

T.C.
ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOĞU VE BATI SANATINDA
SOYUT ANLAYIŞ VE ETKİLERİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI

Nur YÖRÜK

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

İstanbul, 2019



ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

DOĞU VE BATI SANATINDA

SOYUT ANLAYIŞ VE ETKİLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI


Nur YÖRÜK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı:

Dç. Dr. Berna KARAÇALI

Bu çalışma 09.08.2019 tarihinde yapılmış olan Tez Savunma Sınavında tarafımızca incelenmiş olup, kapsam ve kalite açısından Yüksek Lisans Tezi olmaya yeterli bulunmuştur.

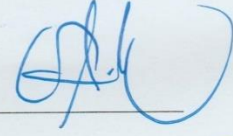


Doç. Dr. Berna KARAÇALI
(Danışman)

Tez Savunma Sınavı Jüri Üyeleri

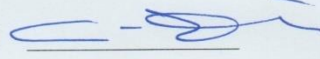
Doç. Dr. Berna KARAÇALI
(Danışman)

GSTF / Altınbaş Üniversitesi



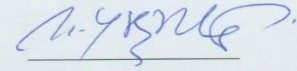
Prof. Dr. Cevat DEMİR

GSTF / Altınbaş Üniversitesi

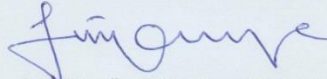


Doç. Dr. Nedret YAŞAR

STF / Yalova Üniversitesi



Bu çalışma bir Yüksek Lisans tezinin tüm gerekli şartlarını taşımaktadır.



Dr. Öğr. Üyesi Lutfiye BOZDAĞ
(Anabilim Dalı Başkanı)



Doç. Dr. Nur Banu KAVAKLI
Enstitü Müdürü

Sosyal Bilimler Enstitüsü onayı:



Bu dokümandaki tüm bilgilerin akademik kural ve etiğe bağılı kalınarak yazıldığını ve tez yazım kuralları kapsamında bu çalışmada bulunan ve özgün olmayan bütün bilgi ve materyallerin referanslandırıldığını temin ederim.

Nur Yörük
[İmza]



İTHAF

Bu çalışma aslında onun varlığında başladı, sonra onu düşünerek ve düşleyerek geçti...
Bu çalışmamı, hep kalbimin içinde benimle olan ama dünyamdan erken ayrılan canım
kardeşim Mustafa Orkun Yörük'e özlemle ithaf ediyorum.



TEŞEKKÜR

Bu çalışma da var olma sebebim, halen beni var etmek için uğraşan sevgili annem Havva Yörük'e, ayrıca hayatta olsaydı bu çalışmayı paylaşıp önerilerini almak isteyeceğim, tatlı sözlerle küçücük bir çocuğa her şehrin sanatını anlatan, seçimimde içime düşürdüğü sanat sevgisinin büyük rolü olan sanatçı ruhlu babam Süleyman Tahir Yörük' e, görünmez varlığıyla, masumiyetinin hayaliyle bana huzur veren melek kardeşim Orkun Yörük'e ve bana destek olan diğer kardeşlerim Esra, Ahmet ve özellikle Serdar'a çok teşekkür ediyorum. Bu çalışma da hayatıma anlam katan moral kaynaklarım yeğenlerim Feride'me ve dünyaya yeni gelen Orkun'uma da teşekkür ediyorum.

Okul yöneticisi göreviyle çalıştığım İSMEK Bağlarbaşı Türk İslam Sanatları İhtisas Okulu hocalarından, hat okumalarında hattat Mustafa Parıldar'a, arşiv ve makale konusunda Marmara üniversitesi öğretim üyesi Talip Mert hocama, çizimleriyle müzehhip Yonca Bacak'a teşekkür ediyorum. Almanca çeviriler de yardımcı olan Zuhale, İngilizce çevirilerdeki yardımından dolayı değerli arkadaşım Bilge Özel'e ve manevi desteklerinden dolayı burada adını sayamayacağım tüm arkadaşlarıma özellikle de Hatice'ye çok teşekkür ediyorum.

Bu çalışmada bilgilerini esirgemeyen Dç. Dr. Nedret Yaşar hocama ve zamanla yarışırken ortaya çıkan zorluklara göğüs germe konusunda beni cesaretlendiren, teşvik eden ve yol gösteren değerli hocam Dç. Dr. Berna Karaçalı'ya şükranlarımı sunuyorum.

ÖZET

DOĞU VE BATI SANATINDA SOYUT ANLAYIŞ VE ETKİLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Nur YÖRÜK

Yüksek Lisans, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, İstanbul Altınbaş Üniversitesi

Danışman: Doç. Dr. Berna KARAÇALI

Ağustos, 2019

Tarihsel süreçte her medeniyet dünyayı algılama biçimlerine göre görsel imgeler üretmiştir. Her kültür bulunduğu ortamın göstergelerinin ve kutsallarının etkisiyle düşünsel bir görme biçimi geliştirmiştir. Kültürlerin görme biçimi ve varlık yorumlaması o dönemin sanat dilini de kurgular. İmgeye bakış doğu ve batı sanatlarının yol ayrımları olmuştur. Biçim ve anlam arasındaki benzerlik ve sanatta temsilin ifadesi tarihte, bazen simgesel, bazen de soyut olarak ortaya çıkmıştır. Aynı yüzyıllarda Doğuda, tefekkürün ilahi ‘sükûnetiyle’ soyutu biçimlendiren kutsal sanat; Batıda ‘mimesis’ anlayışıyla, ‘ifadeci’, bir gerçeğin imgesel ve perspektifsel betimlemesi olarak tezahür etmiştir. 1900’lü yıllarda Batı’da fotoğrafın icadıyla doğadan kopuş ile birlikte, nesneyi anlamlandırma süreciyle yaşanan değişiklik, görme biçimini de değiştirmiş ve yeni bir görsel temsil ile farklı resimsel arayışlar gerçekleşmiştir. Biçimsel serbestlik, yeni akımları ve beraberinde soyuta götüren düşünceleri beslemiştir. Figürün yerini dolduran renk, çizgi, şekil, espas gibi biçimsel unsurlar, artık sanatçıların

tablolarında metafizik bir anlatımının 20. yy. sanatındaki başlıca ifade biçimi olarak yerini almıştır.

Tarihi dönemde zamansal farklılıkların söz konusu olduğu doğuda ve batıda, ‘soyut düşünce’, ‘görünmeyeni görmek’ felsefesiyle varlık bulan ‘tinsel’ bir bakıştır ve saf olanı tasarlamak şeklinde beliren naturalist bir anlayıştan ayrılıştır. Çalışmamızın bütününde anakronik bir duruma yol açmadan kendi dönemleri içerisinde ele alınan her iki kültürün sanatları, yaşadıkları coğrafya, tarihi olgular, kültür ve inanç bağlamında değerlendirilmiştir. Doğu denildiğinde yerkürenin doğusunda kalan Orta Doğu veya Yakın Doğu olarak bilinen Asya kıtasında yer alan ülkeler kastedilmektedir. Soyut düşüncenin geliştiği bu topraklarda sanat da aynı tarzda gelişme göstermiştir. Bu çalışmada karşılaştırma yaparken doğu sanatları içerisinde Çin, Japon ve Hindu sanatları da incelenerek kısmen değinilmiştir. İslam sanatlarının büyük bir coğrafyaya hâkim olması ve düşünce yapısının tezahürü olarak non-figüratif uygulamanın sanatına belirgin bir biçimde yansması, esas konuyu belirlemiş ve batı soyut sanatının ilerleme çizgisi içerisinde karşılaştırılmalar bu mevzu üzerinde yoğunlaşarak yapılmıştır. Üç bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde, iki kültürün tarihsel gelişimindeki görme biçimleri ele alınmıştır. Temsil anlayışı ile birlikte matematik, batıya perspektifsel bir bakış, doğuya ise soyut bir anlayış getirmiştir. Bu konu diğer ilgili fenomenler ile birlikte ele alınarak iki kültürdeki imge, hayal, görsel konuşma, birlik, çokluk-vahdet ve kesret, boşluk ve doluluk kavramları karşılaştırmalı olarak farklılık ve aynılıklar dâhilinde görme biçimi bağlamında incelenmiştir. İkinci bölümde ‘Soyuta Giden Yol’ başlığı altında, Doğu ve Batı felsefesinde soyut anlayış ‘einführung’ kavramıyla açıklanmış, yine etkileri ve karşılaştırması yapılmıştır. Batıda modernizm ile birlikte soyut sanat akımının ortaya çıkışı, doğuda ise sanatın suret meselesi ile olan bağlantıları irdelenmiş, üsluplaştırmaya yönelik ve sembolik aktarımları vurgulanmıştır. Çalışmamızın üçüncü bölümünde “dönemsel öncelik etkilenmeyi getirmiş midir” ve “Doğu sanatı Batı sanatının biçimsel referansı olabilir mi” düşüncesi doğrultusunda, Doğu ve Batı sanatının oluşumundaki felsefi farklılıklar irdelenmiştir. Bu anlamda soyut sanatın kuramcıları, felsefeleri ve eserleri İslam sanatı eserleriyle karşılaştırmalı olarak

incelenmiş; soyut sanatın iç dinamiklerini oluşturan ‘tinsellik’, ‘görünmeyeni görmek’, ‘varlık fenomeni-saf biçim’ ve ‘geometri’ başlıkları altında ele alınan temel düşünceler değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Görme Biçimi, İmge, Tinsellik, Görünmeyeni Görmek, Geometri.



ABSTRACT

THE CONCEPTION OF ABSTRACT IN EASTERN AND WESTERN ART AND COMPARISON OF THEIR EFFECTS ON EACH OTHER

Nur YÖRÜK

Master of Arts Thesis, Istanbul Altinbas University, Department of Fine Arts and
Design

Adviser: Assoc. Prof. Berna Karaçalı

August, 2019

In historical process each civilization had produced visual images in accordance with their worldview. Each culture has developed an intellectual “way of seeing” shaped by the parameters and *sanctus* of the context in which the culture-in-question had existed. Each culture’s way of seeing and interpretation of being also construct the language of the art of that period. East and West’s approaches to the image constituted their turnout. Similarity between form and meaning, and the expression of the figuration in art emerged in historical process in either figurative or abstract ways. In the same centuries, while in the East the sacred art shaped the abstract by the means of divine “tranquility” of contemplation, in the West –stemming from the “mimesis” approach– the sacred art emerged as “expressionist”, the imaginary and perspectival description of a reality. The invention of photography in the West in the 20th century caused disengagement with nature and accordingly the change in the process of interpreting the subject has also changed the way of seeing; as a consequence of which a new visual figuration and different pictural quests have been come out. Liberality in the form fostered new trends and thoughts leading to the abstract. The formal elements like color, line, image, and

space which replaced the figure began to appear on the paintings of the artists as the main explanandum of a metaphysical expression in the 20th century.

In East and West, who do not experience historical periods synchronically, the “abstract thought” is a “spiritual” view that came into existence by the philosophy of “seeing the invisible” and a departure from naturalist view that aims to design the pure. In this study, the arts of both cultures have been evaluated by taking their geography, history, culture and religion into consideration in order to avoid falling into the mistake of anachronism. What is meant by the East is the countries on the Asian continent titled as either Middle Eastern or Near Eastern countries, taking place on the eastern part of the sphere. Abstract thought had been developed in these countries, and the art had advanced in the same direction. While making comparisons, this study also refers to and deals partly with the Chinese, Japanese and Indian arts among the eastern arts. The main issues of this study are the facts that Islamic art encompass a vast area and that as a manifestation of its worldview non-figurative approach dominates Islamic art, and the comparisons to the Westerns abstract art have been made mainly on this basis. This thesis is composed of 3 chapters. In the first chapter the ways of seeing in both cultures as they emerged in their historical development have been analyzed. The perception of figuration and mathematics introduced to the West a perspectival viewpoint, while to the East an abstract one. By analyzing this issue together with other related phenomena, the concepts in both cultures of image, imagination, visual speech, unity and abundance (*vahdet-kesret*), emptiness and fullness have been evaluated comparatively within the context of way of seeing. In the second chapter titled “The Way to the Abstract”, abstract conception in Eastern and Western philosophy has been studied with reference to the concept of “*einfuhlung*”. This chapter also touches on the issues as the emergence of abstract art in the West in conjunction with modernism, and the relation of Eastern art to the matter of figure. Accordingly inclination towards stylization and symbolic transmission has been underlined. In the third chapter, the philosophical differences in the formation of Eastern and Western art have been analyzed along with the questions of whether historical precedence of Eastern art has affected the Western art and whether Eastern art can be considered as composing the formal reference of the Western art. In

this context, theoreticians of abstract art, their philosophy and works have been investigated in comparison with the works of Islamic art, and the main lines of thought that were grouped under the titles constituting the inner dynamics of the abstract art – namely “spirituality”, “seeing the invisible”, “phenomenon of being–pure form” and “geometry” – have also been dealt with.

Keywords: Way of seeing, Image, Spirituality, Seeing the invisible, Geometry



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	x
İÇİNDEKİLER.....	xiii
ŞEKİLLİSTESİ.....	xv
RESİMLİSTESİ.....	xvi
KISALTMALAR.....	xxiii
GİRİŞ.....	1
1. DOĞU BATI KÜLTÜR AYRIMINDA GÖRME BİÇİMİ.....	5
1.1. Perspektif ve Matematiksel Bakış.....	14
1.2. İmge: Hayal Kavramı.....	37
1.2.1. Görsel Konuşma.....	56
1.3. Kesretten Vahdete-Çokluktan Birliğe.....	77
1.4. Boşluk ve Doluluk.....	87
2. SOYUTA GİDEN YOL.....	114
2.1. Doğu ve Batı Sanatında Soyut Anlayış-Einfuhlung Teorisi.....	114
2.2. Batı Sanatında Soyut Sanatın Habercileri- Soyut Sanat.....	129
2.3 Doğu Sanatında Suret ve Üsluplaştırma.....	174

3. DOĞU VE BATI SANATININ SOYUT KAVRAMA GETİRDİĞİ DÜŞÜNCELER VE SOYUT SANATÇILAR BAĞLAMINDA KARŐILAAŐTIRMA.....	199
3.1. Varlık Fenomeni- Hiç -Saf Resim- Sıfır Biçim.....	199
3.2. Tinsellik ve Görünmeyeni Görmek.....	219
3.3. Tefekkür ve Geometri.....	245
SONUÇ.....	285
KAYNAKÇA.....	289

ŞEKİL LİSTESİ

- Şekil 1: Rumi Motifi.....194
Çizim: Yonca Bacak.
- Şekil 2: Hatai Motifi.....194
Çizim: Yonca Bacak.
- Şekil 3: 64 Bölmeli Mandala247
Burckhardt, T. (2017). Doğu'da Ve Batı'da Kutsal Sanat. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Şekil 4: 81 Bölmeli Mandala.....247
Burckhardt, T. (2017). Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Şekil 5: Madolyonlu kapalı sitemde geometrik geçme, 15. yy., Topkapı Müzesi Kitaplığı.....250
- Şekil 6: Radyal Kubbe, Mukarnas Eskizleri, Topkapı Sarayı, 15. 16. Yy. İstanbul Topkapı Sarayı Kütüphanesi.....256
- Şekil 7: Konya Karatay Medresesi'ndeki mukarnas tasarımı.....262
Mülayim, S. (2006). Mukarnas maddesi. (31), 126-128. İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.

RESİM LİSTESİ

- Resim 1: Vincenzo Foppa, Kralların Hayranlığı, 1456-1515, Tuval üzerine yağlı boya, 238,8 x 210,8 cm, National Gallery, Londra.Envanter numarası NG729, Galeri Odasındaki Yer.....10
- Resim 2: Jan Gossaert, Kralların Tazimi, 1500-1515, Tuval üzerine yağlı boya, 177 X 161 Cm, National Gallery, Londra.....11
- Resim 3: Diyarbakır Ulu cami, Boğayla Dövüşen Arslan, Diyarbakır Ulu Camii avlusu doğu girişi köşeliğin kabartma detayı, 1091-1092, taş üzerine kabartma.....13
- Resim 4: Masaccio, Kutsal Üçlü, 1427 civarı, fresk, 680 x 475 cm, (Santa Maria Novella Floransa).....20
- Resim 5: İbn-ül Heysem, Kitap-el Menazır (Latince baskısı), 1572, Kitap Kapağı.24
Belting, H. (2012). Floransa ve Bağdat (Çeviren Zehra Aksu Yıldırım). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- Resim 6: Topkapı Geometrik Çizimler Perşömenleri Rulosu, Parşömen Üzerine Çizim, 1500 Yılları, İstanbul Topkapı Sarayı.....36
- Resim 7: Hans Holbein, Henry VIII, 1536-1537, tuval üzerine yağlı boya, 87 x 72 cm, Walker Art Gallery, Liverpool.....39
- Resim 8: Nakkaş Osman, Hünernâme Sultan 2. Murad'ın Cülus Minyatürü, 16. yy., Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan, Hazine, nr. 1523, 1524.54
- Resim 9: Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği, Alçı Sıva Üzerine Tempera, 460x880 cm., İtalya-Milan'da Santa Maria Della Grazie Manastırının Yemek Salonu, Milano.....59
- Resim 10: Siyeri Nebi, Hz. Muhammed'in Ölümü, 1595, TSMK. H. 1221 no'lu yazma.....62
- Resim 11: Mimar Sinan, Süleymaniye Camii, 16. Yy., İstanbul, Türkiye.....64
- Resim 12: Wells Katedrali, 13. yy. İngiltere.....65

Resim 13: Rafeello, Aziz Paulos'un Atina Vaazı, 1515-1516, Tuvale Monte Kağıt Üzerine Siyah Tebeşir Ve Kireç Boya, 304x404 Viktoria ve Albert Museum, Londra.....	66
Resim 14: Nakkaş Osman, Çelebi Mehmed, 1583, Aharlı Kağıt Üzerine Toprak Boya, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi.....	71
Resim15: Konya Sırçalı Medrese, Taçkapı Bezemesinde Çarkifelek ve Evren Betimlemesi, 1242, Taş Cephe.....	79
Resim 16: Albrecht Dürer, Meryem'in Ölümü, 1510, Ağaç baskı, 293 x 206 mm. Motiflerin Köken ve İkonografik Anlamları Üzerine bir Değerlendirme.....	80
Resim 17: Rembrant, Meryem'in Ölümü, 1639, Gravür, Asit oyma, Kuru kazıma, 409 x 315 mm.....	82
Wölfflin, Heinrich. (1990). Sanat Tarihinin Temel Kavramları (Çev.Hayrullah Örs), İstanbul: Remzi Kitabevi	
Resim 18: Rembrandt van Rijn, Amsterdam Çuhacılar Loncası Seçici Kurulu, 1662, Tuval üzerine yağlı boya, 191.5 x 279 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda.....	83
Resim 19: Martin Schongauer, İsa'nın Doğuşu, 1470-1473 dolayları, Oyma resim (gravür), 25.8 x 17 cm., Alte Pinakotek, Münih.....	93
Resim 20: Bartolomeo Montagna, Noli me tangere, Paneldeki Yağ, 1490-1500, Tempera,160 x 172 cm., Berlin, Almanya Museen zu Berlin.....	94
Resim 21: Matrakçı Nasuh, İstol-Belgrad (Maceristan), 1548-1549, Aharlı Kağıt Üzerine Toprak Boya, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi.....	95
Resim 22: El-Hamra Sarayı, Bitkisel ve Geometrik Bordür Detay, XIII. yy., İspanya.....	100
Resim 23: Şah kulu, Saz Yolu Tezhibi, 1526-1545, Aharlı Kağıt Üzerine Toprak Boya, The Cleveland Museum of Art.....	101
Resim 24: Mehmet Kara Memi Muhibbi Divanı, 1554, Aharlı Kağıt Üzerine Toprak Boya, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi.....	102
Resim 25: Mehmet Emin Efendi, Celî Sülüs Levha, H. 1335/ M.1916-1917, Aharlı Kağıt Üzerine Beyaz Mürekkep).....	103

<https://www.ketebe.org/en/artist/mehmed-emin-yazici-561>, (Erişim Tarihi: 21.05.2019)

Resim 26: Mustafa İzzet Efendi, Hz. Muhammed (Sav) Levhası, 1847-1849, Kenevirden Yapılmış Yeşil Zemin Üzerine, Altın Yıldız, Ayasofya Müzesi.....104

Resim 27: Mustafa İzzet Efendi, Hz. Hüseyin (Ra) Levhası, 1847-1849, Kenevirden Yapılmış Yeşil Zemin Üzerine, Altın Yıldız, Ayasofya Müzesi.....104

Resim 28: Sami Efendi, Celi Talik, H.1319/M. 1901-1902, Aharlı Kağıt Üzerine Zerendud105

<https://www.ketebe.org/sanatkar/sami-efendi-747>, (Erişim Tarihi: 20.06.201

Resim 29: Hattat Sami Efendi, II. Abdulhamid Tuğrası, II. Abdulhamid Tuğrası, 1876-1879, Aharlı Kağıt Üzerine Altın..... 106

Derman, Uğur (2009), Hat ve Tezhip Sanatı/ Editör: Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. (Erişim Tarihi: 20.06.2019).

Resim 30: Hattat Sami efendi, olgun seviyedeki II. Abdulhamid Tuğrası, 1905, Aharlı Kağıt Üzerine Mürekkep, (29 yerinde tespit edilen ölçü birliği).....107

Derman, Uğur (2009), Hat ve Tezhip Sanatı/ Editör: Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Resim 31: Hattat Sami efendi, olgun seviyedeki II. Abdulhamid Tuğrası, 1905, Aharlı Kağıt Üzerine Mürekkep, (12 yerinde tespit edilen kürsü boyu uzunluklar)..... 107

Derman, Uğur (2009), Hat ve Tezhip Sanatı/ Editör: Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Resim 32: Tuğranın bölümleri Kürsi, Beyzeler ve Hançere, Tuğlar.....108

http://dhgm.meb.gov.tr/Yayimlar/dergiler/Milli_Egitim_Dergisi/143/2.htm,

(Erişim Tarihi: 20.06.2019

Resim 33: Shih-t'ao, Manzara, 17. yy, Sulu boya, Kâğıt üzerine Mürekkep109

Cheng, F. (2006). Boşluk ve Doluluk (Çev.Kaya Özsezgin). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Resim 34: Carlo Carra, II pino sul mare, 1921, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 773×1000,

National Gallery of Modern and Contemporary Art, Modern Art Museum.125

Resim 35: Paul Cezanne, Yıkılanlar, 1890-1892, Tuval Üzerine Yağlı Boya,60x82,

Musee de Orsay, Paris.....139

Resim 36: Pablo Picasso, Avignon'lu Kızlar, 1907, 244x234, Tuval Üzerine Yağlı Boya, the Museum of modern Art, Newyork.....	141
Resim 37: Wassily Kandinsky, Kompozisyon VIII, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 201, Guggenheim Müzesi, New York.....	150
Resim 38: Claude Monet, Saman Yığınları, 1891, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x95, The Art Institute of Chicago.....	151
Resim 39: Malevich, Oduncu tablosu, 1912-1913, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 94x71,5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.....	157
Resim 40: Malevich, Bileyici: Titreşme Prensibi (Bıçak Bileyicisi), 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 79.5 x 79.5 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galeri.....	158
Resim 41: Piet Mondrian, Gün Işığında Yel Değirmeni, 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 114x87, Gemeente museum, Lahey (Hollanda).....	162
Resim 42: Mondrian, Kızıl ağaç, (1908); Gri ağaç, (1912) ve Çiçek Açan Elma Ağacı (1912), Tuval Üzerine Yağlıboya, Gemeente Müzesi, Lahey.....	163
Resim 43: Theo van Doesburg, Compositions (The Cow), 1917 – 1918, Karakalem, Tuval Üzerine Yağlıboya, 119 x 75.1 cm, (Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York).....	166
Resim 44: Mondrian, Kompozisyon, tuval üzerine yağlıboya, 119 x 75.1 cm, 1916, (Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.....	167
Resim 45: Mondrian, Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 39.5 x 35, Gemeente Müzesi, La Hey.....	168
Resim 46: Mondrian, Victory Boogie-Woogie, 1944, 127 cm × 127 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Gemeente Müzesi, La Hey.....	171
Resim 47: Elhamra sarayı, 13.yy, Gıranata, İspanya.....	188
Resim 48: Eşrefoğlu cami mihrabından çini ayrıntı, Beyşehir, 13. yy. (1251-1252), Geçmeli yıldız desenli renkli çini mozaiği, Türkiye.....	191
Resim 49: Zengin Ata Türbesi, Ana Cephe Seramik Ayrıntı, 14. Yy. sonu, Seramik, Taşkent, Özbekistan.....	195

Resim 50: Karamemi, Muhibbi Divanı, 1565, Aharlı Kağıt Üzerine Toprak Boya, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi.....	197
Resim 51: Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1914-1915, Tuval Üzerine Yağlıboya 80x80 cm, Tretyakov Devlet Galeri.....	208
Resim 52: Malevich, Beyaz Üzerine Beyaz Kare, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1918, Modern Sanat Müzesi, New York.....	213
Resim 53: Ferman, Divani Yazı İle Yazılmış IV. Murad Tuğralı, Maliyeden Bağdat Sahrasında Mardin Kadısına Hitaben Yazılmış, 21 Şâban 1048, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, nr. E.5222/32.....	223
Resim 54: Veliyyüddin Efendi'nin mâil ta'lik kıtası (II. Abdülhamid Koleksiyonu, nr. 439).....	226
Resim 55: Kandinsky, Nokta, Çizgi, Plan, 1925, Kâğıt üzerine Mürekkep..... Disegni quadri famosi da colorare composition Kandinsky, Arte e Disegni, (Erişim Tarihi: 23.04.2019).	228
Resim 56: Kandinsky, Noktaya Serbest Eğri- Geometrik Eğrilerin Sesi Eşliğinde, 1925, Kağıt üzerine Mürekkep, 40 x 30,2 cm. https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!/search?artist=Kandinsky , (Erişim Tarihi: 23.04.2019)	230
Resim 57: Kandinsky, Kalem ve Mürekkep Çizimi, 1926, Kâğıt üzerine Mürekkep... http://deconstructed.org.uk/DeBlog/kandinsky-drawing-1926/ , (Erişim Tarihi: 23.04.2019).	234
Resim 58: Malevich, Beyaz Üzerine Büyük Haç, Beyaz Üzerine Beyaz Haç ve Siyah Haç, 1922, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 88x70 cm., Amsterdam, Stedelijk Müzesi...	235
Resim 59: Şahkulu, Saz Yolu Tezhibi, 1526-1545, Aharlı Kâğıt Üzerine Toprak Boya, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Albüm, Hazine, nr. 2147.....	240
Resim 60: Mondrian, Evrim, 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, Merkez Levha 183 x 87.5 cm, yan kanatlar 178 x 85 cm, (Gemeente Müzesi, La Haye).....	242
Resim 61: Mustansırıyye medresesi cephe süslemesi, 1228-1233, tuğla işi, on iki dilimli daire kalıp, Bağdat, Irak.....	252

Resim 62: Nasır bin Ali Türbesi, bordür ve çizimi, 10. yy., Özkent.....	255
Resim 63: Kayseri Sultan Han, Portal, Taş Bezeme, 13.yy., Kayseri,Türkiye.....	258
Resim 64: İbn Tolun Camii, Pencere Şebekeleri, (876-879), Kahire, Mısır.....	263
Resim 65: Kare Maklı hat kompozisyon panelleri, 15. yy., Parşömen Üzerine Çizim, İstanbul Topkapı Sarayı Kütüphanesi.....	268
Resim 66: Karahisari, (Büyük kıt'ada En'amı Şerif başında), Başda dört defa 'Elhamdülillah' ortada mürekkeple 'Besmele', altla altınla 'İhlâs' suresi, 1443, Aharlı Kağıt Üzerine Mürekkep ve Altın, Türk İslâm Eserleri Müzesi.....	270
Resim 67: Karahisari, ortada Besmele, 1443, Aharlı Kağıt Üzerine Mürekkep, Türk İslâm Eserleri Müzesi.....	270
Resim 68: Karahisari, İhlas suresi, 1443, Aharlı Kağıt Üzerine Altın, Türk İslâm Eserleri Müzesi.....	273
Resim 69: Karahisari, Başda dört defa 'Elhamdülillah', 1443, Aharlı Kağıt Üzerine Altın, Türk İslâm Eserleri Müzesi.....	274
Resim 70: Karahisari, Büyük En'am ı içinde Müselsel Besmele, 1443, Altınla Ve Kenarları Tahrirli, Türk İslâm Eserleri Müzesi.....	275
Resim 71: Mondrian, Izgaralı Kompozisyon 3: Gri Çizgilerle Eşkenar Dörtgen, 1918, Tuval Üzerine Yağlıboya, Köşegen 121 Cm, (Gemeente Müzesi, La Hey).....	280
Resim 72: Mondrian, Brodway Boogie-Woogie, 1943, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127x127 cm. New York Modern Sanat Müzesi.....	282

KISALTMALAR LİSTESİ

yy.	Yüzyıl
M.	Miladi
H.	Hicri
S.	Sayfa
C.	Cilt
TDV.	Türkiye Diyanet Vakfı
nr.	Numara
TSMK	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
Sav	Sallallahu aleyhi vessellem
Ra	Radıyallahu anh
Hz.	Hazreti
Çev.	Çeviren



GİRİŞ

Eğer ki bir filozof dünya üzerinde olan biteni anlamak istiyorsa önce bütün sanatların beşiği, Batı'nın her şeyi borçlu olduğu Doğu'ya dönmelidir yüzünü.

Voltaire

Doğu felsefesinde gelişen soyut anlayış, Batı'da 1900'lü yıllarda tezahür eder. Madde ve manada yol ayrımları olan iki kültürün hem dönemsel hem de inanç ve uygulamalarında sanat tarihinde izdüşümleri farklı olmuştur. Bu ayrımları güçlendiren faktörlerden birisi de görme biçimidir. Batıda amaç olan sanat, mimesis kavramıyla gerçekliğin temsiline yönelir. Araç mesajın kendisidir. Göstergeler, görsel ve simgesel imgeler ile gerçekliği yaratır, öyküleyici resim anlayışı içinde ikonografik ve sembolik bir anlatımla teolojik konuları ifade eder. Rönesansla birlikte temsil kimliği, Hıristiyan öğretileri ve sanat hamilerinin öngördüğü şekilde, doğanın gözlemi ve aynı zamanda zihinsel bir idealizmle betimlenir. Matematiksel kurgu hâkimiyetinde 'nesneyi görüldüğü gibi değil, olması gerektiği gibi' temsil etme anlayışı hâkim olmuştur. Dönemsel olarak Batı sanatı gerçeklikten, figürden ve doğadan kopmaya hazır değildir. Doğuda sanat araçtır gaye güzele ulaşmaktır. İnancını görünmeyene yansıtarak ve görmeyi, perspektiften izole ederek kutsalını anlatmaktır. Tefekkürün estetiğini, manevi duyumda rasyonellikten kaçarak uygulamaktır. Sonsuzluğun tekrarlayıcı ahenginde devam eden geometrik yansımalar çokluktan birliğe doğru saflaşmadır.

"Görünmeyeni görmek, görünmeyenin peşine düşmek" soyut sanatı getirmiştir. Doğu sanatçısı, realizmden uzak hayalin tasavvuru içerisinde temaşa ettiği maddeden tecrit

olmuş olmanın hafifliği ile vecd halindedir. Kandinsky de soyutu resmederken o vecd halini; renk ve biçime uyarlayarak tinsellikle yakalamıştır.

Modernizm ile birlikte gelişen anlayış, Avrupa'nın değişim sürecinde, başka uygarlıkların yapılarını ve kültürlerini tanıyabilme olanağı sağlamış, sömürge ve doğu ülkelerinin sanatına ilgiyi daha çok arttırmıştır. İslam sanatında tefekkürle kendiliğinden gelişen soyut anlayış, Batı kültürüne yüzyıllar sonra gelebilmiştir. Belki de Batılı sanatçı, 1900'lü yıllarda fotoğrafın icadıyla özgürlüğünü elde etmiştir ve Worringer'in kavramıyla "kendiliğinden şey" böylece oluşmuştur. Doğü mistisizmdeki soyut düşünce kavramlarını ancak hür iradesiyle kavrayan ve "özdeşleyim" kurarak figürden kurtulan batılının bir içtepidir soyut sanat. Bir yarış atı gibi yüzyıllarca gerçeğin peşinde nefes nefese koştururken, doğü sanatının hikmet ve bilgelik penceresinden sonsuzluğa bakışıdır, kendini bu saflığa bırakışıdır.

Doğunun inanç yapısındaki kodlar soyutlaşarak sanatına yön vermiştir. "Kendiliğinden şey"; İslam sanatçısının dış yapının gizlediği içyapıya erişerek ve sadeleştirerek kesretten bire, tecrit edilmiş bir tasavvurla ve Vahdet'i Vücut, Enel Hak dediği eşyanın gerisindeki gize ulaşmasıdır. Müslüman sanatçı, geometrik algılama ve sonsuzda bir/leşirme çabası ile eşyanın özüne inmiş ve tek olanda eriyip anlamın ruhunu resmetmiştir. İlahi nurun aydınlatmasıyla saflaşan sanatın mücerret ruhunu, eserine yansıtarak görünenin ardındaki görünmeze ulaşmıştır. O zamansızlık ve mekânsızlık tasavvuruyla oluşun mecazi hayretle bir sırrı keşfetmeye doğru yolculuk yapmaktadır. Bu yolculuğunda eşlik eden renkler, çizgiler, imgeler onu mutlak gerçeğe götürün estetik soyutlamaların armonisidir. Doğü, görünen âlemin ötesindeki görünmezi tasarlar. Güzeli soyut olarak ifade eder. Soyutlama, maddeden manaya evrilerek fizik

ötesi bir düşünceyle şekillenmiş bir dinin sanatında, gereklilik olarak karşımıza çıkar. İslam sanatında uygulanan soyut anlatım, Batı sanatındaki gibi kurgulanmış bir form değildir.

Yüzyıllar boyu Batı sanatçısı kutsalını mimesis anlayışın etkisinde görsel ifadeyle resmederken, İslam sanatının menevi dilini oluşturan Kur'an'ın 'oku' emrine muhatap olan müslüman sanatçı, tefekküre yönelmiş ve kutsalını ritmik, fonetik ve ruhun geometrisi olan harflerle tasarlamıştır. İslam sanatının, en soyut biçimleri olan 'hat sanatı' etkileri ve geometrinin kozmik döngüsel örüntülerinin sembolik arketipleri 'Selçuklu geometrileri', soyut sanatçıların eserlerinde nasıl biçimlenmiştir? Ayrıca zamansal aşkınlığın belgesel varlığını yansıtan, perspektif ve gölgeyi itibarsızlaştıran minyatürler bu tablolara nasıl girmiştir?

Doğadan uzaklaşarak onu bilme üzerine kuramlarla analitik düşünce biçimi geliştiren Batı ve doğayla uyum içinde bir bütünleşmeyle sezgisel bir yaklaşıma sahip Doğu medeniyetlerinin estetik ve sanat anlayışlarında ayrımlar bulunmaktadır. Yüzyıllardır kavramsal olarak zıtlıkla ifade edilen farklı kültürel algılarla beslenen Doğu ve Batı, tarihi süreçte felsefelerindeki ayrılıklara rağmen birçok konuda olduğu gibi sanat anlamında da birbirlerinden istifade etmişlerdir. Doğu'nun düşünce felsefesi, soyuta giden yolda Batı'nın sanatına hem felsefi hem de biçimsel etkiler getirmiştir.

İslam dininin ortaya çıkışından itibaren Batı toplumlarıyla ve kültürleriyle coğrafi ve siyasi karşılaşmalar hep olmuştur. Özellikle Endülüs İslam medeniyeti ile çevresindeki medeniyetlerin kültür alışverişi Kurtuba ve Toledo' da başlamıştır. Geziler, kitap çevirileri, ticaret, coğrafi keşiflerin etkileri, Rönesans'ın arkasındaki Doğu gücünü göstermekledir. Ünlü matematikçi İbn'ül Hey'sem, orta çağdaki optik görme teorisini

değiştirerek, Rönesans'ı doğuracak perspektife kapı aralamıştır. Brunelleschi, İbn'ül-Heyssem'in bilim olarak geliştirdiği 'Kitabü'l Menazır'da, batıların 'perspectiva' ya da 'camera obscura' adıyla bilinen yazılı tekniği resme uygulayarak perspektifi icat etmiştir.

Bu argümanlarla desteklediğimiz araştırmamızda, 20. yüzyıl Modern Batı Sanatının doğuşunda toplum yapısındaki değişimler, endüstri devrimi, bilim ve teknolojik gelişmelerin güçlü tesirleri söz konusudur. Ancak modern sanatın gelişim çizgisinin de Afrika sanatı ve özellikle Doğu sanatlarıyla tanışmalarının da rolü büyüktür. Sanatlarına yön vermede 1900'lü yılların başlarında Paris, Münih gibi Avrupa kentlerinde açılan Türk İslam Sanatları sergileri, yeniliğin izini süren birçok Avrupalı sanatçı için esin kaynağı olmuştur.

İslam sanatı örnekleri hat, minyatür sanatı, halı, kilim motiflerine olan alaka yeni bir üslup anlayışıyla, farklı deneyimler ortaya koymaya çalışan sanatçılar için bulunmaz bir fırsat haline gelmiştir. Minyatürün, renkçi ve gerçeği hayal kavramıyla kaynaştıran anlayışıyla gölge mevhumunu literatüründen çıkaran, yansısamacı perspektifi kullanmayan, naif biçimsel özellikleri batılı sanatçı için bu arayışta bir buluş olmuştur. Saflaşma, sembolize etme, çizgisel öğeleri geometrik esaslarla uygulama bu şekilde bir yaklaşımı getirmiştir. Doğu sanatından ilham alan sanatçılar kendilerine özgü ifade dilini kullanarak özgün tarzlarını bulmuşlar ve eserlerine uygulamışlardır.

1.DOĞU-BATI KÜLTÜR AYRIMINDA GÖRME BİÇİMİ

Gerçekliğin açıklanması ve denetlenmesinde insanoğlunun elindeki en önemli araçlardan biri görme duyusudur. Ancak görme yalnızca bir iletim ortamı sağlamakla kalmaz evren ile kurulan ve eşyayı tanıyıp bilmeye yönelik bir iletişimde sağlar. Bundan dolayı düşünmeyi gerçekleştiren asıl faktör görmedir. Leppert bu durumda temsilin devreye girdiğini ifade eder ve ona göre "imgeler sözcüklerle ifade edilecek görsel çevirilerden daha çok dünyaya dair bir şuurun görsel transformasyonudur". Konuyla ilgili Romalı bilgin Pliny şöyle diyordu: Görme ve gözlemlemenin asıl enstrümanı zihindir: "gözlerin rolü bilincin görsel unsurlarını alan ve taşıyan bir tür kap fonksiyonu görmektir. Şurası belli bir gerçek ki, görebilmemiz için kısmen tarihe ve kültüre özgü kimi 'beceriler'e sahip olmamız gerekiyor" (Leppert, 2009: 37).

"Her imgede bir görme biçimi yatar" diyen Berger, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünüm olarak imgenin, ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümün düzeni olduğunu belirtir. Bir ressamın görme biçiminin bez ya da kâğıt üstüne yaptığı imlerle yeniden canlandırıldığını, her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi farklı algılamamızın ya da değerlendirmemizin nedeninin aynı zamanda görme biçimimize de bağlı olduğunu ifade eder (Berger, 1995: 10). O halde 'her imge belli bir görme tarzını somutlar'. Ya da daha doğrusu, 'tarihsel, toplumsal ve kültürel açıdan kendilerine has olan birbirleriyle çekişen ve çelişen görme tarzlarını somutlar'. Tam da bundan dolayıdır ki, imgelerin 'içerik'leri sözcüklerin ikamesi değildir. Çünkü bunlar sözcüklerin yerine geçmekten çok daha fazlasını akla getirir (Leppert, 2009: 37).

Tunalı, "her insanın belli bir görmesi olduğu gibi, her dönemin de belli bir görmesi, belli bir varlık yorumlamasının olduğunu ve görmenin insan ile dünya arasındaki bağı

gösterdiğini vurgular. Çünkü İnsan, dünya karşısında nasıl duruyorsa, dünyayı o şekilde görür. Yani sadece insanların ve dönemlerin değil, her felsefe görüşünün, sanatta her 'İzm'in de belli bir görmesi, dünya karşısında belirli ve yeni bir duruşu vardır. Bunun için her felsefe ve her 'İzm', dünyayı, varlığı yeni bir şekilde görmeyi ifade eder, yeni bir bilgi objesini geliştirir" (Tunalı, 2008: 12).

Kültür, görsel imgelerle varlık bulmuş ve etkilenmiştir. Tarihin her dönemindeki medeniyet, görsel imgeler üreterek, dünyanın nasıl algılandığını ve tasavvur edildiğini göstermiştir ve bu açıdan bu imgeler yazı ile eşdeğer bir koşutta değerli olmuşlardır. Sanatsal açıdan veya dinsel açıdan önemli bir eser, aslında o kültürün düşünce, yaşantı ve görme biçimini bize iletmektedir. Toplumların gerçekliği idraki ve bunu ifade etme biçimleri belirgin bazı ayrımları ortaya çıkar. Temsil edilen formun temsil ettiği şey kültürlerin algılarına göre değişmektedir. Kültürel farklılıklar estetik farklılıklara da yol açmaktadır. Tüm bu ayrımlar kültürlerin kendini ve evreni algılayışında, ayrıca mekân ve zaman anlayışında gerçekleşir. Farklı coğrafyaların ve farklı düşünsel birikimlerden oluşan bir ayrım söz konusudur: Doğu-Batı kültür ayrımı.

Doğu ile Batı kültürlerini ve sanatsal ifadelerini incelediğimizde, sanatsal kurgu, düzenleme ve yapılarındaki farklılıkların egemen olduğunu görürüz. Bu, zamanın, mekânın ve bu olgular içindeki insanın düşünsel yapılanmasından kaynaklıdır (Yılmaz, 2017: 246). Erzenin ifadesiyle, "Sanat doğu için bütünleşmenin bir aracıdır ve sanatın kendisi bir estetik düşüncenin belirtilmesidir. Batı ise genelde ahlakçı bir tavır alır. Bunun iyi ya da kötü olması önemli değildir, önemli olan güzelin ve beğenin sosyal ortama ya da merkezi güç dinamiklerine göre anlaşılmasıdır" (Erzen, 2016: 134). Doğu düşünce sisteminde tabiat bir bütün olarak ele alınır. Tüm canlılar bir sistemin

öğeleridir ve bütündür. Bu algılama da sezgi ve hislerin matematiksel düşünceden daha fazla hâkimiyeti söz konusudur. Batı felsefesinde, her nesne veya varlık tek başına ve bağımsız algılandığı için nesnelere ayrı ayrı ele alınır ve nesnelere ortak özellikleri dikkate alınarak tabiat açıklanmaya çalışılır. Tümevarım bir akıl yürütme hâkimdir. Hâlbuki doğulu varlığın ya da nesnelere bütünden ayrılamayacağını ve bütünden ayrılarak açıklanamayacağını savunur. Bununla birlikte batılının bireysel dürtülerinin daha kuvvetli olduğunu, doğulunun ise daha fazla kolektif olduğunu görürüz. Batılı tek olma eğilimdeyken, doğulu ait olma edimindedir (Yılmaz: 2017: 244).

Doğu-Batı karşılaştırması yapıldığı zaman düşünsel farkların sanatta ve estetik anlayışta da aynı ölçüde uzlaşmadığını görürüz. Genellemeler ne kadar yanlış yönlendirmelere neden olsa da zamansal perspektiften baktığımız zaman iki farklı kültürün, estetik ve sanat anlayışlarının da farklılıklar gösterdiğine tanık oluruz. Bu farklılıklar Batı'nın eleştirel ve analitik, Doğu'nun yaşantısal olduğu düşüncesinde temellenir (Erzen, 2016: 125). Batılı, resmi tümüyle kavramak istediği için resme belirli bir uzaklıktan bakar ancak bir Çinli, kitap okur gibi resme odaklanmak için fazlasıyla yaklaşır yavaş yavaş kavramaya çalışır ve dikkatini bir noktaya verir ve bu noktadan başlayarak, tüm resmi ortaya çıkarır (Okay, 1991: 210-211). Dünyayı daha iyi anlamak için zihni tecrit eden yani bedenden ayıran ve benliği bağlarından koparan diyalektik Batı yaklaşımı sonunda Varlık ve dünya ile bütünleşmeye çabalamaktadır. Bireyselliğe karşı ve bütünsellik peşindeki Doğu yaklaşımı ise sonsuz bir gizem olarak algıladığı ve akılla anlaşılabilir görüldüğü âlemde kendini yok etmektedir (Erzen, 2016: 139). Bu da her iki anlayışa tesir edecek ve güzeli algılayışlarında Batıya somutu, Doğuya soyutu getirecektir.

Hilmi Yavuz, doğu ve batı sanatının tarihsel ve kültür ilişkisi içerisinde dönüşümünü açıklayarak görme biçimine etkilerini şu şekilde ifade eder, “Batı sanatının ikonografik çözümlemesi, resim alanında simgesel (symbolique) olandan temsili (representative) olana doğru dönüşümü gösteren bir şema sunar ve şemanın hangi somut tarihsel koşullarla belirlendiğini ortaya çıkarmak ise, elbette, ikonografik çözümlemeden farklı, soyut ve anlaksal bir dizgeleştirmeyi öngörür” (Yavuz: 1999: 227).

Kilise babalarına¹ ait ve ibadet biçimlerine ilişkin çok sayıda metin merdivene, bir sütuna veya bir dağa benzetmektedir. Hatırlanacağı üzere, bu imgeler evrensel olarak tanık olunan, "Dünyanın Merkezi" formülleridir. Haç, 'Dünyanın Merkezi' simgesi olarak 'Kozmik Ağaç'la özdeşleştirilmiştir. Bu da Merkez imgesinin kendini Hıristiyan zihniyetine doğal olarak dayattığının kanıtıdır. Gökle iletişim işte 'Haç'la (Merkez) kurulmakta ve bu arada 'Evren'in tümü de 'kurtul'maktadır (Eliade, 1992: 196). Batı Hıristiyan sanatındaki dinsel tasvirler, bu anlamda, bütünüyle konvansiyonel (saymaca²) bir özellik taşırlar: Tanrısallık, Erdemlilik, vb. kavramlar ya da İsa'nın göğe çıkışı, vb. konular aracılığıyla görsel hale getirilmiştir (Yavuz, 1999: 229). Hristiyan dinini savunanlara göre, imgeler işaret ve mesaj yüklüdür, kozmik ritimler aracılığıyla kutsalı göstermektedirler. İman tarafından getirilen ifşa İmgelerin 'ilksel' anlamlarını tahrip etmemekte, onlara yalnızca yeni bir değer katmaktadır. Bu yeni anlam, mümin açısından kuşkusuz diğerlerini gölgede bırakmaktadır. İmgeyi yalnızca o değerlendirmekte, ifşa halinde dışa vurmaktadır. Önemli olan doğada okunabilen "işaretler" değil de İsa'nın dirilmesidir; durumların çoğunda 'işaretler' ancak ruhun

¹ Kilise Babaları veya Eski Kilise Babaları: Hristiyanlıkta yazıları din konusunda kural olarak kabul edilen kişilere verilen isim.

²konvansiyonel (saymaca): 1- Toplumun ya da toplumsal kümenin gelenek ve göreneklerine uyan 2- Toplumdaki ya da kümedeki yaygın tutum ve davranış ölçülerine eleştirisiz bir uyarılığı anlatan (tutum ve davranış).

derinliklerinde imanın bulunmasından sonra anlaşılabilmekteydi (Eliade,1992: 196). Yavuz'a göre, "Batı Hıristiyan sanatı, Rönesans'a kadar (konvansiyonel) saymaca anlam' düzeyinde, 'simgesel' bir sanat olarak devam eder. Simgesel olandan temsili olana doğru dönüşüm, Batı Hıristiyan sanatında 'saymaca anlam'dan 'içsel anlam'a doğru bir dönüşümü işaret eder." Genel olarak toplumsal, siyasal ve felsefi yaşamın belirleyicisi olan maddi yaşamın üretim tarzı değişikliğe uğrayarak yeni ve daha ileri üretim ilişkileri ortaya çıkmıştır. Feodal üretim tarzının, yerini, Kapitalist üretim ilişkisi içerisinde değişen tarihi dönüşümleri biçimlendirdiği birey ve topluluk bu değişimin özgüllüğüne dayalı anlaksal yapıları oluşturmuş ve bu dönüşüm, Batı Hıristiyan sanatında Gerçekçilik'i temellendirmiştir" (Yavuz, 1999: 229). Erzen, bu gerçek ve hakikatin sanatı üreten toplumun kavramına nasıl bir ifade kazandırdığını anlamaya çalışmak gerektiğini ifade eder ve sanatın doğru ya da gerçek ile ilişkisini anlamaya çalışmamız gerektiğini; çünkü gerçeğin ya da hakikatin insan tarafından ne şekilde bilinebildiğine dair yorumların genelde kültürlerin dünyaya bakış tarzlarıyla değiştiğini dile getirir. Ona göre, sanat yapıtının, herşeyden önce, insanın kendi hakkında, kendine dönen refleksif düşünce ve kavrayışının ifadesi olduğunu bu bakımdan yalnızca işaret ettiği nesne ya da olgu hakkında değil, onu algılayanın algısı, kavrama tarzı, yaklaşımı sonuçta sanatçının, grubun ve toplumun değerleri hakkında da ortaya koyduğu gerçeklik geçerli bir şey olmaktadır (Erzen, 2016: 20-22).

Bir başka temel şamanik deney, göğe çıkıştır: Şaman "Dünyanın Merkezi"ne dikilmiş olan Kozmik Ağaç aracılığıyla Göğe girmekte ve orada yüce tanrıyla karşılaşmaktadır. Bilindiği üzere, bütün mistikler bizzat ruhun yükselmesini ve tanrıyla birleşmesini temsil etmek üzere, yükseliş simgeciliğini kullanmaktadırlar. Şamanın göğe yükselmesini Buda'nın, Hz. Muhammed'in veya Hz. İsa'nın yükselmeleriyle

özdeşleştirmeye izin veren herhangi birşey yoktur: hatta bunların herbirinin vecde dönük deneylerinin içerikleri de farklıdır. Fakat bu durum, aşkınlık kavramının evrensel olarak bir yükselme imgesi tarafından ifade ediliyor olmasının ve içinde büyüdüğü dinsel beşik her ne olursa olsun, mistik deneyin her zaman bir göğe yükseliş gerektirmesini engellemektedir. Bundan da iyisi, bazı şamanik vecdler, büyük tarihsel mistiklerin (Hind, Uzak Doğu, Akdeniz dünyası, Hristiyanlık) benzer deneylerini andıran, ışığa yönelik deneylerini devreye sokmaktadırlar (Eliade, 1992: 196).

Gerçekçilik ile olan bağlantı bağlamında Saymaca anlamdan içsel anlama, 'Simgesel' olandan 'Temsili' olana doğru dönüşümü Herbert Read'in' Vincenzo Foppa'nın '*Kralların Hayranlığı*' (Resim 1) resminde görebiliriz; krallar hürmet, yiğitlik ve kahramanlık örneğidirler; Meryem ideal bir kadın figürü olarak çok asil ve ağırbaşlıdır, seyis ve uşaklar bile asil duruşlarıyla Meryem'e eşlik ederler.



Resim 1: Vincenzo Foppa, *Kralların Hayranlığı*, yaklaşık 1500.

Flaman okulu ise aynı konuyu şu şekilde ele almıştır: Mabuse' (Jan Gossaert) nin ünlü resminde lüksün hâkim olduğu bir devrin bütün ihtişamı ve zenginliğe rağmen Meryem, artık ideal bir tip olmaktan çok sıradan bir Flaman ev kadını olarak tasvir edilmiştir; buna rağmen krallar asildir, mukaddes grubun üzerinde tapınan melekler uçuşurken aşağıda tam önde, döşeme kırığı ve birisi bir kemik dişleyen iki köpek gündelik hayatı gösteren sahneler olarak görülür (Yavuz; 1999: 229).



Resim 2: Jan Gossaert, *Kralların Tazimi*, 1500-1515.

Meryem, Feodal Batı Orta çağının dinsel tasvirlerinde erdemliliğin simgesi iken, zamansal bir düşünce değişiminin getirdiği bir görme biçiminin etkisiyle, orta çağ

feodal toplumlarında görülen erdemlilik anlayışından uzaklaşarak, erdemli bir Flaman kadını temsil etmeye başlamıştır. Resmin 'içsel anlamı' temsili düzlemde temellen Batı Hıristiyan sanatında, geleneğin yapısı, ancak, bu ilişkilerin bütünselliği ile açıklanabilir. Doğu sanatında ise bu manada bir dönüşüm yoktur, 'Simgesel' olanla 'Temsilî' olan arasında bir diakroniden³ söz edilemez, tarihsel koşullar gereği bir süreçte birbirini izlemezler. Tam tersine eşzamanlı bir yaklaşım izleyerek belirli bir tarihsel kesitte, birbirinden bağımsız olarak bir arada bulunurlar. Doğu sanatında, kendine özgü bir dönüşümün izleri görülür: Burada Batı sanatındaki gibi simge ile figür arasındaki ikonografik ilişki, önceden belirlenmiş ve konvansiyonel (saymaca) bir ilişki değildir. Bir figür, saf bir kompozisyon oluşturma çabası ve üsluplaştırma farklarıyla öncekinden bütünüyle ayrılan bir başka düşünceyi simgelemek üzere, belirli bir toplumdaki öteki topluma, aktarılır.

'Boğa'yla Dövüşen Arslan' figürü, farklı toplumlarda değişik simgesel anlamlar kazanarak bir toplumdaki ötekine geçmiştir. İlk Pers, Elam ve Mezopotamya uygarlıklarında 3000 yıllık geçmişi süresince 'yılın dönemlerini belirten gökbilimsel bir simge olduğunu; milattan sonra XII. yüzyıl da Anadolu'da, Diyarbakır'daki Ulu Camii girişinde görülen bu figürün (Resim 3), bu kez Selçuklu imparatorluğu'nda simgesel anlamının değişerek feodal beyler arasındaki mücadeleleri belirten siyasal/askeri bir mana ifade ettiğini ve XVIII. yüzyıla ait bir resim-yazıda ise bu figürün dinsel bir simge kazandığını söyleyebiliriz. Burada simge ile figür arasındaki ikonografik ilişki, Batı sanatında olduğu gibi önceden belirlenmiş ve konvansiyonel bir ilişki olarak gelişmediğinden, Doğu sanatında kendine has ve dikkat çekici nitelikte bir dönüşüm vardır (Yavuz; 1999: 230).

³ Diakroni: Artzamanlı, ele alınan bir süre içinde birbirini izleyen.

Batı, sanat ile birlikte dünyayı merkezine kendisini alarak nesnel bir bakış ile incelerken, Batının dışında kalan toplumlar 20. yüzyıla kadar daha çok geleneksel değerlerini ve yerleşik dünya görüşlerini ifade etmişlerdir. Doğu kültüründe “sanat ifadelerinde inanç sorgulanmaz; aklın her zaman daha üstün bir güce bağımlılığına inanılır; bilgilerin kesinliğinden emin olunamaz. En önemli ilgi alanı, içinde bulunulan evren ve dünyadır. İnsan onun içinde, ona bağımlı bir ögedir, onun dışında değildir, ona içeriden bakar (Erzen, 2016: 128). İslam sanatında, ebru yapmak için yalnızca teknik yeterli değildir, işin huzur, gönül ve ruh durumu da önemlidir. Sanatçı, su üstüne resmettiği bu geçici motifleri oluşturmak için düşünüşüyle ruhunu birleştirmelidir ve konsantrasyon halinde dışarıdan soyutlanarak içe doğru yönelmelidir. Yani ebru yapmak için sadece iyi bir bellek ve iyi bir fırça tekniğine sahip olmak yeterli değildir. Ait bulunduğu kültürün sembolik manalarının vereceği hazla vecd halinde suyun üstüne ruhunu üfler sanatçı ve benzersiz oluşumlar bu hazdan doğar. Çünkü tekneye düşen boya taneleri de eserin oluşumu için etken bir roledir ve bu ruha cansuyu verecek tekne de edilgen olarak son sözü söyleyecektir.



Resim 3: Diyarbakır Ulu Camii avlusu doğu girişi köşeliğin kabartma detayı, *Boğayla Dövüşen Arslan*,

1091-1092.

Simge, Doğu sanatında, Batı'da olduğu gibi belirli bir tarihsel dönemde işlevini yerine getirdikten sonra ortadan kaybolmaz, bu geleneğin yapısının temellendirilmesi yönüyle önemli bir durumdur. Figür birbirinden farklı simgesel bağlamlarda devam etmekte, yeniden kültürel kodlarla yorumlanarak sonunda simgesel bağlamdan da kurtulup, arı bir ifadeyle artistik biçim olarak süsleme niteliği kazanmaktadır” (Yavuz 1999: 230-231). Yılmaz'a göre, “İkonografide Batı aklı, Doğu duyguyu sembolize eder. Batının analitik düşünce ile birlikte dünyayı ele alması ve kavramaya çalışması ve bununla birlikte dünyanın karşısında durarak onunla mücadele ederek çözüm bulma pratiğine karşın, doğunun doğa ile birlikte olma ve insanın kendini de bu evrene yerleştirerek tümel bir dünya imgelemi vardır. Doğu'nun bu düşünce sistemi, onun gerçekliğe karşı mistik tavrından kaynaklıdır. Aklın ve retinanın kavrayamayacağı gerçeği sezgi ile kavranacağını Doğu'nun mistisizminde görürüz” (Yılmaz, 2017: 252).

1.1. PERSPEKTİF VE MATEMATİKSEL BAKIŞ

Leppert, görme duyusunun insanoğlunun gerçekliğin açıklanmasında ve denetlenmesinde kullandığı, elindeki önemli araçlardan biri olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, “Bu dünyanın mimetik bir temsilini çizme, yani üç boyutlu bir şeyi iki boyuta "uydurma" kabiliyeti kimi toplumlarda büyü ve benzeri özel güçlerle bir tutulmaktadır” (2009: 37). Belting, Antik çağdaki insanın korkularını ve inanışlarını ayna metaforu üzerinden değerlendirmektedir: “İnsanın kendi imgesi ile yaşadığı deneyim ölüme yol açmaktadır ve koyu bronz aynalar onlara bakanlara geleceği gösterecekti, zira insan öldüğünde yeraltı dünyasında bir gölge olarak yaşayacak ve ölü bedeni artık sadece bir resmi andıracaktı. Bronz aynaların ayna işlevini yerine getirebilmeleri için yüzeylerinin devamlı cilalanması gerektiği inancı hâkimdi. O eski ayna büyüsünü Platon'un görüşler ve yansımalar ile ilgili öğretileri bile bozamamıştı. Aynadaki yansıma, ruhu

ele geçirdiği takdirde ölüme yol açabilirdi. Aynaya bakan kişi ile aynadaki imgesi arasında açılan uçurum, Rönesans'ta olduğu gibi sanatla kapatılamıyordu “(Belting, 2012: 236). Orta çağ dogmalarının yerini yeniçağda bilgi, dünyevi güzellik, kişisel başarı, mal ve mülk alıyordu. Orta çağda eserlerine imzasını atmayan sanatçı, bu çağda yani Rönesans'ta artık kendi yaratış gücüne inandığından eserinin altına imzasını da atacaktı. Klasik Rönesans olarak bilinen bu dönemde, Batılı sanat anlayışını doğuracak bir denge içerisinde, Yeni Çağ'ın mantığı önce resim sanatında biçimlenmeye başladı. Öbür dünyanın mekânsız temsili biçimlenmesine, Rönesans'ta mekân anlatımında kullanılan perspektifin gereği yoktu. Çünkü Yeniçağdaki bakış, insanın görüş açısı ve bu bir noktadan bakış, optik görüntüyü zorlayan perspektife gereksinme duyuyordu. Böylece doğa görüntüsü, biçimlenecek nesne oluyordu” (Turani, 1995: 364).

“Görmenin tarihinde bir devrim yaratan perspektif, Haidegger'in daha sonra ifade ettiği gibi bakışı sanatın hakemi yapınca, dünya resim oldu. Bir izleyicinin dünyaya çevirdiği bakış ilk kez perspektif resmiyle tasvir edildi ve perspektif dünyayı dünyaya bakışa dönüştürdü” diyordu Hans Belting ve ekliyordu: “Perspektif sadece sanatla ilgili bir mesele değil, kültürel önemi ancak konuya resim meselesi olarak bakıldığında ve kültürlerin resimlerle ne yaptığı ve dünyayı resimlere nasıl yansıttıkları bizi onların düşünme biçiminin merkezine götürür. Kültür tekniği olarak perspektif büyük bir etkiye yol açtı, sanatla birlikte kültürü de değiştirdi ve bakışın kendisini resme koyarak, özünde tasvir edilemeyen bir bakışın resimlerini tasarladı” (Belting, 2012: 21). Bu kültür değişiminin tesiriyle Klasik Rönesans olarak adlandırabileceğimiz dönem içerisinde, sanatçılar doğal olan ile ideal olan arasındaki dengeyi kurmaya çalışarak Batılı sanat anlayışının temellerini atacaktıdır. Bu durum, sanatsal üretime karşı

takinılan toplumsal tutum ve davranışlarda da bir dönüşüm yaratır. Sanat artık yalnızca toplumsal/dinsel eğitimin bir aracı/taşıyıcısı olarak görülmemekte; estetik kıstaslar çerçevesinde değerlendirilmesi/eleştirilmesi gereken, kişisel bir ifade biçimi olarak da algılanmaktadır (Çıvgın, 2011: 41, 47). Bu dönüşüm perspektif mantığını da değiştirecek ve Yeniden doğuş'un başlarında yerleşen perspektif geleneğinde Avrupa sanatına özgü bir düşünceyle her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenecektir. Bu durumu John Berger şu örnekle açıklar: “Bu, tıpkı deniz fenerinden çıkan ışıklara benzer; ama dışarı doğru çıkan ışıklar yerine burada görünen şeyler sanki içeri doğru ilerler. Geleneklere uyularak bu görüşlere gerçek denmiştir. Perspektif bir tek gözü, görünen nesnelere dünyasının merkezi yapar. Her şey sonsuzluktaki kayma noktası gibi gözün üstünde toplanır. Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı'ya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir” (Berger, 1995: 16).

Florenski, Yeniçağa özgü görme biçimi derken ilk aşamada burada kastedilenin, kaçınılmaz olarak merkezi perspektif olduğunu ifade eder. Bu sanatsal yöntem, kartezyen egemenliğin uzantısıdır resim mekânında neyin önde, neyin arkada ve neyin uzakta neyin yakında olduğunu belirler. Onun sayesinde dünya ehlileşir, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürülür ve ehlileştirilen bu uzama, gözün karşısında ve gözün nesnesi olarak konumlandırılan “beden”de dâhildir. Ona göre, “göz ile beden arasındaki ilişki canlı bir dokunuşla 'resmin' içinde yaşayarak ve hissederek gerçekleşen bir ilişki değildir; göz resim mekânını onun karşısında duran bitmiş bir beden olarak algılamaktadır” (Florenski, 2017: 10)

Sanat tarihçisi Erwin Panofsky, perspektifi 'simgesel biçim' olarak tanımlıyordu. Hans Belting'in ifadesiyle; “Yeniçağın perspektifi simgesel biçimdi, zira resimle ilgili

yepyeni bir görüşün temelini atmıştı. Böylece perspektif, Orta çağın din merkezli düşünme biçiminden kurtulan insan merkezli düşüncenin ifadesi haline geldi. Rönesans, birey olarak yücelttiği insanı bir hamlede iki kez koydu resme: Hem portresini yaptı hem de resimde kendisi ile göz göze gelmesini sağladı. Portre ve perspektif resmi birbirinden bağımsızdır gerçi, ama aynı dönemde icat edilmişlerdir. Her ikisi de resimdeki insanı simgesel bir biçimde var eder, zira insan portrede yüzüyle, perspektif resminde ise dünyaya bakışıyla karşımıza çıkar. Perspektif de portre sanatı da simgesel biçimdir” (Belting, 2012: 25).

Zeynep Sayın Florenski'nin '*Tersten Perspektif*' adlı kitabının sunuş bölümünde bu durumu şöyle açıklar: “Florenski bu nedenle Yeniçağ'a özgü bakışı -modernizmin kendi söyleminin tam aksine- öznellikten kişisellikten uzak bir bakış olarak tanımlar. Aslında amaç görmek değil görmemek; kişisel bir bakışa sahip olmak değil, olmamaktır” (Florenski, 2017: 11-12).

Belting'e göre, “özellikle resim konusunda matematiksel görme teorisinden kaynaklı, iki kültürün ayrıldığı bir görme kültürü söz konusudur. Rönesans'ta uygulamalı bilim olarak görülen sanat anlayışının getirdiği ve kendini resimlerle ifade eden kültürel bir düşünme biçimine karşılık, islam sanatında suretten bilinçli bir uzak duruşun getirdiği, imgesiz ışığın geometrisine yoğunlaşan bir anlayışın matematiksel sanat ifadesi söz konusudur” (Belting, 2012: 34-35).

Resmin gerçek veya düşsel dünyaya açılan pencere şeklinde algılanması ve perspektif anlayışının gelişmesi aynı dönemlere rastlamaktadır. Bu özel gücü hem canlandırma hem de göstermede tüm öbür türlerden önde olan *trompe l'oeil*, yani "*gözü aldatmak*" anlamında kullanılan bu Fransızca terim ilk olarak 1803 yılında, ilk örnekleri ta Batı

tarihinin başlangıcına uzanan özel bir tasvir türünü tarif için aşağılayıcı bir terim olarak kullanılmıştır. Bu mimetik biçimin tipik özelliği, seyircinin en azından ilk bakışta imgeyi aslında sadece temsil ettiği şeyin ta kendisi olarak algılamasına yol açan olağanüstü bir doğalcılıktır (Leppert, 2009: 37). Doğrusal perspektif, hava perspektifi ve *chiaroscuro*⁴ resamlara, bakanın gözünü aldatma (*trompe l'oeil*) imkânı verdi. Karmaşık bir kısaltım sistemi kullanarak, tavanlardaki figürleri semada uçuyormuş veya tırabzanlarda oturuyormuş gibi öyle zekice resmetmeyi öğrendiler ki, ilk bakışta bunlar duvarlardaki gerçek üç boyutlu yüzeylerin parçası gibi göründüler. Ancak bu illizyon kendi başına bir amaç olarak takip edilmedi. Amaç olduğunda ise, sanatçılar bunun "gözü aldatmaktaki" zekâlarının ustalık gösterisi olmasını hedeflediler. Batı'daki ressamlar, on beşinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar gerçeğe benzetme (verisimilitude) yani görsel gerçekliğin tezahürü -duvardan veya tavadan bir açıklıktan görünüşünün eş değeri- ile ilgilidiler (Honour- Fleming, 2016: 12).

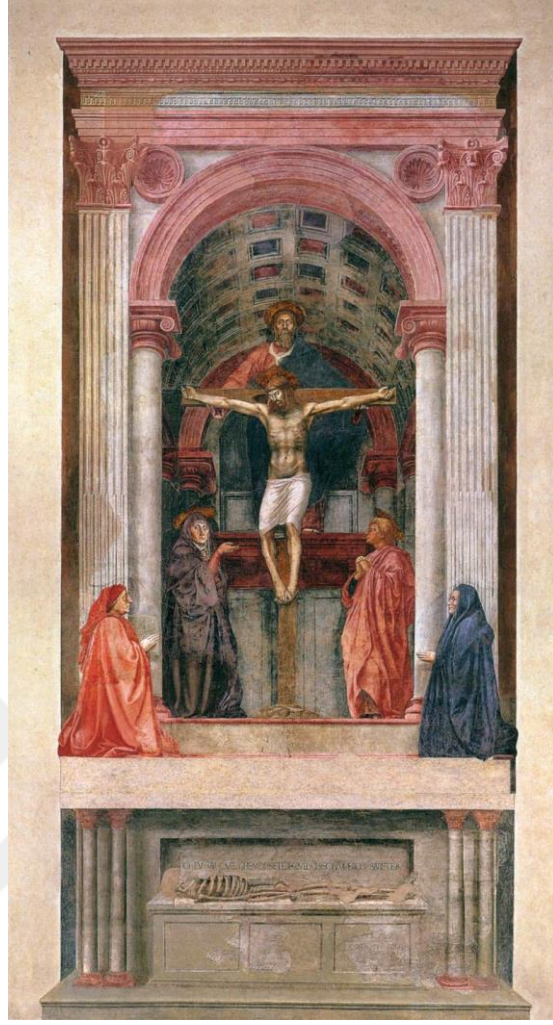
'*Sanatta anlamın görüntüsü*' adlı kitabın yazarı Leppert, Albertinin pencere metaforuna atıf yaparak ortaya çıkan yanılsamayı şu şekilde açıklıyordu: "Resim (gördüğümüz şey), örtük biçimde ötemizdeki bir mekânsal hücreyi, içimizin dışarılarından birini işgal eder. Aslında resim bizimle arasında mesafeli bir ilişki kurar. Doğrusal perspektifin bu ilişkiyi mümkün kılan ve hatta oluşturan etkileri temsili bizden bir adım uzakta, mekânsal olarak ayrı ve bir dereceye kadar da ulaşılmaz kılar" (Leppert, 2009: 49).

Belting; resim teorisi ile görme teorisi arasındaki farkın, bu dönüşümle gözler önüne serildiğini, gözle bakışın çelişmesini, "Göz bakışın simgesi değil, duyuusal izlenimlerin

⁴ Chiaroscuro: Terimi ilk kez 1861 senesinde Floransalı sanat tarihçi ve sanatçı A. Filippo Baldinucci tek renkli resimlerde ortaya çıkan aydınlık ve karanlık kısımlar için kullanmışsa da, chiaroscuro resimden önce ağaç baskılarda uygulanarak figürlere gerçekçi, heykelsi bir görünüm kazandırmıştır. 16. yüzyılda Almanya ve İtalya'da hemen hemen aynı zamanda ortaya çıkmış ve belli teknik farklılıklarla resimler üretilmiştir.

akın ettiği görme organının suretiydi, resim teorisinde göz dünyayı resme döken özneyi temsil eder. Görme teorisindeki optik uyarılara tabi olan ve ‘yenilen’ gözdür” diyerek açıklar (Belting, 2012: 40). “Görme duyusu kesinlik sunar” diye başladığı ifadesinde Leppert ise ‘yenilen gözü’ şöyle izah etmektedir: “Ne var ki *trompe/oeil* bunun böyle olmadığını görmenin -aldanarak- inanmak olduğunu söylüyor. Tablolarının bizi kendilerine baktırarak dikkatimizi çeken en önemli yönlerinden biri, birer tablo olduklarının farkına varmamızı sağlamalarıdır. Bu bağlamda bir seyirci olarak iki sonuca ulaşmam gerekiyor: Birincisi bu bir tablodur yani varoluş nedeni bakılmaktadır; ikincisi, bu tablo benim varoluşumu bir seyirci olarak boyutluyor. Hâlbuki *trompe / oeilde* durum farklıdır: Sanki benim varoluş nedenim gözlemlemek değildir. Sanki ben ha var ha yokum fark etmiyordur: dolayısıyla tablo sadece beni kandıran tikel imgeye ilişkin değil, aynı zamanda her türlü temsile (temsil kandırıcı olabilir ama kandırıcılığı genellikle farkına varamadığım bir inceliktedir) ilişkin kuşku doğurabilir” (Leppert: 2009: 37).

Ahşap yüzey üzerine yapılmış olmasına karşın Masaccio'ya ait '*Kutsal Üçlü*' (Resim 4) adlı eserde onun yanılsamacı becerisi girintili şapel etkisi yaratarak bakışı, duvar yüzeyinin ötesine dair kandırır. Figürler gerçekçi Rönesans mimarisi içinde piramidal kompozisyonda konumlandırılmıştır. Şapel derinliğinin tonozlu tavan sistemi iyonik sütunlarla desteklenmiştir, önde zafer takı formundan gelen klasik kemer korint pilastırlar tarafından çevrelenmiştir. Alt bölümde bir iskeletin yattığı kitabeli lahit vardır. Bu lahitte İtalyanca "*Benim olduğum, senin de olacak olduğundur*" yazar. Resmin üst bölümünde bağışçılar gerçek ile ruhsal dünyanın arasında eşikte, izleyici olarak durmaktadır. Hafifçe yukarıya doğru baktığımızda, dikkatimizi İsa'ya yönlendiren ve kısaltım tekniğiyle gösterilmiş Vaftizci Yahya ile Meryem'i görürüz.



Resim 4: Masaccio, *Kutsal Üçlü*, 1427.

Kutsal Üçlü, zafer takı ile çerçevlenmiş üçgen kompozisyonun en tepesindedir. Burada ise hiçbir kısaltım tekniği uygulanmamış olan Tanrı'ya cepheden bakarız. Masaccio gerçeklik yanılsaması yaratmak için çok sayıda yöntemden faydalanmıştır. Onun devrimsel nitelikteki perspektifte kesin kaçış noktası anlayışı titiz bir planlama gerektirir. Perspektifin paralel çizgilerin resmin yüzey düzleminden geri çekilerek tek bir "kaçış noktası"nda buluştuğu görülür” Sistematik perspektif sistematik orantıya olanak sağlar. Masaccio bu prensipleri kontrollü geometrik düzeni sağlamak için kullandı. Yanılsamalı alan inandırıcı mimari düzenin içerisindeki gerçekçi figürler

sayesinde gerçek kılındı. Dipten çaprazlama uzanan bütün dik açıların bulunduğu yer, yaklaşık olarak izleyicinin başı yüksekliğindeki noktadır. Bu nedenle iskelete yukarıdan ancak kısaltım tekniğiyle gösterilen Aziz Yahya ve Meryem'e aşağıdan bakarız (Labno, 2012: 17,19).

Hans Belting, perspektif kavramındaki gibi '*içinden bakılan bir pencere*' olarak tanımladığı batı bakış açısının islam kültüründeki pencere kavramına taban taban zıt olduğunu ifade eder ve "Batı kültüründe pencere ve pencere bakışı ayrılmaz bütün olduğu halde islam kültüründe böyle bir bağ görülmez. Batılı bakış, bir pencereden aramaya çıktığı resimlerin peşindedir. Dünya, içeriden dışarıya fırlatılan bir bakışta görünür kılınmıştır. Dış ile iç ilişkisi dolaysız ve açıktır, zira bakan kişinin bedeniyle değil, sadece bakışıyla ilgilidir; bakan kişi dünyaya 'dış dünya' olarak bakar ve onu bakışıyla kendine mal ederken bedeni 'içerde' kalır. İslam dünyasında bu eşığe bir kafes konmuştur; bu kafes pencere kafesidir ve sanatsal enerjinin nesnesi haline gelmiştir" diyerek yorumlar ve perspektifin islam sanatında ışığın perspektifi olduğunu belirtir. İki kültür arasındaki farkları dile getirmekten çok karakteristik özelliklerine dikkati çekerek şu şekilde vurgu yapar: "Batının penceresi de yerel bir olgudur. Rönesans resim sanatı pencerenin anlamını yorumlamaya müsaittir, zira yeniçağ resmi, simgesini pencerede bulmuş pencere bakışını kilit teması haline getirmiştir. Meraklı bakış dünyada imge peşinde koşar. Buna karşılık, *meşrebiye* bakışı ehlileştirir ve iç mekânda ki ışığın keskin geometrisi ile dış dünyanın tüm duygusal incilerinden arındırır. İki kültürdeki iç ve dış ilişkisi, bakış ve ışık ilişkisi kadar farklıdır. Bu firkin, özneye de bambaşka roller yükleyen farklı dünya görüşlerinden kaynaklandığı açıktır. Özne, bir kültürde bakışta aktifleşirken, diğer kültürde ışığı -yani insanüstü bir gücü- kozmik bir gösteri olarak yaşar. Perspektif kadar pencere metaforu da Batı kültürünün simgesel biçimidir. Işığın

görünümüne temas eden *meşrebiyede* ise Arap kültürünün simgesel biçimidir” (Belting, 2012: 255- 264).

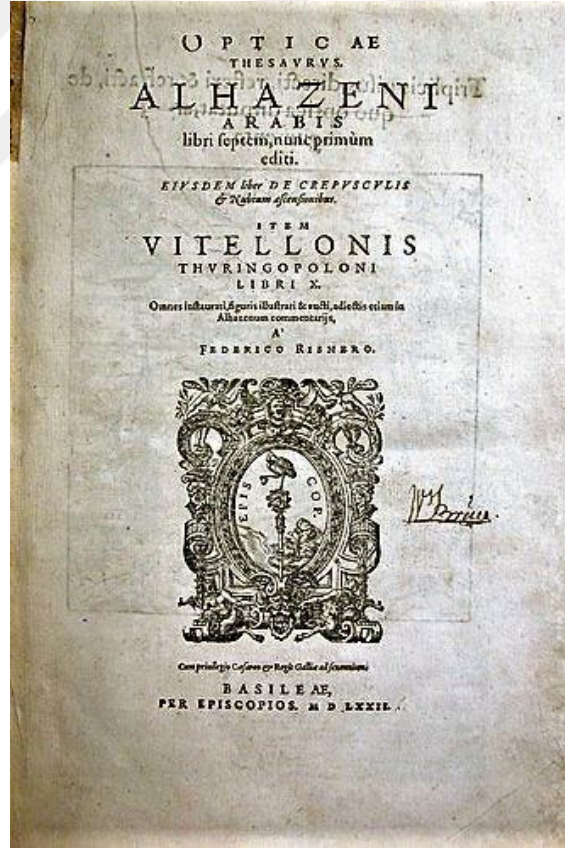
Burkchart, “Sanat tarihinin, son derece yanlış olarak ve dünyaya ilişkin ‘nesnel’ bir görüşün eş anlamlısı olarak aldığı ‘perspektif konusunu’ bir daha gözden geçirir ve bu perspektifin öyle olgu ve olaylarla değil, fakat bireysel özne ile ‘ilgili’ bir şey olduğunu belirtir. Öznenin ‘görüş açısı’na göre düzenlenen algılanan şey ya da nesnelere, olgu ve olayların düzeni onların bütün kozmik düzen içindeki hiyerarşisidir ve bu hiyerarşi de niceliksel değil niteliksel olarak ortaya konur. Ona göre, batıda matematiksel bakış açısı sanata rasyonalizmi ve sonra da bireyselleşimi getirmiştir. Tutkuyu öne alan bir bireyselleşimi ortaya çıkarmış ve nihayet irrasyonel olan içinde dağılıp gitmeden, kasıtlı öznel ‘izlenimlerden’ daha fazla kabul görmeyen daha da aşırı bir bireyselleşimle yer değiştirmeden önce, Barok sanatla birlikte, çarpınışlarını dış formlara yansıtmıştır. Doğu da, Modern Avrupa sanatındaki bu gelişimin aksine, minyatür sanatı, kelimenin geleneksel anlamıyla ‘gerçekçi’dir ve bu da duyularla algılanabilen olayların onun için eşyanın özünü yansıttığı anlamına geldiğini karşılaştırmalı bir yaklaşımla sunar (Burckhardt, 2013: 64).

Minyatür kelimesinin kökeni Orta çağ Avrupası’nda hazırlanan bölüm başlarında metnin ilk harfinin etrafına yapılan kıvılcılturuncu *minium* ile *miniatura* adlı tezhipten gelmektedir ve sülüğen, sülyen, kırmızı kurşun tozu ile yapılan el yazma ve ‘sülüğenle boyanmış’ anlamını taşımaktadır. Ancak zamanla minor (küçük) kelimesinin etkisinde kalarak ‘*küçük resim*’ anlamını da kazanmış ve İslâm sanatında minyatüre ‘tasvir’, minyatür sanatçısına ‘*musavvir*’ veya ‘*nakkaş*’ adı verilmiştir (Mahir, 2005: 118). Tasavvur kelimesiyle aynı kökten türeyen tasvir; sözlükte “*bir şeyi zihinde canlandırmak, tasarlamak*” anlamındaki herhangi bir varlık hakkında bilgi edinme

sürecinde ilk aşamayı oluşturur (Kaya, 2011: 126) ve düşünme ve tasarlamayı içermekte düşünceyi öne çıkaran bir anlam kazanmaktadır. Mekân gözün her zaman iki boyutluluk üç boyutluluk arasında hareket ettiği, bir düzlemden diğer bir düzleme doğru gezindiği bir yolla resmedilmiştir. Fakat minyatür, gözün, üç boyutlu saf ve basit bir düzleme düşmesine izin vermez (Nasr, 2017: 232). Aslında minyatür, bir figürlü anlatım biçimidir. Ama nakkaş, metinde geçen olayları resimlerken ışık-gölge, perspektif ya da renk değerleri gibi öğelere dayanan Batı resim geleneğinin tersine nesnelere gibi canlıları da doğadan soyutlar, onları gerçek görünümünden çok farklı birer dekoratif örgeye dönüştürebilir. Yapılar, ağaçlar yan yatar, atlar maviye, tepeler eflatuna, gökyüzü altın yaldıza boyanabilir; gölge oyunundaki gibi iki boyutlu bir kalıba dönüşen insan figürü, çevresindeki nesnelere hiç de orantılı olmayabilir. Dolayısıyla doğadan köklenmiş öğeleri birer soyut nakış örgesi gibi işleyen minyatür ustaları, yüzyıllar boyunca doğayı en gerçek görüntüyle verebilme çabasında olan Batılı ustaların tersine, doğadan bağımsız bir gerçeği aramışlar, düşündüklerini, tasarladıklarını resmetmişlerdir (Renda, 1997: 1262). İpşiroğlu'na göre, , “minyatür kendisini bakan kişiye gerçeğe dair bir yorum olarak sunar ve bu anlamda da perspektifte olduğunun aksine yanılısama estetiği üzerine kurulmamıştır, çünkü tasvirde figürler gerçekte oldukları gibi resmedilmeye çalışılmamaktadır. Perspektifte amaç, nesnel kabul edilen gerçekliği aynalama ve ikame etme iken, minyatürde ise gâye gerçekliğe dair birçok öznel görünümü bir araya getirerek temsil etmektir” (İpşiroğlu, 2005:10).

Belting, iki kültürde perspektifin, farklı bakış açısıyla ‘bilim-sanat’ öznelliğinde değerlendirilişini şu şekilde yorumlar: “Gerçekte perspektif Avrupa'da daha Orta çağda bile Arap teorisi olarak biliniyordu. Latinceye *perspektiva* kavramı ile çevrilmişti, matematikçi İbnü'l- Heysem'in (965-1040) başyapıtı 1572'deki baskısına kadar

perspektiva adını taşıyordu. Bu tarihten sonra Yunanca bir kavram olan ve ışığı inceleyen algı öğretisi olarak bilinen 'Optik' başlığıyla yayınlandı. Perspektif kavramı tarihinin bu evresinde resimlerle ilgisi olmayan bir görme teorisinin adıydı. Bu gerçek, bilim tarihi uzmanlarını saymazsak kültürel bellekten tamamen silinmiştir. Optik biliminin Arap kökenli olması, kendini klasik Antikçağın tek mirasçısı olarak gören Rönesans'ın kendi bakışına ve bizim Rönesans anlayışımıza uymuyordu. Fakat 'sanatsal pratiğin' 'bilimsel teoriye' 'Arap görme teorisinin' 'batı resim teorisine' dönüşmesi ışık hızıyla oldu". Belting, konuyu kültürel bir yaklaşımla ele alır ve analitik bir izaha zorunlu kılan şu soruyu sorar: "Resim ve bakışla ilişkisi birbirine taban tabana zıt iki kültürün tarihte nasıl olup da karşılaşabilmişlerdir? (Belting, 2012: 34).



Resim 5: İbn-ül Heysem, *Kitap-el Menazır*, 1572.

Bouamrane, Yunanca ve Arapça çeviriler aracılığıyla iki kültürün buluşmasını şu sözleriyle ifade eder: “İslam bilimleri, karşılaştığı eski medeniyetlerin mirasından yola çıkarak gelişti. Bağdat, eski Yunan’ın bilimsel-felsefi mirasını özümsemekle kalmadı; onu Asya’nın birikimiyle de buluşturarak, bilimi, tarihte ilk kez dünyalılaştırdı” (Bouamrane, 2009: 392).

“Resimdeki perspektif eski bir ilim olan optik teorisine dayanıyordu” (Belting, 2012: 98-99). Eserleri oldukça büyük ilgi gören ve Batı’da el-Hazen olarak bilinen İbn-ül Heyssem’in optik alanındaki çalışmalarıyla Müslümanlar doğa bilimlerine önemli katkılarda bulundular (Schimmel, 2010: 32). Konuyla ilgili olarak Fuat Sezgin, “Gerçekten İbn’ül-Heyssem doğa bilimine yeni bir ele alış ve onu Yunanların doğa araştırmalarından açıkça ayıran Galilei dönemini aşarak modern deneysel fiziğe bağlayan metodu ilk defa getiren kimsedir” demektedir (Sezgin, 2008: 36). Schimmel, İbn-ül-Heyssem’in buluşlarıyla yüzyıllarca rakipsiz olduğunu ifade eder. Işık üzerine ileri sürdüğü teorileri, büyüteci buluşu ve camera obscura’nın (Karanlık Oda’nın) ilk versiyonu üzerine yaptığı çalışmaları ve optik alanındaki bilimsel çalışmaları hem Leonardo da Vinci’yi hem de Kepler’i oldukça etkilemiştir” (Schimmel, 2010: 32).

İbn-ül-Heyssem, matematik, astronomi ve optik konularında eserler yazmış böylece 18. yüzyılın geometricileri de dâhil, sonraları kendisinin doğrudan ya da dolaylı bir şekilde arkasından gelenlerin takip ettikleri yola adım atmıştır (Sezgin, 2008: 27). Ancak verimli ve başarılı olduğu alan optik alanı olmuş kendisi bu alandaki çalışmalarıyla optik bilimini kökten değiştirmiştir. Geleneksel bilimsel çalışma modeli için çok yeni olan bu yaklaşımının sonucunda, optik konusu, kapsamı, ilkeleri ve kuralları belirlenmiş bir bilim haline gelmiştir. İbn-ül-Heyssem’in eseri, çeşitli bilimsel konular üzerine bir özet şeklindedir. Batlamyus ve Öklid teorilerini tenkit ettiği öklid’den sonra

matematığın temelleri ve optik konusu üzerine incelemesinden bahsetmek gerekir ki (Bouamrane, 2019: 392), İbn'ül-Heyssem bu yoldaki çabalarıyla, insan düşüncesinin gerçekten şaşırtıcı ve başarılı işlerinden birisine götüren ilk adımı atmıştır: Doğa metafiziğinden ve bunun matematiksel tarifinden fiziğe, matematiksel metotla çalışan kesin bir doğa bilimine ulaşması (Sezgin,2008: 29), matematiksel incelemeye dayanan yaklaşımı ve yaptığı son derece özenli ve ayrıntılı deneylerle modern anlamda bir matematiksel fizik çalışmasını gerçekleştirerek özellikle objelerin göze yansımalarının objeden göze zannedildiğinin aksine düz olarak değil ters olarak gerçekleştiğini ortaya koymuş ve aynı şekilde cebir ve astronomi problemleriyle ilgilenmiştir. (Bouamrane, 2009: 392). Bu çabası sonucunda *Kitâb el-Menâzır* (Resim 5) adlı eserinde ortaya koyduğu bütün kuram ve kanıtlamalarını optik tarihinin tereddütsüz başyapıtlarından biri olarak ele almak gerekir. Eserin batı'ya ne zaman geçtiği ve ilk kez kim tarafından çevrildiği bilinmemekle birlikte, 13. yüzyılda konuyla ilgi çalışmalar yapan Roger Bacon, John Pecham ve Witelo gibi bilim insanlarının eserlerinde *Kitâb el-Menâzır*'a atıfların bulunmasına dayanarak 12. yüzyılın sonlarında çevrildiği tahmin edilmektedir. Friedrich Risner tarafından 1572'de Basel'de, bilinen ve yaygın olarak kullanılan Latince çevirisi ise, Witelo'nun kitabını da içerecek şekilde *Opticae Thesaurus* (Optik Hazinesi) adıyla yayınlanmıştır. Bundan sonra da neredeyse tek kaynak eser olarak sürekli bir şekilde okunmaya başlanan *Opticae Thesaurus* Batı'da optik biliminin kurulup gelişmesinde etkili olmuştur (Topdemir, 2010: 84). Bu esere kadar özellikle Öklid'in optiğine referans yapılırdı. İbnü'l-Heyssem, optiği matematiğe de uygulayarak bir bilim haline getiren ilk kişidir. Gerçekten İbn 'ül Heyssem doğa bilimini yeni bir bakışla ele alıp onu Yunanların doğa araştırmalarından açıkça ayıran Galilei dönemini aşarak modern deneysel fiziğe bağlayan metodu ilk defa getiren kimsedir. Işığın

hareketini, gölgenin özelliklerini, karanlık oda ve mercekleri açıklamış, aynalar üzerine yaptığı deneyimlerini izah etmiştir. O, tanjantı kullanarak eğik bir düzlemdeki ışığın yansımaları ve kırılmasını açıklamıştır (Bouamrane, 2009: 393).

Alhazen'in Perspektiv'i" adı altında, İbn'ül-Heyssem'in optiğe ilişkin olan ve bütün Latin Orta çağı'nın (*Perspective d'Alhazen*) okumuş olduğu eserde de manevi varlıklar kuramı ile ilişki kendini gösterir. Eserin Latincesi *Opticae Thesaurus* adını taşır ve yedi kitaba ayrılır" (Corbin, 2010: 474). İlk bölümde genel olarak görme olgusunu incelemiştir. İkinci bölümde ışığı ve algılanmasını, üçüncü ve dördüncü bölümlerde optik yansımalarını açıklayarak beşinci bölümde algılanan imajları izah etmiştir. (Altıncı bölümle ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır). Yedinci bölüm ışığın şeffaf ortamlardan geçişini açıklamaktadır" (Bouamrane, 2009: 393). (Bir de atmosferdeki ışık kırılmalarına ilişkin *De crepuculis* vardır. Birinci baskısı 1542 tarihlidir). İbn'ül-Heyssem; gözün ve nesnenin yerinin küresel bir ayna üzerinde yansıma noktasının bulunmasından ibaret olan sorunun çözücüsü olarak görülmektedir. Yalnızca duyularla algılama yeteneklerine ilişkin faaliyete bağlanarak açıklanmayan bir süreç içeren vengörme yolu ile algılamaya ilişkin olarak İbn'ül-Heyssem'in ileri sürdüğü bu kuramın önemli etkileri olmuştur (Corbin, 2010: 474).

İki kültür arasındaki anlayış ayrımını yansıtan karanlık oda ile birlikte bilim adamı olarak İbn'ül Heyssem Yeniçağ'ın perspektif anlayışını da temellendirmiştir. Ancak iki kültürün görme biçimine uygulama noktasında farklı bir yorumlamayla yansımıştır. Zeynep Sayın camera obscura'nın farklı kültürlerdeki algılanışını şöyle izah eder: "Araplara, İranlılara ve Bizanslılara göre camera obscura, hakikatin doğru imgesini vereceği yerde hakikatin ele geçirilemeyeşini kanıtlayan bir buluş iken aynı icat, 16. yüzyıl Avrupası'nda farklı okunmakta, onun beyaz kâğıtta gerçekleştirdiği görüntüyle

gözün retinasında beliren imgenin, aynı görünüm olduğu söylenmektedir. Bireyi merkezine yerleştiren düşünme biçiminde bu alet hakikat üzerinde denetim kurmaya olanak verecek bir araç olarak algılanırken, bireyi merkeze yerleştirmeyen ve dolayısıyla hakikati birey üzerinden tanımlamayan kültürlerde hakikatin ele geçirilemeyişinin bir kanıtı olarak görülmüştür (Sayın, 2012: 172).

Belting, iki kültürün görme teorisi arasındaki karşıtlığın bilimsel değil, kültürel nedenlerden kaynaklandığını, ifade ederek görselliğin iki kültürde ne kadar değişik bir biçimde kavrandığını yorumlar: "Batı da, bu resimler bilgiye ulaşmanın en ideal yolu olarak yüceltildi. Dikkati, yanıtılabilen edilgen gözden, etkin bir bakışa kaydırıldı. Onun bulunduğu fiziksel konuma bağlı bir ölçüm mekânı, ölçülebilir bir mekân icat edildi. Böyle bir mekânın koordinatlarındaki dünya, izleyicinin görebildiği, yönünü bulabildiği, algısıyla simgesel olarak özdeşleştirdiği bir dünyadır. Görmeyi somutlaştıran resimleri reddeden Doğu'nun, düşünce biçiminde ise görsel imge, insanın gözlerinin önüne koyabileceği bir imge değil, insanı gördürten zihinsel bir imgedir, görünür kılınması mümkün değildir, çünkü dış dünyada mevcut değildir" (Belting, 2012: 37).

