

# PLASTİK SANATLAR

ALANINDA ARAŞTIRMALAR VE DEĞERLENDİRMELER

**MART 2026**

**EDİTÖR**

**Prof. Dr. Arzu UYSAL**

**İmtiyaz Sahibi** / Yaşar Hız  
**Yayına Hazırlayan** / Gece Kitaplığı

**Birinci Basım** / Mart 2026 - Ankara  
**ISBN** / 978-625-8032-70-3

**© copyright**

Bu kitabın tüm yayın hakları Gece Kitaplığı'na aittir.  
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

**Gece Kitaplığı**

Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak  
Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA  
0312 384 80 40  
www.gecekitapligi.com / gecekitapligi@gmail.com

**Baskı & Cilt**

Bizim Büro  
**Sertifika No:** 42488

**PLASTİK SANATLAR  
ALANINDA ARAŞTIRMALAR VE  
DEĞERLENDİRMELER**

**MART 2026**

**EDİTÖR**

**Prof. Dr. Arzu UYSAL**

**gece**  
kitaplığı



# İÇİNDEKİLER

## BÖLÜM 1

### FİKİR SANATI VE YAPAY ZEKANIN ESTETİK KONUMU

*Evrin ÖZESKİCİ, Kemal ÖZGÖREN* ..... 7

## BÖLÜM 2

### TRAVMA VE SANATLA İYİLEŞME SÜRECİ: EZGİ YEMENİCİOĞLU NEGİR

*Tuba BATU, Burcu YILDIRIM ERBİL* ..... 23

## BÖLÜM 3

### FİKİR SANATI VE YAPAY ZEKANIN ESTETİK KONUMU

*Evrin ÖZESKİCİ, Ayşenur ÖZTÜRK* ..... 39

## BÖLÜM 4

### İNSANIN İFADE ARAYIŞINDAN DİJİTAL SANATA: SANATIN TEKNOLOJİYLE DÖNÜŞÜMÜ

*Serdar DARTAR* ..... 57



# BÖLÜM 1

---

## FİKİR SANATI VE YAPAY ZEKANIN ESTETİK KONUMU

*Evrin ÖZESKİCİ<sup>1</sup>, Kemal ÖZGÖREN<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Doçent, Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü ozeskicievrin@gmail.com

<sup>2</sup> Yüksek Lisans Öğrencisi. Lisansüstü Eğitim Enstitüsü - Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Tasarım Çalışmaları Programı E-mail: kemalozgoren@gmail.com

## GİRİŞ

Sanat tarihinin seyrine bakıldığında, her büyük kırılmanın önce bir yadsımayla başladığı görülür. Fotoğraf, sanat olamaz denildi çünkü makine, insan elinin yerini almıştı (Baudelaire, 2021). Empresyonistler bitmemiş bulundu çünkü geleneksel akademik kurallara uymuyordu (Ayaydın, 2015). Duchamp'ın pisuvarı (Görsel 1.) da benzer bir yadsımayla karşılaştı. Arslan ve Kavukcu'ya (2025) göre dönemin eleştirmenleri eseri sanat değil provokasyon olarak nitelendirmiş; gerekçe olarak da el emeğinin yokluğunu öne sürmüştür. Bu yadsımaların tamamı, daha sonra sanat tarihinin en belirleyici dönüşümleri olarak kabul edilmiştir.



**Görsel 1.** Marcel Duchamp, Fountain, 1917. (<https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/fountain-1917> E.T. 11.02.2026)

Günümüzde yapay zeka teknolojileriyle üretilen görseller benzer bir yadsımayla karşılanmaktadır. Eleştirmenler, yapay zeka üretimlerinin gerçek sanat sayılamayacağını ileri sürerken fiziksel emek, içten gelen öznel deneyim ve yaratıcı özgünlük eksikliğini temel gerekçe olarak öne çıkarmaktadır (Yüksel ve Asan Yüksel, 2024). Ne var ki bu argümanların tamamı sanat tarihinde daha önce de dile getirilmiştir ve her seferinde tartışılan pratik sanatın tanımını genişletmiştir.

Bu bölüm, söz konusu tartışmayı belirli bir tarihsel mercekte ele almaktadır. Fikir sanatı ya da kavramsal sanat, 1960'lardan itibaren sanatsal değerinin fiziksel üründe değil kurucu

düşüncede yattığını savunmuştur. El becerisini, materyal mükemmelliğini ve hatta fiziksel ürünün bizzat kendisini ikincilleştirmiştir. Bu tutum, yapay zekayla üretilen görsellerin sanatsal konumunu tartışmak için son derece uygun bir kuramsal zemin sunmaktadır.

Bölüm beş ana hat üzerinden ilerlemektedir: Önce fikir sanatının kurucu isimleri ve temel önermeleri ele alınmaktadır. Ardından yapay zeka destekli görsel üretimin bu önermelerle kurduğu benzerlik ilişkileri incelenmektedir. Üçüncü aşamada iki pratik arasındaki derin ayrılıklar ve kırılma noktaları tartışılmaktadır. Dördüncü aşamada iki pratik arasındaki gerilim ve yaratıcı potansiyel değerlendirilmektedir. Son olarak yapay zeka destekli üretimin dayandığı eğitim verisi altyapısının etik boyutları ve sanatçının bu süreçteki sorumluluğu ele alınmaktadır.

## **1. Fikir Sanatının Temel Önermeleri: Nesne Değil, Düşünce**

### **1.1 Duchamp'tan LeWitt'e: Fiziksel Üretimin İkincilleşmesi**

1917 yılında Fountain adlı eserin sergilenmesiyle sanatın tanımına ilişkin köklü bir tartışma başlamıştır. Söz konusu eser, sanat tarihçileri tarafından kavramsal sanatın kurucularından biri olarak değerlendirilmektedir (Danto, 1964). Asıl önemli olan fiziksel nesne değil, onun yarattığı soruydu: Eğer bir sanatçı sıradan bir nesneyi seçip sanat bağlamına yerleştiriyorsa bu seçim ve yerleştirme ediminin kendisi sanat mıdır? Bu sorunun yanıtının sonraki yüzyılın kavramsal sanat tartışmalarını büyük ölçüde biçimlendirdiği görülmektedir.

Duchamp'ın hazır nesne (readymade) pratiği iki temel önermeye dayanmaktadır. Birincisi, sanatın özü fiziksel beceriye ya da estetik mükemmelliğe değil sanatçının seçim ve niyet edimine dayanır. İkincisi, bir nesne belirli bir bağlamda anlamlaştığında içeriği değişir; bu bağlamsal kayma nesnenin fiziksel özelliklerinden bağımsız olarak gerçekleşebilir. Arthur Danto bu süreci *sanat dünyası* (artworld) kavramı ile kuramsal düzeyde ele almıştır: Bir nesne, ancak kurumsal ve tarihsel bir bağlam içinde konumlandığında sanat statüsü kazanabilir (Danto, 1964). Duchamp'ın pisuarı bu bağlama taşındığında pisuar olmaktan çıkıp bir soru ve bir meydan okuma haline gelmiştir.

Sol LeWitt bu dönüşümü daha ileri bir noktaya götürmüştür. 1967'de yayımladığı *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar* (Paragraphs on Conceptual Art) başlıklı metninde LeWitt, sanatsal değerin bütünüyle fikre ait olduğunu savunmuştur. LeWitt'e göre fikir makine haline geldiğinde, bu makineyi çalıştıran kişinin kim olduğu önem taşımamaktadır (LeWitt, 1967). LeWitt'in kendi uygulamasında bu tutum somutlaşmıştır: Duvar çizimleri, sanatçı tarafından değil talimatları izleyen başkaları tarafından uygulanmıştır. Sergi kapandığında

çizimler boyanmış, bir sonraki sergide yeniden çizilmiştir. Her seferinde farklı ellerin izleri olmasına karşın eser, LeWitt'e ait olmaya devam etmiştir. Çünkü eser talimatın kendisiydi, uygulaması değil.

## 1.2 Kosuth ve Weiner: Dilin Sanatsal Madde Olması

Joseph Kosuth ve Lawrence Weiner, fikir sanatını farklı ancak birbirini tamamlayan yönlerde geliştirmiştir. Kosuth, sanatı analitik bir önermeye dönüştürmüştür (Kosuth, 1969). 1965 tarihli *One and Three Chairs* adlı (Görsel 2.) eserinde gerçek bir sandalye, aynı sandalyenin fotoğrafı ve sözlükteki sandalye tanımı bir arada sergilenmiştir.



**Görsel 2.** Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.

(<https://www.flickr.com/photos/lespetitescases/4850285496/in/photostream/> E.T. 12.02.2026)

Bu üçlü, sandalyenin ne olduğunu değil nasıl tanımlandığını ve bu tanımın hangi anlamsal sorunları barındırdığını sorgulamaktadır. Kosuth (1969), kendi yazılarında sanatı gerçekliği temsil etmenin değil, temsil etme eyleminin bizzat kendisini sorgulamanın alanı olarak tanımlamıştır.

Lawrence Weiner ise daha da kökten bir adım atarak fiziksel uygulamayı bütünüyle dışarıda bırakmıştır (Weiner, 1968). Eserlerinde açıkça belirttiği üzere; bir eser yapılabilir, yapılmayabilir ya da başkası tarafından yapılabilir. Bu üç seçenek sanatçı için eşit önem taşımaktadır. Asıl eser, bu seçenekler arasındaki ilişkiyi kuran dilsel ifadenin kendisidir. Bir Weiner eseri sergi duvarına metin olarak yazılabilir, bir katalogta yer alabilir ya da yalnızca

zihinsel bir tasarım olarak var olabilir. Tüm bu biçimler aynı özgünlüktedir; çünkü özgünlük fiziksel varlıkla değil kavramsal bütünlükle ölçülmektedir.

### 1.3 Fikir Sanatının Ortak Paydası

Bu farklı pratikleri birbiriyle bağlayan ortak payda şu şekilde özetlenebilir: Fikir sanatında sanatsal değerin taşıyıcısı nesne değil, nesneyi var eden ya da gereksiz kılan zihinsel çerçevedir. Bu çerçeve bir seçim edimi (Duchamp), yazılı talimatlar (LeWitt), analitik bir önerme (Kosuth) ya da dilsel bir ifade (Weiner) biçiminde ortaya çıkabilir. Fiziksel üretim, bu çerçevenin bir uygulaması ya da uzantısı olarak ikincil konumdadır. Zanaatkarlık, teknik mükemmellik ve estetik bütünlük ise sanatsal değerin doğrudan bileşenleri olmaktan çıkmıştır. Eğer sanatsal değer fiziksel üretimden bağımsızsa üretimi gerçekleştiren öznenin insan eli mi yoksa başka bir araç mı olduğu sorusu belirleyici olmaktan çıkar.

## 2. Yapay Zeka Destekli Üretim: Fikir Sanatıyla Kurulan Bağlar

### 2.1 Prompt: Talimat mı, Kavram mı?

Günümüzde Midjourney, DALL-E ya da Stable Diffusion gibi platformlarla görsel üreten bir sanatçı, süreci temel olarak bir metin girişiyle başlatır. Bu metin girişine yaygın kullanımda prompt <sup>1</sup>denir. Teknik bir yönlendirme gibi görünen bu girişin, daha dikkatli bakıldığında fikir sanatının talimat yazımıyla işlevsel benzerlikler taşıdığı görülmektedir.

LeWitt'in talimatlarını düşünelim: Sarı, kırmızı, mavi ve siyah renkte eğri çizgilerle tüm yüzeyi kaplamak (Görsel 3).

---

<sup>1</sup> Bu kavram teknik kullanımda "prompt" olarak adlandırılmaktadır. Ancak bu çalışmada kavramsal karşılığını daha iyi yansıttığı düşünülen *talimat* terimi tercih edilmiştir.



**Görsel 3.** Sol LeWitt *Wall Drawing #1138: Forms composed of bands of color*, 2004. (<https://www.lissongallery.com/artists/sol-lewitt/> E.T. 12.02.2026)

Bu talimat, fiziksel uygulamayı yönlendiren ancak kendisi uygulamadan bağımsız olan bir kavramsal çerçevedir. Bir sanatçının şu talimatı yazdığını düşünelim: "Barok ışık-gölge anlayışı (chiaroscuro) ile günümüz kentsel izolasyon duygusunu birleştiren, elinde akıllı telefon tutan bir figürün yağlı boya dokusunda portresi." Bu metin yalnızca teknik bir komut değil, içinde tarihsel bir referans, eleştirel bir kavramsal çerçeve, estetik bir tercih ve bir karşıtlık ilişkisi barındıran dilsel bir yapıdır. Bu boyutlarıyla bir LeWitt talimatıyla yapısal benzerlik taşır; her ikisi de bir düşüncüyü onu hayata geçirecek bir araca ileten dilsel bir köprü işlevi görmektedir.

Ancak bu benzerliğin sınırı belirgindir: LeWitt'in talimatları uygulayanın yorumuna neredeyse hiç yer bırakmayacak biçimde kesin ve teknik olarak kurgulanmıştır. Yapay zeka sistemleri ise öğrendiği stillerden saparak beklenmedik estetik sonuçlar üretebildiği deneysel çalışmalarla ortaya konmuştur (Elgammal vd., 2017). Bu özerk yorumlama kapasitesi, makinenin talimat uygulayıcısı olmaktan çıkıp kısmi bir ortak üretici konumuna girip girmediği sorusunu açık bırakmaktadır.

## 2.2 Seçim Edimi: Duchamp'ın Torunları

Yapay zeka ile üretim yapan sanatçılar genellikle algoritmaya tek bir talimat verip ilk gelen çıktıyı kullanmaz. Bunun yerine onlarca, kimi zaman yüzlerce varyasyon üretir; bunlar arasından belirli bir estetik ve kavramsal kritere göre seçim yapar ve seçilen görseli daha ileri

parametrelerle rafine eder ya da başka bir süreçten geçirir. Bu seçim, rafine etme ve ilişkilendirme döngüsü, Duchamp'ın seçim ediminin genişletilmiş ve daha karmaşık bir biçimi olarak okunabilir.

Yapay zeka ile çalışan sanatçı yüzlerce üretilmiş görsele bakar ve seçim kararını bu noktada verir. Bu durumda da fiziksel üretim sanatçıya ait değildir. Duchamp'ın seçimi zaten var olan bir nesneyi alıp yeniden erevelemekten ibaretken, yapay zeka sanatçısının seçimi, sanatçının verdiği kavramsal yönlendirmenin tetiklediği algoritmik bir üretim sürecindeki sonuçlar arasından geekleşmektedir. Bu fark, iki pratiğin yapısal benzerliğini korurken ontolojik farklılığını da ortaya koymaktadır.

### **2.3 Fiziksel Nesnenin znmesi: Weiner'in Mirası**

Lawrence Weiner'in tutumunu anımsamak bu noktada aydınlatıcı olacaktır: Eser yapılabilir, yapılmayabilir ya da başkası tarafından yapılabilir (Weiner, 1968). Yapay zeka ile üretilen bir görsel, Weiner'in bu üç seçeneğinden sonuncusuna en yakın biçimde oturmaktadır; eser başkası tarafından yapılmıştır. Ancak buradaki başkası bir insan yardımcı değil, verilerden öğrenmiş istatistiksel bir sistemdir.

Bu durum şu soruları kaçınılmaz kılmaktadır: Fiziksel uygulamayı geekleştiren öznenin insan mı yoksa makine mi olduğu, Weiner'in koyduğu eşdeğerlik ilkesi açısından belirleyici midir? Weiner, uygulayanın kim olduğunu değil kurucu düşüncenin kim tarafından biçimlendirildiğini nemsemekteydi. Eğer bu ilke tutarlı biçimde uygulanırsa yapay zekanın uygulamayı geekleştirmesi sanatsal otoritenin sanatçıdan makineye geçmesi anlamına gelmez; düşünceyi kuran sanatçı otoritesini korur. Ne var ki bu mantığın geçerliliği, kurucu düşüncenin ne ölçüde derinlikli ve özgün olduğuna bağlıdır. Sıradan bir yönlendirme, Weiner'in kastettiği anlamda kurucu bir düşünce sayılamaz.

## **3. Derin Ayrılıklar: İki Pratik Arasındaki Kırılma Noktaları**

### **3.1 Talimatın Belirleyiciliği ve Algoritmik zerklik**

Fikir sanatı ile yapay zeka destekli üretim arasındaki en belirleyici ayrılık, aracın özerklik düzeyleriyle ilgilidir. Fikir sanatının öngördüğü süreçte araç pasiftir: LeWitt'in talimatlarını uygulayan kişi kendi estetik yargısını devreye sokmaz ve uygulama mekaniktir. Bu mekaniklik, fikir sanatının temel iddiasını destekler; sanatsal değerin tüm bileşenleri düşüncede toplanmış olduğu için uygulamanın mekanikleşmesi eserin özgünlüğünü zedeleyemez.

Yapay zeka modelleri ise bu mekanik pasifliği kökten aşmaktadır. Bir model, verilen bir talimatı yorumlarken milyarlarca parametre arasında olasılıksal hesaplamalar yapar, her çalışmada farklı sonuçlar üretebilir ve kimi zaman sanatçının öngörmediği, hatta beklentilerini aşan estetik çözümler önerebilir. Bu özerklik, fikir sanatının hesaba katmadığı yeni bir değişken olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı bir fikri algoritmaya ilettiğinde o fikrin ne ölçüde korunduğunu tam olarak bilemez; model, fikri yeniden yorumlamış, dönüştürmüş ya da beklenmedik biçimlerde genişletmiş olabilir.

Bu özerklik meselesi iki farklı biçimde değerlendirilebilir. İyimser bir okumada, algoritmik özerklik yaratıcı bir sürpriz ve keşif olanağı olarak sunmaktadır; Boden'in keşifçi üretim (exploratory creativity) kavramıyla örtüşen bu süreçte algoritma, sanatçının bilişsel haritasında yer almayan yeni yollar keşfeder (Boden, 2004). Eleştirel bir okumada ise sanatçının kavramsal çerçevesi ile algoritmanın çıktısı arasındaki mesafe ne kadar büyürse sanatçının fikir sanatı anlamında kurucu düşünce iddiası o ölçüde zayıflamaktadır.

### **3.2 Niyetin Aşınması: Anlamın Dağınık Yapısı**

Fikir sanatında sanatçının niyeti belirleyici ve izlenebilir konumdadır. LeWitt'in yazdığı talimatlar, onun sanatsal niyetinin doğrudan dışavurumudur; araya giren yorum katmanı minimumdur. Duchamp'ın seçim ediminin bilinçli ve kavramsal olarak kurgulanmış olduğu, Danto'nun (1964) kurumsal sanat kuramı çerçevesinde ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Kosuth (1969) ise kendi yazılarında eserin işlevini felsefi bir önermenin görünür kılınması olarak açıkça tanımlamıştır.

Yapay zeka destekli üretimde ise niyet birden fazla katmanda dağılmaktadır. Sanatçının niyeti önce dile, oradan modelin eğitim verisine, ardından parametrelere ve son olarak olasılıksal seçim süreçlerine yayılır. Bu dağınık yapı niyetin izlenmesini ve korunmasını güçleştirmektedir. Sanatçı göç ve kök yitimi temasını araştırmak için bir talimat yazmış olabilir; ancak model, bu temayı kendi istatistiksel ağırlıklarına göre yorumlayarak sanatçının kastetmediği görseller üretebilir. Bu durumda eserin taşıdığı anlam sanatçının niyetinden mi, algoritmanın yorumundan mu, yoksa ikisinin beklenmedik birleşiminden mi kaynaklanmaktadır sorusu yanıtız kalmaktadır.

