



**SANAT ONTOLOJİSİ BAĞLAMINDA SANAT  
ESERİNDE DEĞİŞİM**

**Uğur BİNGÖL**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Resim Ana Sanat Dalı**

**2025**

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM SANAT DALI

**SANAT ONTOLOJİSİ BAĞLAMINDA SANAT ESERİNDE DEĞİŞİM**  
(Transformation of Artwork in the Context of Art)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Uğur BİNGÖL

Danışman: Doç. Hatice DOĞAN

Erzurum

2025



**T.C.**  
**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ**  
**Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**KABUL VE ONAY TUTANAĞI**

Doç. Hatice DOĞAN danışmanlığında Uğur BİNGÖL tarafından hazırlanan “**Sanat Ontolojisi Bağlamında Sanat Eserinde Değişim**” başlıklı çalışma 21/11/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Resim - Anasanat Dalı Resim Sanat Dalı'nda **Yüksek Lisans** tezi olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

|                        |                                                                 |        |
|------------------------|-----------------------------------------------------------------|--------|
| Jüri Başkanı:          | Doç. Evren KAVUKCU<br><i>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ</i>               | e-imza |
| Jüri Üyesi (Danışman): | Doç. Hatice DOĞAN<br><i>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ</i>                | e-imza |
| Jüri Üyesi:            | Dr. Öğr. Üyesi Bihter AKYOL DAYI<br><i>TRABZON ÜNİVERSİTESİ</i> | e-imza |

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

26/12/2025  
Prof.Dr. Ahmet Selim DOĞAN  
Enstitü Müdürü  
e-imza





## TEZ BENZERLİK RAPORU

Tezi olarak sunduğum “Sanat Ontolojisi Bağlamında Sanat Eserinde Değişim” başlıklı tez çalışmamın toplam 77 sayfalık kısmına ilişkin, 27 /12 /2025 tarihinde tez danışmanım tarafından **Turnitin** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 9 olarak belirlenmiştir

Uygulanan filtrelemeler:

1. Tez çalışması orijinallik raporu sayfası hariç
2. Bilimsel etik beyannamesi sayfası hariç
3. Önsöz hariç
4. İçindekiler hariç
5. Simgeler ve kısaltmalar hariç
6. Kaynaklar hariç
7. Alıntılar dahil

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini, azami benzerlik oranının (%30) altında olduğunu ve intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

21 /11/2025

Danışman

Doç. Hatice DOĞAN

Öğrenci

Uğur BİNGÖL

Aslı ıslak imzalıdır



**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
Graduate School of Fine Arts

## ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Sanat Ontolojisi Bağlamında Sanat Eserinde Değişim” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

21 / 11 / 2025

Uğur BİNGÖL

Aslı ıslak imzalıdır

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun ....../....../.... tarih ve ..... sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun ....../....../.... tarih ve ..... sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

## TEŞEKKÜR

Lisans ve lisansüstü eğitimim süresince bilgi birikimi ve tecrübeleriyle bana yol gösteren, çok değerli ve saygı değer danışman hocam Doç. Hatice DOĞAN’a varlığını her zaman hissettirdiği için sonsuz teşekkürlerimi iletiyorum. Eğitim hayatım boyunca maddi manevi tüm destekleri için kıymetli aileme ve bu süreçte başta Kader Uzun ve Neslihan Altay olmak üzere daima yanımda olan arkadaşlarıma teşekkür ediyorum.

Uğur BİNGÖL



## ÖZ

### YÜKSEK LİSANS TEZİ

### SANAT ONTOLOJİSİ BAĞLAMINDA SANAT ESERİNDE DEĞİŞİM

Uğur BİNGÖL

Aralık 2025, 77 Sayfa

**Amaç:** Bu araştırma, sanat ontolojisi çerçevesinde sanat eserlerinin zaman içerisindeki değişim ve dönüşüm süreçlerini, hem fiziksel hem de kavramsal boyutlarıyla incelemeyi hedeflemektedir. Çalışmanın temel amacı, bir sanat eserinin varoluş biçimini belirleyen unsurların; malzeme, teknik, estetik ve felsefi özellikler bakımından nasıl farklılaştığını ortaya koymaktır. Bunun yanı sıra, sanatçı, izleyici ve kültürel bağlam etkileşiminin eserin anlam ve değeri üzerindeki etkileri değerlendirilerek, eserin “değişmez” olan tarafı ile zamanın getirdiği dönüşümlerin ilişkisi irdelenecektir. Araştırma, sanat eserlerinin zaman içinde nasıl şekillendiğini, farklı kültürel ve tarihsel bağlamlarda sanat eserine yüklenen anlamların nasıl evrildiğini incelerken bir sanat eserinin değişmez nitelikleri var mıdır? sorusuna cevap bulmak amaçlanmaktadır.

**Yöntem:** Araştırma, nitel araştırma yöntemleri benimsenerek, sanat ontolojisi ve sanat eserinin değişim süreçlerinin derinlemesine incelenmesine odaklanacaktır. Literatür taraması yapılarak, felsefi metinler, sanat tarihi kaynakları, akademik makaleler, sanatçı söyleşileri ve dijital arşivler gözden geçirilmiştir. Eser örnekleri, restorasyon süreçleri, teknoloji ve malzeme kullanımındaki değişiklikler gibi somut veriler ışığında, tematik ve görsel analiz yöntemleriyle yorumlamalar gerçekleştirilecektir. Kaynaklardan elde edilen veriler, mantıksal bir sıralamaya tabi tutulacak, görsel materyaller ve alıntılar eşliğinde yorumlanacak ve böylece sanat eserinin zaman içindeki evriminin boyutları sistematik bir biçimde ortaya konulacaktır.

**Bulgular:** Araştırma sonucunda, sanat eserlerinin oluşturulma döneminden başlayarak, zamanla fiziksel bozulma, restorasyon, teknik değişiklikler ve kavramsal yeniden yapılandırmalar gibi çok boyutlu dönüşümlere uğradığı gözlemlenmiştir. Elde edilen veriler, her dönemin kendine özgü sanat anlayışı ve teknolojik imkanlarının eserin varlık biçimini etkilediğini göstermektedir. Özellikle, izleyici ve kültürel bağlamın esere yüklediği anlamın, eserin fiziksel özellikleriyle paralel ilerleyen bir dönüşüm sergilediği belirlenmiştir. Bu bağlamda, sanat eserlerinin sadece yaratıldığı anki durumlarıyla değerlendirilmemesi, aynı zamanda zamanın getirdiği değişimlerle yeniden şekillendiği fakat bu değişimlere rağmen özünde “değişmeyen nedir?” sorusu vurgulanmıştır.

**Sonuçlar:** Bu araştırma, sanat eserlerinin fiziksel ve kavramsal değişebilirliğinin sanat ontolojisi bağlamında ne şekilde evrildiğini ortaya koymaktadır. Sanat eserinin yaratıldığı dönemin materyal ve teknik unsurlarına dayalı değişimleri, izleyicinin katılımıyla ortaya çıkan dönüşümler ve kültürel bağlamdaki anlam değişimleri, sanat eserinin özünün değişip değişmediğine dair farklı perspektifler sunmaktadır. Eserin zaman içinde nasıl bir dönüşüm geçirdiği ve bu dönüşümün sanatın tarihsel, estetik ve felsefi bağlamlarda nasıl bir anlam taşıdığı incelenmiş olup, ontolojik bağlamda sanat eserinde değişmeyenin ne olduğu incelenmiştir. Bu tez, sanat eserlerinin değişebilirliği ve değişmezliği kavramlarını, sanatın ontolojik yapısının evrimsel bir sürecinde nasıl değerlendirdiğini ortaya koymaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat eseri, Ontoloji, Değişim, Sanat



## ABSTRACT

### MASTER'S THESIS

### TRANSFORMATION OF ARTWORK IN THE CONTEXT OF ART

Uğur BİNGÖL

December 2025, 77Pages

**Purpose:** This research aims to examine the processes of change and transformation of artworks over time within the framework of art ontology, focusing on both their physical and conceptual dimensions. The primary objective is to reveal how the elements determining an artwork's mode of existence—such as material, technique, aesthetics, and philosophy—differentiate. Furthermore, by evaluating the interaction between the artist, the audience, and the cultural context, the study explores the relationship between the "immutable" aspects of the work and the transformations brought by time. The research seeks to answer the fundamental question: "Are there unchanging qualities of an artwork?" while investigating how meanings attributed to art evolve across different cultural and historical contexts.

**Method:** Adopting qualitative research methods, this study focuses on an in-depth analysis of art ontology and the transformational processes of artworks. A comprehensive literature review was conducted, encompassing philosophical texts, art history resources, academic articles, artist interviews, and digital archives. Interpretations are carried out through thematic and visual analysis methods, utilizing empirical data such as restoration processes and shifts in technology and material usage. The data obtained from various sources are organized in a logical sequence and interpreted alongside visual materials and citations to systematically demonstrate the dimensions of an artwork's evolution over time.

**Findings:** The research reveals that artworks undergo multi-dimensional transformations, including physical deterioration, restoration, technical modifications, and conceptual restructuring, starting from their period of creation. The data indicates that the artistic understanding and technological possibilities of each era significantly influence the work's mode of existence. Specifically, it was determined that the meaning attributed to the work by the audience and the cultural context undergoes a transformation that runs parallel to the work's physical characteristics. In this context, it is emphasized that artworks should not be evaluated solely based on their state at the moment of creation, but also as entities reshaped by time, while highlighting the question: "What remains unchanged in its essence despite these changes?"

**Conclusions:** This research illustrates how the physical and conceptual mutability of artworks evolves within the context of art ontology. The changes based on the material and technical elements of the period in which the work was created, the transformations emerging through audience participation, and the shifts in meaning within the cultural context offer diverse perspectives on whether the essence of an artwork changes. The study examines the nature of the transformation the work undergoes over time and the significance of this transformation in historical, aesthetic, and philosophical contexts, specifically investigating what remains constant in an artwork from an ontological perspective. This thesis demonstrates how the concepts of mutability and immutability are evaluated within the evolutionary process of art's ontological structure.

**Keywords:** Artwork, Ontology, Transformation, Art



## İÇİNDEKİLER

|                                                                                                     |      |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....                                                                         | i    |
| ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....                                                                       | ii   |
| TEŞEKKÜR .....                                                                                      | iii  |
| ÖZ.....                                                                                             | iv   |
| ABSTRACT .....                                                                                      | vi   |
| İÇİNDEKİLER.....                                                                                    | viii |
| ŞEKİLLER DİZİNİ.....                                                                                | ix   |
| BİRİNCİ BÖLÜM.....                                                                                  | 11   |
| Giriş.....                                                                                          | 11   |
| Araştırmanın Amacı.....                                                                             | 12   |
| Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi.....                                                                | 12   |
| Araştırmanın Sınırlılıkları.....                                                                    | 12   |
| Varsayımlar.....                                                                                    | 13   |
| İKİNCİ BÖLÜM.....                                                                                   | 14   |
| SANAT ONTOLOJİSİ VE SANAT ESERİNİN ONTOLOJİK STATÜSÜ.....                                           | 14   |
| Sanat ve Ontoloji.....                                                                              | 14   |
| Sanat Ontolojisi.....                                                                               | 18   |
| Sanat Eserinin Varlık Biçimleri.....                                                                | 21   |
| Sanat Eseri, Zanaat, Tasarım ve Diğer Yaratıcı Üretimler Arasındaki Fark.....                       | 22   |
| ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....                                                                                   | 24   |
| SANAT ESERİNDE DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜM.....                                                              | 24   |
| Değişim Kavramının Felsefi Temeli.....                                                              | 24   |
| Sanatta Malzeme ve Teknik Değişim/ Bilimsel ve Teknolojik İlerleme İle Dönüşüm ..                   | 26   |
| Sanatta Kavramsal Dönüşüm ve Yeniden Bağlamlandırma/Bağlamın Değişmesi .....                        | 31   |
| Sanat Eserinde Fiziksel Değişimler: Restorasyon ve Konservasyon.....                                | 42   |
| Pasif İzleyiciden İnteraktif Sanata; Sanat Eseri ve İzleyici İlişkisinin değişimi ve Dönüşümü ..... | 46   |
| Sanat Eserinde Değişmeyen Nedir? .....                                                              | 54   |
| SONUÇ.....                                                                                          | 61   |

KAYNAKÇA ..... **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**



## ŞEKİLLER DİZİNİ

|                                                                                                                                                                                                                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 1 Eyck, J. van., 1432, <i>Gent Altarı</i> , Yağlı boya tablo, Aziz Bavo Katedrali, Gent, Belçika.                                                                                                                                                               | 27 |
| Şekil 2 James Mathews, , <i>The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age</i> sergi kurulum fotoğrafı. Kasım 27, 1968–Şubat 9, 1969, <i>The Museum of Modern Art Archives</i> , New York.                                                                      | 29 |
| Şekil 3 Refik Anadol, <i>Artificial Realities: Coral</i> , 2023, <i>Enstalasyon</i> , Davos, İsviçre.                                                                                                                                                                 | 30 |
| Şekil 4 Eduardo Kac, <i>Genesis</i> , 1999, <i>Enstalasyon</i> .                                                                                                                                                                                                      | 31 |
| Şekil 5 Bosch, <i>Dünyevi Zevkler Bahçesi</i> , 1490-1500, <i>Triptik</i> , Ahşap üzerine yağlıboya, 220 × 389 cm, <i>Prado Müzesi</i> , Madrid.....                                                                                                                  | 32 |
| Şekil 6 Artemisia Gentileschi, <i>Judith Slaying Holofernes (Judith'in Holofernes'in Başını Kesmesi)</i> , 1612–1613, tuval üzerine yağlıboya, <i>Galleria degli Uffizi</i> , Floransa. ..                                                                            | 34 |
| Şekil 7 Francisco de Goya y Lucientes, <i>Satürn (Oğlunu Yiyen Satürn)</i> , 1820–1823, Duvar Kaplaması Üzerine Karışık Teknik, <i>Tuval Aktarım</i> .                                                                                                                | 34 |
| Şekil 8 Giorgione, <i>Fırtına</i> , 1506-1508, <i>Venedik</i> , İtalya.                                                                                                                                                                                               | 35 |
| Şekil 9 Caspar David Friedrich, <i>Ayı Seyreden Adam Ve Kadın</i> , 1824, <i>Tuval Üzerine Yağlı Boya</i> , 44x 34 cm.                                                                                                                                                | 35 |
| Şekil 10 Claude Monet, <i>Saman Yığınları</i> , 1890, <i>Tuval Üzerine Yağlı Boya</i> , 73 × 92,5 cm, <i>Art Institute of Chicago</i> , Chicago, ABD.....                                                                                                             | 36 |
| Şekil 11 Henri Matisse, <i>Koliyur'da Açık Pencere</i> , 1905, <i>National Gallery of Art</i> , Washington, D.C., ABD.                                                                                                                                                | 36 |
| Şekil 12 Wassily Kandinsky, <i>Kırmızı Lekeli Manzara</i> , 1913, <i>Peggy Guggenheim Koleksiyonu</i> , <i>Venedik</i> , İtalya.                                                                                                                                      | 36 |
| Şekil 13 Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> , 1970, <i>Büyük Tuz Gölü</i> , Utah, ABD.                                                                                                                                                                              | 37 |
| Şekil 14 Hélio Oiticica <i>Topological Readymade Landscape (Topolojik Hazır Nesne Manzara)</i> 3, <i>Homenagem à Boccioni</i> , 1978, <i>Bernar Venet Vakfı</i> , Le Muy, Fransa.                                                                                     | 38 |
| Şekil 15 Marcel Duchamp, <i>Fountain (Çeşme)</i> , 1917, <i>Hazır Nesne</i> , <i>Philadelphia Museum of Art</i> , Philadelphia, ABD.                                                                                                                                  | 39 |
| Şekil 16 Marcel Duchamp, <i>Büyük Cam (Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin)</i> , 1915-1923, <i>Kurşun</i> , <i>Tel</i> , <i>Toz Ve Vernik İle İki Cam Panel Üzerine İşlenmiş Mekanik Düzenek</i> , <i>Philadelphia Museum of Art</i> , Philadelphia, ABD. | 40 |

|                                                                                                                                                                                            |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Şekil 17</b> <i>Andy Warhol, Brillo Kutuları, 1964, İpek Baskı Ve Emaye Boya İle Boyanmış Kontrplak Kutular, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD. ....</i>                    | 40 |
| <b>Şekil 18</b> <i>Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı, 1991, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD. ....</i>                                          | 41 |
| <b>Şekil 19</b> <i>Garcia Martinez, İsa Portresi, 1930, Fresko. ....</i>                                                                                                                   | 43 |
| <b>Şekil 20</b> <i>Rembrandt, Gece Devriyesi (1642) adlı eserin restorasyon sürecinde verniğin temizlenmesi, fotoğraf: Henk Wildschut, Rijksmuseum, 2024. ....</i>                         | 45 |
| <b>Şekil 21</b> <i>Allan Kaprow, Yard, 1961, Enstalasyon, Martha Jackson Gallery avlusu, New York, ABD. ....</i>                                                                           | 48 |
| <b>Şekil 22</b> <i>Yoko Ono, Cut Piece, 1964, Performans. ....</i>                                                                                                                         | 49 |
| <b>Şekil 23</b> <i>Daniel Spoerri, Ein Tisch aus dem Restaurant Spoerri, 1968, Enstalasyon, Kunsthalle Mannheim ....</i>                                                                   | 50 |
| <b>Şekil 24</b> <i>Hans Haacke, News (Nachrichten), 1969, Enstalasyon, Paula Cooper Gallery, New York ....</i>                                                                             | 51 |
| <b>Şekil 25</b> <i>Felix Gonzalez-Torres, Başlıksız (Los Angeles'taki Ross'un Portresi), 1991. Çeşitli Renkli Ambalajlarda Şekerler, Sonsuz Tedarik. Amerika Birleşik Devletleri. ....</i> | 51 |
| <b>Şekil 26</b> <i>Sophie Calle, Kendine İyi Bak (Take Care of Yourself), 2007, Enstalasyon, 52. Venedik Bienali, Fransız Pavyonu, Venedik, İtalya ....</i>                                | 52 |
| <b>Şekil 27</b> <i>Yayoi Kusama, Obliteration Room (Yok Oluş Odası), 2011. Tate Modern. ....</i>                                                                                           | 53 |
| <b>Şekil 28</b> <i>Candy Chang, Before I die Wall, 2011, Kamusal/Sanat Müdahale, New Orleans, LA, Amerika Birleşik Devletleri ....</i>                                                     | 53 |
| <b>Şekil 29</b> <i>Alison Knowles, Celebration Red (Kırmızı Nesne Arşivleri), 2016, Carnegie Museum of Art. ....</i>                                                                       | 54 |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### Giriş

Sanat, insanın varoluşuna dair deneyimlerini ifade etme biçimlerinden biridir. Bu ifade, yalnızca estetik bir beğeni üretmekle sınırlı kalmaz; aynı zamanda düşünsel, kültürel ve toplumsal bir içerik de taşır. Sanat eserin taşıdığı bu çok katmanlı yapı, onun ne olduğu ve nasıl var olduğu sorularını gündeme getirir. Bu bağlamda sanat ontolojisi, sanat eserin varlık biçimlerini ve bu varlığın sürekliliğini tartışan bir felsefi alandır. Sanat eserin yalnızca üretildiği anda değil, sonrasında da farklı bağlamlarda farklı biçimlerde algılanabilmesi, onun değişebilir ya da sabit yönlerini sorgulamayı gerekli kılar.

Sanat eserleri zaman içinde hem fiziksel hem de kavramsal olarak dönüşüme uğrar. Kullanılan malzemelerin doğası gereği bozulması, restorasyon gibi müdahaleler veya eserin yeniden bağlamlandırılması, eserin fiziksel varlığı üzerinde değişimler yaratırken; toplumsal değişimler, izleyici algısı ve kültürel bağlamlar da eserin kavramsal boyutunu etkiler. Aynı zamanda teknolojik gelişmelerle birlikte sanat üretimi farklı biçimler kazanmakta, dijital sanat, yapay zekâ gibi yeni üretim teknikleri, sanat eserin tanımını ve algılanışını yeniden şekillendirmektedir. Bu dönüşüm süreci, sanat eserin sabit bir varlık mı yoksa dinamik bir yapı mı olduğu sorusunu gündeme getirir.

Bu sorularla birlikte sanatın doğasına ilişkin felsefi yaklaşımlar, tarih boyunca çeşitli biçimlerde ele alınmıştır. Sanat eserin ne olduğu, hangi koşullarda sanat eseri sayılabileceği ya da estetik değerini neye borçlu olduğu gibi meseleler, farklı düşünce sistemleri içinde farklı şekillerde yanıt bulmuştur. Antikçağ felsefesinde idealar dünyasına bağlı ideal sanat kavrayışıyla başlayan bu tartışma, Orta Çağ'da dinsel referanslarla, Modern çağda bireysellik ve sanatçının yaratıcı özgünlüğüyle, günümüzde ise dijitalleşme, izleyici etkileşimi ve bağlamsallık gibi dinamiklerle şekillenmiştir. Bu düşünsel evrim, sanat eserin sabit bir anlam ya da değer taşımaktan çok, sürekli olarak yeniden değerlendirilen bir yapı olduğunu göstermektedir.

Sanat, yalnızca bir üretim biçimi değil; aynı zamanda bir kavrayış ve yorumlama sürecidir. Bu süreçte sanat eserin anlamı, tek bir otoritenin tanımladığı mutlak bir gerçeklik olmaktan çıkar; aksine, zamanla, bağlamla, toplumla ve bireyle birlikte değişen bir yapıya dönüşür. Bu da sanat eserin salt biçimsel ya da teknik yönüyle değil, içerdiği düşünsel boyut ve taşıdığı kültürel ilişkilerle birlikte ele alınmasını gerekli kılar. Sanatın taşıdığı bu çoğul

anlam katmanları, eser ile izleyici arasında sabit bir iletişim değil; sürekli yeniden kurulan bir etkileşim olduğunu ortaya koyar.

### **Araştırmanın Amacı**

Bu araştırma, sanat ontolojisi çerçevesinde sanat eserinin değişebilirliği ve değişmezliğini farklı boyutlarıyla ele almayı amaçlamaktadır. Eserin fiziksel yapısından kavramsal içeriğine, tarihsel süreçten izleyici etkisine kadar çeşitli etkenlerin sanat eserinin varoluşunu nasıl şekillendirdiği incelenecektir. Sanat eserinin zamanla dönüşüp dönüşmediği, hangi unsurların sabit kaldığı ve bu durumun eserin özüne etkisi temel sorular arasında yer almaktadır. Bu bağlamda tez, hem sanatçı niyeti hem izleyici yorumu üzerinden sanat eserinin zamanla geçirdiği değişim sürecini ortaya koymayı hedeflemektedir.

### **Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi**

Sanat eserlerinin yalnızca üretildikleri anda değil, sonraki dönemlerde de çeşitli bağlamlarda farklı biçimlerde algılanması, sanatın ontolojik yapısının dinamik olduğunu göstermektedir. Bu araştırma, sanat eserinin fiziksel, kavramsal ve bağlamsal dönüşümlerini çok yönlü bir biçimde değerlendirerek, sanat felsefesi ve estetik tartışmalara katkı sunmayı amaçlamaktadır. Eserlerin zamanla uğradığı değişimler üzerinden, sanatın değişmeyen yönlerine dair yeni düşünsel zeminler oluşturulması hedeflenmektedir. Çalışma, özellikle dijitalleşme, izleyici katılımı ve kültürel bağlam değişimi gibi güncel konularla birlikte, sanatın süreklilik ve dönüşüm ilişkisini anlamaya yönelik özgün bir bakış açısı sunacaktır.

