

PLASTİK SANATLAR VE TEORİK BAĞLAMALAR

Editör
HÜSNÜ DOKAK



BİDGE Yayınları

PLASTİK SANATLAR VE TEORİK BAĞLAMLAR

Editör: HÜSNÜ DOKAK

ISBN: 978-625-372-753-6

1. Baskı

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

Yayınlama Tarihi: 28.06.2025

BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya /
Ankara



İçindekiler

EROL AKYAVAŞ'I EZOTERİK OKUMAK	4
JALE ASYA KAHRAMAN ÖZYILMAZ	4
RENE MAGRİTTE ÜZERİNE MEM KURAMINDAN BAKIŞ .	30
ERTÜRK TEKNECİ	30
GÜNÜMÜZ SANATINDA SOSYAL MEDYANIN YARATI YETİSİNE ETKİSİ	62
SEMRA ARİK	62

EROL AKYAVAŞ'I EZOTERİK OKUMAK

JALE ASYA KAHRAMAN ÖZYILMAZ¹

Giriş

Ezoterizmin kapsamı, tarih boyunca farklı kültür ve düşünce sistemlerinde geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Bu genişlik, ezoterizmi oluşturan ya da ona yakın duran pek çok öğretiyi yüzeysel bir benzerlik kurulmasına yol açsa da, her birinin kendi özgün yapısı ve bağımsız geleneği olduğu unutulmamalıdır. Okültizm, mistisizm, panteizm, metafizik, spiritüalizm, teozofi, antropozofi ve parapsikoloji gibi yaklaşımlar, ezoterizmle kimi ortak kavramsal zeminlerde buluşsalar da, her biri kendine has bir düşünce evreni ve tarihsel arka plana sahiptir. Bu nedenle, ezoterizmin ne olduğunu anlamak için, çoğu zaman ne olmadığını da vurgulamak gerekmektedir. Ezoterik düşünce, yalnızca gizli bilgiye ulaşma arzusuyla sınırlı kalmaz; aynı zamanda insanın evrenle, varlıkla ve kendisiyle kurduğu derin ilişkileri sorgulayan, bütüncül bir bakış açısı sunar.

¹Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Orcid: 0000-0003-4499-963X, jale.khrmn@gmail.com

*Bu bölüm, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanan "*Resim Sanatının Ezoterik Boyutları*" başlıklı yüksek lisans tezinden yola çıkılarak geliştirilmiş ve farklı bir bağlamda yeniden ele alınmıştır.

Tarihin belirli dönemlerinde, özellikle de kültürel ve entelektüel dönüşümlerin yaşandığı zamanlarda, ezoterik düşüncenin etkisi daha belirgin hale gelmiştir. Antik Yunan'dan itibaren, bilginin ve hakikatin sıradan olanın ötesinde, semboller ve metaforlar aracılığıyla aktarılması, ezoterizmin temel yaklaşımlarından biri olmuştur. Bu yaklaşım, yalnızca bireysel bir içsel yolculuğu değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Özellikle Rönesans döneminde, insanın evrendeki yerini yeniden tanımlama çabası, ezoterik öğretilerin felsefi temellerini güçlendirmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan hümanist yaklaşım, insanın değerini ve potansiyelini öne çıkarırken, antik uygarlıklarla Hristiyanlık arasında kurulan köprüler, düşünce dünyasında yeni bir sentezin doğmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda ezoterik geleneklerin temel kavramsal ifadesi ve kısmi tarihsel ifadesine değinildiğinde; insanın varoluşun derin anlamını ve evrendeki yerini sorgulama arzusunun farklı coğrafya ve kültürlerde ortaya çıkardığı özgün yollara da tanıklık etmiş oluruz.

Gnostisizm, Hermetizm, Kabala ve Sufizm gibi öğretiler, insanın içsel yolculuğuna rehberlik eden, her biri kendine has yöntemler ve semboller geliştirmiştir. Bu gelenekler, yüzeydeki gerçekliğin ötesine geçerek, hakikatin yalnızca dışsal bilgiyle değil, içsel sezgi, deneyim ve dönüşümle kavranabileceğini savunurlar. Gnostisizm, bireyin kendi içsel hakikatine ulaşmasını ve kurtuluşunu merkeze alırken; Hermetizm, evrenin sırlarını çözmeyi, makrokozmos ile mikrokozmos arasındaki ilişkiyi anlamayı amaçlar. Kabala, varoluşun katmanlarını ve insan ruhunun evrendeki yerini derinlemesine analiz ederken; Sufizm, aşk ve bilgi yoluyla Tanrısal hakikate ulaşmayı hedefler. Tüm bu yollar, insanın kendini ve evreni anlamasında, içsel bir dönüşüm ve aydınlanma sürecini öne çıkarır (Akıncı, 2008).

Böylesi kavramsal minvalden yükselmiş, Pisagor, Platon, Plotinus gibi düşünürlerin ortaya koyduğu hakikat arayışında, yalnızca aklın değil, aynı zamanda içsel sezgi ve mistik deneyimin de belirleyici olduğu bir yaklaşım öne çıkar. Bu düşünürler, bilgelik ve hakikatin, insanın kendini bilmesi ve varlığın özüne nüfuz etmesiyle mümkün olabileceğini savunmuşlardır. Özellikle Plotinus'un mistik felsefesi, insanın ışığın kaynağına yükselerek Tanrısal olanla bütünleşmesini öngörür; bu yaklaşım, ezoterik geleneklerin temelinde yatan içsel yükseliş ve bütünleşme arzusunun felsefî zeminini oluşturur. Erol Akyavaş'ın ezoterik bağlamda okumasının yapıldığı bu çalışmada da; sanatçının yetiştirme minvali ve yine buradan yükselen yapıtları ile altta daha derinlemesine açıklamaya girişildiğinde, sanatçının özellikle *Miraçname* adını verdiği serisinin ifadesinde ezoterik ifade ile ritüellerin ayrı ayrı görüngülerde ne denli uzlaşımsal durmaktadır. oldukları da ayrıca kendini gösteren bir unsurdur.

Ezoterizmin felsefî ve sanatsal yansımalarını daha derinlemesine kavrayabilmek için, metafizik kavramının tarihsel dönüşümüne de bakmak gereklidir. Metafizik, Aristoteles'in doğrudan kullandığı bir terim olmamakla birlikte, onun eserlerini sistematize edenler tarafından, doğa felsefesinden sonra gelen konuları tanımlamak için ortaya atılmıştır. Batı düşüncesinde Aristoteles'in kavramlarına olan bağlılık, estetik anlayışta da kendini göstermiş ve sanatın temelini oluşturan psişik ve tinsel değerlerin zaman zaman göz ardı edilmesine yol açmıştır. Oysa sanat tarihi, evrenin döngüsel yapısına benzer şekilde, yalnızca klasik sanatın tek bir kutup olarak yüceltilmesi ile değil, farklı yaratıcı ve özgün yaklaşımların da dikkate alınmasıyla anlam kazanır. Sanatın ve ezoterizmin metafizik boyutu, bu noktada öne çıkar; çünkü metafizik, deneyimi ve olguları aşan, evrenin temelini oluşturan ilkeleri araştıran bir bilgi alanı olarak, sanatın da derin anlam katmanlarını besler. Ezoterizmin felsefî ve sanatsal yansımalarını

daha iyi anlayabilmek için, metafizik kavramının tarihsel gelişimine de bakmak gerekmektedir. Metafizik, Aristoteles'in doğrudan kullandığı bir terim olmasa da, onun eserlerini düzenleyenler tarafından doğa felsefesinden sonraki konuları tanımlamak için ortaya konulmuştur. Batı düşüncesinde Aristoteles'in kavramlarına olan bağlılık, estetik anlayışta da etkili olmuş ve zaman zaman sanatın temelini oluşturan ruhsal ve tinsel değerlerin geri planda kalmasına neden olmuştur. Oysa sanat tarihi, evrenin döngüsel yapısına benzer şekilde, yalnızca klasik sanatın tek bir doğrultuda yüceltilmesiyle değil, farklı ve özgün yaratıcı yaklaşımların da dikkate alınmasıyla anlam kazanır. Sanatın ve ezoterizmin metafizik boyutu ise burada öne çıkar; çünkü metafizik, deneyim ve olguların ötesine geçerek evrenin temel ilkelerini araştıran bir alan olarak, sanatın derin anlam katmanlarını da besler.

Bu bağlamda Erol Akyavaş'ın sanatsal kavrayışının ezoterik düşüncenin derinliklerinde kök salarak yükselmesi, yalnızca bireysel bir estetik yönelimin ötesinde, sanat ile ezoterizmin özsel ifade biçimleri arasında kurulan yapısal bir paralellığe de işaret etmektedir. Ezoterizmin kendine özgü, çoğu zaman sembolik ve çok katmanlı anlatım tarzı, sanatın da kendine içkin olan, doğrudan temsilin ötesine geçen, çoklu anlam katmanları barındıran diliyle örtüşmekte; bu iki alan arasında karşılıklı bir etkileşim ve yankılama (rezonans) yaratmaktadır. Özellikle ezoterik felsefenin, varoluşun sınırlarına nüfuz etme, bilinenin ötesine geçme ve aşkın bir hakikate ulaşma yönündeki epistemolojik arayışı, Akyavaş'ın sanatsal pratiğinde de tinsel bir yolculuk, tarihsel ve zamansal sınırların ötesine geçme arzusu ve bilinmeyene yönelik sürekli bir merak ve keşif itkisi olarak somutlaşmaktadır. Sanatçının personasında da karşılık bulan bu eğilimler, sanatın ve ezoterizmin ortak paydasında, dışsal sınırlamalara karşı iradi bir mesafe koyma, bireysel ve mutlak bir içsel arınma arayışını ön plana çıkarmaktadır. Bu bağlamda, hem sanat hem de ezoterizm, insanın varoluşsal sınırlarını aşma, içsel

hakikate ulaşma ve kendini dönüştürme süreçlerinde benzer terminolojiler ve kavramsal çerçeveler üretmektedir.

Erol Akyavaş'ın sanatı, bu kesişimde derin bir felsefi ve tinsel sorgulamanın izlerini taşıırken, ezoterizmin felsefi ve metafizik boyutlarını çağdaş sanatın diliyle yeniden yorumlayan özgün bir örnek sunar. Yüzeydeki biçimlerin ötesine geçen, izleyiciyi içsel bir yolculuğa davet eden çok katmanlı bir anlam dünyası inşa edilir. Onun sanatı, yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda insanın evrenle, varoluşla ve kendi içsel hakikatiyle kurduğu ilişkinin sanatsal bir ifadesi olarak öne çıkar (Kahraman, 2011) .

Akyavaş İfadesinde Etkiler ve İlhamlar

1932 yılında Ankara'da doğan ve 1999 yılında İstanbul'da yaşamını yitiren Erol Akyavaş, erken çocukluk döneminden itibaren tasavvufi düşüncenin ve pratiklerin yoğun biçimde hissedildiği bir aile ortamında yetişmiştir. Akyavaş'ın ailesi, yalnızca gündelik yaşam pratikleriyle değil, aynı zamanda entelektüel ve manevi birikimiyle de tasavvuf geleneğinin sürekliliğini sağlayan bir toplumsal zemin sunmuştur. Özellikle dedesinin Merdivenköy Tekkesi'nde şeyhlik makamında bulunması, ailede tasavvufi otoritenin ve irfani mirasın canlı bir şekilde aktarılmasına olanak tanımıştır. Bunun yanı sıra, aile bireylerinden Abdülbaki Gölpınarlı'nın tasavvuf alanında gerçekleştirdiği kapsamlı çalışmalar ve kaleme aldığı eserler, Akyavaş'ın düşünsel ufkunun şekillenmesinde önemli bir referans noktası oluşturmıştır. Bu çok katmanlı manevi ve entelektüel çevre, Akyavaş'ın sanatsal ifadesinde tasavvufi düşüncenin belirleyici bir arka plan olarak yer edinmesini sağlamış; onun sanatında görülen mistik ve ezoterik eğilimlerin kökenini oluşturan temel bir unsur haline gelmiştir (Kepçe, 2012:143).

Babası Hasan Tahsin Akyavaş'ın Türkiye Emlak Bankası'ndaki müdürlük görevi nedeniyle Ankara, İzmir, Samsun,

Bursa ve İstanbul arasında sık sık yer değiştiren aile ortamı, Erol Akyavaş'ın henüz çocuk yaşta çok katmanlı kültürel izlenimler edinmesine ve görsel duyarlılığının erken biçimde gelişmesine zemin hazırlamıştır. orta öğrenimini tamamladıktan sonra, modern Türk resminin kurucu figürlerinden Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki atölyesine "misafir öğrenci" statüsünde dâhil olarak, sanat eğitiminin ilk formel adımını atmıştır. Aynı yıllarda kaydolduğu Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ndeki öğrenimini kısa bir süre sonra yarıda bıraksa da, burada edindiği tarihsel ve toplumsal perspektif, ilerideki sanatsal tahayyülüne entelektüel bir derinlik kazandırmıştır. Bedri Rahmi'nin Akyavaş üzerindeki etkisi yalnızca doğrudan atölye pratiğiyle sınırlı değildir; Eyüboğlu'nun 1931'de abisinin yanına giderek Paris'te André Lhote'un atölyesine devam etmesi ve aynı dönemde Henri Matisse ile Raoul Dufy'nin renkçi-estetik duyarlılıklarından beslenmesi, onun pedagojik yaklaşımını Batı modernizmi ile yerel kültürel motifler arasında kurduğu özgün sentez üzerinden şekillendirmiştir. Bu çoğulcu estetik, Akyavaş'ın erken dönem çalışmalarına hem teknik hem de kavramsal düzeyde yansımış; sanatçının soyutlamaya, biçimsel sadeleşmeye ve kültürel temsillere dönük duyduğu ilgiyi pekiştirmiştir. Öte yandan Akyavaş, klasik kuşağın önde gelen isimleri İbrahim Çallı ve Nazmi Ziya Güran'ın atölyelerinde aldığı derslerle figüratif kompozisyon, renk-doğa ilişkisi ve empresyonist fırça tekniği konusunda temel bir disiplin edinmiştir. Söz konusu atölye tecrübeleri, Eyüboğlu'nun modernist yönlendirmesiyle birleşerek sanatçının teknik repertuarını genişletmiş; ona, geleneksel resim anlayışı ile modernist arayışlar arasında bilinçli geçişler kurabilecek donanım kazandırmıştır (Aksoy, 2007).

Görsel 1: Padişahların Zaferi (The Glory of the Kings), 1959, 121.8 x 214 cm, Yağlı boya tuval.



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/78928>

1960’larda, Akyavaş henüz 28 yaşındayken Amerika’da MoMA’ya eseri kabul edilen ilk Türk ressam olması, Türk sanat tarihi açısından büyük bir önem taşır. Bu müze için yaptığı *Padişahların Zaferi (The Glory of the Kings)* adlı yapıtı, esin kaynaklarıyla birlikte okunduğunda, sanatçının ezoterik yolculuğuna dair özgün referanslar sunar. *Padişahların Zaferi*, Kandinsky, Miró ve Klee etkileri taşıdığı ifade edilen bir resimdir. Görünenin ardında olanın neliği üzerine çalışan bu sanatçılar, Akyavaş’ın akademi yıllarında özellikle ilgisini çekmiştir. Bu esin olmuş sanatçılar, dönemlerinin pozitivist anlayışlarının tinsel yaklaşımları tümüyle reddetmesine karşı bir farkındalık geliştirirken, varoluşu da tam olarak bu görünür dünyanın içsel ilkelerine, dinamiklerine ve görünmeyen farkındalığına ulaşmanın yollarına dair bir merakla ele almışlardır. Bilimsel yöntemlere dair septik bir uyanışın yanı sıra, Akyavaş’ın da etkilendiği dönemin bir diğer sanatçısı Paul Klee, özellikle I. Dünya Savaşı’nı önceleyen koşulları işaret ederek, hayatın acımasızlığının sanatçıları mistik-

soyut bir alana yönelttiğinden bahseder. 19. yüzyılın sonlarında soyut sanatın, özellikle mistik bir kavramsal bağlamda şekillenmesinin öncü ressamı olarak görülen bu sanatçılar, dönemlerinin spiritüalistleri olarak anılır ve eklektik bir tinsel kavramsal yapı oluşturmaya çalışan Helena Blavatsky gibi figürlerin izinden gitmişlerdir. Akyavaş'ın 1980'lerde asıl olarak resmetmeye başladığı tasavvufi ifade ise, bu erken dönem çalışmalarında ve esin kaynaklarında izlerini bulduğumuz mistik ve ezoterik arayışın, sanatçının olgunluk döneminde daha belirgin ve özgün bir konsept olarak ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Böylece, *Padişahların Zaferi* gibi erken dönem yapıtlar, Akyavaş'ın sonraki yıllarda geliştirdiği tasavvufi anlatımın öncülleri olarak okunabilir.

Türkiye'de modern resmin gelişim süreci, çoğunlukla Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatsal yolculuğu ile özdeşleştirilse de, bu ana akımın dışında kalan ve kendi özgün yollarını arayan sanatçılar, tarihsel bağlamda farklı bir görünürlük kazanmışlardır. Bu noktada, tarihsel akış içerisinde öne çıkan değerlerin ötesine geçerek, yeni arayışları ve ifade biçimlerini içselleştiren bir yaklaşımın önemi vurgulanmalıdır. Bedri Rahmi, çok yönlü ilgi alanları ve üretimleriyle erken Cumhuriyet dönemi sanatçılarından tipik bir örneğini sunar. Onun şiirlerinde ve resimlerinde, bireysel çelişkilerinin, sorgulamalarının ve ideallerinin izlerini sürmek mümkündür. Özellikle *Yaradan'a Mektuplar* adlı eserinde yer alan *İkinci Mektup* şiiri, panteist bir varoluş diliyle kaleme alınmış olup, mistik olana sorgusuz bir teslimiyetten ziyade, maddi gerçekliğin bilinciyle varoluşa dair bir merakın ifadesi olarak öne çıkar. Buradan hareketle Erol Akyavaş ise, Bedri Rahmi ile benzer biçimde dönemin sanat ortamının yükselen değerlerinin atölye ve eğitim süreçlerinden geçmiş olsa da, sanatsal yönelimleri bakımından farklı bir çizgi izler. Bedri Rahmi'nin neredeyse panteist bir vurguda duran yaklaşımlarının aksine, Akyavaş'ın sanatı, dönemin hâkim pozitivist anlayışının ötesine geçerek, daha derin ve çok katmanlı bir ilgi alanı

geliştirmiştir. Özellikle Fransa'daki sanat eğitimi ve sonrasında Amerika'da aldığı mimarlık eğitimi, onun sanatında mimari unsurların belirgin bir şekilde yer almasına zemin hazırlamıştır. Akyavaş'ın eserlerinde görülen bu mimari duyarlılık, yalnızca biçimsel bir tercih olmanın ötesinde, onun sanatında mekân, zaman ve varoluş kavramlarını sorgulayan bir yaklaşımın da göstergesidir. Dolayısıyla, Erol Akyavaş'ın sanatsal üretimi, yalnızca dönemin yükselen değerlerine yanıt vermekle kalmaz; aynı zamanda, özgün bir arayışın ve çok katmanlı bir esin kaynağının da izlerini taşır (Akyavaş, 2000: 125).