### **3.3 Sahiplik ve Özgünlük Sorunu**

Fikir sanatının en güçlü iddialarından biri, sanatsal özgünlüğü fiziksel üründen fikrin kendisine taşımış olmasıdır. Bu taşıma teoride son derece açık görünmektedir: Kim

düşündüyse, eser ona aittir. Ancak yapay zeka destekli üretimde bu açıklık anında bulanıklaşmaktadır.



**Görsel 4.** Obvious, Edmond de Belamy, 2018. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Edmond\\_de\\_Belamy](https://en.wikipedia.org/wiki/Edmond_de_Belamy) E.T. 14.02.2026)

2018'de Christie's'de satılan Edmond de Belamy portresi (Görsel 4) bu bulanıklığın simgesi haline gelmiştir (Christie's, 2018). Flynn'in (2018) aktardığına göre Obvious, Barrat'ın teknik katkısını kabul etmekle birlikte veri seti seçimi ve hiperparametre kararlarının kendilerine ait olduğunu belirtmiştir. Obvious bu algoritmayı belirli bir veri setiyle eğitmiş ve üretilen görseller arasından birini seçmiştir. Müzayede evi eseri Obvious'a atfetmiş, Barrat'ın katkısı ise kamuoyunda yeterince tanınmamıştır (Arbiza Goenaga, 2020, s.57-58). Asıl soru eserin kime ait olduğudur: Algoritmayı tasarlayan Barrat'a mı, eğitim verisini seçen ve sonuçlar arasından karar veren Obvious'a mı, yoksa eğitim verisini oluşturan yüzyıllar boyunca var olmuş isimsiz sanatçılara mı? Fikir sanatındaki "kim düşündüyse eser ona aittir" ilkesi bu soruyu yanıtlamaya yetmez; çünkü burada eser, birden fazla öznenin birbiriyle kenetlendiği katmanlardan meydana gelmiştir.

#### **4. Gerilim ve Potansiyel: İki Pratik Arasındaki Verimli Çatışma**

##### **4.1 Benjaminci Aura'nın Yeni Adresi**

Walter Benjamin, teknik yeniden üretilebilirlik çağında sanat eserinin biricikliğini, yani aurasını yitirdiğini ileri sürmüştür (Benjamin, 2008). Fotoğraf ve film eseri kopyalara boğmuş,

kopya özgünlükten yoksun olduğu için aura kaybolmuştur. Fikir sanatı ise bu sorunu farklı biçimde ele almıştır: Özgünlük nesnede değil fikirdeyse nesnenin çoğaltılması aurayı ortadan kaldırmaz (LeWitt, 1967). LeWitt'in bir duvar çiziminin yüzlerce uygulaması yapılabilir; ancak her uygulama, orijinal talimatın özgün ifadesini taşır.

Yapay zeka bu denklemi daha karmaşık bir biçimde yeniden kurmaktadır. Bir yapay zeka modeli ilke olarak sonsuz sayıda varyasyon üretebilir; aynı talimat her çalıştırıldığında farklı sonuçlar ortaya çıkarabilir. Bu durumda aura nerededir? Üretilen her görselde mi, hiçbirinde mi, yoksa üretim sürecinin koşullarında mı? Fikir sanatının mantığıyla tutarlı bir yanıt şöyle kurulabilir: Aura, üretilen görselde değil sanatçının kavramsal çerçevesinde ve bu çerçeveyi oluşturma sürecindedir. Eğer sanatçı bu süreci yeterince özgün, derinlikli ve belgelenmiş bir şekilde sunabiliyorsa aura, eserin üretim kararlarının bütünlüğünde barınabilir.

#### **4.2 Şeffaflık ve Belgeleme: Özgünlüğü Yeniden İnşa Etmek**

Fikir sanatının pratikte bıraktığı en önemli miras, belgelemenin sanatsal değerini ayrılmaz bir parçası haline gelmesidir. LeWitt'in talimatları yazılı belgeler olarak korunur ve bu belgeler koleksiyonlar tarafından satın alınır. Kosuth'un kavramsal çerçevesi metinleri aracılığıyla aktarılır. Weiner'in ifadeleri çeşitli biçimlerde arşivlenir. Bu belgeleme geleneği yapay zeka sanatı için hayati bir ipucu sunmaktadır.

Sanatçının hangi talimatı yazdığı, hangi parametreleri seçtiği, kaç varyasyon ürettiği ve bunlar arasından nasıl bir estetik kararla seçim yaptığı ile bu kararları hangi kavramsal gerekçeyle aldığına ilişkin bilgiler bir araya geldiğinde sanatçının yaratıcı katkısının somut belgeleri oluşur. Bu belgeleme yalnızca hukuki bir güvence sağlamakla kalmaz; eserin fikir sanatı anlamında özgünlük iddiasını da taşır hale getirir. Çünkü bu belgeler ortaya çıkan görselin tesadüfi bir algoritmik çıktı değil belirli bir kavramsal niyetin ürünü olduğunu göstermektedir.

#### **4.3 Yeni Bir Kategori İçin Gerekli Koşullar**

Fikir sanatı ile yapay zeka pratiği arasındaki ilişki ne tam bir sürekliliktir ne de tam bir kopuştur. Aralarında gerçek yapısal benzerlikler olduğu gibi görünürdeki benzerliklerin altında yatan derin ayrılıklar da vardır. Bu durumda yapay zeka destekli üretimi fikir sanatının mevcut kavramlarıyla değerlendirmeye çalışmak yetersiz kalmakta ve yeni bir kavramsal çerçeveye ihtiyaç duyulmaktadır.

Böyle bir çerçevenin en az üç koşulu karşılaması gerekmektedir. Birincisi, kavramsal öncelik ilkesi korunmalı; uygulamanın kim ya da ne tarafından gerçekleştirildiğinden bağımsız olarak sanatsal değerin kurucu düşünceye atıfla belirlenmesi esas alınmalıdır. İkincisi, algoritmik özerklik bir hata ya da sorun olarak değil sanatçının kavramsal çerçevesiyle diyalog kuran ve zaman zaman onu genişleten yaratıcı bir etken olarak konumlandırılmalıdır. Üçüncüsü, belgeleme ve şeffaflık eserin ayrılmaz parçası sayılmalıdır; çünkü yapay zeka üretiminde sanatçının katkısı nesnenin yüzeyinde değil üretim sürecinin kararlar zincirinde görünür hale gelmektedir.

## **5. Eğitim Verisinin Etiği: Gizlilik, İzinsizlik ve Sanatsal Sorumluluk**

### **5.1 Veri Kümesinin Anatomisi: Kullanım İzni Sorunu**

Bir yapay zeka görsel üretim modelinin var olabilmesi için milyonlarca, çoğu durumda milyarlarca görsele ihtiyaç duyulmaktadır. Bu görseller modele hangi renk kombinasyonlarının estetik kabul gördüğünü, bir insan yüzünün hangi oransal ilişkileri taşıdığını, bir manzaranın nasıl çerçevenmesi gerektiğini öğretmektedir. Ancak bu eğitim süreci görünürde tamamen teknik bir mesele gibi gözükürken altında son derece ciddi etik sorular barındırmaktadır: Bu görseller nereden gelmiştir ve bunları üretenlerin bu amaçla kullanılmasına razı olduğu söylenebilir mi?

Bu sorunun somut bir yanıtı vardır. Büyük ölçekli yapay zeka görsel modellerinin çoğu, LAION-5B gibi veri kümeleri üzerinde eğitilmiştir. LAION-5B, internetten otomatik olarak toplanan 5,85 milyar görsel-metin çiftinden oluşmakta olup bu görsellerin önemli bir kısmı sanatçıların kişisel web sitelerinde, sosyal medya hesaplarında ya da açık erişimli platformlarda paylaştığı eserlerdir (Schuhmann vd., 2022). Sanatçılar bu görselleri kamuya açmışlardır; ancak kamuya açmak ile bir ticari yapay zeka modelinin eğitim verisine dahil olmaya izin vermek birbirinden son derece farklı eylemlerdir.

Buradaki temel sorun izinsizliktir. Bireysel bir fotoğrafçının bir platformda paylaşım gerçekleştirirken görselinin ticari bir yapay zeka modelinin eğitim sürecinde kullanılacağını öngörmesi ya da buna örtük olarak onay verdiğinin varsayılması mümkün değildir. Aynı durum dijital illüstratörler, grafik tasarımcılar ve diğer görsel içerik üreticileri için de geçerlidir. Sonuçta bireylerin yaratımları, kendilerinden habersiz ve izinsiz biçimde başka bir üretim sürecinin hammaddesi haline gelmiştir.

Eğitim verisinin etik boyutu yalnızca sanat eserleriyle sınırlı değildir. LAION-400M veri kümesinin insan yüzü fotoğrafları, kişisel fotoğraflar ve tanımlayıcı metinler içerdđi belgelenmiştir (Birhane vd., 2021). Bu durum veri etiğinin en hassas boyutunu gündeme getirmektedir. Bir yapay zeka modeli gerçek bir kişinin yüzünü doğrudan tanımasa da o kişinin yüzünden öğrendiği örüntülerle yeni yüzler sentezleyebilir. Modelin çıktıısı gerçek kişiye benzeyebilir ya da o kişinin üslubunu taklit edebilir. Bu bir sanat aracı olarak sunulurken eş zamanlı olarak ciddi bir kimlik ve mahremiyet tehdidi de taşımaktadır.

Bu çerçeveden bakıldığında, bir bireyin fotoğrafının izinsiz biçimde bir yapay zeka modeline eğitim verisi olarak dahil edilmesi, o bireyin kendi görsel kimliğinin kontrolünü kaybetmesi anlamına gelmektedir. Modelin bu veriden ürettiğinin ne olduğu, nerede kullanıldığı ve kimin tarafından görüldüğu ise tamamen modeli kullanan üçüncü kişinin inisiyatifindedir.

## 5.2 Düzenleyici Çerçevesel ve Geleceğe Bakış

Avrupa Birliği'nin 2024 yılında yürürlüğe giren Yapay Zeka Yasası (EU AI Act), bu tartışmaların yarattığı baskı altında şekillenen ilk kapsamlı hukuki düzenlemelerden biridir. Yasa, genel amaçlı yapay zeka modellerinin eğitim verilerini açıklamasını zorunlu kılmakta; telif haklarıyla korunan içeriklerin izinsiz kullanılması durumunda hak sahiplerine itiraz imkânı tanımaktadır (European Parliament, 2024). Bu düzenleyici adım, sorunun bireysel etik tercihlerle çözülemeyeceğini ve yapısal bir toplumsal müdahale gerektirdiğini kabul etmesi bakımından önemlidir.

Bu nedenle yapay zeka teknolojilerini sanatsal pratiklerine dahil eden her sanatçının hem kullandığı aracı hem de o aracın dayandığı eğitim altyapısını eleştirel bir gözle değerlendirmesi gerekmektedir. Bu değerlendirme sanatçının yaratıcı özerkliğini kısıtlamaz; aksine, o özerkliğin toplumsal ve etik bir zemine oturtulmasını sağlar.

Bu bölüm boyunca irdelenen sorunlar, yapay zeka sanatının yalnızca estetik ve felsefi bir tartışmaya indirgenemeyeceğini ortaya koymaktadır. Fikir sanatının tarihsel gelenek içinde açtığı özgürleşme alanı, yalnızca fiziksel üretimden değil aynı zamanda etik sorumluluktan da muaf olmak anlamına gelmez. Aksine, fikrin merkeze alınması o fikrin üretildiği koşulların da merkeze alınmasını zorunlu kılmaktadır.

## SONUÇ

Fikir sanatı, sanat tarihinde köklü bir dönüşüm gerçekleştirmiştir. Fiziksel nesneyi tahtından indirip düşünceyi tahta oturtmuştur. Bu dönüşümün ardında güçlü bir mantıksal tutarlılık yatmaktadır: Eğer değer zanaatkarlıkta değil fikirdeyse, o fikri taşıyan nesnenin türünün, materyalinin ya da yapım biçiminin önemi kalmaz. Bu tutarlılık sayesinde fikir sanatı sonraki on yıllarda pek çok yeni pratiği kucaklayabilmiştir. Video, fotoğraf, performans ve enstalasyon sanatı, fikir sanatının kavramsal şemsiyesi altında meşruiyet kazanmıştır.

Yapay zeka destekli üretim bu dönüşümü hem sürdürmekte hem de sınamaktadır. Düşüncenin önceliği ilkesini daha da ileri bir noktaya taşıyarak el becerisinin ve fiziksel görüntü üretiminin dahi zorunlu olmadığı bir pratiği mümkün kılmaktadır. Sanatçı ile araç arasındaki ilişkiyi, fikir sanatının hiç karşılaşmadığı bir özerklik boyutuyla karmaşıklaştırmaktadır. Ne var ki bu özerklik yalnızca estetik bir mesele değildir; yapay zeka modellerinin dayandığı eğitim verisi altyapısı, izinsizlik ve mahremiyet gibi etik soruları da beraberinde getirmektedir.

Tüm bu boyutlarıyla yapay zekanın yarattığı gerilim, sanat kuramı açısından son derece verimlidir. Zira sormamıza neden olduğu sorular, fikir sanatının yarım bıraktığı soruların devamı niteliğindedir: Bir eserin sanatsal değeri için sanatçının niyeti ne kadar belirleyicidir? Sanatsal özgünlük, tek seferlik fiziksel üretimde mi yoksa tekrarlanamaz kavramsal süreçte mi barınır? Yaratıcılık yalnızca insana özgü bir yeti midir, yoksa belirli koşullar altında insan-makine etkileşiminin ortak ürünü de olabilir mi? Bu soruların yanıtlanması yalnızca kuramsal bir çaba gerektirmez; aynı zamanda sanatçının üretim sürecindeki etik sorumluluğunu da yeniden tanımlamayı zorunlu kılar. Nitekim bu sorular henüz yanıtlanmamıştır ve hem fikir sanatı tarihçileri hem de yapay zekanın sanatsal imkânlarını araştıranlar için ortak bir düşünce alanı açmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Arbiza Goenaga, M. (2020).** A critique of contemporary artificial intelligence art: Who is Edmond de Belamy? *AusArt*, 8(1), 49–64. <https://doi.org/10.1387/ausart.21490>
- Arslan, E., & Kavukcu, E. (2025).** Marcel Duchamp'ın ve Tracey Emin'in hazır nesnesinde mahrem olanın toplumsallaşması. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 11(1), 79-88. <https://doi.org/10.22252/ijca.1667900>
- Ayaydın, A. (2015).** Empresyonizm (İzlenimcilik) akımının güncel bakış açısıyla bazı yönlerden incelenmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 3(2), 83–97.
- Baudelaire, C. (2021).** Modern hayatın ressamı (A. Berktay, Çev.). İletişim Yayınları. (Özgün çalışma 1863 tarihlidir.)
- Benjamin, W. (2008).** Teknik olarak yeniden üretilebilme çağında sanat eseri (A. Cemal, Çev.). Agora Kitaplığı. (Özgün çalışma 1936 tarihlidir.)
- Birhane, A., Prabhu, V. U., & Kahembwe, E. (2021).** Multimodal datasets: Misogyny, pornography, and malignant stereotypes. arXiv preprint arXiv:2110.01963.
- Boden, M. A. (2004).** The creative mind: Myths and mechanisms (2. baskı). Routledge.
- Christie's. (2018, 12 Aralık).** Is artificial intelligence set to become art's next medium? Christie's. <https://www.christies.com/en/stories/a-collaboration-between-two-artists-one-human-one-a-machine-0cd01f4e232f4279a525a446d60d4cd1>
- Danto, A. C. (1964).** The artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584. <https://doi.org/10.2307/2022937>
- Elgammal, A., Liu, B., Elhoseiny, M., & Mazzone, M. (2017).** CAN: Creative adversarial networks generating 'art' by learning about styles and deviating from style norms. 8th International Conference on Computational Creativity (ICCC 2017). <https://arxiv.org/abs/1706.07068>
- European Parliament. (2024).** Regulation of the European Parliament and of the Council laying down harmonised rules on artificial intelligence (Artificial Intelligence Act). <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:32024R1689>
- Flynn, M. (2018, Ekim 26).** A 17-year-old developed the code for the AI portrait that sold for \$432,000 at Christie's. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/nation/2018/10/26/year-old-developed-code-ai-portrait-that-sold-christies/>
- Kosuth, J. (1969).** Art after philosophy. *Studio International*, 178(915), 134–137.
- LeWitt, S. (1967).** Paragraphs on conceptual art. *Artforum*, 5(10), 79-83.

**Schuhmann, C., Beaumont, R., Vencu, R., Gordon, C., Wightman, R., Cherti, M., Coombes, T., Katta, A., Mullis, C., Wortsman, M., Schramowski, P., Kundurthy, S., Crowson, K., Schmidt, L., Ermon, S., & Jitsev, J. (2022).** LAION-5B: An open large-scale dataset for training next generation image-text models. *Advances in Neural Information Processing Systems*, 35, 25278-25294.

**Weiner, L. (1968).** Statements. Seth Siegelau.

**Yüksel, İ., & Asan Yuksel, O. (2024).** Sanatta yapay zeka devrimi: Yaratıcılığın yeni boyutları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(2), 261-285.

<https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1602572>



# BÖLÜM 2

---

## TRAVMA VE SANATLA İYİLEŞME SÜRECİ: EZGİ YEMENİCİOĞLU NEGİR

*Tuba BATU<sup>1</sup>, Burcu YILDIRIM ERBİL<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Doç.Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Disiplinlerarası Kadın ve Aile Çalışmaları Anabilim Dalı.

E-mail: tubakorkmaz@comu.edu.tr

<sup>2</sup> Psikolog, Çan Belediyesi Halk Sağlığı Merkezi / ÇOMÜ-LEE Disiplinlerarası Kadın ve Aile Çalışmaları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi E-mail: pskburcuyladm@gmail.com

### ***Giriş: Sanatın İyileştirici Hafızası ve Bir Yaşamın İçinden Konuşmak***

Sanat, insanlık tarihi boyunca estetik bir üretim alanı olmakla kalmamış, aynı zamanda ruhsal ve bedensel iyileşmeye eşlik eden bir ifade, anlamlandırma ve dönüşüm zemini olmuştur. Farklı kültürlerde yaratıcı ifadenin şifa süreçlerine katkı sağlayabileceği fikri, resimden hikâye anlatımına, danstan müziğe uzanan geniş bir pratik alanı oluşturmuş; bu pratikler kimi zaman ritüel, kimi zaman gündelik, kimi zaman da doğrudan terapötik bir dil içinde varlık kazanmıştır (Graham, 2000). Sanatın fizyolojik ve psikolojik etkileri üzerine geliştirilen bilimsel yaklaşımlar, modern dönemde “sanat terapisi” başlığı altında kurumsallaşsa da sanatın iyileştirici niteliği tarihsel olarak insanın yaşama tutunma biçimleriyle birlikte düşünülmelidir.