### **Araştırmanın Sınırlılıkları**

Bu araştırmanın sınırlılıkları, temelde ontoloji kavramı ve sanat eserinin değişim süreçlerine odaklanılarak belirlenmiştir. Çalışmada, geçmişten günümüze farklı dönemlerde yaşanan kültürel, teknolojik ve sanatsal gelişmelerin sanat eserleri üzerindeki etkileri incelenmiş; değerlendirilen örnekler, ulaşılabilen kaynaklar ve sınırlı veri çerçevesinde seçilmiştir. Eserler, sanat ontolojisi bağlamında ele alınarak, belirlenen temalar dahilinde yorumlanmıştır. Bu bağlamda, kavramsal ve fiziksel değişim süreçleri, temsil gücü yüksek örneklerle sınırlandırılmış; incelemeler, konunun gidişatına uygun şekilde tematik bir düzen içerisinde sunulmuştur.

## **Varsayımlar**

Araştırmada kullanılan kuramsal kaynakların, sanat ontolojisi ve sanat eserinin dönüşümü konularında güvenilir ve geçerli bilgiler sunduğu varsayılmaktadır. İncelenen sanat eserlerinin, dönemin kültürel, teknolojik ve felsefi yapısını yansıttığı, bu bağlamda yapılan yorumların anlamlı sonuçlar doğuracağı kabul edilmektedir. Literatür taramasında ulaşılan kaynakların içerik açısından yeterli olduğu, görsel analiz ve kavramsal çözümlemelerin sanat felsefesiyle örtüştüğü varsayılmaktadır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### SANAT ONTOLOJİSİ VE SANAT ESERİNİN ONTOLOJİK STATÜSÜ

#### Sanat ve Ontoloji

Sanat, Arapça kökenli “şan‘at” kelimesinden türemiştir ve Türk Dil Kurumu’na göre çok yönlü anlamlara sahiptir. En yaygın anlamıyla sanat, duygu ve düşüncelerin; söze, yazıya, resme, heykele ya da başka biçimlere yaratıcı bir şekilde aktarılmasıdır. Bu yönüyle hem göze hem gönle hitap eden bir ifade biçimidir. Sanat, bir toplumun ya da uygarlığın estetik zevkini ve kültürel anlayışını yansıtan anlatımlar bütünüdür. Estetik üretimin ötesinde, konuşma gibi alanlarda ustalığı ifade eder. Günlük dilde zaman zaman ‘zanaat’ anlamında da kullanılır. Sanatın bu çok katmanlı anlam yapısı, onu hem bireysel hem toplumsal açıdan vazgeçilmez bir değer hâline getirir (TDK, 2006).

Sanat, insanlık tarihi boyunca var olmuş, insanın kendini ifade etme biçimlerinin en temel ve evrensel alanlarından biridir. Yaşamın her döneminde insanla birlikte var olan bu etkinlik, sadece bir üretim ya da beceri süreci olmaktan öte, insanın iç dünyasındaki duygu, düşünce ve deneyimlerin dışavurumudur. Sanat, karmaşık bir kavram olarak hem yaratıcı bir uğraş hem de toplumsal ve kültürel bir olgudur. İlk çağlarda sanat, genellikle zanaat ile eş anlamlı olarak kullanılmış; günlük yaşamda ihtiyaç duyulan araçların ve nesnelerin üretim süreçleri sanat olarak kabul edilmiştir. Ancak zamanla “güzel sanatlar” kavramının ortaya çıkmasıyla, sanatın işlevsel amaçlarla değil, estetik ve duygusal değer yaratma amacıyla yapılan üretim olduğu kabul edilmiştir. Böylece sanat, basit bir üretim faaliyetinden ayrılarak kendine özgü bir alan haline gelmiştir (Akdoğan, 2001, s. 215).

Sanat eserleri, yalnızca insan eliyle yapılmış olmakla kalmaz; aynı zamanda izleyicide estetik bir deneyim uyandıran, özgün ve anlamlı çalışmalardır. Sanatın kendine has doğası, sıradan nesnelerden ayrılmasını sağlar. Çünkü sanat eserinin taşıdığı estetik ve anlam katmanları, eseri benzersiz kılar. Bu nedenle sanatçı, eserini yaratırken yoğun bir emek ve düşünce sürecinden geçer; eseriyle sadece biçimsel değil, aynı zamanda manevi bir bağ kurar. Sanat, düzen, ahenk ve disiplin gibi unsurları barındırır. Sanatçı, bu unsurları kendi iç dünyasındaki yaratıcılıkla harmanlayarak esere aktarır. Sanatın ruhla olan ilişkisi, onun en güçlü olduğu anlarda, sanatçının derin duygu ve düşüncelerini en yoğun yaşadığı zamanlarda ortaya çıkar. Böylece sanat, hem yaratıcı için hem de izleyici için bir iletişim ve deneyim alanı oluşturur. Sonuç olarak, sanat sadece maddi bir ürün değil; insan ruhunun, duygularının, düşüncelerinin ve hayal gücünün dışavurumu olan çok katmanlı, özgün ve kalıcı bir olgudur.

Bu yönüyle sanat, insanın kendini keşfetmesi ve dünyayı anlamlandırmasında vazgeçilmez bir araçtır (Akdoğan, 2001, s. 220).

Sanat, yalnızca bir estetik haz üretimi ya da biçimsel güzelliğin dışavurumu değildir; o, insan varoluşunun derinliklerinden doğan ve toplumsal yaşamla iç içe geçmiş bir iletişim biçimidir (Canatan, 2017, s. 250). Lev Tolstoy'a göre de sanatın özü güzellikte değil, duygunun aktarımındadır. Sanatçı, yaşadığı ya da hayal ettiği duyguyu başkasına aktardığında sanatı gerçekleştirmiş olur. Bu aktarılan duygu ne kadar güçlü hissedilirse sanat da o kadar başarılı kabul edilir. Tolstoy, sanat eserinin değerini belirlerken biçimsel estetikten çok, iletilen duygunun niteliğine ve aktarım gücüne önem verir (Tolstoy, 2019, ss. 6-18).

Ontoloji ise, Türkçeye Fransızca "ontologie" veya İngilizce "ontology" kelimesinden geçmiştir. Kelimenin kökeni Yunanca; "ontos": varlık, olan ve "-logia": bilim, sözüne dayanır (Cevizci, 2005, s. 1266; Online Etymology Dictionary, t.y.). Varlık felsefesi ya da varlık teorisi anlamında kullanılan bu terim, genel olarak, varlığın ne olduğunu, var olanın ne türden bir şey olduğunu, kaç tür varlık bulunduğunu ve bu varlık türleri arasındaki ilişkilerin niteliğini araştıran felsefe dalını ifade eder. Ontoloji, felsefî düşünce tarihinde özellikle Aristoteles'ten bu yana metafiziğin en temel disiplini sayılmıştır. Metafiziğin "ilk felsefe" olarak adlandırılan ve varlığı, yalnızca kendisi olarak, yani başka bir şey değil de varlık olması bakımından ele alan dalıdır. Bu bağlamda ontoloji, varlığı, onun çok çeşitli görünümelerini, türlerini ve yapısını temel ilkeleri açısından inceleyen bir bilgi alanı ya da disiplindir (Cevizci, 2005, s. 1226; Soykan, 2001, s. 478). 'Ontoloji' terimi ilk kez 1613 yılında R. Goclenius tarafından dile getirilmiş ve daha sonra Christian Wolff bu kavramı bağımsız bir felsefî disiplin hâline getirmiştir. Wolff'un sunduğu klasik ontoloji, doğası gereği metafizikleşmiş spekülatif bir bilimdir. Bununla birlikte, modern ontoloji bu yaklaşımı reddederek anti-metafizik bir temel üzerinde ilerlemektedir (Tunalı, 2002, ss. 11-12).

Antik Yunan'ın büyük düşünürleri, varlık ve var olan üzerine düşünceyi temellendiren ilk figürlerdir. Platon, "to on" (var olan) kavramıyla ideal düzlemleri işaret eder; gerçek varlık, görünenden ya da oluşumdan ayrıdır. Bu yaklaşım, felsefeyi duyular dünyasından zihinsel dünyaya yönlendirir fakat varlığı bu şekilde, tek boyutlu bir bakış açısıyla ele almış olur. Varlık sorusu Aristoteles'te daha detaylı bir biçimde ortaya konur. Aristoteles'in "Prote philosophia" (ilk felsefe) olarak adlandırdığı alan, temel olarak "ti esti?" (var olan nedir?) sorusuna odaklanır. Bu soruya verdiği yanıt "to de ti" (vardır) ifadesiyle, var olanın somut bir şey olarak tanımlanmasıdır. Böylece, felsefenin yeni bir temeli inşa edilir (Soykan, 2001, s. 478; Tunalı, 2002, s. 12).

Hartmann'a göre, Aristoteles'in "var olan" üzerinde yoğunlaşması, genel varlıktan farklı bir düzlemde düşünmeyi sağlar. Söz konusu düşünce, felsefede önemli bir kırılma noktasıdır. Aristoteles, varlık sorununu incelerken "töz" kavramını merkeze alır. Bu, onun doğrudan nesnelere değil, onların özüne ve kavramsal temellerine yönelmesini sağlar. Bu yaklaşım, "intentio obliqua" (dolaylı yönelim) olarak adlandırılır ve Aristoteles'in düşüncesini soyut, akıl yürütmeye dayalı bir metafizik alanına taşır. Aristoteles'in dört neden kuramı var olanı açıklamada dışsal kavramsal yapılarla ilişkilendirir (Hartmann, 2005, ss. 14-16). Maddi, biçimsel, ereksel ve fail neden, varlığı açıklarken onun dışındaki kavramsal yapılarla anlamlandırılmasına olanak tanır. Bu durum, klasik ontolojinin temel özelliklerinden birini oluşturur ve varlığın açıklanması, gerçek değil ideal ve mantıksal formlara bağlı kalarak gerçekleşir. Christian Wolff'un geliştirdiği klasik ontoloji anlayışı, ontolojiyi "var olanın var olduğu ölçüde bilimi" olarak tanımlar ve bu tanım, somut var olanlardan ziyade kavramsal formları merkeze alır. Bu durum, ontolojinin metafizikten ayrılmasını güçleştirir ve onu yalnızca ideal bir varlık mantığına hapseder. Modern ontoloji, klasik ontolojinin "var olanın varlığı" problemini ele alırken, eski yaklaşımın sunduğu kavramsal çerçeveden ayrılır. Modern ontoloji, doğrudan somut var olanlara odaklanır ve bu nedenle mantıksal sistemlerdeki soyutlamalardan uzak durur. Modern ontoloji, ne rasyonalist ne de irrasyonalist bir yaklaşıma birleşerek, önceden var olan kabul veya mantıksal sistemler üzerinden değil, doğrudan somut fenomenlerin analizi üzerinden ilerler. Bu analitik bakış açısı, var olanın gerçekliğini, kendi başına bir şey olarak, açıklıkla ortaya koymayı amaçlar. Modern ontolojinin temel özelliği, bilimsel çalışmalardan beslenmesidir. Ontoloji artık felsefî spekülasyonların bir ürünü değil, bilimlerin sağladığı verilerle yeniden inşa edilmelidir. Böylece ontoloji, bilimlerle etkileşim kurarak metafizik sistemlerden uzaklaşmış, gerçekliğe odaklanmış bir bilgi alanı haline gelmiştir (Tunalı, 2002, ss. 13-17).

Modern ontolojide, gerçek dünya karmaşık bir bütünlüğü yansıtır. Bu bütünlük, yüzeysel bir homojenlikten ziyade, tabakalı bir yapı ile şekillenir. Gerçeklik, kendine has formlar ve yasallıklar taşıyan bir "tabakalar sistemi" içinde organize olmuştur. Bu sistemin alt tabakaları, daha üst düzeylerde bulunan tabakaları temellendirirken, her tabaka kendine özgü olma özelliği taşır, bu da bağımlılık ve bağımsızlık anlamına gelir. Modern ontolojinin görevi, var olanların oluşturduğu bu tabakalı yapıyı incelemektir. Araştırmalarına en temelden, yani var olandan başlayarak, tüm tabakaların bu var olan üstüne inşa edilmiş olduğunu gözlemleyerek, var olanı analiz ederken gerçek dünyanın birliğini kavrar. Bu birlik, yüzeysel bir benzerlikten değil, farklı katmanların birbirine yaslanarak oluşturduğu sistematik bir yapısalıktan doğar. Modern ontoloji, dolayısıyla, eski metafizik yaklaşımlardan farklı olarak, düşünsel soyutlamalardan değil, gerçekliğin doğrudan analizine dayanarak somut var olanlara

yönelir ve bu varlıkların yapılarını, yer aldıkları tabakaları inceler. Böylece, modern ontoloji hem bilimsel hem de felsefi bir zemin üzerinde, var olanı anlamaya çalışan eleştirel ve analitik bir düşünme biçimini temsil eder (Tunalı, 2002, ss. 15-18).

Ontoloji, genellikle “var olanın bilimi” olarak tanımlansa da, “var olan” kavrayışı tarih boyunca değişim göstermiştir. Geleneksel anlayışlarda var olan çoğunlukla bir “nesne” ya da “şey” olarak görülmüş, bu da yalnızca duyularla algılanabilen maddi varlıkları kapsayan dar bir yaklaşım yaratmıştır. Oysa zihinsel ve ruhsal varlıkların varlığı, bu anlayışı yetersiz kılar. Benzer şekilde, varlığı yalnızca “veri” ya da “şimdiki an” ile sınırlayan görüşler de insanın geçmiş ve geleceğe dair deneyimlerini dışladığı için indirgemeci kalmaktadır (Tunalı, 2002, ss. 18-21). Reflexion’a dayanan yaklaşımlar ise varlığı yalnızca “bilgi objesi” ya da “fenomen” olarak tanımlar. Ancak bir şeyin bilinmemesi ya da görünmemesi onun yokluğunu ifade etmez. Varlık, düşünceden ve bilgiden bağımsız olarak da var olabilir. Nicolai Hartmann’ın belirttiği gibi, var olanı yalnızca bilinçle ilişkilendirmek hatalıdır; çünkü varlık, obje kavramından daha geniş bir alana sahiptir. Sonuç olarak, geleneksel yaklaşımlar varlığı dar kategorilerle sınırlarken, çağdaş ontoloji onu daha bütüncül bir perspektiften ele almayı amaçlamaktadır. Ontolojinin hedefi, varlığı yalnızca nesnelerle değil, daha derin ve zengin boyutlarıyla kavramaktır (Hartmann, 2005, ss. 15-17).

Modern ontoloji, varlığı tanımlamanın imkânsızlığını vurgular; çünkü varlık, en son sorulabilecek şeydir ve herhangi bir referansa indirgenemez. Buna rağmen, varlık somut bir gerçeklik olarak ele alınmalıdır. Bitkilerden sanat eserlerine kadar geniş bir yelpaze, varlığın çok yönlü ve tabakalı yapısını gösterir. Varlık, özne ile ilişkiye girdiğinde obje haline gelir; fakat özü, bu ilişkiden bağımsızdır. Sonuç olarak, modern ontoloji, var olanı yalnızca tanımlamaya değil, onun çeşitliliğini, katmanlarını ve bağımsız gerçekliğini anlamaya odaklanır. Bu yaklaşım, klasik metafiziğin sınırlarını aşarak varlık felsefesine daha bütüncül bir yön kazandırır (Tunalı, 2002, ss. 22-26).

Modern ontolojinin temel kavramlarından biri, varlığı tabakalar düzeni içinde ele alma anlayışıdır. Varlık, homojen değil, heterojen bir yapı sergiler ve bu çeşitlilik, özünü anlamada belirleyici rol oynar. Aristoteles’ten skolastiğe kadar varlık her zaman bölümlü düşünülmüş; Aristoteles, varlığı madde, organik yaşam ve insan hiyerarşisiyle açıklamıştır. Ancak Hartmann, insanı bağımsız bir tabaka olarak değil, maddi, organik ve ruhsal alanlarla ilişkili bir varlık olarak ele alarak bu anlayışı derinleştirmiştir. Eski metafizikte tabakalar arasında değer hiyerarşisi kurulmuş, madde daha düşük, tümeler ise üstün görülmüştür (Hartmann, 2005, ss. 119-123). Descartes’ın “res extensa” ve “res cogitans” ayrımı ise bu düşünceye yeni bir boyut kazandırmıştır. Hartmann’ın yaklaşımında varlık, dört ana tabakadan oluşur: inorganik,

organik, ruhsal ve tinsel. Bu tabakalar piramidal bir düzende birbirine bağlıdır; inorganik yapı maddeden yıldız sistemlerine kadar uzanırken, organik yaşam bitkilerden insana çeşitlenir. Ruhsal tabaka bilinç düzeyini, tinsel tabaka ise maddi ve organik alanlardan bağımsız, mekân sınırlarını aşan bir alanı temsil eder. Sonuçta varlık tabakaları anlayışı, hem tarihsel ontolojik mirası hem de modern felsefi gelişmeleri yansıtır. Bu sistem, varlık kavramını daha zengin ve çok katmanlı bir çerçevede ele alarak çağdaş tartışmaların merkezinde konumlanır (Tunalı, 2002, ss. 26-33).

### **Sanat Ontolojisi**

Sanat ontolojisi, genel ontolojinin bir alt dalı olarak sanat eserinin varlık yapısını, tabakalarını ve estetik değerini inceleyen kuramsal bir disiplindir. Estetik, bu bağlamda sanatın varlıksal temellerine dair düşünsel bir araştırma alanı sunar. Estetik biliminin tarihsel gelişiminde, duysal bilginin felsefi bir temele oturtulmasıyla bu disiplin ayrı bir çerçeve kazanmıştır. Sanat ve sanat yapısının tanımı, onu diğer tüm olgulardan ayırt edecek ölçüde sınırlarının belirlenmesi ve tanım için gerekli ile yeterli koşulların ortaya konulması, genel anlamda sanat felsefesinin çalışma alanına girer. Buna karşılık, sanat yapısının hangi varoluş biçimine sahip olduğunun sorgulanması ise sanat ontolojisinin ilgi alanını oluşturur. Dolayısıyla, sanat felsefesi sanatın ya da sanat yapısının ne olduğunu incelerken, sanat ontolojisi onun ne tür bir varlık olduğunu araştırır (Akan, 2015; Koçyiğit, 2018, ss. 266-267).

Sanat ontolojisi, sanatın “ne olduğu”, “nasıl varlık kazandığı” ve “dünyadaki diğer varlıklarla ilişkisi” gibi temel sorulara yanıt arar. Örneğin, “bir şeyi sanat yapan unsur nedir”, “sanat eserleri hangi biçimde var olur”, “sanatçı ile eser arasındaki ilişki nedir” ya da “eser ile izleyici arasındaki bağ nasıl kurulur” gibi sorular bu alanın ilgi konusudur. Sanat eserinin ontik yapısını, katmanlarını ve estetik değerini çözümleyen bu disiplin, varlık açısından bakıldığında eserin katmanlı ve basamaklı bir bütün olduğunu kabul eder. Sanat eserinde pek çok “var” unsuru bulunur; ancak bu unsurların “nasıl ve ne tür bir varlık” gösterdiği sorusu tamamen ontolojik bir meseledir ve ontoloji çerçevesinde ele alınmalıdır. “Sanat eserinin varlığı hangi türdendir”, “diğer varlıklarla ilişkisi ve farklılığı nedir”, “ontik yapısı nasıl tanımlanır” ve “bu yapının esere yüklenen değerle bağlantısı nedir” gibi sorular da bu bağlamda tartışılır. Bu nedenle, sanat eserinin ontik yapısını inceleyen özel bir ontolojiye ihtiyaç vardır. İşte bu gereksinimden doğan alan “sanat ontolojisi” olarak adlandırılır ve genel ontolojinin, sanat eserinin ontik yapısını, katmanlarını ve estetik değerini konu edinen bir dalını oluşturur (Çalıklı,2024, ss. 95-96).

Fenomenolojik estetik, psikologizme bir tepki olarak ortaya çıkmış ve “şeylere döneğim” anlayışıyla estetik deneyimi öznenin duygularına indirgemek yerine sanat eserinin kendisine yönelmiştir. Ancak fenomenolojik yaklaşım, sanat eserinin somut varlığını tam olarak açıklayamamış; daha çok genel ve ideal yapılara odaklandığı için ontolojik açıdan eksik kalmıştır. Bu eksikliği tamamlayan sanat ontolojisi ise estetik varlığı sanatçı, sanat eseri, izleyici deneyimi ve estetik değer arasındaki etkileşimle açıklar. Ontolojik estetik, sanat felsefesi, güzellik ve değer anlayışını bütüncül bir temelde birleştirir; böylece estetik deneyimi yalnızca duygusal bir yaşantı olmaktan çıkarıp, sanat eserinin kendine özgü varlık biçimi üzerinden inceler (Tunalı, 2002, ss. 50-54).

18. yüzyıldaki Sanayi Devrimi, yalnızca ekonomik ve toplumsal yapıyı değil, sanat dünyasını da derinden etkileyerek önemli dönüşümlere ve kırılmalara yol açmıştır. Bu süreçle birlikte odak, estetik obje ya da yapının kendisinden sanatçının kişiliğine ve yaratıcılığına doğru kaymıştır. Gombrich’in (2004) “Sanat diye bir şey yoktur; yalnızca sanatçılar vardır” ifadesi, bu değişimin altını çizen çarpıcı bir yorumdur. İnsan emeği ve yaratıcılığıyla ortaya çıkan sanat yapıtı, tinsel (ruhsal) varlık alanına aittir. Bu nedenle sanat, özünde tinsel varlık katmanında anlam bulan bir olgu olarak kabul edilir. Sanatçının yokluğunda estetik nesnenin varlığından söz etmek mümkün değildir; zira sanatçı, kendi duygu ve düşüncelerini yapıtına aktararak ona hem anlam hem de tinsel bir derinlik kazandırır. Bu derinliğin algılanabilmesi için ise duysal yetiler aracılığıyla esere yaklaşabilecek bir alımlayıcının varlığı şarttır. Sanat ontolojisi açısından düşünüldüğünde, alımlayıcı da tinsel katmanda yer alır. Dolayısıyla sanatın ortaya çıkabilmesi için üç temel unsurun “sanatçı, estetik obje (yapıt) ve alımlayıcı” aynı anda bulunması gerekir (Çalimli, 2024, s. 96).

Hartmann’a göre estetiğin temeli, estetik duygudan çok estetik nesnenin çözümlemesinde yatmaktadır. Bu nedenle, sanat nesnesinin ayrıntılı biçimde incelenmesini zorunlu bir gereklilik olarak görür. Hartmann’ın yaklaşımına göre estetik nesne, kendi içinde katmanlı bir yapıya sahiptir. Sanat yapıtı karşısında hazcı (hedonist) bir tavır takınan alımlayıcı, onu tüm yönleriyle ontolojik bir çerçevede kavrayabilmelidir (Çetinkaya, 2015, s. 353).

Sanat eserinin genel yapısını kavrayabilmek için öncelikle onun varlıklar ve nesneler dünyasındaki yerini belirlemek gerekir. Hartmann, resmi istisnai bir nesne türü olarak değerlendirir. Ona göre resim, “nesneleşmiş bir ruh” niteliğindedir. Yani fiziksel bir maddeye sabitlenmiş manevi bir içeriği temsil eder. Hartmann’a göre sanat eseri, taşıdığı estetik değerlere göre katmanlara ayrılmış bir görünüş ilişkisini yansıtır. Güzel olan nesne, birden fazla katmanı içinde barındıran bir bütündür. Bu bağlamda, sanat eseri iki ayrı varlık alanı üzerinden açıklanabilir: “ön yapı” olarak adlandırılan gerçek varlık alanı ve “arka yapı” olarak tanımlanan

gerçekdışı (irreal) varlık alanı. Sanat eserinde yalnızca ilk katman, yani ön yapı, gerçeklik taşır; diğer katmanlar ise görünüşe aittir. Daha açık bir ifadeyle, ön yapı, duyu organlarıyla algılanabilen ses, müzik, heykel gibi kendi başına var olan objelerin bulunduğu somut alandır. Buna karşın arka yapı, zihinsel bir içeriği temsil eder ve bağımsız bir varlık biçimine sahip değildir. Bu nedenle, sanat eserinde şekil almış madde gerçek kabul edilirken, zihinsel içerik gerçekdışı bir nitelik taşır. Bu çerçevede, “güzel” kavramı yalnızca ön yapının somut gerçekliğine ya da arka yapının soyut, irreal doğasına bağlı değildir. Aksine, güzellik, bu iki yönün özel bağlamı içinde, onların karşılıklı ilişkisinde ortaya çıkar. Estetik nesnenin anlaşılabilmesi, sanat eserinin yapısında yer alan bu tinsel ve irreal içeriğin, gerçek ön yapıda görünür hale gelmesiyle mümkündür. Ancak bu görünüşün anlam kazanabilmesi için, onu algılayacak ve yorumlayacak bir gözlemci öznenin varlığı gereklidir (Çalımlı, 2024, s. 98).



