

Bir Çalışmanın Sanat Eseri Olarak Değerlendirilme Sürecine Eleştirel Bakış

Güneş Oktay¹

Öz

Sanat eserine bakış, tarihsel süreç içerisinde sanatın geçirdiği kırılmalarla beraber değişim göstermiştir. Sanatın doğasında var olan eleştirelilik, sanatın tanımını genişleterek onu dönüştürmüştür. Bu durum sanat eserinin nesneden bağımsız, sadece bir kavram ya da deneyim olarak da kabul edilebileceğini göstermiştir. Sanatçı tarafından üretilen eserin atölyeden çıkarak kamuya sunulması, sergilenmesi, ticari bir boyut da kazanmasına neden olur. Özellikle üretilen sanatsal çalışmaların nasıl ve ne zaman sanat eseri olarak değer gördüğü, postmodernizm ile birlikte değişen sanat-nesne ilişkisi ile birlikte farklılık göstermiştir. Günümüz sanat anlayışında sosyal medya ve dijital platformların varlığı sanatın sergilenmesi ve pazarlanmasında alternatifler yaratmış, sanatçı ve sanat eserinin görünürlüğünü değiştirmiştir. Araştırmada tüm bu tartışmaların temel alındığı kapsamlı bir literatür taraması yapılmış, görsel materyaller incelenmiştir. Bu yöntem, araştırmanın teorik temellerini güçlendirerek sanat eserinin ne olduğu ve sanatın geçirdiği süreci anlamak için gerekli altyapıyı oluşturmuştur. Üretilen çalışmaların sanat eseri olarak değerlendirilme sürecinde, eserin tanımı ve değeri Heidegger, Baudrillard, Benjamin ve Bourriaud gibi düşünürlerin görüşleri üzerinden ele alınırken, eserin nesne, kavram ve mekânla olan ilişkisi ile sanatçının eser üzerindeki etkisi tartışılmıştır. Sanatın pazarlanabilir özelliğiyle beraber sanatçının eserine öznel yaklaşımı ve izleyici tarafından nasıl kabul aldığı temel alınarak karşılaştırmalı inceleme yapılmış, sanat eserinin ne olduğu ve üretilen çalışmanın ne zaman eser değeri aldığı, bir standarttan ziyade, toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamlara dayalı olduğu görülmüştür. Öznesi değişse de sanat eserinin değerinin genellikle belirli bir kültürel iktidar grubunun belirlediği normlara göre şekillendiği anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat eseri, Nesne, Sergileme, Atölye.

A Critical View on the Process of Evaluating Artworks as Works of Art

Abstract

The perspective on artwork has changed over time alongside the transformations art itself has undergone throughout history. The inherent critical nature of art has expanded and transformed its definition. This has demonstrated that an artwork can be accepted as merely a concept or experience,

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, ORCID NO: 0000-0001-9243-5674, gunesoktay@aydin.edu.tr

independent of the object. When an artwork produced by an artist leaves the studio to be exhibited and presented to the public, it gains a commercial dimension as well. The manner and timing of how and when produced artistic works are valued as artworks have changed, especially with the changing art-object relationship brought about by postmodernism. In today's sense of art, the presence of social media and digital platforms has created alternatives for the exhibition and marketing of art, altering the visibility of both the artist and the artwork. In the research, a comprehensive literature review based on all these discussions was conducted, and visual materials were examined. This method has strengthened the theoretical foundations of the research, providing the necessary infrastructure to understand what an artwork is and the process art has undergone. In the process of evaluating produced works as artworks, the definition and value of the work were discussed through the perspectives of philosophers like Heidegger, Baudrillard, Benjamin, and Bourriaud, along with the relationship of the work with object, concept, and space, and the artist's influence on the work. A comparative examination was conducted based on the marketable feature of art, the artist's subjective approach to their work, and how it is accepted by the viewer. It was found that what constitutes an artwork and when a produced piece gains the value of an artwork is based on societal, cultural, and historical contexts rather than a standard. Although the subject may change, it was understood that the value of an artwork is generally shaped according to the norms determined by a certain cultural power group.

Keywords: Work of Art, Object, Exhibition, Studio

Tarihsel süreç içerisinde sanat ve zanaat ayrımının olmadığı bir dönemden, günümüzde nesneden bağımsızlaşan sanat anlayışı tartışmalarına geçilmiş, sanatçının eseri tanımlamadaki payı da bu tartışmalara etki etmiştir. Tüm bu değişimlerin kökenlerini anlamak için Avrupa'da müzeleşme hareketinin başlangıcına, Rönesans dönemine bakmak önemlidir. Rönesans ile birlikte Avrupa'da başlayan müzeleşme hareketinin ilk örneği 14. yüzyıldaki nadire kabineleridir. İlginç ve nadir nesnelerin biriktirildiği bu yerler koleksiyonculuğun gelişmesi ve sergilemenin önünü açar. Nadire kabilelerini oluşturanlar, resim, heykel ya da kişisel beğeniye bağlı ilginç nesnelere kadar tarihi ve bilimsel malzemeler de olabilir. Alman sanat eleştirmeni Walter Grasskamp (2005), Rönesans dönemindeki atölyeleri, sanatçıların koleksiyoncu gibi hareket edip atölyelerinde model olarak kullandıkları birçok nesneyi bulundurmaları nedeniyle minyatür nadire kabinelerine benzetir. Üstelik sanatçıların kendi meslektaşlarının çalışmalarını da toplamaları ona göre müzeciliğin başlangıcına örnek olarak verilebilir (s. 69). Sanatçılardaki bu koleksiyoncu tutum, atölyeleri kendi sergileme mekânları olarak düzenlemelerini sağlarken diğer taraftan bu parçaları yaratım süreçleri için de kullanırlar. Bazen parçalardan aldıkları ilham yeni çalışmalar yapmalarına yardımcı olurken bazen de onları kendi çalışmalarına dahil ederler. Sanatçıların atölyelerini kendi zevk ve kişisel beğenilerine göre düzenlemeleri, yaratıcılıklarına doğrudan etki ederek oluşturdukları eserlerin özgünlüğüne katkı sağlar.

Nadire kabileleri 17. yüzyılda Avrupa'da yaygınlaşmış, 18. ve 19. yüzyıllarda modern müzelerin oluşumunda etkili olmuştur (Artun, 2017, s. 15). Müzeler artık koleksiyonlarını, bilgiyi ve tarihi ön planda tutarak göstermeyi amaçlar. 18. yüzyıla kadar soylulara ve saray çevresine ait olan özel koleksiyonlar, Fransız Akademisi üyelerinin düzenlediği Salon sergileri ile birlikte zamanla kamuya açılmaya başlamıştır. Koleksiyon ve sergilerin kamuya

açılması sanat eleştirisini beraberinde getirdiği gibi, modernleşme ile birlikte değişmeye başlayan sanat anlayışı, müzecilik eleştirilerini de oluşturmaya başlar. Bu durum sanat eserine bakışı da değiştirir. Çalışmaların sanat eseri değerini aldığı yer atölye, galeri ya da kamusal bir mekân olabilir. Aynı şekilde sanat eseri bir nesne ile birlikte düşünülebileceği gibi kavramın da eser niteliği taşıyabildiği görülür. Günümüze kadar sanatın geçirdiği kırılmalar göz önünde bulundurulduğunda, sanat eserinin ne olduğu kadar ne zaman eser değeri aldığı da önemli olmaya başlar.

Araştırma, sanatçı tarafından üretilen özgün sanat çalışmalarına ne zaman ve kim tarafından sanat eseri değeri yüklendiği üzerinde dururken geçmişten günümüze yaşanan kırılmaların sanat üzerindeki etkisi üzerinden değerlendirilmiştir. Bir sanat eserinin değerini belirleyen faktörler ve bu değer nasıl oluştuğunu anlamak için, eseri toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamıyla ele almak önemlidir.

Postmodernizm ile birlikte, özellikle galeri gibi yapıların varlığının sanatın ticarileşmesine neden olduğu eleştirileri ortaya çıkmış, sanatın nesneden bağımsız sadece bir kavram ya da deneyim olarak da kabul edilmeye başlandığı görülmüştür. Bu süreçte sanat eserinin ne olduğu, eserin kalıcılığının ona sanat eseri özelliğini katacak nitelik olup olmadığı tartışılmaya başlanmıştır. Sanatçının atölyedeki çalışma pratiğinin Ortaçağ'dan günümüze geçirdiği değişim üzerine yapılan bu incelemede, sanatın tanımı ve atölyenin sanat eserindeki etkisi ele alınmıştır. Atölyeden kamuya çıkarak sergilenen eserin ticari kaygılarla tüketim nesnesine dönüşümünü etkileyen faktörler, günümüz sergileme pratikleri de dikkate alınarak tartışılmıştır. Bu bağlamda, sanatçının eser üzerindeki rolü ve otoritenin etkisi, günümüz sergileme yöntemleri göz önünde bulundurularak incelenmiştir.