Sanatla terapinin temel amacı, bireyin bastırılmış duygu ve düşüncelerini bilinç düzeyine taşıyarak farkındalık geliştirmesini sağlamaktır. Yaratıcı süreç, kişinin iç dünyasını görünür kılar; kendilik algısının yeniden yapılandırılmasına, duygu-düşünce düzenlemesine ve ilişki örüntülerinin dönüşmesine imkân verir (Demir & Yıldırım, 2017). Özellikle ağır bir hastalık tanısı sonrası yaşanan dönemlerde bireyin akıl ve duygu kapasitesinin eşzamanlı biçimde zorlandığı; kaygı, belirsizlik, ölüm korkusu ve beden imgesinde kırılma gibi güçlü tepkilerin ortaya çıktığı bilinmektedir (Aydın, 2012). Böyle zamanlarda klasik problem çözme mekanizmaları etkisizleşebilir; birey hem duygusal hem bilişsel düzeyde “dügümlenme” yaşar. Sanat, tam da bu düğüm noktalarında sözelin yetişemediği alanları imgeyle açar; görünmez olanı görünür, söyleyemediğini gösterilebilir kılar. Modern anlamda “sanat terapisi” teriminin 1942’de Adrian Hill tarafından kullanılması, alanın kurumsallaşması açısından önemlidir; Hill’in kendi hastalık deneyiminden hareketle sanatın iyileştirici yönünü kavramsallaştırması ve bunu mesleki bir çerçeveye dönüştürmesi, disiplinin tarihsel dönüm noktalarındandır (Bitonte & De Santo, 2014). Günümüzde farmakolojik tedaviler fiziksel süreçleri yönetmekte etkili olsa da uzun süreli hastalık deneyimlerinde psikolojik boyutun tedaviye etkisi belirginleşmekte; sanat terapisi gibi tamamlayıcı yaklaşımlar, iyileşmeyi çok boyutlu ele alan bir zemin sunmaktadır (Bostancıoğlu & Kahraman, 2017).

Sanat terapisi bağlamında odak noktası, ortaya çıkan ürünün estetik değeri değil; performans kaygısından bağımsız olarak bireyin ifade edebilme ihtiyacının karşılanmasıdır. Yaratıcı sürecin kendisinin iyileştirici bir potansiyele sahip olduğu düşüncesi, sanat terapistlerinin temel motivasyon kaynaklarından biridir. Sanatsal etkinlikler, beynin motor, somatosensoriyal, görsel, duygusal ve bilişsel alanlarını eşzamanlı olarak etkileyerek çok katmanlı bir etkileşim alanı yaratır (Salman & Akkurnaz, 2022). Bu süreçte imgeler, bilinçdışının temel dili olarak işlev görür; sözel ifadeye dönüşmemiş düşünceler, sanatsal üretim aracılığıyla görünür hâle gelir (Giudice, 2024). Sanat terapisi, bireyin iç dünyasına hızlı ve doğrudan bir erişim sağlayarak, bastırılmış içeriğin somut bir biçimde ortaya çıkmasına olanak tanır. Ancak bu hızlilik, bireyin her şeyi anında fark etmesi gerektiği anlamına gelmez; aksine kişi, ancak hazır olduğu ölçüde ürettiği içeriği işleyebilir ve dönüştürebilir (Aydın, 2012). Özellikle ağır hastalık süreçlerinde bireyin pasif bir “hasta” konumundan çıkarılarak üretici bir özneye dönüştürülmesi, iyileşme sürecinin en önemli adımlarından biridir. Sanat terapisi, güvenli ve yansız bir alan sunarak, bireyin dolaylı iletişim kurmasına ve güven ilişkisi geliştirmesine de katkı sağlar (Killick & Schaverien, 1997).

Bu çalışmanın temel önerisi, sanatın iyileştirici gücünün soyut bir iddia olmaktan ziyade, yaşamın kırılma anlarında görünür hâle gelen somut bir deneyim alanı olduğudur. Bu nedenle metin, sanat terapisine ilişkin kuramsal çerçeveyi sanatçı-ressam Ezgi Yemenicioğlu Negir’in özyaşam öyküsüyle iç içe geçirerek ele alır. Ezgi’nin sanatsal üretimi; çocukluktan itibaren sanat ortamının merkezinde büyümenin getirdiği kültürel birikimi, akademik formasyonu,

hastalık deneyimi ve yas duygusunu aynı potada birleştirir. Böylece sanat, onun yaşamında üretim alanı olarak travma, kayıp ve bedensel kırılğanlıkla baş etmenin dili, bir tür varoluşsal süreklilik biçimi olarak işlev görür. Sanatla iyileşme sanatçının yaşamında teorik bir arka plan olmanın yanında bizzat yaşanmışlığın içinde sınanan bir gerçeklik olarak karşılık bulur. Ezgi'nin iki kez ağır hastalık sürecinden geçmesi ve aynı zamanda hocası olan çok değer verdiği babasını kaybetmesi, bu temaların sanatsal dilinde derinleşmesine neden olmuştur. Bu yaşantılar, sanatçının bedenle ve doğayla kurduğu ilişkiyi dönüştürmüş; çiçek, kök, tohum ve bitki imgeleri iyileşmenin, sürekliliğin ve yeniden var olmanın sembolleri hâline gelmiştir. Ezgi'nin sanatında bedenle savaşmak yerine bedenle barışma ve özdeleşme süreci ön plana çıkar; imgeler yalnızca estetik ögeler değil, iyileşmenin döngüsel yapısını görünür kılan anlatı alanları olarak işlev görür. Ezgi'nin üretim pratiği, sanatın “estetik”ten önce “yaşamsal” bir alan olduğunu gösteren güçlü bir örneklem oluşturur.

### ***Çocukluk, Eğitim ve Doğa İmgesinin Kurulumu***

1978 yılında Balıkesir’de doğan Ezgi Yemenicioğlu Negir’in sanatsal yöneliminin erken döneminde, ressam olan babası Özdemir Yemenicioğlu’nun belirleyici bir etkisi olduğu görülmektedir. Sanatçının çocukluk ve gençlik yıllarında şekillenen görsel duyarlılığı, aile içi sanatsal ortamın sağladığı kültürel aktarım ile doğrudan ilişkilidir. Bu erken etkileşim, ilerleyen yıllarda doğa temelli ve duyuşsal derinliği yüksek bir resim dilinin oluşmasında temel bir zemin hazırlamıştır. Sanatçı, çocukluğunu “boyanın içine doğmuş olmak” ifadesiyle tanımlar; bu ifade, evin içindeki gündelik hayatın sanatla iç içe geçtiğini ve görsel hafızanın çok erken yaşta biçimlendiğini gösterir. (Negir, 2025) Babası ressam Özdemir Yemenicioğlu’nun evin salonunda ışık altında boya karıştırarak resim yapması, resmin aile yaşamında doğal bir eylem hâline gelmesine zemin hazırlamış; sanat, Ezgi’nin dünyasında bir meslekten önce bir yaşam dili olarak yer edinmiştir. (Resim 1) Bu erken dönem deneyim, sanatçının ilerleyen yıllarda doğa temelli ve duyuşsal yoğunluğu yüksek resim dilinin de temelini oluşturur. Ezgi’nin yapıtlarında bahçe, çiçek, tohum, kök gibi motiflerin yalnızca betimleyici değil, varoluşsal bir anlatı taşıması; çocuklukta edinilen görsel çevreyle, doğayı “döngü” olarak düşünmeye yatkınlaşan bir duyarlılıkla ilişkilendirilebilir. Zira doğanın dönüşümü, Ezgi’nin sanatında hayatın dönüşümüyle birlikte okunur: çiçeğin meyveye dönüşmesi büyümeyi, değişimi ve yeniden başlamayı simgeler; bahçe imgeleri hafızayı, beden-mekân bağını ve ruh hâllerinin mevsimsel hareketini görünür kılar.

Sanatçının kurumsal eğitim çizgisi de bu organik başlangıcı disipline eden bir süreklilik taşır. 1995 yılında İstanbul Avni Akyol Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümü’nden mezun olan sanatçı, aynı yıl Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde lisans eğitimine başlamıştır. (Resim.2) Lisans süreci boyunca Prof. Kemal İskender ve Mustafa Ata’nın atölyelerinde çalışan Ezgi, serigrafı uygulama atölyesinde ise Prof. şükrü Aysan ile üretim yaparak, disiplinlerarası teknik birikimini geliştirmiştir. Bu dönem, sanatçının hem klasik resim eğitimi hem de baskiresim teknikleriyle kurduğu ilişki açasından belirleyici olmuştur. 1999 yılında Uluslararası Avusturya Salzburg Yaz Akademisi’ne katılan sanatçı, Prof. Christian Ludwig Attersee’nin atölyesinde gerçekteştirdiği çalışmalarla, uluslararası çağdaş sanat ortamını yakından deneyimleme olanağı bulmuştur. Bu deneyim, sanatçının renk, biçim ve yüzey kurgusuna yönelik daha özgür ve deneysel bir yaklaşım geliştirmesine katkı sağlamıştır. 2000 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nden mezun olmuştur.



**Resim 1.** Ezgi Yemenicioğlu Negir ve babası Özdemir Yemenicioğlu, 1991 yılı, (Sanatçının kişisel arşivi)

Akademik çalışmalarını sürdürerek 2003 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programı'nı tamamlamıştır. Yrd. Doç. Sedat Balkır danışmanlığında hazırladığı “*Anadolu Uygarlıklarında Kadın İmgesi ve Türk Resim Sanatındaki Yeri*” başlıklı tez çalışması, sanatçının tarihsel ve kültürel temelli ikonografik çözümlere olan ilgisini ortaya koymaktadır. Bu çalışma, Anadolu uygarlıklarında kadın temsilinin sürekliliğini ve dönüşümünü irdeleyerek, sanatçının sonraki üretimlerinde sıkça karşılaşılan doğa–kadın–yaşam döngüsü ilişkisine kuramsal bir arka plan sunmuştur.



**Resim 2.** Ezgi Yemenicioğlu Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü, kemal İskender Atölyesinde, 1999, Fotoğraf: Sedat Balkır, (Sanatçının kişisel arşivi)

2017 yılında ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı'ndan mezun olmuştur. Yrd. Doç. Can Aytekin danışmanlığında hazırladığı “*20. Yüzyıl Resminde Bitkisel Motiflerin Estetik Bağlam ve Plastik Açısından İrdelenmesi*” başlıklı tez, sanatçının bitkisel formlara dayalı görsel dilini hem estetik hem de plastik açıdan derinleştiren önemli bir akademik çalışmadır. Bu tez, bitkisel motiflerin modern resimdeki temsil biçimlerini çözümleyerek, Ezgi'nin üretimlerinde merkezi bir yer tutan doğa imgesinin kuramsal temellerini güçlendirmiştir.

Sanatçının resimleri, doğanın döngüsel yapısını yaşamın sürekli değişimiyle ilişkilendiren şiirsel ve katmanlı bir anlatı sunar. Çiçeğin meyveye dönüşmesi, yalnızca biyolojik bir süreç olarak değil; büyüme, dönüşüm, çoğalma ve yeniden başlama metaforları üzerinden ele alınır. Bahçe imgeleri, bireysel ve kolektif hafızayı, beden ile mekân arasındaki geçirgen ilişkiyi ve ruh hâllerinin mevsimsel değişimini görünür kılan bir anlatı alanı oluşturur. Zaman, dayanıklılık ve süreklilik kavramları, sanatçının resimlerinde çoğunlukla çok katmanlı yüzey kurguları ve ritmik tekrarlar aracılığıyla ifade edilir.

2005 yılından bu yana Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde görev yapan sanatçı, akademik üretim ile sanatsal pratiği eş zamanlı olarak sürdürmektedir. Bugüne kadar 11 kişisel sergi açmış; ulusal ve uluslararası düzeyde çok sayıda karma sergide eserleriyle yer almıştır. Kişisel sergileri arasında “Kış Biter”, “Tomurcuk Mevsimi”, “Esenlik Güncesi” ve çevrimiçi olarak gerçekleştirilen “Nar Günlüğü” başlıklı sergiler, sanatçının doğa merkezli anlatısının farklı dönemlerdeki estetik ve kavramsal dönüşümlerini izleme olanağı sunmaktadır. Ezgi Yemenicioğlu Negir'in sanatsal üretimi; akademik bilgi, doğa gözlemi ve kişisel deneyimin iç içe geçtiği, çağdaş Türk resim sanatı içinde özgün ve süreklilik arz eden bir ifade alanı olarak değerlendirilebilir. (Resim.3)



**Resim 3.** Sanatçının Çanakkale'deki kişisel resim atölyesi, (Sanatçının kişisel arşivi)

Ezgi'nin sanatsal yöneliminin erken dönemleri, aile içi sanatsal üretimin doğal ve süreklilik arz eden bir parçası olarak biçimlenmiştir. Sanatçının bu süreci kendi anlatısında “boyanın içine doğmuş olmak” metaforuyla ifade etmesi, sanatsal pratiğin çocukluk çağından itibaren gündelik yaşamın ayrılmaz bir bileşeni hâline geldiğini ve erken estetik deneyimlerin yönlendirici rolünü vurgulamaktadır. Bu tanım, yalnızca metaforik bir anlatım değil; aynı zamanda gündelik yaşamın merkezine yerleşmiş bir sanatsal üretim ortamını işaret eder. Çocukluk yıllarında ev içi mekânın bir atölye işlevi görmesi, sanatçının görsel algısının ve estetik sezgisinin erken yaşta gelişmesine olanak tanımıştır. Babası, ressam Özdemir Yemenicioğlu, evin salonunda resim yaparken sanatçı, “gözümü açtığımda babamı boyaları ve fırçalarıyla ışığın altında boya

karıştırırken gördüğünü” ifade eder (Negir, 2025). Bu durum, resmin bir meslekten öte, yaşamın doğal ve süreklilik arz eden bir parçası olarak içselleştirilmesine zemin hazırlamıştır. (Resim.4)



**Resim 4.** Ezgi Yemencioğlu babası özdemir Yemencioğlu ile, Ezgi Yemencioğlu resim Sergisi Açılışı, As Art Galeri Ankara, 26 Eylül 2003, (Sanatçının kişisel arşivi)

Özdemir Yemencioğlu'nun Balıkesir'de Devlet Güzel Sanatlar Atölyesi bünyesindeki çalışmaları ve kentin ilk özel resim atölyesini kurması, bireysel bir sanat pratiği gibi görünürken aynı zamanda da kamusal bir kültür hizmeti niteliği taşımaktadır. Sanatçı bu süreci, Cumhuriyet dönemi kültür politikaları bağlamında değerlendirerek, Devlet Güzel Sanatlar Atölyelerinin Ankara ve İstanbul gibi merkezlerin dışında Anadolu kentlerinde de varlık göstermesini önemli bir kazanım olarak görür. Ezgi, röportajında süreçle ilgili şunları söyler:

*“Balıkesir’de ki ilk özel resim atölyesini babam Özdemir Yemencioğlu açmıştır. Sanatçı atölyesini açan ilk kişi Balıkesir de. Profesyoneelliğe çoktan adım atmıştı aslında ama Devlet Güzel Sanatlar Atölyesinde bir memuriyet süreci vardı. Buradaki atölye imkanlarıyla öğrencilere ve halka çeşitli kurslar ve dersler veriliyordu. Sanatını her zaman halkla öğrencileriyle iç içe tuttu. Devlet Güzel Sanatlar Atölyesinin Ankara, İstanbul gibi büyük şehirler dışında Bursa, Balıkesir gibi birçok Anadolu ilin de olmasını Cumhuriyet dönemi kazanımları olarak görüyorum. Ülkemizin Atatürk’ten sonra sadece teknoloji ve sanayi alanın da değil sanat ve kültürel olarak adımlar atması devlet politikasının bir sonucuna dönüşüyor diyebiliriz” (Negir, 2025)*

Bu atölyeler aracılığıyla sanatın halka ve öğrencilere doğrudan temas etmesi, sanatın seçkin bir alan olmaktan çıkarılarak toplumsal dolaşıma sokulmasını sağlamıştır. Sanatçının ifadesiyle babası, sanatını her zaman halkla ve öğrencileriyle iç içe tutmuş; çalıştığı kurumu “köhne bir devlet dairesi” olmaktan çıkararak canlı bir kültür ortamına dönüştürmüştür.

Ezgi'nin çocukluk ve ilk gençlik yılları, bu kültürel ortamın tam merkezinde geçmiştir. Sergi açılışları, sanatçı buluşmaları, kokteyller ve atölye çalışmaları, onun için olağan gündelik deneyimler hâline gelmiştir. (Resim 4) Bu erken temas, sanatçının görsel hafızasını ve sanat tarihine ilişkin sezgisel bilgisini derinleştirmiştir. Özellikle Balıkesir'deki devlet galerilerinde dönüşümlü olarak sergilenen önemli eserlerle kurduğu ilişki, sanatçı belleğinde kalıcı izler

birakmıştır. Sanatçı, çocuk yaşta defalarca, galeri m¼d¼r odasında Neşet G¼nal'ın *Bağ Bozumu* adlı yapıtının ön¼nde durarak uzun süre hayal kurduğunu ifade eder. Bu tür deneyimler, onun sanat algısında ustaların yapıtlarını erken yaşta tanıma ve içselleştirme olanağı yaratmıştır.

Babasının sanatçı kimliği, Ezgi'nin sanata yönelmesinde güçlü bir rol modeli oluşturmuştur. Kendi ifadesiyle, “baba gibi çok kuvvetli bir fig¼r olunca resim ve sanat alanına yönelmek tek alternatif gibi” görünm¼řtür (Negir, 2025). Ancak bu yönelim, yalnızca yönlendirilmiş bir tercih değil; aynı zamanda erken yaşta fark edilen yetenekle de desteklenmiştir. İlkokul yıllarında katıldığı resim yarışmalarında elde ettiği başarılar, bu yeteneğin gör¼n¼rl¼k kazanmasını sağlamış; altı-yedi yaşlarında yaptığı bir resmin Hindistan'da dünya ikinciliği kazanması, sanatçının bu alandaki potansiyelini somut biçimde ortaya koymuştur.

G¼çlü bir sanatçı fig¼r¼yle büyümenin hem destekleyici hem de zorlayıcı yönleri bulunmaktadır. Ezgi'nin babasının rol model olarak sunduğu sağlam zeminin, erken yaşta alana yönelmesini kolaylaştırdığını belirtir: “Babam bana alan açtı, ben o alanda yelkenlerimi doldurarak ilerledim.” Bununla birlikte, “Özdemir'in kızı olmak” ile “Ezgi olmak” arasındaki ayırım, sanatçının kimlik inşasında önemli bir gerilim alanı yaratmıştır. Bu gerilim, onu babasının izinden gitmekle yetinmeyip, akademik alanda yeni bir kanal açmaya yöneltmiştir. Sanatçı, babasının gerçektelemediği akademik hedefleri kendisinin hayata geçirdiğini vurgulayarak, bu süreci karşılıklı bir tamamlanma ilişkisi olarak değerlendirir. Bu bağlamda baba–kız ilişkisi, Ezgi'nin anlatısında yalnızca biyolojik bir bağ olarak değil; öğretmen–öğrenci ve meslektaşlık ilişkilerini de içeren çok katmanlı bir yapı olarak karşımıza çıkar. Sanatçının ifadesiyle “baba” kavramı, bu nedenle tekil ve basit bir tanımın ötesine geçerek, sanatsal ve d¼řünsel aktarımın merkezinde yer alan kompleks bir kavrama dön¼řür. Bu çok katmanlı etkileşim, Ezgi Yemenicioğlu Negir'in hem sanatsal hem de akademik kimliğinin oluşumunda belirleyici bir rol oynamıştır.

### ***Yeniden Doğuş***

Ezgi Yemenicioğlu Negir'in yaşam anlatısında “yeniden doğuş” kavramı, çizgisel bir ilerlemeden ziyade ardışık kırılmalar ve bu kırılmaların içinden filizlenen dön¼ř¼mlerle tanımlanır. Kavram, doğrusal bir başarı anlatısı olmaktan çok, süreklilik fikrine dayanır. Sanatçının kendi ifadesiyle bu zorlayıcı dönemler, “Anka Kuşunun doğuşu” metaforuyla karşılık bulur; yanışın ve yıkımın ardından gelen yeniden var olma h¼li hem yaşam pratiğinde hem de sanatsal üretiminde belirleyici bir eksen oluşturur.