## Sanat Eserinin Varlık Biçimleri

Sanat eserinin genel yapısını anlamak, öncelikle onun varlık ve nesneler dünyasındaki konumunun belirlenmesini gerektirir. Hartmann, resmi istisnai bir nesne türü olarak ele alır ve onu “nesneleşmiş ruh” (objektivierter Geist) şeklinde tanımlar. Başka bir ifadeyle, bu yapı fiziksel bir maddeye sabitlenmiş manevi bir içerik taşır. Hartmann’a göre sanat yapıtı, içerdiği estetik değerler doğrultusunda katmanlara ayrılmış bir görünüş ilişkisini yansıtır; dolayısıyla “güzel” nesne, birden fazla katmanı barındıran bir bütündür. Sanat eseri, iki ayrı varlık alanı üzerinden açıklanabilir: ilki “ön yapı” olarak adlandırılan gerçek varlık alanı, ikincisi ise “arka yapı” olarak tanımlanan gerçekdışı (irreal) varlık alanıdır. Bu bağlamda yalnızca ön yapı katmanı somut gerçeklik taşır; diğer katmanlar ise görünüşe aittir. Ön yapı; ses, müzik, heykel gibi, duyu organları aracılığıyla algılanabilen ve kendi başına var olabilen objeleri kapsar. Arka yapı ise zihinsel bir içeriği temsil eder ve bağımsız bir varlık biçimine sahip değildir. Bu anlamda, sanat eserinde “şekil almış madde” gerçek, buna karşılık zihinsel içerik ise gerçekdışıdır. Güzel kavramı, yalnızca ön yapının somut gerçekliğine ya da yalnızca arka yapının irreal doğasına indirgenemez; tersine, her iki yönün özel bağlamına ve bu görünüş ilişkisinin varlığına bağlıdır. Estetik nesnenin kavranması, sanat eserindeki bu tinsel ve irreal içeriğin, gerçek ön yapıda görünüş kazanabilmesi için, onu anlayabilecek bir gözlemci öznenin varlığını zorunlu kılar (Çalıklı, 2024, s. 97).

Bu çerçevede Walter Benjamin’in “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilirlik Çağında Sanat Yapıtı” metninde ortaya koyduğu “aura” kavramı, sanat ontolojisinin temel sorunlarından biri olan sanat eserinin doğasına ve değerine dair tartışmalarda önemli bir yer tutmaktadır. Aura, bir sanat eserinin kendine özgü, belirli bir zaman ve mekâna bağlı, görünmeyen ama hissedilebilir varlığı olarak tanımlanır (Sarıçoban, 2024, ss. 9-10).

Benjamin’e göre modern çağda ortaya çıkan teknik yeniden üretim, önceki dönemlerden niteliksel olarak ayrılan yeni bir aşamayı temsil eder. Antik Yunan’da yeniden üretim döküm ve sikke basımıyla sınırlıyken, Orta Çağ’da tahta baskı, sonrasında gravür ve bakır baskı; 19. yüzyılda litografi gibi teknikler bu süreci aşamalı olarak geliştirmiştir. Litografiyle birlikte grafik ürünler kitlesel olarak çoğaltılabilir ve gündelik dolaşıma sokulabilir hâle gelmiş; böylece sanat eserinin geleneksel tekil ve erişilmez konumu sarsılmaya başlamıştır. Benjamin’in analizinde fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkışı, bu dönüşümün en kritik eşiğini oluşturur. Fotoğraf, görsel temsil sürecinde sanatçının el emeğini geri plana iterek algı ve kaydı objektif gibi teknik aygıtlara devreder. Böylece yeniden üretim yalnızca hız ve süreklilik kazanmakla kalmaz; sanat yapıtının estetik üretim anlayışını, işlevini ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi kökten dönüştürür. Tekniğin bu düzeyinde sanat yapıtı, artık yalnızca bir orijinalin

çoğaltılmış kopyaları değil, doğrudan teknik yeniden üretim için tasarlanan bir üretim alanına dönüşür. Benjamin'e göre bu tarihsel eşik, sanat eserinin aurasını temelden sarsar (Benjamin, 2002, ss. 52-53).

Aura, Benjamin açısından sanat eserinin şimdi ve buradaysa, yani tekil oluş anına, tarihsel ve mekânsal konumuna bağlı, tekrarlanamaz bir varlık tarzını ifade eder. Geleneksel sanat eserinde aura, hem ritüel bağlamla olan ilişkiyi hem de eserin izleyici karşısındaki biricik mevcudiyetini içerir. Mekanik yeniden üretim ise eseri özgün bağlamından kopararak çoğaltır, farklı mekân ve zamanlarda yeniden dolaşıma sokar ve bu süreçte eserin tekil varlık alanını aşındırır. Fotoğraf ve sinema, Benjamin'in ifadesiyle, sanat eserini kabuğundan sıyırır. Böylece hem kült değeri zayıflar hem de sergileme değeri belirleyici hâle gelir.

### ***Sanat Eseri, Zanaat, Tasarım ve Diğer Yaratıcı Üretimler Arasındaki Fark***

1560'ta Floransa'da "arti" (lonca) teriminin yerine ilk kez "akademi" ifadesinin kullanılması, sanat ile zanaat arasındaki ayrımın belirginleşmesine yol açmıştır. Bu gelişme, güzel sanatların loncalardan ayrılarak üstün konuma yerleşmesini sağlarken, zanaat ise işlevsel nesne üretimi ve teknik ustalıkla ilişkilendirilmiştir. Giorgio Vasari, *En İyi Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Yaşamları* adlı eserinin ilk baskısında kuyumculara yer verirken, daha sonraki baskısında onları dışlamış ve böylece sanat tarihinin zanaatkârı ötekileştiren tavrına öncülük etmiştir. 17. ve 18. yüzyıllarda sanat ve zanaat arasındaki karşıtlık daha da pekişmiş, bu dönemde ortaya çıkan sosyal ve estetik normlar günümüz zanaat algısının temellerini oluşturmuştur. 18. yüzyılda estetik kavramı geliştirilmiş; beğeni, deha, orijinallik ve yaratıcılık gibi modern estetiğin anahtar kavramları bugünkü anlamlarını kazanmıştır (Özakhun, 2023, s. 11).

18. yüzyıla kadar "sanatçı" ve "zanaatçı" kavramları aynı anlamda kullanılırken, yüzyılın sonuna gelindiğinde aralarında keskin bir ayrım oluşmuştur. Bu dönemde "sanatçı", güzel sanatların yaratıcısı olarak tanımlanırken, "zanaatçı" yalnızca faydalı ya da eğlenceli şeyler üreten kişi anlamına indirgenmiştir. Böylece sanat ve zanaat, sanatçı ve zanaatçı ayrımı estetik kavramıyla birlikte yeni bir kavramsal karmaşaya girmiş; işlevsel olanla estetik olanın birbirinden ayrılması bu dönemde belirginleşmiştir. "Sanat için sanat" söylemini ilk kez kullanan Benjamin Constant ve bu anlayışı benimseyen Victor Cousin, sanatın hiçbir dışsal amaca hizmet etmemesi gerektiğini; her türlü amacın sanatı yozlaştıracağını savunmuşlardır. Nesne ile sanatçının niyeti, içerik ile form arasındaki dengeyi ön plana çıkaran bu estetik yaklaşım günümüzde hala etkisini korumakla birlikte, Arts and Crafts'tan (Sanatlar ve El Sanatları Akımı) Bauhaus'a uzanan bu çizgide, modern kentlerde ve endüstriyel üretimde sanat ile yaşamı birleştirme düşüncesi ön plana çıkmıştır (Bozkurt, 1995, ss. 20-21).

19. yüzyıl ortalarında İngiltere’de ortaya çıkan Arts and Crafts akımı, zanaatlara yönelik yeni bir bakış açısı kazandırmış ve birçok sanat hareketine öncülük etmiştir. Bu dönemde Avrupa devletleri, icatların tanıtılması ve uluslararası ticaretin gelişmesi amacıyla fuarlar düzenlemiş, farklı kültürlerden sanat eserleri de bu etkinliklerde sergilenmiştir. Almanya’da kurulan Bauhaus Okulu ise, estetik kaygılardan çok toplumsal hedeflere yönelmiş, sanat ile zanaatı birleştirmeyi amaçlayan bir ekol olarak ortaya çıkmıştır. Kurucusu Walter Gropius’un öncülüğünde atölye-okul modeliyle şekillenen Bauhaus, sanatçı ve zanaatçıların birlikte eğitim görmesini savunmuş, güzel sanatlarla uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımı kaldırmayı hedeflemiştir. “Sanat ve Teknoloji: Yeni Bir Birlik” sloganıyla endüstriyel üretime yeni bir model sunan Bauhaus, modern tasarım ve mimarlığın gelişiminde 20. yüzyılın en etkili okullarından biri olmuştur (Ünal, 2021, ss. 202-204).

Sanat, zanaat, tasarım ve diğer yaratıcı üretimler arasındaki farklar, yalnızca teknik ayrımlara değil; her bir alanın amacı, üretim süreci ve izleyiciyle kurduğu ilişkiye dayanan çok katmanlı bir yapıya işaret eder. Bu disiplinler tarihsel süreçte kimi zaman birbirine yaklaşıp da, yaratıcı eylemi tanımlama biçimleri bakımından belirgin biçimde ayrışır. Sanat, öznel ifade biçimlerini ve kavramsal düşünmeyi merkezine alırken; zanaat, ustalığa, malzemeyi kontrol etme becerisine ve işlevsel üretime öncelik verir. Tasarım ise estetik, işlevsellik ve problem çözme bütünlüğünü kullanarak kullanıcı deneyimine odaklanan bir yaklaşım sunar. Esin, hayal gücü, özgürlük ve deha gibi nitelikler sanatçıya atfedilirken kurallara bağlılık, taklit, teknik beceri ve hizmete yönelik üretim ise zanaatın alanına bırakılmıştır. Günümüzde sanat çoğu zaman eleştirel, kavramsal ve karşı kültür niteliği taşıyan bir alan olarak değerlendirilirken; zanaat, el becerisine dayalı, işlevsel yönü ağır basan ve belli ölçüde tekrar edilebilir üretim süreçleriyle ilişkilendirilmektedir (Ünsal, 2018, ss. 117-122).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SANAT ESERİNDE DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜM

#### Değişim Kavramının Felsefi Temeli

Sanat eserinin biçimi, içeriği ve algılanışı, tarihsel süreç boyunca toplumsal, düşünsel ve teknolojik dönüşümlerle birlikte sürekli olarak değişim göstermiştir. Bu bağlamda, sanat tarihi yalnızca estetik üslupların değil, aynı zamanda sanat eserinin ontolojik statüsünün ve işlevinin de evrimini yansıtan bir alandır. Değişim kavramının felsefik temellerine bakıldığında ilk olarak Herakleitos karşımıza çıkar. Herakleitos’a göre evren, kesintisiz bir değişim ve dönüşüm süreci içerisinde. Ona göre varlık alanında bulunan her şeyin kökeni ateştir. Ateş, doğası gereği sürekli hareket hâlinindedir ve bu nedenle değişim ile dönüşümün kaynağı, yani arkhe, ateştir. Bildiğimiz anlamdaki ateş, bir an bile durağan kalmayan, sürekli devinim gösteren bir varlıktır. Bu nedenle, ateşten oluşan tüm varlıkların ve evrenin de aynı niteliğe, yani sürekli hareket, oluş ve akış hâline sahip olması doğaldır. Böylece evrende her şey, durmaksızın değişerek aynı özün farklı biçimlerini almaktadır. Herakleitos, ateş ile diğer unsurlar arasındaki karşılıklı dönüşümü “Ateşin ölümü havanın doğumudur; havanın ölümü suyun doğumudur.” şeklindeki fragmanın da dile getirir (Usta, 2020, s. 87). Herakleitos’a göre evrende değişmeyen tek hakikat, değişim ve oluşun mutlak varlığıdır; var olan her şey, sürekli bir oluş ve akış hâlinindedir. Ona göre değişmeyen yegâne şey, değişimin kendisidir (Denktaş, 2018, s. 7).

Platon, *Bölünmüş Çizgi Analjisi*’nde gölgeleri ya da yansımaları duyular dünyasındaki nesnelerin taklitleri olmaları sebebiyle en alt basamağa yerleştirir. Resim ve heykel gibi sanat dalları da gerçek dünyada var olan şeylerin yansımalarını sunmaları nedeniyle bu kategoriye dâhildir. İkinci basamakta ise tüm canlıların ve insan eliyle üretilmiş nesnelerin bulunduğu “gerçek dünya” yer alır. Ancak bu alandaki varlıklar zamanla değişime uğradığı için mutlak güvenilirlik taşımaz. Gölgeler, yani yarınsamalar, bu değişken gerçekliğin taklididir. Platon’a göre gerçek bilgiye ulaşmak, duyular âleminde sıyrılarak kavranabilir dünyaya yönelmeyi gerektirir. Episteme, değişken ve yanıltıcı görünen dünyayı değil; değişmeyen, salt akılla kavranabilir dünyayı konu edinir. Bu bağlamda sorulması gereken, görünen dünya ile kavranabilir dünyanın nasıl ayrıldığı ve bu alanlara hangi varlıkların karşılık geldiğidir.

Platon'a göre doxa'nın nesnesi, duyularla algılanabilen tekillerin yer aldığı görünen dünyadır. Bu alan değişime tabidir ve duyuların yanıltıcı olma ihtimali nedeniyle yalnızca doxa'nın konusudur. “Mağara Alegorisi” de bu durumu açıklamak için önemli bir örnektir. Kişinin episteme'ye ulaşması, ancak sıradan duyusal algıdan koparak zihnin kavranabilir dünyasına yönelmesiyle mümkün olur (Maral, 2020).

Platon'un öğrencisi Aristoteles'e göre her değişim, bir potansiyelin aktüelleşmesidir. Onun bu öğretisiyle ortaya koymak istediği şey, değişim sonucunda nesnede belirginleşen, ortaya çıkan, özelliğin (durumun, niteliğin) yoktan var olmadığı, bunun önceden de nesnede dolaylı ya da örtük olarak bulunmakta olduğudur (Denkel, 2020).

Değişimin felsefesinin temeli, Batı düşüncesine Platon ve Aristoteles aracılığıyla yerleşen öz kavramının değişmezliğinin reddedilmesine dayanır. Öz kavramının değişmezliğinin yerine ortaya sürülen temel sav, değişimin ve dönüşümün temel olduğudur. Platon'un felsefesinde üstün bir ideal formun suretleri, kusursuz olmayan bir biçimde yeryüzünde bulunur. Aristoteles, daha sonra Platon'un değişmeyen öz kavramının, canlı türlerin değişmez özellikleri olduğu fikrini ortaya sürmüştür. Platon ve Aristoteles'i Hristiyan inancına göre yorumlayan Orta Çağ ilahiyat felsefecileri ise bu savları Eski Ahit'in tekvin (genesis) kavramı ile birleştirerek; her türün, bugünkü formuyla sadece Tanrı tarafından ve değişmez bir şekilde yaratıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Thomas Aquinas bu Öz'ün Tanrı olduğunu ve 'Bir'i oluşturan özün, yok olandan var olana Tanrı'nın gücü ile dönüştüğünü, dahası yaratılıştan sonra her şeyin belirli bir düzen içerisinde olduğu görüşünü ortaya atarak, günümüze kadar çok fazla bir değişime uğramayacağı savını öne sürmüştür (Akçelik, 2021).

Hegel'in düşüncesinde diyalektik, varlığın kendini gerçekleştirmesini sağlayan, daha doğrusu varlığı gerçekleştiren devinimdir. Özne olarak birey, her an bir biçimden bir biçime, bir oluştan bir oluşa, bir durumdan bir duruma, bir görünümünden bir görünüme, bir kişilikten bir kişiliğe, bir konumdan bir konuma geçen, durmaksızın kendini dönüştürerek sürdüren bir gerçekliktir (Özdemir, 2019). Kant ise her değişimin, zihinsel bir çaba ya da dış bir kuvvetten kaynaklandığı görüşündedir. Kant için kuvvet, değişikliklerin kökeni ve bir cismin iç durumuna etkiyendir. Sabit bir hızı olan cisim hareketinde değişiklik olmadığından, kuvvet taşımaz. Bir başka cisme etkide bulunmayan cisim kuvvet taşımaz. Diğer taraftan Leibniz için, bir cisimde hareketinin nedeni olan temel bir kuvvet bulunur. Bir cismin tüm hareketi içindeki temel kuvvete göredir. Cismin dışında olan kuvvetler cismi doğrudan etkileyemezler. Leibniz için kuvvet metafizik ögedir (Güven, 2006, s. 44).

Herakleitos'un düşüncesindeki karşıtların sürekli çatışması, Nietzsche'nin yaşam anlayışının merkezinde yer alan “ebedi dönüş” kavramına ilham kaynağı olmuştur. Bu metafor,

yaşamı sonsuz, sınırsız ve karmaşık bir akış olarak görür; tekrar eden döngüsellikliğini vurgular (Usta, 2020, s. 87).

### **Malzeme ve Teknik İlerleme ile Değişim**

Sanatın tarihsel gelişimi incelendiğinde, ortaya insanlık tarihini yansıtan bir tablo çıkması kaçınılmazdır. Zira bugün sahip olduğumuz pek çok bilgi, geçmiş uygarlıkların ürettiği ve günümüze ulaşan sanat eserlerinin incelenmesiyle elde edilmektedir. Bunun temel nedenlerinden biri, sanatın insanın ortaya koyduğu diğer değerlerle sürekli etkileşim içinde olmasıdır. Bu değerlerin başında din, ekonomi, siyaset, bilim ve teknoloji gelir. Sanat, tarih boyunca bu unsurlarla karşılıklı bir etkileşim sürdürmüştür. Sanatçıların, Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkardığı toplumsal ve teknolojik dönüşümlerden hem doğrudan hem de dolaylı biçimde yararlandıkları görülmektedir. Endüstrileşme süreciyle paralel olarak modern sanat anlayışında bir yenilenme eğilimi doğmuş, özellikle sınırsız sayılabilecek malzeme çeşitliliği sanatta farklı biçim ve üslupların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Hızla ilerleyen teknolojik gelişmeler, sanat eserinin yeniden üretim olasılığını artırmış ve sanatın yaratım sürecini köklü biçimde dönüştürmüştür. 1940'lardan itibaren ivme kazanan bu teknolojik yenilikler, hazır nesne, fotoğraf ve video gibi unsurların sanat pratiği içerisinde yer edinmesini sağlamış; bu öğeler sergi ve sunum ortamlarının vazgeçilmez malzemeleri hâline gelmiştir. Hazır nesnelerin galeri mekânında izleyiciyle buluşturulması ise seri üretim ürünlerine sanatsal bağlamda farklı bir perspektiften yaklaşma zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır (Özakçaoğlu, 2021, ss. 60-61).

Bununla birlikte, sanat ile teknoloji arasındaki ilişkiyi diğerlerinden ayrı değerlendirmek gerekir. Zira din, ekonomi, siyaset ve bilim çoğu zaman sanat üzerinde yalnızca etkili olmakla kalmamış, aynı zamanda baskı unsuru da oluşturmuştur. Oysa teknoloji, sanatın yaratım sürecinde bir araç konumundadır. Teknolojik gelişmeler elbette sanatı etkilemiştir; ancak bu etki doğrudan sanatçının yaratma sürecine yönelmiştir. Her dönemde, içinde bulunulan çağın teknik olanaklarıyla sanat eserleri üretilmiş; diğer unsurlar ise daha çok sanatçının düşünsel dünyasına müdahale etmiştir (Uğurlu, 2008, s. 248).

Teknoloji ve sanat, yalnızca günümüzdeki elektronik araçların oluşturduğu bir dünyayla sınırlı değildir. Antik Yunan'da sanat, 'techne' olarak adlandırılan, bir yapma ve üretme süreci şeklinde kavranmaktaydı. Bu bağlamda sanat, doğrudan bir teknoloji eylemi olarak görülmüş; yaratım süreci ise hem estetik hem de işlevsel nitelikte bir bilgi üretimi olarak değerlendirilmiştir (Vargün, 2023, s. 50).

Aristoteles'in techne (teknik) anlayışı, Marx'ın değindiği anlamlarla benzerlik taşır. Aristoteles'e göre teknik, yalnızca bir kullanım değerinin nasıl üretildiğini değil, aynı zamanda

niçin üretildiğini sorgulayan toplumsal ve etik bir bağlamda yer alır. Oysa günümüzde teknoloji kavramı, daha dar bir anlam çerçevesine indirgenerek; yalnızca yararlı bir nesnenin üretimi için gerekli hammadde, araç, makine ve ilgili aygıtların bir araya getirilmesi şeklinde tanımlanmaktadır. Bu yaklaşım, Aristoteles'in techne kavramının farklı bir anlamda yorumlanmasına yol açmaktadır. Zira technenin amacı, yalnızca iyi yaşamak ya da sınırlarını aşmadan yaşamakla sınırlı değildir. Başka bir ifadeyle, Techne; hammaddeleri, araçları, makineleri ve ürünleri kadar, üreticinin kendisini de kapsar (Uğurlu, 2008, s. 255).

Sanatçılar, eserlerini yaratırken her dönemin en ileri malzeme ve tekniklerinden yararlanmışlardır. Örneğin, 15. yüzyıldaki yağlıboya resimleri ya da 19. yüzyıldaki fotoğraf çalışmaları, sanatçıların yeni teknolojileri hızla benimsediğini gösterir. Kısa süre içinde bu yeni araçlar, geleneksel sanat malzemelerinin doğal bir parçası haline gelmiştir. Bu nedenle, sanatın bilim ve teknolojiden koparılması, sanatçının üretim sürecinde ciddi zorluklar yaratacaktır. Zira her yeni teknoloji, sanatçının hem destekçisi hem de çalışma arkadaşıdır. Orta Çağ'da sanatçılar hızlı kuruma süreci nedeniyle yumuşak ton geçişlerine, izin vermeyen tempera tekniğini kullanırken bu tekniği iklim şartlarından dolayı kullanmayan Kuzey Rönesans sanatçıları pigmentleri keten yağıyla birleştirerek daha ayrıntılı çalışmalarına izin veren yağlıboya tekniğini geliştirmişlerdir. Jan Van Eyck, Kuzey Rönesansı'nın en etkili sanatçılarından biri olarak, özellikle *Gent Altarı*'nda uyguladığı yenilikçi tekniklerle resim sanatının gelişimine önemli katkılar sağlamıştır (Şekil 1). Van Eyck kardeşler tarafından 15. yüzyılda tamamlanan bu çok panelli yapıtta, yağlı boya kullanımındaki ustalık, saydam vernik katmanlarıyla (glaze) birleşerek ışık ve gölgenin son derece gerçekçi bir biçimde betimlenmesine imkân vermiştir (Pettersson, 2018, s. 213). Zaman içinde boya için metal tüplerin ortaya çıkışı sadece sanatın pratik koşullarını değil, aynı zamanda olanaklarını da kökten dönüştürdü (Lyons, 2023).

