

2024, Vol. 5(1), 151-171  
© The Author(s) 2024  
Article reuse guidelines:  
<https://dergi.bilgi.edu.tr/index.php/reflektif>  
DOI: 10.47613/reflektif.2024.151  
Article type: Commentary Article

Received: 25.12.2023  
Accepted: 25.01.2024  
Published Online: 13.02.2024

Kübra Arslan\*

## Yeni Teknolojiler Çağında Sanatı Üretmek ve Tüketmek *Creating and Consuming Art in the Age of New Technologies*

### Öz

Sanat, farklı anlamlara bürünerek çağlar boyunca geniş bir tartışma alanı oluşturmuş, teknolojinin ilerlemesiyle teşhir edilebilirliği artmıştır. Frankfurt Okulu'na göre sanat, ticari değerlerle bütünleşerek etkisini yitirmiştir. Kapitalist pazarda anlam kaybeden sanat, bireylerin sahip olma arzularına tüketim nesnesi olarak yanıt vermiştir. Yapay zekâ ise sanatın anlamını çok derinden sarsmış ve artık herkesin doğru komutları verdiği sürece sanatçı olabileceğini gösterdiği bir ütopyayı yaşanılır kılmıştır. Bu bağlamda çalışmada, sanata ilişkin farklı yaklaşımlar üzerinden modern ve çağdaş sanatta değişen anlamları, sanatın nasıl bir tüketim nesnesi haline geldiği, Frankfurt Okulu'nun ve eleştirel teorisyenlerin sanatı bir çıkış yolu olarak görürken günümüzde yapay zekâ teknolojileri doğrultusunda sanatın nasıl kendi pazarını oluşturduğu ve öznesiz sanattaki anlam yitimi farklı başlıklar altında tartışılmaktadır.

151

### Abstract

Art, evolving through various meanings, has formed a broad discussion area throughout the ages, and its visibility has increased with the advancement of technology. According to the Frankfurt School, art has integrated with commercial values, losing its impact. Art, losing its meaning in the capitalist market, has responded to individuals' desires for ownership as a commodity. Artificial intelligence has profoundly shaken the meaning of art, presenting a utopia where anyone can be an artist as long as they give the right commands, making it livable. In this context, the study discusses the changing meanings of modern and contemporary art through different approaches, how art has become a commodity, the views of the Frankfurt School and critical theorists considering art as an exit strategy, and how art creates its own market through artificial intelligence technologies today, all under different headings addressing the loss of meaning in art without a subject.

### Anahtar Kelimeler

Gösterişçi tüketim, sanat nesnesi, tüketim kültürü, yapay zekâ, NFT

### Keywords

Ostentatious consumption, art object, consumer culture, artificial intelligence, NFT

\* Erciyes Üniversitesi, kbrarslan82@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1983-4075.

## Sanatı Tüketmek

İnsanın sonsuz hayal gücünün bir yansıması olarak sanat her dönem farklı bir anlam ve ifade aracı bulmuştur. 19. Yüzyılın ortalarında belirginleşen ve toplumsal gerçekliğin bir yansıması olarak değerlendirilen modern sanat, akli ve bilimselliği ön plana almıştır. Bu anlamda, kübizm gibi modern sanat akımları, nesnelere farklı açılardan bir araya getirerek geometrik şekiller oluşturmuş ve böylece toplumsal gerçekliklere yeni bir estetik form sunmuştur. Picasso'nun kübizm akımındaki öncü rolü, bu dönemin toplumsal ve estetik ifadesini belirginleştirmiştir (Dörtbudak Özcan, 2021). Diğer yandan, daha geniş bir entelektüel hareketin bir parçası olarak kabul edilen ve 20. Yüzyılda etkili olmaya başlayan post-modern dönemde sanata herhangi bir misyon yüklenmemiş, tam aksine sanatçının kendi öznel gerçekliği ve yorumu ön planda tutulmuştur. Bu dönemde sanatın değeri, eserin izleyici üzerinde bıraktığı duygusal etkiye bağlıdır. İçsel gerçeklikler ve sanatçının öznel deneyimleri, post-modern eserlerde belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Sanat, bu dönemde insan üzerinde bir duygusal etki oluşturduğu sürece değer kazanmaktadır. Bu bağlamda eserler genellikle sanatçının bireysel perspektifi ve iç dünyasını yansıtarak izleyiciyle etkileşime geçer.

Sanat, gerçekliği güzellikle süslenmiş bir şekilde sunan, içten içe gerçek olmadığını bildiğimiz ancak yine de eserlerde gerçeklik aradığımız bir umut alanı olarak görülmektedir. Chip (1968, s. 24)'in ifadesine göre sanat, bir tür kurmaca dünya ve bilinçli bir aldatmaca olarak değerlendirilir. Gerçekliğin farklı formlarla ifade imkânı bulunduğu sanat, sanatçıların çeşitli yorumlarıyla günümüzde bir tür anlam yitimine uğramaktadır. Kapitalist sistem, sanatın özgünlüğünü ve anlamını sıklıkla tüketimle ilişkilendirerek sanat eserlerini alınıp satılabilen birer meta olarak pazarlamaktadır. Bu durum, sanatın gerçekliğini ve anlamını yitirmesine yol açmaktadır.

Sanat eserlerinin öznel olarak yorumlanması pazarı hareketlendirmiş ve sanatçıları bir tür yarışa dahil etmiştir. Modern dönemin toplumsal sorunlarına tercüman olan sanat, post-modern dönemde aklın tahakkümünden sıyrılarak daha öznel bir alan olan duygulara sığınmıştır. Bu durum sanat toplum için mi yoksa sanat için mi tartışmalarını gündeme getirmiştir. Sanatın kendi alanından çıkıp toplumsal düzlemde pek çok alanda karşımıza çıkması artık sanatın sanat ya da toplum için var olmak yerine piyasa için olduğunu gözler önüne sermektedir. Benjamin (2014, s. 75), kitlelerin sanatla ilişkisini değerlendirirken kendilerini oyalayacak bir şeyler aradıklarını ve sanatla bu şekilde bir ilişki kurduklarını söyler. Oysaki sanat herkesin ilgisine açıktır ve izleyicilerin dikkatini kendisine vermesini ister.

Sanat yapıtlarında sanatçı da dahil olmak üzere kimlerin sözünün geçtiği sanatın hangi gruba dahil edileceğini de belirlemektedir. Bir yaratıcılık olarak nitelenen sanat, onu üretme ve anlamlandırma bağlamında seçkin bir nitelik barındırır. Özellikle modern sanatta görülen seçkincilik, sanatın herkes tarafından rahatlıkla anlaşılamayacağını, bu nedenle de toplumun geneli tarafından tüketilebilen bir kültürel ürün olmak yerine dönemin dinamiklerine ve sanat

anlayışına hâkim, elit kimseler tarafından tüketilip, zevkine ulaşılabileceğini ifade etmektedir. Sanat tüketimi açısından Bourdieu (2011)'nin kültürel sermayeye sahiplik olarak ifadelendirdiği düzlemde bu araçlara sahip olan bireyler sanatı daha etkin bir şekilde anlama, değerlendirme ve tüketme imkanına sahiptir. Belirli bir kültürel sermayeye sahiplik genellikle elit bir sanat tüketimini de beraberinde getirmekte ve toplum nezdinde bir prestij göstergesi olan belirli bir estetik anlayışını ortaya koymaktadır. Bourdieu'nün ifadesiyle çeşitli sanatsal tüketimler, elit sınıfın kültürel sermayesini kullanma ve sergileme alanları olarak nitelendirilebilir.

Günümüz pratiklerine bakıldığında sanatın tüketilmesi noktasında her ne kadar yeni teknolojilerle birlikte demokratikleştirilmesinden söz edilse de sanat, hala elitist bir tüketim olarak gösterişi tüketim bağlamında değerlendirilebilmektedir. Frankfurt Okulu'nun sözünü ettiği gibi kitlesel bir sanat tüketimi söz konusu olsa da sanat seçkinci niteliğini sürdürmektedir. Herbert Gans (2007)'in gözlemleri bahsedilen demokratikleşme süreçlerinin bile belirli bir sermaye gerektirdiğini ortaya koymaktadır. Ona göre kültür endüstrisi, belirli bir statüyü ve zevki yansıtan ürünleri vurgulayarak toplumsal eşitsizlikleri güçlendirebilir. Günümüzde yeni teknolojilerin, sanatın herkes tarafından üretimine ve tüketimine imkan tanıyarak demokratikleşmesine katkıda bulunduğu düşünülse de bu teknolojilerin kullanımı ve erişimi de belirli bir kültürel sermayeye bağlı olabilmektedir.

Tüketim kültürüne harmanlanan sanat artık çarpıcı niteliğini yitirmekte, aleladeleşmekte ve tüketilip atılmaktadır. Bu dönemde sanatçının ve sanat eserinin değerini belirleyen şey paradır. Bir eserin yüksek maliyetli satışının yapılması eserin ve sanatçının değerini arttırmakta ve popüler kılmaktadır. Bu durumda bağımsız, özgür üretimlerde bulunan sanatçı bu sefer de pazar koşulları tarafından sınırlandırılmaktadır. Sanatçı pazara uygun ve seri üretimlerde bulunarak kapitalist sistemde tutunmaya çalışmaktadır. Sanatın yegâne anlamı artık hayata yön vermek ve eleştirmek olmaktan çıkmıştır. Bu noktada ortaya çıkan pop-art akımı da sanat eserinde verilen mesajla ilgilenmektedir. Sanatçıların ortaya koyduğu eserler estetik açıdan değerlendirilmemektedir. Çağdaş sanat olarak da nitelendirilen bu dönemde sanat eserleri sanat tüketicilerine belirgin bir anlam sunmak yerine anlamsızlıkta bir anlam vadetmektedir.