Sanatçının erken dönem dön¼m noktaları, bireysel yönelimlerle olduğu kadar, aile içi sanatsal atmosferin sağladığı yönlendirici etkiyle de biçimlenmiştir. Erken yaşta alınan bilinçli kararlar doğrultusunda liseyi İstanbul'da yatılı olarak okuma tercihi, ardından üniversite ve lisansüst¼ eğitimini Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak¼ltesi bünyesinde sürdürmesi, Ezgi'nin sanatsal ve entelekt¼el altyapısını kurumsal bir süreklilik içinde yapılandırmasına olanak tanımıştır. Bu uzun soluklu eğitim sürecinin her aşamasında babası, ressam Özdemir Yemenicioğlu, yalnızca destekleyici bir ebeveyn fig¼r¼ olarak değil, sanatçının kendi anlatımıyla “yanında koşarak y¼r¼yen” bir yol arkadaşı olarak konumlanır. Eğitim sürecinin tamamlanmasının ardından Balıkesir'e dön¼ř ve babanın atölyesinde geçirilen üretken dönem ise, kuşaklar arası bilgi, deneyim ve estetik yaklaşımın somut biçimde aktarıldığı, sanatçının kimliğini derinleştiren önemli bir evreyi temsil eder.

Nitekim akademik eğitim sürecinin son noktası kabul edilen sanatta yeterlik eğitimi sona erdiğinde açtığı Tomurcuk Mevsimi sergisi bir vefa ve hatırlama edimi olarak okunabilir.

Mezuniyetinin ardından, doğduğu topraklara, babasına ve emeği geçen tüm figürlere yöneltilmiş bir teşekkür niteliği taşıyan sergi, sanatçının kendini var etme sürecinde simgesel bir eşik oluşturur. Tomurcuk metaforu, henüz açılmamış ancak taşıdığı potansiyelle varlığını duyuran bir oluş hâlini temsil ederken; sanatçının anlatısında bu durum, gelişimin aceleyle değil, zamansal olgunlaşmayla mümkün olduğuna işaret eder. Böylece yeniden doğuş, ani ve dramatik bir kopuştan ziyade, sabırla beklenen, doğal akış içinde gerçekleşen ve süreklilik duygusunu koruyan bir dönüşüm olarak anlam kazanır.

Sanatçının yaşamındaki güçlü kırılmalardan biri, evliliğinden altı ay sonra lenfoma teşhisi almasıdır. Altışar aylık periyotlarla hastanede yatmayı gerektiren bu dönem, onun beden algısını ve yaşamla kurduğu ilişkiyi dönüştürmüştür. Sanatçı, hastalığı yalnızca olumsuz bir deneyim olarak değil, yaşamın kaçınılmaz karşılıkları içinde değerlendirmeyi tercih eder. Bu süreçte resim yapamaması, üretimin tamamen kesildiği bir boşluk gibi değildir. O günlere dair sanatçı şunları ifade eder:

*Bedenime bakımım aileme hayatıma her şeye bakımım değişti. Zorlayıcıydı tabii ki. O bir kırılma noktasıydı benim hayatımda mesela o dönem de hiç resim yapamadım. O dönem sadece içindeki ışığı hissetmekle geçti. O an sadece anda kalmaya ve içinde bulunduğum süreci anlamaya çalışıyorum.*

Sanatçının ifadesiyle “içindeki ışığı hissetmekle” geçen, bir anlamda psikolojik toparlanma ve bekleme evresidir. Hastalık deneyimini yalnızca olumsuz bir olay olarak değil, hayatın içinde yaşanabilecek karşılıkların bir parçası olarak ele alması; sanat terapisi literatüründe vurgulanan “kabullenme, dayanma ve anlamlandırma” süreçleriyle örtüşür (Aydın, 2012). Tedaviyi kabullenme sürecini “yüzünü hayata dönmek” olarak tanımlarken, bu dönemin temel duygusunu sabır kavramı etrafında kurar. Bu süreçte resim üretiminin geçici olarak durması, bir kopuştan ziyade içsel bir bekleme hâli olarak anlam kazanır.

Tedavi sonrasında resme dönüş, ani ve yoğun bir üretim süreciyle gerçekleşir. Hastane deneyiminde karşılaşılan nesnelere ve imgelere—vazodaki çiçekler, uçan sinekler, balık çağrışımları, enjektörler, tekerlekli yataklar—sanatçının görsel diline dahil olur. (Resim 5) Bu imgeler, doğrudan yaşantının içinden süzülen bir gözlem alanına işaret eder. Üretimin kendisi, sanatçı için bir çıkış noktası ve dayanma gücü hâline gelir; üretmeye devam etmek, varoluşsal bir tutunma biçimi olarak konumlanır. Önceki dönem çalışmalarında daha genel ve öznel bir kadın ve insan temsili öne çıkarken, bu süreçten sonra işler, sanatçının kendi yaşantısıyla doğrudan bağ kuran, daha kişisel ve özgül bir anlatıya evrilir. Bu evrilme, “en sonunda insanın kendi içindeki biricik olanla baş başa kalması” düşüncesi etrafında yoğunlaşır. Çalışmalarının nasıl değiştiğini kendi sözleriyle şöyle açıklar:

*Önceki çalışmalarım daha öznelken kadını ve insanı daha çok işlerken sonraki çalışmalarım daha çok bana has benim yaşantımla direkt bağ kuran çalışmalarım gerçekleşti. En sonunda bize olan içimizdeki biricik olan kendimizle kalıyoruz. Kendi dünyamız içinde neyi anlamlı kılıyoruz.*



**Resim 5.** Ezgi Yemenicioğlu, Tuval üzerine akrilik, 60x80 cm, 2008. (Sanatçının kişisel arşivi)

Yaşam döngüsünde belirleyici bir başka eşik, sanatçının 2020 yılında babasını kaybetmesiyle deneyimlediği yas sürecidir. Bu kayıp, Ezgi'nin anlatısında “hayatımda çok önemli bir sahnenin sonu” ifadesiyle betimlenerek, yalnızca biyografik bir kırılma anı olarak değil, aynı zamanda varoluşsal ve duygusal bir dönüm noktası olarak konumlandırılmaktadır.

*Hayatımda çok önemli bir sahnenin sonuydu. Çok önemli bir figür ve hala onun yokluğunu hala idrak edemedim. Yas ve veda süreci çok kişiye özel bir süreç. Hayatta kalsaydı bana ne derdi onu da huzurlu kılacak adımlar atarak devam etmek gerekiyor. Hayatımdaki varlığının hiç eksilmediğini hissediyorum (Negir, 2025).*

Ezgi'nin vurguladığı üzere, yas ve veda süreci bireysel yaşantılarla şekillenen, kişiye özgü bir içsel yapılanma sürecidir. Sanatçı, bu süreci yalnızca kaybedilenle kurulan ilişkinin sona ermesi olarak değil, aynı zamanda kaybedilen kişinin hayattayken söyleyebileceklerinin ve yönlendirici tutumunun içselleştirilmesi olarak ele almaktadır. Bu bağlamda, “hayatta kalsaydı bana ne derdi” sorusu, yasin pasif bir kabullenışten ziyade, etik ve duygusal bir devamlılık üretme çabasına dönüştüğünü göstermektedir. Sanatçının, babasının huzurunu gözetken adımlar atarak yaşamına devam etme gerekliliğini vurgulaması, kaybın dönüştürücü potansiyelini ve yasin eylemsel bir boyut kazandığını işaret etmektedir.

Bu süreçte babasına atfedilen “gücünü topla ve yaptığın şeyi yapmaya devam et” mesajı, Ezgi'nin iç dünyasında süreklilik kazanan bir içsel ses olarak varlığını sürdürmektedir. Bu içselleştirilmiş ses hem duygusal dayanıklılığın hem de sanatsal üretimde sürekliliğin temel motivasyon kaynaklarından biri hâline gelmekte; kaybın yarattığı boşluğun, yönlendirici ve destekleyici bir içsel rehber dönüşmesine olanak tanımaktadır. Böylece baba figürü, fiziksel

yokluğuna karşın, sanatçının yaşamında ve üretiminde sembolik ve işlevsel bir varlık olarak etkisini sürdürmektedir.

Bu yas sürecinden yaklaşık yedi-sekiz ay sonra, babanın yaşadığı hastalığın bedensel bir karşılığını kendi bedeninde deneyimlediğini söyleyen sanatçı, meme kanseri teşhisiyle yeni bir kırılma ve dönüşüm sürecine girer. Sanatçı, bedenin verdiği sinyalleri anlamayı ve bu sınava aşmayı, yaşam sevincini kaybetmeme kararlılığıyla birleştirir. Burada dikkat çekici olan, sanatçının bu süreci “bedenimin bana söylediğini anlamam gereken bir dönem” olarak ele almasıdır. Bu yaklaşım, modern sanat terapisi literatüründe vurgulanan “bedenle savaşmak yerine bedenle müzakere etmek” fikrine yakındır: hastalık, düşmanlaştırılan bir unsur olmaktan çıkar; bedenin dilini çözmeye çağıran bir işaret sistemine dönüşür. Ezgi’nin “neşemi kaybetmeyeceğim” diyerek yaşamın içindeki gücü yeniden kurduğunu belirtir; bu ifade, iyileşmenin yalnızca tıbbi değil, aynı zamanda psikolojik bir yeniden yapılanma olduğunu hatırlatır.

Tedavi sürecinin ardından 2022 yılında tamamlanan radyoterapiyle birlikte *Esenlik Güncesi* sergisi ortaya çıkar. (Resim 6) Otuz üç günlük tedavi süreci boyunca günlük yürüyüşlerde çekilen görüntüler, kısa metinlerle sosyal medya paylaşımlarına dönüşür; sergi sürecinde ise bu metinler genişletilerek görsel üretimle birlikte bütüncül bir anlatıya kavuşur. Sergi, sanatçının hastalık ve tedavi süreciyle vedalaştığı bir bütün olarak kurgulanır ve bu bağlamda babaya yazılan bir mektup da serginin duygusal omurgasını oluşturur. Ayrıca sergi, Kepez’de kurulan “Kendi Yolunu Fark Et” adlı dayanışma derneği aracılığıyla, kanser tedavisi gören bir çocuğa destek olma amacı taşır; böylece kişisel deneyim toplumsal bir dayanışma alanına açılır.



**Resim 6.** Esenlik Güncesi Sergisi’nden, Mart 2022, Korfman Kütüphanesi Sergi Salonu, Çanakkale (Sanatçının kişisel arşivi)

### *Sanatla İyileşmek*

Sanat, bireye güvenli ve görece yansız bir ifade zemini sunarak yaşamında sarsılan “kontrol duygusunu” yeniden kurmasına katkı sağlar. Yaratıcı süreç, kişinin çoğu zaman dile getirmekte zorlandığı çaresizlik, ümitsizlik ve kayıp duygularını görünür kılar; aynı anda bu duygularla başa çıkma ve onları düzenleme becerilerini destekler (Demir, 2018b). Bu açıdan sanat, yalnızca dışavurumun aracı değil, duygulanımın yeniden örgütlenmesini mümkün kılan bir öz-düzenleme alanıdır.

Görsel sanatlar ve özellikle resim sanatı temelli terapötik uygulamalarda, kullanılan malzemeler aracılığıyla dikkat, duygu ve düşüncenin bir araya getirilmesi hedeflenir. Sanat malzemesiyle kurulan ilişki, bireyin algısal örgütlenmesini güçlendirirken; yaratıcı sürecin aktifleşmesi, kişinin kendini keşfetmesine, düşüncelerini sınamasına ve deneyim alanını genişletmesine imkân verir. Aynı zamanda uzman açısından ortaya konan ürün, sembolik anlatımı takip edebilmek ve bilinçdışı içeriklere erişimi kolaylaştırmak bakımından işlevsel bir “ara nesne” niteliği taşır (Bostancıoğlu & Kahraman, 2017). Bu süreçte belirleyici olan, ortaya çıkan ürünün estetik niteliği değil; performans kaygısından bağımsız biçimde, terapötik ihtiyacın ifade edilebilmesidir.

Sanatsal ifade, katarsis etkisiyle bireyin psikolojik ve bedensel iyilik hâlini destekleyebilir. Ruhsal bozukluklarda sanat terapisi; duyguları tanıma, baş etme becerilerini geliştirme ve yaşam kalitesini artırma potansiyeli taşıyan çok yönlü bir yöntem olarak değerlendirilir (Günay Mollamehmetoğlu, 2025). Dürtülerin yıkıcı olmayan biçimde dışavurulması ve süblimasyon yoluyla yeniden düzenlenmesi, bu yöntemin temel kazanımlarından biridir. Resim, müzik, ritim, heykel, dans ve drama gibi farklı disiplinlerde uygulanabilen sanat terapisi, travmatik deneyimlerin etkisini azaltma; depresyon, anksiyete ve psikotik bozuklukların semptomlarını hafifletme gibi alanlarda kullanılmaktadır (SPD, 2022; Masters, 2005).

Bu noktada “hayal gücü” ve “gerçeklik” arasındaki ilişkinin terapötik bağlamı önem kazanır. Hayal dünyası ile algılanan gerçeklik arasında keskin bir sınırın bulunmadığı; geçmişini hatırlama ve geleceği tasarlama edimlerinin dahi imgelemi devreye soktuğu söylenebilir. Kant’ın da işaret ettiği üzere, duyular yoluyla elde edilen verilerin anlamlandırılması hayal gücü aracılığıyla mümkün olur; dolayısıyla imgelem, insan zihninin süreklilik taşıyan bir işlevi olarak düşünülebilir. Bununla birlikte, hayal gücünün şekillendiği alan ile “hayatın en katı hâliyle” deneyimlendiği gerçeklik arasında aşılması güç bir mesafenin varlığını koruduğu; bu gerilimin bireyin kriz dönemlerinde daha da belirginleştiği vurgulanmaktadır (Doorly, 2019).

Düş kurma/imaginal üretim, bireyin yaşam tarzı, umutları, çevresi ve kültürel etkiler gibi birçok değişkene bağlı olarak dönüşür; bastırılmış ya da gizli düşüncelerin dışavurumu olarak da değerlendirilebilir. Bu nedenle düşler, kimi zaman abartılı ya da sıradan görünse bile, kişinin ruhsal durumu ve örtük arzularına ilişkin ipuçları taşıyabilir (Freud, 2014). Sanat terapisi, imgesel üretimi yalnızca “kaçış” olarak değil; anlamlandırma ve yeniden kurma kapasitesini güçlendiren bir psikodinamik kaynak olarak konumlandırır.

Travma sonrası iyileşme süreçlerinde görsel anlatıların kullanımı, özellikle çocuk ve aile bağlamında dikkat çekici sonuçlar üretmektedir. Resimli hikâye kitaplarının oluşturulması, çocukların tedavi süreçlerine ve gündelik rutinlere daha aktif katılımını destekleyen; travma ile ilişkili duyguların ifade edilmesine alan açan bir yöntem olarak aile terapisi uygulamalarında önemli bir yer tutar. Görsel ifade, çocukların yaratıcılıklarını kullanmalarını teşvik ederken kaygı düzeylerinin azalmasına, öz güven ve umut duygusunun güçlenmesine katkı sağlayabilir. Aynı zamanda aile içi bağların güçlenmesi, empatik anlayışın ve iletişimin gelişmesi açısından da işlevsel bir araç olarak değerlendirilmektedir (Hanney, 2002).

Bu çerçevede sanat ve psikoloji, duyguların ve düşüncelerin etkisi ile yansıtılması bağlamında birbirini tamamlayan disiplinlerdir. Sanat terapisi de bu tamamlayıcılığın kurumsal ve uygulamalı bir uzantısı olarak gelişim göstermiştir. Psikolojik iyi oluşun temelinde, bireyin kendini tanıması, ihtiyaçlarını belirleyebilmesi, iletişim kurabilmesi ve kendini ifade edebilmesi yer alır. Sanat; ihtiyaçtan doğan, iletişim rolü taşıyan, kendini keşif süreciyle ilişkilenen ve insan yaşamının her koşulunda var olabilen bir yapı sunduğundan, görsel sanat

uygulamalarının bireye psikolojik katkıları dikkate değer düzeydedir (Altınışik Ercan & Şahin, 2025).

Ezgi'nin pratiğinde bu çerçeve somut biçimde izlenebilir: Hastane nesnelere imgeye dönüşmesi; yasin mektup ve resim yoluyla işlenmesi, 33 günlük tedavi ritminin günlük görsel-metinsel kayda dönüşerek sergi formuna kavuşması, sanatın terapötik işlevinin estetikle birlikte yürüdüğünü gösteren örneklerdir. İmge, burada yalnızca “temsil” değildir; deneyimin taşınabilir, paylaşılabilir ve anlamlandırılabilir hâle gelmesini sağlayan bir ara yüzdür. Bu nedenle Ezgi'nin sanatında çiçek, kök, tohum, bahçe gibi doğa imgeleri “süsleme” değil; iyileşmenin döngüselliğini, sürekliliğini ve yeniden var olmayı taşıyan simgesel bir dil olarak okunmalıdır.

Sanat tarihinde travma, özellikle kadın sanatçılar için kişisel bir kırılma anı olduğu kadar estetik bir dile çevrilebilen, dönüştürücü bir üretim itkisi olarak da işlev görmüştür. Bu dönüşüm, bireysel acının görünür kılınmasının ötesinde, kadın deneyiminin tarihsel olarak bastırılmış ya da sessizleştirilmiş yönlerini kamusalılaştırdığı ölçüde politik bir anlam da taşır. Örneğin Frida Kahlo'nun yapıtları, fiziksel ve ruhsal acının imgeler üzerinden somutlaştırılmasının çarpıcı örneklerindedir. Genç yaşta geçirdiği ağır trafik kazası sonrası beden, onun sanatında sürekli yeniden kurulan bir “mücadele alanı”na dönüşür. Kırık Sütun (1944), omurganın çatlamış bir sütunla temsil edilmesi üzerinden acının metaforlaşmasını sağlar; çiviler, kırılma alanı yüzeyi ve ıssız arka plan yalnızlık ve dayanma hâlini birlikte taşır (Yayman Ataseven, 2021). Kahlo'nun resimlerinde gerçek ile düşün iç içe geçmesi, üretiminin sürrealist bağlamda okunmasını da mümkün kılar (Farthing, 2017). İki Frida (1939) ise kimlik bölünmesi ve ilişkisel travmayı, iki figür arasındaki damar bağlantısı ve kanama üzerinden dramatize ederek öz-sorgulayıcı bir anlatı kurar (Ertaş, 2004). Louise Bourgeois, çocukluk travmalarını ve aile içi ilişkilerden türeyen kırılma alanları heykel diliyle işleyen temel isimlerdendir. Maman adlı dev örümcek heykeli, anneliği tekil bir anlama indirgemeden hem koruyucu hem tehditkâr boyutlarıyla çift-değerli bir simge üretir. Bourgeois'ın “heykel=beden” vurgusu, travmanın bedensel bir form içinde yeniden kurulmasına işaret eder (Gardner, 1994). Bu yaklaşım, yaratıcı süreci yalnızca anlatı değil, aynı zamanda onarıcı bir yüzleşme alanına dönüştürür (Gardner, 1994). Tracey Emin'in üretimi, travmayı saklanması gereken bir kırılma alanı olarak değil, kamusal alanda yüzleşilmesi gereken bir deneyim olarak konumlandırır. My Bed (1998), sanatçının depresyon dönemine ait yatağını ve kişisel eşyalarını galeri mekânına taşıyarak mahrem olanı görünür kılar. Bu yerleştirme, gündelik nesnelere travmanın “maddi tanıkları”na dönüştürür ve izleyiciyi doğrudan bir gerçeklik alanıyla karşı karşıya bırakır (Yavuz & Ceylani, 2022). Yayoi Kusama'nın pratiği, obsesyon, halüsinasyon ve kaygıyla örülme içsel deneyimin ritmik tekrarlarla estetik bir düzene çekilmesi olarak okunabilir. Sanatçı, sanatı yaşamsal bir “kurtuluş yöntemi” olarak tanımlar (Monro, 2012). Nokta ve tekrar motifleri, bir yandan sonsuzluk hissi üretirken, diğer yandan zihinsel taşkınlığı kontrollü bir yüzeye aktarır; böylece tekrar, terapötik bir örgütlenme biçimine dönüşür.

