

İMGE ENDİŞESİ

Sanatta Yeterlik Tezi

Ayşe Selcen YÜCELEN

Eskişehir, 2018

İMGE ENDİŞESİ

Ayşe Selcen YÜCELEN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Resim Anasanat Dalı
Danışman: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Ağustos, 2018

Bu tez çalışması BAP Komisyonunca kabul edilen 1505E413 nolu proje kapsamında desteklenmiştir.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ayşe Selcen YÜCELEN'in "İmge Endişesi" başlıklı tezi 06 Ağustos 2018 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

Üye : Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR

Üye : Doç. Dr. İsmail Özgür SOĞANCI

Üye : Doç. Duygu KAHRAMAN

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Lütfi ÖZDEN

Prof. Dr. Münevver ÇAKI
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

İMGE ENDİŞESİ

Ayşe Selcen YÜCELEN

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ağustos 2018

Danışman: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

Dünyaya gelmiş her sağlıklı insanın yaptığı ilk şeylerden biri bakmaktır. İlk andan beri var olan bu yeti, beden ve zihnin gelişimiyle orantılı olarak gelişmektedir. Bu gelişim sürecinde etrafa bakınma sonucunda oluşan ilk bakışlar, bakışma kavramını zihne davet etmektedir. Bu süreçte içinde bulunduğu toplumun, sosyolojik, ekonomik ve inançla ilgili koşulları, kişinin tercihlerini etkilemektedir. Kişi, bu süreçte bilgi dağarcığı ve hayal dünyası sayesinde, hayatındaki yer alan her şeyle ilgili sembolik kodlar yaratmaktadır.

1.Bölüm’de Yakındoğu eksenli coğrafya içerisinde, genellikle kitabi dinler ve inanç gelenekleri çerçevesinde endişelerin şekillendirdiği görsel kültürden bahsedilmiştir. Bu manada yüz ve suret kavramları etrafında şekillenen figür odaklı ve figür kısıtlamalı eserler incelenmiştir.

2.Bölüm ‘de; Avrupa eksenli bakma ve bakış kavramları etrafında şekillenen dini içerikli portreler ve bunların sanat ve kültür içerisindeki yerleri incelenmiştir. Yakındoğu’da doğayı anlamaya yönelik yapılan bilimsel çalışmaların, Batı topraklarında kendini kültürel bir kod olarak nasıl sunduğundan bahsedilmiştir.

3.Bölüm ’de; Uzakdoğu özelinde Çin’de, kendine odaklanan sanatçının, kendine hayran olarak değil aksine kendine ulaşmaya çalışarak resmetme ritüelinden bahsedilmiştir. Bu anlamda etrafındaki her şeye değer vererek bakan bir toplumda hayat, sanat ve felsefenin birbirinden ayrı düşünülmemeyecek ve birbirinden bağımsız gelişemeyecek olgular olarak nasıl yerleştiği anlatılmıştır.

Son bölümde ise; toplumların görsel belleklerini oluşturan imgeleri birey özelinde düşünerek resmetmiş olduğum bir otoportreyi başka bir bakışla anlamaya çalıştım. Batı geleneği olan bir triptik biçiminde, doğu eğilimli perspektif kullanımını sentezlediğim bu resim, tahayyülümdeki imgelerin oluşum aşamasındaki endişelerini içermektedir.

Anahtar Sözcükler: İmge, Endişe, Yakındoğu, Uzakdoğu, Avrupa, Bakış, Perspektif

ABSTRACT

APPREHENSION OF THE IMAGE

Ayşe Selcen YÜCELEN

Institution of Fine Arts

Painting Department

Advisor: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

For any safe and sound member of the humankind, one of the first things to do is to look. This ability exists from the beginning of the time and develops in correlation with the development of the intellect. Throughout this development process, the first glances that are shaped with looking around raise the concept of gaze. Within this period, an individual is influenced by the sociological and religious life and the society that s/he lives in with regard to his or her choices. The individual forms certain symbolic codes about the details of his or her life by courtesy of his or her personal knowledge and imaginary world.