Araştırmada tüm bu tartışmaların temel alındığı kapsamlı bir literatür taraması yapılmış, film ve video gibi görsel materyaller incelenmiştir. Bu yöntem, araştırmanın teorik temellerini güçlendirdiği gibi sanat eserinin ne olduğu ve sanatın geçirdiği süreci anlamak için gerekli altyapıyı oluşturmuştur. Yazılı ve görsel kaynaklardan elde edilen verilerin bir araya getirilmesi, konunun daha kapsamlı ve birbirleriyle daha detaylı ilişkilendirilerek ele alınmasını sağlamıştır. Üretilen çalışmaların sanat eseri olarak değerlendirilme sürecinde, eserin tanımı ve değeri Heidegger, Baudrillard, Benjamin ve Bourriaud gibi düşünürlerin görüşleri üzerinden ele alınırken, eserin nesne, kavram ve mekânla olan ilişkisi ile sanatçının eser üzerindeki etkisi tartışılmıştır. Sanatçının rolünün atölyeden başlayarak tartışmada ele alınması önemlidir. Eserin üretim aşamasından başlayarak günümüz koşullarını da içerecek şekilde ve sanatın geçirdiği süreç temel alınarak incelenen bu araştırma konusunun, bu yönüyle alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Üretim ve Sergileme Mekânları Olarak Atölye

14. yüzyıl itibariyle önem verilmeye başlanan nadire kabineleri genellikle kişisel zevklere göre oluşturulurdu. Kabinayı oluşturan koleksiyonerin beğenisi, vizyonu ve ekonomik yeterliliği önemlidir. Bir anlamda kişisel bir mekân yaratılır ve paylaşılır. Sanatçı için kişisel mekân günümüzde atölyedir. Sanatçı atölyeleri yaratımın başlangıç mekânı olmakla beraber farklı dönemler içerisinde değişik işlevleri bulunur. Bunun için Ortaçağ'dan

günümüze atölyenin değişen işlevi ve algısına bakmak, sanatçının atölyeyi kendi üretim pratiği içerisinde nasıl konumlandığını anlamak açısından faydalı olacaktır.

18. yüzyıldan itibaren güzel sanatlar kavramının oluşması sanat/zanaat ayrımını gerçekleştirmiş, sanat ve sanat eseri kavramlarının tanımı da süreç içerisinde değişiklik göstermiştir. Ortaçağ'da sanat ve zanaat ayrımı yoktur. Bu ayrım, atölye işleyişine de yansır. Skolastik düşüncenin varlığı ile Ortaçağ'da hâkim olan Katolik kilisesi, sanata da hakimdir. Sanat ve zanaatın birbirinden farklı olmadığı bu dönemde ressamlar ticari ve dini geleneklere bağlı kalarak sipariş üzerine resim yaparlar. Sipariş edilen pano resimleri ve freskler için karşılıklı sözleşmeler imzalanır, istenen resme dair detaylar ve ücret bu sözleşmelerde yer alır (Baxandall, 2015, s.23). Ortaçağ ressamı günümüz algısıyla *usta* olarak düşünülebilir. Sanatçılar atölyelerinde yalnız olmayıp büyük bir ekibin parçasıdır ve beraber çalışırlar. Yaratıcılık ve özgünlük yerine becerinin ön planda olduğu o dönemde sanatçı aslında bir anlamda işçi gibidir. Larry Shiner (2017) Ortaçağ ustası için, herkesin, ürünün kendi alanını ilgilendiren kısmını yaptığı atölye üyelerinden biri olarak söz eder (s. 63). Dolayısıyla usta, siparişleri tek başına değil, atölye üyelerinden biri olarak alır.

Rönesans ile beraber sanatçılar daha özgür ve özerk bir konuma doğru ilerlemeye başlamışlardır. Bunda sanatta hâkimiyetin kiliseden saraya geçmesi etkili olmuştur. Sanat ve zanaat birbirinden ayrı düşünölmeye başlanmış, sanatçının kişisel ifade ve özgünlüğünü eserlerine yansıtmasının önü açılmıştır. Ortaçağ'da ustaların ortak çalışma alanı olan atölyeler, Rönesans döneminde sanatçıların kişisel alanlarına dönüşmeye başlamıştır. Her iki dönemde var olan ustaların çırakları eğittiği, onlara mesleklerini öğrettiği sistem, Rönesans döneminde günümüz sanat anlayışına yakın olan daha bireysel ve özgür bir çalışma ortamında gerçekleşir. Sosyolog Richard Sennett (2013), Ortaçağ ve Rönesans döneminde atölyeleri toplumsal ve kültürel etkileşimlerin yaşandığı önemli sosyal mekânlar olarak yorumlar. Usta-çırak ilişkisinin varlığı, sanatçıların mesleki gelişmelerini sağlarken atölyeler de bilginin aktarılmasına katkıda bulunan mekânlar olmuştur. Ortaçağ ve takip eden Rönesans döneminde değişen sanat anlayışı, bu mekânlardaki sosyal ve kültürel kimliklerin şekillenmesinde etkilidir.

19. yüzyıl Sanayi Devrimi ile başlayan değişimler, sanat üretimine de yansımıştır. Hızlı sanayileşme sonucu Fransa'da ortaya çıkan zengin zümre kültürel yozlaşmayı beraberinde getirirken buna karşı duran bazı sanatçılar gerçekçilik akımının ortaya çıkmasını sağlamış, köylü ve kasabalıların yaşadıklarını olduğu gibi resimlerine yansıtmışlardır (Erden, 2016, s. 17-20). Sanatçılar bireysel atölyeler kurarak daha kişisel ve özgün eserler üretmeye yönelmişlerdir. Bu döneme Gustave Courbet'nin 1855 yılında yaptığı *Sanatçının Atölyesi* resmi örnek verilebilir. Resmin ortasında Courbet atölyesinde bir manzara resmi yaparken görülür. Resmin sağında Paris sosyetesinden, solunda ise toplumun farklı kesimlerinden insan figürleri yer alır. Bu resimle beraber kent gerçekliği sanatın bir parçası olmaya başlamış, iktidar grubu ve geleneğe başkaldırının da adımları atılmıştır. 20. yüzyılda II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle değişen dinamikler ise sanatta yeni eğilimler ve kırılmalar yaratmış, sanat eserinin tanımını genişleterek yeni kavramlar oluşmasının önünü açmıştır. Bu dönemde düşünce ve eser yapım süreci önem kazanmıştır. Sanatçı atölyelerine olan

yaklaşım da aynı şekilde değişmeye başlamıştır. Sanatçıların atölyeleri, sadece üretim mekânı olmaktan çıkıp, aynı zamanda sergileme ve tartışma alanlarına dönüşmüştür.

1960'larda popüler kültür nesnelere ile tüketim toplumu simgelerini sanat eserlerine dönüştüren Andy Warhol, pop sanatın en önemli temsilcisidir. El yapımı eser yapmanın karşısında yer alan Warhol, atölyesinde bir makine gibi kalıplarla seri baskılar üretmiştir. Fabrika (İng. *The Factory*) ismini verdiği atölyesi, New York'un en önemli buluşma mekânlarından biridir. İlk olarak, 1962'de bir apartman dairesinde kurulan Fabrika'da seri üretim çalışmalarını gerçekleştirir. Gümüş Fabrika olarak anılan ikinci atölyesinin duvarlarını ve tavanını alüminyum folyo ile kaplar. Mekândaki tüm eşyalar da gümüş spreyle boyanmıştır. Gümüş çılgınlığı Warhol'un kendisine de yansır. Giyiminden peruğuna kadar dış görünüşünü de gümüş rengine çeviren Warhol böylece bizzat kendisini sanatın bir parçası haline getirmiştir (Şahiner, 2008, s. 22). Andy Warhol'un resimlerinden filmlerine kadar çok çeşitlilik gösteren çalışmalarını ürettiği bu mekân aynı zamanda ünlülerin de buluşma yeridir. Zamanla farklı mekânlarda faaliyet gösteren Fabrika, müzik, film, moda ve toplumsal etkinliklerin bir araya geldiği bir merkez haline gelmiştir. Biyografi yazarı ve aynı zamanda buranın müdavimlerinden (diğer bir deyişle Fabrika insanlarından) Viktor Bockris Fabrika'yı "kapılarını açtığı andan itibaren Bauhaus'la ya da daha önceki örnekleriyle karşılaştırıldığında dünyanın en akıllı sanat komünlerinden biri (Shorr, 2015)" olarak tanımlar. Ona göre burası çok üst düzey bir düşünce kuruluşu, ortak bir sanatsal buluşma yeridir. Rönesans atölyelerindeki usta-çırak ilişkisinden farklı olarak Warhol'un Fabrika'sı, kolektif üretim ve iş birliğine dayalı bir ortamı yansıtır. Sanatçının kişiliğini de yansıtan bu mekân, oyuncudan yönetmene, ressamdan müzisyene sanat alanının farklı aktörlerini bir araya getirerek toplumsal etkileşimi teşvik ettiği gibi, burada düzenlenen sıra dışı etkinlik ve partilerle de popüler kültürü sanat anlayışının merkezine almıştır.

Warhol'un özgünlük kavramını sorgulayarak gerçekleştirdiği endüstriyel çalışmaları, seri olarak Fabrika'da üretilir ve çoğaltılır. Danto (2014), Warhol'un sanatı için neredeyse tamamen ticari amaçlı grafik sanatların sıradanlığı üzerine olduğu görüşündedir (s. 52). Giderer'in (2003) deyişle Warhol'un "orijinal yapıt üreten sanatçıyı yok eden" (s.143) bakışı, atölyesini de kopyalar üreten bir fabrikaya dönüştürmüştür. Belki Rönesans dönemindeki gibi usta-çırak ilişkisi tam anlamıyla yoktur ama sanatçının atölyesini kişisel beğenisine göre düzenlemesi ve onu kendi kişiliğinin bir yansıması olarak görme durumu benzerdir.