Bu tarihsel ve çağdaş örnekler, travmanın kadın sanatçılar açısından yıkıcı bir deneyim alanı olduğu kadar yaratıcı bir itki, anlam üretimine olanak tanıyan bir düşünsel zemin ve iyileştirici bir dönüşüm yüzeyi olarak işlev görebildiğini ortaya koymaktadır. Kadın sanatında travma, çoğu zaman bastırılmış, görünmez kılınmış ya da temsil dışına itilmiş deneyimlerin estetik ve kavramsal düzlemde yeniden yapılandırılması yoluyla ele alınmakta; bireysel olan ile kolektif olan arasında geçiş bir anlatı alanı oluşturmaktadır. Bu bağlamda sanatsal üretim, travmanın doğrudan temsiline indirgenmeyen; aksine onun beden, doğa, zaman ve mekânla kurduğu ilişkiler üzerinden dönüştürüldüğü bir süreç olarak değerlendirilmelidir.

Ezgi Yemenicioğlu Negir'in sanatsal pratiği de bu tarihsel ve kavramsal çizgiyle güçlü biçimde ilişkilendirilebilir. Sanatçı, beden, doğa ve travma temalarını kendi özgün görsel dili içinde bir araya getirerek, travmayı sabit bir yaralanma hâli olarak değil; dönüşebilen, yeniden anlamlandırılabilen ve iyilik hâline evrilebilen bir deneyim alanı olarak ele alır. Ezgi'nin üretiminde beden, kırılğanlığın yanı sıra dayanıklılığı; doğa ise yalnızca bir metafor değil, iyileşmenin döngüsel ve zamansal boyutunu imleyen aktif bir özne olarak konumlanır. Bu yaklaşım, sanatçının çalışmalarında estetik olan ile etik olanın kesiştiği, duysal deneyimle içsel farkındalığın birlikte işlediği bir "iyilik hâli estetiği"nin inşasına olanak tanır.

Bu çerçevede sunulan kuramsal ve tarihsel arka plan, Ezgi Yemenicioğlu Negir'in eserlerinin yalnızca kişisel biyografi ekseninde okunmasını aşarak, kadın sanatının travmayla kurduğu çok katmanlı ve süreklilik arz eden ilişki içinde değerlendirilmesini mümkün kılar. Sanatçının üretimi, bireysel deneyimden yola çıkarsa da kadın bedeninin tarihsel olarak maruz kaldığı kırılmalar, kayıplar ve iyileşme pratikleriyle rezonans kurar. Böylece Ezgi'nin sanatı, kişisel olanın politik ve kültürel olanla kesiştiği bir anlatı alanı açarak, travmayı hem hatırlamanın hem de dönüştürmenin estetik bir imkânı hâline getirir.

### ***Sonuç: İmgeyle Sürdürmek, İmgeyle İyileşmek***

Ezgi'nin sanat yolculuğu, yaşamla sanatın iç içe geçtiği bir süreçtir. Çocukluk yıllarından itibaren sanatın içinde büyümesi, üretimi onun için doğal bir ifade alanına dönüştürmüştür. Babası Özdemir Yemenicioğlu'nun sanatçı ve eğitimci kimliği, bu yolculukta sağlam bir zemin oluşturmuştur. Hayatındaki kırılma noktaları üretimini doğrudan etkilemiştir. Eğitim süreci, hastalık deneyimleri, annelik ve kayıplar, sanatçının dilinde dönüşümlere yol açmıştır. Özellikle hastalık süreçleri, bedenle kurulan ilişkiyi yeniden düşünmesine neden olmuş; bu dönem, üretimin iyileştirici gücünü görünür kılmıştır. Sanatçı, yaşadığı süreci gizlemek yerine dönüştürmeyi seçmiştir. Hastane deneyimleri, gündelik nesnelere ve kişisel tanıklıklar, çalışmalarında yeni bir imgelem alanı yaratmıştır. Üretmeye devam etmek, onun için en güçlü dayanak olmuştur. Babasının vefatıyla birlikte yas, vefa ve süreklilik temaları öne çıkmıştır. *Esenlik Güncesi* ve *Tomurcuk Mevsimi* sergileri hem kişisel bir iyileşme sürecini hem de dayanışma ihtiyacını yansıtmaktadır. Sanat, bu süreçte hem bireysel hem de paylaşılabılır bir alan hâline gelmiştir.

Sonuç olarak, bu anlatı; acının gizlenmediği, dönüştürüldüğü ve yeniden filizlendiği bir süreci ortaya koymaktadır. Sanatçı, kendi yaşamından yola çıkarak bedenle, geçmişle ve kayıpla barışma alanı açmıştır. Bu süreç, yeniden doğuşun ve devam etmenin mümkün olduğunu göstermektedir.

## KAYNAKÇA

- Altınışik Ercan, C., & Şahin, D. (2025). Sanat terapisinde resim sanatının terapötik işlevi. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 135–144.
- Aydın, B. (2012). Tıbbi sanat terapisi. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 4(1), 69–83. <https://doi.org/10.5455/cap.20120405>
- Bitonte, R. A., & De Santo, M. (2014). Art therapy: An underutilized, yet effective tool. *Mental Illness*, 6, 5354. <https://doi.org/10.4081/mi.2014.5354>
- Bostancıoğlu, B., & Kahraman, M. E. (2017). Sanat terapisi yönteminin ve tekniklerinin sağlık-iyileştirme gücü üzerindeki etkisi. *Beykoz Akademi Dergisi*, 5(2), 150–162.
- Demir, V. (2018b). Sanatla terapi programının bireylerin kaygı, sosyal kaygı ve sağlık kaygısı düzeyleri üzerine etkisi. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 223–234.
- Demir, V., & Yıldırım, B. (2017). Sanatla terapi programının üniversite sınavına hazırlanan öğrencilerin depresyon, anksiyete ve stres belirti düzeylerine etkililiği. *Ege Eğitim Dergisi*, 18(1), 311–344.
- Doorly, P. (2019). *Sanatta hakikat*. Ayrıntı Yayınları.
- Ertaş, N. (2004). Frida Kahlo ve kendini ifade etmenin yolu olarak otoportre. *Kültür ve İletişim*, 7(1), 125–144.
- Negir, Yemenicioğlu E. (2025). Sanatçıyla yüz yüze yapılan röportajdan alınan bilgiler.
- Farthing, S. (2017). *Sanatın tüm öyküsü* (G. Aldoğan & F. C. Çulcu, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Freud, S. (2014). *Psikanalize giriş: Rüya*. Cem Yayınevi.
- Gardner, P. (1994). *Louise Bourgeois*. Universe Publishing.
- Giudice, A. (2024). *Art therapy: A classic journey*. GRIN Verlag.
- Graham, J. P. (2000). *Illness and the art of creative self-expression: Stories and exercises from the arts for those with chronic illness*. New Harbinger Publications.
- Günay Mollamehmetoğlu, C. (2025). *Psikotik bozukluğu olan bireylerde sanat terapisi temelli kısa süreli monodramanın duygusal öz farkındalık, algılanan stres ve hastalık farkındalığına etkisi* [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü].
- Hanney, L., & Kozłowska, K. (2002). Healing traumatized children: Creating illustrated storybooks in family therapy. *Family Process*, 41(1)
- Killick, K., & Schaverien, J. (Eds.). (1997). *Art, psychotherapy and psychosis*. Brunner-Routledge.

- Masters, C. L. (2005). *Clay sculpture within an object relational therapy: A phenomenological-hermeneutic case study* [Doctoral dissertation, Rhodes University].
- Monro, A. (2012, Güz). Say hyouka no keiki to nata tenrankai. *Bijutsu Techo*, 64(965), xx–xx.
- Salman, F., & Akkurnaz, G. (2022). Bir terapi yöntemi olarak fotoğraf sanatının geriatride kullanımı / Usage of the art of photography in geriatrics as a method of therapy. *İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 7(2), 427–433.
- Sanat Psikoterapileri Derneği. (2022). *Sanat terapisi uygulamaları ve ruh sağlığı*.
- Yavuz, U. G., & Ceylani, M. U. (2022). Hayatındaki travmalarla sanatı aracılığı ile yüzleşen Tracey Emin'in hastalık süreci özçekimleri. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 15(30), 871–893.
- Yayman Ataseven, S. (2021). Sanatın iyileştirici gücü teması içinde Frida Kahlo'nun yaşamı ve resimleri. *EKEV Akademi Dergisi*, 25(88), 503–522.



# BÖLÜM 3

---

## FİKİR SANATI VE YAPAY ZEKANIN ESTETİK KONUMU

*Evrin ÖZESKİCİ<sup>1</sup>, Ayşenur ÖZTÜRK<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Doçent, Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü ozeskicievrin@gmail.com

<sup>2</sup> Lisans Öğrencisi, Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü E-mail: 252aysenur@gmail.com

## ROMANTİZM AKIMI VE FRANCISCO GOYA'NIN SANAT TARİHİNDEKİ ROLÜ

### Giriş

Romantizm, 18. yüzyılın son çeyreğın de Avrupa'da ortaya çıkan kültürel ve sanatsal bir harekettir. Bu akım, aydınlanmanın rasyonalist yaklaşımına tepki olarak gelişmiş; bireysel duygu, hayal gücü, özgür irade ve öznel deneyimi sanatın merkezine yerleştirmiştir (Honour, Romanticism, s. 12). Romantizm; resim, edebiyat, müzik, şiir ve düşünce alanlarında hâkim ilkeleri sorgulamış, sanatın varoluşu sebebini yalnızca evrensel kurallara dayandırmak yerine insanın iç dünyasına ve tarihsel gerçekliğe bakmıştır (Honour & Fleming, A World History of Art, s. 478). Romantizmin ortaya çıkışı yalnızca sanatsal bir dönüşüm değildir; aynı zamanda siyasal, ekonomik ve toplumsal değişimlerin bir sonucudur. 1789'da patlak veren Fransız Devrimi, mutlak monarşinin çöküşün ve burjuva sınıfının güç kazanmasını simgelemiştir (Hobsbawm, The Age of Revolution, s. 79). Bu süreç, sanatçı ve eserleri ile toplum arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamıştır. Bireysel özgürlük, eşitlik ve yurttaşlık kavramları, romantik sanatçının estetik tercihlerine yansımıştır. Aydınlanma düşüncesinin akılcılığı, Neo-Klasik estetik anlayışla birleşmiş; NeoKlasisizm, antik Yunan ve Roma sanatını model olarak ölçü, uyum, simetri ve ideal güzellik kavramlarını vurgulamıştır (Honour, Romanticism, s. 19). Bu sistemde sanat eserleri, belirlenmiş kurallara uygun şekilde oluşturulmalı; duygu ve kişisel ifade ikinci planda kalmalıdır. Ancak sanatçılar bu sınırlamalardan sıyrılmaya başlamış; bireysel duygu ve deneyimi sanatta merkeze alan yeni biçem arayışlarına yönelmişlerdir (Honour & Fleming, A World History of Art, s. 240). Bu yeni estetik anlayışta doğa, insanın yalnızca dış çevresi değil; aynı zamanda ruhsal deneyiminin yansıması olarak görülmüştür. Doğanın yüceliği ("sublime") ve gücü, romantik tabloların temel temalarından biri hâline gelmiştir (Honour & Fleming, A World History of Art, s. 483). Romantik sanat anlayışında, tabloların atmosferini belirleyen en temel öğeler; sert ışık geçişleri, karşıt renklerin yarattığı heyecan verici derinlik ve durağanlığı reddeden hareketli kurgulardır. Bu teknikler, sanatçının ruhsal çalkantılarını, toplumsal kırılmaları ve tarihsel dönemeçleri tuvale aktarmasında birer araç vazifesi görmüştür. Dolayısıyla bu akım, klasik kalıpları yıkarak hem modern çağın getirdiği güncel krizleri hem de sıradan insanın yaşantısını sanatsal birer özneye dönüştürmüştür. Tarihsel olayların romantik sanattaki yeri, özellikle 18. yüzyılın sonunda yaşanan siyasal kırılmalarla belirginleşmiştir. Amerikalı kolonilerin bağımsızlık savaşları, Fransız Devrimi ve Napolyon'un Avrupa'yı kapsayan savaşları, sanatçıları yalnızca destansı kahramanlık sahnelerine yöneltmekle kalmamış; aynı zamanda trajik sahneleri, bireysel acıyı ve toplumsal çöküşü de konu edinmelerine yol açmıştır (Honour, Romanticism, s. 52).

## **Romantizm ve Sanat İlişkisi**

Romantizmle birlikte sanat, salt bir güzellik arayışından sıyrılarak geçmişin ve yaşanılan anın görsel birer tanığına dönüşmüştür. Bu estetik anlayışın odak noktasında yer alan doğa tasvirleri; hırçın denizler, heybetli zirveler ve fırtınalı gökyüzü sahneleriyle insanın tabiatın muazzam gücü karşısında duyduğu aciziyeti ve derin hayranlığı simgeler. Ressamlar bu devasa manzaraları yalnızca fiziksel birer dış dünya görüntüsü olarak değil, bireyin içsel çalkantılarının, bilinçaltının ve duygusal yoğunluğunun birer yansıması olarak kurgulamış; böylece doğa ile insan ruhu arasında kopmaz bir bağ kurmuşlardır. Romantizm, sanatın geleneksel sınırlarını kökten değiştirerek 18. yüzyıla kadar hüküm süren dinsel betimlemelerin ve mitolojik anlatıların sarsılmaz otoritesini yerle bir etmiştir. Bu döneme dek resim sanatı; kutsal metinlerden alınan sahneler, azizlerin mucizevi yaşamları ve antik çağın idealize edilmiş kahramanlık öyküleriyle sınırlı bir repertuvara hapsolmüş durumdaydı. Ancak Romantik sanatçılar, bu dar çerçeveyi kırarak edebi eserlerdeki derin karakter zmlenmelerini, o günün sıcak savaş meydanlarını ve halkın gündelik telaşlarını yüksek sanatın merkezine taşımışlardır. Bu dönüşüm, sadece bir konu değişikliği değil, aynı zamanda katı akademik kurallara ve klasik estetik dogmalara karşı gerçekleştirilmiş görkemli bir başkaldırıdır. Sanatın temel ölçütü artık dışsal bir disiplin veya önceden belirlenmiş güzellik kalıpları değil; sanatçının kendi iç dünyasındaki sezgileri, şahsi deneyimleri ve dizginlenemeyen hayal gücü haline gelmiştir. Bu yönüyle Romantizm, yerleşik geleneği yıkan devrimci bir hareket niteliği taşıyarak, modern sanatın kapılarını aralayan ve bireysel yaratıcılığı kutsayan en hayati kilometre taşlarından biri olarak tarihteki yerini almıştır. Bu bağlamda Romantizm, sanat tarihinde yalnızca bir üslup değişikliği değil; kökleşmiş geleneklere karşı gerçekleştirilen radikal bir estetik başkaldırıdır. Bu akımla birlikte, yüzyıllardır sanatı çevreleyen akademik disiplinler ve klasik güzellik kalıpları birer engel olarak görülmeye başlanmış; sanatın merkezine sanatçının kendi içsel dünyası ve zgr sezgileri yerleşmiştir.

Bu yerleşme ile en çarpıcı örneklerinden biri olan, İşpanyol ressam Francisco Goya'nın eserlerinde somutlaşmaktadır. Goya, Romantik duyarlılığın karanlık, çalkantılı ve eleştirel yönlerini resimlerine yansıtarak hem bireysel ruh hllerini hem de yaşadığı çağın politik ve toplumsal kırılmalarını görsel bir anlatıya dönüştürmüştür.

## **Francisco Goya'nın Sanatı**

Francisco Goya'nın sanat serüveni, aslında bir adamın fiziksel dünyadan kopup kendi zihninin dehlizlerine yaptığı trajik ama devrimsel bir yolculuktur. Sarayın pırılıtlı koridorlarından, insan

ruhunun en karanlık köşelerine uzanan bu süreci şu şekilde yorumlayabiliriz: Francisco Goya, sanat tarihindeki en keskin kimlik değişimlerinden birini temsil eder. Kariyerine sarayın estetik beklentilerine hizmet eden, Rokoko'nun yumuşak ve neşeli dokunuşlarıyla bezeli bir ressam olarak başlasa da, yaşadığı ağır hastalık ve beraberinde gelen mutlak sessizlik (sağırlık), onun fırçasını bir neşter gibi kullanmasına yol açmıştır. Hughes'un da vurguladığı gibi, bu sessizlik Goya'yı dış dünyadan ayırmamıştır; aksine, dışarıdaki gürültünün maskeleydiği grotesk gerçekleri duymasını sağlamıştır.



**Resim 1.** Francisco Goya, *Çömlekçi Satıcısı*, 375x260 cm, 1794.

Goya'nın *Çömlekçi Satıcısı* isimli eserinde (Resim 1) sanatçının erken dönem çalışmalarından biridir ve 18. yüzyıl İspanya'sındaki gündelik yaşamı konu alan önemli bir sahne resmidir. Goya bu eseri, İspanyol kraliyet sarayı için yapılacak goblen (duvar halısı) tasarımlarına model oluşturmak amacıyla gerçekleştirmiştir. Bu nedenle eser yalnızca estetik bir tablo değil, aynı zamanda dönemin sosyal hayatını ve halk kültürünü yansıtan bir görsel anlatı niteliği taşır. Tabloya bakıldığında açık havada geçen canlı bir pazar sahnesi görülür. Ön planda yerde

dizilmiş çok sayıda toprak kap, çömlek, testi ve mutfak eşyası bulunmaktadır. Bu nesnelere, eserin merkezinde yer alan çömlek satıcısının satışa sunduğu ürünlerdir. Satıcının karşısında duran bir kadın figürü, bu çömlekleri incelemekte ve satıcıyla iletişim halindedir. Kadının duruşu ve bakışı, alışveriş sürecinde ürünleri dikkatle değerlendirdiğini gösterir. Sahnenin yanında ise bir eşeğin üzerinde duran genç bir figür görülür. Bu figür kompozisyona hareket ve dinamizm katarken aynı zamanda sahnenin gündelik hayatın doğal bir kesiti olduğunu vurgular. Arka planda ise daha geniş bir manzara, açık gökyüzü ve uzakta görülen bazı figürler yer alır. Bu arka plan, sahnenin bir şehir ya da kasaba dışındaki açık bir alanda gerçekleştiğini düşündürür.

Eserin kompozisyonunda Goya, figürleri ve nesnelere doğal bir hareket içinde yerleştirerek oldukça canlı bir atmosfer oluşturmuştur. Renk paletinde ağırlıklı olarak toprak tonları, kahverengi, sarı ve gri tonları kullanılmıştır. Bu renkler hem çömleklerin doğal yapısını vurgular hem de sahnenin gerçekçi ve sade bir görünüm kazanmasını sağlar. Işık kullanımı ise figürleri ve çömlekleri ön plana çıkaracak şekilde düzenlenmiştir. Böylece izleyicinin dikkati doğrudan sahnenin merkezindeki alışveriş anına yönlendirilir. Goya'nın bu eserdeki figürleri oldukça doğaldır; yüz ifadeleri, beden hareketleri ve duruşları abartıdan uzak bir biçimde günlük hayatın sıradan bir anını yansıtır. Bu durum, sanatçının halk yaşamına duyduğu ilgiyi ve gözlem gücünü açıkça ortaya koyar.