İslam sanatında soyutlamaya dayalı bir görme biçiminin gelişimi, matematikle ilişkilendirdiği geometrik formlardan oluşturduğu kompozisyonlarda kendini gösterir. Hâkim olduğu düşünce yapısı İslam sanatını soyuta taşırken, oluşturulan yeni biçimsel anlatımların tasarılarını onu kendiyle bütünleştirerek faydacı bir yaklaşımla sunma hedefi olacak sanatçıyı yaratır. Çünkü dünya ile bağını fanilik makamında değerlendirir sanatçı ve bir dinin temsilini oluşturmaktan ziyade kendini bulma serüveninde ona yol açacak bir anlayışla sanata biçim verir. Dünyanın faniliğinde odaklandığı ebed olur ve

kurguladığı bu hesabı, sonsuz örüntülerde vahdeti arayarak çözer. Burada matematik bir ölçme biçmeden ziyade tefekkürle tasarlanan bir buluş için problem çözmektir.

Belting yine kültürel değerlere değinerek doğu-batı ayrımında karşılaştırma yapar ve “Bu iki kültürün, sanatta matematiğe biçtikleri rolle de ayrıldığını ifade ederek islam bezemelerinin anlamsız olmayıp içeriğinde birçok anlam ihtiva ettiğini şu sözlerle dile getirir: “Matematiğin duyusal dünyaya ne kadar hâkim olduğunu görmek, matematiğin estetiğe aktarımını modern dönemden önce bilmeyen Batılı gözler için çok şaşırtıcıdır.

Binaların ve eşyaların yüzeyini hiç boşluk bırakmadan kaplayan çizgisel örüntülerin ardında matematik vardır. Bir zamanların sömürgeci efendilerinin gözleriyle baktığımız ve zanaat eserleri diye küçümseyip el işçiliği olarak sanattan ayırdığımız şeylerin İslam kültüründeki statüsü, resimler Batı kültüründe neyse odur ve anlam bilimsel olarak da bizim sanata atfettiğimiz öneme sahiptir. Yani, bunlar birer anlam taşımayan, hatta anlamsız bezemeler (Lat. ornare sözcüğünden türeyen ornament’in anlamı süslemedir) değil, anlamı ifade etmenin bambaşka bir tarzıdır. Bu eserlerdeki geometri öyle denklemlerle kurulur ki, yüzeylere tam denk gelir. Bu nedenle, sadece mukarnaslı niş ve tonozlarda üçüncü boyuta geçerek ışıkla ittifak kuran bu sanatın simgesel yeri yüzeydir. Buradaki matematik denklemleri soyut ile figüratif değil, soyut ile soyut arasında kurulan denklemlerdir” (Belting, 2012: 38-39). Nasr’a göre, “Eğer Allah’ı yüceltmek için kurulan İslam mimarisinde, tabii dünyanın içsel yapısına tekabül eden matematiksel örüntüler çeşitli cepheler üzerinde süs olarak bulunuyorlarsa, bunun nedeni, bizzat tabiatın Kur’ani vahye eşlik etmesi ve Hz. Peygamber’in getirdiği vahyi kabul etmeye başlayan beşeriyetin gözlerinde bu vahy tarafından yeniden kutsallaştırılmasıdır. İslam’da mimarinin kutsallaştırılması matematiğin rolü, Kur’ani vahiyden ve onun, bir yandan insandaki aklın doğaüstü karakteri ve diğer yandan da kanunları ve yapıları

matematiksel dünya ile ilişki içinde olan bakir tabiatın kutsallığı üzerindeki vurgusundan ayrılamaz” (Nasr, 2017: 72).

Corbin’in ifadesiyle ayırıldık fark edilebilen ortak bir şey de Roger Bacon'un burada tamamen Alhazen'e borçlu olarak (İbn-ul-Heysen) *perspective* bilimini tabiat bilimleri arasında temel ilim sayışı ve geometrik şekilleri ışığa uygulayarak geometrik şekillerde simgeler görüşünde oluşudur. Her iki tarafta aynı bir ışık kozmogonisine dayanım bir yorum; yani batını bir yöntem, optik ve perspektif kurallarının manevi bir yorumu sözkonusudur. Şu hâlde bu görüşlerin manevi âlemlerin bir topografisinin taslaklarını içermeye çalıştıkları söylenebilir” (Corbin, 2010: 474-475). Dolayısıyla İbnü'l-Heysen'in görme teorisi mimari ve sanatın fiziksel görünümüne matematiğin hâkim olduğu kültürel bir ortamda oluştu. Bilim ve sanat aynı dünya görüşüne dayanıyordu. Bezeme, İbnü'l-Heysen'in optik alanındaki ışın geometrisi hesaplamalarının sanattaki somut karşılığı gibidir. Işık ve renk hakkındaki görüşleri içinde benzer şeyler söylenebilir. İbn'ül Heysen'in döneminde ışık ve renk sanatta başlı başına bir temadır, Rönesansta olduğu gibi resimde cisimleri öne çıkarmak amacıyla kullanılmaz. Ancak batılı bir izleyicinin bunu kavraması için önce düşünce biçimini değiştirmesi gerekir. İbn'ül Heysen karanlık oda ile yaptığı deneylerde ışık ışınlarının yayılmasına ve renklerin yansımalarını izlerken somut dünyanın imgelerini aramıyordu, onun teorisi kendi kültürünü etkisinde olan, yani antik çağın kültüründen ayrılan bir algı pratiğine dayanıyordu (Belting, 2012: 122).

Pisagorcuların etkisini İslam düşüncesinde en ileri düzeyde yansıtan İhvân'ın⁵ matematikle olan ilişkisini ifade eden Seyyid Hüseyin Nasr, İslam sanatının matematiksel karakteri ile ilgili şu tespitte bulunur: “Doğrudan İslam maneviyatının doğasından çıkar ki bu maneviyat Tevhid'in yansıması olan ve fani dünyanın sürekli değişen örüntülerinin ötesinde, değişmeden kalan uyum deneyimine ve arketipsel (ilk örnek) hakikate her zaman yakından bağlıdır” (Nasr, 2017: 70). “Sayı, orantı, ahenk ve ritm, çeşitlilikteki birliğin ve çeşitlilikten tekrar birliğe nasıl ulaşılacağına bariz tezahürleridir. Boetius (480-524, Romalı filozof)’a göre, şeylerin özü, birlik kavramıyla yakından bağlantılıdır: bir şey kendi içinde ne kadar birliğe sahipse, varlığa o kadar derinlemesine iştirak eder” (Burckhardt, 1994: 89) diyerek Burckhardt'ta vahdet anlayışına gönderme yapar.

Suut Kemal Yetkin, İslam dininde resim ve heykelin camiye girmemiş olmasını, yaratış hamlelerinden uzak kalmış olmasıyla ilintilendirirken buna karşılık çizgilerin doğurduğu çeşitli matematiksel örüntüleri, -Avrupalıların arabesk dediği kompozisyonların- dünyanın hiçbir sanatında görülmeyen gelişimine bağlamaktadır. Devamında konuyu şöyle açıklamaktadır: “Bunun nedenini islam dininin sanatkârda yarattığı duygunlukta aramak lazımdır. Bakın, soyut biçimlerle örülmüş bir pencereye, bir minbere, bir kubbe içine, bir mihrap çerçevesine. Çizgilerin ağına düşen bakış nerede duracağını bilmeden dolaşır durur. Hangi çizgiyi tutarsa tutsun, hangi kıvrımı, hangi eğriyi dolaşırsa dolaşsın, varacağı nokta gene tıpkı olan bir çıkış noktasıdır.

⁵İhvan-ı Safa: IV/X. asırda Basra ve civarında ansiklopedik risâleleriyle ün salan İhvân-ı Safâ, başta Pisagor (ö. M.Ö. 497[?]) ve takipçileri olmak üzere Antik ve Helenistik dönem Yunan felsefesinin önemli ölçüde etkisinde kalmış bir felsefe topluluğudur. Hatta Pisagorculuğun İslam dünyasına yerleşmesinin daha çok İhvân'ın katkılarıyla olduğu söylenebilir. İhvân'a kadarki dönemde kısa ve belirsiz yorumlarla ele alınan Pisagorcu düşünce sistemi, İhvân tarafından daha sistematik ve geniş ölçüde ele alınmış ve yorumlanmıştır. Böylece bu düşünce sistemi İslâm dünyasında daha fazla yayılma imkânı bulmuştur.

Gerçekten hiçbir sanat terkihi ne başlangıcı ne de sonu olan bu hendese örgüleri kadar Müslümanı Allahına yaklaştıramaz, onda öncesizlik ve sonrasızlık duygusunu böylesine uyandıramaz. Kur'an'ın yasak etmediği, hadislerden sürekli bir resim ve heykel yasağı çıkarılmadığı, resim ve heykel yapıldığı halde bile Müslüman sanatkâr bu alanda kendisini kendi sanat havasında bulmamıştır. Bir resim ve heykel rönesansının olmayışı bundandır. Kur'an, tasviri yasak etmiş olsaydı, netice gene bu olurdu dememeli. Çünkü burada asıl önemi olan neticeden çok, izlenen yoldur. Kur'an, tasviri yasak etmiş olsaydı, ama İslam dininin yarattığı o duygunluk olmasaydı, bir kaç satırla anlatmağa çalıştığımız o soyut İslam sanatı elbette doğmazdı” (Yetkin, 1965: 51). İslam tezyinatında geometrik şekiller olarak adlandırılan bu tanımlamalar, metafizik ile fizik âlem arasındaki aktarım vasıtaları olmuştur. Taş, tuğla, alçı, çini, maden ve ahşap malzemeyi bezeyen geometrik repertuar, motiflerin malzemeyi tatbikatında ki zorluklara rağmen uygulanmış olması, geometrik bilgi birikimi ve İslam tasvir dünyasına uygunluğu ile anlam bulur (Çaycı, 2016: 199).

Burckhart, İslâm sanatında geometrik süslemenin olağanüstü gelişmesinin nedeni imge yasağının başka türden bir sanatla doldurulması gereken bir boşluk yaratmasına dayanarak açıklama girişimleri olmasını ifade ederek arabeskin perspektifi reddeden matematik alt yapısından şöyle bahseder; “Ama bu inandırıcı olmaktan uzaktır; arabesk imgenin karşılığı değildir, arabesk imgelerin zıddı ve tasvirî sanatların reddidir. Bir dış yüzeyi renk dokusuna ve ışık ile gölgenin salımına dönüştürerek, süsleme zihni, ‘ben’ diyen bir imge olarak, ‘ben’ diyen herhangi bir biçime takılmaktan korur. Bir arabeskin merkezi hem her yerde hem de hiçbir yerdedir, her ‘olumlama’nın arkasında ‘yadsıma’ gelir, ya da tersi“ (Burckhardt, 1994: 247). Geometri olarak ifade edilen bilim alanının İslam dünyasında hendesi biçimiyle de zikredilmesi meseleyi anlamlı kılmaktadır başka

bir yaklaşım ile maddeye intikal eden geometri İslam dünyasındaki matematik ve geometrinin ifşası olmalıdır (Çaycı, 2016: 199).

Daha İslam öncesi dönemde, Orta Asya yapılarında öncelikle pratik bir amaca hizmet eden ve ikinci olarak mimari uyumu sağlayan orantılara dayalı bir şema izlenmişti. Sonraları, 11. ve 12. yüzyıllarda matematiksel buluşlardan yararlanılarak bu sistem genişletildi ve böylece yeni olanaklara kavuşuldu. Bir kol boyuna denk kenar uzunluğuna sahip kare bölmeleri içeren ızgara paravanlar yaygın biçimde kullanıldı. Kubbeli odalara ve eksensel nişlerine, duvarların kalınlığına, girişin genişliğine vb. ilişkin ölçümleri saptamak için bu ızgaralara başvuruldu. Orta Asya mimarisinde 11. yüzyıldan 13. yüzyıl başlarına kadar görülen yapı ve bezeme birliği, matematiksel biçim uyumu ve sonsuz varyasyonlarla işlenebilen az sayıda temel tasarım şeması gibi esaslı özellikler, bu dönemin klasik nitelikte ve klasik Yunan antik çağıyla karşılaştırılabilir düzeyde sayılmasına olanak verir (Hattstein-Delius, 2007: 355-356).

Edirne Selimiye Camii'nin (1569-1575), 31,5 m. çapında kubbesi ve sekizgen gövdenin etrafını çeviren dört köşesinde yer alan ince endamlı 70.89 metre uzunluğunda dört minaresinin bunlardan başka diğer bir özelliği olarak üç ayrı kişi birbirini görmeden ayrı şerefelere ulaşabilmektedir. Yani müezzinlerin şerefelere birbirlerini görmeden çıkabildikleri sarmal ve helis eğrisi şeklinde merdivenleriyle de birer şaheserdir. Yukarı çıktıkça daralan yivli gövdelerin dördü de üçer şerefelidir. Mimar Sinan Tezkiret'ül Bünyan'da kendi ağzından son büyük şaheseri hakkında şöyle anlatır: "Dört minaresi kubbenin dört yanındadır. Bu minarelerin hem ince, hem üçer yollu olmasının güçlüğü malumdur" (Aslanapa, 1986: 357). Matematik bilgisini mimari dehasıyla birleştiren Sinan'ın ileri bir yaşta tamamladığı bu yüce kompozisyon ölçü, değer ve oranlarıyla 'en

büyük' leri üzerinde toplamakla kalmamış, büyük mimar önceki ve sonraki örneklerine göre çarpıcı ölçüleriyle dikkati çeken ve mimarının bütününe katılan diğer unsurlarla üstün bir düzen tasarımı içinde birleşen tek kubbeyi yalın geometrisiyle son defa en etkili biçimde hissettirmiştir. Şehzade ve Süleymaniye camilerine göre küçültülmüş yarım kubbeler arasından yükselen ana kubbenin böylesine güçlü ve rakipsiz ifadesi o günlerdeki teknoloji ve yaratıcılığın ortak simgesi gibidir. Mekân bütünlüğüne ulaşma çabalarının zirvesi olan Selimiye, Süleymaniye dâhil bütün sultan camilerini ve Ayasofya'yı gerilerde bırakmış, bu özelliğiyle dünya sanat tarihine geçmiştir (Mülayim, Çobanoğlu, 2009: 431). Sinan 1588'de öldüğünde, geride camilerin ve bunlara eşlik eden eğitim ve sosyal hizmet yapılarının düzenine ilişkin açık ve sağlam formüller bırakmıştı. Süleymaniye Külliyesi'nin yakınında yer alan türbesine ilişkin vakıf senesinde belirtildiği gibi, sadece yüzyılın değil, bütün zamanların Euklides'i sıfatıyla yüceltildi. Ünlü Yunan matematikçisiyle bu karşılaştırmadan hareketle, Sinan'ın yapılarında geometrik figürler ve orantılar konusunda sarsılmaz temel kuralları ortaya koyduğunu varsaymak doğru olacaktır (Hattstein-Delius, 2007: 559).

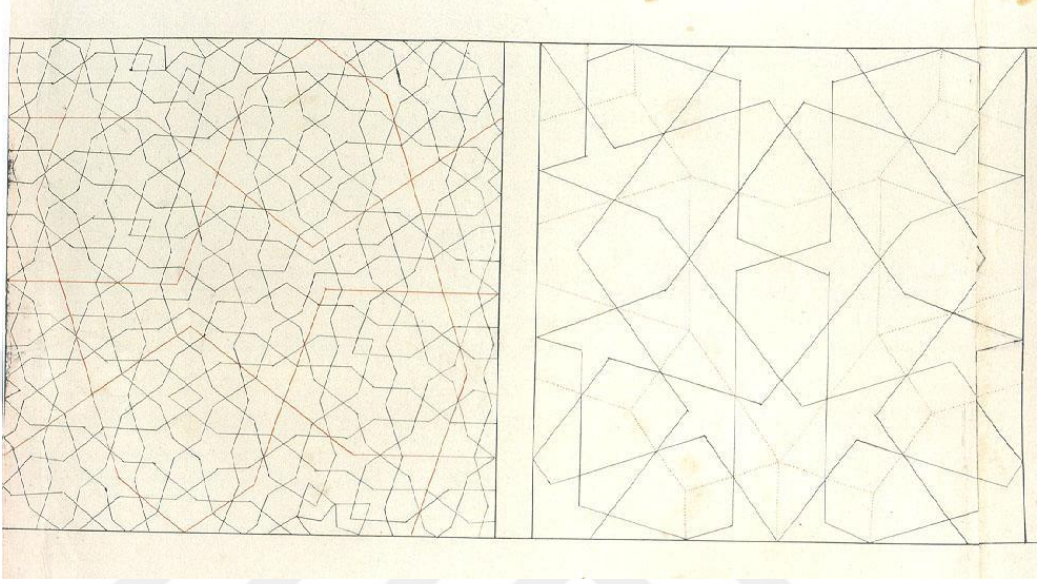
Matematikle ilgili iki kaynak bize İslam dünyasında matematikçiler ile sanatkârlar arasındaki iş birliği konusunda aydınlatıcı bilgiler sunuyor. Bu kaynaklardan biri Abu'l-Vefa (940–998) tarafından yazılan “*Sanatkarın ihtiyaç duyduğu geometrik çizimler*”, diğeri anonim bir yazarın kaleme aldığı “*İçiçe Geçen Benzer veya Karşılıklı Şekiller*” (1300). Bu iki kaynakta matematikçiler; sanatkarlara kes ve yapıştır yöntemiyle geometri öğretirken, aynı zamanda önerdikleri geometrik şekillerin bezeme sanatlarında kullanılabilir olmasına özen gösteriyorlardı. Orta çağ İslam sanatı ve matematik arasındaki ilişki konusunda bu nedenle bu kitaplar temel kaynağımızdır. Mimari anıtları ve diğer sanat eserlerini süsleyen ilgi çekici desenler İslam sanatında geometrinin

baskınlığına tanıklık eder. Geleneksel olarak, zanaatkârların ürettikleri geometri konusunda uzman olduğuna inanılıyordu. Ancak son çalışmalar, pratik geometri öğreten matematikçilerin belirleyici bir rol oynadıklarını gösterdi. Bu, kalıpların oluşturulmasında ve belki de binaların tasarımında rol oynamaktadır (Özdural, 2000: 171).

Schimmel, “Modern matematikçiler süsleme sanatında kullanılan yöntemi çözmeye çalışmakta ve her seferinde karmaşık konstrüksiyon formlarının şaşırtıcı çeşitliliğiyle karşılaşmaktadır” demekte ve süsleme sanatlarının, sonsuz çeşitliliğiyle İslam sanat algısının en tipik formu olduğunu ifade eder. Duvarları, kitap ciltlerini, kapları ve kumaşları süsleyen kıvrık dallar ve sarmallar ya tek başlarına ya da geometrik dekorlarla bir arada bulunan birbirinin içine geçerek gelişen yıldız motifleri, ilahi gücün birliğini içinde saklayan; ama aynı zamanda ona gizemli göndermeler de yapan fenomenlerin çeşitliliğinin dışı vurumu olduğunu belirtir. Binaların duvarlarını ya da iç mekânlarını, üzerindeki motiferin bezemesindeki canlılık ve güzellikle bahçeye dönüştüren çinilerden oluştuğunu belirtir. Topkapı Sarayı'nın mekânları bu sanatın en güzel örneğini oluşturur. Bu örnekler ve renkli geometrik motifli çinilerden oluşan el-Hamra ve birçok yapıda veya eşyada bulunan bezemeler, belirgin bir şekilde matematiğe dayanıyordu” (Schimmel, 2012: 115,124).

İslam sanatında ki geometriye düşkünlüğün sebebinin nedenini aramak gerekir ise; tasavvufî bir bakış açısı ile hareket ederek, Allah'ın mükemmelliğini ancak geometrik düzen veya kusursuzluk ile yakalanabileceği noktasına gidilebilir. Başka bir söyleyişle Allah'ın her şeyden münezze ve kusursuzluğu sayısal ve şekil bakımından Matematik veya Geometrinin kusursuz çizimleri ile tecelli edebileceği düşüncesi egemen olmuştur. Geçmişte Antik döneme kadar geriye giden geometriye anlam yükleme işi, İslami

dönemde de devam etmiş ve büyük oranda tasavvuf odaklı olarak gerçekleşmiştir. Bu meseleye kafa yoranlardan biri olan L. Massignon'un yaklaşımıyla geometri Allah'ın 'beka' sıfatının formlarla ifade edilişidir (Çaycı, 2016: 199).



Resim 6: Çeyrek üst üste iki katmanlar ile bir yıldız ve çokgen desen çizimi, 1500 yılları.

Matematik; Batı'da perspektif ilkesinden hareket ederek figürsel birliktelik ile hesaplanabilir bir formül ve simgesel bir biçim olarak kurgulanırken bakışın tasviridir, Doğu'da ise manayı ifade etmek için kullanılan 'tasarlanmış bir geometridir'. Doğuyla, Batının görme biçiminin altında ussal farklılık yatar. Batı; reel bir yaklaşımla gördüğünü matematiksel yansıtarak, 'rasyonalist bir akılla' biçimlendirir. Doğu; ruhuyla görür ve inancı bağlamında kavramsallaştırarak 'tefekür' (düşünme) ile biçim verir. Matematiğin İslami düşünce biçiminde her saha da etkin olması, sanatına da etki ederek anlamı tasarlayan soyut bir ifade kazandırmıştır. Batıda ise anlamın yerine temsil geçer ve matematik resimlerin somut göstergesi olarak kullanılır. Bu, bir teoriye tarihsel ve düşünsel alt yapısı farklı iki kültürün, dünyayla ilişkilendirdikleri görsel kodları ve inanışları çerçevesinde farklı anlamlar yüklemesidir.

1.2. İMGE: “HAYAL KAVRAMI”

Tasarımın ilk basamağı olarak imge, sözlükte zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, imaj olarak geçmektedir. Sanat imgeleri temsil eder ve imgeler geçmişe ait göstergelerin çözümüdür. Arnheim’e göre “İmgeler, ‘resimler’ ya da ‘simgeler’ olarak iş görebilir veya sadece ‘gösterge’ olarak da kullanılabilirler. Bu üç terim imge türleri değildir: resim, simge, gösterge. Daha ziyade imgelerin yerine getirdiği üç fonksiyonu betimlerler” (Arnheim, 2007: 157). İster bir dış nesnenin zihindeki kopyası olarak ya da ister özerk bir yaratı olarak ele alalım her imgenin bir görüntü, bir beliriş ya da görünüş olduğunu ifade eden Koçak, imgenin Arapça karşılıklarının bunu daha iyi ortaya koyduğunu şu sözlerle ifade eder: “İmge hem hayal olarak karşılır hem de misl olarak” (Koçak, 1995: 51). Çünkü görsel algıladığımız nesnelere, zihinsel görüntüler olarak belirir. Leppert’ e göre “bir imge üzerine konuşmak, kişinin kendisini imgeyle ve imgenin temsil ettiği görüntüyle ilintilendirme girişimidir” (Leppert, 2002: 20). Bir imge, bir içeriğin ayırt edici özelliklerini görsel olarak yansıtmaksızın onun yerine geçiyorsa sadece bir gösterge olarak hizmet eder. İmgeler gösterge olduklarında, sadece dolaylı araçlar olarak hizmet edebilirler, çünkü fonksiyonel olarak yalnızca yerlerine geçtikleri şeylere gönderme yapmaktadırlar. Kendi başlarına düşünce araçları olarak kullanılamazlar zira onların benzeri değildir (Arnheim, 2007: 157).

Harmankaya’ nın örneklendirdiği gösterge olarak ifade edebileceğimiz, “İstanbul Süleymaniye Camisi’nde (1548-1559), kubbeye geçişlerde rastlanan sekiz ‘ikonik/kutsal’ isim, ‘Allah, Hz. Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan ve Hüseyin’ adeta bir klasik dönem Osmanlı sünnililiğinin amblemine dönüşmüş, İstanbul

Süleymaniye Cami'nden sonraki tüm camilerde küçük farklarla da olsa kullanılmıştır. Genellikle kutsanan bu standart isimlerin yazılı olduğu sekiz madalyondan 'Allah ve Muhammed' kıblenin sağında ve solunda, çehâr-yâr-ı güzîn olarak adlandırılan dört sünni halife "Ebubekir, Ömer, Osman, Ali kubbe geçişlerindeki dört pandantif yüzeyinde, 'Hasan ve Hüseyin' ise kuzey duvarında, cümle kapısı üzerinde yer almıştır" (Harmankaya, 2018: 19).

Arnheim'in ifadesiyle, "İmgeler, soyutluk düzeyi bakımından kendilerinden daha aşağıda bulunan şeyleri betimlediklerinde resim'dirler. Betimledikleri nesnelere ya da etkinliklerin birtakım ilgili şekil, renk, hareket gibi niteliklerini kavrayıp sunarak görevlerini yerine getirirler. Bir imge, simgenin kendisinden daha yüksek bir soyutluk düzeyindeki şeyleri betimliyorsa bir simge olarak davranarak bir simge, şey tiplerine ya da kuvvet gruplarına belli bir şekil verir. Elbette ki bir imge tikel bir şeydir" bu konuyu şöyle örneklendirir: örneğin bir imge köpek kavramının ne olduğunu göstermek için bir köpeği gösterirse, bir şeyin yerine geçerek, bir simge olur. Arnheim'e göre; simgesel anlamda onun ifadesi olarak Holbein'in (Resim 7) *Henry VIII portresi* kralın bir resmidir, ama resmin kendisinden daha yüksek bir soyutlama düzeyinde yer alan krallığın ve zalimlik, güç, bolluk gibi niteliklerin de bir simgesidir. Dolayısıyla bu tablo, kralın kanlı canlı görsel görünümünden daha soyuttur, çünkü simgeleştirilen niteliklerin benzeri olan biçimsel şekil ve renk özelliklerini keskinleştirmektedir (Arnheim, 2007: 157-161), bir insanın 'kendi ismi 'gibi aynı şekilde 'onun sembolü' de, bir alter ego (ikinci bir ben) dur; sembolü etkisi altına alan şey, bizzat insanı da etkisi altına alır (Cassirer, 2005: 52).



Resim 7: Hans Holbein, *Henry VIII*, 1536-1537.

Gombrich Sanatın Öyküsü adlı kitabında, “İmgenin doğası irdelendiğinde önce zihinde var olduğu bilinmektedir” der ve tarihin ilk günlerinden bu yana insanların duygularını, düşüncelerini ve gördüklerini zihinlerinden çıkarıp herhangi bir yüzey üzerine aktarma girişiminde bulunduğunu ifade eder. İnsanoğlunun ilk gördüğü imgelerin önce su, sonra ayna yüzeyi üzerinde yansıyan görüntüleri olduğu ve insanlığın okuma-yazmasının olmadığı ve çevresiyle ilgili basit bir yaşam sürdüğü tarih öncesi dönemlerde, imgelerin hep insan eliyle üretilerek taş yüzeylere resmedildiğini belirtir. Çünkü yaklaşık 15 bin yıl önce İspanya Altamira mağarası ya da Lascaux mağarasında bulunan hayvan resimlerinin büyüsel amaçla kullanılması, yani imgelerin, onları doğal ve gerçek güçlere karşı koruduğuna dair inanış bu tespitini güçlendirmektedir (Gombrich, 1999: 20).

Yaklaşık 12.000 yıl önce, Fırat ve Dicle Nehirleri arasında kalan bölgede, İnsanoğlu avcı-toplayıcı bir yaşam tarzından, yerleşik hayata, çiftçi-üretici düzene geçmek üzereydi ve insanlık tarihinin en önemli değişimlerinden biri yaşanmaktaydı. Göbekli Tepe'nin bulguları bize o dönemde sanılanın aksine mütevazı ve basit bir yaşam tarzının olmadığını, Gombrich'in veya birçok kaynağın ifade ettiğinin aksine, görkemli bir dönem yaşadıklarını göstermektedir. Göbekli Tepe yetkin bir taş işçiliğini yansıtmaktadır. Taş üzerine kabartma tekniği uygulanarak aktarılan etkileyici anıtsal buluntuların üzerindeki motiflerin içerik zenginliği ise; karmaşık bir düşünsel düzeye ulaşıldığını göstermektedir (Schmidt, 2007: 11). Göbekli Tepe buluntuları arkeolojinin uğraş alanını aşan, tarihöncesi dönemdeki kült ve din konusuna işaret etmektedir (Schmidt, 2007: 270).

Erzen'e göre "Dinlerin temelinde görme ve görünümü ile ilgili gerçek ve yanılsama ile ilgili inançlar, kurumlar vardır ve insanın dünyaya yaklaşımını, varlığı nasıl anladığını kendini nasıl tanımladığını ifade ederler. İmge bir taraftan da görünmeyen izi olarak kabul edilir. Bu yaklaşıma göre görüntüler ve imgeler varlığın kanıtlarıdır. İkonlar, anıtlar, dini heykeller ruhun barındırdığı maddi biçimlerdir. İmge'yi varlığının kanıtı ve tecellisi olarak gören yaklaşımın bir başka şekli de biçimleri anlamın simgeleri olarak görmektir. Burada bir tür yapısalılık söz konusudur. Biçim anlamlandırır (işaret eden), işaret ettiği şey ise (işaret edilen) anlamlandırılır" (Erzen, 2016: 26). Cassirer anlam bağlamında dinin, duyuşal sembolleri ve işaretleri kullandığı için, onları, aynı zamanda ifade vasıtaları olarak; belirli bir anlamı açığa çıkarıp aynı zamanda zorunlu olarak bu anlamın arkasında kalan, bu anlamı her zaman mükemmel şekilde kavramadan ve tüketmeden de, bu anlama "işaret eden" ifade vasıtaları olarak bildiğini ifade eder (Cassirer, 2005: 343).

Tillich'e göre; "bu sebeple inancı ifade etmenin diğeri bir yolu sembolizmdir. Semboller hem inancın hem de kültürün taşıyıcısıdır. Onlar bazen söylemek istenilen ancak sözün ve kelimenin yetersiz kaldığı durumlarda düşünceyi dışarı vuran imgelerdir. Çünkü söylenen şeyler bazen literal (gerçekçi) anlamın sınırları dışında kalabilir veya literalizm (gerçekçilik) yaşanan duyguyu sınırlandırabilir. Ancak sembollerin de belirli felsefi yapıları vardır. İmanın dili, sembollerin dilidir". Göbeklitepe için de bu durum geçerlidir (Özalp, 2016: 66). Bugün Göbekli Tepe'de gördüklerimiz anlamlarını çoğu zaman çıkarmasak ya da bazen sadece tahmin edebilssek de onları yapanlar ve ziyaret edenlerin bileşik sosyal ve tinsel ilişki ağına işaret eden resim ve işaretlerdi (Schmidt, 2007: 230). Kesin olan, Göbekli Tepe'de Neolitik Çağ insanların sadece görkemli mimariye sahip olmadıkları, aynı zamanda büyük bir sembol hazinesine ve mesajlarını hem kendi dönemlerindeki hem de kendilerinden sonraki kuşaklara anlaşılır bir şekilde bırakabilecekleri çok ayrıntılı bir işaret diline sahip olduklarıdır. Büyük bir sembol hazinesi ve yapılarındaki görkemlilik, sonuç olarak sadece buna uygun gelişkin toplumsal bir organizasyon düzeyiyle mümkündür. Hiç kuşkusuz, Eski Mısırlıların keşfedip geliştirdiklerine benzer bir durumu Neolitikten bekleyemesek de burada taslaklar halinde bir hiyeroglif yazı söz konusudur (Schmidt, 2007: 234).

Schimmel'e göre, "bir sembol, bir insanın yahut bir cemiyetin tesis ettiği bir şeydir. Her sembolün iki unsuru vardır ki onlardan biri, sembolleştirilen madde, ötekisi bu maddenin temsil ettiği manevi hakikattir. Bu iki unsurun iş birliğinden ötürü husule gelen sembol, hayatın her sahasına ait olabilir" (Schimmel, 1954: 68). Sembol anlamının ruhunu taşımaktadır. Göbeklitepe gibi henüz yazın dilinin gelişmediği bir dönemde insanların inanç, duygu ve düşüncelerini ifade etmenin en temel unsuru şüphesiz sembolizm olacaktır (Özalp, 2016: 67).

Sanat kutsalın bir tezahür biçimidir. Din ve sanat arasındaki yakınlığın sebeplerinden birisi sanatın kutsalı ifşa etmede felsefeye oranla daha etkin ve elverişli olmasıdır. Din ve sanat çeşitli semboller kullanarak anlatımını gerçekleştirir. Dinin sanatla buluşmasıyla birlikte sembolizasyon hali ziyadesiyle ortaya çıkmaktadır (Tokat, 2005: 162). Sembol dünyası başka bir şeyi amaçlamaz ve başka bir şeyi esas almaz; o dünya mutlak olarak ‘var’dır ve bizzat kendisinden ibarettir diyen Ernst Cassirer, mitik bilincin içinde var olmaya devam ettiği alandan, yani dilsel işaretin, içinde var olmaya devam ettiği anlam alanında, adeta sadece saf bir ‘varlık’, sadece sembolün gerçekten içinde barındırdığı özlülük kavramını yakaladığını, semboller dünyasının, kendi gerçek ağırlık merkezi içinde yatan ve kendi içinde bütünleşmiş bir evren halinde, ilk defa biçim kazandığını ifade eder. “Sembol’, ‘eşya’yı temsil etmez, eşyanın kendisi, onunla aynı şey olur; öyle ki, sembol, kendi şimdiki zamanında, doğrudan eşyanın yerine geçer” (Cassirer, 2005: 57). Hakiki sembol Schimmel’e göre, görülen bir surette, görülmeyen bir hakikate işaret eder. Ruhun derinliğine, birçok fikir ve duyguları uyandıracak kadar kuvvetlidir ve şuur altındaki sahalarına kadar tesirler meydana getirir. Çünkü o, kutsal olanın iki tarafını; heybet ve korku uyandıran Celal (myterium tremendum) ile hayranlık ve zevk bahşeden Cemali (mysterium faszinans) ihtiva etmektedir (Schimmel, 1954: 70).

Simge her zaman, temsil ettiği kabul edilen kozmik hayatın görünüşünden daha fazla birşeyi ifşa etmektedir (Eliade, 1992, 214). Nasr’a göre “kozmosta olup biten herşeyin bir manası vardır, kozmos insanla konuşur; bunlar kozmik alanın hem perdelediği hem de ifşa ettiği daha yüksek düzeyde bir gerçekliğin sembolleridir. Kozmosun derin yapısı, insan için manevi bir haber taşır, bu yüzden, dinin kendisi ile aynı kaynaktan gelen bir ayettir. Her ikisi de Külli Akl’ın, Logos’un tezahürüdür ve kozmosun kendisi

de insanın içinde yaşayıp öldüğü topyekûn mana Âlem'inin ayrılmaz bir parçasıdır” (Nasr, 1988: 18).

Cassirer, harf, hece ve nihayet kelime, doğrudan idiogramdan gelişmiş, başlangıçta onda bulunan tasvir işareti, yani resim işareti, saf anlam işareti ve sembol haline geldiğini (Cassirer, 2005: 342) ifade eder. Alman ilahiyatçısı Prof. Paul Tillich'in düşüncesine göre ise gerçek sembolün iki özelliği vardır ki, gizli bir kuvvet sayesinde müessir olması ve kendinden başka bir şey olmasıdır. İngiliz filozof Edwyn Bevan ise sembollerini iki kısma ayırmıştır: şeffaf semboller "arkalarında ne olduğu görülebilir", onlar da başka sembollerin yerine gidebilirler ve şeffaf olmayan semboller, yani arkalarında ne olduğu görülemez. Bazı sembollerle hakiki manaları arasındaki ilişki o kadar sıkıdır ki onun yerine başka bir sembol konulmaz. Böyle bir sembol Hristiyan kültüründe Allah-Baba kavramı olarak belirir. Tillich'in dediği gibi İsa bile dini bir sembolden -başka bir şey olmayarak- sayılabilir (Schimmel, 1954: 73). Hz. İsa'yı ve Hristiyanlığı simgeleyen 'Haç'; eşkenar bir üçgen içine yerleştirilmiş daire (ki, 'Teslis'in üç şahsının da aynı anda eşit ve ebedi olduklarını sembolize eder. Hristiyan dininin sembolleri arasında ayrıca şunlar da zikredilebilir: (Üç Uknum'un ilk şahsını [Baba] simgelediğine inanılan), buluttan uzanan bir el; hepsi de (Hz.) İsa'yı simgelediğine inanılan mutlu kuzu; yavrularını beslemek için bağırnı açan bir pelikan; balık, Kutsal Ruh'un sembolü olan güvercin; dört İncil'in simgesi olan kanatlı insan, kanatlı aslan, kanatlı öküz ve kartal (Kılıç, 2013: 13).

Bu noktada 'Allah-Baba' mefhumunda olduğu üzere İsa'nın dini bir sembolle özdeşleşerek sembolleşmesi örneği İslam'ın aşırı sembolizme niçin sıcak bakmadığının sebebi olarak anlaşılabilir. Koç'a göre; "Zira aşırı sembolizme göre sembolün bir yerde sembolize ettiği şeyin yerine geçmesi durumu söz konusudur. Bu anlamda bir

sembolizm İslam'ın ve dolayısıyla İslam sanatının hemen her zaman uzak durduğu bir şey olmuştur. Sembolün bütün dikkat ve ilgiyi kendi üzerine çeken büyüleyiciğinden kuşullanıldığı için İslam'da başka kültürlerde olduğu şekilde bir sembolizm gelişmemiştir. İslam ağırlığı ayet ve işaretten yana koyar. Bu da yine güzelliğin kendi ötesine işaret eden anlamlı ve bir yerde nesnel bir dile sahip olmasıyla ilgili bir durumdur” (Koç, 2017: 113).

Hakikat kendini şu şekilde göstermektedir: felsefede kavramsal olarak, dinde temsillerle, sanatta ise somut sembollerle ifade bulmaktadır (Tokat, 2005: 162).

Platon'un temsil ettiği didaktik yaklaşıma göre sanat ancak bir kopyadır, gerçeğe yaklaşamaz ve aracı mimesis'tir; klasik düşünceye göre sanat iyileştiricidir, arzuyu eğitir ve bu bakımdan yararlıdır. Romantiklere ve 20. yüzyıl başında Alman hermeneutik⁶ ekolünü temsil eden Heidegger'e göre ise gerçeği ancak sanat açığa çıkarabilir. Sanatın gerçeklikle ilişkisinde dinin temayülleri de etkilidir. Her iki kültürde de kutsalın ifadesi gerçeğin ifadesidir. Ancak biri tamamen gerçekçi bir yaklaşım olarak ifade bulurken diğeri ise soyut ifadelerin bağlamında görünen ve duyumsanan gerçek belirtilerin ötesinde imge ve ifade üreten bir sanat (Erzen, 2016: 31-34).

Koç, “Dinin her zaman, mitik sembol dünyasıyla yeni bir bağlantı kurarak, aynı zamanda tüm "gerçeklik"le, empirik varoluşun bütünüyle yeni bir bağıntı içine girdiği görülür” demektedir. Ona göre, “İslam sanatında Batı dillerine genellikle sembolizm şeklinde tercüme edilen temsilin çok önemli bir yeri vardır, temsil yaygın geleneksel anlamı ile analogi, geniş anlamda ele alındığında farklı varlıklar farklı dünyalar ve farklı varoluş düzeyleri arasında bir şekilde benzerlik ilişkisi kurmaya dayanır. İslamda dinsel

⁶ Yorumsamacılık ya da hermeneutik, ilkin Hristiyan teolojisi alanındaki yorum tartışmalarından ortaya çıkan bir anlam ve metodoloji bilgisi. Daha sonra terim teolojik sahanın dışına çıkmış ve daha genel anlamda yorum araştırmalarıyla ilgili felsefi bir disiplin haline gelmiştir.

dünya görüşünün kendi yapısı gereği figür ve doğa ilgisi Batı'dan, Hıristiyanlıktan farklı olması düşünsel yapısını da etkilemiştir, bu yüzden tezyinat sadece göz zevki için yapılmış bir süs değil aynı zamanda içinde gizli veya açık bir mesaj barındıran temsili bir dildir. Zira düzen ve gerçeklik baki olan Allah'a aittir” (Koç, 2009: 159). Bu çerçevede figürün stilize bir nakışa dönüşmesi zorunluluğu vardır. Bu bir yasaklama sorunu değil, bir içyapı sorunudur. Geçmişin coğrafi ve kültür mirasıyla zenginleşen (eski tılsım sorunları ve putperest gelenek kalıntılarını da kapsayan) İslam nakışçılığı dinseldir. Ama bu dinsel oluşumda figüratif bir biçime ya da herhangi bir biçimsel sembole tapınmak söz konusu değildir. Hıristiyanlıkta figür, Tanrı ile mü'min arasında bir aracı yaratmaya çalıştığı halde, İslam dinsel nakışının başlıca niteliği bu ilişkide hiçbir aracının bulunmadığı düşüncesini yerleştirir (Tansuğ, 1988: 89). Non figüratif bir düşüncenin hâkim olduğu İslam sanatında yoğun olarak görülen geometrik ve bitkisel süslemeler, metafizik bir estetikle beliren hakikatin hissiyatı anlamını üstlenerek sembolizmi içeren bir duyu algısını da aşabilecek önemli ve dolaylı bir araçtır. Yelen, konuyla bağlantılı olarak geometrinin sembolizme katkısından şu şekilde bahsetmektedir: “Geometrinin muhtevası gereği, düzgün şekiller ortaya koyduğu görülür. Kırık, eğri ve düz çizgilerle geometrik şekillere ulaşmak mümkün olduğu gibi üçgen, dörtgen, altıgen ve sekizgenlerin birlikteliğinden başka geometrik düzenlemelerle yeni formlara gidilebilir. Bu durum geometrik formların tezyinata dolayısıyla anlam ve semboller dünyasına ne kadar uygun olduğunun delilidir. Böylece geometri, sanata etki eden nispet ve ahenk gibi unsurlardaki koordinasyonun temin kaynağıdır. Geometrik süslemelerde tercih edilen konular daha çok semavi kozmos anlayışının olduğu göksel temalardır (Yelen, 2017: 471). Bu süslemelerde yer alan; yıldızlar, güneş, ay ve yerküre görünenin ardındaki görünmeyene atfedilen bir

sembolizmle yansıtılır. Semavi-kozmos süslemelerinin ortaya çıkışında Kur'an-ı Kerim, hadisler ve tasavvufi anlayışın temsili şeklidir. Yukarıda ifade edildiği üzere yeryüzünün sembolü durumundaki geometrik formların mimari ve mimariye böyle süsleme programlarına aktarılması, yeryüzünün mimari ve tezyinata indirgenişin küçük ölçekli numuneleridir. Bu mimari formlar daire, üçgen, kare, dikdörtgen ya da zaman zaman eliptik şekiller meydana getirmiştir. Dolayısıyla mekânı oluşturan sınırlar bilinen formlara göre şekillenmiştir (Çaycı, 2016: 197). Koç, müşahade edene Tanrıyı hatırlatan geleneksel sanatın, temsil ya da sembolizm varlık düzeni ve hiyerarşisi üzerinden çalıştığını ifade etmektedir. Şu görünür âlemde gördüğümüz ve algıladığımız şeyler aslında âlemlerde veya varlığın diğer mertebelerindeki, o âleme uygun ve o düzeyde tecelli eden hakikatin bu âlemdeki bir görüntüsüdür. Dolayısıyla bu dünyada ki bir varlık temsili (sembolik) olarak gayb ya da ruhani âlemdeki aslı ya da benzeri hakkında bir bilmeyi görünmeyendeki bilgiyi iletir. Kısaca temsil, bilmenin bilinmeyene ayna tutulması şeklinde çalışır (Koç, 2009: 27).

Hegel'e göre, ilk sanat biçimi gerçek sunum yeterliliği olmayan mimari sanattır. Bu bilime Hegel sembolik sanat demektedir (Tokat, 2005: 152). Çaycı'ya göre de mimariyi anlam boyutuyla ele alarak sadece teknik olarak ifade etmemek gerekir. Anlam; gizli olan hakikatin belli bir usul dâhilinde bilgi alanına intikali olarak tanımlanmaktadır. Öte yandan sembol, şekil ve muhtevanın dışındaki anlatım tarzı, başvuru yoludur. İslam mimarisinin anlam ve sembol boyutunun gerisinde kendinden öncekilerin etkisinden söz etmek mümkün olsa da sonuç olarak İslam inanç ve ibadet sisteminin yönlendirmelerini bu çerçevenin içinde tutarak anlamlandırmak gerekmektedir. Yine İslam mimarisinde sembol, içerik olarak mananın gizliliğini ifşa ettiği kadar aşkı ifade etmedeki yetersizlikleri aşmak için başvuru kaynağıdır. Sanat,

akılla kavranamayan veya akılla izah edilemeyene doğru gidişte müracaat edilen bir izah aracıdır. Mesele din ile alakalı sembolizme dönüşünce, konunun önemi biraz daha ehemmiyet arz etmiştir. İnsanların en yüce değerleri arasında yer alan dine ait bir gönderme her şeyin üstünde kabul görür ve semboller vasıtasıyla kutsallaşır veya hürmete layık duruma gelir (Çaycı, 2016: 194). İstanbul Şehzade Mehmed Camii (1543-1548), İstanbul Süleymaniye Camii (1548-1559) ve Edirne Selimiye (1568-1574) Camlerinde olduğu gibi özellikle selâtin camilerinin cümle kapıları ile kutsal yönü sembolize eden mihrapları aynı eksen üzerinde yer almaktadır. Kapı ile hemen hemen aynı mimari ve süsleme kurgusuna sahip mihraplar adeta cennete açılan bir kapıyı andırmaktadır. Kapı ikonografisi mihrap üzerinde yer alan Âl-i İmrân Sûresinin 37. Âyeti “...Zekeriya, (Meryem) onun yanına, mihraba (mabede) her girişinde...” gibi mihrap ayetleriyle de vurgulanmaktadır. Taçkapı aksındaki mihrapla olan ikonografik ve biçimsel bu benzerlik sonucunda, ibadet mekânının dört kapıya sahip olduğu izlenimi yaratılır. Camilerin yan girişleri ile birlikte (doğu-batı, kuzey-güney) dört yön vurgusunun öne çıkarıldığı dikkati çekmektedir. Böylece İslam sembolizminde ve İslam tasavvufunda önemli bir yere sahip olan dört kapı inancı sembolize edilmiş olur. Ayrıca aynı aks üzerinde konumlanan cümle kapısı ve mihrap ile zahiri ve batını âleme giriş temsil edilmiştir (Harmankaya, 2018: 10).

Hristiyan sanatında kapıya gelince ki öz itibarıyla bir dünyadan başka bir dünyaya geçittir, kozmik modeli mekânsal düzeyden ziyade, zamansal döngüsel düzeye aittir: Benzer şekilde ‘Göğün Kapıları’ yani gündönümü kapıları esasen zamandaki kapılardır veya döngüsel aralıklardır, mekândaki sabitlenişleri ise ikincildir. Şu hâlde niş şeklindeki taç kapı bizatihi unsurları aracılığıyla statik veya mekânsal bir sembolizm ile döngüsel veya zamansal bir sembolizmi birleştirir. Orta çağ taç kapılarının büyük

ikonografik sentezlerinin üzerine kurulduğu Hristiyan sanatının, bu şaheserlerinden her biri ikonografik ahenkli unsurların hâkim bir seçimi ile, bu zengin fikirler malzemesini açığa vururken, iç birliğini koruyarak bunu da 'bindirilmiş sembolizmi objenin üzerinde var olan sembolizm uymalıdır' yasına uygun olarak yapar. Taçkapının oyulmuş veya resimli süslemesi kapının manevi anlamda mabedin işleriyle ve dolayısıyla, kendisi hakkında şöyle diyen insan tanrının doğası ile özdeşleştirilir: 'Kapı Be'nim. Bir kimse benim aracılığım ile içeri girerse kurtulur. Girer, çıkar ve otlak bulur...' (İncil Yuhanna). Burckhardt, kapı formu gibi, kendisinden geniş bir mekâna açılan ve duvar içine oyulmuş, genellikle üstü kemer ya da mukarnas ile örtülü girinti (Sözen-Tanyeli, 1994: 173) anlamında kullanılan, nişin de tüm dinlerde ortak sembolik kavramlardan biri olduğundan bahseder:" Bütün dini mimarilerde niş, bir 'Kutsalların Kutsalı' şeklindedir. Kutsalların Kutsalı Tanrı'nın tecelligahıdır, ister bu tecelli nişte bir tasvirle yahut soyut bir sembolle temsil edilsin, ister salt mimari biçimde ima edilsin durum değişmez, bütün sanatlarda aynı işlevi görür. Niş dünya mağarasının küçültülmüş tasviridir. Kemer gökkubbeye karşılık gelir buna karşılık, payandaları bir mabedin kübik veya dörtgen kısmı gibi yeryüzüne karşılık gelir (Burckhardt, 2017, 104-105).

İslam sanatında sıcaktan ve soğuktan koruyan bir tavan oluşturan, onun merkezi ve kozmik varoluşunun her düzeyini Allah ile ilişkilendiren kubbe, aynı zamanda da semavatın sembolüdür. Kubbenin sekizgen temeli arşı ve tabanın ve aynı zamanda da melekût âleminin kare ya da dikdörtgen temeli ise yeryüzündeki cismani âlemi sembolize eder (Nasr, 2017: 73). Çaycı'ya göre "İslam mimarisindeki estetik düşünce beşere hitap ettiği kadar aşkına ulaşma vasıtası olmuştur. İslam mimarisinin sembol boyutuna da yine mimar/sanatçının hayal ve düşünce dünyasının maddeye intikal evresi olarak bakmak gerekir. O günkü ifade tarzı her ne kadar sembol yerine mecaz ile ifade

edilmiş olsa da gaye hep aynı amaca hizmetten ibaret olan bu mecazlar sayesinde görünenler ile görünmeyenler arasındaki iletişim unsurları oluşmuştur" (Çaycı, 2016: 196).

Nasr'a göre," Kur'an'ın ayetleri güç ve tılsımlar olduğu için onların görselleşmesini mümkün kılan harf ve kelimeler de bir tılsım görevi görürler ve kendi güçlerini göstererek anlam kazanırlar. Kendilerine ait bir bilim oluşturan harflerin sayısal sembolizmi ve ezoterik önemi mevcuttur. Her bir harf, kendi kişiliğine sahiptir ve görsel biçimiyle belirli bir ilahi sıfatı temsil eder; çünkü kutsal alfabenin harfleri, ilahi kâtip olarak Allah'ın özellik ve sıfatlarına tekabül (karşılıklı) eder" (Nasr, 2017: 45).

Semavi dinlerin sanatlarına da yansıyan kolektif şekilde kullandığı semboller de vardır. Form ve motifleri genellikle bir inancı yansıtan ve aydınlığı temsil eden kandiller eşya ve sembol olarak kutsal kitaplarda önemli bir yer tutar. Kandil Latince mum ve lamba anlamlarına gelmektedir. Arapça olarak kindilin olarak telaffuz edilmektedir. Kur'an-ı Kerim ve dönemin dini metinlerinde kandil yerine; misbah, siraç ve çerağ lafzı kullanılmaktadır (Bozkurt, 2001: 299-300). Kur'an Allah göklerin ve yerin nurudur demektedir ve hazreti peygamber de bir hadisinde Allah'ın ilk yarattığı varlık nurdur buyurarak bu ayete kosmogenik ve kozmolojik bir boyut eklemektedir (Nasr, 2017: 75). Eski Ahid'in birçok yerinde dinî ve kültürel obje niteliği bulunan kandillerden söz edilir ve yahudiler bunlar için halis zeytinyağı tedarikiyle görevlendirilir. Hz. Süleyman'ın sarayında ve daha sonra Bâbil'e götürülen değerli eşya arasında altın kandiller de vardı. Yeni Ahid'de Hz. İsa'ya izâfe edilen bir cümlede Hz. Yahya kandile benzetilir. Simeon da Hz. İsa'yı henüz bebekken kucağına alıp ondan Allah'ın bütün milletlerin yolunu aydınlatmak için hazırladığı ışık diye bahseder. Bu söz, hıristiyan dünyasında ışığa ve

onun kaynağı olan mum ve kandile neredeyse kutsallık izâfe edilecek bir önem kazandırmıştır (Bozkurt, 2001: 299).

Kısacası her iki kültürün sanatında da semboller, vahyin etkisiyle, hayal ve tasavvur düşüncesiyle gelişir; batı da figür olarak, doğu da soyut ifade biçimleri olarak kutsalını ifşa eder. Burada, dinle sanat birleşerek insanların duygularına dinsel hakikati getirme ve bunu hayalgücü için sembolize etme yönünde çoğu kez sanatı kullanır. Bu bağlamda din, gerçekte 'Mutlak' olanı ifade etmede iki kat daha güçlü hale gelmiş olur (Tokat, 2005: 151).

Eliade ve Leppert, batı bakışı ile temsil- taklid ilişkisi içerisinde, hayal kavramını şu şekilde değerlendirir;

Hayal gücüne sahip olmak bir iç zenginliğinden, imgelerin kesintisiz ve kendiliğinden akımından yararlanmak demektir. Fakat kendiliğindenlik, keyfi icat etmek değildir. 'Hayal gücü' etimolojik olarak imago, 'temsil, taklid' ve taklid etmek 'yeniden üretmek, benzerini yapmak' ile dayanışma halindedir. O, etimolojinin bir kereliğine, psikolojik gerçekleri olduğu kadar manevi gerçeği de yansıtmakta olduğunu ifade eder ve hayal gücünü örnek alınacak modelleri -İmgeler- taklid etmektedir, onları hiç aralıksız tekrarlamaktadır. Hayal gücüne sahip olmanın, dünyayı bütünselliği içinde görmek olduğunu söylerken, nedenini imgenin iktidarı içinde, görevinin kavramsallaştırmaya gelmeyen herşeyi göstermek olduğunu dile getirir. Hayal gücünden yoksun insanın talihsizliğini ve çöküntüsünü 'hayatın ve kendi ruhunun derin gerçeğinden kopmuştur' diyerek açıklanabileceğini söyler (Eliade, 1992; XXX).

Leppert ise; imgelerin bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterdiğini, imgelerin gösterilen şeyler değil, bunların temsilleri olduğunu vurgular. İmgelerin

temsil ettiği Şeylerin “gerçek” dũnyada olmayabileceğini, sadece muhayyile, kuruntu, arzu, rũya ya da fantezi dũnyasında var olabileceğini “ifade eder (Leppert, 2009: 16).

Doğu anlayışında amaç temsilden ziyade, bir Şeye işaret ederek ima ederek hayalde canlandırmak olarak belirir. Erzen’e gŕre; “İslam felsefesinin gŕrũntũye, ya da gerçeğin yalnızca gŕrũnen de değil, gŕrũnmeyen bir Şekilde, ya da gŕrũnen Őekilden farklı olarak var olabileceği inancı, sanatsal ifadelerde gerçeklik dışında bir yaklaşımın değer bulunmasına yol açmıştır. Yalnızca İslam değer, Batı kũltũrleri dışındaki Budizm ve Hinduizm gibi birçok inanç ya da kũltũrde, sanatta gerçekçi olmak bir değer değer, son derece basit ve kaba bir tutum olarak gŕrũlebilmektedir. Hayal gũcũ ile dũnyayı gŕrebilmek yalnızca gŕz ile gŕrebilmekten ve anlayabilmekten çok daha Önemli kabul edilmektedir. Bu anlayışa gŕre gerçekçi resim basit bir tekrar olmaktan başka bir Şey değerildir; sanatçı için Önemli olan gŕzũn gŕrmediđini gŕrũp ona Şekil vermektir” (Erzen, 2016: 28-29). Gerçi bu tũr yaklaşım doğu sanatında farklı nedenlerle de kullanılmıştır. Örneğin Buda’nın kutsal tasvirine yoğunlaşan Uzak Doğu Budist sanatının, Buda’nın kutsal tasvirinde yer alan, hindu sanatından alınan iki biçim Buda’nın bedeni ve nilũfer; ‘Kendine UyanmıŐ Ruhun Muazzam sũkũnetidir’ ve Budizm’in bũtũn bir manevi duruŐunu Özetler. Geleneğe gŕre Őakyumi’nin tasviri benzerlik ilkesi gŕzetilerek başka tasvirlerle model olmakta ve evrensellik karakterine bũrũnmektedir (Burckhardt, 2017: 169).

Corbin, Hayâl ve hayâlet, uyku yahut uyanıklık halinde insana gerçekmiŐ gibi gŕrũnen surettir demektedir gerçeklik ve hayal kavramlarına Şu Şekilde açıklık getirmektedir: “Burada sŕz konusu olan gerçek değer gerçeğin gŕlgesi, aynadaki yansımaları veya rũyadaki timsalidir. Sũhreverdî ile İbnũ’l-Arabî arasında bir sũreklilik gŕren Henry Corbin, her ikisinin de iştirak ettiği gnostik (sezgisel bilgi) çizginin en belirgin

temasının hayal olduğunu ileri sürmüştür. Corbin'e göre buradaki hayal kavramını sanat felsefesindeki gerçek dışı hayaller, daha doğrusu fantezilere indirgemek hayale dair gnostik iddiayı hiç anlamamak olur. Her şeyden önce yaratmayı bir tecellî (belirme) olarak kavrayan İbnü'l-Arabî âlemi de ilâhî tahayyülün (imagination) bir eseri olarak görmüştür. Ârifin mütehayyilesinde çizilen nesnelere ise bir hayal âleminde varlık kazanır. Burada insan mütehayyilesi mutlak anlamdaki ilâhî tecelliye mazhar olmakta ve kalp adını almakta, dolayısıyla ârifin kalbindeki ilâhî tecellî hayal âleminde varlık kazanmaktadır" (Corbin, 981: 179-182). Mânâ denen iç gerçeklik, görünene değil, gözle görünmeyen hayale yakındır ve 13. yüzyıl sonrası Anadolu'da düşünsel ve görsel hareketliliği büyük oranda belirleyen İbn Arabî, hayal gözünü gaybe açılan kapı olarak yorumlamıştır. Hayal denen şey, gaybin bilinmez gölgesidir ve âlem, ancak gölgenin idrak edilme mertebesinde bilinebilir. Dolayısıyla hayal gibi gölge, içinde gizli olan şeyi asla bilemeyeceğimiz, görünmeyi çıplaklığıyla asla göze getiremeyeceğimiz, gördüğümüz an görünmezin aralığında eyleyeceğimiz mekân anlamına gelir- hayal içinde görünen suretin aslı, bilinmezliğini gizleyecektir (Sayın, 2013: 117).

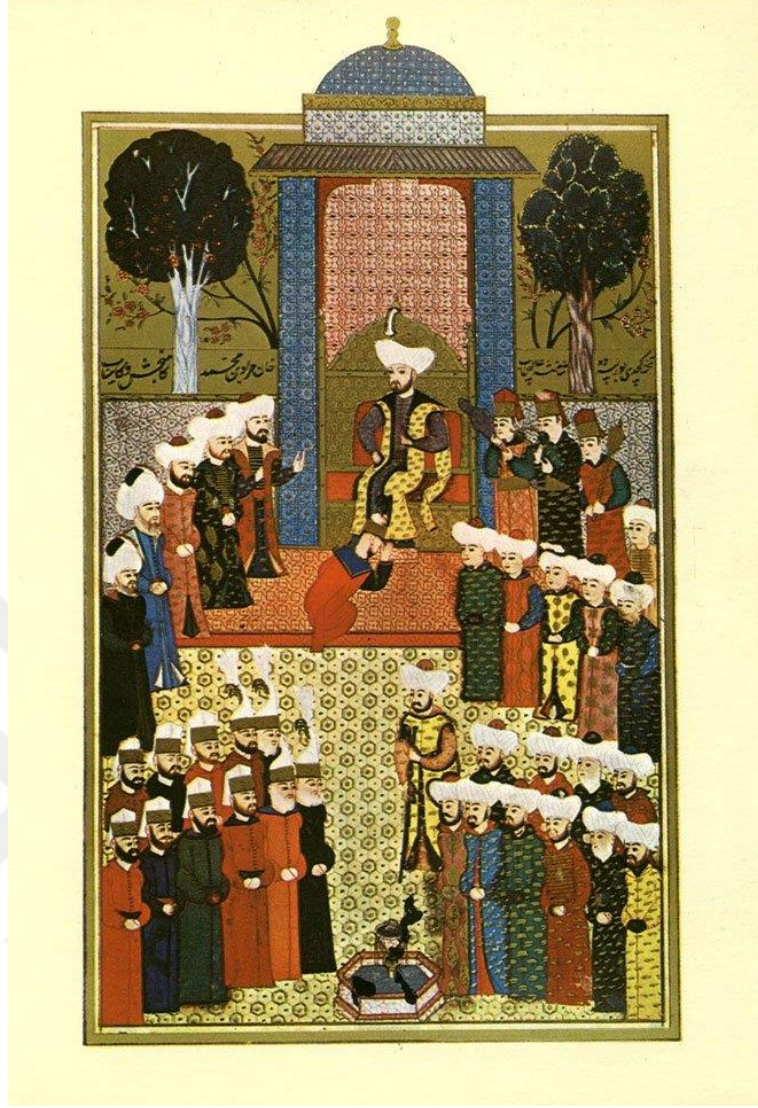
İslam düşünce tarihinde hayal ile ilgili üç kategoride incelenebilecek farklı felsefi görüşler ortaya çıkmıştır. Konunun anlatımında Durusoy ve Çakmaklıoğlu'nun konuya dair açıklamaları şu şekildedir:

1) Hayal, beş duyunun fonksiyonel bir devamından ibaret olup duyularla idrak edilmeyen tahayyül olunamaz, tahayyül olunamayan da düşünülemez. Hayal, duyularla düşünce arasında bir idrak gücüdür. Kindi, İhvan-ı Safa, İbn Bacce ve İbn Rüşd bu görüştedirler (Durusoy, 1998: 1)

2. İbn Sînâ ise Kindî gibi *musavvira* kavramını kullanmakla birlikte, kendisinden önceki filozoflardan farklı olarak *musavvira* ile *mütehayyileyi* birbirinden ayırır. İbn Sînâ

felsefesinde musavvira gücü, duyu planında idrak edilen imajları saklama fonksiyonuna sahiptir. Mütehayyile ise, ‘*hissî (duyusal) suret*’ adı verilen bu imajları çeşitli birleştirme ve ayrıştırma işlemleriyle yeniden üreterek onları serbestçe hayal eder. Bu işlem vehim gücü için yapılırsa *tahayyül*, akıl için yapılırsa *tefekkiir* adını almaktadır (Durusoy, 1998: 1). Duyumların suretlerini saklayan hayal yetisi ve kavramları saklayan hafıza sürekli yeni şeyler üretir, hayal yetisinden daha üst bir seviyeye işaret eder; soyut ve metafizik varlıklara ait benzetmeler yapıp, semboller üretebilir. Mütehayyile metafizik âlemden de manevi etkilenmeler, şairane ilhamlar şeklinde etkiler alır. Farabi ve İbn i Sina bu görüştedirler” (Çakmaklıoğlu, 2003: 300).

3) Şehâbeddin es-Sühreverdî (el-Maktûl), Muhyiddin İbnü’l-Arabî ve Molla Sadrâ gibi gnostik düşünürler hayali, psikolojik ve epistemolojik bir kavram olmasının ötesinde kozmolojik bir kavram olarak ele almaktadırlar. Hatta İbnü’l-Arabî’de hayal terimi ontolojik bir anlam dahi kazanmıştır (Durusoy, 1998: 3). “Çünkü ona göre hayal, sadece düşüncenin en temel kurucu ögesi değil, aynı zamanda âlemin de bir ögesidir, epistemolojik düzeyde, en sınırlı anlamıyla, metafiziğe açılan bir kapı, duyular ile akıl arasında bir idraktır. Dolayısıyla burada söz konusu olan hayal, aktif bir hayaldir. Bütünüyle zihnin ürettiği salt bir kurgu, sınır tanımayan bir fantezi değil, metafizik bir hayalin bir uzantısını algılayabilen ve algıladığı şeyleri gerçekliğe dönüştürebilen Ontolojik düzeyde ise, bu kavramla, Hakk’ın ilk zuhur mertebesine, bütün âleme (ma’siva) ve ayrıca duyular alemi ile metafizik alem arasında, kendine özgü bir takım işleyiş biçimleri olan üçüncü bir aleme işaret edilmektedir (Çakmaklıoğlu, 2003: 300).



Resim 8: Nakkaş Osman, Hünername *Sultan 2. Murad'ın Cülus Mınyatürü*, 16. yy.

Belting, hayal gücünün iki kültürde de çok farklı değerlendirildiğini söyleyerek şöyle bir karşılaştırma yapmaktadır: “Batı’da hayal gücü hep gözle ilintiliydi ama İslam kültüründe çok daha kararlı bir biçimde ve hiç taviz vermeden başlı başına bir dünya haline geldi. Batı kültüründe bakış, her resim birbirinden ayrı düşünülemez. Görsel algı da bakışın kendisi aktiftir, imgeler tasvir edilebilmektedir, çünkü izleyici de dünyayı resimler halinde görür. Bir resim teorisinde daima gözün neye ihtiyacı vardır, zira görme süreci ancak öznenin bakışı ile başlar. Oysa diğer kültürde dünyaya ışık

hükmeder ve göz ışığa duyarlı bir organdır. Bu nedenle İbnü'l Heysen algı matematiğinin optik kanıtlarını içsel duyuların psikolojisi ile tanımlar. İçsel resimler farklı türden resimlerdir. Batının algısında bunlar resim bile değildir, oysa İbnü'l Heysen'e göre, yegâne resimler bunlardır, dünyada onlardan başka resim yoktur. Ona göre, "İçsel resimleri üreten hayalgücü iki kültürde tamamen farklı roller oynamaktadır. Bakış ve göz arasında kurulan ilişki, iki kültürün dünya imgesine yansımıştır" (Belting, 2012: 37).

"Batıyı bu kadar uğraştırmış olan imgeler sorunu karşısında, öteki iki büyük dinin nasıl tepki gösterdiklerini görmek ilginçtir" diyen Gombrich'i imgeyi hayale yönlendiren bir dinin sanatı şu tespite götürür: "VII. ve VIII. yüzyıllarda ilerleyip, önüne gelen her şeyi silip süpüren bir Ortadoğu dini; İran'ı, Mezopotamya'yı; Mısır'ı, kuzey Afrika ve İspanya'yı fetheden İslam fatihlerinin dini, imgelerin yasaklanmasında Hıristiyanlıktan daha da katı davrandı. İmgeler, yani suretler yasaklandı ama sanatı sona erdirmek pek kolay değildi. Nitekim kendilerine insanları betimleme izni verilmeyen doğulu sanatçılar, hayal güçlerini, biçim ve motifleri geliştirmekte kullandılar. Adına arabesk dediğimiz, benzeri görülmemiş zerafette dantel gibi süslemeler yarattılar. Elhamra Sarayı'nın avlularını ve salonlarını dolaşarak, bu süsleme motiflerinin tükenmeyen çeşitliliğine hayran kalmak unutulmaz bir deneyimdir. İslamın egemenliği dışındaki dünya bile bu motiflerle Doğu halıları aracılığıyla tanıştı. Eğer bugün Doğu halılarındaki zarif motiflere ve zengin renk çeşitlemesine hayran kalabiliyorsak, bunu, son çözümlemede, sanatçının kafasını gerçek dünyadaki objelerden, çizgi ve renklerin dış dünyasına yönlendiren Muhammet'e borçluyuz" (Gombrich, 1999: 146) Dolayısıyla İslam sanatında görünenden daha çok temayül tahayyüle meyl eder. İslam sanatçısı için görünen dünyayı paranteze alarak yok saymak ve eşyanın özüne ulaşmak murat

edilendir. İşte bu sebepten Çam'a göre; "Ölmüş bir kimse sağmış gibi bizimle beraber olabilir, yaz gününde kar yağabilir, ya da denizler mavi değil sarıdır. Bu dünyayı geçici bir rüya gibi algılayan bir sanatçının, sanatında bunu aksettirmemesi beklenemez. Bunun için İslam süsleme sanatlarında asma dalında güller, karanfiller açabilir, ya da bazı bitki motifleri (Rumileri) kuş figürleri şeklini alabilir" sanatçıya soyut algılayışı getiren bu dünyanın faniliğinin bilincidir (Çam, 2012: 95-96).

1.2.1. Görsel Konuşma

İslâm örneğinden etkilenmiş Bizans putkırıcılığına karşı Yedinci Birlik Konsülü ayinlerde putların kullanımını şu kanıtla onamıştır: Allah Zât'ında tanımlanamaz; ama İlâhî Kelam insan doğasına hükmettiğinden, onu orijinal biçimine yeniden kavuşturur ve İlâhî güzellik aşılır. İsa'yı insan biçiminde temsil ederek, sanat bize yeniden doğuşu anımsatır (Burckhardt, 1994: 242). "Beni görmüş olan, Babayı da görmüş olur," der İsa, "Sen nasıl: Bize Babayı göster diyorsun? İman etmiyor musun ki, ben Babadayım, Baba da bendedir?" (Yuhanna, 14,9-10). Bedensel mevcudiyeti sayesinde görünmeyen tanrıya vücut bulduran bir eikon'dur İsa; onun ötesinde yatan görünmezlik, kendini İsa'nın bedeniyle vahyetmiştir. Oysa çifte varlığı gereği, görünenin ardındaki o saklı görünmeyene duyulan arzuyu artıracığına, ikonakırıcılara göre görünen sayesinde bakışı tatmin eden ve arzuyu azaltan bir varoluştur İsa'nın imgesi; gösterilenin uzaklığını yakınlaştırdığı ve ikonada sabitlediği an, aşkınlığından olmaktadır. Çünkü aslında imgeye bakarken onun ardında yatan ve o olmayan şeye hürmet gösterilmekte, onun için bakışlar indirilmektedir. Yine onun içindir ki, imgeyi duvara asmadan önce, onun ardında yatan ve imge olmayan şeyin kanıtlayıcılığı uğruna takdis ve tahsis törenleri düzenlenir. İkonanın çifte varoluşu gereğidir bu. Orta çağ boyunca egemen olan düşünce şudur: İmge ve imgeyi görünür kılan çerçeve, temsil ettiği görüntüyle

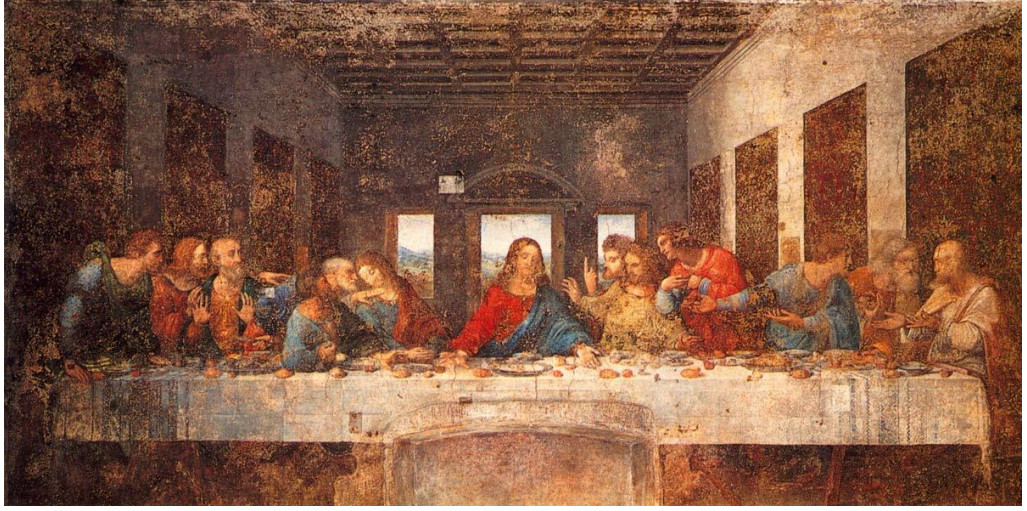
yalnızca benzeşen değil, aynı zamanda benzeşmeyen bir benzeşimdir” (Sayın, 2013: 10-16). Burckhardt’a göre, bu görüşle İslâm’ın görüşü arasında keskin bir ayrım vardır, ancak iki yaklaşım da ortak bir temele, yani insanın ilahî-merkezli doğasına dayanır. Sufî Muhyiddin İbn Arabî’nin (eş-Şeyhü’l-ekber) el-Fütuhatu’l-Mekkiye (Mekke Açılımları) adlı eserinde bulabileceğimiz kutsal sanat karşısında Hristiyan tavrının en kapsamlı açıklamalarından birisini eserinde şöyle yazar: “Bizanslar resim sanatını mükemmellik derecesine ulaştırdılar, çünkü onlara göre, imgesinde ifade edildiği gibi, İsa’nın eşsiz doğası (ferdaniyyet) herşeyden önce İlâhî Birlik’e yoğunlaşma noktasıdır.’ Bir imgenin simgesel rolü derin düşünceli Müslümanlar açısından anlaşılmazdır. Kur’ân’ın yasalarına boyun eğerek, Müslümanlar kutsal imgelerin kullanımına karşı çıkarlar, böylece analogi (teşbih) karşısında ‘karşılaştırılmazlık’ (tenzih)’ e öncelik verirler” (Burckhardt, 1994: 242).

16. yüzyıl sonrası Avrupası’nda merkezi perspektifin yeniden keşfiyle, camera obscura’nın icadıyla birlikte, sanatsal imgeyle dinsel imge ayrılmıştır. İmgelerin satılabilir ve satın alınabilir birer meta değeri taşımaya başlaması ve çerçevenerek duvara asılan imgelerle koştut gitmektedir. Percipicere sözcüğünden türetilen, 'olması gerektiği netlikle görmek' anlamına gelen ve resim alanını örgütleyen perspektif, sanatsal imgenin de dinsel imgenin de işine gelir. Katolik kilisesinin, İspanyol ve İtalyan vizyon gerçekçiliğinin aksine, imge taşıyıcısı olmaktan kurtulan ve dinle sanatı birbirinden ayırıştıran Protestanlık, özel mülk olarak bakılan yağlıboya imgelere karışmaz bile. Heidegger’in ve Benjamin’in diyeceği gibi dünyayı imgede ele geçirme harekâtı çoktan başlamıştır (Sayın, 2013: 50).

Görsel imgenin gücü, Hristiyan kilisesini bir ikileme karşı karşıya bırakmıştı. Kilise puta taparlıktan korkuyordu, ama bir iletişim aracı olarak imgeden vazgeçme konusunda

kararsızlık gösteriyordu. Bu can alıcı mesele hakkındaki belirleyici papa hükmü, şu sözleri yazan Papa Büyük Gregorius'un hükmü oldu: “Harfler, okuma yazma bilenler için neyse, resimlerde okuma yazma bilmeyenler için odur.” Elbette, dinsel imgeler bağlam, altyazı ve kodun yardımı olmadan işlev göremezdi, ama bu tür bir yardım olduğunda görsel aktarım aracının değeri kolaylıkla belli oluyordu (Gombrich, 2015: 154).

Sanatta sanatçıların resimlerindeki figürleri jestler aracılığıyla konuşurmayı görev bildikleri büyük dönemler olmuştur. Dante, Araf'ta gördüğü bazı sahneleri anlatmayı, figürlerin tutumu zihindekilerini çok açık olarak dile getirdiği için *visibile parlare* (Araf, X, 95), yani “görsel konuşma” şeklinde betimler; Leonardo Da Vinci de, *Trattato della Pittura*’ da (resim kitabı) belirttiği gibi, şu noktayı öne sürmekten hiç geri durmamıştır: “Resimde en önemli şey, yaşayan varlıkların zihinsel durumundan kaynaklanan hareketlerdir; başka bir deyişle, arzu, küçümseme, öfke ya da acıma... haline uygun hareketlerdir...” Leonardo, sanatçılara birlikte, el hareketleri yaparak konuşan kişileri dikkatli seyretmekten ve onları belirli bir hareketi yapmaya neyin yönelttiğini dinlemek için yanlarına yanaşmaktan zevk almalarını önerir; hatta başka iletişim araçları olmayan sağır-dilsizleri incelemelerini bile tavsiye eder. Leonardo Da Vinci kendi ilkesini kendi 'Son Akşam Yemeği'nde (Resim 9) uygulamıştır; bu yapıtta oniki havarinin İsa'nın bir süre sonra ihanete uğrayacağını açıklamasına olan tepkileri gösterilir. Gothe gibi büyük bir sanatçının olağanüstü bir dramatik diyaloga dönüştürdüğü bir resimdir bu” (Gombrich,2015: 68).



Resim 9: Leonardo Da Vinci, *Son Akşam Yemeği*, 1496-1498.

Batıda ki bu ‘*Görsel konuşma*’, doğuya ‘*sükûn*’ halinde yansır. Doğu da sanat akli dengede, manevi ve metafizik felsefesiyle kalbe hükmeder. Nasr’ın ifadesiyle: “Bu sanat duyular aracılığıyla doğrudan algılanabilir olan fiziksel düzenli arketipik hakikatler ve eylemleri tezahür ettirir ve bu nedenle ruhun görülür ve işitilir olandan tüm sesleri aşan sükût olarak da görülebilecek olan gayba doğru yolculuğu için bir merdivendir” (Nasr, 2017: 17).

Selçuk Mülayim, taklidin dramatik olduğunu şu sözlerle ifade eder: “Bu anlayıştaki el becerisinin, mağara duvarı veya objeler üzerine çizildiği en eski örneklerinden başlayarak devam eden gelişme öncelikle figüratifdir, figürü, zamana bağlı bir sahne olarak belirler. Tanıdığımız şekiller, başlangıcı ve bitişi belli olan bir süre içinde yer alırlar, böylece inandırıcı olurlar. Bu endişenin yarattığı önemli bir unsur, derinlik duygusunu veren üçüncü boyuttur” (Mülayim, 141-142: 2008). Bu nedene bağlı olarak da Turan Koç, her iki kültürün dram anlayışının görsel sanatlarına da yansıdığını belirtir. Ona göre, “Batı sanatı ağırlıklı olarak insanı merkeze alıp ona dayandığı halde, İslam sanatı merkeze ilahi mahiyeti yerleştirir. Bu sanat insanın çeşitli durum, çelişki ve

çatışmalarını sergilemeye hemen hemen hiç önem vermez. Onun ilk ve son tutkusu ilahi olandır (Koç, 2009: 37). Tansuğ, İslamiyette peygamber ve azizleri amaç edinen ikonografik programlardan söz edilemeyeceğini çünkü İslam resminde bunun yerini, oluştuğu bölgelerin kutsal olmayan destanları, masalları ya da gündelik hayattaki olayları aldığını ifade eder. Üstelik İslam resminde hiçbir zaman Batı' daki anlamında dramatik passionlar (çileler) geçerli olmamıştır. İlahi kudret ile bağlantılı İslami dram, kuşkusuz yalın motiflere indirgenmiş, kolektifleştirmiş, ama o ölçüde derin bir anlam kazanmıştır. Bu dram Batı dünyasında olduğu gibi tek yanlı bir bireysel dram değildir. Bu bir düalitenin (ikiliğin) bilgece sakin dramıdır (Tansuğ, 1993: 129). Koç'a göre, İslam estetiği sanatı dönemin şart ve anlayışına bağlı kalmaktan kurtarmak ve zamansız kılmak için sürekli olarak nesnenin ruhani gaybi niteliklerini sunma gayreti içinde olmuş ve taklit anlayışından uzak durmuştur. Baki olanın ve değişmeyenin peşinde, zamanın doğrusal bir şekilde ilerlediği algısı ya da anlayışı beraberinde değişme ve dramı getirir. Bu da sonunda insanda bir gerilim doğurur. Ama sükûnet anı esas almakla tasavvuftaki adıyla İbnü'l-vakt⁷ olmakla elde edilebilecek bir aydınlanma ve mutluluk durumu olur. İslam sanatındaki sükûnet arayışı ve vurgusuyla kader ve irade arasında çok sıkı derin bir ilişki vardır. Bilindiği gibi dramatik ve trajik olan da iki değerden birini feda etme bunlardan birinden vazgeçmeye zorlayan bir gerilim ve çatışma durumu söz konusudur. İslam sanatı bu durumu bir iğva ve ayartma olarak görmüş tercihini İşlerin yolunda gittiği inancı lehine yapmıştır. Bu yüzden de çatışma gerilim ve umutsuzluğun kısaca trajik olanın ağına düşmemiştir (Koç, 2009: 191-192).

⁷ İbnü'l-vakt (vaktin çocuğu, vaktin uşağı): Tasavvufta bir vakitte yapılması en uygun olan işi gerçekleştiren ve belli bir zamanda kendisinden isteneni yapmakla meşgul olan kişiyi kastetmişlerdir. İlahî irade ile yönetildiği ve her vakitte, vaktin gerektirdiği şeyleri yaptığı için ona İbnü'l-vakt denilmiştir.

Bu nedenden, Osmanlı minyatürleri ve Rönesans resim sanatlarını kültürel görme biçimi olarak birbirinden ayıran drama ve trajediye bakışlarıdır. Hz. İsa'nın hayatının etkisi ile Batı sanatında dini konuların teması oldukça dramatik olmuştur. Osmanlı minyatürlerinde ise Kerbela gibi bir hadise anlatılırken bile renklerin canlılığı söz konusudur. Leonardo da Vinci'nin *Son akşam yemeği tablosu*'nda çarpıcı bir gerçeklik, sahneyi kuvvetlendiren temsili olağanüstü hayal gücüyle oluşturduğu usta bir çizim ve kompozisyon bütünlüğü söz konusudur. İsa'nın kaderine boyun eğen dramatik hali ve diğer figürlerin ifadeleri konuşur gibidir. Fakat daha dramatik bir sahnenin yer aldığı Siyer'i Nebi'den '*Muhammed'in Ölümü*' (Resim 10) isimli minyatürde, özellikle figüre bağlı psikolojik dışavurumlar konusunda işi mübalağa etmemek adına abartılı bir durum istemediğinden, bilinçli bir tecihle kendini sınırlar. Fakat soyut eleman istifi yönünden minyatür resminin oldukça etkili bir boyut sunduğu da tartışmasızdır. Jest ve mimik konusundan girip, soyut eleman ya da köken, kavram strüktürlerle farklı elemanlara ulaşmayı bilen, dahası soyut bir kozmosla bir ölümü anlatmanın figürlere yüklenecek acı ifadelerden daha önemli olduğuna inanan bir davranıştır. Soyut eleman ve boşluk ilişkisine kendini teslim etmiş olan İslam minyatür sanatı gerçekliğinin bir başka yönüdür ifade edilen. Bu yaklaşımın temelinde dünya hayatının faniliği yatar (Eroğlu, 2016: 83). Bu durumu Yetkin şöyle açıklamaktadır: "İslama göre bu dünya bir hayalden başka bir şey değildir, gaye öbür dünyaya hazırlanmaktır. Dinin şartlarını yerine getiren, getirdiği için de huzura kavuşan nakkaşın hedefi dünya ötelерinden derlenmiş hissini veren parlak, güler yüzlü renklerle özlediği ebedi dünyanın doyum olmaz tadını sezdirmeştir. Bunun içindir ki nakkaş, ölümlü dünyayı hatırlatan gölge derinlik, hacim gibi görünüş unsurları ile ağzımızın tadını hiçbir zaman kaçırmak istememiştir. Derinliği hayal olduğu, gölgeyi renge karartıverdiği, hacmi cismaniliğe yaklaştırdığı

için fırçasının kıllarından uzak tutmuştur. Gece vakti geçen bir olayın gündüz ışığında gibi geçmesi, geceye birkaç yıldızla işaret edilmesi, rengi karartmamak; eşyanın görünürdeki renkleri ile gösterilmemesi, insanı bu yalancı dünyadan uzaklaştırmak içindir. Atların maviye veya portakal sarısına, dağların pembeye veya mora bürünmesi bundandır” (Yetkin, 1953: 34).

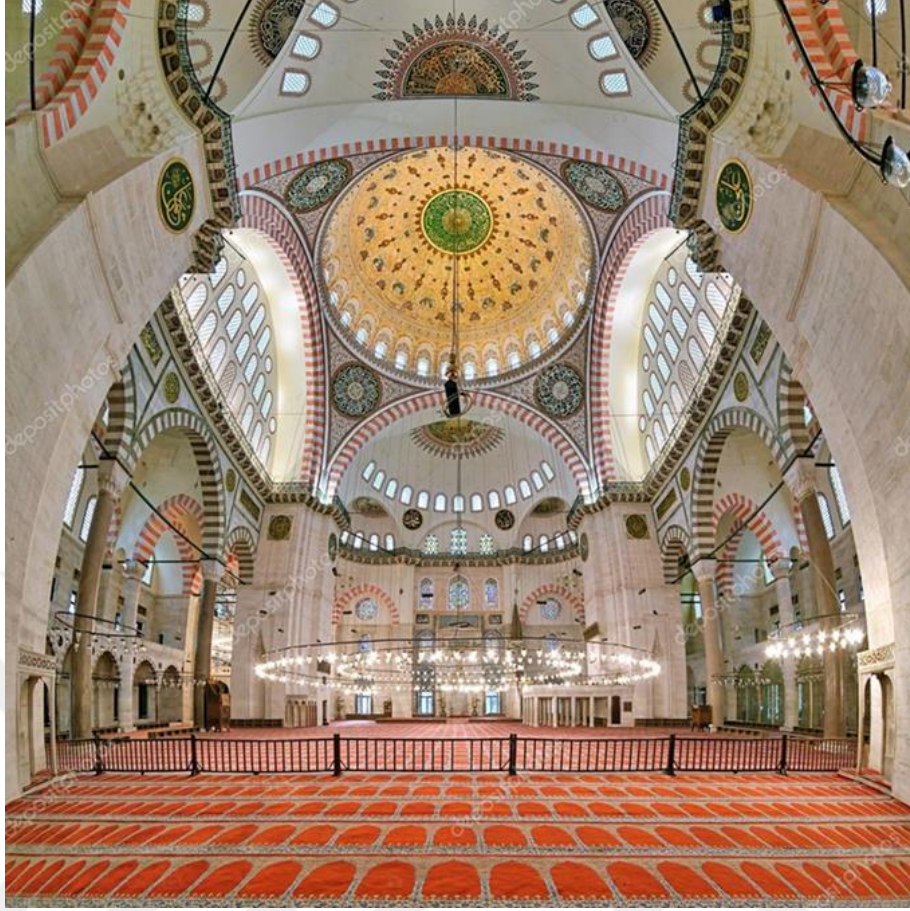


Resim 10: Siyeri Nebi, Hz. Muhammed'in Ölümü, 1595.

Çam, dünyanın geçici ve ölümlü olması düşüncesinin, minyatürlerdeki insan figürlerinin yüz ifadelerinde nasıl belirdiğini anlatır: “Minyatürlerdeki figürler adeta rüyanın dondurulmuş şeklidir. İnsanların ne düşündüklerini, sevinçli mi yoksa üzüntülü

mü olduklarını çoğu zaman yüz ifadelerinden anlamak mümkün değildir. Zafer alaylarını, eğlenceleri, âşıkları ve kır hayatını tasvir eden minyatürlerdeki insanların yüzlerinde bile bir sevinç ifadesi görülmez. Dünya hayatının geçici ve boş olması keyfiyeti kendisini bu resimlerde bile göstermektedir” (Çam, 2012: 96).

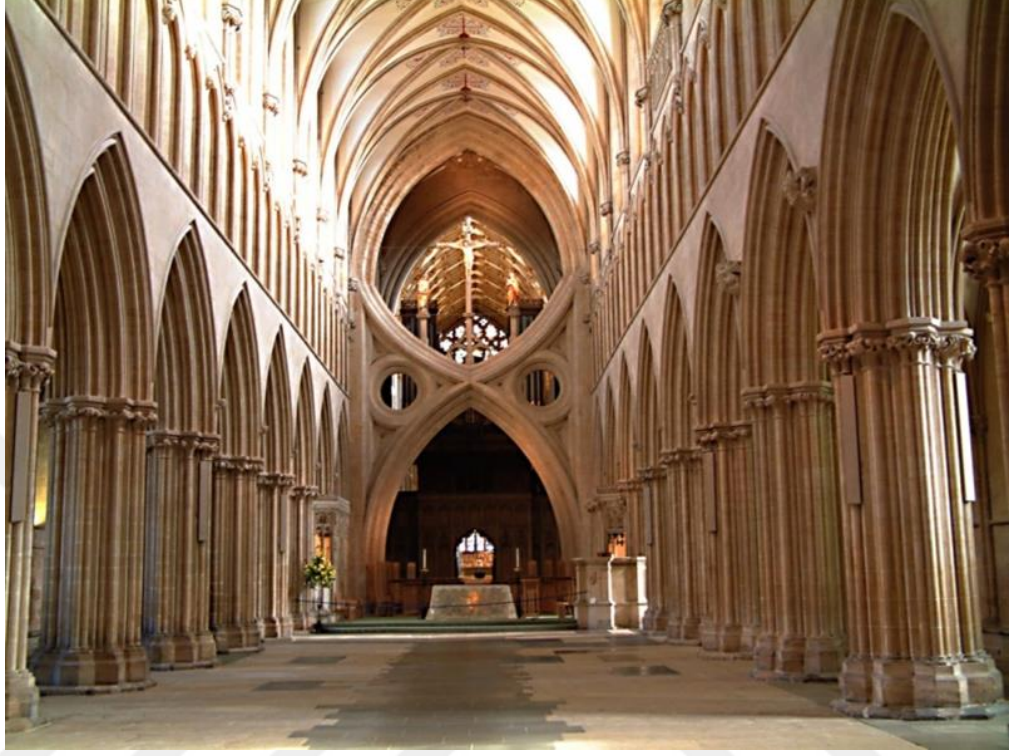
Turgut Cansever iki kültürün sanatının eserlerine duygu ifadelerinin yansımalarını şu şekilde karşılaştırmaktadır: "Mutluluk, ümitvâr ve neşeli olma gibi tavır ve duyguların renkli ve aydınlık dünyası bütün İslam sanatlarının ortak özelliklerini oluşturur. Bu İslamî 'biçim ifadeleri'ni, İslâm sanatının bütün alanlarında kolayca gözlemlemek mümkündür, minyatürlerde, çini yüzeylerinde, giysilerde ve kilimlerde. İslam dışı kültürlerin ve özellikle Hıristiyan Batı kültürünün dram üstüne kurulu düşünce yapısı nedeniyle insanı ümitsizliğe sevkeden, karanlık, kasvetli, dramatik boşluğunun aksine, bu örneklerin yansımaları biçim berraklığında ve kullanılan renklere ortaya çıkar. Zikrettiğimiz ifadeler ek olarak tevazu, mülâyemet (ılımlılık/yumuşaklık), sükûnet ve huzuru ilave etmemiz gerekir; bunların karşısında ise, kaygı, can sıkıntısı ve kederlilik, ifadeleri yer alır. Denge duygusu demek olan huzur, mesela *Süleymaniye Camii*'ndeki (Resim 11) sivri kemerin iki kolunun dengesinde ortaya çıkar. Diğer taraftan huzursuzluğun en çeşitli şaşırtıcı örneklerinden biri *Wells Katedrali*'nin (Resim 12) tedirgin ıstırapıdır. Modern dünyanın vahşi (brutalist) tavırlarının sonuçlarıyla ve Barok'un huzursuzluğuyla sükûnet ve mutluluk gibi etkileri de karşılaştırabiliriz” (Cansever, 1997: 36). Burkhardt'ın konuyla ilgili yorumu da aynı paralelliktedir: “Türk camilerinin dışını, kubbe yarımküresi ile -ki Ayasofya'dakinden daha belirgindir- minarelerin sivri uçları (âlemleri) arasındaki tezat karakterize eder: sükûnet ve uyanıklığın, teslimiyet ve aktif şahitliğin bir terkibi” (Burckhardt, 2017: 150).



Resim 11: Mimar Sinan, *Süleymaniye Camii*, 16. yy.

Burckhart, İslam mimarisindeki sükûnetin ezel ebed aşkın muhtevasının varlığını şu sözlerle ifade etmektedir: "İslam mimarisinde gökle yer arasında bir gerilim, bir karşıtlık yoktur. Ayasofya'da olduğu gibi yukarıdan aşağı doğru alçalan bir gök hissi veya Gotik bir katedralin yükselme eğilimi yoktur. Halı üzerinde secde eden alının zemine temas ettiği an, İslam ibadetindeki en yükseğe ulaşma noktasıdır. Bu, yükseklik ve derinlik tezadını ortadan kaldıran ve mekânı özel bir eğilim olmaksızın homojen bir birliğe dönüştüren aynamsı bir yüzeydir. Bir caminin atmosferi fani olan her şeyden, hareketsizliği ile ayrılır. Burada sonsuzluğa, diyalektik bir karşıtlığın bir tarafından öteki tarafına dönüşmek yoluyla ulaşılmaz; bu mimari de öte, sadece bir hedef değildir, bütün eğilimlerden muaf bir özgürlük içinde burada ve şimdi yaşanır; bütün

özlemlerden azade bir huzur ve sükûnet vardır; onun her yerdeki varlığı tıpkı bir elmas gibi yapıya dâhil edilir (Burckhardt, 1994: 149).