Nasıl ki Fabrika sadece üretim yeri değil aynı zamanda sosyal ve kültürel buluşma yeriye ondan sonra gelen birçok sanatçı için de atölye anlayışı benzer olmuştur. Özellikle kolektif üretim pratiğini benimsemiş pek çok sanatçının günümüzde de atölyeye bakış açıları ona yakındır. Olafur Eliasson, Berlin'de 1995'te kendi ismiyle kurduğu atölyesi ile bu anlayışı devam ettiren sanatçılar arasındadır. Mekân, mimarlar, teknisyenler, sanatçılar gibi farklı alanlardan uzmanların bir araya gelerek çalıştığı, deneyler yaparak sanat eserleri ve projelerin geliştirildiği bir yer olmanın yanı sıra, sanat dünyası dışındaki kişi ve kurumlarla sanatsal ve entelektüel alışverişi ilerletmek amacıyla atölye çalışmaları ve etkinliklere de ev sahipliği yapmaktadır (Eliasson, 2024). Eliasson'un atölye anlayışı, kolektif araştırmalar,

deneyler yapılabilir bir mekân, projelerin geliştirilebildiği bir stüdyo yaklaşımını yansıtır ve çalışmalarını da bu anlayış doğrultusunda gerçekleştirir.

Sanatçı atölyesi, üretimin fiziki olarak başladığı mekân olarak kabul edilebilir. Murat Aksoy (2021), geleneksel atölye, stüdyo ve galeri arasında, sanatçının sergileme ve üretme alanı üzerinden ilişki kurar. Ona göre geleneksel atölye, stüdyo ve galeri mekânlarından farklı olarak daha dağınık ve sergileme açısından belli bir hiyerarşiden yoksundur. Atölye, sanat eserinin hem üretildiği yer hem de sergi alanı olması yönüyle ikili bir işleve sahiptir. Sanatçı için atölye, üretim ve yaratım alanı olduğu için, atölye içerisindeki sergileme yöntemi ve hiyerarşi de sanatçının eserleri arasında kurduğu ilişki ve üretimini devam ettirme motivasyonu doğrultusunda yaptığı düzenlemeye göredir. Sanatçı Daniel Buren (2005), atölyeyi özel, kişisel bir yer olarak sadece orada ikamet eden sanatçının yargıda bulunabileceği bir deneyim mekânı olarak tanımlar. Atölyede sanatçı istediği gibi hareket eder, orayı istediği gibi düzenler, kurgular ve istediği malzemeleri, çalışmalarını mekâna dahil eder, asar, oynar, yırtar. Atölye, üreten kişinin ürünüdür, galeri ise artık üretilen çalışmaların izleyiciyle paylaşıldığı mekândır. Sanatçı, sergilemek istediği çalışmalarını atölyesinden çıkararak galeriye getirir, kamuya açar. Sanatçı, hangi işlerin sergileneceğine ya da sergilemeye değer olduğunu seçen en önemli öznedir. Bir anlamda öncelikle çalışmaya eser değerini ilk yükleyen sanatçının kendisidir.

Atölyenin kendisinin sanat eseri haline gelerek galeride sergilendiği örnekleri de görmek mümkündür. 1998'de, Francis Bacon'ın ölümünden altı yıl sonra, varisi John Edwards, Bacon'ın atölyesini sanatçının doğup yaşadığı Dublin'deki Hugh Lane Galeri'ye bağışlamıştır. Küratör ve arkeologlardan oluşan bir ekip tüm nesnelerin konumlarını haritalandırarak çalışmalarını seyahat için hazırlamış, toz dahil her bir öğeyi etiketleyip paketleyerek taşımışlardır (Hughlane, 2024). Galerinin müdürü Barbara Dawson, "Bu bir kopya değil, stüdyoyu yüzlerce parçaya böldük ve her bir parça taşınmak üzere dışarı çıkarıldı. Duvarları aldık, kapıyı aldık –ki kapı, onun paleti olarak kullanıldığından çok güzeldi, çatı pencerelerini, döşeme tahtalarının tozunu bile aldık" (Landi, 2010, s. 79) diyerek Bacon'ın atölyesinin galeri mekânında nasıl gerçekçi olarak sergilendiğini açıklar. Galeride Bacon'ın ölmeden önce yapmakta olduğu son resim dahil atölyesindeki her bir öğenin olduğu gibi korunarak sergilenmesi, atölyenin mekân olarak kendisini sergilenebilir bir nesne haline getirmiştir. Bu atölyenin ünlü bir ressamın ait olması, onu eser niteliğine sokan özelliğidir. Sergilenebilir özelliğiyle tüketim nesnesine dönüşen atölyeyi daha sonra detaylandırılacak olan sanat nesnesi, tüketim nesnesi ve mekân üzerinden de okumak mümkündür.

Sanat Eseri-Nesne-Kavram

1960 sonrası dönemde postmodernizm kavramı ile birlikte var olan kalıp ve sınırlar yıkılmış, neyin sanat kabul edilebileceği, neyin edilemeyeceği tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışmalarda sanat eseri nesneden bağımsız, bir kavram olarak ele alınır. Sanatın geçirdiği kırılmaları anlamak için postmodernizm öncesi döneme bakmak önemlidir. Sanat eseri ve nesne tartışmaları bağlamında Fütüristler müzelere mezarlık yakıştırması yaparken sanatın geçmişiyle olan bağını kopararak yeni bir söylem, yeni bir hareket yaratmak isterler

(Marinetti, 2016). Sanatçı manifestolarının ön plana çıktığı fütürizmden sonra ise dadaclar düzen karşıtı bir anlayış benimseyerek sanat eseri oluşturmanın geleneksel yöntemlerini dışlamışlardır. Bu hareketin öncülerinden Marcel Duchamp, hazır nesnelere sanatın ve sanat eserinin ne olduğunu sorgulamış, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür (Antmen, 2009, s. 125). Minimalizm ve kavramsal sanat ile beraber artık resmin geleneksel malzeme ve teknikle olan sınırları aşılmış, eser mekâna yayılmıştır. Bu durumda sanat eseri - nesne ilişkisi değişmeye başlamıştır. Nasıl ki kavramsal sanat sonrası, bir kavramın, bir düşüncenin de sanat eserinin bir parçası olduğu savunulmuşsa, günümüzde de bu düşünceye paralel olarak nesnenin, sınırlarını aşarak izleyici ile etkileşimde olması, sanat eserinin bir parçası sayılabilir. Kosuth (1972), “Duchamp’tan sonraki tüm sanatlar doğası gereği kavramsaldir çünkü sanat yalnızca kavramsal olarak var olur” (s. 161) der (Görsel 1). Çünkü onlar için sanat nesne değil, sanatçının sanat anlayışındadır ki nesnelere de bu anlayışa tabidir. Burada Damien Hirst’ün (1996) *Evim Evim Güzel Evim* isimli bardaklar, izmarit dolu küllükler, boş bira şişeleri, palet, şövale, fırça gibi atölyeye ait malzemelerden oluşan enstalasyonunun örneklenmesi yerinde olacaktır, öyle ki bu enstalasyon çöp zannedilerek temizlik görevlileri tarafından süpürülerek çöpe atılmıştır. Yani sanatçı, sanat anlayışını atölyesindeki nesnelere arayıcılığıyla yansıtarak Kuspit’in (2010) tabiriyle çöp eseri ya da atölyesinin çöp yığını galeriye taşıyıp onu sanat yoluyla kurumsallaştırmış ve galeride sergileyerek ona sanat kimliği kazandırmıştır (s. 88) (Görsel 2).

Sınırları iyice bulanıklaşan eserin ne ya da hangisi olduğu düşüncesinden hareketle Marshall McLuhan’ın “artık bütün insan çevresinin bir sanat eseri olarak düzenlenebileceği” (akt. Baudrillard, 2014, para. 18) düşüncesi eserin nesnesizleşmesiyle beraber sanatçının kendi kararı ve niyeti



Görsel 1. Marcel Duchamp, *Çeşme*, (Duchamp, 1917)



Görsel 2. Damien Hirst, *Evim Evim Güzel Evim*, 21.2 x 21.2 x 2.4 cm, porselen, nesne üzerine çoklu serigrafı (Hirst, 1996)

sonucu herhangi bir nesnenin de esere dönüşebileceğini gösterir. Baudrillard (2014) bunu şöyle savunur: “Obur bayağılık estetiği sayesinde, gerçeği bir sanat eseri yapmak için, onu yararsız bir işleme çevirmek yeterli olmuştur. Aynı şekilde, kullanılmayan ve dolayısıyla yararsız olan eski nesnelere de otomatik olarak sanat *aurasına* bürünür” (para. 39). Burada Baudrillard, Walter Benjamin'in özgün eser için kullandığı *aura* kavramı gibi, *simülak*ların yani gerçek olmayan, gerçeklikten türetilen kopya imgelerin de bir *aura*'sının olduğundan; bir gerçek, bir de sahte simülasyonun varlığından söz eder.² Baudrillard (2010), “bu bayağı nesnelere, teknolojik nesnelere, sanal nesnelere, yeni tuhaf çekicilerdir- estetiğin ötesindeki yeni nesnelere, trans-estetik nesnelere- anlamsız, yanılımsız, aura'sız, değersiz, dünyamızın radikal yanılısına kaybının aynası olan fetiş-nesnelere” (s.41) der. Aslında burada yaptığı eleştiri, nesnenin dışarıdan zorlama bir etkiyle yapay bir *aura* edindiğidir. Marcel Duchamp'ın da yaptığı budur: Var olan nesneye yeni bir anlam yükleyerek onu tekrar sunmak. Bu yolla aslında sanat-nesne ve sanat-kavram ilişkilerini sorgulayarak sanatın kavramsallaşmasının önünü açmıştır.