Goya bu eseri yaptığı dönemde İspanya'da saray çevresi için çalışan bir ressam olmasına rağmen, yalnızca aristokrat yaşamını değil halkın günlük hayatını da resimlerine konu etmiştir. "Çömlekçi Satıcısı" adlı eser bu yaklaşımın önemli örneklerinden biridir. Sanatçı burada basit bir alışveriş sahnesini resmetmiş olsa da aslında daha geniş bir toplumsal anlatım kurmaktadır. Çömlek gibi sıradan ve günlük kullanım eşyalarının resmin merkezinde yer alması, halkın gündelik ihtiyaçlarını ve yaşam koşullarını sembolize eder. Aynı zamanda pazarda gerçekleşen bu alışveriş sahnesi, dönemin sosyal ilişkilerini ve insanların günlük yaşam içindeki etkileşimlerini göstermektedir. Kadın müşteri ile satıcı arasındaki iletişim, toplumdaki ekonomik ilişkilerin küçük bir örneğini sunar.



**Resim 2.** Francisco Goya, *3 Mayıs 1808*, 266x345 cm, 1814.

Goya'nın sanatı, İspanya'nın siyasi çalkantıları ve Napolyon işgaliyle birlikte bir "toplumsal vicdan" mekanizmasına dönüşür. Onun savaş tasvirleri, klasik dönemdeki gibi zaferi kutsayan kahramanlık anlatıları değil; kanın, barutun ve insanın insana uyguladığı vahşetin çıplak birer dökümüdür. Özellikle "3 Mayıs 1808" tablosu (Resim 2), bu trajedinin zirve noktasıdır. Kompozisyonun kalbindeki o beyaz gömleli figür, sadece bir direnişçi değil; karanlığın ortasında parlayan bir masumiyet ve çaresizlik anıtıdır. Kollarını iki yana açışındaki o dramatik duruş, adeta modern bir çarşıya gerilme sahnesini andırır ve izleyiciye savaşın "yüceliğini" değil, yıkıcılığını haykırır.

Francisco Goya'nın gravür serileri ve geç dönem eserleri, sanatın yalnızca "güzel" olanı değil, "gerçek" ve hatta "dehşet verici" olanı anlatma gücünü keşfettiği yerdir. Goya, bu eserlerinde fırçasını ve kazıma kalemini bir neşter gibi kullanarak toplumun ve insan ruhunun karanlık tabakalarını cerrahi bir titizlikle açmıştır. Los Caprichos serisi, Goya'nın rasyonalizm ile irrasyonalizm arasındaki o tekinsiz çizgide yürüdüğü ilk büyük duraktır. 80 gravürden oluşan bu devasa külliyat, sadece bir toplumsal eleştiri değil, aynı zamanda insanın kendi içindeki canavarlarla yüzleşmesidir. Tomlinson'ın da işaret ettiği gibi, buradaki grotesk figürler-yarı insan yarı hayvan varlıklar, cadılar ve devler-aslında dönemin yozlaşmış kurumlarının ve batıl inançlarının birer metaforudur. Goya'nın bu serideki ışık-gölge kullanımı (aquatint tekniği), figürleri sanki bir kâbusun puslu derinliklerinden fırlamış gibi gösterir. Özellikle "Aklın

Uykusu Canavarlar Üretir" (El sueño de la razón produce monstruos) levhası, Romantizmin o meşhur "mantık dışına çıkış" temasının en ikonik dışavurumudur.



**Resim 3.** Francisco Goya, *Cadıların Şabati*, 43x30 cm, 1797-1798.

Francisco Goya'nın *Witches' Sabbath* (İspanyolca *El Aquelarre*) adlı eseri (Resim 3), sanatçının toplumdaki batıl inançları, korkuları ve karanlık düşünceleri ele aldığı önemli çalışmalarından biridir. 18. yüzyılın sonlarında yapılan bu eser, Goya'nın yalnızca günlük yaşam sahneleri değil, aynı zamanda insan zihninin karanlık yönlerini ve toplumdaki irrasyonel inançları da konu edindiğini gösterir. Sanatçı bu tabloyu yaptığı dönemde İspanya'da hâlâ etkili olan cadılık korkusu, batıl inançlar ve dini baskılar gibi konulara eleştirel bir bakış sunmuştur.

Tablo, açık bir alanda gerçekleşen ürkütücü bir toplantıyı tasvir eder. Kompozisyonun merkezinde büyük ve karanlık bir keçi figürü yer alır. Bu keçi genellikle şeytanın sembolü olarak yorumlanır ve çevresinde toplanmış cadılar ona doğru yönelmiş durumdadır. Keçinin etrafında bulunan kadın figürleri farklı yaşlarda ve farklı görünümlededir; bazıları yaşlı ve

korkutucu görünürken bazıları daha gençtir. Bu figürler keçiye doğru eğilmiş, ona bir şeyler sunuyor ya da onu dinliyormuş gibi görünür. Figürlerin yüz ifadeleri ve beden hareketleri sahnenin gizemli ve rahatsız edici atmosferini güçlendirir.

Tablonun sağ tarafında cadılardan birinin kucağında bir çocuk figürü olduğu görülür. Bu ayrıntı sahneye daha karanlık bir anlam yükler ve cadıların şeytana kurban sunduğu yönündeki eski efsaneleri hatırlatır. Arka planda ise geniş ve boş bir karanlık alan yer alır. Gökyüzü oldukça karanlık tonlarla boyanmıştır ve bu durum sahnenin gece gerçekleştiğini açıkça gösterir. Goya burada ışığı çok sınırlı kullanarak dramatik bir atmosfer yaratmıştır. Figürler genellikle karanlık tonlarla çevrilidir ve yalnızca bazı yüzler ve bedenler ışıkla belirgin hale getirilmiştir. Bu teknik, sahnenin korkutucu ve gizemli etkisini daha da artırır.

Renk paleti büyük ölçüde koyu tonlardan oluşur. Siyah, kahverengi ve gri gibi renkler tablonun genel atmosferini belirler. Bu karanlık renk kullanımı, Goya'nın anlatmak istediği psikolojik ve toplumsal gerilimi güçlendirir. Figürlerin biçimleri de klasik sanatın idealize edilmiş güzelliğinden uzaktır; aksine bazı figürler bilinçli olarak çarpık, grotesk ve rahatsız edici şekilde resmedilmiştir. Bu durum Goya'nın insan doğasının karanlık yönlerini vurgulamak istediğini gösterir.

Goya bu eseri yaptığı dönemde Avrupa'da Aydınlanma düşüncesi yayılmaya başlamış olsa da İspanya'da hâlâ güçlü batıl inançlar ve cadılık korkuları bulunuyordu. İnsanlar cadıların gece toplantıları yaptığını ve şeytanla anlaşma yaptıklarına inanıyordu. Sanat tarihçilerine göre Goya bu sahneyi gerçek bir cadı toplantısını göstermek için değil, tam tersine bu tür inançların saçmalığını ve toplum üzerindeki etkisini eleştirmek için resmetmiştir. Keçi figürünün etrafında toplanmış insanların korku ve itaat içindeki duruşları, insanların bilinmeyene karşı duyduğu korkuyu ve bu korkunun onları nasıl yönlendirdiğini sembolize eder.

Bu eser aynı zamanda Goya'nın sanatında giderek artan karanlık ve eleştirel yaklaşımın erken örneklerinden biri olarak görülür. Sanatçı ilerleyen yıllarda özellikle "Kara Resimler" olarak bilinen eserlerinde insan doğasının karanlık tarafını çok daha güçlü biçimde ele alacaktır. "Witches' Sabbath" bu sürecin başlangıcını gösteren önemli bir çalışma olarak değerlendirilir. Goya burada yalnızca korkutucu bir sahne yaratmakla kalmaz, aynı zamanda toplumun cehalet, korku ve batıl inançlarla nasıl şekillendiğini de sorgular.



**Resim 4.** Francisco Goya, *Çocuklarını Yiyen Satürn*, 146x83 cm, 1819-1823.

Francisco Goya'nın Saturn Devouring His Son adlı eseri, sanatçının en çarpıcı ve en karanlık çalışmalarından biridir. Bu eser, (Resim 4) Goya'nın hayatının son döneminde yaptığı ve sanat tarihinde "Kara Resimler" (Black Paintings) olarak bilinen seri içerisinde yer almaktadır. Sanatçı bu resimleri yaklaşık 1819–1823 yılları arasında, Madrid yakınlarında bulunan evinin duvarlarına doğrudan boyamıştır. Bu dönemde Goya yaşlanmış, ciddi sağlık sorunları yaşamış ve savaşlar ile toplumsal çalkantıların etkisi altında oldukça karamsar bir ruh haline girmiştir. Bu psikolojik ve tarihsel ortam, sanatçının eserlerine yoğun bir karanlık ve dramatik atmosfer olarak yansımıştır.

Eserin konusu, Antik Yunan ve Roma mitolojisinden alınmıştır. Mitolojiye göre Titanlardan biri olan Satürn (Yunan mitolojisindeki Kronos), çocuklarından birinin kendisini tahtından edeceğine dair bir kehanet duyar. Bu kehanetten korkan Satürn, doğan her çocuğunu yutarak ortadan kaldırmaya çalışır. Goya bu mitolojik hikâyeyi yorumlayarak oldukça güçlü ve rahatsız edici bir sahne yaratmıştır. Tabloya bakıldığında karanlık bir arka planın ortasında duran büyük

ve korkutucu bir figür görülür. Bu figür Satürn'dür ve ellerinde tuttuğu oğlunun bedenini yemektedir. Satürn'ün vücudu çıplaktır ve kaslı yapısı oldukça belirgin şekilde resmedilmiştir. Ancak figür idealize edilmiş bir tanrı görünümünden çok uzak, vahşi ve ürkütücü bir insan görünümüne sahiptir.

Satürn'ün yüz ifadesi eserin en dikkat çekici unsurlarından biridir. Gözleri son derece geniş açılmıştır ve bakışları neredeyse delilik sınırında bir korku ve vahşet hissi uyandırır. Ağız açık durumdadır ve oğlunun bedeninden kopardığı parçayı yemektedir. Figürün elleri ise çocuğun bedenini sıkıca kavramaktadır. Oğlunun bedeni parçalanmış ve kanlı bir halde tasvir edilmiştir. Bu görüntü sahnenin şiddetini ve dehşetini daha da güçlü bir şekilde hissettirir. Goya burada mitolojik bir hikâyeyi anlatırken aynı zamanda insan doğasının en karanlık ve en ilkel yönlerinden birini göstermektedir.

Kompozisyon oldukça sade fakat etkileyicidir. Arka plan neredeyse tamamen karanlık bir boşluktan oluşur. Bu karanlık alan figürü daha da belirgin hale getirir ve izleyicinin dikkatini doğrudan sahneye yönlendirir. Figür resmin ortasında yer alır ve güçlü bir ışıkla aydınlatılmıştır. Bu ışık Satürn'ün bedenini ve yüzünü ortaya çıkarırken çevredeki karanlıkla güçlü bir kontrast oluşturur. Goya'nın kullandığı bu ışık-gölge tekniği sahnenin dramatik etkisini büyük ölçüde artırır. Aynı zamanda figürün hareketi oldukça dinamiktir; Satürn'ün vücudu öne doğru eğilmiş, dizleri bükülmüş ve elleri çocuğun bedenine sıkıca sarılmıştır. Bu hareket izleyiciye sanki sahne anlık bir şiddet anıymış gibi bir his verir.

Renk kullanımı oldukça sınırlıdır ve çoğunlukla koyu tonlardan oluşur. Siyah, kahverengi ve koyu sarı tonları tablonun genel atmosferini belirler. Bu karanlık renk paleti, sahnenin korkutucu ve trajik etkisini daha da güçlendirir. Kanın kırmızı tonu ise kompozisyon içinde dikkat çeken nadir parlak renklerden biridir ve izleyicinin gözünü doğrudan olayın merkezine çeker. Goya'nın fırça darbeleri de oldukça serbest ve güçlüdür. Boya bazı yerlerde kalın ve düzensiz şekilde uygulanmıştır. Bu durum esere daha ham, vahşi ve daha duygusal bir ifade kazandırır.

Sanat tarihçileri bu eserin yalnızca mitolojik bir hikâyeyi anlatmadığını, aynı zamanda daha derin anlamlar taşıdığını düşünmektedir. Goya'nın yaşadığı dönem İspanya için oldukça çalkantılı bir dönemdir. Napolyon savaşları, politik baskılar ve toplumsal krizler insanların yaşamını derinden etkilemiştir. Bu nedenle bazı yorumcular Satürn figürünü gücünü korumak için kendi halkını yok eden bir iktidarın sembolü olarak değerlendirir. Başka bir yorum ise bu figürün insanın içindeki kontrolsüz korku, güç ve yıkım dürtülerini temsil ettiği yönündedir.

Ayrıca bu eser Goya'nın kişisel psikolojik durumuyla da ilişkilendirilir. Sanatçı bu dönemde ciddi sağlık problemleri yaşamış, büyük ölçüde sağır olmuş ve toplumdan giderek daha fazla uzaklaşmıştır. Bu yalnızlık ve içe kapanma hali onun sanatında karanlık, rahatsız edici ve yoğun duyguların ortaya çıkmasına neden olmuştur. “Çocuklarını Yiyen Satürn” adlı eser de bu ruh halinin en güçlü görsel ifadelerinden biri olarak görülür. Goya burada klasik mitolojiyi yalnızca anlatmakla kalmaz, aynı zamanda insanın korku, güç ve yıkım duygularını son derece çarpıcı bir görsellikle ifade eder.



**Resim 5.** Francisco Goya, *Kırbaçlayanların Alayı*, 43x73 cm, 1814-1816.

Francisco Goya'nın “Kırbaçlayanların Alayı” adlı eseri (Resim 5), İspanyol toplumundaki dini ritüelleri, batıl inançları ve toplumsal davranışları eleştirel bir bakışla ele aldığı önemli çalışmalarından biridir. Bu eser, Goya'nın özellikle insanların toplu halde gerçekleştirdiği dini törenleri gözlemleyerek resmettiği sahnelerden biri olarak dikkat çeker. Sanatçı burada yalnızca bir dini töreni tasvir etmekle kalmaz, aynı zamanda insanların inançları uğruna yaptıkları aşırı davranışları da gözler önüne serer.

Tabloya bakıldığında açık bir alanda ilerleyen kalabalık bir insan grubu görülür. Bu grup dini bir alay oluşturmuş şekilde yürümektedir. Kompozisyonun merkezinde yer alan bazı figürler çıplak ya da yarı çıplak halde resmedilmiştir ve ellerinde tuttıkları kırbaçlarla kendi sırtlarına

vurdıkları görülür. Bu kişiler “flagellant” olarak bilinen, günahlarının bağışlanması için kendilerini fiziksel olarak cezalandıran dindar kişileri temsil eder. Figürlerin sırtlarında görülen yaralar ve kan izleri sahnenin dramatik ve acı verici yönünü açıkça ortaya koyar.

Alayın içinde farklı figür tipleri yer alır. Bazı insanlar bu ritüelin aktif katılımcısı olarak kendilerini kırbaçlarken, bazıları ise alayı izleyen veya ona eşlik eden kişiler olarak tasvir edilmiştir. Bu durum sahnenin yalnızca bireysel bir davranışı değil, aynı zamanda toplum içinde kabul görmüş bir ritüeli temsil ettiğini gösterir.

Tablonun arka planında geniş bir manzara ve kalabalığın devamı görülür. Bu alan sahnenin büyük bir topluluk tarafından gerçekleştirilen bir etkinlik olduğunu hissettirir. Goya burada figürleri birbirine yakın ve hareketli şekilde yerleştirerek alayın ilerleyişini ve kalabalığın dinamizmini vurgulamıştır. İnsanların yürüyüş yönü ve beden hareketleri izleyicinin gözünü kompozisyon boyunca ilerleten bir ritim oluşturur.

Renk kullanımı Goya'nın birçok eserinde olduğu gibi burada da oldukça dikkat çekicidir. Toprak tonları, kahverengi ve gri renkler kompozisyonun genel atmosferini oluşturur. Bu renkler sahnenin ciddi ve ağır atmosferini destekler. Bunun yanında kırmızı tonları özellikle figürlerin sırtındaki yaralarda ve kan izlerinde görülür ve izleyicinin dikkatini sahnenin dramatik yönüne çeker. Goya'nın ışık kullanımı da figürlerin hareketlerini ve bedenlerini belirgin hale getirir. Gün ışığı altında gerçekleşen bu sahne, figürlerin bedenlerini ve yaptıkları hareketleri açık şekilde görünür kılar.

Kompozisyon açısından bakıldığında figürlerin hareketleri ve birbirleriyle olan ilişkileri oldukça önemlidir. Kendini kırbaçlayan figürler sahnenin merkezinde yer alırken çevredeki insanlar bu hareketi izleyen ya da alaya eşlik eden kişiler olarak resmedilmiştir. Bu durum izleyicinin dikkatini doğrudan ritüelin kendisine yönlendirir. Goya burada kalabalık bir sahne kurmasına rağmen figürleri dikkatli bir şekilde yerleştirerek kompozisyonun anlaşılır ve güçlü kalmasını sağlamıştır.

Bu eser aynı zamanda Goya'nın toplum eleştirisini yansıtan önemli örneklerden biri olmaktadır. Sanatçı yaşadığı dönemde İspanya'da oldukça güçlü olan dini gelenekleri ve bu geleneklerin insanlar üzerindeki etkisini gözlemlemiştir. Kendini kırbaçlama ritüeli özellikle günahların affedilmesi için yapılan aşırı bir dini uygulama olması. Goya bu sahneyi resmederken yalnızca bir dini töreni belgelemekle kalmamış, aynı zamanda insanların inançları uğruna kendilerine verdikleri fiziksel zararı da gözler önüne sermiştir.

Sanat tarihçileri bu eserin, Goya'nın toplumdaki batıl inançlara ve aşırı dini uygulamalara karşı eleştirel yaklaşımını gösterdiğini belirtir. Sanatçı burada insanların inançlarıyla kurduğu ilişkiyi sorgulayan bir sahne sunar. Kendini kırbaçlayan figürler, bireysel acının dini bir kurtuluş yolu olarak görülmesini temsil ederken, çevredeki kalabalık ise bu davranışın toplum tarafından nasıl kabul edildiğini ve hatta desteklendiğini gösterir. Bu yönüyle “Kırbaçlayanların Alayı”, Goya'nın insan davranışlarını ve toplumsal inanç sistemlerini gözlemleyen güçlü anlatımlarından biri olarak değerlendirilir.

## Sonuç

18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Romantizm akımı, sanat tarihinde yalnızca yeni bir estetik anlayışın doğuşunu değil, aynı zamanda sanatın işlevine dair köklü bir dönüşümü temsil etmiştir. Aydınlanma düşüncesinin akıl merkezli yaklaşımına karşı gelişen bu akım, sanatın odağına bireysel duygu, hayal gücü ve öznel deneyimi yerleştirerek sanatçının iç dünyasını yaratım sürecinin temel belirleyicisi haline getirmiştir. Bu bağlamda Romantizm, klasik estetik kuralların sınırlarını zorlayan, insanın ruhsal karmaşıklığını ve tarihsel gerçekliği sanatın merkezine taşıyan devrimci bir hareket olarak modern sanatın gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır.