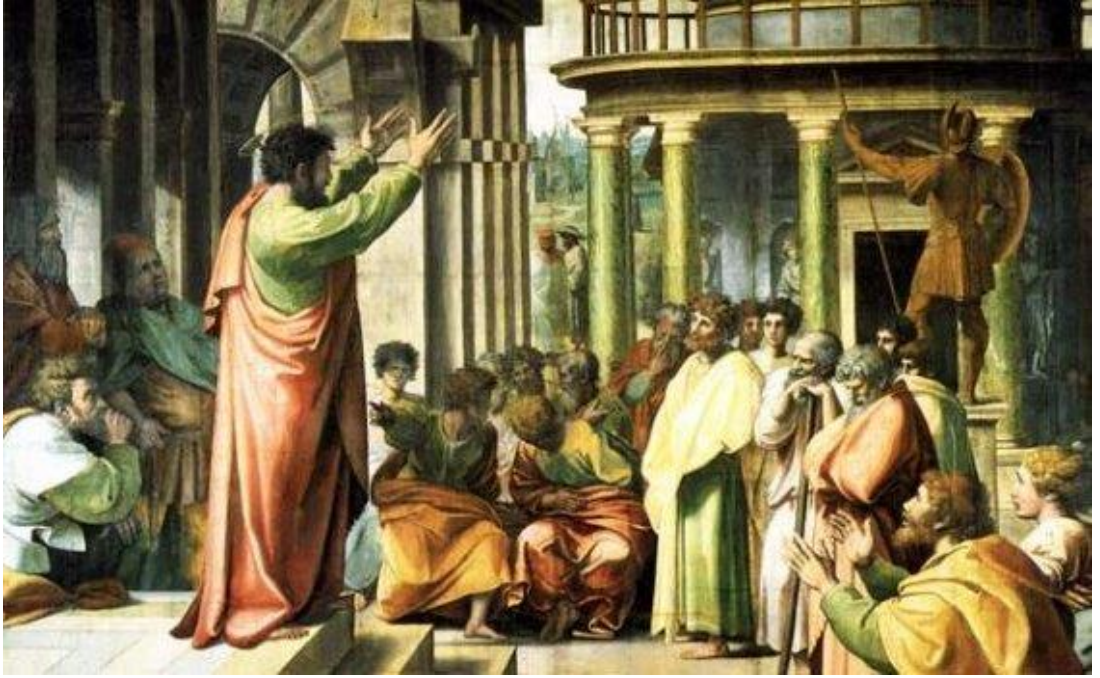


Resim 12: *Wells Katedrali*, 13. yy.

Batı Gombrich'in ifadesiyle izleyicisini "görgü tanığı" olarak muhatap alıp bakış noktasını bir noktadan alır, görülür olmayan hiçbir şeyi göstermez. Berger, perspektif geleneğine göre görsel karşılıklılık diye bir şey olmadığını ve Tanrı'nın, başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumunu ayarlaması gerekmeyeceğini; zaten Tanrı'nın kendisinin durum olduğunu perspektifin içinde yatan çelişkinin ise; "perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrı'nın tersine, bir anda ancak bir tek yerde bulunabilir" diye izah eder (Berger, 1995: 16).

Sanatçının *Aziz Paulus Atina'da vaaz verirken* (Resim 13) gibi bir yapıtını anlamının en iyi yolu, onu 'görgü tanığı' ilkesinin bir uygulaması olarak görmektir. Bir kez daha,

sanatçının bizi İsa'nın havarisi Paulus'un seçkin pagan filozoflara seslendiği önemli anın katılımcıları haline getirdiğini görürüz. Kendimizi resmin dışındaki görünmez basamaklara otururken hayal etmemiz gerekir, ama imge bize belirli bir uzaklıktaki matematiksel olarak hesaplanabilecek, ama bizim içgüdüsel olarak duymadığımız bir uzaklık- bir noktadan görülür olmayan hiçbir şeyi göstermez. Sanat tarihçilerinin 'uzamın rasyonelleştirilmesi' olarak betimlemekten hoşlandıkları, bu tutarlılıktır. Görüş alanı içindeki her nesne, aynı noktadan görüleceği gibi görülür. Bu doğruluk standardı, ressamın getirdiği bir standarttır. Gene, aktarım aracıyla hiçbir ilgisi yoktur ve Raffaello'nun renkli eskizine de baksanız, resmin siyah-beyaz bir kopyasını da ya da bu çizim örnek alınarak Flandre'da dokunan duvar halısına da, geçerlidir bu" (Gombrich, 2015: 255-256).



Resim 13: Rafeello, *Aziz Paulos'un Vaazi*, 1685.

İslam sanatı ise gözü; ‘görgü tanığı’ olması için değil, ‘hayalin keşfi’ olması için tanık eder. İzleyenle ilişki içerisine girer zamanın ve mekânın hiçliğinde sembolik anlatımlarla görünmezin ardına düşer ve hayalin ritmiyle bakış ‘an’dadır, göz ise ruhun egemenliğindedir, görülmeyeni gösterir. İslâmî sanat kavrayışı ile Avrupalı kavrayış öylesine farklıdır ki ‘sanat’ ya da ‘sanatçı’ gibi sözcüklerin ortak kullanımı açıklık getirmekten çok karışıklığa neden olduğu söylenebilir. Avrupa sanatında hemen herşey imgedir. Sonuçta Avrupa sanat hiyerarşisinin tepesi figüratif resim ve heykel tarafından tutulmuştur. Bunlar ‘serbest sanatlar’dır; ama mimarî, teknik zorunluluklarla koşullanmış olduğundan, ikinci sıradadır. Daha alt sıralarda ‘dekoratif/süsleme’ sanatları yer alır. Avrupalı bakış açısından, sanatçı bir kültürün ölçüsü doğayı temsil etme yeteneğinde ve dahası insanı resmetme yeteneğinde yatar. İslâmî görüş açısından ise aksine sanatın temel alanı doğanın betimlenmesi ya da taklit edilmesi değil -ihşanın eseri hiçbir zaman Allah’ın sanatına eşit olmayacaktır- daha çok insanın çevresine şekil vermektir (Burckhardt, 1994: 231-232). Erzen’e göre “İnsan dünya ve evren içerisinde, ona bağımlı bir öge olarak, onun dışında değildir, ona içeriden bakar. Tasvir, perspektifte olduğu gibi tek bir bakış açısından resmedilmemiştir ve bakan göz metin içinde dolaşabilir. Aynı resmin içinde çoklu bakış açıları mevcuttur, bu gerçekliğin çok yönlü olarak kavrandığı bir görme biçiminin sonucudur. Resme bakan kişi resmin merkezine yerleştirilmez; daha ziyade ona metnin içinde dolaşma imkânı tanınır “(Erzen, 2016: 128). Minyatürlerde ve çocuk resimlerinde olduğu gibi; bakış açısı 360 derecedir. Bu perspektif anlayışa göre az gelişmiş bir durum değil, kültürel ve estetik bir ifadedir. Kültürlerin zamansal ve mekânsal tercihleri düşünce biçimini etkiler. Zaten tasvirde tekil bir merkezden ziyade nakkaşın önceden belirlediği ayrıcalıklı, merkezî, biricik bir bakış açısına mahkûm edilmesi teknik olarak söz konusu değildir. Bu

nedenledir ki resme bakan kişiye ne tanrısal bir bakış atfedilir ne de bakan kişi resim tarafından nesneleştirilir; tersine o, resmin içinde dolaşma deneyimini yaşar (Özgül, 2012: 182). İslam'ın 'her şeye bakmak' şeklindeki tavrı, bireyi binanın, yeni tanzim ettiği hususi istikamete bakmaya ve o yönde hareket etmeye zorlayacak Gotik kilise'nin katedralde tamamen farklı bir bakış açısının ifadesi olur (Cansever, 1997: 52). Bu anlamda birey dünyayı aklıyla değil, yüreğiyle algılar. Mevlevi semasında ki bakış gibi, döngüsel ve helezonik olan bu hareketi dünyanın hareketi ile uyumu 360 derecelik bir görüşle ilişkilendirebilir (Erzen, 2016: 129). İnsan, Kâbe etrafındaki dönüşünü de 360 derecelik dönüşle birlikte tamamlar, görsel algılarında dünyayla intibak halindedir. Minyatür, perspektifte olduğu gibi bir derinlik oluşturma kaygısı veya yakınlık uzaklık ilişkisi gütmeyen; yüzeysel ve mekânın durumuna göre şekillendirilen biçim bozma düşüncesinden hareketle, kendine has anatomik yapısı olan figürlerden müteşekkil bir hayalin tasviridir. Gölge, hacim, boyut kayıtsızlığı minyatürü özgürleştirmektedir. Nesnel ya da figürler, mekânın her köşesinde tasvir olunabilir bir soyut anlayışı getirir, gökyüzü yeryüzüyle yer değiştirebilecek ölçüde her yöne hareket imkânı sunar. İnsanı merkeze yerleştirir bakmaya değil mekânla birlikte görmeye teşvik edicidir. Bakış ile göz buluşur.

Söyleneni örneklemek gerekirse, Kanuni Sultan Süleyman'ın Bağdat ve Belgrad seferlerine katılan Matrakçı Nasuh'un, savaş menzilnamelerini nakşettiği bilinir. Sayın'a göre, "Batılı kavramlarla düşününce nesnel ya da öznel bir ifadeden öylesine yoksun ve gerçeklik-ötesi manzaralardır ki bunlar, Nasuh, resmettiği coğrafyayla herhangi bir benzeşime gönderme yapmaksızın coğrafyayı menâzır etmektedir. Kuraldışı bir güdüyle resmedilen bir uzamı betimlerken, görüntüyü resimden öteleyerek imgeyi göstergeselleştirmekte, dışsal bir dizgeyi yeniden üreteceği yerde dizgenin varoluş

nedenine öykünmekte, üstelik kendi kimliğine özgü niteliklerden arınarak gerçekleştirilmektedir. Buna benzer bir tavır, portre nakkaşlığında da kendini gösterir. İmge, görünene nedensel bir ilişki içinde olmayan, kendi nedenini ve bağıntısını gözle görünmez bir uzamdan alan gerçekötesi bir betimleme dizgesinin sonucudur. İmge, bir tür hayaldir ve hayali bir göstergeler düzenine aittir. Portre ya da manzara nakkaşlığında bağıntısızlık egemendir. Fotoğraf öncesi Osmanlı portreleri, tasvir ettikleri görüntüyle benzeşen ama benzeşmeyen, onu kendileri ötesi bir mekânda yerleştirerek hem var eden hem de var etmeyen portrelerdir. Resmettikleri imgenin zamanı, Avrupa portre ressamlığına özgü bir sefere mahsus bir anın görüntüsü değildir” (Sayın, 2013: 124). Burada uzam rasyonelleşmemekte, bir masal âleminin konforunda tasvir edilmektedir. Dönemsel, toplumsal ve fiziki verilerden aldığı gerçekliği, zihinde kavramlar yoluyla şematize ederek hayali bir kurgunun mistik felsefeye tasarlanmış görüntüsüdür. Gerçeğin hayalle mürekkep olduğu bir uzamda, irrasyonel betimlemesidir (Konak, 2013: 437).

Zamansal muhtevayı anlamsal bir bütünlükle tasarlayan ve kitap mekânıyla dünyaya bakan hayalin seyri olan bu portreler Zeynep Sayın’a göre, “Zamanların çakışmasına özgü bir yayılımı imge alanında somutlayan hayallerdir, geçmişte kalan ve şahsi ifadelerden uzak anıştırmaları bugüne aktarırken henüz gerçekleşmemiş, ama her an gerçekleşebilecek bir olasılık kipi barındırırlar içlerinde: Sadece anlatsal olarak değil, biçimsel olarak da. Bir yanlarıyla hikâyeledikleri dünyanın kendine uzanan, minyatür mekânı dışındaki dünyanın sürekliliğine işaret eden bir biçimde kitap ile dünya, seyirci ile okuyucu, anlatı ile gerçeklik arasındaki mesafeyi kaldırır. Portre hikâyenin, hikâyeyse doğanın devamıdır ve onların birliğini sağlayan çerçeveyi kitap oluşturmaktadır. Okunan kitap, dünyaya açılan bir pencereye dönüşerek çerçevenmez,

varoluşun parçası olma özelliğini sürdürür. Yazmalarda evrenin temsil edilmediği, kitap mekânıyla evrenin eşitlendiği bir mesafesizliktir bu. Diğer yandan doğayla süreklilik oluşturmak üzere tasarlanmayan, onu çevreleyen dünya yerine kendi hayallerine açılan portrelerdir bunlar; kendi hayal perdelerine kapanan, portreyi hayalin, hayali doğanın uzantısı olarak kurgulayan, kendileriyle dışsal bir doğa tasavvuru arasına kayıtsız şartsız mesafe koyan nakışlardır (Sayın, 2013: 125).

Nakkaş Osman'ın, Osmanlı minyatürünün klasikleşmesinde oynadığı rol portrecilikte de kendini gösterir. Nakkaş Osman'ın Seyyid Lokman'la birlikte hazırladığı, padişah portreleri albümleri ilk oniki Osmanlı padişahının portrelerinin saptanmasını sağlamıştır. Kıyafet'ül insaniye fi Şema-il-el Osmaniye adı verilen bu 1579 tarihli albümde, o güne değin başa geçmiş padişahların özellikleri anlatılmış ve resimlenmiştir. Geçmiş dönemlerin padişahlarını resimlemek için çeşitli yabancı kaynaklara da başvurduğunu belirten Nakkaş Osman'ın, tüm gelenekselliğinin yanında Batı portreciliğinin Fatih döneminden beri sızan kimi izlerini de taşıyan portreleri her padişahı fiziksel ve kişisel özellikleriyle yansıtmayı amaçlar. 3/4 profilden biçimlenen padişahlar bir yastığa dayanarak otururlar ve ellerinde çok kez bir çiçek ya da mendil tutarlar. Osman'ın bu albümde çizdiği portreler, biçim açısından sonraki dönemlerde yapılan portrelere şablon oluşturduğu gibi, tüm minyatürlerde padişahlar hangi ortam ya da olay içinde gösterilirlerse gösterilsinler aynı görünümü, hatta aynı giysiyi korumuşlardır (Renda, 1997: 1268-1269).



Resim 14: Nakkaş Osman, *Çelebi Mehmed*. 1583.

Nakkaş Osman'ın yapmış olduğu *Çelebi Mehmed* minyatüründe (Resim 14), yinelenen süsleme zincirli tekrarlar bir ritim ve süreklilik duygusu oluşturur. Bu dönem çok çalışılan portre serisinde mekânı oluşturmak için kullanılan kemer gibi formlar hanedanın gücünü vurgulayan unsurlar olarak mekâna bir ciddiyet katar. Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde doluluk ve boşluk süsleme tekrarları hem mekânın hem de figürlerin ihtişamını göstermektedir. Nakkaş Osman'ın bu minyatüründe mekân kesitindeki kemerin geometrik süslemeli arka planı, padişahın oturduğu zemin ve kıyafetinin süsleme unsurları belirgin bir şekilde görülmektedir. *Çelebi Mehmed* isimli eserde padişah sağ eliyle karanfil koklarken diğer eli cebinde tasvir edilmiştir. Mekânı

oluşturan ana unsurlardan biri kemerdir. Padişah, kemer altında, dizleri üstüne yerde oturarak resmedilmiştir. Kemerde var olan renk üstüne biraz daha koyu tonu ile bir örgü ya da ağ resmedildiği görülmektedir. Türk devletleri için önemli olan mavi renk burada minyatürde mekânın süslemesinde kendini göstermektedir. Nakkaş Osman minyatürlerinde mekânı oluşturan detaylı nesnelere de yastıklardır. Yastık, doğu kültüründe büyük yeri olan geleneksel kalıbın ayrılmaz bir parçası olmuştur. Padişahlar resmedilirken sırtlarında çoğu zaman yaslandıkları bir yastıkta bulunur. Yastıkların üzerinde yine ritmik ve tekrarlı geleneksel desenler bulunur. Çelebi Mehmed minyatüründe yastığın zemin rengi açık turuncu, geometrik süslemesi ise koyu turuncuyla şekillenmiştir (Pektaş-Bayrak, 2018: 326-329).

Soyutun imgesel somutlaşması olarak tezahür eden benzeşmeyen benzeşimi Sayın şöyle açıklar: “İmge ve imgeyi görünür kılan çerçeve, temsil ettiği görüntüyle yalnızca benzeşen değil, aynı zamanda benzeşmeyen bir benzeşimdir. Çünkü kaçınılmaz olarak temsil, kurduğu ‘benzeşmeyen benzeşim’ sayesinde -malum olduğu üzere benzeşmek, benzediği nesneye yalnızca benzemek, ama onun gibi ol-ma-mak demektir- kendi dışına çıkarak, kendisi dışında bir şeyi temsil eder ve temsil ettiği bu dışsallık sayesinde var olur. Ne var ki söz konusu dışsallık, kendisini varlığın içinde değil, varlığı kendisinin karşısında konumlandırır: Çünkü temsil ilişkisi, kaçınılmaz olarak temsil edilen şeyle onu temsil eden merci arasında kurduğu sıradüzensel ilişkiden ötürü, temsil edilen şeyin kendi başına dile gelemeyeceği, dolayısıyla temsilin dile gelen şeye dışsal olduğu görüşünü içerir” (Sayın, 2013: 14,19).

Erken Hristiyan sanatında, İlahi kelimenin İsa suretinde yeryüzüne inişi, ‘Kelimenin Bedenleşmesi’ ‘Benzeşmeyen Benzeşim’ temsili bir madde–suret ilişkisi içerisinde soyutun somutlaşması olarak tezahür eder. Yani İsa hem Tanrı’dır hem değildir. İznik

Akidesi'nin 325'te biçimlendirilen asıl metni, İsa'nın 'Baba'yla bir özden olduğunu' ve 'biz insanlar ve kurtuluşumuz için gelip insan bedenine bürünerek insan olduğunu' belirtmişti (Honour- Fleming, 2016: 301). Burckhardt, İslamın tasvirlerle yönelik tavizsiz tavrının, tehlikedeki Hristiyan cemaatinin kutsal tasvire dair metafiziksel bir temellendirme üretmeye mecbur bıraktığını ve mesih'in tasvirini hatırlamaya vesile olduğunu ileri sürer, ona göre; "Tazim etme sadece mübah olmakla kalmayıp aynı zamanda en temel Hristiyan akidesinin yani kelimenin bedenleşmesinin açık bir ikrarıdır. Tanrı aşkın zatı itibariyle temsil edilemez; ancak İsa'nın annesi vasıtasıyla aldığı beşerî tabiat temsile gelmez değildir. Ayrıca Mesih'in beşerî sureti onun ilahi Öz'ü ile ki tabiatın ayırt edilmesine rağmen gizemli şekilde birleşmiştir ve bu da onun tasvirini tazim etmeyi haklılaştırır" (Burckhardt, 2013: 92).

Nestorius⁸'un görüşü, değişik bölgelerdeki Hristiyan din adamları arasında yoğun tartışmalara neden olmuş sonuçta bu tartışmaları sona erdirmek için 431 yılında Efes'te bir konsül toplanmıştır. Konsülde yaşanan ciddi tartışmalar sonunda Nestorius'un görüşleri reddedilmiş ve İsa'da bedenlenen Tanrı kelamının içten bir birlik hâlinde onda bulunduğu, bu nedenle de Meryem'in hem beşer hem de ilah olan İsa'yı doğurduğuna, dolayısıyla ona Tanrı'nın Annesi (theotokos) denileceğine karar verilmiştir. Alınan bu kararlarla da Hristiyanlık, üçlü birlik şeklinde ifade edilen Tanrı anlayışı yanında, İsa'yı dünyaya getiren Meryem'in de adeta tanrıçalık konumuna yükseltildiği insanüstü bir Meryem tasavvuruna erişmiş, böylece de Yahudilikten oldukça farklı bir din haline gelmiştir (Katar, 2007: 336).

Burckhardt'a göre, "İkon lehindeki bu savunma ilk bakışta ikonun biçimi ile değil varlığıyla ilgili olduğu şeklinde bir izlenim uyandırabilir; ne var ki yukarıda zikredilen

⁸ İstanbul patriği iken İsa Mesih'te iki şahıs bulunduğuna inandığı için Birinci Efes Konsili'nde aforoz edilen Nestorius, onbeş asır boyunca kendisine izafe edilen bu görüşle anıldı.

argüman bütünlüğünün işini belirlemesi gereken bir sembol doktrin gelişmesine yol açmıştır: Kelime Tanrı'nın hem ezeliği hem de zamanda söylenişinden ibaret değildir, bilakis aynı zamanda, Aziz Pavlus'un dediği gibi 'O'nun tasviridir yani, kelime Tanrı'yı her tezahür seviyesinde yansıtır. Şu hâlde Mesih'in kutsal tasviri ilahi kelimenin yeryüzüne inişinin en nihai yansımasıdır. Bu manevi bakışa göre, Mesih'in beşerî suretinin Mesih'in tanrısal özüne katılması deyim yerindeyse bütün sembolizmin ideal örneğidir" (Burckhardt, 2013: 95). Çünkü İsa'nın bedene bürünmesinden sonra, Hristiyan tanrının müdahalelerini yalnızca Kozmos'ta değil (kutsalın kozmik tezahürlerinden, İmgelerden ve simgelerden yardım alarak), aynı zamanda tarihsel olaylarda da anlayabilir. Bu girişim her zaman kolay değildir; Tanrının Kozmos'taki varlığının 'işaret'leri fazla bir güçlük olmadan deşifre edilebilmektedirler, ama benzeri 'işaretler' tarihin içine de gizlenmişlerdir. Nitekim Hristiyan, Bedene bürünmeden sonra mucizenin kolaylıkla tanınabilir olmadığını kabul etmektedir; çünkü en büyük 'mucize' bedene bürünmenin kendidir; bu durumda İsa'dan önce açıkça mucize olarak ortaya çıkan hiçbir şeyin artık İsa'nın gelmesinden sonra ne anlamı ne de yararı kalmıştır (Eliade, 1992: 206-208). Bedenleşme her sureti ezeli arketipiyle birleştiren ontolojik bağlantıyı gerektirir ve aynı zamanda bu bağlantıyı korur. Geriye kalan bu doktrini kutsal tasvirle ilişkilendirmektir ki bunu da ikonun büyük savunucusu VII. İznik konsiline ilham veren Yahya ed-Dımaşki ve ikon karşıtları üzerinde zafer elde eden Theodora yapmıştır (Burckhardt, 2013: 95). Eliade, zaman mevhumuyla ilişkilendirdiği benzeşmeyen benzeşimi, tarihsel zamana değer vermek ve bu tarihsel çağrının şifresini çözülebilmek olarak yorumlar ve görünen İsa'yı analiz eder, 'Tanrısal unsur görünüşte, tamamen tarihin içinde gizlenmiştir: İsa'nın fizyolojisinde, psikolojisinde veya 'kültür'ünde, Baba Tanrı'nın kendinin farkedilmesine olanak veren hiçbir şey yoktur.

İsa Filistinli diğer tüm Yahudiler gibi yemekte, hazmetmekte, susuzluktan veya sıcaktan sıkıntı çekmektedir. Fakat gerçekte, İsa'nın varoluşunu oluşturan bu 'tarihsel olay', tam bir tanrının tezahürüdür; burada sanki ona mümkün en fazla varoluşu tanıyarak, tarihsel olayı kendi olarak kurtarmak konusunda cüretkâr bir çaba vardır. Olay kendi için değerlendirilmemektedir, bu iş yalnızca içerdiği ifşa için, onu önceleyen ve aşkınlaştıran ifşa için yapılmaktadır” (Eliade, 1992: 206-208). Bir bakıma görünenin ardında görünmeyen, benzeşimin ardında benzeşmeyen aranmasıdır Dionysius'un ki; tanrısal görünmezliğin kendini görünür kılışının bedeli, benzeşmeyen bir benzeşimdir. Bu, figürü öteleyen ve onu görünenle görünmeyen arası bir bağıntı elemanına dönüştüren bir benzeşimdir. Onun çifte varoluşu, imgesel olduğu kadar, göstergeseldir (Sayın, 2013: 14,19). Bir ikon da tek perspektif mantıksal perspektiftir, bazen görüş perspektifi bilinçli olarak ters çevrilir, hellenizmden miras alınmış üst üste bindirilmiş 'ışık'larla modelleme resmin yüzeyini artık rahatsız etmeyinceye kadar azaltılır. O genelde yarı şeffaftır sanki temsil edilen kimselere gizemli bir ışık nüfuz etmektedir. Bir ikonun kompozisyonunda belirli bir ışıklandırma yoktur; bunun yerine altın arka plana 'ışık' denir. Zira bu arka plan dönüşmüş bir âlemin semavi ışığına karşılık gelir (Burckhardt, 2013: 96).

Zeynep Sayın, Orta çağ ve Doğu kilisesi ikonaları ile Osmanlı minyatürlerinin yöndeş bir kaygı taşıdıklarını ifade eder ve ortak özelliklerini vurgular: “Göze getirdikleri nesneyi temsil etmek değil, ona öykünerek onun içinde yitmek istemeleridir; Bizans ikonalarında olduğu gibi yüzün yalnızca önü değil de arkası, yalnızca boynu değil de ensesi, yalnızca önden görülen saç perçemi değil de saçların ancak yukarıdan bakılınca görülebilecek ayrığı. Ya da önden bakılan figürlerin ancak tepeden bakınca görülecek denli uzun burunları olması. Bütün bu imgelerde gözü tek bir odakta sabitlemeyen bir

çokmerkezlilik egemendir. Göz tek bir merkezden hareketle resme bakacağı yerde, aynı ikonalarda olduğu gibi çokmerkezli bir resim, göze doğru açılmakta, gözün bakış açısını dağıtmakta, gözü ehlileştireceğine bakışı yanıltmaktadır. İmge, bakışı bilinçli olarak şaşırtmakta, onu farklı konumlar almaya zorlamaktadır. (Sayın, 2013: 62). Ancak İslam minyatüründe sureti benzeştirmeden betimleyerek belgeleme söz konusudur. Hayali bir tasavvurla resimleme tasvirin aslına benzetmemek adına bir tercihtir. Bizins ikonalarında ki gibi görünmeyen hayal edilmez, hayal edilen görünendir. İsa'nın suretinde Tanrı düşüncesinden kaynaklı benzeşmeyen benzeşim İslam minyatüründe görülmez; padişah padişaktır, (Peygamber sureti yapılan tasvirlerde) yine Peygamber Peygamberdir. Ardında bir benzeşim aranmaz, takdis ve tahsis amacı yoktur. Anatomik kaygı güdülmeden kitap sayfasını belgelendirmek için tasarlanmış hayali bir görüntüden ibarettir.

İslâm sanatçısı gözlemci değildir. Doğayı ve kendi vücudunu inceleyerek resim yapmaz. Anatomik çalışma sanatçının değil; doğa bilimcisinin işidir. İnsanın vücudunun yapısı ve güzelliği estetik amaçla incelenmemiştir. Kendini model alma düşüncesi ressama en uzak olan şeydir. Buna göre, yaptığı figür ile bir 'resmetme' düşüncesinin ürünü olmadığından, pentür anlamında, duvara asılmak üzere hiçbir zaman resim tasarlanmamıştır (Mülayim, 2008: 175). Çünkü İslam sanatlarında, batı da gördüğümüz anlamda çerçevelenmiş duvara asılarak resimle göz göze gelinen bir bakış yoktur. Minyatür (Tasvir), kitap sanatlarının içinde yer alır ve kitabın asli bir unsuru olarak imge ile göz arasında mesafeyi okunacak ölçekte azaltarak düşünceyi ortaya çıkarır. Batı sanat anlayışından farklı bir görme biçimi söz konusu olan minyatürler, göze tasvir ve metin ile iş birliği içerisinde yol gösterir. Okumak ve bakmak paralel bir şekilde birbirini tamamlayıcı bir etkinlik halinde, bakışı zıtlığın tenasüplüğünde

birleřtirir. Zıtlık anlatılan konunun gerçekliđine rađmen tasvirin hayal dűnyası içerisinde oluřturulan kurgusudur. Nakkař, kuřbakıřı mek nsal bir çerçevede figűrleri ve nesneleri yerleřtirirken orantıyı kaldırıp dűřűndűklerini ve tasarladıklarını resmetmiřtir. Aslında yazıyla diyalođa geçen sanatçı, ortak bir yol bulup anı ıskalayarak geçmiři geleceđe davet eder gibidir. Zihindeki gerçekleřen ve muhtevası hayal olan bu resimler izleyicinin yalnızca seyretmesi için deđil, ‘okumak ve bakmak’ řeklinde dűřűnceyle tasvir edilebilirliđidir. Modellediđi bir figűr veya mek n olmaksızın, kuřbakıřı anlatım biçimiyle, gerçek boyutlarından arındıran sanatçının dođadan soyutladıđı imgeyi tanrısal bir dokunuřla bakıřa hediye etmesidir.

1.3. KESRETTE VAHDETE- ÇOKLUKTAN BİRLİĞE

Vahdet-i vűcűd terimini meydana getiren kelimelerden *vahdet* (birlik), bazı metinlerde ahadiyyet yahut vahd niyyetle birlikte zikredilerek ‘*ahadiyyetű’l-vűcűd*’ (*vahd niyyetű’l-vűcűd*) řeklinde yer alır. Bulmak, bilmek anlamındaki vcd kűkűnden gelen ‘*vűcűd*’ terim olarak ‘*varlık*’ anlamında kullanılır. Vűcűd aynı kűkten *vecd* ve *tev cűd* ile bađlantılıdır (Demirli, 2012: 431). Vahdet ve kesret iliřkisini Durusoy řu řekilde dile getirir; “Bu sebeple vűcűd da vahdet gibi cevheri ifade eden genel kavram arasında yer alır. ‘*okluk birle sayılandır*’ denildiđinde çokluđun tanımına vahdet katılmıř olur. Buna gűre vahdet akıl tarafında dođrudan ve bizzat kavrandıđı, ayrıca tanımlanmasında kendi kendine yeterli sayıldıđı halde kesret ancak vahdetle tanımlanır. Vahdetle kesret arasında bir karřılıklılık iliřkisi bulunmakla birlikte bu tam anlařılan manada bir zıtlık ve karřıtlık deđildir. űnkű çokluđun zıddı birlik deđil azlıktır. Vahdetle kesret arasındaki karřılılık ۆlenle ۆlűlen iliřkisinde gűrűldűđű gibi bir iz fet iliřkisidir. Bir bařka açıdan bu iliřki *illetm lűl* (bir sebebe bađlı olması) iliřkisine benzer. Ontolojik açıdan duyusal varlıklar (mahsűsat) alanında vahdetle kesret arasında

birinin diğeri gerektirdiği bir ilişkiden (mülâzemet) söz edilir. Buna göre kesretin olduğu yerde vahdet, vahdetin olduğu yerde kesret vardır “(Durusoy, 2012: 430).

Gerek Antik Çağ ve gerekse Yakın Çağ filozoflarının “güzel”in en büyük tek niteliği ve alameti, şey’in kendisinin özünde içkin olarak bulunan ahenktir. Biz bu tanımları Aristo’dan Hegel’e varıncaya kadar bütün filozoflarda görebiliyoruz. Harmony (ahenk) deyince hiç kuşkusuz akla Çoklukta Birlik düşüncesi gelir. Sayısız çoklukta renk tonlarından biz sadece genel bir akşam ya da bir şafak impression’u (anlık izlenim) elde ederiz. Tek tek renk impression'ları bu genel impression (anlık izlenim) içerisinde erir. İşte bu çokluğu *Birlik* haline dönüştürme ve eşyaya estetik bir form kazandırma biçimidir (Altıntaş, 2002: 17). Orta çağ İslam dünyası sanat ile tasavvufi öğelerin yoğunlukta olduğu bir dönemdir. Bu dönemde Türk-İslam sanatının temel bezeme kompozisyonunu oluşturan geometrik düzenlemeler içinde konsantrik dairelerle dünya ve gezegenlerin dönüşü vurgulanmaktadır. Gerek bağlayıcı devamlı yollarda gerek devamlı dönüş hareketinde gerekse merkezler etrafındaki sürekli oluşum ardında, sayısız görüntünün bir biçim içinde yer alması, birlik içinde olmaları ve birin sonsuz çoğalması kavramı vurgulanmakta böylece evrendeki dairesel dönüş hareketi dönen çark, çarkifelek misali tekrarlanarak çokluk içinde birlik anlamını vermektedir. Bu şemanın en iyi anlatıldığı örneklerden biri *Konya Sırçalı Medrese (1242)* taçkapısında yer alan geometrik bordür kompozisyonudur (Resim 15). Yıldız merkezlerinin ortasında yer alan çarkifelek motifini yıldız kollarının sonsuz bir biçimde kesişerek meydana getirdiği girift kompozisyon içinde belli bir düzenle küçük çarkifelek motifleri yerleştirilerek kozmik evren ve tasavvuftaki *birlik içinde çokluk* teması vurgulanmıştır (Çetin, 2017: 357).



Resim15: *Konya Sırçalı Medrese Taçkapı Bezemesinde Çarkıfelek ve Evren Betimleme, 1242.*

İslam düşüncesinde estetik daha çok ‘ilm-i Cemal’ olarak bilinir ama ‘el Cemal’ kavramının ifade ettiği estetik gerek antik ve gerekse modern çağın düşüncesinin anladığı bir estetik anlayışına benzemeyen özelliklere sahiptir. Hristiyan sanatı ile müslüman sanatı arasındaki farkın aydınlığa kavuşması için burada bir örnek vermek uygun olacaktır. Hristiyanlıkta teslis ve özellikle enkarnasyon, yani, Hz İsa'nın şahsında ilahi cisimleşmedir. Bu yüzden Hristiyanlarda sanat, mimarlık ve ikonografi önemini gösterir. Oysa tevhide dayalı İslam'da durum başkadır (Altıntaş, 2002: 31). Bu tevhid anlayışı doğrultusunda İslam sanatlarının hedefindeki gaye birliğinden hareket eden sanatçının, tabiatta varolan biçimlerin taklidinden azat olarak saflaşan rengi ve çizgiyi bulma yolculuğudur. Çaycı, İslam mimarisi ve genel olarak İslam sanatçısı için en büyük mesele teslis değil, hepsinin başında gelen ‘Vahdet ve Tevhid’ olduğunu dile getirerek İslam sanatçısının kendi sanat eserinde vahdeti tecelli ettirmek istediğini vurgular. Ona göre, “Genel kabul edildiği üzere figürden ari veya taklitten (mimesisten) kaçınan bir sanat ister istemez kendine daha soyut, stilize edilmiş veya daha vasi/deruni bir saha bulmak zorundaydı. Çünkü tevhid ve inanç ilkeleri ister istemez müşahhasan öte mücerret olanı keşfetmeyi zorlamıştır. İslam sanatçısının yapması gereken de tam bu

noktadan başlayarak varlık içinde birliği, teklik içinde kesreti geometrik diyagramlarla ortaya koymayı vazife edinmiştir. Vahdetten kesrete, kesretten vahdete yol alan diyagramlar, sanırım bu gerekçeyle sürekli tekrar edilir olmuştur” (Çaycı, 2016: 200). Mesela, bir İslam mimarı kesrette vahdet/çoklukta birlik ve vahdetin tecellisi sorununu açıklığa kavuşturma arzusundadır. Çokluk birliğin zuhurunu en iyi şekilde göstermek ister ve İslam sanatçısı için aslında bu, sanatın temel ilkelerinden biridir. Onun için çoklukta birlik düşüncesinin ortaya çıkış biçimi ve tevhidin anlamı olan çoklukta birliğe dönüşüm en önemli meseledir (Altıntaş, 2002: 32). İslam sanatında kesretten vahdete gidiş, tevhid inancının biçime ulaştığı mecazi varlıkta soyut bir niteliğe dönüşür, batı da ise şekil, düzen ve görüntü olarak görsel temsilde somut ifadenin imgesel göstergesidir.



Resim 16: Albrecht Dürer, *Meryem'in Ölümü*, 1510.

Birlik anlayışı Batı’da az da olsa dönemsel farklılıklar gösterir. Sezer Tansuğ, Klasik ve Barok sanatın karşılaştırmasını yaparken, bu ilkede gelişmenin düzende çokluktan, düzende birliğe doğru olduğunun belirtildiği konusuna açıklık getirir: “Klasik sanatta bütünlük sıkı bir düzenleme duygusuyla birleştiği halde, düzeni oluşturan tek tek parçalar, figürler ve -motifler belli bir bağımsızlığı ortaya koyarlar. Bu bağımsızlık bir düzen anarşisi değildir. Düzenin bütünlüğü gene de esastır. Barok sanatta bu parça bağımsızlığı kaybolur ve parçalar birbiri içinde erimiş gibi görünürler. Bunda ressamca davranışın ve derinlik eğiliminin ortaya koyduğu şartlar rol oynar. Düzenin birliği gelişmenin her iki aşamasında da esas olmakla birlikte sadece bu birliğin sunuluşu farklar gösterir. Aslında klasik sanat, klasik öncesi sanatın iyice gerçekleştiremediği birliği kesinlikle sağlamıştır” (Tansuğ, 1988: 50).

Wölflin, 15. ve 16. Yüzyılın kompozisyon değerlendirmeleriyle 17. yüzyılın birlikte birliğini karşılaştırır: “15. yüzyıl kompozisyonunda dağınıklık, 16. yüzyılınkinden bir birlik hüküm sürer. Birincide kâh tek başına kalmış bir nesnenin cılızlığı ile birlikte kâh haddinden fazla çokluğun içinden çıkılmazlığı söz konusuysen, ikinci de birbirine eklenmiş kısımlardan her birinin başlı başına kendini anlatabilmesi ve kavranabilmesi, ama aynı zamanda, tüm formun bir eklemi olarak, onunla bağlılığını belli etmesi yolunda, bir genel görünüşü vardır. İşte, 16. yüzyılın çoklukta birliği, böylece, 17. yüzyılın birlikte birliği ile karşılaşmaktadır, başka bir deyişle: klasiğin eklemli form sistemi Baroğun (sonsuz) akışıyla karşı karşıyadır. (...) Barok ta ki bu birlikte iki şey rol almaktadır: tek tek figürlerin bağımsız görevlerinin ortadan kalkması ve hâkim olan genel bir motifin olanca gücüyle belirtilmesi. Bu etki Rubens’ te olduğu gibi daha ziyade plastik değerlerle (valörler) sağlanabildiği kadar, Rembrandt’ ta olduğu gibi daha çok gölgesel değerlerle de sağlanabilir. (ResimHaçtan indirme tek bir özel

noktayı açıklamamıza yaradı, birlik başka birçok şekillerde de kendini gösterir. Renkte ve ışıkta birlik olduğu gibi, kişilerin gruplaşmasında da bir başın ya da bütün vücudun form anlayışında da birlik olur”. şurası ilginçtir ki dekoratif şema artık doğayı ifadenin bir şekli Rembrantın tablolarının Dürer’inkilerden başka bir düzende kurulmuş olduklarını söylemek gerektir (Resim 16, 17). okluk ve birlik kaplara benzer gerçeklikler de bunlara girerek şekil alır (Wölfflin, 1990: 185-188).



Resim 17: Rembrant, *Meryem'in ölümü*, 17. yy.

İngeler okluk içinde bir olurken şekle ve fiğre ihtiyaç duymakta ve gerçeğe ulaşmakta duygu ve düşüncenin temsili olmaktadır. Burada Wölfflin'in ‘okluk ve birlik’ düşüncesi zamansal olarak değişmektedir. İşlam sanatıyla fikrin ayrıldığı nokta

bu zamansallıktır. İslam sanatında felsefi olarak sanata giydirilen vahdet (birlik) düşüncesi her asırda İslam sanatçısının değişmez doktrinidir. Zaman, çokluk birlik anlayışını değiştirmez. Aynı şekilde renk, ışık, çizgi gibi elemanlar somut bir gerçeklik kazandırmaz, geometrik soyutlama ile stilize edilmiş temsilin dönüşümünde “kesrette vahdet, vahdette kesret” idrak edilir. İslam felsefesi, birlik düşüncesinin ancak kabı olabilecek kompozisyon, renk, motif ve desen gibi elemanların şartlayıcı biçim dilinden koparak, tevhid anlayışının gereği birlemeye, yani hakikatin yolu birliğe doğru hareket eder. Belirtilen hususlarda Wölflin’in vermiş olduğu örnekler, doğu- batı ayrımını yeterli derecede güçlendirecektir.



Resim 18: Rembrandt van Rijn, *Amsterdam Çuhacılar Loncası Seçici Kurulu*, 1662.

Wölflin, Rembrandt'ın “Çuhacılar Loncası Yöneticileri” (Resim 18) tablosunda, kişilerin her biri kendi başına davranıyor gibidir, ama ancak tümle olan ilişki, tek tek

davranışlara anlam ve estetik değer sağlar ifadesini kullanıyor. Ona göre, “Tabii kompozisyonu meydana getiren sadece kişiler değildir. Birlik aynı derecede ışık ve renkten de doğmaktadır. Şimdiye kadar hiçbir fotoğrafın belli edemediği masa örtüsü halının üstündeki keskin ışığın bunda en büyük rolü vardır. Böylece gene Baroğun, bir tablodaki bütün kişilerin, meydana getirdikleri birlik ancak renk, ışık ve şeklin tümünden algılanabilecek yolda belirmeleri gerektiği şartına dönmüş bulunuyoruz” (Wölfflin,1990:204).

Leonardo’ nun, *İsa'nın Son Akşam Yemeği* (Resim 9), tablosunu yorumlayan Wölfflin bu eserin birlik halinde bir tarihi resim olduğunu iddaa eder. Ona göre; “Tasvir için belirli bir an seçilmiş ve tek tek kişilerin rolleri buna göre düzenlenmiştir. İsa söyleyeceğini söylemiş, sonra bir süre devam edebilecek bir duruşta kalmıştır. Bu sırada dinleyicileri üzerinde bu sözlerin etkileri, onların mizaçlarına ve kavrayışlarına göre gelişmektedir. İsa’nın ne söylemiş olduğunda hiç şüphe yoktur: Havarilerin heyecanları ve insanın yüzündeki olacağa boyun eğme ifadesi hep olacak ihanetin haber verildiğini göstermektedir. Bu düşünsel birlik ihtiyacı sahneden, seyircinin dikkatini dağıtacak ve onu oyalayacak her şeyin atılmasına sebep olmuştur. Sadece gerçekten lüzumlu olan şeyler alıkonmuştur: Kurulmuş sofraya motifi ve kapalı bir oda. Buradakilerden hiçbir şey kendisi için değildir, hepsi tümün yararınadır” (Wölfflin, 1990: 206-207).

‘Düşünsel birlik’ fikriyle işaret edilen ‘bir’i (İsa’yı), görmeye teşvik edici bir tasvir olarak ayırt edebiliriz. Burada, birlik somut nesneyi belirtici bir özellik göstermektedir. Tabloda bulunan figürler, ifadeleri olan birer şahıs olarak, oradadır ve sakin, dingin bir anlatım, bakışı birliğe götürmektedir. Her iki sanatta çokluk birlik kavramı, düşünsel görme biçiminde, anlama da farklılık getirmektedir. Bu bağlamda, İslam sanatlarında bir eserde, ‘Görünmeyeni görmek’ yani ‘görünen âlemin arka planını görmek’ sırrı,

devreye girdiğinde birliğin getirdiği hikmet, sonsuzluk olarak tecelli eder. Sonsuzluğun oluşumu için, soyutlama ile birlikte öğretisel bir tekrardan doğan; dinamik, girift bir tasarım ortaya çıkar.

Turgut Cansever, birlik anlayışını karşılaştırmalı olarak değerlendirirken, İslâm'ın tavrının, Rönesans'ın birlik anlayışından da farklı olduğuna dikkat çekmektedir: “Rönesans'ta parçalar daima merkezî bir konumla ilişkilidir ve buna uygun olarak karakter kazanır. Bu yönelim, herhangi bir ferdî parçanın kendi bağımsız var oluşunu muhafaza etmesine yol açar ve böylece, Wölfflin'in terminolojisiyle söyleyecek olursak, bir merkez etrafında dönen kapalı bir birlik meydana getirir. Mesela Rönesans sanatı, insan vücudunun birliğini, hiçbir şeyin ilave edilemeyeceği ve kendisinden hiçbir şeyin çıkartılamayacağı bir organizmaya denk hale getirerek idealize etmeyi amaçlar. Bu birlik telakkisi, tabiidir ki, ölçek ve biçimdeki sürekli değişime imkân veren İslâm'inkinden kökten farklıdır. Yukarıda zikredilenler haricinde, İslâm'daki birliğin başka bir temel özelliği, transandantal (aşkın) bir yaklaşımın objektif plana uygulanması suretiyle ulaşılan tezyînatıdır. Bu bağlamda tezyînlilik (ornamentalism) kavramının açıklanması ve bu kavram ile aralarındaki farka dikkat çekilmesi gerekmektedir. Satırların doğrusal dekorasyonunu ifade eden tezyînat (ornament: süs) ile bu tür unsurların sistemi olan tezyînlilik (ornamentalism) terimleri arasındaki farkı tebarüz ettirmek için tezyînliliğin, üzerinde göründükleri sathı tezyînat biçimlerinin tepkisini içerdiği söylenebilir” (Cansever, 1997: 63).

İslam sanatında Mücerret (soyut) anlayışın, tevhidin sonsuzluğu noktasından yola çıkarak gerçek varlığa ve birliğe ulaşmak için maddeden kurtulup metafizik âlemi yakalama çabası olduğunu ifade eden Yıldırım, İslâm sanatının motif oluşturmadaki arayışı ve sonsuza dek sürme isteği de bundan kaynaklanmaktadır demektedir. Çünkü

dünyada var sandığımız nesnelere gerçek varlık karşısında sonlu olmaları bakımından yok sayılmıştır, bu durum kelime-i tevhidde de yerini alır ve birlik anlayışında *Lâ ilâhe illallâh* derken, tevhid anlayışı zıddıyla birlikte, yani tüm ilahların reddedilmesiyle sağlanır diyerek İslam sanat ve estetik düşüncesinin temelinde de bu felsefenin etkisi olduğunu öne sürer (Yıldırım: 2002: 6). Cansever'in tevhid yorumu ise şöyledir; “Antik dünyadaki bazı istisnaları bir yana bırakırsak, Batı dünyası felsefi problemleri dar, sınırlı ve dualistik (iki kutuplu) varlık telakkisiyle çözmeye çalışmış, dikkatini yalnızca maddi ve ruhi düzeyler üzerinde yoğunlaştırmıştır. Batı felsefesine egemen olan rakip, çatışan akımlar bu eksik varlık telakkisinden beslenmiştir. İslamdaki Tevhid (birlik) kavramı bu kusurları aşma ve varlığın birliğini kavrama yönünde bir çabayı öngörür. İslamiyet'in temel prensibi olan Tevhid (Birlik) İslam mimarisine de yansımış olup bütün varlık düzeylerine ait problemlerin bütünlüğünü kapsar ve cevaplandırır. Mimari, yaratılmış âlemi "olduğu gibi" anlayan ve değerlendiren akıllı ve sorumlu müslüman tarafından tasarlanıp uygulanır” (Cansever, 1997: 13).

Yıldırım, sanat ve estetiğinin önemli unsurlarından biri sonsuzluğu ifade etmesi gereken, dinamizm ve hareketliliği de bünyesinde taşıyacak olan bir eserin, çoklu oluşumları arttırarak devam ettirmesi gerekliliği girift anlayış, bir başka ifadeyle çokluğun karmaşası içinde vahdeti aramanın ve çokluğu vahdete irca etmenin biçimidir diyerek şöyle örneklendirir: “Arabesk motifi karmaşık bir motif oluşumudur. Bu motifte, kişinin kendisini nokta görebilerek yaratanını arama sevdası konu edilir” (Yıldırım: 2002: 6). Burckhardt, bu arayıştaki müslüman bir sanatçının entellektüel bakış açısından şüphesiz en tatmin edici form olarak nitelendirdiği geometrik girişik bezemeyi, bu son âlemdeki bitip tükenmez çeşitliliğin altında yatan ilahi Birlik fikrinin son derece açık ve doğrudan ifadesi olarak görmektedir. Ona göre, “Doğrusu

haddizatında ilahi Birlik her türlü temsilin ötesindedir. Çünkü Onun külli olan mahiyeti hiçbir şeyi dışarıda bırakmaz. O ikincisi olmayandır. Bununla birlikte, onun âlemdeki yansıması ahenk aracılığıyla olur, yani çoklukta birlik ‘el Vahdeti fil kesret’ aynı şekilde birlikte çokluktan, el kesret fil Vahdet başka bir şey olmayan ahenkle, girişik bezeme bir veche ile birlikte ötekini de ifade eder” (Burckhardt, 2013:104)

1.4. BOŞLUK VE DOLULUK

Mülayim boşluğun tarifini şöyle yapmaktadır: “Mitolojide boşluk, doğurgan dişi bir kalıptır. Sanskritçe’de “Kha” ifadesi, boşluk, uzay ve yer anlamına gelmekte, sayı olarak “sıfır” demektir. Grek yazarı Hesiodos khaosu, yaradılıştan önceki mutlak boşluk, bütün şekilleri örten zifiri karanlık olarak anlatır. Bu kültür çevresinde oluşan inanca göre kosmos, “düzen” anlamını kazanmaya başlar, birlik ve bütünlüğü de ifade eder. Tasavvuftaki hiç ise Latince’deki nihil ile özdeş değildir, her ikisi de aynı yok’luğu anlatmazlar. Mevcut olmayanı ortaya koymak, yoktan yaratmak, Yaratıcı (creator)'nın işidir” (Mülayim, 2008: 167-168). Ancak “hiç”lik olarak algılanan ve bu nedenle de çoğu zaman göz ardı edilen boşluk bilimin olduğu gibi sanatın da en temel kavramları arasında yerini almaktadır. Karşıtını oluşturan her bir kavramı (varlık, doluluk, kütle vb.) açıklamakta kendisinden vazgeçilmez bir öneme sahip olmaktadır (Arığ, 2015: 3).

Gerek antik Yunan felsefesinde gerekse İslâm düşünce tarihinde mekânın tanımı ve hareketin (yer değiştirme) açıklanışıyla ilgili olarak geliştirilen alternatif görüşler kaçınılmaz olarak boşluğun kabul veya reddine yol açmıştır. Bu tutumun cevher meselesine bakışla da ilgisi vardır. Atomcu cevher anlayışına bağlı akımlar genellikle boşluğu kabul eğiliminde olmuşlar, hilomorfist (maddesûret teorisi yanlısı) Aristocu

akımlar ise boşluğu imkânsız görmüşlerdir (Kutluer, 1997: 221). Batının rasyonalist düşünce yapısı “boşluk” kavramını daha fiziksel bir zemin üzerinden büyüteç altına alırken, İslam filozofları boşluk kavramını tasavvufi (içsel) açıdan ele almayı tercih etmişlerdir. Arığ konuyla ilgili olarak Batının düalist felsefesinin nesnenin varlığı ile boşluğun tanımlanabilmesi mümkündür demektedir ve Batı felsefesinin boşluğu mekân, hareket, zaman gibi belli başlı kavramlardan hareket ederek ekolünden gelen felsefecilerin ortak yaklaşımıyla evrendeki her şeyin boşluk içerisindeki hareketleri sonucunda gerçekleştiği yönündedir” (Arığ, 2015: 4,5). Eflâtun, unsurların çeşitli geometrik şekillerden oluşan temel parçacıklardan meydana geldiğine inandığı için oluş ve bozuluşu yani hareketi açıklamak için boşluk kavramına ihtiyaç duymuştur. Aristo ise mekân anlayışına paralel olarak boşluğun varlığını kesin biçimde reddetmektedir (Kaya, 1983: 137). Fârâbî boşluk kavramı ile ilgili olarak Aristo’nun zaman, mekân ve hareket kavramlarına verdiği anlam ve bu kavramların arasındaki ilişkiden yola çıkarak boşluğun olmadığı kanaatine ulaştığını söylemektedir. Ona göre Aristo, hareketin ve hareketin türlerinin ne olduğunu, hareketin bir sebebinin olduğunu ve hareketin bir hareket ettirici tarafından var kılındığını araştırmış, bunların neliğini, nasıllığını ve niçinliğini ortaya koymuş ve buradan hareketle zorunlu neticelerini ortaya koymuştur. O, böylelikle mekânın ne olduğunu anlamaya çalışmış, cismin cisim olarak var olması için mekâna muhtaç olup olmadığını incelemiştir. Akabinde hareketin bulunmasıyla hareketli şeyin boşluğu gerektirip gerektirmediğine dair bir görüş ileri sürmüştür (Erdoğan, 2019:100).

İbn Sinâ’ya göre boşluk/halâ; herhangi bir maddede bulunmaksızın içine üç boyutun arız olması mümkün olan boyut demektir. Boşluk, her ne kadar cisimden soyutlanmış olsa da cisim onu doldurmaktadır. İbn Sinâ, boşluk kavramını temelde iki konu

üzerinden tartışmıştır. Bunlardan birisi boşluğun cisim ile ilişkisi, diğeri boşluğun mekân ile ilişkisidir (Erdoğan, 2019:104). Kutluer'in ifadesinde, "Bağdâdî'ye göre boşluk, eni, boyu ve derinliğiyle boşluk zihnimize doluluktan önce gelmekte, öylece tasavvur edilmektedir. Dolu ortamdan cisim zihnimize soyutlama ile kavranabilecek bir varlıktır; ayrıca Gazzâlî'ye göre Allah dilerse âlemin sınırlarını bir miktar arttırabilir veya azaltabilir. Bu ise âlemin ötesinde ne boşluk ne de doluluk olduğu teziyle çelişmektedir. İbn Rüşd'e göre tabii cisimlerin içinde veya dışında onlardan bağımsız boyutların varlığı düşünülemez. Sonuç olarak boşluk imkânsızdır" (Kutluer, 1997: 221). Nasr' a göre boşluk tezahürü "Tevhid öğretisi İslam inancının şهادet'in de ya da *La ilahe illallah* 'Allah'tan başka ilah yoktur' düsturunda en doğrudan bir biçimde kapsar. Bunlardan birisi Allah'tan gayri masivallah herşeyin ve bu nedenle ve maddi olanın her şeyin en süreksizi olduğu ve yaratılmış düzenin topyekûn fani ile gerçek olmayan (insubstantial) özelliği üzerindeki vurgudur. İkincisi ise mutlak gerçeklik olanın başkalığı üzerindeki vurgu yani yukarıdaki formülasyonda ilah kelimesine tekabül eden Allah'ın, olağan zihnin ve duyguların kelimenin genel anlamıyla gerçeklik olarak algıladığı her şeyin tamamıyla ötesinde bulunduğu hakikati üzerindeki vurgudur. Birinci yoruma göre eğer Allah'ı mutlak Öz (ultimate Substance) ya da saf varlık olarak düşünürsek İslam'ın metafizik terminolojisinde varlık'a (Being) 'şey' olarak (eş-şey) işaret etmenin mümkün olduğunu hatırlayarak, ortada topyekûn yaratılmış düzenin salt doğasında yatan mutlak anlamda yalnızca Allah'ın gerçek olduğu olgusunun doğrudan bir sonucu olan hiçbir şeylik (nothingness) ya da boşluk boyutu vardır. İkinci yoruma göre, nesnelere olan anlamıyla şeyler olarak bakarsak, boşluk ya da şeylerin olmayışı yaratılmış düzende Allah'ın bir işareti ya da yankısı olur; çünkü 'şeyler'in salt inkârı aracılığıyla bu, tüm şeylerin üstünde ve ötesinde olana işaret eder. Bu nedenle boşluk

hem Allah'ın aşkınlığının ve hem de tüm şeyler de onun mevcudiyetinin sembolüdür. Bu temel metafizik İlke, şهادet üzerine kurulmuştur; -tevhid üzerindeki İslami vurguyla yakından ilişkili bir reddedişi olan- İslam'ın perspektifinin Tanrı insan kavramını dayandırılmasının reddedilişi, İslam sanatında boşluğun oynadığı önemli rol için ayrıntılı nedenler sunar ve hem sanata hem de mimari de güçlü bir sembol olarak sahip olduğu manevi önemi açıklar” (Nasr, 2017: 238,239).

Altıntaş, “Bunun manasının, eşyanın Allah'la ve aynileştirilmesinin olmadığını, görünenlerin ardındaki görünmeyene yani, Allah'a ulaşmak olduğunu ifade eder. Bu anlayışın İslam sanatlarında boşluk üslubuyla ifade edilişi ve İslami bilinçlilikte her zaman mutlak ve ebedi olarak kalmış olduğunu. İslam'da Allah hiçbir zaman herhangi bir somut tezahür ile özdeşleştirilmemiş veya belirli bir formda şekillendirilmediğini; “öyle ki zatında kâmil ve gani olurken, insanın bakış açısında O, cismani alandan bakıldığında aşkın ve metafizik bir gerçeklik var olduğu görülür ki; varlık, cismani dünyada yalnızca boşluğun yardımıyla hissedilir” diye açıklar. İslam mimarisinin gelişiminde tasavvufi faktörler göz ardı edilemeyeceğini, mesela “çoklukta birliğin” tecellisi, İslam mimarisinde çok önemli bir ana özellik olan boşluğu sembolize eden dairenin dört köşe ile bağlantısının kurulması anlayışına ilham kaynağı olduğunu dile getirir. Nasıl ki, İslam Kelamı'nın başlıca uğraştığı problemlerden “Tevhid”e dayalı Allah inancı telakkisi İslam sanatında kullanılan şekil ve desenlerin soyut bir nitelik kazanmasına sebep olmuşsa, Tasavvuf'un “Vahdeti Vücut” ve Vahdeti şuhud'a dayalı Allah inancı telakkileri de İslam sanatında ki “boşluk” üslubunun sembolize edilmesine sebep olmuştur. Bu, güzelliğin eşyada izhar edilmesinin en açık örnekleridir. Netice itibariyle Müslüman mutasavvıflar “güzellik” fenomenini ilahi güzellik anlayışı ile irtibatlandırmışlardır. Onların bakış açılarında bütün cüz'i güzellikler ister hissi ve

isterse akli olsun eşittirler. İlahi güzellik konusunda tüm tasavvufi akımlar arasında bir müşterek bakış ve anlayıştan söz etmek mümkündür” (Altıntaş, 2002: 79).

Boşluğun anlamı tarihsel süreçte inanç ve kültürel farklılıklara bağlı olarak değişiklik göstermiştir. Doğu kültüründe yaşamın anlamını sorgularken var olmanın özündeki gerçeğe ulaşma, batı kültüründe zaman, mekân ve hareket kavramları üzerinden bir algılama, uzak doğu kültüründe ise boşluk kutsanan bir değer olarak karşımıza çıkar. Bilim ve felsefe alanında gerçekleşen değişimler sanat ve sanatçıları etkilemiş bu değişimler doğrultusunda sanatçılar resim düzleminin boşluğunu olduğu kadar uzaysal boşluğun gizemini de sorgulamışlardır. Sarmal imgeler, nebularlar, metaforlar ve gök ile ilgilenen sanatçıların temel konseptini, kozmos oluşturmuştur (Kara, 2018: 140). Bütün bu imgeler yüce gerçeğe ulaşmak, için zıtları aşkınlaştırma, insanlık durumunu belirleyen kutupluluğu ilga etme gereğini ifade etmektedirler (Elideda, 1992: 80). Boşluk görünmeyeni ortaya çıkarır, zorunluluk olarak vardır, biçimi kuvvetlendirir. Boşluğun göstergesi biçim, yani doluluktur. Boşluk, içinde hareketi barındıran dinamik bir yapıdır, biçimi öne çıkaran bir elemandır ve zıddına tabidir (Mülayim, 2008: 168). “O her şeyi zıddıyla kaim kılmıştır; gece-gündüz, iyi kötü, şüphe-inanç, erkek-dişi gibi”. Sanatta da uyum ve estetik zıddıyla ortaya çıkar. Örneğin; zıt renklerin soğuk-sıcak ve açık-koyu dengesi varsa renkler uyumludur, ya da boşluk ve doluluk, ışık-gölge, ritim gibi hep evrendeki zıtlıkların dengesinin taklidi tasarım öğeleri değil midir? (Soysaldı, 2018: 307).

Arığ, tarihsel süreçte farklı inanç ve kültür anlayışları içerisinde değişebilen boşluk kavramının tanımını batıda daha çok mekân, zaman, hareket gibi kavramlar üzerinden temellendirilmişken, doğuda öncelikle yaşamın anlamı üzerine düşünme ve var olanın özündeki gerçekliğe ulaşmak adına evrenin gizinin derin düşünceyle kavranabileceğine

dair bir düşünce sistemi üzerinden hareket edildiğini ifade etmektedir (Arıg, 2015: 1). Dış bir kalıp niteliğinde soyut şekilleri kuşatan boşluğun İslam tezyinatının yüzeyi kaplayan şekillere bağlı sorusu, hayat vizyonunun hangi araçlarla verildiği, duyarlılığın hangi formlarla anlatıldığı, sorusuna ilişkindir” (Mülayim, 2008: 168). Sanat tarihi boyunca gelişen teknik ve bilgi donanımları insanların boşluğa bakış açılarını değiştirmiştir. Kozmosun sanata etkisi bazı dönemlerde özellikle öne çıkar; Rönesans, Barok, Romantizm, Modern Zamanlar. Rönesans ile birlikte perspektifin resim sanatının kullanımına girmesiyle batılı sanatçılar boşluk yanılısamasında yeni yöntemler geliştirmişlerdir. “Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Raphael, Tiziano ve Dürer gibi sanatçıların yapıtlarının çağdaşlarının çok ötesinde değer taşımalarının bir önemli nedeni de, bu eserlerde boşluğun alışageldiğinden dışında değerlendirilme biçimidir” (Kara, 2018: 142). Berger, boşluğun her şeyi bir arada tuttuğunu, bir resmin başarısızlığını da boşluğun iyi ve gereken şekilde oluşturulamamasından kaynaklandığını ifade eder, “*Boşluk durmadan biz ressamlarla oyun oynar. Biz de bu yüzden boşluğa dua ederiz*” der (Berger,1999: 21).

Gombrich, Schaongauer’ın İsa’nın Doğuşu (Resim 19) eserinde boşluk oluşturarak figürlerde belirginleşme yoluna gittiğini şu şekilde anlatmaktadır: “Gerek baskı resimlerde gerekse sunak resimlerinde karşılaşılan kompozisyon sorunları bazı yönlerden birbirine oldukça benzer. Her iki durumda da bir derinlik duygusu yaratmaya ve gerçeği aslına uygun olarak yansıtmaya çalışırken, bütünün dengesi bozulmamalıdır. Ancak bu sorunu dikkate alarak, Schongauer’in başarısını tam olarak değerlendirebilir, onun olayın geçtiği mekân olarak niye bir kalıntıyı seçtiğini anlayabiliriz. Böylece, hem sahneyi sağlam bir şekilde çerçeve içine alıyor, hem de ön plandaki yıkık duvarda yarattığı boşlukla arkadaki sahneyi gösteriyordu. Ayrıca, ana figürleri siyah bir arka

plan önüne yerleştirip, onlara belirginlik kazandırabiliyor ve oyma resmin her noktasını ilgi çekici bir şeyle doldurabiliyordu. Schongauer'in kompozisyonunu ne kadar dikkatli hazırladığını resmin iki köşegenini izlersek daha iyi anlarız: iki köşegenin çakıştığı noktada, yani resmin tam merkezinde, Meryem'in başı yer almaktadır” (Gombrich, 1999: 285).



Resim 19: Martin Schongauer, *İsa'nın Doğuşu*, 1470-1473.

Tansuğ, (Resim 20) Batı sanatında bir dönemin pencere formuyla oluşturulan boşluğun optik mekânı getirmesini şu şekilde açıklamıştır: Roma duvar resimlerinde üslup özellikleri mimari ile resim bağıntısını ilginç bir şekilde yansıtan, mitolojik konuların yer aldığı, mekâna optik bir derinlik etkisi kazandıran resimler; Batı resminin belli başlı

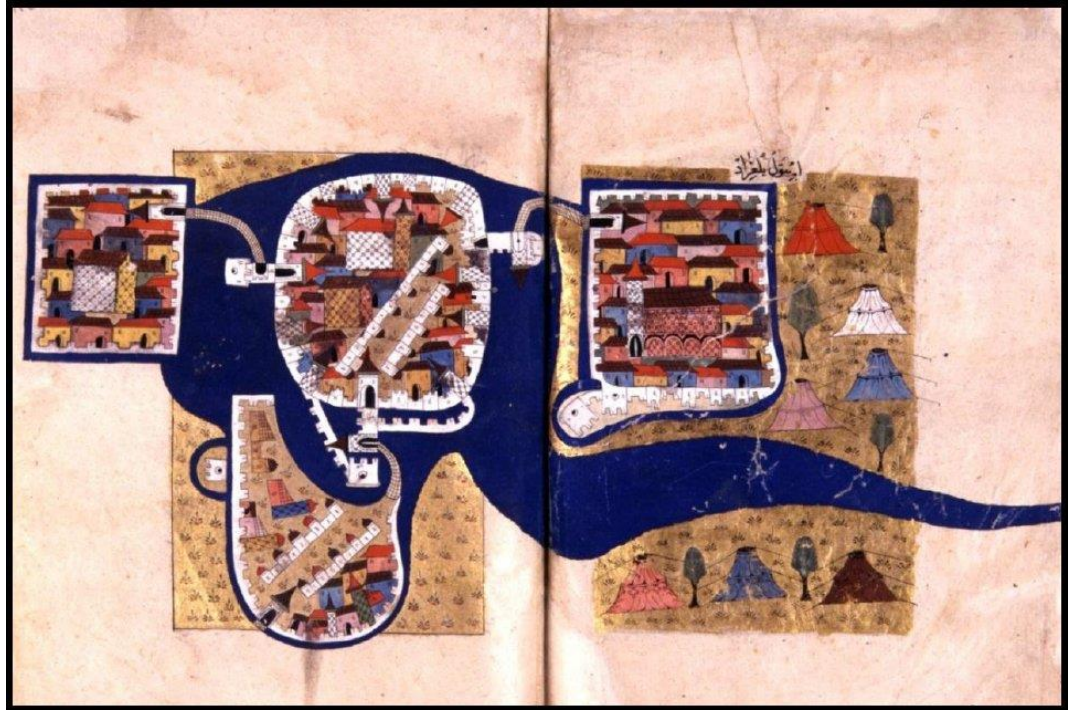
karakteristiklerinden biri olarak Avrupa'da daha geç yüzyıllarda kesin bir anlam kazanan *Fenestra aperta* (açık pencere) diye adlandırılan ve bir boşluk içinde figürlerin yer aldığı resimsel derinlik eğiliminin, resmin yer aldığı mekâna bir pencere açıklığı gibi, kendi optik mekânını getirmesidir” (Tansuğ, 1988: 75).



Resim 20: Bartolomeo Montagna, *Noli me tangere*, paneldeki yağ, c. 1490-1500.

Matrakçı Nasuh'un (Resim 21) tasvirlerinde boşluk figürlerin önüne geçen önemli bir unsur olarak yerini almıştır. Derinlik etkisi meydana getiren bir yanılsama tesirinden uzak plastik benzetme iddası gütmeyen tepeden kuşbakışı bakıldığında sonsuzluk ifadesini güçlendiren yüzey ve yüzeye özgürce yayılmış figürler, nesnelere boşluk etkisi

oluşturmaktadır. Boşluğa katkı sağlayan önemli bir plastik unsur olan rengin de eklenmesiyle bu boşluk karşısında bir soyut görme gerçekleşir. Şehir her yöne bakış açısıyla değerlendirilerek çizilmiş göz hayalin ve gerçekliğin birleşiminden oluşan bir tasarımla izleyeni düşünmeye sevkeden içsel bir derinliğe sürüklemektedir. Evlerin konumları yatay bir tasarıma rağmen her zaman bu paralellikte yatay olmayıp, dış yüzeyleriyle birlikte dikey formda ön, arka, yan ve üst cepheden de istif halinde resmedilmiştir.



Resim 21: Matrakçı Nasuh, İstol-Belgrad (Maceristan) minyatürü, 1548-1549.

“Hat sanatının getirdiği “İlahi Varlık’ın (hudur) somutlaştırılması olasılığını ortadan kaldıran İslami “anikonizm”in Müslümanın zihninde boşluğun önemini yoğunlaştırma da güçlü bir etken olduğunu, boşluk kavramının Tevhid’in metafizik ilkesi ile birlikte anikonizm aracılığı, ile İslam sanatında kutsal bir ögeye dönüştürülür. Allah ya da “O”nun vahyi herhangi bir mekân, zaman ya da nesneyle özdeşleştirilemez. Bu nedenle

O'nun Mevcudiyeti her yerde ve her zaman hazır ve nazırdır. "Her nereye dönerseniz dönün Allah'ın yüzü oradadır." şeklindeki Kur'an ayetinin belirttiği gibi, her nereye dönmüş olunursa olunsun, Allah her yerdedir. Böylece sanatta boşluk, kutsal olanın tezahür edişi ile aynı anlama gelir. İster Damghan Camii ya da son zamanlarda yok edilen Damavand Camii gibi önceki dönemlerdeki şekliyle basit bir yapıda olsun, isterse de Fez Isfahan Meşhed veya Lahor Camilerindeki gibi hayli görkemli bir yapıda olsun, camii boşluğu aracılığıyla İlahi Varlık'ın anlamını taşıdığını, bu, birinci tip camilerde muhtelif formların ve renklerin gerçek yokluğu aracılığıyla, ikinci tip camilerde ise tüm çeşitliliğiyle arabesk ve aynı zamanda hat sanatı aracılığıyla başarılıdır" (Nasr, 2017: 240). Osmanlı süsleme sanatı ne kadar dolulukla ilgiliyse, mimarisi de o kadar boşluk ile ilgilidir. Özellikle Ayasofya, Sultanahmet ve Süleymaniye Camileri dünya mimari ve mühendislik tarihi içinde, iç boşluğu insan algısında belli düşünce ve duyguları harekete geçirmek için olağan üstü bir deha ile ortaya koyan yapılarıdır. Mimari yapılar boşluğu bölerek yeni iç boşluklar oluştururlar. Mimarların boşlukla olan ilişkisine gök kubbede yeni boşluklar açmaları, boşluğa yeniden form vermeleri olarak bakarsak, bilimsel bulguların ışığında boşluğun edilgen olmadığını, tam tersine elektromanyetik çalkantıları harekete geçiren bir ortam olduğunu söyleyebiliriz (Kara, 2018: 151).

Burckhardt, "İslâm sanatının dünyanın tüm telaş ve tutku telkinlerini ortadan kaldırdığı için, denge, huzur ve barış ifade eden bir düzenin ihtiva ettiği bir boşluk yarattığını ve İslâm'da mimarînin merkezî bir konum taşıdığının görüldüğünü ifade ederken, Peygamber'in Allah'ın yeryüzünü kullarına mescit kılmıştır sözüyle insanların yaşam alanlarında saflık ve sükûneti kurması gereken güzelliğini, mimari tarafından başka düzeyde gerçekleştirildiğini; bir yandan insan aklına yakın olması nedeniyle belli bir

anlamda sınırlı, ama aynı zamanda bireysel tutkuların keyfi kurallarından özgür oluşuna bağlayarak açıklar (Burckhardt, 1994, 243). Nasr' a göre ise İslam mimarisi ve şehir planlamasında oynadığı rolde de boşluğun olumlu önemi şu şekilde görülebilir: “İster klasik, ister Orta Çağ'a ait ve isterse de modern dönemde olsun, Batı mimarisinde mekan bir bina ya da bir heykel gibi pozitif bir formla tanımlanır. Çevresindeki mekânı belirleyen ve bu mekâna anlamını ve sınırını veren, nesnedir. İslam mimarisinde ise mekân negatif bir anlama sahiptir. Mekân pozitif bir nesne tarafından belirlenmez; fakat cismaniliğin yokluğu tarafından belirlenir. O, bir kez daha boşluğun bir veçhesidir. Ve daha uygun bir terimle ifade edilmek istenirse, “negatif mekân” denilen şeydir. Geleneksel sanat ve kozmoloji arasında var olan yakın ilişki, İslami kozmolojik ürünlerde bulunan mekân tanımlanmasına başvurularak İslam sanatı ve mimarisinde ve bu mekân kavramını anlamamızı mümkün kılar” (Nasr, 2017: 240-241). Romanesk bir kilisenin iç mekânı mihraba doğru uzanır ve Gotik bir kilisenin kubbesi yukarıya yükselirken, bir caminin içi hiçbir dinamik element ihtiva etmez; yapısı ne tip olursa olsun, sütunlar üstünde uzanan tavanıyla ilk camilerden kubbeli camilere kadar, mekân öyle bir düzenlenmiştir ki kendi halinde bir rahatlık taşır; katedilmeyi bekleyen bir alan değildir, boşluğu devinimsiz ve biteviye/farklılaştırılmamış bir bolluğun kalıbına ya da rahime benzer (Burckhardt, 1994, 253).

Burckhardt; İslam sanatı ve Batı sanatınının teolojik karşılaştırmasını yaparken her iki kutsal sanatın imgesel bakışını birinin imgeler vasıtasıyla kutsalını ifade ederken diğerinin imgeleri redderek görsel sanatın temelini çürüttüğünü şu ifadelerle açıklar: “Ancak, burada incelikli karşılıkların karmaşık etkileşimlerini göz önüne almak zorundayız; bu terimin en geniş anlamında bile, kutsal bir sanat zorunlu olarak imgelerden oluşmaz; sadece bir tefekkür durumunun dışlanması olduğunda ise bu sanat

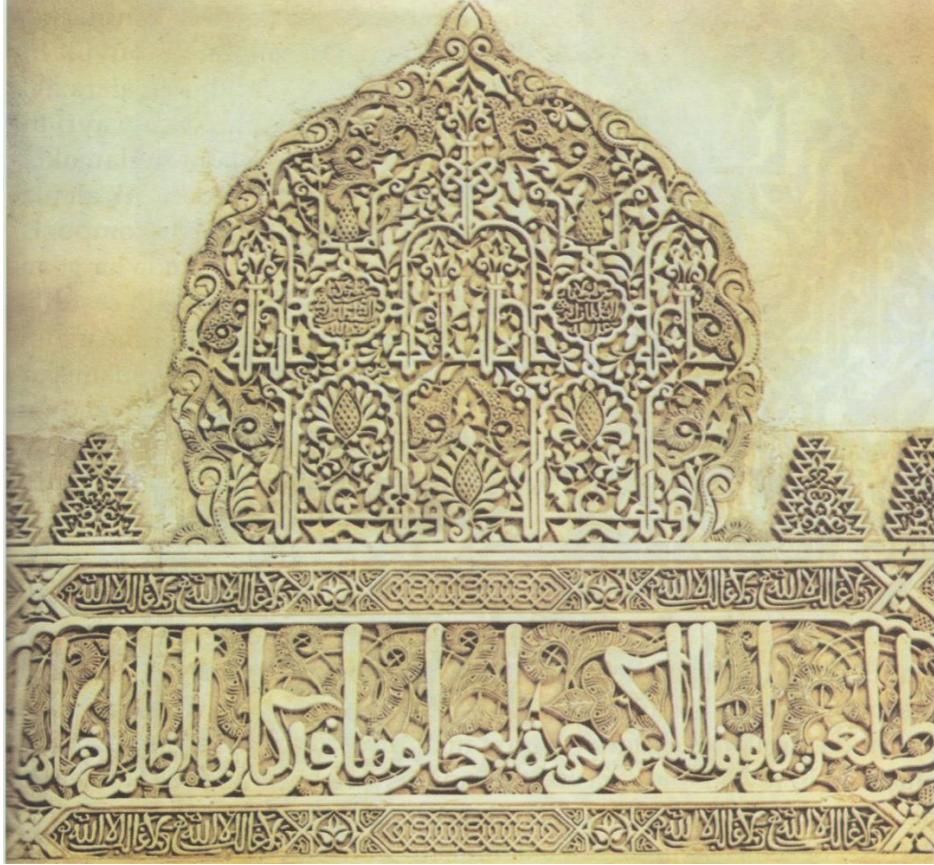
belli fikirleri yansıtamayacak ama ortamın ağırlık merkezi görülemeyende olan ruhsal bir dengede bütünleşmesini görerek ortamı nitel olarak dönüşüme uğratacaktır. İslam sanatının doğasının böyle olduğunu kabul etmek kolaydır: Nesnesi her şeyden önce insanın çevresidir -mimarînin egemen rolünden dolayı- ve niteliği asıl olarak tefekküre dayanır. Benzetmesizlik bu niteliği zayıflatmaz; tersine, insanı zihnini kendi dışında bir şeye takmasına ve ruhunu 'bireyselleştiren' bir biçime kaptırmasına çağırarak her imgeyi dışlayarak, bir boşluk yaratır. Bu anlamda, İslâm sanatının işlevi, tefekküre de çağırarak, özellikle çölde olduğu gibi, bakir doğanın işlevine benzer; ancak, başka bir bakış açısından, sanatın yaratıcı düzeni çölün doğasında içkin kaosa karşıttır". Burckhardt, karşıtlıkların düzeninin yansıtıldığı islam sanatında süslemenin, boşluk korkusuna dayanarak oluştuğu yargısının, yanlış bir anlama geldiğini ve tefekküre dayalı bir açılımı olduğunu öne sürer: "Gerçekte, süsleme süregiden ritmi ve sonsuz bir dokuma parçasına benzemesi ile boşluğu destekler: zihni tuzağa düşürmek ve hayalî bir dünyaya sürüklemek yerine, zihinsel 'pıhtılaşmaları' çözer, tıpkı akan suyun, alevin, rüzgârda sallanan yaprakların tefekkür edilmesinin bilinci 'putlar'ından ayırması gibi" (Burckhardt, 1994: 252).

Resim 22'de *Elhamra Sarayı* süslemelerinden, kubbe biçiminde tasarlanmış üst bölümde kufi yazıların etrafını saran soyut ve bitkisel bezemeler bulunmaktadır. Alt ve orta bölümde yazı bordürleri ve geometrik geçmelerden oluşan motifler stilize edilmiş rumi motiflerle ahenkli bir bütünlük oluşturmuştur. Kompozisyonda yazı ve süsleme mükemmel bir şekilde kaynaşarak, boşluk doluluk oranı mükemmel bir şekilde dengelenmiştir (Özkeçeci, 2006: 264).

Nasr, islam tezyinatında arabesk kompozisyonlardaki boşluk oluşumunu şu şekilde açıklar: "İslam sanatı, her zaman, faniliği ve zamansal özelliğinin vurgulandığı ve

nesnelerin boşluğunun öneminin belirtildiği bir ortam yaratmaya çalışılır. Fakat nesnelere tamamiyle gerçek dışı olmamalıdır zira mutlak olarak hiç-bir şeyler kendisiyle başlanılacak hiçbir nesne ve üzerinde konuşulacak hiçbir sanat da olmayacaktır. Ancak bütünüyle bir gerçeklik, hem nesnelerin aldatıcı yönünü ve yansımalarını, hem de Nihai Gerçeklik'in getireceği daha yüce düzeylerinin olumlu sembollerini de kapsar. Bu durum mekânın ve hem de olumlu formun eşit derecede merkezi rol oynadığı İslam sanatının bir karakteristiği olan arabesk örneğinde açıkça görülebilir. Arabesk, boşluğun, maddenin tam merkezine girmesini, opaklığını ortadan kaldırmasını ve İlahi Işık'ın önünde onun şeffaf olmasını mümkün kılmakta ve birçok formuyla arabeskin kullanımı aracılığıyla, boşluk maddi nesnelere, boğucu ağırlıklarını kaldırarak ve ruhun nefes almasını ve yayılmasını mümkün kılarak İslam sanatının farklı yönlerine girmektedir" (Nasr, 2017:239).

Mülayim arabesk bir motifin başta, ortada, sonda, köşede duruşunun, dik ya da çapraz konuşlanmasının, boşluk-doluluk etkisinin kültürel çevreye göre seçilmiş bir tutum olduğunu zorunlu ve karakteristik unsurlar envanterinde tutulduğu halde, bunların yüzey üzerindeki duruşları, bağlanma tarzları, araya başka unsurların katılması, tasarımda etnik ve kültürel duyarlılıkla beslenmektedir der ve bunun yatay doğrultudan kurtulup sonsuza genişleyen yeni bir anlayış yeni bir sözlüğü de beraberinde getireceğini vurgular (Mülayim, 2008: 149).



Resim 22: El-Hamra Sarayı Bitkisel ve Geometrik Bordür Detay, XIII. yy.

Osmanlı bezeme ustası Şahkulu' nun eserlerini incelediğimizde, dolu ve boş alanların denge esaslı kullanıldığını görmekteyiz. Resim 23'deki halen Amerika'da Cleveland of Art'ta bulunan eserinde sırt çizgisi kalın siyah kontürlenmiş, derisi balıksırtı şeklinde olan ejder hatayilerin çevrelediği dallarla bezenmiştir. Zümrüdüanka başı da yine hatayı ve hançeri yapraklarla girift bir kompozisyon oluşturmaktadır. Siyah mürekkeple yapılmış bu resimlerde boşluk kavramı en önemli tasarım özelliğidir. Kullanılan bezeme elemanlarının yüzey üzerindeki boşluk dengesi, tarihin her döneminde aranan bir tasarım elemanıdır. Eserin uygulama aşamasında da bu boşluk kavramı önemsenerak kullanılmıştır. Yaprak ve motiflerin dinamik yapısı boşluk içerisinde heyecan uyandıran bir harekete sahiptir. Klasik çalışmalarda denge esaslı boşluk kavramı, Şahkulu sanatında da özgün ve profesyonelce uygulanıldığı görülmektedir.



Resim 23: Şah kulu, *Saz Yolu Tezhibi*, 1526-1545.

Pekpelvan, Klâsik dönem Osmanlı tezyînî sanat eserlerinde dolu ve boş alanlar; dokulu dokusuz yüzeyler, açık-koyu yüzeyler ve örten-örtülen biçimler şeklinde kendisini gösteren bezemelerdeki boşluk etkisini sağlayan etkenleri şu şekilde ifade eder: “Bezemelerde motifler, dallar veya saplar ile zemin boşlukları dengeli bir biçimde yüzeye dağıtılmıştır. Açık-koyu ve örten-örtülen biçim dengesi de birbirine eşit olacak tarzda düzenlenmiştir. Zemin üzerine yerleştirilen paftalar ile paftalar arasında kalan boşluğun biçimi, verilmek istenen etkiye uygun olarak değişiklik göstermektedir. Boşluk bazen pafta ile birebir aynı veya birbirine yakın benzerliktedir. Yüzeyde yaratılan negatif-pozitif (tersyüz, dolu-boş) zıtlığı ile kompozisyonlarda değişiklik elde edilmiştir” (Pekpelvan, 2015: 47). Bu örnekte (Resim 24), Karamemi, halkar desenlerinde ziyadesiyle kullanılan renkler pembe, açık mavi, açık mor ve hafif koyu renkler ve gölgeleri göze çarpmaktadır. Yeşil renkte noktalar ve hatâi motifine bitişikküçük yapraklarda ve altınlı ve tahrirli yaprakların uçlarında görülüyor. Yeşil ve sarı altın ve gümüş masif ve sulu gölge halinde çok hafif olan halkâr renkleri mavi tonlardadır. Hemen hemen diğer renklerin tonları gibi bunun da her tondan olanı çoktur.

Çiçeklerde karameminin sulu pembesi altınla hoş ve kızılımtarak bir tesir vermektedir. Yazı aralarında lale, zambak, menekşe ve sümbüllerde rastlanmaktadır. Beyaz renk, mavi ve kırmızı ile boyalı renklerin uygun görülen yerlerinde gölgeler halinde uygulanmıştır. Dal kırıklarından oluşan dönüşler, dalların üzerindeki büyükten küçüğe sıralanmış minik çiçeklerle kompoze edilmiştir. Karamemi renklerin de dengelediği bu desenlerin dağılımında abartıya yer vermeyerek boşluk doluluk ilişkisi içerisinde motiflerin gereksiz kullanımından kaçınmıştır. Boşluğun getirdiği düzeni kullanarak sarmal bir uzantı ile halkar uygulamasını açık zemin üzerinde tekrarlamıştır.



Resim 24: Mehmet Kara Memi, Muhibbi Divanı, 1554.

Hat sanatı örneğinde negatif desenler özellikle Kûfi ve diğer yandan, şikastih (shikastik) formalarında hemen hemen pozitifleri kadar önemlidir. Birçok hat sanatı tasarımı, haklı olarak, yazının kendisi ile olduğu kadar, boş alanlardan üretilen desenleri ile de ünlüdür. Denebilir ki İslam sanatında arabesk ve geometrik motifler kadar hat sanatı aracılığıyla boşluk ve İlahi Varlık arasındaki ilişkinin farkındalığına varılır; bu farkındalık manevi fakirlik tavrıyla ilişkilidir. Ve bu tecrübe, kozmik daralmanın ruh üzerindeki etkisini kırarak ve insanın Kutsal'ın önüne yerleştiren bir yayılmaya (İnşirah) yol açarak, insanda Kadir-i Mutlak İlahi Varlık hakkında farkındalık yaratır (Nasr, 2017: 240).



Resim 25: Mehmet Emin Efendi, Celi Sülüs Levha, 19.yy.

Boydaş, resim sanatının temel elemanlarının nokta, çizgi, leke ve renk olduğunu ve İslam yazı sanatında bu dört elemandan çizgi, leke ve nokta kullanılarak renk ikinci planda kaldığını ifade eder. (Boydaş, 1994:102).

Hat sanatı, boşluk'un yarattığı uyum ve birliğe teveccüh eder ve lekelerin ritmik hareketleriyle kâinatın dengesini yansıtır. Gözün mürebbiye olduğu bu sanatta boşluk doluluğa yol göstericidir. "İnsan-kalem-kelam" birleşerek, bu boşluğu kâğıt ekseninde

“andolsun kaleme ve satır satır yazdıklarına” öğretisiyle tinsel bir “Varlık” imiyle doldurur. Boşluk öyle anlamlı tezahür eder ki, levhada nokta ve çizgilerden oluşmuş dinamik bir kompozisyon bütünlüğü görülür. Görünür olmayan boşluk; harfler, kelimeler ve satır aralarındaki dengeli oranlar ve mürekkep lekeleriyle yazıyı görünür kılar.



Resim 26: Mustafa İzzet Efendi, Hz. Muhammed, 19. Yy.



27: Mustafa İzzet Efendi, Hz. Hüseyin, 19. Yy.

Ayasofya’da bulunan Sultan Abdulmecid zamanında, dönemin en ünlü hattatı Kadıasker Mustafa İzzet Efendi’nin yazdığı dünyanın en büyük levhaları olarak bilinen, üzerlerinde Hz. Muhammed’in, iki torunu Hasan ve Hüseyin ve dört büyük halifenin Ebubekir, Ömer, Osman, Ali isimlerinin yazılı olduğu levhalar oldukça sade olup içlerinde herhangi bir tezyini unsura rastlanmamaktadır. Büyükçe yazılmış harflerden kalan boşluklara, küçük kalemle yazılmış ibareler ustaca yerleştirilmiştir. Harekelere gerektiği kadar yer vererek, diğer kalan boşluklar için az da olsa tirfil ve mühmel harflere başvuran İzzet Efendi, levhaların kompozisyonlarında yalınlığı tercih etmiştir. Boşluk doluluk oranı iyi kullanılmış olup; levhalarda bu sebeple bir yoğunluk değil, aksine bir ferahlık yansıtılmıştır (Sönmez, 2018: 63).



Resim 28: Sami Efendi, *Es semi 'ul Alim*, 19.yy.

Talik yazı, (Resim 28) ritmik bir akışla yön bulan yatay dikey ve diagonal hareketlerden oluşan perspektife ihtiyaç duymayan ari bir üçüncü boyutu getirir. Talik yazının plastik ifade gücü nokta, çizgi ve leke elemanlarının kullanımıyla denge unsuru olarak gelişen boşluk doluluk ilişkisini tasarımına taşır. Boydaş konuyla ilgili olarak talik yazıdaki boşluk oluşumunu şöyle izah etmekteydi: “Ta’lik kompozisyonlarda nokta özellikle sin-i muallâka adı verilen keşideli sin’in altında, ilmi fonksiyonundan ziyade boşluk doldurmak için (espas) kullanıldığı görülmektedir. Keşideli yazılan öteki harflerin

üstüne konması gereken noktanın, umumiyetle sola, keşidenin üstüne alınması da yine aynı amaca yöneliktir” (Boydaş, 1994: 108).

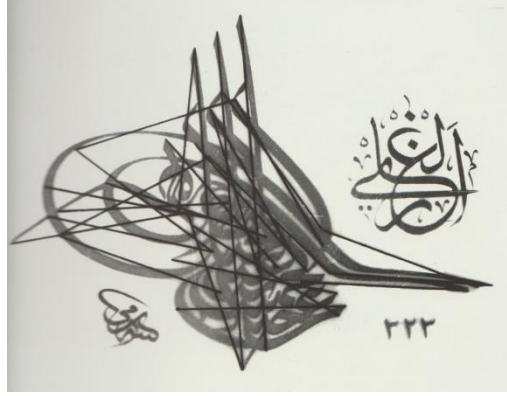
Padişahın mühür ve imzası manasında kullanılan Tuğralar, matematik ölçülerle estetiğin birleştiği grafik bir tasarım olarak tezyini bir ifade kazanmıştır. Padişah tuğralarının içinde II. Abdulhamit’in tuğrası (Resim 29) estetik açıdan mükemmel ölçü birliği ile dikkat çeker.



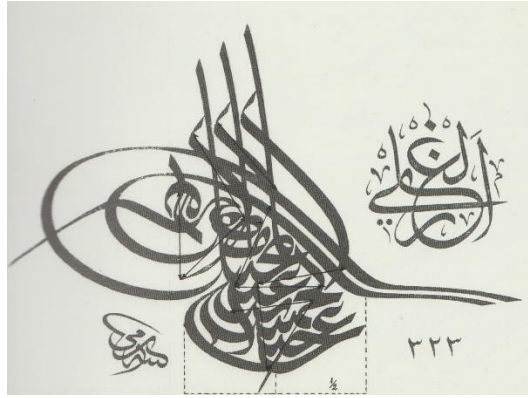
Resim 29: Hattat Sami Efendi, *II. Abdulhamid Tuğrası*, 1876-1879.

Resim 30’da Sami Efendi’nin olgunlaştırdığı II. Abdulhamit tuğrasında harflerin belirgin noktaları arasındaki mesafenin en az 29 yerde hiç fark göstermeden aynı boyda olduğunu görmekteyiz. Ayrıca denge unsuru olarak yarım kürsü boyundaki mesafeler de 12 yerde tespit olunabilmiştir (Derman, 2009: 134). Tuğranın Resim 32’de görülen bölümleri daha yakından incelenirse, tasarım elemanlarından meydana geldiği yani bunların özellikle nokta, çizgi, biçim, leke, espas, renk, doku gibi plâstik elemanlar olduğu görülür. Tuğra özellikle, nokta (leke), çizgi, biçim ve espas (boş-dolu) açılarından ilgi çekicidir. Tezhipli tuğralar bir yana, genel itibariyle kullanılan renk

siyah-beyazdır. Ancak, tuğraya tasarım elemanları penceresinden bakılmamıştır, çizgi ağırlıklı bir tasarım söz konusudur diyebiliriz.



Resim 30: Sami Efendi, olgun II. Abdulhamit Tuğrası, 1905.



Resim 31: Sami Efendi, olgun, II. Abdulhamit Tuğrası, 1905.

Boydaş, tuğra'nın bölümlerini boşluk doluluk ilişkisi içerisinde şöyle anlatmaktadır: “İç ve dış beyze, iç beyzede yer alan ‘daima kelimesi -ki giderek beyzelerin’ biçimine yaklaştırılmıştır- çizgi ve yön tekrarı nedeniyle birbirleriyle ahenklidirler. Ancak aralarında büyüklük kontrastı ilişkisi vardır. Bu üç biçim içten dışa doğru büyür bu derecelenmeye işaret eder. Yuvarlak biçimiyle ve kürsiye karşın boş olan beyze, espas (Mekân, boş-dolu) açısından, kürsi ile zıtlık teşkil etmekte ve belki de tuğraya değişiklik katan en güçlü tasarım ilkesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Proporsiyon

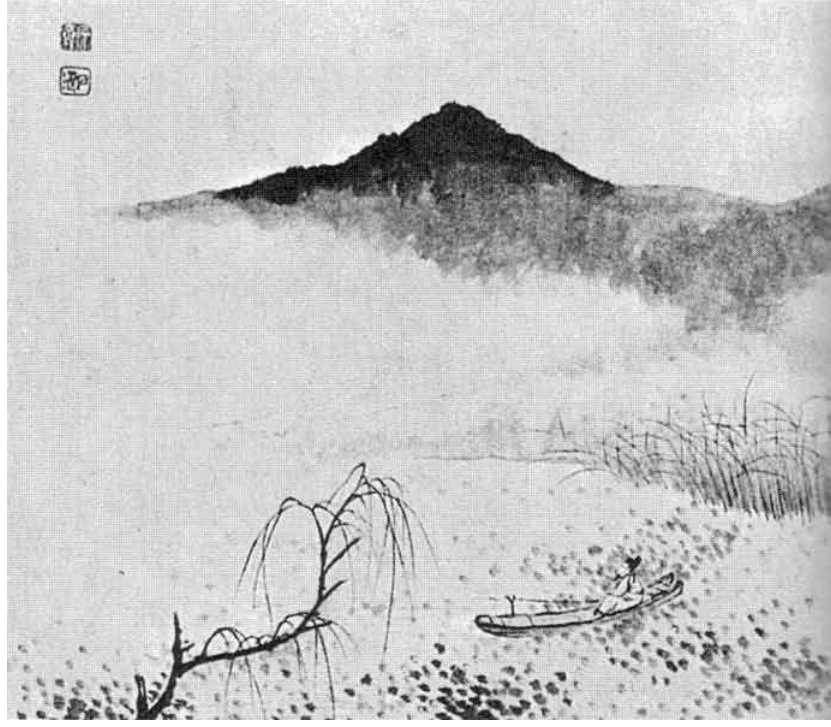
bakımından, beyze ile kürsi ahenklidirler, aralarındaki biçim kontrastı zayıftır” (Boydaş: 1999: 78,80).