Sanatın nesneden bağımsızlaşmasıyla ortaya çıkan *nesnesiz sanat* anlayışı, kavramsallaşan sanatın estetik temelli düşünülmemesi gerektiği yargısını ortaya çıkarır. Heidegger'e (2007) göre, malzeme sanat eserini ortaya çıkarsa da sanat eseri sadece malzemesi üzerinden değerlendirildiğinde nesneden farksızdır. Onu nesneden ayırarak sanat eseri haline getiren, üretilmesi nedeniyle oluşan ve onu insan zihnine yakınlaştıran, onun varoluşsal özelliğidir (s.22). Günümüzde sanat eseri kalıcı eserden çok, planlanan bir projenin ya da düşüncenin parçasına dönüşmüştür. Özellikle kavramsal sanat ile birlikte değişen üretim ve sergileme pratiği günümüzde de devam etmekte, sanat nesnesinin varlığı ve ne olduğu sorgulamaları güncelliğini korumaktadır. Bu bağlamda Tracey Emin'in çalışmaları örnek gösterilebilir. Emin, çalışmalarının öznesini oluşturan özel hayatını sanat nesnesi olarak sergiler. Geçmişten günümüze kadar yaşadığı tüm olayları, travmaları ya da onda iz bırakan duyguları çalışmalarına yansıtır. Örneğin 1999 yılında Tate Galerisi'nde sergilenen *Yatağım* isimli enstalasyonunda geçirdiği depresyon döneminde yatak odasının durumunu olduğu gibi yansıtır. Enstalasyonda dağınık yatağı ve yatağının yanındaki içki şişeleri, kullanılmış mendiller, prezervatifler vb. bir arada bulunur. Kişisel alanını olduğu gibi yansıtarak depresyonunun bir portresini yarattığı bu çalışması 1999'da Turner Ödülü'ne aday olduğunda eleştirmenler tarafından çok tartışılmıştır (Tate, t.y.). *Yatağım* geleneksel estetik algısıyla hoş karşılanmasa da eserde ifade edilen duygu ve aktarılan mesajın gücüne odaklanılır. Kişisel alanını doğrudan sergilemesi, sanatın ne olduğu tartışmalarını yaratır. Bazı eleştirmenler bunun sanat eseri sayılmasına karşı çıkarken sanatçının yaşadığı psikolojik deneyimi en çarpıcı ve gerçekçi şekilde yansıtması bakımından çalışma yine aynı şekilde sanat eseri olarak değerlendirilir. 1999'da ödülü alamamış olsa da adaylığı halen konuşulur ve bu tartışmaları da canlı tutar. Hans Haacke'ye

² "Simülak" ve "simülasyon", Fransız düşünür Jean Baudrillard tarafından ortaya atılan terimlerdir. Simülak, aslında gerçekte var olmayan, kopya imgedir. Modern toplumda artık gerçeklikle değil sadece gerçekliği temsil eden kopyalarla karşılaşılır, gerçekliği yansıtmaz, onun yerini alırlar. Simülasyon ise Baudrillard'ın çalışmalarında gerçeklik ve imge arasındaki ilişkiyi anlamak için kullandığı bir kavramdır. Ona göre, artık gerçekliğin tüm verilerinin olduğu ama gerçek olmayıp onu taklit eden bir simülasyon ortamı oluşturulmuştur. Baudrillard, simülasyonun gerçekliği yeniden üretmek yerine onu yok ettiğini ve gerçekliği bir simülak haline getirdiğini savunur (Baudrillard, 2021).

(2016) göre *sanat eseri* sayılan ürünler kültürel olarak belli bir zaman ve toplumsal katmanda olup onlara sanat eseri olmayı yüklemeye iktidarını elinde bulunduranlar tarafından önemli nesnelere olarak belirtilirler. Sanatçı da tıpkı sanat eseri gibi geçerliliğini belli bir kültürel iktidar grubunun göreceli ideolojik çerçevesinden alır. Dolayısıyla günümüzde sanatçı ve eserini var eden aslında bu iktidar grubudur. İktidar grubu değiştiğinde ya da dönemin popüler istekleri değiştiğinde sanat eseri değerini yitirir mi? Eğer yitirse sanat eseri zamansız olamaz. Tracey Emin'in enstalasyonu Tate Galeri koleksiyonunda sergilenirse de halen sanat eseri olup olmadığı tartışmaları devam etmektedir. Burada Emin'in kendi sanatçı tavrını kabul ettirmiş olması da önemlidir. O nedenle bu iktidar grubunu yine etkileyen sanatçının duruşu ve onu alımlayan izleyici tarafından aldığı karşılık olarak da okunabilir. Diğer taraftan eser toplumsal ya da ticari çıkarlar ile buluşmadığında sanat eseri niteliğini kaybeder mi? Aslında sanat eserinin zamansız olmasını sağlayan belirli zümrenin beğenisinden çok toplum tarafından kabul edilmesidir. Bu kabul edilme belli bir sürece de yayılabilir. Öyle ki onun değerini ondan sonra gelecek olan eserler ve değişimler de belirleyebilir. Aslında belirli dönemler içerisinde eserin ön plana çıkarak toplumsal ve ticari çıkarlarla buluşması, olumlu ya da olumsuz tartışmalar yaratması, sanatı canlı tutar.

Sanat Nesnesi-Tüketim Nesnesi-Mekân

Sanat eserlerinin alıcısına ulaşmasının en pratik yolu, sergileme mekânları, galerilerdir. Kamusal alanda sergilenmesi ile ticari alanda sergilenmesi arasında eserin sanat eseri olarak algılanması açısından fark vardır. Bu durum eserin sanatçının atölyesindeyken de farklı değildir. Ticari alanda eser alınıp satılabilir özelliindedir; o nedenle de bir ederi, ticari değeri vardır. Kamusal alanda çalışan birçok sanatçı, yaptıkları eserlerin sergilenen bir formatını galeri mekânına taşır.

20. yüzyılın ikinci yarısı ortaya çıkan ekolojik sanat ve yeryüzü sanatının temsilcileri bu tartışmanın merkezinde yer alarak, sanat eserlerinin geleneksel sergi mekânlarından uzaklaşıp doğal ortamlarda yaratılmasını savunmuştur. Bu tavırla doğada oluşturulan eserlerin geçici ve değişken yapısı da vurgulanmıştır. Sanatçılar, üretim ve sergileme süreçlerinde mekânın rolünün yeniden değerlendirilmesini ve sanatın ticari boyutunu eleştirmek için sanatı galeri mekânının dışına taşımayı amaçlasa da doğada oluşturulan işlerin bazı parça ya da belgelerinin tekrar galeriye getirilerek sergilendiği örnekler de vardır. Benjamin (2003) için, "şeylerin geçiciliğini kabul etmek ve onları sonsuza dek kurtarma kaygısı, alegorinin en güçlü dürtülerindedir" (s. 223). Doğada geçiciliğin vurgulandığı çalışmaların birçoğu fotoğraf ya da video ile belgelenip galeride sergilenerek kalıcılaştırılır. Yeryüzü sanatının önemli temsilcilerinden Richard Long da bu yöntemi uygulayan sanatçılardan olduğu için onun çalışmaları üzerinden örnekleme yapılabilir. Long, uzun doğa yürüyüşleri sırasında doğada oluşturduğu geçici eserlerle tanınır. Doğa ile insan arasındaki etkileşimi ve doğanın kendisinin sanatın bir parçası olduğunu vurgular. Ona göre yeteneği bir arazide yürümek ya da bir yere taş bırakmaktır. Belli yerlere konumlanan açık alan heykellerini ve yürüyüş yerlerini satın almak mümkün değildir (Antmen, 2009, s. 260). Long, doğada bıraktığı izleri fotoğraf ve video ile belgeleyerek bu çıktıları galeride sergiler. Doğadan aldığı malzemeleri de yine aynı şekilde galeride kurgulayarak iç mekânda enstalasyonlar oluşturur. Örneğin sanatçının kişisel internet

sitesinde görülebileceği üzere, 1998’de Sahra’da yaptığı Sahra Çizgisi çalışması dış mekânda geçici olarak var olurken, 1984’te Göl Taşları Çizgisi enstalasyonu Torino’da galeride sergilenmiştir (Görsel 3). Bu yaklaşım çalışmalarının temelini oluşturduğundan örnekleri çoğaltmak mümkündür.