Erol Akyavaş'ın Sanatında Ezoterik Perspektif

Erol Akyavaş'ın sanatı, gelenekle kurduğu ilişkiyi felsefenin akli melekelerini dışlamadan, bilgi üretiminin mümkün olduğu bir zemin üzerinde inşa eder. Bu bağlamda, din ve felsefenin sentezinden doğan tasavvufi yaklaşım, sanatçıya özgün ve derinlikli bir ifade alanı sunar. Akyavaş'ın eserlerini ezoterik bir bakış açısıyla ele almak, onun sanatındaki sembolik dili, içsel yolculuğu ve evrenle bütünleşme arzusunu anlamak açısından büyük önem taşır. Yapıtlarında sıkça rastlanan semboller, geometrik düzenlemeler ve mistik göndermeler, yüzeydeki görselliğin ötesine geçerek izleyiciyi çok katmanlı bir anlam evrenine davet eder. Sanatçının üretimini bu ezoterik ereve değerlendirmek, yalnızca biçimsel ya da estetik bir analizle sınırlı kalmaz; aynı zamanda eserlerinde saklı olan derin bilgeliği, ruhsal dönüşüm arayışını ve evrensel hakikate ulaşma çabasını da ortaya çıkarır. Böylece Akyavaş'ın sanatı, ezoterizmin temelinde yer alan içsel keşif ve dönüşüm süreçlerinin ağdaş bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Ezoterik bir perspektiften bakıldığında, bu coğrafyanın zahiri kavrayışını şekillendiren tasavvuf, Erol Akyavaş'ın plastik sanat anlayışında belirleyici bir unsur olarak öne çıkar. Tasavvuf, seyr- slk yolculuğunda zahiri alanı anlamak ve deneyimlemek için bâtını boyutu merkeze alır. Btını ya da ezoterik olarak tanımlanan alan ise, sonsuz anlam

katmanlarıyla dolu, çok yönlü bir okuma ve keşif alanı sunar. Zahiri ve bâtını düzlemler, insanın akli ve manevi melekelerini harekete geçirirken, sanat bağlamında da benzer bir irade ve derinlikli bir yaklaşım ortaya koyar.

Erol Akyavaş, Muhyiddin İbn Arabî'nin (1165-1240) geliştirdiği vahdet-i vücud düşüncesini, kâmil insan olma örüntüsüyle ilişkilendirerek bir yaşam sanatı olarak benimser. Bu tasavvufi yaklaşım, yalnızca bireysel bir içsel yolculuk değil, aynı zamanda sanatsal ve edebi üretimlerde de kendini gösteren derin bir felsefî zemindir. Akyavaş'ın eserlerinde de görüldüğü üzere, vahdet-i vücud düşüncesi, Mevlana Celaleddin Rumi, Yunus Emre ve Niyazi Mısri gibi pek çok sufi düşünür ve şairde de temel bir ilham kaynağı olmuştur. Bu sufi gelenek, dünyevi fenomenlerin yalnızca maddi gerçeklikleriyle değil, aynı zamanda ilahi ve aşkın olanın içkinliğini de taşıdıklarını öne sürer. Böylece, görünen ile görünmeyen, zahir ile batın arasındaki ilişki, sanat, felsefe ve siyaset gibi farklı alanlarda da belirleyici bir perspektif sunar. Sanatta tasavvufi terminoloji, zahir (görünen) ile batın (gizli) arasındaki ayrımı sadece biçimsel bir farklılık olarak değil, anlamın çok katmanlı yapısını vurgulayarak ele alır. Sanatta tasavvufi terminolojiyle zahir olan ile batını olan arasındaki ayrım, yalnızca biçimsel bir farklılık değil, aynı zamanda anlamın çok katmanlı yapısına işaret eder. Bu bağlamda, Akyavaş'ın sanatsal üretimi, yüzeyde görünenin ötesine geçerek, izleyiciyi derin bir içsel sorgulamaya davet eder. Onun eserlerinde, dünyevi olanın ilahiyle buluştuğu, maddi gerçekliğin aşkın bir boyut kazandığı görülür. Bu yaklaşım, sanatçının yalnızca bir estetik kaygı taşımadığını, aynı zamanda insanın varoluşsal arayışına dair evrensel sorulara yanıt aradığını gösterir. Dolayısıyla, Akyavaş'ın sanatı, tasavvufi düşüncenin temel ilkelerini çağdaş bir dil ve biçimle yeniden yorumlayarak, izleyiciye hem bireysel hem de kolektif bir anlam arayışı sunar (Yeşiltepe, 2011).

Akyavaş'ın 1950'li yıllarda tasavvufi referanslarla şekillenen sanatsal yaklaşımının, Batı resmi odaklı eğitim ortamlarında belirginleşmesi, yalnızca yüzeysel bir etkileşimden ibaret değildir; aksine, bu durum Batı düşüncesinin sanat felsefesiyle İslami mistisizmin ortak kavramsal zeminlerinde buluşmasına dayanan çok katmanlı bir etkileşimin ürünüdür. Özellikle 20. yüzyılın ortalarında Batı sanatında ve felsefesinde fenomenolojiye ve algının çok katmanlı doğasına yönelik ilginin artması, Türkiye'deki sanat ortamını da derinden etkilemiş; Batı'daki bu düşünsel dönüşüm, sanat eğitimi yoluyla Akyavaş gibi sanatçılara da yansımıştır. Akyavaş'ın eğitim aldığı dönemde, Batı sanatının ve felsefesinin güncel tartışmaları Türkiye'deki sanat kurumlarında yakından takip edilmekte, bu tartışmalar sanatçıların düşünsel ve estetik yaklaşımlarını şekillendirmekteydi. Bu bağlamda, Fransız fenomenolog ve düşünür Maurice Merleau-Ponty'nin algı ve gerçeklik arasındaki ilişkiye dair görüşleri, Akyavaş'ın sanatında görülen, yüzeyin ardındaki hakikate ulaşma arzusunu beslemiş olabilir. Merleau-Ponty'nin “görünür olanın ardındaki görünmeyen” kavramı, fenomenlerin ötesinde bir hakikatin varlığını sorgularken, Akyavaş'ın eserlerinde de biçimlerin ardında sezgisel ve metafizik bir anlam arayışı gözlemlenir. Merleau-Ponty, sanatın yalnızca nesnel gerçekliği değil, aynı zamanda öznenin dünyayla kurduğu ilişkiyi ve deneyimi de açığa çıkardığını vurgular. Ona göre sanat eseri, izleyiciyle kurduğu ilişkiyi salt bir görsellikten öte, çok katmanlı bir deneyim alanı olarak tanımlar.

Bu yaklaşım, Akyavaş'ın sanatında izleyicinin yalnızca bir görüntüyle değil, derin bir içsel yolculuk ve evrensel bir hakikat arayışıyla karşılaşmasını mümkün kılar. Merleau-Ponty'nin fenomenolojik aşkınlık kavramı ile ezoterizmin bütünsel hakikat arayışı, sanatçının izleyiciyi yalnızca bir görüntüyle değil, aynı zamanda derin bir deneyim ve içsel bir yolculukla baş başa bırakmasını sağlar. Bu yolculuk, görüngülerin ötesine geçerek

temsillerin sınırlarını aşan, daha derin bir kavrayışa ulaşmayı gerektirir. Tam da bu noktada, tasavvuf geleneğinde önemli bir yere sahip olan seyr-ü süluk kavramı devreye girer. Seyr-ü süluk, bireyin manevi tekâmül yolculuğunu, yani benliğin arınması ve hakikate ulaşma sürecini ifade eder (Küçük, 2011).

Görsel 2: Kapı 1952, 60x35 cm, Yağlı boya tuval.

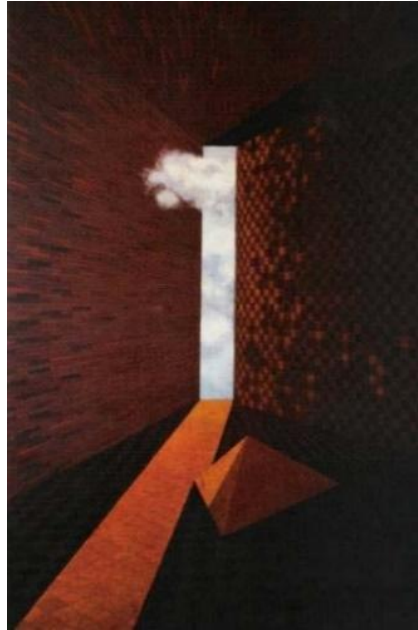


Kaynak: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=qUokFRABN9lNnHzZfJbOtw>

Bu süreçte ortaya çıkan ilk farkındalık, duyusalın ötesinde bir hissediş ve deruni bir kavrayış olarak, tanrısal olanın lütfu şeklinde tecrübe edilir. Erol Akyavaş'ın sanatında bu kavram, yalnızca bir tema değil, aynı zamanda yaratımın ve izleyiciyle kurulan ilişkinin temelini oluşturur; sanatçının imgesel motiflerinde aşkın ifadelerin sembolik yüzü olarak görünürlük kazanır. Tasavvufi yolculuğunun

sembol çalışmalarından kabul edilen 1952 tarihli *Kapı* işi, sanatçının seyr-i süluk yolculuğundaki geçişlerine dönük temsilleri çalıştırır. Plastik bağlamda yine atölyesinde çalıştığı sanatçıların da esin kaynakları olan kübist referanslarla oluşturulmuş gözükmetedir. Sanatçı yine bu yapıtı ile tinsel yolculuğunun geçişlerine dair temsil vurgusunun ezoterik bir bağlamda ancak inisiye oldukça kapılardan geçebildiği işaretini kendinde barındıran 1978’de gelecek diğer *Kapı* işleri ile de bir devamlılık yarattığı görülebilmektedir. Kübist ifade ile beraber yine süregiden,1980’lerde daha yoğun gireceği tasavvufi ifadelerle girmeden önce, plastik ifade biçiminde sürreal bir dil kullanımı da yine göze çarpmaktadır. Özellikle odalar, parmaklıklar arkası insanlar gibi halvet temasında olduğu ifade edilen görselleri görmekteyiz.

Görsel 3: "İsimsiz" 1978, 220x146 cm, Akrilik boya tuval.



Kaynak: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=qUokFRABN9lNnHzZfJbOtw>

Akyavaş'ın sanatsal pratiğinde, Batı düşüncesinin fenomenolojik yaklaşımları ile İslami mistisizmin içsel yolculuğu arasında kurulan bu köprü, sanatçının eserlerinde hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde kendini gösterir. Batı sanatının modernist ve avangard eğilimleriyle, özellikle kübizm ve sürrealizm gibi akımların biçimsel olanaklarını kullanan Akyavaş, bu biçimsel dili tasavvufi sembolizmle birleştirerek özgün bir anlatım geliştirmiştir. Sanatçının erken dönem eserlerinde, Batı sanatının güncel tartışmalarının izleri açıkça görülürken, bu tartışmaların tasavvufi bir perspektifle yeniden yorumlanması, Akyavaş'ın sanatını benzersiz kılar. Özellikle *Kapı* serisi, sanatçının içsel yolculuğunun ve manevi arayışının plastik bir temsili olarak öne çıkar. Bu seride, kapı motifi yalnızca fiziksel bir geçişi değil, aynı zamanda ruhsal bir dönüşümü, benliğin arınmasını ve hakikate ulaşma arzusunu simgeler. *Kapı*, tasavvuf geleneğinde olduğu gibi, inisiyasyonun ve içsel keşfin bir sembolü olarak sanatçının eserlerinde tekrar tekrar karşımıza çıkar. 1952 tarihli ilk *Kapı* çalışmasından başlayarak, 1978 ve sonrasında ürettiği diğer *Kapı* eserlerinde de bu temanın sürekliliği ve derinleşmesi dikkat çeker.

Akyavaş'ın plastik dilinde, kübist ve sürrealist etkiler, tasavvufi sembolizmin taşıyıcısı olarak işlev görür. Özellikle odalar, parmaklıklar arkası insanlar gibi halvet temasını işleyen görseller, sanatçının içsel yolculuğunun ve manevi arayışının görsel karşılıklarıdır. Bu imgeler, izleyiciyi yalnızca bir görüntüyle değil, aynı zamanda derin bir deneyim ve içsel bir yolculukla baş başa bırakır. Sanatçının eserlerinde, Batı düşüncesinin fenomenolojik yaklaşımları ile İslami mistisizmin bütünsel hakikat arayışı arasında kurulan bu diyalog, Akyavaş'ın sanatını hem biçimsel hem de kavramsal olarak zenginleştirir. Böylece, Akyavaş'ın sanatı, Batı ve Doğu düşünce geleneklerinin kesişiminde, izleyiciyi temsillerin ötesine geçmeye, görünenin ardındaki hakikati aramaya ve kendi

içsel yolculuğuna çıkmaya davet eden çok katmanlı bir deneyim alanı sunar.

Sanatçının resimlerinde karşılaştığımız geometrik formlar, harfler, semboller ve boşluk-doluluk ilişkisi, sanatçının kavramsal arayışının, aşkınlık deneyiminin ve içsel yolculuğunun izlerini taşır. Bu unsurlar, Akyavaş'ın sanatında biçimsel birer öge olmanın ötesinde, izleyiciyi düşünsel ve ruhsal bir sorgulamaya davet eden araçlara dönüşür. Sanatçının eserlerinde, Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımında vurguladığı gibi, nesne ve biçim yalnızca geçmişin birikimiyle değil, sanatçının an içinde, saf ve önyargısız bir bilinçle kurduğu ilişkiyle anlam kazanır. Akyavaş, biçimlerin ve sembollerin ardında yatan derin anlam katmanlarını, izleyicinin algısına açarak, her bir yapıtında yeni bir hakikat arayışının kapılarını aralar. Özellikle *Kapı* ve *Mekân* temalı yapıtlarında, izleyiciyi yalnızca fiziksel bir mekâna değil, aynı zamanda görünen ile görünmeyen, zahir ile batın arasında bir geçiş alanına davet eder. Bu geçiş, izleyicinin sanat yapıtıyla kurduğu ilişkiyi dönüştürür; izleyici, bir eşiği aşarak, yüzeydeki biçimlerin ötesine geçmeye, sanatçının işaret ettiği metafizik ve sembolik anlam katmanlarına ulaşmaya yönlendirilir.

Bu bağlamda, Akyavaş'ın yapıtlarında *Kapı* ve *Mekân*, ezoterik gelenekteki inisiyasyonun, yani hakikate ulaşmak için bir eşiği aşma deneyiminin sanattaki karşılığı olarak işlev görür. Sanatçının kullandığı semboller ve geometrik düzenlemeler, izleyicinin bilinç düzeyinde bir dönüşüm yaşamasına, kendi içsel yolculuğunu başlatmasına olanak tanır. Böylece yapıt, yalnızca görsel bir deneyim sunmakla kalmaz; aynı zamanda izleyiciyi, sanat yapıtı aracılığıyla kendi varoluşunu, algılarını ve hakikat arayışını sorgulamaya teşvik eder. Biçim, boşluk ve sembol arasındaki dinamik ilişki, izleyicinin zihninde yeni anlam katmanlarının açılmasına ve sanatın, tıpkı ezoterik gelenekte olduğu gibi, bir içsel

dönüşüm ve bilgelik yolculuğuna dönüşmesine imkân verir (Kahraman Özyılmaz, 2023).

Yine Merleau-Ponty gibi, Alman sanat tarihçisi ve kuramcısı Wilhelm Worringer (1881-1965)'in *Soyutlama ve Özdeşleyim* (*Abstraction and Empathy*, 1907) yaklaşımı, sanatçının dış gerçeklikten koparak içsel bir özdeşlik ve birlik arayışına yönelmesini açıklar; bu durum Akyavaş'ın soyut formlarında da kendini gösterir; sanatçı, biçimi indirgeme ile varlığın özüne ulaşmayı hedefler. Sanatın temsil işlevi üzerine düşünmeye davet eden Worringer'in sanat felsefesi de bu içsel yolculuğun kavramsal zeminini güçlendirir. Worringer, sanatın yalnızca dış dünyanın birebir yansıtılmasıyla sınırlı olmadığını, aksine insanın içsel dünyasındaki kaygı, korku ve bilinmezlikle başa çıkma ihtiyacından doğan, gerçekliğin ötesine geçen bir arayış olarak şekillendiğini savunur. Batı sanatında öne çıkan nesnel temsile karşılık, Doğu'nun kadim geleneklerinde ve soyut anlatım biçimlerinde insanın evrendeki yeriyle ilgili derin bir sorgulama ve içsel bir yönelim öne çıkar. Worringer'e göre temsil, yalnızca görünenin değil, aynı zamanda sezgisel ve tinsel olanın da ifadesidir; sanatın kökeninde ise insanın bilinmeyen karşısındaki varoluşsal korkusu ve bu korkuyla baş etme çabası yatar (Wörringer, 1993).

Akyavaş'ın sanatsal üretimi, bu iki düşünsel hattı özgün bir biçimde birleştirir. İslam coğrafyasının figüratif temsili reddeden, soyut ve sembolik anlatım biçimlerini Batı'nın modernist estetik arayışlarıyla buluşturan Akyavaş, hat ve kaligrafi gibi geleneksel formları yalnızca biçimsel bir soyutlama olarak değil, aynı zamanda insanın içsel yolculuğunun ve evrensel hakikati arayışının bir ifadesi olarak işler. Böylece, sanatçının eserlerinde kadim geleneklerin soyut ve sembolik dili çağdaş bir bağlamda yeniden üretilirken, sanatın kökenindeki tinsel itkiler ve varoluşsal sorgulama görünür kılınır. Akyavaş'ın eserlerinde görülen soyut ve sembolik dil, yalnızca biçimsel bir tercih değil, insanın evrendeki yerini,

varoluşsal kaygılarını ve hakikat arayışını görünür kılan bir anlatım biçimidir. Seyr-ü süluk'un işaret ettiği manevi yolculuk, Akyavaş'ın sanatında hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde karşılık bulur. Böylece, Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımı ile Worringer'in temsil anlayışı, Akyavaş'ın sanatında bütünleşerek, sanatın kökenindeki tinsel ve sezgisel itkilerin çağdaş bir yansımaları oluşturur

Bu bağlamda, Akyavaş'ın sanatsal pratiği, ezoterik ve fenomenolojik düşüncenin kavramsal kesişim noktalarını görünür kılar; sanatçının eserlerinde, zahir ve batın arasındaki geçişler, fenomenin tezahüründe çok katmanlı bir anlam evreni oluşturur. Akyavaş, Doğu'nun mistik sembolizmini ve Batı'nın fenomenolojik sorgulamasını bir araya getirerek, izleyiciyi yalnızca yüzeydeki biçimlerle değil, aynı zamanda bu biçimlerin ardında saklı olan derin hakikatle de yüzleşmeye davet eder. Onun sanatında, zahir olan, yani herkesin görebildiği, ezoterik düzlemde kalan yüzey, izleyiciyi ilk bakışta karşılayan biçimsel bir gerçeklik sunar. Ancak bu yüzeyin ardında, batın olarak adlandırılan, yalnızca sezgi, içsel arayış ve sembolik okuma yoluyla ulaşılabilen daha derin bir anlam katmanı yer alır. Bu çok katmanlı yapı, fenomenolojik düşüncenin temelini oluşturan, görüngülerin yalnızca dışsal görünümüleriyle değil, aynı zamanda bilinçte ve deneyimde açığa çıkan özleriyle ilgilenme yaklaşımıyla da örtüşür.

Akyavaş'ın eserlerinde, fenomenin tezahürü, yani görünmeyenin görünür hale gelmesi, izleyicinin sanat yapıtıyla kurduğu ilişkiyi dönüştürür; izleyici, yüzeydeki biçimlerin ötesine geçerek, sanatçının işaret ettiği metafizik ve mistik hakikate doğru bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk, ezoterik gelenekte olduğu gibi, sembollerin, ritüellerin ve içsel arınmanın rehberliğinde gerçekleşir. Fenomenolojinin *epokhe* kavramı, yani önyargılardan arınarak saf deneyime ulaşma çabası, ezoterik düşüncenin inisiyasyon süreçleriyle benzerlik gösterir; her iki yaklaşımda da, hakikate ulaşmak için görünenin ötesine geçmek, yüzeyin ardındaki özü

aramak esastır. Akyavaş'ın sanatı, bu anlamda, yalnızca Doğu'nun mistik ve sembolik geleneğini değil, aynı zamanda Batı'nın felsefi ve fenomenolojik sorgulamasını da bünyesinde barındırır. Sanatçının eserlerinde, İslam mistisizminin tevhid anlayışı, Batı hermetizminin çok katmanlı hakikat arayışı gibi bu eklektik yaklaşım, Akyavaş'ın sanatını, hem kültürel hem de düşünsel olarak çok katmanlı ve zengin bir anlam evrenine dönüştürür. Sanatçının üretiminde, zahir ve batın arasındaki ilişki, fenomenin tezahürüyle birlikte, izleyicinin sanat yapıtına yaklaşımını da yeniden tanımlar. İzleyici, yalnızca görünenle yetinmeyip, sanatçının işaret ettiği sembolik ve metafizik katmanlara ulaşmak için kendi içsel yolculuğunu başlatır. Böylece Akyavaş'ın sanatı, hem ezoterik geleneğin içsel arayışını hem de fenomenolojinin saf deneyim ve algı vurgusunu bütüncül bir yaklaşımla birleştirir; bu sayede, hakikatin çok katmanlı doğasını ve insanın bu katmanlar arasında gerçekleştirdiği anlam yolculuğunu sanat aracılığıyla görünür kılar

Batılı kavramsal yaklaşımlar ile İslami düşüncede merkezi bir yere sahip olan bütüncül varlık anlayışı bir araya geldiğinde, Erol Akyavaş'ın sanatında gözlemlenen birlik, bütünlük ve metafizik hakikat arayışının hem Batı hem de İslam düşünce geleneklerinin ortak felsefi sorunsallarına dayandığı rasyonel bir biçimde temellendirilebilir. İslam düşüncesinde yalnızca aşkın bir varlık fikri değil, aynı zamanda tüm varoluşun, sanat ve hakikat arasındaki ilişkinin de özünde bir bütünlük taşıdığı vurgulanır. Bu bağlamda, Akyavaş'ın sanatında ortaya çıkan birlik ve bütünlük arayışı, biçimsel benzerliklerin ötesinde, her iki düşünce geleneğinin sanat ve hakikat arasındaki ilişkiyi sorgulayan derin felsefi arayışlarıyla ve sanatçının eğitim aldığı dönemin tarihsel bağlamıyla yakından ilişkilidir.