Toprak (2020, s. 50)'a göre tarihsel olarak, sanatsal üretim sürecini, geleneksel, mekanik yeniden üretim ve dijital yöntemler olmak üzere üç ana aşamada incelemek mümkündür. Geleneksel yöntemlerle ortaya konan eserler, kendi özgünlükleri ve eşsizliği ile tanınırken, mekanik yeniden üretim teknikleri bu benzersizliği kaybetmeye ve çoğaltılabilirliğe doğru evrilmeye başlamıştır. Teknolojik gelişmelerle birlikte artık herkes kültür ve sanat tüketicisi haline gelmiştir. Çoğaltımın kolaylaşması ünlü eserleri aleladeleştirmiş ve ortaya kitschleşen eserler çıkmıştır (Benjamin, 2014). Tüketim kültürüne eklenen sanat böylelikle para tarafından yutulmuştur.

Bir kimlik oluşturma aracı olarak kullanılan sanat, Bourdieu (2011)'nin sözünü ettiği sembolik bir sermaye olarak değerlendirilebilmektedir. Bu doğrultuda günümüz sanatını kimlik yaratıcı niteliği üzerinden ele aldığımızda kimi kurum ve kuruluşların müşterilerinin

kamuoyu gözündeki imajlarını iyileştirmek adına ya da yatırım olarak sanatla ilgilendikleri, sanatçılara destek oldukları ve fon sağladıkları görülmektedir. Günümüzdeki çoğu büyük sanat etkinliklerinin, bineallerin, fuarların bu kurumlar tarafından desteklendiği ve hayata geçirildiğini söylemek mümkündür (Wu, 2014, s. 23-44). Önceleri sipariş usulü olarak yapılan sanat şimdi ise benzer motivasyonla pazar dinamiklerine göre icra edilmektedir.

Sanat eserleri, bireylerin arzuladıkları kimlikleri ifade etmelerine ve lüks tüketimlerle bu kimliklerini sergilemelerine olanak tanır. Aynı zamanda, bu sanat eserlerinin taklitleri üretilerek daha geniş bir kitleye hitap etmesi sağlanır (Güven Ak, 2020; Yılmaz Tepe, 2016). Galeri ve müzelerdeki eserlerin sanat tüketicileri tarafından hızlıca tüketilmesi, popüler kültür ekseninde sanatta anlam yitiminin örneklerinden yalnızca biridir. Bir eserin yüksek fiyatlara satılması, o eserin o fiyata değeceğini düşünülmesi ancak geniş ve yaygın kitlesel bir kabulle mümkün olabilmektedir. Bu kabul ise ancak sanat kamusunun eser konusundaki ortak fikirleri üzerinden oluşmaktadır. *Sanat Değerleri Mi? Para Değerleri Mi?* adlı makalesinde Kuspit (2010), sanatsal olana karar vermede paranın belirleyici olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla “büyük yapıtlar”ın ortaya çıkması için sanatçının tek başına özgül çabası yeterli olmamakta; oyuna Howard Becker (2013)’in sanat dünyası olarak nitelediği küratörler, eleştirmenler, galericiler ve eksperler de dahil olmak üzere pek çok aktör katılmaktadır. Ona göre sanat dünyası, bir eserin en son haliyle olduğu şey olmasını sağlayan çok sayıda kişinin farklı toplumsal faaliyetler içerisinde yaptığı etkinliklerin koordine edilmesi sonucu ortaya çıkan bir oluşumdur. Bu eserlerin değerlendirilmesinde sanatçının emeğinin yanı sıra sanat dünyasının da desteğine ihtiyaç duyulur. Sanat dünyası öyle bir aura yaratır ki klasik sanat anlayışının yanı sıra anlamın doğrudan eserden çıkarılamayacağı kimi çağdaş sanat eserlerini ardında taşıdığı pek çok gizli mesajla pazara sunar. Bu mesaj yalnızca ona erişebilecek sosyo-ekonomik düzeyde sanat tüketicilerine ulaşır. Sanat, bu şekilde anlam dünyaları yaratarak farklı sınıflaşmalara da neden olur.

Sanat eserine sahip olmanın statü belirtici bir üst sınıf kimliği yaratması 17. yüzyıldan beri söz konusudur. Varlıklı burjuva sınıfı kendilerini bu şekilde sıradan insanlardan ayıran bir üstünlük olarak sanat eserlerine ilgi duymuştur. Fotoğraf makinesinin icadı ile bu durumda kırılmalar yaşanmış, sanattaki ilk demokratik hareketlenmeler ortaya çıkmıştır. Artık sanatsal formda bir eser olarak fotoğrafa ulaşmak kolaylaşmıştır. Günümüzde sanat eserinin biricikliğinin ve orijinalliğinin korunabilmesi adına teknolojik imkanlardan yararlanarak NFT (Non-Fungible Token)’ler oluşturulmaktadır. Saygın ve Fındıklı (2021, s. 1452-1466)’nın belirttiğine göre milyon dolarlara alıcı bulan sanatın bu dijital formu, sanatın kalıplarını yıkarak sosyal mecralarda herkes tarafından değerli görülen çıktılarının sanat başlığı altında değerlendirilip mülkiyet haklarının belirli bir ücret karşılığında devredildiği bir düzeneği tariflemektedir.

Sanat sadece statü belirten bir kimlik aracı olarak kullanılmamış aynı zamanda enflasyona ve paranın değer kaybına karşı da bir yatırım aracı olarak değerlendirilmiştir (Yağcı ve Küpeli,

2022, s. 104-121; Ünal, 2013). Alternatif bir para birimi olarak tariflenen sanat, pop-art akımının öncülerinden Andy Warhol tarafından da bir ticaret alanı olarak nitelendirilmiştir. “*Reklam sanatçısı olarak başladım, ticaret sanatçısı olarak bitirmek istiyorum.*” diyen Warhol, sözlerine para kazanmanın ve çalışmanın sanat olduğunu söyleyerek devam etmiş ve en müthiş sanatın ise ticaret olduğunu vurgulamıştır (Baudrillard, 2010). Andy Warhol, atölyesine de fabrika adını vererek buralarda seri üretimler halinde sanat eserleri ortaya çıkarmıştır.

Değeri piyasa tarafından belirlenen sanat, Baudrillard (2013b, s. 113)’a göre modanın kodlarına uyararak bir tür gösterge sistemine indirgenmiştir. Sanat artık eleştirel özünü yitirmiş ve sisteme uyum sağlamıştır. Frankfurt Okulunun aklın araçsallığından çıkış için bir kurtuluş olarak gördüğü sanat, değerinin ticari değerlerle belirlendiği bir dünyada hükmünü yitirmiş ve fabrikasyon bir üretimle özünü kaybetmiştir. Sanatta her şey denenmiş ve tüm anlamlar tüketilmiştir. Fahiş fiyatlara ustalıklarla satılan eserler, kapitalizm için eşsiz bir alan olmuş, tekniğin ve ustalığın önüne geçerek eserlerin fiziksel varlıkları maddi değerleriyle pekiştirilmiştir. Günümüzde ise artık sansasyonel sanat çalışmaları ses getirmekte ve popülerliğini sansasyonel olma niteliğinden kazanmaktadır. Özellikle bu alandan beslenen çağdaş sanatta eserler değil, fikirler satılmaktadır.

Kavramsal sanat ya da performatif sanat, mevcut estetik anlayışlarımızı kökünden sarsmakta ve nesnelere bağlamından koparmaktadır. Artık insan vücudu da dahil olmak üzere her şey sanat uğruna tüketilebilir bir nesne haline gelmiştir. Var olan eserlerin kapitalist pazarda somut bir şekilde sunulduğu galerilerde artık gözle göremediğimiz fikirler de çeşitli anlatılarla ambalajlanarak sanat eseri olarak sergilenmektedir. Bedri Baykam’ın tartışmalar yaratan “*Boş Çerçeve*” (2013) ve Jens Haaning’in “*Take The Money and Run*” (2021) isimli eserleri gibi çağdaş sanat başlığı altında sunulan bu fikirler kapitalizmin geldiği noktayı gözler önüne sermekte; artık yokluk/hiçlik bile kavramsal düzlemde para etmektedir.

Gittikçe kurgusallaşan dünyamızda sanatın öznesi de sorgulanır hale gelmiştir. Atölyelerdeki kolektif üretimlerden tekil, öznel ve biricik üretimlere sanatın anlamı ve değeri de değişmektedir. Teknolojik gelişmelerle birlikte her türlü eserin çoklu bir üretime dahil edilebildiği, ünlü ressamın tablolarının çeşitli nesnelere basılabildiği günümüzde artık yapay zekâ teknolojileriyle sanatsal üretimlerin mümkün olduğu görülmektedir. Baudrillard (2010)’a göre önceden resim ancak onu üreten ressamın imzası dolayısıyla sanat eseri haline geliyor ve sanat dünyasında kabul görüyordu. Şimdilerde ise estetik bir bayağılık mertebesinde olan sanat, rahatlıkla bir yapay zekâ tarafından tasarlanıp sanat kamusuna sunulabiliyor. Sanata daha önceleri psikolojik ve ahlaki değerler yüklenmekte ve sanat ürünleri de manevi ve insan biçimci bir aurayla donanmaktayken 20. ve 21. yüzyılda sanat nesnelere bu insan boyunduruğundan çıkıp kendi özgün anlamlarını kazanmaktadır.

*Kimin için sanat?* sorusu, *Bu sanatı kim yapıyor?* temelinde özne merkezli bir değişim yaşamaktadır. Sanat eserinin öznesinin önemli hale gelmesi sanatın sadece insana ait bir estetik yeti olup olmadığını sorgulanır kılmıştır. Bu noktada insanın dış dünyaya ait deneyimlerinin

esere yansması üzerinden makinelerin üretimlerinin sanat olarak nitelendirilememesinin önüne çeşitli bilimsel gelişmelerle şerh koyulduğu görülmektedir. Dokunma duygusu üzerine çalışmalar yapan bir enstitüde yapay sinir ağları geliştirdikleri ve tıpkı insanın dış gerçekliği deneyimlediği gibi makinelerin de bu ağlarla deneyimlere ulaşılabilirdiği bilgisi edinilmiştir. Öyle görünmektedir ki artık yapay zekâ sistemlerinin de mekanik uzuvları dünyayı kendine özgün bir şekilde deneyimleyebilecek ve kendi özgün belleğini inşa edebilecektir (Aslan, 2019, s. 241). İnsanların duygu, düşünce ve deneyimlerine öykünmeden dünyayı kendi algıladığı şekillerde eserlerine yansıtabilecek olan yapay zekâ teknolojilerinin eserleri ise nedenselliği doğrultusunda sorgulanabilmektedir.