Resim 32: Tuğranın bölümleri Kürsi, Beyzeler ve Hançere, Tuğlar.

Boşluk doluluk denildiğinde, Uzak Doğunun görsel kültürü boşluğun görüntüdeki rolü hakkında derin bir anlayışa sahiptir. Çinli ve Japon ressamlar imrenilecek bir cesaretle resim yüzeylerinde boş geniş alanlar bırakırlar. Resimde olduğu gibi Çin ve Japon kaligrafisinde boş alanların görsel niteliğine de dikkat edilir. Harfler hayali kareler içine yazılır, boş alanlara da en az grafik birimler, çizgiler kadar özen gösterilir (Kara, 2018: 148).

Antik çağlarında, bütün taocu sanat dünyası merkezi tırtıllı bir disk sembolünde özetlenir. Bu disk gökleri ve kozmosu, merkezdeki boşluk ise biricik ve aşkın Öz'ü temsil eder. Bazen bu diskler, Yang ve Ying tamamlayıcı ilkelerine benzeyen iki kozmik ejderha sembolü ile süslenir; ejderhalar merkezdeki delik etrafında halkalınır ve sanki yakalanamaz boşluğu yakalamaya çalışırlar. Görüş noktası Budist ilhamlı manzara resimlerinde aynıdır. Bu resimlerde -dağlar, ağaçlar ve bulutlar- gibi unsurlar sadece boşluğun zıtlığını vurgulamak için vardır. Bu unsurlar tam o anda boşluktan doğmuştur ve geçici adacıklar gibi boşluktan yalıtılmıştır (Burkhardt, 2017: 191-192).



Resim 33: Shih-t'ao, Manzara, XVII. yy.

Boşluk doluluk olgusunun en iyi örneklerini bulduğu Çin sanatı, varlığı ifade eden manevi bir algıyla, içeriğinde figür yer almasına rağmen soyut olarak belirir. Hakikatin doğduğu boşluğu kullanarak benzetmeden uzak durmuşlardır. Manayı işaret eden tasvirler boşluğa eşlik ederek bütünü oluşturmaktadır.

François Cheng, Çin sanatında boşluk doluluk kavramını açıklarken boşluğun Çin sanatına getirdiği anlam etkilerini şu şekilde ifade etmektedir.

1)Tinsel yapısını açıklama girişimi olarak: “Başlangıçta evrenin rasyonel olduğu kadar tinsel yapısını açıklama girişimi olarak, tümel düşüncenin bir parçasını oluşturmaktaydı. Boşluk kavramı; daha sonra ise, bu düşüncede birtakım değişimler olmasına karşın, Boşluk nesnel dünyayı kayguyla karşılayan Çinlilerin gözünde temel bir eleman olarak kalmıştır. Pratik yaşam açısından bir “*anahtar*” olma görevi üstlenen bu kavram, artık bir ‘açıklama’ (binlerce yıllık bir deneyimin ürünü olsa da bir önsezi den doğmuştur o)

olmakla sınırlı kalmadı, bir ‘kavrayış’, bir ‘yorum’ ve nihayet yaşama sanatı hakkında bir bilgelik düzeyine erişmiş oldu. Yaşam soluğu ve Ying-Yang gibi, bazı başka kavramlarla ilişki içinde bulunan Boşluk kavramı en özgün, aynı zamanda değişmez bir olumlama dır. Dinamik ve bütüncül bir vizyondan kaynaklanır. Çin kültürünün kendisi doğurmuştur bu kavramı (Cheng, 2006: 54).

2) Dinamik ve etkin bir eleman olarak: “Zira Çin optiğinde Boşluk kavramı, kafada tasarlanabildiği gibi, dalganın herhangi bir unsuru ya da gerçekte var olmayan bir şey olarak da algılanmaz. Aksine, üst düzeyde dinamik ve etkin bir elemandır o. Ayrıca yaşam soluğu ve *Ying-Yang* almaşığı düşüncesine bağlıdır ve özellikle de kendi yerini açar, orada transformasyon gerçekleştirir; o aşamada doluluk (“*Plein*”) kavramı ise, gerçek bir bütünlüğe ulaşmayı amaçlar. Tersine çevrilebilirlik ve kopukluk gibi belli bir sistem içine girerek, tekil anlamda gelişme ve sert karşılık gibi kavramları aşmaya yönelik bileşenlerin birliğı'ne olanak veren O'dur gerçekte. Aynı zamanda da insanın evrene bütünsel açıdan yaklaşımı onunla mümkündür” (Cheng, 2006: 50).

3) Yansız bir espas olarak: “Karşıtlığın doğasını değiştirmeksizin, yalnızca durdurucu bir şok yaratmaya yarayacak yansız bir espace olarak görünür orada Boşluk. Hem kendisi hem başkası olmakla aynı zamanda da gücül olanla, örülü bir düğüm noktasıdır bu. Orada hem bütünlükle hem de eksiklikle karşılaşılır. Bu kavram, doğa'nın nesnelere de uygun düşer” (Cheng, 2006:123).

“Bir grup ağaçlık ya da kayalık resim yapıldığında, “karşılıklı ilişki”, “davranışlar” ve “tavırlar”a uzlaştırılmış saygınlık gibi kavramların bulunduğu yerde, insanın bizzat kendisinin kullandığı ifadelere benzer bir gözle bakılır. Doğa böylece iç perspektiften gözlemlenmiş olur. Bu bağlamda Dağ ve Su resmi yapmak, insanın portresini çizmekle ve özdeş bir anlam taşır; salt onun görünür portresini değil, (bu görünüş, var olmayan

bir insanın olmayan portresini olsa da), daha çok da tinsel portresini çizmek demektir bu. İnsanın uyumsal yapısı, tutumu, iç dünyasındaki çalkantı ve çelişkileri, ürküntüleri yumuşak ya da taşkın sevinci, gizli arzuları sonsuz düşü vb. Böylece Dağ ve Su, basit mukayese kavramları ya da saf metaforlar olarak düşünülmemeli; insan demek olan mikrokozmos ile organik bağlar kuran makrokozmos evrenin temel yasaları olarak yorumlanmalı” (Cheng, 2006:123).

4) Boşluğun varlığı ile kendini gösteren doluluk olarak: “Chang ho. Doluluk imgesinin çekiciliği, ancak Boşluk’un varlığı ile kendini gösterir. Bir tablonun kalitesi, Gökyüzü ve Toprak’ın iyi yerleştirilmiş düzeni içinde üç on’luk bölümünün kullanılmasıyla açığa çıkar. Geriye kalan yedi on’luk bölüm ise sis-duman içinde kalmış görünümü ile, bu kaliteyi tanıklık edecektir” (Cheng, 2006: 132).

Büyük boyutlu tabloda, panoramik bir manzarayı göstermek için her ‘uzaklık’, üç farklı iç uzaklığı gösterecek biçimde ele alınır. Bunlar kendi aralarında karşıtlık yaratır ve uzaklık izlenimine vurgu yaparlar. Örneğin “yükselmiş uzaklık” kao-yuan yöntemini alalım. Üst üste gelecek biçimde yerleştirilm iş daha imgeleri, genelde üç sayısına tekabül eder. Aynı şekilde “derinlemesine uzaklık”ta (shen yuan) uzaklara doğru açılan dağ gruplarıyla doludur resim genellikle. Boşluklarla ayrılmış her uzaklık gene üç aksiyon halinde kompoze edilmiştir. Öyle ki tablodaki espriyi kavrayacak olan izleyici, her defasında bir seksiyondan ötekine geçiyor izlenimine kapılır. Niteliksel bir geçiştir bu. Zira bu boşluklar, ölçüsüz her espas duygusunu telkin etme işlevine sahiptirler. Bu durumda manzara içinde izleyicinin gezinmesi tinsel bir gizli olmuş olur böylece; manzara Tao'nun dirimsel düşüncesiyle dolmuş olur” (Cheng, 2006:136-138).

5) Boşluk kavramı ile renk arasındaki ilişki olarak: Boşluk kavramı ile renk arasındaki ilişki, Budacı esinlenmenin tinsel anlamda ana ilkesini, şu ünlü deyişte bulmaktadır:

“Renk, Boşluk’tur, Boşluk ise Renk’tir. ”Burada Renk, görüngüsel (“phenomenal”) dünyanın parıltılı yönünü açığa vurmaktadır. Bu manifestasyon, anlaşılması güç, derin gizemin onda bilinmesine yol açan Boşluk kavramı ile canlandırılmış olanı daha iyi ifade etmiş olur. Teknik açıdan Boşluk, rengin farklı tonlarından biriyle yansıtılmıştır, özellikle de ilk grubun üç tonuyla: Kuru, nemli ve beyaz. Fırça aracılığıyla Mürekkep’in kullanım tarzına gelince, bunun da üç türlü olduğu söylenebilir, onların her biri, esinin dinamik titreşimini sağlayan Boşluk kavramını kapsar: *P’o-mo “kırılmış mürekkep”*, *P’o-mo “kirlenmiş mürekkep”*, *Hsüan-Jan* (Cheng, 2006:123).

Bu sanat çağrıştırmacı olmakla birlikte, ilk planda ressamın kendisi için vardır; bir tefekkücü sezgiyi gerçekleştirme metodudur ve bu itibarla dhayana Budizm’i tarafından sindirilmiş ve geliştirilmiştir; iki geleneğin kesişme noktası Budist Evrensel boşluk (şunya) fikri ile Taocu yokluk fikrinin özdeşleştirilmesine dayanır; bu boşluk veya yokluk farklı varlık seviyelerinde izini belirlenimsizlik, suretsizlik ve cisimsizlik olarak bırakır (Burckhardt, 2017: 196).

Batılı sanatçıların boşluğun anlamı ve kavramı ile ilgili çok yönlü düşüncelerinin modern sanatla birlikte başlaması tesadüfi bir zamanlama değildir. Modern sanatın başlamasındaki itici güçler arasında önemle altı çizilenlerden biri de uzak doğu sanatının batılılarca tanınması olarak gösterilir. Batıya ulaşan uzak doğu resimleri ve kaligrafi çalışmaları ile modern dünyanın sanatçıları önce doğunun görsel kültüründe boşluğa verilen önemli rolü keşfettiler (Kara, 2018: 148). Çünkü boşluk doğuda biçimden ziyade manayı ifade eder. Boşlukta öz saklıdır ve boşluk tinsel ifade etmenin gizemli gücü olarak doğu sanatında idame eder.

Taoist-Budist resimcilik ışığın ve gölgenin kaynağına göstermese dahi, manzara resimleri inci parlaklığına sahip semavi bir deniz gibi her biçime nüfuz eden bir ışıkla

doludur. Bu, bütün karanlıkların yokluğunda parlayan Boşluğun (şunya güzelliğidir) (Burckhardt, 2017: 193).

Çin resminin içeriğini oluşturan felsefe Taoist düşünce ve Zen felsefesidir. Nesnelere boşluk sayesinde var olabilmektedir, bu anlamda boşluk hiçlik değildir. Aksine gerçeklik boşluk sayesinde ortaya çıkabilmektedir. Her şeyi göstermek yerine gösterilmek istenen kadar ifade var olur. Görünmeyeni göstermek boşluğun anlamını gerekli kılar. Boşluk varlığı anlamlandıran göstergedir, işarettir. Boşluğun özündeki felsefenin tezahür ettiği ilahi anlatım anlatılmayanla iç içe geçmiştir.

2. SOYUTA GİDEN YOL

2.1. DOĞU ve BATI SANATINDA SOYUT ANLAYIŞ “EİNFÜHLUNG TEORİSİ”

Soyutlama sözcüğünün estetikte ilk ortaya çıkışı; 1908 yılında Worringer’in, Münih’te yayınladığı günümüzde ünlü olan “*Abstraction et Einfühlung*” (*Soyutlama ve Einfühlung*) adlı metnini yayınlamasıyla olmuştur. Bu metin, veri olarak soyutlama nosyonunu ilk ortaya atan Worringer ‘in, (o tarihten bir yıl önce) 26 yaşındayken Bern Üniversitesi’ne sunduğu doktora tezidir. ‘Schopenhauer ‘in damgasını taşıyan, ayrıca Kandinsky, Maleviç ya da Mondrian’ın da doğrudan ya da dolaylı olarak damgasını taşıyan, Alman felsefesinin mirasçısı Worringer, estetik yöntemi tersinden ele almaktadır. Sanat tarihi ‘yapma erki’nin değil, yapma istencinin (ya da ‘yapma isteği’) tarihidir. Çevrilemez bir sözcük olan Einfühlung, insan varlığı ile etrafındaki dünya arasındaki bir sinerji durumunu belirtir (Bonfand, 2015: 10).

Anar; ilk defa Almancada ortaya çıkan ‘Einfühlung’ mefhumunun tarihini izah etmenin, kavramı açıklamak kadar zor olduğun Einfuhlung teriminin etimolojik kökenini şu şekilde açıklar: “Kelimenin kökeninde bulunan ‘*ein*’ ön ek olup İngilizcedeki ‘*in*’ karşılık gelir ve bu ön ek ‘*bir şeyin içine*’ yönelen hareketi, işi, oluşu gösterir. Bu terimin kökü olan ‘*fühlen*’ fiili ise hissetmek anlamındaki fiildir ve ön ekle beraber kullanıldığında birisiyle birlikte aynı duyguları yaşamak veya bir şeyin (Film, edebî eser, resim vb.) içerdiği, sunduğu, vermek istediği duyguları algılayabilmek anlamına gelir. Terim olarak kullanılan ‘Einfühlung’, bu fiilin isim biçimi olup “*einfühlen*”de açıklandığı şekildeki bu “*hissedişin*” fiilden isim yapılmış halidir. Bu kelime, Almanca sözlüklerde “eşduyum, sempati, kendini başkasının yerine koyma, olayları yaşayarak

öğrenme” şeklinde açıklanmaktadır” (Anar, 2014: 27). Einfühlung, bir duygudur, bir haz duygusudur (Tunalı, 1975: 13). Einfühlung kelimesini, ilk defa 1869 yılında Rudolf Hermann Lotze isimli bir filozof, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* (Alman Estetik Tarihi) isimli eserinde kullanır”. Titchener, bu terimi 1909 yılında İngilizceye ‘empathy’ şeklinde çevirir. ‘Emphaty’ kelimesi, Yunanca “empathia”dan türetilmiştir. (Anar, 2014: 27). Empati kavramının geliştirilmesinde önemli bir figür olan F. Theodor Vischer, Hegel’in etkisinde kalmış bir filozoftur. Onun 1887 yılında yazdığı *Das Symbol* (Sembol) isimli çalışması, insanın objelerde ruhsal elementler bulabileceğini ve sembolik temsilin ikiye ayrılabilceğini gösterir. F. Theodor Vischer’in oğlu olan Robert Vischer, teoriyi babasından daha ileriye taşır (Anar, 2014: 28). 1873’te ‘Über das optische Formgefühl’ (Görsel Biçim Duygusu Üzerine) kitabında kullandığı bu kavramı, ardından Theodor Lipps ‘estetik’ inde (Aesthetik) geliştirmiştir. Titchener, bu terimi 1909 yılında İngilizceye “*empathy*” şeklinde çevirir. “*Emphaty*” kelimesi, Yunanca “*empathia*”dan türetilmiştir. Nitekim “*Empatinin Arkeolojisi*” başlıklı bir doktora çalışması olan Lysane Françoise Arlette Fauvel de Einfühlung’un İngilizceye çevrilmesiyle kavramın sahip olduğu bazı çağrışımların kaçınılmaz olarak kaybolduğunu dile getirmektedir. “*Einfühlen*” fiilini, ‘*karşısındakinin duygularını hissetmek*’ anlamında kullanan ilk kişi Alman filozof J. G. Herder olmuştur (Anar, 2014: 27).

Bonfand, Worringer’in *Soyutlama ve Özdeşleşim* adlı kitabındaki anlatımı şöyle özetler: Antikçağ mimarisini ve sanatlarını analiz eden, ardından Rönesansın karşısına Kuzey sanatlarını (Merovenj, Kelt, vs.) çıkartan Worringer gerçekçiliğin, insan varlığının dış dünyaya, anlama yetisinin içgüdüye egemen olduğunu doğruladığı sonucunu çıkartır.

Böylece, Einfühlung derecesi bir sanattaki gerçekçilik derecesine karar verir: 'Einfühlung'un atılım koşulu, insan ile dışsal fenomenler arasındaki tam ve başarılı 'güven ilişkisi' iken, soyutlamanın atılımı ise, tersine, dışsal dünya fenomenlerinin kışkırttığı insanda ortaya çıkan 'içsel kaygı'nın sonucudur ve din alanında, her imgelemin güçlü biçimde aşkın bir renge bürünmesi demektir" (Bonfand, 2015: 10).

Woringer, özdeşleşim ile soyutlama arasındaki karşıt ilgiyi aydınlatırken şu ifadeleri kullanır: "Bu çeşitten bir estetik yaşantının özelliğini dile getiren şöyle çok yalın bir formül vardır: Estetik haz, bir (duyulur) obje'de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir obje'de kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir. Objeye de duyduğum şey, genel olarak söylenirse, hayattır. Ve hayat, kuvvettir, içten bir çalışmadır, çabalamadır ve bir şey ortaya koymaktır. Hayat, bir sözle, etkinliktir. Ama etkinlik, içinde bir kuvvet harcamayı yaşadığım şeydir. Bu etkinlik, özü bakımından, bir istem etkinliğidir. Etkinlik, çabalama ya da hareket isteğidir" (Woringer, 1985: 13).

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başı psikolojinin egemen olduğu bir dönemi gösterdiğini ifade eden Tunalı bu dönem ile ilgili "bilgi teorisi, mantık, ahlâk, psikolojiye geri götürülmek istendiği gibi, estetik ve sanat felsefesi de aynı yol tutularak psikolojik temellere oturtulmak istenir" demektedir. Bu anlayışın ünlü bir temsilcisi olarak Theodor Lipps, modern psikolojik estetik'in, modern psikolojik sanat teorisinin baş kurucusudur diyebiliriz. Th. Lipps'e göre: "Estetik, güzelin bilimidir. Bir objeye, bende özel bir duygu, yani 'güzellik duygusu' denen bir duygu uyandırdığı ya da uyandırabildiği için güzel denir. Buna göre 'güzellik' bir objenin bende belli bir etki uyandırma yetisidir". Th. Lipps'e göre, sanatın anlamı da ancak psikolojik olarak

çözömlenebilir, bu yüzden yetiyi araştırmak, sanatın anlamını araştırmak olacaktır (Tunalı, 1975: 13).

Worringer, Theodor Lips'in örneklemeyle duyulur veri ve insanda oluşan kavrayıcı etkinliğin her duyulur objedeki ilgisini özdeşleyim eyleminin şartı olarak şu ifadelerle öne sürer: "Daha önceki estetik, haz ve acı duygularıyla iş gördüğü halde, Theodor Lipps bu her iki duyguya yalnız birer duygu tonu değerini verir, tıpkı bir rengin daha açık ya da koyu tonunun rengin kendisi olmayıp da rengin bir tonu olması gibi. Buna göre, önemli olan, duygu tonu değeril, daha çok duygunun kendisidir, yani iç hareket, iç hayat, kendi kendine iç etkinliktir. Özdeşleyim eyleminin şartı, genel kavrayıcı (apperceptiv) bir etkinliktir. Her duyulur obje, benim için varolduğı sürece, daima iki öğenin, duyulur veri ile benim kavrayıcı etkinliğimin bileşkesidir" (Worringer, 1985: 13).

Einföhlung'a, Türkçede 'özdeşleyim' karşılığını getiren İsmail Tunalı, özdeşleyim için yalnız estetik tavrımıza yönelik özel bir duygu olmadığını, gündelik yaşamımızda da sık sık karşılaştığımız ve yaşadığımız bir duygu türü olduğunu ve nesnelere bu şekilde ilgi içine girdiğimizi ifade eder. Bu ilgi kimi zaman özel, türden bir duygu ilgisi niteliği elde eder. Böyle bir duygu ilgisi içinde nesnelere ile aramızda duygusallığa dayalı, nesnelere bir özdeş olma süreci doğar. Bu süreç, nesnelere aramızda bir duygu birliğini, daha doğrusu bizim nesnelere duygusallık yüklememizle oluşur. Bunun sonunda, nesnelere tıpkı bizim gibi duygusal bir canlılık durumuna girer. İşte, nesnelere kurulan bu duygusal özdeşlik ilgisine özdeşleyim olayı denir" (Tunalı, 1998: 40-41).

Beklenen etkinliğe bir iç çatışma ile karşılaşmadan kendimizi verdiğimizde, bir özgürlük duygusu doğacağını ifade eden Worringer, "bu özgürlük duygusunun, bir haz duygusu olup, eğer bir iç direnme olmadan ortaya çıkıyorsa, bu haz duygusu, meydana gelen etkinlik duygusunun doğrudan doğruya yaşanan tonu ya da nüansıdır", demektedir

ve Lips'in değerlendirmeleri doğrultusunda özdeşleyimi bunun, kişiye yönelen etkinliğin beklemeyle, kişinin bu etkinliği gerçekleştirme sürecinde bir uyum için bir bilinç belirtisi olduğunu ama ikinci durumda, etkin olabilmek için yapılan doğal çabalama ile beklenen etkinlik arasında bir uzlaşmazlık meydana getirerek, aynı şekilde obje'den duyulan bir acı duygusu olacağını söyler.” Birinci olguya Lipps'in olumlu özdeşleyim, ikinci olguya olumsuz özdeşleyim” dediğini belirtir.

Olumlu özdeşleyim halinde yani duyulur objenin süjeden beklediği etkinlikle uyumu halinde kavrayıcı etkinlikten estetik haz olur Lips'e göre; “*Estetik haz, bir obje'de kendi kendimizden duyduğumuz bir hazdır*” (Worringer, 1985: 14,15). Kendi dışımızda bulunan bir obje'de kendimizden haz duymamızla özdeşleyim olayı sona ermiş olmaz. Özdeşleyim olayı, bir değer bilincini de içinde saklar. Çünkü biz kendisinde kendimizden haz duyduğumuz obje karşısında bir değer yargısı da veririz: Bu obje'ye, güzel deriz; Lipps bunu şöyle açıklar: “Yalnız bu özdeşleyim var olduğu sürece biçimler güzeldir. Biçimlerin güzelliği, biçimlerde kendi ideal, özgür yaşamımı yaşayarak onlardan haz duymamdır. Ama bunu yapamadığım zaman, biçimde ya da biçime bakarken içimden özgür olmadığımı, kendimi engellenmiş, bir zora yenilmiş duyduğum zaman, bu biçim çirkindir ” (Tunalı, 1998: 44).

Bu teoriyle ilgili Türkçe'de bilinen ilk yazılı kaynak, (Şeyhzade) Burhan Toprak'ın 1930 yılında ‘Bedii Hulul⁹’ ifadesini kullanarak kaleme aldığı, “Bedii Hulûl: Einfühlung” başlıklı yazısında einfühlung'un türkçe karşılığı olarak. “Halet-i rûhiyelerimizi adeta rüyadaki gibi kısmen afakileştirirsek bu hal bediî ‘einfühlung’

⁹ Hulul: Sözlükte “bir şeyi çözmek, bir yere intikal etmek, konup yerleşmek” anlamlarında masdar olan hulûl kelimesi isim şeklinde de kullanılır. Terim olarak “gül suyunun güle sirayet etmesi gibi iki cismin birleşmesi, varlıkla onun mahalli veya arazla cevher arasındaki münasebet, bir şeyin mevcudiyetinin diğerinin mevcudiyetiyle aynı olması” gibi değişik biçimlerde tanımlanmıştır. **Bedii:** Güzellik, güzel.

değildir. Ancak kendimizi tam ve mükemmel surette murakabe (hemhal olma) ettiğimiz şeye verdiğimiz vakittir ki ‘bedî’ dediğimiz olay meydana gelmiştir. Bedî hulûl işte budur; yani güzelde tamamıyla kendimizi kaybetmeliyiz. Biz o olmalıyız, o da biz olmalı. Leylâ ile Mecnunu hissedebilmek için zaman zaman Leylâ ve Mecnun olmalı, onlar gibi yanmalı, aşktan ve hasretten kül olmalıdır. Orta çağ sanatını anlayabilmek, tadabilmek için *Golgota*¹⁰ yokuşunun ıstırabını bizzat yaşayabilmeli ve İsa yerine çarmıha biz gerilmeliyiz” (Toprak, 1930: 82).

Bu teorinin bize çok da yabancı gelmemesinin nedeni teoriyle bazı yönlerden yöntem yakınlığına sahip olan vahdet-i vücud felsefesinin bu coğrafyada uzun yıllar dile getirilmiş olmasıdır. Tasavvuf ehlinin, “âşıkla maşukun hemhal olması, onunla bütünleşmesi” şeklinde tanımladığı ‘*vahdet-i vücud*’ anlayışı (Anar, 2014: 27), bütün varlıkların ilahi varlıktan pay aldıkları veya Tanrı'nın varlıkta tecelli ettiği fikridir. Buna göre, bu inançta olan sanatkâr eşyada da aynı payı, aynı manayı, aynı tecelliyi arar. Kendinde bulunan ile eşyada bulunan aslında birbirinden farklı şeyler değildir. Şu hâlde Müslüman sanatkâr herhangi bir varlıktan haz alıyorsa bu pekâlâ ‘kendinde duyulan haz’dır. Bu bir anlamda Worringer’in tabiri ile (Yakıt, 1987: 6), *Empfindung*’da olduğu gibi bir ‘*hemhal*’ olma durumudur. *Empfindung* ile vahdet-i vücud arasında mahiyetleri gereği çok büyük farklar bulunmaktadır. Ancak aralarındaki belki de en büyük fark, birinin temelinde dinin yer alması ve insana nefsi terbiye eden çeşitli zikir ve ameliyelerle dünyadan uzaklaşarak Allah’a ulaşma yolunu gösteriyor olmasıdır. *Empfindung* ise bu tür bir inanç sistemiyle inşa edilmemiştir. Bu teori, insanın objelerle özdeşleşmesini çerçeveler. *Empfindung*’da panteistik (Evren’in ya da doğanın Tanrı ile aynı olduğu görüşüdür) ve antropomorfik (İnsan niteliklerini başka bir varlığa, özellikle

¹⁰ *Golgota Yokuşu*: Eski Kudüs’ün Hristiyan bölgesinde, Yeni Ahit’te Hz. İsa’nın çarmıha gerildiği tepe olarak geçen, küçük, karanlık bir geçitten geçerek gidilen bir tepedir.

Tanrı'ya aktarılması) yakınlıkların kurulabilmesi dikkat çekici bir yöndür. Bu türden ilgiler sayesinde einföhlung, canlı varlıkların yanı sıra cansız varlıklarla kurulan psikolojik ilginin neticesinde de ortaya çıkabilmektedir. Bu çağrışımlar, zihinde tanımlanıp algılanarak kendinden yeni anlamlar çıkarılmasını sağlar. Bu sayede de imgeden başka bir imgeye geçiş kolaylaşır” (Anar, 2014: 27).

Hüseyin Nasr'a göre, “İslam sanatı her zaman maddi şeylerin geçici ve zamansal özelliğinin vurgulandığı ve nesnelerin boşluğunun öneminin belirtildiği bir ortam yaratmaya çalışmıştır. Fakat nesnelere tamamiyle gerçek dışı ve mutlak olarak hiçbir-şeyler, kendisiyle başlanılacak hiçbir nesne ve üzerinde konuşulacak hiçbir sanat olmayacaktır. Ancak bütünlüğüyle bir ortamın gerçekliği, bütünüyle yansıtması da hem nesnelerin aldatıcı yönünü ve onların yansımalarını, hem de gerçekliğin daha yüce düzeylerinin ve nihayette Bizzat Nihai Gerçeklik'in olumlu sembollerini kapsadığını ifade eder. Her iki yönde vurgulanmalıdır. Birisine boşluk, diğerine de bir sanat ürününde uygulanan olumlu material, form, renk ve benzerleri tekabül eder. Bunlar, birlikte, nesnenin gerçek- dışılığına şekil verir ve asli gerçekliğini olumlu bir sembol ve uyumlu bir bütünlük olarak aydınlatırlar (Nasr, 2017: 239). Burada Nasr'ın ifadesinde 'olumlu' metaryal, form, renk, nesnenin gerçek dışılığını olumlu kılmak şeklinde özdeşleşim kurarak beliren “nesneden duyulan haz” anlayışını İslam sanatı, herşeyin fani oluşuna gönderme yaparak 'haz' düşüncesini yüce olana ulaşmak olarak izafe (bir düşünceye, söze bağlama, mal etme) eder. Ayvazoğlu, Alman estetikçilerden Johannes Volkelt ve Theodor Lipps'in 'einföhlung' (duygudaşlık) olarak adlandırdığı ve soyutlamanın karşısına yerleştirdiği “bir objede sujuden (kendi kendimizden) duyulan haz” düşüncesinin Doğu düşüncesinde yer almayacağını, bu anlayışın Batı sanatçısını sonsuz güç sahibine ulaştırmayacağını ifade eder (Ayvazoğlu, 2014: 30).

Altıntaş, “Eşyada görülen güzellik karşısında insana düşen görevin, bizatihi güzelliğe mahal olan nesnede yoğunlaşmak değil, onu aşarak bizatihi Hüsni Mutlak’a yol bulmaktır” demektedir. Bu da islam sanatı anlayışında nesnede duyulan hazzın, görünenin arkasında aramak olduğunu ifade etmektedir. Obje burada güzele ulaşmak için sujeye aracılık edecektir. “Allah güzeldir güzel olanı sever”. Altıntaş bunu şu şekilde ifade eder: “Bu bakış açısına göre mutlak güzel olan Allah’tır. Eşyadaki güzellik ise, Allah’ın Cemal sıfatının ondaki yansımasıdır. Böylesi bir düşünce, eşya ile yaratıcıyı aynileştirmek değil, onun ötesine sarkarak Allah’ın bilgisine ulaşmaktır” (Altıntaş, 2002: 308). Bu bilgi sayesinde insan, objeyle kurduğu ilişkide ona yeni bir biçim kazandıracak ve tanrısal birliğe ulaşarak eşya güzele teslim olacaktır. Çünkü islam sanatı eşyanın temsiliyle ona sahip olmak istemez, aynı ateşte eriyip mücerred bir kalıba girerek şekil almayı tercih eder.

Karakoç’a göre, “Ressam, tabiatın empirik yanını soyutlaya soyutlaya bir netliğe ulaşmak ister. Şüphesiz, sanat sadece soyutlamadan ibaret değildir. Ancak sanatçı, malzemesine bu soyutlama işlemiyle el atar. Soyutlanan doğa, bir an için, geçici bir an için, âdeta ölü hale gelmiştir. Şimdi ona yeniden can vermek gerekmektedir. Bu, ona, sanatçının, ruhundaki soluğu üflemesiyle gerçekleşecektir. Sanatçı, modelini önce doğadan koparmalıdır ki, o, son işlem olarak, kendisinin üfleyeceği soluğu kabul edebilsin. Modelin direnişini kırmadır soyutlama. Onun doğayla bağı kırılmadıkça, oradan kuvvet almadıkça sanatçıya baş eğmez, teslim olmaz. Demek ki, sanatçının ilk ve uzun uğraşı, soyutlamadır” (Karakoç, 2014: 12). Koç, sanat eserinin eşya ile sürekli bir alışveriş ilişkisi içinde olduğunu ve bu alışverişte sanatçının her zaman etkin durumda olduğunu ayrıca bu etkinin gücü dâhilinde ona yeni bir kimlik verebildiği ölçüde gerçek sanatçı olunacaktır, der” (Koç, 2009: 124-125). Karakoç ancak bu yolun,

sanatçıyı doğanın kalbine ulaştırarak onun kalbini kazanıp ve onu kendine uymaya razı ettikten sonra, son merhalenin kendi ruhunu, o soyutlanıp da hazır hale gelmiş eser tablosuna üfleme olduğunu ifade eder. “Öyle ki, doğadan, ya da düşünce ve düşünce dünyasından (ki geniş anlamda onlar da doğaya dâhildir) koparılan bir parça, sanatçının ruhundan estirdiği bir ruhla, yeni, canlı, somut bir varlık olup çıksın ve sanat dünyasındaki yaşamına başlasın” (Karakoç, 2014: 12).

Peygamberimiz bir hadisinde, “Allah’u Tealanın ilk yarattığı şey kalemdir. Allah Azze ve Celle ona yaz buyurdu. Kalem: “Neyi yazayım? Neyi yazayım?”, Ey Rabb’im” dedi. Allah Azze ve Celle de ona:” Kıyamet saatine kadar olacak her şeyi yaz buyurdu” (Ebu Davud).

Hat sanatı İlahi yazma eyleminin bir tezahürüdür. Hattat kalemi ile yani kamışı ile duygusal bir ilgi kurar, hemhal olur. Yaz denilen yazılacaktır, her yazılan kamışın sesinde duyulur. Yazan kalem midir, hattat mı, sanatçı kendi nefesinden ‘nesne’ye ruh üfler, ‘yazılan’ önemlidir, ‘aşktan meşk’ olur.

Worringer’e göre, “Zihinsel bilgisinden ötürü, insan, dış dünyanın görüşleriyle nedenli az dost ve senli-benli ise, onu en yüksek soyut güzelliğe götüren güç, o derece büyük olur. İlkel insan dış dünya nesnelere arasında yitik ve çaresiz oluşunu zihinsel tasavvurunda görür. "Kendiliğinden şey" içtepisi, sanki en güçlü bir biçimde ilkel insanda bulunur. İçtepinin körelmesi, dış dünyaya zihinsel yönden gitgide egemen olma ve alışkanlıkların zayıflaması demektir. Ancak, insan zekâsı, binlerce yıllık bir gelişmeyle rationalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alinyazısı olarak "kendiliğinden şey" duygusu yeniden uyanır. Ama daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür” (Worringer, 1985: 26).

“Dora Valler¹¹ in saptadığı gibi; Worringer, uygarlıklar boyunca tanrıların ezici gücünün ve de tersinin, yani bir tehdit olarak hissedilen varoluşun belirsizliğinin insanı gerçekten saptırdığı anlar olduğunu gözlemler: Duyarlılık erişilmez olanın esiri kaldığından, sanat soyutlamaya yönelir, çünkü gerçeği aşabilecek olan tek şey yalnızca soyut biçimdir. “Soyutlama, demek ki Antik düşünürlerin *mysterium tremendum* (ürküten giz) olarak adlandırdıkları ve daha çağdaş bir dilde kaygı diye adlandırdığımız şeyle bağlantılıdır” (Bonfand, 2015: 11). “İnsanla dış dünya olayları arasında panteist içtenlik gibi mutlu bir ilgi, özdeşleşim içtepisinin koşulu olduğu halde, soyutlama içtepisi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğunu gösterir ve kuvvetle *transcendental* bir renge bürünen düşünceleriyle dinsel bir ilgi kurar. Bu duruma, biz, büyük tinsel uzay korkusu diyoruz. Tibull'un, “*primum in mundo fecit deus timor*” (Tanrı evrende İlk olarak korkuyu yarattı) dediği gibi, biz de sanat yaratmasının kaynağı olarak aynı korku duygusunu kabul ediyoruz (Worringer, 1985: 23). ‘Özetleyelim’ diyerek devam eder Worringer ‘başlangıçtaki sanatsal itkinin doğanın taklidi ile alakası yoktur. Dünyanın imgesinin karmaşıklığı ve karanlığı içindeki tek dinginlik olasılığı olarak saf soyutlamanın peşindedir ve tamamen içgüdüsel biçimde, kendinden yola çıkarak geometrik soyutlama yaratır. Sanatsal itki, dünya imgesinin bütün keyfiyeti ve zamansallığı karşısında özgürleşmenin tamamlanmış ve insana uygun tek ifadesidir. Bu kaygı boyutu Kandinsky, Maleviç ve Mondrian’ın metinlerine yardımcı olacaktır; tinselci, teozofik ve anti –materyalist varsayımlarla bu eserler arasındaki bağ bu boyuttur” (Bonfand, 2015: 11). O halde bu sefer insan, evren karşısındaki bilgisizliğinden değil, tam tersi soyut sanat biçimlerine bilgisinden ötürü varıyor. Çünkü evrene ve tabiata hâkim olan insan, bu bilgisinin

¹¹ Dora Valler: 1921'de Sofya'da doğan modern sanat tarihçisidir.

relativ bir bilgi, yalnız görünümlerin bilgisi olduğunu, mutlak, değişmez varlığın bilgisi olmadığını kavriyor” (Tunalı, 1975: 19).

Sezai Karakoç, soyutlama işleminin gerçekleşmesinde yaşanacak hikâyeye zekâ, bilgi, beceri çerçevesinden bakar: “Sanatçının, işi, yoktan var edici olmak değil, Tanrı’nın yaratışını taklide yeltenme, yaratıştan bir yaratış çıkarmak, varlıklardan yeni bir varlık, var olanlardan yeni bir varolan türetmek olduğunu ifade eder. Ona göre, “Yaratılmışların, yaratıkların, genel yaratışa yaslanmalarından doğan bir dirençleri vardır. Sanatçı, Tanrı’ya rakip olmaya kalkışıkça, yani sahte tanrılık rolüne çıktıkça bu direnç artar. Tanrı’dan ‘izin’ alması gereklidir sanatçının. Bu da alçak gönüllülükle olur. Tanrı’ya teslim olmayan, eşyayı teslim alamaz. Eşyanın direnci kırılmadan, doğa (ister bu fizik, ya da psikolojik doğa olsun) verileri, bu direnci, dayatışı sağlayan, bağlarından, ortam ve çevresinden, köklerini içlerine saldığı kuvvet kaynaklarından koparılmadan, sanatçı, hilkatın öz yuvasına erişemez, mahremiyetine eremez. Ona ermezse, çeperde kalmaya mahkûm demektir” (Karakoç, 2014: 12). Beşir Ayvazoğlunun dediğı gibi, nesnelere dünyasının görünüşteki keyfiliğini aşarak mutlak olana, yani kanunluğa ulaşmak; eşyaya mestane bir nazarla bakışı gerektirmektedir (Ayvazoğlu, 2014: 35). Bu kendinden geçiş sujeye biçimlendirecek, yeni bir hayat verecek bir bakış olmalıdır. Soyutlama, sanatın, bir yandan (biçim)e, bir yandan da kalıcılığı bütünüyle aramaya yönelen ilkesidir. Enlemesine arındırma ve yaşayacak biçime bağlama işlemi, boylamasına da derinlemesine, çürüyecek olanı aşındırıp dayanıklı olanı ortaya koyma denemesi, hilkatın sırlarını okuma ve onları yeni bir alfabeye ve yeni bir dile bağlama kaygısıdır (Karakoç, 2014: 12).



Resim 34: Carlo Carra, *Il pino sul mare*, 1921.

Worringer, kendi döneminin sanatına yabancı kalır. Bildiğimiz kadarıyla, oldukça kısa bir deneme yazdığı tek çağdaş ressam Carlo Carra'dır ve özel olarak da onun 'II pino sul mare' tablosuyla ilgilenmiştir (Resim 34). Bununla birlikte, Abstraction et Einfühlung, bir yandan işlemsel estetik veri olarak soyutlama kavramını tek başına bırakmamızı ve diğer yandan, soyutlama sürecinde kaygının rolünü göstermemizi sağlar. Bu rol, kaygıyı doğrulaması da Kandinsky, Maleviç ya da Mondrian'ın eserlerine öncülük eden tinsel teorilere bu kaygıyı katar. Bu tinsel boyutun öncülüğü, yine de bu eserleri tarih dışına etmez, Avangardçı harekete açıkça katılır (Bonfand, 2015: 12).

Soyut sanatı psikolojik temelleri yönünden inceleyen W. Worringer, insanın huzur ve güvenlik ihtiyacının soyut sanatı doğuran sebeplerden biri olarak görmektedir. Şöyle ki, insan bağlamsız, sınırsız ve karmaşık dış dünya olayları karşısında duyduğu korku ve huzursuzluk nedeniyle huzur duyabileceği bir ülke olarak soyut formlar dünyasına

sığınır. ‘Uygar budunların’ sanatta aradıkları mutluluk imkânı, dış dünyanın nesnelere kendilerini vermek, onlar aracılığıyla kendinden haz duymak değil; tersine, her bir nesneyi, keyfiliklerinden ve görünüşteki tesadüflüklerinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz-kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır (Tunalı, 1970: 7).

Ayvazoğlu, konuyla ilgili “Doğu medeniyetlerinin üstün sanat eserlerinin temel şartı olan soyutlama, psikolojik olarak değil zihni (entelektüel) bir tavır alış olarak değerlendirilebileceğini ifade eder. Ona göre, “Tasvir yasağının pratik neticesi olan soyutlama, Müslüman sanatçının psikolojik olarak yöneldiği bir davranıştan ziyade, yönetildiği bir davranıştır. İslam’ın ilk devirlerinde figüratif çalışmaların bulunması da bunu gösterir. Woringer’in “Agora Fobi” olarak gördüğü endişe ise bütün mistik doktrinlerde var olan, görünenlerin temelinde bulunanı araştırma, Mevlana’nın deyişi ile ‘Cihanın Canı’ nı arama iradesidir” (Ayvazoğlu, 2014: 35).

Boşluk hem Allah aşkınlığının ve hem de tüm şeyler de onun mevcudiyetinin sembolüdür (Nasr, 2017: 238). Öte yandan İslam düşüncesinde psikolojik olarak temellendirilmek istenen her şey sevgiye hatta aşka götürülebilir (Aykut, 1987: 22-124). Görünmeyeni görmek bu aşktan vucut bulur. Vahdete götüren yine bu aşkın hazzıdır. Sanatçının tasviri reddi, korkusundan değil duyduğu yüksek hazdan ileri gelir. Yine bu aşkın tezahürü özneyi özgür kılan bir varoluştur. Bu bilgisinden meydana gelen bir düşüncedir (tefekkür), ‘bilinçli bir tercih’tir. Çünkü burada aşkın içinde barındırdığı maşuka duyulan hürmetten, figürden uzaklaşma şeklinde soyutlaşma söz konusudur. Hatta Mevlâna’nın her şeyi aşkıta odaklaması böyle bir düşüncenin ürünüdür. İslam düşüncesinin sentezci zihniyeti ne korkudan vazgeçer ne de sevgiden."Korku ve ümit arasında" formülünü geliştirir. Ancak korku ile ümitte bir beklenti söz konusudur.

Hâlbuki estetik tavrın en önemli özelliklerinden birisi her türlü ilgi ve beklentiden uzak olmasıdır. Bu da "aşk"la mümkün olur. Korku ile ümit ikiliği, aşkla ortadan kaldırılabılır. Bu yüzden öncelik korkuda değil, "aşk"tır. Korku ile ümidin kaynağı işte bu aşktır. Türk-İslam düşüncesine göre sanat yaratmacılığının kaynağı bu duygudur. Sanatkâr sıradan bir insan değildir. Korkusunu yenebilmiş bir insandır. "Hiç kimse yoktur ki, kendi kendisinden korkmuş olsun" diyen Mevlâna, ölüm gecesini "şebi aruz" diye niteliyerek korkunun aşka dönüşünün en güzel örneğini verir. Kısaca İslam tasavvuf düşüncesi, tabiata, Tanrı'nın tecelligahı olduğu için "gönül gözüyle bakmayı, onda ilahi olanı temaşa etmeyi tavsiye ederek, insandaki einföhlung temayülünü beslemiş öbür yandan hakiki varlığın duyulur nesnelere çokluğunun ötesindeki birlikte olduğunu telkin ederek insandaki soyutlama temayülünü desteklemiştir. (Aykut, 1987: 22-124). Einföhlung kavramının islam sanatında bir nevi yansımasını ifade eden temaşa, İslami estetik ya da güzellik tecrübesinin özünü oluşturur. Zira temaşa tecrübesinde duyusal düzeyi aşan ve adeta doğrudan doğruya gerçekleşen bir idrak ya da kavrayış durumu söz konusudur. Temaşa tecrübesi hakikat ile bir buluşma bir aydınlanma, bir vecd, bir huzur halinin yaşanmasıdır. Bütün mahlûkatın ilahi yönünün içten kavranması ve hepsinin ayırım gözetilmeden sevilmesidir. Böyle bir tecrübe bir buluş, bir bulunuş ve eriş tecrübesidir. Her şeyin sanki ilk defa varoluyormuş gibi taptaze görüldüğü bu an bir zevk ve sefa anıdır. Nesne ve olayları temaşaya daldığımızda eşya da dinlenmeye geçerek Öz'e ulaşmış oluruz ve dolayısıyla önceki heşyet (korku) hali artık bir huşu ve huzur durumuna dönüşür (Koç, 2009: 92).

Worringer, buna göre uzay, bütün soyutlama çabasının en büyük düşmanıdır ve tasvirde ilk planda uzayı ortadan kaldırmak gerektiğini söyler ve bunu şöyle açıklar: "Bu istek, üçüncü boyutun, derinlik boyutunun tasvirde uzaklaştırılması isteğiyle sıkı sıkıya

bağlıdır; çünkü derinlik boyutu asıl uzay boyutudur. Derinlik ilgileri yalnız perspektifler ve gölgelerle dile gelir; derinliğin kavranması için, o halde bir alışkanlığa ve obje ile bir senli benli olmaya ihtiyaç vardır. Objeye bu senli benli olma, bu açıklamalar açısından bakıldığında, deneye uygun olarak obje'nin maddi gerçeklik tasavvurunu teşkil eder. Açık ki, seyirciyi bu kuvvetle tamamlama isteği, bu sübjektif deneye dayanma, tüm soyutlama ihtiyacı ile çelişir. Uzay tasvirinden kaçınma ve derinlik ilgilerinin ortadan kaldırılması aynı sonuca götürür; tasvirin yüzeye yaklaşması sonucuna, yani tasvirin yükseklik ve derinliğe doğru yayılması ile sınırlanmasına” (Worringer, 1985: 45).

İslam sanatının soyut (mücerret olanı öne alan) bir sanat olması, modern anlamda bilinçaltı itkilerin bir şekilde dışı vurumu değil, gözettiği tevhid ve tenzih ilkesinin bir ifadesi olması dolayısıyladır (Koç, 2009: 17-47). Burckhardt, soyut İslam sanatını modern ‘soyut sanattan’ ayıran farklılığı şu şekilde açıklar: Ona göre, “Modernler ‘soyutlamalar’ın da bilinçaltından gelen akıldışı itkilere hep daha doğrudan, daha akışkan/değişken ve daha bireysel bir cevap ve karşılık bulurken, Müslüman sanatçıya göre, soyut sanat bir kanunun ifadesidir ve mümkün olduğunca doğrudan biçimde Bir’liği çokluk içinde açığa vurur. Sanatın tabiata uygun bir şekilde nesnelere şekillendirmekte yattığı söylenebilir- ki bunu Müslüman ustalar tasdik ederler- zira Tanrı’dan gelmesinden ötürü, o tabiatın asli bir güzellik içeriği vardır, tek yapılması gereken o güzelliği görünür kılmak için serbest bırakmaktır. En genel İslami tasavvura göre, “İslamda sanat, bir maddeyi asilleştirme metodundan ibarettir” (Burckhardt, 2017:140-142).

2.1. BATI SANATINDA SOYUT SANATIN HABERCİLERİ-SOYUT SANAT

Yüzeyden bakıldığında, XIX. yüzyılın sonu yüksek bir refah, hatta bir hoşnutluk dönemi olarak görünüyordu. Ancak sanatçı ve yazarlar kendilerini toplum dışına itilmiş hissediyor ve toplumun beğendiği sanatın amaç ve yöntemlerine karşı duydukları hoşnutsuzluk giderek artıyordu (Gombrich, 1999:535). Morris ve Ruskin'in başlattığı yenilik hareketi, yalnız İngiltere'de kalmadı; Fransız, Alman ve Belçikalı sanatçılara da ulaştı. Fakat İngiltere'den dış piyasalara gönderilen bu yeni görüşün malları, dışarıda halk arasında hiçbir ilgi uyandırmıyordu. Yalnızca bazı sanatçıların, İngiltere'deki yenilik hareketlerine yeni bir dünyanın müjdecisi olarak baktıkları gözden kaçmıyordu. Geçmiş yüzyılların eserlerini ve eşyalarını tekrarlamaktan bıkan yeniliğe susamış sanatçı grupları, özellikle Almanya ve Belçika'da harekete, yenedünyanın kurulmasına yardımcı olacak bir görüş ve ilk ışık olarak bakıyordu. (Turani, 1995: 531). Gombrich, dönemin sanatçılarının, yeni bir tasarım anlayışı getirecek ve bunu taze bir bakış açısıyla değerlendirecek "*Yeni Sanat*"ı arzuladıklarını ve 1890'larda yeni sanat olarak Art Nouveau' nun destekçileri yeni süs motifleri ile denemeler yaptıklarını ifade eder. Yunan süslemelerinden kaynak olarak faydalanabileceği gibi Doğu'nun da yeni fikirler sunabileceğini belirtir. Belçikalı mimar Victor Horta'nın (1861-1947) başarı kazanan tasarımlarının gerisinde bu düşüncenin yattığını düşündüğünü ifade eder. Ona göre; "Horta, simetriye önem vermemeyi ve Doğu sanatından hatırladığımız dolambaçlı eğrilerden haz almayı Japonya'dan öğrenmişti. Ama sadece bir taklitçi değildi o. Bu eğrileri, modern gereksinimlere de uygun düşen, demir strüktürlere aktarmasını bilmişti. Avrupalı mimarlar, Brunelleschi zamanından beri ilk kez, yepyeni bir üslup kullanma olanağıyla karşı karşıyaydılar" (Gombrich, 1999: 536).

1800 tarihlerinden itibaren Avrupa'da saray ve aristokrasi hem güçlerini, hem sanatçıları yitirmişlerdi. Örneğin Fransız Klasisizminin sanatçıları olan David ve Ingres, sarayın olanaklarından yararlanmışlar, seçkin bir hayat yaşamışlardı (Turani, 1995: 541). 19. yüzyıl böyle bir davranışı yasaklayan ve 'Sanat, için sanat' ilkesini ortaya atan ilk çağdır. İlk kez olarak romantizm hareketinin, devrim döneminin getirdiklerine bütünüyle karşı gelmesiyle, sanatçının edilginliği ise, egemen sınıfın sanat alanında sahip olduğu etkiyi kaybetme korkusuyla 'Salt' ve 'faydalı olmayan' sanat doğmuştur (Hauser, 1984: 136). 19. Yüzyıl sanatının tarihi, çağının en çok aranan ve en iyi ödenen ustalarının tarihi olarak değil; tersine karşı-gelenekçi olma korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen geleneksel kurallarını eleştiren korkmadan didik didik ederek sanatlarına yeni olanaklar yaratan insanın sanatı olarak ön görülmüştür (Gombrich, 1999: 504). 18. yüzyıl, amaçlarına ulaşmak için sanatı çekinmeden sömürmeyi önceki çağlarda da olduğu gibi, sürdürmüştür. Sanatçılar bu durumun pek farkına varamamışlar ve Devrim patlak vermeden sanatlarını buna göre düzenlemeyi düşünememişlerdi. Sanatın politik inançların açıklayıcısı haline gelmesi ancak Devrim ile gerçekleşebilmiştir. Artık, sanat toplumsal yapı üzerine konulmuş, bir süs değil, onun temellerinin bir parçası olacaktır. Sanat, öğretici ve düzeltici, itici ve eğitici bir görev yüklenmelidir, işsiz güçsüzler için bir vakit geçirme aracı, duyuları uyarmaya yarayan bir araç ve zenginlerle zamanı bol kişilerin malı olmaktan çıkmalıdır (Hauser, 1984: 136). XIX. yüzyılın ilk yarısının en önemli sanat ve düşün hareketi edebiyat ve plastik sanatlarda romantizmdir. XIX. yüzyılın sonlarına kadar bu büyük olay, doğuş ve süre farklarıyla edebiyat, güzel sanatlar ve hatta felsefe ve tarih dallarında yaşanmış, bu sanat ve bilim dallarına damgasını vurmuştur (Kınay, 1993: 157). Başlangıçta, aydınlanma hareketinden sadece yüzeysel bir biçimde etkilenerek

aydınlanmanın eski klasik kültürle yakından ilişkili olduğunu zanneden burjuvazinin orta kesiminde başlayan romantizm hareketi; giderek devrin heyecansal eğilimlerini, kendi anti-rasyonel, toplumsal ve siyasal amaçlarına ulaşmak için kullanan sınıfların bir özelliği durumuna gelmiştir. Böylece, Romantizm hareketi akademilere, kiliselere, saray çevrelerine, koruyuculara, amatörler, eleştirmenlere ve ustalara olduğu kadar, gelenek, otorite ve kuralların temel ilkelerine karşı açılmış bir özgürlük savaşına dönüşür. Devrim ve romantizm hareketi, sanatçının, bir 'toplum'a, otoritesini tümüyle kabul ettiği bir gruba seslendiği bir kültür çağının sonlanmasının timsalidir. Sanat artık kendi standartlarını yaratan bir dışavurumculuk etkinliği durumuna gelmiş, nesnel ve konvansiyonel ölçütlere göre yönetilen bir toplumsal etkinlik olmaktan çıkmıştır. Kısacası tek bir kişinin tek bir kişiye seslendiği bir araç olmuştur (Hauser, 1984: 141). Romantizm tarihçisi Isaiah Berlin'e göre, Aydınlanma'ya cephe alan romantizm, "bütün Batı geleneğinin temelini saldıran" bir devrimdir; "Batı bilincindeki en büyük dönüşümdür". Michael Löwy ise, romantizmin "modernliğin, Modernlikten kasıt, Sanayi Devriminin doğurduğu, piyasa ekonomisinin hüküm sürdüğü modern uygarlıktır. Dada' nın düşünsel temelini diğer bileşeni Nietzsche felsefesidir. Nietzsche Tanrı'nın ölümünü ilan ederken, Platon'dan ve Hıristiyan ahlakından kaynaklandığını belirttiği Batı metafiziğinin, Batı felsefesinin iflasını vurgulamaktadır. Onun Batı uygarlığını yargılaması, romantizmi tamamlar. Gerek romantik düşünürler gerekse Nietzsche, Batı'nın bilgi ve hakikat rejiminin çöküşü karşısında yegâne kurtuluş olarak sanatı önerirler. Isaiah Berlin'e göre romantizm, sanatın hayat üstünde bir çeşit tiranlık kurduğu ilk dönemi oluşturur belki de. Romantizmin kurucularından, 'İnsanın Estetik Eğitiminin' yazarı Friedrich Schiller ise, yalnızca güzelliğin insana toplumsal bir karakter kazandıracağını belirtir. Çünkü insanda ve toplumda armoniyi besleyen

yalnızca sanattır (Artun, 2018: 22-23). Hemen hemen bütün modern sanat ürünleri, heyecansal içtepiller, modern insanın tüm ruh durumları ve işlenimleri, inceliklerini ve çeşitliliklerini, romantizmin doğurduğu duyarlığa borçludurlar. Modern sanatın tüm taşkınlığı, kargaşası ve şiddeti, sarhoş ve kekeleyen lirizmi, ölçsüz, esirgenmemiş teşhirciliği de bu duyarlıktan çıkmadır. Ve bu öznel ve ben'e dönük (egocentric) tavır, bizler için o denli kaçınılmaz ve olağan olmuştur ki, soyut bir düşünce dizisini bile, duygularımızdan söz etmeden üretemez olmuşuzdur (Hauser, 1984: 141). Görsel sanatlar artık dinlerin ya da kralların gizemlerine algılanabilir bir biçim vermeyecekler insanlığın yüceliğini kurgusal ve bazen de gerçek öyküleri canlandırarak kutlamayacaklardı (Lynton, 2015: 39).

Bu düşünce ve hareketin etkisiyle, artık saray yıkılmış, sanatçılar saray için çalışmak yerine halk arasında kendi geçimlerini aramak zorunda kalmışlardı. Sanatçılar yalnız kalınca, kendileri için yeni bir konu aramak zorunluğunu görmüşlerdi. Böylece yeni sanatçı kuşakları doğayla karşı karşıya kalmışlardı. Bu gerçek, onları manzara resmine ve toplumcu resimlere sevk etmişti (Turani, 1995: 541). 19. yüzyıldan sonra sanatçıların amacı o derece kişiselleşmiştir ki, artık kimse hazır formülleri kabul etmeye yanaşmamış, herkes kişisel anlatım yolları bulabilmek için çaba sarfetmeye başlamıştır. Bu sanatçılar, kendilerinden önce yerleşmiş biçimleri, bir çözüm yolundan çok bir ayak bağı olarak görmektedirler. Empresyonizmin evrensel bir sanat olarak tanınmasına karşın, sanatçının, birey olarak, bu akımla zorunlu ilişkileri vardır ve Rokokoda olduğu gibi, o akıma özgü 'empresyonist formül' diye bir şey yoktur. Resimsel ilginin insandan doğaya sıçramasının kaynağı, yeni kuşağın kendine duyduğu güvenin sarsılması, şaşkınlığa uğramış olması ve yurtsuzluk duygusundan çok, doğa bilimlerinin gelişmesine, insanlıktan uzaklaşan bir felsefenin zaferine bağlıydı. Constable,

Delacroix' dan daha kolayca klasik-romantik insancılığın üstesinden gelir ve ilk modern manzara ressamı olur. Delacroix ise 'öykücü ressam' olarak kalır. Fakat her iki sanatçı da, resmin sorunlarına bilimsel açıdan yaklaşımları ve görselden çok göze ait olana öncelik tanımları ile yeniçağın esprisini taşırlar (Hauser, 1984: 196). Empresyonistlerle birlikte sanatçıların sonsuz bir sefalet içine düştüklerine tanık oluyoruz. Öyle ki, bir süre sonra aristokrat burjuvazinin ihtiyaçlarına cevap verme de tükenince, Cezanne, Van Gogh ve Gauguin gibi sanatçıların bir dram içinde kendileri ve çevreleriyle mücadeleye başladıklarını ve bir sanatçı olarak kendilerini kabul ettirinceye kadar büyük zorluklar içinde yaşadıklarını görüyoruz. Bu yol, sanatçılar için kurtuluş yolu oluncaya kadar birçok sanatçı sıkıntı içinde yaşamış, sonuçta sanatçıyla halk arasında aracı rolü oynayan galeriler ortaya çıkmıştı” (Turani, 1995: 541).

Natüralizm (doğalcılık) ile *Empresyonizmin* (izlenimciliğin) sınırları kesin olarak belirlenemez; bu iki akım arasında tarihsel veya kavramsal bir ayırım yapmak da olanaksızdır. Eşzamanlı ekonomik gelişmeye ve toplum koşullarının durağanlığına üslup farkının fazla değişmemesi uymaktadır. (Hauser, 1984: 350). Teknolojik ilerlemenin doğurduğu en göze çarpan vaka, çağdaş anlayışa göre yapılmış kültür merkezlerinin büyük kentlere dönüşmüş olmasıdır. Sanatın kökleri, bu toprakta gelişmiştir. Bu akımın sanatçıları, resmi, köy ve kır yaşamından kurtararak kente soktuklarından dolayı Empresyonizm bir '*kent sanatı*' dır. Bunun diğer bir nedeni ise, dıştan gelme izlenimlere çağdaş, teknik insanın gerilmiş sınırları ile tepki göstermeleridir bu sanatçıların dünyayı bir kentsoylunun gözü ile görmelerini sağlamıştır (Hauser, 1984: 351). Empresyonizmin bütün sanatçıları orta sınıftandır, ancak hepsinin kentsoylu sınıfın yüksek kesimlerinin çocukları olan Degas'nın ya da Manet'inki gibi, aileden gelen bir ekonomik güvencesi yoktur. Şu da bir gerçek ki bu

ressamlar kendilerini yeni bir toplumun, yeni bir yaşam biçiminin parçası olarak görmekte ve tuvaleri üzerine kendi gerçeklerini yansıtmaya gereğini duymaktadırlar. Courbet'nin sözünü ettiği "canlı" resim bu genç sanatçılar için bir gereklilik olur. 'Modern Yaşamın Ressamı' adlı denemesinde Charles Baudelaire. "Modernlik gelip geçici, kaçamak olandır." der ve ekler: "Her antik ressam kendi zamanında modern olmuştur: geçmiş bir çağdan bize kalan parlak portrelerin büyük bölümü kendi çağlarının giysileri içindedir. Bunlar aynı zamanda tam bir uyum içindedir, çünkü giysi, saç biçimi ve hatta davranış, bakış, gülümseme (her çağın kendine özgü bir (kıvranışı, bir bakışı ve bir gülümsemesi vardır) yaşam dolu bir bütün oluşturur" (Bartolena, 2004: 44). "İzlenimciler, açık hava resminin öncüleri Barbizon Ekolü ressamı gibi, atölyede değil doğrudan doğa karşısında çalışmayı seçerek atölye ortamından çok farklı koşulların yaratacağı güçlüklerin üstesinden gelmeye kararlı davranmışlar, başta Monet olmak üzere pek çoğu, doğanın bizzat içinde çalışabilmek için yüzen birer atölye haline getirdikleri kiralık sandallarda yaptıkları resimlerde ışığın anlık değişimlerini, doğadaki farklı renkleri olanca çabuklukla kaydetmeye çalışmışlardır. Monet'nin başladığı bir resmi henüz bitiremediği için kesilmesi planlanan bir dizi kavak ağacını gerçekten satın alıp almadığı bilinmemektedir ama Paris yakınlarındaki Giverny'de yarattığı bahçenin, esas olarak manzaraya hâkim olabilmek çabasıyla kaynaklandığı söylenir" (Antmen, 2009: 22). Sanatçılar tarafından önce bir rakip gibi algılanan ve kuşkuyla bakılan fotoğraf makinesi, kısa sürede değerli bir çalışma aracı olur. Barbizon ressamı, manzaraya uygulanan yeni sanatın gizlerini keşfetmek için, fotoğrafçıları atölyelerine çağırırlar. Delacroix ve Courbet ondan yararlanırlar. Empresyonistler de fotoğraf görüntüsünü geniş ölçüde kullanırlar, Fotoğraf anı yakalama, gökyüzünün ayrıntılarını,

ışık kaynağının geçici etkilerini kâğıt üzerinde saptama gücüne sahiptir (Bartolena, 2004: 44).

Gerçekten Empresyonizmle birlikte doğanın fethi tamamlanmıştır. Artık gerçeklik dünyası tüm yönleriyle, sanatçının incelemesine değer bir konu olmuş, sanatçının gözüne görünen her şey, olası bir resim konusu haline gelmiştir. Belki de Empresyonistlerin bu kesin zaferi, bazı sanatçıları, onların yöntemini kabullenmekte kuşkuya düşürmüştür (Gombrich, 1999:538). İzlenimcilik, sadece doğalcılıktan değil, deneyin görsel öğelerini kavramsal olan öğelerden ayırmak ve görme ile ilgili olanın özerkliğini geliştirmekle şimdiye dek görülen sanatların tümünden ayrılır. Görünüşte 'uniform' olmasına karşın erken izlenimci (pre-empresyonist) sanatın örnekleri hem kavramsal hem de duyumsal öğelerden oluşan ayrı türden bir dünya görüşü üzerine kuruludur. Buna karşılık bu akımın bağlandığı yöntemin, yalnızca görme ile ilgili olanın aynı türdenliğine özenmesi, empresyonizmin tuhaf ve kendine özgü özelliğidir. Bundan önceki sanatın tümü bir sentez sonucu ortaya çıkmışken, izlenimcilik, bir analizin sonucudur (Hauser, 1984: 354). Görsel izlenimi taklit etmeyi amaçlayan sanatın tüm sorunları çözülmüş, bu konuda yapılabilecek yeni bir şey kalmamış gibiydi. Ancak biliyoruz ki sanatta çözülen her sorunun yerini yeni sorunlar almaktadır. Belki de bu yeni sorunların özelliklerini açık bir şekilde gören sanatçı, Empresyonist ustalarla aynı kuşaktan olan Paul Cezanne'dı (Gombrich, 1999: 538).

Empresyonizm, yüzyıllardır süregelen ve giderek artan 'anlaşılmazlık' sürecinin son evresidir. Baroktan bu zamana kadar resimsel yaklaşımlar, seyirciyi, giderek daha zorlaşan bir sorunla karşı karşıya getirmiştir. Bu resimler gerçekle olan ilişkileri de giderek daha karmaşık bir durum almış, giderek, saydamlıklarını yitirmişlerdir. Fakat empresyonizm, tek aşamada, bundan önceki gelişimlerin atmış oldukları adımdan çok

daha yürekli ve atak bir atılım yapmıştır. Empresyonistlerin ilk sergileri ile sağladıkları şok tüm sanatsal yenilik tarihinde görülmedik derecede büyük olmuştur. Halk, küstahça bir meydan okuma olarak nitelendirdiği acele ile yapılmış resimleri ve belirsiz görünümlere karşı, kendileriyle alay edildiğini sanarak, tepki vemiş, sanatçılardan ellerinden geldiği ölçüde acımasızca öç almışlardır (Hauser, 1984: 355). Yirminci yüzyılın başlarına gelindiğinde Empresyonizm akımının artık söyleyecek fazla bir şeyi kalmamış gibi görünmektedir. Manet, Renoir ve Degas gibi ustalar yeni anlatım biçimleri ararken, sahneye çok daha yenilikçi ressamlar çıkar. Bunların arasında. Pointilizmin babası olan gencecik Georges Seurat ile artık genç olmayan ve Empresyonistlerle birlikte sergilere katılmış olmasına karşın şimdi Sembolist, resmin ustası ilan edilen Paul Gauguin'in yanı sıra, Paris'in eğlence yaşamının güçlü yorumcusu Henri de Toulouse-Lautree, artık kübizm akımının habercisi olan geometrikleştirici bir dile bağlanan Paul Cezanne, üzücü yaşam öyküsünde yeni kuşaklara damgasını vuracak olan, sanatla yaşam arasındaki o sıkıntılı kucaklaşmayı algıladığımız, ante litteram (sözcük ortaya çıkmadan önce) Ekspresyonist olan Vincent Van Gogh' da vardır. Ancak 20. yüzyıl sanatı her şeye karşın Empresyonist öğretiyi gözardı edemez. Empresyonist sanatçılar resmi kültüre kafa tutmuş, akademik öğretilere yabancı kalarak da sanatçı olunabileceğini göstermiş, yeni üslup çözümleri önermiş ve en önemlisi, resamlara yakalanamayacak bir gerçeğin betimlemesinin peşinden gitmeyi değil de bir onun gözlerde bıraktığı izlenim üzerinde durmayı ve bir anın güzelliğini tuvale aktarmaya çalışmayı öğretmişlerdir (Bartolena, 2004: 130). Doğmakta olan yeniçağın ilk belirtileri, yeniden başlama sevinci diyebileceğimiz bir çöşku olmuştur. Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Orfizm, Nabiler, Futuristler, Sürealistler. Batı sanatının hiçbir döneminde bu kadar kısa zamanda bu kadar çok sanat akımı ortaya çıkmamıştır. Büyük sanatçıların

çevresinde toplanan bu gruplar çoğu kez kısa ömürlü olmuştur. 1905 ' de ortaya çıkan Fovlar altı yıl sonra dağılmışlardır. 1910'da toplanan Futuristler grubu 1914' de çözülmüştür. Birbirini izleyen ya da aynı zamana rastlayan gruplar (Sürrealistlerin dışında) kapalı bir çevre niteliği taşımıyorlardı. Sanatçılar bir gruptan ötekine geçiyor, ya da birkaçına birden bağlanabiliyorlardı (İpşiroğlu, 1979: 24).

Paul Cezanne (1839-1906), resimlerini ilk kez İzlenimcilerin ilk sergisinde sergilemiş, ancak aldığı olumsuz eleştirilerden dolayı ikinci sergiye katılmamıştır. Sonraki bazı sergilerde yer almak için zaman zaman Paris'i ziyaret etse de genelde Fransa'nın güneyindeki Provence'a çekilerek münzevi bir hayat sürmüştür. "İzlenimcilik akımından yola çıkarak, müze sanatı gibi sağlam bir noktaya varmak" istediğini söyleyen Cezanne, portreleri ve natürmortları yanında özellikle St. Victoire Dağı'nı konu alan manzaralarıyla dikkat çeker" (Antmen, 2009: 25). Çizim destan ve öğreticiliği öncelik tanıyan klasikçi gelenekle renklere zengin anlatımlı fırça darbeleri ile duyuşal tatlara öncelik tanıyan Venedikli ustaların ve onların izleyicilerinin ressamlık geleneğini birleştirmişti. Hayranları bile onu beceriksizlikle suçlama eğilimindeydiler; o ise resim yapmayı çok güç bir işmiş gibi görüyor, doğayı taklit etmeyi değil de, doğaya paralel bir görüntü yaratmayı amaçlıyordu. Bunun yanısıra görülen nesnelere onları görme eyleminin kazandırdığı hayat kıpırtısını yansıtmak da Cezanne başlıca kaygılarından biriydi. Görme eğilimine verdiği önem -empresyonistler de olduğu gibi, ağ tabakasının (retinanın) nesnelere inceden inceye araştırması değil de dünya ile aramızda kurduğumuz fiziksel ve ruhsal bağın o çok daha karmaşık gerçekleşme süreci onu modern resim sanatının en kesin öncüsü yapıyordu. Son yıllarında o da bunu sezmiş ve bir mektubunda kendisini 'yeni bir duyarlılığın ilkeli' olarak tanımlamıştı (Lynton, 2015: 22). İzlenimcilikten ayrıldığı (1883-1895) dönemine 'Sentez Dönemi' denmiştir. Bu

dönemde özellikle ‘*Sainte Victoire Dağı*’ çizimleri yer alıyor ve kübist anlayışa yöneliyordu. ‘*Kâğıt Oyuncuları*’ da (1890- 1892) bu dönemde yaratılmıştır. Yaşamının son on yılındaki (1896-1906) çalışmaları ‘ lirik dönemi’ olarak bilinir. Bu dönemde kübizme özgü kesin kalıcı yaklaşım belirtileri görülür; aynı zamanda Fovist akımın renkçi özellikleri de bu yapıtlarda kendini gösterir. Böylece Cezanne kübizm ve fauve akımlarına öncülük etmiş bir sanatçı sayılır (Demirkol, 2008: 25). Bu yüzyılın başındaki birçok ressam Cezanne’dan ‘hepimizin babası’, ‘tek ve biricik ustam’, ‘kelimenin tam anlamıyla öğretmenim’ ve buna benzer tanımlarla söz eder. Gerçekten Aix-en-Provence’da, neredeyse bir derviş hayatı yaşayan bir ustanın sanatı, kendinden sonra gelen pek çok ressam için bir esin kaynağı olmuştur. Cezanne, kendinden önceki sanatçıların amaç ve düşüncelerini özümsemiş, bunları pekiştirip daha açık-seçik bir biçimde başkalarına aktarmıştır (Lynton, 2015: 22).

Kübizm akımının gelişimini etkileyen başlıca figür olarak nitelendirilen Cezanne’ı diğer İzlenimcilerden ayıran, resimdeki değişen ışık değerlerinden çok resmin altyapısına, yapısal temeline verdiği önemdir. Yaşamının özellikle son yıllarında yaptığı ‘*Yıkılanlar*’ (Resim 35) dizisinde görüldüğü gibi görünen gerçekliğe değil, resimsel gerçekliğe yönelik tavrıyla Cezanne, soyut resmin yolunu açan başlıca sanatçılar arasındadır” (Antmen, 2009: 25). Matisse 1899’da hiç de kesesine uygun olmadığı halde küçük bir *Yıkılanlar* resmi almıştı. Matisse bu resimde yalnız düzlem ve geometri değil, renk ve yüzey zenginliği bulmuş, ondaki çizgilerin akıcılığını ve eşsiz ilişkiler düzenini övmüştür. *Yıkılanlar* ilerici sanat dünyasına her şeyden önce akademik alışkanlığın kabaca hor gördüğü bir resim türünü kazandırmıştı. Bu tür yeniden yaratıcı tutkunun en yüksek aşaması olabilirdi. Bu tür ayrıca insanların birbirleriyle ve doğa ile

aralarındaki ilişkileri ele alarak sanat ve varoluşun temel sorunların da bir odaklaşma sağlayabilirdi (Lynton, 2015: 19)



Resim 35: Paul Cezanne, Yıkananlar, 1898-1905.

Cézanne'nin düşünceleri ile hesaplaşma içinde, Picasso ve Braque'da biçimsel yöntem olgunlaşır. Bu yönüme sonra biz analitik kübizm adını veririz. Bu bakımdan, Cézanne'in resim anlayışını kübizm'in başına koyabiliriz. Bunu söylerken dayandığımız olgu, Cézanne'nin resim sanatını impressionist illusion'dan kübist formalizme geçirmiş olmasıdır ve bununla da resim sanatının alinyazısının değiştiğini söyleyebiliriz. Ama resim sanatında meydana gelen bu değişme süreci içinde temel ilke daima nesnelere biçimsel analizidir. Cézanne'ın ana düşüncesi, resim deneyini görme yoluyla doğaya uygulamaktır. Kübizmin meydana gelişi, o halde Cézanne tarafından uyarılmış teorik düşüncelere dayanıyordu. Bu düşüncelere göre, obje'leri sağlam bir yapıya oturttukça obje'ler arasında ideal ilgileri canlı tutacak bir korumaya gerek vardır. Gelenekle gelen eski değerleri parçalamak için biçimler parçalanmalıydı. Böylece, gerçekliğin bir güzel

renklendirilmesi olarak anlaşılması ortadan kalkar ve kübizimde 'güzel görüntü' dünyası parçalanır (Tunalı, 2013: 165). 1906'da Picasso'nun Avignon'lu Kızları'nı resmetmeye yelken açmasıyla Einstein'ın izafiyet teorisini günışığına çıkarması neredeyse aynı anda gerçekleşiyor. Kralın çıplak olduğu çok net bir şekilde açığa çıkıyor, pozitif bilimlerin sınırlarına ulaşıyor ve biçimsel gelenek eş zamanlı olarak çöküyordu Rönesans epistemolojinin bir başarısı olan perspektif parçalanması gibi dökülüyordu (Cabrera, 2017: 78). 1907 yılında Pariste Salon d'Automne'da Cezanne'ın başlıca eserlerinden oluşan retrospektif bir sergi açılmıştır. Bir gazetede, Cezanne'ın yapıtlarını değerlendirmek ve anlamlandırmak için 'Doğada herşey silindir, küre ve koni ile kurulmuştur, bu basit figürlerle resim yapmak öğrenilmelidir. Sonra istenilen her şey istenildiği gibi yapılabilir' düşünceleri hatırlatıldığında, bu sergi ve öneriler genç sanatçıları etkilemiştir (Kınay, 1993: 232). Kübizmin ilk aşaması da Cezanne aşaması olmuştur. Kübizm'in kurucuları Braque ve Picasso 'nın 1910'dan önceki Erken-Kübizm diye adlandırılan yapıtlarında Cezanne 'ın etkisinden bir dereceye kadar söz edilebilir (İpşiroğlu, 1979: 35). Ancak; Pablo Picasso'nun yeni bir sanat devri açan *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)* tablosu (Resim 36) bu sergi açıldığında bitirmek üzeredir ve Paris'deki karmaşık ve gürültülü sanat atmosferi tablonun yeterince olumlu ya da olumsuz etki yapmasına uygun düşmemiştir (Kınay, 1993: 232). Picasso 1930'da 'Cezanne'ın etkisi 1906 civarında her yeri sarmıştı' demiştir. *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*, (ismini Picasso'nun memleketi Barselona'nın bir batakhane semtinden almıştır) çıplak kadınlar arasında oturan bir denizci ile elinde kafatası tutan bir öğrencinin düşündüğü alegorik imalarla bir genelev sahnesi olarak başlamıştır. Picasso bu figürleri erken bir aşamada kaldırmış, bunu yaparken aslında resmin ilk halinde taşımasını amaçlamış olabileceği sembolik, ikonografik veya anektot tarzı önemini de

yok etmiştir. Öte yandan resmin erotikliği, primitif imgeleri ve biçimleri özümstedikçe daha da saldırgan ve vahşi hale gelmiştir. Bu yırtıcı erotizm, Salon ressamlarının veya - *Türk Hamamı* adlı tablosu *Les Demoiselles*' den biri veya birkaçı için ilk kaynaklardan birini teşkil etmiş olabilecek- Ingres'nin tenselliğinin tam zıttıdır (Honour- Fleming, 2016: 771).



Resim 36: Pablo Picasso, Avignon'lu Kızlar, 1907.

1910'larda Picasso ve Braque'in evren kavrayışları bu yönde oluşurken, aynı zamanda yeni resmin gelişme çizgisi de belirlenmiş olur. Bu çizginin çevrelediği evren tablosu, artık, doğa niteliklerini yitirir ve düşünsel nitelikler elde ederek soyutlaşır. Bu, özellikle 1911 yıllarına kadar egemen olan analitik kübizm için geçerlidir. Analitik kübizmin doruk noktası, 1911 yılı Sonbahar Salonu'dur. Burada, Vellon, Picasso, Braque, Leger, Delaunay, Gleizes, Metzinger, Duchamp, Marcoussis, homogen olmamakla birlikte bir ortak çalışmayı gösteren bir program ortaya koyarlar. Analitik olan bir program. Çünkü

bu programda söz konusu olan, biçimi çeşitli elemanlara ayırmak ve örneğini Cézanne'da bulan temel geometrik yapılara geri götürmektir. İki boyutlu bir yüzey üzerinde biçimin üç boyut içinde analizi. Böylece, bir biçim ve renk irrealizmine ulaşılmış olur. Böyle bir biçim ve renk irrealizmi, resmi kendine özgü temel ilkesi ve en son ereği olan bir şey yapar. Bu şey, soyut dediğimiz şeydir. Ama ne var ki, burada 'soyut', aynı zamanda 'somut'tur (Tunalı, 2013: 165). O esnada biçimin sorgulanması fikrinin temelleri büyük ölçüde atılmıştı. Kübizmin özel çekinceleri bu tutumu yansıtır. Renkler bu aşamada katışıksız olarak biçimsel konuların arka planına atılarak kasten azaltılır. Analitik Kübizmden sentetik kübizme geçiş döneminde renklerin arttığına ve nesnel dünyadan uzaklaştırıldığına şahit olabilesek de Kübizm hiçbir zaman soyut bir akım olmadı ve dış dünya ile; nesne ile olan göbek bağına hiçbir zaman kesmedi (Cabrera, 2017: 80). Kübizm, ilkin Rönesans' ta başlayan ve ondan sonra da sanata temel olmaya devam eden gerçeği görüş ve gerçeğe yaklaşma tarzını reddediyordu. Başka bir deyişle, Kübizm, kendi alanında belli bir dönemin sonuna nokta koyuyordu (Berger, 2007: 21).

Afrika sanatının ifade gücüne hayran kalan Cézanne'ın, baba yadigarı şemsiyesinin altında Kübizm böyle doğmuştur (Cabrera, 2017: 79). Kübizm, soyut sanatın öncüsü ya da yakını olarak değil de, tersine, 'soyutlayıcı sanatın' sadece bir temsilcisi olarak görülmelidir" (Tunalı, 2013: 119). İnsan bu yenedünyanın kübizmin açıkladığı dünya olduğunu söyleyebilmek istiyor. Ama bu kadar kesin bir yargıya varmak da yerinde olmayabilir. Picasso ile Braque fizik ve görüngübilim (Fenomenoloji) konusunda sezgi yoluyla bilgi edinmiş olsalar bile, uğraşları sanattı; yaptıkları işler de her şeyden önce var olan bir sanata, kendilerinin ve başkalarının yarattığı bir sanatla verilen bir yanıt sayılabılırdi. Yenedünyanın simgesi olan otomobil, uçak, Eiffel Kulesi ve benzerleri gibi

mekanik yapıların bu sanatçıların yapıtlarında görülmemesi şaşırtıcıdır (Lynton, 2015: 65,66).

‘Sanatta devrim, salt yeni bir dünya tasarımıdır’ diyor Picasso. Soyut sanat, sanatta bir devrim ise, bu devrim, dünya hakkında yeni bir tasarımdan oluşur. Bu tasarım, empirik-duyusal gerçekliğin dışında, salt biçimsel bir dünya tasarımıdır. Böyle bir dünya tasarımı, biçimin dışında bir başka varlığa dayanmaz. O, olduğu gibi olan şeydir ve böyle olduğu gibi olan şey olarak da salt biçimdir. Ancak, bu salt biçime ulaşma yolu farklı olabilir. Doğadan, doğa biçimlerinden hareket ederek bu biçimsel varlığa gidilebileceği gibi, salt düşünceden hareket ederek, kurgusal yoldan da ona varılabilir” (Tunalı, 2013: 119).

Modern sanat tarihleri, modernizmin temel eğilimini genellikle soyutlamaya yönelik bir yol olarak belirtirler. Hatta gerçekten ilk soyut yapıtı kimin yaptığı söz konusu olduğu için, bu yolu bir yarış pistine benzetme eğilimi de vardır (Lynton, 2015: 19). Yirminci yüzyılın başında sanatçı doğayı taklitten kurtulmuş, nesnenin özüne inmeye çalışmış ve yeni biçim arayışlarına gitmiştir. Avrupa'nın önemli kentlerinde açılan sergiler ve müzelerde teşhir edilen Afrika ilkel kabile sanatları, Uzak Doğu ve İslam sanatları, yeni biçim arayışlarında batılı sanatçılara ışık tutmuştur. Bu sergilenen eserler sade biçimlerle oluşturulmuştur ve nesnel gerçeklerden ayrılmıştır (Kılıç, 1996: 52). 20. yüzyıl Modern Batı Sanatının doğuşu her ne kadar bilim ve teknolojinin ilerlemesi ve dönemin düşünceleri bazında ortaya çıkmışsa da yeni plastik ve estetik değerlerin çağdaş sanatsal ifade vasıtalarının keşfindeki önemli etkenlerden biri de eski çağ ve ilkel sanatlarının özellikle Doğu halklarının kültür mirasının değerlendirilmesinin büyük etkileri de olmuştur (Bayramoğlu, 2013: 365).

Batı'nın kendi merkezîyetçi bakışının tükenmesiyle kübizm şaşı gözlerini diğer kültürlerle çevirmiştir. Cezanneci yapı- olabildiğince açık ifade çabasıyla ve ilizyonist tarzla açık bir şekilde uyuşan- yapısal bir dil sergiliyordu. İlkel tasvir dilleriyle ilgiliydi ve figürlerin bize gerekli ve akıl yönünden anlaşılır bir manayı aktarmaları gereken kırılmaları vurgulamak için taklitçiliği terk eden Cilalı Taş Devri sanatının kavramsal ifadelerine çok yakındı (Cabrera, 2017: 79). Picasso, Afrika sanatı görsel dünya hakkında önünde yeni ufuklar açmadan önce özellikle Cezanne ve İberya (Roma öncesi İspanya) heykeli başta olmak üzere, çeşitli ilham kaynaklarına yönelmiştir. Afrika sanatının plus raisonnable, olarak kendisini etkilediğini açıklamıştır. Yani onun Batı sanatından kavram bakımından daha yapılandırılmış, 'görmek' yerine 'anlama'ya bağlı olduğunu düşünmüştür. Dolayısıyla, tek bakış açısını ve normal oranları terk edip, anatomiyi büyük ölçüde geometrik pastillere ve üçgenlere indirgemiş ve insan imgesini tamamıyla yeniden düzenlemiştir. Les Demoiselles'i devrimci bir sanat eseri yapan şey de eskiden beri kabul görmüş Batı geleneklerinden böylece bütünüyle ayrılmasıdır. Eserin yaratılması büyük bir fikir 'atılımı' gerektirmiş, sadece alan ve biçimin işlenmesine değil, aynı zamanda daha önce ifade edilmemiş hislerin ve zihinsel durumların çağrıştırılması ve temsili, sanatın rahat ve kurgulanmış bütünlüklerinin reddedilmesi bakımından da yeni yaklaşımlara açılım sağlamıştır (Honour-Fleming, 2016: 771). Picasso; Matisse, Vilaminck ve Derain ile birlikte birçok heykelcikler satın almak suretiyle zenci sanatını anlamaya çalıştığı, bu sanatlara karşı ilgi duyduğunu gösterdiği bir gerçektir. Ancak; bu ilgisinin kaynağında orjinal bulma, özgün bulma duygusu egemen olmuş görünmektedir. Picasso batı estetiği dışında farklı olarak gelişen zenci sanatında tümüyle yabancı yaratıcı bir güç bulunduğuna inanmıştır (Kınay, 1993: 232). Endülüs'ün muhteşem İslam sanatı arabesk bezemelerine aşına olan

Picasso; "Benim resimde varmak istediğim son noktaya İslam yazısı çoktan varmış" diyor ve ünlü Türk hattatlarının eserlerini inceledikten sonra da onlarda gördüğü plastik imkânları şöyle ifade ediyordu: "*Ama bunlar ne kadar ritmik! Bunlardan birşeyler çıkar, bir şeyler çıkar! Doğulu renkçidir ama renkçiden ziyade çizgici, soyuttur. Bu soyut dehasının en güzel örnekleri bunlar, bu yazılar*" (Boydaş, 1982: 162).

Kandinsky, modern sanatçının kullanabileceği üslupları Blaue Reiter yıllığında yayımlanan 'Biçim Sorunu Üstüne' adlı denemesinde tanımlamıştı. Ona göre, bu üslupların iki kutbu 'birincisi tam soyutlama ikincisi tam gerçekçilik'ti. 'Bu iki kutup sonunda aynı amaca yönelen iki yol gösterir. Malevich' in tersine Kandinsky, soyutlama ile yarı soyutlama arasında bir köprünün gerekliliğini duymuyordu. Kendisi nesnel ile nesnel olmayanın geçerli olacağı ruhsal bir düzeyde iletişim kurmayı amaçlıyordu. Bunun gerçekleşebileceğini olan inancı primitif (ilkel) sanatları, Doğu sanatını ve Rönesans öncesi sanatı incelemesinden kaynaklanıyordu (Lynton, 2015: 147).

20. yüzyıl başlarında sanatlarında yenilik ve özgünlük arayan Batılı Sanatçılar, bu peşine düştükleri yeniliği, yeni konu ve üsluplar sunan Doğu sanatlarında aramışlar ve büyük ölçüde Doğu sanatına yönelerek ilham almışlar, bu şekilde kendi özgün ve yetkin sanatlarını oluşturmuşlardır. Modern sanatın geniş çerçevesinde her toplumun kendine özgü yapısını koruyarak, farklı seçenekler sunabilmesi olağan bir durumdur. Bu açıdan değerlendirildiğinde Doğu kültürlerinden esinlenen Batılı ressamaların da bu kültürlerdeki verileri taklide varmadan farklı bir boyuta taşıyabildikleri görülmektedir (Bayramoğlu, 2013: 365).

19. yy'da temelde Doğu Mistisizmine olan bir eğilim kendisini belli etmektedir. 1875 yılında ABD'de kurulan Teosofi Cemiyeti modern bir okültist ve ezoterik hareket olarak kabul edilir. Doktrinel lideri Helena Petrovna Blavatsky (1831–1891)'nin

düşünceleri etrafında gelişen hareket kadim teosofi öğretisinden farklı olarak, 1879 yılında ABD'den Hindistan'a taşınmıştır. Gül'e göre, "Bu tarihten itibaren Teosofi hareketi Doğu öğretilerini bünyesine katmak suretiyle kadim Batı ezoterizmi ile Doğu öğretilerini birleştirme hedefini gütmüştür. Tam anlamıyla senkretik bir oluşum olan Teosofi Cemiyeti 140 yılı bulan tarihi sürecinde dini düşünceye, okült ve ezoterik ekollere, bilim, tarih, edebiyat ve sanat anlayışına kadar kültürel yapıya birçok hususta etki etmiştir" (Gül, 2016: 288). Soyut sanatta ruhsallık (tinsellik), 1890 yılı civarında Teosofi'ye koşut olarak başladı. Soyut sanatın öncüleri olan Wassily Kandinsky, Frantisek Kupka, Piet Mondrian ve Kazimir Maleviç, Teosofi'den çok etkilenmiştir. Teosofi, gizemcilik (mistisizm), bilinmezlik (agnostizm), kabala (Yahudi gizemciliği), Buddhacılık gibi kökleri çok eski çağlara dek uzanan öğreti ve inançlardan oluşmaktadır. Teosofi'nin sözlük anlamı; bireyle Tanrı ya da melekler arasında doğrudan bağlantı kurmayı amaçlayan dini bir sistem, Budist ve Brahman sistemine benzer yeni bir din ve felsefe sistemidir (Altınöz, 2007: 2). Bu düşünceye yakın olan Kandinsky ve Mondrian'dır. Zira Kandinsky, '*Sanatta Ruhsallık Üzerine*' adlı kitabında açıkça Teosofi'ye ve Rus düşünür Blavatsky'e yer vermiştir (Kandinsky, 2010: 48). Mondrian ve Malevich'in bu düşünceleri sözünü ettiğimiz bu ülkülerle 19. yüzyıl'ın son on yılı ile 20. yüzyılın ilk yıllarında ve daha sonra da 1. ve 2. Dünya Savaşlarının izleyen dönemlerde, Batı dünyasına etkisi altına alan Doğu gizemciliğinin karışımının izlerini taşıyordu. Yüzeyde Mondrian'ın ve Malevich' in sanatına hiç benzemeyen Kandinsky'nin sanatı da hemen hemen aynı temele dayanır. Üçü de teozofik fikirlerle ilgilenmektedir Kandinsky Malevich gibi sanatın biçim ve renklerden yararlanan bir duyular iletişimi olduğu görüşünü benimsemiştir. Mondrian'ın kişisel olmayan bir resim diline ve tekniğine ağırlık vermesi onun yapıtlarını öbür iki ressamın

yapıtlarından ayırır. Üstelik bu ayırım kullanmış olduğu geometrik biçimlerin Malevich'in sanatıyla sağladığı benzerlikten daha önemlidir (Lynton, 2015: 85).

Kandinsky, bunların, kendi sözleriyle, "renk kullanımında kendi içinde hissedildiğinden daha özgür nedenler" sağlayamayacağını düşünmektedir. (Gözlem yeteneği ve açık görüşlülüğü onu. 19. yüzyıl sonlarının Rus Sembolizm ressamlarıyla ilgilenmeye iter. Ayrıca "duygusal akortlarını ayarladığını" hissettiği orta çağ Almanya'sı ve eski Bizans resimleri de ilgisinin diğer iki odağını oluşturur. Sanat Dünyası adlı dergide Rus arkadaşları Diaghilev Baksi, folklor ve orta çağ Rus kültürünü yeni bir bakışla ele almayı önerir. Kandinsky rengi itici güç olarak algılayan romantik özlemlerle, gerçeklik ve somut görüntü yasalarının ötesine geçen ilerici anlayışın beraberliğinden oluşan bir tarza doğru kaymaktadır. Tarzının gelişimi önemli ziyaretleriyle aynı zamana rastlar. Bu ziyaretler Ligurya'ya, Tunus'a, Paris'e (burada bir yıl kalır) ve Eylül 1907'de Berlin'e yaptıklarıdır (Rapelli, 2001: 28). Türkiye seyahatinde, İstanbul'da Sultanahmet Camii ziyaretlerini anlatırken Nina Kandinsky şöyle der: "Aman Tanrım, sanki Kandinsky'nin tablolarından birinin önündeydik. Gözümün önünde Kandinsky'nin resimleri var sandım. Tamamen mavi olan muhteşem bir yapı; Kandinsky'nin en sevdiği maviden. Mavi cami, bizim için birbirine ekleyeceğimiz en değerli incilerimizden oldu. Aya Sofya ve Topkapı Sarayı da gözümün önünde" (Kandinsky, 2003: 247).

20. yüzyıl Modern resim sanatının öncülerinden Paul Klee, Doğu kültürü etkisini eserlerinde yansıtan ressamlardan biridir. Gençliğinde bir süre resim ve müzik arasında seçim yapmakta kararsız kalan Klee, tavrını resimden yana koyarken akademik resim kurallarına aykırı bir yol izlemiştir. Bu süreçte farklı yönelimler içerisinde bocalayan sanatçının, 1914'de yaptığı Tunus yolculuğu hayatında ve sanatında dönüm noktası sayılmaktadır. Bu gezi esnasında sanatçı, Doğu'nun saf ve parlak renklerini, ritim ve

geometri ağırlıklı süslemelerini keşfeder. Ayrıca 1929'da Mısır 'a yaptığı gezinin etkisi Klee'nin tüm sanat yaşamında görülmektedir (Kılıç, 1996: 55).