Bu dönüşüm sürecinde Francisco Goya'nın sanatı, Romantizmin en güçlü ve özgün temsil örneklerinden biri olarak öne çıkar. Goya, kariyerinin erken dönemlerinde saray için çalışan ve Rokoko etkileri taşıyan sahneler üreten bir ressam olsa da, yaşadığı kişisel deneyimler, sağlık sorunları ve özellikle İspanya'nın Napolyon savaşlarıyla sarsılan politik ortamı onun sanatında radikal bir dönüşüme yol açmıştır. Bu dönüşüm, Goya'yı yalnızca estetik kaygılarla çalışan bir saray ressamı olmaktan çıkararak insan doğasının karanlık yönlerini, toplumsal çelişkileri ve savaşın yıkıcı gerçekliğini sorgulayan bir sanatçıya dönüştürmüştür.

Goya'nın eserleri incelendiğinde sanatçının Romantik sanat anlayışının temel özelliklerini güçlü bir biçimde yansıttığı görülmektedir. Özellikle tarihsel olayları ele alış biçimi, klasik sanatın idealize edilmiş kahramanlık anlatılarından farklı olarak trajediyi, korkuyu ve insanın çaresizliğini ortaya koyar. Bu yaklaşımın en çarpıcı örneklerinden biri olan *3 Mayıs 1808* tablosu, savaşın yüceltilmesi yerine insan yaşamının kırılğanlığını ve şiddetin yarattığı dehşeti ön plana çıkararak Romantik sanatın duygusal yoğunluğunu güçlü bir görsel dile dönüştürmüştür. Bu eser yalnızca bir tarihsel olayı tasvir etmekle kalmaz; aynı zamanda savaşın insanlık üzerindeki yıkıcı etkisini evrensel bir anlatı haline getirir.

Goya'nın gravür serileri ve karanlık temalı resimleri de Romantizmin bireyin iç dünyasına yönelen estetik anlayışını açık biçimde ortaya koyar. *Los Caprichos* gibi serilerde sanatçı, toplumdaki cehalet, batıl inançlar ve kurumsal yozlaşmaları eleştirel bir bakışla ele alırken aynı zamanda insan zihninin irrasyonel yönlerini de görünür kılar. "Aklın Uykusu Canavarlar Üretir" düşüncesi, Romantik sanatın akıl ile bilinçdışı arasındaki gerilimi nasıl ele aldığını gösteren en güçlü sembollerden biri haline gelmiştir. Goya'nın *Cadıların Şabatı* gibi eserlerinde görülen grotesk figürler ve karanlık atmosfer, yalnızca korku yaratmayı amaçlayan imgeler değil; toplumun bilinçaltında var olan korkuların ve batıl inançların görsel birer ifadesidir.

Sanatçının geç döneminde ortaya çıkan "Kara Resimler" ise Goya'nın sanatındaki dramatik dönüşümün en yoğun örneklerini oluşturur. *Çocuklarını Yiyen Satürn* gibi eserlerde insan doğasının şiddet, korku ve yıkım gibi ilkel yönleri son derece çarpıcı bir biçimde ele alınmıştır. Bu eserler klasik estetik anlayışın idealize edilmiş güzellik kavramından tamamen uzaklaşarak insanın psikolojik derinliğini ve varoluşsal korkularını ortaya koyar. Bu yönüyle Goya'nın geç dönem eserleri, yalnızca Romantizmin sınırlarını genişletmekle kalmamış; aynı zamanda modern sanatın ve özellikle dışavurumcu sanat anlayışının habercisi olmuştur.

Goya'nın sanatındaki bir diğer önemli yön, toplumsal eleştiri ve gözlem gücüdür. *Kırbaçlayanların Alayı* gibi eserlerinde sanatçı, dini ritüelleri ve toplumsal davranışları eleştirel bir bakışla inceleyerek insanların inanç sistemleri ile kurdukları ilişkiyi sorgulamıştır. Bu yaklaşım, sanatın yalnızca estetik bir ifade aracı değil, aynı zamanda toplumsal gerçekliği ortaya koyan bir düşünsel platform olabileceğini göstermektedir. Goya'nın eserlerinde görülen bu eleştirel tavır, Romantik sanatın bireysel duyarlılıkla toplumsal bilinç arasında kurduğu güçlü ilişkiyi açık biçimde ortaya koyar.

Sonuç olarak Francisco Goya, sanat tarihinde yalnızca Romantizm akımının önemli temsilcilerinden biri değil, aynı zamanda klasik sanat ile modern sanat arasında bir köprü kuran öncü bir figürdür. Onun eserleri, sanatın yalnızca güzelliği değil, aynı zamanda korkuyu, trajediyi ve insan doğasının karanlık yönlerini de ifade edebileceğini göstermiştir. Goya'nın sanatı; bireysel deneyimi, tarihsel gerçekliği ve psikolojik derinliği bir araya getirerek Romantik estetiğin en güçlü örneklerinden birini oluşturur. Bu nedenle Goya, Romantizmin gelişiminde belirleyici bir sanatçı olmasının yanı sıra modern sanatın ortaya çıkışında da temel bir dönüm noktası olarak değerlendirilir. Onun eserleri, sanatın insan deneyiminin en karmaşık

ve en rahatsız edici yönlerini bile ifade edebilecek güce sahip olduğunu gösteren kalıcı ve evrensel bir miras niteliği taşımaktadır.

## KAYNAKÇA

- Akın, H. (2001). Ortaçağ Avrupa'sında Cadılar ve Cadı Avı, Dost Yayınevi, Ankara.
- Alpay Kabacalı, Tahir Özçelik, Bülent Berkman – Sanat Ansiklopedisi
- Argan, G. C. (2008). Modern Sanatın Tarihi. (Çev. İ. Gürbüz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Batur M. & Başdoğan, A. (2022). Resim Sanatında Grotesk İmgelerin Kullanımı Üzerine Bir İnceleme, Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, 7(14), 38-50.
- Berlin, I. (2013). The Roots of Romanticism. Princeton: Princeton University Press.
- Blanning, T. C. W. (2011). The Romantic Revolution: A History. New York: Modern Library.
- Burke, E. (2008). Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Araştırma. (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Demir, B. (2020). “Goya'nın Gözünden Cadı Figürü”, MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 11(21): 89-102.
- Eco, U. (2006). Çirkinliğin Tarihi. (Çev. A. Erkartal). İstanbul: Doğan Kitap.
- Eroğlu, Ö. (2014). Sanatın Tarihi. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Ferber, M. (2010). Romanticism: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press.
- Fred Licht - Goya: The Origins of the Modern Temper in Art
- Hauser, A. (1999). The Social History of Art: Rococo, Classicism and Romanticism. London: Routledge.
- Heffernan, J. A. (1984). The Recreation of Landscape: A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner. Hanover: University Press of New England
- Hobsbawm, E. (1996). Devrim Çağı: 1789-1848. (Çev. J. Akpur & B. S. Şener). İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.

- Honour, H. (1979). *Romanticism*. New York: Harper & Row.
- Honour, H. & Fleming, J. (2005). *A World History of Art*. London: Laurence King Publishing.
- Hughes, R. (2003). *Goya*. New York: Alfred A. Knopf.
- Koç, S. M. (2006). “Romantizm Işığında Francisco Goya Gravür ve Litograflerinin Yüksek Öğretimde Özgün Baskı Uygulama Atölyelerindeki Eğitsel Boyutu”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi/ Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Licht, F. (1979). *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art*. New York: Universe Books.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanat Öyküsü*. (Çev. C. Çapan & S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Praz, M. (1970). *The Romantic Agony*. Oxford: Oxford University Press.
- Rosenblum, R. (1975). *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. New York: Harper & Row.
- Said, E. (2006). *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*. New York: Pantheon.
- Susie Hodge - GOYA His Life and Works in 500 Images Eserleri (2022). (Çev. Ebru Berrin Alpay)
- Şahin, D. (2014). “Francisco Goya’nın Belge Niteliğindeki Baskı Resimleri”, *Ulakbilge*, 2(4): 151-169.
- Tekin, B. (2016). “Ortaçağ İspanyasında Büyü Ve Büyücülük Ve Yazımsal Yapıtlara Yansıması”, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Todorov, T. (2000). *Goya: Aydınlanma’nın Gölgesinde*. (Çev. S. Güzelsu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul Remzi Kitapevi.

İrem Yaren SİYAH - Gölgelelerin Ressamı: Francisco Goya. İzmir Katip Çelebi Üniversitesi.

## GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim1: Francisco Goya, *Çömlekçi Satıcısı*, 375x260 cm, 1794.

Erişim: <https://www.britannica.com/biography/Francisco-Goya>

Resim2: Francisco Goya, *3 Mayıs 1808*, 266x345 cm, 1814

Erişim: <https://bayaiyi.com/francisco-goyanın-the-third-of-may-1808-resmi/>

Resim3: Francisco Goya, *Caduların Şabatı*, 43x30 cm, 1797-1798.

Erişim: [https://en.wikipedia.org/wiki/Witches%27\\_Sabbath\\_\(Goya,\\_1798\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Witches%27_Sabbath_(Goya,_1798))

Resim4: . Francisco Goya, *Çocuklarını Yiyen Satürn*, 146x83 cm, 1819-1823

Erişim: [https://hoghheim.com/blogs/sanat-tarihi/goya-cocuklarini-yiyen-saturn?srsltid=AfmBOoqyXUdKmEI-B7-Fty\\_6EDJY0F9cPJbyVKorgZa2YSkHy5M2J5tw](https://hoghheim.com/blogs/sanat-tarihi/goya-cocuklarini-yiyen-saturn?srsltid=AfmBOoqyXUdKmEI-B7-Fty_6EDJY0F9cPJbyVKorgZa2YSkHy5M2J5tw)

Resim5: . Francisco Goya, *Kırbaçlayanların Alayı*, 43x73 cm, 1814-1816.

Erişim: [https://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Procession\\_of\\_Flagellants](https://en.wikipedia.org/wiki/A_Procession_of_Flagellants)

# BÖLÜM 4

---

## İNSANIN İFADE ARAYIŞINDAN DİJİTAL SANATA: SANATIN TEKNOLOJİYLE DÖNÜŞÜMÜ

*Serdar DARTAR<sup>1</sup>*

## Giriş

İnsan, varoluşundan itibaren duygu, düşünce ve deneyimlerini ifade etme gereksinimi duymuştur. Bu gereksinim, yalnızca bireysel bir dışavurum aracı olarak kalmamış; aynı zamanda toplumsal iletişimin kurulmasında ve kültürel birikimin aktarılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Tarihsel süreç boyunca bireylerin kendilerini ve çevrelerini anlamlandırma çabası, farklı ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Mağara resimlerinden başlayarak resim, heykel ve diğer sanat formlarına uzanan bu gelişim, insanın ifade arayışının sürekliliğini açık biçimde ortaya koymaktadır.

Teknolojik gelişmeler, söz konusu ifade biçimlerinin üretim ve sunum süreçlerinde belirleyici bir unsur hâline gelmiştir. Özellikle dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla birlikte geleneksel sanat üretim yöntemleri dönüşüme uğramış; üretim süreçleri büyük ölçüde dijital ortamlara taşınmıştır. Bu dönüşüm sürecinde yapay zekâ temelli içerik üretimi (AIGC) ile sanal gerçeklik (VR) uygulamaları, sanatın üretim süreçlerini, dolaşım biçimlerini ve estetik deneyim alanlarını köklü biçimde değiştirmektedir (Cao, 2026: 1).

Bu bağlamda, insanın ifade etme ihtiyacından doğan sanat üretimi ile günümüzde teknoloji ekseninde gelişen yeni üretim biçimleri arasında süreklilik gösteren bir ilişki bulunmaktadır. Bu ilişki, bireysel yaratıcılığın farklı araçlar aracılığıyla yeniden biçimlenmesine olanak tanıırken; toplumsal dönüşümlerin sanat üzerinden izlenebilmesini de mümkün kılmaktadır.

Sanatın geçirdiği dönüşüm, yalnızca kullanılan araç ve tekniklerdeki değişimle sınırlı değildir. Bunun yanında sanatın tanımı, üretim süreçleri ve üretici öznenin konumu gibi temel meseleler de yeniden ele alınmaktadır. Geleneksel anlayışta sanatçı üretimin merkezinde yer alırken, günümüzde algoritmalar, yazılımlar ve veri temelli sistemler de yaratım sürecine dâhil olmaktadır. Bu durum, yaratıcılık kavramının sınırlarının yeniden düşünülmesine ve insan ile teknoloji arasındaki ilişkinin farklı bir perspektiften değerlendirilmesine yol açmaktadır.

Dijitalleşmenin etkisiyle sanatın erişilebilirliği önemli ölçüde artmıştır. Çevrimiçi platformlar aracılığıyla sanat eserleri geniş kitlelere ulaşabilmekte; farklı coğrafyalarda bulunan bireyler üretim ve paylaşım süreçlerine eş zamanlı olarak katılım sağlayabilmektedir. Bu gelişmeler, sanatın daha kapsayıcı bir yapıya kavuşmasına katkı sunarken, özgünlük, telif ve sahiplik gibi kavramların yeniden tartışılmasını da beraberinde getirmektedir.

Yapay zekâ destekli üretimlerin yaygınlaşması, sanatçının rolünü ortadan kaldırmaktan ziyade yeniden tanımlamaktadır. Günümüzde sanatçı, yalnızca üretim gerçekleştiren bir özne olmaktan

ıkararak sreци kurgulayan, ynlemdirerek ve ortaya çıkan ürünü anlamlandırarak bir konuma yerleşmektedir. Bu yeni yaklaşım, teknik bilgi ile estetik bakış açısının birlikte değerlendirilmesini gerektiren disiplinlerarası bir anlayışı ne çıkarmaktadır.

İzleyici deneyimi de bu dönüşümden doğrudan etkilenmektedir. Sanal ve artırılmış gerçeklik uygulamaları sayesinde izleyici, edilgen bir gözlemci olmaktan uzaklaşarak deneyimin aktif bir bileşeni hâline gelmektedir. Böylece sanat, yalnızca görsel bir nesne olmaktan çıkararak çok katmanlı ve etkileşimli bir deneyim alanına dönüşmektedir.

Bu çerçevede sanat ile teknoloji arasındaki ilişki, durağan bir yapıdan ziyade sürekli gelişen ve dönüşen bir etkileşim süreci olarak değerlendirilmektedir. Söz konusu süreç, üretim pratiklerini ve sanatın algılanış biçimini dönüştürmekte; insanın kendini ifade etme arayışının yeni araçlar ve olanaklar aracılığıyla sürdüğünü ortaya koymaktadır.

Çalışmada aşağıdaki sorulara yanıt aranmaktadır:

- İnsan, tarih boyunca kendini ifade etme ihtiyacını hangi yollarla ve araçlarla karşılamıştır?
- Teknolojik gelişmeler, sanatın üretim süreçlerini, sunum biçimlerini ve estetik deneyimini nasıl dönüştürmüştür?
- Yapay zekâ ve dijital teknolojiler, günümüz sanatta sanatçının rolünü ve izleyici deneyimini nasıl yeniden tanımlamaktadır?
- Dijital ve teknoloji temelli sanat, geleneksel sanat biçimleriyle karşılaştırıldığında ne gibi yeni olanaklar ve sınırlılıklar sunmaktadır?

## 1. Geleneksel İfade Biçimleri

İnsanlık tarihi boyunca sanat, en temel ifade aracı olarak ortaya çıkmıştır. İlk rnekler, mağara duvarlarına yapılan resimler ve taş üzerine kazınarak figürlerdir. Bu eserler, yalnızca estetik amaç taşımakla kalmayıp, aynı zamanda toplulukların deneyimlerini, günlük yaşamlarını ve inançlarını aktarmak için de kullanılmıştır. İnsan, kendini ve çevresini anlatma ihtiyacını bu şekilde somutlaştırmıştır.



Şekil 1. Yaban Öküzü , At ve Geyik Tasviri, Lascaux

Kaynak:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Lascaux?utm\\_source=chatgpt.com#/media/File:Lascaux\\_paintin\\_g.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Lascaux?utm_source=chatgpt.com#/media/File:Lascaux_paintin_g.jpg)

İnsanın sanata olan ilgisi, tarih boyunca gelişerek daha karmaşık ve çeşitli tekniklerle kendini göstermiştir. İlk başta temel iletişim ihtiyaçlarını karşılayan bu mağara resimleri, çağlar ilerledikçe estetik bir bakış açısına dönüşerek, sanatsal bir ifade biçimi haline gelmiştir. Bu dönüşüm, insanlığın sadece yaşadığı dünyayı anlamaya yönelik bir çaba değil, aynı zamanda bu dünyayı daha güzelleştirme ve kişisel bir iz bırakma arzusunun da bir yansımasıdır. Sanat, toplumsal bilincin bir biçimi olarak gerçekliği sanatsal imgelerle yansıtır. Yaratıcı etkinlik, estetik özümsemeyi ifade eder (Ziss, 2009: 224).

Zamanla sanat, daha karmaşık biçimler kazanmıştır. Resim ve heykel, insan duygularını ve düşüncelerini kalıcı hâle getiren klasik araçlar hâline gelmiştir. Müzik ve sahne sanatları ise toplumsal iletişimin ve ritüellerin önemli bir parçası olmuştur. Her bir sanat formu, toplumların kültürel değerlerini ve bireysel yaratıcılığın izlerini yansıtmıştır.

Bu süreç, teknolojiden bağımsız olarak insanın ifade etme ihtiyacının değişmediğini, ancak kullanılan araçların ve tekniklerin zamanla çeşitlendiğini göstermektedir. Geleneksel sanat biçimleri, günümüzün teknoloji temelli üretimlerinin temelini oluşturarak, insan yaratıcılığının sürekli evrilen bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır.

Sanatın tarihine baktığımızda, fotoğraf tekno-sanatın ilk sıralarında yer almaktadır. Bu sanatın temel amaçlarından biri, gerçeği en iyi şekilde yansıtmak olmuştur. Fotoğrafın yeni teknolojisi, sanatın bu amacına ulaşmasına önemli bir katkı sağlamıştır. Sinema ise bir sonraki aşamadır;

Lumiere'in "Bir Trenin Gara Girişi" filmi, sinemanın ilklerindedir. Filmde, istasyonda dolaşan insanlar ve kameraya doğru gelen bir tren betimlenir. Tren yaklařtıķça izleyicilerin paniği artmış, izleyenlerin tepki gosterdikleri, masaların altına girerek kendilerini korumak istedikleri görülmüştür. Böylece film sanatı bu noktada doğmuştur. Bu durum, sadece teknik bir olay değil, aynı zamanda estetiğin yeni bir anlayışının da başlangıcını temsil eder (Tarkovski, 1942: 42).



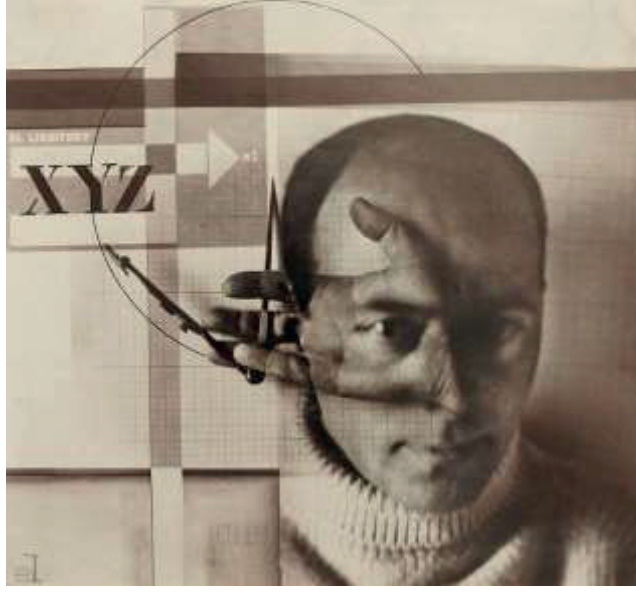
**şekil 2.** Louis ve Auguste Lumiere, Louis ve Auguste Lumiere'in 1896 Tarihli Kısa Filminden Bir Grnt, 1896.