İnsan, içinde bulunduğu dünyayla derdi olan bir varlıktır. Kimi zaman duygularının dışı vurumu olarak kimi zaman dünyayı ve kendi gerçekliğini tariflemek adına sanat icra eder ve bunu tıpkı kendisi gibi canlı bir varlık olan diğer insanların beğenisine sunar. Yapay zekanın oluşturacağı eserler kime hitap edecek ve arkasında ne gibi estetik kaygılar olacak gelişmiş bir yapay zekâ ağından söz edemediğimiz şu noktada bilinmemektedir. Hikâye anlatıcısı olarak bilinen insan, ortaya koyduğu eserleri de çeşitli hikayelerle beslemektedir. Bu hikayeleri de dünyayla kurduğu ilişkileri üzerinden temellendirmektedir. İnsanın bu niteliği teknolojik gelişmeler hangi boyuta gelirse gelsin insanın dokunuşlarına ihtiyaç duyulacağını göstermektedir.

## **Kapitalist Pazarda Bir Meta Olarak Sanat: Estetik Deneyimlerin Pazarlanması**

Sanatın ticarileşmesi ve eserlerin finansal bir varlık olarak değerlendirilmesi çoğu sanatçının eserlerinin koleksiyon ve galericiler arasında alınıp satılması, müzayedelerde boy göstermesi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Sanat piyasası arz ve talep işleyişine sahiptir. Eserin ve sanatçının popülerliği, özgünlüğü, değeri ve sanat kamusunun değerlendirmeleri sanat piyasasının oluşmasında en büyük etkenler olarak sıralanmaktadır. (Artun, 2015, e-skop; Ünay Selçuk ve Selçuk, 2017). Bu değer dinamikleri eserlerin kapitalist pazarda görücüye çıkması noktasında önemliken müzayedelerde satışa sunulan eserler, genellikle sadece maddi bir varlık olarak değerlendirilmez; toplumsal algıyı da şekillendirir. Bir sanatçının eserinin yüksek fiyattan alıcı bulması hem sanatçıya hem de söz konusu eserine bir ün sağlarken eserin orijinal anlamının da zamanla değişime uğraması söz konusudur. Artık eser, yaratıcısından ayrılmış ve sanat dünyasına mal olmuştur.

Kitle kültürü bünyesine dahil ettiği her şeyi anlamından sıyrıp tükettiği gibi sanat da bundan nasibi almaktadır. Önceleri toplumsal birtakım kaygılarla, mesaj vermek amacıyla, toplumsal gerçekliklerin yansıtıldığı eserler söz konusuyken kapitalist bir düzende sanatın verdiği tek mesaj sistemin devamlılığını sağlamak adına olan devamlı üretim ve tüketimdir. Pazarda sunulan yalnızca eserin kendisi değil bir deneyimdir. Sanat deneyimi başlı başına

bir tüketim tiyatrosu olarak sunulmaktadır. Bembeyaz duvarların olduğu sergi odalarında, galerilerde eserler formlarına en uygun biçimlerde, en uygun ışıklandırmalarla sergilenirler. Yalnızca elit kesimlerin hobileri olmaktan çıkıp halkla bütünleşen sanat etkinlikleri, eserlerin sahipleriyle doğrudan diyalog imkânı sunan, bu etkinliğe katılan herkesin sosyal medyalarında yansıtılabileceği şık bir ortam deneyimi yaratan organizasyonlar haline gelmiştir.

Teknolojik olanaklarla birlikte kendi dar alanından sıyrılan sanat, çeşitli marka ve ürünlerle iş birlikleri içerisinde yer alarak daha geniş bir alana yayılma imkânı elde etmiştir. Sanatçılar bu yeni olanaklarla ticari dünyanın da bir parçası haline gelmiş ve marka ve sanat iş birlikleri söz konusu olmaya başlamıştır. Sanat eserlerinin ticari birtakım ürünlerle birleşmesi sanatçılar için yeni bir gelir kaynağı olurken sanatın da kapitalist pazarda yeni bir rol üstlenmesi söz konusu olmuştur. Çeşitli sanat eserlerinin reklamlarda, tekstil ürünlerinde vb. kullanımı, estetik deneyimlerin bu şekilde pazarlanması, tüketicilerin duygu ve algılarına hitap ederek herhangi bir ürün ya da marka bağlılığını rahatlıkla geliştirebileceğini de göstermiştir. Bu noktada sanat, ürünlerini sıradanlıktan kurtarmakta ve tüketiciler arasında da marka farklılıkları algısı yaratarak duygusal bir aidiyet hissi ortaya çıkarmaya çalışma aracı olarak faaliyet göstermektedir.

İzleyiciyle etkileşimi arttıran dijital medya, sanal gerçeklik ve interaktif teknolojiler gibi gelişmeler sanat alımlayıcısının sadece eseri izlemekle kalmayıp aynı zamanda onunla etkileşim içerisine girerek o deneyimi daha özgün bir şekilde yorumlamasına imkân vermektedir. Sanatın biricikliğinin farklı bir formda yeniden sunumu, çeşitli galeri, müze ve müzayedelerde sanatın tüketimini de şekillendirmiştir. Sanat özellikle günümüzde sosyal medyanın etkisiyle tamamen bir tüketim alanı haline gelmiştir. Sosyal medyanın yükselişiyle beraber sanat eserleri galeri duvarlarının ötesine geçmiş ve oldukça geniş kitlelere ulaşır hale gelmiştir (Karagöl ve Kaplanoglu, 2022). Eserlerin izleyici kitlesi genişledikçe sanatın tüketim biçimi de evrilmiştir. Sanat eseri sanatçının boyunduruğundan kurtulmuş ve milyonlarca yeni anlamı kucaklayan bir yapı haline gelmiştir. Artık estetik deneyimlerin sosyal medya aracılığıyla beğeni ve paylaşım kodları üzerinden tanımlanan bir mecra olması söz konusudur. Sanatta eleştirel düşünce ve sanatsal derinlik gibi unsurlar ikinci plana atılmıştır.

Postmodernizm gibi her şeyi mümkün kılan o büyük anlatı, günümüzde çağdaş sanat doğrultusunda her şeyin sanat olabileceğine dair yaygın bir kabul oluşturmaktadır. Bu noktada bir sanat galerisindeki duvara bantlanmış muz sanat olabilirken, benzer bir eylemi sıradan bir insan gerçekleştirdiğinde bu sanat olarak nitelenmediğinde aralarındaki fark, sanatın ortaya çıktığı bağlam ve sanat kamusunun fikirlerinden ileri gelmektedir (Semercioglu, 2019, Diken). Sanat kamusu, çeşitli sanatçılar, eleştirmenler, küratörler ve sanat eksperleri gibi kimseleri bünyesinde barındıran bir sanat otoritesini temsil etmekte ve bir şeyin sanat olup olmadığına dair nihai kararı belirten bir unsur olarak sanat dünyasını oluşturmaktadır (Danto, 2017; Becker, 2013). Kapitalist pazar kimi zaman bu sanat simsarları gibi davranarak bir ürün pazarlamak ister ve bu noktada sanatı kendi çıkarları için kullanır.

Günümüzde pek çok ünlü markanın çeşitli sanatçılarla ortak iş birlikleri duyurduklarını görmek mümkündür. Sanat ile moda estetik anlayışlarını birleştirerek ortaya oldukça yaratıcı işler çıkarabilmektedir. Moda yalnızca bir giyim tarzını belirlememekle birlikte renklerin, tasarımların, çok çeşitli malzemelerin ve geniş bir hayal dünyasının ürünüdür. Bu çeşitli unsurları bir araya getiren sanat, moda üzerinden kendisine bir uzantı yaratırken, moda tasarımcıları da sanatın çeşitliliğinden yararlanarak kendi koleksiyonlarını oluşturur. İzleyiciye çok farklı duygu ve düşünce dünyaları yaratan sanat galerileri ya da sergiler gibi moda defileleri de benzer bir etki yaratır. Sanatçılar yaratıcılıklarını tekstil ürünleriyle birleştirebildikleri gibi moda defilelerinin yapıldığı alanlar üzerinde de çeşitli enstalasyonlarla sanatlarını sergileyebilmektedirler. “*Sanat paradan korkmamalı.*” diyen ünlü sanatçı Damien Hirst de moda sektörüne eserleriyle birlikte katkı sunmuş ve sanat ile modanın nasıl ilişkilendirilebileceğine bir örnek teşkil etmiştir. Alexander McQueen markasının 10. yılını kutlamak adına bir iş birliği yapan Hirst, kafatası merakını eşarplara yansıtarak giyilebilir sanat alanına bir katkı sunmuştur (Yüksel, 2012, s. 159-170). Sanatçıların küratörler ve koleksiyonerler dışında geniş kitlelere ulaşabilmelerine ve eserlerini görücüye çıkarabilmelerine olanak veren moda şovlarında da benzer iş birliklerini görmek söz konusudur.

Postmodernizmin sınırsız olanaklara sahip dünyası genel-geçer her şeyin sanat başlığı altında pazara sunulması ve tüketilmesiyle yaratıcı bir alan açmış olsa da kapitalist pazarda bir değer kaybına yol açmaktadır. Bir eserin değeri ne fırça darbelerinden ne de eserin yansıttığı mesajdan kaynaklanır. Yerleşik sistemde sanat eserinin değerini belirleyen şeyler pazarda hangi fiyatla alıcı bulabileceği ve sosyal medyada ne kadar popüler olduğudur (Tunçelli, 2014, s. 51-92). Anlamın büyüğü öyle bir bozulur ki neredeyse bir eser ne kadar anlaşılmasa o kadar çok değerli kabul edilir çünkü sistem kişiyi onu anlayabilecek bir entelektüel seviyede olmadığını düşündürerek daha çok tüketim sisteminin içine çeker.