Nitekim, 1980'li yıllar Akyavaş'ın mistik düşünceye derinlemesine yöneldiği ve plastik anlamda temsil arayışını bu çerçevede daha da geliştirdiği bir dönemdir. Bu yıllarda, İslam

tarihine özgü örüntüleri ve sembolleri tuvallerine açıkça ve bütüncül bir şekilde aktardığı görülmektedir. Akyavaş'ın plastik örüntülerinde sürreal bir ifade dili varmış gibi görünse de, bu yaklaşımın kaynağı Batı'daki gibi bilinçdışı değil, İslam'ın tarihsel ve ezoterik temsiliyle açığa çıkan bütüncül bir varlık ve anlam arayışıdır. Bu noktada, *“Akyavaş resmi, tüm göstergelerin (mitolojik, teolojik, tarihsel) bağlamıyla sarmalandığı grift bir yapıdır. Akyavaş'a Tasavvuf eğilimli bir mistik de denilebilir. Resimleri hem sembol odaklı yorumu açıktır hem de gerilim vardır”* (Kepçe, 2012: 143). Bu çok katmanlı yapı, Akyavaş'ın sanatında bütüncül bir varlık ve anlam anlayışının yalnızca tematik bir unsur olarak değil, aynı zamanda biçimsel ve kavramsal bir bütünlük olarak da tezahür ettiğini göstermektedir. Mimar olmasının verdiği konstrüksiyon yetisini, tasavvufide matematiğin, yine geleneksel formlarda geometrinin aşkın yüzü ile ilişkilendirmiştir. Akyavaş'ın resimlerinde kurduğu parça bütün ilişkisinin matematiği bir minyatürün kitapta nasıl konum aldığına dönük koşutluklar yaratır. Matrakçı Nasuh'un kuşbakışı minyatürleri Akyavaş için özellikli esin kaynaklarıdır. Akyavaş'ın *Kuşatma* (1982) yapıtında bu esin açıkça görülür niteliktedir.

Görsel 4: Erol Akyavaş, “Kuşatma”, 1982, tuval üzerine karışık teknik, 266x385 cm.



Kaynak: <http://www.antikalar.com/turk-resminin-modernlesme-surecinin-donusumu-erol-akyavas>

Yine Akyavaş, Fars mistik şair Şübesteri'den de etkilenmiş olup, İbn Arabi'nin vahdet-i vücud (varlığın birliği) düşüncesini benimsemiş ve bu sufileri düşünsel dayanağı olarak görmüştür. Sanatçı, tasavvuftaki arada olma halini veya başkalıkları eş zamanlı taşıma halini sanatında yansıtır. Biçimsel olarak Batı'da dikkat çeken, tuvalde büyük yüzeylerde kendini sınama hali ile içeriği işaret eden göstergelerin Doğu ile ilişkilendirilmesi, sanatçının felsefi minvali ile paralel ilerler (Yeşiltepe, 2011). Bu bağlamda, sanatçının *Miraçname*'si incelenmeye değer bir minvalde durmaktadır.

Görsel 5: *Miraçname* ,1987, 65x55 cm. Baskı.



Kaynak: <https://galerinev.art/tr/baskilar/erol-akyavas#gallery-3430>

Sanatçının yapıtlarında genel olarak amaçlanan hâkim anlatı, bu eserde de bakma edimini içe dönük bir yolculuğa dönüştüren aktif bir frekans ile çalışır. Akyavaş, bu seriyi Hz. Muhammed'in göğe yükselişini anlatan eserden esinlenerek oluşturmuştur. Seride ışık, yolculuk ve yükseliş gibi temalar soyut bir plastik ifade ile yeniden yorumlanmıştır. Akyavaş, *Miraçname* serisinin yapılmasına neden olan yoğun ve göz kamaştırıcı bir ışığın hâkim olduğu rüyayı defalarca görmüş ve rüyası ile miraç gibi esinleri üzerinden onları temsil edebilecek bir arayışa girmiştir. *Miraçname*'yi önce bir enstalasyon olarak tasarlayan sanatçı, finansal destek bulamadığından bu ifade dilinden vazgeçerek sekiz çalışmadan oluşan bir litografi serisi oluşturmuştur. Miraç anlatılarında ifade

edilen göğre yükselmenin, sufiler tarafından da deneyimlenebileceği belirtilmektedir. Miraç serisinin en önemli görsellerinden sayılan, serinin ortaya çıkmasını sağlayan rüyalarındaki ışık esinleri ile iç içe geçmiş olan miraç anlatısına dair göstergeler dikkat çekmektedir. Litografinin ortasındaki ağaç sembolü ise İbn Arabi'nin şeceretü'l-kevn (oluş ağacı) kavramını sembolize etmektedir. Bu temsil, Plotinus'un sudur anlayışı gibi, varlığın *Birden* taşan ve çokluk âlemine yayılan kozmolojisine göndermede bulunur.

Sonuç

Erol Akyavaş'ın sanatsal pratiği, ezoterik düşüncenin tarihsel ve kavramsal katmanlarını çağdaş bir sanat diliyle buluştururken, izleyiciyi yalnızca estetik bir yüzeyle değil, çok katmanlı bir anlam evreniyle karşı karşıya bırakır. Onun eserlerinde, Doğu'nun mistik sembolizmi ile Batı'nın fenomenolojik sorgulaması arasında kurulan diyalog, sanatın yalnızca biçimsel bir arayış olmadığını, aynı zamanda insanın varoluşsal hakikatini ve içsel dönüşümünü araştıran bir yolculuk olduğunu ortaya koyar. Akyavaş'ın sanatında, zahir ve batın arasındaki geçişler, semboller ve geometrik düzenlemeler aracılığıyla görünür kılınırken, izleyici de bu yolculuğun aktif bir öznesi haline gelir.

Sanatçının eserlerinde öne çıkan kapı, mekân, ışık ve yolculuk temaları, yalnızca bireysel bir arayışın değil, aynı zamanda evrensel bir hakikat arayışının da göstergesidir. Bu bağlamda, Akyavaş'ın sanatı, ezoterizmin temelinde yer alan içsel keşif, dönüşüm ve bütünlük arzusunu, çağdaş sanatın olanaklarıyla yeniden üretir. Onun plastik dilinde, Batı'nın modernist estetik arayışları ile İslam coğrafyasının soyut ve sembolik anlatım biçimleri özgün bir sentezle bir araya gelir; böylece, sanatçının eserleri, kültürel ve düşünsel sınırların ötesine geçen bir anlam zenginliği sunar.

Akyavaş'ın sanatsal üretiminde, mimari duyarlılık, matematiksel düzen ve sembolik anlatım, insanın evrendeki yerini ve varoluşsal kaygılarını sorgulayan bir bütünlük içinde ele alınır. Sanatçının eserlerinde görülen çok katmanlı yapı, izleyiciyi yüzeydeki biçimlerin ötesine geçmeye, kendi içsel yolculuğunu başlatmaya ve hakikatin derin katmanlarına ulaşmaya davet eder. Bu yaklaşım, hem sanatın hem de ezoterizmin ortak paydasında, insanın kendini aşma, içsel hakikate ulaşma ve varoluşsal bütünlüğe erişme arzusunu görünür kılar.

Sonuç olarak, Erol Akyavaş'ın sanatı, ezoterik düşüncenin tarihsel ve felsefi mirasını çağdaş bir bağlamda yeniden yorumlayarak, izleyiciye hem bireysel hem de kolektif bir anlam arayışı sunar. Onun eserlerinde, semboller ve biçimler aracılığıyla kurulan çok katmanlı anlatı, sanatın yalnızca bir temsil alanı değil, aynı zamanda bir içsel dönüşüm ve bilgelik yolculuğu olduğunu gösterir. Böylece Akyavaş, sanat ile ezoterizmin kesişiminde, hakikatin çok katmanlı doğasını ve insanın bu katmanlar arasında gerçekleştirdiği anlam yolculuğunu görünür kılan özgün bir sanatçı olarak öne çıkar.

Ezoterizm bağlamında Erol Akyavaş'ın sanatı, insanın evrenle ve varoluşla süregelen metafizik hesaplaşmasının çok katmanlı bir kaydını tutarken, yüzeydeki biçimlerin ötesine geçen özgün diliyle izleyiciyi içsel bir yolculuğa davet eder; böylece Akyavaş'ın sanatı, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde, hakikate ulaşma arayışında sürekli bir sorgulama, yenilenme ve anlam üretimi sürecinin vazgeçilmez bir parçası olarak varlığını sürdürür.

Kaynakça

Akıncı, A. (2008). *Ezoterik Öğretiler*. İstanbul: Dharma Yayınları.

Aksoy, G. (2007). Erol Akyavaş'ın Sanatında Doğu-Batı Etkileşimi. 22-23. İstanbul, Türkiye: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.

Akyavas, E. (1959). *The Glory of the Kings*. MoMA. Haziran 2025, 9 tarihinde <https://www.moma.org/collection/works/78928>: <https://www.moma.org/collection/works/78928> adresinden alındı

Akyavaş, E. (1982). <http://www.antikalar.com/turk-resminin-modernlesme-surecinin-donusumu-erol-akyavas>. *Kuşatma*. Antikalar. Haziran 9, 2025 tarihinde <http://www.antikalar.com/turk-resminin-modernlesme-surecinin-donusumu-erol-akyavas> adresinden alındı

Akyavaş, E. (1987). <https://galerinev.art/tr/baskilar/erol-akyavas#gallery-3430>. Galeri Nev. Haziran 9, 2025 tarihinde <https://galerinev.art/tr/baskilar/erol-akyavas#gallery-3430> adresinden alındı

Akyavaş, E. (2000). *Erol Akyavaş: Yaşamı ve Yapıtları*. (H. Dostoğlu, & B. Madra, Dü) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Coşanay, B. (2017). Tasavvuf Düşüncesinde Seyr u Sülûk Üzerine Bir İnceleme. *Anasay*(2), 199-216. Haziran 8, 2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/anasay/issue/34774/384777> adresinden alındı

Faivre, A. &.-C. (2006, Bahar). Batı Ezoterizmi ve Dinler Bilimi. *Cogito*(46), s. 142-169.

Guénon, R. (2003). *İnisiyasyona Toplu Bakışlar*. (M. Kanık, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.

Kahraman Özyılmaz, J. A. (2023). Fenomenolojik Bakış, Sanat ve Ezoterik Uzlaşımlar. *Akademik Hassasiyetler*, 10(23), 115-135. Haziran 1, 2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademik-hassasiyetler/issue/82014/1309365> adresinden alındı

Kahraman, J. (2011). Resim sanatının ezoterik boyutları. Bolu, Türkiye: Abant İzzet Baysal Üniversitesi. Haziran 9, 2025 tarihinde https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=lrboDeV2SK_84vyaNSCyw&no=wJoXPzFgxOGWOLGcsTWHQa adresinden alındı

Kepçe, Ö. (2012). İsimsiz, 1978. *Tasavvuftaki Seyr-ü Sülûk izleğinde Erol Akyavaş'ın sanatsal serüveni*. Haziran 9, 2025 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=qUokFRA BN9lNnHzZfJbOtw> adresinden alındı

Kepçe, Ö. (2012). Kapı, 1952. *Tasavvuftaki Seyr-ü Sülûk İzleğinde Erol Akyavaş'ın Sanatsal Serüveni*, 82. Haziran 9, 2025 tarihinde Ulusal Tez Merkezi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=qUokFRA BN9lNnHzZfJbOtw> adresinden alındı

Kepçe, Ö. (2012:143). *Tasavvuftaki Seyr-ü Sülûk İzleğinde Erol Akyavaş'ın Sanatsal Serüveni* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Işık Üniversitesi.

Küçük, H. (2011). *Tasavvufa Giriş*. (E. Neşriyat, Dü.) İstanbul: Dem Yayınları.

Wörringer, W. (1993). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. (İ. Tunalı, Çev.) Ankara: Remzi Kitabevi.

Yeşiltepe, Ş. (2011). *Tasavvuf Düşüncesi Işığında Erol Akyavaş: Resmi ve Anlam Çözümlemesi*. Mersin, Türkiye: Mersin

Üniversitesi. Haziran 9, 2025 tarihinde Ulusal Tez Merkezi:
[https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=_f23c0px
SUBU_LnarTxUIw&no=J1GqEfV0m4t009jB-k5T0Q](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=_f23c0pxSUBU_LnarTxUIw&no=J1GqEfV0m4t009jB-k5T0Q) adresinden
alındı

RENE MAGRITTE ÜZERİNE MEM KURAMINDAN BAKIŞ

ERTÜRK TEKNECİ¹

Giriş

Mem, Richard Dawkins'in *Gen Bencildir* (*The Selfish Gene*, 1976) eserinde öne sürdüğü bir kuramdır. Memler kendilerini kültürel bir biçimde yayarak nesiller boyu aktarılmaktadır. Kültürün bir uzantısı olarak sanat ise bu süreçte önemli bir yere sahiptir. Fakat bu süreç tamamen genetik evrimden ayrıksı bir yapı değildir. Çeşitli genetik özellikler nesiller boyunca bir soy boyunca ilerleyebilir. Fakat memler, maddi sınırlılıkların ötesinde kendilerini farklı bilgi formları biçimlerinde aktarma yetisine sahiptir. Buradaki nüans, mem aktarma ve taşıma kapasitesinde yatmaktadır. Kalıtsal bilgi olarak memleri değerlendirdiğimizde, bu onların direkt olarak dünyayla olan etkileşimimiz ve onu ne kadar algıladığımızla ilgili araçlara dönüştürmektedir. Bu bağlamda gerçeğin sınırlarını sorgulayan bir sanatçı olarak Rene Magritte ise çalışmalarında mem kuramının etkilerini geçmişe dönük bir biçimde gözlemleyebileceğimiz nitelikte eserler üretmiştir. Genel bir bakış

¹ Yüksek Lisans, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Resim-İş Eğitimi Bölümü, Orcid: 0009-0002-8843-1691, rockkuman@hotmail.com

açısıyla Magritte'in eserleri, sıradan şeylerin sıra dışı biçimlerde sunulması üzerinedir. Ne olduğunu bildiğimiz memler yüklenen yeni anlamlar vasıtasıyla sürreal ama yalın bir anlatım ile dönüşüm geçirmektedirler.

Mem Kuramı & Mem

Mem, Richard Dawkins'in ²1976 yılındaki *Gen Bencildir* (*The Selfish Gene*, 1976) isimli kitabındaki kültürel evrimi anlattığı alt başlıklardan biridir. Etimolojik olarak yunanca “mimeme” kelimesinden yani taklit ya da yansıma olarak anlamlandırabileceğimiz bir kelimeden türer. Dawkins mem kelimesinin kökenini böyle ifade eder. “*"Mimeme" bu iş için uygun bir Yunanca kök. Fakat ben, bir parça "gen" sözcüğüne benzeyen tek heceli bir sözcük istiyorum. Mimeme sözcüğünü mem olarak kısaltacağım için klasikçi dostlarımın beni affedeceğini umuyorum. Eğer bir teselli olabilecekse, "bellek" ile ya da Fransızca meme (kendi) ile bağlantılı olduğu düşünülebilir*”(Dawkins, 2007: 312). Bu bağlamda bilginin en küçük birimi olarak görev alan memler, kalıtsal bilgiye dönüşerek kültürü oluşturan bir araç görevini üstlenmektedir. “*İnsanın sıra dışı olan yönleri tek bir sözcükle özetlenebilir: "Kültür". Bu kelimeyi züppece değil, bir bilim adamının kullandığı anlamda kullanıyorum. Kültür iletimi ile genetik iletim arasında bir analogi kurabiliriz: Temelde tutucu olmasına karşın bir çeşit evrime yol açar*”(Dawkins, 2007: 307). Genetik özelliklerin aktarımının aksine soyut bir süreç olan mem aktarımı, kültürel uzamda gerçekleşmektedir. Sanat, bilim, felsefe, din, ideoloji ve daha bunların ötesindeki her çeşit bilgi formu memler sayesinde zamanla şekillenir, değişir ve sonraki jenerasyona kendilerini aktarırlar. Bu bağlamda mem kuramı bu çerçevede

² Richard Dawkins (1941-), İngiliz evrimsel biyolog ve etologdur. *Gen Bencildir* (*Selfish Gene*, 1976) eserinde kültürel evrim içinde fikirlerin genlere benzer biçimde yayıldığını mem üzerinden öne sürmüştür. Böylelikle mem kavramını literatüre kazandırmıştır.

örneklendirebiliriz; Mustafa Kemal Atatürk'ün “Beni görmek demek mutlaka yüzümü görmek değildir. Benim fikirlerimi, benim duygularımı anlıyorsanız ve hissediyorsanız bu kâfidir.” sözünde kastedilen şey bedenın geçiciliğine karşı fikirlerin zaman aşırı bağıdır yani mem aktarımıdır. “*Sadece birkaç mem başarılı bir biçimde beyinden beyine, beyinden baskıya, baskıdan ses kaydına ve oradan taşınabilir diske kopyalanır. Düzenli olarak gördüklerimiz başarılı olanlardır, kopyalama yarışından sağ çıkabilenler*”(Blackmore³, 1999: 38). Her bir düşünce aynı zamanda memdir fakat bu demek değildir ki her mem potansiyel olarak kendisini oluşturduğu zihnin dışına aktarabilir. “*Seçilim, kendi yararları için kültürel çevrelerini sömüren memlerin lehine çalışır. Bu kültürel çevre, aynı seçilime bağımlı başka genlerden oluşur. Böylece, mem havuzu evrimsel açıdan kararlı bir grubun niteliklerini kazanır ve yeni memlerin bu havuzda yayılması zorlaşır*”(Dawkins, 2007: 323). Evrimsel sürece bağı olan memler, varlık formunun zihinsel kapasitesiyle paralel bir gelişme göstermektedir. Aynı genlerde olduğu gibi, bulunulan ortama göre adapte olabilen memler sonraki nesile geçiş yapabilmektedir. Burman'ın Dawkins' ten bu örneği aktarır. “*Bir mem, bulunduğu sosyal ve biyolojik iklime göre hayatta kalma başarısı gösterir. Ancak bu başarı bulunduğu mem havuzundaki diğer memlerle ilişkilidir. Eğer toplum Marksist ya da Nazi memleri hükmünde ise, yeni bir memin çoğalma başarısı bulunduğu ortamdaki memlerle uyumuna göre belirlenecektir*”(Burman, 2012: 98). Bunu tanımlamak için memplex kavramı yani mem grubu olarak adlandırabileceğimiz unsur önemlidir. Dawkins mem gruplarını tanrı memi üzerinden örneklendirir. Tanrı memi üzerine inşa edilen her şey kolektif olarak tanrı memini oluşturan ve birbirini destekleyen

³ Susan Blackmore (1951-), İngiliz psikolog ve bilinç araştırmacıdır. *Mem Makinası (The Meme Machine, 1999)* eserinde Dawkins' in mem kuramını geliştirerek evrimsel açıdan kültürün nasıl şekillendiğine yönelik açıklamalarda bulunmuştur.

kolonlardır. (Dawkins, 2007). Bu örnek çerçevesindeki tanrı için çalışan her unsur ona katkıda bulunduğu gibi, kendi eşdeğeri ancak mem grubu içinde olmayan başka memlerden daha çok yayılma fırsatı bulacaktır tanrı sayesinde. *“Her mem grubunun (memeplex) esansı, içindeki memlerin grup olarak daha iyi yayılabilmesidir bireysel yayılmalarına kıyasla”* (Blackmore, 1999: 20).