Egzotik cazibesini hala koruyan Şark'ı Avrupalıların yakınına getirmenin bir diğer aracı da İslam zanaatının ve daha çok da bunların Avrupa'da yapılan taklitlerinin sergilendiği uluslararası fuarlardı. 1873'teki Viyana sergisinde Şark cam mamulleri, tütsü kapları ve el-Hamra vazoları özellikle ilgi çekiyordu. 19. yüzyıl sanat tarihinde bağımsız bir ağırlık noktası teşkil etmeyen ve 20. yüzyıla kadar kendini kabul ettirmek için çabalayan orijinal İslam sanatı, ilk kez 19. yüzyılın son çeyreğinde araştırmaya tabi tutuldu. Viyana'daki ilk Şark halıları sergisi (1891) ziyaretçinin Fars ve Türk el dokuması halıların güzelliğini keşfetmesine imkân sağlıyordu (Schimmel, 2010: 92,93). İkinci aşamada resmi doğadan tamamen soyutlayarak dekoratif bir anlayışa yönelen bazı ressamın kaynak olarak başvurduğu ve ondan esinlenerek resimlerini yaptığı malzeme ise Doğu halı ve kilimleri oluşmuştur. Doğadan tamamıyla kopup, sembolik anlatımlarla resimlerini biçimlendiren ressamlar için de, ilkeri yıllarda kilimlerdeki sembolik motifler onları yönlendirmede kılavuzluk etmiştir (Kılıç, 1996: 52). Bu gelişmede önemli bir aşamayı ise ilki 1911'de Münih'te düzenlenen Meisterwerke islamischer Kunst (İslam Sanatının Şaheserleri) sergisi teşkil ediyordu (Schimmel, 2012: 93). Avrupa'nın her yerinden bu sergiye akın akın sanatseverler gelir. Hem Kandinsky hem de Matisse daha önce Kuzey Afrika'ya seyahat etmişti, ancak serginin tarafsız atmosferi adeta onlar için bir gezgin deneyimi oldu. Münih'te sunulan İslam sanatının görüntüsü eserlerin bireysel ve estetik niteliklerini daha fazla görüp değerlendirmeyi ve beğeniyi kolaylaştırdı. Onlar, yeni nesil sanatçılardı. Ancak bu pitoresk oryantal süsleme resimlerinde etkileyici renklendirme ve taklitten kurtulma gibi resmin ilkeleri için önemliydi (Troelenberg, 2010: 60-61). Schimmel'in bu bağlamdaki

ifadesi şöyledir: “Henri Matisse’nin 1910 yılındaki sergiden sonra çizgisi tamamen değişir. 1900’lü yılların başında henüz doğayla bağlarını koparmamış olan sanatçılar, doğayı soyutlamada ilk olarak minyatürden istifade ettiler. Çünkü minyatür doğayla ilişkisini koparmamıştır. Yüzyıllarca egzotik olarak görülen ve Batı resimlerinde dekor olarak önplana çıkan İslam sanatı yeni bir boyut kazanıyordu. Bu şekilde bu serginin organizatörü Friedrich Sarre ile Ernst Kühnel İslam sanatının bilimsel olarak araştırılmasının zeminini hazırlamış oluyordular (Schimmel, 2010: 92,93). Birçok Türk ressamının da hocası olan Andre Lhote (1885-1962), Ahmet Karahisari, Kâmil Akdik, Şeyh Hamdullah ve Mustafa Rakım’ın o nefis çizgilerini ilk defa gördüğü zaman, hayranlığını şöyle dile getirmiştir: “Okuyamıyorum bu yazıları. Okuyamadığım daha iyi. Salt çizgi senfonilerini tadabiliyorum böylelikle. Nedir güzel desen? Düzlerin ve eğrilerin tertipli barışması. Nedir resimin müziği? Statik ve dinamik elemanların birbirini cevaplandırması. Resim sanatının temeli nedir? Desen, çizgi ve İngres’in deyimiyle müzikal olmalı. İşte bütün bunlar, bu yazılarda var. Düzlerin, eğrilerin yanısıra da şu serpiştirilmiş, küçük-küçük plastik işaretler, ornöman süsler” (Boydaş, 1982: 162).

Buna benzer Modern sanatın gelişmesini destekleyen ama kolayca tanımlanamasa bile sezilebilecek olan başka etkiler de yok değildi. (Ancak bütün modern sanatların bunlara dayanmadığını da göreceğiz.) Belki de bu konuda Dostoyevski ve Freud gibi bazı adları saymak daha yerindedir. Bu yazarların her biri, daha başka birçok etkenle birlikte insanlığa yön veren güçlerin arasında güzellik, uyum ve mantıkla ilgisi olmayan gereksinmeler ve korkular olduğunun anlaşılmasına yardım etmiştir (Lynton, 2015: 40).

Antmen, Amerikalı müzeci Alfred H. Barr Jr.’nın (1902-1981), 1936 tarihli "*Kübizm ve Soyut Sanat*" adlı kitabında tüm bu yönelişleri iki genel eğilim altında ele aldığını ve

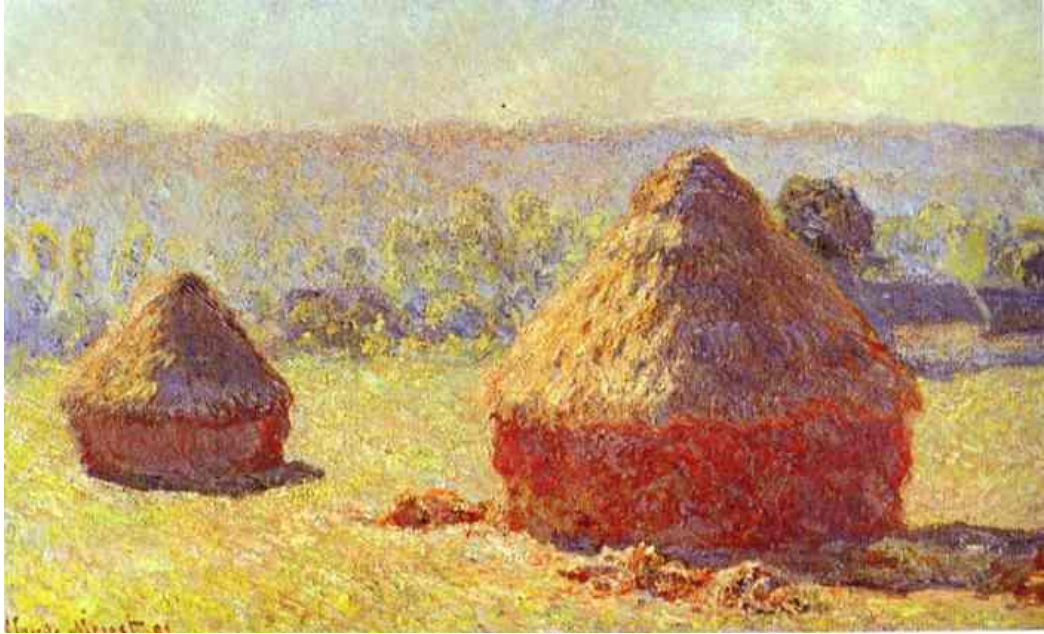
günümüzde de geçerliliğini koruyan bir ayırımın altını çizdiğini şöyle ifade eder. “Barr'a göre soyut sanat, biri Kazimir Maleviç'e, diğeri Wassily Kandinsky'ye dayandırılabilir iki koldan gelişmiş; birinde zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim, diğesinde içgüdüsel ve duygusal, dekoratif ve biomorfik bir eğilim ağır basmıştır. Birini belli ilkelere bağlı ve rasyonel, diğelerini mistik yönelişlere açık, doğaçlamacı ve irrasyonel olarak değerlendiren Barr, bu ayrımlardan yola çıkarak soyut sanatı 'Klasikçi' ve 'Romantik' olmak üzere iki farklı eğilim üzerine temellendirmiştir. Bu ayırım üzerinden bakıldığında soyut sanatın yapısal/geometrik kanadında Cezanne-Kübizm-Maleviç-Mondrian arasında; daha organik biçimlerin egemen olduğu dışavurumcu/geometrik olmayan kanadında Gauguin-Matisse-Kandinsky arasında köprüler kurulabilir” (Antmen, 109: 80).



Resim 37: Wassily Kandinsky, *Kompozisyon VIII*, 1923.

1896 Kandinsky 'nin hayatını sanata adamaya karar vermesini sağlayacak üç önemli olayın meydana geldiği yıldır. Birincisi geçici bir Empresyonist sergidir. Monet'nin

Saman Yığını tablosundaki objesizlik Kandinsky' i çok etkiler (Isermann, 2000: 8). Monet'nin sonradan ün salan "*Saman Yığını*" (Resim 38) adlı resminden aldığı izlenimleri şöyle anlatır: "resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde resmin, beni sarmakla kalmayıp, bir daha silinemeyecek gibi belleğimde yer ettiğini ve tüm ayrıntılarıyla birdenbire her an gözümün önünde canlandığını farkettim. Paletin, o zamana kadar bana gizli kalmış olan gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan konunun artık önemi kalmamıştı benim için" (İpşiroğlu, 1979: 54).



Resim 38: Claude Monet, *Saman Yığınları*, 1891.

İkincisi Wagner'in Lohengrin dramının Bolşoydaki temsilidir. Kandinsky yapıtı izlerken bestecinin ulaştığı renk ve ses sentezini keşfeder ve yapmak istediğinin de bu olduğunu anlar (Isermann, 2000: 8). Biçim ve sesleri çok defa birbirinden ayıramadığını söylüyordu. Renkleri tam olarak duyuyor ya da sesleri, ruh titreşimleri uyandıran renkler olarak yaşıyordu. Wagner' in Lohengrin' ini dinlerken '*kafamdaki tüm renkler*

gözlerimin önünde canlanıyor' diyordu. Ruh titreşimleri uyandıran biçim ve renk öğelerini saptayıp sistemleştirecek bir resim yazısı oluşturmaya çalışıyordu; ressamlar için bir tür nota yazısı. Bu yoldaki gözlem ve deneylerle ilerde, müzikte olduğu gibi, resim sanatında da bir tür 'armoni öğretisi' geliştirmek istiyordu (İpşiroğlu, 1979: 54).

Üçüncü olay ise atomun parçalara ayrılmasıdır. Çünkü bu keşif, gerçek olanın kesin ve mutlak somutluğunu yıkmıştır (Isermann, 2000: 8). Kandinsky şöyle diyecekti: *"Atomun parçalanması ruhumda bütün dünyanın parçalanmasıyla eşti. En kalın duvarlar birden yıkılmıştı. Her şey anlık, geçici ve cansızdı. Bir taşın havada eriyerek görülmez bir hale geldiğini karşımda görsem şaşırılmayacaktım. Bilim ve dayandığı en sağlam temel ilkeler bana yok olmuş gibi geliyordu; Tanrısal yapılarını telaşsız bir elle taş ve taşla yapılandırarak yerde karanlıkta el yordamıyla gerçeklerin ardından rasgele konuşan ve körlükleri yüzünden bir nesneyi diğeriyle karıştıran bilginlerin yalnızca bir aldatmacası bir hatası"* (Kandinsky, 2003: 33).

Yine onu oldukça etkileyen diğer bir olay da gözlemlediği soyut sanat için bir genel kural değeri taşıyan, obje'nin, nesnel biçimin resme zararlı olması düşüncesinin tezahürüdür, şöyle ifade eder: *"Henüz başlayan bir gurub vakti idi. Paletlerimle çalışmadan henüz eve dönmüştüm, henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birdenbire anlatılamayacak kadar güzel ve bir iç parıltı ile parlayan bir tablo gördüm. İlk hayretle durup kaldım, sonra hemen biçim, renkten başka bir şey görmediğim ve içerikçe anlaşılabilir olan bu muammalı resme yaklaştım. Derhal muammayı çözecek anahtarı buldum: Bu, benim yapmış olduğum ve yanlamasına duvara dayalı duran bir tablo idi. Ertesi gün, bu resimden dün aldığım izlenimi gün ışığında almayı denedim, ama bunu ancak yarı yarıya başarabildim;*

yanlamasına da olsa, tabloda objeleri daima farkettim ve şimdi artık gurubun ince parlıtı da eksikti. Artık kesin olarak şunu biliyorum: Obje, resimlerime zararlı olmaktadır” (Tunalı, 2008: 128).

Babasının sağladığı desteğin de yardımıyla Kandinsky, 1891 yılında pek istekli olmayan eşini de alarak Münih'e taşınmaya karar verir. Rusya ve Almanya arasındaki kültürel ilişkinin daha derin olması nedeniyle bu şehri seçmiştir. Dahası Münih, ilk Sezession akımının da (1892) şehri olmuş, böylece tüm dikkatleri kendine çekmiştir. Sezession akımı genç sanatçılar ile gelenekçi akademisyenler arasındaki uçurumun bir iradesidir: her biçiminde ve toplumla olan ilişkisinde sanatın kendini yenilemesi gerektiğini savunmuştur. Kandinsky Münih'teki Anton Azbe okuluna devam eder ve çizim üzerinde çalışır (Rapelli, 2001: 22). Soyut resmin her şeyden önce iki kaynağı vardır. Bunlardan biri Jugendstil denilen akımın dinamizminden ve ekspresyonizmden gelir, öteki de kübizmdeki formların sağlamlaşmasıyla ilgilidir. Birinci kaynak aslen Rus olan Kandinsky'nin kişiliğinden ve 1910 yılındaki Münih sanatının durumundan çıkmıştır. Kandinsky vatanı olan Rusya'dan Rus ikon ressamlığının ifade gücü ile mistik renk anlayışının açık bir bilincini de beraber getirmişti (Schaja, 1963: 54). 1890'ların sonunda Münih sanat ortamına (Jugend isimli yerel bir dergiyle bağlantılı bir şekilde) *Jugendstil* denilen Alman usulü *art nouveau* hâkimdi. Bu tarzın sadelik, soyutlama ve güzellik anlayışı; primitif sanat, orta çağ sanatı ve doğu usulleri üzerine incelemeleri ve sanatı mekanikleşmiş endüstriyel dünyadan kurtarma amacı, Rus ressamı hayli çekmiş ve etkilemişti. Böylece Kandinsky, bir yandan ihtiyacı olan geleneksel eğitimi alırken Münih avangard sanat çevrelerine de katıldı (Kandinsky, 2010: 6). Gombrich, Kandinsky'nin, birçok Alman ressam arkadaşı gibi, gelişmenin ve biliminin ortaya çıkardığı değerlerden hoşlanmayan, dünyanın, saf "ruhsallığı" temsil

eden yeni bir sanat tarafından yenilenmesini özleyen bir gizemci olduğunu ve tutkulu, ama biraz da karışık olan, *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (1912) adlı kitabında saf renklerin psikolojik etkilerini vurguladığını, canlı bir kırmızının, bir boru sesi gibi bizi nasıl etkileyebileceğini belirtmiştir. Ona göre, “Kandinsky bu yolla, insanlar arasında ruhsal bir bütünleşme yaratmanın mümkün ve gerekli olduğuna inanıyordu. Bu inançtan aldığı cesaretle, rengin müziği üstündeki ilk denemelerini sergiledi. Böylece "*Soyut Sanat*" olarak adlandırılan akımı da başlatmış oldu” (Gombrich, 1999:570). Ancak, burada şunu belirtmek gerekir, Kandinsky, bu yeni sanatın ve bunun dayandığı realite anlayışının temsilcilerinden biridir. Bilindiği gibi, soyut sanatı icat etmiş değildir, ama soyut sanatı uygulamıştır hem teorik yazıları ile hem de derin ve kendine özgü, düşünsel, yüce bir tinselliği ortaya koyan resimleriyle. Burada hemen işaret edelim ki, soyut sanatın teorisini yaptığı kitaplarının ve yazılarının da soyut sanatın güncelleşmesinde ve tutunmasında onun soyut resimleri kadar, büyük payı vardır (Tunalı, 2013: 129).

Malevich, Lissitsky, Kandinsky, Tatlin, Pevsner ve Rodçenko'nun eserleri duygu olarak birbirlerinden apayrı bir havadadır. Biri aşırı uçta Tatlin sanatın başka üretici uğraşlardan ayrılmaması gerektiğini savunurken, tam karşı uçta yer alan Kandinsky, gizemli ve idealist bir 'içsel zorunluluğu' izlemediği takdirde sanatın sanat olmayacağına inanıyordu. Fakat bütün ayrılıklarına karşın gene de ortak bir tutum içindeydiler ve o belirli dönemde Rus'a özgü olarak tanımlanabilecek şey de buydu. Hepsi sanatın bireysel ve toplumsal gelişmeyi derinden etkileyebileceğine inanıyordu: Bir başka deyişle, hepsi sanatın toplumsal bir rolü olduğu düsturunu benimsemişti. Fakat bu toplumsal bilinçlilikleri, eleştirel değil yapıcıydı. Kendilerini daha şimdiden kurtarılmış

bir geleceğin temsilcileri olarak görüyorlardı. Bu kurtuluş da, bütün sınıflar, uğraşlar, disiplinler ve geçmiş bürokratik kalıplar arasındaki bölünmelere bir son vermek anlamına geliyordu. Eserleri, menteşeli kapılar gibi, eylemi eylemle birleştiriyordu. Şöyle ki, sanatı mühendislikle, müziği resimle, şiiri desenle, güzel sanatları propagandayla, fotoğrafı tipografiyle, diyagramı eylemle, atölyeyi sokakla birleştiriyorlardı (Berger, 2007: 22,23). Kandinsky'nin 'yeni sanat' dediği 'soyut sanat', 'Soyut' sözcüğünün pekiyi bir seçim olmadığı çoğu kez söylenmiş ve onun yerine "nesnel olmayan" ya da 'figüratif olmayan' terimleri önerilmiş, ciddi bir araştırmadan çok, zaten rastlantı sonucu ortaya çıkmıştır (Gombrich, 1999: 570). Kandinsky bu yeni sanatla ilgili kaygılarını şu şekilde dile getirecektir: "Yeni sanata giden yol, renk ve form birleşimine dair söylenenler izlenerek bulunabilir. Bu yol bugün iki tehlike arasında. Bir yanda, rengin geometrik forma tamamen keyfi bir biçimde uygulanması, yani salt desen var. Öbür yanda ise, rengin cisim formunda daha natüralistik bir biçimde kullanılması, yani salt fantezi bulunuyor. İki seçenek de abartılı. Her şey sanatçının emrinde ve günümüzün özgürlüğü hem yeni olanaklar hem de tehlikeler getiriyor. Yeni, muazzam bir devrin doğumuna tanıklık edebiliriz ya da bu fırsatın anlamsız bir savurganlıkla boşa harcanışını izleyebiliriz" (Kandinsky, 2010: 33).

Rus sanatçılar, kendileri için hiçbir zaman *avangard*¹² teriminini kullanmadılar. Onun yerine Fütürizm, Suprematizm veya Konstrüktivizm gibi adlar kullandılar ki bu geleceğe doğru ilerleyen adımlar atmak yerine zaten gelecekte durulduğu anlamına geliyordu. Çünkü Marxist tabirle sınıf mücadelesi tarihi, farklı sanat formlarının, farklı üslupların, farklı sanatsal akımların tarihi olarak anlaşılan geçmişle yaşanan radikal

¹² **Avangard** kavramı genellikle ilerleme mefhumuyla ilişkilendirilir. Aslında "avangard" terimi, askeri yan anlamları ve çağışmaları yüzünden böyle bir yorumlama yapmayı gerektirir -eskiden bu terim, bir kara kuvvetinin önünde ilerleyen birlikleri ifade ediyordu.

kırılma, 'tarihin sonu' veya sonunun ötesi şeklinde zaten gerçekleşmişti (Groys, 2014: 158). Sanat alanında bu büyük devrim 1910' larda Kübizm' le başlıyor ve onu izleyen soyut sanatla tamamlanıyordu. Braque, Picasso, Rus ve Hollanda'lı konstrüktivistler bu devrimin öncüleridir. Mondrian'ın denge ve oran araştırmaları ve Maleviç'in nesnesiz-sanat denemeleriyle natüralist sanatın son kalıntıları da temizlenmiş ve endüstri dünyasını biçimlendirecek olan evrensel bir sanat dili yaratılmıştır. Konstrüktivistler, insanları eşitlik içinde mutluluğa kavuşturacak olan bir dünyanın özlemi içindeydiler ve yeni sanatın insanlığa bu yolu açacağına inanıyorlardı. Hollanda'da Th. van Doesburg, 1924'de "*De Stijl*" dergisinde yayımlanan bir yazısında "*sanatla yaşamın bir birinden ayrı alanlar olmadığını anlamalıyız artık*" diyordu (İpşiroğlu, 1979: 54).

Non-objektif ifadenin, başka bir deyişle 'soyutlama'dan ziyade 'soyut'un peşinde bir başka öncü de Rus ressam Kazimir Maleviç'tir (Antmen, 2009: 81). Maleviç mistik zihniyetli bir Hıristiyan olmasına rağmen Kandinsky ve onun teosofik görüşleriyle birçok ortak noktaya sahipti. 1912'de düşünce kaynağını açık olarak gösteren "Kübo-Fütürizm" adlı bir üslupla resim yapmaktaydı (Fleming-Honour, 2016:795); Moskova'da Resim, Heykel ve Mimarlık Okulunda öğrenim gören Maleviç'in 1913'e kadar kübist bir eğilimi vardı. Ancak Rus sanatçılar, batı kültürüne tepkilerini ve giriştikleri uğraşının bir doğrudan öykünme ya da taklit değil, ulusal ve bireysel bilinçlerini ve becerilerini kattıkları bir üretim biçimi olduğunu göstermek ve ulusal kimliklerini ön plana çıkarmak için bu yeni üretimlerine kübo-fütürizm adını vermişlerdir (Yılmaz, 2009: 215).

Malevich'in 'Oduncu tablosu'(Resim 39) onun yıkanan adlı resminin ana çizgilerini kıvrımlı düzlemleri dönüştürüp, parlak renkler ve karşıt tonlar kullanarak daha belirgin bir hale gelir. Bu düzlemlerin yarattığı oylum (hacim) duygusu düzlemlerin birbirleriyle

çelişen ilişkiler içinde yerleştirilmeleriyle dengelenir: Oduncu, köylülerin hayatını yalın, fakat aynı zamanda heybetli boyutlarda betimleyen bir dizi resimlerden biriydi. Resim 39'daki Oduncu tablosu aydınlık ve karanlık alanların gelişigüzel yan yana gelmeleri sonucu tutarlı bir biçimlendirme ve ışıklandırma yöntemi kullanılmadığı da görülür bu yöntem belki de Leger' nin bazı resimlerinin etkisi sonucu (Lynton, 2015: 77), Çizgisi, çözümsel ve bireşimsel kübizmden Leger'nin makinemsi figürlerine doğru kaymıştı. Örneğin resim 40'daki, Bıçak Bileyicisi de bu dönemin sonlarında yaptığı resimlerdenidir (Yılmaz, 2013: 107).



Resim 39: Malevich, *Oduncu tablosu*, 1912-1913

Sanatçıyı görünenin ötesine taşıyan merdiven, yine burada sağ tarafa yerleştirilmiştir. Merdivenin trabzanları ise kübist bir oyunla tam karşıya, sol üst köşeye yerleştirilmiştir. Figürün duraksız hareketi karşısında bileyci sehpasını taşıyan üçgen ayakların sabit

geometrik duruşu, aslında hareketin kaynağının makine değil, onu idare eden insan olduğu gerçeğini dūşündürmektedir (Yılmaz, 2009: 225). Malevich'in sahne ve kostüm tasarımlarını yaptığı; temasının teknolojinin doğaya ve modern insanın güneşe karşı kazandığı zafer olduğu bilinen Kübofüturist Opera tarzındaki “*Güneşe Karşı Kazanılan Zafer*” adlı eser için çizdiği dekor ve giysi eskizlerinin kübist özellikler taşımasına rağmen; kendi açıkladığına göre; onun ‘*Supramatizm*’ dediği sanat anlayışına yol almasını etkileyen etken, onun bu opera için çizdiği yanlamasına siyah ve beyaz alanlara bölünmüş bir kare biçimindeki yaptığı çalışmalarındı (Lynton, 2015: 79).



Resim 40: Malevich, *Bileyici: Titreşme Prensibi (Bıçak Bileyicisi)*, 1913.

Malevich, bu çalışmalarından sonra, kompozisyonlarını, hem renk ve biçim açısından gittikçe sadeleştirmeye başladı ve bir yılın sonunda Sıfır Biçim (Resim 51) adlı bir resim yaptı (Yılmaz, 2013:107). Hem sanatın hem de yaşamın sıfır derecesi olarak -ve bu yüzden yaşam ve sanat, sanatçı ve sanat yapıtı, izleyici ve sanat yapıtı arasındaki özdeşlik noktası olarak- yorumlandı (Groys, 2014: 158). Sonradan ‘Beyaz Üstüne Siyah

Kare' diye anılacak olan bu resim 1915'te Petrograd'da Son Gelecekçi Resim Sergisi, 0,10 adı altındaki sergide çok büyük bir tepki aldı. Rusya' da ilk kez 1915 yılında sergilenen, ancak kendisinin 1913 yılına tarihlenen "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare" gibi özünde geometrik bir temele dayanan soyut resimleriyle (Antmen, 2009: 81), mutlakiyetçi bir soyutlama yöntemiyle, saf geometrik biçimleri taklit işlevi olmayan birer otonom dil aracına dönüştürmeyi amaçlayan Malevich, "Anlam"ı resmin kendi gerçekliğini aşan bir temsiliyet zorunluluğu olmaktan alıkoyan yeni bir düşünceyi sanata aktarmak istiyordu, sonuçta sanat yapıtındaki öznelliği de nesnelliği de ters yüz eden bir resim anlayışının öncüsü olmuştu. Psikolojist eğilimleri belirgin kılan ya da didaktik yükümlülük altına giren resim bir anlam göstericisi olmaktan öteye gidemezdi (İnatçı, 2013: 79).

Bu resimlerde Mondrian'ın, 'Neo-plasticst' yapıtları gibi, başlangıçta çerçevesiz olarak sergilenecekti. Mondrian'ın resimleri düz olarak duvara tutturulacak, Malevich'inkiler ise geleneksel biçimde asılacaktı. Mondrian'ın resimlerindeki uzayla, duvardaki uzayın özdeş olduğunu, Malevich ise başka bir yerdeki sınırsız uzayı, o çevreyle ilgisi olmayan kozmik bir uzayı yansıttığını belirtmek istiyordu. *Beyaz üzerine siyah kare*, 1915 sergisinde tipik bir Rus evindeki kutsal köşeye asılan bir ikon gibi, salonun bir köşesine eğik olarak asılmıştı (Lynton,2015: 80). 'Sığınabileceğim son biçim' dediği kare, Malevich'e göre, geçmişle köprüleri atan ve yeni bir sanat için başlangıç değeri taşıyan bir simge (susan hiçliğin simgesi) idi. Tuvaldeki büyük ve siyah kare, daha önceki resimlerdeki geometrik biçimlerin tersine, herhangi bir biçimin soyutlaması falan değildi. Bir imgeden çok bir simge gibi duruyordu (Yılmaz, 2013:107). Bunun ardından 'beyaz üzerine beyaz kareler' serisine başlar. Bu tür anlam ve temsiliyet sıfırlayıcı müdahale içeren böyle bir resim çalışmasından sonra, biçimi ve rengi 'sıfır noktası'na

taşıyarak onları taklidin tamamen imkânsız kılınacağı bir düzleme taşınması aslında soyutun kendi kendini yadsımasını da akla getirir. Soyut, bir sonuç olarak kendi işlevsel yapısını oluştururken, süreç olarak da nesnel bir algı düzeneği olmaktan çıkıyor (İnatçı, 2013: 80). Maleviç albümünde yer alan Süprematizm metninde aralarında tarihsel bir ayırım olmayan süprematizmin üç evresinden söz etmiştir. Bu evreler, siyah, renkli ve beyaz evrelerdir. Maleviç, siyahın 5. boyut dediği ekonomiyi, kırmızı rengin devrimi, beyaz rengin saf eylemi olarak ifade ettiğini vurgulamıştır (Yılmaz, 2009: 273). Buna, yani en basit idea'nın madde ile doğanın karmaşası üzerindeki üstünlüğü fikrini aktaran en sade, en temel görsel biçimlerin ifade edildiği 'yaratıcı sanat duygusunun üstünlüğü' anlamında 'Suprematizm' adını verdi. Doğal dünyada bulunmayan biçimlere verdiği önem de akımın bu anlayışından kaynaklanmaktadır (Fleming-Honour, 2016: 795). Maleviç 1915 yılında, 0.10 sergisinden de önce sanatın çok çeşitli alanlarını kapsayan bir dergi çıkarmayı düşünüyordu. *Nul (Sıfır)* adını vermeyi düşündüğü bu derginin adını 1916'da süprematizm terimini bulduktan sonra 'Supremus' olarak koymaya karar verdi. (Yılmaz, 2009: 273). Tunalı'ya göre, "Maleviç, Süprematizm, özgün, estetik değer sistemini gündeme getirmekle birlikte; özgün bir ahlak, toplum ve kültür felsefesine de ışık tutmuştur. Çağın tüm açık ya da örtük mutlağa ulaşma, relativlikten kaçma ve kurtulma ideleri bir sistematiğe kavuşmuştur. Bu sistem içinde çağın genel yaklaşımı soyut anlayış olarak nitelendirilir. Bu anlamda Süprematizm, salt bir soyutçuluk, her türlü pratik gerçeklikten kaçıştır" (Tunalı, 2008: 183-185).

Groys da suprematizimi şöyle ifade eder: Malevich'in 'resmin süprematizmi' derken sanatıyla başarmayı ümit ettiği şey bellidir; saf, fiziksel forma dayanan ve ruh üzerinde üstünlük kuran bir resim yapmayı kasteder. Bununla, avangardın, şu ana kadar, çok uzun bir süredir eli kolu bağlı olan güçlü sanatsal araçlarının -materyal sıfatıyla zayıf,

donuk araçların ‘ruhu’ karşısında kazandığı zaferi kutladığı söylenebilir. Şu halde, eski ikonlan tahrip etme süreci yenilerini -bu durumda, maddeselliğin ikonların- yaratma sürecine benzer. Bu sayede imge, ruhun tezahür edeceği bir yer olma rolünü saf maddenin tezahür edeceği bir yer haline gelecek şekilde değiştirir ve başkalaşım geçirir (Groys, 2014: 75).

15 Mayıs 1935 yılında Leningrad’da ölene kadar birçok sanat okulunda sanat eğitmenliği yapan Malevich, Lenin ve Trotsky’nin ölümünden sonra Stalinist rejimin soyut sanatı “*burjuva sanatı*” olarak adlandırması ve aşağılaması yüzünden kendi sanatını üretmesi ve sergilemesinden alıkonulmuştu (İnatçı, 2013: 80). Malevich 1935’te öldüğü zaman Leningrad’ daki sanatçılar Birliği’nde tabutu içinde saygı ile bekletilen ölüsünün başı üzerine, ‘*Siyah Kare*’ tablosunun daha düzgün bir örneği asılmıştı. Birkaç gün sonra küllerinin gömüldüğü mezarın başına üzerine siyah kare olan beyaz bir mezar taşı kondu. Sanatçıya ve arkadaşlarına göre bu taşın bir ikon özelliği olduğu söylenebilir (Lynton,2015: 80).

Yirminci yüzyıl’ın ilk yılları olan 1900’lü yıllar, Mondrian için akademik formasyondan net bir farklılaşma gösterip avangard arayışlar içine girdiğinin bunalımlı yıllarıdır. Bir yandan Van Gogh gibi doğanın vizyoner görünüm kırılmalarına meyil vererek, diğer yandan da geleneksel Flaman resminin tematik yörüngesinde dolanarak yeni, stilist bir arayış içine girerken, onun sonuçta ne tür bir plastik veriye ulaşacağıın ipuçlarını görürüz bu yıllarda. 1908 tarihini taşıyan (resim 41) ‘Gün Işığında Yel Değirmeni’ adlı eserinde paleti aradan kaldırarak, saf renk kullanımına yönelirken geleneksel fırça tuval ilişkisinden de koparak, yeni bir resim yapısının ilk örneğini oluşturur (İnatçı, 2013: 151).



Resim 41: Piet Mondrian, *Gün Işığında Yel Değirmeni*, 1909.

Mondrian (1872-1944) objelerin, formlarını çizilerek nasıl temel öğeler olan yatay ve dikey çizgilere dönüştüğünü bir ağacın formu üzerinde göstermek istemiştir. Bu, doğal gerçeğin soyut gerçeğe dönüştürülmesi denemesidir. Neo-plastisizm ilkesi, eşyanın, objelerin özüne inmektir (Kınay, 1993: 270). Burada, Mondrian'ın 'Ağaç'ında (Resim 42), Doesburg'un 'İnek'inde (Resim 43) olduğu gibi, hazırlayıcı bir aşama söz konusudur ve önemli bir didaktik değer bulunur. Bu didaktik değer, bu sanat anlayışının soyut ve kübist bir sanat içinde yetişmiş olmasından ileri gelir (Tunalı, 2013: 165).



Resim 42: Mondrian, *Kızıl ağaç* 1908, *Gri ağaç* 1912, *Çiçek Açan Elma Ağacı* 1912.

1910'lu yıllarda ise biçimi algılama ve görme olanakları sorunsalına merkezlenen analitik kübizm çalışmalarına katılır. Bazı resamlara göre Kübizm açıkça tam soyutlamaya giden bir yoldu. Bu ressamlar bu yolun sonuna kadar gitmek istemeyenleri sanatta betimleme geleneğinden ayrılmaktan korkmak ile suçluyorlardı. Hollandalı ressam Mondrian, Kübizm ile ilgi kurmadan önce, yıllarca doğacı bir ressam olarak çalışmıştı. Hollanda manzaraları, onun dikey ve yatay unsurları vurgulamaya; böylece elde ettiği iki boyutlu yapının yine Hollanda manzaralarına özgü verimlilik özelliği ile oluşturduğu gerilimden yararlanmaya yönlendirdi (Lynton, 2015: 74). Paris, Rusya ve kısa bir süre sonra da Hollanda'daki ressamların Kübizm yoluyla, uyanan ilgi neticesinde, resmin yapısı konusunda, resmi mimari bir yapı gibi ele almanın mümkün olup olmadığını sormalarına neden oldu. Piet Mondrian, evrenin nesnel yasalarını bir şekilde yansıtabilecek, açık ve disiplinli bir sanatın özlemini çekiyor, tablolarını en basit öğelerle kurmak istiyordu: Düz çizgiler ve saf renkler (Gombrich, 1999: 582).

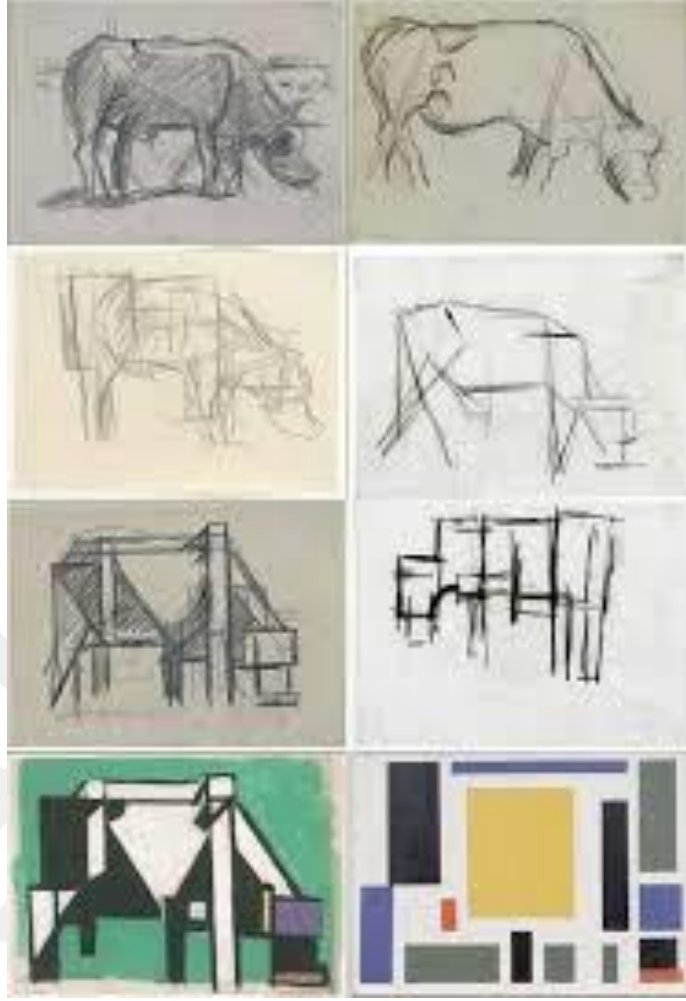
Kandinsky'den dört yıl sonra ilk soyut resim denemelerine başlayan Piet Mondrian soyut sanatı artık öznel yaşantıların anlatım aracı olarak değil, evrensel bir biçim dili olarak görüyordu. Kandinsky yazılarında soyutlama süreci üzerinde hiç durmamıştı. Mondrian'ın sanatında olsun, yazılarında olsun, ana sorun buydu. 1919'da yayınlanmaya başlayan 'De Stijl' adlı dergide çıkan 'Resim Sanatında Yeni Biçimlendirmeler' adlı yazısında: 'Günün uygar insanının yaşamı giderek doğadan uzaklaşıyor ve soyut

yaşama dönüşüyor' diyordu. Soyutlama sözünden Mondrian, bilincin eleme gücünü anlar ve bu gücü yerine göre 'yoketme' ve 'yıkma' (destruction) diye tanımlar. Yazılarında sık sık geçen evrensel-bireysel, nesnel-öznel, dış-iç, düşünce-madde, erkek-dişi deyimleri onun dünyayı karşıtlıkların savaşımı olarak anladığını gösteriyor. Bu karşıtlıklardan doğan denge bozuklukları, Mondrian'ın sanatının çıkış noktasıydı; bu sanatın ereğiyse uyum ve dengeye ulaşmaktı. Mondrian'a göre geleneksel sanat bu dengeyi bulamamıştı (İpşiroğlu, 1979: 60).

Dünyayı yeniden inşa etmek, Norveççe Nieuwe Beelding deyiminin söylediği şey budur. Almancaya die neue Gestaltung olarak tercüme edilen bu deyim Fransızca'ya yanlış bir şekilde neo-plastisizm diye yanlış bir şekilde çevrilir ve algılamak, görmek, inşa etmek arasındaki mesafeyi belirtir (Bonfand, 2015: 35). Mondrian'ın ve Theo van Doesburg'un resimleri, birbirine katılmış kareler, dikdörtgenler ve onları birbirinden ayıran çizgilerden oluşur. Bu resimlerin anlamı, yüzey gerilimlerinin mutlak dik açısında dile gelir. Bu ise, apaçık bir geometridir. Neoplastisizm, bu anlamda sanatın bir geometrileştirilmesidir (Tunalı, 2013: 181). Bu sanat görüşü ve estetik, her şeyden önce yeni bir biçim anlayışına dayanır. Bu anlayışın temsilcileri olarak Theo van Doesburg, Piet Mondrian ve Van der Leek olarak görülür. Anti-natüralizm'e ve soyuta dayanan bu sanat anlayışı, getirdiği estetik'i, neo-plastisizm adı altında savunur (Tunalı, 2013: 178). Theo Van Doesburg De Stijl dergisinin hareketinin kurucusudur. Mondrian'ın anlayışından derinden etkilenmiştir; ancak yalnızca araştırmalarında değil, harekete vereceği eğilimle de ondan ayrılacaktır. Sanatçı Van Doesburg, kamu insanı organizatör, propagandist olarak önemlidir. 1920 yılında yazdığı Klasik, Barok, Modern denemesi Bauhaus'un yayınları'ndan biri olacaktır. Dönemin avangard dergilerinde kendi adıyla ya da I. K. Bonset ve Aldo Canini takma adlarıyla çok sayıda makale

yazmıştır (Bonfand, 2015: 61). Soyut sanat 1920'lerden 30' lara uzanan süreçte de yoğun etkisini sürdürmüştür. Soyutun sanattaki tek somut gerçeklik olabileceğini savunan Theo Van Doesburg, soyut sanat anlayışını benimsemiş pek çok sanatçının görüşlerine tercüman olan 1930'da Paris'te kaleme aldığı 'Somut Sanat' manifestosunu (Antmen, 2009: 85) yayımlamıştı. Yalnız, kendisine '*calvin abstrait*' (soyut Kalvinist) denilen Mondrian, Stijl ideolojisinin katı saflığında, ısrar etti. Bu ideoloji grubundaki diğer üyeler, Mondrian'ın biçim sistemini zenginleştirmek istiyorlardı. Bu yönde Theo van Doesburg'un çalışmaları (1883-1931) dikkati çekiyordu. Onun keşfettiği üslup biçimlernesine '*Elementarizm*' deniyordu. Almanya'da verdiği konferanslarla (1920), Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Medelsohn, Taut gibi mimarların kişiliğinde Doesburg, 'stijl' ideolojisi için taraftarlar buldu. Le Corbusier (Jeanneret) de onlardan olduğunu bildirdi ve kendisiyle Amedee Ozenfant tarafından temel olarak Kübizm eğilimleriyle kurulmuş '*Purisme*' içinde Stijl fikirlerini kaynaştırdı. Theo van Doesburg ile Stijl fikirleri, Bauhaus'a da girdi (Turani, 1995: 611). Doesburg, 1916 yıllarına doğru, doğa biçimlerini (dansçılar, inekler, vb.), doğal örneğin işaretlerini, sıkı sıkıya yanyana bulunan yatay ve dikey dikdörtgenler örneğine dönüştürmekle geometri içine sokmaya başladı (Tunalı, 2013: 178).

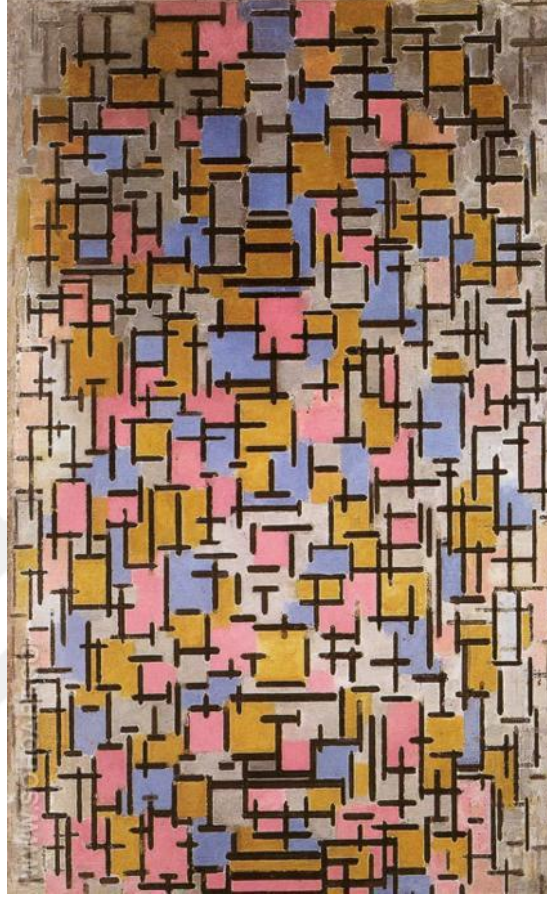
Theo van Doesburg'un meşhur ve etkili bir dizi tablosu, Kübizm'in dümdüz bir inek resminden (Resim 43) yola çıkarak aynı konuyu artık bir ineğe hiç benzemeyecek şekilde nasıl soyutladığını evreler halinde gösterir. Nitekim inek ile tablo arasında gözle görülen herhangi bir benzerlik olmadığı gibi, serinin ilk ve son resimleri arasında da hiçbir benzerlik yoktur. Ama van Doesburg, soyut sanatın doğadan -nesnel görsel gerçeklikten-yola çıkması gerektiğini anlatmaya çalışıyordu (Danto, 2015: 26).



Resim 43: Theo van Doesburg, *Compositions (The Cow)*, 1917 – 1918.

Van Doesburg'un 1924 -25 yıllarındaki resimleri De Stijl grubunun etkisi altındaki ilk döneminin dikey- yatay formülünü bir yana bırakmıştı. Lissitzky 'nin etkisi altında kalan Van doesburg artık daha dinamik daha coşkulu bir düzenleme peşindeydi. Lissitzky'nin yapıtlarının tersine, onun resimleri çapraz ızgara biçimlerinin, tualin kenarlarıyla kesiştiği ve tualin bütün yüzeyini kaplayan kompozisyonlardı. (Bu değişme karşısında Mondrian De Stijl grubundan ayrıldı, Van Doesburg ise dinamizm aradığını söyleyerek kendisini savundu). Bu Karşıt-Kompozisyonlar'la Lissitzky 'nin Prounları

arasında Van Doesburg dikdörtgen düzlemlerle, aksonometrik bir boşluk içinde bir çeşit soyut mimarlık deneylerine girişti (Lynton, 2015: 114).

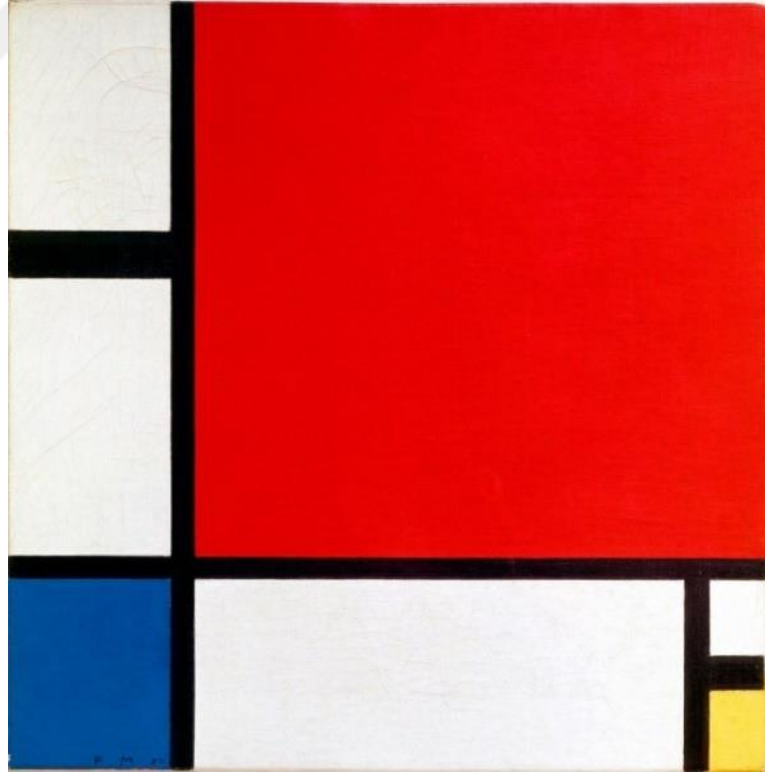


Resim 44: Mondrian, Kompozisyon, 119 x 75,1 cm, 1916.

Mondrian 1916 yılının yaz aylarında bir süre Hollandalı modern sanatçıların ve teozofistlerin sıklıkla bulunduğu Laren kentine gitmiştir. Burada, bir anlamda kökeni teozofist düşünceye dayanan üslubunun geometrik biçimde ilerlemesine yol açacak ‘Pozitif Mistisizm ya da Plastik Matematik’ olarak adlandırdığı yeni bir Yeni-Platoncu sistemi savunmakta olan ve 1905’te cemiyete resmi üye olmuş bir teozofist olan matematikçi M.H.J. Schönmaekers ile tanışması Mondrian’ın resminde sezgisel bir biçimde yerleşmiş olan ikiliklerin bilince taşınmasına da vesile olmuştur. Mondrian’ın

üretimini yeniden verimli hale getirenin bu tanışma olduğu düşünülebilir (Yılmaz, 2009: 273).

Mondrian, 1924 yılında çalışmalarını bağımsız olarak sürdürerek De Stijl ile ilişkisini kesmiştir. Mondrian'ın 'Yeni Plastisizm' olarak adlandırdığı geometrik soyut anlayışa göre sanat, evrenin değişmez yasalarının bir tür yansımasıdır. Bu yasalar, Mondrian'ın tuvaline çeşitli boyutlardaki dikdörtgenlerin oluşturduğu asimetric bir ağ olarak yansır. Kompozisyonda herhangi bir merkezi odak noktası bulunmaması, izleyicinin gözünü tuvaldeki ilişkiler ağına çeker: Mondrian'ın resmi tümüyle zihinsel, rasyonel, geometrik bir disiplin üzerine temellenmiş, dik ve yatay çizgilerin ve temel renklerin birbiriyle ilişkisi, bu yönüyle modernist anlayışın tam bir yansıması olarak görülmüştür (Antmen, 2009: 83).



Resim 45: Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon, 1921.

Yılmaz, Mondrian'ın De Stijl ürünü olarak değerlendirilebilecek *Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon* (Resim 45) eseriyle ilgili şu yorumu yapmaktadır: " Mondrian başlangıçta bu kadar basit görünen bir ayrıntı ile bütün elemanları birbirine bağlamış, her harekete bir karşı hareket getirerek büyük bir dinamizm ve denge sağlamıştır. Renkler, tuvalin kenarlarına farklı ölçülerdeki geometrik şekillerle dağıtılmış, resimde en geniş alan, biri geniş, üçü daha dar veya ufak olmak üzere dört beyaz düzleme bırakılmıştır. Burada kırmızı düzlemi iki taraftan kısmen kuşatan siyah, bütün tuvale, bütün öğelere daha fazla serbestlik getirirken tablonun sınırlarını aşmış gibidir. Bakıldığında eserde kırmızının sağ alta doğru ilerleyen hareketi bir müddet sonra beyaz ve siyahın tarafsız varlığı ile hafifletilerek, böylece büyük beyaz alan ve siyah konturları tarafından mavinin sağa kaçışı ile sarının özerk sağlamlığı arasında mutlak bir denge oluşturulmuştur. Bununla beraber, sağ üstteki beyazın yukarıya doğru açık ve serbest bırakılması, Mondrian'ın yel değirmenlerinden ve kilise kulelerinden anımsadığımız bir tinsel yükseliş duygusunun tuvalde canlanmasına sebep olmaktadır. Ayrıca büyük beyaz düzlemin her tarafının farklı bir renk ya da ton ile kuşatılması, boyutların çeşitlendirilmesi de burada ritmik bir hareketin oluşmasını sağlamakla beraber bu dahili ritim sadece iç dengeyi sağlamakla kalmaz, resmin dışında kalıyor gibi görünen, ancak aslında yayılma etkisi yüzünden, bir anlamda resme dâhil olan 'dışarı' ile de dengeyi kurar" (Yılmaz, 2009: 95).

Soyutlama aşamalarını Mondrian'ın yapıtlarında bir bir izleyebiliriz. Küçük karşıt renk kareleriyle çizgiyi görünmez hale getirmek, sanat yaşamının son iki yılında (1942-44) yapmış olduğu "*Broadway Boogie-Woogie*" ile "*Victory Boogie-Woogie*" de gerçekleşebiliyor. Bu eserin (Resim 46) bir diğer önemi, Mondrian'ın sınırsız kılınmış bir çerçeve yapısını keşfetmesidir. 'Victory Boogie-Woogie' de Mondrian'ın sanatı,

doğal ışıktan arınmış, içten ışıldayan mistik bir ışık ressamlığına dönüşür. Mondrian'ın monografisini yazan Michel Seuphor, onun sanatını kontemplasyon'a (Yoğun ve derin düşünce) dayanan bir tür metafizik ressamlığı diye tanımlar ve başından beri bu sanatın hep bu yolda geliştiğini söyler (İpşiroğlu, 1979: 63). Ama tabloyu basit bir oluşturucu olmanın ötesinde sorunsal merkezi olarak korur. Şövale tablosunun aşılması diye bir şey varsa ki bu tür *Aufhebung*¹³un kusursuz betimidir bu, atölyesinde aşılmış olanı içselleşmiş haliyle koruyan aşmadır. Sanki Mondrian tabloda sınır dışı ettiği üçüncü boyut atölyede yankı buluyor gibidir. İsteyerek ya da değil, Mondrian'ın atölyesi Depart Sokağı 26 numaraya taşındıktan sonra, eser işlevindedir, orada bulunan eserler kadar 'yapılmış' inşa edilmiş eser, eserlerin bağlı olduğu değişken öğelere bağlı eser. O, şövale, bütün gelenek boyunca resim yapan öznenin, ötekisi uzantısı, aleti, eser'e indirgenmesi olmuşken, harfiyyen ve fenomenolojik olarak eserin 'indirgenme' (etkisizleştirilmiş) yeridir. Mondrian bir masanın üzerinde çalışıyordu düz olarak asla cepheden değil (Bonfand, 2015: 56-58). Yani o artık şövaleden çıkmış sınırsızlık izlenimi içerisinde 'an'a mahkûm olmaktan ziyade 'an' ın içinde zamansallığı kazanmıştır.

¹³ Hegel'in felsefeyi ve dünya tarihini diyalektik bir süreç olarak görmesi onun 'aşma' olarak Türkçeye çevrilen *Aufhebung* kavramında içerilir. *Aufhebung*, yeninin eskinin içinden gelmesi, eskinin ise yeninin içinde yok olup gitmemesidir. Inwood'un da altını çizdiği gibi Hegel'de yeni olan, içerisinde eskiyi (geleneği) de içerdiğinden yeni içerisinde eski olan tamamen yok olmaz. Bu durum tinin kendisini henüz bilince tamamen açmamış olmasında temellenir. Bu noktada felsefe tarihinde ve bir bütün olarak dünya tarihinde birbirine karşıt olarak konumlanan kavramlar, özünde aynı gerçekliğin farklı görünüşleri olarak gerçekliğin kendisini oluştururlar. Hegel'in gözünde *Aufheben* eylemi tüm felsefi kavramların içinde en diyalektik olanıdır. Hegel *Aufheben* sözcüğünün iki anlama geldiğini söyler; hem 'son vermek', 'ortadan kaldırmak' hem de 'saklamak', 'korumak' anlamlarına gelir. Hegel'e göre aşılacak şey yok olmamıştır, aynı zamanda korunmuştur. Bu yüzden Hegel "bir şey ancak kendi karşıtıyla bir birlik haline geldiği kadarıyla kendini aşmıştır" der (Gültekin-Yıldız, 2016: 813).



Resim 46: Mondrian, Victory Boogie-Woogie, 1944.

İsmail Tunalı, Mondrian ve Doesburg'un konstruktivizminde, resim de böyle bir harmoniye katılır der ve burada, '*Boogy-Woogy*', tablosunun bir kanıt değeri taşıdığını ifade eder. Ona göre, "Bunun için resim, bir bakıma mimari olduğu gibi, bir bakıma da müziktir. Konstruktiv resmin yapıcı rasyonel bir yasalılığa dayanması, daha önce işaret etmiş olduğumuz gibi, onu bir yandan modernmimariye, 'Bauhaus'¹⁴a bağlıyordu, öbür yandan da özellikle caz müziğine bağlıyordu. Konstruktivizm, resimde dikey ve yatay biçimlerin bir komposition'u olarak özellikle caz müziğine paraleldir. Çünkü caz

¹⁴Bauhaus Okulu: Almanya'nın Weimar kentinde 'geleceği kurmak' idealiyle açılan Bauhaus Okulu da Rus Konstrüktivistleri gibi, estetik amaçlardan çok toplumsal amaçlara yönelmiş bir yapı olarak kurulmuştur. Sanat ve zanaati buluşturmayı ve dönüştürmeyi amaçlayan Bauhaus düşüncesinin temelinde, geleneksel akademik sanat eğitiminin toplumun gereksinimlerine çözüm üretebilecek sanatçıları yetiştirebilmesinin çok uzağında olduğu inancı vardır. Okulun kurucusu mimar Walter Gropius (1883-1969), bu düşünceden yola çıkarak 'yapı evi' adını verdiği Bauhaus'u bir tür 'atölye-okul' olarak tasarlamıştır. Gropius, bu okulda zanaatçıların ve sanatçıların eğitimde ve üretimde birlikte çalışmasını öngörmüş, güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımı yok etmeyi amaçlamıştır. "Sanat ve Teknoloji: Yeni Bir Birlik" sloganıyla yola çıkan Bauhaus, endüstriyel üretime yönelik yeni bir model üretmeye çalışmış, modern endüstriyel ve mimari tasarım alanındaki ilk önemli örnek olarak 20. yüzyıla damgasını vurmuştur. Günümüzde Bauhaus ilkeleri üzerine temellenen çok sayıda sanat ve tasarım okulu bulunmaktadır (Antmen,2009:107).

müziğinde de objektif ve soyut ifadelerin aritmetik bir yasalılığı söz konusudur. Konstruktif sanat, ‘*Stijl*’ estetik’ inde amaçladığı ‘denkleşmiş kosmik harmoni’ye ulaşmada çağın mimarisi ve caz müziği ile belli bir paralellik içinde bulunur. Bu, ‘stijl’ estetik’inin ve resmin sınırlarını aşar ve öbür sanat türleri ile de ontolojik bir ilgi içinde bulunan tümel bir sanat istemine ulaşır. Bu niteliği ile de o, gerçek anlamında çağdaş bir sanat olur” (Tunalı, 2013: 181).

Aslında plastik ve fonetik sanat eserleri aynı duyguların değişik formlarda ifadesinden başka birşey değildir. Etienne Souriau'nun sanatları karşılaştırarak sınıflandırma sistemi, Richard Wagner'in Gesarntkunst, Walter Gropius'un Bauhaus denemeleri bu görüşü pekiştirir. Birçok sanatçı, değişik zamanlarda sanat türlerini birbirilerini tamamlayan formlar olarak düşünüp uygulamalar yapmışlardır. (Kınay, 1993: 268). Bu görüşün gerçekleştirilmesi Tunalı’ya göre, Bauhaus ile birlikte hayatın iç dinamiklerinde uygulanır hale gelmesiyle etkili olmuştur. (Tunalı,2013: 214).

İslam sanatının özelliklerinden biri olan günlük kullanım nesnelерinin çoğu kez sanata dönüştürülmesi ve bunlara estetik bir değer katılması (Cambridge, 331: 2005), aslında Doğu’nun çokta uzak olmadığı benzer anlayışın, Batı’da farklı bir versiyonuyla gelişip Osmanlı’da ‘*ehl-i Hiref*¹⁵ teşkilatı olarak bilinen bu modelin moderniteye

¹⁵ Ehl-I Hiref Teşkilatı: Osmanlı sarayındaki sanatçı ve zanaatçı teşkilatıdır ve asıl etkinliğini 16. ile 18. Yüzyıllar arasında sürdürmüş bir sanat kurumudur. Sarayın sanat ve zanaat alanındaki ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla kurulan bu sanatçı topluluğunun teşkilat yapısı zamanla Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) döneminde oturmuş olmakla birlikte, Sultan II. Bayezid (1481 -1512) döneminden itibaren böyle bir teşkilatın varolduğu bilinmektedir. Hiyerarşik bir düzene sahip olan Ehl-i Hiref ‘in teşkilat yapısında, ser sanatkâr, kethüda ve şakirdan gibi unvanlar bulunmaktaydı. Usta ve çırak ilişkisine dayanan bir çalışma düzeni olan sanatçı topluluğu bu anlamda, eser üretiminin yanında bir eğitim kurumu olma özelliği de taşımaktaydı. Siparişlerini hazinedar başıdan alan saray sanatkârlarının büyük bir kısmının üretimlerini şehir içinde bulunan dükkânlarında ve evlerinde gerçekleştirdikleri bilinmekle beraber, bir kısmının atölyeleri sarayın civarında bulunmaktaydı. Ehl-i Hiref kurumuna alınacak kişiler devşirme ve peçnik olanlar arasından veya saray dışından bir sanat dalında yeteneğini ispat edenler arasından seçilirdi. Teşkilata alınanlar Şakird olarak göreve bağlar, bağlı oldukları bölüğün ustaları tarafından yetiştirilirdi. Kendi bölüklerindeki başarıları o bölüğün başsanatkârı tarafından değerlendirilir, yeterli bulunurlarsa üstatlığa geçerlerdi. Bu anlamda, Ehl-i Hiref teşkilatı usta çırak ilişkisiyle üretim yapan bir eğitim kurumu özelliği taşımaktadır.

uygulanmasıdır. Tunalı şöyle ifade etmektedir: “Böyle bir dünyanın yaratılmasında, geçen yüzyılın ilk çeyreğinde kurulan Bauhaus’un getirdiği sanat-zanaat bütünlüğü anlayışı etken olur. İnsanın dışında, insandan yoksun olan, ancak bir öykünme objesi olabilen dünya, geleneksel sanatın anladığı dünyası, Bauhaus’un getirdiği anlayışla, dünya insanın ona yüklediği duygu, düşünce, hayalgücü ve itilimleriyle insan’sal, sanatsal ve estetik bir dünya olur. Sanat, müze ve galerilerin kapalı mekânından yaşam mekânına, sokaklara, evlere, evlerin iç mekânına, gündelik kullanım eşyasına kadar yayılır. Bunun estetikçe anlamı, bir estetik değer olan güzelliğin bir yaşam pratiği olan işlevsellik ile bütünleşmesi ve sanatın, modernitenin düşünsel, soyut mekânından çıkıp reel mekâna, yaşam mekânına gitmesi demektir. Böylece dünya sanatsal ve sentetik bir dünya olur. Bütün bu oluşumlar, çağdaş bilim ve felsefe temeli üstünde gerçekleşir (Tunalı, 2013: 214).

Bauhaus okulunun ilk eğitimcileri arasında Wassily Kandinsky (1866-1944), Lyonel Feininger (1871-1956), Oscar Schlemmer (1888-1943), Paul Klee (1879-1940) ve Johannes Itten (1888-1967) gibi sanatçılar bulunur. Bütün bu eğitimcilerin özellikle vurguladıkları nokta, bireyin, yaratıcı bir kişilik olarak kendi kendini keşfetmesidir. Dolayısıyla Kandinsky'nin önceki yıllarda Rusya'daki Vkhutemas okulları için hazırladığı ama fazla bireysel bulunan program, bireysel yaratı sürecini dışlamayan Bauhaus'ta, özellikle ilk yıllarda, benimsenmiştir. Klee 1930'a, Kandinsky de 1922'den 1933 yılına kadar Bauhaus'ta eğitimcilik yapmışlardır (Antmen, 2009: 107).

Hitler, 1937 yılında Haus der Deutschen Kunst'da, gerçek ve milli Alman sanatını tanıtmak için Nasyonal-sosyalizmin propaganda Bakanı Goebbels'in girişimiyle bir sergi, Modern denilen sanatın tanınmış sanatçılarının eserlerinden bir başka sergi,

Entartete Kunst (yozlaşmış sanat) sergisini açmıştır. Bu serginin de açılışında Hitler, Goebbels ve partinin ileri gelenleri hazır bulunmuştur. Avant-garde sanatçıların en tanınmış eserlerinden oluşan sergi Entartete Kunst, Bolşevikliğin ve yahudiliğin yıkıcı faaliyetinin ‘*Kültür Belgeleri Sergisi*’ olarak tanıtılmıştır. Sanat Nasyonal-Sosyalizmin (Nazizimin) politik ve kültürel propaganda aracı haline getirilmiş ve 1933 yılında Gropius'un Bauhaus'u kapatılmış, Gropius ve bazı arkadaşları Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmişlerdir (Kınay, 1993: 309).

Böylelikle iki dünya savaşı arası yıllarının iki büyük Avrupa akımı, yani Mondrian, Leger ve Bauhaus tasarımcıları tarafından temsil edilen formalist Pürist-Soyut eğilim ile Gerçeküstücü Ernst, Dali ve Andre Breton (aynı zamanda 1915'den beri New York'ta yarı yerleşik Mareel Duchamp) tarafından temsil edilen akıldışı, duyuşal ve dışavurumcu eğilim New York'a aktarıldı. Bu iki akım Paris'te birbirlerini dışlamıyorlarsa bile genellikle karşı kamplar olarak değerlendirilmişti. Ancak bu durumdan habersiz Amerikalı sanatçılar her ikisine de açık ve fikirlerini kabul etmeye hazırды (Honour, Fleming, 2016: 833).

2.2. DOĞU SANATINDA SURET VE ÜSLUPLAŞTIRMA

Sözlükte “şekil, biçim, benzer ve örnek” anlamına gelen suret kelimesi felsefe terimi olarak bir şeyin mahiyeti, onu o şey yapan özdür. İbn Sînâ bu konuda beş ayrı tarif vermekteyse de en yaygını “bulunduğu şeyi güç halinden fiil alanına çıkaran cevher” şeklinde olanıdır (Kaya, 2009: 539). Arapça’ da resim ve resim yapma karşılığı olarak daha çok sûret (çoğulu suver) ve tasvîr kullanılır. Sûret ve suver yanında aynı kökten türeyen fiiller Kur’ân-ı Kerîm’ de insana Allah tarafından verilen şekli ifade etme bağlamında yer alırken (Al-i İmrân 3/6; el-A’raf 7/11; Gafir 40/64; et-Tegabün 64/3; el-

İnfitâr 82/8) birçok hadiste bunun yanı sıra “resim ve heykel” anlamlarında da geçer. Aynı kökten musavvir (biçimlendiren) Allah’ın isimlerinden biridir (el-Haşr 59/24). Bunlarla ilgili olan timsâl kelimesi Kur’an’da çoğul şekliyle (temâsîl) iki âyette yer alır (el-Enbiyâ 21/52; Sebe’ 34/13). Bunlardan ilkinin “putlar” mânasında olduğu açık olup ikincisinin anlamı tartışmalıdır. Sûret ve timsal “bir nesnenin şekli, resmi” ve “heykel” mânasındadır. Bazı hadislerde bu kelimelerin beraberce veya birbiri yerine kullanıldığı görülür (Başoğlu, 2007: 570). Birkaç hadiste Peygamber’in “Allah’ın en büyük azabını görecekte olanlar musavvirlerdir” dediği rivayet olunur. Bunlardan birinde hadis şöyle devam eder: “Bütün musavvirler ateştedir. Allah ressamın yaptığı her resim için bir nefis koyar ve bu ona Cehennem’de azap verir...” Bu hükmün aşırı sertliğine anlam verebilmek için, Kur’ân’da el-Musavvir’in Allah’ın isimlerinden biri olarak geçtiğini hatırlamak lâzımdır. Gerçekten de Haşr suresinin 24. ayetinde şöyle denmektedir: “O Allah ki, yaratandır, yoktan var edendir, musavvir’dir. En güzel isimler O’nundur. Göklerde ve yerde ne varsa O’nu tesbih eder. O azizdir, hakîmdir.”

Bazı başka ayetlerde savara fiili Allah’ın yaratma eylemini, suret de bu eylem sonucunda hasıl olanı ifade etmekte kullanılmıştır: Örneğin Âl-i İmrân suresinin 6. ayetinde “Rahimlerde size dilediği gibi suret veren (yusavvirukum) O’dur. O’ndan başka ilâh yoktur. O azizdir, hakîmdir.” denmektedir. Teğâbun suresinin 3. ayetinde “Gökleri ve yeri hak olmak üzere yarattı. Size şekil verdi (savvarakum) ve görüşlerinizi (suvarakum) güzel yaptı. Dönüş O’nadır.” sözleri yer almaktadır. İnfitâr suresinin 6–8. ayetlerinde ise şöyle denmektedir: “Ey insan! Kerîm olan Rabb’ine karşı seni aldatan nedir? Ki O seni yarattı, sana layıkıyla biçim verdi ve seni bir itidal üzere kıldı; O seni dilediği surette (suratin) tertip etti” (Schick, 2017: 34-35). Burckhardt, İslâm’ın insan imgelerini, yaratılanın kutsal karakteri söz konusu olduğu için menettiği

doğru değildir diyerek şöyle bir tespit yapmaktadır: “Tersine, Kur’ân’ın öğrettiği gibi, insan Allah’ın yeryüzündeki vekili (halife) olduğundan bu yasak vardır. Peygamber, Allah’ın Âdem’i ‘kendi suretinden’ yarattığını açıklar; burada suret nitel bir benzerlik anlamına gelir, çünkü insan Allah’ın yedi “Zatî” sıfatını yansıtan yetilerle donanmıştır, yani, hayat, ilim, irade, kudret, işitme, görme ve konuşma” (Burckhardt, 1994: 242). Schick, konuya şöyle bir yorum getirir: “Bu durumda, bir insandan söz edildiğinde, musavvir kelimesinin Allah’a mahsus olan yaratma eylemini kendine mal etmiş kişi anlamında kullanılması doğaldır. Yani konu alelade bir resim yapan değil, gerçek Yaradan olan Allah’ın yaptığını kendisinin de yapabileceğini iddia eden yahut buna kalkışan mağrur kişidir” (Schick, 2017: 34-35). Bu ayetlerden ilkinde geçen ‘temasil’ sözcüğünde tapmak için yapılan put objesine dikkat çekilirken, ikinci ayette geçen ‘temasil’ sözcüğünde ise, tapmak maksadı olmayan tasvirler (heykel, resim vb) üzerinde durulmaktadır”. Ona göre; Kur’an da daha çok kendisini tapılmak için resimli ve nakışlı taşlardan yapılan heykel ve tasvirler, ‘Sanem’ ve ‘Vesen’ kavramıyla ifade edilmektedir. Özellikle temasil kavramının geçtiği ayetlere baktığımız zaman canlı figür yapmanın yasaklarına ya da yasallığına dair açık bir hüküm yoktur. Eğer Sebe suresi 13. ayet gözönünde tutulacak olursa tapmak maksadıyla olmamak şartıyla ne tasvir ne de musavvir konusunda olumsuz bir yargıya varmak mümkün görünmemektedir” (Altıntaş, 2002: 36-37).

Konuyla ilgili Nusret Çam da yakın bir tespitte bulunmaktadır; “Eğer resim yapmak bu kadar büyük bir cezayı gerektirecek olsaydı, mutlaka diğer büyük günahlar gibi Kur’anı Kerim’de açık açık zikredilmesi gerekirdi. Kaldı ki buradaki ‘musavvir’ kelimesinden maksadın, tapmak için put yapan kimseler olduğu “azabı en şiddetli” ifadesinde zaten zımnen mevcuttur. Zira dinimize göre en şiddetli cezaya çarptırılacak olan kimseler

putperestlerdir. Nevevi, bu hadisi resmin aleyhine bir delil olarak ileri sürmüş ise de Bedrettin Ayni Taberiye dayanarak bu hadiste zikredilen ‘musavvirler’ den’ maksadın tapmak için resim ve heykel yapan kimselerin olduğunu gayet isabetle belirtmiştir. Ayni ‘ye göre’ Kıyamette azabı en şiddetli olan kimse, putperest olan Firavun’dur. O halde, buradaki tasvir yapan kimseler ifadesinin içine ancak put yapan kimseler girmektedir” (Çam, 2012: 59).

Bu yüzden Peygamber’ in, suret yapanlara, ellerinden geliyorsa işin sonunu getirme çağrısında bulunulacağını söylediği rivayet edilir. Şöyle hadisler vardır, örneğin: “Bu suretleri yapanlar, Kıyamet Günü’nde cezalandırılacaklar ve onlara denecek ki: ‘Yarattığınız şeye ruh üfleyin. Allah demiştir ki: ‘Kim Benim mahlûkatımın benzerini yaratmaya çalışandan daha şerîr olabilir? Bir tohum, bir zerre yaratsınlar bakalım.’” Dolayısıyla, İslamda tasvir yasağı ancak bir kul, Allah’ın yaratışını taklide teşebbüs ettiği takdirde geçerlidir” (Schick, 2017: 34-35). Resul-i Ekrem, üzerinde canlı resimleri bulunan eşyalar sebebiyle Cebrail’in eve girmeyip, resimlerin baş tarafının kesilmesini veya örtünün yere serilmesini istediğini bildirmiştir. Resim çizmekle geçimini sağlayan bir kimsenin bu konuda kendisine danıştığı İbn Abbas, resim çizenlerin ahirette cezalandırılacağına dair hadisi aktardıktan sonra eğer işini sürdürmek zorundaydı cansız şeyleri ve ağaçları çizmesini tavsiye etmiştir. Resul-i Ekrem üzerinde haç resmi bulunan ev eşyalarını kaldırmıştır. Kız çocuklarının oyuncak bebeklerle oynamasına izin vermiştir. Resulullah, namazda kendisini meşgul ettiği gerekçesiyle üzerinde resim bulunan bir örtünün kaldırılmasını istemiş, başka bir rivayete göre ise dünyayı hatırlattığı gerekçesiyle üzerinde kuş resmi olan bir örtüyü kaldırmıştır. Bununla birlikte Hz. Peygamber'in kumaş üzerindeki nakışı bu yasaktan müstesna tuttuğu, bu

sebeple bazı sahabilerin evlerinin kapısına resimli perde astığı rivayetler arasında zikredilmektedir (Başoğlu, 2007: 579-580).

Sabri Hizmetli; Peygamber Efendimizin yaşadığı cahiliyye döneminin düşünüş ve inanç felsefelerini şöyle açıklar: “Hicaz halkı, İbrahim ve İsmail peygamberlerin Allah' ın birliği esasına dayanan dini telkin etmeleri üzerine, İslam olmuşlarsa da, İsmail Peygamber'in vefatından sonra geçen uzun zaman içerisinde gerçekleri unutarak ve doğru yoldan uzaklaşarak putlara tapınır olmuşlardır. Neticede, aralarında İslam'ın gelişine kadar varlığını sürdüren ve önemli ölçüde yabancı unsurlardan oluşan putperestlik yayılmıştır. Öyle ki, putperestlik bölge halkının sosyal ve ekonomik yaşantısının da temel faktörlerinden biri, en önemli gelir kaynağı olmuştur. Araplar hem özel hem de genel özellikleri olan putlar edinmişlerdir. Her kabilenin hususi putları olduğu gibi, birçok kabilenin ortaklaşa kabul ettiği ve tapındığı putlar da vardı. İbn Kelbi gibi yazarlar, Arabistan putperestliğini Kâbe'nin perdedarı Amr b. Cuhay el-Huzâi ile başlatırlar. Hastalığına şifa aramak üzere Şam'daki Belka'ya giden Amr, burada, bir suda yıkanır ve şifa bulur. Öte yandan Belka halkının putlara taptıklarını görür. Putların kendilerine tapınılan ve düşmanlara karşı yardım edilen şeyler olduğunun söylenmesi üzerine putlardan bir tane alır, Mekke'ye getirip Kâbe'ye koyar” (Hizmetli, 1991: 66-67).

Böyle bir ortamda Hz. Peygamberin bu şekilde yasaklayıcı bir telkin de bulunması tevid akidesinin Müslümanların yaşayışlarına sirayet etmesinin amaçlanması açısından gayet normaldir. Kendi elleriyle yaptıkları putlara tapan bir zihniyete sahip kültürün, inanç değerlerini değiştirmek adına, bu şekilde yasaklama gereklilik arz etmektedir. İslam peygamberi şiir konusuyla ilgili herhangi bir yasak getirmemiştir. Arap dünyasında o dönemde, şiir sanatının oldukça etkili olduğu bilinmektedir. Zira şairlere

çok itibar etmişler, çocuklarının şair olmasını istemişler ve şairleri o toplumun efendisi olarak görmüşlerdir. “Arapların İslamiyet’ten önceki dönemden günümüze kadar ulaşan en büyük sanat eseri şiirdir. Kendisini insanların en güzel konuşanı olarak tarif eden ve” Ben cevâmiu’l-keîm ile gönderildim.” (Buhari Cihad 122 no 2977; Müslim Mesâcid 6: no 523) buyuran Hz. Peygamber, “Şiir, Arapların vurgulu sözlerinden bir sözdür ve onlar toplantılarında bununla konuşur ve aralarındaki kinleri onunla açığa vururlar” dedikten sonra eski şiirden bir dördlük okuması O’nun yaşadığı toplumdaki insanlar (Araplar) için şiirin ne anlama geldiğini çok iyi bildiğini göstermektedir (Güleç, 2017: 123-146). Bu nedenle Peygamber şiirin gücünü İslam davasına yönlendirmesi gerektiğini anlamıştı (Cambridge, 2005: 325). Hz. Peygamber her bir ferдинin şiir bildiği ve söylediği bir ailenin içinde yetişmiştir. Halalarının şair olduğu, amcalarının şiirler söylediği, amcaoğullarından birinin devrinin meşhur şairlerinden biri olduğu, kızı Hz. Fatıma’nın ve torunu Hz. Hüseyin ile en yakın arkadaşlarının günümüze kadar ulaşan şiirleri olduğunu düşündüğümüzde şiirle olan alakasını görebiliriz. (Güleç, 2017: 123,146). Hz peygamberin şiire karşı tutumu olumlu olmuştur. Buradan da anlaşılacağı üzere manası ve muhteviyatı ile, dini vecheleri zedelememek kaydıyla sanat dinimizde yer almaktadır. Hadiste nakledilen “*musavvir*”; “tapmak” fiiline hizmet edecek put yapanları, “*Vahdet*” düşüncesine zarar verecek her türlü biçimi, kast etmektedir. Döneminin toplumsal dinamiklerini bilen ve yeni din düşüncesini tebliğ görevini üstlenmiş bir liderin, hitap ettiği kitlenin yapısına vakıf olarak yanlış inanışlara karşı “anlam” yükleyici ifadeleri, bu çağa rağmen geçerlidir. Yaşamda bazı mevhumları araç olmaktan çıkarıp putlaştırıyorsak, bu suretlere can verip tapınacak bir nesne haline getiriyoruz demektir. Hz. Peygamberimiz (SAV)’ in hadislerindeki mana her türlü putlaşmayı yasak edici fikriyata ve uygulamalara yönelik açıklamalarıdır. Burckhardt,

“İslam'da ikona karşı çıkışta islamın belirlediği iki farklı hususa değinir,” Her şeyden önce, bu tavır, sureti, ister istemez sınırlı ve tek yanlı olan bir sanat eseri ile taklit edilebilen ne de zapt edilebilen ‘Allah suretinde’ yaratılmış olan insanın asli saygınlığını güvence altına alırken, öte yandan da nisbi ve son derece geçici bir tarzda bile olsa, ‘put’ haline gelebilecek hiçbir şeyi insanla Allah'ın gayb hazreti arasına kesinlikle sokmaz. Her şeyden önemlisi ‘Allah'tan başka tanrı olmadığına’ tanıklık demek olan şهادettir; böyle bir iman ve ikrar, ulûhiyetin her türlü objektifleştirilmesini, daha ortaya çıkmadan eritir” (Burckhardt, 2013: 59).

Sanatın, İslam doktrini üzerine inşa edilmesin sebebi, Kur'an-ı Kerim'in “Muhakkak biz insanı *“ahseni takvim”* (en güzel ve en mükemmel şekil. İkinci anlamı ise insandır) olarak yarattık” (Tin suresi, 4) ayetiyle yakından ilgilidir. Ahseni takvim olarak yaratılmış insanın bu mükemmel yaratılışını bozmak istemeyen Yaratıcı, ona güzelliğini muhafaza edecek formüller verir. Hz. Peygamberin sözleri (hadis) ve davranışları (sünnet) bu formülü nasıl kullanacağını gösteren reçeteleridir. Tüm bunlar müslümanın yaşam tarzını belirler. Şekil güzelliği verilen insanın, ruh güzelliğini de takamül ettirmesi istenir. Çünkü insan her halükârda güzel yaratılmış güzele hizmet etmek üzere kurgulanmıştır. *“Allah güzeldir, güzeli sever”* hadisi şerifine göre insan, yoluna güzellik düsturuyla yön verecektir. Bu yönde sanat da Müslüman sanatçının seçimlerine ve uygulamalarına etki edecektir. Hadislerin doğrultusunda suretten kaçacak kendi oluşturdukları bir *“anlam sanatı”* meydana getireceklerdir. Bu Müslüman sanatçının bilinçli bir tercihidir. Soyuta yönelim sağlayan ‘suretin’ tesiri midir, yoksa ‘vahdet’ felsefesinin tinsel bir neticesi midir? İslam peygamberinin latif ve ruha dayalı hikmetli sözleri ve uygulamaları ona inananların kişisel gelişimlerinde ilham kaynağı olmuş, hedefleri ve planları bu şekilde sosyal yaşamlarında değişime yol açmıştır. Bu olumlu

değişim elbete ki sanatında da belirecektir. Koç'a göre, İslam sanatının hüsn-i hat, tezhip arabesk (rumi) ya da minyatür vb. sanatlara yönelmesi onun manevi gayesinin bir sonucudur. Dolayısıyla bunu, puta tapmayı önlemek için konulmuş bir' tasvir yasağı' şeklinde değerlendirmek, ki bu konu bugün içinde geçerlidir, eksik bir açıklama olacak, İslam'ın soyutlama ve üsluplaştırmaya yönelmesinin arkasındaki gayeyi gölgede bırakacaktır. Çünkü soyuta yönelişte islamın '*tevhid ve tenzih*' ilkesi söz konusudur. (Koç, 2009: 20). Görülüyor ki resimde ve heykel'de İslam rönesansı olmayışının sebebi tasvir yasağında değil İslam dininin ve düşünün mahiyetinde yarattığı hassasiyettir (Yetkin, 1952: 47).

Oleg Graber İslam sanatının formlara yeni bir "simgesel anlam" getirmesini şu şekilde açıklar: "Erken İslam sanatının tasvirden kaçınması gerçekten de bilinçli bir olgudur ve bu bilinç belli bir doktrinden a priori olarak değil, Müslümanların karşılaştıkları formlar sözlüğüne gösterdikleri tepkiden kaynaklanmaktadır" (Grabar, 1988: 72). Bu bilinçli tercihten teşekkül eden tepki aslında etkiyi meydana getirmektedir. Oleg Graber, Müslümanların sanatlar karşısındaki genel tutumunun oluşmasında ne bir doktrine ne de zihinsel, ya da kendinden önce var olan dinsel kökenli bir etkiye bağlanılamayacağını ifade etmektedir. Burckhardt, insanın imgesinin her zaman insanın kendisine yakıştırdığı bir imge ve bu imge, imgeyi yaratanın kendisiyle ilgili olduğunu, bu yüzden imgeyi yaratanın yaptığı büyüden kendisini hiçbir şekilde kurtaramayacağını ileri sürer. Ona göre, giderek hızlanan etki tepki aşamaları ile birlikte Avrupa sanatının tüm süreci asıl olarak insanla imgesi arasında bir diyaloga girmiştir. İslâm ise, erken bir aşamasında bütün bu ihtiraslı psikolojik aynalar oyununu yasaklamış ve insanın her şeyden önce gelen değerini korumuştur" (Burckhardt, 1994:231-232). Bu nedenden müslüman sanatçı her zaman temkinli davranmış hadisleri şümul bir gösterge kabul

ederek “fani” olduğunun farkındalığında, baki olana yönelerek surete “nokta” koyup, soyut bir tamayülle harf harf yazıyı, kutsal bir görsel biçime dönüştürmüştür. Görünenin ardındaki görünmezi tasarlayarak imajları tevhit tasavvuruyla üsluplaştırmış, kendine özgü terminolijisiyle, kavramsal, sembolik manalar ihtiva eden motiflerin yer aldığı mücerret bir sanat haline gelmiştir.

Kur’an ilk ayeti ‘oku’ (Alak suresi,1. Ayet) emriyle okuma yazma bilmeyen bir topluma hitap etmektedir. “Nûn. (Ey Muhammed!) Andolsun kaleme ve satır satır yazdıklarına ki, (Kalem suresi, 1. Ayet) oku emrinden hemen sonra yeminle güçlendirerek yazmaya yönelik bir ayetin gelmesi, okumanın yazma ile bağıntısını ifade etmektedir. Yazmak okumaya, okumak düşünmeye, düşünmek tasarlamaya teşvik eder. “İnsanları sürekli sağlıklı düşünmeye davet eden Kur’an’ın, akla 49 kez atıfta bulunması ve yapılan bütün atıflarda aklın isim ve mastar halinin yani donuk şeklinin kullanılmaması, bilakis fiil ve türevlerinin seçilmesi, insanların sürekli akla işlerlik kazandırmasına yönelik bir vurgu olmalıdır” (Gözütok, 2005: 79). Kalem yazıyla mestane bir hal ile kâğıda dokunmaktadır. Ve bu mestane dokunuş imgeleri silerken aşkınlık meydana gemekte ve ‘İkra’ (oku) emri nesne de yazıyla varolmaktadır.” Zikredilen ayette geçen kalem kelimesi hakkında âlimlerimiz kalem lafzının geçtiği diğer üç ayetten farklı olarak iki değişik görüş doğrultusunda fikir beyan etmişlerdir. Bu görüşlerden biri ayette geçen kalem ifadesinin diğer üç ayetin tefsirlerinde geçtiği üzere bildiğimiz, ellerimizdeki kalem manasıdır. Ayette zikredilen kalem bildiğimiz kalemdir. Mücahid, ise buradaki kalemden maksadın Kur’an’ı yazan kalem olduğunu söylemiştir. “Nûn”, bazı sûrelerin başlarında bulunan harflerdendir. Bazılarına göre Nûn; balık, bazılarına göre ise divit veya mürekkep anlamınadır. Ancak kalem ve yazı ile birlikte zikredilmesi, Nûn’un divit veya mürekkep anlamına geldiği görüşünü güçlendirir (Koçak, 2014: 317,318). Bu da

okumayı emreden bir dinde, okunacak bir metnin yazılımını koşul ve gereklilik olarak ortaya koymaktadır. İnsanın surete olan meylini yazmaya doğru çevirerek, ‘yazmak ve okumak’ olarak kodlamasıdır. Artık bundan sonra göz ehilleşerek yazıyla beden bulacak, soyutlaşacak ve İslam kültürünün oluşumunda suretten surete doğru, düşünceyle evrilen bir anlayış hayat bulacaktır. Bu evrensel anlayış sanatında figürü görmezden gelecek nesneye de başka bir hüviyet kazandırarak ilk önce öldürüp sonra tekrar kendi nefesiyle diriltecektir. Belting’e göre, Allah’ın vahiyleri’nin aracı olan kelam, resmi bertaraf ederek tekeli kurmuştu. Allah’ın ancak yazıyla aktarılabilen ve kaydedilebilen özgün bildirisiydi kelam. Yazıda, kendini cismen göstermeyen görünmez bir Tanrı ‘konuşuyordu’. Bu nedenle, en uygun araç yazıydı. Soyutluğu ile cisimler dünyasına o kadar yabancıydı ki, her tür putperestliğe kapalıydı ve Allah’ın insanların bir kavramına ya da insan görünümüne indirgenmesine engeldi (Belting, 2012: 74-75).

İslam sanatında, suret yasağı sanatçının anlamlandırma cevabıdır. Kur’an da net çizgilerle yasaklanmamasına rağmen gönüllülük esasıyla hikmet penceresinden bir bakışla, onun aşk eliyle reel olanı değiştirme çabasıdır. Sezai Karakoç bu hikmet penceresini nesnenin soyutlanırken geçirdiği değişimin yaratış sırrına şöyle değinir: “Soyutlama, doğanın kemiğini, iskeletini görmek, geometrisine ermek ve matematik imkânlarını kurcalamak, yeni eserin üzerine oturacağı şematizmi yakalamak çabasıdır. Bu çabayı, doğrudan, ya da dolaylı göstermeyen sanatçı, eseri doğuran “büyük değişimin anahtarını ele geçiremez. Bütün anahtarlar, kuşkusuz, Tanrı’nın elindedir. Sanatçı, uğraşarak onlardan bazılarını ulaştırır. Her çağda yenilerine ulaşılır. Ama, yaratış sırrı gereği, yine de sonunda “anahtarlar, Tanrı’da kalır” (Karakoç, 2014:13). Bu bakış İslam sanatında ki soyutlayışı, batıdaki soyut sanattan da ayıran noktadır. Figürü

reddederken birinde inancından kaynaklanan argümanlarla o sırla buluşma ve ulaşmanın getirdiği tevhidin gerçekliği ile, 'ben'in yok olmasıyla bilinçlilik yaratarak maddeyi saflaştırma halidir. Batı sanatında ise görmenin görmesi şeklinde belirir ve içkin bir aşkınlıkla muhtevasına hiçbir şeyi almayan saflıkta, 'ben'i ortaya çıkardığında gerçekleşir. Seyyid Ahmet Arvasi, İslam Peygamberi dışında peygamberlerin sureti yasaklamasıyla ilgili şöyle demektedir, "Bazıları, sadece Peygamberimizin "*suretleri*" menettiğini sanır. Oysa bu, bütün peygamberlerin ortak davranışıdır. Gerçek Musevilik de, İsevîlik de, "*sûretlere tapınmayı*" yasaklar, putları silkip atar. Bakınız, bu konuda, filozof ve estetikçi F. Hegel ne diyor: "Kendi kendinin şuuruna varmakla din, san'attan ayrılır ve putları fırlatıp atar. Bu ilerleme Yahudilikte (biz, Hazreti Musa'da diyoruz), gerçekleşiyor. Mukaddes Kitap, puta tapmayı menediyor. Çünkü insan için, sonsuzu madde vasıtası ile ifade etmenin imkânsız olduğunu biliyor; yontulmuş sûretleri yasak eder, çünkü İde'nin kendinden başka uygun şekli yoktur" (Arvasi, 2001: 196)

Başak, "Musevilikte sanat denildiğinde akla gelen, acaba "Musevi sanatı diye bir kavram olabilir mi?" sorusunu sorarak şöyle bir açıklama getirmektedir: "Türk-İslam Sanatı", "İslam Sanatı" örneklerinde olduğu gibi, "Belli üslup özellikleri, kültürel bakış ve anlayış, dünya görüşü, dini anlayış gibi faktörlere bağlı olarak, belirli kültürlerin sanat anlayışları bazen belirli bir estetik anlayış ve sistemi, sanata belirli bir perspektiften bakışı da tanımlayabilmektedirler. Musevi Sanatı, yaygın sanat tarihi yaklaşım ve geleneklerinde, kültürel veya ulusal sanat kimliği veya bir tanımlama olarak görülmez. Franz Rosenweig, uzunbir geçmişi olan Alman-Musevi geleneğini benimseyerek, Museviliğin bu dünyadaki rolünü, saf bir monoteizm geleneğini sıkı bir şekilde devam ettirmek olduğunu ifade eder. Bunu ise Musevilik, putlaştırma yasağına sıkı bir bağlılık aracılığıyla gerçekleştirir. Sadece Rosenweig değil, aynı zamanda

Moses Mendelsohn, Heinrich Graetz, Hermann Cohen ve Leo Baeck gibi önemli isimler Museviliğin hiç bir ikon veya idol kullanmaksızın, putlaştırma yasağına sıkı bağlılık ile aracısız olarak iletişimi benimsediği tanrı inancının bu dini, Hristiyanlıktan üstün bir din yaptığını savunurlar”(Başak, 2016: 489).Tasvir yasağının İslam sanatını soyuta yönlendirdiği, bezeme ve hat sanatının gelişiminin bu nedene bağlı olduğu kanısı doğruysa, Yahudilerin daha katı bir şekilde uygulamaya aldığı suret yasağının sonucu olarak sanatlarının da, İslam sanatına eşdeğer bir sanat olması gerekmez miydi? Sanat tarihine baktığımızda İslam sanatının gelişim kronolojisi içerisinde suret yasağı mı etkili olmuştur, yoksa Müslümanların bilinçli olarak ortaya koydukları hikmet tavrından tezahür eden tarzları mı? Bu konu açık örnekleriyle İslamın var olduğu topraklarda somut örneklerini vermiştir. Başak bu bağlamda şöyle demektedir: “Museviler Geç Antik Dönem, İslam, Bizans, Gotik, Rönesans ve Barok dönemleri boyunca hep bir şekilde var olmuşlar, ancak buldukları toplumun ve kültürün içerisinde asimile olup, bu toplumlarda diğer çağdaşları olan sanatçılar ne ürettilerse onu üretmişlerdir, normal olarak da onların içinden tıpkı diğerleri gibi Empresyonistler, Ekspresyonistler çıkmıştır” (Başak, 2016:486).

İslam kendini insanlığın fitrat dininin yenilenişi olarak görür. İlahi İman, peygamber ve “elçiler” aracılığıyla farklı zamanlarda çok farklı insanlara vahyedilmiştir. Kur'an, bütün bu pek çok vahyin son tasdikidir, “mührü”dür. Bu vahiyler silsilesi Hz. Âdem'e kadar geri gider. Yahudilik ve Hristiyanlık, kendilerinden önce gelen vahiyler olarak bu silsileye dâhil olma aynı hakkına sahiptir. İşte bu, İslam medeniyetine daha eski geleneklerin mirasını kendine mal etme, aynı zamanda bu mirası mitolojik elbisesinden

soyutlama ve ona kendi saf Birlik öğretisi ile daha uyumlu olan daha “soyut” ifadeler giydirme yapısını kazandırmaktadır (Burckhardt, 2017: 155). Tansuğ, İslamın diğer tektanrıcı dinlerden daha soyut olduğunu ve temel olarak sonsuza doğru parça parça, matematik bir eklenmeyle çoğalan sürekli sayı ve nakış fikrini getirdiğini ifade eder. Ona göre, İslamda dinsel dünya görüşünün kendi yapısı gereği figür ve doğa ilgisi Batı'dan, Hıristiyanlıktan farklıdır. Bu çevrede figürün stilize bir nakışa dönüşmesi zorunluluğu vardır. Bu bir yasaklama sorunu değil, bir içyapı sorunudur. Gerçekte eski tılsım sorunları ve putperest gelenek kalıntılarını da kapsayan İslam nakışçılığı dinseldir. Ama bu dinsel oluşumda figüratif bir biçime ya da herhangi bir biçimsel sembole tapınmak söz konusu değildir. Hıristiyanlıkta figür, Tanrı ile mümin arasında bir aracı yaratmaya çalıştığı halde, İslam dinsel nakışının başlıca niteliği bu ilişkide hiçbir aracının bulunmadığı düşüncesini yerleştirir. Şüphesiz bu niteliğiyle İslam nakışı, görsel oluşumlara en önemli katkıyı Batı'dan çok daha önceleri yapmıştır (Tansuğ, 1988: 89).