Kaynak:

[https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Arriv%C3%A9\\_d%27un\\_train\\_en\\_gare\\_de\\_La\\_Ciotat#/media/File:L'Arriv%C3%A9\\_d'un\\_train\\_en\\_gare\\_de\\_La\\_Ciotat.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Arriv%C3%A9_d%27un_train_en_gare_de_La_Ciotat#/media/File:L'Arriv%C3%A9_d'un_train_en_gare_de_La_Ciotat.jpg)

## 2. Teknolojiyle Değişim

İnsanın dünyayı anlama ve dönüştürme çabası, sanatın evrensel dilinde sürekli bir yaratım süreci oluşturur. Sanat tarihi, her dönemin kendi gelişimini vurgularken, sanatçıların ifade biçimleri ve bakış aılılarıyla da şekillenmektedir. Her dönem, yeni anlatım biçimleri ve tekniklerle sanatın evrimini zorunlu kılarak, sanatçıların söylemlerini ifade etmelerine yardımcı olmaktadır. Örneğin, Dadaizm, Konstrüktivizm gibi akımlarla da filizlenen teknik denemeler teknolojik üretim bakımından örnekler göstermiştir. Geleneksel olandan sıyrılarak anlatım biçimine yeni unsurların eklenmesi var olanın da ilerlemesini sağlamıştır. Kolaj tekniğinin teknolojinin gelişimiyle farklı bir boyut kazanması söz konusu durumu destekler niteliktedir.



**Şekil 3.** El Lissitzky – “The Constructor” foto-kolajı, 1924

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/El\\_Lissitzky](https://en.wikipedia.org/wiki/El_Lissitzky)

El Lissitzky'nin foto-kolajı, gelişen teknolojinin sanatsal ifade gelişimine örnek teşkil etmektedir. Bu eser, fotoğrafın sadece gerçekliği yansıtmakla kalmayıp, anlamları katmanlayarak izleyiciye yeni bakış açıları sunabileceğini göstermektedir. Lissitzky, görme ve üretme süreçlerini birleştirerek sanatın deneysel yönünü ön plana çıkarmıştır. Böylece foto-kolaj, teknik yenilik ve kavramsal derinlik açısından dönemin sanat anlayışına katkı sağlamaktadır.

Vizyon fotoğrafçılığı, görmeyi merkeze alan bir yaklaşım olarak Lissitzky'nin eserinde belirgindir. Pusula tutan eli, gözünü vurgulayan bir portre üzerine yerleştirilmiş; içgörü göze, ardından ele ve üretime aktarılmaktadır. Altı pozlamanın birleşimi, onun hem fotoğrafçı hem de görüntü üreticisi kimliğini tek bir görselde bütünleştirmektedir. Lissitzky, fotoğrafın salt gerçek sunmadığını savunarak, katmanlı montajın izleyiciyi dünyayı yeniden düşünmeye yönlendirdiğini göstermiş ve resmin kavramsal anlamını yeniden tanımlamıştır (El Lissitzky. 1924, MOMA)

Sanat üretiminde teknoloji, özellikle son iki yüzyılda büyük bir dönüşüm yaratmıştır. Fotoğrafın icadı, görsel gerçekliğin kaydedilmesini mümkün kılmış ve sanatçılara yeni bir anlatım biçimi sunmuştur. Daha sonra sinema, hareketli görüntü aracılığıyla hikâye anlatımını zenginleştirmiş, izleyici deneyimini değiştirerek sanatın sınırlarını genişletmiştir.

Gelişen teknoloji, sanatçının kullandığı malzemeleri etkileyerek teknik yeniliklere olanak tanımıştır. Kolaj tekniği, çeşitli malzemelerin doğrudan bir zemin üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilirken, teknolojik ilerlemeler sayesinde bu süreç dijital ortamda, yani bilgisayar ortamında dijital kolaja dönüşmüştür. Dijital kolaj, bilgisayar ve grafik tasarım yazılımları gibi dijital araçlarla oluşturulan bir sanat ve tasarım biçimidir (Gerdan, Ü, 2024: 60).

1950'lerden itibaren gelişim gösteren bilgisayar ve video sanatları gelişen teknolojinin sanatsal ifade biçimini nasıl etkilediğini göstermektedir. 1960'lardan sonra televizyon, video kamera ve bilgisayar gibi araçların gelişimi, gerçek dünyanın yerini imgeler dünyasına bırakarak elektronik çağın başlamasına neden olmuştur. Bu dönemde, popüler kültür imgelerini sorgulayan eserler ortaya çıkmıştır. Yvaral, Yaacov Agam, Nicolas Schöffer ve Liliane Lijn gibi sanatçılar, yeni teknolojileri keşfederek elektronik sanata öncülük etmişlerdir. Teknolojiyi sanatla birleştirerek görsel, dokunsal, işitsel ve etkileşimli projeler geliştirmişlerdir (Karapınar: 2018: 20).

Gelişen teknoloji, sanatın ifade biçimlerini derinlemesine etkilemiş ve sanatçılara yeni olanaklar sunarak yaratıcı süreçlerini dönüştürmüştür. Özellikle modern teknolojinin sağladığı dijital araçlar ve yazılımlar, sanatçılara fikirlerini özgürce ve çeşitli yollarla hayata geçirme imkânı tanımaktadır. Dijital sanat, 3D modelleme, animasyon ve sanal gerçeklik gibi teknikler, geleneksel sanat yöntemlerinin ötesine geçerek, sanatçılara daha fazla kontrol ve esneklik sunmaktadır. Bu yeni araçlar, sanatçıların imge dünyalarını genişletmelerine ve daha önce mümkün olmayan deneysel çalışmalar yapmalarına olanak tanımaktadır. Teknolojinin ilerlemesiyle ortaya çıkan yeni medya ortamları, sanatçılar için çekici araçlar sunarken, sanatçıların deneysel uygulamaları farklı perspektifler açmış ve bu süreçlerin sonucunda dijital sanat ortaya çıkmıştır (Şen & Özdemir, 2025: 1088).

Yeni medya ve tekno-sanat, dijital teknolojilerin sunduğu yenilikçi araçlarla sanatın sınırlarını genişleterek etkileşimli ve deneysel deneyimler yaratma imkânı tanımaktadır. Bu alanlar, sanatçılara geleneksel formların ötesine geçme ve izleyiciyi aktif katılımcı yapma fırsatı sunar. Sanal ve artırılmış gerçeklik uygulamaları, izleyicilerin sanatsal ifadeyi deneyimlemesini sağlamaktadır. Böylece sanat, dinamik bir iletişim alanına dönüşmektedir. Ayrıca, sosyal medya ve çevrimiçi sergiler, sanatın erişimini artırarak daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır. Yeni medya, sanatçılara yeni hikâye anlatma biçimleri sunarken, tekno-sanat teknolojiyi yaratıcı süreçlere entegre ederek estetik ve işlevselliği bir araya getirmektedir. Bu bağlamda sanat, bireysel bir ifade olmanın yanı sıra toplumsal ve kültürel dönüşümlerin de bir yansıması haline gelmektedir.

Teknoloji ve sanat, yalnızca modern elektronik araçlarla sınırlı değildir; antik Yunan'da sanat, "techne" yani yapma süreci olarak görülmüştür. Bu bağlamda, arkeolojik buluntular ve heykeller, dönemin en ileri teknolojisiyle üretilmiş eserlerdir. Günümüzde ise dijital üretimler, fotoğraf manipülasyonları ve üç boyutlu tasarımlar, çağın son teknolojilerini kullanarak ortaya konmaktadır. Gelecekte ise metaverse evrenlerinde yapay zekâ ile birleşen eserler de teknolojiyle üretilmiş olarak değerlendirilecektir (Vargün, 2023: 50).

Sosyal medya ve çevrimiçi platformlar, sanat eserlerinin geniş kitlelere ulaşmasını sağlarken sanatçılara anlık geri bildirimler sunarak yaratıcı süreçlerini zenginleştirmektedir. Bu dijitalleşme, sanatın erişilebilirliğini ve toplumsal etkisini artırmaktadır. Sanat artık galerilerin ötesinde, çevrimiçi ortamda aktif bir şekilde yer almaktadır. Çalışma, teknolojinin sanat üretimine etkilerini ve dijital yöntemlerin nasıl kullanıldığını inceleyerek günümüz sanat dinamiklerini anlamayı hedeflemektedir. Geleneksel formların yanında dijital uygulamalar, sanatçıların yaratıcılıklarını geniş bir yelpazede ifade etmelerinin önünü açmaktadır.

Dijital sanat, plastik sanatların dilini kullanmanın ötesine geçerek bilişim, biyoloji ve fizik gibi bilim dallarından güncel bulguları entegre etmektedir. Bu, izleyiciyi yapıtlara katılmaya teşvik ederken, insanlığın geleceği üzerine düşünmeye de yönlendirmektedir. Günümüzde doğaya yabancılaşma ve yaratıcılığın azalması eleştirileri olsa da bilim ve teknolojideki gelişmeler sanatçıları da etkilemektedir. Dijital sanat, bu bilimlerden en fazla beslenen sanat biçimi olmuştur (Karapınar, 2018: 21).

Sanat, sürekli değişen bir kavram olarak, teknoloji ile iç içe geçmiş bir şekilde evrimini sürdürmekte; bu süreçte hem sanatçıların hem de izleyicilerin deneyimlerini yeniden şekillendirmektedir. Bu durum, sanatın sadece bir yaratım süreci değil, aynı zamanda bir iletişim ve etkileşim biçimi olduğunu göstermektedir. Bu hususta gelişen teknoloji sanatın teknik açıdan ve sanatçının ifade biçimini zenginleştirilmesi açısından önemli bir rol oynamaktadır.

Bilgisayar ve dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla birlikte, sanat üretimi sadece fiziksel ortamla sınırlı kalmamış; dijital platformlar aracılığıyla daha hızlı ve geniş bir kitleye ulaşır hâle gelmiştir. Grafik tasarım, dijital resim ve 3D modelleme gibi yöntemler, sanatçıların yaratıcılıklarını daha önce mümkün olmayan yollarla ifade etmelerine olanak tanımıştır.

Teknoloji, yalnızca üretim sürecini değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda sanatın dağıtım ve paylaşım biçimlerini de dönüştürmüştür. İnternet ve sosyal medya, eserlerin anında paylaşılmasını sağlayarak sanatın daha erişilebilir ve katılımcı bir hâl almasına imkân vermiştir.

Bu dönüşüm, ifade ihtiyacının değişmediğini ancak araçların ve yöntemlerin sürekli evrildiğini bir kez daha göstermektedir.

Dijital teknolojiler, sanatçılara kapsamlı bir yaratıcı araç yelpazesi sunarak sanatın ifade olanaklarını daha erişilebilir ve katılımcı hâle getirmiştir (Elwafaa, 2023: 77).

### 3. Günümüz Dijital Sanatı

Günümüzde teknoloji temelli sanat üretimi, dijitalleşme ve yapay zekâ ile yeni boyutlar kazanmıştır. Dijital sanat, bilgisayar yazılımları ve uygulamalar aracılığıyla yaratılan eserleri kapsarken, yapay zekâ destekli üretimler, insan yaratıcılığı ile algoritmaların birleşimini göstermektedir. Yapay zekâ, sanat üretim süreçlerini yeniden şekillendirerek sanatçının işlev ve sorumluluklarını yeniden tanımlamaktadır (Cetinic & She, 2021: 2).

Refik Anadol'un "Machine Hallucinations" üretimleri söz konusu durumu örnekler niteliktedir.

Machine Hallucinations, ustalıkla tasarlanmış çok kanallı bir deneyim olarak izleyiciye sürekli değişen sürprizler sunmaktadır. Eser, siberetik süreçleri kullanarak beklenmedik rastlantılar oluşturmakta ve izleyiciye duyuşsal algısını yeniden şekillendirme imkânı tanımaktadır. Bu yaklaşım, deneyimi yalnızca görsel veya işitsel bir sunum olmaktan çıkarmakta; izleyicinin etkin katılımıyla biçimlenen yeni bir duyuşsal özerklik düzeyi ortaya koymaktadır (Refik Anadol Studio, 2023).



Şekil 4. Refik Anadol, *Machine Hallucinations* (2019)

Kaynak: <https://refikanadol.com/works/unsupervised/>

Sanat artık sadece fiziksel mekânlarla sınırlı değil; sanal galeriler, çevrimiçi sergiler ve sosyal medya platformları üzerinden küresel bir izleyiciye ulaşabilmektedir.

Bu gelişmeler, sanatın daha erişilebilir, katılımcı ve dinamik hâle gelmesini sağlamıştır. Bireyler, profesyonel sanatçılar olmasalar da teknoloji sayesinde kendilerini ifade edebilmektedir. Böylece, insanın ifade etme ihtiyacı değişmeden kalırken, bu ihtiyacın ortaya konma biçimleri teknolojik dönüşümlerle çeşitlenmiştir.

Dijital teknolojiler, yeni estetik biçimler ve sanat dillerinin oluşumunu destekleyerek, bunları toplumsal ve kültürel yapılar ile sanatsal uygulamalar içinde derinlemesine konumlandırmaktadır (Kindzerskaya, 2021: 587).

### **Sonuç**

Sanat ve teknoloji arasındaki etkileşim, insanın kendini ifade etme arayışının tarihsel sürekliliği içinde farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Geleneksel sanat biçimleri, insanın duygu ve düşüncelerini somutlaştırmasına olanak sağlarken, dijital ve yapay zekâ temelli üretimler bu süreci yeni araçlar ve deneyim alanlarıyla zenginleştirmiştir. İncelenen örnekler, yapay zekânın sanat üretim süreçlerinde yalnızca bir yardımcı değil, sürecin ayrılmaz bir bileşeni hâline geldiğini göstermektedir. Sanatçılar, üretimi yönlendiren ve eserleri anlamlandıran bir rol üstlenirken, algoritmalar ve yazılımlar yaratıcılığın şekillenmesinde belirleyici olmaktadır.

Teknoloji temelli sanat uygulamaları, eserlerin erişilebilirliğini artırmış ve izleyici deneyimini dönüştürmüştür. Sanal galeriler, çevrimiçi sergiler ve interaktif dijital projeler, izleyiciyi pasif bir gözlemciden deneyimin aktif bir katılımcısına taşımaktadır. Bu durum, insanın ifade etme ihtiyacının değişmediğini, ancak ortaya çıkma biçimlerinin teknolojik olanaklarla çeşitlendiğini ortaya koymaktadır. Dijital sanat, yalnızca bireysel yaratımı değil, toplumsal etkileşimi ve kültürel aktarımı da destekleyen bir alan hâline gelmiştir.

Bulgular, dijital ve yapay zekâ destekli üretimlerin, geleneksel sanat yöntemlerini tamamlayıcı nitelikte olduğunu ve yaratıcı süreçleri disiplinlerarası bir zemine taşıdığını göstermektedir. Fotoğraf, sinema ve dijital kolaj gibi örnekler, teknolojinin estetik ve anlatım olanaklarını genişlettiğini ortaya koyarken; günümüz yapay zekâ projeleri, izleyici ve sanatçı arasındaki etkileşimi derinleştirmektedir. Bu çerçevede, insan ve teknoloji arasındaki etkileşim, üretim, sunum ve algılamayı şekillendirmeye devam etmekte, sanatın ifade gücünü ve deneyim olanaklarını çeşitlendirmektedir.

Geleceğe dönük olarak, yapay zekâ ve metaverse teknolojileri sanatın sınırlarını daha da genişletecek ve izleyici ile sanatçı arasındaki etkileşimi derinleştirecektir. İnsan yaratıcılığı,

teknolojik araçlar aracılığıyla farklı deneyimlerle buluşurken, sanat hem bireysel ifade hem de toplumsal iletişim için dinamik bir araç olarak varlığını sürdürecektir. Bu bağlamda, sanatın evrimi, teknolojinin sağladığı yeni olanaklarla sürekli olarak yeniden biçimlenmeye devam etmektedir.

## Kaynakça

- Cao, H. (2026). The transformation of traditional Chinese painting in the digital art wave: the impact of AIGC and virtual reality. *Frontiers in Virtual Reality*, 6.  
<https://doi.org/10.3389/frvir.2025.1716174>
- Cetinic, E., & She, J. (2021, February 18). Understanding and Creating Art with AI: Review and Outlook. <https://arxiv.org/abs/2102.09109>
- El Lissitzky. Self-Portrait. 1924 | MOMA. (n.d.). Retrieved from  
<https://www.moma.org/collection/works/83836>
- Elwafaa, M. A. A. (2023). *Digital technology's influence on artistic practices. International Journal of Multidisciplinary Studies in Art and Technology*, 6(2), 71–95.  
[https://ijmsat.journals.ekb.eg/article\\_356540\\_6b0801fa41fe9096dbbb002baf05457c.pdf](https://ijmsat.journals.ekb.eg/article_356540_6b0801fa41fe9096dbbb002baf05457c.pdf)
- Gerdan, S. Ü. (2024). Sanat ve Teknolojinin Buluşması: Dijital Kolaj. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*. <https://doi.org/10.46442/intjcss.1446715>
- Karapınar D. (2018). Geçmişten Günümüze Sanat ve Teknoloji İlişkisi Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi Yıl:1, Sayı:1, s.16-22.
- Kindzerskaya, M. A. (2021). Integration of digital technologies into the sphere of culture and arts. *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences*, 586–592.  
<https://doi.org/10.15405/epsbs.2021.12.03.78>
- Refik Anadol Studio. (2023, October 16). Unsupervised, Machine Hallucinations, MOMA - Refik Anadol. <https://refikanadol.com/works/unsupervised/>
- Şen, E. U., & Özdemir, F. (2025). Yapay zekâ uygulamalarının sanat algısı üzerinde yarattığı etki. *Art-e Sanat Dergisi*, 18(36), 1085–1112.  
<https://doi.org/10.21602/sduarte.1544040>
- Tarkovski, A. (1992). Mühürlenmiş Zaman. Çev: Füsün Ant. Afa Yayınları, İstanbul.

Vargün, Ö. (2023). Teknoloji ve sanatın dönüşümü: Dijital Sanat. Journal of Arts. 6(1): 49-54,  
DOI: 10.31566/arts.1968

Ziss, A. (2009). Estetik Gerçekliği Sanatsal Özumsemenin Bilimi, Hayalbaz Kitap, İstanbul.

### Görsel Kaynakçası

**Şekil 1.** *Yaban Öküzü , At ve Geyik Tasviri*, Lascaux

[https://en.wikipedia.org/wiki/Lascaux?utm\\_source=chatgpt.com#/media/File:Lascaux\\_paintin\\_g.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Lascaux?utm_source=chatgpt.com#/media/File:Lascaux_paintin_g.jpg)

**Şekil 2.** Louis ve Auguste Lumière, *Louis ve Auguste Lumière'in 1896 Tarihli Kısa Filminden Bir Görüntü*, 1896.

[https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Arriv%C3%A9e\\_d%27un\\_train\\_en\\_gare\\_de\\_La\\_Ciotat#/media/File:L'Arriv%C3%A9e\\_d'un\\_train\\_en\\_gare\\_de\\_La\\_Ciotat.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Arriv%C3%A9e_d%27un_train_en_gare_de_La_Ciotat#/media/File:L'Arriv%C3%A9e_d'un_train_en_gare_de_La_Ciotat.jpg)

**Şekil 3.** El Lissitzky – “The Constructor” foto-kolajı, 1924

[https://en.wikipedia.org/wiki/El\\_Lissitzky](https://en.wikipedia.org/wiki/El_Lissitzky)

**Şekil 4.** Refik Anadol, *Machine Hallucinations* (2019)

<https://refikanadol.com/works/unsupervised/>