Post-modern sanat, izleyicisine eserle iletişim kurma ve kendi yorumunu oluşturma özgürlüğü de sunar. Artık tek bir anlam yoktur, çok çeşitli anlamlar söz konusudur ve alımlayıcı eseri nasıl isterse o şekilde yorumlayıp değerlendirebilir. Kurationsızlık kural olmuştur. Modern ve post modern sanatçılar da sanat eserlerini ortaya koyarken mevcut teknik normlardan sıyrılmış, genel anlam yapılarını sarsarak özgün eserler ortaya koymuşlardır. Sanat bir noktada hem kapitalist sisteme eklenirken hem de bir taraftan da onu eleştirmeye devam etmektedir. Kapitalizmin tehlikesi de tam olarak burada yatar. Artık eleştiri bile sisteme entegre edilmiş ve tüketilebilir hale gelmiştir. Kapitalizm, sistem eleştirisini bile pazarda meta olarak satmaktadır. Günümüzde eleştiri adı altında çeşitli gösteriler, sanat eserleri yapılmaktadır. Çevrenin kirletilmesi, iklim krizi, bedenlerin estetik operasyonlarla tahrip edilmesi, sanatın alınıp-satılabilir olması ve sergilenmesi gibi konular kimi sanatçılar tarafından eleştirel bir üslupla eserlerine, performanslarına, işlerine yansıtılmaktadır. Aklın nasıl araçsallaştığının gösterilmesi ve bireylerin çeşitli farkındalıklara ulaşması beklenirken kapitalist sistem eleştiriye



de kendine içkin kılarak negatifinden de beslenmektedir. Bu bağlamda neyin sanat olup neyin sanat olmadığıнын ayırımını yapmak artık gittikçe zorlaşmaktadır.

Çağdaş sanat dünyasının eleştirel bir parodisini sunan 2017 tarihli Ruben Örstlund'un yönetmenliğini yaptığı *The Square* filmi, sanatın tüketimi konusuna bir müze küratörünün etrafında gerçekleşen olaylar üzerinden değinmektedir. Sanatın izleyicilerle olan etkileşimi ve toplumsal hayat üzerindeki etkilerini görebildiğimiz filmde, sanatın izleyicilerine nasıl sunulduğu ve algılandığı üzerinden sanat tüketiminin farklılaşabileceğini odak noktasına almıştır. Galeri içerisinde manasızca gezerek, eserleri incelemeyen sadece fotoğrafıyıp geçen izleyiciler yansıtılarak sanata olan duyarsızlık ve sanat tüketimi vurgusu yapılmıştır. Çağdaş sanattaki anlamsızlığın ve ne sanat ne sanat değil ayırımının artık net bir şekilde yapılamadığını göstermek adına ise bir sergideki sanat eserinin parçası olan unsurların temizlikçiler tarafından temizlenmek suretiyle bozulması izleyicilere gösterilmektedir. Benzer şekilde sanat dünyasını oluşturan galeriler, müzayedeler, sanat küratörleri, eksperler, koleksiyonerlerin süreçte sanatın oluşumundan sergilenmesine ve alımlayıcılar tarafından tüketilmesine varana dek nasıl bir rol oynadıklarına ilişkin eleştirel değerlendirme *The Best Offer* (2013) ve *Velvet Buzzsaw* (2019) filmlerinde de göze çarpmaktadır. Sanatın başka bir alanı olan sinema filmlerinde de bu durumun kritiğinin yapılması aslında kapitalist sistemin eleştiriden de beslendiğini ve varlığını her şekilde sürdürdüğünü gözler önüne sermektedir.

Çağdaş sanatta çoğunlukla eserlerin bir "iş" olarak tanımladığını görmek mümkündür. Sanat artık yalnızca somut bir şekilde ortaya konulan nesne olmaktan çıkmış, fikirlerin bile sanat olarak nitelendirilebileceği bir noktaya gelmiştir. Öyle ki çağdaş sanatçıları filozoflarla karşılaştırmak mümkündür. Kavramsal sanat, düşünceleri ve kavramları ön plana çıkaran bir sanat akımı olarak genellikle estetik zevk uyandırmak yerine alımlayıcısına öne sürdüğü fikir ve kavramları vurgular. Joseph Kosuth'un Bir ve Üç Sandalye (1965), Mark Rothko'nun Orange, Red and Yellow (1961) veya Marcel Duchamp'ın Fountain (1917) adlı eserleri gibi çalışmalar ilk bakıldığında bir bütünlüğü olmayan şeylermiş gibi görünseler de anlamını yaratıcısından alırlar.

Çağdaş sanat, sanatın eleştirel bir karşı duruş olarak ortaya çıktığı bir türdür. Bu noktada aslında sanat dar kalıplarından sıyrılıp herkesin sanat yapabildiği ve her şeyin de sanat olabildiği bir evrende vücut bulmaktadır. Bu dönemi sanatın teknik ve çoklu anlamlardan sıyrılıp yeniden sanatçının amaç ve anlamlandırmalarına bağlı kalındığı bir döneme geçiş olarak değerlendirmek mümkündür. Sanat eserinin yaratılması ve yorumlanması bir noktada bütünüyle sanatçının emeği olmaktan çıkmıştır (Karaçalı, 2018). Sanatçılar böylece eserlerine bir fikir insanı edasında yaklaşmakta ve üretim sürecini de kimi zaman asistanlarına bırakmaktadır. Sol Lewitt'in Wall Drawings (1975) serisi sanatçının müdahalesi olmadan ortaya çıkarılan bir iştir. Benzer şekilde Damien Hirst, Jeff Koons, Andy Warhol ve Takashi Murakami gibi sanatçılar da bir eser ortaya koyarken yaratım sürecine dahil

olmamakta ve yalnızca eserlere fikrini vermektedir (Oğuz, 2022, s. 1777-1782). Bu örnekler kavramsal sanatın geleneksel tekniklerden ve malzemelerden ayrışarak daha ziyade fikirlere ve kavramlara odaklanıldığını göstermektedir.

Sanatı eski kalıplarından çıkararak bir diğer tür ise performans sanatıdır. Sanatçının bedenini, zihnini, nesnelere, zamanı ve mekânı kullanarak kimi zaman interaktif canlı bir deneyim sunduğu bir sanat formudur. Bu konuda oldukça ses getiren çalışmalara imza atan Marina Abramović'in *The Artist Present* ve *Rhythm 0* adlı performansları etkileyici örneklerdir. Sanatçının kendi bedenini de sürece dahil ettiği pek çok çalışmada beden tüketimi, insanların şiddete olan eğilimleri vb. gibi pek çok durum eleştiri nesnesi olarak sanatla ilişkilendirilmektedir (Kılıç Göktuğ, 2023, s. 135-161). Performans sanatlarıyla adından sıkça söz ettiren bir diğer popüler isim ise Chris Burden'dir. Joseph Beuys, Allan Kaprow, Laurie Anderson gibi isimlerin yanı sıra Burden, kendini İsa'nın çarmıha gerilmesini simüle etmek adına bir arabaya çivileyerek gemesi, beş gün boyunca kendini bir dolaba kilitlemesi ve kendini vurdurması gibi delilikle sanat arasındaki ayrımların yapılamadığı performanslar sergileyerek sınırların ne kadar zorlandığını ve sanatın dar anlamından sıyrıldığını göstermektedir (Fahrenheit Magazine, 2010). Performans sanatlarında izleyicisiyle olan zamansal ve mekânsal etkileşiminin yanı sıra duygusal ve zihinsel bir katılımı provakatif ve düşündürücü deneyimlerin ortaya çıktığı görülmektedir.

Anlamın farklı toplumsal düzeylerde yeniden inşa edildiği günümüzde pek çok benzer sanatsal çalışmalardan söz edebilmek mümkündür. Sanatın öznel ve biricik bir deneyim olarak sunulması geldiğimiz noktada onu dar kalıpların içine sokamayacağımızı ve sanat dünyasının/kamusunun da her daim söz hakkını elinde tutacağını göstermektedir. Bugün yapay zekâ sanat kamusunun kabul gördüğü ve piyasada kar getirebildiği sürece işlevselliği bağlamında elbette ki sanat eseri yapabilir. Ne de olsa sanat, alımlayıcısında yarattığı izlenimler, duygular üzerinden anlam bulmaktadır. Dolayısıyla içinde bulunduğumuz çağda neyin sanat olup neyin sanat olarak nitelendirilemeyeceği meselesi hala oldukça tartışmalı olmakla birlikte tıpkı Danto (2017)'nin tanımladığı gibi Becker (2013) tarafından da sanat dünyası olarak adlandırılan sanatçı, küratör, galeri sahipleri, sanat eksperleri gibi unsurların esere bakıp "*Evet, bu bir sanattır.*" diye nitelendirdiği her şey sanat olarak kabul görmeye devam etmektedir. Bu anlamlı bir çalışma olsa da olmasa da sanat kamusu nihai bir otorite olarak kabul görmekte ve eserler piyasada satışa, müze ve galerilerde ise izleyicilere seyir unsuru olarak sunulmaktadır.

## **Yeni Teknolojiler Çağında Sanatta Anlamı Yeniden İnşa Etmek**

Gombrich (2002), sanatı sanatçı üzerinden tarifleyerek önceden mağara duvarına çizilen şeylerin şimdilerde farklı nesnelere, farklı duygulanımlarla ortaya çıkarıldığı ve buna da sanat dediğimizi öne sürmektedir. Ona göre sanat yoktur, sanatçı vardır. Kişisel duygulanımlar üzerinden bir yaratma edimi söz konusudur. Sanat, duyguların farklı formlarda dışavurumudur.