### Şekil 1

*Eyck, J. van., 1432, Gent Altarı, Yağlı boya tablo, Aziz Bavo Katedrali, Gent, Belçika.*



(Eyck, 1432)

Boyalar, fırçalar, tuvaler, heykel yapımında kullanılan malzemeler ve baskı teknikleri gibi tüm araç-gereçler, sanatçının üretim sürecindeki vazgeçilmez yardımcılarıdır. 12. yüzyılda kullanılan boya malzemeleri ile 21. yüzyıl boya teknolojileri; hem kullanım kolaylığı hem de taşınabilirlik açısından önemli farklılıklar gösterir. Her dönemin teknolojisi, zaman içinde insan ihtiyaçlarına uyum sağlayacak şekilde dönüşmektedir. Makine ve sanat kavramları birlikte ele alındığında, teknolojik araçların hem üretim sürecini kolaylaştırdığı hem de istenilen sonucun daha gerçekçi biçimde elde edilmesini sağladığı görülür. Örneğin, kompresörüne bağlı bir hava fırçası (airbrush) kullanılarak geniş yüzeyler hızlı ve pürüzsüz biçimde boyanabilir, yumuşak ton geçişleri yapılabilir ve gerçekçilik algısı üst seviyelere taşınabilir. Tekniğin sunduğu olanaklarla üretilen eserler, makinenin ve teknolojinin izlerini taşır; böylece makine ile sanat arasındaki bütünlük korunmuş olur (Törer, 2019, s. 155).

Tarihsel olarak dinsel ve toplumsal işlevler taşıyan resim sanatı, modern dönemde teknolojik gelişmelerin etkisiyle köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Mekanik yeniden üretim tekniklerinden dijital medya olanaklarına uzanan bu süreç, sanatın özerkleşmesini, değer sistemlerinin değişmesini ve temsil anlayışının yeniden tanımlanmasını mümkün kılmıştır. 20. yüzyılın ortalarından itibaren kavramsal sanat, hem sanat nesnesini hem de üretim süreçlerini teknoloji aracılığıyla sorgulayan eleştirel bir zemin yaratmıştır. Medya kültürüyle genişleyen görsel alan, postmodern dönemde çoğulluk, yeniden kullanım ve disiplinlerarasılık gibi yaklaşımların belirleyici bir niteliğe kavuşmasını sağlamıştır. Bugün çağdaş sanat, teknolojik araçların sunduğu yeni üretim ve dolaşım biçimlerini kullanarak, sanatsal düşüncenin hem kavramsal hem de biçimsel olanaklarını sürekli yeniden tanımlamaktadır (Girgin, 2018, s. 11).

1968 yılında, küratörlüğünü Pontus Hultén'in üstlendiği ve MoMA'da gerçekleştirilen Mekanik Çağ'ın Sonunda Makinenin Görünüşü adlı sergi, makinenin kültürel bir imge, bir düşünme biçimi ve bir çağın zihniyeti olarak sanat üzerindeki etkisini tartışmaya açmıştır. Sergi, endüstrinin kas gücünü temsil eden üretim aygıtlarına dayalı modern makine toplumunun sona erişini duyururken, bunun yerine iletişim teknolojilerinin yoğun kullanımına dayalı yeni bir toplumsal yapının "postmodern iletişim toplumunun kültürünün" yükselişini gözler önüne sermiştir (Şekil 2).

## Şekil 2

*James Mathews, , The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age sergi kurulum fotoğrafı. Kasım 27, 1968–Şubat 9, 1969, The Museum of Modern Art Archives, New York.*



(Mathews, 1968)

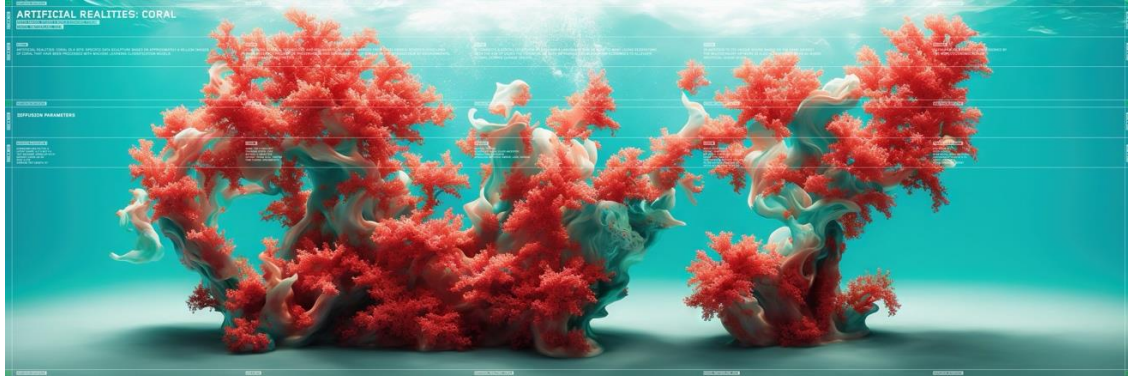
1960'lı yıllarda kurulan 'Sanat ve Teknolojide Deneyler' (EAT) grubu da, sanat ile teknoloji arasında bir köprü kurmayı amaçlamaktaydı. Grubun üyeleri arasında elektrik ve elektronik mühendisleri, makine mühendisleri, bilgisayar mühendisleri, inşaat mühendisleri ile sanatçılar yer almaktaydı. Ortak hedef, teknolojinin kullanımını yaygınlaştırmaktı. Bu çalışmaların bir sonucu olarak bilgisayar teknolojisi giderek daha geniş bir alana yayılmış ve zamanla sanatsal üretim süreçlerine de dâhil olmuştur (Hasgüler, 2012, s. 42).

Teknolojik verileri yorumlayan veya belirli bir üslup üzerinden makine estetiğine göndermede bulunan sanat eserleri, yerini bilgisayar ve video ortamında üretilen; yeni temsil olanaklarının sorgulandığı elektronik medya çalışmalarına bırakmıştır. Bu güçlü araçların en dikkat çekici özelliği, ses, görüntü ve bilgiyi uzak mesafelere iletirken çağdaş yaşamın tüm görünümünü ve toplumsal bilincin derinliklerindeki farklı boyutları görünür kılması; aynı zamanda modernist kültürün dayattığı yaşam biçimini sona erdirmesiydi. Böylelikle bu yeni teknolojik aygıtlar, postmodern koşulların ve kültürel dolaşımın temel unsurları haline gelmiştir (Şahiner, 2013, s. 174). Bilimsel gelişmeler ışığında sanal dünyalar yaratan sanatçıların, teknolojik gelişmeleri takip etmeleri, sanatlarının merkezine bilgiyi koymaları takip edilen yeni bir toplumsal gerçeklik alanı yaratmıştır. Fotografik görüntü, televizyon, projektörle yansıtma, dijital fotoğraf, neon ışık, video, led aydınlatma, 3D görüntü, simülasyon ve hologram, nano boyalar gibi teknolojik gelişmeler, resim sanatı ve bütün sanat disiplinlerini etkileyen en önemli üretim araçları olmuşlardır (Coşkun, 2014, ss. 80-81). 1970'lerde bilgisayar sanatı adı ile anılan dijital sanat sonraları "Multi Media" sanatı adını almıştır. 20. yüzyılın sonlarına doğru ise dijital sanat; kapsamına video, ses, film gibi sanat formlarını da alarak son haliyle "yeni medya sanatı" adını almıştır (Atmaca, 2011, s. 296).

Günlük yaşamı giderek makinelerin yönlendirdiği dijital çağda, mekân algısı ve deneyiminin nasıl köklü biçimde değiştiğini araştıran bir medya sanatçısı olarak Refik Anadol, dijital çağın ve makine zekâsının zenginleştirilmiş, dinamik ve etkileyici ortamlar yaratmak için yeni bir estetik teknik sunma biçiminden etkilenmektedir. Anadol, bunu yalnızca medyayı mimari yapılara entegre etmekle kalmayıp yeni medya teknolojisinin mantığını sanat ve tasarıma dönüştürerek ele alır. Eserleri, bilim ve medya sanatları arasında makine zekâsı aracılığıyla hibrit bir ilişki kurarak dijital ve fiziksel varlıklar arasındaki alanı araştırır. Sanatçı, *Artificial Realities: Coral* eserinde izleyiciyi sanal bir sualtı mekânına tamamen daldırırken aynı zamanda “daha iyi bir dünya nasıl yaratılır” temalı konuşmaların ve seminerlerin fiziksel olarak gerçekleştiği bir ortamın içinde bulunmalarını sağlamaktadır (Şekil 3). Bu çalışmayla Anadol, yapay bir okyanus ortamı yaratarak iklim değişikliğinin mercan ölümlerine etkisine dikkat çekmeyi amaçlamaktadır (Anadol, 2023).

### Şekil 3

Refik Anadol, *Artificial Realities: Coral*, 2023, Enstalasyon, Davos, İsviçre.

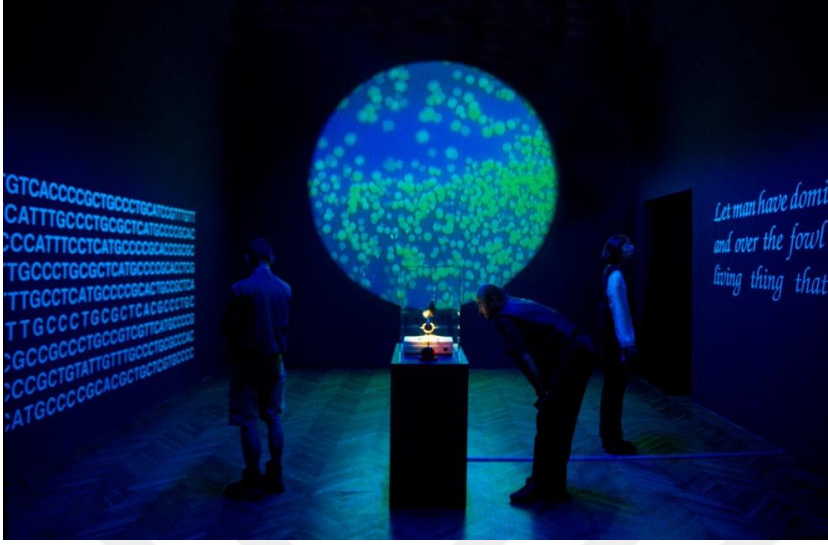


(Anadol, 2023)

Eduardo Kac'ın *Genesis* adlı eseri de çağdaş sanatın bilimsel ve teknolojik ilerlemeyle geçirdiği dönüşümün en çarpıcı örneklerinden biridir. Kac, bu eserinde sanatın yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda biyoteknoloji, genetik mühendislik ve dijital iletişim ağlarıyla etkileşime giren bir düşünsel alan olduğunu göstermektedir.

#### Şekil 4

Eduardo Kac, *Genesis*, 1999, Enstalasyon.



(Kac, 1999)

Eserin temelinde, Kac'ın kendi çevirdiği bir İncil ayetinin genetik koda dönüştürülmesi ve bu kodun genetiği değiştirilmiş “E. Coli” bakterilerine aktarılması yer alır. Böylece “Tanrı’nın insanı kendi suretinde yarattığı” fikrini taşıyan metin, biyolojik bir materyale dönüşür. İzleyiciler, internet üzerinden bakterilerin bulunduğu ortamı ultraviyole ışıkla kontrol edebilmekte, bu da genetik mutasyonlara neden olabilmektedir. Bu etkileşim, hem fiziksel hem de dijital katmanlarda gerçekleşen bir sanat deneyimi sunar (Şekil 4). *Genesis*, sanatın malzeme ve teknik anlayışının kökten değişimini simgeler. Geleneksel sanat malzemeleri olan boya, taş, metal ya da tuvalin yerini burada DNA dizileri, bakteriler ve ışık dalgaları almıştır. Bu değişim, sanat nesnesinin maddeselliğini sorgularken, “yaşamın kendisinin sanat malzemesine dönüşmesi” fikrini öne çıkarmaktadır (Kac, 1999).

#### Sanatta Yeniden Bağlamlandırma ve Kavramsal Dönüşüm

Tarih boyunca her dönemin sanata, sanatçıya ve esere yaklaşımı farklılık göstermiştir. Örneğin Sanayi Devrimi sonrasında, sanatın nesnel gerçeklik temelinde sorgulanarak halkla bütünleşmesi önemli bir gelişme olmuştur. Klasik dönemin duygudan uzak, heykelsi biçimlere ve katı üsluba dayalı anlayışı, bu süreçten sonra hiyerarşiden uzak, toplumun her kesimine hitap eden bir yaklaşıma dönüşmüştür. Toplumların görme biçimlerinin, sanat anlayışlarını şekillendirdiği söylenebilir. Nitekim “Her çağ, her toplum, kendi görme biçimini üretir; görme buna göre biçimlenir, buna göre anlam kazanır ve toplumda kabul görür ya da görmez.” Bu

noktada kültürel farklılıklar, sanatın yorumlanmasında belirleyici bir rol üstlenir (Özeskici, 2018, s. 112).

Sanat eseri, üretildiği dönemin toplumsal, kültürel ve estetik bağlamıyla anlam kazanırken, zaman içinde izleyici algısı ve yorumlayıcı perspektifler değiştikçe farklı anlam katmanları kazanabilir. Tarihsel, politik veya teknolojik dönüşümler, eserin ilk bağlamından koparılmadan yeni okumaların ortaya çıkmasına olanak tanır; böylece eser, yalnızca kendi dönemiyle sınırlı kalmayarak farklı çağlarda yeniden yorumlanabilir. Bu süreç, sanat eserinin anlamının sabit olmayıp, izleyici deneyimi, kolektif bilinç ve güncel gelişmelerin etkisiyle sürekli olarak üretildiğini ve yeniden üretildiğini göstermektedir. Dolayısıyla sanat, hem tarihsel bir belge hem de çağlar boyunca yeniden anlamlandırılabilen dinamik bir ifade alanı olarak değerlendirilebilir. Sanat tarihine bu çerçeveden bakıldığında üretildiği dönemden günümüze anlamı ve bağlamı değişen birçok sanat eseri çıkmaktadır.

Fantastik öğeleri yoğun biçimde kullanmasıyla tanınan 15. yüzyıl sanatçısı Hieronymus Bosch, eserlerinde insanın düşüşü, günahı ve cezayı merkeze alarak dünya dışı bir atmosfer yaratmıştır. Cehennemde acı çeken insanlar ve bu cezayı uygulayan fantastik varlıklar, Bosch'un kompozisyonlarında dikkat çeken unsurlardır (Dartar, 2023, s. 167). Bosch'un ünlü triptiği *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, cennet ve cehennem tasvirleriyle Tanrı'sız bir dünyanın olası yansımalarını ortaya koymaktadır. Triptiğin yapısı üç panelden oluşur: Sol panelde yaratılış veya Âdem ile Havva'nın sahnesi, orta panelde dünyevi zevklerin tasviri, sağ panelde ise Cehennem yer alır. Triptiğin dış tarafında ise cam bir küre içinde Dünya tasvir edilmiştir (Şekil 5).

### Şekil 5

*Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1490-1500, Triptik, Ahşap üzerine yağlıboya, 220 × 389 cm, Prado Müzesi, Madrid*



(Bosch, 1490-1500)

Günümüz perspektifinden bakıldığında ise, özellikle Freud sonrası psikanalisttik kuramların etkisiyle eserin anlamı dönüşüm geçirmiştir. Artık *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, yalnızca günah ve ceza üzerinden okunmamakta; bastırılmış duygular ve bilinçdışı süreçlerin sembolik bir ifadesi olarak yorumlanmaktadır. Orta paneldeki yoğun insan toplulukları, fantastik yaratıklar ve tuhaf objeler, modern analizlerde bireyin içsel çatışmalarını, bastırılmış arzularını ve psikolojik yüklerini temsil eden imgeler olarak ele alınır. Örneğin devasa saman arabası, günah olarak değil, bireyin hırs, açgözlülük ve doyumsuzluk üzerinden taşıdığı psikolojik yükleri yansıtan bir metafor olarak değerlendirilebilir. Sağ paneldeki cehennem tasvirleri ise korku ve suçluluk duygusundan ziyade, bastırılmış kaygılar ve travmaları bilinçdışı imgelerle ilişkilendirilir (Cota, 2020, ss. 3-12). Bu açıdan Bosch'un eseri, kendi dönemi ile günümüz arasında bir köprü işlevi görür. Orta Çağ'da ahlaki öğreti sunan bir triptik olan eser, günümüzde psikolojik bilinçdışı yorumlarla yeniden anlamlandırılmış ve insan doğasına dair farklı bir çözümleme alanı ortaya koymuştur. Böylece eser, tarihsel bağlamının ötesine geçerek hem sanat tarihçileri hem de psikoloji ve kültürel analiz alanlarında kavramsal bir dönüşümün örneği hâline gelmiştir. Bosch'un imgeleri, artık yalnızca dini semboller olarak değil, insanın iç dünyasını, bastırılmış arzularını ve içsel çatışmalarını temsil eden evrensel göstergeler olarak yeniden okunmaktadır (Yenigeldi, 2024, ss. 459-470).

Sanat eserlerinin, üretildikleri dönemin toplumsal, kültürel ve estetik bağlamıyla ürettikleri anlamın zaman içinde izleyici algısı ve yorumlayıcı perspektifler değiştikçe farklı anlam katmanları kazanmasına bir başka örnek Artemisia Gentileschi'nin Judith ve Susanna temalı tablolarının, üretildikleri dönemde dramatik ve dinsel anlatılar çerçevesinde okunurken, günümüzde feminist ve psikanalistik yaklaşımlarla, kadın özneliği, güç, direnç ve toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında yeniden yorumlanmalarıdır. Örneğin, *Judith'in Holofernes'in Başını Kesmesi* isimli eseri, Eski Ahit anlatısındaki kritik anı çarpıcı bir dramatik güçle gösterirken, geleneksel dinsel yorumun ötesinde bir anlam katmanına sahiptir (Şekil 6). Sanatçının bu kompozisyonu, Judith figürünü pasif değil, aktif ve kararlı bir özne olarak merkeze alır; kadın bedeninin korku değil, irade ve güç taşıdığını vurgular. Eserde erkek figürün mutlak iktidarını kaybetmesi, Gentileschi'nin dönemin dinsel anlatısının ötesine geçerek, direnç ve güç ilişkilerini öne çıkaran, güçlü kadın figürlerini merkeze alan feminist okumalara zemin hazırlayan bir yaklaşımı benimsediğini göstermektedir (Vance, 2024).

### Şekil 6

Artemisia Gentileschi, *Judith Slaying Holofernes* (*Judith'in Holofernes'in Başını Kesmesi*), 1612–1613, tuval üzerine yağlıboya, Galleria degli Uffizi, Floransa.



(Gentileschi, 1613)

Benzer biçimde Francisco Goya'nın *Oğlunu Yiyen Satürn* adlı eseri, ilk üretildiğinde mitolojik ve tarihsel bir anlatı olarak değerlendirilirken, çağdaş analizlerde insan doğasının karanlık yönlerini ve toplumsal şiddeti sembolize eden bir yapı olarak ele alınmaktadır (Şekil 7) (Harris-Frankfort, t.y.).

### Şekil 7

Francisco de Goya y Lucientes, *Satürn (Oğlunu Yiyen Satürn)*, 1820–1823, Duvar Kaplaması Üzerine Karışık Teknik, Tuvale Aktarım.



(Goya, 1823)

Sanat eserlerinin anlamı bu şekilde zaman içinde izleyici ve toplumsal bağlam doğrultusunda değişirken, sanatçının nesnel dünyayı eserinde temsil etme biçimi de sürekli bir dönüşüm içerisinde. Özellikle doğanın sanata konu olmasında bu süreç belirgin bir şekilde gözlemlenebilir. Rönesans ve Barok dönemlerinde doğa, idealize edilmiş ve figüratif kompozisyonları destekleyen bir arka plan olarak sunulurken, Romantik dönemde manzara resimleri, yalnızca doğayı betimlemekle kalmayıp, sanatçının duygusal deneyimini ve doğa ile insan arasındaki dramatik ilişkiyi aktarmak için bir araç hâline gelmiştir (Şekil 8 - 9).

#### Şekil 8

*Giorgione, Fırtına, 1506-1508, Venedik, İtalya.*



(Giorgione, 1508)

#### Şekil 9

*Caspar David Friedrich, Ayı Seyreden Adam Ve Kadın, 1824, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 44x 34 cm.*

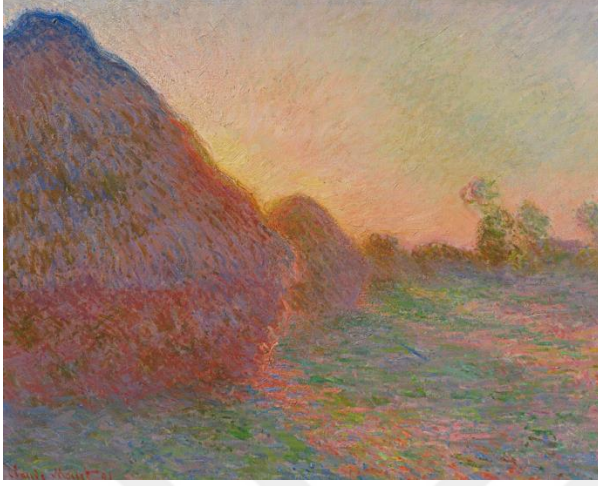


(Friedrich, 1824)

19. yüzyılda empresyonist sanatçılar doğayı, gözlem ve ışığın nesneler üzerindeki etkilerini resmedebilmek amacıyla bireysel deneyimin ve geçici izlenimlerin aktarımına aracılık edecek şekilde ele alırken, 20. yüzyılın başlarında Henri Matisse öncülüğündeki Fovistler, rengi betimleyici işlevinden tamamen ayırarak onu nesneleri temsil etmek yerine duyguyu ve ifadeyi yansıtan bağımsız bir araca dönüştürmüşlerdir. Biçimleri basitleştirip tuvalin iki boyutlu yüzey düzlüğünü vurgulayan bu akım, manzara resimlerinde saf ve parlak renk kontrastlarını kullanarak, resmin soyutlamaya doğru giden öznel bir ifade dili olarak gelişimine zemin hazırlamıştır (Şekil 10 -11) (Gombrich, 2007, ss. 524-525).

### Şekil 10

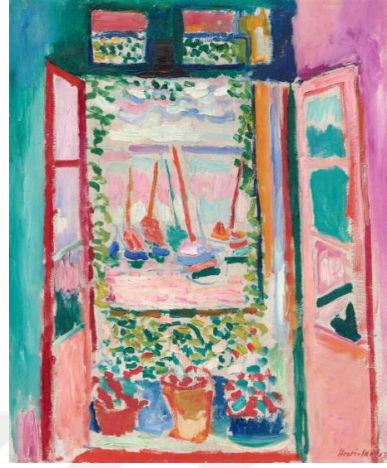
*Claude Monet, Saman Yığınları, 1890, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73 × 92,5 cm, Art Institute of Chicago, Chicago, ABD.*



(Monet, 1890)

### Şekil 11

*Henri Matisse, Koliyur'da Açık Pencere, 1905, National Gallery of Art, Washington, D.C., ABD.*



(Matisse, 1905)

20. yüzyılın soyut ve kavramsal eğilimleriyle birlikte manzara, artık yalnızca doğanın tasviri değil, form, renk ve duyumsal deneyim olarak yeniden kurgulanmıştır. Rus sanatçı Wassily Kandinsky'nin Münih yakınlarındaki Murnau köyünün kilise ve çevresini konu alan kompozisyonları arasında, 1913 tarihli *Kırmızı Lekeli Manzara* tablosu, sanatçının soyut sanata geçiş dönemini açıkça gözler önüne serer (Şekil 12). Eser, aynı motifin giderek soyutlanan iki farklı versiyonunu sunarak, Kandinsky'nin doğayı olduğu gibi betimlemekten çok, 'içsel gereksinimi' ifade eden bir anlatıma yönelişini vurgular.