Ortaya koyduğu üslubun biçim kalıbına uymayan İkonu, uygulama sahasından zaruriyet (korku ve buna benzer tüm olumsuz düşünceler) olmaksızın çıkararak tevhid ilkesi ve aşk nazarıyla hiç gören İslami sanat, değil kendi özneliğinden, imlediği şeyin nesneliliğinden bile ödün veren bir sanattır ne soyut resimde ne varsayıldığı üzere hat sanatının dünyaya ilişkin bir nesnesi bulunmakta, ne de nakkaş bozduğu ve yeniden kurduğu biçimleri ancak tek bir yüzüyle ele vermektedir. ‘Görünürden daha fazlasını görmeyi’ amaçlayan bir şeydir görmek; İslami sanat edilgen bir kendini vermeyle kendinden kurtularak kendi benliğinin ötesinde yatan bir birliğe işaret etmektedir ve bu

yüzden kendini klasik Batı sanatının temsilinden öte bir yere sürüklemekte ve asla imgeselleşmemektedir (Sayın, 1998: 36). İslâm sanatı öz olarak nesnedir; aslında ne bir kubbenin en gerçek profilini aramanın, ne de çizgisel bir süsün ritmik gösterisinin sanatçının kişisel ruh haliyle fazla ilişkisi yoktur. Yalnızca Rönesans sonrası Avrupa değil geleneksel Hristiyan sanatının da ana teması insan imgesidir. İslâm'da da insan bütün sanatların başvurduğu bir merkezdir, ancak kural olarak insan görsel sanatların bir teması değildir. Figüratif ve insan-merkezli sanata karşı genel İslâmcı direnişi tam olarak ele aldığımızda insan biçiminin ilâhî kaynağına duyulan muazzam saygıyı keşfederiz. Gerekli değişiklikler yapılmak üzere, aynı şey geleneksel Hristiyan sanatı için de doğrudur, ama iki olgunun getirdiği sonuçlar bütünüyle farklıdır (Burckhardt, 1994: 232). İslam sanatı, nesneyi varlığından kopararak imgesel bir temsile izin vermeyerek varlığı soyutluğunda suretten -ve ikondan- sakınan saltık soyutlamalar zamanı düz çizgisel değil, eşzamanlı yaşamakta; geometrik figürlerin aldığı biçimler kişiliksiz bir anonimliğe dönüşerek dışımızdaki nesnelere dalmak, onlarda erimek, onlarda yansımak istemektedir (Sayın, 1998: 36). Çünkü obje kişiliksizdir; kendimize ait duyguları objeye yüklediğimiz için güzel bir çiçekten, muhteşem bir dağdan, kararan bir buluttan söz etmekteyiz. Gerçekte önemli olan ne taklit edilen nesnedir ne de sanat eseridir, sujenin davranış biçimidir (Ayvazoğlu, 2014: 31). Nitekim bu nedenle düşünüldüğünün aksine asla ikon yasağı getiren bir sanat değildir; tersine ikonları tanımamakta, onların girdiği temsil ilişkisinin nesnenin künhüne (özüne) zaten vakıf olamayacağını düşünmekte, klasik Batı sanatının gerçekçilik iddialarını yalanlamaktadır (Sayın, 1998: 36).



Resim 47: *Elhamra sarayı Çini Süsleme*, 13.yy.

İslam medeniyetinde temsilin yasak oluşuyla ilgili Saadettin Ökten “İslam, formu reddetmiyor ama formun, ‘Ol’ emri ile olmuş olduğunu bilmeniz gerektiğini söylüyor. Ona başka bir boyut getirdiğiniz zaman bunu kabul eder. Bu da üsluplaştırma dediğimiz hadisedir” diyerek üsluplaştırmayı, İslamın manevi iklimiyle hemhal olan doğadaki varlıkların, yeniden anlamlandırıldığı biçimlere işaret ettiğini, ifade etmektedir (Ökten, 2014: 118-119). Grabar, islamın bilinçli olarak simgeden kaçışında, soyuta yönelişinde ve yeni bir sanat oluşumu sürecinde yer aldığı kültürlerin, özellikle Hristiyanlığın alışkanlıklarını ve uygulamalarını yadsımasının, sanat formlarının kendileri değil kullanma biçimleri olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, “İslam yasal ve ahlaki tutarlılığından ödün vermeksizin eski ya da mevcut bir sanat sözlüğünü onun beraberinde getirdiği çeşitli anlamları kabul etmeksizin devralamazdı, kabul ettiği takdirde kendi kimliğinden bir şeyler yitirmesi kaçınılmaz olurdu” (Grabar, 1988: 162).

İslâm tezyinatı, bütünüyle akılcı ve unsurların dikkatle yerleştirildiği bir tasarımdır. Ölçülerdeki duyarlılık ve lirizm, kompozisyonu seyreden kişiyi etkiler. Kompozisyona katılan unsurları; bitki motifleri, yazı, geometrik şekiller, hatta insan yüzlerini, bütünden ayırıp, her birini tek tek görmek istemeyişimizin sebebi, sistemin bütününde dolaşan mantıktır. Böyle bir sanat anlayışının barındırdığı biçimlerin yorumu, yine bu sanatın universal (Küllî) boyutları içinde yapılabilir. Kevn (oluş), bir bütünlük gösterdiğinden her şey ancak bu kavramla açıklandığı zaman anlam kazanabilir. (Mülayim, 2008: 166).

İslam sanatı, devşirdiklerine yepyeni bir ruh ve anlam katmak suretiyle bambaşka ve kendine özgü bir sanat olgusu olarak tezahür etmiş özgün bir sanattır (Koç, 2009: 134).

Grabar, İslam sanatının oluşumundaki tavizsiz tavrını ise, fethedilen dünyanın her bir yanından formların derlenmesi ve bu birikimin yeni bir dağılımı, formlarla bağlantılı anlamların bilinçli olarak ayıklanması yeni formların dönüşümü olarak değerlendirmektedir (Grabar,1988:162). Aslında bu ayıklanma sürecindeki, “soyutlama, sanatın, bir yandan (biçim)’e, bir yandan da kalıcılığı bütünüyle aramaya yönelen ilkesidir. Enlemesine arındırma ve yaşayacak biçime bağlama işlemi, boylamasına da derinlemesine, çürüyecek olanı aşındırıp dayanıklı olanı ortaya koyma denemesi, hilkatın sırlarını okuma ve onları yeni bir alfabeyle ve dile bağlama kaygısı. Sanatın, âmentüsünde, metafizik ve soyut, biri insanüstünün ve doğaüstünün, öteki zaman ve şartlar üstünün kapılarını aralarlar” (Karakoç, 2014: 13). Bu aralanan kapıdan, Kudüs mozaiklerinde asmalar, meyve ve çiçekler hala açık seçik görülür. Fakat Müslümanların dinsel sanatta herhangi bir şeyi tasvir etmeye rıza göstermemesiyle birlikte, bu tür özgül canlandırmalar kısa sürede yerini gittikçe stilize, soyut ve geometrik yapıya bürünen motiflere bıraktı. Sanatların din dışı bağlamlarda canlandırmaya başvurmayı

sürdürmesine karşın, soyut süse dönük geniş kapsamlı beğeni gittikçe sanatın diğer birçok türüne de sindi (Hattstein-Delius, 2007:124).

Oryantalistlerin arabesk¹⁶ diye adlandırdığı girift bezeme sanatçının mekân değerlerinden kurtularak en soyut düşünceye yani matematiğe vardığı sanattır. Geometrik şekiller yahut tabiattan alınıp direnişleri kırılarak geometrik bir düzende yeniden bir araya getirilen motifler cezbe tutulmuş dervişler gibi birbirinin içine girip çıkarak dönüp dururlar (Ayvazoğlu, 2014: 107). Açıkça ifade etmek gerekirse ritim mekâna değil, zamana aittir. Bunun ölçüsü de niceliksel değil, nitelikseldir mekân boyutunda yeniden tesisi hareket vasıtasıyla olur. Aynı zamanda bir ritim ahenk ve melodi olarak arabesk bitkiler dünyası ile olan akrabalığını korur. Dolayısıyla onun bitkiyi andıran bu imkânları herhangi uygun bir anda patlamaya hazır haldedir. Tasarımın ritmik güzelliğini yitirmeksizin tabiata hangi noktaya kadar yaklaşabileceği, yoksullaştırmaya yol açmaksızın ondan ne kadar uzaklaşabileceği konusunu üslubun çerçevesi ile sanatçı ya da etnik grubun özel dehası belirler (Burckhardt, 2013: 95). Özetlemek gerekirse matematikte cebire varan Müslüman zekâsı sanatta girift bezemeye ulaşmıştır” (Ayvazoğlu, 2014: 108).

¹⁶ Arabesk: İslâm tezyinatında ve Avrupa Rönesans mimarisinde görülen stilize bitki, hayvan ve geometrik süs unsurlarıyla yüklü bir şekilde hazırlanmış kompozisyonlar genellikle arabesk olarak adlandırılmaktadır. Batı ülkelerinde bu tür girift süslemelerin Arap tarzını ifade ettiği şeklindeki bir genelleme, bütün müslüman topluluklara ait tezyinî sanatların aynı ad altında toplanmasına yol açmış ve buna göre Hindistan’dan İspanya’ya kadar uzanan bölgelerde görülen süsleme tarzına arabesk denmiştir. İslâm tezyinatının kaynağı, yayılma alanları, esas ve mahiyeti bakımından bunun yanlış bir adlandırma olduğunun artık anlaşılmasına rağmen arabesk terimi günümüzde de yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Arabesk terimi XIX. yüzyıl başlarından itibaren Türkçe sözlüklerde de yer almaya başlamıştır. C. Esat Arseven Sanat Kamusu’nda, arabesk denince yalnızca geometrik süslemelerin anlaşılması gerektiğini savunur. Sanat Ansiklopedisi’nde ve Les Arts Décoratifs Turcs’de ise arabeski daha etraflıca tartışır. Yazar terimi Türkçeleştirerek “girift tezyinat”, “girişik bezeme” ve “Türk yolu”nu teklif etmekle birlikte, Batı dillerinde kökleşmiş ve yaygınlık kazanmış olan arabeski kullanmak zorunda olduğunu da kaydetmektedir (Mülayim, 1991: 246).



Resim 48: Eşrefoğlu Cami, *Mihraptan Çini Ayrıntı*, 13. yy.

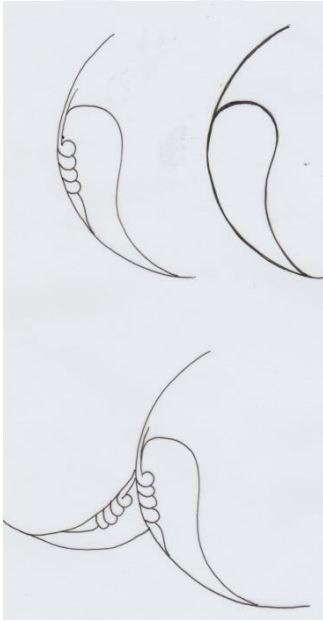
Beşir Ayvazoğlu, bu görsel oluşumların, tabiattan alınan nebati şekillerin bir çeşit geometriye dönüştürülmesini yani üsluplaştırmayı İslam sanatının en önemli meselelerinden biri olarak değerlendirmektedir. Soyutlama ile üsluplaştırmanın aynı şey olmadığını ancak İslam sanatında soyut anlayışın, üsluplaştırmanın tabii sonuçlarından biri olduğunu ifade eder. Buna göre, “Bu tavır, kübizimde objelerin silindir küp verilere göre alınması gibi önceden belirlenmiş bir tavırdan çok farklıdır. Her şeyden önce üzerinde çalışacağı objelerin sayısını en aza indiren müslüman sanatçı, bu objelerin bağlı olduğu ritmik düzeni keşfetmek gayesiyle üsluplaştırmaya başvurarak sonunda bir çeşit geometriye ulaşır. Soyutluk bu geometri değişimi sürecinde eşyanın gitgide tanınmaz hale gelmesinde, yani duyularla kavranan taraflarının paranteze alınmış olmasındadır” (Ayvazoğlu, 2014: 109). Soyutlama, üsluplaştırma ilkesi, İslam sanatının manevi ekonomisini yönlendiren kavrayış ve tutumla ilgili bir husustur. Bu, müslüman sanatçısının bireysel bir tercihi ya da psikolojik yönelişinin sonucu değil, onun bağlı olduğu dünya görüşünün bir yerde gerektirdiği bir durum alıştır. Psikolojizm ve

naturalizmden kurtulmanın böylece hakikate ve kalıcı olana açılmanın ifade edilmesi bağlamında önemli ve öncelikle tercih edilmiş bir yoldur (Koç, 2009: 125).

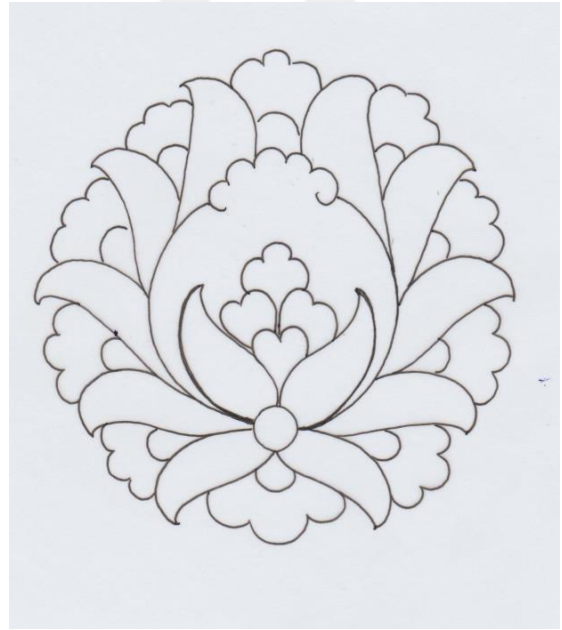
İslâm tezyinatı, bütünüyle akılcı ve unsurların dikkatle yerleştirildiği bir tasarımdır. Ölçülerdeki duyarlılık ve lirizm, kompozisyonu seyreden kişiyi etkiler. Kompozisyona katılan unsurları; bitki motifleri, yazı, geometrik şekiller, hatta insan yüzlerini, bütünden ayırıp, her birini tek tek görmek istemeyişimizin sebebi, sistemin bütününde dolaşan mantıktır. Böyle bir sanat anlayışının barındırdığı biçimlerin yorumu, yine bu sanatın üniversal (Küllî) boyutları içinde yapılabilir. Kevn (oluş), bir bütünlük gösterdiğinden her şey ancak bu kavramla açıklandığı zaman anlam kazanabilir. Tasvir sanatından kaçınmak ve en zarif yaratımlarını ikame edebilecek bir kültürün ihtiyaçlarını karşılamak açısından, kimi zaman en saf biçimiyle, kimi zaman da bitki süsü ya da hat sanatı eklenerek hafifletilmiş biçimiyle geometrik düzen, İslam sanatının normu haline gelmiştir ve böylece saf soyutlamaya dayalı sanata yönelik bir müslüman tercihini yansıtmaya başlamıştır (Hattstein-Delius, 2007: 49). İslâm sanatçısı bitkisel formlar bağlamında bile doğada gördüğüne karşı ilgi duymamış ve her zaman bu konuda isteksiz davranmıştır. Tıpkı figürde olduğu gibi, gözlemden çok imajinatif vizyonları tercih etmiş, inanışında aldığı cesaretle doğada hiç örneği olmayan fantezilere girişmiştir. Bu anlamda rumîlerle ejderlerin birbirine karışması çok kolay olmuş, her şey adeta bir düş âleminde rakeder gibi dolaşmaya başlamıştır. Realizm yerine stilizasyon, gül ve karanfil yerine dekoratif bitkiler yaratılmıştır. Yaprak, dal ve kıvrımlar, merkezleri önceden belirlenmiş daireler üzerinde ilerlerken, çiçekler gelişi güzel serpiştirilmeyip bilginin getirdiği itina ile yerleri planlandığı üzere dikkatle belirlenmiştir (Mülayim, 2008: 182). Erken İslam motiflerinde en büyük grubu bitkisel elemanlar oluşturur.

Naturalist biçimlerinden çok soyutlanarak kullanılan bitkisel bezemelerde en fazla öne çıkan motifler hatai ve rumi motifleridir (Şekil 1, 2). Hatai motifi kökeni Orta Asya'ya dayanan tamamen stilize edilmiş çiçek motifidir ve bitkisel motiflerin ana ögesidir. Rumi ise, Türkler arasında çok yaygın kullanıldığı özellikle de Anadolu (Rum) Selçukluları tarafından kullanıldığı için bu adla anılan, kökeni hayvan figürlerinin stilizasyonuna dayanan bir motiftir (Resim 48). İkinci grup geometrik bezemedir. Çok matematik hesaplarla kurgulanan ve derin bir araştırma mahsulü, son derece soyut bu geometrik kompozisyonlar ritmik tekrarlar ve gizemli açılımlarla gelişen birer estetik harikasıdır. Sanatçılar aynı üstün başarıyı bu formları yazı ve bitkisel bezeme ile bütünleştirmede de göstermiştir. Kutsal metinler başta olmak üzere İslam sanatında yazı süsleme de çok kullanılan bir unsur olmuştur. Başlangıçta kufi yazı kullanılırken daha sonra nesih ve sülüs yazılar ağırlık kazanmıştır (Özkeçeci, 2006: 58-59). Hiçbir sanat kolu, İslâm dininin yarattığı düşünüşü ve duyusu, arabesk denilen ve yazıyı da âdeta mânasından boşaltarak bünyesinde katan, mûcize hâlinde cami, medrese ve türbelere dolan çizgi ağları kadar kuvvetle ifade edemez. Bu çizgilerin ağına düşen düşünce, nerede duracağını bilmeden dolaşır durur (Yetkin, 1952, 46). Bir Müslüman için bir girift bezeme, tasvir yapmaksızın sanat üretme imkânından ibaret değildir. Bilakis girift bezeme tasvirleri ve zihinsel düzlemde tasvirlerle karşılık gelen şeyleri çözenin doğrudan bir aracıdır. Bu çözme işlemi, tıpkı bazı Kur'an ifadelerinin ritimli tekrarının zihnin bir arzu nesnesi üzerindeki sabitleşmesini çözdüğü gibi gerçekleşir (Burckhardt, 2017: 154). Bu tekrar, soyutlamaya götürür, çünkü Ernst Kühnel'in de belirttiği gibi buradaki hedef, 'gerçekliğin yansımalarını tezyini amaçların hizmetine sokmaktır'. Burada söz konusu olan gerçekliğin kopyası değil, başka bir düzlemde idraktır. İslam sanatının tipik bezemesinin 'arabesk' ismini taşıması da tesadüfi değildir (Schimmel, 2010: 124)

Çok iyi stilize edilmiş örneklerinde arabeskin, bir bitki ile olsa olsa uzaktan bir benzerliği vardır ama o ritim yasalarının görsel dili (terms) mükemmel bir şekilde tercümesini temsil eder (Burckhardt, 2013: 94). Yetkin, hiçbir sanat terkinin, ne başlangıcı ne de sonu olan arabesk kadar müslümanı Allahına yaklaştıramadığını, ondan ezellilik ve ebedilik duygusunu uyandıramadığını ifade eder. Nitekim prensip bakımından arabesk ile minyatür arasında bir fark yoktur. İşte bu yakınlığın getireceği anlayış sebebiyle, Kur'an'da yasak edilmediği halde resim ve heykelin kısırlaşp, minyatürün verimlilişmesi bundandır (Yetkin, 1952, 46). Aradıkları ahenge ancak vesile verdiği için konuya ilgi gösteren nakkaşlar, intihal düşüncesini akıllarından bile geçirmemişlerdir. İntihal, konuları hatta benzetişleri eserin ruhu sayan görüşün icadıdır. Konuları bir olduğu halde birbirinden çok ayrı şaheserlerin var oluşu, bu görüşün ne kadar temelsiz olduğunu göstermeğe kâfidir (Yetkin, 1953: 34).



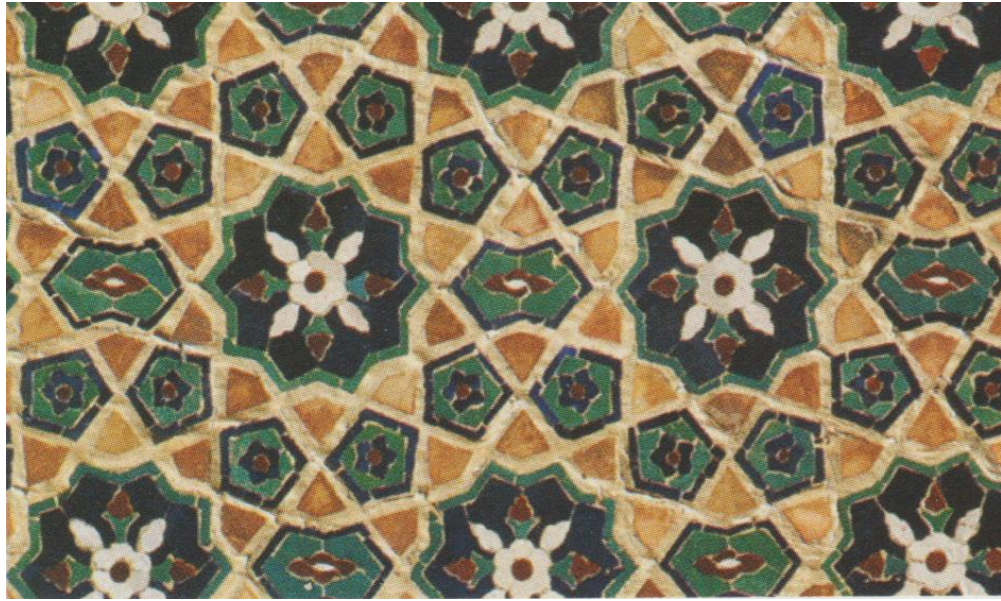
Şekil 1: Rumi Motifi



Şekil 2: Hatai Motifi

Ayvazoğlu, islam sanatında sanatkârın Allah'ın yarattıklarına benzer şeyler ortaya koyduğu vehmine kapılıp yaratma heyecanı duymasının hoş görülmemesini şu sözlerle

açıklar: “İslâm estetiğinde sanatkâr güzelliği yaratan değil keşfedendir diyerek Louis Massignon, müslüman sanatkârın şuurlu olarak irreele yöneldiğini söylemektedir. İslâm estetiğinde başından beri “yaratma” problemi yoktur; sanat zaten var olan bir niteliği, güzelliği araştırmak, ifade etmektir. Bütün varlık Allah’ın boyasıyla boyanmıştır: “Allah’tan daha güzel kim boyayabilir?” (el-Bakara 2/138). Gerçek güzellik nesnenin değişen niteliklerinde değil değişmeyen özündedir. Bu öze ancak soyutlama yoluyla ulaşılabilir. Soyutlamanın ilk aşaması olan stilizasyon (üslûplaştırma) nesneyi sadeleştirip hakiki mahiyetine kavuşturacak işleme tabi tutacak temel çizgilerini yakalamaktır. Bu yaklaşım müslüman sanatkârı ister istemez şematizme götürür. Şematizmin yarattığı monotonluktan her halükârda çeşitleme (tenevvü) yoluyla kurtulmaya çalışılmış, nitekim gerçek bir sanatkâr yaptığını asla tekrarlamaz, çünkü bu onu zaten kaçmış olduğu taklide döndürür. Giriift bezemede veya minyatür de varsayılan bu tekrar, kutsal sanatın mahiyetinde varolan tenevvü sanatçının her bir motife farklı dokunuşlarıyla (çeşitleme) tazelenir” (Ayvazoğlu, 2014: 147).

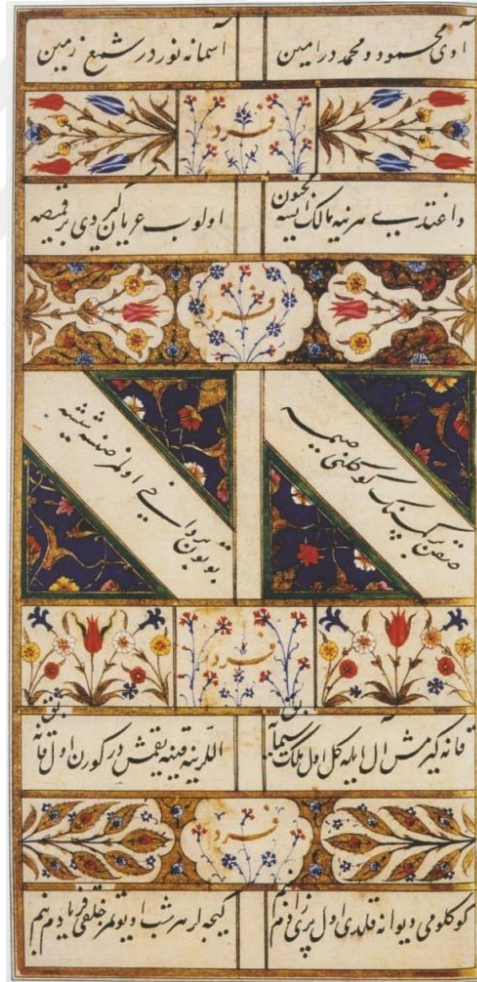


Resim 49: Zengin Ata Türbesi, Ana Cephe Seramik Ayrıntı, 14. Yy. sonu.

Çokluktan birliğe doğru ilerlerken sonsuzluk âleminde, aslına dönüşün, hareketin adıdır tenevvü. Söylenmiş söylerken, hikmet penceresinden bakıp kendi hayalini kurmaktır. Aynılığı, kompozisyonun özgünlüğü ve çizgilerdeki ritim götürür ve ahengin armonisi tecelli eder. Tenevvü ‘Vahdet’in zikridir. Eseri bir öncekinin tekrarı olmaktan alıkoyan çeşitleme (tenevvü) yoluyla sanatçı, sürekli olarak daha önce yapılmış ama, yapılmış olan içinde farklı olanı aramaya koyulur. Nakkaşın, resimleyeceği kitap sayfasıyla karşı karşıya kalınca yapacağı ilk iş, hazır malzemeyi konusunu işlemek üzere bir araya getirmektir. Ne var ki, sayfada birer birer yerlerini alan biçim kalıpları, eğer sanatçının iradesi müdahale etmezse, basmakalıp bir kompozisyon teşkil edecektir. İşte Müslüman sanatçının bu tehlikeye karşı hür olarak kullanabileceği tek imkân vardır: Tenevvü (Ayvazoğlu, 2014: 61-62). Karamemi’nin (Resim 50) sanatta olgunluğunun en başlıca misali bir yaptığı örneği bir daha yapmaması ve bazı acele çalışmak mecburiyetinden aynı kalıbı kullansa bile aynı şeyi tekrar etmemesidir. Bilhassa buna çok önem göstermiştir. Süheyl Ünver, müzehhib Karamemi’nin eserini bir öncekinin tekrarı olmaktan alıkoyan tenevvüyü uygulayışından şöyle bahsetmektedir: “O bu tenevvüye dikkat ederken sahifelerin kenarlarını ve içlerini doldururken birbirlerinden ayrı durmamalarına, hatta bu değişiklikler arasında mütecanis (türdeş) olmasına o kadar ehemmiyet vermiştir ki, divanın tezhip ve halkarları bunun bariz bir misalidir. Karamemi’den bize harikulade eserler kalmıştır. Fakat ondan bize miras olarak kalan hususların başında onun kemalinin birer nişanesi olan olgun tenevvü’sünü görmelidir. Bir sanatkar ve hatta bir insan, olgunluğunu ancak mütenevvi çalışmadaki kudretinde gösterebilir. Karamemi bunda da harikalar vücuda getirmiştir” (Ünver, 1951: 17).

Müslüman sanatçı üsluplaştırma yaparken, vakıf olduğu gerçeği hayal dünyasının coşkusuyla yeniden tasarlamaktadır. Bilineni bilinmez kılarak aynıyı ortadan

kaldırmaktadır. Özden, gerçekten yola çıkarak taklide değil, anlam yüklediği farklı bir gerçekliğe ulaşmaktadır. Her bir nakış adeta vazifesini tamamlamış gibi ahşapta, çinide, duvarda yerini nizama almakta, üsluplarıyla da kendi devrinin sözcülüğünü yapmaktadır. Burada gerçekliğe bakışı gösterirken mahir bir sanatı da görmek mümkündür. Lâle, gül, sümbül, nergis, karanfil, şakayık çiçekleri tabiattaki gerçek varlıklarından sıyrılıp sanatçının inanç değerlerinde tecrid edilmiş ve lâmekan bir sonsuzlukta, görünmeyene doğru yolculuğa başlamıştır. Başka bir deyişle zamansızlık içinde fani olandan baki olan bir saflığa ulaşmıştır.



Resim 50: Karamemi, *Muhibbi Divanı*, 1565.

Belting'e göre, "Batı kültüründe harfler ve resimler gibi, okumak ile görmek birbirinden ayrı tutulmuştur oysa İslami yapılarda yazı ve süsleme geometrik ilkenin birbirini tamamlayan iki karmaşık sistemi olarak birleşmiştir ya da ittifak kurmuştur. Zira bezeme gibi yazıda geometrik bir karakterdedir. Öte yandan bezeme Batı sanatındakinden farklı olarak sadece süsleme değil, yazı gibi semantik bir araçtır. Yani bir mesaj taşır ve bu mesajı deşifre etmek kültürel talim gerektirir. Başka bir deyişle, gözün ve ruhun eğitilmesi Yaradan'ın çeşitli biçimlerde şifrelendirdiği dünyanın yapı sistemini kavramaya yönelik bir eğitimidir" (Belting, 2012: 120). İslam sanat anlayışında bezemenin de yazı gibi bir anlatımı vardır. Üsluplaştırma sanatçının elinde objenin kimlik kazanımıdır. Üslup zamansızlığı da gözetmektedir. Motifler, geçmiş zamanı bu zamana getirirken ayrıca yarına taşıyabilecek de bir kuvve (düşünce, tasarı) dedir. Tabiattan alınıp soyutlanarak sanatçının elinde can veren kadavralaşmış nesne, yine sanatçının elinden abı hayat içerek üsluplaşarak diriltir. Bu diriliş onun yer aldığı her esere ölümsüzlük iksirini de verecektir. Çünkü artık onun arka planda taşıdığı 'görünmeyi görmek' olarak ifade bulacak bir mesajı vardır.

3. DOĞU VE BATI SANATINDA SOYUT KARAMININ GETİRDİĞİ DÜŞÜNCELER VE SOYUT SANATÇILAR BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMA

3.1. VARLIK FENOMENİ- HİÇ- SAF RESİM- SIFIR BİÇİM

Özellikle yirminci yüzyıl felsefeleri ve çağdaş felsefi tartışmalara vücut verdiği şekliyle, bir felsefe anlayışı ve yöntemi olarak fenomenoloji, Alman filozof Edmund Husserl'in çalışmalarında ortaya çıkar. 1913 yılında, Husserl, '*Ideen zu einer reinen Phaenomenologie*' başlıklı yapıtını yayımlamıştır. Husserl tarafından anlaşıldığı şekliyle fenomenoloji, insani deneyim ya da tecrübeleri, çeşitli disiplinlerde yapıldığına karşıt bir biçimde, nedensel açıklamalardan bağımsız bir biçimde tasvir etme amacıyla olan bir felsefeye tekabül eder. Husserl kendi fenomenolojisini, bir yandan felsefeyi kaynağına taşıyacak bir disiplin arayışıyla, diğer yandan da zamanının psikolojizm, sosyolojizm, natüralizm ve tarihselcilik gibi indirgeyici yaklaşımlarından bağımsız olarak insan bilincinde açığa çıktığı şekliyle fenomenlere odaklanan bir felsefe anlayış ve yöntemi olarak tesis etmiştir. Husserl'e göre, ancak böyle bir felsefe ve düşünme yöntemi yoluyla, bize dış dünyada görünen ve kendilerine odaklı bir düşünümün rölativizmden kurtulamadığı var olanlar alanından kurtularak, bilinçte tezahür ettiği şekliyle gerçek anlamda fenomen olma sıfatına layık özler alanına ulaşmak mümkündür (Felsefe Ansiklopedisi, 2009: 352). Husserl Fenomenoloji'si ile (varoluşçuluk) büyük bir önem kazanmıştır. Heidegger, Marcel ve Sartre, Husserl'in savlarını, hatta temel tutumunu benimsememelerine karşın, genellikle fenomenolojik yöntemi kullanmışlardır (Bochenski, 1996: 188).

Çünkü fenomenoloji için varlık, asıl varlık, gerçek varlık denilince anlaşılacak şey, artık nesnel dünya değildir, tersine nesnel dünya için aşkın (trans-cendent) olan bir

dünyadır. Buna göre de nesnelere dünyasının varlığı ya da yokluğu fenomenoloji felsefesi için ön planda bir sorun değildir. Hatta fenomenoloji felsefesi, bu saf tavır içinde bulduğu dünyayı, bilinç için aşkın (transcendent) olan bu dünyayı bilmezlikten de gelir (Tunalı, 2013: 139). Buna mukabil fenomenolojide, özü özvarlığı olarak kavrayan ve varlığı kesinlikle gerektirmeyen bir görü yoluyla elde edilen öz bilgisinin, hiçbir biçimde olaylar bilgisi olmadığı, yani onda doğal varlıkla ilgili en küçük bir iddianın ileri sürülemeyeceğinin anlaşılmasının hayati bir önemi vardır ve bu da ancak fenomenolojik redüksiyon¹⁷ sonucunda mümkün olur (Felsefe Ansiklopedisi, 2009: 388). Fenomenolojik tavır, her şeyden önce, doğal tavrın değiştirilmesine dayanır. Doğal tavır, genel-doğal-tez'i ile bir naiv-dogmatik tavidir. Fenomenolojik tavır, kritik bir tavır olarak yalnız doğal tavrı değiştirmek ereğini gütmüyor, aynı zamanda bu naiv-dogmatik görüşü de değiştirmek ereğini güdüyor. Bunu yaparken gerek doğal tavrın gerekse genel-doğal-tez'in karşısına belli bir tavrı çıkarıyor: Bu tavır, oldum olası her dogmatizmin can düşmanı olan şüphedir. Fenomenolojik tavır ya da reduktion, ilk planda bir şüphe eylemi ile ortaya çıkıyor (Tunalı, 2013: 138). Husserl' e göre, fenomen, algılanması, hatırlanması veya hayal edilmiş olması önemli olmaksızın, bilinçte (ya da bilinç deneyiminde) tezahür eden şeye işaret etmekte olup, duyuların, değişim içerisinde sunmuş olduğu nesnelere, bilinçteki değişmeyen özlere tekabül etmektedir (Felsefe Ansiklopedisi, 2009: 388)

Husserl, bilincin bir şeyin bilinci olabilmesi için, öncelikle onun söz konusu 'şeyi' görüsel olarak görünebilir hale getirebilme gücünün bilincinde olmasının gerektiğinden bahsederek, 'Bilincin bir nesneye yönelimi, şeyle kurulan durağan bir ilişki değildir.

¹⁷ Fenomenolojik Redüksiyon: Fenomenolojik çözümlemeyi, "her adımında bir öz çözümlemesi ve dolaysız sezgide kurulan genel nesne durumlarının araştırılması" şeklinde ele alan Husserl'e göre, söz konusu çözümlemenin gerçekleştirilmesini sağlayan yöntem, fenomenolojik redüksiyondur

Yönelimsel bilinç, her türünde, deneylenenin görüsel bir biçimde kendisine sahip olmaya çalışır; apaçıklığa ulaşmaya çalışır. Bu bilincin amacıdır (telos). Bu anlamda her türlü bilinç yaşantısı, ‘teleoloji’ yasası altında toplanabileceğini ifade etmektedir (Husserl, 18: 2003), diyor ve şüphe konusuna çok daha özel bir anlam vererek konuya şöyle değiniyor. Ona göre, ‘*fenomenolojik şüphe bir skepsis (şüphe) değil, ama bir epoche*’dir. Gerçi, Husserl, bu deyimini Eski Yunan’da şüpheci (skeptik) felsefenin kurucusu Pyrrhon’dan (M.Ö. 360-270) alır ve ona cartesien (Descartes’çı) şüphenin yöntem özelliğini katarak onu fenomenoloji felsefenin temel kavramı yapar” (Tunalı, 2013: 139). Buna göre Husserl’in epoche dediği kavram nedir? Bu soruyu kendisi şu şekilde cevaplıyor: ‘Saf’ olana, ‘özler’e ulaşabilmek için öncelikle ‘doğal tavır alma’nın, ‘doğal tavır almanın genel savının ‘ayraç içine alınması’, bir yana bırakılması gerekmektedir. ‘Doğal tavır almanın genel savı’, benim de içinde yaşadığım dünyanın, benim dışımda, benim ona ilişkin söylediklerimden bağımsız bir gerçeklik olarak varolduğudur, insanlar hep bir çevre içinde yaşamakta, bu çevrede farklı biçimlerde algılanan çeşitli nesnelere bulunmaktadır. ‘Doğal tavır alma’ bu nesnelere, etrafımda yer alan şeyleri olduğu gibi, naif bir biçimde görmedir; bu bizi kuşatan yalın gerçekliğin varlığının dile getirilmesi ise ‘doğal tavır almanın genel savı’dır. Transcendental indirgeme bu tavır almanın ‘köklü bir biçimde’ değiştirilmesiyle gerçekleşir; ‘doğal tavır almanın genel savı’nın, dünyanın varlığının ‘ayraç içine alınmasıyla’, ‘bir yana bırakılması’yla, dünyanın varlığına ilişkin ‘yargı vermekten geri durma’yla (epokheyle) gerçekleşir. Bu ‘dünyaya ilişkin her türlü varlık inancının ayraç içine alınması’, “her türlü varlık bildiren yargı vermekten geri durma’dır. Yaptığım ‘dünyanın varlığının yadsınması değildir, öyle olsaydı sofist olurdu; onun varlığından kuşku da duymuyorum, öyle olsaydı şüpheci olurdu; ama zamansal-uzamsal varolana ilişkin

her türlü yargı verme yolunu kapatan fenomenolojik epokheyi gerçekleştiriyorum (Husserl, 2003: 18).

Husserl fenomenolojinin temel yöntemini birbiriyle kesişen iki temel ayırmadan yola çıkarak açıklamaya çalışır: Olgu (Factum)-Öz (Eidos) ve Real-Irreal. ‘Saf ve *transcendental fenomenoloji*’ ne olgularla ilgilenir ne de real olanla ilgilenir; o, bizim ‘doğal bakışla’ karşı karşıya olduğumuz real olguları iki açıdan indirger: ilkin eidedtik olarak, ikincileyin ‘transcendental’ olarak; yani o ilk aşamada onları eidoslar yapar, ikinci aşamada ise ‘saf bilinçte’ ‘transcendental fenomenler’ (Husserl,2003: 17).

Görüldüğü gibi, çağın sanatının soyut bir sanat olarak empirik gerçekliği değil de empirik gerçekliğin üstünde bulunan düşünsel-soyut bir varlığı obje olarak almasına paralel olarak, aynı dönemin felsefesinde de aynı yönde, duyuüstü bir varlığa ulaşma yönünde bir çabayı görmekteyiz. Sanat, aradığı duyuüstü, zaman-mekân dışı mutlak varlığı salt düşünsel biçimlerde, geometrik biçimler dünyasında elde ediyordu. Evrende değişmez, mutlak olanı arayan aynı dönem felsefesi de fenomenoloji felsefesi olarak empirik gerçekliği ‘*parantez içine alarak*’, ‘ortadan kaldırarak’ yine salt düşünsel bir dünyada, ‘*eidos*’, ‘*öz*’ dünyasında bu mutlak olanı bulur (Tunalı, 2013: 142).

Husserl sonra ‘Saf Ben’ dediği kavramı açıklarken bazı sorular sorar kendine ve sonra bu sorulara cevap arar. Ona göre, “Bu epokhenin bana sağlayabileceği nedir? Eğer tüm dünya, benim kendi deneysel varlığım, kendi deneysel ‘Benim’ de içinde olmak üzere, ayraç içine alınmış, bir yana bırakılmışsa geriye ne kalır? Bu indirgemenen geriye kalan artık (Residuum) yeni bir varlık alanıdır, kendinde ‘*saf bilinç*’in oluşturduğu bir varlık alanıdır. Bu alana ancak epokheyie, epokhe gerçekleştirildikten sonra girmek mümkün olmaktadır. Fenomenolojinin araştırma alanı işte bu varlık alanı, yani ‘*saf bilinç*’ tir; başka bir deyişle ‘*saf Ben*’ dir. ‘Saf Ben’ ise yönelimsellik taşıyan ‘*saf bilinç*’

yaşantıları akışında, yaşantı olarak bulunan bir şey değildir. Öyle olsaydı yaşantıların kendisiyle birlikte ortaya çıkıp yok olurdu. ‘*Saf Ben*’ her yaşanan yaşantıda bulunan, her düşünenele düşünülen şeye ulaşan, her yaşantıda aynı kalan şeydir (Husserl,2003: 18-19).

Şan, fenomenoloji ve estetik arasındaki ilişkilerin sanat yapıtının özel bir tanımı çerçevesinde ortaya çıktığını iddia eder. Ona göre, “bu tanım, sanat yapıtının maddi ve duyuşal gerçekliğini yani nesne olma durumunu ve daha derin bir anlam ufkunda, nesnel varoluşunu askıya alacak bir açılımı arasındaki gerilimde kurulur. Söz konusu yapıt-nesne diyalektiği, görünür ve görünmez, mevcudiyet ve namevcudiyet gibi ikiliklerle beslenen tezahür (apparaitre) ve hadise (evenement) terimlerinin fenomenolojik anlamları ile anlaşılabilir. Diğer yandan sanat, tezahür ile ilişkisi çerçevesinde ele alındığında, fenomenolojik terimlerin anlaşılması için anahtar bir rol üstlenir. Özellikle görsel sanatlar söz konusu olduğunda, sanatın öncelikle görünmek ya da duyumsanmak için ortaya çıkması, onu pratik imkânlarıyla beliren günlük yaşamın diğer fenomenlerinden ayırır. Üstelik sanatın kendine has görünürlüğü beraberinde genel olarak fenomenalliğin mahiyeti hakkında yeni bir düşünce biçimi getirir” (Şan, 2016: 50).

Bunu, Paul Klee’ nin anlatımı ile söylersek: “Daha önceleri, dünyada görülen, görülmek istenen ya da görülmesi gereken nesnelere tasvir edilirdi. Şimdi ise, görülebilir şeylerin göreliliği açıklanır ve burada görülebilir olan şeylerin dünya bütünlüğü ile ilgisinde yalnız soyut bir örnek olduğu büyük ölçüde gizli olarak başka hakikatlerin de var olduğu inancı ifade edilir. Nesnelere, genişletilmiş bir anlamda dünün rasyonel deneyi ile çoğu görünebilir bir çelişki içinde bulunurlar. Buna göre, soyut sanatın aradığı obje,

empresyonelistlerin düşündüğü gibi, 'görülebilir olan obje'ler değil de, tersine, bir anlamda 'düşünsel olan obje'lerdir. Ama, 'obje'lerin düşünsel olarak kavranabilmesi için, ilkin 'görülebilir' olan obje'lerin ortadan kaldırılması gerekir. 'Soyut sanatın, içinde nesnelere yok olup gitmesinin artık gerçeklik kazanmaya başladığı bir dünyanın ifadesi olduğunu söylemeye cesaret ediyorum. Bu 'görülebilir obje'ler, empresyonist sanatın varmayı amaçladığı ana erekti. Empresyonist, resim sanatının bir 'görme' sanatı olduğunu savunuyordu. Oysa, şimdi soyut sanat ile beraber, bir görme sanatı olan resim sanatı birdenbire bir 'düşünme sanatı' olur ve geçen yüzyılın üçüncü çeyreğinden beri sanatta egemen olan 'doğayı görmeye' dayalı mantık, yerini doğayı 'düşünme' mantığına bırakır."

Düşünsel öğelerin devreye girmesiyle, yeni dönemde fenomenoloji ile ilgili kavramların sanata da yansması doğal bir süreçti. Çağdaş soyut sanatın ünlü temsilcisi ve kuramcısı Wassily Kandinsky'nin soyut sanat üzerine olan düşüncelerini geliştirdiği '*Über das Geistige in der Kunst (Sanatta Tinsellik Üzerine)*' adlı kitabı ile fenomenoloji felsefesinin kurucusu Edmund Husserl' in fenomenoloji felsefesini temellendirdiği '*Ideen zu einer reinen Phaenomenologie (Salt Bir Fenomenoloji Üzerine Düşünceler)*' adlı kitabının aynı yıllar içinde yayımlanması (1912-1913), herhalde rastlantıyı aşan bir olay olarak kabul edilmelidir. Fenomenoloji felsefesinin de felsefe için gösterdiği erek, soyut sanat anlayışının sanat için gösterdiği erek ile büyük bir yakınlık gösterir. Bu erek, bireysel olanı, tesadüfi olanı ve bu anlamda real olanı 'paranteze almak', özü (eidos, essentia) kavramaktır. Ne türden olursa olsun, bireysel varlık, genel olarak konuşulursa, tesadüfidir. Ama felsefe tesadüfi olanı değil, zorunlu olanı, özü araştırır. Bu öz, bu essentia (öz, mahiyet), bu mutlak olan şey, soyut sanatın da kavramak istediği 'temel varlık'tır, salt gerçekliktir (Tunalı, 2013: 133-134).

Kandinsky, sanatta tinsellik üzerine kitabının doğuşundan söz eder: Böylece palet üzerindeki bu renk duyumları (güçlü ama mütevazı görünümlü, o zamana denk gizli tutulan kuvvetlerini acil durumda aniden ortaya koyan ve onları harekete geçiren zeki insanlara benzeyen tüplerin içinde de durum aynıdır) tinsel deneyimlere dönüşür. Bu deneyimler daha sonra (on ya da oniki yaşındayken) bilincine vardığım (sanatta tinsellik üzerine kitabına varmak için bir araya gelmeye başlayan) fikirlere çıkış noktası olarak hizmet edecektir. Bu kitap benim onu yazmandan ziyade kendi kendine oluştu. Tek tek deneyimleri kayda geçirdim, bunların, daha sonra farkına vardığım gibi kendi aralarında organik bir ilişkileri vardı sanatta şeylerin biçimsel değil biçimselin alanını sınırlandıran içsel bir arzuya bağımlı olduğu duygusu ben de giderek güçleniyor, giderek belirginleşiyordu. Sanat sorununu, bilinen kurallar ve hudutlar bütünü her an altüst edecek (düzeyde) olan içsel gereklilik temeli üzerinde tümüyle çözümlenmek ileriye doğru atılmış büyük bir adım oldu (Bonfand, 2015: 26-27).

Soyut sanatın kurucusu ve kuramcısı Teo van Does Burg'a göre, '*o halde, sanat, varlığın derinliğini, varlığın özünü kavramak ve buna biçim vermektir. Derinlik, bizi sanat yapıtının götürdüğü öz'dür, varlığın özüdür. Buna göre de öz, temel varlık, derinlik duyusal değil, metafizik bir dünyadır. O, kaynaklı olan şeyin zorunluluğunu içinde saklar. Nesnelere duyusal bir gerçekliği gösterdiği halde, sanat yapıtları irreal, transcendent (aşkın) bir varlığı gösterirler. Nesnelere, genişliği gösterirler, buna karşılık sanat yapıtları derinliği gösterirler* (Tunalı, 1981: 88-89).

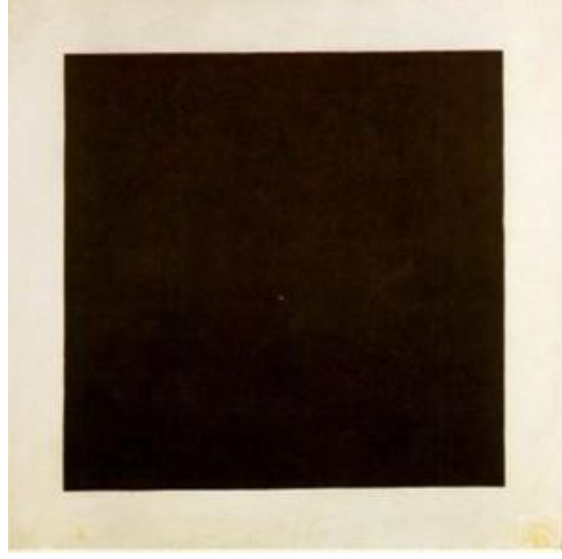
Tunalı, yüzyılın yarısına kadar, çağdaş sanatın bu non-figüratif çizgide asıl oluşmasını sürdürdüğünü söylemektedir. Bu kurgusal nitelik içinde, sanat yapıtı, doğayı taklit etmek gibi bir görevi üstlenmeyen bir varlık olarak, yalnızca biçim, çizgi ve renklerden

oluşan, bu elemanların dışında başka hiçbir obje'yi ifade etmeyen ya da giderek kendine özgü (sui generis) bir varlık yani non-figürativ, sözcüğün de ifade ettiği gibi, obje'siz olmayı değil, figürsüz olmayı ifade eder. Onun elbette obje'si vardır, ama, bu obje, bir doğa parçası ya da bir nesne ya da empirik bir fenomen değildir. Onun obje'si, sözgelisi, Malevich ya da Mondrian'da olduğu gibi, renk ve çizgilerin matematik düzenidir, ya da Kandinsky'de olduğu gibi, renk-biçim düzenidir. Onların bir başka obje'si olmadığı gibi, bu obje'lerin bizi kendilerine götüreceği bir empirik (deneysel) doğa da yoktur. Bir bakıma, onların varlığı kendi başına bir varlık, estetik-sanatsal bir varlıktır. Figür deyince de doğa ya da nesnelere varlığı anlaşılmalıdır. Bu anlamda, onun ilgi kurduğu bir doğa ve bir real-empirik varlık mevcut olmadığından non-figürativ sanat elbette figürsüzdür. O, empirik-duyusal bir varlığı ne ifade ne de bir taklit obje'si olarak alır. Non-figürativ sanat, bir soyut sanat olarak, empirik-duyusal varlığı, nesnelere dünyasını, tıpkı fenomenoloji felsefesinde olduğu gibi, 'parantez içine almakta', 'ortadan kaldırmakta'dır (Tunalı, 2013: 176).

Malevich, 1913 senesinde Suprematizm felsefesini tanıttığında Rusya'da kabul gören, başarılı bir ressam olmasına rağmen herşeye sırt çevirerek "*içimde geceyi hissttim ve işte o zaman Supramatizm adını verdiğim yeni sanatı tasarladım*" diyecekti. Beyaz Zemin üzerine siyah Kare (Resim 51), nesnesiz hissiyatın ifadeye gelişinin ilk biçimiydi. Kare=hissiyat, Beyaz Zemin=bu hissiyatın ötesinde boşluk (Malevich, 2013: 82) diye matematiksel formülünü verdiği '*Siyah Kare*' ile ilgili düşüncelerini şöyle dile getirecektir. "*1913 yılında sanatı nesnellüğün gereksiz ağırlığından kurtarma yönündeki umutsuz çabam sonucu kare biçimine sığındım ve beyaz alan üzerinde siyah bir kareyi gösteren bir ikon sergiledim; eleştirmenler ile birlikte toplumda çekti: 'Sevdiğimiz her şey yok oldu: Bir çöldeyiz... Önümüzde, beyaz zeminde siyah bir kare var!'* 'Gerçekliğin

karşılıkları' yok artık -kavramsal temsiller yok, çölden başka bir şey yok. Ama çöl, her şeye nüfuz eden, nesnel olmayan duyarlılığın tiniyle dolu. Ben de, yaşadığım ve yarattığım olgusallığına inandığım 'istenç ve tasarım dünyası'nı terk etmek gerektiğinde, kaygıya kadar varan bir rezerv içimi dolduruyor. Ama nesnel olmayan kurtuluşun isabetli duygusu beni şiddetli bir şekilde yalnızca duyarlılığın olgusallık taşıdığı 'çöl'e sürüklüyor. (...) Böylece duyarlılık yaşamımın kapsamı oluyor. Burada benim sergilediğim boş bir kare değil, nesnel olmamanın duyarlılığıydı. (...) Beyaz alan üzerinde siyah kare, nesnel olmayan duyarlılığın ilk ifade biçimidir: kare = duyarlılık, beyaz alan = bu duyarlılığın dışında 'Hiç'. (...) Nesnel-kendi içinde anlamdan yoksun; bilinç temelleri- değersiz. Duyarlılık, işte önemli olan... Böylece sanat nesnel olmamanın –supramatizim- temsiline doğru yol alır. Bir çöle varır, burada hiçbir şey duyarlılıktan daha bilinebilir değildir” (Bonfand, 2015: 26-27).

İsmail Tunalı, aslında, bir 'kare' nin resim olup olmaması da tartışılabilir bir durum olduğunu Malevich'in kendisinin de böyle bir tartışmayı yaşadığını ifade eder. Çünkü bir 'kare' şimdiye kadar alışılmış resim geleneği içinde elbette hiçbir anlam ifade etmeyecektir. Malevich, eserine gelen tepkilere karşın supramatik bir gerçekliğin kanıtı olarak gördüğü *Siyah Kare*'yi gösterir. Bu resim, geometrik-soyut bir varlığı ifade eder. Bu soyut-somut varlık, doğaya karşı evrendeki dengeyi sağlayan bir mutlak'tır. Nesnel dünyasının üzerinde doğal bir gerçeklik yaratmakta ve aynı zamanda resim için 'sıfır noktası'dır, tümüyle yeni bir soyut resim anlayışını ortaya koyar. İçeriksiz resim, bu anlamda, mutlak resimdir ve aynı zamanda mutlak gerçekliktir. Bu gerçeklik, Malevich'te ilk defa beyaz üzerinde siyah kare olarak ortaya çıkar. Ama giderek, bu gerçeklik daha gelişmiş biçimler gösterir (Tunalı, 2013: 187).



Resim 51: Kazimir Malevich, *Siyah Kare*, 1914-1915.

Bonfand, 'Varlık' üzerine Malevich'çi bir meditasyon vardır ve bunun laytmotifi de saflık, arılık takıntısının olduğunu vurgularken, Malevich' in figüratif sanatta ortaya çıktığı şekliyle nesnelere temsilinde Kant'ın *parergon*¹⁸ olarak adlandırdığı şeyi bir biçimde gördüğünü, yani esere dıştan gelen olmasa da ona ait olmayan bir şeyi görür; özet olarak, sprematizmden önce sanat parergondan başka bir şey olmadığını ifade ediyor. Malevich'e göre, tabloyu uyuşmazlıklar üzerinde kurmak için ya da hareketi ortaya çıkarmak için sanatı estetik yararsızlıktan kurtarmış olan kübistlerde ve fütüristler de bile sezgi nesnelere enerjisi altında ezilmiştir ve resmin özerk hedefine varmıştır. Resimsel öge burada verilen nesnenin giysisinden başka bir şey değildir. Supramatizm saf resmin ortaya çıkışıdır. Malevich'e göre varlığın uçurumunun bilincine resimde varılması bütün insan faaliyetlerinin 'cahil yararcılıktan' çıkmasını sağlar. Nesne yoktur enerjinin içinde yok olur, -figüratif olmayan mutlak varlığın

¹⁸ *Parergon, ergon*'un, yani ana gövdenin eklentisi, süsü gibi anlamlar taşır. Bir eklenti olarak gövdenin yanı başında durur, kenara da çekilmez, ona dokunur ve belirli bir mesafeden aynı işlemin içinde birlikte çalışırlar. Buna benzer biçimde, sanatın da tasarıma eklenen küçük bir parça olarak kavranması mümkün. Tıpkı bir resmin çerçevesi veya bir antik Yunan heykelinin üzerindeki boyama gibi, ona dahil olmayıp yine de ona eklenen, sınırını belirleyen veya onu süsleyen bir fazlalık olarak (Bobadağ, 18.08.2019). <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-tasarim-uzerine-dusen-golgesi>.

çoşkusunu- bu düşünce nesnelere dünyasının eylem halindeki inkârıdır ve amacı nesnelere dünyayı ortaya çıkarmaktır (Bonfand, 2015: 27). Nesnelere dünyasını parçalamak henüz uzun süre sanatın parçalanması ya da sanat ruhunun parçalanmasını ifade etmiyordu. Tersine: O, sanat ruhunu yeniden asıl yerine koyuyor ve onu içeriksiz bir hakikat haline, yeni bir varlık gerçeğine yükseltiyordu. Bu yeni varlık alanı, içeriksizlik dünyasıdır. Ya da bunu 'stijl'in dili ile söylersek: 'Soyut-somut' varlık alanıdır. Bu yeni varlık alanı, pratik nesnelere dünyasının, faydacı (Utilitarist) gerçekliğin dışındadır, '*içeriksiz varlık*', bundan ötürü pratik gerçekliğin yalnız dışında değil, aynı zamanda onun üstündedir (suprema) (Tunalı, 2013: 186). Suprematizmin bir akım değil, bir 'ruh hali' olduğunu öne süren Maleviç, resimlerindeki soyut şekillerin 'herhangi bir nesnenin yokluğuyla dolu' olduğunu, dolayısıyla boş olmadığını, her bir biçimin 'anlama gebe' olarak ortaya çıktığını söylemiştir (Antmen, 2009: 82).

Malevich şöyle diyor: 'Suprematizm ne kübizmden ne fütürizm'den doğmuştur ne Batı'dan ne de Doğu'dan. Çünkü, içeriksizlik, hiçliktir ve hiçlik, başka bir şeyden meydana gelemez. ...Çünkü gerçekte 'bir nesne' diye bir şey mevcut değildir. Bunun için, ben her şeyin hiç olduğu düşüncesinden hareket ediyorum, ta ki, insan tüm tasavvurları, dünyayı tanıma denemelerini bıraksın. Dünyayı bilme denemeleriyle insan daima 'bir şeyin ne olduğu' gibi sürekli bir soru içinde yaşar. Suprematizm ise insanı, sorumluluğunu bütün bir yaşam boyunca duyduğu bu sorudan kurtarır. Doğada böyle hiçbir soru ve buna hiçbir cevap yoktur. Doğa, 'hiçliği' içinde özgürdür, salt pratik spekulasyon'dan başka bir şey olmayan her analiz ve sentezden özgürdür. Bunun nedeni, varlığın öz ve bir 'hiçlik' olmasıdır. İnsanın varlıkta, nesnelere dünyasında bu hiçliği görebilmesi, bir çaba, bir uğraşı işidir. ...Eğer özgür bir ruh, nesnelere sınırlarını aşmayı denerse, o zaman o nesnel-pratik kültüre ait biçimleri bırakır ve içeriksizliği,

sınırlı biçimlerin, türlerin, yetkinlikler bilinci ve kültür felâketinden kurtulmuş ‘hiçlik’ olarak açıklar (Tunalı, 2013: 184-188).

Bonfand, Malevich’ in vardığı hiçlik, Dora Vallier’in sandığı gibi herhangi bir Rus nihilist geleneğinin nihili değil, varlık fenomeninin ortaya çıktığı hiç olduğunu iddia etmektedir. Bonfand, Heidegger’in felsefesi arasındaki benzeşimin tartışmalı bir durum olmadığını belirterek şu soruyu sormaktadır: ‘Varlık fenomeninin kaygıda ‘hiç’ adı altında belirmesi, Malevich’in bize söylediği şey değil midir?’ (Bonfand, 2015: 28).

Burada Sartre’nin hiçlik anlayışından söz ediliyorsa, fenomenolojik ontoloji denemesi olarak adlandırdığı “Varlık ve Hiçlik” isimli yapıtında, varlığın ontolojisini iki önemli sorudan yola çıkarak temellendirir. Bunlardan biri ‘varlığın kaynağı’ iken diğer ‘varlığın neden var olduğu’dur (Sartre 2009: 134). Sartre, açık ve tutarlı bir tanrıtanımazlığı temellendirmeye girişmektedir (Bochenski 1996: 191, 213). Aynı şekilde, Heidegger'in felsefesinin tanrıtanımaz bir görünümü vardır. Bununla birlikte, yaratıcısının kuşkusuz sınırlı bir önem taşıyan açıklamasına göre, böyle olması da gerekmemektedir. Sartre’ye göre; “Gerçekte, olan her şey bir kendinde-varlıktır, bilgi ise bir hiçliktir. Bilginin, söylenildiği gibi, hiçbir içeriği yoktur. Bilgi, kendisi-için şey’in kendinde şey için bir başkası olarak eşzamanlılığıdır. Bundan bilgiyle ve dolayısıyla da doğrulukla ilişkisi olan her şeyin insansal olduğu sonucu çıkar (Bochenski, 1996: 213). Malevich, “*supramatiste göre, nesnel dünyanın görsel olguları, kendi başlarına anlamsızdır; önemli olan hislerdir*” (Malevich, 2013: 77) derken, Bonfand’a göre, Kandinsky’nin soyutlaması nesneleştirilmeye son veren bir dünyayla işlem yapmaktadır” (Bonfand, 2015: 15), her ikisi de tamamlanmamış hislerinin maddeyle çatışan düşüncelerinin ardındaki kaygılarını dile getirmektedir. Kendisiyle

çeliştiğini düşündüğümüz Bonfand'a göre, bu kaygı Malevich'in metinlerinde apofatik¹⁹ bir teolojiye açılan Tanrı'nın her yerde hazır ve nazırlığı sorunsalı tarafından arkada bırakılmıştır. 'Işık ve Renk' adlı metinde dinlerin insan biçimli tanrısıyla alay etse de yine de yeni bir tanrı figürü arayışı burada vardır" (Bonfand, 2015: 28). İkona karşı duruşu nedeniyle 'dinlerin insan biçimli tanrısını' reddetmekte ise de 'İnsanın Esas Gerçekliği Tembellik' adlı kitabında bu Tanrı'yı bulmuşluğu ile ilgili düşünceleri şöyledir:

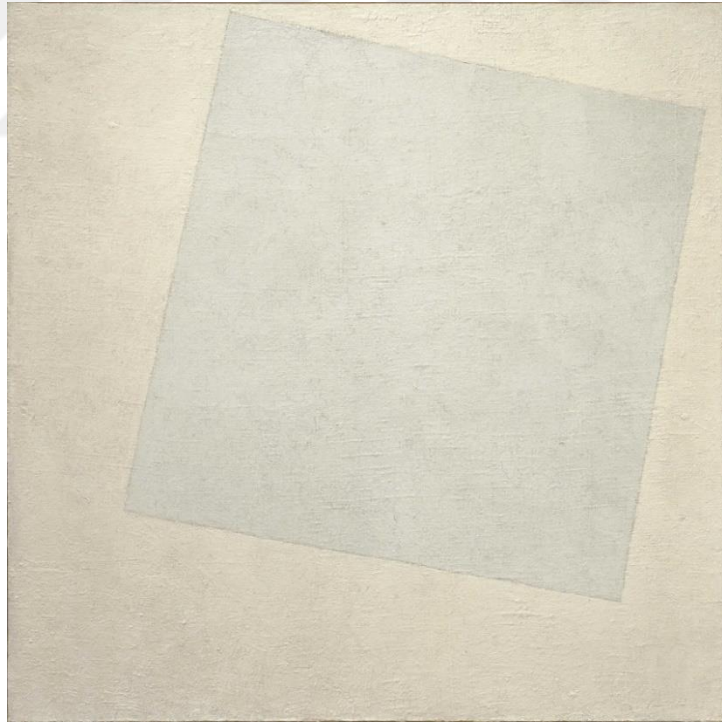
"Hiçbir an yok ki insan dünyanın sistemine sızmaya ve kendisinden neyin saklandığını anlamaya çalışsın, bunu bir tek insan dahi inkâr edemez. Bu yönelim, Tanrıya yönelimdir, yani insanın kusursuzluğu bulduğu imgeye yönelimdir. Kendini nasıl tasvir etmişti Tanrı? Her şeyi bilen her yerde olan Kadiri mutlak, vs. Eğer insanın her adımı bu kusursuzluğa göre hesaplanmışsa, Tanrıya yaklaşabilmek içindir. (...) bilgi dâhilinde her bir fenomeni sonsuzluğun arşını ile ölçülmüş böyle bir kusursuzluğa ulaştığımızda, Tanrıya ulaşıyoruz yani insanların kendi temsilinde efsanelerde ya da gerçekte önceden belirlemiş olduğu imgeye varırız. İnsan bilgi ve çalışmada eksiksiz bir bilim ve üretim hedeflerken Tanrı'ya yani kusursuzluğa ulaşıyor. Bir başka deyişle ya kendisi katılıyor Tanrı'ya ya da Tanrı'yı kendisine katıyor" (Malevich, 2014: 23). Bu bakımdan, Van der Leeuw'cu fenomenoloji açısından dini araştırmanın nesnesi, spekülâtif teolojininki gibi Tanrı'nın bizatihi kendisi değil, dini yaşayan dindar bir müminin eylemleridir.

¹⁹ Apofatik: Negatif teoloji sonsuz olarak nitelediği Tanrı'yı kendisine mesele edinir. Bu disiplin için, Tanrı hakkında konuşma ancak negatif yolla mümkündür. Negatif teoloji disiplini, Tanrı'nın ne olmadığını anlatır. Negatif teoloji mucizeyle veya tecrübeyle yüz yüze geldiğinde, bir sıfatla karşılaşmış demektir. Mucize aslında geniş anlamıyla dini tecrübedir ve dil aracılığı ile aktarılabilen dil içinde varlık kazanabilen bir fenomendir. Mucize bir sıfatı gerektirir. Bu sıfat şayet olumsuzsa, teoloji negatif (apofatik); olumluysa da pozitif (katafatik) olarak nitelenecektir. Söz konusu iki teoloji de birbirini tamamladıkları için, biri olmadan diğerini tartışmak anlamsız bir girişimdir. Özetle söyleyecek olursak, negatif ve pozitif teoloji bir madalyonun iki yüzünü paylaşırlar (Kızıltepe, 2018: 141-142).

Tunalı, “Malevich’in getirdiği ve ortaya koyduğu bu resim anlayışı, Malevich’e göre, ne konstruktivizm’ dir ne de kübizm’dir”. Ona göre, “resmi yabancı elemanlardan arındırmak anlamında, buna belki ‘pürizm’ denebilir. Buna göre, resmin dışında bulunan her şey resmin dışına sürülmelidir. Böyle bir anlayış, resmi, yalnız resim olduğu bir ‘sıfır noktası’na götürmek ister. Bu sıfır noktası, resmin bir Archimedes noktası olur. Böyle bir noktada ortaya çıkan resim, en basit bir geometrik eleman olarak düşünülür ve bu da yüzey üzerinde bir dikdörtgen olarak biçim kazanır” (Tunalı, 2013: 182). Bu sıfır noktası, herşeyi başa taşıyacak bir hiç olarak oradadır, yeni boyutu, yeni gerçekliği kavramak için eskisinin unutulduğu noktadır. Hem yokluk hem de varlık, son ya da başlangıç durumundadır: yeni bir varlık anlayışı, saf hissiyatın nesnesi, saf hissin cismi, yeni bir sanat. 1917-18 arasında Supremarist Kompozisyon: *Beyaz Üstüne Beyaz* gibi (Resim 52) en olgun ürünleri sayılan ‘*Beyaz Üstüne Beyaz*’, uygulaması resim sanatının, temsili öğelerin elenişi açısından vardığı en uç noktadır. Beyaz üstündeki beyazın fark edilmesi bile oldukça güçtür (Tükel, 1997: 1158). Malevich, “*süprematizm*’in saf duyum rengin sınırlarının mavi ışık gölgelerinden geçtim ve beyaza ulaştım. Beni izle yoldaş. Renkli gökyüzünün hatlarını altüst ettim, yıktım ve rengi sıkıca düğümlediğim bohçaya koydum. Beyaz, özgür derinlikte yüz, sonsuzluk önünde” (Yılmaz, 2009: 278).

Nesnesizliğin varlığını vurguladığı bu eserde, resimdeki karenin nesnellliğini sadece boyanın kalınlığı ile belirlemiştir. Sanatın saf eylemi olarak gördüğü beyazı nesnesizliğin getirdiği özgürlük olarak nitelendirmiştir. *Beyaz bir kare* zemin üzerine eğik olarak yerleştirilmiş, beyaz bir kareden oluşmaktadır. *Beyaz Kare* dünyanın bütün yeni yapımlarının biçiminin saf anlamda ekonomik hareketine karşı bir itki olarak belirir ve saf eylem olarak dünyanın yapımının temellerine yönelir. (Bonfand, 2015:

28). Siyah Kare'nin zıttı mıdır Beyaz Kare? Hayır aynı düşünceyi besleyen bir varoluştur. Aynı amaçdan yola çıkmış renklerin zıtlığında, aynı anlamın paydaşlarıdır. Her ikisi de 'Saf olanı' ifade etme anlamında tezahür eder. Beyaz üzerinde beyaz bir 'Hiç'tir. Supramatizm. Hissiyatın belirleyici bir etmen olduğunu ve bu sayede sanatın nesnel temsile Supramatizme ulaşacağını ifade eden Malevich, 'Beyaz Üzerine Beyaz Kare'ye saf temsil olarak bakar ve hayatın ve sanatın nesnel –ideal yapısını belirleyen herşey –fikirler, kavramlar ve imgeler- saf hislerine kulak vermek uğruna, 'sanatçının bir kenara bıraktıkları'dır (Malevich, 2013: 78), der. Dinin ve devletin hizmetinde bulunan geçmiş sanata gönderme yapan Malevich, yeni hissiyat dünyasında arlaşılan sanatı 'hiçlik' çerçevesinde, 'bir kenara bırakarak' yani paranteze alarak anlamlandırma çabasıdır.



Resim 52: Malevich, *Beyaz Üzerine Beyaz Kare*, 1918.

Varlık teriminin etimolojik kökeni söz konusu olduğunda, o bir şey hakkında “*bulmak*” veya “*biline gelmek*” anlamına sahip olan ‘vcd’ kökünden gelen Arapça bir terimdir. O

etimolojik olarak “*kendinden geçme*” ve “*keyif*” manasına gelen *vecd* terimiyle ilgilidir (Nasr, 2016: 172). Bu noktada estetik tecrübeye çok önemli bir yeri olan temaşa burada *vecd* ile birlikte devreye girer. Temaşa doğal güzellikler, -İbn’ül Arabi’ye göre Allah herşeyi kendi suretinde yaratmış olduğundan yaratılan herşey güzeldir, güzellik Cemal ve Kemal sıfatlarından oluştuğu için çirkin diye bir şey yoktur- belli bir nesneye sabit bir şekilde devamlı surette dikkat kesilmek, ona dalmak, ona katılmak, başka bir deyişle zihnin eşyada dinlenmesidir, bir *vecd* halinin yaşanmasıdır (Koç, 2009: 91). Böylelikle temaşa edilen güzellik kemale ermenin cezbedici bir vasıtası olur kemale ermeyi isteyen zevke aracı olurken aynı zamanda bilme ve kavrama gücü ile olan ilişkisi gereği bilgiye de aracılık eder. Her türlü beşerî bilgi ve tecrübeye olduğu gibi, sanat alanında da bir özne-nesne ilişkisinden söz etmek gerekir. Düşüncenin hâsıl olduğu hislerden kaynaklı işte bu duyuş, sezış ve kavrayış estetik tecrübeyi oluştururken, bu durumun duyuşal düzeyde algılanacak şekilde sanatsal formda varlık bulmasıyla sanat eseri ortaya çıkar (Koç, 2009: 17). Çünkü bu sanat harici (dışsal) görünüşü ile değil, onların batını (iç gerçeğe ilgili), görünüşüyle ilgilenen batını bir doğa bilimine dayanır, üstelik bu batını boyut islam maneviyatına ayrılmaz bir biçimde bağlıdır. İslam sanatının iki kaynağı, batını gerçekliği ve kutsal varlığı ile Kur’an ve İslam dünyasında görülmez bir varlık olarak bulunan Peygamber’in ruhunun asıl özüdür. Çünkü Kur’an ve Hadisler gibi bir memba olmasaydı, İslam sanatı da olmazdı. Yüzyıllar boyunca islam sanatının ürünlerini yaratanlar bu membanın mümkün kıldığı yollarda, islam geleneğinin batını menzillerine ulaşarak, bu sanatın özgürleştirici doğasından kaynaklanan bir mesajla bu arketipik dünyanın tasarımını yapmaktadırlar (Nasr, 2017: 15-18).

İslam sanatının tasarımlarında ‘Nur’ olarak ifade bulan ışık soyut sembolik öğelerin oluşumunda ilahi bir kozmosdur. İslâm tasavvufunun temel kavramı açısından anlamaya çalışırsak, ışık varlık, karanlık da hiçlik, görünürlük varlık, görünmezlik yokluktur. Varlığın birliği’ (vahdetü’l-vücut) kavramını ihtiva eden (Burckhardt, 1994:130), Nur kelimesi sadece duyular âlemini değil zihnî bilgileri anlatmak için de kullanılır. Gözler Allah’ı göremese de akıl O’nun varlığını idrak eder. Bu sebeple nur ilahi varlığın apaçık bir nitelik taşıdığını belirtir (Yavuz, 2013, 136). Nasr, varlık ifadesi ‘Nur’ ile ilgili “Kur'an ‘Allah göklerin ve yerin nurudur’ demektedir ve Hz. Peygamber de bir hadisinde ‘Allah'ın ilk yarattığı varlık nurdur’ buyurarak bu ayetin kosmogonik (evrendoğumu) ve kozmolojik bir boyut eklemekte olduğunu ve İslamda mimarinin kutsallaştırılmasında belirleyici bir etken olduğunu ifade etmektedir. Arapça minare ‘nurlu yer’ denilmesinin tesadüfi olmadığını ancak ‘Nur’ yalnızca İslam mimarisinin mekânlarına tanımlamakla kalmayıp, aynı zamanda cennet mekânlarının dünyevi bir yansıması olarak görülür. Ona göre bu mimari yapılar, ‘La ilahe illallah’ şهادetine göre Allah'ın önünde kesretin tüm düzeylerini ve çölün saflığını yansıtan yapılardır. Beyaz, hakikatin birliğini sembolize ederken, Nur'un polarizasyonundan doğan renkler Bir’in kesret içinde tezahürünü ve kesretin Bir’e bağımlılığını sembolize eder. Her bir renk bir makamı simgeleyen nurdur; fakat nur özel bir renk ile sınırlı değildir, tüm renkleri ifade edicidir. Renklerin, kozmik varoluşun makamlarını ve evrelerini simgelediği söylenebilirse, beyazın da tüm varoluşunun kökeni olan ‘varlığın sembolü’ olduğu söylenebilir. Kâbe’yi örten örtünün rengi olarak mimari açıdan önemli olan siyaha gelince; onun, genelde anlaşıldığı gibi, Varlığı bile aşan ontoloji-üstü (supra-ontological) ilkeyi simgelediği söylenebilir (Nasr, 2017: 75-79). İlahi eksenin yeryüzünü kestiği nokta olan (Nasr, 2017: 55). Kâbe, islam sanatı ve her şeyden önce mimarisi

açısından gerçekten merkezi bir öneme sahip, müslümanın Tanrının nesnelleştirmesini reddettiği, insan elinden çıkma tek nesnedir. Bir sanat eseri değildir, daha çok ilk sanat (proto art) olarak adlandırabileceğimiz, içi boş, küp şeklinde basit bir yapıdan başka bir şey değildir. Abbasiler döneminden beri, bir yılda bir değiştirilen örtüsü altın harflerle işlenmiş siyah kumaştan yapılagelmiştir. Bu durum çarpıcı bir şekilde görkemli yapının hem soyut hem de gizemli yönüne işaret eder. Bir evi giydirmek ona bir bakıma yaşayan bir ‘Varlık’ muamelesi yapmaktır (Burckhardt, 2013: 24). Kâbe, dünyayı paranteze alarak ‘Varlığıyla’ birlikte Vahdet’in ‘Varlığını’ ortaya çıkaran belki de şimdiye kadar tasarlanmış en saf biçimdir: ‘Siyah bir küp’.

İbn’ül Arabi’ye göre “Şimdi, mevcutların hepsi, bitip tükenmeyen, Allâh’ın kelimeleridir. Çünkü onlar, ‘Kün yani Ol!’ dandır. Ve ‘Kün!’ Allah’ın kelimesidir” (İbn’ül Arabi, 2013: 714). O, ‘Ol’ deyince olma kabilinden varlık meydana gelir. Bu yüzden müslüman sanatçının arayışı, varlığın yaratılması üzerinde olmaz, tüm enerjisini eşyanın tesiri noktasında ve onun keşfiyle ilgili hadiseye yönlendirir. Eşyayı tanıma süreciyle, yaratılıştan kaynaklı varlığını düşünme yani ‘tefekkür’ meydana gelir, paranteze alacağı şey ise ‘nesnenin yaratılma sürecidir’. Zaten bilgiyle malum olanı paranteze alarak bilmezlikten gelmek ve onu ‘hiç’ e indirgemek maddeyi yeniden keşfetme yolculuğudur.

Burckhardt’ “Hiçlik’ten (âdem) varlığa (vücûd) giden herşey, ilkin ilâhî belirlenimin (takdir) sonra ilâhî görünümün (icad) ve son olarak ilahi şekil vermenin (tasvir) nesnesidir diyerek konuya şöyle açıklık getirir: “Allah, her şeyi varoluş terazisine (kadr) vurması itibarıyla Yaradan’dır (Halik); varoluşu fark etmesi itibarıyla kusursuz Yaratan’dır (Bari) ve ortaya çıkmış biçimlere kusursuz güzellik verecek güçte olması

itbarıyla şekil veren'dir (Musavvir). Allegorik bir hikâye olarak bir ev inşaatını aktaralım: Öncelikle mimar evin boyutlarının krokisini çıkarır ve gerekli olacak inşaat malzemelerinin miktarını belirler, sonra usta binayı diker ve son olarak zanaatkâr güzelleştirir” (Burckhardt, 1994: 222).

İbn'ül Arabi'ye göre. Vücûd birdir, o da Hakk'ın vücûdudur. Eşyanın vücûdu ise, Hakk'ın vücuduna bağlı olan îtibari bir vücûttur. Vücûd, bir olan Hakk'ın vücudu olunca, Hakk'ın hayatı ve ilmi varlıkların bütün zerrelere sirayet etmiş olur (İbn'ül Arabi, 2013: 368). Dolayısıyla bizim ele aldığımız varlık, bu sirayetin nüveleri olacak ve Mutlak olanın ismiyle varlığını devam ettiren nesne; taklide değil, keşfe rıza göstereceği için onun 'hayat' tarafını paranteze alarak, 'hiç' olması için ruhumuzda belirecek, 'hayal' tarafıyla yeniden biçimlendirme işlemine tabi tutulacaktır. Bu hiç'likten Varlığa gidiştir. Eşyayla girdiği bu münasebetten dolayı, müslüman sanatçı surete meyletmemiştir, islam sanatında soyut göstergeler bu düşünüşle kendinden şey olarak ortaya çıkmıştır. 'Hiç' lik; sanatçının nesneyi sıfıra indirgeyerek tekrar 'Varlık' mertebesine ulaşması için yaptığı özel bir işlemdir. Varlık Öz'e bağlıdır, yani eşyanın vücudu Hakkın vücuduna bağlıdır ve bunun için, eşyayı yaratandan icazet (kullanma talimatı, izin) alınması gereklidir ki; bu icazette Kuran ve hadis kelimeleridir. İbn'ül Arabi eşyanın varlık olması nedeniyle beliren yeteneğini şöyle ifade eder: “Cüz'î ve sonradan olma istîdad (yetenek) da ayn da mevcûd olan eşyânın istîdâdıdır. Bu istîdâd, eşyânın varlıksal hallerini ve bir halden başka bir hale geçen birtakım hallerini kabulüne sebep olmaktadır” (İbn'ül Arabi, 2013: 228). Gözün görebildiği sınırlıdır, gördüğümüz varlığın kendi kabiliyetidir. Görünen gözün var ettiği görüntü değildir; yaratılmış olan, var olan görüntüdür. Onun mükemmel yaratımı zaten mevcuttur, göz buna şahittir. O zaman göz kendi yeteneğini kullanarak nesneyi halden hale sokmalı, biçimini

değiştirmeli ve onu en saf haline ulaştırmalıdır. Bu halin inkişafı için eşyanın ruhunda erimesi ve yeniden Şekil alması gerekmektedir. Müslüman sanatçı ‘varolan’ın bütün anlamlarını paranteze alır; çünkü ‘varolan’a karşı böylesine bir uzaklık ancak ‘varolan’ın anlamlarının paranteze alınmasıyla gerçekteşir. ‘Varolan’a ait değerlerin hepsini indirger. Bu tavır alış bilinç ile oluşan doğal bir tavır almadır aslında ve bu hiçbir zaman eşyayı yadsımak anlamında değildir; bilmezlikten gelmedir. Çünkü ‘varolan’ epoche, paranteze almanın gerçekteşirdiği sorunsal varlığın anlamıdır.

İbn’ül Arabi bunu Şöyle açıklar: Eşyayı başka/gayr olarak görmezsen, senin varlığın Hakkın varlığı olur. Yani, eşyada Hakkın varlığının dışında bir Şey görmeyince varlığın birliği (vahdet-i vücüt) meydana gelir. Dolayısıyla, ‘eşya fanidir ve Haktan başka mevcut yoktur’ sırrı açığa çıkar (İbn’ül Arabi, 2013: 70). Koç, bir taraftan Baki olana ilişkin kavrayışın diğer taraftan insanın dünyevi varoluşunun gelip geçiciliğine ilişkin tecrübenin bütün İşlam sanatlarında önemli bir rolü olduğunu Şöyle açıklık getirir: “İşlam sanatın da motif, desen ya da örüntülerin tekrarı bu anlayışın bir yaklaşımıdır. Bu model ya da örüntünün sonsuzcasına devamı da hakiki varlığın ebediliğine olan köklü inancın bir ifadesidir ve geçici varoluşun göz ardı edilmesidir. Bu örüntülerin bir kısmını gösterilmesiyle, görünür kılınmasıyla, müslüman sanatçı statik, sınırlı ve görünüşte belirli olan bir nesneyi bizzat sonsuzlukla ilişkilendirmiş olur. İşlami üslubun en temel ilkelerinden biri maddenin çözümlenmesidir. Herhangi bir yüzeyin sonsuzluğa açılan herhangi bir örüntüyle süslenmesi bu amaca hizmet eder. Yani maddeyi gizlemek ve eritmek” (Koç, 2009: 156). Bu, objeleri paranteze alarak yok saymak, yani eşyayı objektif niteliklerinden soyarak öze ulaşmaya çalışmak olduğunu ifade eden Ayvazoğluna göre, “öz, (mutlak hakikat) ifade edilebilir olmadığı için yine paranteze

alınan eşyadan yola çıkmak gerekmektedir. Bu tavır, kübizm de objelerin silindir, küp, konilere göre alınması gibi önceden belirlenmiş bir tavidan çok farklıdır. Her şeyden önce üzerinde çalışılacağı objelerin sayısını en aza indiren Müslüman sanatçı, bu objelerin bağlı olduğu ritmik düzeni keşfetmek gayesi ile üsluplaştırmaya başvurur ve sonunda bir çeşit geometriye ulaşır. Soyutluk bu geometrileşme sürecinde, eşyanın gitgide tanınmaz hale gelmesinde yani duygularla kavranan taraflarının paranteze alınmış olmasındadır” (Ayvazoğlu, 2014: 109). Koça göre, buradaki maksat soyutlama için soyutlama yapmak değildir, bu durum naturalizmden kurtulmanın ve tabiattaki her bir unsuru bir ‘özge temaşa’ ile görmenin ve onu böyle bir bakış ışığında ele alışın gerektirdiği bir sonuçtur. Bu tabiri caizse nesnelere paranteze alarak ve eşyayı nesnel niteliklerinden soyarak, eşyanın hakikatine ulaşmaya çalışmak anlamına gelir. Yani soyutlama ve üsluplaştırma tabiatı hakikate işaret eden bir ayet olarak okumanın sanattaki ifadesidir. Üsluplaştırma ve soyutlamadaki ana gaye, olgu ve olayların bağlı olduğu evrensel ritmik düzeni görsel bir ifadeye kavuşturmak ve oradan tekrar geri dönerek tabiattaki her bir şeyi yerli yerine oturtmaktır (Koç, 2009: 155 -156).

3.2. TİNSELLİK VE GÖRÜNMEYENİ GÖRMEK

Görünebilir olan, duyularımızın bize bildirdiği dünya, duyusal ilgiler ortadan kalktığında, daha doğrusu insan artık yalnız bir duyu varlığı olarak değil de bir düşün varlığı olarak doğanın karşısına çıktığında, doğa, görünebilir olan yanını, duyusallığını tümüyle yitirir ve buna koşut olarak sanat da varlıkla yeni ilgiler içine girer. Daha önce duyusal, görünebilir olan gerçekliği, doğayı tekrarlayan sanat, şimdi bu görevi bırakır ve bir başka varlığı, duyusal ve görünebilir olmayan bir varlığı görünür kılmak ister (Tunalı, 2013: 122). Görünür kılma çabası aynı zamanda görünmezliği yaratır.

Hâlihazırda mevcut şeyler aynı zamanda namevcut şeylerin işaretidir (Leppert, 1998: 24).

Paul Klee'nin söylediği gibi: “Sanat, artık, görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar”. Bu ‘görünür kılınacak’ şey ise, duyularla kavranan nesnelere değil, ama onların anlamıdır, nesnelere soyut düşünsel varlığıdır. Duyusal gerçeklikten öze farklı olan bu düşünsel soyut varlık, yeni bir tavır alma isteğini de beraberinde getirir. Bu tavır alma, doğa ve nesnelere karşısında duyusal değil, düşünsel bir tavır almadır. Bu tavır alma ile birlikte, yalnız bir düşünsel soyut varlık kavranmış olur. Sanat, bu yeni değerler dünyasında soyut düşünsel bir boyut içinde şimdi karşımıza çıkmış olur (Tunalı, 2013: 123).

İpşiroğlu, daha önceleri, yeryüzünde görülebilir olan, görülmüş olan ya da görünen istenen şeyler tasvir edilirdiğini ancak şimdi, görülebilir olan şeylerin relâtivliği bütün açıklığıyla ortaya çıkmış ve şöyle bir inanca varılmıştır diyor: “Görünebilir olan şeyler evren bütün ile ilgi içinde soyut bir örnektir ve bu örneğin dışında başka hakikatler de büyük ölçüde gizli olarak bulunur. Nesnelere (şimdi) genişletilmiş ve zenginleştirilmiş, düne ait rasyonel kavrayışa açık olarak karşıt bir anlamda görünür. Tesadüflüğün ortadan kaldırılmasına uğraşılır” (İpşiroğlu, 1978: 81). Soyut sanatta Kandinsky ve Malevich’in yaptıkları çalışmalarda, nesnelere birebir ifadesi elbette yoktur, ancak sanatçıların tuval yüzeyinde kullandıkları fırça vuruşları birer ‘nesne’nin yansımasıdır. Her şeyden önce o fırça vuruşlarının her biri sanatçının duygu ve hislerini taşımaktadır. Aslında bilinenin tam tersine soyut sanatla, asıl nesne keşfedilmiştir. Onların yaptığı şey, nesnenin yansımasını bir tarafa bırakıp onun köküne inmekti (Kaya, 2015: 122).

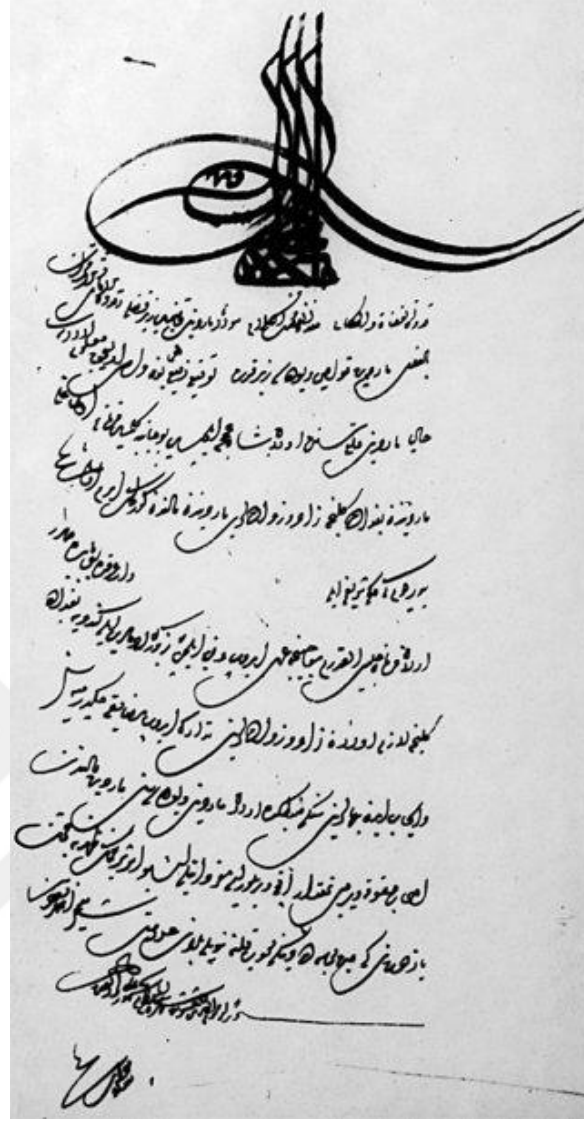
“Nesne biçimlerinin egemenliğinden böylece kendini kurtaran insan, evrenin yüzeysel görünüşlerinden çıkıp, derinliğe, varlıkta derinliğe uzanmak isteyecektir. Bu, içinde

bulduğumuz çağın, çağdaş modernizmin özünde bulunan bir istemdir. ‘Modernlerin resmetmek istediği şey, sanatta ‘tinsel olan’dır, nesnelerin ‘içyüzü’dür. Nesnelerin bu içyüzü, varlığın, evrenin derinliğidir, bu anlamda da mutlak ve değişmez olan şey, varlığın özüdür. Ama bu öz, varlığın yüzeyinde değil, tersine, varlığın derinliğinde bulunur ve bu, varlığın içyüzünü oluşturur” (Tunalı, 146) “Her şeyin kendi mükemmel biçiminin kendine has özellikleri vardır. Fakat harici güzellik genelde, asıl güzelliğin yattığı içerinin güzelliğini yansıtmaya açıktır. Dış görünüşü göz takdir edebilir, ama asıl mesele olan şeylerin özünü anlamak kalbin görevidir” (Leaman, 2010: 46).

Tunalı, İslâm sanatında genellikle figüre karşı olan yasaklamanın, doğal bir sonucu olarak İslâm sanatını soyut çalışmaya götürdüğünü ifade etmekte ve bu eğilimin nedeninin de şu şekilde bahsetmektedir: “Özellikle yazı (hat) sanatında en açık bir biçimde dışlanmış olur. Ancak, burada şunu belirtmeliyiz ki, İslâm sanatında karşılaştığımız soyutluk, figürden kaçma zorunluluğu ile varılmış bir üsluplaştırmayı ifade eder. Oysa çağdaş soyut sanatta karşılaştığımız soyutlama bir ‘öz’ arama çabasına dayanır. Bunu, P. Mondrian’ın dili ile söylersek: “Soyut, stilisation ile gerçekleşmez, yalınlaştırma, yabancı elemanlardan arındırma ile görünüme çıkmaz. Çünkü soyut, daima tinsel-evrensel olanın işlevi içinde biçim veren ifadedir, dışsal olanın en derin biçimde içselleştirilmesidir ve içsel olanın da en salt biçimde dışsallaştırılmasıdır” (Tunalı, 2013: 91).

Nasr’ ın ifadesiyle, İslam hat sanatı Kur'an'ın metnini cismanileştirerek bizzat yaratılışı karakterize eden sabitlik ve değişme arasında bu kesişmeyi yansıtırken metafiziksel hakikati yeniden yaratır. Böylece dokumadaki gibi dalgalı bir hareket olan yazının yatay

hareketi Öz ya da değişmez Varlık'ın boyutunu temsil eder. Ya da bir bakış açısından denilebilir ki yazının dikey hareketi, İlke'nin Vahdetini/ Birlik'ini yatay hareketi ise tezahürlerin kesretini/çokluğunu sembolize eder (Nasr, 2017: 41). Çalışmamızın suret ve üsluplaştırma bölümünde bahsettiğimiz gibi, islam sanatları İsmail Tunalı'nın ifade ettiği şekilde üsluplaştırmaya gitmemiştir. Elbette figürden kaçış etken bir rol oynamıştır. Ancak bu demek değildir ki anlamdan uzak bir biçimleme doğmuştur. Hat sanatı özünde taşıdığı mana ve felsefeyle birlikte varoluşunu tamamlamıştır. Onun yalnız figürden kaçışla gelen bir biçimleme ile vuku bulduğunu söylemek islam sanatının tüm akaidine ters düşecektir. Beşir Ayvazoğlu, yazıyı resim olarak görme temayülü İslam sanatının ve metafiziğinin temel prensiplerine aykırıdır diyerek ifade ettiği hat yazısının, resimle fonksiyon bakımından birbirinden tamamen ayrıldığını, dile getirir. Yazının İslam medeniyetinde oynadığı rolün resmin Batı medeniyetinde oynadığı rolden çok daha önemli olduğunu ve her şeyden önce yöneldikleri hedeflerin farklı olduğunu vurgular (Ayvazoğlu, 2014: 134). Dolayısıyla görsel benzerlikler görülse dahi, anlam dâhilinde içinde barındırdığı dini muhtevası nedeniyle kıyaslanamaz. Asli yaratıcı sanat, hem tüm seslerin ve sessel bir evren olarak kutsal Kur'an'ın kökeni olan Asli kelimedir; hem de Kutsal Kelime'nin görsel tezahürü durumundaki kutsal hat sanatının kökeni olan ilk Nokta'dır (Nasr, 2017: 27). 'Kalem Güzeli' adlı eserinde Bedrettin Yazır, 'Nokta'nın ruh gibi maddede yer aldığı halde, maddî ölçülere sığmayan ve yalnız ruhla sezilen bir karakter bildirdiğini ifade eder. Ona göre "güzel bir yazının doğuşu, yazı terkîbinin ilk unsuru, artistik yazmanın ağırlık merkezi, böyle 'rûhî hendeseyi' destekleyici olarak her an bir hareket ve ifâdeye taşıyan bir noktadır. Bu nokta, yazının yapısını oluşturan bir hürecik gibi düşünülebilir. Bu itibarla, noktaya "yazının tohumu" demek yerinde olur" (Yazır, 1989: 321).