In Chapter 1, the main focus is about the visual culture that is mostly shaped within the apprehension as part of the holy religions that are based on a scripture and religious traditions. Thus, figure-focused and figure-restricted works which are composed of the concepts of face and semblance are examined. In Chapter 2, religious portraits about the concepts of looking and gaze and their importance for art and culture within the focus of Europe are studied. There is the mention of how the scientific works in Near East, that are conducted to understand the nature better, present themselves as cultural codes in the Western World. In Chapter 3, the idea about the portraying ritual of the artist, who is mainly focused on himself/herself, does not result from his/her admiration towards the self but from the struggle of reaching the self is analyzed, exemplified by China as specific to Far East. In this sense, there is the explanation for a society in which everything in the surrounding are looked at by a certain appreciation, life, art and philosophy cannot be considered separately and cannot develop independently from one another. In the last chapter, I tried to express the self-portrait that I painted by thinking the images that shape the visual memories of the communities in an individual-specific way with a different gaze. In this portrait I synthesized the triptych form of the Western tradition and the perspective usage of the Eastern style and it contains my apprehension about the formation process of the images that I envisage.

Key Words: Image, Apprehension, Near East, Far East, Europe, Gaze, Perspective

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

İnsan bir damla kan ve bin endişe...

Sadi Şirazi

“Çağdaş Sanatta Tuval Resminin Konumu” başlığıyla yola koyulduğum sanatta yeterlik tezimin ilk çıkış noktası günümüz tuval resminin sürdürülebilirliği üzerine idi. Konu üzerinde yoğunlaştıkça, sürekli birbiri üzerine yığılan katmanlar halinde zenginleşen Resim, geldiğim noktada bana kabuklarından soyulmak istediğini hissettirdi. Her öğrendiğim bilgiyle daha da geriye gittiğimi fark ettiğimde, kendimi çoktan Doğu’nun gizemli kültür mirasının cazibesine kaptırmıştım. Okuduğum, incelediğim her bir referans bana üstü üste katlayabildiğim bir bilgi kümesi oluşturdu. Bu kümedekiler ve devam eden resimlerimle ilgili türlü türlü endişeler hissederken izlediğim, Onur Ünlü’nün “Sen Aydınlatırsın Geceyi” (2013) adlı filmi, düşündüğüm her meseleyi birleştiren bir ana başlık haline geldi. Böylelikle endişelerimle kendime yeni bir dünya kurabildim. Bu kapsamda Doğu’nun zengin hayal dünyası ve Batı’nın keskin zekâsı araştırma projemin temelini oluşturdu.

Altı yıllık zaman zarfında, asistanlığını yaptığım, bu süreçte kendisinden çok şey öğrendiğim ve tez konumun geldiği noktada beni yüreklendiren danışmanım Prof. Zeliha Akçaoğlu’na, örnek bir sanatçı- hoca profiliyle bana çok şey katan Doç. İsmail Özgür Soğancı’ya, bir meslektaş olarak düşüncelerime değer veren Doç. Lütfi Özden’e, son aşamada araştırmamın daha iyi bir noktaya gelmesine yardımcı olan Prof. Ferhat Özgür ve Doç. Duygu Kahraman’a, düşüncelerimi ve endişelerimi çok içten paylaşan, hisseden, bana dostluğuyla ve sanatçı-hocalığıyla örnek olan Prof. Bedii İbrahim’e teşekkürlerimi sunuyorum. Maddi, manevi eşsiz ve sonsuz desteği için annem Nurhan Onarıcı’ya, çocukluğumdan bu yana ilgi ve meraklarımı şekillendiren, bana çok taraflı bakmayı öğreten babam Selahattin Onarıcı’ya, bana inanan, güvenen, desteğini ve anlayışını hiç eksik etmeyen hayat arkadaşım Bora Yücelen’e, entelektüel arkadaşlığı ile heveslerimi yüksek tutan kardeşim Büşra Onarıcı’ya, beraberce geçirebileceğimiz vakitlerinden çaldığım ama bana varlıklarıyla hep güç veren kızlarım Rüya ve Alanur’a, endişelerimi dinleyen, anlayan ve bunlardan heyecan duyan arkadaşlarım Ahmet Algül, Burak Yavuzylmaz, ve Cemre Demirgiller’e edeceğim düz bir teşekkür yetersiz kalacaktır. Minnetlerimi sunuyorum...