### Şekil 11

*Wassily Kandinsky, Kırmızı Lekeli Manzara, 1913, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik, İtalya.*



(Kandinsky, 1913)

1960’lardan itibaren ise Land Art hareketiyle doğa, sanatçının müdahalesi ve izleyicinin mekânsal deneyimi üzerinden kavramsal bir boyuta taşınır. Land Art olarak tanımlanan işlerde doğa, sadece gözlemlenen bir varlık değil, etkin bir katılımcı ve sanatın biçimlendirici unsuru olarak konumlandırılarak, sanatın temsil ve deneyim boyutları yeniden tanımlanmıştır.

## Şekil 12

*Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD.*



(Smithson, 1970)

Amerikalı sanatçı Robert Smithson’ın 1970 yılında Utah’taki Büyük Tuz Gölü’nün kıyısında gerçekleştirdiği *Spiral Jetty* adlı muazzam ölçekli yerleştirmesi, sanat dünyasında Arazi Sanatı (Land Art) akımının tartışmasız sembolüdür. Yükleniciler tarafından göl kıyısından alınan bazalt, toprak ve tuz kullanılarak inşa edilen bu yapıt, 450 metre uzunluğunda ve 4,6 metre genişliğinde, suyun içinde dönen spiral bir rıhtım formundadır (Şekil 13). Smithson, eseri "suyun ve karanın buluştuğu" bir nokta olarak tasarlayarak, doğal süreçlerin (aşınma ve yeniden ortaya çıkma) bu yapıyı değiştirmesine izin vermiştir; zira sanatçı, entropi kavramından etkilenmiş ve sanatın müze veya galerilerin kapalı alanları yerine doğanın parçası olmasını amaçlamıştır (Foundation, t.y.). Hem antik toprak çizimlerinden hem de kıyı topografyasından ilham alan *Spiral Jetty*’nin formu, doğal malzemeleri ve çevreyi sanatın malzemesi olarak kullanan radikal bir örnektir ve manzara resminin tuvalden çıkarak gerçek coğrafyaya taşınmasının en önemli ifadesi olarak yıllar içinde göl suyunun seviyesine bağlı olarak görünürlüğü değişmektedir (Zucker, t.y.).

Doğanın etkin bir malzeme hâline gelmesi, doğanın ve ekosistemlerin korunması, çevresel sürdürülebilirlik gibi konuların 20. yüzyılda önem kazanmasıyla birlikte ekolojik sanat pratiklerinin ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Bu anlamda Brezilyalı sanatçı Hélio Oiticica’nın geliştirdiği *Topolojik Hazır Nesne Manzaralar* serisi, gündelik tüketim nesnelerini sanat nesnesine dönüştürürken manzarayı soyut bir kavram olarak ele almaktadır. Bu hazır nesneler, sıradan bir şişe gibi tüketim atıklarından alınır, etiketleri kaldırılır, renkli bir sıvıyla

doldurulur ve etrafına zıt renkli bir lastik bant geçirilir. Eserin en önemli unsuru olan lastik bant, izleyici katılımına açıktır; istenildiği gibi hareket ettirilmesi amaçlanan bant, her zaman iki boyutlu, bükülmüş bir şekil oluşturur ve bu form, şişeyi yatay olarak keserek içinde minimal bir ufuk çizgisi, yani bir “manzara” oluşturur (Şekil 14) (Smallwood, 2017).

### Şekil 13

*Hélio Oiticica Topological Readymade Landscape (Topolojik Hazır Nesne Manzara) 3, Homenagem à Boccioni, 1978, Bernar Venet Vakfı, Le Muy, Fransa.*



(Oiticica, 1978)

Doğanın sanatta ele alınışı ile ilgili bu tarihsel süreç, sanatçının dünyayı temsil biçiminin, tarihsel, kültürel ve estetik değişimlerle birlikte sürekli olarak yeniden üretilen ve dönüştürülen dinamik bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır.

Sanat nesnesi ile bağlamı arasındaki ilişkiyi kökten sorgulayan en önemli eser Marcel Duchamp'ın 1917 yılında sunduğu *Çeşme* eseridir (Şekil 15). Eser, sıradan bir pisuarın ters çevrilip 'R. Mutt' takma adıyla imzalanması ve bir sergide sunulması yoluyla, sanatın geleneksel tanımlarını teknik beceri, estetik uyum ve üretim dışlayarak, yalnızca seçimin ve anlamlandırmanın yeterli olduğunu göstermiştir. *Çeşme*, hazır nesne (ready-made) kavramının ilk örneklerinden biri olarak, nesnenin işlevsel bağlamından koparılmasının önemini ortaya koymuştur. Pisuar artık bir sıhhi tesisat ürünü değil; düşünsel bir tartışma alanıdır. İzleyiciye, “Sanat nedir?” sorusunu doğrudan yöneltirken; nesne, kendi fiziksel özelliklerinden bağımsız olarak, sunulduğu bağlamda anlam kazanır. Duchamp burada, sanatçının artık sadece üretici değil, seçici, konumlandırıcı ve bağlam yaratan bir özne olduğunu vurgulamaktadır. Eserin sunduğu ontolojik problem, izleyicinin algısıyla şekillenmektedir. Pisuarın estetik değeri

yoktur, teknik ustalığı söz konusu değildir; önemli olan, nesnenin sanat alanına taşınması ve tartışmalı bir bağlamda izleyiciye sunulmasıdır. Duchamp, böylece sanatın geleneksel sınırlarını belirsizleştirir ve kavramsal bir devrimin temelini atar (Camfield, 1990, ss. 64-69)

#### Şekil 14

Marcel Duchamp, *Fountain (Çeşme)*, 1917, *Hazır Nesne*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD.



(Duchamp, 1917)

Marcel Duchamp'ın sanata kazandırdığı en sarsıcı dönüşümlerden biri de, bir nesnenin sanat yapıtına dönüşmesi için üretim eyleminin değil, seçim eyleminin yeterli olabileceğini öne sürmesidir. Duchamp, sanatın değerini el emeği, teknik beceri ya da estetik uyumdan değil; bir düşünce alanı içerisinde konumlandırma gücünden türetmiştir. Bu yönüyle hazır nesne kavramı, 20. yüzyıl sanatını yalnızca biçimsel olarak değil, aynı zamanda ontolojik anlamda da dönüştürmüştür. 1915–1923 yılları arasında gerçekleştirdiği *Büyük Cam*, bu dönüşümün merkezinde yer alır. Eser, iki dev cam panel üzerine kurşun, tel, vernik ve tozla oluşturulmuş mekanik bir düzeneğe sahiptir. 1927 yılında sergi sonrası taşınma sırasında kırılması, *Büyük Cam*'ın maddi bütünlüğünü bozmasına rağmen, Duchamp tarafından eserin dışına itilmiş bir hasar olarak değerlendirilmemiştir. Aksine, ortaya çıkan çatlaklar ve parçalanmalar korunmuş, bu beklenmedik durum sanatçı tarafından eserin tamamlanma sürecinin bir parçası olarak kabul edilmiştir (Şekil 16). Böylece kırılma, eserin anlamını genişleten ve onu tamamlayıcı bir unsur hâline gelen bir müdahale olarak konumlanmıştır (Munday, 2016).

### Şekil 15

*Marcel Duchamp, Büyük Cam (Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin), 1915-1923, Kurşun, Tel, Toz Ve Vernik İle İki Cam Panel Üzerine İşlenmiş Mekanik Düzenek, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD.*



(Duchamp, 1915-1923)

Sanatın değerinin artık fiziksel tekilik veya el emeğiyle belirlenmediğini, kavramsal bağlam ve bağlamlandırma ile şekillendiğini gösteren en çarpıcı örneklerden biri de Andy Warhol'un 1964 yılında ürettiği *Brillo Box (Brillo Kutuları)* serisidir. Bu eserler, seri üretim yöntemiyle kontrplak kutular üzerine ipek baskı ve emaye boya uygulanarak üretilmiş, teknik olarak birbirinin aynısı kutulardır (Şekil 17).

### Şekil 16

*Andy Warhol, Brillo Kutuları, 1964, İpek Baskı Ve Emaye Boya İle Boyanmış Kontrplak Kutular, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD.*



(Warhol, 1964)

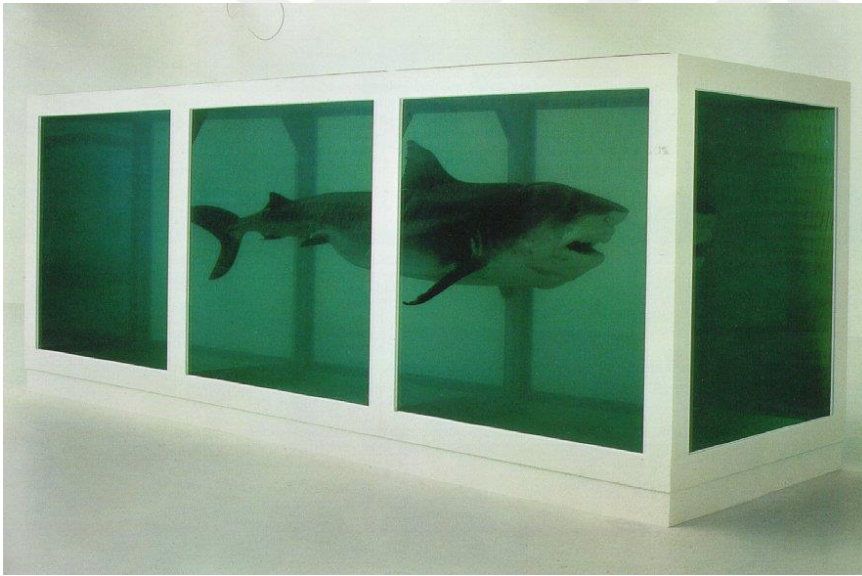
Geleneksel bakış açısına göre, her biri aynı görünüme sahip bu kutuların değerinin farklı olması beklenebilir. Oysa *Brillo Kutuları*'nın her biri, eşit biçimde sanat eseri statüsünü korur.

Bu durum, sanatın değerini artık nesnenin fiziksel özellikleriyle değil, onun sanat bağlamında seçilip yerleştirilmesi ve kavramsal bir mesajla ilişkilendirilmesiyle belirleyen kavramsal bir anlayışa işaret eder. Bu bağlamda kutular, artık deterjan kutusu olmaktan çıkmış, sanatı ve kapitalist tüketim kültürünü sorgulayan bir kavram aracına dönüşmüştür. Warhol'un kutuları, izleyiciye sanatın ne olduğunu ve değerinin nereden kaynaklandığını sorgulatmaktadır. Böylece sanat, artık yalnızca bir temsil veya estetik obje değil, düşünsel bir provokasyon ve kavramsal deneyim alanı haline gelmiştir (MyArtBroker, t.y.).

Sanatın bir provokasyon aracına dönüşmesinin en çarpıcı örnekleri Damien Hirst tarafından üretildiği söylenebilir. Damien Hirst'ün 1991 tarihli *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı) adlı yapıtı, çağdaş sanatın ölüm, temsil ve gerçeklik kavramlarıyla kurduğu ilişkiyi kökten dönüştürmüştür (Şekil 18).

### Şekil 17

Damien Hirst, *Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı*, 1991, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.



(Hirst, 1991)

Eser, biçimsel olarak dev bir cam vitrin içerisine formaldehit solüsyonuyla yerleştirilmiş bir köpekbalığından oluşur; ancak asıl anlamını, bu biyolojik nesnenin sanatsal bir bağlama taşınmasıyla kazanır. Hirst, Duchamp'ın "hazır nesne" anlayışını 20. yüzyılın sonuna taşıyarak yalnızca nesnenin değil, ölümün de sergilenebilir bir düşünsel kavrama dönüşebileceğini ortaya koymuştur. Hirst'ün sanatında belirleyici olan şey, nesnenin seçimi, düzenlenişi ve mekânla kurduğu ilişkidir. Eserdeki köpek balığı yalnızca bir hayvan değil, ölümün maddi bir tezahürüdür. Sanatçı, çürümekten korunmuş bu bedeni izleyiciyle yüz yüze getirerek, izleme eylemini etik bir sorgulama biçimine dönüştürmektedir. Cam vitrin içindeki köpekbalığı,

“yaşayan birinin zihninde ölümün imkânsızlığı” başlığıyla ironik bir karşıtlık kurar. İzleyici ölümle aynı mekânda bulunur, ancak onu gerçekten kavrayamaz. Hirst’ün yapıtı, sanatın maddi nesnesini değil, varoluşsal deneyimini merkeze alır. Sanat artık bir temsil alanı değil, bir yüzleşme alanıdır (White, 2010).

Eserin üretiminden 15 yıl sonra, köpekbalığının doğal olarak çürümesi nedeniyle 2006 yılında orijinal hayvan yenisiyle değiştirilmiştir. Bu değişim, çağdaş sanat dünyasında geniş tartışmalara yol açmıştır. Eserin orijinalliğini kaybettiğini savunurken, diğerleri kavramsal anlamının değişmediğini ileri sürmüştür. Eserin değeri, kullanılan biyolojik malzemeden bağımsız olarak, Hirst’ün ölüm ve yaşam kavramlarını izleyiciyle yüzleştirdiği bağlamda yatmaktadır. Yani köpekbalığının değiştirilmesi, sanat değerini azaltmamış, yalnızca materyal bağlamını güncellemiştir. Bu durum, eserin yalnızca formaldehit içindeki bir köpekbalığından ibaret olmadığını; kavramsal bağlamı ve izleyiciyle kurduğu deneyim üzerinden değer kazandığını ortaya koyar. Hirst, köpekbalığının değiştirilmesiyle eserin fiziksel koşullarını güncellemiş olsa da izleyicinin deneyimi ve eserin ontolojik işlevi değişmemiştir (Meyer, 2022).

### **Sanat Eserinde Fiziksel Değişim: Restorasyon ve Konservasyon**

Sanat eserleri, yaratıldıkları andan itibaren yalnızca estetik bir nesne olmanın ötesinde, zamanın ve çevresel koşulların etkisi altında sürekli bir dönüşüm süreci yaşarlar. Bu fiziksel değişimler, eserlerin materyal yapısında meydana gelen çatlamlar, solmalar, deformasyonlar ya da malzeme bozulmaları gibi gözle görülür belirtilerle kendini gösterir. Her ne kadar bu değişimler doğal bir süreç olarak kabul edilse de, sanat eserinin kimliği, estetik bütünlüğü ve kültürel değeri üzerinde doğrudan etkiler yaratır. Sanat eserlerinin bu değişimlerle karşı karşıya kalması, konservasyon ve restorasyon uygulamalarını gerekli kılar. Konservasyon, eserin mevcut durumunu korumayı ve bozulmayı önlemeyi hedeflerken; restorasyon, eksik veya hasar görmüş kısımları tamamlayarak eserin görsel ve estetik bütünlüğünü yeniden kazandırmayı amaçlar. Ancak her iki yaklaşım da, eserin özgün kimliği ve tarihsel dokusu açısından çeşitli etik ve felsefi soruları gündeme getirir: Müdahale edilen eser hâlâ aynı kimliği taşır mı? Fiziksel değişimlerin izleri, eserin değerini ve yorumlanış biçimini nasıl şekillendirir? Bu bağlamda, sanat eserlerinde fiziksel değişimler yalnızca teknik bir sorun değil, aynı zamanda estetik ve ontolojik bir tartışmanın da merkezinde yer alır.

## Şekil 18

Garcia Martinez, İsa Portresi, 1930, Fresko.



(Garcia Martinez, 1930)

Elías García Martínez'in 1930'lu yıllarda Borja'daki Misericordia Tapınağı'nın duvarına yaptığı *İsa Portresi (Ecce Homo)*, uzun süre boyunca sade bir yerel dini ikon olarak varlığını sürdürmüştür. Ancak 2012 yılında yaşlı bir gönüllü olan Cecilia Giménez'in eseri restore etme girişimi, sanat tarihinde ender rastlanan bir dönüşüme yol açmıştır. Giménez'in müdahalesi sonucunda freskin orijinal biçimi neredeyse tamamen silinmiş, İsa'nın yüz hatları bozulmuş ve eser kamuoyunda "Monkey Christ" (Maymun İsa) olarak anılmaya başlanmıştır (Şekil 19). Bu olay, sanat eserlerine yapılan bireysel müdahalelerin hem estetik hem de etik yönlerini tartışmaya açmıştır. Giménez'in amacı eseri korumak olsa da, ortaya çıkan sonuç orijinal freskten oldukça farklı bir biçim kazanmıştır. Bu durum restorasyon kavramının sınırlarını ve sanat eserinin kimliğini belirleyen unsurların ne olduğu sorusunu gündeme getirmiştir. Malzeme (fresk) ve teknik (boya katmanları) üzerindeki müdahale yalnızca fiziksel görünümü değil, aynı zamanda eserin kültürel ve sembolik değerini de dönüştürmüştür. Bununla birlikte, bu dönüşüm eserin görünürlüğünü azaltmamış, aksine olağanüstü biçimde artırmıştır. Başarısız restorasyon girişimi kısa sürede küresel bir fenomene dönüşmüştür. Borja kasabası, binlerce turistin ziyaret ettiği bir cazibe merkezi haline gelmiştir. Böylece Monkey Christ, başarısız bir restorasyonun ötesinde, çağdaş kültürde sanatın sosyal ve ekonomik yeniden anlamına dair bir simgeye dönüşmüştür. Giménez'in müdahalesi, eserin orijinal estetiğini yok etmiş olsa da, anlamını bütünüyle ortadan kaldırmamıştır. Aksine, bu örnek, hata kavramının sanatta nasıl yaratıcı bir güce dönüşebileceğini göstermiştir. Eser, teknik açıdan başarısız bir restorasyon olmasına rağmen, toplumsal hafızada yeni bir kimlik kazanmıştır. *Ecce*

*Homo* vakası, sanatın yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda toplumsal bir olgu olduğunu hatırlatır. Restorasyon teknikleri, bir eseri koruma veya dönüştürme potansiyeline sahip olsa da, bu süreçte en temel unsur, sanatın ontolojik bütünlüğüne yani anlam, tarih ve bağlam katmanlarına sadık kalmaktır. “Monkey Christ” örneği, sanatın insan müdahalesiyle her zaman yeniden doğabileceğini; ancak bu yeniden doğuşun, her zaman öngörüldüğü biçimde gerçekleşmeyebileceğini açıkça göstermektedir (Chu, 2014; Handler, 2016; Jones, 2018).

Eserin zaman içindeki dönüşümü, hem izleyici deneyimini hem de eserin kültürel ve tarihsel yorumlanışını etkiler. Restorasyon ve konservasyon süreçleri, eserin fiziksel bütünlüğünü korurken, onun kimliğini ve özgünlüğünü de gözetmek zorundadır. Sanat eserleri yalnızca estetik bir nesne olarak değil, zamanla birlikte değişime açık kültürel varlıklar olarak ele alınmalıdır. Bu noktada eserlerin fiziksel değişimleri, hem kimliklerini hem de izleyiciyle kurdukları bağı doğrudan etkiler. Koruma disiplininin kurumsallaşması ise 19. yüzyıla uzanır. Aydınlanma düşüncesiyle birlikte bilimsel yöntemlerin öne çıkması, romantizmin sanatçıyı bireysel bir yaratıcı olarak öne koyması ve milliyetçiliğin ulusal anıtları kimlik sembollerine dönüştürmesi, sanat eserlerinin toplum nezdindeki konumunu değiştirmiştir. Her ne kadar 1960’lardan sonra sanat nesnesi giderek maddi olmaktan çıkarılıp anlam katmanları üzerinden tartışılmaya başlanmış olsa da, sanat eserleri günümüzde hâlen büyük ölçüde fiziksel bütünlükleri çerçevesinde değerlendirilir. Geleneksel koruma anlayışında özgünlük, eserin materyal varlığının korunmasına bağlıdır ve fiziksel bozulmalar çoğu zaman “kayıp” olarak nitelendirilir. Ancak çağdaş sanat örnekleri ve etnografik eserlerde bu yaklaşımın yetersiz kaldığı, çünkü bu tür eserlerin kimliklerinin yalnızca fiziksel varlıktan değil, bağlamsal ve deneyimsel öğelerden de beslendiği açıktır. Bu nedenle restorasyon ve konservasyon, yalnızca teknik müdahalelerle sınırlı pratikler değil; sanat eserinin kimliğini, tarihsel değerini ve özgünlüğünü yeniden tanımlayan felsefi süreçlerdir. Fiziksel değişimlerin eseri bütünüyle “kayba” sürüklediğini düşünmek yerine, bu değişimleri eserin kimliğini dönüştüren ve farklı bağlamlarda yeniden yorumlanmasına imkân veren süreçler olarak değerlendirmek mümkündür (Laurenson, 2006).

## Şekil 19

*Rembrandt, Gece Devriyesi (1642) adlı eserin restorasyon sürecinde verniğin temizlenmesi, fotoğraf: Henk Wildschut, Rijksmuseum, 2024.*



(Wildschut, 2024)

Rembrandt van Rijn'in *Gece Devriyesi* (1642) adlı başyapıtı, sanat tarihinde yalnızca Barok dönemin ışık-gölge ustalığının değil, aynı zamanda sanat eserinin zaman, müdahale ve teknolojik yeniden üretimle kurduğu ilişkinin de simgesel bir örneğidir. 2019–2021 yılları arasında Rijksmuseum tarafından yürütülen kapsamlı restorasyon ve dijital rekonstrüksiyon projesi, bu başyapıtın korunması sürecinde önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur (Şekil 20). Restorasyonun temel amacı, eserin fiziksel bütünlüğünü korumak ve zamanın ya da çevresel koşulların yol açtığı yıpranmayı onarmaktır. Ancak burada esas dikkat çeken nokta, yapılan müdahalenin eserin özünü dönüştürmemesi, yalnızca görünürlüğünü ve sürekliliğini güçlendirmesidir. Bu süreçte Rembrandt'ın ışığı dramatik bir anlatım aracı olarak kullanışı, figürlerin sahne içindeki hareketliliği ve izleyiciyle kurduğu duygusal bağ yeniden belirginleşmiş, sanatçının yaratıcı niyeti titizlikle korunmuştur. Bu restorasyon süreci, sanatın “öz” ile “madde” arasındaki felsefi gerilimini yeniden düşündürür. “*Gece Devriyesi*” fiziksel olarak onarılmış olsa da, onun anlamını oluşturan şey yalnızca boya ya da tuval değildir. Eserin gerçek değeri, tarihsel bağlamında, Rembrandt'ın benzersiz üslubunda ve izleyiciyle kurduğu duygusal iletişimde gizlidir. Dolayısıyla restorasyon, yalnızca maddi katmanlara müdahale etmiş; ancak eserin ontolojik özünü, yani “sanat eseri olma hâlini” değiştirmemiştir. Rijksmuseum'un yürüttüğü dijital rekonstrüksiyon projesiyle, zaman içinde kesilmiş bölümler ve kaybolan detaylar algoritmik yöntemlerle yeniden görünür hâle getirilmiştir. Bu girişim, eserin yeniden üretilmesi değil, geçmişteki bütünlüğünün bugünün teknolojisiyle yeniden anlaşılır kılınması anlamına gelir. Böylelikle *Gece Devriyesi*, biçimsel olarak yenilense de özsel niteliğini korumuş; değişmeden yenilenmenin güçlü bir örneğine dönüşmüştür. *Gece Devriyesi* vakası, bir sanat eserine yapılan bilinçli ve etik restorasyonun onun sanatsal değerini azaltmadığını, aksine varlığını geleceğe taşıdığını gösterir. Rembrandt'ın bu eseriyle korunan

şey yalnızca pigmentler ya da tuval yüzeyi değil, sanatın zaman karşısındaki direnci ve anlamın sürekliliğidir (Lloyd-Smith, 2019; Voon, 2024).