Sanatçı bir eser ortaya koyarken kendisinden de bir şeyler verir. Bu bağlamda her eser üreticisi dolayısıyla özgün ve biriciktir (Read, 1974). Walter Benjamin (2014)'in öne sürdüğü aurasını da bu biricik olma niteliğinden kazanır. Ancak zamanla sanatın çoğaltılması, dağıtılması ve sergilenmesi gibi işlemler teknolojik gelişmelerle birlikte kolaylaşmaya başlayınca auranın yitimi de söz konusu olmuştur.

İlk çağlardan bu zamana resim sanatı gerek mağara duvarlarında dinsel ayin ya da dua amaçlı gerek av ritüelleri ya da ilkel sanat dürtüleriyle yapılmış olsun hep bir ifade/anlatım biçimi olarak yer almıştır. Sanatta estetik kaygılar ise Orta Çağ'dan sonra söz konusu olmaya başlamış, bu döneme kadar sanatta bireysel üslup çok da etkili olmamıştır (Wölfflin, 2002). Shiner (2014) da biçim ve içeriğin Orta Çağ'da ayrılmamış olduğunu ve bir eser ortaya koyarken estetik kaygıların söz konusu olmadığını vurgulamıştır. Buna karşılık İlk ve Orta Çağlardaki sanat eserlerinin yekpare tek bir anlatım dolayısıyla icra edildiği söylenemez; aynı zamanda estetik bir haz aracı olarak da icra edilmiş olabilecekleri düşünülmektedir (Read, 2018, s. 31). 1960 ve 1970'li yıllarda ise modern sanat etkili olmaya başlamış ve sanatçılar artık dünyayı olduğu gibi yansıtmak yerine kendi bakış açılarından dünyanın yeni bir yorumu sunmuşlardır. Modern sanatçılar için sanatın eski formlarından sıyrılmak ve yeni arayışlarla sanata yön vermek önem taşımaktadır.

Kant (1960), estetiği tarafsız bir tür zevk olarak adlandırmaktadır. Bir şeyin sanat olarak değerlendirilebilmesi için dikkate alınan unsurlardan biri de estetik olmaktadır fakat estetik ve güzellik kavramlarından hareketle bir şeyin sanat olarak nitelendirilmesi yanıltıcı bulunmaktadır (Doğan, 2023, s. 81-104). Bu noktada bir esere güzellik ya da çirkinlik gibi öznel değerlendirmelerle yaklaşmak yerine kişilerde uyandırdığı estetik haz ve duygulara odaklanmak gerektiği düşünülebilir. Bu yönelim ise sanatın öznel bir duygulanım olduğu sonucunu doğurmaktadır. Bir şeyin sanat eseri olarak nitelendirilmesinde ise ortak bir duygulanım etrafında söz birliği ile sanat kamusunun oluşturulması rol almaktadır. Dolayısıyla bir şeyin sanat olması için, sanat kamusunun onu sanat olarak nitelemesi gerekmektedir (Becker, 2013).

Önceleri zanaat ile farkı pek anlaşılamayan sanat, estetik açıdan iyi yapılan çoğu iş için kullanılmaktadır. Bu konuda bir ayırım yapan isimlerden biri olan Kant, zanaatı ticari sanat olarak nitelendirmekteyken sanatın bir kafa işi olduğunu söylemiştir. Sanatın hizmet ettiği bir amaç yokken zanaat fayda ve kazanç sağlamak adına ortaya konan bir etkinliktir. (Lenoir, 2004). Güzelin ve estetik olanın alanına dahil edilen sanat, günümüzde farklı tekniklerle hayata geçirilmesi üzerinden, yapımına yeni teknolojik imkanların dahil edilmesiyle tasarım olup olmadığı noktasında çeşitli tartışmalara konu olmaktadır. Bir ressamın ortaya koyduğu iş sanat, bir marangozun ortaya koyduğu iş zanaat olarak nitelendirilirken yapay zekadan çıkan bir üretim bu iki kategoriye de dahil edilemediğinde onu tasarım sınıfına koymak ne derece mümkündür? sorusu akılları meşgul etmektedir.

İnsanın yaratımları doğuştan ve bir güdü doğrultusunda değerlendirilirken hayvanların yaratımları bundan farklı şekilde tamamen hayatta kalma üzerine kurulur. İnsan bir ev inşa ederken onu nasıl dekore edeceğine dair estetik birtakım kaygılar güdebilirken hayvanlar hayatta kalmak ve üremek temelli ilkel dürtülerinden hareket ederler. Bu noktada hayattan beklentiler ve bir yaşam kurgulama noktasında insan estetik kaygılarla yüklü bir varlık olarak nitelendirilebilmektedir. Mülayim (1989), bir şeyin sanat eseri sayılablmesinin yegâne koşulu olarak onu üreten, ortaya koyan kişinin insan olması gerektiğini söyleyerek, insan merkezli bir sanat açıklamasında bulunmuştur. Benzer dayanaklara sahip Fransız asıllı sanat tarihçisi Lois Hauteceouts ise bir eserin meydana gelebilmesi için sanatçı, biçim ve içerik olmak üzere üç ayaklı bir süreçten söz etmektedir. Bu açıklamalar bağlamında bir sanat eseri ortaya koyabilmek adına yaratıcı bir insan zekasına ihtiyaç olduğunu söylemek mümkündür. Bu zekâ özelinde ortaya çıkan eser tamamen özgün ve biricik olarak nitelenebilir. Zamanla çeşitli teknolojik imkanlarla çoğaltılabilmesi mümkün olsa da bu durum eserin ilk ortaya çıkış noktasını değiştirmemektedir. Tüm eserler biçim ve forma sahiptir. Sanatçının kendini ifade etme aracı olarak görülen eser, ancak belirli bir biçim ve forma sahipse bir sanat eseri olarak değerlendirilebilir. Farklı tekniklerle ortaya konan eserler sanatçının yeni bir form ve inşa sürecinde sanat eseri ortaya koyduğunu göstermektedir.

Sanat eserinin ilk ortaya çıkışında sahip olduğu benzersizlik ve alımlayışında hissettirdiği estetik kimi duygular onun aurasını oluşturmaktadır fakat Benjamin (2016b) 'in belirttiği üzere teknik olanaklarla seri üretimde yeniden ve yeniden ortaya çıkan eser aurasını yitirmekte, sıradan hale gelmektedir. Tüketim kültürü içerisinde sanat eseri şimdi ve buradaki benzersizliği ve biricikliğinden aldığı aurasını kaybetmektedir. Bu durum bir yandan eserleri herkese ulaştırarak sanatın belirli bir sınıfa ait bir tüketim olmasının önüne geçmiştir. Kapitalist pazarda her fiyata alıcı bulan kopya eserler herkesin yaşam alanlarını süslemektedir. Sanatın demokratikleşmesi hareketi olarak nitelendirilen bu durum aynı zamanda sanatın kimlik belirleyici olan sınıflaşma niteliğini de yıkmıştır.

Yeni teknolojik gelişmelerle birlikte çağdaş sanatın da yeni bir formu olan biyo-sanat, canlı organizmaları, biyolojik süreçleri ve özellikle de insan bedenini sanatın bir parçası kılarak materyal olarak kullanan bir sanat dalı olarak öne çıkmaktadır. Bu tarz organik malzemelerle estetik deneyimler peşinde olan sanatçılar, doğanın karmaşıklığını, insanın bedenine ve doğaya olan yabancılaşmasını eleştirerek çağdaş bilimsel gelişmelerle birlikte sanatı güçlü bir düşünme aracı olarak kullanmaktadır. Sanatın eleştirel gücünün yansıtıldığı bu formda Stelarc gibi kimi sanatçılar, insan bedeninin atıllığına dikkat çekerek yeni teknolojik gelişmeler karşısında artık bedenlerin de güncellenmesi gerektiğini vurgulayarak sanatsal çalışmalarında sansasyon yaratıcı kimi eserlere imza atmıştır. Sanatçı, insan bedeninin dayanıklılığına dikkat çekmek adına kendini kancalarla asılı bir şekilde sergilerken bir yandan da işlevsellik açısından kendisine üçüncü bir robot kol takmaktadır. Bunlarla da kalmayan Stelarc, beden ve teknoloji iş birliğine odaklanmış, genetik mühendisliğinden de yararlanarak kıkırdağından aldığı dokulardan

üretile bir kulağı koluna üçüncü kulak olarak yerleştirmiştir. Sanatçının “*Ping Beden*” adını verdiği çalışmasında ise bedeninin mekansızlığına ve internet ağları üzerinden var olmaya bir eleştiri getirerek, nesneleşmiş, estetik olarak tıbben müdahaleler edilerek tüketilmiş bedene bir gönderme yaparak internet bağlantıları üzerinden gelen pingleri kendi bedeninde hissettiği bir çalışma gerçekleştirmiştir (Hasgüler, 2012, s. 39-49). Benzer şekilde biyolojik materyalleri kullanarak çeşitli çalışmalar ortaya koyan sanatçılar arasında Selin Balcı ve Ayşe Gül Süter de yerli sanatçılarımız olarak yer almaktadır. İnsan atıklarından, mikroorganizmalardan ve gözyaşının kristallenmelerinden bilim, sanat ve teknolojiyi birleştiren eleştirel çalışmalar ortaya koymuşlardır. Özellikle son zamanlarda gen çalışmalarındaki gelişmelerle birlikte sanatçıların eserlerine sıklıkla genetik unsurları da dahil ettikleri görülmektedir. Eduardo Kac, *Genesis* (1998) adlı çalışmasında kendi DNA’sını kullanarak biyolojik kimlik ve genetik manipülasyonlara eleştirel bir yaklaşım sunmuştur. Yine aynı sanatçının yeşil florasan genini değiştirerek bir tavşana enjekte etmesi sonucu ortaya çıkan *Neon Tavşan* (2000) eseri yine gen müdahalelerine ve etik meselelere ışık tutmaktadır (Coşkun, 2014, s. 76-86). Görüldüğü gibi teknoloji alanındaki son gelişmeler sanatla da ilişkilendirilmekte ve sanatçılar bu çağın sorunlarına da yine bu çağın kendi araçlarını kullanarak eleştiriler sunmaktadırlar. Bu düzlemde çağdaş sanat bir tür başkaldırı ve eleştiri olma niteliğini her şeye rağmen sürdürmeye devam etmektedir.