Görsel 3. Richard Long, *Göl Taşları Çizgisi*, gölden toplanmış taşlar (Long, 1984)

Sadece Long değil, hareketin birçok temsilcisi üretimini bu bağlamda oluşturur. Doğanın kendisinin sanat eseri olduğu savunulurken doğadaki malzemelerin doğal ortamından çıkarılıp galeriye taşınması, savunulan orijinal bağlamdan uzaklaşılmasına neden olabilir. Ayrıca, doğadan alınan malzemelerin galerilerde sergilenmesi, doğanın bir meta haline gelmesi riskini de taşır. Sanat eserinin ticarileşmesinin tartışıldığı bir düşüncede, nesne öncelikli olmayan anlayışların galeri ortamında tekrar nesne odaklı hale gelerek sergilenmesi, yani sanatçının çalışmasının iç mekânda sanat piyasasına dahil olması, tüketim çağında sanatın, kendini tüketim düzeninin bir parçası haline dönüştürmesi olarak da okunabilir. Sanatçılar sanatın ticari boyutunu eleştirirken, daha önce bahsedilen, Haacke'nin sanatçı ve eserini var edenin iktidar grubu olduğu yönündeki düşüncesine paralel bir davranış göstermiş olurlar.

Kamusal sanat anlayışında sanat eserinin galeriden kamusal alana çıkarılması, uygulandığı yere göre eserlerin daha geniş kitlelerle buluşmasını da sağlayabilir. Yine de unutulmamalıdır ki bu durum, bunun gerçekleşmesi sırasında gerekli izinlerin alınabilmesi için politikacılar ya da kent yetkilileriyle ilişkide olunmasını da zorunlu kılar (Atakan, 2008, s. 140). Yani yine iktidar grubu ve otoriteyle yakın temas içinde olunması gerekebilir.

Tüketim düzeninin de bir parçası olan iktidar grubu, eserin sanat değeri taşıyıp taşımadığına ya da piyasa değerinin ne olabileceğine göre kararını verebilir.

Burada tüketim toplumuna yönelik eleştirilerini çalışmalarına yansıtan Barbara Kruger örneklenebilir. Güçlü, sosyal ve politik mesajlar vermesiyle tanınan sanatçı, kopyalama ve *kendine mal etme-temellük* (İng. *appropriation*) kavramları üzerinden üretimini gerçekleştirirken temellük sanatının hem ideoloji eleştirisinden hem de yapıbozumundan (Fr. *déconstruction*) yararlanır (Foster, 2009, s. 152). Çalışmalarında metin ve görselleri birleştirerek kapitalizm, tüketim kültürü, medya gibi konuları eleştirir. Kitle kültürü ve yüksek sanatın ortaklığı düşüncesine yönelik eleştirel tavrı çalışmalarına yansır. Kruger, en bilinen baskılarından birinde Descartes'ın (2020) "Düşünüyorum o halde varım" (s. 38) sözüne ithafen "Alışveriş yapıyorum öyleyse varım" (Kruger, 1987) yazarak tüketmenin insan varoluşunun temeli haline geldiğini vurgular (Görsel 4). Ona göre "Sanatçıların sanat alt kültürü içinde bağlamsallaştırılan üretimi, genellikle bir resmin sahiplendirilmesini ya da alınmasını içerir. Resmin değeri, medya imgeleminin sınanmış pazarlanabilirliği içinde zaten güvenle saklanmış olabilir" (Kruger, 2016, s. 1094). Sanat eserlerinin medya ve pazarlamanın etkisiyle ticarileşme sürecinden bahsederken pazarlamanın, eserin değerini arttırarak yerini sağlamlaştırdığını iddia eder. Bunun için çalışmalarını sergilerken reklam panoları, galeriler gibi değişik mekanlar seçer ya da kartpostallar oluşturmak gibi farklı yöntemler uygulayarak çalışmalarını görünür kılar. Diğer taraftan, medya, ticari etkiler ve toplumsal yapılara yönelik eleştirisine rağmen Kruger'in çalışmaları, sanat piyasası tarafından benimsenme potansiyeli nedeniyle eleştirilerle de karşı karşıya kalmıştır. Hopkins'e (2000) göre Kruger gücün sesini ele geçirdikçe, kendisi de bir düzeyde *ele geçirilmiş* ve hem temsilin hem de kitle iletişim araçlarının entrikalarının tuzağına düşmüştür (s. 211). Zaten Kruger de hiç kimsenin piyasanın tamamen içinde ya da dışında olmadığını, bu şekilde bakmanın çok kısıtlı ve eski görüşe sahip bir düşünce olduğunu savunur (akt. Mitchell, 1991, s. 444). Dolayısıyla önemli olan sanatçının çalışmalarının bir şekilde izleyicisine ulaşmasıdır ve pazarlama, eserin değerini arttırarak yerini sağlamlaştırdığına göre bunun karşısında olamaz. Bu düşüncede, üretilenin alıcısıyla buluşmasının, üretilenin sanat eseri konumuna gelmesini sağladığı anlamı vardır. Aynı şekilde ürettiğini alıcısıyla buluşturmaya karar veren sanatçı, ona eser değerini o anda yükleyebilir.



Görsel 4. Barbara Kruger, *Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım*, 280x283 cm, vinil üzerine serigrafi (Kruger, 1987)

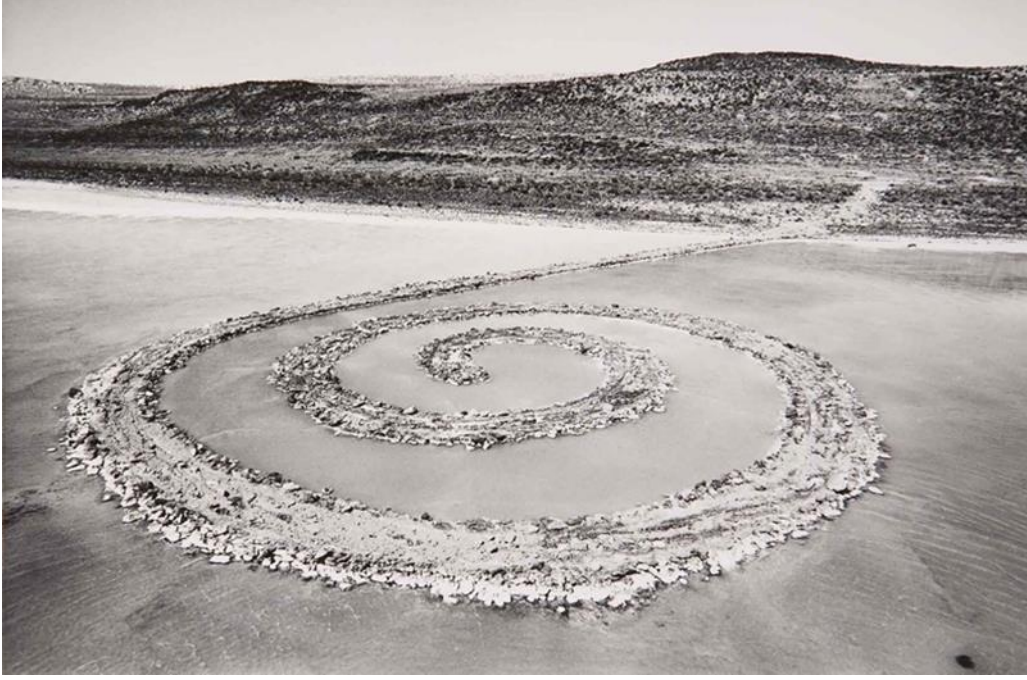
Bir anlamda onu sanat eseri haline getiren, üretici, yani sanatçının o anki tavrı olabilir. Bu durum, aslında galerinin dışına taşan sanatsal üretimlerin, performansların, yeryüzü sanatı örneklerinin alıcısına ulaştırılması ve pazarlanabilmesi için tıpkı Kruger'in bahsettiği gibi tekrar galeriye dönerek pazarlanabilirliğinin güven altına alınması anlamına da gelebilir. Burada problemlili olan ve eleştirilen sanatın pazarlanabilir olma özelliğidir. O halde eserin galeriye dönerek pazarlanabilirliğinin güven altına alınması, onun kalıcılaştırma refleksi ile metaya dönüşme olasılığını arttırabilir.

Rastlantısallığı ön planda tutarak kalıcı bir nesneye odaklanmak yerine geçiciliğin ön planda olduğu işler üreten sanatçılar da vardır. Sanat eserine değerini veren özelliklerden kabul edilen kalıcılığı, bitmişliği geçersiz kılmak isterler. Jean Galard'ın (2011) aktarımıyla Nelson Goodman'ın *Sanatın Dilleri* kitabında, bir eserin varoluşunun sanatçının eliyle fiziksel olarak üretilmesine bağlı olmaksızın icra edilmemiş durumda dahi var olabileceğinden söz edilir (s. 28). Sanat eseri, artık ona değerini veren mekândan bağımsızlaşmasıyla daha radikal olarak tartışılmaya başlanmıştır. Eser hem nesne ile arasındaki ilişkiyi değiştirirken aynı zamanda mekândan da koparak sınırlarını genişletmektedir. Bu durum izleyicinin durumunda da değişiklik yaratır. Sanatın hayatın içine karışması, izleyicinin de farkında olmadan sanat eserleriyle dışarda çarpışması ya da fiziki olarak hiç karşılaşmamasına neden olur.