Bu tanım doğrultusunda memler, genler aksine daha soyut bir yaşam döngüsüne sahiptir. Bu bağlamda üstün genlerin çevreye göre adapte olması ve çoğalma olgusu burada değişime uğrayarak daha görecesiz ve sadece hayatta kalmaya odaklı bir yapıya dönüşür. Blackmore’ a göre memler zihinde yer tutabilmek adına daimi olarak birbiriyle yarış halindedirler. Özellikle bu yarışta medya teknolojileri bazında Blackmore’un ifadesi bu yöndedir. *“Telgraf ve telefon, radyo ve televizyon, memlerin çok daha etkili yayılması adına atılmış adımlardır. Bunlar, süreçteki kopyalamanın verimini ve işlediği mesafeyi arttırırlar”*(Blackmore, 1999: 212). Medya araçları, mem aktarımı için ideal bir ortam sağlarlar. Marshall McLuhan’ın (1911-1980) *Araç Mesajtır (The Medium is Message, 1964)* çalışmasında da bunu destekleyebileceğimiz bir örnek söz konusudur. Film endüstrisi insanlara yeni bir bakış açısı sağlar kendinde olmayan şeyleri fark etmelerini ortaya çıkararak. Bir buzdolabı ya da araba bile, ülkesinde bu araçlar olmayan bir ülke için devrim sembolüne dönüşebilmektedir (McLuhan, 2006). Bu örnek çerçevesinde bir mem, kültüre derin bir etki etkide bulunarak bir ulusun kültürünü dönüştürebilir. Sinema endüstrisi ise medyanın bir uzantısı olarak memler üzerinden kültürü şekillendirme erkine sahip bir unsurdur. *“Şöhret, memleri yayar; aynı televizyon ve sinema yıldızları üzerinden milyonlarca izleyici tarafından izlenimiyle, giyim, konuşma biçimi, madde kullanımı ya da araba, yiyecek ve yaşam tarzlarındaki trendlerin değişmesi gibi”*(Blackmore, 1999: 163). Mem kuramı çerçevesinde dikkat çeken memler daha fazla yayılma şansı elde ederler. Medya araçları ise film ve reklam sektörleri gibi

araçlar ile memetik bir mühendislik ile istenilen ürünün pazarlaması yapılmaktadır. Bunu reklamlar üzerinden örneklemek mümkündür; iki aynı şeyi satmaya çalışan ürünün reklamını düşünelim. Birinci reklam, sade bir anlatımla ürünün temel özelliklerini verip reklamını sonlandırmaktadır. Genel olarak ilgimizi çeken bir ürün değilse gördükten sonra unutacağımız bir yapıya sahiptir. İkinci reklam ise ürünü için görsel ve işitsel uyaranların yüksek olduğu, tek atımlık sloganlardan derleme anlamsız bir bütünlüğe sahip reklam şarkısı eşliğinde ürünü tanıtmaktadır. Reklama yönelik hiçbir şey ilgimizi çekmese bile şarkı aklımızda kalabilir. Bu durumda şarkı sadece bir müzikal müsvedde olmanın ötesinde aynı zamanda içinde ürün, ürünün markası, markanın temsil ettiği sosyal yapı gibi geniş bir mem grubunun parçasıdır. Bu doğrultuda başarılı bir memdir çünkü diğer ürünün aksine o daha fazla dikkat çeker ve bu durumdan duyduğunuz rahatsızlığı birisine bahsettiğinizde potansiyel olarak sadece şarkıyı değil o ürünün mem grubunu da konuştuğunuz bireye aktarmış olursunuz.

Memlerin doğasına yönelik tanımları daha da çeşitlendirmek mümkündür. Blackmore'un Csikszentmihalyi üzerinden verdiği alıntıyı şu şekilde derleyebiliriz. *“Memlerin insanlardan bağımsız biçimde evrimi bağlamında sanatçının bir yaratıcı değil, sanat eserinin evrim geçirmesini sağlayan bir araç olarak tanımlamaktadır. Ancak burada kastedilen esas şey, kişinin gen ve memlerinin esiri olmadan, varoluşunu ideal bir akışta sürdürerek kendi kendini gerçekleştirebilmesidir”*(Blackmore, 1999: 241). Bu yaklaşım, “memler mi bizi kontrol eder yoksa biz mi onları kontrol ederiz ?” gibi sorgulamaları ortaya çıkarabileceği gibi aynı zamanda

Heidegger'in ⁴araç ve şeffaflık kavramlarıyla ilişkilendirebileceğimiz bir alt yapıya sahiptir. Memler kültürün bir taşıyıcısı olmasından ötürü, yaratım süreçlerinde kendini daha iyi aktarabilecek yöntemleri oluşturmaktadır. Bu bağlamda değerlendirdiğimizde sanatçı araç görevini görmektedir. Bu çerçevede kalem üzerinden örnek verebiliriz; kalem meminin evrimine baktığımızda başlangıçta çubukla ya da taşla işaret bırakma, ardından çivi ve taş tabletler, kuş tüyü ve mürekkep, ardından modern anlamda çeşitli formlardaki kalemler ve günümüzde ise dijital tabletlerde kullanılan styluslar şeklinde geliştiği ile karşılaşırız. Tarih boyunca kalem memi altında toplayabileceğimiz tüm bu unsurlar, esasında sanat mem grubunun bir parçasını oluşturduğu gibi, sanat eserinin kendini daha iyi aktarmasını sağlayan araçlardır örnekte kastedildiği üzere. İdeal akış ise kendisini Heidegger üzerinden kendini gösteren bir yapıya sahiptir.

Heidegger'a göre araçlar, dünyayla iletişim kurmamızı sağlayan unsurlardır. Bunun için ilk önce dasein kavramından bahsetmek gerekmektedir. Heidegger'a göre dasein şu şekilde açıklanabilir. *“Dasein, her durumda kendisine kendisini konu edebilen varlık olarak, Dasein'in varlığının özü onun varoluşunda yani var olmasında bulunur. Yalın anlatımla, Dasein'in özü, onun varlığıdır veya varoluşudur. Onun varlık olarak ne olduğu, onun varoluşu açısından açıklanmalıdır”* (Çüçen, 2003: 56). Bu bağlamda dasein, varoluş olarak karşımıza çıkan bir kavramdır. *“Dasein'in “dünya içinde varlık” olması onun herhangi bir nesne gibi dünya içinde olması demek değildir. İnsan, dünya ile karşı karşıya olan bir*

⁴ Martin Heidegger, (1888-1976) Alman bir filozoftur. Eserleri fenomenoloji ve varoluşçuluk için 20.yyda önemli bir yere sahiptir. *Varlık ve Zaman (Being and Time, 1927)* eseriyle insanın dünyayla olan ilişkisi üzerinden varlığını sorgulamaya yönelik düşünceleri ortaya çıkarır. Araçlar yazara göre ilişkisel bir işlevsellik ağında varoluşunu sürdürdüğü takdirde bir akış içinde şeffaflık, bozulmalarında opaklaşarak varoluşsal erki sekteye uğradığından görünürler.

varlıktır. Karşı karşıya olmak, varlıkla doğrudan bir bağ kurmak demektir. Bu bağ bilgi ile değil yaşayarak kurulan bir bağdır. İnsan, varoluşunu dünyada yalnız başına değil ancak ‘ötekilerle birlikte’ gerçekleştirir” (Tülüce, 2016: 250). Bu bağlamda dasein, memlerin temel aktarım yönetimi olan ilişkisellik temeline dayanmaktadır ve varlığın varoluşsal erkini temsil etmektedir. Bu çerçevede Blackmore’ un ifadesi bu düşünceyle örtüşen bir yaklaşıma sahiptir; mem aktarımı sırasında çeşitli varyantlar ortaya çıkar bunlar ise icatlar, kuramlar ve sanatlar olarak kendini gösterirler. İnsan zihni çeşitlik için zengin bir kaynaktır. Rüyaları ve anıları farklı biçimlerde fantezi unsurlarına dönüştürebilir, kaynağı olmayan yeni yaratıcı memler üretebilir. Düşüncelerimizin çoğunun memler tarafından şekillendirilmesi ise düşünme erkimizin bir aracına haline gelmiştir (Blackmore, 1999). Bu yaklaşım Heidegger’in araç konseptini açıklamaya yardımcı bir temeli oluşturur. “Çekiç, elde hazırken kullanıldığında kendisini ve özelliklerini gizler. Günlük pratik kullanımda, çekiç dikkatimizi doğrudan çekmekten uzaklaşır ve fark edilmez hale gelir. Hazırda bulunmasını sağlayan, onun yokluğudur”(Puthussery, 2019: 34). Heidegger'a göre varoluşsal akışını sürdüren araçlar şeffaflaşır insanın bir uzantısına dönüşerek. Fakat işlevini yerine getirmediği bir durumda opaklaşır. Heidegger’ın ‘elde hazır’ (ready-to-hand) olarak tanımladığı aletler, temelde genişletilmiş bedenin imgesine dâhil edilebilen araçlardır; bu araçlar duyuşsal yüzeylerimizi proteze benzer genişletilmiş bir benliğe doğru uzatmaktadır (Hale, 2012). Bu bağlamda bir örnek olarak; resim çizerken kalemin kırılması sonucu dikkatimizin kaleme yönelmesi ancak öncesinde elimizin bir uzantısıymışçasına fark etmememiz araçların şeffaflığını açıklamaktadır. Csikszentmihalyi’nin bahsetmiş olduğu ideal akış ise insanın kendisinin opaklaşmaması üzerinedir. Eğer insan memler ve genlerin tahakkümünde yaşamını idame ettirirse, kendi varoluşu bozulacak, bir çeşit mem aktarımı yapan bedenden bir varoluşa indirgenecektir.

Memlerin genetik özelliklerle paralel gelişim gösterdiğinden bahsedilmişti. Özellikle “memler mi bizi kontrol eder yoksa biz mi onları kontrol ederiz ?” sorusu zihnin çalışma mekanizmasını anlamlandırmak için önemli bir çıkış noktasıdır. Heideggersal bir yaklaşımla memler, düşünce erkinin soyut bir aracını temsil etmektedirler. Fakat dünyayla iletişime geçişimize bu araçlar bize dünyayı nasıl tasvir ederler? Memlerin kültürün aracı olduğu yaklaşımında bunun bir uzantısı olarak dili Wittgenstein⁵’ nın dediği gibi “*Dilimin sınırları , dünyanın sınırlarını imler*” (Wittgenstein, 2013: 133). şeklinde bir bakış açısıyla değerlendirirsek genlerle olan ilişkisi daha evrimsel bir temele oturacaktır. Tanımlayabileceğimiz şeyler üzerinden dünyayı anlarız. Bu şekilde o unsurlara yönelik memler ortaya çıkar, aksi durumda opaklaşmış, görünür olduğu halde bozuk bir veri gibi ne olduğunu anlayamayacağımız bir unsurla karşılaşırız.

Mem bağlamında dil üzerinden kültürün şekillenmesine bir örnek olarak Taoizm üzerinden Dao kavramı örnek verilebilir. Dao, anlamı itibariyle yol, akış gibi unsurları ifade etmektedir ve büyük D harfiyle yazılan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Laozi⁶’ nin Daodejing eserinin girişinde, Deverell’ in makalesinde aktardığına göre Dao şöyle bir tanıma sahiptir; “*Konuşulan Dao, sabit bir Dao değildir*” (akt. Hansen, 1992: 215; Deverell, 2012: 1). Burada akış olarak tanımlanan bir unsura yönelik zıt bir durumla karşılaşırız.

⁵ Ludwig Wittgenstein (1889–1951) Avusturyalı bir filozoftur. Özellikle dil ve mantık üzerine çalışmalarıyla 20. yy için önemli bir etkiye sahiptir. *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) eserinde, dilin yapısı üzerinden dünyayı nasıl algıladığımıza dair açıklamalarda bulunur. Bu bağlamda anlamlandırılan şeylerin alginın sınırına dayandığı, ötesinin ise susulması gereken şeyler olduğunu savunur.

⁶ Laozi (MÖ 6.–4. yy?) zamanlarında yaşadığı düşünülen, Taoizm’in kurucusu olduğu kabul edilen Çinli düşünürdür. Ona atfedilen *Daodejing* eseri, hayata yönelik çeşitli yaklaşımlar içeren tavsiyelerden oluşmaktadır. Eylemsizlik olarak tanımlanabilecek Wuwei kavramı, durumlar karşısında kendiliğinden yaklaşımı önerir. Hayat doğal akışına bırakıldığı halde şeylerin yolunu bulacağına yönelik bir anlatım söz konusudur (Britannica, 2025a).

Deverell' in ifadesine göre Dao, *“Daodejing, nihai dao'yu yalnızca işaret edebileceğini, doğrudan konuşamayacağını belirtir”* biçimindedir (Deverell, 2012: 1). Bu bağlamda dilin sınırlarının geçildiği bir eşikte, unsurun adlandırılmaya yönelik bir direncini ortaya çıkarmaktadır aynı zamanda bir sistem olarak dilin yapısını sorgulamaktadır. Üzerine konuşulan Dao, sabit bir Dao değildir çünkü hiç bir dao kelimelerle sabit kalmaz. Çünkü kelimelerin sabit bir anlamı yoktur, her zaman değişime açıktırlar (Deverell, 2012). Bu bağlamda Wittgenstein bakış açısıyla Dao gibi unsurlar, gösterilen bir şey değil hissedilen bir şeydir. *“Dilegetirilemeyen vardır gene de. Bu kendisini gösterir, gizemli olandır o”*(Wittgenstein, 2013: 171). Fakat hissetmenin ötesinde, dilin sınırlarındakine mem ithaf etmek için dolaylı anlatımlar mümkündür. Bunun için Allinson, Zhuangzi⁷,nin No-Lips (Dilsiz) adlı karakterinden örnek verir. *“Bir anlam ifade etmediği halde anlamlandırma gerçekleşmiştir. Bu anlamlandırma, Dilsiz'in dili aracılığıyla değil, konuşmasının bozulmasından ötürü gerçekleşmiştir”*(Allinson, 2007: 102). Bu bağlamda ifade edilen şey, bir anlamsızlıktan türeyen anlamdır. Anlam yalın haliyle değil, çağrışımlar ile kendini oluşturur. Bu tezat bir durumu içinde barındırır; eğer onu tanımlarsak bir varlık formunu alır varlığın başlangıcı değil, eğer tanımlamazsak hiçliğe dönüşeceğinden başlangıç olmaz (Deverell, 2012). Verilen tanımlar çerçevesinde Dao kavramı bu prensip üzerine kuruludur. *“Her zaman dilin bir ağı içindeyiz ama ağın dışını da her zaman görürüz”* (Allinson, 2007: 100). Allinson'un bu ifadesi sadece Dao değil aynı zamanda memetik anlamda dünyayı anlamlandırma sürecinde zihnin daimi olarak dönüşüm içinde olduğunu da vurgulamaktadır.

⁷ Zhuangzi MÖ 4. yaşamış bir Çinli filozoftur. Laozi'den sonraki Taoizm için en önemli gözükten isim kabul edilir. Kendi adıyla anılan eserinde çeşitli konulara yönelik alegorileri ve masalları anlatır. Bu eser aynı zamanda Taoizm için Daodejing ile beraber en önemli metinlerden biridir (Vikipedi, 2021).

Bu bağlamda bir mem olarak Dao üzerine şöyle bir sonuca ulaşabiliriz. Kapalı oluşu ironik bir biçimde memin aktarımını ve yapısını koruyan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Çünkü buradaki bilgiye yani memin kısıtlı erişimi, onun şeffaflaşmasını engelleyerek, Heideggersal bir yaklaşımla görünerek, opak formuyla tezahür etmesini sağlar. Aksi durumda şeffaflaşması onun yüce erkini sekteye uğratacağından ötürü varoluşunu sıradan bir metafizik unsura indirgeyecektir. Buna benzer inanç memleri çoğu kültürde kendine yer bulan unsurlar olarak kendilerini gösterirler.

Görsel 1: Himba kabilesinin renk algısı için gerçekleştirilen deneyin görseli.



Kaynak: <https://gondwana-collection.com/blog/how-do-namibian-himbas-see-colour>

Memlerin kültürün bir aracı olması dolaylı olarak dünyayla olan etkileşimlerimize de karar veren bir yapı olarak kendini gösterir. Kültürün ötesinde daha evrimsel sınırları belirleyen bir örnek olarak renk algımız güçlü bir örnek olma niteliğindedir. Yarı göçebe bir yaşam stiline sahip Himba kabilesinin fertleri, modern toplumda yaşayan insanların aksine daha farklı bir renk algısına sahiptir. Mavi renk tonlarını ayırt edemezler iken, yeşilin ara tonlarını çok rahatça seçebilmektedirler. Visagie'nin araştırmasından şu şekilde derleyebiliriz. Himba kabilesinde gerçekleştirilen deneyde katılımcıların önüne bir çift 12 adet renkli kare konur. Bunlardan 1 tanesinde mavi renk kare vardır. Renkler arasındaki farklar

sorulduğunda yeşil renk olanların aralarındaki farkları hızla tespit eden katılımcılar diğer deneyde mavi rengi yeşilden ayırt etmekten zorlanmışlardır. Bunun nedeni kültürlerinde mavi ve yeşil renk tek bir tanım altında sözcüğe sahipken (Buru), yeşile yönelik tanımların çeşitli dallanmasından kaynaklıdır (Dambu, Zuzu). Bu bulgular doğrultusunda dilin, renkleri nasıl algıladığımızı etkilediği öne sürülmektedir (Visagie, 2016). Blackmore'un dil üzerine yaklaşımıyla bu durum açıklanabilir. *“Dilimizin yapısı hangi memlerin daha kolay biçimde aktarılacağını belirler. Oluşturduğumuz kuramlar ve mitler; yeni memlerle nasıl başa çıkacağımızı etkiler. Ve bu şekilde devam eder”* (Blackmore, 1999: 162). Bu açıklama doğrultusunda Wittgenstein üzerinden bu fenomeni daha geniş bir zemine yerleştirmek mümkündür. *“Tümce, gerçekliğin bir tasarımıdır. Tümce, gerçekliğin, biz onu nasıl düşünüyorsak, öyle bir taslağıdır”*(Wittgenstein, 2013: 47). Bu bağlamda Wittgenstein üzerinden memlerin dil üzerinden kültürü şekillendirerek dünyayı anlamamıza katkıda bulunduğunu belirtebiliriz. *“Bir kelimenin anlamı kültürdeki karşılığında yatmaktadır. Tümce, gerçekliğin bir tasarımıdır : Çünkü, tümceyi, anladığımda, onun ortaya koyduğu olgu durumunu tanırım. Ve tümceyi de, anlamına açıklanmaksızın, anlarım”* (Wittgenstein, 2013: 51). Tümce olarak kastedilen unsur, gerçeğin bir yansıması ya da temsili olarak tanımlayabileceğimiz aracıdır. Bu bağlamda Himba kabilesinin yaşamlarında mavi rengin yok denecek az kadar yer kaplaması, memetik olarak farklı bir evrim sürecinden geçtiklerini işaret etmektedir. *“Birşeyin, bir biçimsel kavramın nesnesi olarak onun altına girdiği, bir tümceyle dilegetirilemez. Bu, o nesnenin iminde kendisini gösterir. (Ad, bir nesneyi imlediğini gösterir, sayı imi, bir sayıyı imlediğini, vb.) Biçimsel kavramlar da, sahici kavramlar gibi, bir işlev aracılığıyla ortaya koyamazlar. Çünkü onların göstergeleri, biçimsel nitelikler, işlevler yoluyla dilegetirilmezler”* (Wittgenstein, 2013: 67).