Dijital teknolojilerle sanat, kalıplarını tamamen yıkmış ve önceden pasif konumda bulunan alımlayıcısını da bu sürece dahil etmiştir. Çeşitli algoritma ve kodlarla hareket eden yapay zekanın sanata uzanmasıyla beraber sanat ve sanatçının rolü sorgulanır hale gelmiştir. Teknolojik gelişmelerin sanat üretiminde kullanılmasının yanı sıra artık öznenen bağımsız bir sanat üretimi söz konusu olmaya başlamıştır. Üretici yapay zekâ olarak adlandırılan yeni formuyla sanatsal üretimler yapmak daha da kolaylaşmıştır ve artık yeterli komutlar girildiği müddetçe herkes kendi çağında eserler ortaya koyabilmektedir. Bu noktada yapay zekâ mevcut verilerden beslenerek üretimlerde bulunduğu için yaratıcılık ve özgünlük meselesi de tartışmalı hale gelmiştir. Metin, ses ve görsel olmak üzere üç farklı formda eser ortaya koyabilen yapay zekâ teknolojilerinin henüz tamamen yaratıcı olmasından söz edilemese de bazı nörolojik çalışmalar insan beyninin de verilerden beslenen sinirsel ağlara sahip olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu araştırmalar insan da bir makine mi ya da yapay zekâ da sanatçı olarak nitelendirilebilir mi sorularını yeniden tartışmalı hale getirmiştir.

Yeni teknolojilerle sanat iş birliğine örnek olarak Harold Cohen tarafından geliştirilen ve çeşitli sanat eserleri ortaya koyan AARON<sup>1</sup> yazılımının herhangi bir bilince sahip olmadığı ortadadır fakat sonuçta çeşitli eserler ortaya çıkarmaktadır. Yazılım bu üretimleri gerçekleştirirken sanat yaptığının farkında değildir ve sadece kodlarına göre hareket etmektedir. İnsan bir eser ortaya koyarken estetik bir haz duyar kimi zaman ise acılarını eserine yansıtır. Bir eser ortaya koymak kimi zaman sancılı bir süreci içerisinde barındırır. Dolayısıyla sanat, duygular üzerinden var olur. Cohen (1995, s. 141-158), bir makinenin ünlü ressamlar gibi

üretimlerde bulunabilmesi için benlik duygusuna sahip olması gerektiğini söyleyerek insanın makinelere kıyasla içinde bulunduğu dünyadan, olaylardan, hayatın akışından ve bizatihi kendi duygularından beslendiğini ve bunu da eserlerine yansıttığını söylemektedir (Artut, 2019, s. 776). Cohen (1995)'in yazılımının bu bağlamda hislerden, sezgilerden yoksun olduğunu söyleyebiliriz fakat ortaya koyduğu eserlerin sanat eseri olmadığını iddia edebilir miyiz? Bir sosyal gerçeklik olarak değerlendirilen sanat, Marcel Duchamp ya da Andy Warhol gibi sanatçılara göre insan eliyle yapıldığı sürece sanat niteliğini taşıyabilmektedir çünkü ona anlamı veren yine bir insandır. Sanat, onu ortaya koyan öznesi olmadan düşünülememektedir. Ortaya çıkan sanat eserlerinin insan yapımı eserlerden farkının anlaşılmadığı noktada, sanat kamusunun yapay zekâ üretimi bir eseri sanat eseri olarak nitelendirmesi ise meseleyi içinden çıkılamaz bir noktaya taşımaktadır.

Yapay zekâ üretimlerinin insan eliyle yapılan üretimlerden en azından çıplak gözlerle bakıldığında ayırt edilememesi bu eserlerin niteliklerine dair bir şey söylememektedir. Eserlerin insana has duygulardan, amaçlardan yoksun olması sanat camiasınca sanat eseri sayılmamaları konusunda yeter sebep kabul edilse de nihai söz sanat kamusuna ait olduğundan eserin yaratıcısı kim soruları kimi zaman ikinci planda kalabilmektedir. Bu noktada anlam öznenin yerini almaktadır. Artut (2019, s. 778) ise yapay zekâ konusunda kafa kurcalayan konulardan biri olan aidiyet meselesine değinerek, eserdeki özgünlük arayışının yanı sıra bir eserin hangi sanatçı tarafından üretildiğinin esere değer kattığını söyleyerek önemini vurgulamıştır. Sanat piyasasında oldukça popüler olan kimi sanatçıların üretimleri bu bağlamda değerlendirilebilmekte ve bu noktada da öznenin sanat eserindeki anlamın önüne geçtiği söylenebilmektedir. Popüler kültürde bu tanınmış sanatçıların eserlerinin her şekilde tüketilmesi ve onun üzerinden belirli bir piyasanın oluşması anlamı yok etmektedir. Yapay zeka üretimi sanat eserlerinden de estetik bir anlam ortaya koymasını beklemek bu bağlamda iki yüzlülük olarak nitelendirilebilmektedir.

Günümüzde dergi kapaklarından çeşitli reklamlara, ürün ambalajlarından gündelik hayatta kullandığımız nesnelere üzerindeki baskılara kadar yapay zekâ üretimlerine rastlamak mümkündür. Sanat alanında ise ses getiren GAN<sup>2</sup> algoritmasıyla yapılan *Edmond de Belamy'nin Portresi* (2018), Christie's Müzayede Evi'nde açık arttırmayla yüksek bir meblağdan alıcı bulunca makine üretimi eserlerin sanat eseri olarak değeri kamuoyunca da tartışılır hale gelmiştir. Benzer ağ teknolojilerini kullanarak eserler üreten sanatçılardan Klingemann ise ağ üzerinde çeşitli aksaklıklar yaratarak ortaya bambaşka tarzda eserler koymaktadır. Yaptıklarının sanat olarak görülüp görülemeyeceğini sorduklarında Klingemann, nasıl ki fotoğraf ve video gibi dijital sanatlar kabul görüyorsa zamanla nöral ağlarla üretilen eserlerin de sanat olarak nitelendirilebileceğini düşündüğünü söylemektedir (Csikszentmihalyi, 1997, s. 27-37). Bu açıklamalardan da görülebileceği üzere bir eserin sanat olarak nitelendirilebilmesi için o alanda toplum tarafından ortak kabullerin olması ve bir tür ortak kaniya ihtiyaç duyulmaktadır.

Yapay zekâyı sanat dünyasında kullanma konsepti, gün geçtikçe daha fazla sanatçının ilgisini çekmekte ve çeşitli disiplinlerdeki yaratıcı ifadelerin sınırlarını genişletmektedir. Bu alanda önemli isimlerden biri olan Refik Anadol<sup>3</sup>, veri tabanlı görselleştirmeler ve büyük veri setlerini kullanarak bilgiyi sanatın bir parçası haline getirmekte ve izleyicilere farklı mekanlarda çeşitli duygu ve düşünce deneyimleri sunmaktadır. Gene Kogan<sup>4</sup> ise özellikle jeneratif sanattaki öncülerden biri olarak yapay zekâ algoritmaları doğrultusunda bilgisayar tarafından oluşturulan görsel ve işitsel sanat eserleri üretmektedir. Bu eserler, algoritmaların rastgelelik ve determinizm arasında nasıl etkileşimde bulunduğunu keşfetmek adına izleyicilere ilginç bir deneyim sunmaktadır. Bager Akbay<sup>5</sup> ise sanat dünyasında yapay zekâyı, özellikle de derin öğrenme tekniklerini kullanarak farklı disiplinler arasında köprüler kurmaya odaklanan bir sanatçıdır. Akbay'ın eserleri, bilgisayar programlarının sanatın estetik ve anlamını nasıl etkileyebileceğini keşfetme çabasını yansıtmaktadır. Sanatçının Deniz Yılmaz adını verdiği robotun yazdığı şiirler, Posta Gazetesi'ndeki farklı kişilerin yazdıkları şiirlerden beslenerek kendi formunu ve tarzını yarattığı ve eser üretmenin yalnızca resim sanatıyla da sınırlı olmadığını göstermektedir. Bu sanatçılar gibi birçok diğer isim de yapay zekâyı kullanarak sanat eserlerinde yenilikçi ve çığır açıcı yöntemler geliştirmekte ve bu alanda sınırları zorlamaktadır. Yapay zekâ, sanat dünyasında sadece bir araç olarak değil, aynı zamanda yaratıcılığı teşvik eden bir ortak olarak kabul edilmekte ve sanatçıların eserlerine derinlik, anlam ve etkileşim katmalarına olanak tanımaktadır. Bu şekilde, sanatın evrimi, teknolojinin etkileşimleriyle daha da zenginleşmekte ve sanat alımlayıcısı öznelerine yeni ve ilgi çekici deneyimler sunmaktadır.

Hertzman (2018), nasıl ki boya, fırça ya da sanat üretimindeki kimi teknikler sanat üretiminde bir araçsa yapay zekâ tekniklerinin de bir araç olarak değerlendirilmesi gerektiğini söylemektedir. Sosyal bir aktivite olarak sanat insanlardan bağımsız düşünülememektedir. Yeni teknolojik imkanlarla yeni biçimler kazanarak, değişip dönüşmekte ancak onun alımlayıcısı yegâne varlık olan insandan bağımsız değerlendirilememektedir. Ortaya çıkan eser, insan dışı herhangi bir varlığın anlam dünyasında değişimlere sebep olmazken insanların hayal dünyalarında çok derin etkilerde bulunabilir. Bu nedenle sanat ancak insanla ve insan üzerinden anlamlı ve mümkündür. Fotoğraf makinesinin icadı üzerine "*Bugün artık resim ölmüştür.*" diyen ressam Paul Delaroche'nin beyanına bakılırsa yapay zekanın da sanata dahil olmasıyla bugün artık sanat ölmüştür demek mümkündür fakat söz konusu olan yalnızca teknik araçlarımızın değişmesi ve gelişmesidir (Rosenblum, 2022). Yapay zekâ pekâlâ çeşitli eserler ortaya koyabilmektedir ancak bu yine insanla olan etkileşimleri vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Aslan (2019, s. 241)'ın da söylediği gibi teknoloji nereye doğru evrilirse evrilsin insanın sanat üretimlerinden soyutlanması mümkün değildir çünkü sanat bütünüyle insanın duyuş, düşünüş ve bilme biçimlerinin soyutlanmasının yaratım sürecine dahil olmasıyla mümkündür. Anlam yalnızca insan için söz konusudur.