1990’lardan itibaren, miras ve koruma çerçeveleri, özgünlük algılarının kültürel bağlama göre değişken olduğunu kabul ederek çağdaş sanat eserlerinin çeşitliliğini barındıracak şekilde yeniden şekillendi. Dijital veya geleneksel Batı dışı kültürel miras nesneleri gibi eserler, klasik koruma anlayışının ötesinde bir yaklaşım gerektirir. Bu doğrultuda, bir eserin kimliği artık yalnızca maddi sabitliğe değil; zaman, mekân, deneyim ve yeniden üretilebilirlik süreçlerine bağlı olarak ele alınır. Zaman temelli medya ve performans sanatında özgünlük, genellikle sanatçının yönergelerine veya eserin temel özelliklerine sadık kalınarak sağlanır. Bu yaklaşımda, sanatçının yokluğu veya eser örneğinin fiziksel bağımsızlığı tek başına yeterli değildir; özgünlük, belirli maddi veya ilişkisel koşulların, sanatçının rehberliğinde korunması ile sürdürülür. Bu durum, konservatörlerin eser kimliğini ortaya çıkarmak ve korumak için deneysel yöntemler, sanatçı görüşmeleri ve bağlamsal incelemeler kullanmasını gerektirir. Bazı çağdaş eserlerde maddi ve bağlamsal koşulların değişkenliği, tek bir standart ölçütle korunmayı zorlaştırır. Edisyonlu eserler veya performans temelli sanat eserlerinde, sanatçılar eserlerini güncelleyebilir ve farklı koleksiyonlarda yeniden tezahür ettirebilir. Bu durum, koruma süreçlerinin yalnızca fiziksel müdahaleye değil, eser kimliğinin ve deneyimlerinin sürekli yeniden üretimine odaklanmasını zorunlu kılar. Çağdaş koruma yaklaşımları artık eserin kimliğini sabit bir nesne olarak değil; gözlemciler, eser ve koruma süreçlerinin karşılıklı etkileşimi ile oluşan dinamik bir süreç olarak görür. Bu çerçevede, fiziksel değişimler ve restorasyon uygulamaları, yalnızca nesneyi korumakla kalmaz; aynı zamanda eserin anlamını ve özgünlüğünü yeniden üretir (Castriota, 2024, ss. 59–86). 20. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan video, film, ses veya dijital tabanlı öğeler içeren yeni medya çalışmaları, yalnızca maddi varlıklarıyla değil, izleyiciye zaman içinde deneyimlenen bir süreç sunmalarıyla da anlam kazanır. Dolayısıyla, bu tür eserlerde koruma ve restorasyon, yalnızca materyal bütünlüğü sürdürmek değil, aynı zamanda eserin zamansallığını ve deneyimsel niteliğini de hesaba katmak zorundadır.

### **Pasif İzleyiciden İnteraktif Sanata: İzleyici Müdahalesiyle Sanat Eserinin Değişimi**

Geleneksel sanat anlayışında izleyici, genellikle yalnızca eseri gözlemleyen pasif bir konumdadır dolayısıyla eserle arasında doğrudan bir etkileşim bulunmamaktadır. Sanatın anlamı büyük ölçüde sanatçının niyeti doğrultusunda belirlenirken, izleyici bu anlamı değiştirme veya yeniden üretme şansına sahip değildi. Ancak çağdaş sanat pratikleri, bu statik ilişkiyi dönüştürerek izleyiciyi aktif bir katılımcı hâline getirmiştir. Bu bağlamda ilişkisel estetik, sanat yapıtını izleyiciyle kurulan etkileşim ve karşılaşmalar üzerinden tanımlayarak,

eseri kapalı bir nesne olmaktan çıkarıp paylaşılan bir deneyim alanına dönüştürür. Yapıtın anlamının katılım sürecinde şekillenmesi, sanat deneyimini zamansal ve etkileşimsel bir noktaya taşıyarak interaktif sanat pratiklerinin ortaya çıkmasına kuramsal bir zemin hazırlar. İnteraktif sanat eserleri, izleyicinin tepkisi ve katılımıyla sürekli değişen anlam alanları yaratmakta, eserin sabitliğini kırmakta ve estetik deneyimi çok katmanlı bir sürece dönüştürmektedir. Bu dönüşüm, yalnızca izleyici rolünü yeniden tanımlamakla kalmayıp, sanatın ontolojik yapısı ve toplumsal işlevi üzerinde de belirgin bir etki yaratmaktadır (Bourriaud, 2002, ss. 5-7)

Çağdaş sanatta eserler çoğu zaman izleyicinin katılımını teşvik ederek, yorum yapmasını veya doğrudan etkileşim kurmasını gerektiren bir yapıya sahiptir. İzleyici, anlamı çözümleyen değil, aynı zamanda anlamın oluşumuna katkıda bulunan bir özneye dönüşmüştür. Günümüz sanatçıları, toplumsal hikâyeler, bireysel deneyimler veya hazır nesnelerden yararlanarak çok katmanlı yapılar kurmaktadır. İzleyici ise bu yapıyı çözümleyerek göstergeleri anlamlandırır ve yeni bağlamlar üretir. Böylelikle izleyici, eserin yalnızca gözlemcisi değil, tamamlanmasında aktif bir bileşen hâline gelir. 20.yüzyılın ortalarından itibaren performans, beden sanatı ve enstalasyon gibi biçimler, izleyiciyi sanat sürecinin doğal bir parçası hâline getirmiştir. İzleyici, artık eseri sadece gözlemlemekle kalmaz, sürece katılır ve eserin anlamının oluşumuna katkıda bulunur. Bu durum, sanatın disiplinler arası sınırlarını bulanıklaştırmış ve farklı biçimlerin bir arada kullanılmasını mümkün kılmıştır. Performans, enstalasyon ve video sanatı gibi uygulamalarda katılım, eserin tamamlanması için gerekli bir unsurdur. İzleyici, eserin farklı katmanlarını deneyimleyerek anlam üretir ve sanat sürecinin aktif bir parçası hâline gelir. Çağdaş sanat izleyiciyi pasif konumdan çıkarıp üretim ve anlam sürecine dâhil ederek, sanatçı, eser ve izleyici arasındaki ilişkiyi daha etkileşimli, karmaşık ve çoğulcu bir hâle getirmiştir. Böylelikle sanat, toplumsal ve bireysel boyutlarda yeniden şekillenmiş, izleyiciye yalnızca gözlemci değil, etkin bir katılımcı rolü vermiştir (Kaplan, 2024, ss. 674-679).

Bu anlamda 1960'lerden itibaren sanatı gündelik hayatla bütünleştirme amacıyla yola çıkan Fluxus hareketi sanatçıları, interaktif sanatın erken örneklerini ortaya koymuşlardır. Fluxus hareketinin önde gelen ismi Allan Kaprow'un *Yard* (1961) adlı eseri, Happening kavrayışının erken ve belirleyici örneklerinden biri olarak izleyiciyi edilgen konumdan çıkarıp yapıtın kurucu bir bileşenine dönüştürmektedir (Şekil 21).

## Şekil 20

Allan Kaprow, *Yard*, 1961, Enstalasyon, Martha Jackson Gallery avlusu, New York, ABD



(Kaprow, 1961)

*Yard*'ın 1961'de Martha Jackson Pollock Galerisi'nin avlusunda gerçekleştirilen ilk versiyonu, mekânın yüzlerce lastikle dönüştürülmesine ve izleyicinin bu yığınlarla kurduğu bedensel etkileşime dayanıyordu. Kullanılmış lastiklerin oluşturduğu düzensiz çevre, hem deneyimsel hem de toplumsal bir etki yaratarak dönemin 'beyaz küp' estetiğinden radikal bir kopuş sunmuştur (Wirth., 2009). Galerinin arka bahçesine rastlantısal biçimde yığılmış yüzlerce kullanılmış otomobil lastiği, sabit bir enstalasyon olmaktan ziyade, izleyicinin fiziksel müdahalesiyle sürekli değişen açık uçlu bir süreç olarak tasarlanmıştır. Lastiklerin taşınabilir ve yeniden düzenlenebilir yapısı, mekânın her temasla yeniden kurulmasını sağlamakta; böylece izleyici, yapıtın hem biçimini hem de anlamını üreten ortak bir yaratıcı hâline gelmektedir. Kaprow, modernist dönemin 'sanatçı üretir, izleyici izler' ayrımını bilinçli biçimde tersyüz eder. Happening'lerin başlangıç, gelişme ve sonuç gibi kapalı yapıları reddeden doğası, *Yard*'ın her müdahalede yeniden şekillenen akışkan varlığında somutlaşır. Bu nedenle eser, izleyici katılımı olmadan tamamlanamayan ve oluş hâlini merkeze alan süreç odaklı bir sanat anlayışını temsil etmektedir. Kaprow, eserin daha sonraki yıllarda yeniden sunulmasına rağmen hiçbir zaman "yeniden inşa edilmediğini", her bağlamda yeniden icat edilmesi gerektiğini vurgulamıştır; böylece yapıtın değişken ve katılımcıyla var olan doğasını korumuştur (Melin, 2017, ss. 4-22).

## Şekil 21

Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964, *Performans*.



(Ono, 1964)

Bir başka Fluxus sanatçısı Yoko Ono'nun 1964 yılında gerçekleştirdiği *Cut Piece* performansında, sanatçı sahnede sessizce otururken izleyicilerden giysisinden parçalar kesmeleri istenir (Şekil 22). Görünüşte basit bir eylem olan bu durum, izleyiciyle sanatçı arasındaki etkileşim üzerinden sanatın anlamının yeniden şekillenmesine olanak sağlar (Gallagher, 2015–2016). Performans, fiziksel nesneye dayalı geleneksel sanat anlayışından uzaklaşarak, katılımcının davranışı, mekânın etkisi ve zamanın sürekliliği üzerinden deneyimlenen bir sanat nesnesi sunar. İzleyici, yalnızca bir gözlemci değil, aynı zamanda performansın üretim sürecine aktif olarak katılan bir aktördür. *Cut Piece*, özellikle toplumsal cinsiyet rolleri ve güç ilişkileri bağlamında da önemli bir yere sahiptir. Kadın bedeninin izleyici müdahalesine açık hale gelmesi, hem kadınların toplumsal konumunu hem de birey ile toplum arasındaki hassas dengeyi sorgular. Ono, izleyiciye yalnızca bir nesneyle etkileşim olanağı sunmakla kalmaz, aynı zamanda sorumluluk ve bilinçli katılım deneyimi de sağlar. Bu yönüyle eser, katılımcıların eylemleri üzerinden sürekli olarak yeniden anlamlandırılır (MoMA., t.y.).

Çağdaş sanat, izleyiciyi yalnızca eseri alan bir konumdan çıkararak, onun sürece doğrudan katıldığı ve eserin oluşumunda etkili olduğu bir konuma taşımıştır. Daniel Spoerri'nin 1968'de Düsseldorf'ta açtığı Restaurant Spoerri'de izleyiciler, Spoerri'nin "*Snare-Pictures*" (yakalama resimler) adını verdiği işlerinin ortaya çıkmasında büyük rol üstlenmişlerdir. Sanat pratiği için "Eat Art" terimini kullanan sanatçının restoranının menüsünde yılan şinitzel veya karınca omleti gibi alışılmadık yemekler bulunmaktaydı. Restorandaki masalar, her akşam sanatçı tarafından oldukları biçimde sabitlenerek esere dönüştürülmüşlerdir (Margins, t.y.).

## Şekil 22

Daniel Spoerri, *Ein Tisch aus dem Restaurant Spoerri*, 1968, Enstalasyon, Kunsthalle Mannheim



(Spoerri, 1968)

Spoerri'nin eserleri yemek masasının tesadüfî dağılımı ile belirlendiği için, izleyiciler masadaki rastlantısal düzeni oluşturmakta, ortaya çıkan eser, yaşamdan spontane bir anın görüntüsünü sunmaktadır (Şekil 23).

İzleyici etkileşimi kavramsal sanatçıların eserlerinde sosyal ve politik farkındalık üreten bir yapıya dönüşmektedir. Hans Haacke'nin *News (Haberler)* (1969/2008) adlı eserinde, bir teletype ya da yazıcı canlı haber akışına bağlanarak galerinin ortasında sürekli olarak kâğıda haber basmaktadır (Şekil 24). Makine çıktıları müze zeminine yığınlar halinde dökülmekte, ziyaretçiler bu yığınlardan parçalar alıp okuyabilmektedir (SFMOMA, t.y.). Böylece eser, haber akışını soyut bir bilgi kaynağı olmaktan çıkarıp, elle tutulur bir nesneye ve sürekli büyüyen bir heykel yığına dönüştürmektedir. İzleyicinin kağıtları alıp okuması, geri bırakması veya yığını yeniden düzenlemesi, eserin yaşayan ve değişen bir enstalasyon olarak kalmasını sağlamaktadır. İzleyici, soyut bilgi akışını somut bir heykele dönüştüren ve eserin anlamını sürekli güncelleyen aktif katılımcı rolünü üstlenmektedir (Jones J. , 2018).

### Şekil 23

*Hans Haacke, News (Haberler), 1969, Enstalasyon, Paula Cooper Gallery, New York*



(Haacke, 1969)

Felix Gonzalez-Torres'in 1991 tarihli *Untitled (Portrait of Ross in Los Angeles)* / *Başlıksız (Los Angeles'taki Ross'un Portresi)* adlı eseri, çağdaş sanatın izleyiciyle kurduğu etkileşimi merkezine alan etkileyici bir örnektir. Eser, 175 pound (79kg) ağırlığında paketlenmiş şekerlerden oluşur (Şekil 25). Gonzalez-Torres, izleyiciyi şekerleri alarak eserin fiziksel bütünlüğünü değiştirmeye davet etmektedir. Her katılım, eserin boyutunu ve görünümünü yeniden şekillendirir. Şekerin fiziksel kaybı, sanatçının partneri Ross Laycock'un AIDS nedeniyle kaybıyla sembolik bir paralellik taşımaktadır. Bu süreçte izleyici, hem kaybın hem de paylaşmanın bir simgesi olarak esere dahil olur çünkü, şekerleri alırken hem eserin fiziksel formunu hem de taşıdığı duygusal ve sembolik anlamı dönüştürmektedir.

### Şekil 24

*Felix Gonzalez-Torres, Başlıksız (Los Angeles'taki Ross'un Portresi), 1991. Çeşitli Renkli Ambalajlarda Şekerler, Sonsuz Tedarik. Amerika Birleşik Devletleri.*



(Gonzalez-Torres, 1991)

Sophie Calle'in 2007 Venedik Bienali'nde Fransız Pavyonu'nda sergilediği *Kendine İyi Bak (Take Care of Yourself)* projesi de kişisel bir deneyimi kolektif bir yorumlama sürecine dönüştürerek özel ve kamusal alan arasındaki sınırları sorgulamaya açmaktadır (Şekil 26). Eser Calle'in anonim eski sevgilisi 'X'ten aldığı ayrılık e-postası üzerine kurulmuştur. Sanatçı, e-postayı 107 farklı kadın katılımcıya dağıtarak, her birinin mektuba verdiği yanıtları fotoğraf, film ve yazılı yorumlarla belgelemelerini sağlar. Farklı meslek gruplarından ve yaşlardan seçilen katılımcıların farklı yorumlama biçimleri eseri değiştirip dönüştürür. Örneğin, Fransız avukat Caroline Mécary mektubu anayasal hukuk açısından değerlendirirken, bir çocuk kitabı yazarı ayrılığı çocukların anlayabileceği bir anlatıya dönüştürür. Müzisyenler temayı blues, post-punk veya klasik müzikle yorumlarken, bir Talmud alimi harfleri ezoterik bir yaklaşımla okur. Bu çok katmanlı ve disiplinler arası yaklaşım, izleyiciye olayı farklı perspektiflerden deneyimleme ve değerlendirme olanağı sunar. İzleyici hem Calle'in kişisel deneyimini hem de kendi bakış açısını projeye katma imkânı bulmuştur. Bu durum, eser ile izleyici arasındaki etkileşimi çift yönlü ve aktif bir sürece dönüştürür.

## Şekil 25

*Sophie Calle, Kendine İyi Bak (Take Care of Yourself), 2007, Enstalasyon, 52. Venedik Bienali, Fransız Pavyonu, Venedik, İtalya*



(Calle, 2007)

Yayoi Kusama'nın *Obliteration Room (Yok Oluş Odası)* adlı interaktif enstalasyonu, başlangıçta tamamen beyaz olan bir mekanı, izleyicilere dağıtılan renkli nokta çıkartmalarla birlikte dönüştürmeye açar (Şekil 27). Ziyaretçilerin katılımıyla mekan, bireysel eylemlerin sonucunda sürekli değişen, ortak üretime dayanan bir sanat deneyimine dönüşür; böylece izleyici, eserin anlamının oluşumunda aktif bir rol üstlenir (Tate, t.y.).

## Şekil 26

Yayoi Kusama, *Obliteration Room (Yok Oluş Odası)*, 2011. Tate Modern.



(Kusama, 2011)

Candy Chang'ın 2011 tarihli *Before I Die* çalışması, Kusama'nın *Obliteration Room* projesi gibi izleyicinin üretici özneye dönüştüğü, bireysel katkıların kolektif bir görsel ve düşünsel bütünlük yarattığı, ortak bir deneyim alanı oluşturan katılımcı bir sanat anlayışına sahiptir. Candy Chang, 2011'de New Orleans'ta bir arkadaşının ölümünün ardından, mahallesindeki terk edilmiş bir evin duvarını kara tahta boyasıyla kaplayıp 'Before I die I want to ...'(Ölmeden önce ... istiyorum) cümlesini şablonla çoğaltmıştır (Şekil 28). Yoldan geçenler tebeşirle boşlukları doldurmaya davet edilmiş; ertesi gün duvar hızla 'eşimi geri kazanmak', 'sushi ve şeker yemek', 'bağımlılığı yenmek' gibi arzularla dolmuştur (IHI, 2022).

## Şekil 27

Candy Chang, *Before I die Wall*, 2011, Kamusal/Sanat Müdahale, New Orleans, LA, Amerika Birleşik Devletleri



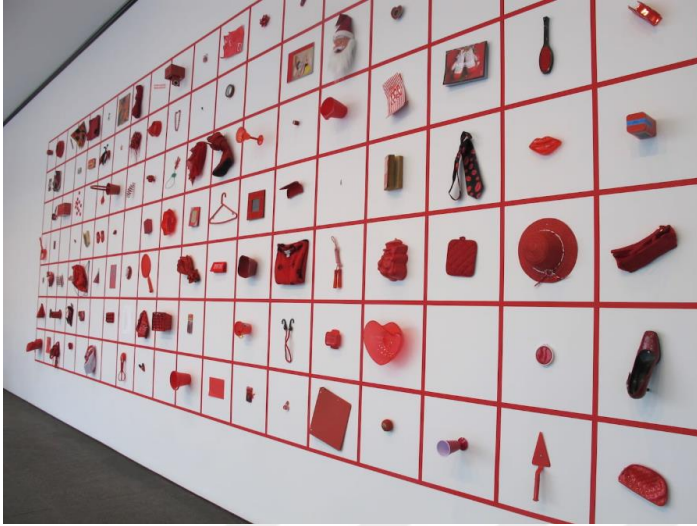
(Chang, 2011)

Duvar kısa sürede insanların başkalarının el yazısında kendi iç dünyalarının bir yansımasını gördükleri ve yalnız olmadıklarını fark ettikleri bir alana dönüşmüştür (Chang, t.y.). Sanatçı, duvarın, doğrudan izleyicinin eylemiyle tamamlandığını, katılımcıların duvara yazdığı mesajlarla eserin hayat bulduğunu vurgulamaktadır (Bomb, 2015). İlk duvardan sonra

Chang, adım adım bir rehber hazırlamış ve dünyanın dört bir yanından insanlar kendi duvarlarını oluşturmuştur (Chang, t.y.). Böylece her duvar o kentin dili, mizahı ve sorunlarıyla şekillenen benzersiz bir kamusal forum haline gelmiştir. Proje, izleyicinin yazma eylemi aracılığıyla hem kişisel itirafı hem de kolektif tanıklığı birleştiren, dinamik ve küresel bir katılımcı sanat örneği sunmaktadır.

## Şekil 28

*Alison Knowles, Celebration Red (Kırmızı Nesne Arşivleri), 2016, Carnegie Museum of Art.*



(Knowles, 2016)

Alison Knowles'ın *Celebration Red* adlı çalışması, 2016 yılında gerçekleştirilirken tıpkı Chang'ın çalışmasındaki gibi izleyici etkileşimini merkeze almış ve katılımcı sanat anlayışını görünür kılmıştır (Şekil 29). Yine Fluxus'un yönerge temelli 'event score' yaklaşımı doğrultusunda kurgulanan bu çalışmada izleyiciler, kırmızı renkle ilişkili gündelik nesneleri bir araya getirerek yapıtın oluşum sürecine doğrudan katılır. Sanat yapıtı, bu süreçte önceden belirlenmiş bir form sunmak yerine, izleyicilerin eylemleriyle şekillenen açık ve kolektif bir deneyime dönüşür. Kırmızı renk, estetik bir unsur olmanın ötesinde, katılımcılar arasında ortak bir bağ kuran bir odak noktası işlevi görür. Böylece izleyici, pasif bir gözlemci olmaktan çıkarak yapıtın üretiminde etkin bir özne hâline gelir ve sanat deneyimi zamansal, değişken ve sosyal bir süreç olarak yeniden tanımlanır. Knowles'ın daha önce benzer bir mantıkla gerçekleştirdiği erken dönem çalışmalarıyla bağlantılı olarak, *Celebration Red* çalışması, izleyici katılımını sürdürülebilir ve genişleyebilir bir etkileşim alanı hâline getirir (BAMPFA, 2018).

## Sanat Eserinde Değişmeyen Nedir?

Sanat eseri, varlığa geldiği andan itibaren zamanla, mekânla ve izleyiciyle sürekli bir sınav hâlinindedir. Sanat eserinin anlamı ve algısı her dönemde, her yeni bakışta farklı biçimlerde

yeniden şekillenir. Ancak sanat eserinde, zamanla değişen biçimsel ve yorumsal katmanlara rağmen, onu anlamlı ve tanınabilir kılan değişmeyen bir özün varlığı sorgulanmalıdır (Riel, 2022, ss. 119-134).

Sanat tarihi boyunca eserler biçim, malzeme, işlev ve bağlam açısından sürekli bir değişim ve dönüşüm göstermiştir. Ancak bütün bu değişimlerin ardında, sanat eserinde değişmeyen bir özün olup olmadığı sorusu, sanat ontolojisinin temel problemlerinden biri olarak varlığını sürdürmüştür. Sanat eserinin değişmeyen yönü, kimi filozoflara göre ‘öz’ kavramıyla açıklanırken, kimi düşünürler için ise sanatın toplumsal, estetik ve varoluşsal işlevlerinde aranır. Eserlerde değişmeyen bir özün varlığı sorusu, sanat ontolojisinin temel tartışmalarından biridir. Nesnelerin kendi nesnelliklerinde temel var olan olarak öne çıkmaları bilinen bir gerçek olmakla birlikte, bu nesne kavramı, sanat eserinde değişmeyi anlamaya çalışırken karmaşık bir çerçeve sunar. Sanıldığı gibi, nesnenin yalnızca görünümü veya duysal özellikleri örneğin; sesler, tonlar, renkler sanat eserinin değişmeyen yönünü belirlemez. Bacadaki rüzgârın sesi veya üç motorlu bir uçağın uğultusu gibi algılar, nesnenin kendisine dair gerçek bilgiyi vermez. Sanat eserinde değişmeyen, nesnenin kendisiyle doğrudan ilişki kurduğumuz ve duysal yoğunlaşmadan bağımsız olarak ortaya çıkan yönüdür. Bu sebeple nesne, hem bize yaklaşır hem de kendi özerkliğini korur; her iki durumda da onun özü, yani değişmeyen niteliği, kaybolmaz. Nesneye öz ve dayanıklılık veren unsur, onun malzeme yönüdür. Malzeme, sanat eserinin biçimlenmesini ve görünüşünü belirler; bir eserin değişmeyen yönü, malzemenin sunduğu bu temelde ortaya çıkar. Nesne, yalnızca biçimlenmiş malzeme olarak ele alındığında, onun estetik ve ontolojik değerini kavramak mümkün olur. Sanat eserinde değişmeyen, görünüş ve biçimdeki geçici farklılıklardan bağımsız olarak, malzeme ve biçim aracılığıyla ortaya çıkan asıl varlıktır. Bu kapsamda sanat eserinin değişmeyen yönü yalnızca fiziksel bir nesne olarak değil; aynı zamanda estetik ve ontolojik işlevini sürdüren, hakikati açığa çıkaran bir varlık olarak da anlaşılmalıdır. Eserin biçimi, malzemesi ve duysal özellikleri değişse bile, onun değişmeyen yönü, insan ile kurduğu anlamlı ve kalıcı ilişkiyi sürdürmesinde yatar. Bu nedenle, sanat eserinde değişmeyen, malzemede somutlaşan ve estetik işleviyle süreklilik kazanan özdür (Heidegger, 2007, ss. 17-25).