Bu bağlamda Wittgenstein, düşüncesine göre mantık üzerinden şeylerin kategorilendirilmesinde renk gibi biçimsel kavramlar ile kalem gibi sahici kavramların beraber değerlendirilmesine yönelik eleştirel bir yaklaşım sergiler. Yaklaşımına göre biçimsel kavramlar mantıksal soyut bir yapıdayken, sahici kavramlar fizikseldir. Söylenebilen şeyler, tümcede ifade edilebilir yapıdayken, gösterilenler kendini dilde açığa çıkarır. Mem kuramı bağlamında baktığımızda, kelimelerin anlamı memlerinden gelmektedir yani kültürden. Renk bu noktada sadece maddenin özelliğini belirtmez, kültürel anlamlar kazanır. Himba kabilesinde yeşil renk yaşamlarının oluşturduğu kültür doğrultusunda yüksek önem kazanırken, mavi ise göremedikleri anlamına değil yeşilin basit bir yansıması olarak kaldığı anlamına gelir. Deneyde de gözlemlendiği üzere araç olarak memin opaklaşma yaşamasından ötürü katılımcılar mavi rengini ayırt etmede zorlanmışlardır. Bu bağlamda bir şeyin rengi, Wittgenstein bakış açısıyla gösterilen, deneyim edilen bir unsurdur üzerine konuşulan değil. Kendisini dil içerisinde gösterir; mavi renge yönelik memler aktarıldığında mavinin neden mavi olduğu kısmına odaklanmayız çünkü o şey mavi olduğu halde mavi değilse Heidegger üzerinden bir yaklaşımla opaklaşacaktır ve mavi olma erkini kaybedeceğinden zaten mavi değildir.

Bu bağlamda memler mi bizi yoksa biz mi onları kontrol ettiğimiz sorusu daha karışık bir hal almaktadır. Bir yanda memler kendi gelişimi için beyinden beyine atlayan bir unsur olarak, kültürü oluşturan araç olarak karşımıza çıkarken diğer taraftan kötü alışkanlıklarla ilgili memler gibi varlığının her zaman bizim yararımıza olmadığı gerçeğiyle yüzleşiriz. *“Varolan olgu bağlamlarının toplamı, dünyadır. Varolan olgu bağlamlarının toplamı, hangi olgu bağlamlarının varolmadığını da belirler”* (Wittgenstein, 2013: 21). Her durumda da mem kuramı, sadece bilgi akışı ve kültürün oluşumu üzerine açıklamalar değil aynı zamanda

algıladığımız gerçekliğin ne kadarının gerçek olduğunu sorgulamaya davet eden bir kuram olarak karşımıza çıkar. Çünkü Wittgenstein'ın ifadesinden yola çıktığımız takdirde, algımız memetik yeterliliğimiz ölçüsünde gelişmekte, buda dünyamızın sınırlarını belirlemektedir.

Rene Magritte'in Sanat Anlayışı

Rene Magritte, 1888 yılında Belçika'nın Leinasse şehrinde ailesinin ilk çocuğu olarak dünyaya gelir. Magritte' in sanatını şekillendiren yaklaşımı, gelişim çağlarında yaşadığı bazı olaylara dayanmaktadır. Bunlardan biri annesinin intihar etmesidir. *“Evlenmeden önce modacı ve şapkacı olarak çalışan Régina, 1912 yılında Lessines yakınlarındaki Châtelet’de, Sambre Nehri’ne atlayarak intihar eder. Bu trajik olay, genç Magritte üzerinde öylesine derin bir etki yaratır ki yıllar sonra yaptığı eserlerinde bile bu izler gözlemlenmiştir”* (Faerna, 1996: 6). Özellikle bu bağlamda değerlendirdiğimizde *Âşıklar (The Lovers, 1928)* gibi çalışmalarında yüzü örtülü figürler, annesinin bulunduğu elbisesinin yüzünü sarmasına benzemektedir. Diğer bir önemli dönüm noktası ise sanatçının bir gün mezarlıktayken karşılaştığı bir sanatçıdır. Magritte çocukken yakınlarındaki bir mezarlıkta oyun oynarken karanlık mezar odalarını keşfettiğini anlatır. Bir akşamüstünde mezarlıktan ayrılırken yakınlarında bir ressamla karşılaşır. Magritte bu anı ve resmetmeyi oldukça büyümlü ve gizemli bulur. Öyle ki sanatın içindeki büyü ve gizem duygusu onun sanatsal erkiyle bütünleşir, bir noktada sanatı “büyümlü gerçekçilik” olarak tanımlananmaya başlar (Faerna, 1996). Büyümlü gerçekçilik ve Magritte' in anıları üzerinden şuna benzer bir okumalar yapmak mümkündür. Büyümlü gerçekçilik, metafizik denebilecek unsurların gerçekçi biçimlerde ve durumlarda tasvir edilmesi üzerine bir janradır. Magritte' in çalışmaları bu bağlamda değerlendirebileceğimiz unsurlarla bezenmiştir. Bu şekilde Magritte, gündelik şeylerin olağanlığıyla olağanüstü arasında bir gerilim yaratır. Özellikle mezarlık anısını bu bağlamda değerlendirdiğimiz

takdirde, ölüm ve yaşam arasında varoluşsal bir dinamikle karşılaşırız. Mezarlık, unutulmuş ya da fantazmagorik bir uzamın göstergesi iken, karşılaştığı ressam sanatıyla görünmeyeni ortaya çıkaran bir figürdür. Eserlerini daha detaylı bir biçimde inceleyeceğimizde karşımıza çıkacak olan ifşa ve gizlilik kavramlarının temeli bu dinamiğe dayanmaktadır. “*Gerçekliğin bu biçimlerde yer değişimiyle dönüştürülmeleri, Magritte’in gündelik olanın gizli niteliklerini açığa çıkarmak ve tanıdık nesnelerin gizemini uyandırmak adına benimsediği başlıca mekanizmadır*” (Faerna, 1996: 10). Bu ifşalama durumu, Freud’un ⁸tekinsizlik (*uncanny*) kavramı çerçevesinde değerlendirilmeye açık bir yaklaşımdır. “*Çünkü bu tekinsiz öge esasında ne yeni ne de gariptir; uzun zamandır psişeye aşına bir unsurdur, fakat bastırılmasıyla ondan yabancılaştırılmıştır*” (Freud, 2003: 148). Freud bu tanımıyla, gündelik bir unsurun ani bir yabancılaşmaya uğramasını kasteder. Bunu Magritte’in eserlerinde sıkça görürüz çeşitli objeler ve durumların bağlamının dışına çıkarılması biçiminde. Bu durumların yaşanması bağlamsal olarak Heidegger’de kendini gösteren şeffaflaşma durumuyla ortak bir zeminde değerlendirilmeye uygundur. Memetik olarak bir unsurun kendi aksini iddia etmesi ya da tamamen farklı anlamlara gelecek biçimlerde sunulması, onların opaklaşmasını sağlayarak tekinsizliğe neden olur. Bunun sonucunda ortaya çıkan bozuk veri diyebileceğimiz mem, o unsurun varoluşuna yönelik farklı bir evreyi ortaya çıkarmış olur. Yeni evreden çıkan anlam, eski anlamla çakıştığında tekinsizlik yaşanır. Bu bağlamda Magritte’ in çalışmaları bu gerilime dayanmaktadır. Bu yaklaşımın sonunda ulaşacağımız sonuç; Magritte’ in eserlerinin anlamı kendi

⁸ Sigmund Freud (1856–1939) bilinçdışı, dürtüler, bastırma gibi kavramlarıyla psikanalizin kurucusudur. *Tekinsiz (Das Unheimliche, 1919)* adlı çalışmasında *tekensizlik (uncanny)* kavramını, *heimlich/unheimlich* üzerinden tanıdık unsurlardaki yabancılaşma kavramını tanımlar. Tekinsizliği bastırılanın geri dönüşü olarak nitelendirir; hayaletler, ölümler, takip edilme, tekrar eden şeyler gibi fantazmagoriye uzanan unsurlar üzerinden.

fikirlerinden çok, başkalarını eserlerindeki gerilimi anlamlandırmak için kendi düşünme erklerini kullanmaya davet eden bir yapıdadır.

Görsel 2: Aşk Şarkısı (The Song of Love), Giorgio de Chirico, Yağlıboya Tuval, 73x59cm.1914



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/The_Song_of_Love#/media/File:De_Chirico's_Love_Song.jpg

Magritte' in sanat anlayışı yaşamı boyunca gelişmeye devam etmiştir. 1916 yılında *Brüksel Güzel Sanatlar Akademisi (Académie des Beaux-Arts in Brussels)* bünyesinde eğitim görmeye başlayan Magritte, sürrealist yaklaşımının ilk adımlarını bu zamanlar geliştirir. “Giorgio de Chirico’nun *Aşk Şarkısı (The Song of Love, 1914)* eserinin bir kopyasını 1923 yılında ilk kez gördüğünde gözyaşlarına boğulan Magritte, şu sözlerle eseri yorumlar. “İzleyicinin kendi yalnızlığını tanıyabileceği ve dünyanın sessizliğini işitebileceği yeni bir vizyon”” (Faerna, 1996: 7). Magritte’in ne demek istediğini böyle bir okumayla çözümleyebiliriz. Eserdeki imgelerin bağlamından koparılmış bir biçimde yerleştirilmesi, hipergerçek bir kurgu yaratmaktadır. Hipergerçek, Baudrillard’ın tanımına göre kurguyla gerçeğin ayırt edilemeyecek kadar iç içe girmesidir (Baudrillard, 2008). Bu

bağlamda, eserdeki sessizlik Magritte' in kastettiği üzere imgelerin bizim algımızdaki yansımasına denk gelir. Mem kuramı çerçevesinde opaklaşmış, bozuk veri olarak adlandırabileceğimiz bu sessizlik, anlamsızlıktan değil aşırı yüklemekten doğar. Birey bu kaos içinde kendi anlamıyla baş başa kalır. Bundan ötürü Magritte'i ağlatan nedenin kaynağının bu olduğu açıklanabilir. Bu karşılaşma, Magritte' in sürreal yaklaşımının ortaya çıkışı için önemli bir dönüm noktası olmuştur.

Magritte ilerleyen yıllarda sürrealist sanatçılarla çeşitli ilişkiler kurmuştur. Onların aksine daha farklı bir anlayış geliştiren Magritte' e göre sanat gerçekliği eleştirel biçimde sorgulamaktır. Akılcı yaklaşımı onu diğer sürrealist sanatçılardan ayırmıştır. Magritte' e göre sürrealizm şu şekilde bir konuma sahiptir. Düş halinin serbest çağrışımları değil günlük yaşamın alışılmadık gerçeğinin keşfine yönelik titiz ve mantıklı bir entelektüel bir yaklaşım söz konusudur. Bundan ötürü Breton ⁹fraksiyonlu sürrealizm ile ilişkisi zayıf bir temele sahiptir.(Faerna, 1996 :5). Bu bağlamda Magritte, gerçekliğin doğasını sorgulamaya yönelik yaklaşımı düşsel uzamın fantezilerine değil, direkt olarak gerçekliğimizin yapısının dayandığı temellere işaret etmektedir. *“Magritte, bilinçli bir biçimde uyutmak için değil, uyandırmak için tasarlanmış rüyalardan oluşan entelektüel bir dünya yaratmayı hedeflemiştir. Resimlerine verdiği başlıklar da bu gizemi pekiştirir: Magritte'in arkadaşları da çoğunlukla şairdi ve onlarla vakit geçirirken, açıklayıcı olmaktan ziyade şiirsel olan başlıklar icat etmeyi bir sürrealist oyun haline getirmişlerdi. Bundan ötürü, eserlerinin başlıkları betimleyici açıklamalardan çok şiire olan*

⁹ Andre Breton (1896–1966) bir Fransız şair ve yazardır. *Sürrealizm Manifestosu* (*Manifeste du surréalisme*, 1924) çalışmasında sürrealizmin saf bilinç dışı üretimlerle düşüncenin gerçek işleyişini açığa çıkarmayı savunmaktadır. Bu şekilde rüya ve gerçek arasındaki farkın ortadan kalkacağını öne sürer (Britannica, 2025b).

yakınlığını yansıtır ve genellikle tablonun fiziksel konusuyla doğrudan bir ilişki kurmaz” (Alden, 1999: 8). Alden’ in aktarımına göre Magritte’ in ifadesi şu şekildedir. “Resimlerime yönelik “rüya” kelimesi çoğunlukla yanlış kullanılmaktadır. Tabi ki rüyaların alanının saygın olmasını isteriz ancak eserlerimiz birer düşsel ürünler değildir. Aksine eğer bu bağlamda rüyalar söz konusuysa, bunlar uykumuzdakilerden çok farklıdır. Söz konusu olan iradi rüyalar, uyutmak değil uyandırmak için olan rüyalar” (Alden, 1999: 23).

Bu bağlamda ortaya çıkan bakış; Magritte’ in sürrealizm anlayışı, bilinç dışı oluşturmalar değil yapıbozumcu bir yaklaşımla gösterge ve gösterilen arasındaki gerilimle gerçeği sorgulamadır. Uyandırmaya yönelik istenç, bir nevi unsuru opaklaştırmaya çalışan bir görev edinmektedir; fakat burada opaklaşan şey, unsurun kendi değil gerçekliğin temsilidir. Eserlerindeki opaklaşan memler, doğal akışın dışına çıkarak görüldüğü için gerçekliğin bir simulakra olduğunu ifade etmektedir. Baudrillard’ ın tanımına göre simülasyon ve simulakra şu şekildedir. Simülasyon Baudrillard¹⁰’ ın tanımına göre doğru ile yanlış ve hayal ile gerçek arasındaki farkı tehdit eden bir unsurdur. Var olmayanın varmış gibi yapmasıdır. Bu bağlamda simülasyon, kökensiz bir gerçeğin modeller tarafından üretimi yani hipergerçektir (Baudrillard, 2008). Simülasyonun gerçeğin yerini alması ise simulakrayı oluşturur. Simulakra Baudrillard’ ın tanımına göre gerçeği saklayan değil gerçeğin kendisidir çünkü saklanacak bir gerçek söz konusu değildir. Artık bir unsurun temsili değil direkt olarak onun yerine geçen bir yapıdır, hakikatlaşmıştır (Baudrillard, 2008). Bu bağlamda Magritte’ in çalışmalarına yaklaştığımızda,

¹⁰ Jean Baudrillard (1929–2007) post modern Fransız sosyolog ve kültür kuramcısıdır. *Simülakrlar ve Simülasyon (Simulacres et Simulation, 1981)* kitabıyla post modern bir toplum modelinde; görüntülerin hakikatin yerini almasını simülasyon, simulakra ve hipergerçek kavramları üzerinden Disneyland gibi örneklerle anlatır.

uyaniş, mem kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde gerçekliğin insan merkezci düzenli bir yapıda olmadığına yönelik önerilerde bulunur. Magritte'in çalışmalarında mem kuramı üzerinden bu yaklaşımın zeminini, Baudrillard'ın imgenin 4 aşaması tanımı ile açıklanabilir. *"İlk aşamada gerçeklik, ikinci aşama gerçekliğin dönüşümü, üçüncü aşama gerçekliğin yokluğunu gizlemek ve dördüncü aşama ise simülakradır yani gerçekle bağın kopması"* (Baudrillard, 2008: 6). Bu şema üzerinden okuma yaptığımız takdirde Magritte'in eserleri üzerine genel bir sonuca ulaşmak mümkündür. Magritte burada imgenin son aşamalarındaki simulakraya karşın uyanışı sağlama çalışır. Bu bağlamda imge ile gerçek arasındaki ilişki taklit biçiminde değil sorgulamadır. Hipergerçek kavramından değerlendirdiğimizde, eserlerde gösterge ve gösterilen arasındaki bağa şüpheli bir yaklaşım söz konusudur. Hipergerçeklik, kurguyla gerçeğin ayırt edilemeyecek eşiğe ulaşımıdır; Magritte buna tersten bir yaklaşımla eserin üzerinde, tasvir edilen şeyin o olmadığını yazdığında ya da aksini belirten bir tasvir sergilediğinde simülakrı ifşa etmektedir. Özellikle buna mem kuramındaki memlerin algımıza nasıl etki ettiği olgusundan değerlendirdiğimizde, kalıplaşan düşünme normlarını çatlatmaya yönelik bir ifade karşımıza çıkar.

Görüntülerin İhaneti

Görsel 3: Görüntülerin İhaneti (The Treachery of Images), 60.33 cm × 81.12 cm, Yağlıboya tuval. 1929

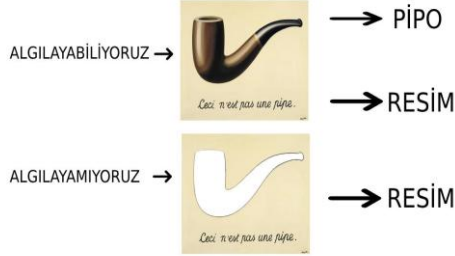


Kaynak: <https://images.app.goo.gl/ujXawYGYjaKAnVX98>

Magritte' in en ikonik eseri diyebileceğimiz *Görüntülerin İhaneti* (*The Treachery of Images*, 1929), çalışmasında; bir pipo resmi ve üzerinde “Bu bir pipo değildir.” yazısı ile karşımıza çıkan kompozisyonu incelediğimizde karşımıza, iki boyutlu bir yüzeyde izleyicisine kendisine yönelik memi sorgulatan hipergerçek bir çalışma ile karşılaşırız. Gördüğümüz şey açıkça pipodur ancak altındaki yazı onun pipo olmadığına bizi ikna etmeye çalışır. Eser izleyiciye görünenin aldatıcı olabileceği üzerinden iki boyutlu bir uzamın üzerindeki temsilin gerçek mi yoksa sadece gerçeğin bir temsili mi olduğunu sorgulatmaktadır. Bu eserin derinlerine indikçe çok katmanlı bir yapı ile karşılaşırız. Öncelikle Wittgenstein'nın dilin sınırlarının dünyayı imlemesine yönelik ifadesi önemli bir çıkış noktası olarak kendini gösterir. Eserdeki “Bu bir pipo değildir.” ifadesi bu mantıkla doğrudur çünkü baktığımız şey onun göstergesi olan resimdir. Fakat algımız bize bunun direkt olarak pipo olduğunun sinyalini yollar, onun temsili olup olmamasına bakmaksızın. Wittgenstein'nın da açıkladığı gibi tümce biz nasıl düşünürsek ona göre şekillenmektedir. Fakat gördüğümüz şeyin inkârı zihinde memlerin hareketlenmesinde bir aksaklık yaratmaktadır. Bu şekilde dilin sınırlarına girilmiş olunur. Göstergenin işlevi Heideggersal biçimde opaklaşarak gösterileni yani resmin varoluşunu askıya alır. İronik bir biçimde onun resim olduğunun hatırlatılması üzerinden artık onun sıradan bir pipo resmi olmadığına farkına varırız bu şekilde. Resmin varoluşsal resim olma işlevi bozularak şeffaflığını kaybetmiştir.

Görsel 4:Çalışma üzerinden mem şeması.