Sergilenerek Tüketilen Eser

Sylvere Lotringer (2010), Baudrillard'ın *Sanatın Komplosu* kitabının sunuşunda sanatın, sanatsal üretimin tüketim ile olan ilişkisinden bahseder: "Sanat dünyası tüketim adlı bulaşıcı hastalıktan korunmak amacıyla kendini bilinçli bir şekilde devasa bir balon içine kapatmaya çalışmaktadır. Oysa tüketim düzeni çoktan onun da içine sızmıştır" (s. 12). Sürekli yenilik ve benzersizlik talebi, eserlerin hızlı bir şekilde tüketilmesi anlamına gelebilir. Sergilenen eserlerin tekrar sergilenmesine çok sıcak bakılmaması da onların yapılan sergiler sonucunda tüketilerek işlevlerini yitirmelerine neden olur. Dolayısıyla Baudrillard'ın sanatın içine sızdığını söylediği tüketim düzeni, biten sergi üzerinden tüketilmiş olan sanat eseriyle de yorumlanabilir. Sergilenen ya da izleyiciyle buluşan eser, sergi sonunda (bir koleksiyona dahil olmaya değer görülmemişse) işlevini tamamlamış olur. Tabii doğada sanat eseri nitelendirilmesiyle sergilenen ya da var olan çalışmalar bu anlamda zamansızlığını korur. Örneğin Robert Smithson (1970) *Spiral Mendirek* isimli çalışmasında, Utah'ta Büyük Tuz Gölü'ne tonlarca taş ve toprak taşıyarak dev ölçekli bir spiral yaratmıştır (Görsel 5). Yine de günümüz şartları ve galeri sisteminde sanatçının sürekliliğini koruyarak görünürlüğünü kaybetmeme beklentisi, güncel koşullarda nitelikten çok niceliğin ön plana çıkmasına neden olmaktadır. Bu durum yine tüketim düzeninin sanat dünyasının içine sızmasının nedenlerinden biri olarak düşünülebilir.

Günümüzde özellikle internetin sağladığı küresel koşullarla beraber etkileşim artmış, sanat eserleri ya da üretim pratikleri, sosyal medya hesapları ile beraber farklı sergileme yöntemleri geliştirilmesinin önünü açmıştır. Bugün görünür olmanın en büyük aracı sosyal medyadır. Sosyal medya hesapları aracılığıyla yapılan etkileşim, daha çok takipçi yani izleyiciye, hatta potansiyel alıcıya ulaşılmasını kolaylaştırırken sanatçının ve onu sergileyen



Görsel 5. Robert Smithson, *Spiral Mendirek*, enstalasyon (Smithson, 1970)

galerinin de daha çok değer görmesini sağlar. Baudrillard'a göre (2014) "Kendini ifade etmek zorunda olan ve artık başkasını dinlemeye vakti olmayan her özne, sonunda kendi kendisiyle etkileşir. İnternet ve diğer ağlar, kapalı devre süren bu kendini ifade etme olanağını arttırmaları. Herkes sanal performanslarıyla bu boğuculuğa katkıda bulunur" (para. 28). Aslında günümüzde tüketim tam da burada gerçekleşir. Pandemi ile beraber etkinlik alanları kapalıyken sanatçılar için üretim durmamış, üretimi paylaşmanın farklı yolları keşfedilmiştir. Gerek müze ve galerilerin düzenlediği online sergiler, çevrimiçi sanal gezintiler, gerekse sanatçıların sosyal medya hesaplarında yaptıkları paylaşımlar bu yeni düzene ayak uydurmanın yollarındandır. Özellikle de sosyal medyanın aktif olarak kullanılması, sosyal medya hesaplarının galeri gibi eserleri sergileme amaçlı tasarlanması, sanatçının bugünkü düzende aktif ve görünür olmasını sağlayarak izleyici ile iletişimde olmasını kolaylaştırır. Sosyal medya, eserin fiziki olarak sergilendikten sonra tüketilmesini dönüştürme potansiyeline de sahiptir. Günümüz sanatçısı, sosyal medya aracılığıyla hem eserlerini hem de kendisini sergileyerek, sanattaki tüketim anlayışını yeniden tanımlayabilir. Sanatçılar çalışmalarını, yaratım süreçlerini, atölyelerini ve günlük yaşamlarını paylaşarak izleyicileriyle doğrudan bir bağ kurabilirler. Bu durum, sanatçının yalnızca eserleriyle değil, kişiliği ya da oluşturduğu imajıyla da tanınmasını sağlar. Sanatçının kimliği, dijital platformlarda paylaştığı içerikler aracılığıyla şekillenir. Daha önce de örneklenmiş, özel hayatını sanat nesnesine dönüştürmesiyle bilinen sanatçı Tracey Emin, 2020 yılında teşhis edilen mesane kanseri hastalığının tedavi sürecini de olduğu gibi instagram hesabından paylaşarak yine kişisel alanını sergiler. Günay Yavuz ve Ceylani (2022), sanatçının genellikle tuvalette gerek ayna yardımıyla gerekse telefonunun ön kamerasını kullanarak çektiği, bedenindeki ameliyatın izleri ve bedenine takılı olan tıbbi malzemeleri gösterdiği bu paylaşımları sanatçının sanatsal üretimi üzerinden değerlendirir. Emin'in hastane fotoğraflarını sanat eseri düşüncesiyle paylaştığı tartışmalı olsa da

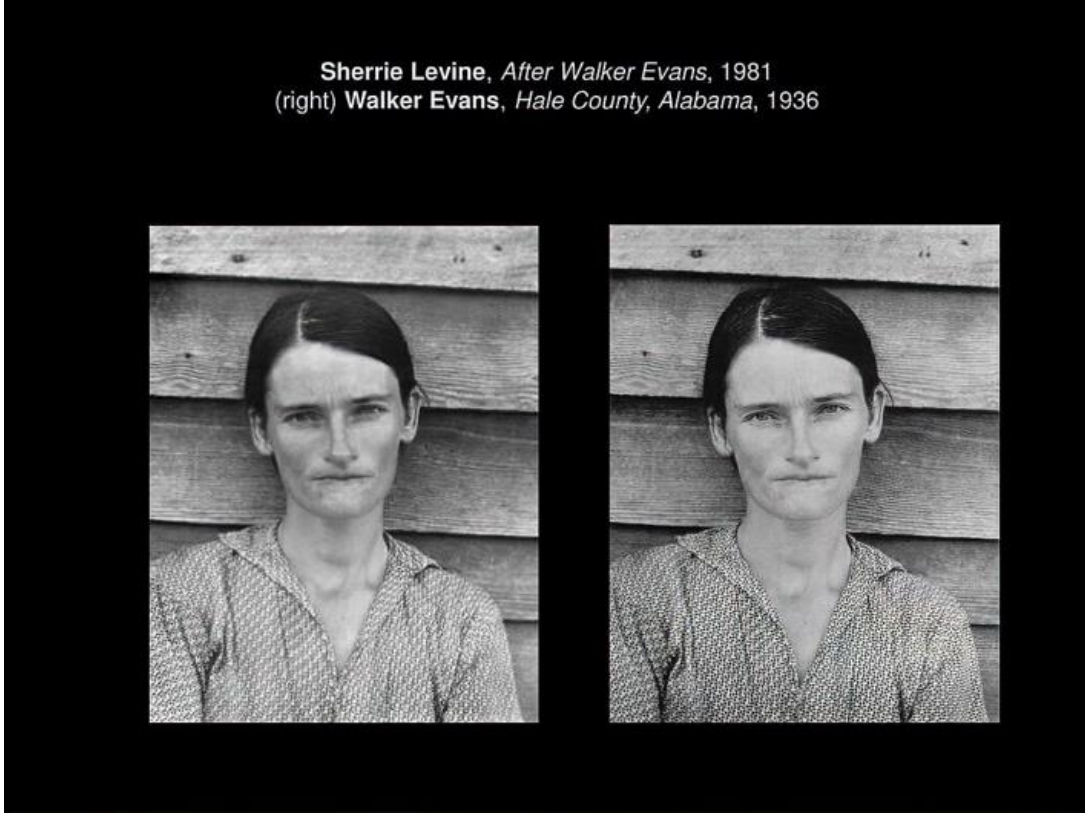
sanatçının hayatını sanat eseri olarak sergilemesi açısından bu tavrı da ona paralel okunabilir. Emin sosyal medya hesabını sanatçı duruşuna paralel olarak kullanarak özel hayatını farklı alanlar üzerinden izleyicisiyle paylaşmış olur. Diğer taraftan sürekli içerik oluşturma ve yenilik tabanlı düşünce şekli, sanatçının üretimini ve sanatçı olarak pozisyonunu da etkileyebilir. Sosyal medya, sanatçının daima üretken olması gerektiği bir ortam yaratarak paylaşılan işlerin daha çabuk tüketilmesine de neden olabilir.

Günümüzde sosyal medya hesapları kadar dijital platformlarda takip edilebilecek bir diğer yöntem de çevrimiçi sergilerdir. Çevrimiçi sergiler, sanatçıların atölyesinde gerçekleştirdiği nesne odaklı eserlerin teknolojinin yardımıyla dijital ortama aktarılması ile gerçekleşir. Bu durum orijinal sanat eserinin ne ya da hangisi olduğunu da tekrar sorgulatmıştır. Birçok kurum çevrimiçi sergi düzenleyerek gerek çalışmaların gerek fiziki mekânın dijital platforma aktarılmış görsellerini sergilemektedirler. Örneğin bir tuval resminin fotoğrafının dahil edildiği sergilerde artık eserin teknik özellikleri değişmiş, sanat eserinin ne olduğu ya da hangisi olduğu sorusu ortaya çıkmaya başlamıştır. Gerçek olan, esas eser nedir? Orijinali hiç görülemediğine göre atölyede kalan mı yoksa onun belgelenmesiyle sergilenen mi? Burada artık sanatçının eser üzerindeki hükmü ve dahli daha önemli olmaya başlamıştır.