Resim 53: Ferman, *Divani yazı-IV. Murad tuğrası*, 1048.

Turan Koç, nesnelere Allah'ın bir yaratığı değil de salt bir nesne olarak görmeyen bu sanatın ve bu sanatı besleyen hassasiyetin yabancı olduğu bir yaklaşım olduğunu söyler. Böyle bir anlayışın bu sanatın anlamdan yoksun olduğunu söylemekle bir yerde aynı kapıya çıktığını, buna göre hat sanatını salt görsel bir boyuta indirgemek onun yaslandığı ve dile getirmek istediği manayı görmezlikten gelmek olduğunu belirtir. Mananın surete bürünmüş şekli olan hat sanatı söz konusu olduğunda; hat sanatında muhtevayı önemsiz addederek onu salt görsel açıdan değerlendirmeye kalkmak hem

aşırı modernist hem de dışarıdan bir değerlendirmedir diye yorumlamaktadır. Hüsnü hattaki öz ve manayı görmezlikten gelip, modern estetik kuramları açısından önemli bir unsur olan, onun sadece göze hitap eden dış kabartısından zevk alanların da olabileceğini, ancak bu noktada kalmak ve sanatçının ona yerleştirdiği ruhu ve dünya'yı görmezlikten gelmek modern estetik kuramları açısından yapılmış kabul edilemeyecek bir değerlendirme olacağını ifade eder (Koç, 2009: 139-144).

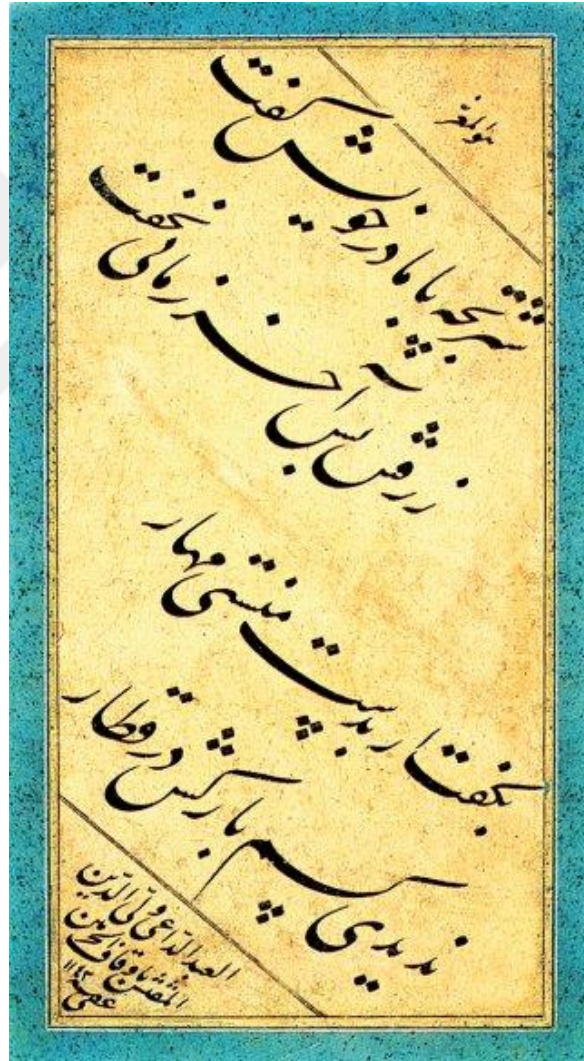
Tarihsel açıdan bakıldığında görünmeyi görmek dinin gücü ile sanatın konusu olmuştur. Yeniçağ öncesi ikona ise aynı anda hem görünendir hem görünmeyen: Bir yandan görünürlüğünü yitirmiş bir benzeşimin izini sürerken diğer yandan hâlâ görünmeyen bir ilksellikte benzeşmektedir (Sayın, 2013: 16). Belting, İslam tek tanrıcılığında 'Kelam' ne kişiydi ne de insan bedenine sahipti. Kelamın vücut bulması kesin olarak reddediliyordu. Çünkü İslamiyet'e göre İsa Allah'ın bir elçisiydi o kadar” dedikten sonra konuyla ilgili, Harry A. Wolfson²⁰ un '*kitaplaşma*' olarak adlandırdığı tezat bir kavram ve 'kelamın resmi' şeklinde nitelendirdiği benzeşmeyen benzeşimin farklı yansımalarına dair iki farklı görüşe değinir: “İslam'da kelamın inlibrasyonu söz konusuydu bu kavram vücut bulma gibi kolayca çevrilemez ama anlamı açıktır ve çevirisi kulağa tuhaf gelse de' *kitaplaşma*' denilebilir. Tanrının kelâmı bir bedende değil bir kitapta yani Kur'an'da vücut bulmuştu. Bir adım daha atıp Hıristiyanlıkta İsa'nın yeri neyse İslam'da da Kur'an'ın yerinin o olduğunu, yani kelamın vahyi olduğunu söyleyebiliriz” ikisi arasındaki temel fark ise resim ve meselesinden kaynaklanmaktadır. Zira yazıya dökülmüş kelamda insanın ki gibi resimler yoktur. İslam sanatındaki kaligrafi, kelamın resmi olarak nitelendirilmektedir.” Fakat bunun bir

²⁰ Harry A. Wolfson: Harry Austryn Wolfson, Harvard Üniversitesi'nde bir bilim adamı, filozof ve tarihçiydi ve ABD'deki Yahudi Çalışmaları Merkezi'nin ilk başkanıydı.

metafor olduğu ve bu görüşlerin İslamın yapısına uygun düşmeyeceği konusunda şu şekilde bir değerlendirme yapar: “Başka dinlerde resimle uygulanan tüm kùlt pratikleri İslam kùltüründe yazı ve kitapla gerçekleştirildiyse de resim kavramı basitçe yazıya aktarıldığında fazlaca zorlanmış olur. İnsan bedeninin ve fiziksel yaşamın tasviri için kullanılan resim kavramı işaretlerden oluşan bir dil olan yazı için de kullanılamaz. İslami metinlerde fiziksel tasvire yaradılışın taklidi olarak şiddetle karşı çıkılması resim kavramının dil ve yazıya aktarılmaması için güçlü bir uyarıdır. Yazı taklit değildir, ifade ettiklerine karşı belli bir mesafede durur. Tanrı gibi kelimde görünür kılınamaz. Sadece konuşmadır. Kaleme alınmış konuşmadır, yazı konuşanı tasvir etmez (Belting, 78-79). Hat sanatının hiçbir anlamda (modern) soyut bir sanat olmadığını ifade eden Schick, bu eserlerin, sadece güzel yazılmış birer metinden ibaret olmayıp, ziyaret edilen, bakılıp görülen nesnelere, bereketleriyle öldükten sonra ve kıyamet gününde müminlerin yolunu açacak ibadet araçları olduklarını söyler: “Çünkü hüsn-i hat, sözün resmi ve mananın zarfıdır” (Schick 2017: 13). Görünmeyen, yazının cisimleşmesiyle ve ancak sessel olarak okunmasıyla tezahür eder. Zira Kur’an’ı güzel yazmak kadar, güzel okumak da sanattır.

Ferid Edgü, “Do sesinin hiçbir anlamı olmadığı gibi, vav harfinin de hiçbir anlamı yoktur” diyerek, Hat Sanatının resimden çok, müzik sanatına yakın olduğunu iddia eder. Ona göre, hat, resim sanatının öylesine dışında, öylesine uzağında, hattâ öylesine karşı-kutbundadır ki, resme dönüştüğünde bile betimleyici, izlenimci olmaz, olamaz: “Resmin konusu, son çözümlemede, hiç kuşkusuz, resmin kendisidir. Ama resim, hiç değilse figüratif resim ister klâsik olsun ister romantik ister izlenimci ister kübist ya da gerçeküstücü, sürekli olarak dış -dünyanın öğeleriyle ilişki durumundadır- kendi gerçeğini ararken ve kendi gerçeğini yaratırken bile. Hat sanatında böylesi bir arama

olmadığı gibi, hattat, harflerin dışında hiçbir gerçeği yaratma peşinde de değildir. Onun gerçeği, harflere, eğer deyiş yerindeyse, bir ruh vermektir. Bu başarıya ulaştığında, harfler, sözcükler, birer harf ve sözcük olmaktan çıkıp bir sanat yapıtını oluşturacaktır.” (Edgü, 1988: 11-13). Schick konuyla ilgili olarak “Kalemin yarattıkları, yazılı olmanın yanı sıra –veya daha doğrusu yazılı oldukları için görseldirler der. Hüsn-i hat, mananın yazıyla görünür kılındığı özgün bir görsel sanattır. Ama asla bir resim veyahut tezyinat sanatı değildir (Schick, 2017: 12).



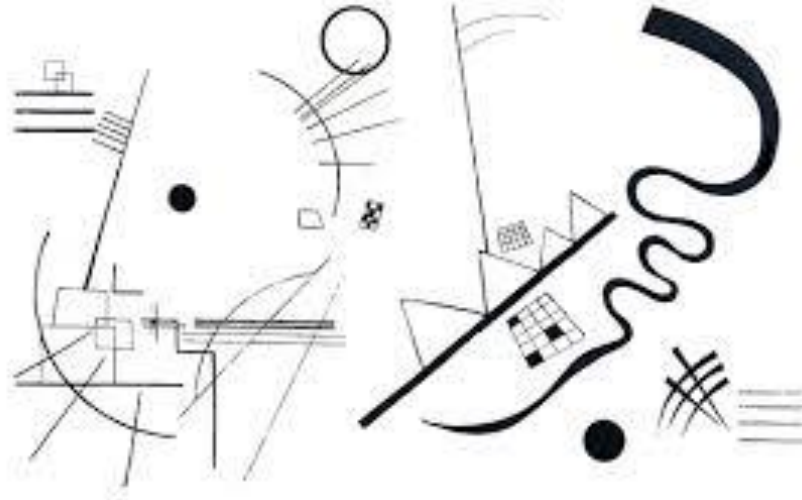
Resim 54: Veliyyüddin Efendi, *Mâil Ta'lik Kıtâ*, XVIII. yy.

Kandinsky, '*Sanatta ruhsallık*' adlı kitabında soyut sanatı müzikle ilişkilendirirerek şöyle der: "*Genelde renk, ruhu doğrudan etkileyen bir güçtür. Renk klavye, gözler tokmaklar, ruh ise piyanodur. Sanatçı da piyanoyu çalan eldir. Tuşlara dokunarak ruhta titreşimler yaratır*" (Kandinsky, 2010 :66).

Akbulut'un çizgi, nokta ve planlar ile ilgili tespiti şöyle olur: "Kandinsky için nokta (.) ilk ve en temel harftir. Kandinsky'nin öğretmenlik yaptığı döneme ait resimlerdeki şekiller tamamen geometrik biçimlere indirgenir. Kandinsky aynı zamanda 'Görülen' in altında gizli 'Görülmeyen' in varlığını yine çizgisel değerlerle ortaya çıkararak 'görme' üzerine de belirli bir kuram geliştirir. Bu tür bir düşünce, çizgi, nokta ve planlarla somutlaştırılır ve bu haliyle, sanat kuramı üzerine denemeler tarzı bir çalışma ortaya çıkar" (Akbulut, 2005: 224-225). Bonfand, temel öğeleri bir yandan renk, dar anlamda biçimlerin ve diğer yandan bu grafik biçimlerin, yani nokta çizgi düzlem olduğunu ifade ettiği Kandinsky'nin 'Nokta, Çizgi, Düzlem'inde, düzlem ve özellikle destek malzemesinin de eklemek gereken ilk düzlem olduğunu ve bu düşüncenin bizi 'şeyin' özüne götürdüğünü belirtir. Kandinsky' ye göre, resimsel elementin özü soyut içeriğin ta kendisi olur. Kandinsky kanıtlamasının temellerini daha sağlam atabilmek için ille de resimsel olması gerekmeyen bir elementi çıkış noktası olarak alır: Alfabenin harfi. Harf öncelikle belli bir sesi belirten işarettir- bir ses birimdir- herhangi bir düzenli işaret kümesi bir sözcük oluşturur. Bunun da sessel bir rengi vardır. Hipotez, başlangıçta sözcüğünün kesin olarak fenomenolojik anlamında ki '*epoche*' paranteze alma, kuşku duyma mantığı içinde harfin dilsel erekliliğini erteler. Harf resimsel biçimine indirgenir. O zaman bu harfin huzurunda meydana gelen işlevinden yoksun bırakılan olay, seyircinin sıradan harf karşısında hissettiğinden farklı bir duygu hissetmesini gerektirir.

Dilsel işaret karşısında hissedilen egemen havaya yol açan değişim, kendi olarak fark edilen bu işaretin biçimi karşısında boyun eğer.

Bu deneyimi biz bilmediğimiz bir alfabenin harfleri karşısında yaşarız. Bonfand'a göre, "Aynı düşünce kıvrımı Kandinsky'ye yan duran tablodan noktaya doğru giden harfe rehberlik eder. Nokta, dışsal işaret olarak yazıya özgü işlevi içinde kavramıştır, yazı ona 'resimselliğini' kaybettirerek çizgi noktanın gerilimi olacaktır. Noktanın üzerinde etkili olan yeni gücün dayattığı istikamette, itilen nokta, çizgidir. Çizgi ise bir duygulanım (öz duygulanım) ile bir biçimin ortak varlığıdır. Başka deyişle, çizginin artık bir şeyin çizgisi olması söz konusu değildir, çizgi çizgi olarak vardır (Bonfand,2015: 49-52).



Resim 55: Kandinsky, *Nokta, Çizgi, Plan*,1925.

1910'da Münih'te açılan '*İslam Sanatının Başyapıtları Sergisi*' o yıllarda dünyanın en önemli olayı gibi karşılanmış ve Avrupa'dan bu sergiyi ziyaret etmek için en önemli ressamlar akın akın gelmiştir. Kandinsky' de ülkesinde çıkan *Apollon dergisine* bu sergi ile ilgili yazı yazıp göndermiştir (Altıntaş, 2014: 68). '*İslam sanatı*' adında bir kitabı da olan Anette Hagedorn'un 2010 yılında '*Yüzyıl Sonra*' adıyla Andrea Lerner Avinoam

Shalem tarafından düzenlenen sempozyumda ‘*Muhammedan Sanatının Başyapıtları*’ sergisinin ‘*Çağdaş Sanatta İslam Sanatının Ana Özelliklerinin Etkisi*’ başlığı ile kaleme aldığı çalışmasında Kandinsky’nin *Apollon dergisine* yazdığı yazıyı kendi araştırmalarını da ekleyerek gündeme getirmiştir. Hagedorn’un makalesinde yazdıklarına göre;1910 sergisinde toplam 421 İslam minyatürü ve çizimi sergilendi; bunların 180’i ve 34’ü 16. yüzyıldan, 107’si ise 17. yüzyıldan kalan, Kandinsky'nin çok önemli bulduğu Pers minyatürlerinden geldi. Sonradan kendi sanatı için aradığı birçok yeni yaklaşımı, Pers minyatürlerinden önce Münih'te keşfe açık halde bulup fark etti. Ona göre, "bunun insanlar tarafından yapıldığına inanmak" neredeyse imkânsız görünüyordu. “Minyatürlerin önünde dururken, onların kendi kendilerini cennetten vahiymiş gibi getirdiklerine inanıyordum.”

Resimlerinin daha da ilerleyip gelişmesinin anlam ve önemini, ‘*Sanatta Maneviyat Üzerine*’ adlı kitabında bir cümlede açıklığa kavuşuyor: “*Bugün bile, bizi doğaya bağlayan bağı tahrip etmemiz, kurtuluş için zorla bu tahribatı salıvermemiz ve saf rengin ve bağımsız formun birleşmesiyle yetinmemiz durumunda; kabaca, kravat ya da kilim gibi görünecek süslere benzer eserler meydana getirirdik. Dolayısıyla resimdeki ilkel durumumuz nedeniyle, bugün bile özgürleşmiş renk kompozisyonu ile ilgili içsel bir deneyim edinme şansımız çok düşüktür*”.

19. yüzyılın sonlarına ait Avrupa resimleri, Pers minyatürleri ve Kandinsky ile diğer sanatçıların tabloları arasındaki farklar bariz keskindir: 19. yüzyılın Avrupa resmi, çeşitli parlak renkler kullandı, gölgeler ve modellerle, belirli bir fiziksellik üzerinde çalıştı. Bütün bunlar bir tür illüzyonizm meydana getirmiştir. Pers resminde ise buna karşılık, iki boyutluluk hüküm sürmektedir. Minyatür içinde farklı düzlemsel bakış

açıları ve mekânsal derinlik mevzusuna dair de farklı bakış açıları var. Figürler, düz şekilli, çoğunlukla süslenmiş bir arkaplanın önünde hareket eder. Ton yok, ancak farklı renk tonlarında görünen yerel renkler var (Hagedorn, 2010: 305-307). Kandinsky'nin Paris'te 1933'ten sonra yaptığı bazı resimler öyle süslüdür ki bize sanatçının yarı Doğulu olduğunu hatırlatır (Lynton, 2015: 215).



Resim 56: Kandinsky, *Noktaya Serbest Eğri- Geometrik Eğrilerin Sesi Eşliğinde*, 1925.

1910 yıllarında Pers minyatürleri hakkında Kandinsky'nin söyledikleri: “*Sadelikten karmaşıklığa. Ama neredeyse baş döndüren bir karmaşıklık.*” Kandinsky, hatta August Macke', (Alman ressam) de, İran (Fars) resminde olduğu gibi, dümdüz bir baskı için değil, temsillerin, halıya benzer bir yapısı olması adına gayret gösterdiler. Önem arz eden şey, özellikle, renktir. Temsiller düzlem biçimindeki iki boyutlu bir temel yapının önünde kurulur, insanlar iki boyutlu olarak tasvir edilir, gruplar halinde gerçekçi bir

kompozisyon tanımından uzak, daha çok ölçek boyutu meselesidir. Buradan anlaşılan, gerçekliğin indirgenmesi ve soyutlanmasıdır. Kandinsky, 1910'da Münih'te gördüğü pek tanınmış olmayan Farsça bir çizim hakkında bir yazı yazdı: *Örneğin atlar!*

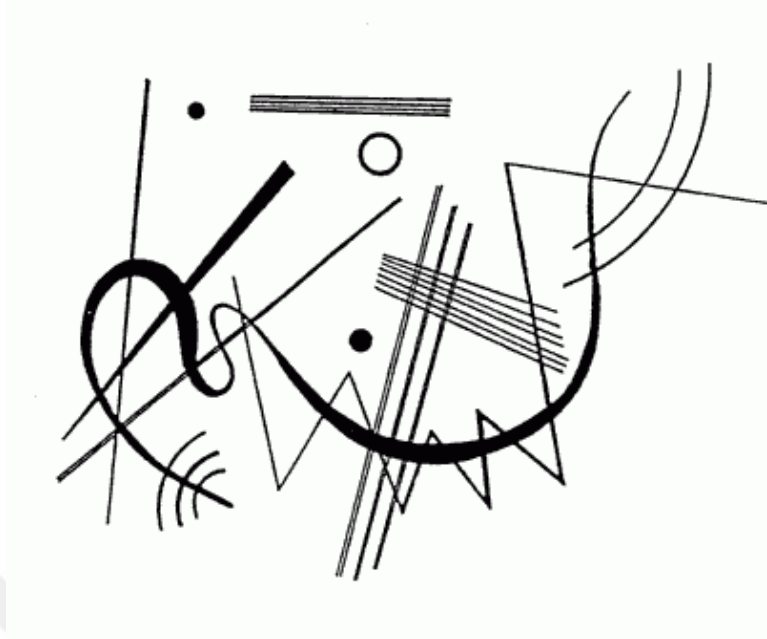
“Bir grup at sürüsü sanki birbiriyle aynı nizamda koşan siyah tren gibi bir çizim hatırlıyorum. Atların hepsi sağdan sola koşuyor. Rengin büyüğünden yoksun olan bu yaprak, güzelliğiyle tüm kuvvetini, o güzellikten, kararlılığından ve çiziminin amacından alıyor. Açıklama için özellikle uygun olan bir ayrıntıyı ele alalım: “Tek bir kafanın örtülmemesi için arka sıraların at kafaları, seyircilerin sırtlarının üstünden en yakın taraflarına doğru çevrilecektir. Bu garip, dişleri birbirine çarpan ağızlı ve asılı tahta çeneli bu başlar görünür olmalıdır; biri onların gizlendiğini hayal ederse, o zaman sadece çizgilerin bütünlüğünün kompozisyonu kaybolmaz, aynı zamanda resmin kendisiyle bütün sesini meydana çıkaran resmin iç yüzünün sesi de resimle birlikte kaybolur. Böylece, perspektif ve onunla birlikte 'doğallık' sessizce göz ardı edilir.”

Bundan, daha sonra “*sanatsal özgürlük sevgisi*” olarak bahseder. Eylül 2008'de, Berlin'deki 1953'ün Kühnel Arşivi'nden, Apollo'da Kandinsky'e ait o zamanın yeni yazışmalarının çevirisi ortaya çıktı. Klaus Brisch (1923-2001), Marburg'da Rus sanatında uzmanlaşmış sanat tarihçisi Ewald Behrens tarafından tez için hazırladığı metnin çevirisini yaptı ve bu şekilde, Kandinsky'nin İngilizce çevirisinde kaybedilen coşkusunu ve etkisini geri kazandırabildi. Tezin üzerinde çalışırken, Kandinsky'nin metnini Ernst Kühnel'e (1882-1964) gönderdi ve kendisi için tercüme etti. Kandinsky'nin tanımını herhangi bir Farsça çizimle ilişkilendiremediği için, Kühnel'den yardım istedi. Kühnel, mektubuna bir not olarak şunları yazdı: Bunun, daha sonra düzenlenen Kaiser Friedrich Müzesi'nde sergilenen Sarre Koleksiyonundaki bir çizim

olabileceğini söyledi. Kühnel'den Brisch'e gelen bir cevap olup olmadığı maalesef bilinmiyor. Her ne kadar Friedrich Sarre koleksiyonundan bazı çizimler 1910 sergisinde gösterilmiş olsa da hangi çizimden bahsettiği de bugüne kadar açıklanmadı. Bunlar Apollon'daki Kandinsky'nin anlattığı tarife uymuyorlar. Sarre koleksiyonu da hiçbir zaman sistematik olarak yayınlanmadı ve kataloglanmadı, bu yüzden arşivleriyle ilgili varsayımlara bağlı kalmaya devam ediliyor. Başka yerlerde, Kandinsky ayrıca özel bakış açısına ve çizimin "nefes kesici" görünmesine neden olan kısmi temsil edilemezliğe de dikkat çekti. “Bunlar tam olarak çağdaş resimde eksik olan ressam yönleri. Bu bir fenerle gündüz ve gece aradığımız sanatsal özgürlüktür.” Kandinsky'nin mürekkep ve suluboya resimlerinde sağdan sola doğru hareket yönü 1911'den (bu çizimleri: (Resim 54, 55, 56) ilham kaynağı olarak simgelediğini gösteriyor, çünkü Batı kültüründeki normal yazı ve resim yönü aslında soldan sağa yönelir. Sol üst köşe, kesinlikle bir anlamı olmayan Arapça karakterleri bile gösteriyor. Kandinsky'nin, Apollon okuyucuları için ‘tek bir Farsça çizim’ olarak tanımlamasına rağmen, onun Münih’te 400'den fazla Farsça resim ve çizim gördüğünü ve onlardan fikir geliştirdiğini unutmamak gerekir. Bir çizim daha sonra birçok renkli sanat eserinin yanındaki ressam için benzersiz bir örnek olarak kaldı. Pers resminin estetiği, sadeliği, mekânın bölünmesi, eylemin iç içe geçmesi ve insanların hareketi ile yakından ilgileniyordu. Düz renkli alanları olan geometrik şekillerle ilgiliydi. Minyatürlerin renkleri, Kandinsky'yi sanatında yeni yaklaşımlara götürdü ve uzun sürecek bir etkilenme için coşku uyandırdı (Hagedorn, 2010: 305-307).

Burada bahsedilen çizimlerin Kandinsky'nin anlatımlarına dayanarak” Rengin büyüünden yoksun olan bu yaprak, güzelliğiyle tüm kuvvetini, o güzellikten, kararlılığından ve çiziminin amacından alıyor” ifadesinde minyatür sanatının renkçiliğini düşünürsek, Hüsn-i Hat eserleri olarak düşünebilir. Arap yazısı bilindiği gibi sağdan sola doğru yazılır. Bu durum dış dünyadan kalbe yönelişin çokluktan birliğe doğru gidişin bir temsili şeklinde yorumlanmıştır. Buna karşılık soldan sağa doğru yazılan Latin yazısı da dışadönük oluşun içeriden dış dünyaya açılışın bir sembolü olarak değerlendirilmiştir (Koç, 2009: 145), renk olarak siyah mürekkep ya da tek renk olarak koyu mürekkep tercih nedenidir. Kandinsky'nin kompozisyonlarında latin yazısının soldan sağa olan temayülü yerine, Arap yazısının sağdan sola şeklinde gelişen yönelimi söz konusudur.

Burada Kandinsky'nin bir sanatçı olarak bu eserler karşısında duyduğu hazzın ifadesi ve sonraki eserlerine biçim olarak tesiri olabileceği noktasıdır. Bu etkilenme tarihin her döneminde doğu ve batı sanat ve felsefesinde çift taraflı söz konusu olmuştur. Kandinsky'nin Monet'in tablosundan etkilenmesi ne kadar doğalsa gezdiği bu sergide ki hat ve minyatür eserlerinden etkilenmesi de aynı doğallıkta değerlendirilmelidir. Kandinsky'nin manifestosunu yazmış olduğu soyut sanat felsefesiyle, İslam sanatlarının içinde barındırdığı anlam farklılıkları bariz bir şekilde ortadadır. Ancak '*Nokta, çizgi, plan*' adlı çalışmaları İslam hat yazısıyla benzerlikler taşımaktadır. Sanatçı, renk perspektifinin derinliğinden dahi uzak bir şekilde kaligrafik çizgilerle tasarladığı bu kompozisyonlarında kendi öznel duyum ve biçimlerini de katarak yeni resimsel bir biçimleme oluşturmuştur.

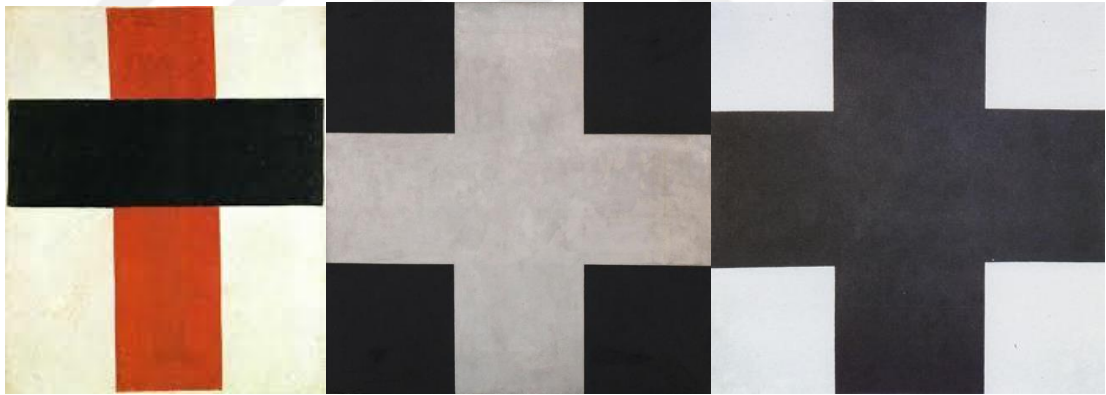


Resim 57: Kandinsky, *Kalem ve Mürekkep Çizimi*, 1926.

Bonfand, Kandinsky için soyutlama bir görüntüden belirtiden doğar diyor ve ekliyor “Kandinsky olsa buna, kelimenin tam anlamıyla vecd derdi. Bu anamorfoz, etimolojik olarak, Kandinsky’nin betimlediği biçimlenme, tablodaki görünmeyenin görünmesidir. Dünyanın tasarlanmış hiçbir nesnesine artık bağımlı olmayan tablo içindeki bu görünmezin görünmesidir” (Bonfand, 2015: 16). Kandinsky’nin ifade ettiği gibi, “*Sıradan insanlar açısından, tanıdık nesnelere yarattığı izlenimler tamamen yüzeyseldir. Oysa yeni bir fenomenle ilk karşılaşma ruhta derhal bir etki oluşturur. Bu, çocuğun dünyayı keşfi gibidir; her nesne yenidir*” (Kandinsky, 2010: 63).

Malevich’in haç biçiminde resmettiği, yatay ve dikey iki dikdörtgenden oluşan kalın boya tabakasıyla kaplı, ‘beyaz üzerine büyük haç’, ‘beyaz üzerine beyaz haç’ ve ‘siyah haç’ adlı tablolarında ki, haçın bir simge olduğu kuşku götürmez. Malevich doğrudan doğruya Hristiyanlıkla ilgili bir resim yapmak istememiş bile olsa sanatının gizemci bir amaç taşıdığı ortadadır (Lynton, 2015: 80). Sanat fenomeni estetik deneyimde verili

olanın kendini dolaysız olarak gösteren olmadığını ortaya koyar. Görünür görünmezle doğru orantılı olarak büyür. Görünmez ne kadar artarsa, görünür o kadar derinleşir (San, 2016: 62). Burada görünmeyenin, görünür olandan daha fazla anlam içeriği oluşmuştur. *Beyaz Üzerine Siyah Kare*"de saf duyguyu siyahla, boşluğu, hiçliği beyazla ifade eden ve izleyiciyle renkler aracılığıyla sözel olmayan bir iletişim biçimi kurmaya çalışan Malevich'in görsel dağarcığında dik çizgiler insanın doğanın kaosuna karşı üstünlüğünü ifade eder (Antmen, 2009: 82). Maleviç, siyahın 5. boyut dediği ekonomiyi, kırmızı rengin devrimi, beyaz rengin saf eylemi olarak ifade ettiğini vurgulamıştır (Yılmaz, 2009: 273). Şu hâlde, eski ikonlan tahrip etme süreci yenilerini -bu durumda, maddeselliğin ikonlarını- yaratma sürecine benzer. Bu sayede imge, ruhun tezahür edeceği bir yer olma rolünü saf maddenin tezahür edeceği bir yer haline gelecek şekilde değiştirir ve başkalaşım geçirir (Groys, 2013: 75)



Resim 58: Malevich, *Beyaz Üzerine Büyük Haç, Beyaz Üzerine Beyaz Haç Ve Siyah Haç*, 1922.

Malevich, 'Nesnesiz Dünya Adlı' kitabının 'Supramatizm' adlı bölümünde din kavramını burada haç tasviriyle nitelediği, ekonomi ve sanat ilişkisine nesnesiz devrim ruhuyla şöyle dile getirir: "*Ve sanat da Tanrıya ibadet ile hizmet ettiği zamanlar haricinde, kınanır. Tanrı bilincinden din doğdu ve dinden kilise. Açlığın duyumundan faydacılık anlayışı gelişti ve bu anlayıştan da ticaret ve endüstri. ...Kişinin bilincindeki*

hislere -her çeşit türden hisse- dair tasavvurların tümü, onun hayata bakışını belirler. Onu etkileyen hisler değişir olduğundan, bahsedilen hayat bakışındaki en dikkate değer değişimler gözlemlenebilir. Ateist, dindar, Tanrıdan korkan, tanrıtanımayan vesaire olur. Bir bakımdan insan tamamının yukarıda bahsedilen hayat bakışının belirlediği hislere ait, bir dizi farklı dalgayı alan ve dönüştüren bir radyo alıcısına benzetilebilir. ...Hayatın değerlerine ilişkin yargılar bu sebepten geniş ölçüde dalgalanır. Yalnız sanat değerleri düşüncenin ana hatlarının değişimine meydan okur. Böylelikle, mesela tanrının veya azizlerin resimleri, onlara katılmış sanatsal his görünür olduğu sürece, ateistlerin koleksiyonlarında pişmanlık olmaksızın yer edinebilir (ve aslında gerçekte onlar tarafından koleksiyon yapılır). ...Hayatımız, nesnesiz hissiyatın nesnel imgelerle tasvir edildiği bir tiyatro oyunudur. Bir psikopos, kelimeler ve jestlerle, uygun bir şekilde süslenmiş bir sahnede, dini bir hissiyatın biçimdeki yansımalarını iletmeye çalışan bir oyuncudan başkası değildir. Ofis memuru, demirci, asker, muhasebeci, general... Oyunu ve oyundaki rollerini hayatın kendisi ile karıştıracak derecede kendini kaptırmış birçok insan tarafından sergilenen bir oyun sahnesinin karakterleridir... Son tahlilde her bireyin kendisine dair bildikleri çok azdır. Çünkü 'gerçek insani yüz' 'gerçek yüzde' karıştırılan maskenin arkasından fark edilemez... Sanatçılar her zaman için temsillerinde insan yüzünü kullanmaya tutkundur. Çünkü onda hislerini iletebilecekleri en iyi aracı (çok amaçlı hareketli anlamlı mimikleri) görürler. Suprematistler yine de insan yüzünün ve doğadaki nesnelere genelinin temsilini bıraktılar ve (hislerin dışarıdan gelen yansımaları yerine) hislerini aracısız hale getirecek yeni semboller buldular. Zira suprematist gözlemlenemez ve dokunmaz o hisseder” (Malevich, 2013: 87- 89). Görüldüğü gibi, suprematizm, yalnız bir özgün estetik değer sistemini meydana getirmekle yetinmeyip, özgün bir ahlâk, toplum ve kültür felsefesini de beraberinde

getirir. Onda, çağın tüm açık ya da örtük mutlağa ulaşma, relativlikten kaçma, kurtulma ide'leri bir sistematik'e kavuşmuş olur. Bu sistem içinde çağın genel kanavasını çizilmiş olur. Bu da, soyutluktur. Bu anlamda suprematizm, salt bir soyutçuluktur, her türlü pratik gerçeklikten kaçmaktır. (Tunalı, 2013: 185).

Malevich, başka bir yerdeki sınırsız uzayı, o çevreyle ilgisi olmayan kozmik bir uzayı yansıttığını belirtmek istiyordu (Lynton, 2017: 80). Bu kozmik uzay Malevich'in supramatist din olarak ifade ettiği sistemdir. Onun kendi İsa'sı bu biçimin ardındadır. Bu durum bir yandan sonsuz, mutlak olanın, uzaysal gerçekliğin bilgisini duyuran, böylelikle evrenin hâkimi olan, diğer yandan da Tolstoy'un insanda doğrudan onun, dolaylı olarak Tanrı'nın görüntüsünü gördüğü, aklın kendisi olan ve doğrudan insanın içinde bulunan, insanın aklın yolunu izleyerek içindeki varlığını idrak edeceği bir Mesih karakterini akla getirir (Yılmaz, 2009: 354).

Buradaki anlayış, Bizans ikonalarında olduğu gibi imgeyi benzeşim ilkesinden kopararak, benzeşmeyen bir benzeşimi dile getirmeye ve tersinden bir yolla, görünmeyenin ne olduğunu değil ne olmadığını açıklamaya yarar. Gösterilenle benzeşmeyen bir imge, imgenin ardında yatan görünmeyene sunulan hürmet gereğidir: Onun ne olduğu değil, ancak ne olmadığı bilinebilir. (Sayın, 2013: 17). Bu düşünce Florenski'nin Tersten perspektif anlayışıyla, Malevich'i yeni-primitivizmden Süprematizme taşır. Süprematist Siyah Kare bu bağlamda da bir ikona niteliği kazanmış olur. Malevich'in Latince "en üst, en yüce" anlamına gelen "supreme" sözcüğünden türettiği *Suprematizm*, 'hiçbir şeyin' ve 'her şeyin' iç içe geçtiği bir sanat yani temelde uzaysal gerçekliği yansıtan bir saf sanat, 4. boyutun hatta 5. boyutun içinde temsil edildiği bir sanattır. Bu sanatta, sanatın içeriği sanatın kendisidir (Yılmaz-Ödekan, 2009: 50).

Ayvazoğlu, İslam sanatının pürist bir sanat olduğunu, çünkü hiçbir fenomenin doğrudan dile getirilmediği, iç gayesinin görünenlerin ardındaki görünmeyene ulaşmak, dış gayesinin ise dünyayı güzelleştirmek olduğunu ifade eder. Bütün metafizik arka planına rağmen İslâm sanatı her zaman hayatın içindeydi; ancak esas olan seyretmek değil yaşamaktı (Ayvazoğlu, 2000:147). İslam'da birbirinden bağımsız sanatlar yoktur. Minyatür, hat, kabartma, mimari üniter bir şekilde ortamı düzenlemek için gelişirler. Faydalılık ve güzellik kavramları silinemez şekilde birleşmiştir (Cabrera, 2017: 117). İslâm uygarlığı, temeli inanç olan hakikat uygarlığıdır. Onda üç ilkeyi yanyana ve içiçe görürüz: hayat, ölüm ve sonrası ilkelerini. Bu üç ilke, yaratımın (hilkatin) üç görünümüne denk düşer. Yaratıcı ise Tanrı'dır. Sanatçının icrasında ise Turan Koç, iş başında olan ilkenin soyutlama yani mücerrede açılma ve kendine özgü kuralları olan bu soyutlama da mücerret olan, somut nesnelere aracılığıyla adeta gözle görülür hale getirilmekte olduğundan bahseder. Ona göre,” Bu tezyinat, içinde gözle görülenden daha fazlasını barındırması dolayısıyla en sonunda bir tefekkür nesnesi olarak karşımıza çıkar (Koç, 2009: 159).

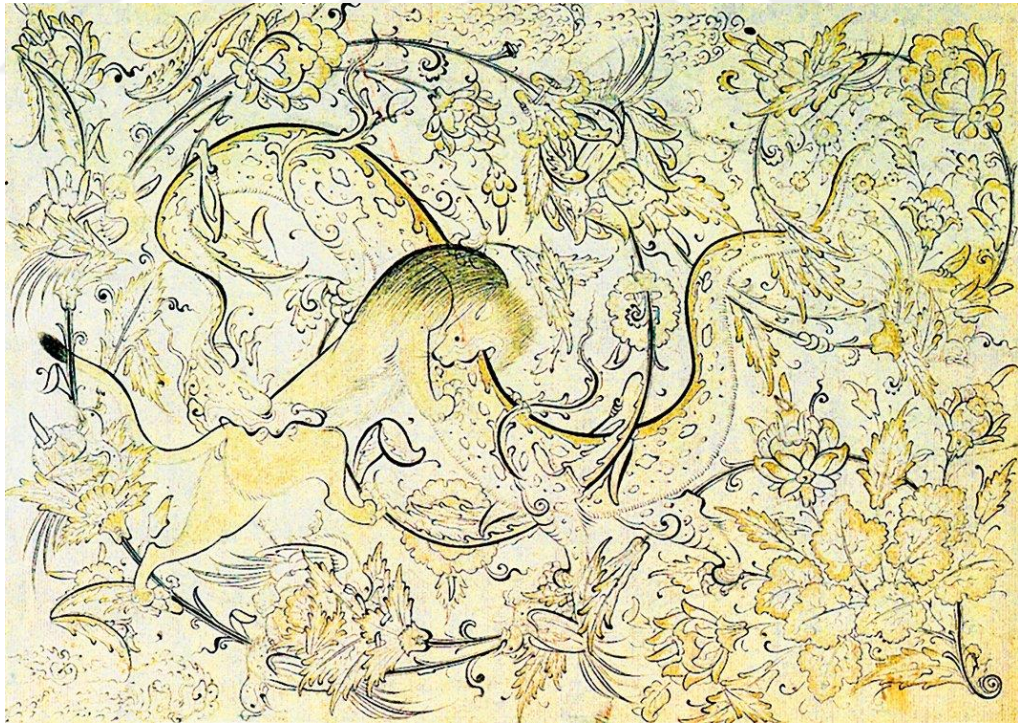
Şahkulu²¹, Osmanlı Saray Nakışhânesi'nde yeni bir bezeme üslûbu şeklinde gelişme gösteren saz yolunun ilk temsilcisidir. Saz kelimesi “*üslûp ve tarz*” anlamındaki yol kelimesiyle birleşerek Osmanlı süsleme terminolojisinde zemini boyanmamış kâğıtlar üzerine siyah mürekkep ve fırça ile yapılan resmi ifade etmiştir. İri, kıvrak ve sivri uçlu dilimleri olan üslûba çekilmiş yaprak ve çiçek motifleri, hayal mahsulü çeşitli orman

²¹ Şahkulu: Kanuni Sultan Süleyman dönemi saray nakışhanesinin sernakkaşı ve saz yolu bezerne üslubunun ilk temsilcisi. Resmi kayıtlarda Bağdatlı olduğu belirtilmektedir. Resim ve nakış sanatı eğitimini Tebriz'de Aga Mirek'ten almış ve yeteneğini geliştirmiştir. Zamanla bu alandaki güzel eserleriyle şöhreti İslam ülkelerinde yayılmıştır. Aşık Çelebi, Şahkulu'nun II. Bayezid döneminde Tebriz'den Amasya'ya gidip Şehzade Ahmed'in sarayında kaldığını, şehzadenin ölümünden sonra Yavuz Sultan Selim zamanında İstanbul'a geldiğini kaydetmektedir

hayvanları, periler bu üslûbun konularını meydana getirir. Tezhip, kitap kabı, çini, taş işçiliği, kalem işi, halı ve kumaş desenleri, kuyumculuk ve maden işçiliği gibi sanat kollarında uygulanan bu üslûp, XVI. yüzyılın ilk yarısından başlayarak gittikçe artan bir istekle XVIII. yüzyılın ikinci yarısına kadar kullanılmıştır (Derman-Duran, 283) Mahir, İslam bezemesi hakkında ifade edilen bu düşüncenin, İslam sanatında 15. ve 16. yüzyıllara kadar inen bir resim geleneğine bağlandığını ifade eder. Fırça konturlarının esası oluşturduğu, renk ve çizginin aynı değeri taşıdığı ve birbiriyle kaynaştığı bu gelenek, İslâm minyatürcülüğünden farklı bir çalışma yoludur. Osmanlı Nakkaşhanesi'nin müzehhipleri ve ressamlarınca 18. yüzyıl Osmanlı kaynaklarında saz yazmak adını alan bu çalışma tarzı, ayrı bir ekol halinde uygulanmıştır (Mahir, 1986: 113).

Şahkulu'nun düzenlemelerinde motiflerin tek tek görülmesi yerine yoğun ve birbiri içine geçmiş girift şekilde bir bütün halinde görülmesi bu üslûbun en önemli özelliklerinden biridir. Bu yoğun desen içinde ortaya çıkarılmak istenen motif farklı boyama tekniğiyle belirginleştirilir. Çok ender görülen hafif bir renklendirme yapılır. Aharlı kâğıt üzerine sadece altın ve is mürekkebi kullanılarak işlenen hareketli desenlerden meydana gelmesi bu üslûbun en çarpıcı özelliğidir (Derman-Duran, 2010: 284). Şahkulu, Osmanlı Saray Nakışhânesi'nde yeni bir bezeme üslûbu şeklinde gelişme gösteren saz yolunun ilk temsilcisidir. Saz kelimesi “*üslûp ve tarz*” anlamındaki yol kelimesiyle birleşerek Osmanlı süsleme terminolojisinde zemini boyanmamış kâğıtlar üzerine siyah mürekkep ve fırça ile yapılan resmi ifade etmiştir. İri, kıvrak ve sivri uçlu dilimleri olan üslûba çekilmiş yaprak ve çiçek motifleri, hayal mahsulü çeşitli orman hayvanları, periler bu üslûbun konularını meydana getirir. Tezhip, kitap kabı,

çini, taş işçiliği, kalem işi, halı ve kumaş desenleri, kuyumculuk ve maden işçiliği gibi sanat kollarında uygulanan bu üslûp, XVI. yüzyılın ilk yarısından başlayarak gittikçe artan bir istekle XVIII. yüzyılın ikinci yarısına kadar kullanılmıştır (Derman-Duran, 283). Mahir, İslam bezemesi hakkında ifade edilen bu düşüncenin, İslam sanatında 15. ve 16. yüzyıllara kadar inen bir resim geleneğine bağlandığını ifade eder. Fırça konturlarının esası oluşturduğu, renk ve çizginin aynı değeri taşıdığı ve birbiriyle kaynaştığı bu gelenek, İslâm minyatürcülüğünden farklı bir çalışma yoludur. Osmanlı Nakkaşanesi'nin müzehhipleri ve ressamlarınca 18. yüzyıl Osmanlı kaynaklarında saz yazmak adını alan bu çalışma tarzı, ayrı bir ekol halinde uygulanmıştır (Mahir, 1986: 113).



Resim 59: Şahkulu, *Saz Yolu Tezhibi*, 1526-1545.

Şahkulu'nun düzenlemelerinde motiflerin tek tek görülmesi yerine yoğun ve birbiri içine geçmiş girift şekilde bir bütün halinde görülmesi bu üslûbun en önemli özelliklerinden biridir. Bu yoğun desen içinde ortaya çıkarılmak istenen motif farklı boyama tekniğiyle belirginleştirilir. Çok ender görülen hafif bir renklendirme yapılıır. Aharlı kâğıt üzerine sadece altın ve is mürekkebi kullanılarak işlenen hareketli desenlerden meydana gelmesi bu üslûbun en çarpıcı özelliğidir (Derman-Duran, 2010: 284).

Şahkulu, (Resim 59) eserinde hayali figürleri, stilize edilmiş bitki motifleriyle kaynaştırmış, boşluk doluluk dengesini de koruyarak girift bir desen nakşetmiştir. İlk bakışta bitki motifleri göze çarpmaktadır. Kompozisyonun içinde yer alan hayvan motifleri desenin hâkimiyeti içerisinde tezhiplenmiştir. Modern soyut sanat anlamında manifestosu olmayan bir anlatımı olsa da Şahkulu'nun anlatım dili liriktir. O görüneni istediği gibi kendinde eritip yansıtırken, görünmeyeni gizemli bir şekilde saklar. Hatta kendi tasarımı olan kıvrık dal kompozisyonlarında, her türlü hayali gizemli varlığı da hem görünür hem görünmez bir ustalıkla nakşetmiştir. Sonsuzlukta var olmuş gibi mekânda uçan bu örüntülerin bir kısmının görünür kılınmasıyla, yüzeyin sonsuza açılan zengin yaprak ve hatâyî motifleri yanında yarı üslûplaştırılmış hayvan motifleri kullanılarak olağanüstü bir süsleme gücü hissedilmektedir. Saz üslûbunda en çok kullanılan motifler arasında Orta Asya'da Türkler tarafından yaygınlaştırılmış efsanevî bir hayvan olan ejder motifi yer almakta olup bir arslan ile mücadelesi konu edilmiştir. Ormanı andıran bu yoğunluğun içinde motifler, hareket ve derinlik sağlayan kalın çekilmiş çizgilerle belirginleştirilirken, ayrıca gözle seçilemeyecek şekilde ustaca çekilmiş ince hatlar da görülür.

İçerik olarak hem zamansal hem de kavramsal farklar olan iki kültürün soyut anlayışında gelişen ‘görünmeyeni görmek’ felsefesi, anlam farklılıklarını da getirmiştir. İslam sanatlarında psikolojik ve öznel yönelişlerle gelişmeyen sanatın ifadesi Şahkulu’nun eserlerinde ‘görünmeyen’ olandır. O, bunlarla ilgilenmek yerine ezeli ve ebedi bir düşünceyle, sınırlı bir mekânda sonsuzluğa doğru açılan bir iç tasavvurla örüntülerde oluşturduğu geri dönüşlerle ve tekrarlarla mücerrede doğru yol alır. İlahi hazdan kaynaklı ruhunun tatmin olmuşluğuyla, o hazza hizmetin getirdiği hikmet bakışı ile kaygıyı yok ederek içsel putlarını da devirir ve eserin de adeta cenneti tasvir eder.



Resim 60: Mondrian, *Evrin*, 1911.

Soyut sanatın temsilcilerinin, (Kandisky, Malevich ve Mondrian) içinden eserleri başlangıçta tinsel bir boyutun damgasını en açık seçik taşıyan Mondriandır. Ancak bununla birlikte Teozofik temelinden de biçim olarak en fazla uzaklaşmış olanıdır. Mondrian’ın eserlerinin teozofik kökeni ile biçimsel olarak vardığı noktanın denk olmadığını düşündürür. Mondrian’ın eserlerinin gücü asla uzlaşmaya varmayan tutarlılık çizgisi özlülüğü doğruluğu ile Teozofist doktrininin arasındaki mesafe büyüktür. Teozofi Cemiyeti’ne katıldıktan iki yıl sonra evrim triptiği (Resim 60)

yapılmıştır. Bu eserde, üç kanadın her birinin üzerinde, Teozofinin istediği tinsel yükselişin üç halini simgeleyen değişkelere göre resmedilmiş bir kadın vücudu vardır (Bonfand, 2015: 33-34). Bu Mondrian'ın bütün sanat üretiminde bu denli açık bir simgeciliği uyguladığı tek yapıt olmasıyla da önemlidir. Tinsel evrimin bu adımları, 'hazırlanma', 'aydınlanma ve 'özel kişi' oluştur. Hazırlanma imgeleme; aydınlanma esinle, özel kişi oluş sezgiye, sezgisel bilgiye ulaşmakla mümkündür. Bu üç aşama süresince adaylar sınanır, arılaştırılır, güçlendirilir, böylece tinsel yükseliş başlar. Mondrian şüphesiz, tinsel kurtuluşa giden bu hazırlanma sürecini İsa'nın çilesine benzetmiştir. Dişi figürün omuzlarından çıkan bu çiçekleri aynı zamanda bu hazırlık evresinde meyve vermeye başlamak olarak değerlendirmek de mümkündür. Sağ kanatta bu çiçekler altı köşeli yıldıza dönüşmektedir. Altı köşeli yıldız dinsel sembolik arka planının yanı sıra Teozofi Cemiyeti'nin sembolüdür (Yılmaz, 2009: 19).

Tunalı'ya göre, Mondrian'ı soyuta götüren neden biçim vermenin estetik değerinin haricinde ontolojik bir anlamının olmasıdır. Kompozisyon'da değişmez olan şey (tinsel olan), çizgi ve renksiz renkli (siyah, beyaz, gri) yüzeylerde kendini ifade eder, oysa değişen şey (doğal olan) renkli yüzeylerde ve ritim'de ifade bulur. Estetik olma, soyut sanat için yalnız bir estetik değeri ifade etmez, yalnız estetik değeri dile getiren bir kategori değildir, belki de daha fazla olarak, gizlide bulunan bir varlığı görünür kılmaktır, bu anlamda da bir ontolojik kategoridir. Çünkü, bu değişmez olan, temel varlık, ancak estetik bir biçim verme içinde kavranabilir bir gerçeklik elde etmiş olur. Bunun için, soyut sanatta biçim vermenin ontolojik bir anlamı vardır. Bu ontolojik anlam, biçim vermeye zorunlulukla bağlıdır (Tunalı, 2013: 153).

Belki de sanatçı gönülsüz bir felsefecidir ve iyimserlikle birlikte bu dünyayı bütün olası dünyaların en iyisi ya da bir model olmayacak kadar kötü kabul etmese de şöyle der:

“Şu andaki biçim bakımından bu dünya mümkün olan tek dünya değildir. Bu nedenle doğanın önüne yerleştirdiği bitmiş biçimleri irdeleyici gözlerle inceler” (Klee, 2007: 43).

Batı sanatıyla İslam sanatının sanata bakışı belki de Paul Kle'nin bu sözünde ifade edilebilir. İslam sanatında irdelenen maddenin, görünmeyen tarafındaki özünde 'Vahdet'i aramaya yöneliş vardır. Yaratana yaratandan ötürü sevme anlayışı bu arayış üzeredir. Maddeyi kendinde eriterek biçim veren müslüman sanatçı, sorgulamaz, kavga etmez faniliğini bilir, hep 'bilmek' üzere kurulmuş bir felsefesi ve göz terbiyesi vardır. Görünmeyen bilinmeyen değildir. O bilinmek istemiş 'Yüce'dir. Varlığın içindeki bilineni arar, tıpkı bir çocuğun bilineni ilk defa kendi deneyimleriyle yeniden keşfederek öğrenmesidir onun dünyaya bakışı. Bilgiye ulaşmak, bilmenin, ya da özümüzde saklı hazineleri bulmanın bir yolculuğudur, El Cemil ismiyle yol alıştır. Turan Koç, İslam sanatının epistemolojik gayesinin, yani bize bildirmeye çalıştığı şeyin görünenin arkasındaki görünmeyene ulaşmak, pratikteki gayesinin ise dünyayı ve hayatı güzelleştirmek olduğundan bahsetmektedir. İslam'da din ve dünyada iki ayrı alan telakkisi olmadığı için, İslam Sanatlarının da tüm metafiziksel boyutlarıyla, sürekli göz önünde bulundurduğu ilkelere sadakat üzere bir bilinçle, her türlü malzemeyle dünyayı güzelleştirme yoluna gittiğini ve güzellik için kıstaslar belirleme ve sanat nesnelere yaratma konusunda önemli bir rol oynayan dini tecrübe ile estetik tecrübenin tabir caizse aynı istikamette ve el ele yürüdüğünü dile getirir (Koç, 2009: 18). Kısacası din müdahale edici değil referans alınacak içsel bir tavidir.

Batı sanatında görünmeyen de bir gerçeğin peşinde koşar, nesnesiz bir dünyada içsel maddelerin kavgası vardır. Sanatçı gerçeğin anlamını sorgulayarak, bilgi ve

deneyimleriyle cevaplar aramıştır. Avrupa Sanatında, Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi'nin fikir yapısının, karşıt düşüncelerin ve bilim alanındaki gelişmelerin etkileriyle de bu dönemin ardından biçime bakış açısında köklü değişim yaşanmış, ressamlar eserlerinde içsel anlatımı ön plana taşıyarak görünmeyeni göstermeye çalışmışlardır. Soyut akım bir sürecin göstergesi olmuş sanatçı öznel yaklaşımlarıyla deneyimlediği çalışmalarını, Kant'ın getirdiği düşünce ekseninde “İçerik olmaksızın düşünceler boş, kavramlar olmaksızın görümler kördür” mantığıyla transcendent bir görünümle ifade etmişlerdir. Soyut sanatın kuramcısı Teo Van Desburg'a göre. “Çünkü öz, temel varlık, derinlik ancak görünüşler bakımından transcendent olan bir varlıkta, sanat yapıtının varlığında gün ışığına çıkabilir” (Tunalı, 2013: 148).

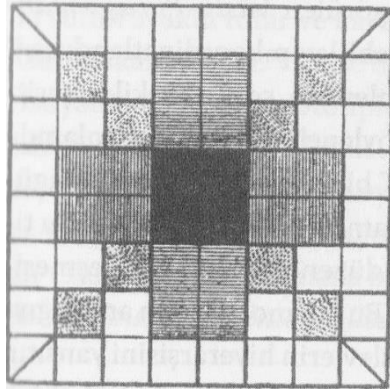
3.3. TEFEKKÜR VE GEOMETRİ

Riyazi ilimlerin şekil ve cisimler arasındaki ilişkileri inceleyen dalı, geometri kelimesinin aslı Farsça'da "*ölçme*" anlamına gelen *endazedir*. Araplar, bu ilimle ilk defa IX. yüzyılda *Öklid'in Elementler*'ini tercüme ederken tanışmışlar ve adına Grekler gibi onlardan aldıkları *geometria* (yer ölçümü) kelimesini kendi fonetiklerine uydurarak cumatriya demişlerdir. Zamanla bu isim terkedilmiş ve yerine aynı anlamdaki 'misaha' uygulamalı geometriyi, '*hendese*' de kuramsal geometriyi ifade etmek üzere benimsenmiştir. (Süveysi, 1998: 196). Hindu felsefesinde sıklıkla geçen ve aynı zamanda Platoncu ve Yeni Platoncu felsefede de rağbet gören "*Ölçülememiş olan şey, tanımlanamayan şeydir.*" sözü geometrinin gerekliliğini izah etmeye yeterlidir. Diğer taraftan ölçülebilen şeyin kozmos içinde sonlu içerik olduğunun farkına varılmakta ve ontolojik kategorinin sınırları tayin edilmektedir. Aslında bütün bu ifadeler sonsuz ile sonlu olanı kozmos üzerinden hareketle tanımlanabilir denemeleridir. Bu noktadan

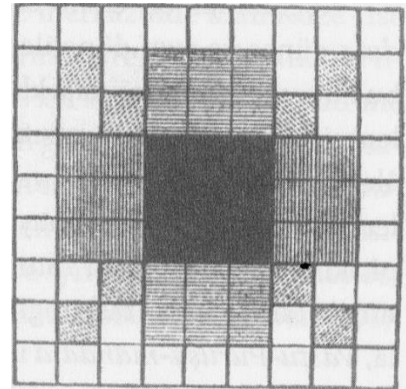
olmak üzere ‘*Geometri*’ bir tür sınırlama olayıdır. Aristo’nun ifadesi ile “*Sınırı olmayan tanımsızdır*” yaklaşımı; sınırı olmayana algılama ve öğrenmenin zorluğunu açıkça ortaya koymaktadır (Çaycı, 2016: 197).

Matematiğin oran ve sayıların estetikle ilişkisi eski inançlarda eski kültürler de karşımıza çıkar matematiğin en eski kuramcısı pitagoras olarak bilinse de estetik biçimlerde matematiksel ilişkilerin sayıların ve oranların egemen olduğu inancı çok eski doğu kültürlerinde vardır (Erzen, 2016: 83). En eski dinsel sembollerin mandalalar olduğu görülür. Matematikle inanç ilişkisi tarihsel süreç içinde değerlendirildiğinde Hinduizm ve Budizm’de evrenin yapısını simgelediği düşünülen ana biçimi daire ve kare olan mandala, Hıristiyanlık dışı sanatta güneş tekerleği olarak tanımlanır. Daire biçimi, güneş simgesinde karşılığını bulur ve birçok ulus için tanrısallığın simgesi olan güneş ile özdeşleştirildiğinde, bütün dinlerde ışığa, aydınlığa ulaşma yani mükemmele ulaşma olarak nitelendirilir. Mandala’ya güneş ile ilgili bir anlam yüklenmesi daire biçiminde temelini bulmasındandır. Bu daire, kare içindedir (Gümüştekin, 2011: 104). Bütün yantra diyagramlarının tipik özelliği, Şri Yantra unsurlarıdır. Düzenli bir desene uygun olarak kırılmış düz çizgilerden oluşan kare bir dış çerçeve, ortak merkezli daireler ve stilize nilüfer yapraklarından oluşan bir düzenleme, iç içe geçmiş dokuz üçgenin ortak merkezli bir kompozisyonu olarak belirir. Kare çerçeve, yani soğuktan titremekte olduğu gibi Tantrik gelenekte "*titrek*" (şişirita) olarak adlandırılan bu ilginç tanım, çerçevenin simgesel anlamına değil, biçimine gönderme yapar. "*Titrek*" çizginin kare mihrabın dört duvarına işaret etme özelliği, temel çizgisel desen renkleri ve biçimlerle dolu olduğunda özellikle belirgin hale gelir (Zimmer, 2004: 164). Kare, orijinal kutsal simgeler üçlüsünün (daire, üçgen ve kare) sonuncusudur ve yeri, dünyayı

simgeler; dört köşesi de dört ana yönü: Kuzey, Güney, Doğu ve Batı'yı işaret eder (Gümüştekin, 2011: 105). Mandalanın ortadaki alanı Brahman'ın makamını temsil eder; 64 kareli mandalada, ortadaki alan, dört orta kare işgal eder; 81 kareli Mandala da ise dokuz kare işgal eder. Bu alanda merkezin odası dikilmiştir. Bu oda, tapınağa adını veren tanrının sembolünü barındırır ve 'altın embriyoya' kozmosun parlak tohumuna, benzer (şekil 6-7). Hindu sanatında yer alan kozmik döngülerin, daha doğrusu göksel hareketlerin kristal forma etkili bir dönüşümü kutsal şehir sembolizmde bulunur. 64 kare içeren mükemmel mandala, Ramayana da her yanda sekiz bölümü olan bir kare olarak tasvir edilen tanrıların zaptedilemez şehrine benzer. Tıpkı tapınağın planı Brahmayı içerdiği gibi bu şehir de ortasında Tanrının makamı'nı barındırır. Hristiyanlıkta da kozmosun değişmez ve göksel sentezi bir şehir olarak, Gökteki Kudüs olarak sembolize edilmiştir; bu şehrin sınırlarını oniki sütun ayakta tutar ve karedir ve merkezinde ilahi kuzu (İsa Mesih) ikamet eder. Kilise babalarına göre, Gökteki Kudüs Hristiyan mabedinin prototipidir (Burckhardt, 2017: 40)



Şekil 3: 64 Bölmeli Mandala



Şekil 4: 81 Bölmeli Mandala

İslam bilimlerinin, karşılaştığı eski medeniyetlerin mirasından başlayarak (yola çıkarak) geliştiğini ifade eden Bouamrane'ye göre, İslami bilimin ilerlemesinden önce düşünce ve tecrübelerin değiştiği üç büyük kültür merkezi kavşağı kurulan bu merkezler:

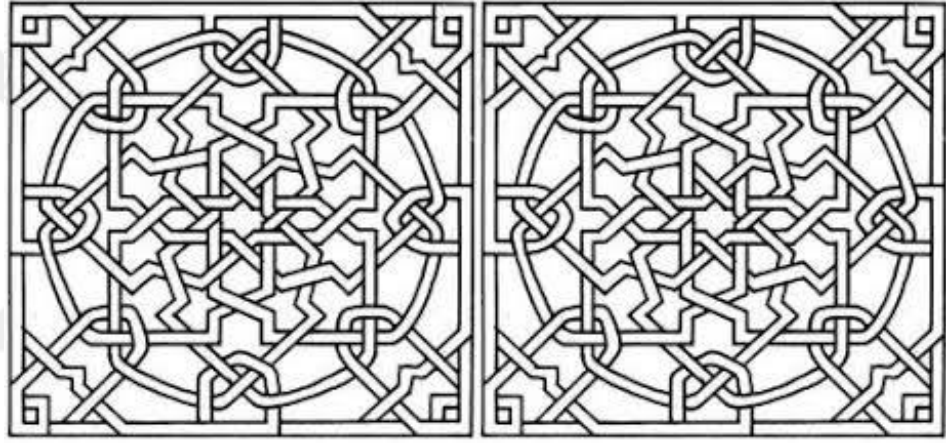
İskenderiye, Edessa [Harran] ve Cündiŝâpûr'dur. Müslümanlar ilk defa 21 H/ 642 M.de İskenderiye'ye ulaştıklarında, Mısır ve Yunanlıların bilimsel mirasını buldular ve matematik ve tıpla ilgili bilgiler edindiler (Bouamrane 2009: 383). Süveysi'nin ifadesiyle, Müslümanların, antik dönemden miras aldıkları geometri bilgilerinin yanında yeni keşfettiklerini de astronomi optik ve cebir sahalarına uygulamaya başlayarak ayrıca geometriyi mimari alanında ve süsleme sanatlarında yaygın biçimde kullanıma sokmuşlar, bunların yanında trigonometriyi de bir bilim dalı haline getirerek bu konuda geçmişten aldıkları bilgileri yeniden düzenlemişlerdir. İslam matematikçileri, kendilerinden önce geometri alanında eser veren Grek ve Hintli ilim adamlarını takdir etmekle birlikte akıl ve tecrübe yolu ile elde ettikleri bütün yeni bilgileri ve bunlara dayalı eleştirilerini açıklamaktan da çekinmemişlerdir. Bu tavırları antik dönemde bilinmeyen değişik yönelimlerin ortaya çıkmasına imkân sağlamıştır (Süveysi, 1998: 196).

Tunalı'ya göre, "Evrensel realite nasıl duyuşal gerçeklik için bir temel varlık ise, aynı şekilde evrensel realitenin var oluş biçimleri için bir ilk örnek, bir estetik ontolojik ilk örnek, prototypus olacaktır. Bu ilk örnekler, varlığın ilk biçimleridir. Bu ilk biçimler nerede bulunurlar? diye sorduğumuzda, buna verilecek yalın bir karşılık, geometride, geometrik biçimlerde tarzında olacaktır" (Tunalı, 2008:152). Geometrinin muhtevası gereği, düzgün şekiller ortaya koyduğu görülür. Kırık, eğri ve düz çizgilerle geometrik şekillere ulaşmak mümkün olduğu gibi üçgen, dörtgen, altıgen ve sekizgenlerin birlikteliğinden başka geometrik düzenlemelerle yeni formlara gidilebilir. Bu durum geometrik formların tezyinata, dolayısıyla anlam ve semboller dünyasına ne kadar uygun olduğunun delilidir. Böylece *Geometri*, sanata etki eden nispet ve ahenk gibi unsurlardaki koordinasyonun temin kaynağıdır (Çaycı, 2016: 197). Bunların getirisi

güzellik, biçimlere dayanan bir güzellik şeklinde tezahür eder. Platon, Philebos diyalogunda bu güzelliği şöyle temellendirir: «Formların güzelliği deyince, ben, burada büyük yığın bununla düşündüğü şeyi anlamak istemiyorum, örneğin, canlı varlıkların veya resimlerin formlarının güzelliğini; tersine, formların güzelliği deyince, düz ya da çember şeklinde olan ve buna göre de pergel, cetvel ve minkale ile çizildiği şekilde düzeyleri ve küpleri kastediyorum (Tunalı, 2008: 161). Worringer'in düşüncesini destekleyici ifadesiyle Mülayim, şekillerin, gölge ve ışık gibi dünyevi belirtilerden kurtulmasının, kurala uygun, saf çizgi ve tekrarlanan ölçülerine göre gelişimin, belirsizlik ve kargaşadan huzursuzluk duyan insana büyük mutluluk verdiğini belirtir (Mülayim, 2008: 186). “İslâm'da her sanat bir bilimdir ve her bilim de bir sanattır” ifadesini kullanan Burckhart “Bu ifade, doğrudan İslâm sanatıyla ilgili geometri ilmini kastetmektedir. Geometri ilmi sanatçının temel geometrik şekillerden ahenkli biçimler geliştirmesine izin veren bir ilimdir. Ancak, anlamın derinlerine indiğimizde, sanat bir bilimdir çünkü sanat nihai hedefi İlâhî Güzellik olan tefekkür bilgisine yolu açar ve bilim birliğe yöneldiği oranda bir sanattır ve bu yüzden güzellikten başka hiçbir şeyin veremeyeceği bir denge ve ahenk anlamı taşır. (Burckhardt, 1998: 236).

Sayılar ilmi ve kökeninde bir'in (ikiden öncedir) bulunduğu ilmin, Tevhid ilmi olduğu, sayıların özelliklerine göre sınıflandırılması ve düzenine ilişkin ilmin yüce Yaradan tarafından yaratılan varlıkların ve onun sanatı ve düzeninin ve sınıflandırılmasının ilmi olduğu düşüncesini geliştiren matematik öğrenmeyi, genel olarak felsefeyi, özel olarak ilahiyatı anlamamanın yolu olarak gören (Çetinkaya, 2003: 79) bu topluluklardan biri de İhvanı Safa'dır. Geometri, İhvan'a göre, tüm boyutların; sema ve yeryüzündeki cisimlerin ölçü ve mesafelerinin kendisiyle bilindiği mizandır. Hiç kimsenin kendisinden müstağni olmadığı sağlam bir sanattır. Tüm eşyayı bilmede ve

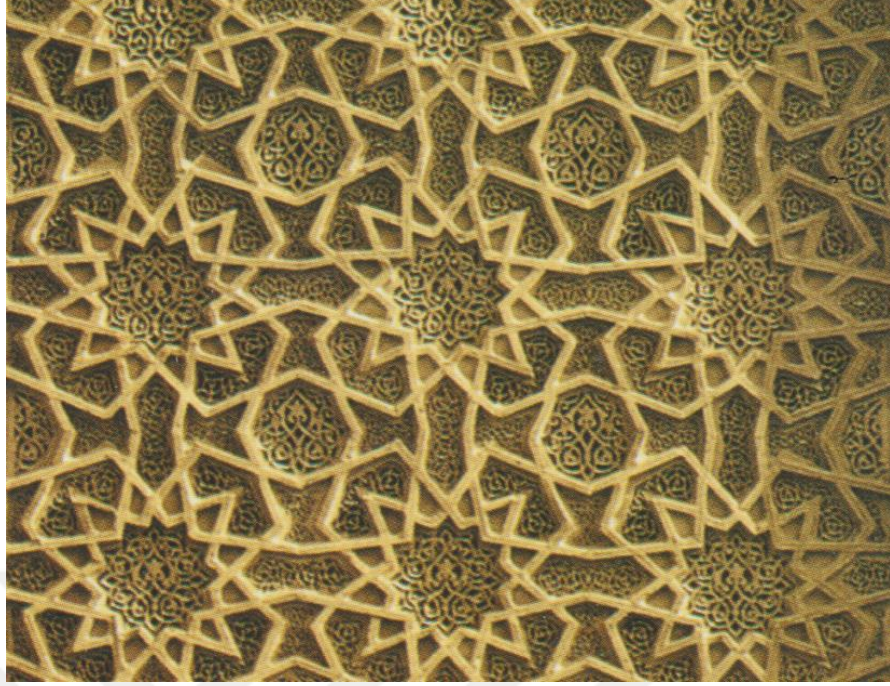
tanımlamada kullanılır. Arınmış, saf ve temiz ruhları hikmetin nuruna teşvik etmek ve ahiret saadetine ulaştırmak gibi bir fonksiyonu vardır, geometrinin (Çetinkaya, 2003: 100). İslam sanatında İhvanı Safa anlayışının da etkisiyle gelişen bir geometri anlayışı olduğunu varsaydığımızda, geometrik kompozisyonların tercih edilmiş sebepleri üzerinde düşünenler arasında bireysel psikoloji kuramlarıyla açıklamalarda bulunanlar olduğu gibi, bu şekilleri, hayatın düzenleyicisi olan din ve toplum yapısına bağlayanlar, sembolizm ve büyü sistemleri üzerinde duranlar da vardır. Bu tür şekillerin farklı kültür çevrelerinde özel birtakım anlamlar ve kuvvetler taşıdığı açıktır (Mülayim, 2008: 186).



Şekil 5: Madalyonlu kapalı sistemde geometrik geçme, 16. yy.

Belting'e göre, geometrinin İslam sanatında evrensel bir geçerliliği vardı. Çünkü bu kültürün estetik ve ruhani parolası olan geometri genel kültürün de bir parçasıydı ve başka kültürlerde resmini işgal ettiği yerde, bu kültürde geometri hâkimdi (Belting, 2012: 211). Kendisini İslam sanatında güçlü bir şekilde ortaya koyan geometri daha doğrudan İslam'ın tercih ettiği akıl yürütme türünden kaynaklanır ki bu soyut ama mitolojik olmayan bir akıl yürütme biçimidir. Ayrıca birliğin bölünmez birden çoklukta birliği veya birlikte çokluğa geçişin iç karmaşıklığını görsel düzeninde bir daire içine alınmış düzenli geometrik şekiller dizisinden veya bir küre içine alınmış düzenli çok yüzlü cisimlerden daha iyi sembol yoktur” (Burckhardt, 2017:147). İslam tezyini

sanatlarındaki geometrik yoğunluk İslam bilim tarihinin gelişim çizgisini ortaya koyan önemli göstergelerden biridir. Bu yaklaşımı daha geniş ifade ile dillendirmek gerekirse; İslam filozoflarının metafizik öğretileri ile tabiat fenomenlerinin Matematik şekillerle aktarımı veya Hermetik ve Pisagorcu birikimin İslami boyutu olarak tanımlamak mümkündür (Çaycı, 2016: 197). İhvan'ın sunduğu gibi Pisagorcu anlayış, matematik ve buna bağlı olarak sayılar üzerinde temellenmiştir. Onların önemsedikleri nokta, maddede maddi olmayandır; evrende bir düzen vardır ve her şeyin temelinde bulunan matematiksel ilişkilerdir. Astronomi ve müzikte olduğu gibi geometride de her şey sayılara indirgenir. Âlemin özü ve ilkesi sayılardır ve eşya duyulur hale gelmiş sayılardan ibarettir. Her varlık bir sayıya tekabül eder, bilimin nihai amacı, varlıklara karşılık gelen sayıları tespit etmektir. Sayıların özü bir olduğundan sayılar ve varlıkların sonsuz dizisi bir'den çıkar. Bu yüzdendir ki bütün varlık ve tefekkürün mutlak prensibi 'bir' sayıdır. Sayı ilmi, bu sebeple, felsefeyle yakından ilgi kurar, felsefenin başında, ortasında ve sonunda yer alır. İhvan' a göre ilimlerin aslı ve anahtarı, bilgi ve hikmetin başlangıcı ve kaynağı, her ilmin hareket noktası olan sayılar ilmi matematik, nefis üzerine yerleşen aklın ilk ürünüdür; tevhid bilgisine ve Allah'ı anlamaya götüren yoldur (Çetinkaya, 2003: 92, 98). Nasr, İhvan-ı Safa ve İbn'ül-Heyssem' de görülen ve sanata yansıyan matematiğe verilen bu derin önemi şu şekilde ilişkilendirir:” Müslüman zekâsı, geometrik biçimlerde ve örüntülerde sadece nicelikleri (kemmiyet) değil, aynı zamanda ilk örneksel (archrtypal, enmuzec-i evvel) geleneksel ve akledilebilir âlemin de bir yansımasını görür. Hatta bir merkez çevresinde İslami bir kâinat tasavvur eden bir 'İbrahimi Pisagorculuk' tan bile söz edilebilir” (Nasr, 2017: 98).

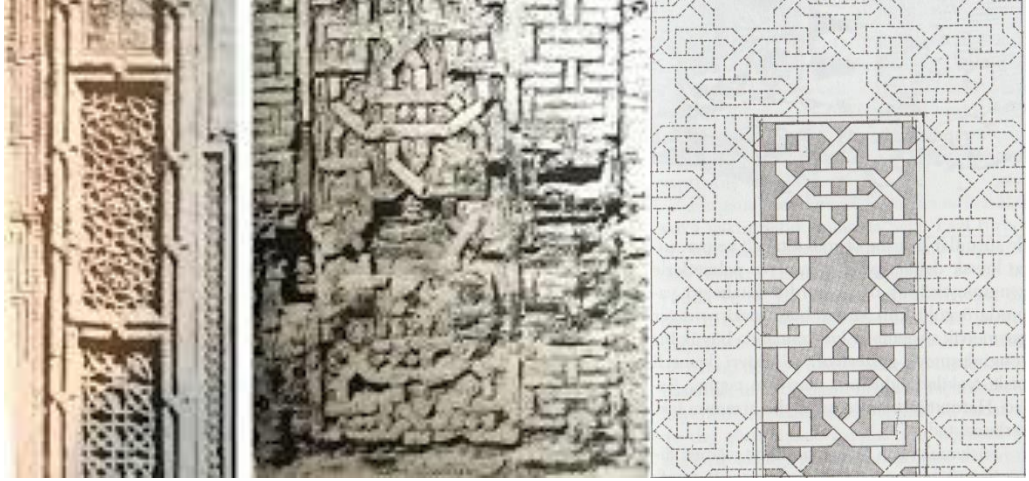


Resim 61: Mustansırıyye medresesi, *Tuğla İşi Geometrik Süsleme*, 1228-1233.

Geometrik süslemelerin İslâm enternasyonalinin sanattaki tek simgesi gibi olduğunu ifade eden Mülayim “bitkisel tezyinat hatta yazı türleri bile, düşüncüyü bu ölçüde soyut ve güçlü bir mesajla yansıtamaz, bu sistemlerde, otorite ve saygınlığı anlatan simetri güçlüdür, hiçbir sistem, insanın evren karşısındaki saygısını böylesine güçlü tasarımlarla anlatmamıştır” demektedir. Ona göre, hiçbir hesap hatası yapmaksızın şekil örgüsü tamamlanmak zorunda olduğundan, sistemi tasarlayan insan akli şebeke üzerinde inceden inceye çalışır (Mülayim, 2008: 185). Burckhardt, İslâm sanatında geometrik süslemenin olağanüstü gelişmesinin nedenini soyut ve güçlü bir mesaj taşımaya bağlar. Bu gelişmeyi imge yasağının başka türden bir sanatla doldurulması gereken bir boşluk yaratmasına dayanarak açıklama girişimleri olsada bu inandırıcı olmaktan uzaktır; arabesk imgenin karşılığı değildir, arabesk imgelerin zıddı ve tasviri sanatların reddi ve ikonu görmezden gelmektedir. Bir dış yüzeyi renk dokusuna ve ışık ile gölgenin salımına dönüştürerek, süsleme zihni, ‘ben’ diyen bir imge olarak, ‘ben’

diyen herhangi bir biçime takılmaktan korur. Bir arabeskin merkezi hem her yerde hem de hiçbir yerdedir, her 'olumlama'nın arkasında 'yadsıma' gelir, ya da tersi (Burckhardt, 1994: 247). Geometrik şekiller, temelde hendese biliminin ortaya koyduğu ilkelere uygun formlar yaratmakla birlikte, geometrik kompozisyonların, doğadaki biçimlerin geometrizeasyonuna işaret etmemeleri nedeniyle bu kompozisyonlarda sezilen sembolik ve üstü örtülü anlatım daha belirgindir. Çünkü, doğadaki bir şeyi hatırlatmaktan çok bir duygu uyandırır. Kısacası, daha önce mevcut olmayan buluşlardır (Mülayim, 2008: 185). Geometrik şekiller sonsuz Yüce her şeyden münezze olan bir ulûhiyet anlayışının takdim ve telkin etmeye çalışır (Koç, 2009: 145). Geometride bütün esrarengiz figürler bulunmaktadır; en küçüğü, üç sıra halinde dokuz kareden oluşmuştur (Çetinkaya, 2003: 100). Türk ve İslam sanatının en zengin motiflerini teşkil eden bu yıldız ve çokgen motifleri, Kur'an'da her fırsatta zikredilen tefekkür ayetlerinin bir neticesidir. Burada çizgiler belli bir düzen içerisinde öyle zikzaklar çizerek devam ederler ki insanın gözü onları takip etmekte aciz kalır (Çam 2016: 93). Vahdete uzanan bu tefekkürî soyutlama biçimine vurgu yapan Koç'un ifadesiyle, İslam sanatının doğal formları geometrik bir yapıya sokmasının altında yatan sebep, doğal dünyanın nihai gerçek olmadığına faniliğine vurgu yapmak ve diğer bir sebep de çokluk içinde birliği gösterme veya bunu sezdirme arzusudur (Koç, 2009: 45). Bu geometrik biçimlerin hepsi hem her yerde olan hem de hiçbir yerde görülmeyen Nokta'dan yayılırlar. (Nasr 2017: 99). Her canlı Tanrı'ya uzanır, her canlı ona ulaşmak için çizilen kıvrımlı kader yolunu izler. Çeşitli dönüşler, kırılmalar, köşeler yaparak ve her defasında alttan ve üstten geçerek ilerler bazen, başladığı noktaya tekrar varır, bazen de fasit bir daire üzerinde döner dolaşır. Her kompozisyon türü, bir diğerine hem benzerlik gösterir hem de ayrılır. Farklılık, çözümde ve gidiş yolunda, benzerlik ise

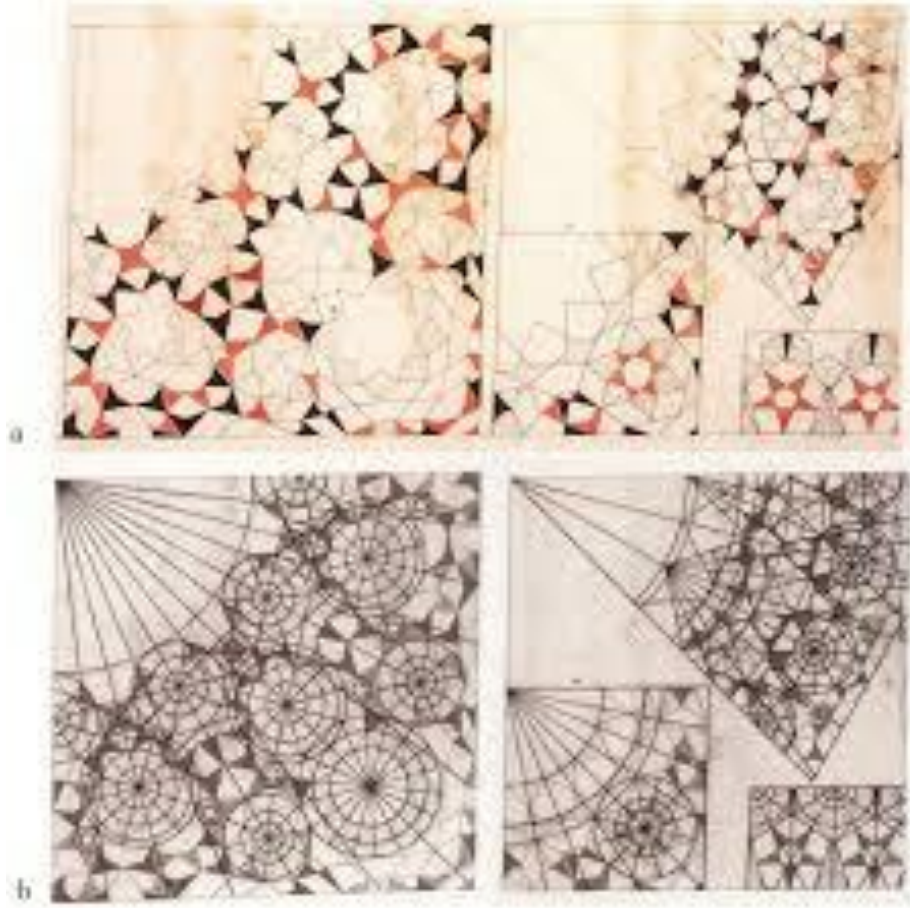
özdedir (Mülayim, 2008: 187). Bu girift geometrik bezemelerin (arabesk) iki tipik biçimi olduğunu ifade eden Burckhardt, konuya şu şekilde açıklama getirmektedir: “Birisi ışınları karmaşık ve sonsuz biçimler olan geometrik yıldız kümesinden oluşmuş bir geometrik şekiller ağıdır. Bu, ‘çokluk içinde birliği ve birlik içinde çokluğu’ (*el-vahdetu fi ’l-kesreti ve ’l-kesretu fi ’l-vahdet*) kavrayan zihnin tefekkür halinin en çarpıcı simgesidir. İkinci biçim, genelde adlandırıldığı şekliyle arabesk, doğayla tüm benzeşimlerini yitirme noktasına kadar bezenmiş ve yalnızca ritim kurallarına boyun eğen bitki motiflerinden oluşur. Böyle bir sanatta sanatçının bireyselliğinin, yaratma coşkusundan hiçbir şey kaybetmeksizin, zorunlu olarak yok olacağını ve ihtirasın olmadığı daha çok tefekkürün yer aldığı bir anlayışın, hâkimiyetinin gerekçesini şu sözlerle dile getirir, bu örüntüler her çizginin biri birini tamamlayan aşamalar arasında dalgalandığı ve her yüzeyin aksinden karşılığının olduğu, grafik tarzına dönüşmüş ritim bilimidir. Arabesk hem mantıksal hem de ritmik hem matematiksel hem de melodiktir ve bu sevgi ve entellektüel itidal dengesini içeriğinde barındıran İslâm ruhu için çok önemlidir. Bu da tefekkürü ve benliği yok etmektedir (Burckhardt, 1994:247). Tüm yüzeyi kaplayıcı oluşu, formlar arasındaki ilişki, geometrik motifler, sonsuz çoğalma potansiyeli, konu seçiminde özgürlük ve keyfilik diye tanımladığı bu bezemeleri Grabar’da hem pratik bir alıştırma hem de entellektüel bir tefekkür nesnesi olarak görmektedir. Ayrıştırılabilir formüllerden oluşması açısından bir alıştırma, içinde, sıradan bir deyimle, göze görünenden fazlasının bulunması açısından bir tefekkür nesnesidir ancak, müslümanların tesbihleri misali, önerdiği tefekkürü içinde taşımaz, bu onu izleyinin zihninde yer alır (Grabar, 1988: 156).



Resim 62: Nasır bin Ali Türbesi, *Dörtlü Düğüm ve Yıldız Örnekleri*, 10. yy.

Gülru Necipoğlu, 16. yy. dönemine tarihlendirilen Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bulunan ve geometrik modeller içeren 'Topkapı Rulosu' hakkında şöyle bahseder: "Sanatçıların estetik kaygılarını yansıtan görsel bir belgedir. Ancak Topkapı Rulosu, Osmanlı değil tamamen Timurlu döneminden ve İran mimarisini kapsayan bir veridir. 30 metrelik bu rulo, üzerinde teorik hiçbir metin yoktur ve ruloda sırf görsel geometrik desenler vardır. Necipoğlu, amacını şu sözlerle ifade eder: "Bunun bir şekilde yorumunu yapmak bana çekici geldi, nasıl bir estetik teoriyi yansıttığını araştırmak istedim. Topkapı Rulosu'nun amacı büyük ihtimalle mimarların kendi kullandıkları bir örnek kitabı olmasıdır. Ustadan çırağa aktarılan görsel estetik bilgileri yansıtıyor. Çok gelişkin bir geometrik sistemin türettiği desenleri görüyoruz. Şekillerden anladığımız; orta çağ'da matematik alanında müthiş bir patlama olduğu. Rulo'da atölye pratiğini görüyoruz ama bir de ara metinler dediğimiz tatbiki geometri metinleri var. Orada da bu tür desenlerin ne şekilde yapılacağı tarif ediliyor. Fakat *Topkapı Rulosu*'nda teorik hiçbir yorum yoktur" (Çetin, 2014: 59). Tahminen (Şekil 6) bir merkezden başlayıp çevreye doğru yayılan radyal bir yönde, içiçe çizilmiş daire, çokgen

ve üçgenlerden oluşmuş geometrik çizimler, bir mimari öge olan mukarnas tasarımlardır.



Şekil 6: Radyal Kubbe, *Mukarnas Eskizleri*, Topkapı Sarayı, 15. 16. Yy.

İslam sanatı içinde gelişen zengin bezeme üslupları içerisinde Selçuklu taş bezemesi önemli bir yer tutar (Resim 63). Yapıların kapı, pencere, sütun başlığı, tonoz-bingi (tromp), küresel bingi (pandantif) gibi özel noktalarını süsleyen bu bezemenin Anadolu-Türk sanatına özgü nitelikleri vardır (Kuban, 2016: 119). Tansuğ geometrik düzenleme de Selçuklu taçkapılarında (portallerinde) devrin başarısını başından sonuna kadar maddi bir araştırmayı hedef edinerek taşı değerlendirişine bağlamaktadır. Ona göre, “Maddesel duyuş ancak üzerinde binlerce sözcüğün hareketini taşıyan bir kütle olmaktan çıkıp kendi hareketini idrak etmeye ve eğilip bükülerek kendisi biçimleri

yaratmaya başlıyor. Kendi varlığı üzerindeki kıpırtıyı portal düzeninde yansıtan nesnel duyuş artık böyle bir araca ihtiyaç duymadan kendisini bütün bir oluşumun hizmetine sokuyor. Maddenin gerçek hareketi kazanışı böylece belirleniyor. Taş, üzerinde hareket edilen bir yüzeyken kendisi hareket eden bir yüzey oluyor. İster onun varlığını belirlemeye çalışsın ister çalışmasın üstündeki figürü atıp kendisi kendi olanakları içinde figürleşmeye koyuluyor” (Tansuğ, 1983: 84). Poligon serileriyle paralel çizgilerin kesişmesinden meydana gelen bir örgü sistemi, geometrik süslemenin temelini oluşturur. Basit şeritlerden meydana gelen çizgiler, bir alttan, bir üstten geçerek yüzeyi bir ağ gibi kaplar (Kuban, 2016: 119). İslam mimarisindeki örüntüler, hem cismani dünyanın çeşitli görünüşlerinin altında yatan matematiksel düzeni ve uyumu, hem de fiziki gerçekliğin en derin yapılarını yansıtan (Nasr 2017: 99), Selçuklu sanatının mimari bezemesinde, özellikle portallerde, poligon, birbirine geçme daire, sekiz ve oniki uçlu yıldız gibi hendesi unsurlar da geniş ölçüde kullanılmıştır. Bütün bu örgeler yanında yazı da büyük bir yer tutar. Anadolu-Selçukluları kufiden çok nesih yazıyı tercih etmişlerdir. Hayvan menşeli olan bu örgelerin bazıları daha kolaylıkla teşhis edilebilir Bunlardan başka, yaprağa benzeyen hayvan menşeli olan bu örgelerin bazıları daha kolaylıkla teşhis edilebilen ancak gerçekte üsluplaştırılmış hayvan şekillerinden başka bir şey olmayan ve rumi denilen bir bezeme çeşidi daha vardır ki Selçuklu mimarisinde en çok uygulanan budur. (Yetkin, 1965: 138). Tansuğ, Selçuklu kabartmasında zeminle birlikte var olmak, ya da onu gözden silip tek başına var olmak ihtiyacını birbirine karşıt iki eylemin hareket tarzı olarak belirlediğini vurgulayarak bu iki çıkış noktasında da zeminle bağıntı tezyinatının ana sorunu konusuna dikkat çekiyor. Özellikle bitkisel tezyinatın yer aldığı birçok örneklerde zeminin adeta gözden kaybolduğu bir sıklaşma ve hareket kaynaşması ile karşılaşıldığını ve bitkisel tezyinatın

çok defa zeminden kopma ihtiyacı ile birlikte gelerek kabarık, fırlak parçalarla yüzeye yapışık tezyini motiflerin birlikte yer aldığı düzenlerde, bu karşıtlık durumunun bir arada da bulunabildiğini ifade ediyor. Tansuğ'a göre, "Bitkisel tezyinatın bu ihtiyacı maddenin inkârı anlamında bir soyutlama şeklinde olmuyor. Bu, tam aksine bir maddeleşme, tabiata yaklaşma ihtiyacını yansıtarak geometrik tezyinatın, ardında taşı duyuran bir kılıf olmaktan başka bir anlamı yok. Ama bitkisel tezyinatın doğrudan doğruya kendisinde maddeyi duymak olanağı var" (Tansuğ, 1983: 84).



Resim 63: Kayseri sultan han ²² Portal Taş Süsleme, 13.yy.

İslam sanatının en çok kullanılan bezeme tekniklerinden biri mukarnas adı verilen üç boyutlu süslemedir. Mimaride önce işlevsel bir nedenle ortaya çıkmış olmalıdır. Sütun

²² Kayseri Sultan Han: Alaeddin Keykubad zamanında -yapılmağa başlanmış, sultan hanlara yakışan zenginlikte sülemeleriyle, çok mühim çok sağlam durumdaki iç portal, daha kuvvetli rölyefler halinde geometrik yıldız geçmeler ve rozetlerle işlenmiştir (Aslanapa, 1993: 178).

başlıklarında, nişlerin, tonoz ve kubbelerin bezemesinde, genellikle duvarlarla, örtü elemanları arasında geçit işlevi gören yüzeylerde kullanılan mukarnasın, İlk örneklerine küçük alçı nişler halinde Horasan yapılarında (Kuban, 2016: 120) da rastlandığını, XI. yüzyılda Mısır da doğup Orta Asya'ya doğru yayıldığını kabul edenler olduğu gibi İslam dünyasındaki merkezi konumundan dolayı Bağdat ve çevresini de kaynak olarak kabul edenler de vardır. Yetkin mukarnasın habercisi olarak değerlendirdiği El-Akmer Camii ile ilgili şu bilgiyi vermektedir: “10. Halife el-Amir (1101- 1130) zamanında, 1125'de taştan yapılmış olan küçük el-Akmer Camii, Fatımilerin önem taşıyan camilerindedir. Mısır topraklarında ilk kez bu caminin cephesinde uygulanan bezemeler, bükey çizgili üçgenlerdirki, bu ‘mukarnas’ı haber vermektedir” (Yetkin, 1984: 35).