MEM = Kalıtsal Bilgi



Peki, o zaman nedir tam olarak? Bu bağlamsal olarak cevaplaması zor bir sorudur. Evrimsel açıdan yaklaşırsak verilen grafikteki gibi bir sonuçla karşılaşırız. Memin algılanamaz oluşu yüzünden gördüğümüz şey bir pipo olmayacaktır. Çünkü zihinde oluşturulmasını sağlayacak şartlar gerçekleşmemiştir Himba kabilesi örneğindeki benzer biçimde. Böyle bir yaklaşımda “bu bir pipo değildir” ifadesi, pipoya yönelik memlerin eksikliğine rağmen onun dolaylı yoldan pipo olduğunu olumlar, Dao ifadesinin kendi doğasını doğrulamasına benzer biçimde. Bu olguyu hipergerçek üzerinden değerlendirdiğimizde, esasında imgenin 1. aşamasına benzer bir görsel ile karşılaşırız. Meyer’in aktarımından Magritte’ in ifadesine göre eserin yorumu şöyledir. “*İçine bi tüütün doldurmaya çalışın, açıkça ortadadır ki bu bir pipo değildir*” (Meyer, 2022). Bir pipoyu en yalın haliyle tasvir eden bu görsel, esasında simülakradır ve onlar doğası gereği gerçeği gizlemezler, gerçek kendileri olduğu için. Kendini ifşalaması ise temsilin gerçekliğini sorgular. Görselin hipergerçek yapısı, dışındaki dünyayı sahtelemektedir. Foucault

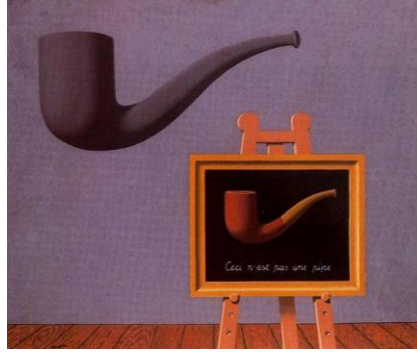
¹¹üzerinden şu şekilde ifade edebiliriz. “Benzeyiş, egemenliği altında bulunduğu canlandırmaya hizmet eder; andırış ise, kendisini bir uçtan öbür uca geçen yinelenmenin hizmetindedir. Benzeyiş, geri getirmek ve tanıtmakla yükümlü olduğu model olarak kendini ortaya koyar; andırış ise, hayaleti (sureti), benzeyenle benzeyen arasındaki belirsiz ve geri dönebilir bir bağıntı olarak dolaştırır” (Foucault, 2010: 43). Bu ifade doğrultusunda imgenin 4. aşamasına giriş yapılır. Pipo değil onun bir görüntüsü söz konusudur yani simülakrası.

Foucault’un Magritte aktarımından bu kesit sanatçının fikrine ışık tutmaktadır. “Kimi zaman, bir nesnenin adı, bir imgenin yerine geçer. Bir sözcük, gerçekte, bir nesnenin yerini alabilir. Bir imge, bir önermedeki sözcüğün yerini de alabilir. Bir imge, bir önermedeki sözcüğün yerini de alabilir”.[...]“...bir tablodaki sözcükler, görüntülerin yapıldığı aynı maddeden yapılmışlardır. Bir tabloda, görüntüleri ve sözcükleri farklı bir biçimde görürüz” (Foucault, 2010: 38). Bu bağlamda temsil memetik uzamda görsel ve dilsel olarak ikiye ayrılmaktadır. Eser üzerinde hem görsel hem dil üzerinden pipo unsuruna yönelik memler söz konusudur. Tuval üzerinde eşdeğer yapıya sahip bu iki mem tasviri, algısal biçimde değişiklik gösterebilirler. Eserde görsel olan pipo gerçeğin bir temsili iken, yazı formundaki pipo hem temsildir hem temsili sabote eden bir memdir. Bu şekilde bir taklit yani mimesis değil gerçeğin sınırları üzerine bir çalışmaya dönüşür.

¹¹ Michel Foucault (1926–1984) Fransız filozof, tarihçi ve sosyologdur. Çalışmalarında bilgi, iktidar, söylem ve özne ilişkisi gibi konularla 20. yy için önemli bir felsefi figür olarak karşımıza çıkar. *Bu Bir Pipo Değildir (Ceci n'est pas une pipe, 1973)* kitabıyla Rene Magritte' in kitapla aynı ismi paylaşan çalışmasında temsiliyet gibi kavramları sorgular. Görüşüne göre Magritte, görsel ve ad arasındaki bağı bozmaktadır.

İki Gizem

Görsel 5: İki Gizem (Two Mysteries), 65 x 80 cm, Yağlıboya tuval, 1966



Kaynak: <https://images.app.goo.gl/95X2dt33xGuJx8ih7>

Aynı çalışmanın farklı bir varyantının resmedildiği eserde bu sefer daha farklı bir kompozisyon ile karşılaşırız. Boş bir odada sergilenen eser ve arka planında başka bir pipo imgesiyle karşılaştığımız çalışmada izleyici kendisini daha sıkıştırılmış hissetmektedir. Yüksek kontrastlı *İki Gizem (Two Mysteries, 1966)* adlı çalışma çok katmanlı bir yapıda mem kuramı üzerinden gerçekliği sorgulamaktadır. Çerçeveedeki pipo tasviri, Görüntülerin İhaneti çalışmasının farklı bir varyantıdır. Burada iki farklı unsurla karşılaşırız; ilk eserin 37 yıl sonrasında yapılan reproduksiyon, orijinalinin memetik açıdan farklı bir biçimde ifade edimidir. Diğeri ise mem grubuna dönüşümüdür. İlkinin temsil ettiklerinin bir temsilcisi olarak eserde yer almaktadır. Bu bağlamda diğer pipo ile ilişkisini şu şekilde yorumlayabiliriz. Blackmore'un belirttiği üzere yaratıcı bazda farklı bir varyant ortaya çıkmıştır yeni eser için. Bu olgunun tasvirini gördüğümüz çalışmada hipergerçek kavramı önemlidir. Kurgu ve gerçeğin ayırdı azalmaya başlar çünkü gerçeğin yerini imgeler almaya başlamıştır. Artık pipo olmadığını ifade eden bir çalışma değil, bunu ifade ederken aynı zamanda bir başka bir tuvalde daha soyut bir pipo ile beraber tasvir edilen bir resim söz konusudur. Baudrillard'ın dediği gibi hipergerçek unsurlar, gerçeğin

bir halüsinasyonudur. Temsil ettiğinin kopyalarıdır fakat ona yönelik esansı büyük oranda yitirirler (Baudrillard, 2008). Bu bağlamda esasında anlamını yitirmez ancak işaret ettiği unsur değişim geçirir. Orijinal eser memler üzerinden gerçekliği sorgularken, bu çalışma ise hipergerçeği sorgular. İmgenin 4 aşaması çerçevesinde ilk aşama eserin orijinali, ikinci aşama eser içindeki tasviri, üçüncü aşama eserin bir uzam içindeymiş gibi sunumuyla gerçeğin gizlenmesi, son aşama ise diğer piponun varlığıyla simülakranın oluşturulması. Bu bağlamda imgesel aşamaların tamamına tanık olduğumuz İki Gizem; mem aktarımının bir görsel tasviri olmakla beraber aynı zamanda bir mem olarak piponun ne kadar simüle edilebileceğini de konu edinmektedir.

Bu Bir Elma Değil

Görsel 6: Bu Bir Elma Değil (This Is Not An Apple), 1964



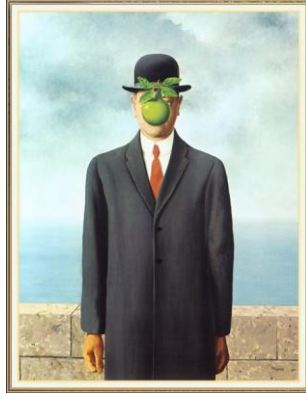
Kaynak: <https://images.app.goo.gl/AeuwGn2uAirtaeQHA>

Pipo çalışmalarının benzerini gördüğümüz çalışmada bu sefer çok daha gerçekçi bir tasvir izleyici karşısına çıkmaktadır. Üzerinde “Bu bir elma değildir.” ifadesiyle dikkat çeken çalışma ilk bakışta Görüntülerin İhaneti çalışmasının bir pastiş gibi gözükmektedir. Fakat esasında o çalışmanın memetik olarak devamıdır yani kültürel tekrarda sirkülasyonda bir unsurdur. Öncülünün aksine gerçekliği sorgulamaya davet etmez fakat daha

farklı bir biçimde Magritte' in kendi iç dünyasıyla ilişik bir bağ çağırıştırır. Tek başınayken dağılmış bir simulakra gibi gözükmeğtedir fakat bir mem grubunun parçası olarak anlamı genişler.

İnsanın Oğlu

Görsel 7: İnsanın Oğlu (The Son of Man), 116 x 89 cm, Yağlıboya tuval, 1964



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/son-of-man-1964>

Çalışmada elma ile yüzü kapatılmış olan bir figür ile karşılaşmaktayız. Bu sanatçının kendi oto portresi olarak değerlendirebileceğimiz bir tasvirdir. Elma burada görüneni saklamaktadır ancak belirli bir kısmını görebilmekteyizdir. İzleyici açısından görülenin tamamını görememek her zaman daha fazla görme arzusunu kabartmaktadır. Eser ise bunu başarılı bir biçimde yansıtır. Elma unsuru burada çok katmanlı bir yapı sunar. Önceki eserle paralel bir okumayla buradaki unsur, yasak bilgidir. Elma, bu sefer dilin sınırları yerine görsel algınının sınırlarıyla dünyayı imleyen bir unsura dönüşür. Gözlerin ruhun penceresi olduğu anlayışıyla değerlendirdiğimiz takdirde elmanın neden yüzü kapladığını anlamamız kolaylaşacaktır. “Çift (Yansıma) başlangıçta benliğin yıkımına karşın bir önlemdi... Sonrasında tekinsiz bir

ölümün habercisine dönüştü”(Freud, 2003: 142). Tekinsizlik kavramı bağlamında çift, bireyin çeşitli görsel tasvirleri doğrultusunda ölümsüzlüğe yönelik bir istencidir. Modern zamanda ise bu kopya, varoluşsal bir tehlikeye dönüşür. Mem kuramı bağlamında çift, aslına benzer ama gerçek anlamda onu yansıtmayan özellikler bütününe sahiptir. Zihinsel uzamda bir okumada ise Magritte; yasak bilginin en yüksek memetik göstergesi olarak elmayı seçerek geniş bir mem grubunu da eserine eklemiştir. Yasak bilgi aynı zamanda insanın cennetten atılmasını ve varoluş olarak insan olmasını sağlayan olayın ögesidir. Kravatın kırmızı renk oluşu ve şeklen yılanı anımsatan yapısıyla kafaya yakın konumlanması, yasak bilgi okumasını güçlendiren bir detaydır. Bu şekilde gördüğümüz adam sadece kendi değil kültürü taşıyan bir araç olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda Magritte bize kendi memlerini görsel tasvirine değil göstergeler aracılığıyla aktarmaktadır.

Dekalkomani

Görsel 8: Dekalkomani (Decalcomania), 81 x 100 cm, Yağlıboya tuval, 1966



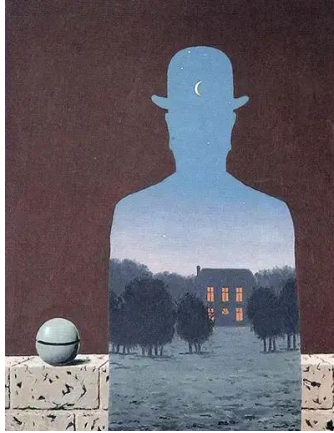
Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/decalcomania-1966>

Dekalkomani (Decalcomania, 1966) eserinde ise sanatçının bu sefer arkası dönük bir tasviri diyebileceğimiz bir figür ve yanında

perdenin içerisinde kesilmiş bir silueti ile karşılaşırız. Tasvir, ufuğa doğru bakmaktadır, kesit ise perdeden son kısmı sıyrılarak tam formunu almak üzeredir. İkonografik olarak değerlendirdiğimizde dekalkomani kâğıt, kumaş gibi yüzeylerde kullanılan bir çeşit baskı tekniğidir. Gözüktüğü üzere hem sanatçının tasvirinin bir silueti perde üzerinde oluşturulmaktadır. *İki Gizem* çalışmasının aksine bu sefer daha farklı bir bağlamla karşılaşırız. Gerçekliğe yönelik bir sorgulama söz konusu değildir. İnsanın Oğlu çalışmasında olduğu gibi yüzler yine gizlidir fakat başka bir şeyi açığa çıkarmaktadırlar. Bir teknik olarak dekalkomani, bir yüzeyin üzerine genel olarak kâğıdın ikiye katlanarak bir taraftaki oluşturulan görselin diğerine aktarımıdır. Rorschach mürekkep testlerinde de benzeri biçimde üretilen simetrik görsellerle oluşturulmaktadır. Sağdaki perdenin içindeki siluet, soldakinin tasvirdir. Bu bağlamda ortaya çıkan şey, Magritte'in iç dünyasıdır. Eserde sanatçı gen ve mem özelliklerini yan yana resmetmiştir.

Mutlu Donor

Görsel 9: Mutlu Donor (The Happy Donor) 1966



Kaynak: <https://images.app.goo.gl/h48dKDFenRIYUuvN6>

Mutlu Donor (Happy Donor, 1966) çalışmasında ise *Dekalkomani* eserinden çok daha yüksek imgelerle doldurulmuş bir tasvirini görmekteyizdir. Bir önceki okumayı destekleyecek biçimde sadece Magritte'in mem biçimini gördüğümüz eser, eski çalışmalarından öğeler taşımaktadır. Özellikle *Uzayın Sesi (The Voice of Space, 1931)* çalışmasındaki kürelere benzeyen bir zil benzeri unsur taş duvarın üzerindedir. Fakat kompozisyon tamamen sessizliğe bürünmüştür, renkler ve öğeler gecenin dinginliğine hizmet etmektedir. Diyebiliriz ki zamanda durmuş gözükmetedir akşamüstü bir vakit içerisinde. Bu sefer dünyayı algılamada görüntüsel bir ihanet değil mem bağlamında bireyin iç dünyasına baktığımızda karşılaşacağımız söz konusudur. Bu eser ve *Dekalkomani* ayrıca sanatçının ölümünden önceki son eserleri arasında yer almaktadır. Bu bağlamda bedenın faniliğine karşın ama memlerin kalıcılığı üzerine bir çalışma ile karşılaşırız. *Mutlu Donor* çalışması diğer mem grubundaki eserlerin aksine direkt Magritte' i gördüğümüz bir çalışmadır. Onun maddi özelliklerinin bir bütünü değil, onu o yapan memlerin bir bütünü olarak.

Sonuç

Mem kuramı; bilgi ve ötesinde kültürün nasıl oluştuğuna yönelik evrimsel bir açıklama gayesi güden çerçeve sunmakla beraber aynı zamanda dünyayla etkileşimimize anlam katan araçlar olarak karşımıza çıkarlar. Kültürel aktarımın bir uzantısı olarak sanat ise bu anlamlandırmanın estetik biçimlerde yapılandırılarak daha kişisel ve tinsel yansımalarını içinde barındırır. Anlam arayışında Rene Magritte'in eserleri bu bağlamda memlerin sınırına gelineen noktaları tasvir ederek gerçekliğin çok katmanlı bir yapı olduğuna yönelik önergelerde bulunur. Magritte'in eserlerindeki hakikate yönelik memetik gerilim, görünen ve gizlenenler üzerinden unsurların tanıdık yanlarını çarpıtarak tekinsiz bir yapıya bürünmelerini sağlar. Bunun sonucunda mem kuramı bağlamında, kendi ifadelerinde de belirttiği gibi, gerçekliğin kırılmaları üzerinden

hakikate uyandırmayı amaç edinir. Mem kuramı, gerçekliği ne kadar ve nasıl algıladığımız değil, aynı zamanda onunla kurduğumuz etkileşim biçimlerini nasıl geliştirdiğimiz üzerine de önemli bir çerçeveyi sunar. Bu bağlamda kültürel alanları oluşturma'nın bir anlam taşıyıcısı rolünü üstlenirler. Sanat üzerinde bu durum, bir sanatçının üretimleri üzerinden kültüre katkı sağlaması şeklinde kendini gösterir. Aktarılan memler sadece sanatçının döneminde sınırlı kalmayabilir, çok daha farklı zamanlarda, farklı bağlamlar ve yorumlamalar ile yeni memlerin doğumu için zemin oluşturabilir. Bu şekilde Magritte gibi her sanatçı kendi eserleriyle memlerini farklı kişilere yayar ve zamanı aşarak ölümsüzleşme erkine sahip olabilir. Magritte'in çalışmaları ise bu bağlamda sanatçının iç dünyasını yansıttığı gibi aynı zamanda mem kuramı çerçevesinde gerçekliğin katmanlarını sorgulatan nadide eserler olarak karşımıza çıkarlar.

Kaynakça

Alden, T. (1999). *The Essential Rene Magritte*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated.

Allinson, R. E. (2007). Wittgenstein, Lao Tzu and Chuang Tzu: The Art of Circumlocution. *Asian Philosophy*, 17(1), 97-108. doi:<https://doi.org/10.1080/09552360701201247>

Baudrillard, J. (2008). *Simulacra and Simulation* (17 b.). (S. F. Glaser, Çev.) Ann Arbor: University of Michigan Press.

Blackmore, S. (1999). *The Meme Machine*. Oxford: Oxford University Press.

Britannica. (2025, Şubat 14). *André Breton*. 6 13, 2025 tarihinde Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Andre-Breton> adresinden alındı

Britannica. (2025, Ocak 11). *Tao-te Ching*. 6 13, 2025 tarihinde Britannica: <https://www.britannica.com/topic/Tao-te-Ching> adresinden alındı

Burman, J. T. (2012). The misunderstanding of memes: Biography of an unscientific object, 1976, 1999. *Perspectives on Science*, 20(1), 75-104. doi:https://doi.org/10.1162/POSC_a_00057

Chirico, G. d. (1914). *The Song of Love*. Wikipedia. Haziran 10, 2025 tarihinde https://en.wikipedia.org/wiki/The_Song_of_Love#/media/File:De_Chirico's_Love_Song.jpg adresinden alındı

Çüçen, A. K. (2003). *Heidegger'de Varlık ve Zaman* (3 b.). Bursa: Asa Kitabevi: 2.

Dawkins, R. (2007). *Gen Bencildir* (9 b.). (A. Ü. Müftüoğlu, Çev.) Ankara: Tübitak.

Deverell, J. (2012). *The Dao That Cannot Be Spoken*. Haziran 13, 2025 tarihinde Scribd: <https://www.scribd.com/document/113758596/The-Dao-That-Cannot-Be-Spoken> adresinden alındı

Faerna, J. M. (1996). *Magritte (Great Modern Masters)*. (A. Curotto, Çev.) Cameo/Abrams, Harry N. Abrams, Incorporated.

Foucault, M. (2010). *Bu Bir Pipo Değildir* (7 b.). (S. Hilav, Çev.) İstanbul: YKY.

Freud, S. (2003). *The Uncanny*. (D. McLintock, Çev.) London: Penguin Books.

Hale, J. (2012, Şubat 12). *Opaque and Transparent Technology*. Haziran 13, 2025 tarihinde bodyoftheory: <https://bodyoftheory.com/2012/02/15/opaque-and-transparent-technology/> adresinden alındı

(2016, Eylül 2). Himba kabilesinin renk algısı için gerçekleştirilen deneyin görseli. *How do Namibian Himbas see colour?* Gondwana Collection. Haziran 5, 2025 tarihinde Gondwana Collection: <https://gondwana-collection.com/blog/how-do-namibian-himbas-see-colour> adresinden alındı

Magritte, R. (1929). *The Treachery of Images*. LACMA. Haziran 10, 2025 tarihinde <https://images.app.goo.gl/ujXawYGYjaKAnVX98> adresinden alındı

Magritte, R. (1964). *The Son of Man*. WikiArt. Haziran 10, 2025 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/son-of-man-1964> adresinden alındı

Magritte, R. (1964). *This is Not an Apple*. WikiArt. Haziran 10, 2025 tarihinde <https://images.app.goo.gl/AeuwGn2uAirtaeQHA> adresinden alındı

Magritte, R. (1966). *Decalcomania*. WikiArt. Haziran 10, 2025 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/decalcomania-1966> adresinden alındı

Magritte, R. (1966). *The Happy Donor*. Arthive. Haziran 10, 2025 tarihinde <https://images.app.goo.gl/h48dKDfenR1YUuvN6> adresinden alındı

Magritte, R. (1966). *The Two Mysteries*. WikiArt. Haziran 10, 2025 tarihinde <https://images.app.goo.gl/95X2dt33xGuJx8ih7> adresinden alındı

Mcluhan, M. (2006). *The medium is the massage*. Gingko Press.