Benzer durum İngilizce *Non Fungible Token*'in (Tr. *değiştirilemez jeton*) kısaltılmışı olarak kullanılan *NFT* için de geçerlidir. NFT, mülkiyeti doğrulanmış ve blockchain adlı dijital ortamda şifrelenerek veri tabanında saklanan, çeşitli çevrimiçi platformlarda toplanabilen, satılabilen ve ticareti yapılabilen, fotoğraf, şarkı veya video gibi birbiriyle değiştirilemeyen bir dijital varlıktır (Cuban, 2024). Dijital üretimlerin doğrudan dijital platformlar aracılığıyla satış ve koleksiyonunun yapılmasını sağlayan bu sistem henüz çok yeni olması nedeniyle günümüzde geleceği belirsizdir. Özellikle de NFT'nin yarattığı tartışma, satışta olan eserin kendisinden çok maddi değeri üzerinedir. Dijital platformda üretilen bir eser dışında, örneğin nesne temelli bir eserin .jpeg, .png gibi farklı uzantılı dijital kopyasının NFT olarak satışı da yapılabilmektedir. Bu durum yine orijinal eserin ne olduğu sorusunu sordururken Fırat Arapoğlu (2021) bu tartışmayı müzelerdeki eserlerin satılan yüksek çözünürlüklü baskıları üzerinden örnekler. Ona göre her ne kadar bir müzeden Pablo Picasso ya da Vincent Van Gogh baskısı yüksek çözünürlüklü olarak satın alınabiliyor olsa da yapıt hala müzeye aittir. Burada önemli olan *değer* kavramıdır. Değer, bir kimsenin ödemeye hazır olduğu bir şey olarak görülürse, günümüzde bu alana neden yüksek miktarda yatırım yapıldığı daha iyi anlaşılır (s. 92). Dijital sanattan farklı olarak NFT sadece dijital evrende var olabilir, sahip olunabilir. O nedenle her ne kadar dijital platformda eser üreten sanatçıların sayıları artsa da NFT'nin geleceği uzun vadede sanat tarihi içerisinde değişen sistemle olan ilişkisi ile kendine nasıl bir yer edineceğine bağlıdır.

Sanat Eserinin Aslı

Heidegger (2007), eser-hakikat ilişkisini sanatçıya bağlar: "Sanatçının gerçek niyeti ancak bu noktadadır. Onun aracılığıyla eser, kendini kendi içinde duruşuna bırakmalıdır" (s. 30). Bu durumda Walter Benjamin'in (2002) *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı* makalesinde bahsettiği, sanatın teknolojik gelişmelerle birlikte nasıl değiştiği



Görsel 6. Sherrie Levine (sol), *Walker Evans'tan Sonra 4*, 12.8 x 9.8 cm, gümüş jelatin baskı (Levine, 1981), Walker Evans (sağ), *Alabama Tenant Çiftçi Karısı*, 20.9 x 14.4 cm, gümüş jelatin baskı (Evans, 1936)

tartışmasını akla getirebilir (s. 50-86). Benjamin, özellikle sanat eserlerinin mekanik üretim ve çoğaltma araçlarıyla yaşadığı değişimin sanatın doğasına nasıl etki ettiğini incelemiştir. Sanat eserlerinin teknolojik yeniliklerle çoğaltılabilir hale gelmesinin, eserlerin orijinalinden kopmasına neden olduğunu savunur. Özellikle, bir sanat eserinin mekanik bir şekilde çoğaltılabilir olması, onun daha *aurasını*, yani özgünlüğünü kaybetmesine neden olabilir. *Aura*, bir sanat eserinin özgün atmosferi veya varoluşsal değeridir ve mekanik çoğaltma ile bu özgünlüğünü kaybetmesi, Benjamin'e (2002) göre sanatın dönüşümü anlamına gelir. Fransız eleştirmen Nicholas Bourriaud (2004) ise günümüzde sanat eserinin aslının ne olduğu tartışmasını *postprodüksiyon* terimiyle açıklar ve bunu 20. yüzyılın modern sanatının mirası olarak sanatçıların orijinal eserler üretmek yerine özellikle kopyalanabilir işler üretmelerine bağlar (s. 10). Sanat eserinin postmodernizmle beraber kopyalanarak yeniden üretilmesi, örneğin sanatçı Sherrie Levine'da olduğu gibi fotoğrafların fotoğraflanmasıyla yeniden üretilmesi olarak karşımıza çıkabilir (Görsel 6). Aynı şekilde sanatçı Serkan Özkaya da 9. İstanbul Bienali kapsamında Michelangelo'nun *Davut* heykelini strafordan birebir tekrar üretmiştir (heykel ne yazık ki kazara devriliş parçalandığı için sergilenememiştir). Diğer taraftan günümüzde sanat eseri sadece fiziksel nesne değildir. Yukarıda örneklendiği gibi NFT olarak sadece dijital evrende var olan üretimler de vardır. Bu anlamda izleyici ile etkileşimde olmak da sanat eseri olmanın bir parçasıdır (Bourriaud, 2005). Dolayısıyla bu etkileşimde ortaya çıkan deneyimler ve iletişim de sanat eseri için önemlidir. Daha önce bahsedilen sanat eserinin kalıcılığını belirleyen aslında budur. Sanatçının atölyesinde kalan eser müzede sergilenenden daha

değersiz olmayabilir ancak izleyici ile etkileşimde olan eserin kalıcılığı, toplumsal değeri farklı olacaktır.

Sonuç

Sanat eseri olma kavramı süreç içerisinde sanatın geçirdiği kırılmalarla beraber değişim göstermiştir. Özellikle üretilen sanatsal çalışmaların nasıl ve ne zaman sanat eseri olarak değer gördüğü, postmodernizm ile birlikte değişen sanat-nesne ilişkisi ile birlikte değerlendirilmiştir. Rönesans döneminden başlayarak, müze ve galerilerin evrimi, sanat eserlerine toplumsal ve tarihsel bağlamda nasıl bakıldığını önemli ölçüde etkilemiştir. Nadire kabineleri, koleksiyonların kamuya açık bir şekilde sergilenmesinden dolayı erken dönem müzeleri olarak düşünülebilirken sanatçı atölyeleri de benzer bir yapıya sahiptir. Çünkü sanatçı atölyeleri sadece üretim mekânı olmanın ötesinde, sanatçının kişisel ifadesini ve yaratıcı sürecini sergileme alanı olarak da işlev görmektedir. Sanat eserinin nasıl değerlendirileceği konusundaki kararlar genellikle sanatçının atölyesinde alınmakta ve atölyeden çıkan eserler galerilere taşınarak geniş kitlelere sunulmaktadır.

Sanatçı atölyesinin değişen sanat anlayışları çerçevesinde geçirdiği dönüşümler Ortaçağ'dan günümüze farklı dönem sanatçı ve onların bakış açıları üzerinden tartışılmıştır. Ortaçağ'da sanat/zanaat ayrımının olmaması, atölyeye kolektif bir üretim yeri özelliği katar. Bu durum Rönesans'la beraber özgün sanatsal çalışmaların varlığıyla değişmeye başlamış, atölye, usta-çırak ilişkisi devam etse dahi sanatçının daha çok kişisel alanı haline gelmiştir. 20. yüzyılda atölyenin yine kolektif yapısı ön plana çıkarak disiplinler arası anlayışın da etkili olmaya başladığı görülür. Sanatın ticari boyutu sanat eserinin kendisi kadar sanatçıyı da etkilemeye başlamış, sanatçının sadece yaptığı çalışma değil, kendisi ve hatta atölyesi bile sergilenebilir dolayısıyla da pazarlanabilir nitelik kazanmaya başlamıştır.

Ticari alanlarda sergilenen eserler alınıp satılabilir nitelikte olup, bu nedenle belirli bir ticari değere sahiptir. Buna karşın, kamusal alanda sergilenen eserler daha geniş kitlelere ulaşarak, sanatın ticari boyutundan bağımsız olarak değer kazanabilmektedir. Sanatın ticari boyutu, sanatçıların üretim ve sergileme pratiklerinde de belirleyici bir rol oynamıştır. Özellikle Duchamp'ın hazır nesnelere başlattığı sorgulama, sanatın düşünce eylemi olarak kabul edilmesine zemin hazırlamıştır. Değişen sanat nesnesi anlayışı ile herhangi bir nesne de sanatçının onu sunmasına bağlı olarak sanat eseri değeri almaya başlar. Aslında içerisinde sanat nesnesine dair bir eleştiri barındıran bu hareket ileride herhangi bir nesnenin de sanatçının kararına bağlı olarak sanat eseri olarak sunulabileceğini gösterir. Yine de sanat eseri sayılan çalışmalara bu değer, kültürel olarak onlara sanat eseri olmayı yükleme iktidarını elinde bulunduranlar tarafından verildiği görülmüştür.

Sergilenerek sanat eserlerinin kalıcılığı ve ticari değer kazanması, sanatın tüketim düzeninin bir parçası haline gelmesine neden olsa da çalışmalara sanat eseri değerini veren diğer nitelik kitlelere ulaşması gerekliliğidir.