Sanat eserinin varlığı, geleneksel olarak sanatçı ve eser ekseninde düşünülse de, modern estetik yaklaşımlarla birlikte bu dinamik, resim sanatında uygulanan yöntemler aracılığıyla kurulan kompozisyonlar üzerinden izleyiciyi de kapsayacak şekilde genişlemiştir. Yapıtı üreten sanatçı özne, sanat eseri nesne ve eseri deneyimleyen kişi ya da diğer bir ifadeyle ikinci estetik özne izleyici olarak tanımlanmaktadır. Özellikle resim sanatı özelinde bazı sanatçıların eserleri

incelendiğinde, bu üç unsurun (sanatçı, sanat eseri ve izleyici) birbirini kayda değer biçimde etkilediği gözlemlenir. Örneğin, resim düzlemine yerleştirilen bir figürün arka planla kurduğu ilk ilişki, zamanla önce izleyici-figür, ardından ise izleyici-arka plan ilişkisine dönüşür. İzleyici ile resim arasındaki bu etkileşimde, bakışın ortaya çıkardığı etki farklılık gösterir. Bazı yapıtlarda yalnızca izleyicinin bakışı esere yönelirken, bazı resimlerde hem izleyicinin hem de figürün bakışları arasında çift yönlü bir iletişim kurulur. Ancak, sanat eserinin yorumu (izleyicinin bakışıyla sürekli değişen bu katman) ne kadar farklılaşırsa farklılaşsın, bu etkileşimin gerçekleşmesini sağlayan bir yapısal değişmez bulunur. Eserin temel kompozisyonu, figürün arka planla olan orijinal ilişkisi ve sanatçının kurgusal niyeti, izleyicinin öznel yorumlarını mümkün kılan, zamana direnen ve eserin kimliğini koruyan o değişmez çekirdeği temsil eder (Dartar, 2023, s. 33).

Sanat eserinde değişmeyen, eserin özünü ve malzeme-temelli biçimsel yapısını oluşturan, yorumcunun müdahalesine rağmen varlığını sürdüren öğedir. Tarihsel perspektifte de bu durum gözlemlenebilir. Platon'un ressamlarla ilgili açıklamaları veya Vitruvius'un öritlemi kavramı, eserin temel yapısının ve nesnel oranlarının değişmezliğine işaret eder. Orta çağ alegorik yorumları, metinlerde birden fazla yorum olanağı sunsa da, her yapıtın belirli bir temel düzeni ve tekilliği vardır. Barok estetikte ise, açık ve dinamik biçimlerle değişen görünümeler sunulsa da, eserin temel düzeni ve temeli korunur. Böylece sanat eserinde değişmeyen, eserin özünü, malzeme ve biçim temelli yapısını oluşturan ve her türlü yorum ve dönüşüme rağmen eserin kimliğini belirleyen unsurdur. Klasik Rönesans biçimlerinin sabit ve ölçülü düzeninin aksine, barok biçim dinamiktir. Işık ve gölge, dolu ve boşluk, eğriler ve köşeler aracılığıyla uzay, sürekli genişleyen ve değişen bir yapıya sahip olur. Seyirci, yapıtı yalnızca izlemekle kalmaz; her açıdan farklı bir deneyim yaşar, yapıtın dönüşen doğasına katılır. Bu bağlamda barok sanat, insanın yaratıcı etkinliğinin ve çağdaş duyarlılığın ilk dışavurumlarından biri olarak görülebilir. 19. yüzyılın sonlarına doğru, edebiyatta da "açık" yapıt anlayışı kendini göstermeye başlar. Şairler ve yazarlar, metinlerin belirlenmiş tek bir anlam taşımamasını, okuyucunun katkısını öngören bir anlayışı benimser. Simgesel ve çok anlamlı şiirler, her okunuşta farklı yorumlara açıktır; okur, metnin anlamını kendi deneyimi ve hayal gücüyle birlikte şekillendirir. Kafka'nın eserleri, Joyce'un Ulysses ve Finnegans Wake'i bu bağlamda önemli örneklerdir. Yapıtlar, tek bir doğru anlamı dayatmak yerine, sürekli gelişen, çok katmanlı ve yorumlanabilir bir yapı sunar. Sanatta "açılış" ve devingenlik yalnızca edebiyatla sınırlı değildir. Müzik, plastik sanatlar ve mimaride de seyircinin veya katılımcının etkisiyle şekillenen devingen yapıtlar vardır. Calder'in hareketli heykelleri, değiştirilebilir mimari düzenlemeler, devingen kolaj ve ışık çalışmaları, izleyiciyi aktif bir rol almaya davet eder. Bu eserler, sabit bir biçim yerine sürekli değişen ve çoğalan bir deneyim sunar. Barok dönemden

simgecilige, oradan modern ve çağdaş sanata uzanan süreç, sanat yapısının artık yalnızca sabit bir nesne olmadığını, izleyici veya katılımcıyla birlikte şekillenen bir deneyim ve anlam alanı sunduğunu gösterir. Sanat, durağan güzelliğin ötesine geçer; devinen, açık ve çok katmanlı bir süreç olarak hem bireysel hem toplumsal deneyimi genişletir. Böylece sanat eseri, değişmeyen bir varlık değil, sürekli açılan ve yeniden yorumlanan bir dünyadır (Eco, 1992, ss. 11-23).

Sanat eseri, varlık kazandığı andan itibaren zamanla, mekânla ve izleyiciyle sürekli bir etkileşim sürecine girer. Her dönem ve her yeni bakış açısı, eserin anlamını yeniden biçimlendirir; bu durum, sanat eserinin durağan değil, yaşayan bir oluş olarak varlığını sürdürdüğünü gösterir. Bununla birlikte, bütün bu değişkenliğe rağmen eserin kendi kimliğini korumasını sağlayan, onu hâlâ aynı eser olarak algılamamıza neden olan bir süreklilik de bulunmaktadır. Bu süreklilik, yalnızca biçimsel unsurlarda değil; eserin taşıdığı duygu, anlam ve estetik etkide de kendini gösterir. Bir sanat yapıtı her çağda farklı biçimlerde yorumlanabilir. Ancak izleyicide benzer bir duygusal yankı oluşturabilmesi onun özsel niteliğini ifade eder. Eserin malzemesi, biçimi ya da tekniği zamanla değişse de, sanatçının yaratım sürecindeki yönelimi ve eserin estetik ruhunu belirleyen değerler çoğunlukla sabit kalır. Sanat felsefesi açısından bu durum, sanat eserinin iki yönlü doğasına dikkat çeker: bir yanda zamanla dönüşen fiziksel görünüm ve yorumlar, diğer yanda ise eserin varlığını sürdüren, onu anlamlı kılan kalıcı bir öz katmanı (Riel, 2022, ss. 119-134).

Modern sanat, farklı anlatım yollarının ve estetik tarzların bir arada var olmasını mümkün kılar. Modernlik öncesi dönemlerde sanat belirli bir zaman ve mekânda tek bir üslubun hâkimiyeti altında gelişirken, modern dönemde sanatçılar aynı dönemi paylaşıyorlar dahi farklı tarzlarda üretim yapabilme özgürlüğüne kavuşmuşlardır. Romantizm, realizm, naturalizm, empresyonizm, sembolizm, sürrealizm, ekspresyonizm, kübizm ve fütürizm gibi akımlar bu çeşitliliğin en önemli göstergeleridir. Her biri kendi döneminde etkili olmuş, fakat hiçbir zaman tek başına sanatın bütününe belirlememiştir. Bu nedenle modern sanat, klasik çağlardaki Gotik, Barok veya Klasik sanat gibi tek bir dönemi temsil eden tarzlardan çok, eşzamanlı olarak gelişen ve birbirini besleyen sanatsal hareketler şeklinde ortaya çıkmıştır. Günümüzde ise sanatçılar kendilerini belirli bir akımın sınırlarıyla tanımlama gereği duymamakta, geçmişteki tarzları yeniden yorumlayarak veya bir araya getirerek zamansal ve mekânsal sınırları aşan eserler üretmektedir. Bu çoğulculuk, estetik deneyimin doğasını da dönüştürmüştür. 18. yüzyıldan itibaren gelişen estetik tartışmalar, sanatın yalnızca bilgi ya da ahlakın bir alt başlığı olamayacağını; kendi nesnesi, değeri ve deneyim alanıyla bağımsız bir disiplin olduğunu göstermiştir. Geleneksel sanatın merkezinde yer alan bütünlük, kesinlik ve yoğunluk ilkeleri modern çağda yerini çok katmanlı, yoruma açık ve izleyiciyle etkileşim halinde gelişen bir

estetik anlayışa bırakmıştır. Sanatçı, yalnızca bireysel bir yaratıcı değil, aynı zamanda kamusal alanda diyalog kuran ve farklı yorumlara açık bir aktör haline gelmiştir. Modern toplumda sanat eseri tek ve değişmez bir anlamı dayatmak yerine, farklı okumalara ve sürekli yeniden inşaya elverişli bir yapı olarak ortaya çıkar. Özellikle empresyonizmle birlikte sanat, mutlak doğruların taşıyıcısı olmaktan çıkmış; belirsizlikleri, çok katmanlı yapısı ve anlam çeşitliliği sayesinde izleyicinin katkısıyla tamamlanır hale gelmiştir. Öylece sanatı, bireysel ruh halleri ile toplumsal deneyimler arasında sürekli yenilenen bir etkileşim alanına taşımıştır. Sanat eserinde “değişmeyen” olan şey, onun bireysel yaratıcılıkla toplumsal deneyim arasında kurduğu bu canlı bağıdır. Dickens, Flaubert, Tolstoy ya da Dostoyevski gibi isimlerin eserleri yalnızca kişisel özgünlükleriyle değil, aynı zamanda içinde bulundukları çağın toplumsal koşulları ve estetik tartışmalarıyla şekillenmiştir. Bu nedenle söz konusu eserler kendi dönemlerini aşarak farklı zamanlarda ve kültürel bağlamlarda yeniden anlam kazanabilmiştir. Sanatın kalıcılığı, tek bir yoruma kapanmasında değil; her çağda yeniden doğabilen, tamamlanabilen ve çoğalabilen yapısında yatmaktadır. Modern sanat böylelikle bireysel farklılıkların bir zenginlik olarak görüldüğü, kamusal tartışma ve yorumlarla sürekli beslenen çoğulcu bir zemin sunar. Sanat eserinde değişmeyen şey, onun yeniden yorumlanmaya açık ve devingen doğasıdır. Bu yönüyle estetik deneyim, bireysel özgünlük ile toplumsal inşa süreçlerini bir araya getirerek sanatın sürekliliğini güvence altına alır. Bu çoğulcu yaklaşım, sanatın yalnızca estetik bir ifade değil, aynı zamanda dinamik bir deneyim alanı olduğunu ortaya koyar. Sanat eserinin değişmeyen yanı, her dönemde yeniden yorumlanabilme kapasitesidir; ancak bu özellik, modernlik ve sonrasında çağdaşlıkla birlikte daha görünür ve belirleyici hale gelmiştir. Dolayısıyla sanat, yalnızca kendi içsel yapısıyla değil, izleyiciyle kurduğu ilişki, toplumsal koşullar ve kültürel bağlamla birlikte sürekli yeniden şekillenir (Özkan, 2012, ss. 19-29).

Çağdaş sanat ve bilim, eserlerin artık tek biçimli ve durağan olmadığını gösteren eğilimler geliştirmiştir. Sanat yapıtları, yalnızca sabit nesneler olarak değil; izleyici, yorumcu ve bağlamla etkileşime giren, sürekli devinen varlıklar olarak düşünülebilir. Joyce’un eserlerinde zaman ve mekânın esnekliği, Pousseur’ün yapıtlarındaki “olanaklar alanı” gibi kavramlar, çağdaş kültürde esnek ilişkilerin ve çok yönlü olasılıkların önemini ortaya koyar. Bu anlayış, klasik neden-sonuç ilişkilerinin yerini alan karşılıklı etkileşimler ve dinamik yapılarla bütünleşir. Müzikal yapılar, özellikle dizisel müzikte, artık tek doğru dizilişle sınırlandırılmaz; tonal yapılar ve geleneksel nedensellik anlayışı yerine, çok-değerli mantık ve belirlenimsizlik ilkeleri öne çıkar. Böylece sanat eseri, önceden belirlenmiş bir amaca bağlı kalmaksızın, yorumcunun katkısına açık bir forma bürünür. Fenomenoloji bağlamında Husserl’in bilinç çevresi ve Sartre’ın varoluş anlayışı, sanat eserini de parçası olduğu bütünle birlikte değerlendirmeyi zorunlu kılar. Merleau-Ponty’nin vurguladığı gibi algısal deneyim her

zaman farklı bakış açılarına açıktır; sanat eseri de bu bakış açılarıyla devingen bir niteliğe kavuşur. Açık ve devingen yapıt, sanatçının önerdiği yapısal olanaklar çerçevesinde, yorumcunun katkısıyla biçimlenir; bu süreçte eser rastlantısal bir bütün değildir, kendi organik bütünlüğünü korur. Berio, Stockhausen ve Pousseur gibi çağdaş müzik örnekleri, bu dinamik ve çoğulcu yapıyı somutlaştırır. Açık ve devingen yapıt anlayışı, yalnızca metin veya müzikle sınırlı kalmaz; aynı zamanda sanatçının önerdiği olanaklar ile izleyicinin etkileşimi arasında yeni bir alan yaratır. Bu alan, eserin sabit yapısını korurken, farklı yorum ve deneyimlerle sürekli genişler. Yani bir sanat yapıtı, hem kendi içsel düzenini korur hem de katılımcının algısı ve müdahalesiyle yeniden şekillenir. Böylece eser, yalnızca izlenen veya okunan bir nesne olmaktan çıkar, sürekli açılan, çoğalan ve devinen bir deneyime dönüşür. Bu süreç, çağdaş sanatın temel özelliklerinden biri olarak, eser ile yorumcu arasında organik bir diyalog kurar ve her etkileşimde yeni anlam katmanlarını görünür kılar. Sanat eserinde değişmeyen unsur, onun organik bütünlüğü ve yaratıcı damgasıdır. Açık ve devingen yapıt poetikası, eser boyunca yorumcu katkısıyla çeşitlense de, temel yapı ve anlamı korur. Sanat eseri, bu yönüyle hem estetik hem de toplumsal ve eğitimsel işlevler açısından devingen bir deneyim alanı sunar (Eco, 1992, ss. 25-33).

Sanat eserinin zaman içinde geçirdiği fiziksel, algısal ya da bağlamsal değişimler, eserin ontolojik yapısının tümüyle dönüştüğü anlamına gelmez. Roman Ingarden'a göre sanat eseri, maddi taşıyıcısından bağımsız olarak var olan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda fiziksel taşıyıcı değişebilir, algısal gerçekleştirmeler izleyiciden izleyiciye çoğullaşabilir; ancak eserin niyetel yapısı korunur. Ingarden, sanat eserinin özünü, izleyici algısından ya da maddi koşullardan değil, eserin kurucu anlam yapısından türeyen bu niyetel düzlemde temellendirir. Dolayısıyla restorasyon, konservasyon ya da farklı sunum biçimleri, eserin taşıyıcısını ve alımlanma koşullarını etkilerken, eserin ontolojik çekirdeğine müdahale etmez (Ingarden, 1973, ss. 29-45).

Bu yaklaşım, Nicolai Hartmann'ın katmanlı ontoloji anlayışıyla birlikte ele alındığında daha da belirginleşir. Hartmann'a göre sanat eserinin alt katmanları 'malzeme, teknik ve fiziksel yapı' zamansal değişime açıktır; buna karşılık üst katmanlar, yani anlam, ifade ve ruhsal içerik, görece bir süreklilik taşır. Sanatçının eseri üretirken belirlediği kurucu niyet, bu değişime dirençli üst katmanda yer alır ve eserin ontolojik kimliğini belirleyen asli unsurlardan biri olarak varlığını sürdürür (Hartmann, 2005, ss. 87-104). Bu nedenle eserin maddi yapısında meydana gelen dönüşümler, sanatçının niyetini ortadan kaldırmaz; yalnızca eserin görünümünü ve deneyimlenme biçimini dönüştürür.

Bu noktada izleyicinin rolü, eserin anlamını çoğaltan ancak onu kökten, yeniden kurmayan bir konumda değerlendirilmelidir. İzleyici, eseri farklı tarihsel, kültürel ve kişisel bağlamlar içinde farklı biçimlerde anlamlandırabilir; ancak bu anlamlandırmalar, sanatçının eseri üretirken kurduğu niyetsel çerçeve etrafında dolaşır. Böylece sanat eserinin değişen algılanma biçimleri ile değişmeyen ontolojik yapısı arasında bir denge kurulur; bu denge, sanatçının kurucu niyetinin sürekliliği sayesinde mümkün hale gelir.



## SONUÇ

Sanat eseri, geçmişten günümüze sürekli olarak değişim ve gelişim gösteren bir yapıdır. Toplumsal, teknolojik, düşünsel ve estetik dönüşümlerle birlikte sanatın biçimi, amacı ve algılanma şekli de evrilmiştir. Her dönem kendi ifade biçimini, kendi teknik dilini yaratmış ve sanat eseri bu süreçte hem üretildiği çağın tanığı hem de onu aşan bir varlık alanı olmuştur. Ancak değişen her şeyin içinde değişmeyen bir yönün varlığı, sanat felsefesi açısından temel bir sorudur. Sanat eseri, zamana, mekana, izleyiciye ve teknik olanaklara göre biçim değiştirirken, ontolojik olarak onu sanat eseri yapan özün değişmediği bu tezin merkezinde yer almıştır.

Bu çalışma, sanat eserinin varlık yapısını “değişim” olgusu etrafında inceleyerek, sanat ontolojisi açısından hem tarihsel hem de kavramsal bir sorgulama ortaya koymuştur. Sanat tarihi boyunca eserin biçimi, malzemesi, tekniği, anlamı ve algılanma biçimi de sürekli dönüşüm geçirmiştir. Fakat bu değişimlerin sanat eserinin varlık statüsünü bütünüyle ortadan kaldırmadığı, aksine onun farklı zaman ve bağlamlarda yeniden var olma imkanı sunduğu görülmektedir. Bu yönüyle sanat eseri, hem değişime açık hem de özünde bir sürekliliği taşıyan ontolojik yapıya sahiptir.

Malzeme ve teknik düzeyde meydana gelen değişimler, sanatın maddi görünümünü farklılaştırmıştır. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler, sanatın üretim alanını genişletmiş; dijital medya, yapay zeka, ve interaktif sistemler aracılığı ile yeni ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, kullanılan araç ve tekniklerin değişimi, sanatın özündeki yaratıcı eylemi ortadan kaldırmamıştır. Aksine, sanatçının maddi dünyayı dönüştürme biçimi de zamanın ruhuna göre yeniden biçimlenmiştir. Bu noktada sanat eseri, yalnızca bir nesne değil, sürekli yeniden doğan bir “oluş” olarak görülmektedir.

Kavramsal düzeyde ise, sanatın tanımı ve sınırları değişmiş; nesneden fikre, temsilden kavrama geçmiştir. Danto’nun belirttiği üzere, modern sanatla birlikte sanatın ne olduğuna dair sorular, biçimden çok düşünceye yönelmiştir. Ancak bu durumu, sanatın özünü yitirdiği anlamına gelmez. Tam tersine, eserin fiziksel varlığından çok, anlam potansiyeline ve yorumlanabilirliğine dayalı bir ontolojik derinlik kazandığını gösterir. Ingarden’ın “katmanlı varlık” anlayışı bu noktada önemlidir: Sanat eseri, yalnızca duygusal bir varlık değil, anlam ve değer katmanlarından oluşan çok boyutlu bir bütündür. Dolayısıyla değişen şey, bu katmanların görünümüdür. Değişmeyen ise, onları mümkün kılan ontolojik çekirdektir.

Eserin yeniden bağlamlandırılması ve bağlamın zamanla değişmesi, sanat eserinin anlamını dönüştürse de onun varlığını yok etmez. Bir sanat yapıtı, üretildiği dönemin koşullarını aşarak her izleyicide yeniden var olur. Bu bağlamda izleyici, eserin ontolojik yapısının aktif bir parçası haline gelir. Günümüzde izleyici, pasif bir gözlemciden interaktif bir katılımcıya dönüşmüş, sanatın deneyim alanı genişlemiştir. Ancak bu dönüşüm, sanatın özünü yok eden değil, onu çoğaltan bir süreçtir. Hartmann'ın tabakalı ontoloji yaklaşımında olduğu gibi değişim yalnızca üst katmanlarda yani biçimsel, teknik, bağlamsal düzeylerde gerçekleşirken, sanatın temel varlık katmanı olan “estetik varlık” değişmeden kalır.

Restorasyon ve konservasyon gibi fiziksel müdahaleler, eserin maddi bütünlüğünü koruma çabasıdır; fakat ontolojik açıdan sanat eserinin varlığı, yalnızca malzemeye değil, eserin sahip olduğu anlam potansiyeline bağlıdır. Bu nedenle bir sanat eseri zamanla yıpransa, biçimsel olarak bozulsa bile, onu “sanat eseri” yapan nitelik varlığını sürdürebilir. Çünkü sanat eseri, yalnızca bir nesne olarak değil, insan bilinciyle de kurduğu ilişki içinde var olur.

Sanat eserinde değişmeyen, onun varlık yapısının özüdür. Bu öz, ne malzemeye, ne biçime, ne de dönemin koşullarına tam anlamıyla indirgenemez. Sanat eserinin değişmezliği, onun var olma biçiminde yani anlam üretme, estetik deneyim yaratma ve varlığı dönüştürme kapasitesinde gizlidir. Sanat eseri her çağda yeniden yorumlanabilir, farklı teknolojilerle üretilir, farklı izleyiciler tarafından farklı biçimlerde deneyimlenebilir fakat bu değişkenlik gösteren durumlar onun sanat olma niteliğini ortadan kaldırmaz. Aksine, sanatın varlık alanının dinamik, yaşayan ve çok katmanlı yapısını ortaya koyar. Sanat eserinin değişimi bir kayıp değil; varlığın kendini yeniden ifade etme biçimidir. Sanat eseri değişim ile kalıcılığını sağlarken, dönüşüm ile özünü bulur. Değişen biçimler, teknikler ve bağlamlar altında, değişmeden kalan şey; sanatın kendisini mümkün kılan varlık düşüncesidir. Böylece sanat, hem tarih içinde hem de insan bilincinde sürekliliğini koruyan ve gelişen bir “varlık” olarak devamlılığını sürdürür.

Sanatçının niyeti de göz önünde bulundurulduğunda; sonuç olarak izleyicinin rolü, eserin anlamını çoğaltan ancak onu kökten, yeniden kurmayan bir konumda değerlendirilmelidir. İzleyici, eseri farklı tarihsel, kültürel ve kişisel bağlamlar içinde farklı biçimlerde anlamlandırabilir; ancak bu anlamlandırmalar, sanatçının eseri üretirken kurduğu niyetsel çerçeve etrafında dolaşır. Böylece sanat eserinin değişen algılanma biçimleri ile değişmeyen ontolojik yapısı arasında bir denge kurulur; bu denge, sanatçının kurucu niyetinin sürekliliği sayesinde mümkün hale gelir.