Meyer, I. (2023, Şubat 22). *René Magritte – Belgium’s Witty Reality-Defying Surrealist*. Haziran 1, 2025 tarihinde Artincontext: https://artincontext.org/rene-magritte/#How_Does_One_Describe_Magrittes_Artworks adresinden alındı

Puthussery, H. (2019). Ways of Being of Equipment: A Heideggerian Enquiry into Design Process. *Tattva Journal of Philosophy*, 11(1), 31-52. doi:<https://doi.org/10.12726/tjp.21.3>

Tülüce, H. Â. (2016). Martin Heidegger’de Dasein Kavramı. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)*, 16(1), 245-256.

Vikipedi. (2021, Nisan 28). *Zhuangzi (kitap)*. Haziran 13, 2025 tarihinde Vikipedi: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Zhuangzi_\(kitap\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Zhuangzi_(kitap)) adresinden alındı

Visagie, J. (2016, Eylül 2). *How do Namibian Himbas see colour?* Haziran 5, 2025 tarihinde Gondwana Collection: <https://gondwana-collection.com/blog/how-do-namibian-himbas-see-colour> adresinden alındı

Wittgenstein, L. (2013). *Tractatus Logico-Philosophicus* (7 b.). (O. Aruoba, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

GÜNÜMÜZ SANATINDA SOSYAL MEDYANIN YARATI YETİSİNE ETKİSİ

SEMRA ARİK¹

Giriş

Dijital çağın hızla dönüşen dinamikleri, sanat üretimini yalnızca teknik bir pratikten ibaret olmaktan çıkararak çok katmanlı bir iletişim sürecine dönüştürmüştür. Sanat, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün güçlü bir aracıdır (Bishop, 2012). Sosyal medya platformları bu dönüşümde belirleyici bir rol oynamakta; sanatçının hem üretim sürecini hem de görünürlük stratejilerini doğrudan etkilemektedir (Manovich, 2001; Zuboff, 2019). Sanatçı, artık sadece eser üreten değil; aynı zamanda kimliğini inşa eden, görünürlüğünü yöneten ve toplumsal etki yaratan bir aktöre dönüşmüştür (Turkle, 2011; Jenkins, 2006).

Bu dönüşüm, görsel sanatların üretim biçimlerinden sunum yöntemlerine kadar birçok alanda yapısal değişimlere neden olmaktadır. Kapsam, bireysel sanat pratiği ve sosyal medya etkisi çerçevesinde sınırlandırılmış; geleneksel sanat kurumları ve tarihsel arka plan bu bağlamın dışında bırakılmıştır. Yöntem olarak,

¹ Lisans, Ordu Üniversitesi, Resim Bölümü, Orcid: 0009-0001-1516-2569, semraarik95@gmail.com

betimleyici çözümleme yaklaşımı benimsenmiş; güncel dijital sanat pratikleri, sosyal medya örnekleri ve görsel analiz yoluyla ele alınmıştır. Sanatçının içerik üreticisine dönüşüm süreci ve bu sürecin estetik, ekonomik ve toplumsal boyutları değerlendirilmektedir.

Kuramsal Arka Plan

Günümüz sanat pratiği, dijitalleşmenin etkisiyle klasik estetik paradigmaların ötesine geçmiş; yaratım süreçleri toplumsal, teknolojik ve kültürel kodlarla yeniden biçimlenmiştir. Bu dönüşümü anlamlandırmak için sosyal teori ve medya kuramlarından faydalanmak gerekmektedir. Fransız Marksist düşünür, yazar, film yapımcısı ve Sütüasyonist Enternasyonal hareketinin kurucusu Guy Debord (1931–1994), Gösteri Toplumu (1967) adlı çalışmasında Debord, modern toplumun imgeler ve temsiller aracılığıyla bireyler üzerinde nasıl bir egemenlik kurduğunu savunur. Ona göre, “gösteri, gerçek ilişkilerin yerini alan bir toplumsal ilişkidir” (Debord, 1996:12).

Bu yaklaşım, postmodern çağda medyatik temsillerin toplumsal ilişkilerin yerine geçtiğini öne süren önemli bir kuramsal çerçeve sunar ve bu temsiller, bireyin dünyayla kurduğu ilişkiyi köklü biçimde değiştirir. Sanat da bu temsil ekonomisinin parçası haline gelerek yalnızca bir estetik değer taşımaz; aynı zamanda sosyal medyada “beğeni”, “paylaşım” ve “görünürlük” gibi yeni göstergelerle ölçülen bir metaya dönüşür.

Bu bağlamda Jean Baudrillard’ın simülasyon kuramı da çağdaş sanatın sosyal medya ortamında geçirdiği dönüşümü kavramsallaştırmak açısından kritiktir. “Baudrillard’a göre simülasyon, gerçekliğin yerini alan bir temsil değil, gerçekliğin kendisiymiş gibi işlev gören bir düzendir” Sosyal medyada sanatçı tarafından paylaşılan görseller, performans kesitleri ya da süreç kayıtları artık yalnızca sanatsal üretimi belgelemekle kalmaz; çoğu zaman üretimin kendisinin yerine geçer. Sanatçının imajı, üretim

sürecinden daha görünür hâle gelirken, eser de zamanla simülakra dönüşür (Baudrillard, 1983:6). Böylece sanatçı ile eser, takipçi ile izleyici arasındaki ilişki yeniden biçimlenir.

Bu dönüşüm, aynı zamanda izleyicinin konumunun da değişmesine neden olmuştur. Gerçekliğin kendisiymiş gibi işlev gören bu simülasyon düzeni, izleyiciyi pasif bir alıcı olmaktan çıkararak sürecin aktif bir bileşeni hâline getirir. Bu noktada medya kuramcısı Henry Jenkins’in “katılımcı kültür” ve “yayılmacı medya” kavramları devreye girer. Jenkins’e göre izleyici yalnızca esere bakan değil; onu yorumlayan, çoğaltan ve kendi çevrimiçi ağında yeniden dolaşıma sokan bir faildir (Jenkins, 2006:3). Sanatçının sosyal medya aracılığıyla bu yeni kitleyle kurduğu etkileşim, yaratıcı sürecin tanımını dönüştürmektedir. Bu kuramsal çerçeve ışığında, dijital platformlarda sanatın üretim, sunum ve alımlama süreçlerinin nasıl evrildiği ve bu dönüşümün sanatçının yaratıcı kimliğini nasıl etkilediği daha anlaşılır hâle gelecektir.

Yaratıcılık ve Dijital Etkileşim: Sanatçının Dönüşümü

Dijital çağ, sanatçının yaratım sürecini yalnızca teknik araçlar üzerinden değil, aynı zamanda düşünsel ve kültürel bağlamda da dönüştürmektedir. Sanatçının üretimi artık sadece bireysel ifade alanı değil; çevrimiçi etkileşimlerle örülü, katılımcı ve çoğul bir yapıya bürünmektedir. Dijital teknolojilerin sunduğu çok katmanlı medya araçları, sanatçının yaratıcı kararlarını yeniden şekillendirirken, izleyici ile kurduğu ilişkiyi de derinleştirmiştir. Etkileşim, bu bağlamda sadece bir teknik özellik değil, estetik bir stratejiye dönüşmüştür. Geleneksel üretim süreçlerinde sanatçı, çoğunlukla izleyiciden yalıtılmış bir üretim modeline sahipti. Ancak günümüzde sanatçının yaratıcı süreci, izleyiciyle birlikte akan, yön değiştiren ve çoğu zaman yeniden biçimlenen bir yapıya evrilmiştir. Bu durum, dijital platformların sunduğu anlık geri bildirim, beğeni, yorum gibi etkileşim araçlarıyla doğrudan ilişkilidir. Sanatçı artık

yalnızca içerik üreticisi değil; aynı zamanda bir iletişim tasarımcısı, bir izleyici stratejisti ve çoğu zaman bir marka yöneticisi gibi davranmak zorundadır (Turkle, 2011:184). Sanatın üretimi ile sunumu arasındaki sınırlar bulanıklaşmış; yaratıcı süreç ile dolaşıma sokma stratejileri iç içe geçmiştir.

Bu dönüşüm, sanatçının “yaratıcı özne” rolünü de yeniden tanımlamaktadır. Yaratıcılık artık yalnızca estetik ve teknik yeterlilikle ölçülmemekte; izleyiciyle kurulan dinamik ilişki, zamanlamanın stratejik kullanımı ve içerik çeşitliliği gibi unsurlarla birlikte değerlendirilir hâle gelmiştir. Özellikle genç kuşak sanatçılar, üretimlerinde algoritmaların görünmez etkisini, dijital platformların yapısal kodlarını ve izleyici davranışlarını dikkate alarak hareket etmektedir. Bu da yaratıcı sürecin artık bireysel değil; sosyoteknik bir etkileşim alanı olduğunu göstermektedir.

Bu çerçevede, sanatçının yaratımı bir “dijital performans”a dönüşürken, etkileşim yalnızca izleyiciyle olan bağ değil, aynı zamanda yaratımın kendisi haline gelmektedir. Sanatçının deneyimlediği bu dönüşüm, hem sanatın doğasını hem de sanatçının kimliğini çok katmanlı hale getirir. Dolayısıyla yaratıcılık, artık sadece bir içsel dürtü ya da bireysel ilham değil; dijital kültürle etkileşime giren, sürekli geri beslemeye açık ve toplumsal kodlarla etkileşimli bir üretim biçimi olarak yeniden tanımlanmaktadır (Zuboff, 2019:42).

Bu dönüşümün somut bir örneği, yapay zekâ algoritmalarını yaratıcı süreçlerine entegre eden medya sanatçısı Refik Anadol’da gözlemlenebilir. Sanatçının *Machine Hallucinations* adlı veri heykel serisi, makine öğrenmesiyle toplanan milyonlarca görselin işlenmesiyle oluşmuş ve izleyiciyle dijital bir bilinç üzerinden iletişim kurmuştur. Burada sanatçının rolü, yalnızca estetik üretim değil; aynı zamanda izleyiciyi veriye, makineye ve görselliğe dair yeni bir farkındalık düzeyine çekmektir. Anadol’un çalışması,

yaratım sürecinde etkileşimin yalnızca insanlarla değil; makinelerle, algoritmalarla ve büyük veriyle kurulduğunu güçlü biçimde ortaya koyar. Böylece “yaratıcılık” kavramı da dijital çağda yeniden tanımlanır (Anadol, 2019).

Görse1. Refik Anadol, Machine Hallucinations serisinden bir görsel (2019, Artechouse NYC).



Kaynak: <https://refikanadol.com/works/machine-hallucinations/>

Sanatçının Stratejik Görünürlüğü

Günümüzde sanatçılar, sosyal medya platformlarını yalnızca bir paylaşım aracı değil, aynı zamanda stratejik bir temsil ve üretim mecrası olarak konumlandırmaktadır. Bu dijital alanlar, sanatçının hem yaratıcı kimliğini sunma hem de görünürlük elde etme biçimini yeniden yapılandırır. Stratejik temsil biçimleri; üretimin sunumu, zamanlaması ve izleyiciyle kurulan bağ aracılığıyla şekillenir. Böylece sosyal medya, çağdaş sanatçılar için sadece teknik bir

destek değil, aynı zamanda görsel performans alanı ve etkileşim ekonomisinin bir parçası hâline gelir.

Sanatçılar, özgün içerikler üretmenin yanı sıra bu içerikleri nasıl, ne zaman ve hangi bağlamda paylaştıkları üzerine de düşünmekte; böylece dijital ortamdaki varlıklarını bilinçli bir biçimde yapılandırmaktadır. Özellikle Instagram gibi görsel odaklı platformlarda, düzenli olarak paylaşılan içerikler yalnızca eserlerin sergilenmesini değil, aynı zamanda sanatçının kişisel markasını inşa etmesini de mümkün kılar.

Sanatsal süreçlerin belgelendiği video içerikler, izleyicinin sanatçının pratiğine tanıklık etmesini sağlarken, hikâyeleştirme yöntemleri üretimin ardındaki düşünsel temelleri görünür kılar. Böylece yalnızca görsel estetik değil, aynı zamanda anlatı gücü de sanatçının dijital temsilde etkili olur (Jenkins, 2006:114; Turkle, 2011:184).

Bu bağlamda, dijital strateji geliştirme açısından farklı teknik ve yaklaşımlara sahip sanatçılar arasında dikkat çekici örnekler yer almaktadır. Bunlardan biri olan Zach Lieberman, kod temelli görsel üretim teknikleri ile dijital estetiğin sınırlarını zorlayan işler üretmektedir. Sanatçının “Daily Sketches” projesi, her gün bir soyut görselin paylaşımıyla algoritmik sürekliliği bir estetik ritüele dönüştürür. Biçim, renk ve hareket üzerine kurulu bu üretimler, yalnızca izleyiciye hitap etmekle kalmaz; aynı zamanda sosyal medya algoritmalarına uyum sağlayarak görünürlüğü sistematik biçimde artırır. Lieberman’ın bu yaklaşımı, sosyal medya platformlarını hem üretim hem dolaşım aracı olarak yeniden tanımlar (Lieberman, 2016).

CJ Hendry ise geleneksel kalem çizimi teknikleriyle hiperrealist işler üreten bir sanatçıdır. Dijital içerik üreticisi olmamasına karşın, Hendry’nin sosyal medyadaki stratejik kullanımı, onun çağdaş dijital sanat ortamında güçlü bir görünürlük

elde etmesini sağlamaktadır. Sanatçının yaratım süreçlerini hızlandırılmış videolarla belgelemesi, içeriklerini tamamlanmamış hâllerıyla paylaşması ve etkileşimi estetik bir katman olarak değerlendirmesi; sürecin kendisini bir sanat performansına dönüştürmektedir. Hendry'nin üretim sürecini görünür kılması, izleyiciyle kurulan ilişkiyi derinleştirirken, aynı zamanda dijital mecraların sanatın yapısal bir parçası hâline geldiğini gösterir (Hendry, 2016).

Bu iki sanatçının görünürlük stratejileri, farklı tekniklere dayanmasına karşın ortak bir dijital bilinç taşımaktadır. Lieberman'ın algoritmik sürekliliğe dayalı kod temelli üretimi ile Hendry'nin hiperrealist çizimlerini çevreleyen estetik sunum biçimleri, dijital ortamda görünürlüğün yalnızca üretimle değil, üretimin dolaşıma sokuluş biçimiyle de doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda sanatçının dijital dünyadaki görünürlüğü; içerikten ziyade iletişim biçimi, zamanlama ve strateji ile inşa edilmektedir.

Görsel 2. Zach Lieberman, Daily Sketches Projeksiyon Yerleştirmesi, 2020.



Kaynak: <https://artthescience.com/magazine/2020/03/18/features-zach-liebermans-future-sketches/>

Kod temelli soyut çizimlerin mekâna yansıtıldığı bu uygulama, Lieberman’ın dijital üretimlerini fiziksel deneyim alanına taşıdığı bir örnektir. Sanal ortamda doğan bu görsel üretimler, projeksiyon yoluyla mekânsal bir deneyime dönüşmekte; böylece estetik aktarım yalnızca ekranla sınırlı kalmayıp fiziksel bir görselliğe de kavuşmaktadır. Bu durum, sanatçının dijital görünürlüğünü sadece içerikle değil, mekân aracılığıyla da genişlettiğini göstermektedir. Bu yaklaşım, *Art the Science* platformunda yayımlanan analizde de vurgulandığı üzere, dijital estetiğin fiziksel mekânla buluştuğu yeni bir ifade biçimini temsil etmektedir (Art the Science, 2020).

Görsel 3. CJ Hendry, Saint Laurent Shoes (Unfinished), 2016.



Kaynak: <https://cjhendry.live/>

Hendry'nin hiperrealist kalem çizimiyle oluşturduğu bu eserde, tamamlanmamış bir ayakkabı figürü yer almaktadır. Sanatçının sıklıkla kullandığı bu yaklaşım, izleyiciyi yaratım sürecine dahil eden bir strateji olarak öne çıkar. Sosyal medyada bu tür yarım işlerin paylaşımı, yalnızca son ürünü değil, üretim sürecinin kendisini de estetik bir anlatı ögesine dönüştürmekte ve görünürlüğü çok katmanlı bir deneyime taşımaktadır. (Hendry, 2016).

Sanat Sistemlerinin Dönüşümü

Sosyal medyanın sanat dünyasına girişi, yalnızca yeni bir tanıtım mecrası yaratmakla kalmamış; görünürlük, değer üretimi ve yaratı süreci gibi temel kavramlarda da yapısal dönüşümler yaratmıştır. Bu dönüşüm en çok da geleneksel galeri-koleksiyoner-eleştirmen üçgeninin temsil ettiği sanat hiyerarşisini sarsmış ve sanatçının görünürlüğünü doğrudan belirleyebileceği alternatif bir sistem doğurmuştur (Jenkins, 2006:114).

Geçmişte bir sanatçının tanınması, çoğu zaman belirli bir ekosistem içinde, zaman ve sabır gerektiren bir süreçti. Bir galeri tarafından temsil edilmek, koleksiyoner çevrelerinde tanınmak ve sanat eleştirmenlerinden olumlu değerlendirmeler almak gibi birçok aşamayı içeriyordu. Levent Çalıkoğlu'nun belirttiği üzere, koleksiyonerlik yalnızca bir beğeni meselesi değil, aynı zamanda statü, kültürel sermaye ve temsil gücüne dayanan bir pratiktir (Çalıkoğlu, 2009:135). Bu sistem içinde yer edinmek, özellikle genç ve bağımsız sanatçılar için büyük ölçüde dışlayıcıydı. Bu sistem içinde yer edinmek, özellikle genç ve bağımsız sanatçılar için büyük ölçüde dışlayıcıydı.

Ancak sosyal medya bu yapının sınırlarını kırmış ve sanatçıya kendi tanıtımını doğrudan yapma, izleyiciyle birebir ilişki kurma ve bağımsız üretim üzerinden görünürlük kazanma imkânı sunmuştur. Instagram gibi görselliğin ön planda olduğu platformlar,

sanat eserinin izleyiciye ulaşma biçimini radikal biçimde değiştirmiştir. Artık bir sanatçının dünya çapında tanınması, prestijli bir galeride sergilenmesinden çok, viral bir içerikle milyonlara ulaşmasıyla mümkün olabilmektedir (Jenkins, 2006:114; Turkle, 2011:184).

Bu yeni modelin en dikkat çekici özelliği, merkezsizleşmiş bir koleksiyon anlayışının doğmasıdır. Geleneksel koleksiyonerlik, fiziksel nesneye, özgünlüğe ve çoğu zaman maddi değere dayanırken; sosyal medya çağı bu tanımları yeniden tartışmaya açmıştır. Dijital sanat eserlerinin NFT (Non-Fungible Token) olarak koleksiyonlaştırılması, özgünlük anlayışını kod üzerinden tanımlanabilir hâle getirmiştir. Böylece koleksiyon, artık yalnızca nesne değil, veri ve imaj üzerinden de tanımlanabilir olmuştur. Bu noktada sanatçının yaratıcı süreci, izleyiciye açılarak daha interaktif bir yapıya bürünmüştür. Paylaşılan bir eskiz çalışması, alınan yorumlarla şekillenmekte; üretim, anlık geri bildirimlerle yönlendirilebilmektedir. Bu durum, sanatçının yaratıcı özerkliğini zayıflatma riski taşısa da, aynı zamanda kolektif bir yaratı alanı da doğurmaktadır. Jenkins’in (2006) ifade ettiği “katılımcı kültür”, sanatın yalnızca tek yönlü bir üretim değil, izleyicinin de yaratıcı sürecin parçası olduğu bir yapıya evrildiğini gösterir (Jenkins, 2006:3).

Günümüzde birçok sanatçı, bu dönüşümü kendi lehine kullanarak sosyal medya aracılığıyla yalnızca görünürlük değil, aynı zamanda profesyonel bağımsızlık da elde etmektedir. Geleneksel galerilerle bağ kurmadan uluslararası koleksiyonerlere ulaşan, eser satışlarını çevrimiçi platformlar üzerinden gerçekleştiren yeni nesil sanatçılar, sosyal medyayı hem yaratım hem pazarlama hem de sergileme alanı olarak kullanmaktadır. Böylece sanatçı yalnızca üretici değil, aynı zamanda kendi küratörü, temsilcisi ve pazarlamacısı haline gelmektedir (Turkle, 2011).

