

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

Mert Acar¹

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.

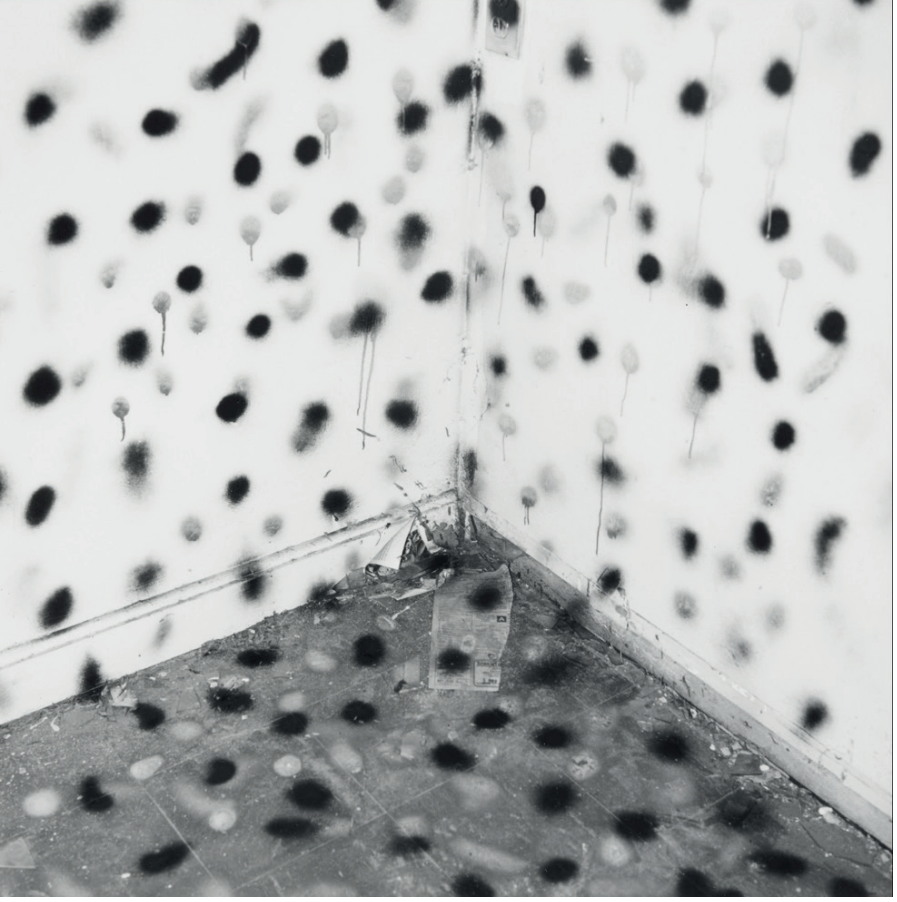
1 Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü mert.acar@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-2161-7475

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 spekülasyon 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

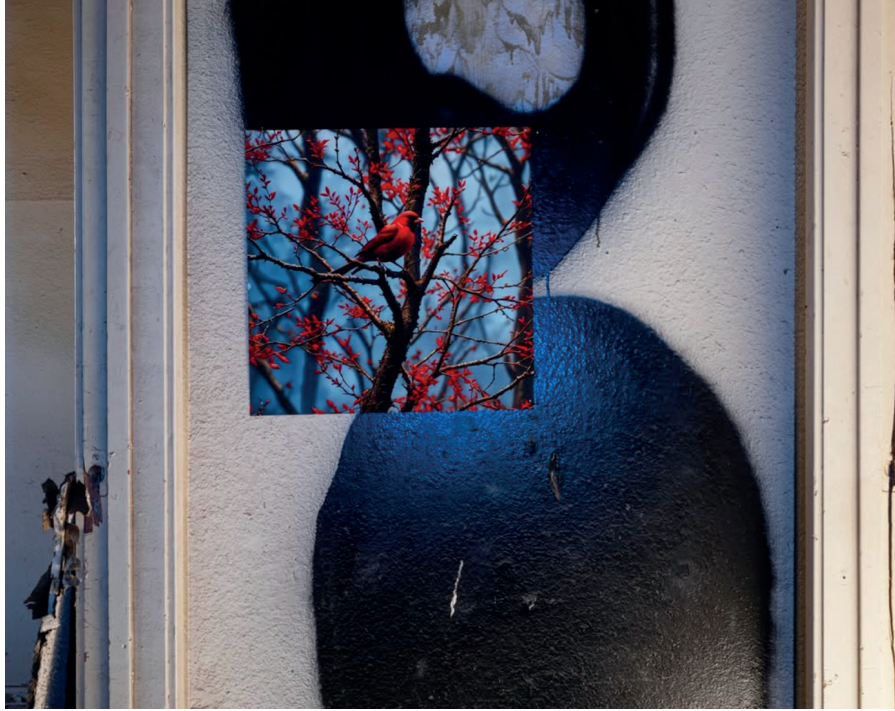
formlar olarak (çoğunlukla tavşan ve kuş gibi hayvanları gördüğümüz orman sahneleri) yazıcıdan çıkarılıp terk edilmiş mekanlardaki yüzeylere fiziksel olarak yapıştırılır. Ardından fotoğraf makinası ile yeniden fotoğraflanır. Böylece müdahale artık yalnızca fiziksel yüzeyde değil, dijital üretim süreçlerinde 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)

Bu noktada Jean Baudrillard'ın simülakr ve hipergerçeklik kuramı , söz konusu dönüşümü açıklamak için önemli bir çerçeve sunar. Orijinal “Vandalizm” serisinde spreyle 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)

"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 geçirerek, 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)

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 çerçeve sunar.



Görsel 7 - *Les Horribles Cernettes*, İnternete Yüklenen İlk Fotoğraf, 1992, (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/DUxEIUnlb3v/?img_index=1)



Görsel 9 - John Divola, 2021, *First Photograph on Wall*, (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, tekil 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 “yeniden 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 dönüyor.

Sanatçı, veri tabanlı referanslar ve algoritmik çıktılarının filtrelendiği 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)
- Görsel 4 - Seven Song Birds and a Rabbit, 1995-2025, (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)

Görsel 8 - John Divola, 2021, First Photograph on Wall, (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)

