 1974, (<https://www.vice.com/en/article/john-divolas-photographs-resist-all/>)
- Görsel 3 - Seven Song Birds and a Rabbit, 1995-2025, ([https://www.instagram.com/p/DVNe8ryFVIA/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DVNe8ryFVIA/?img_index=1))
- Görsel 4 - Seven Song Birds and a Rabbit, 1995-2025, ([https://www.instagram.com/p/DVNe8ryFVIA/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DVNe8ryFVIA/?img_index=1))
- Görsel 6 - Le Gras estate at Saint-Loup-de-Varennes, France, Joseph Niepce, 1826, (<https://cool.culturalheritage.org/byorg/abbey/an/an26/an26-3/an26-307.html>)
- Görsel 7 - Les Horribles Cernettes, İnternete Yüklenen İlk Fotoğraf, 1992, ([https://en.wikipedia.org/wiki/Les\\_Horribles\\_Cernettes](https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Horribles_Cernettes))

Görsel 8 - John Divola, 2021, First Photograph on Wall, ([https://www.instagram.com/p/DUxEIUnlb3v/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DUxEIUnlb3v/?img_index=1))

Görsel 9 - John Divola, 2021, First Photograph on Wall, ([https://www.instagram.com/p/DUxEIUnlb3v/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DUxEIUnlb3v/?img_index=1))



# **Plastik Sanatlarda Kuram ve Pratik: Güncel Estetik Tartışmalar ve Yeni Yönelimler**

**Editör:**

**Prof. Dr. Asuman AYPEK ARSLAN**