Öte yandan, bu dönüşümün doğurduğu bazı tehlikeler de göz ardı edilmemelidir. Sürekli içerik üretme baskısı, algoritmik başarı beklentisi ve görsel standardizasyon, sanatçının yaratıcı içeriğini tekrara ve sığlığa itebilir. Sanatçının yaratı yetisi, bu koşullar altında izlenme ve etkileşim gibi ölçütlerle sınanmaya başlandığında, sanatın derinlikli, sorgulayıcı ve bireysel doğası zarar görebilir. Sosyal medya görünürlüğü ile sanatsal değer arasında kurulan doğrudan ilişki, özellikle genç sanatçılar için yaratıcı kimliği baskılayan bir faktöre dönüşebilir.

Sanatçının Dijital Personası

Sanatçının dijital görünürlüğü yalnızca bireysel kimliği değil, onun sanat pratiğiyle kurduğu ilişkiyi de dönüştürmektedir. Özellikle pandemi sonrası dijital sergilemelerin artmasıyla birlikte sanatçılar, yalnızca fiziksel mekânda değil, aynı zamanda dijital alanda da temsil edilme zorunluluğu hissetmektedir. Bu da onların sanat üretimini estetik olduğu kadar stratejik bir tasarıma dönüştürmektedir. Bu dönüşüm, sanatçının dijital persona oluştururken bilinçli biçimde içerik, görsel bütünlük ve zamanlama stratejisi geliştirmesine neden olur (Baym, 2015; Groys, 2014).

Dijital çağ, sanatçının yalnızca üretim biçimlerini değil, aynı zamanda kendini sunma, temsil etme ve algı yaratma stratejilerini de kökten dönüştürmüştür. Sanatçılar artık yalnızca eserleriyle değil; sosyal medya hesapları, dijital profilleri ve platformlardaki içerik stratejileriyle de birer “dijital persona” olarak varlık göstermektedir. Bu dönüşüm, sanatçının kimliğini salt bireysel bir ifade alanı olmaktan çıkararak, izleyiciyle kurulan etkileşime, dijital görünürlüğe ve algoritmik sıralamaya bağlı bir yapıya dönüştürmektedir (Jenkins, 2006; Turkle, 2011).

Sanatçının dijital kimliği; üretim süreci, görsel dil, paylaşım ritmi, estetik tercihler ve dijital platformlarda seçilen sunum stratejileri gibi çok katmanlı unsurların birleşiminden oluşur.

Özellikle Instagram, TikTok, Behance gibi görsel ağırlıklı mecralarda sanatçılar yalnızca eserlerini değil; yaratım sürecini, atölye ortamlarını ve kişisel yaşamlarının seçilmiş kesitlerini de paylaşarak bütünsel bir kimlik inşa ederler. Bu kimlik, izleyicinin sanatçıyla kurduğu bağı derinleştirirken aynı zamanda sanatçının dijital etkileşim gücünü de artırır. Dijital platformlar, sanatçı kimliğinin kurumsal ya da eleştirel değil, performans dayalı ve sürekli güncellenen bir yapı olarak şekillenmesini teşvik eder. Bu bağlamda sanatçı, yalnızca üretici değil; aynı zamanda bir anlatıcı, küratör ve stratejik içerik yöneticisi haline gelir. Bu durum, sanatçının dijital varlığını yönetme biçiminin, sanatsal konumlanışı kadar belirleyici olduğunu gösterir. Bu stratejik görünüm, bazen sanatın estetik sınırlarını zorlayarak sanatçının kimliğini bir marka değerine dönüştürebilir. Tüm bu süreçte algoritmaların, etkileşim verilerinin ve izleyici davranışlarının da sanatçının dijital kimliği üzerinde önemli etkisi vardır. Görünürlük; artık yalnızca estetik niteliklerle değil, paylaşım zamanlaması, etiket kullanımı, takipçi etkileşimi gibi değişkenlerle de şekillenir. Böylece sanatçı kimliği, izleyiciyle doğrudan ve etkileşimli bir iletişim kuran, teknolojik altyapıyla biçimlenen bir temsil biçimine evrilir. Bu dönüşümün bir diğer boyutu ise, dijital kimlik aracılığıyla sanatçının pazarlama dinamikleriyle ilişkisidir. Sosyal medya, izleyicinin sanatçıyı yalnızca bir üretici olarak değil; aynı zamanda bir hikâye anlatıcısı, bir yaşam tarzı simgesi ve bir estetik kanal olarak deneyimlemesini sağlar. Sanatçının dijital kimliğini biçimlendiren bu unsurlar, yalnızca temsil ve üretim süreçlerini değil; aynı zamanda görünürlük stratejileriyle iç içe geçen ekonomik yapıları da yeniden tanımlar.

Sosyal Medya Gösterisi ve Sanatın Ticarileşmesi

Özellikle izleyici sayılarının ve beğeni oranlarının sanatçının dijital etkisini belirlediği bu ortamda, sanatsal içerikler bir tür “performans verisi” halini almaktadır. Flusser’in (2000) işaret ettiği üzere, fotoğrafın anlamı artık yalnızca temsil ettiği görüntüde değil;

o görüntünün dolaşıma girdiği bağlamda ve o bağlamın yarattığı etkileşimde gizlidir. Günümüzde sanat eseri, yalnızca bir estetik nesne değil; dikkat ekonomisinin nesnesi, sosyal medyanın görünürlük algoritmaları içinde değer bulan bir içerik haline gelmiştir.

Bu bağlamda, sosyal medyanın yalnızca bir paylaşım platformu değil, aynı zamanda bir ‘gösteri alanı’ haline gelmesi dikkat çekicidir.

Sosyal medyanın sanatçı için sunduğu görünürlük olanakları, aynı zamanda sanatsal üretimin doğasını ve amaçlarını da köklü biçimde dönüştürmektedir. Bu dönüşümün merkezinde, sosyal medyada var olmanın bir zorunluluk hâline gelmesi ve bu varoluşun “gösteri” mantığıyla şekillenmesi yer alır. Fransız düşünür Guy Debord, *Gösteri Toplumu* adlı eserinde modern toplumun gerçeklik yerine imgelerle beslendiğini ve her şeyin bir gösteriye dönüştüğünü ifade eder. Debord’a göre “gösteri, gerçek ilişkilerin yerini alan bir toplumsal ilişkidir” (Debord, 1996:12). Bu bağlamda, sanatçı yalnızca eserini değil, aynı zamanda kendi yaşamını, atölyesini, üretim sürecini ve hatta kişisel gündelik rutinlerini bile izleyiciye sunmak zorunda hisseder. Bu yeni medya ekosisteminde sanatçının kimliği bir “marka”ya, üretimi ise bir “içeriğe” dönüşmektedir. Turkle (2011), dijital kimliklerin bireyin içsel benliğinden ziyade, toplumsal beğeniye göre şekillenen bir performansa dönüştüğünü belirtir. Sanatçının sosyal medyada kurduğu varlık, sıklıkla “like” ve paylaşım ekonomisine göre şekillenir. Bu durum, sanatı sadece estetik bir ifade biçimi olmaktan çıkarak dikkat ekonomisinin bir nesnesine dönüştürmektedir.

Sosyal medya algoritmaları, izleyici davranışlarına göre içerikleri öne çıkarırken, sanatsal üretim de bu görünürlük kriterlerine göre şekillenmeye başlar. Bu algoritmik yönlendirme, zamanla sanatçının yaratıcılığını içerik kalıbına hapseder. Özellikle genç sanatçılar için bu durum, kısa vadeli görünürlük uğruna uzun

vadeli sanatsal gelişimden feragat etmeye yol açabilir. Ayrıca, Zuboff (2019) bu yapıları yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda gözetim sistemine dönüşen bir araç olarak tanımlar. Bu yapılar artık yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda bireylerin davranışlarını tahmin edip yönlendiren birer gözetim sistemine dönüşmüştür (Zuboff, 2019). Bu bağlamda sosyal medya, sanatçı için sadece bir sergi alanı değil, aynı zamanda ticarileşmiş bir veri alanı hâline gelmektedir. Tüm bu dönüşümler, sanatçının üretiminde hem estetik hem de etik düzeyde yeni sorular doğurur. Sanat artık yalnızca galeri ve koleksiyonlarda değil, “keşfet” sekmelerinde, algoritmik akışta ve tüketim odaklı dijital vitrinlerde varlık kazanmaktadır. Bu bağlamda, sanatsal değer ile sosyal medya görünürlüğü arasındaki farkın silinme riski; yaratıcı özerklik, estetik bütünlük ve sanatsal ifade açısından yeniden düşünülmelidir. Sanatçının bu gösteri sistemine katılımı, bilinçli bir stratejiye dayanmadığında, yaratım süreci özgünlüğünü yitirerek yalnızca bir dijital içerik akışına indirgenebilir.

Sosyal Medyanın Geleceği Ve Sanat

Sosyal medya platformlarının hızlı dönüşümü, yalnızca bireylerin iletişim kurma biçimlerini değil, sanatın üretim, sunum ve dolaşıma girme süreçlerini de köklü biçimde dönüştürmektedir. Günümüzde bu dijital platformlar, sanatçının kimliğini, üretim stratejilerini ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi doğrudan biçimlendiren yapılar haline gelmiştir. Yapay zekâ destekli algoritmaların artan etkisi, sanatçıların içerik görünürlüğü konusunda stratejik kararlar almasını zorunlu kılmıştır. Sanatçılar, yalnızca estetik değil, aynı zamanda algoritmik düşünme biçimleriyle üretim süreçlerini uyarlamak durumundadır. Bu durum, dijital çağın estetik rejimini de yeniden şekillendirmektedir. Özellikle sosyal medya algoritmalarının içerik sıralamasında etkileşim ve sürekliliğe öncelik vermesi, sanatçının yalnızca üretici değil aynı zamanda

algoritmalarla müzakere eden bir figür hâline gelmesine neden olmaktadır.

Geleceğe dair öngörüler, sosyal medyanın artırılmış gerçeklik (AR), sanal gerçeklik (VR) ve veri tabanlı algoritmik sistemlerle daha da bütünleşeceğini göstermektedir. Sanatçılar bu yeni medya teknolojileriyle yalnızca dijital içerik üreticileri değil; aynı zamanda dijital mekân ve deneyim tasarımcıları hâline gelmektedir. İzleyici ise bu yapının yalnızca gözlemleyeni değil, etkileşimde bulunan bir parçası olarak konumlanmaktadır. Gilles Deleuze'un "oluş halinde bedenler" düşüncesine paralel biçimde, sanatçının dijital kimliği sabit değil, sürekli dönüşen bir oluş süreci içerisinde yeniden biçimlenmektedir (Deleuze & Guattari, 1991).

Bu dönüşümün dikkat çekici örneklerinden biri, artırılmış gerçeklik ile kamusal alanda gerçekleştirilen yerleştirmeleriyle tanınan Nancy Baker Cahill'in *Coordinates* (2018) adlı çalışmasıdır. Katılımcı dijital sanat uygulaması olan bu projede, izleyici yalnızca eseri görmekle kalmaz; mekânla, teknolojiyle ve içerikle doğrudan etkileşime girerek eserin bir parçası hâline gelir (Baker Cahill, 2018).

Görsel 4. Nancy Baker Cahill, 'Coordinates', 2018



Kaynak: <https://nancybakercahill.com>

Artırılmış gerçeklik teknolojisiyle kamusal alana yerleştirilen bu dijital çalışma, izleyiciyle mekânın etkileşimli bir sanat deneyimine dönüştüğü yapıyı temsil eder. Sanatçı, AR teknolojisini yalnızca teknik bir araç değil, estetik ve toplumsal katılımı mümkün kılan bir ifade biçimi olarak kullanmaktadır. Bu eser, sosyal medyanın gelecekteki potansiyelini temsil eden önemli örneklerden biridir (Baker Cahill, 2018).

Benzer biçimde, Keiken adlı kolektif, sanal gerçeklik ve dijital simülasyonlar aracılığıyla gelecek senaryoları üreten bir sanat pratiği yürütmektedir. *Morphogenic Angels* (2023) adlı projelerinde, spekülative kurgu öğeleriyle donatılmış bir sanal evren tasarlanmıştır. Projede izleyici, biyoteknoloji, kimlik ve evrim kavramlarıyla etkileşim içinde olan dijital karakterler aracılığıyla sanal dünyada gezinir (Keiken, 2023).

Görsel 5. Keiken, Morphogenic Angels, 2023



Kaynak: <https://www.keiken.cloud/morphogenic-angels>

Sanatçılar bu projede, sanal evrenin içine yerleştirilmiş etkileşimli karakterler ve olay örgüleri ile izleyiciye deneyim alanı açar (Keiken, 2023) Sosyal medyanın geleceği üzerine yapılan bu tür

sanatsal yorumlar, görselliğin ötesinde veri, beden ve temsil kavramlarının yeniden yorumlandığı bir estetik düzlem ortaya koymaktadır. Bu yapı, artık yalnızca gözlemle yetinmeyen izleyici figürünü, sanatın öznesine dönüştürmektedir.

Bir diğer örnek olarak, dijital performans ve avatar estetiği üzerine çalışan Lu Yang, *Delusional Mandala* (2015) adlı çalışmasıyla izleyiciye dijital bir “veri beden” üzerinden kimlik ve sonsuzluk kavramlarını sorguladır. Sanatçı burada kendi yüzünü referans alan dijital bir avatar aracılığıyla sanal bir ritüel gerçekleştirir ve bedenin dijitalleştirilmesini estetik bir performansa dönüştürür (Lu Yang, 2015).

Görsel 6. Lu Yang, Delusional Mandala, 2015.



Kaynak: <https://www.luyang.asia>

Bu eserde yer alan dijital avatar, bedenin sanal karşılığı olarak programlanmıştır. Yapay zekâ, dijital döngüler ve animasyon teknikleriyle oluşturulan bu avatar, izleyiciyi yalnızca izlemeye değil, düşünmeye ve hissetmeye de yönlendirir. Sosyal medya çağında bu tarz dijital bedenler, sanatçının görünürlüğünü aşarak onun yerine geçen yapay öznellikler olarak işlev görmektedir (Lu Yang, 2015).

Sonuç olarak, sosyal medyanın geleceğine dair öngörüler, sanatın yalnızca dijital ortama taşınması değil; aynı zamanda sanatçının üretim biçimi, temsil stratejisi ve izleyiciyle kurduğu ilişkinin de köklü biçimde dönüşmesi yönündedir. Nancy Baker Cahill, Keiken ve Lu Yang gibi sanatçıların üretimleri, bu dönüşümün yalnızca teknik değil, aynı zamanda düşünsel ve estetik bir yeniden yapılanma olduğunu göstermektedir (Baker Cahill, 2018; Keiken, 2023). Bu yapı içerisinde sosyal medya, yalnızca görünürlük alanı değil; yeni sanat biçimlerinin üretildiği, izleyicinin katılımına açık, çok katmanlı bir yaratıcı ekosistem olarak konumlanmaktadır.

Sonuç

Bu çalışma, sosyal medyanın günümüz sanatındaki yaratıcı süreçler üzerindeki etkilerini çok boyutlu olarak ele almıştır. Sosyal medya, sanatçının üretim stratejilerini, görünürlüğünü ve izleyiciyle ilişkisini köklü biçimde dönüştürmüş; klasik sanat yapılarında kırımlar meydana getirmiştir (Çalıkoglu, 2009; Debord, 1996; Turkle, 2011). Yaratıcılık, artık yalnızca bireysel sezgiye değil, izleyici etkileşimine, algoritmik görünürlüğe ve dijital kimlik inşasına da bağlı hâle gelmiştir (Jenkins, 2006; Zuboff, 2019). Bununla birlikte, sosyal medya sanatçılar için yeni fırsatlar kadar, yaratıcı baskı, tükenmişlik ve içerikleşme riski gibi zorlukları da beraberinde getirmektedir.

Sanatçının hem üretici hem küratör hem de pazarlamacı rollerini üstlendiği bu ortamda, yaratıcı özerklik ile dijital strateji arasında hassas bir denge gereklidir. Gelecek öngörülerini, teknolojik araçların sanat üretimini daha da demokratikleştireceğini gösterse de, sanatçının yaratıcı vizyonunu koruyabilmesi, bu teknolojileri amaç değil araç olarak kullanabilmesine bağlıdır.

Nihayi olarak, sosyal medya çağında sanatın geleceği, yalnızca teknolojik yeniliklerde değil, sanatçının bu yeniliklerle nasıl bir ilişki kurduğunda şekillenecektir. Bu bağlamda eleştirel dijital bilinç, çağdaş sanat üretiminin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilmeli; sosyal medyanın sunduğu potansiyeller, sanatsal derinlikten ödün vermeden değerlendirilmelidir.

Kaynakça

Anadol, R. (2019). *Machine Hallucinations [Dijital medya yerleştirmesi]*. Artechouse NYC. Machine Hallucinations [Dijital medya yerleştirmesi]. Artechouse NYC.: <https://refikanadol.com/works/machine-hallucinations/> adresinden alındı

Baker Cahill, N. (2015). Haziran 12, 2025 tarihinde <https://nancybakercahill.com:> <https://nancybakercahill.com> adresinden alındı

Baker Cahill, N. (2018). ‘Coordinates’ [Artırılmış gerçeklik yerleştirmesi]. Coeur et Art. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Baker Cahill, N. (2020). ‘Coordinates: Public AR Art’. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Baudrillard, J. (1983). Simulations (P. Foss, P. Patton, & P. Beitchman, Trans.). s. 6. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Baym, N. K. (2015). ‘Personal connections in the digital age’ (2nd ed.). Polity Press. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Bishop, C. (2012). Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship’. Verso. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Bourriaud, N. (2002). Relational aesthetics (S. Pleasance, F. Woods, & M. Copeland, Trans.). Les presses du réel. (Orijinal çalışma 1998’de yayımlandı). Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Castells, M. (2010). The rise of the network society (2nd ed.). Wiley-Blackwell. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Csikszentmihalyi, M. (1996). ‘Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention’. Harper Perennial. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Çalıkoğlu, L. (2009). ‘Koleksiyon, koleksiyonerlik ve müzecilik’. s. 135. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Debord, G. (1996). Gösteri Toplumu (A. Ekmekçi, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eser 1967). s. 12. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Deleuze, G. &. (1991). Bin Yayla Kapitalizm ve Şizofreni 2. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Flusser, V. (2000). Towards a philosophy of photography. Reaktion Books. (Orijinal eser 1983). Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Gardner, H. (2011). ‘Frames of mind: The theory of multiple intelligences’ (10th ed.). Basic Books. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Groys, B. (2014). ‘Going public’. Sternberg Press. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Hendry, C. (2016). Haziran 12, 2025 tarihinde <https://cjhendry.live/>: <https://cjhendry.live/> adresinden alındı

Hendry, C. J. (2016). Saint Laurent Shoes (Unfinished) [Hiperrealist çizim]. CJ Hendry Official Website. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Jenkins, H. (2006). Convergence culture: Where old and new media collide. New York University Press. s. 123-3-114-115. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Keiken. (2023). Haziran 12, 2025 tarihinde Morphogenic Angels [Sanal gerçeklik projesi]: <https://www.keiken.cloud/morphogenic-angels> adresinden alındı

lieberman, z. (2016). *Daily Sketches*. Haziran 12, 2025 tarihinde <https://zachlieberman.net> adresinden alındı

Liebermans, Z. (2020). Haziran 12, 2025 tarihinde <https://artthescience.com/magazine/2020/03/18/features-zach-liebermans-future-sketches/>:
<https://artthescience.com/magazine/2020/03/18/features-zach-liebermans-future-sketches/> adresinden alındı

Luyan, W. (2015). Haziran 12, 2025 tarihinde Delusional Mandala [Video yerleştirme, dijital avatar performansı].: <https://www.luyang.asia/delusionalmandala/> adresinden alındı

Manovich, L. (2001). 'The Language of New Media'. MIT Press. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Paul, C. (2015). Digital art (3rd ed.). Thames & Hudson. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Turkle, S. (2011). Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other. Basic Books. s. 184-185. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

Ulman, A. (2014). Haziran 12, 2025 tarihinde amaliaulman.eu: <https://amaliaulman.eu/Excellences-Perfections> adresinden alındı

Zuboff, S. (2019). The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power. Public Affair. s. 42. Haziran 12, 2025 tarihinde alındı

PLASTİK SANATLAR VE TEORİK BAĞLAMALAR