Bu araştırma tezi, doktora tezini bitiremeden vefat eden müzisyen kardeşim Sami Anık’a ithaf edilmiştir...

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Ayşe Selcen YÜCELEN

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “scientific plagiarism detection program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

Ayşe Selcen YÜCELEN

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	vi
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	viii
STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES.....	ix
İÇİNDEKİLER.....	x
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ORTADOĞU EKSENLİ GÖRSEL KÜLTÜRDE İMGE ENDİŞESİ	
1.1. Figür Odaklı Üretim.....	6
1.2. Figür Kısıtlamalı Üretim.....	18

İKİNCİ BÖLÜM

2. AVRUPA EKSENLİ GÖRSEL KÜLTÜRDE İMGE ENDİŞESİ.....	22
2.1. Benzeşmeyen Benzeşim.....	22
2.2. Benzeşen Benzeşim.....	28

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. UZAKDOĞU EKSENLİ GÖRSEL KÜLTÜRDE İMGE ENDİŞESİ.....	35
3.1. Boşluk ve Doluluk.....	35

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. RESMETME ENDİŞESİ.....	41
SONUÇ.....	43
KAYNAKÇA.....	46
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

- Görsel 1.1.** Mustafa Dharir, Siyer-i Nabi, 1594-95, 36.5 x 26 cm.....10
<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.41.html/2013/arts-of-the-islamic-world-l13223>
- Görsel 1.2.** Niğde Alaadin Camii’ndeki kadın sureti.....11
<http://www.gateofturkey.com/section/en/235/4/tourism-types-religious-tourism-nigde>
- Görsel 1.3.** Gentile Bellini (1460- 1507), Fatih Sultan Mehmet Portresi, Tuval üzerine yağlıboya, 69.9 x 52.1 cm, 1480.....13
<https://www.sanatabasla.com/2017/04/05/fatih-sultan-mehmet-sultan-mehmet-ii-gentile-bellini/> 18.07.2018 00.53
- Görsel 1.4.** Matrakçı Nasuh, İstanbul Minyatürü, 1532.....14
<http://osmanli.site/sanat-osmanli-sanatci/onemli-sanatcilar-ve-kurumlar/matrakci-nasuh-kimdir-hayati-sanati-minyaturler>
- Görsel 1.5.** Levni (1703-1730), Sultan II. Mustafa, 1703-30, Topkapı Saray Müzesi, İstanbul.....15
<https://zdergisi.istanbul/makale/levni-ve-imzasi-35> 18.07.2018 01.12
- Görsel 1.6.** Şah Kulu Ejderha Yeşiliik Üzerinde Aslan ve Anka Kuşu.....16
http://www.allempires.com/forum/forum_posts.asp?TID=35382
- Görsel 1.7.** Anonim bir yazı resim (Aksel, 2010).....19
Taburoğlu, Ö. (2013). Resim, Söz ve Yazı İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları.
- Görsel 1.8.** Hz. Muhammed’in fizikî ve ahlâkî özelliklerin sözel olarak betimlendiği bir Hilye-i Şerîfe. (Hasan Rıza Efendi, İstanbul, 1900–1901.....21
<http://temelelektronik.info/ders/download/hilyeyiserif.jpg> 18.07.18 00.38
- Görsel 2.1.** Triptik: Madonna ve Çocuk, Müjde, 13. yüzyıl ortalarında, Ahşap panel üzerine tempera, 42.2×52.2×5.5cm, Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi..... 25
<http://www.kaynakcam.com/tag/ikona/> 18.07.2018 00.34
- Görsel 2.2.** 4 Şubat 1497’de Savonarola emriyle yakılan kitap, resim, heykel, ayna ve müzik enstrümanları.....27