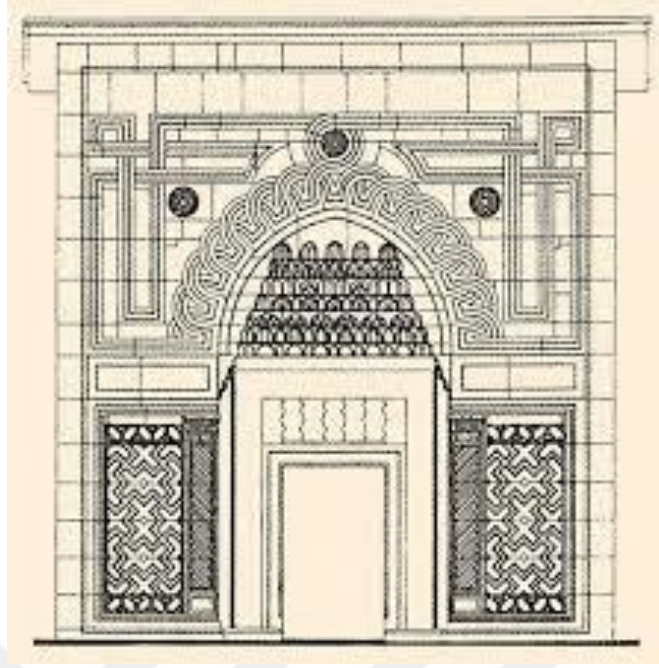
Mukarnasın daha çok İslam mimarisinde yaygınlık kazanmış olması bu unsurun sadece teknolojik bir çözüme cevap vermediğini, fakat inançlarla örtüşen soyut çağrışımlara da açık bir biçimlenme olduğunu göstermektedir. Doğadaki hiçbir şekle tam olarak benzemeyen, İslam estetiği bağlamında tam anlamıyla zenginleştirici gölge-ışık etkileriyle çağrışım unsurları ortaya koyan mukarnas, (tezyini) bir unsurdur. Böylesine güçlü bir etkiyle mimariye katılan bu unsurun kaynağı kesin olarak bilinmemektedir. İlk örnekler konusu tartışmalıdır (Mülayim, 2006: 126-127). Burckhardt, Türklerin, Bizans mimarisindeki bingi²³lerin yerine, Arapça mukarnas denen ve gerçekten birbiri üstüne gelen oyuklardan oluşmuş bir alveol yumağını andıran, sıklıkla sarkıtlarla karşılaştırılan, açıktan eklemelenmiş bir elementin aldığını belirtir. Bu mimari yapı biçiminin, geometrik oyunları, yan duvarların köşeli ve ‘katı’ biçimine geçişini, aşama aşama görülen bir billurlaşma şeklinde akış gösterir. Buna göre mukarnasın ana kubbeyi

²³ Bingi: Kemerler üzerine oturtulmuş kubbeye kemerlerin arasını kapatan üçgen biçimindeki kubbe parçalarından her biri.

dörtlü kaidesine bağlayan bal peteği şeklindeki salkımı, göğün yeryüzü düzeyindeki devinimin bir yansımasıdır. Hem statik hem de ritmik bir karaktere sahiptir. Buna karşılık, kübik unsurun hareketsizliği veya kimıldamazlığı dünyanın sabit ve zamansız bir durumda olduğu duygusunu uyandırabilir ve bu duygu bir mabet mimarisine daha uygun düşmektedir. Binanın kübik biçimi kubbenin farklılaşmamış birliğinden ‘pıhtılaşır’, ve bu her zaman Allah’ı anlattığından, ilâhî alanın bitimsiz devinimi ansızın saf halde şimdinin zenginliğinde hareketsiz kılınır (Burckhardt, 2013: 105). Düz yüzeylerde olduğu kadar taçkapı ve mihrap kavsaralarında sıkça karşılaşılan bu unsur, mimari bünyeye bağlı biçimde yapım sırasındaki teknolojik süreçten doğduğu gibi ahşap ya da alçı malzemenin oyularak şekillendirilmesiyle de bütün içinden ortaya çıkabilir. Her durumda kullanıldığı yere göre genel üslûba katılımı oldukça zengindir (Mülayim, 2006: 126). Ünlü bir matematikçi olan Gıyasettin Cemşid el-Kaşi²⁴ mukarnası ‘birbiriyle dik açı ve yarım dik açı oluşturan yüzeylerle tırmanan bir merdiven’ olarak tasvir etmişti ve ‘Bir yapının görünümü geometrik olmalıdır’ fikrinden hareketle mukarnasın önemi, geometrinin ve bezeme ile mekân arasında büyük bir parantez açmasından kaynaklanıyordu (Belting, 2012: 209). Mülayim, mukarnasın taşıyıcı, süsleyici özelliklerinin yanında tasvirden uzak bir anlayışa sahip olduğunu belirtmektedir: “Petekler dizisi ya da hücreler halinde istiflenmiş görüntü veren mukarnas, bulunduğu yerde hem taşıyıcı hem süsleyici işlev gördüğünden statik ve plastik görevleri birlikte üstlenerek diğer formlara göre çok farklı bir özellik taşır. Mukarnas, geometrik bir tasarımın üçüncü boyuta aktarılmış bir uygulaması olduğu için

²⁴ Gıyaseddin Cemşid: 14. yüzyılın son yarısında, Kaşan’da doğmuş bir hekim, matematikçi ve gökbilim adamıdır. Kâşî’nin matematik ve astronomi alanlarına olan katkıları çok önemlidir. Özellikle Miftâhu’l-ħisâb adlı kitabı Doğu matematikçilerinin yazdıkları eserlerin zirvesi sayılır (Sâlih Zeki, I, 185-186). Bu çalışmada Kâşî, tam sayıların köklerini almanın genel bir metodunu ortaya koymakta ve buna günümüzde Rufini-Horner metodu denilmektedir (Ökten, 2002,15).

ışık-gölge oyunları ile soyut anlamlara açılabilen, bu sebeple de görünüş olarak müslüman sanatçının tasvirden uzak duran anlayışına cevap veren bir buluştur” (Mülayim, 2006: 126). Dönüyormuşa benzeyen girift desenli kubbe, gökkubbenin dönme hareketini tasvir eder ve İslam mimarisinin iç mekânlarında kozmik bir gösteri sahnelenir. El hamra sarayın’daki kubbelerden bahseden Belting, kubbelerden birinin ışığın günlük seyrini ve yıldızların gökyüzündeki hareketini simgelediğini ve son derece karmaşık bir matematiğe sahip mukarnas geometrisiyle, aslında onun matrisi olan yüzeyin ötesine geçerek küresel alanlardan binlerce kez yansıyan ışığı süzdüğünü ifade ederek bu görsel matematiğin, İspanyol matematikçiler tarafından zemin ve duvarlarındaki tüm süslemelerin matematik problemlerinin özgün çözümlerini barındırdığını kanıtlayabildiklerini, ifade eder ve şu sözleriyle devam eder ; “Güzelliği sadece gözler için yaratılmayan Elhamra, matematik denklemlerinin gizli anahtarı olmanın cazibesini de taşıyor” (Belting, 2012: 124). Pek çok bakımdan taş işçiliğinin tipik göstergelerini sergileyen, Selçuklu başşehri Konya’da dönemin ünlü kurumlarından biri olan *Karatay Medresesi*’nin (649/1251) taçkapısı, mimarı bilinmemekle birlikte Şam’lı bir ustanın (Muhammed b. Havlan ed-Dıma ki) adı üzerinde durulmaktadır, iki renkli mermer malzeme, düğümler, geçmeler yanında düz atkılı girişin üstündeki mukarnaslı kavsara XIII. yüzyıl ortalarında ulaşılmış olgun bir taş işçiliğini yansıtır. Sivri kemerin içinde katmanlar halinde daralarak yükselen petek sıraları gölgelenen girinti içinde yeterince hareketli bir doku oluşturmakta, yaprak motifleriyle detaylandırılan küçük hücreler taçkapı genelindeki etkiye katılmaktadır (Mülayim, 2006: 127).



Şekil 7: Konya Karatay Medresesi'ndeki mukarnas tasarımı

İslam mimarisinde çok eskilere dayanan bir tarihi olan meşrebiye ya da kafes olarak adlandırılan pencere biçimi, hava sirkülasyonu sağlayan ve ışığı kırarak bir nevi gölgelik gibi bir amacının olması yanında gözü dışardan gelen bakışlardan da koruyucu bir misyon yüklenir (Resim 64). Geometrik örüntülerin olduğu kafes Belting'in yorumuyla ışığı geometrik bir düzene sokar ve bu geometrik düzen ışığı ölçülebilir kılarak bakışları onun üzerine çeker. Bu şekilde göz, pencere kafesi ve ışığın etkileşimi ile oluşan bir geometrik desen görür burada ışığın oluşturduğu bir perspektif görür. Geometrinin teması haline gelen ışık, pencere engelini aşıp içeriye girerken pencere üzerindeki dekorun geometrisi ile bir düzene sokulur, renklerle karışarak cisimlerin biçimlerini de göze iletir ve dış dünyada olduğundan çok daha saf ve soyut görünür. Pencere kafesi ışık ışınlarının ve görme ışınlarının ittifakını ortadan kaldırır. Yansımaların da saflaştırıldığı ışığın özünü ortaya çıkarır, onun İslam sanatında mukarnas'tan sonra geometrik bir dönüşümün ifadesi olarak simgesel bir biçim olarak sahnelenmesini sağlar (Belting, 2012: 259,260). Her şekilde İslam mimarisi ışık gibi

görünür kılarak ve yukarıya doğru yükselerek değil, maddi nesnelere kendi manevi arketiplerinin önünde şeffaflaştırılan geometrik ve arabesk örüntüler aracılığıyla maddeyi soylu kılar ki bu arketipleri bu nesnelere uygun olan varoluş düzeylerinde yansıtır. Bu yolla, maddi nesnelere soyluluğu, Allah tarafından yaratılmış olarak, kendi düzeyinde belirli bir manevi niteliği yansıtan her bir nesnenin tabiatına sadık kalanlar tarafından ortaya çıkarılır (Nasr, 2017: 83), eşya da sadece Varlık'ın nurundan aldığı pay ölçüsünde gerçektir (Burckhardt, 2013: 112).



Resim 64: *İbn Tolun Camii Pencere Şebekeleri, 876-879.*

Kur'ani hat sanatı, kaynağını İslam vahyinden aldığını ve İlahi kalem ile yazılan noktanın hem Kur'ani hat sanatının semavi arketipine hem de kozmik düzenin yapılandığı ve yalnızca doğal mekânın değil aynı zamanda İslam mimarisi mekânının ortaya çıkarıldığı çizgi ve hacimleri yarattığını ifade eden Nasr, İslâm hat sanatının ve İslam mimarisinin kökenlerinin, kutsal kitapta bulunan sesli ve plastik sanatların ilkesi,

Kur'an'ın başlangıcı olan besmeledeki 'b' harfinin altındaki ayırt edici noktanın, temsil ettiği noktanın gizeminde bulunduğunu ifade eder. Ona göre, bitmez tükenmez biçim ve ritim çeşitliliği ile İslam hat sanatının nokta ve çizgileri merkezinin Allah'ın yüce kelimesinden başka bir şey olmayan ilk noktanın işgal ettiği Yüce 'İlahi Bilgi' ile ilişkilidir. Ayrıca, İslam hat sanatı, islam Vahyin de bulunan manevi gerçekliklerin billurlaşmasının görsel tezahürüdür. Kur'an'ın harfleri kelimeleri ve ayetleri yalnızca yazılı bir dilin öğeleri değil aynı zamanda hat sanatının formu için fiziksel ve görsel aletler olan varlıklar ve kişiliklerdir. Bu hat sanatı, görünür dünyada Allah'ın kelâmı için harici bir elbisedir; fakat bu sanat ruhun dünyası ile ilişki içinde kalır; çünkü meşhur bir söze göre (Nasr, 2017: 28-29), 'Hat sanatı ruhun geometrisidir' (Yazır, 1989: 321).

Harflerin dikey inişlerle, yatay serilişine dayalı iki boyutlu açılım ve gelişmeleri Arap harflerine, başlı başına tükenmez süsleme imkânlarına sahip bir yazı formu getirmiştir. Bu durum Koç'a göre kufiden daha kıvrak olan nesihe kadar bütün yazı ve harf türleri için geçerlidir. Arap yazısında harfler sonu gelmeyecekmiş gibi, mütemadiyen uzayan bir hareketlilik sergiler. Bu yazıda harfler çeşitli biçimlere bürünerek sayfa üzerinde ilerler, öyle ki biz burada adeta süreklilik ve sonsuzluk tecrübesini tanımaya başlarız ve bu durum bizim Allah'a açılmamıza yardım eder. Aynı durum, arabesk içinde geçerlidir; yani bir hattın kesiksiz dalgalanıp kıvrılışı zamanı aşan bir harekete ve şekillerin çeşitliliğine işaret eder; bunlar Allah'ın ezeli ebedi olduğu düşüncesini çağrıştırır (Koç, 2009: 144,145). Bu çağrışımla ilişki içerisinde İslami örüntüler, yine hat sanatını stilize edilmiş bitki biçimleri ve geometrik motiflerle birleştirir. Doğrudan İlahi Kelime ile ilişki içinde olan hat sanatının, yaratılış ilkesini, değişmez örüntüleri ya da eril yönü sembolize eden geometrileri simgelerken; hayat ve büyüme ile ilişki içinde olan arabeskin ise yaratılışın yaşayan, değişen ve dişil/anaç yönünü temsil ettiği

söylenbilir. Bu açıdan bakıldığında hat sanatı İslami örüntülerin diğer iki ögesinin yani geometrinin ve arabeskin kaynaklandığı ve tüm kozmik ikilemlerin çatallanmaların İlke'nin birliğinde bütünleşmesi ile birleştiği belirleyici kural olarak düşünülebilir (Nasr, 2017: 43).

Yazır, '*Kalem Güzeli*' adlı eserinde, ilkel ve basit bir halde bulunan Arab yazısının, İslâm'a miras kaldığı zaman -ki bu İslâm'ın ortaya çıkışı ile başlar- Hicaz'da *Ma'kılı*²⁵ (dik ve köşeli) ve Şâmî (yuvarlak) olarak iki şekilde kullanılmakta olduğunu ifade eder. Kur'ân yazmakta resmen rol almaya başlayan İslâm yazısının Ma'kılı olduğunu, diğer yuvarlağımsı yazının ise çok bozuk bir halde olduğundan resmî bir yer işgal etmediğini ve halk arasında, resmî olmayan yazışmalarda kullanıldığını belirtir ve "İslâm'da yazının, daha başlangıçta yalnız ilmî değeriyle değil, san'at değeriyle birlikte ele alındığını ve Ma'kılı yazının buna ötekisinden daha elverişli görüldüğünü Prof. Celâl Esad Arseven'in '*Sanat Tarihi*' adlı eserinden alıntı yaparak şu şekilde açıklık getirir: "İslâmiyet'in Orta Asya'da belirişi, orada siyâsî ve içtimaî hayâtı değiştirdiği gibi, san'atı da değiştirdi. Her din bir san'at doğurmuştur. İslâmiyet de san'atı söndürmek değil, islâm olan milletlerin sanatlarında yeni bir inkılab meydana getirmiştir. İşte, Arab yazısı ve yazı san'atı da islâm'ın başlangıcında bu inkılâba mâruz kalmış ve Ma'kılı bunun tohumu olmuştur. Bu tohum, birçok yenilik ve gelişme merhaleleri geçirmiş ve bir

²⁵ Ma'kıl, lügatte, "kal'a (kale) gibi sığınacak yere, yâhud sarp yere" denir. Ma'kılı yazı da şöyle tarif olunmuştur: Tamâmı hurûf-u musattah olup harf-i müdevver anda yoktur. Yâni harflerinin hepsi düz, köşeli, hendesî ve donuktur. Bu sebepten sertlik ve kat'ilik ifâde eder. Sarp, kübik bir yazıdır. Bundan dolayı, gözlü ve başlı harfler, hep muntazam kare şeklinedirler. Her harf değilse de çoğu, dört hareketle meydana gelir. Bu sebepten Ma'kılı'ye Hatt-ı satrancîlî de denilmiştir. Bu yazı, İslâm'dan önce âbide yazısı olarak kullanılmış. Fakat, el ve kalemle yazarak değil, hendese ve nakış aletleriyle çizerek yazılmış olup islâm'a geçtikten sonra da âbide yazısı olarak kullanılmış ve hep çizerek yapılmıştır. Bunlar da el ve kalemle yazılmadığından hakikî değil, mecazî yazılardan sayılırlar, estetikleri de ancak resmedilme düşüncesiyle çalışılır. İslâm da Kur'an yazılmaya başlandığında bu yazı çeşitiyle yazılmıştır. Kûfi'nin yanında Ma'kılı de, resmetmek ve çizmek yoluyla âbide yazısı olarak kullanılmaya devam etmiştir (Yazır, 1972: 76).

zaman sonra yuvarlak yazıya da islâmî bir karakter vererek güzelleştirmiştir. Sürekli olarak yapılan ve gelişen, estetik arınmalar, tasarımlar ve çeşitlenmeler geçiren bu yazı, ümmetin san'atı hâlinde zamanımıza kadar devam edip gelmiştir. Bâzı yerlerde mevcut yazının yerine geçmiş (meselâ İran'da), bâzı yerlerde de o ümmetin ilk yazısı olmuştur. Hâsılı, Arab yazısı tâbiri ve sağdan sola yazılması bakımından doğru olsa bile, ikinci safhada, cihana yayılan rolü, çeşitlenmesi, tekâmülü ve estetik değeri bakımından *İslâm Yazısı* demek îcâb eder (Yazır, 1972: 66-68).

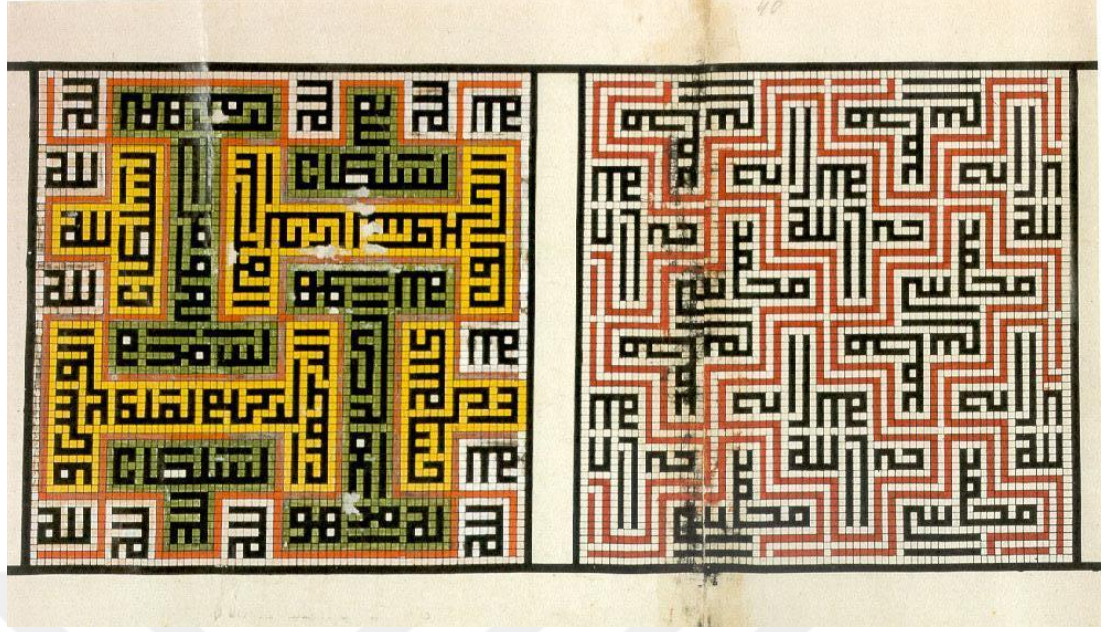
Makili ya da Hensesi Kufi'nin kökeniyle ilgili bizzat Arap kaynakları Uzak Doğuyu işaret etmekte. "Kare Kufi'nin kökeni iki kaynaktan beslenebilir. İlki, bin yıl önce İslam ve Çin arasındaki temas olabilir; (Çin' de yaşayan doğu Türkleri'ne özellikle Uygurlarla da ilişkilendirilebilir) mühür yazısının kalıbına, Arapça küfi yazısının basit bir adaptasyonu olması mümkündür. İkinci teori, mimari yüzeylere uyarlamalar için türetilmiş kare kufi olmasıdır; bu mimari alanında köklü bir gelenektir, bir kare ızgara veya binalara geometrik desenler uygulamanın uzun bir geçmişi vardır" (Enveroğlu, 2017: 645). Topkapı sarayı ruloları içerisinde yer alan 15. ve 16. yüzyıllara ait olan Makili hatla yazılmış bir rulo bulunmaktadır (Resim 65). Makili yazının gözlü harfleri kareden oluşmaktadır. Kelimeler arasında boşluk bırakılmadan, harf kalınlığına göre matematiksel bir çizimle boşluk bırakılarak çizimler tasarlanır. Ma'kili yazıda en çok kullanılan ve en zor tasarlanan ve aynı zamanda en çok kabul gören kompozisyon tasarımı, kare içerisine yazılmış kompozisyonlardır. Kare bir tasarımı oluşturmak, diğer geometrik kompozisyonlara göre daha zordur ve tecrübe gerektirmektedir. Bu yazı, bütün harflerinin ayrıcalıksız köşeli olması, süslemeden tasarlanan geometrik bir çerçeve içine yerleştirilmek üzere düzenlenmesi ile diğerlerinden farklılaşır. Genellikle dini nitelikli tek bir sözcüğün, kare bir çerçeve içinde ve eş merkezden yayılır biçimde,

yön değiştirerek ve çevrilerek dört kez yinelenmesi; ya da bir sözcük veya cümlenin dikdörtgen bir çerçeveye içinde yatay yönde uzanır biçimde bir veya birden fazla satır halinde sıralanması ile düzenlenir. Bu yazı türünün belki de daha kısıtlı kullanılan bir çeşitlenmesi ise sözcüklerin dairesel bir madalyon içerisine yerleştirilmesidir. Bu son şekilde madalyon dış çerçeveyi oluştururken, bunun içindeki sözcük ya da cümle bir altı kollu yıldız (Mihri Süleyman), ya da sekiz kollu yıldız şeklinde biçimlendirmek üzere düzenlenmiştir. Köşeli Kufi'de sözcükler uygulandıkları geometrik çerçeve ile bağımlı ve bu çerçeve içinde uyum içindedirler. Çerçevenin dış hatlarını izlemek üzere de yön değiştirirler (Bakırer, 1982: 2).

Burada anlatılan matematiksel hesap tekniğiyle oluşturulmuş geometrik isifte, renkler de yazıya ekstra hareket ve dinamizm getirmiş, geometrik yapısını destekler bir görev üstlenmiştir. Her bir yazıyı çerçeveleyen bölmelerdeki renk ve geometrik çizgi bölünmeleri yazıyı görünür kılarken gözü düşündüren yapısal plastik bir ifadeyi de anlamlandırmaktadır. Renk burada yazıyı destekleyici ikinci bir eleman olarak yerini almıştır.

Sağ bölümdeki levha da üstte iki sarı yatay T birleşimi şeklin içerisinde Allah'ın '*el Aziz, El Cebbar, ül Mütekebbir, El Halık*' isimleri, altta yine iki sarı yatay T birleşimi şekil içerisinde '*el Celil*' ismi, üst ve alt yeşil ve sarı ve yeşil T şekillerin içerisinde '*Essultan lillah*', beyaz renkli zemin içerisinde ise '*lillah*' yazmaktadır.

'*Allah*' ve '*Muhammed*' ismi şerifleri yazılı levhada, zikrin yinelenen ritmik ifadesiyle tesbih tanelerinin anlamlanması gibi, yazıların dönüşümüyle oluşan ritmik hareketler de tekrara rağmen gözü ve zihni yormamakta tam tersi bir ahenk duyumsatmaktadır.



Resim 65: Kare Makâlî hat kompozisyon panelleri, 15. yy.

İslâm coğrafyasındaki en yetenekli sanatçılar hat sanatını öğrenebilmek ve geliştirebilmek için İstanbul'a koşmuştur. Bu büyük sanatçılar arasında Şeyh Hamdullah, Ahmed Karahisârî, Hafız Osman ve Şevkî Efendi sayılabilir (Nakilcioğlu, 2015: 758). Genç yaşta İstanbul'a gelen Ahmet Karahisârî (1469-1566) de bu alanda ekol olmuş Türk hattatlarının en ünlülerindendir. Ahmed Karahisârî'nin fazlaca bilinmeyen en önemli yanı, onun sanat tarihimizdeki ilk grafik ustası olmasıdır. Hat sanatının temel yazı üslûpları olan “*aklâm-ı sitte*”yi çok iyi bilen sanatçı, kendi adıyla anılan Karahisârî ekolünü ortaya koymuş, geliştirdiği stil “*Yâkut-i Rûm*” diye anılmıştır (Nakilcioğlu,2015: 738). Büyük bir ustalık ve itina ile düzenlediği celi sülüs, muhakkak, müsenna ve müselsel kompozisyonlar yalnızca dönemindeki hattalara değil günümüzde de birçok hattata örnek teşkil etmektedir. Karahisari bir müzehhip hassasiyeti ve titizliğiyle sürekli yeni kompozisyon ve biçimler aramış ve altın mürekkeple yazdığı harflerin etrafını siyah mürekkeple, siyah mürekkeple yazdığı

harfleri altın mürekkeple tahrirleyerek yazıya farklı bir estetik boyut kazandırmıştır (Serin, 2001: 422).

XVI. yüzyılda Ahmed Karahisârî, kendinden önceki dönemin ekol olmuş hattalarından Şeyh Hamdullah'ın nüfûzuna karşı direnebilen önemli bir şahsiyet idi. O, Yâkut'u bir model alarak kendi üslûbunu ortaya koymaya başladı. Özellikle batılı gözüne grafiksel yapısı ve çizgi elemanlarının dengeli tsarımı nedeniyle çok daha alımlı görünen Karahisarî üslûbu ve eserlerinin Sultan Süleyman (1520-1566)' ın saltanatı esnasındaki birçok büyük eserde görülmesine rağmen, Şeyh Hamdullah üslubu'nu ortadan kaldırmaya ve kendisine ait bir mektebin devamına muvaffak olamadı. Sonraki hattatlar, onun eserlerini çok sık taklit ettiler, ancak hat çalışmalarını daha çok Şeyh'in üslubunda gerçekleştirdiler (Lowry, 2004: 207).

Karahisârî aklâm-ı sittede Yakut Mustasa'minin izinde *enâm*, *dua mecmuası* ve *murakka* olarak pek çok eser vermiş (Serin, 1999: 38), ekolünü İstanbul'da yeniden fakat ondan daha üst bir seviyeye ulaştırarak yaşatmış ve onu layıkıyla temsil eden büyük bir sanatkârdır. Bu yüzden onun sanatını temsil ettiği ekolün estetik anlayışı içinde değerlendirmek uygun olur. Sülûs yazılarında ciddi ve azametli, muhakkak yazılarında da abidevi bir duruş ve görünüş sezilir. Hatta sülûs ve celi yazıda istif ve terkip bakımından *Şeyh Hamdullah*'tan ileridir (Berk, 2006: 24). Kanûnî Sultan Süleyman için yazdığı mushaf-ı Şerif yazısı, tezhibi, cildi ve ebadı ile devrinin medeniyet seviyesini aksettiren en ünlü eseridir. Hattat burada birçok yenilik göstermiş bir sayfada yaptığı kimlikleri başka sayfada tekrar etmemiştir (Serin, 1999: 38).



Resim 66: Karahisari, (*Büyük kıt'ada En'amı Şerif başında: Başda dört defa 'Elhamdülillah'*,

Ortada 'Besmele', altta 'İhlâs' suresi, 1443.

İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bir En'amdaki, Karahisari hattının çok meşhur ve hat sanatındaki adıyla *muttasıl, müselsel* (zincirleme) adıyla bilinen 'Besmele' tasviri ve izahı, kısaca erişilmez sanat değeri ile sanat tarihindeki müstesna bir yerdedir. Devrine göre çok ileri bir teknik anlayış ve kavrayışa hâkim olarak (Mert, 2018: 33), bilhassa müselsel (harfleri birbirine bağlı olarak yazılan yazı) tarzda yazdığı besmelelerle geometrik şekilde tertip ettiği yazılardan ibarettir. Bu yazılardan bazıları altınla yazılmış kenarları siyah mürekkeple çizilmiş bazen de bunların içine

kompozisyona denge getirecek leke değeri olan süsler yapılmıştır (Serin, 1999: 38). Nakilcioğlu'nun Karahisari'nin levhası hakkında tespitleri şu şekildedir: Müselsel besmele ve kufi kompozisyon (Resim 66) Karahisari'nin sanattaki farklı konumuna işaret eder ve özellikle müselsel besmeledeki duruş güzelliğiyle birlikte harflerdeki metin tavırlar dikkat çekmektedir. Tek kalem hareketiyle yazılmış olan bu besmeleye, genellikle süreklilik gösterdiği için “*müselsel*” adı verilse de bu yazı tam anlamıyla özgün ve kreatif bir çalışmadır. Benzer formlara daha önceki yıllarda bazı sanatçıların yazılarında rastlamak mümkündür, ancak hiçbiri bu yazıdaki sadeliğe ve grafik düzene ulaşamamıştır. Burada sanatçı birçok yazı çeşidini her bir sayfada ayrı ayrı kompoze etmiştir. İlk sayfada yer alan diyagonal kare form içerisine yazdığı kûfi ‘*Elhamdülillâh*’ ve altta daha büyük kare içerisindeki yine kufi ‘*İhlâs Suresi*’nin arasına yazdığı ‘Besmele’nin yazı türü henüz isimlendirilememiştir. Bu yazı, grafik ifadesi, grafik anlayışı, istif, insicam (kompozisyon) ve stilize mükemmeliyet gibi hat sanatına dair ne varsa hepsini hakkıyla kuşatan bir anıttır; 21. yüzyılı da geride bırakacağı benzeyen çağlar üstü dâhiyane bir eserdir. Bu ‘Besmele’, Karahisârî’nin, beş yüz senedir gözleri ve gönülleri okşayan tasavvufî bir ifadeyle yaşayan kerâmetidir. Üstad Karahisârî’nin sadece bu lâtif Besmele’si her şeye rağmen tek başına hat sanatında muhteşem bir devir, muazzam bir çağdır. Bunun benzeri olarak çağının çok ilerisinde yaptığı denemeleri, kalem tecrübeleri onun sanat gücünü ortaya koymaktadır. Bu estetik harikası ‘Besmele’ hat sanatının henüz istif, insicam geleneğine sahip olmadığı bir dönemin eseridir. Geçen süre zarfında Karahisari’nin besmelesinin ne bir benzeri yapılabilmiş ne de şifreleri çözülebilmiştir. (Nakilcioğlu, 2015: 753-758).



Resim 67: Karahisari, *Ortada Besmele*, 1443.

Karahisârî'nin üst seviyedeki denge unsuruyla oluşan görsel ve anlatım gücünün yansımaları grafiksel yapısının ihtiva ettiği tasarımı ruh ve gözün haz aldığı metafiziksel doyumla birleşmiştir. Her şeye rağmen bu '*Besmele*', bilinen ölçü ve kuralların dışında bir yazı olmadığı gibi çağdaş bir anlatımla söylenecek olursa, kodları çözülmüş, gen haritası çıkarılabilmemiş, doku ve hücre yapısı çözülebilmemiş bir eser de değildir. Grafik sanatının dünyada henüz var olmadığı veya pek bilinmediği bir dönemde hat sanatının bu derece grafikleşmesi, grafikte bütünleşerek bu kadar güzel ve iç içe bir satıra dökülmesi, stilize edilmesi, herhalde dünya tarihinde ilk defa Karahisârî'ye nasip olmuştur. Geometrik biçimlendirmenin grafik etkisi konusu gündeme gelip, bunların tarihi yazıldığında Ahmed Şemseddin Karahisârî'ye özel bir sayfa ayırmak şarttır (Nakilcioğlu, 2015: 757, 758).

Ahmet Karahisari' nin satrançlı kufi türü yazıda gösterdiği dikkat, itina ve bir kuyumcu zarafetiyle bu yazıları işlemesi, ne eksik ne de fazla unsurlarla şişirme yoluna gitmemesi, (Mert, 2018: 33) tekrarlardan oluşan döngülerin kompozisyona olumlu etkisi, boşluk doluluk dengesiyle hareket etmesi onun sanatta istisnai bir konumunu gözler önüne serer.

Bir amblem niteliğindeki bu hat eseri birçok kitapta ve basılı üründe görülmekte ve adeta Karahisârî'yi özetlemektedir. Çizgileri ve sadeliği ile bugünün hattına ve yarına örnek olabilecek grafik tasarım anlayışıyla, hat tarihinde benzersiz bu özgün eser Ahmet Karahisar'nin grafik gücünü ve kreatif yönünü anlatan en güzel yazısıdır. Stilizasyon ve sembolizasyon anlayışı, yazının manevi yönünü gölgelemeden 'Besmele' biçiminde yerini bulmuştur (Nakilcioğlu,2015: 753).



Resim 68: Karahisari, *İhlas suresi*, 1443.

Süheyl Ünver Karahisari'yi şu sözlerle anlatmıştır: “Karahisari yazıda bir üslup sahibi olduğu kadar birçok yenilikler ve çeşitler de ortaya koymuştur. Vakıa bunları orataya çıkararak yalnız kendisi değildir, ama her güzel yolu benimsemiştir. Mesela kendisi varak altını gayet ince ezip mürekkep gibi kullanarak altınlı mevzular yazıyor. Yazının kaidesine uyarak bunları siyahla çevreliyor. Harflerin yarısını böyle yaptığı gibi yarısını siyahla yazıyor. Yazı içlerine süsler yapıyor. Listesini verdiklerimiz arasında 'bunların emsalsiz örnekleri vardır. O ince tahrirler de ruhunun salâbetini ve iradesinin sarsılmadığını gösteriyor. Onda bir yaptığını bir daha tekrarlamak hevesi yoktur. Hattâ

bir yazdığını aynı tarzda tekrarladığını ispat güçtür. Enam²⁶larındaki çeşitler buna misaldir. Altınlısını mevcut keşideli müselsel Besmelesinin bir de mürekkeplisi vardır. Lakin birbirinin üzerinden kopye değildir. Onu bile yeniden yazmıştır. Büyüklükçe farklıdır. Yani bir yaptığının aynini bir daha yapmıyor. Karahisari böyle farklı neler yapmamıştır. Bunun çeşitlerine hayret etmemek kabil değildir” (Ünver,1964: 10)



Resim 69: Karahisari, *Elhamdülillah*, 1443.

Diğer sayfalarda rastlanan başka bir Besmele'nin de o zamana kadar benzeri görülmemiş bir sanat zevkiyle yazıldığına tanık olunmaktadır. Yine tek kalem hareketiyle; elif ve lâm harflerinin bitiştirilerek, yukarıda oval hareketlerle birbirlerine eklendikleri görülmektedir. Bu Besmele için “müselsel” deyimini kullanmakta hiçbir sakınca yoktur. Çünkü gerçek anlamda hiç kalem kaldırmadan ve aynı çizgi üzerinden tekrar gidilmeden yazılmış bir yazıdır (Nakilcioğlu, 2015: 753).

²⁶ Enam: Bâzi âyet ve sûreleri de ihtiva eden dîni duâ kitabı.



Resim 70: Karahisarî, *Müessesel Besmele*, 1443.

Doesburg'un dediği gibi: 'Doğa orantılarını yıkarken sanatçı, temel sanatsal orantıları ortaya çıkarır.' Bu temel sanatsal orantılar, her şeyden önce geometrik ilgilere anlamım elde eder. Bundan ötürü: 'Piet Mondrian'ın ve Theo van Doesburg'un resimleri, birbirine katılmış kareler, dikdörtgenler ve onları birbirinden ayıran çizgilerden oluşur. Bu resimlerin anlamı, yüzey gerilimlerinin mutlak dikaçısında dile gelir. Bu ise, apaçık bir geometridir. Neoplastisizm, bu anlamda sanatın bir geometrileştirilmesidir (Tunalı, 2008: 180-181). Soyut sanatçılar model olarak matematikten yararlanmaya başladılar. Bu amaçla yalnız geometri değil doğanın ve matematiğin kendinden kaynaklanan sayısal dizgeleri kullanma yolunu seçtiler" (Lynton, 2015: 154). Böylece soyut resmin geometrik biçim düzeninde mutlak olan, ontolojik ilk örnekler olarak somutlaşır. Ama ne var ki, evreni böyle ilk örneklerin ışığı altında görmek, herkes için olağan bir görüş tarzı değildir. Piet Mondrian'a göre: "Yığın, sanatı yalnız doğa ile bir örtüşme olayı olarak değerlendirir. Yığın, bir 'içsel

olan'ın 'dışlaştırılması'ndan ya da bir 'dışsal biçim' kazanan 'içsellik'ten hiçbir şey anlamaz" (Tunalı, 2008 180-181). Mondrian'ın Teosofinin temel ilkelerinden biri olan dışsal şeylerden çok içsel şeylere ve doğal olanlardan çok soyut olan şeylere fazla değer biçmesi, Tanrı'nın varlığı varsayımı ile başlar ve sonra ondan Evren'in doğasını anlar. Çünkü her şey Tanrı aracılığıyla görülür, doğal dünya zaten tinseldir. Özdeksel ya da sonlu şeylere duyulan bir arzudan doğan şeytan, belki Tanrı'da ya da sonsuzda zihni meşgul ederek yenilir (Altınöz, 2007: 8).

Böyle rasyonel bir estetik temele dayanan geometrik sanat, sanat yapıtını soyut-düşünsel bir konstruktion olarak anlar. Böyle bir anlayışın, daha önce ele almış olduğumuz kübizm ile belli bir yakınlığı vardır, çünkü her ikisi de sanatı çizgisel bir konstruktion olarak anlar. Ama öte yandan, onu kübizm ile de karıştırmamak ve devamı olarak görmemek gerekir. Çünkü geometrik soyut sanat, ilkece kübizmden ayrılır. Tunalı konuyu şöyle örnekler, Kübizm, sözgeleşti, analitik kübizm olarak 'bir şişeden bir koniye' gidiyor, ya da sentetik kübizm olarak, 'bir koniden şişeye gidiyordu.' Ama her iki kübist anlayış için de varlık düzeyinde, bir nesne, var olan bir obje söz konusudur, yukardaki örnekte 'şişe' obje'sinde olduğu gibi. Buna göre, bir doğa parçası ya da bir nesne, sanat için ya hareket noktasıdır (analitik kübizm'de olduğu gibi) ya da varış noktasıdır (sentetik kübizm'de olduğu gibi). Ona göre, doğal varlık ya da nesne, her iki durumda da kübist eylemin merkez noktasında bulunur. Buna karşılık, salt geometrik soyut sanatın, non-figüratif sanatın böyle bir kaygısı ve amacı olmaz, o kurucu akıldan, matematik kavramlardan hareket eder ve yalnız çekici ve itici kuvvetlerin yer kaplama, saydamlık, gerilim, açıklık ve yasalılık gibi, en genel tasavvurları tarafından hareket ettirilir. Böyle bir sanat anlayışının ürünü olan sanat yapıtları da salt bir matematik düzeni gösterirler (Tunalı, 2008: 177). Lynton'a göre, Mondrian'ın yapıtlarında en üst

düzyeyde bir başarıya ulaşan, tarihsel bakımdan aynı zamanda da klasik ve neoklasik sanatın biçimsel özelliklerini sürdüren Kübizmin bir uzantısı olarak görülen geometrik soyutlama (Lynton, 2015: 215), Bonfand'ın ifadesiyle Mondrian'ın sanatında, sistematik olarak bu kübist dil bile karşıt kullanılmış olabilir. Mondrian'ın eserlerindeki kımılıtsız bilincin yaşantısına karşım oluşan hareketsizlik bizzat kübizmin mantığına karşıdır. Ayrıca kübizm deki anlam aşırılığına yani bellek aracılığıyla nesnelere ilave bir öznel ve keyfi bir boyut vermek yerine Mondrian ise karşılaştığı nesnelere anlamdan yoksun bırakmak ister. Kübizm eserin elle dokunmalı boyutu üzerine çalışırken, Mondrian tersine elin çalışmasına dair her izi sonuna dek ortadan kaldırmak için uğraşacaktır. Ona göre Mondrian kübizmle şöyle bir karşılaşmıştır (Bonfand, 2015: 36). Mondrian'a göre, Kübist sanat soyutlayıcıydı ama soyut değildi. Çünkü doğayla ilişkisini koparmamış hacme bağılı kalmıştı: 'Bu yüzden' diyor, hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu düzeyi kesen çizgilerin aracılığıyla yapıyordum. Ama düzeyi yoketmek için bunlar yetmedi. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya başladım ve bunları renklendirdim. Şimdi tek sorun, renk karşıtlıklarıyla çizgileri yoketmede. Mondrian'ın bu sözleri, onun soyutlamalarla dengeye adım adım nasıl varmaya çalıştığını açıklıyor. Soyutlama aşamalarını Mondrian'ın yapıtlarında bir bir izleyebiliriz. Küçücük karşıt renk kareleriyle çizgiyi görünmez hale getirmek, sanat yaşamının son iki yılında (1942-44) yapmış olduğu "*Broadway Boogie-Woogie*" ile "*Victory Boogie-Woogie*"de gerçekleşebiliyor (İpşiroğlu, 1979: 62).

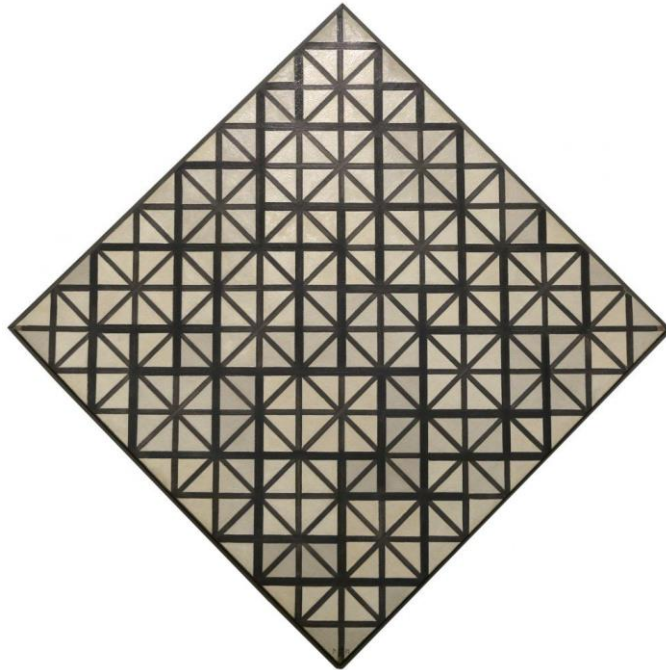
Mondrian'ın '*Yeni Plastisizm*' olarak adlandırdığı geometrik soyut anlayışa göre sanat, evrenin değişmez yasalarının bir tür yansımasıdır. Bu yasalar, Mondrian'ın tuvaline çeşitli boyutlardaki dikdörtgenlerin oluşturduğu asimetric bir ağ olarak yansır. Kompozisyonda herhangi bir merkezi odak noktası bulunmaması, izleyicinin gözünü

tuvaldeki ilişkiler ağına çeker: Dik ve yatay çizgilerin ve temel renklerin birbiriyle ilişkisi, Mondrian'ın resmi tümüyle zihinsel, rasyonel, geometrik bir disiplin üzerine temellenmiş, bu yönüyle modernist anlayışın tam bir yansıması olarak görülmüştür. Tıpkı Kandinsky ve Malevich gibi sanatının kuramsal temelini kendi yazılarıyla da destekleyen Mondrian'ın etkisi, özellikle 1930'lu yıllardan sonra mimarlık, endüstriyel nesnelere ve iç dekorasyon gibi doğrudan yaşam alanlarıyla ilişkili tasarımlar üzerinde yoğun bir biçimde hissedilmiştir (Lynton, 2015: 213-214) “Mondrian'ın çalışma hayatı ve kamuoyu üzerinde bıraktığı izlenimin Picasso'nunkinin tam tersidir” der. Paris'te ve başka yerlerdeki birçok karma sergiye katılmış Mondrian'ın izleyici sayısının sınırlı olmasına rağmen soyut sanata ilgi duyanların her zaman büyük saygısını kazanmıştır. Kendisiyle ilgili ilk kitap onun gibi soyut resim yapan Seuphor'un belirttiği gibi, 1912 yılında soyadından bir a harfini atarak değiştirdiği dönemde, Paris'te büyük ressamlık yaşamı başlar (Bonfand, 2015: 40). Oysa kendisi hayattayken pek az resim satmış bunları da elinden çok ucuza çıkarmıştır. Mondrian, iyi huylu bir derviş gibi yaşamış doğal çilekeşliğiyle yoksulluğu bir yaşama üslubuna dönüştürmüştür. Resimlerinin özellikleri bu resimlerin boyalarına, biçimlerine, içerdikleri öğelerin düzenlenişini niceliğine göre değişir. Bu özellikler de resimlerde karşımıza çıkan öğelerdir. Bunların başka bir yerde aranması gerekmez. Orada duran izleyici gibi fiziksel olarak kendini ortaya koyar. Bunlardan bazıları ağırbaşlı bazıları ise dingindir. İnsan sürekli olarak resimsel ifade ile ilişki içindedir, gizli kalmış tanımlanmamış yorum bekleyen hiçbir şey yoktur. Bunlar dünyanın ne olduğu belli olan en açık resimleridir. Bu yüzden de soyut sanatın en önemli niteliklerinden birini ortaya koyarlar. Bu sanat 'sanki' ya da 'evvel zaman içinde' gibi düşüncelere hiç yer vermez. Her resim sadece kendisidir ve sürekli olarak şimdiki zaman içinde varlığını sürdürür (Lynton, 2015: 213,214).

Ancak, resim sanatı şüphesiz, yalnız bir biçimler sanatı değildir. Biçimin yanında rengin de önemli bir yeri vardır. Resmi bu derece geometrileştiren neoplastisizm'in renk karşısındaki tavrı ne olacaktır? Sorularının cevabını Tunalı'ya göre Mondrian'ın renk karşısındaki tavrında bulabiliriz. Şöyle ki: "1916' ya kadar Mondrian rengi renk skala'sına geri götürüyordu, ama, konstruktiv bir eleman olmasına değil. Ancak, Van der Leek'e rastladıktan sonra, Seurat'ı ve divisionizm'in salt renk hakkındaki öğretilerini hatırlar. Bu divisionizm'in varmayı amaçladığı temel biçim verme için temel renklerin kırmızı, mavi, sarı yeni yapıtaşları teşkil edebileceklerini öğrenir. Renk, şimdi, resmin organizmasında plan olarak doğar. Planın çevresi, rengi renkli biçim yapar. Temel görünüşü içinde biçim ise, dikey ve yatay temel karşıtlığına dayanır. Harmoniye sahip resmin biçimsel yapısının temel yapıtaşı, salt yatay ve dikey, yüzey içindeki primer renkli dikdörtgenlerdir. O halde renk de bir yapı elemanı olarak resmin varlık düzenine katılır. Renk artık duyusal niteliğini yitirerek, geometrik bir biçim elemanı olmamanın dışında başka bir fonksiyon üstlenmez (Tunalı, 2008: 181). Mondrian'ın düşey ve yatay öğelere dayanan resim dilini, sadece bir üslup seçeneği olarak gören öbür soyut ressamlar, Van Doesburg ve Lissitzky'nin yolundan giderek daha başka bir tinsel ilişkiler ve eğrilerden oluşan bireysel biçimler buldular (Lynton, 2015: 215).

Mondrian'ın dikdörtgen kapalı biçimin dengenin en doğru ifadesi olduğu düşüncesine sadık kalmasının nedeni, bu düşüncenin Blavatskaya'nın Gizli Öğretisi' inde karşılık buluyor olmasıdır. Mondrian tereddütle yaklaşırsa da 1918 yılında bu ilişkileri denemek amacıyla, eşkenar dörtgen kompozisyonlar içerisine yatay dikey karşıtlıkları yerleştirdiği ilk örneği, (Resim 71) *Gri Çizgilerle Eşkenar Dörtgen Kompozisyon* (Yılmaz, 2009: 76), gri çizgilerden oluşan düzenli bir kafes görünümündedir ve bu çizgilerden bazıları kalınlaştırılarak belirginleştirilmiştir. Resmin elmas biçimi daha

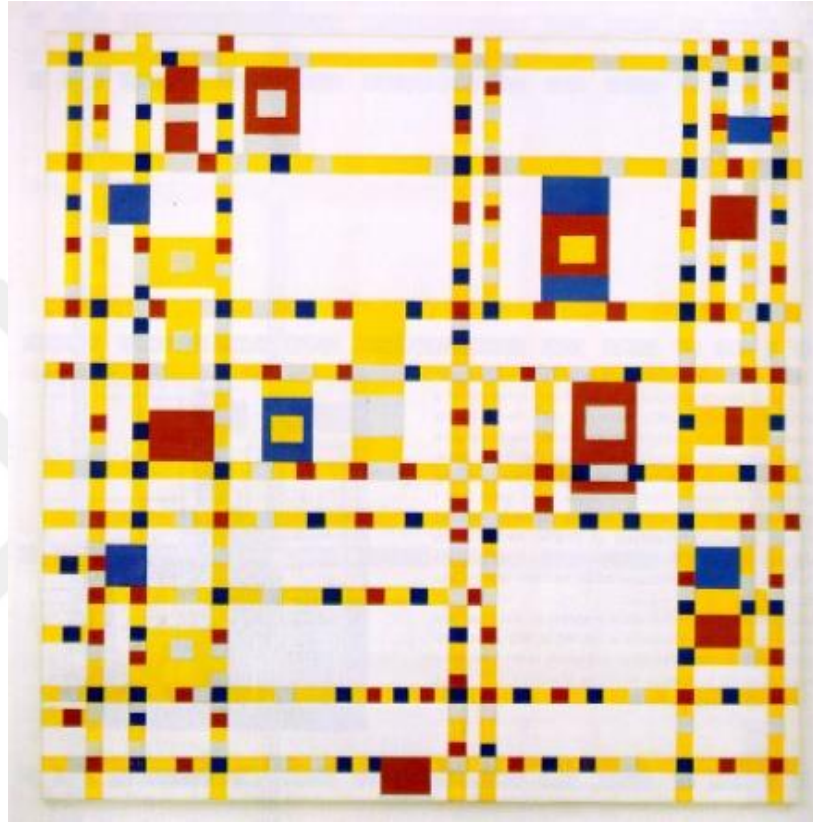
büyük bir kafesin yalnız bir parçasını görüyormuşuz izlenimini verir. Resmin asıldığı duvarla bir arada düşündüğümüz bu ızgaranın düzenliliği ve dengesi resmin temel özelliğini ve görsel etkisini sağlar. Önem ve kendini duyurma sırası bakımından resmin ikinci özelliği de kalın çizgilerin düzensiz kurgusudur. Bu düzensizlik ilk bakışta varmış gibi görünen bir dengeyi bozarak, resme belli bir dinamizm kazandırır. Burada uzay derinlik olarak değil, resmin düzleminin bir uzantısı gibi, yanlamasına algılanır (Lynton, 2015: 76). Mondria'nın 8x8 adet bölünmüş tekrarı küçük karelerin yatay ve dikey çizgilerle kesişerek toplamında büyük kareyi oluşturduğu eşkenar dörtgen kompozisyonu matematiksel ve geometrik bir dengedir. Siyah kalın çizgilerin getirdiği hareket tekrarın durağanlığını yok ederek tuvalin her karesiyle kendi içinde düzen ve birlik tesis etmekte resimle iletişim imkânı sağlamaktadır. Mondrian yanlamasına bir düzlemde uyguladığı geometrik resim dilini Neo Plasticisme adını verdiği anlayışla bu şekilde ifade etmiştir.



Resim 71: Mondrian, *Izgaralı Kompozisyon 3: Gri Çizgilerle Eşkenar Dörtgen*, 1918.

Mondrian adı ile birlikte ilk aklımıza gelen, en tanınmış eseri Broadway Boogie Woogie'de (Resim 72) New York'un belki de en ünlü caddesi olan, özellikle 1940'larda hareketli gece kulüpleri ve tiyatro salonları ile Mondrian'ın yaşama sevincini besleyen Broadway caddesi, Mondrian'ın bir başka ruhsal besin kaynağıyla, caz müziği ile buluşmaktadır (Yılmaz, 2009: 158). Lynton, Mondrian'ın ruh halinin ve düşüncelerinin bir yansıması olarak görülen Broadway Boogie-Woogie'nin düşünsel çıkışını şu şekilde özetler, "New York, Mondrian'ın bu tutarlılığını neredeyse tehlikeye sokmuştu. Kendisi çevresine karşı her zaman bir ilgi duymuştu. Fakat sokaklarının düzeni ve hafif müziğin canlılığıyla Newyork, yaşlı sanatçıyı bayağı heyecanlandırdı. Gramofon, Mondrian'ın uzun süredir evinde kullandığı tek araçtı (eve telefon almamayı başarmıştı). Broadway Boogie-Woogie onun düşünce sistemiyle ilgili olmasa da üslubunda ki bir değişmeyi gösteren onun ölçülerine göre büyük bir resimdir. Bundan önceki resimlerine göre yeni bir plastik anlayışı yansıtan küçük renk alanları ve dengeyi tehlikeye düşüren yapısıyla, yoğunluğu daha çok olan bir resimdir bu. Mondrian'ın bütün Neo-Plastisist resimleri, yanlamasına genişlemek istiyorlarmış gibi bir duygu yaratırlar; bu duygunun burada özellikle belirgin olduğu görülür. Ayrıca resimdeki hareket sağda ve solda soyutlaşarak orta yeri bir ölçüde boş bırakır. İnsan ister istemez Amerika'ya özgü bir şeyler görür bu resimde. Resim, ülkenin büyüklüğünü, New York'un canlılığını ve müziğin ritmini yansıtır şekilde daha canlıdır ve daha sonraki soyut Amerikan resimlerinde bu düşünceyi doğrulayan izlere rastlanır (Lynton, 2015: 214). Robert Motherwell Amerikalı ressam ve editör Motherwellin Boogie-Woogie tablosu için şöyle bir yorum yapar: *"İlk kez, bir özne oradadır, yokluğu nedeniyle değil, ama gerçekten oradadır, şeylerin dışsal görünümünden uzakta olunsa ve yalnızca yapı çıplak şekilde bırakılsa bile oradadır. Yukarıdan olduğu kadar aşağıdan ve yandan da görülen modern,*

belirgin dörtgen ve dikey şehir; canlı ışıklar siteril yaşam, Broadway, beyazlar ve siyahlar ve Boogie-Woogie hem boyun eğmiş hem isyankâr olanların, ihanete uğrayanların yeraltı müziği... Mondrian dünyaya katılmak için kendi beyaz cennetini terketti (Bonfand, 2015: 108).



Resim 72: Mondrian, *Brodway Boogie-Woogie*, 1943.

Mondrian'ın insan odaklı şehir ekseninde, tinsel yaklaşımının etkisiyle beliren inanç, doğa, yaşam, adalet içeren duygulanımları, geometrinin soyut biçimsel çizgi diliyle aktarımıdır *Boogy-Woogy*. Yeniliğin inşası olarak kurguladığı şehrin varolan dinamiklerini müziğin özgür yapısından da destek alarak görünür kılmak istemiştir.

Mondrian, dikey yatay çizgilerin izdüşümünde ana ve nötr renklerle insanın duygu dünyasını, matematiksel denge içerisinde eşitliği, müziğin dinamik hareketiyle yenilikçi bir hareketi ifade etmiştir. Düzensizlik ve zıtlıkların düzenli yerleşimi, renkli dikdörtgen

ve karelerin tekrarlayıcılığına rağmen renklerin monotonluğu yok etme çabası, şekiller çerçeveye alınmasıyla oluşan gerginliğin geometrik yalınlaştırma ile kaybolması güçlü estetik bir haz getirmiştir. “Mondrian arı bir güzelliği yaratabilmek için sanatın soyut biçimler arasında dinamik ilişkiler kurarak rastgele doğal görünüşlerin ötesine geçmesi gerekiyordu. Eski Yunanlıların yetkinliğine varmak için bu gerekliydi. Gizemsel kaygılardan yola çıkarak, maddenin sözcülüğünü etmiyor, kişisel bir resim diline ve tekniğine ağırlık vermesi, onu Kandinsky ve Malevich’in yapıtlarından ayırıyordu (Lynton, 2015: 85).

Doğu ve batı soyut geometri anlayışında biçimsel benzerlikleri görebiliriz. Ancak yatay ve dikey çizgilerin ifadesiyle oluşan geometrik formlarla elde edilmek istenen düşünsel anlayış farklılıkları, bu sanatı birbirinden uzak düşürmektedir. Soyut sanat yalnızca plastik öğelerden oluşmamakta iç dinamikleri de sanatın oluşumundaki estetik felsefeyi etkileyen bir düşün olmaktadır. Mondrian’ın *Brodway Boogie-Woogie*’ si yukarıdaki açıklamalarımızda da ifade ettiğimiz, Hindu sanatında bölünmüş karelerin temsili şehir merkezi fikrine yakın duruşuyla, ayrıca Gökteki Kudüs Hristiyan mabedin de varolan kare formuyla benzerlikler göstermektedir. Ayrıca eserlerini yaparken şövaleyı redderek masa üstünde uygulamayı tercih edişi ve minyatürün kurgusal belirteçlerini yani her açıdan görülebilme ilkesi bağlamında yaptığı resimleriyle ve kufi hattın dinamik kreatif formuna yakın duruşuyla Mondrian, doğu sanatının içselliğinde hareket etmektedir. O, yapıtlarında evrensel bir harmoni ve düşünen bir seyirci tasarlar. Turani’nin yorumuyla “Mondrian’da resmin kendisi, Van Gogh’da olduğu gibi mutlak amaç değildir. Onun resmi estetik amaçların dışında manevi görevleri yerine getirmeye yöneliktir. Schopenhauer-Hint felsefesi anlamında, evrensel uyumu aracı yaparak, resmi keyif ve tesadüften kurtarmak ister. Mondrian’ın resimleri meditasyon olaylarının sonuçlarıdır.

Onun resimleri, düşünen bir seyirci ister. Yalnız böyle bir seyirciye resimlerinin evrensel uyumu kendini duyurur” (Turani, 1995: 611). Mondrian’ın yaratmaya çalıştığı; metafizik bir öğreti olan teosofik eğilimlerin temel oluşturduğu Neoplastizm unsurlarla, yeni bir biçimleme olan geometrik soyut kavramların ifade edilışıdır. İslam sanatında ise; kesretten vahdete varmak için bölünerek, çoğalarak, bire ulaşma arzusu içinde düzene tabi olarak daire, kare, üçgen, çokgen biçimlerle başladığı noktaya dönebilen ya da sonsuzluğa varabilen düşüncenin soyut bir mesajla ifade edilebilmesidir. Geometri, Mondrian’ın sanatına şehri, evrimi ve bunun gibi içinde gizil düşünceleri getirirken, eserini geometrik bir düzende tasarlayan Karahisari’ye ise Vahdeti getirecektir.

SONUÇ

Doğu medeniyetinin manevi katmanları, sanatına nüfuz ederek, biçimlerinin özünü; ‘trancendental’ bir anlayışla yorumlar. Etkileşimler estetik yakınlaşmaları getirmiş olsa da soyut kavram Doğu ve Batı sanatlarındaki anlam dünyasına farklılıkları taşır. Bu iki toplumun sanat felsefelerinde gelişen imgelerin, nesneye estetik mahiyet kazandırması, zamansal farklılıkları da gündeme getirir. Geçmişte oluşan kodlar ‘görme biçimi’ni etkiler. Araştırmamızın içeriğinde yer alan matematik; aynı yüzyıllarda Batı sanatına, ideal oran ve kompozisyon formülüyle, realist, ‘perspektif’ bir bakışı, doğu kültürüne ise ‘sanat’ olarak yerleşerek ifade bulmuş ve saf soyutu getirmiştir. İmge, her iki medeniyetin biçimsel dilini ve suretler formunu varlık zarfı içerisinde belirleyerek manevi vizyonunu oluşturmuştur. Doğunun, ‘kutsal’ ve ‘bilgelik’ tasavvuru ile harmanlaşmış biçimlerinin özünde, mevcut olan hikmet dilinin asli mirası, hep soyut ifade olmuştur. Özellikle İslam sanatında, ilahi normun imgelemi manevi bakış ve tefekkürün Bir/leşiminden şekillenmiştir. Doğunun suretten ve doğayı taklitten kaçışı, nesnelere ve biçimleri, saf mükemmeliğe ulaştırarak, yeni özgün tasarımlar yaparak, üsluplaştırarak, İslam sanatında kendine has sanatların (hat, minyatür, tezhip, halı sanatı vb.) doğmasını sağlamıştır. Doğunun mistik ve tasavvufi birikimlerinden oluşan anlayışı, sanatına batıdan daha evvel soyutu yansıtmıştır. Kültürlerin görme biçimini etkileyen gerçek ile olan ilişkisi içerisinde varlığı yorumlamaları da farklı olmuştur. Batı’nın akıl, doğunun duygu süzgecinden geçirdiği dünyaya bakış tarzları, estetik anlayışlarını belirlemiştir. Güzellik anlayışı dönemsel değişimler geçirmiş estetik yargı değişerek biçim ölçütlerinden bağımsız farklı kaygılarla beslenen modernizmin içinde yer alan kültürlerin algılarını, ilgilerini farklı yönlere sevk etmiştir. Kurallara bağlı sanat kuramlarından oluşan akımlar yirminci yüzyılın başındaki toplumsal gelişmelerin

(endüstri devrimi, fotoğrafın icadı, bilimsel buluşlar) etkisiyle belirmiş biçimin ne anlam taşıdığı önemli hale gelmiştir. Bu bağlamda soyut sanatın çıkış sebepleri, farklı kültür ve zaman boyutlarında yaşanan toplumsal etmenler ile birlikte değerlendirilmeye alınarak etki boyutları Doğu ve Batı olarak değerlendirilmiştir. Empresyonizmle birlikte doğayı fethetme anlayışıyla soyuta doğru gelişen bu çizgide, birçok faktör soyut sanatı getirmiştir. Cezanne ile başlayıp Picasso ile devam eden güzel görüntünün parçalanması, objenin resimlerine zarar verdiği salt düşüncesinden hareketle Kandinsky'nin sanatında soyutlaşarak gerçekleşir.

Doğu'nun mistik ve tasavvufi öğretileriyle oluşmuş İslam sanatındaki üsluplaştırma ve soyutlama, birçok Batılı sanatçı için esin kaynağı olmuştur. 1900'lü yıllarda Avrupa'da açılan hat, minyatür ve tezhip eserlerinden oluşan sergiler, dönemin modern sanatçıları tarafından gezilmiş ve hayranlık uyandırmıştır. Sanayileşme, fotoğrafın icadı, batıdaki sanatçıları yeni biçim arayışlarına itmiştir. Bütün bu düşünce ve etmenlerin etkisiyle, doğunun bulmuş olduğu hâlihazırda non-figüratif formülasyonları ve geometrik soyutlamaları keşfetmek için, Uzak Doğu, Afrika ilkel kabile sanatları ve İslam sanatlarını, inceleyerek 'görünmeyeni görmek' adına bu coğrafyalara yolculuklar yapılmıştır. Doğunun saf biçim anlayışı, soyut sanatçılara esin kaynağı olmuş ve yeniden yorumlama olarak eserlerine aksetmiştir. 1910 yılında Münich'te açılan İslam Sanatları Sergisi'ne Kandinsky ve Paul Klee'de katılmıştır. Picasso, Matiss, Gauguin, Kandinsky, Klee, Miro gibi sanatçıların yazılı ve sözlü olarak duydukları merakı ve incelemeleri sonrasında hayranlıklarını dile getirmeleri yeterli delillerdir.

Tez boyunca yapılan çalışmalarda görülmüştür ki, aslında batı sanatının içinde yer alan soyut sanatın çıkış noktası da İslam sanatına benzer şekilde inanç referanslı bir oluşum göstermiştir. 20. yüzyılda Modernizm'in yükselmeye başlamasıyla inançlarında suret

yasağı olan Yahudi sanatçılar, modern sanat hareketlerinin içinde önemli rol oynamışlardır. Soyut sanatın temsilcileri Kandinsky, Malevich ve Mondrian'ın sanat tarzlarında görsel, evrensel bir dilin yanında, manevi bir dilin de anlatımı hissedilmektedir. Teosofi cemiyetinin soyut sanat üzerindeki etkileri özellikle üyesi olan Mondrian'ın sanatında aşikârdır. Yine üyesi olduğu bilinen Kandinsky'de Sanatta Ruhsallık adlı kitabında Teosofi cemiyetinin kurucusu Blavatsky'den söz etmektedir.

Batı sanatıyla ilgili etkilenme bağlamında bu düşüncelerimize referans olabilecek birçok düşünsel kaynak, çevirisi yapılmamış yabancı yazarlara aittir. Bu kaynakların birçoğuna ulaşmak mümkün olamamış ya da çeviriden kaynaklı sıkıntılar doğmuştur. Çalışmanın başlığını ihtiva eden düşüncenin Batı sanat tarihçileri tarafından gündem de olduğunu görmek kanaatime göre şaşırtıcı ve önemlidir.

Bu çalışma esnasında incelenen kaynaklarda, 'Selçuklu, Osmanlı ve diğer medeniyetleri kapsayıcı öge olarak nitelendirmeyen, 'İslam Sanatları'nın 'Arap' kimliği altında yazımları dikkat çekmekte ve bu da nesnel alıntılama yapmayı güçleştirmektedir. Sanat tarihi anlatımlarında, alt yapısındaki kavramsal manevi dili görmezden gelerek oryantalist bir bakış açısıyla değerlendirilen, her türlü gelişimi için 'arabesk' adı verilmiş girift süsleme şeklinin ifade edildiği, bu ve buna benzer düşünceler ve yazılı kaynağın eksikliği çalışmamızı kısıtlamıştır. Zira İslam'da görülen tezyin, nesne üzerine aşkın bir güzellik ve sükûn olarak yansır. Bu da o nesneye ruh asaleti kazandıracak kendi anlamını içsel yapısında barındıracak ve şimdiki zamanı yaşatacak bir kudret verir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki faydalandığımız birçok yabancı kaynak da konuyla ilgili destekleyici açıklayıcı hatta bizi bize anlatır niteliktedir.

Ayrıca İslam sanatıyla ilgili genel anlatımlar yapıldığı halde, İslam sanatına eserleriyle yön vermiş Karamemi, Şahkulu, Baba Nakkaş, Ahmet Karahisari, Nakkaş Osman,

Matrakçı Nasuh, Levni gibi birçok ünlü sanatçının eserlerinin incelendiği kitap, makale vb. bilgiye ulaşılamadığı için bu eserleri yorumlamak güçleşmiştir.

Bu çalışmada her iki kültürün sanat algısında gelişen farklı tezahürlerin hem Batı hem Doğu sanatındaki soyut anlayışa etkileri araştırılarak karşılaştırması yapılmıştır. Dönemsel açıdan bakıldığında toplumsal karışıklığın getirdiği anlam karmaşası Batılı sanatçıda sezgisel bir duyuş ihtiyacı olarak belirmiş ve Doğu'nun mistik anlayışındaki huzura yönelmiştir. Bu bağlamda saf olanı ve dengeyi arayan 20.yüzyıl, sanatsal arayışında da Doğu'dan faydalanmıştır. Elbette bu etkilenme birebir aynısını kopyalamak şeklinde olmayıp kendilerine has bir yaklaşımla, kendilerine özgü formları oluşturmak şeklinde belirmiştir.

KAYNAKÇA

- Akbulut, D. (2006). *Resim Neyi Anlatır*. İstanbul: İstiklal Kitabevi.
- Altınöz, G. (2007). "Mondrian'ın Yeni Bir Bakış Açısıyla Okunması". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 1(47), 1-19.
- Altıntaş, R. (2002). *Tevhid Ve Estetik İlişkisi*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Altıntaş, O. (2014). "Matiss'in Eserlerinde Oryantalizm". *İdil*, 3 (11), s.63-78.
- ANAR, T. (2014). "Edebiyat Eserlerini Anlamak ve Yorumlamak İçin Farklı Bir Yöntem: Einfühlung Teorisi". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (48), 23-46.
- Antmen, A. (2009). *20.yy. Batı Sanatında Akımlar*. 2.Basım. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arıç, T. (2015). "Günümüz Sanatında Boşluk ve Yeni İfade Olanakları", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu*, (Ankara 2015).
- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme* (Çev.Rahmi Ögdül). İstanbul: Metis Yayınları.
- Artun, A. ve Artun, N. A. (2018). *Dada Kılavuz 1913-1923: Münih, Zürih, Berlin, Paris, İstanbul*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arvasî, S. A. (2001). *Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz*. İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılığı.
- Aslanapa, O. (1986). *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Aslanapa, O. (1993). *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aykut, H. (1987). "Türk İslam Estetiği Üzerine Bir Deneme", (Yüksek Lisans Tezi). *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*.

- Ayvazoğlu, B. (2000). "İlm'ül Cemal Maddesi", İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi, (22), 146-148.
- Ayvazoğlu, B. (2014). "*Aşk Estetiği*", İstanbul: Alfa Basım Yayın.
- Bakırer, Ö. (1982). "Kufi Yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme" *Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi*, (1), 2-3. (İzmir 1982).
- Bartolena, S. (2004). *Artbook Empresyonistler Resim Sanatının En Işıltılı Dönemi*, (Çev.Durdu Kundakçı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Başak, R. (2016). "Musevilikte Sanat ve Estetik Anlayışı", *İdil Dergisi*, 5(21), 477-490.
- Başoğlu, T. (2007). "Resim Maddesi", İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi, (34), 579-582.
- Bayramoğlu, M. (2013). 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi. *Kalemişi*, 1 (2), s.1-40.
- Bedevi, A. (2012). *Batı Düşüncesinin Oluşumunda İslamın Rolü*, (Çev.Zülal Kılıç). 3.Basım İstanbul: İz Yayıncılık.
- Belting, H. (2012). *Floransa ve Bağdat*, (Çev.Zehra Aksu Yıldırım). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri* (Çev.Yurdanur Salman). 6.Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2007). *Sanat ve Devrim*, (Çev.Bige Berker). 3.Basım, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- BERK, N. (1955). "İslam Yazısında Plastik ve İfade", 4(1), 49-57.
- Bochenski, M. (1996). *Felsefece Düşünmenin Yolları* (Çev. Kurtuluş Dinçer). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Bonfand, A. (2015). *Soyut Sanat* (Çev. Işık Ergüden). Ankara: Kültür Kitaplığı.

Boumrane, C. (2009). "Orta çağ İslam Dünyasında Bilim ve Gelişmesi" (Bu makale, Luis Gardet ve Chickh Bouamrane tarafından 1984 yılında kaleme alınan Panorama De Le Pasée Islamique Kitabından çevrilmiştir). (Fransızcadan Çev. Hüseyin Şimşek). *İstem*, Yıl 7, sayı, 14, 383-396.

Boydaş, N. (1982). "Hat Sanatımızın Batıya Tesiri", *16. Vakıflar Dergisi*, 6.Basım, Ankara: Önder Matbaası, 161-164.

Boydaş, N. (1992). *İslam Yazısında Ön-Arka Yapı ve Soyut Sanat*, IX. Vakıf HaftasıSemineri, Ankara 2-4 Aralık 1991, IX. Vakıf Haftası Kitabı, 321-330.

Boydaş, N. (1994). *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, İstanbul: MEB Basımevi.

Boydaş, N. (1999). Osmanlı Tuğralarına Eleştiri Açısından Bir Bakış. Osmanlı Kültür ve Sanat. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Bozkurt, N. (2001). Kandil. TDV İslâm Ansiklopedisi C:24, 299-300.

Burckhardt, T. (1994). *Akılın Aynası* (Çev. Volkan Ersoy). İstanbul: İnsan Yayınları.

Burckhardt, T. (2013). *İslam Sanatı Dil ve Anlatım* (Çev. Turan Koç). 2.Basım. İstanbul: Klasik Yayınları.

Burckhardt, T. (2017). *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat* (Çev. Tahir Uluç). İstanbul: İnsan Yayınları.

Cabrera, H. (2017). *İslam ve Çağdaş Sanat* (Çev. İbrahim Ayberk). Ankara: Hece Yayınları.

Cansever, T. (1997). *İslamda Şehir ve Mimari*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Cansever, T. (1996:1). İslâm Mimarîsi üzerine düşünceler. *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*. 146-119.

Cassirer, E. (2005). *Sembolik Formlar Mitik Düşünme* (Çev.Milay KÖKTÜRK). Ankara: Hece Yayınları

Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk* (Çev.Kaya Özsezgin). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Collingwood, R.G. (2011). *Kısaca Sanat Felsefesi* (Çev.Talip Kabadayı). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Corbin, H. (2010). *İslam Felsefesi Tarihi* (Çev.Hüseyin Hatemi). 2.Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.

Çakmaklıoğlu, M.M. (2003). Muhyiddin İbnü'l-Arabî (ö.638/1240)'ye Göre Hayal ve Düzeyleri. *Tasavvuf İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi*. 299-329.

Çam, N. (2012). *İslamda Sanat Sanatta İslam*. 5.Basım. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çaycı, A. (2016). *İslam Mimarisinde Anlam Meselesi*. Sosyoloji Divanı. 189-202.

Çetin, M. (2014). İslam Sanatının Özellikleri. *Türk Yurdu Dergisi*. Sayı.321, 58-63.

Çetin, Y. (2017). "Türk-İslam Bezeme Sanatında Gamalı Haç (Svastika) ile Çarkıfelek Motiflerinin Köken ve İkonografik Anlamları Üzerine bir Değerlendirme", Sayfa.8, 353-365.

Çetinkaya, B. A. (2003). "İhvan-I Safa Felsefesinde Sayıların Gizemi Üzerine Bir Çözüm Denemesi" *Felsefe Dünyası*, Sayı.37.

Çıvgın, İ. ve Remzi Yardımcı (2011). *Dünya Tarihi*, Ankara: Eğiten Kitap.

Danto, Arthur C. (2014). *Sanat Nedir* (Çev. Zeynep Baransel). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Demirkol, C. V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Demirci, Kürşat (1998). *Hulul*. TDV İslâm Ansiklopedisi. (18.), 341-344.

Demirli, E. (2012). *Vahdeti Vücut*. TDV İslam Ansiklopedisi. (42), 431-435.

- Derman, Ç.- Duran, G. (2010). İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi. (38), 283-284.
- Durusoy, A. (1998). *Hayal Kavramı*. TDV İslam Ansiklopedisi. (17), 1-3.
- Durusoy, A. (2012). *Vahdet*. TDV İslam Ansiklopedisi. (42), 430-431.
- Edgü, F. (1988). *Türk Hat Sanatı Karalamaları Meşkler*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Eliade, M. (1992). *İmgeler Simgeler* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: Gece Yayınları.
- Enveroğlu, İ. (2017). *Ma'kili Yazıların Tasarım Özelliklerine Yapısalcı Yaklaşım*. 2.Baskı, Ankara: Kalkan Matbaacılık.
- Erdoğan, Ömer F. (2019). *Farabi ve İbn Sina Felsefesinde / Hala Kavramı*. Journal of Islamic Research. 30(1), 92-111.
- Eroğlu, Ö. (2016). *İslam Sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2016). *Minyatür Sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Erzen, J. N. (2016). *Çoğul Estetik*. 3.Basım İstanbul: Metis Yayınları.
- Felsefe Ansiklopedisi. (2009). *Fenomoloji Maddesi*. İstanbul: Ebabil Yayınları. Cilt.6, s. 388.
- Florenski, P. (2017). *Tersten Perspektif* (Çev. Yeşim Tükel). 5.Basım. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Ökten, S. (2002). *Gıyaseddin Kaşi*. TDV İslâm Ansiklopedisi. (25.) 15-16.
- Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın Öyküsü* (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran). 2.Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (2015). *İmge ve Göz* (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Goody, J. (2017). *Rönesanslar* (Çev. Bahar Tırnakçı). 2.Basım. İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları.

- Gözütok, Ş. (2005). *İslam ve İlim*. Dini Araştırmalar (8),22, 75-90
- Grabar, O. (1988). *İslam Sanatının Oluşumu* (Çev. Nuran Yavuz). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gül, A. (2016). *Modern Okültizmde Bir Köşe Taşı: Helena Petrovna Blavatsky*. 287-323. Bu makale Ali Gül tarafından yazılan, Senkretik Bir Oluşum Olarak Teosofi Cemiyeti ve XX. Yüzyıl Kültürel Yapıları Üzerindeki Etkisi' (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2015) isimli doktora tezi temel alınarak hazırlanmıştır.
- Güleç, İ. (2017). Hz. Peygamberin Şiire Karşı Tutumu. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. 123-146.
- Gümüştekin, N. (2011). Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Simgelerde Anlam. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S.14, 26. (Aralık 2011)
- Hattstein, M. ve Delius, P. (2007). *İslam Sanat Ve Mimarisi* (Çev.Nureddin El Hüseyini). İstanbul: Literatür Yayıncılık
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hagedorn, Annette (2010). Der Einfluss der Ausstellung „Meisterwerke muhammedanischer Kunst “auf die zeitgenössische Kunst. After One Hundred Years The 1910, Exhibition “Meisterwerke Muhammedanischer Kunst”. Andrea Lermer, Avinoam Avinoam Reconsidered Edited by. Publisher Brill. Framing the Artwork: Munich 1910 and the Image of Islamic Art, 285-315.
- Harmankaya, N.Ç.A. (2018). Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm Üzerine Bir Değerlendirme. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı XX ve XXVII* (2018 Ankara) 1-37.
- Hizmetli, S. (1991). *İslam Tarihi*. Ankara: Ankara Üniv. İlahiyat Fakültesi Yayınları.

- Honour, H. ve Fleming, J. (2016). *Dünya Sanat Tarihi* (Çev.Hakan Abacı). İstanbul: Alfa Basım Yayın.
- Husserl, E. (2003). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, (çeviri ve giriş: Harun Tepe). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Isermann, İ. (2000). Wassily Kandinsky- Oryantal Temalar, Münih, 1-23.
- İbn'ül Arabi, Muhyiddin (2013). *Fususul Hikem Tercüme ve Şerhi*. Derleyen Ahmet Avni Konuk. İstanbul: M. Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- İnatçı, Ü. (2013). *Bakışma*. 2.Baskı. Ümit İnatçı Sanat Atölyesi.İstanbul: Söylem Yayınları.
- İpşiroğlu, Mazhar ve Nalan. (1978). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Ada Yayınları.
- İpşiroğlu, M. (2005). *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kandinsky, N. (2003). *Kandinsky ve Ben*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kandinsky, V. (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Kara, D. (2018). Plastik Sanatlarda Boşluk Deneyimi ve Kozmos. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 6, Sayı: 68, 140-152. (Nisan 2018).
- Karakoç, S. (2014). *Edebiyat Yazıları 1*. 6.Baskı. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karlığa, B. (1979). *İslâm Kaynakları ve Filozofları Işığında Pythagoras ve Presokratik Filozoflar*. İstanbul Üniversitesi SBE. (Basılmamış Doktora Tezi). S. 253.
- Katar, M. (2007). *Tevhitten Teslise Geçiş Sürecinde Hıristiyanlık (Bir Yahudi İhya Hareketi Olarak Başlayan Hıristiyanlığın Evrensel Bir Din Haline Geliş Öyküsü)*. (20)3: 330-339.
- Kaya, Mahmut (1983). *İslam Kaynakları Işığında Aristoteles ve Felsefesi*. İstanbul: Ekin yayınları.

- Kaya, Y. (2015). Sanatçı-Nesne İlişkisi Bağlamında, Resim Sanatında Nesne Sürekliliği, Zorunluluğu, Metamorfozu ve Manipülasyonu. *www.idildergisi.com*. Cilt (5) 20, 115.
- Kaya M. (2009). *Suret Maddesi*. İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi. (37), 540-541.
- Kılıç, E. (1996). Çağdaş Resim Sanatının Oluşmasında Doğu ve İslam Sanatlarının Etkisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. Sayı.3, 49-70.
- Kılıç, S. (2013). Sembolün Gücü ve İslam'da Semboller. *Diyanet İlmî Dergi*. (49)3, 7-20.
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi*. Ankara: Gaye Filimcilik, Matbaacılık.
- Kızıltepe, N. (2018). *Teoloji: İyi Mi? Kötü Mü? (Abdurrahman Aliy, Felsefenin Tanrısı/Felsefi Teolojiye Giriş*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2017, 134 Sayfa). Felsefe Arkivi: 48. Sayı, 2018/I, 137-150.
- Klee, P. (2007). *Modern Sanat Üzerine*. Eskişehir: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Koç, T. (2009). *İslam Estetiği*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Koçak, M. (2014) Kur'ân ve Hadislere Göre "Kalem" Kavramı. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Sayı.42
- Koçak, O. (1995). İmgenin Halleri-Mithat Şen'in Resmine Doğru Üç Deneme, İstanbul: Metis Yayınları.
- Koçhan, M. ve Kılıç, M. F. (2017). *Matematik, İhvan-ı Safa Felsefesinin Dayandığı Aksiyomatik Zemin midir?* Artuklu Akademi. 77-95
- Konak, R. (2013). Osmanlı Minyatür Sanatında Padişah Portreciliğinin İlk Örnekleri ve Geleneğe Katkıları. *Turkish Studies-International Peri Odical For The Languages, Litature and History of Turkish or Turkic Volume 8/5 Spring*. (Ankara 2013). 425-439.

- Kuban, D. (2016). *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kutluer, İ. (1997). *Hala Maddesi*. İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi. (15), 221-225.
- Labno, J. (2012). *Rönesans Ayrıntıda Sanat* (Çev.Elif Dastarlı). İstanbul: T.İş Bankası Kültür Yayınları.
- Leaman, O. (2010). *İslam Estetiğine Giriş* (Çev.Nuh Yılmaz). İstanbul: Küre Yayınları.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi* (Çev.İsmail Türkmen). 2.Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Lowry, H.W. (2004). Hüsni Hat (Çev: Doç.Dr. Fevzi GÜNÜÇ). *İstem Dergisi*. Yıl:2, Sayı:3, 203- 218.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mahir, B. (1986). *Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri*. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 1, 113–130.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Maleviç, K. (2013). *Nesnesiz Dünya* (Çev.F. Cansu Tapan). İstanbul: Dedalus Yayınları.
- Maleviç, K. (2014). *İnsanın Esas Gerçekliği: Tembellik* (Çev. Ender Keskin). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Mücteba, U. ve Sofuoğlu, C. (1980). *Sahihi Buhari Muhtasarı Tecridi Sarih Tercümesi*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Mülayim, S. (1983). *Sanat Tarihi Metodu*. İstanbul: Anadolu Sanat Yayıncılık.
- Mülayim, S. (1994). *Sanata Giriş*. 2.Basım. İstanbul: Bilim Teknik Dağıtım.
- Mülayim, S. (2006). *Mukarnas Maddesi*. (31), 126-128. İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.

- Mülayim, S.- A.V. Çobanoğlu (2009). *Selimiye Camii ve Külliyesi Maddesi*. (31), 430-434. İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.
- Mülayim, S. (1991). *Arabesk Maddesi*. (31), 246-248. İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.
- Mülayim, S. (2008). *Araştırmacıya Notlar*. İstanbul: Selçuk Mülayim.
- Nakilcioğlu, İ. Hakkı. (2015). Sanat Tarihimizdeki İlk Grafik Üstadı Hattat Ahmed Şemseddin Karahisârî ve Sülüs Hurûfât Meşk Murakka Eseri. *İslâm ve Sanat, İsav*, 732-762.
- Nasr, S. H. (2017). *İslam Sanatı ve Maneviyatı* (Çev.Ahmet Demirhan). 2.Basım. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Okay, B. (1991). *Çin Resim Sanatı*. (35)2, 207-211.
- Özdural, A. (2000). *Historia Mathematica. Mathematics and Arts: Connections Between Theory And Practice in The Medieval Islamic World*. (27), 171-201
- Ödekan S. ve Yılmaz E. (2016). Yeni-Primitivizmden Süprematizme Maleviç'in Sanatında Tersten Perspektif Dördüncü Boyut İlişkisi. *İtü Dergisi-Sosyal Bilimler*. 6(2), 41-54 (Aralık 2009).
- Ökten, S. (2002). İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi. (25), 15-16.
- Ökten, S. (2016). Soyut Kavramının İslam ve Batı Sanatlarındaki Yansımaları. *İsmek Sanat Dergisi* S.22, 116-123.
- Öney, G. (1989). *Beylikler Devri Sanatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özalp, H. (2016). *İnsanlığın En Eski Tapınağı Göbekli Tepe Teolojik Olarak Bize ne Söyler?* Bilimname. (1)30, 59-74.
- Özcan, A. (2009). *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ankara: Ankara ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özgül, G. E. (2012). Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh'un Topoğrafik Tasvirleri. *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırma Dergisi*. İstanbul: Geleneksel Yayıncılık. S.96, 170-189.

- Özkeçeci, İ. (2006). *Doğu Işığı VII.-VIII. Yüzyıllarda İslam Sanatı*. İstanbul: İlhan Özkeçeci.
- Özkeçeci, İ. ve Bilge, Ş. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*. İstanbul: İlhan Özkeçeci.
- Rapelli, Paulo. (2001). *Kandisky* (Çev.Özge Özberk). İstanbul: Dost Kitabevi.
- Pekpelvan, B. (2015). Klâsik Dönem Osmanlı Tezyîni Sanatlarında Pafta Kullanımı. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* Sayı.38, 40-61.
- Pektaş, H. ve Bayrak, T. (2018). Osmanlı Minyatür Sanatında Yüzeylede Süsleme Unsurları. *Akademik Sosyal Çalışmalar Dergisi*. Yıl.6, Sayı.69, 320-334.
- Pişgin, Y. (2015). *İslam ve Sanat*. İstanbul: Ensar Neşriyat Yayınları.
- Renda, G. (1997). *Minyatür*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (2),1262. YEM Yayınları.
- Robinson, F. (2005). *Cambridge Resimli İslam Ülkeleri Tarihi* (Çev.Zülal Kılıç). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Sartre, J. P. (2009). *Varlık ve Hiçlik / Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sayın, Z. (1998). *Öykünme ve temsil – İmge ve Benzeşim*. Defter S.34, 14-45.
- Sayın, Z. (2013). *İmgenin Pornografisi*. 3.Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Schick, İ. C. (2017). *Tasvir Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü. İslam Sanatında Hat Sanatı Örneği; Kanchal Ferrari Nicole – Ayşe Taşkent*. İstanbul: Klasik Yayınları. 35-47.
- Schimmel, A. (1954). *Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir? Mayans'ta toplanan Alman Din bilginlerinin kongresi* (29 - 31 Temmuz 1954).
- Schimmell, A. (2010). *Doğu- Batı Yakınlaşmaları*. İstanbul: Avesta Yayınları.

Schmidt, K. (2007). *Göbekli Tepe* (Çev.Rüstem Aslan). İstanbul: Arkoloji ve Sanat Yayınları.

Serin, M. (1999). *Osmanlı Kültür ve Sanat*. İstanbul: Yeni Türkiye Yayınları.

Sezgin, Fuat. (2008). *İslamda Bilim ve Teknik*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.

Sjheja, G. (1991). Simavi Soyut Resmin Sanat Ve Düşünce Bakımından Temelleri. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi*. (Ağustos 2014). 51-64.

Soysaldı, A. (2018) Kültür, Sanat ve Beşeriyet İlişkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. (Aralık 2018). 305-315.

Sözen, M. – Tanyeli U. (1994). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. 3.Basım İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sönmez, Y. (2018). "*Ayasofya Külliyesi'nin Hat Levhaları Ve Kitabeleri*". Selçuk Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi. Konya.

Süveysi, M. (1998). *Hendese Maddesi*. İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi. (17), 199-208.

Süveysi, M. (1998b). *Hesap Maddesi*. İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi (17), 242-244.

Şan, E. (2016). Sanat Yapıtının Fenomolojisi. *İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal İlimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı.14.

Talip, M. (2018). Derin Tarih. Hat San. Güneşi Ahmet Şemseddin Karahisari. *Tarih Dergisi*. (13), 31-33.

Tansuğ, S. (1983). *Karşıtı Aramak*. İstanbul: Arkeoloji Ve Sanat Yayınları.

Tansuğ, S. (1988). *Sanatın Görsel Dili*. 3.Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1993). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1997). *Gelenek Işığında Çağdaş Sanat*. İstanbul: İz Yayıncılık.

- Tokat, L. (2005/2). Sanat Kutsalın İfşası mıdır? *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*. (29), 137-163.
- Topdemir, H. G. (2010). Bütün Zamanların En Büyük Optikçisi: İbn El-Heysem. *Bilim ve Teknik Ankara Tübitak Yayınları*.
- Toprak, Ş. B. (1930). Bedii Hulûl: Einfühlung. *Görüş Dergisi*. (1)2, 79-91.
- Troelenberg, Eva-Maria, (2010). Der Einfluss der Ausstellung „Meisterwerke muhammedanischer Kunst “auf die zeitgenössische Kunst. After One Hundred Years The 1910, Exhibition “Meisterwerke Muhammedanischer Kunst”. Andrea Lermer, Avinoam Avinoam Shalem Reconsidered Edited by. Publisher Brill. Framing the Artwork: Munich 1910 and the Image of Islamic Art, 37-62.
- Tunalı, İ. (1970). Soyut Sanatta Realite Kavrayışı. *Felsefe Arkivi*. Sayı.17, 1-17.
- Tunalı, İsmail, (1975). Sanatın Psikolojik Anlamı Ve Worringer Üslup Ve Analizi-Soyutun Sanattaki Anlamı. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkividergisi*, Sayı 19, 11-20.
- Tunalı, İ. (1981). Soyutun Sanattaki Anlamı. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*. Sayı.19, 11-20.
- Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim- Modern Resimden Avangard Resime*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İsmail. (1998). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunçbilek, H.H. (2008). Muhyiddin İbn Arabî'de Vahdet-i Vücûd Telâkkisi. *Harran Üniversitesi İlahiyat Fak. Dergisi*. Sayı.19, 7-23.
- Turani, A. (1995.) *Dünya Sanat Tarihi*. 5.Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tükel, U. (1997). Malevich. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: YEM Yayınları.
- Ümer, E. (2017). Görsel Kültür ve Resim Sanatında İmge. *İdil Dergisi*. (6)33, 1535-1553.

- Ünver, S. (1951). *Müzehip Karamemi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleşim* (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wölfflin, H. (1990). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* (Çev. Hayrullah Örs). 3.Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yakıt, İ. (2002). Mevlâna'da Sanat. *Süleyman Demirel Üniversitesi Dergisi*. Sayı. (9), 1-1.
- Yavuz, H. (1999). *Yazın, Dil ve Sanat*. 2.Baskı. İstanbul: Boyut Kitapları.
- Yavuz, Y.Ş. (1991). *Araz Ayn Maddesi*. İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi. (3), 337-342.
- Yazır, M. B. (1989). *Medeniyet Aleminde Yazı Ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*. (3), Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Yazır, M. B. (1972). *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*. (1), Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Yelen, R. (2017). İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar. *Van 100. Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Özel Sayı:(1)2, 470-493.
- Yetkin, S. K. (1952). İslam Sanatının Mahiyeti. *İlahiyat Fakültesi Dergisi*. (1), 44-47.
- Yetkin, S. K. (1953). İslam Minyatürünün Estetiği. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 2(1).
- Yetkin, S. K. (1965). *İslam Mimarisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basım Evi
- Yetkin, S.K. (1984). *İslam Ülkelerinde Sanat*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Yetkin, S. K. (1965). *İslam Ülkeleri Mimarisi*. İstanbul: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Yıldırım, M. (2011). *Türk İslam Estetiğinin Temel Referansları*. Konya: Palet Yayınları

Yılmaz, B. (2017). Doğu-Batı İki Farklı Düşünme Yöntemi ve XX. Yüzyıl Batı Sanatında Doğu Etkileri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Sayı. (47), 242-254.

Yılmaz, E. (2009). *"Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme"* Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. 2.Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Zimmer, H. (2004). *Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler*. *Antropoloji, Arkeoloji, Mitoloji Dizisi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

İNTERNET KAYNAKÇA

konvansiyonel :<http://www.sozce.com/nedir>. (Erişim Tarihi: 20.08.2019)

Diakroni: <https://nedir.ileilgili.org>. (Erişim Tarihi: 10.07.2019)

Hermeneutik: <https://edebiyatvesanatakademisi.com> > [edebiyat-terimleri-mazmunlar](#) >. (Erişim Tarihi: 12.08.2019)

Nestorius: <https://dergipark.org.tr> > download > article-file. (Erişim Tarihi: 15.07.2019)

İbn'ül vakt: <https://dunyasozluk.com> > title > show . (Erişim Tarihi: 10.08.2019)

Golgato Yokuşu: <https://hristiyankitaplar.com> >. (Erişim Tarihi: 20.08.2019)