## Sanat Dünyası Yapay Zekayı Sanatçı Olarak Kabul Edebilir mi?

Genel manada estetik yalnızca güzel olanı kapsamaz (Arslan, 2005, s. 239). Güzeli konu edinen estetik bilimi, günümüzde güzellik ya da çirkinlik gibi öznel yargılardan sıyrılarak her türlü duyguyu, nesneyi, anlamı da estetiğin içerisine dahil etmiştir. Geçmişten günümüze sanatın ne'liğine dair yansıtmacı, anlatımcı ve biçimci kuram olmak üzere üç farklı bakış açısı söz konusu olmuştur (Ötgün, 2008). Buna göre yansıtmacı bakış açısında sanat, içinde bulunduğu gerçekliği yansıtan bir aynadır. Daha sonraları sanat, toplumun gerçekliklerini değil de bireyin iç dünyasını, duygularını yansıtmaya başlayınca anlatımcı bakış açısı sanatın duygu dünyasının bir dışı vurumu olduğunu söylemiştir. Bu noktada sanatın özü, onu tüketen öznde uyandırmış olduğu anlamlardır. Sanat eserinin değeri ise bu alımlayıcı özne tarafından belirlenir. Sanatın olmazsa olmazlarından olan biçim ise sanat ürününün kendisinin sanatın özünü mimlediğini söyler.

Sanatçı bir sanat eseriyle kişilere bir şeyler anlatmak, mesaj vermek ya da çeşitli duygulanımlar yaratmak ister. Bu amaç doğrultusunda da gerçek ve hayal dünyası arasındaki düzlemde maddi nesnelere kullanımıyla ortaya bir eser çıkarır. Bu noktada sanatçı yaratıcı özne olarak nitelendirilebilir. Bilinç sahibi bir varlık olarak insan, içinde bulunduğu dünyayı kendi anlam dünyasında yeniden değerlendirdiği gibi iç gözleme sahiptir ve kendi bilincinin farkındadır. Etkin bir varlık olmasını ise bilincine borçludur. Öznenin kendi öznel amaçlarıyla belirlendiğini ve bunda nesnel koşulların da etkili olduğunu ifade eden Düz (2017, s. 30), insanın özne olmasına nesnelere kurduğu ilişkiler üzerinden açıklamalar sunmakta ve diyalektik bir sürecin söz konusu olduğunu söylemektedir. Sanat nesnesi asli niteliğini onu ortaya koyan öznenin estetik kaygılarından almaktadır. Dolayısıyla doğal bir şekilde oluşmuş olan mevcut varlıklar sanat eseri olarak nitelendirilmezler. Böylelikle sanat eseri doğasında belli ölçülerde yapaylık bulundurur çünkü o mevcut bir var oluş değil, belirli duygulanımlar sonrası bir niyet/amaçlılık doğrultusunda sonradan yapılmış bir nesnedir. İngiliz estetikçi Richards estetiği, insan ile ilintili olarak değerlendirmektedir. Ona göre bir şey doğada olduğu haliyle kendi nitelikleri üzerinden güzel olarak nitelenemez. Bir estetik değer olarak güzelliğin ancak nesnenin insanla ilintilendiği noktada mümkün olduğunu söylemektedir (Moran, 2003, s. 234-236).

Sanatı unique, biricik yapan şey sanatçının kendisidir. Her sanat eseri, üreticisi bağlamında orijinal ve biriciktir. Sanattaki bu özgünlük teknolojik imkanlarla kırılmış olsa da eserlerin aurası değerlerini korumalarını sağlamaktadır. Bu bağlamda bir sanat eseri yaratıcısı olarak yapay zekâ teknolojilerini ele almak oldukça çetrefilli bir meseledir. Henüz bir bilinç sahibi olmadığını iddia ettiğimiz yapay zekalar, insan özneler kadar yaratıcı eserler ortaya koyabilmekte ve hatta bu yaratıcılık bir insana mı yoksa bir yapay zekaya mı ait ayırt edilememektedir. Sanatın değeri yaratıcısı olan özne üzerinden mi yoksa alımlayıcısı olan sanat tüketicileri tarafından mı belirleniyor sorusu bizleri eserin kendi vasfı niteliklerini, tekniğini vs.



görmezden gelerek eserin yaratıcısı kim sorgulamalarına götürmektedir. Bu noktada Becker (2013)'in sanat tanımlamalarından biri olan “*Sanat, sanat dünyasının/kamusunun sanat olarak nitelendirdiği şeydir.*” tanımı topu alımlayıcı özneye atmakta ve neyin sanat olup neyin olmadığını, dolayısıyla da yapay zekanın bir sanatçı olarak kabul edilip edilmeyeceğini de belirlemektedir.

Yoktan var etme ya da mevcudu değişik şekillerde yorumlayarak yeniden yaratma durumu yaratıcılık olarak nitelendirilmektedir (San, 2008, s. 13-14). İnsanın yaratıcı gücüne bağlı olarak değerlendirilen sanatın günümüzde yapay zekâ teknikleriyle de oluşturulabildiğini görmekteyiz. Gerekli komutları sağlayarak bir eser ürettirebilmemizin yanı sıra yapay zekanın kendi üretimlerinin de olduğu görülmektedir. Ancak burada bu eserlerin ne derece özgün olduğu tartışmalıdır çünkü yapay zekâ mevcut kaynaklardan, verilerden beslenmektedir. Bunun yanın sıra insan, bilinçli bir varlık olarak bilinçli duygulanımlarıyla bir amaç doğrultusunda sanat eseri üretir ve bunun da kendi de dahil olmak üzere toplumda bir çıktı değeri, bir anlamı söz konusu olur. Yapay zekâ üretimine baktığımızda ortada insan bilincine ve duygularına benzer bir durum söz konusu olmadığı için bu kaynaktan çıkan eserlerin değeri meselesi oldukça tartışmalı hale gelmektedir.

Makineleri insanlardan ayıran niteliklerin başında insanların duygularına yenik düşmesi ve hata yapması gelmektedir. Makineler insansı herhangi bir duygulanım yaşamadıklarından dolayı yalnızca yapılması beklenenleri kusursuzca yerine getirirler ve bir sorun olduğunda ise bunun tamamen kodlarıyla alakalı teknik bir sorun olduğu görülür. Yapay zekâyla olan satranç müsabakalarında neden bir makineye yenik düştüğü konusunda açıklamalar yapan Kasparov, risk altındayken insanın stresli olmasını fakat makinelerin böyle duygulanımlar içerisinde olmamasını insan ve makine arasındaki asimetric bir durum olarak nitelendirmiştir (Artut, 2019, s. 770). Bugün ortaya koyduğu eserleri yaratıcı olarak nitelendirebilmemiz için yapay zekâ teknolojilerinin insandan bağımsız kendi kendilerine bir eser ortaya koyması gerekmektedir. Nitekim gelişmiş kimi yapay zekalar herhangi bir komut almadan da bir ürün ortaya koyabilmektedir ancak ortaya çıkan ürün ağıncı mevcut dünya üzerindeki paylaşımlardan beslenerek ortaya koyduğu bir ürün olmaktadır ve eserin herhangi bir duygulanım sonucu ortaya çıktığı söylenemez.

Orijinal ve makul işlerin ortaya çıkması yaratıcılık olarak nitelendirilirken bunu anlayabilmek için ise yaratıcı davranışı diğerlerinden ayıranın ne olduğu ve yaratıcı kişilerin davranışlarının diğerlerinden farkının ne olduğu ortaya konulmalıdır (Stenberg ve Lubart'dan akt. Artut, 2019, s. 773). Yaratıcılık yalnızca özneye ait olmamakta onu alımlayıcı olan özne de bu konuda söz sahibi olmaktadır. Sanatta tekel anlamlar yerine birden fazla anlam olanağı vardır ve her özne bambaşka bir anlam olanağı demektir. Bu durumda sanatçı kadar sanat alımlayıcısı özneler de bu yaratım sürecine katkı sunmaktadır. Sanattaki sorgulamalar genellikle yaratıcı özne olarak eserin kime ait olduğunun sorgulandığı bir aidiyetlik meselesi ve eserin çıkış noktasında beslendiği kaynaklar üzerinden yaratıcılık meselesi etrafında toplanmaktadır.

Sanatçılar duygu ve düşüncelerini eserlerine yansıtırken yapay zekâ üretimlerinin böyle bir bilinç ve yaşantıya sahip olmaması ne sanat ne sanat değil bunun belirleyicisi olarak insanı merkeze almaktadır.

Bu noktada yapay zekâyı bir araç olarak insanı da bu teknolojilerle birlikte bir bütün olarak değerlendirmek gerektiğini söyleyen aktör-ağ teorisinin açıklamalarını merkeze almak ve bu ikilinin sanat üretimlerinde ortaklaşa hareket ettiklerini, anlam dünyası oluşturmada da herhangi bir duygulanım yaratmada da insan-yapay zekâ etkileşimli bir etkinin olduğunu söylemek gerekmektedir (Arielli ve Manovich, 2023, s. 225). Her ne kadar insan üretimi eserlere çok benzer nitelikte eserler ortaya koyabilse de bir yapay zekanın Kazimir Malevich<sup>6</sup> tarzı soyut bir üretim ortaya koyduğunda bunun sanat eseri olup olmadığını tartışmak meseleyi çok farklı noktalara götürmektedir. Çağdaş sanat oldukça öznel anlamlar yaratırken, sanat eseri üreticisi dışında sanat kamusunca da sanat olup olmadığı, sanatsa da nasıl bir estetik değer taşıdığına yönelik tartışmaları beraberinde getirmektedir.