<https://www.art.co.uk/products/p12365391-sa-i1733955/frank-w-w-topham-savonarola-calls-on-the-people-of-firenze-to-give-up-their-luxuries.htm>

- Görsel 2.3.** İbn'ül-Heysem'in Camera Obscura icadını gösteren çizim.....30
<https://www.kickstarter.com/projects/1570086406/walk-in-camera-obscura>
18.07.2018 01.04
- Görsel 3.1.** Ma Yuan, Scholar Viewing a Waterfall.....36
<http://www.comuseum.com/painting/masters/ma-yuan/>
- Görsel 3.2.** Fan Kuan (950-1032), Wintry Groves in a Snow Landscape.....39
<http://www.comuseum.com/painting/masters/fan-kuan/>
- Görsel 3.3.** Heian ve Muromachi Döneminden (1338-1573) kaligrafisi, Mürekkep,
Tokyo Ulusal Müzesi.....40
- Görsel 4.1.** Ayşe Selcen Yücelen, 2017-18, Tuval Üzeri Karışık Teknik.....41

GİRİŞ

“Günün birinde ‘Tasa’ yeryüzünde dolaşırken nehir boyunda killi toprak görür. Dalgın dalgın bir parça toprak alır, onunla oynamaya, biçim vermeye başlar. Yaptığı şey üzerinde düşünceye daldığı sırada Jüpiter yaklaşır. ‘Tasa’, Jüpiter’den ona can vermesini rica eder. Jüpiter, Tasa’nın bu isteğini yerine getirir. Fakat ‘Tasa’ ona kendi adını vermek isteyince, buna karşı çıkar ve kendi adını koymak ister. ‘Tasa’ ile Jüpiter tartışırken Yeryüzü (Tellus) başını kaldırır ve vücudundan bir parça vermiş olduğu için, bu yapının, onun adını taşıması gerektiğini söyler. Tartışanlar, Satürn’ü yargıçlığa çağırırlar. Satürn, pek yerinde olan şu kararı verir: Sen Jüpiter, ona can verdiğin için, öldükten sonra ruhunu, sen Toprak, vücudunu verdiğin için vücudunu alacaksın. Fakat toprağı yoğurup ona biçim verdiği için, yaşadığı sürece bu varlık Tasa’nın olacak. Adına gelince humus’tan (kara toprak, humus) yapıldığına göre ona homo (insan) denilsin. Bu tedirginlik, Batı düşüncesinde bireyciliğin ve karar verme özgürlüğünün kaynağı oluyor... Bu yazıdan ayrıca Latince “Cura” (Tasa) deyiminin yalnız tedirginlik, kaygı ve endişe değil, özen gösterme, üzerine titreme, kendini verme anlamına geldiğini de öğreniyoruz.” (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2012)

Türk Dil Kurumu ve bazı etimolojik sözlüklerden derlenen bilgilere göre Latince kökenli *Cura* sözcüğüne baktığımızda; anlamı *ilgi, ihtimam, göz kulak olma, nöbet tutma ve özen gösterme* olarak karşımıza çıkmaktadır. İpşiroğlu’nun da alıntılandığı üzere Tasa yeryüzünde dolaşmaktadır çünkü yeryüzüyle ilgilenen, göz kulak olandır. Dalgın bir şekilde dolaşan Tasa, düşüncelere dalar ve eline aldığı toprak parçasıyla bir şeyler üretmeye girişir, üretimi ile ilgili endişeye kapılan Tasa, daha özenli davranır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta *düşünce ve endişe* kavramlarının birlikteliğidir. Kelimelerin ortak kökü Eski Yunanca’ya dayanır ve metinlerde *çoğunlukla iç sıkıntısı, melankoli, efkâr, tasa* anlamındadır. Nişanyan Sözlük’e göre, bu iki kelime 1920’lere kadar eş anlamlı olarak kullanılmıştır. İlerleyen dönemde düşünce kelimesinin “fikir” anlamı ağır basmıştır. Bu anlam değişikliğinde bilimsel gelişmelerin katkısı yadsınamaz.