## KAYNAKÇA

- Akan, N. (2015). Sanat ve müzik ontolojisi. . *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(2), 68–69.
- Akçelik, O. (2021, Temmuz 1 ). *Değişimin felsefesi*. . Dağarcık Türkiye: Erişim tarihi: [03.09.2025] <https://dagarcikturkiye.com/2021/07/01/degisimin-felsefesi>
- Akdoğan, B. (2001). Sanat, sanatçı, sanat eseri ve ahlak. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 42(1), 213–245.
- Anadol, R. (2023). *Artificial Realities: Coral*. Erişim tarihi: [03.11.2025] <https://refikanadol.com/works/artificial-realities-coral/>
- Atmaca, A. E. (2011). Modern sanat ve bilgisayar destekli sanat çalışmaları (dijital art). . *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(37), 293–302.
- BAMPFA. (2018, Eylül 11 ). *A celebration in red: A visit with Alison Knowles*. . Erişim tarihi: [27.11.2025] <https://bampfa.org/news/celebration-red-visit-alison-knowles>
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar (A. Cemal, Çev.)*. . Yapı Kredi Yayınları.
- Bomb, P. (2015). *Storytelling in the streets: An interview with Candy Chang*. Pelican Bomb. (2015). *Storytelling in the streets: An interview with Candy Chang*. Erişim tarihi: [03.10.2025] <https://pelicanbomb.com/art-review/2015/storytelling-in-the-streets-an-interview-with-candy-chang>
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics (İlişkisel Estetik) (Çev. S. Pleasance & F. Woods)*. Les presses du réel. .
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve estetik kuramları*. [PDF]. Sarmal Yayıncılık.
- Camfield, W. A. (1990). Marcel Duchamp's Fountain: Its history and aesthetics in the context of 1917. *Marcel Duchamp: Artist of the century* (s. 64–69). MIT Press.
- Canatan, K. (2017). Kitap tanıtım, eleştiri ve değerlendirme: Sanat nedir? . *Çekmece İZÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 250.
- Castriota, B. (2024). The Enfolding Object of Conservation: Artwork identity, authenticity, and documentation. *Conservation of Contemporary Art: Studies in Art, Heritage, Law and the Market içinde* (9. cilt, s. 59–86).
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayıncılık.

- Chang, C. (t.y.). *Before I Die*. Erişim tarihi: [28.09.2025]  
<https://www.candychang.com/beforeidie/>
- Chu, C. (2014, Aralık 15). *Botched restoration of Jesus fresco miraculously saves Spanish town*. Artnet News.: [Erişim tarihi: 09.11.2025] <https://news.artnet.com/art-world/botched-restoration-of-jesus-fresco-miraculously-saves-spanish-town-197057>
- Coşkun, R. (2014). Teknolojinin olanakları ile değişen sanat alanı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(6), , 76–89.
- Cota, A. (2020). A paradise without God: Psychosexual analysis of Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights. *The Macksey Journal*, 1, Article 237.
- Çalımlı, Z. G., & Şahin, S. (2024). Analyzing painter Ahmet Yeşil's work titled "Journey to the Deep" according to Hartmann's layers theory. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 10(1),, 94-106.
- Çetinkaya, B. A., & Öçal, , Ş. (2015). *Doğu'dan Batı'ya düşüncenin serüveni: Yirminci yüzyıl düşüncesi (4. Cilt)*. , İnsan Yayınları.
- Dartar, S. (2023). Hieronymus Bosch'un eserlerinde fantastik unsurların etkisi. . *International Journal of Humanities and Art Researches*, 8(E.Ş. Özel Sayısı), , 156–173. .
- Dartar, S. (2023). Resim Sanatında Sanatçı, Sanat Eseri, Sanat Alımlayıcısı İlişkisi. . *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(1), , 32-45. .
- Denkel, A. (2020). *Potansiyellik kavramının küçükler fiziği bağlamında kullanımına ilişkin notlar*. Öncül Analitik Felsefe.: Erişim tarihi: [03.09.2025]  
<https://onculanalitikfelsefe.com/potansiyellik-kavraminin-kucukler-fizigi-baglaminda-kullanimina-iliskin-notlar-arda-denkel/>
- Denktaş, A. (2018). Aristoteles'te değişme (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). *Yüzyüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı*. , 7.
- Eco, U. (1992). *Açık Yapıt (Y. Şahan, Çev.)*. Kabalcı Yayınları. .
- Foundation, H. (t.y.). *Spiral jetty*. Holt/Smithson Foundation: [Erişim tarihi: 15.09.2025]  
<https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>
- Gallagher, . (2015–2016). Passive Objectification: Vulnerability in Yoko Ono's Participatory Art. *WR: Journal of the CAS Writing Program*, Issue 8. Boston University. Passive Objectification: Vulnerability in Yoko Ono's Participatory Art. *WR: Journal of the CAS Writing Program*, Issue 8. Boston University. [Erişim tarihi: 15.11.2025]  
<https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-8/gallagher/>

- Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat Ve Yeniden Üretim: Alıntı, Öykünme, Kolaj, Taklit*. Hayalperest Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın öyküsü (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.)*. Remzi Kitabevi.
- Güven, Ö. (2006). Kant'ın eleştiri öncesi bilgi ve bilim görüşü (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). *İstanbul Üniversitesi, Felsefe Bölümü*.
- Handler, S. (2016). *Grotesque irreverence: The transformation of 'Ecce Homo'*. SEQUITUR, 2(2).: [Erişim tarihi: 17.11.2025] <https://www.bu.edu/sequitur/2016/04/29/handler-ecce/>
- Harris-Frankfort, E. (t.y.). *Saturn devouring his son (painting by Goya)*. Britannica.: [Erişim tarihi: 15.11.2025] <https://www.britannica.com/topic/Saturn-painting-by-Goya>
- Hartmann, N. (2005). *Ontolojide yeni yollar (L. Yarbaş, Çev.)*. İzmir: İlya İzmir Yayınları.
- Hasgüler, S. B. (2012). Sanat ile teknolojiyi performansta birleştiren sanatçı: Stelarc. . *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, (5),, 39–49.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat eserinin kökeni (F. Tepebaşılı, Çev.)*. De Ki Yayınları.
- IHI. (2022, Mayıs 12). *Artist and designer Candy Chang: On loneliness, grief, and connection*. . [Erişim tarihi: 01.12.2025] <https://www.ihl.org/library/blog/artist-and-designer-candy-chang-loneliness-grief-and-connection>
- Ingarden, R. (1973). *The literary work of art: An investigation on the borderlines of ontology, logic, and theory of literature (G. G. Grabowicz, Çev.)*. Northwestern University Press.
- Jones, J. (2018, Mart 27). *News as art in 2018*. The Paris Review.: [Erişim tarihi: 25.10.2025] <https://www.theparisreview.org/blog/2018/03/27/news-as-art-in-2018/>
- Jones, S. (2018, Aralık 28). *How 'Monkey Christ' brought new life to a quiet Spanish town*. . The Guardian. : [Erişim tarihi: 28.10.2025] <https://www.theguardian.com/world/2018/dec/28/how-monkey-christ-brought-new-life-to-a-quiet-spanish-town>
- Kac, E. (1999). *Genesis*. [Erişim tarihi: 26.10.2025] <http://www.ekac.org/genesis.html>
- Kaplan, M. A. (2024). Sanatçı, Eser ve İzleyici Bağlamında Anlam ve Yorum. *Journal of Turkish Studies*, 674- 679 .
- Kardeş, M. E. (2020). Walter Benjamin Düşüncesinde Teknik: İmkanlar, Eleştiri ve Politik Eylem, . *Felsefe Arkivi*, (52), , 1-18.

- Koçyiğit, R. G. (2018). Sanat ontolojisinden mimarlık ontolojisine: Mimari yapıtların ontik statüsü. *Art-E Sanat Dergisi*, 11(22), 11(22), 264–301. .
- Laurenson, P. (2006). *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time Based Media Installations*. Tate Papers,,: [Erişim tarihi: 13.10.2025] <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/06/>
- Lloyd-Smith, H. (2019, Temmuz 10 ). *The Rijksmuseum's 'Operation Night Watch' goes public*. . Frieze: [Erişim tarihi: 05.10.2025] <https://www.frieze.com/article/rijksmuseums-operation-night-watch-goes-public>
- Lyons, M.(2023, Eylül 9). *History Today*. John Goffe Rand invents paint tubes.: [Erişim tarihi: 07.10.2025] <https://www.historytoday.com/archive/months-past/john-goffe-rand-invents-paint-tubes>
- Maral, K. (2020, Temmuz 30). *Evrin Ağacı*. Platon'un epistemolojisi ve ontolojisi: Gerçeğin doğası nedir? Evrim Ağacı: [Erişim tarihi: 07.11.2025] <https://evrimagaci.org/platonun-epistemolojisi-ve-ontolojisi-gercegin-dogasi-nedir-904>
- Margins, A. (t.y.). *On the various trappings of Daniel Spoerri*. [Erişim tarihi: 16.10.2025] . <https://artmargins.com/on-the-various-trappings-of-daniel-spoerri/>
- Melin, C. (2017). Allan Kaprow, Yard 2017-1962. . *HAL Open Science*.
- Mert, A. (t.y.). Walter Benjamin: Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı.[https://www.academia.edu/31556872/Walter\\_Benjamin\\_Teknigin\\_Olanaklariyla\\_a\\_Yeniden\\_Uretilebildigi\\_Cagda\\_Sanat\\_Yapiti](https://www.academia.edu/31556872/Walter_Benjamin_Teknigin_Olanaklariyla_a_Yeniden_Uretilebildigi_Cagda_Sanat_Yapiti).
- Meyer, I. (2022). *Damien Hirst – Poster boy of controversial contemporary art*. Art in Context.: <https://artincontext.org/damien-hirst/> adresinden alındı
- MoMA. (t.y.). *Yoko Ono. Cut Piece. 1964*. . [Erişim tarihi: 17.09.2025] The Museum of Modern Art. : <https://www.moma.org/audio/playlist/15/373>
- Munday, J. (2016). *Through the large glass: Looking at Marcel Duchamp's notes*. Tate.: [Erişim tarihi: 01.09.2025] <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/through-the-large-glass>
- MyArtBroker. (t.y.). *10 facts about Warhol's Brillo boxes*. . MyArtBroker: [Erişim tarihi: 27.11.2025] <https://www.myartbroker.com/artist-andy-warhol/10-facts/10-facts-about-warhols-brillo-boxes>

- Online Etymology Dictionary. (t.y.). *Online Etymology Dictionary*. Online Etymology Dictionary: [Erişim tarihi: 03.12.2025] <https://www.etymonline.com/>
- Özakçaoğlu, N. (2021). Endüstriyel gelişme: Modernleşme bağlamında sanat eseri ve sanatçının dönüşüm süreci. . *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 58–65.
- Özakçaoğlu, N. (2021). Endüstriyel Gelişme: Modernleşme Bağlamında Sanat Eseri ve Sanatçının Dönüşüm Süreci. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 58-65.
- Özakhun, S. (2023). Çağdaş sanatta sanat ve zanaat ilişkisinin dönüşümü (Doktora tezi). *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*.
- Özdemir, D. (2019, Aralık). *Düşünüyorum*. Hegel’in diyalektiği üzerine bir derleme.: [Erişim tarihi: 11.11.2025] [https://www.dusunuyorumdergisi.com/hegelin-diyalektigi-uzerine-bir-derleme/#\\_ftn3](https://www.dusunuyorumdergisi.com/hegelin-diyalektigi-uzerine-bir-derleme/#_ftn3)
- Özeskici, E. (2018). Sanatçı, eser ve alıcı ilişkisi. . *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 20, , 111–121.
- Özkan, D. (2012). Modern sanatta öznelarasılık, refleksivite ve tamamlanabilirlik. . *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi*,.
- Pettersson, R. (2018). Jan Van Eyck and the Ghent Altarpiece. *Journal of Visual Literacy*, 37(3), , 213–229.
- Riel, R. v. (2022). Two Originals, One Artwork: On the ontology of originals and improvisations. *Estetika: The European Journal of Aesthetics*, 59(2), 119-134.
- Sarıçoban, C. (2024). Sarıçoban, C. (2024). Sanat ontolojisi çerçevesinde aura kavramını nörofelsefe, insanlığın düşünme evreleri ve doruk deneyime dayandırarak genişletmek (Yüksek lisans tezi). . *Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 9-10.
- SFMOMA. (t.y.). *SFMOMA presents major overview of participation*. [Erişim tarihi: 05.10.2025] <https://www.sfmoma.org/press/release/sfmoma-presents-major-overview-of-participation-b/>
- Smallwood, C. (2017, Mayıs 10). *Hélio Oiticica: Tropical Hyperion*. Nonsite.org.: [Erişim tarihi: 04.09.2025] <https://nonsite.org/helio-oiticica-tropical-hyperion>
- Soykan, Ö. N. (2001). Cumhuriyet döneminde Türkiye’de öğretim ve araştırma alanı olarak felsefe. Betül Çotuksöken (Der.) içinde, *Cumhuriyet döneminde Türkiye’de öğretim ve araştırma alanı olarak felsefe: seçilmiş metinlerle*. (s. 478). Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar* . Ütopya Yayınevi.
- Tate. (t.y.). *Yayoi Kusama's 'The Obliteration Room'*. [Erişim tarihi: 05.12.2025] <https://www.tate.org.uk/art/artists/yayoi-kusama-8094/yayoi-kusamas-obliteration-room>
- TDK. (2006, Temmuz 12). *Türk Dil Kurumu*. Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü.: sozluk.gov.tr. [Erişim tarihi: 31.12.2024] <https://sozluk.gov.tr/>
- Tolstoy, L. (2019). *Sanat nedir?* . Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Törer, O. (2019). Hayalet orkide-mantar ve teknoloji-sanat ilişkisi. . *Journal of Arts*, 2(3), , 151–168.
- Tunalı, İ. (2002). *Sanat ontolojisi*. İnkılap Kitabevi.
- Uğurlu, H. (2008). Teknoloji sanat ilişkisi: Günümüzde teknolojik sanatların amacı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 247–262.
- Usta, N. B., & Altuner, İ. (2020). Herakleitos felsefesinin temel kavramları. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (23),, 87–106.
- Ünal, S. (2021). Estetik-sanat-zanaat yaklaşımıyla seramik sanatı üzerine düşünceler. *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(1),, 195–224.
- Ünsal, E. (2018). Sanat ve hayat bağlamında, sanat/zanaat söylemi. . *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1),, 109–124. .
- Vance, E. (2024, Mart 25). *Artemisia Gentileschi: 5 of her most powerful feminist paintings*. TheCollector.: [Erişim tarihi: 15.07.2025] <https://www.thecollector.com/artemisia-gentileschi-feminist-paintings/>
- Vargün, Ö. (2023). Teknoloji ve sanatın dönüşümü: Dijital sanat. *Journal of Arts*, 6(1), , 49–54. .
- Voon, C. (2024, Ekim 28). *Landmark restoration of Rembrandt's famed 'The Night Watch' commences*. Artnet News.: [Erişim tarihi: 15.06.2025] <https://news.artnet.com/art-world/rembrandt-the-night-watch-restoration-commences-2568095>
- White, L. (2010). *Damien Hirst's shark: Nature, capitalism and the sublime*. Tate Papers,: [Erişim tarihi: 18.09.2025] <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/luke-white-damien-hirsts-shark-nature-capitalism-and-the-sublime-r1136828>
- Wirth., H. &. (2009, Eylül 29). *Allan Kaprow: Yard*, . Artforum.: [Erişim tarihi: 06.10.2025] <https://www.hauserwirth.com/news/14414-allan-kaprow-yard-artforum/>

Yenigeldi, M. (2024). Hieronymus Bosch'un “Dünyevi Zevkler Bahçesi” triptiğindeki hayvan imgeleri. *Sanat Yazıları*, 456–473. .

Zucker, S. v. (t.y.). *Robert Smithson, Spiral jetty*. Smarthistory.: [Erişim tarihi: 15.11.2025]  
<https://smarthistory.org/robert-smithson-spiral-jetty>



## GÖRSEL KAYNAKÇASI

Eyck, J. van. (1432). Gent sunak panosu [Yağlı boya tablo]. Aziz Bavo Katedrali, Gent, Belçika. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Jan\\_van\\_Eyck#/media/File:Retable de l%27Agneau mystique.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Jan_van_Eyck#/media/File:Retable_de_l%27Agneau_mystique.jpg)

Bosch, H. (1490–1500). Dünyevi zevkler bahçesi [Ahşap üzerine yağlı boya]. Prado Müzesi, Madrid, İspanya. [https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi\\_Zevkler\\_Bah%C3%A7esi](https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi_Zevkler_Bah%C3%A7esi)

Giorgione. (1506–1508). Fırtına [Tuval üzerine yağlı boya]. Gallerie dell'Accademia, Venedik, İtalya. <https://www.gallerieaccademia.it/en/tempest#&gid=1&pid=1>

Gentileschi, A. (1612–1613). Judith slaying Holofernes [Tuval üzerine yağlı boya]. Galleria degli Uffizi, Floransa, İtalya. <https://www.thecollector.com/artemis-gentileschi-feminist-paintings/>

Rembrandt van Rijn. (1642). Gece devriyesi [Tuval üzerine yağlı boya]. Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda. <https://news.artnet.com/art-world/rembrandt-the-night-watch-restoration-commences-2568095>

Goya y Lucientes, F. de. (1820–1823). Satürn (Oğlunu yiyen Satürn) [Duvar kaplaması üzerine karışık teknik, tuvale aktarım]. Prado Müzesi, Madrid, İspanya. <https://www.britannica.com/topic/Saturn-painting-by-Goya>

Friedrich, C. D. (1824). Ayı seyreden adam ve kadın [Tuval üzerine yağlı boya]. <https://artsandculture.google.com/asset/man-and-woman-contemplating-the-moon-caspar-david-friedrich/MQEnZQLGkuoubg?hl=en>

Monet, C. (1890). Saman yığınları [Tuval üzerine yağlı boya]. Art Institute of Chicago, Chicago, ABD. <https://artsandculture.google.com/asset/grainstacks-0000/vAHYZD6C0IZXyA?hl=tr>

Matisse, H. (1905). Koliyur'da açık pencere [Tuval üzerine yağlı boya]. National Gallery of Art, Washington, D.C., ABD. <https://www.nga.gov/artworks/106384-open-window-collouure>

Kandinsky, W. (1913). Kırmızı lekeli manzara [Tuval üzerine yağlı boya]. Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik, İtalya. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vassily\\_Kandinsky,\\_1913\\_-\\_Landscape\\_With\\_Red\\_Spots.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vassily_Kandinsky,_1913_-_Landscape_With_Red_Spots.jpg)

Duchamp, M. (1915–1923). The large glass (Bekarları tarafından çırılçıplak soyulan gelin) [Kurşun folyo, kurşun tel, toz ve vernik ile iki cam panel üzerine işlenmiş mekanik düzenek]. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD. <https://liz-vandyke.com/Duchamp-s-Large-Glass>

Duchamp, M. (1917). Fountain [Hazır nesne]. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD. <https://www.sfmoma.org/artwork/98.291/>

García Martínez, E. (1930). Ecce Homo (İsa portresi) [Fresk]. Misericordia Tapınağı, Borja, İspanya. [www.nytimes.com/2012/08/24/world/europe/botched-restoration-of-ecce-homo-fresco-shocks-spain.html](http://www.nytimes.com/2012/08/24/world/europe/botched-restoration-of-ecce-homo-fresco-shocks-spain.html)

Kaprow, A. (1961). Yard [Enstalasyon]. Martha Jackson Gallery, New York, ABD. <https://flash---art.it/2024/09/allan-kaprow-yard-macro-roma/>

Knowles, A. (1962). Celebration red (Kırmızı nesne arşivleri) [Performans kalıntıları/Enstalasyon]. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, ABD. <https://bampfa.org/event/celebration-red>

Ono, Y. (1964). Cut piece [Performans]. Carnegie Recital Salonu, New York, ABD. <https://www.moma.org/audio/playlist/15/373>

Warhol, A. (1964). Brillo kutuları [İpek baskı ve emaye boya ile boyanmış kontrplak kutular]. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD. <https://www.myartbroker.com/artist-andy-warhol/10-facts/10-facts-about-warhols-brillo-boxes>

Spoerri, D. (1968). Restaurant Spoerri [Asamblaj]. Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Almanya. <https://www.kuma.art/de/daniel-spoerri-restaurant-spoerri-e-learning>

Haacke, H. (1969). News (Nachrichten) [Enstalasyon]. Paula Cooper Gallery, New York, ABD. <https://www.schirn.de/schirnmag/bald-in-der-schirn-hans-haacke-retrospektive>

Smithson, R. (1970). Spiral jetty [Arazi sanatı/Yerleştirme]. Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD. <https://smarthistory.org/robert-smithson-spiral-jetty>

Venet, B. (1978). Topological readymade landscape 3, homenagem à boccioni [Ahşap üzerine grafik ve yerleştirme]. Bernar Venet Vakfı, Le Muy, Fransa. <https://nonsite.org/helio-oiticica-tropical-hyperion>

Gonzalez-Torres, F. (1991). “Untitled” (Portrait of Ross in L.A.) [Şeker yerleştirmesi]. Art Institute of Chicago, Chicago, ABD. . <https://www.artic.edu/artworks/152961/untitled-portrait-of-ross-in-l-a>

Hirst, D. (1991). Yaşayan birinin zihninde ölümün fiziksel imkansızlığı [Yerleştirme]. Metropolitan Museum of Art, New York, ABD. <https://www.artchive.com/artwork/the-physical-impossibility-of-death-in-the-mind-of-someone-living-damien-hirst>

Kac, E. (1999). Genesis [Biyosanat/Enstalasyon]. Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) koleksiyonu, Valencia, İspanya. <https://www.ekac.org/genesis.html>

Calle, S. (2007). Kendine iyi bak (Take care of yourself) [Enstalasyon]. 52. Venedik Bienali Fransız Pavyonu, Venedik, İtalya. [https://www.perrotin.com/exhibitions/sophie\\_calle-take-care-of-yourself-french-pavilion-of-the-52nd-venice-bienale/61](https://www.perrotin.com/exhibitions/sophie_calle-take-care-of-yourself-french-pavilion-of-the-52nd-venice-bienale/61)

Kusama, Y. (2011). Obliteration room (Yok oluş odası) [İnteraktif enstalasyon]. Tate Modern, Londra, İngiltere. <https://bigumigu.com/haber/yayoi-kusama-nin-regarenk-beneklerle-dolu-odasi/>

Chang, C. (2011). Before I die wall [Kamusal sanat müdahalesi]. New Orleans, ABD. <https://www.candychang.com/beforeidie/>

Anadol, R. (2023). Artificial realities: Coral [Yapay zeka verileriyle oluşturulmuş dijital enstalasyon]. Davos, İsviçre. <https://refikanadol.com/works/artificial-realities-coral/>

Wildschut, H. (2024). Rembrandt'ın Gece Devriyesi adlı eserinin restorasyon sürecinde verniğin temizlenmesi [Fotoğraf]. Rijksmuseum, Amsterdam. <https://news.artnet.com/art-world/rembrandt-the-night-watch-restoration-commences-2568095>

## ÖZGEÇMİŞ

|                         |                                                                    |
|-------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| <b>Kişisel Bilgiler</b> |                                                                    |
| Adı Soyadı              | Uğur Bingöl                                                        |
| Doğum Yeri ve Tarihi    |                                                                    |
| <b>Eğitim Durumu</b>    |                                                                    |
| Lisans Öğrenimi         | Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü         |
| Y. Lisans Öğrenimi      | Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı |
| Bildiği Yabancı Diller  |                                                                    |
| Bilimsel Faaliyetleri   |                                                                    |
| <b>İş Deneyimi</b>      |                                                                    |
| Stajlar                 | .                                                                  |
| Projeler                | .                                                                  |