Sanatın teknolojiyle etkileşimi, sanatsal üretimin doğasını ve eserlerin algılanma biçimini etkileyen bir tartışma alanıdır. Sanatın sergilenme ve algılanma biçimi, sanatın ticari değer

kazanarak pazarlanabilirliğini etkilerken, günümüzde sanat eseri fiziksel bir nesne olmanın ötesindedir. NFT gibi tamamen dijital bir evrende var olabilirken aynı zamanda izleyici ile doğrudan etkileşimde bulunur bir yapıya da bürünebilir. Bu durum özellikle sosyal medya ve dijital platformlar ile sağlanır. Sanatçılar çalışmalarının dijital kopyalarını (ya da dijital çalışmalarını) sosyal medya hesaplarında paylaşarak izleyiciyle doğrudan bağ kurabilir, kendi etkileşimlerini yaratarak görünürlüklerini de arttırabilirler. Burada otorite sanatçının kendisi olur. Onu yapan da sergileyen de sanatçının kendisidir. Ancak günümüzün sürekli yenilik ve üretkenlik talebi, eserlerin daha hızlı tüketilmesi riskini de içinde barındırır. Diğer taraftan sanatçı, sosyal medya hesaplarından yalnızca eserlerini değil, kendi hayatını da paylaşabilir. Kendisine sanatçı imajı oluşturabilme imkânı sağlayan bu durum kendisini de pazarlanabilir bir yapıya dönüştürür. Nasıl ki Bacon'ın atölyesi sergilenebilir bir obje haline gelmiş ya da Warhol kendisini atölyeye ait bir parçaya dönüştürmüşse günümüz sanatçısının da karşılaştığı ortam benzerdir. Bu durumda üretilen çalışmaya sanat eseri değerini veren, çalışmayı paylaşan ve çalışmanın hem üreticisi hem iktidar sahibi olan sanatçısı ve onu alımlayan izleyici olur.

Üretilen çalışmaların sanat eseri olarak değerlendirilme süreci farklılık gösterse de genellikle belirli bir standarttan ziyade, toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamlara dayalıdır. Öznesi değişse de sanat eserinin değeri genellikle belirli bir iktidar grubunun belirlediği normlara göre şekillenir. Her ne kadar günümüz dinamikleri sanatçılara büyük özgürlükler tanıyor gibi görünse de daha az özgün ve daha fazla *esinlenilmiş* eserlerin de ortaya çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda, sanat eserinin tanımı ve değeri üzerine yapılan tartışmalarla birlikte sanat eserinin kalıcılığı da toplumsal ve kültürel dinamikler ile bağlantılı olup anlık değil, daha geniş tarihsel süreç içerisinde değerlendirilmelidir.

Kaynakça

- Aksoy, M. (2021). Kolektif hafıza ve sanat pratiğinin mekânı olarak atölye. *Yeni Fikir Dergisi*, 13(26), 73-80.
- Antmen, A. (2009). *20. yy. batı sanatında akımlar*. Sel Yayınları.
- Arapoğlu, F. (2021). Sanatta aktüel gündem: Kripto sanat (NFT). *Aurum Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(1), 91-93.
- Artun, A. (2017). *Mümkün olmayan müze*. İletişim Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta alternatif arayışlar*. Karakalem Kitabevi.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat komplosu yeni sanat düzeni ve çağdaş estetik I*. (Çev. E. Gen ve I. Ergüden). İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014). Çağdaş sanat: Kendi kendisiyle çağdaş sanat. *E-skop*, <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-kendi-kendisiyle-cagdas-sanat/1862> adresinden 20.02.2024 tarihinde alınmıştır.
- Baudrillard, J. (2021). *Simülakrlar ve simülasyon* (Çev. O. Adanır). Doğubatu.
- Baxandall M. (2015). *15. yüzyılda sanat ve deneyim*. (Çev. Z. Rona). İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (Çev. A. Cemal). Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2003). *The origin of German tragic*. (Çev. J. Osborne, Verso
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*. (Çev. N. Saybaşılı). Bağlam Yayıncılık.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik*. (Çev. S. Özen). Bağlam Yayıncılık.

- Buren, D. (2005). Atölyenin işlevi. A. Artun (Ed.), *Sanatçı müzeleri içinde*, (Çev. E. Gen, A. Berktaş ve E. Yılmaz). (s. 157-169). İletişim Yayınları.
- Cuban, M. (2024, 29, Mayıs). Non-fungible token. *Encyclopedia Britannica*.
<https://www.britannica.com/topic/non-fungible-token-data>
- Danto, A. C. (2014). *Sanat nedir?*. (Çev. Z. Baransel). Sel Yayıncılık.
- Descartes, R. (2020). *Yöntem üzerine konuşma* (Çev. M. Erşen). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Duchamp, M. (1917). *Çeşme* [Hazır Nesne]. Moma. <https://mo.ma/3wEG8vl>
- Eliasson, O. (2024). *About studio Olafur Eliasson*. <https://olafureliasson.net/studio> adresinden 17 Mayıs 2024 tarihinde alınmıştır.
- Erden, E. O. (2016). *Modern sanatın kısa tarihi*, Hayalperest
- Evans, W. (1936). *Alabama Tenant farmer wife* [Fotoğraf]. The Metropolitan Museum of Art.
<https://bit.ly/3In1jEM>
- Foster H. (2009). *Gerçeğin geri dönüşü yüzyılın sonunda avangard*. (Çev. E. Hoşsucu). Ayrıntı Yayınları
- Galard, J. (2011). Yapısız sanat. (Çev. E. Gökteke). *Sanat Dünyamız*, (121), 26-32.
- Giderer, H. E. (2003). *Resmin sonu*. Ütopya Yayınevi.
- Grasskamp, W. (2005). Sanatçılar ve Diğer Koleksiyoncular. A. Artun (Ed.), *Sanatçı Müzeleri içinde*, (Çev. E. Gen, A. Berktaş ve E. Yılmaz). (s. 65-101). İletişim Yayınları.
- Günay Yavuz, U. & Ceylani, M. U. (2022). Hayatındaki travmalarla sanatı aracılığı ile yüzleşen Tracey Emin'in hastalık süreci özçekimleri. *Art-E Sanat Dergisi*, 15(30), 871-893.
<https://doi.org/10.21602/sduarte.1176626>
- Haacke, H. (2016). Açıklama 1974. C. Harrison, P. Wood (Ed.). *Sanat ve kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi içinde*, (Çev. S. Gürses). (s. 978-980). Küre Yayınları.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat eserinin kökeni*. (Çev. F. Tepebaşılı). DeKi Basım Yayın.
- Hirst, D. (1996). *Evim evim güzel evim* [Enstalasyon]. Moma
<https://www.moma.org/collection/works/100712>
- Hopkins, D. (2000). *After modern art 1945-2000*. Oxford University Press
- Hughlane (2024). *Francis Bacon's Studio*. https://hughlane.ie/arts_artists/francis-bacons-studio/ adresinden 15 Mayıs 2024 tarihinde alınmıştır.
- Kosuth, J. (1972). Art After Philosophy. U. Meyer (Ed.). *Conceptual Art içinde*, (s. 155-170). A Dutton Paperback.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu*. (Çev. Y. Tezgiden). Metis Yayınları.
- Kruger, B. (1987). *Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım* [Baskı]. Glenstone Museum,
<https://www.artsy.net/artwork/barbara-kruger-untitled-i-shop-therefore-i-am>
- Kruger, B. (2016). Resim 'Almak' 1982. C. Harrison, P. Wood (Ed.), *Sanat ve kuram 1900-2000 değişen fikirler antolojisi içinde*, (Çev. S. Gürses). (s. 1093-1094). Küre Yayınları.
- Landi, A. (2010). Where the art happens. *ArtNews Magazine*, 109(6), 76-83.
- Levine, L. (1981). *After Walker Evans 4* [Fotoğraf]. The Metropolitan Museum of Art.
<https://bit.ly/3In1jEM>
- Long, R. (1984). *Göl Taşları Çizgisi* [Enstalasyon]. Torino. <http://www.richardlong.org/>
- Lotringer, S. (2010). Sanat korsanlığı, J. Baudrillard, *Sanat komplosu yeni sanat düzeni ve çağdaş estetik I içinde* (Çev. E. Gen, I. Ergüden). (s. 9-24). İletişim Yayınları
- Marinetti, F. T. (2016). Fütürizmin temeli ve manifestosu. C. Harrison, P. Wood (Ed.). *Sanat ve kuram 1900-2000 değişen fikirler antolojisi içinde*, (Çev. S. Gürses). (s. 171-175). Küre Yayınları.
- Mitchell W. J. T. (1991). An interview with Barbara Kruger. *Critical Inquiry*, 17(2), 434-448.
- Sennett, R. (2013). *Zanaatkâr*. (Çev. M. Pekdemir). Ayrıntı Yayınları
- Shiner, L. (2017). *Sanatın icadı*. (Çev. İ. Türkmen). Ayrıntı Yayınları
- Shorr, C. (Director). (2008). *Andy Warhol's Factory People* [Film]. United States: Planet Group Entertainment.

- Smithson, R. (1970). *Spiral Mendirek* [Enstalasyon]. Utah Museum of Fine Arts. <https://umfa.utah.edu/spiral-jetty>
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta postmodern kırılmalar ya da modernin yapıbozumu*. Yeni İnsan Yayınevi
- Tate. (t.y.). *Turner Prize 1999 Artists: Tracey Emin*. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/turner-prize-1999/turner-prize-1999-artists-tracey-emin>