Günün sonunda anlamları yaratan da onları yorumlayan da hikâye anlatıcı olarak nitelendirilen insandır ve sanat ancak insan merkezli bir şekilde düşünüldüğünde bir anlam kazanmaktadır. Her şeyin tüketildiği çağımızda ise artık hem sanat hem de sanatta anlam tüketilmekte, yapay zekâ teknolojileriyle de bu tüketim geniş bir alana yayılmaktadır. Herkes tüketici olduğu gibi artık herkes sanatçıdır ve kâğıt, kalem, fırça ve tuval yerine ağ teknolojileriyle, verilerle sanatı üretmekte ve tüketmektedir. Bu noktada sanat dünyası belki de artık yapay zekâyı sanatçı ve üretimlerini de sanat eseri olarak nitelendirebilmektedir. Sanatı eski kavramlar üzerinden ve estetik birtakım değerlendirmeler çerçevesinde ele aldığımızda bugün ortaya çıkan ve teknolojik olanaklarla şekillenen çalışmalar sanat olarak nitelendirilmekte zorluk yaşamaktadır. Anlamsızlığın yegâne anlam olduğu günümüzde sürekli bir anlam arayışı sürerken sanat üzerine olan kavramlarımızı da belli ki yeniden güncellememiz ve yeni teknolojiler çağına uygun yeni bir paradigma oluşturmamız gerekmektedir.

- 1 AARON yazılımı önceleri sadece çizimler yaparken daha sonra gelişmiş versiyonunda insan-makine işbirliği içerisinde renklendirmeler yapmakta ve yaratıcısı Cohen ile birlikte “Cohen tarzı” eserler ortaya koymaktadır.
- 2 2014 yılında geliştirilen ve Generative Adversarial Networks adı verilen algoritma, üretici ve ayırıcı işlevleriyle bir makine tarafından oluşturulduğu anlaşılmayan eserler ortaya çıkıyor.
- 3 <https://refikanadol.com/>, Erişim Tarihi: 20.11.2023
- 4 <https://genekogan.com/>, Erişim Tarihi: 20.11.2023
- 5 <https://bagerakbay.com/deniz-yilmaz/>, Erişim Tarihi: 20.11.2023
- 6 Kazimir Malevich, geometrik soyut sanat tarzında eserler ortaya koyan ve Siyah Kare isimli eseriyle tartışmalar yaratan ressam ve sanat teorisyenidir.

## Kaynakça

- Artun, A. (2017). Sunuş / Sanat Piyasası ve Sanatın Özerkliği (2 Eylül 2015). *E-skopdergi*, 8/13 Mayıs 2017. (<http://www.e-skop.com>)
- Artut, S. (2019). Yapay zekâ olgusunun güncel sanat çalışmalarındaki açılımları. *İnsan ve İnsan*, 6 (22), 767-783.
- Arielli, E., ve Manovich, L. (2023) Yapay zekâ estetiği ve insan merkezli yaratıcılık miti. (çev. Kerem Ozan Bayraktar), *Marmara Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 14(1), 214-226.
- Aslan, E. (2019). Yapay zekâ resimleri ve sanatın başkalaşan mecrası üzerine. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (42), 231-242.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu*, Sylvère Lotringer- Sanat Korsanlığı Sunuşu. (Çev. Elçin Gen-Işık Ergüden). İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2013b). *Tüketim Toplumu* (Çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin). Ayrıntı Yayınları.
- Becker, Howard S. (2013). *Sanat Dünyaları*. (Çev. Evren Yılmaz). Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Pasajlar*. (Çev. A. Cemal). Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2016b). Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı. *Pasajlar* içinde (Çev. Ahmet Cemal, s. 50-87). Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Darbel, A. (2011). *Sanat Sevdası: Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitleleri*. (Çev. Sertaç Canbolat). Metis Yayıncılık.
- Bruno L. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.
- Chip, B. H. (1968). *Theories of Modern Art: A Sourcebook by Artists and Critics*. University of California Pres.
- Cohen, H. (1995). The further exploits of AARON, Painter. *Stanford Humanities Review*. 4/2, 141-158.
- Coşkun, R. (2014). Teknolojinin olanakları ile değişen sanat alanı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (6), 76-89.
- Danto, A. C. (2017). *Sanat Nedir*. (Çev. Zeynep Baransel). Sel Yayıncılık.
- Doğan, E. M. (2023). Yapay zekâ ve sanat: üretken yapay zekâ çağında sanat eseri ve aura kavramı. *Yapay Zeka, Blockchain ve Nesnelere İnterneti Kitap Serisi Yapay Zekâ: Alan Uygulamaları-2* içinde. Nobel Yayıncılık.
- Dörnbucak Özcan, O. (2001). Üretim ve Tüketim İlişkisinin Sanata Etkisi, Marmara Üniversitesi, *Güzel Sanatlar Enstitüsü*, Resim Ana Sanat Dalı, Resim Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tez, İstanbul.
- Düz, N. (2017). Sanatta özne-nesne ilişkisi ve yaratıcılık. *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4(2), 28-36.
- Gans, H. J. ve İncirlioğlu, E. O. (2007). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. Yapı Kredi Yayınları.
- Güven Ak, K. (2020) Sanatın kimliği, kimliğin sanatı. *Ulakbilge*, 48, s. 601–620. doi: 10.7816/ulakbilge-08-48-10.
- Gombrich, E. H. (2002), *Sanatın Öyküsü*. (Çevirenler: Erol Erduran ve Ömer Erduran). Remzi Kitabevi.
- Hasgüler, S. B. (2012). Sanat ile teknolojiyi performansta birleştiren sanatçı: Stelarc. *Msgsü Sosyal Bilimler*, (5), 39-49.
- Hertzman, A. (2018). Can computers create art? *Arts*, 1-33. doi:10.3390/arts7020018.

- Karagöl, A., ve Kaplanoğlu, L. (2022). Sosyal Medya ve Sanat İlişkisi Bağlamında Sanat Profesyonellerinin Sosyal Medya Kullanımı. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (1), 126-138.
- Karaçalı, B. (2018). Çağdaş sanatın dili – malzemenin sözü. *Sanat - Tasarım Dergisi* (9), 29-35.
- Kılıç, A. G. (2023). Sanatta beden üzerine bir çalışma: Performans sanatı “Marina Abramovic”. *Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (1), 135-161.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. Metis Yayınları.
- Lenoir, B. (2004). *Sanat Yapıtı*. (Çev. A. Derman). Yapı Kredi Yayınları.
- Csikszentmihalyi, M. (1997). *Flow and The Psychology of Discovery and Invention*. Harper Perennial, s. 27-37.
- Moran, B. (2003). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İletişim Yayınları.
- Mülayim, S. (1983). *Sanat Tarihi Metodu*. Anadolu Sanat Yayınları.
- Mülayim, S. (1989). *Sanata Giriş*. Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayınları.
- Oğuz, E. (2022). Sanat seri üretimi: Çağdaş sanat fabrikaları. *İdil*, 100, Aralık, doi: 10.7816/ıdil-11-100-08.
- Ötügen, C. (2008). Sanat yapıtına yaklaşım biçimleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2).
- Read, H. (1974). *Sanatın Anlamı*. (Çev. N. Asgari ve G. İnal). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Read, H. (2018). *Sanat ve Toplum*. (Çev. Elif Köksal). Hayalperest Yayınları.
- Rosenblum, N. (2022). History of Photography. Erişim Tarihi:15 Kasım 2023. <https://www.Britannica.Com/Technology/Photography/Daguerreotype>.
- San, İ. (2008). *Sanat ve Eğitim, Yaratıcılık, Temel Sanat Kuramları, Sanat Eleştirisi Yaklaşımları*. Ütopya Yayınevi.
- Saygın, E.P., ve Fındıklı, S., (2021). Tuvalden tuşa: Sanat pazarındaki dijital dönüşümde NFT’lerin rolü. *BMIJ* 9 (4): 1452-1466.
- Selçuk, S.Ü. ve Selçuk, E. (2017). Sanat piyasası ve sanatçı. *İdil*, 6 (36), s. 2233-2344.
- Semercioğlu, C. (2019), ‘Duvara bantlanmış muz’un tarihi. *Diken Gazetesi*, <https://www.Diken.Com.Tr/Duvara-Bantlanmis-Muzun-Tarihi/>, Erişim Tarihi: 25/11/2023.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı*. (Çev. İ. Türkmen). Ayrıntı Yayınları.
- Toprak, A. (2020). Yapay zekâ algoritmalarının dijital enstalasyona dönüşmesi. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, (14), 47-59.
- Tunçelli, O. (2014). Günümüz Sanatında Sanat Eseri Ve Değerinin Değişkenleri; Andreas Gursky Örneği. Kocaeli Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi*, Kocaeli.
- Ünal, M. (2013), Kültür Sanat Haritası, <https://www.marsmezat.com/blog/270/bir-yatirim-araci-olarak-sanat>, Erişim Tarihi: 19/11/2023.
- Wölfflin, H. (2002). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (H. Arz, Çev.). Remzi Kitapevi Yayınları.
- Wu, C. (2014). *Kültürün Özelleştirilmesi. 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*.Çeviren: Esin Soğancılar. İletişim Yayınları.

- Yağcı, U., ve Küpeli, A. E. (2022). Türkiye’de Şirketlerin Yatırım Aracı Olarak Sanat. *Uluslararası Disiplinlerarası Ve Kültürlerarası Sanat*, 7(14), 104-121.
- Yüksel, M. (2012). Damien Hirst’ün Sanat Pazarı. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16(3), 159-170.
- Yılmaz, S. T. (2016). Geçmişten Bugüne Kimlik Göstergesi Olarak Sanat. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9, 42.