Jonah Lehrer, Hayal Gücü Yaratıcılığın Sırrı Nedir? adlı kitabında endişenin, düşünceyi fikre nasıl dönüştürdüğünü anlatmaktadır. Buna göre zihinde süreç şu şekilde işle; beynimizin birçok bölümünden gelen bilgilerin kesişip düzenlendiği yer olan prefrontal korteks davranışlara karar veren bölümdür. Bütün sinir sisteminden gelen veriler bu bölümde toplanır, bütünleştirilir, formüleleştirilir, uygulanır, denetlenir, değişiklikler yapılır ve yargılanır. Ödüllendirici bilgi, yani düşünme süreci sonunda bulunan şey, dopamin nöronları¹ tarafından işlenip prefrontal kortekse yollanır.

¹ Dopamin artışı haz ve ödülle, dopamin azalışı ise hayal kırıklığı ve bağımlılık ile ilişkilendirilir. Dopamin nöronları bu haz kimyasallarını taşımakla görevlidir.

Böylelikle düşünce artık işler belleğe girer. Eğer bu yeni bilgi yararlı sonuçlara olanak sağlarsa, o zaman fikir, hücreler arasında kalıcı bir bağ kurarak, yerleşir. İşte bu yeni bilgi dopamin nöronlarıyla kaynağına geri ulaştığında, bir problemi çözme endişesi düşünceyi fikre dönüştürmüş olur. Bu yeni fikir algılarımızın ayrılmaz bir parçasına dönüşür ve gerçekliğe birdenbire daha farklı bir mercekten bakmaya başlarız. Dağınık noktalar, kümelenir ve örüntüyü fark ederiz, nesneler anlam kazanır. (Lehrer, 2016)

Fikir kelimesinin kökenine indiğimizde ise; *efkâr*, *tefekkün* kavramlarıyla karşılaşırız. Tefekkür, *düşünme*, *akıl yürütme* manasıyla Tasa'nın yaşamış olduğu durumla ilişkilendirilebilir. Efkar ise, *düşünce*, *kaygı* anlamıyla bizi tekrar melankoli kelimesiyle aynı anlam köklerine götürür. Melankoli, melas- melan (kara) ve kole (safra) kelimelerinden oluşmaktadır. Fransızca melankolinin anlamdaşları arasında *kara sevdâ*, *kara safra*, *kara düşünce* ve *kara endişe* vardır ve bu da eski tıpta kara safranın artmasından kaynaklandığı düşünülen bir hastalıktır. Aynı anlama gelen Arapça karşılığı ise *malihülya* dır. Kelimeyi birleşenlerine ayırdığımızda *mali* yine kara anlamında, *hülya* ise *tahayyül* anlamında karşımıza çıkar. Melankolinin yanı sıra *karasevda*, *kuruntu*, *hayal*, *imgelem*, *zihinsel görüntü*, *gerçekleşmesi özlenen şey*, *belli belirsiz görülen şey*, *gölge görüntü* anlamlarına sahiptir. Bu anlam birliktelikleri kişinin *muhayyilesidir*. Muhayyilesinde canlandırdıkları ise *muhayyel* olanlardır; yani *düşlenmiş*, *hayal edilmiş* olanlardır. Bu durumda muhayyile hayal dünyası manasıyla karşılar bizi. Hayal dünyası sonsuz çeşitlilikte imge barındırır. Hayal dünyasında bulunan en gerçekçi imgeler en güçlüleri değildir. En güçlüleri, bir şeyin salt temsili sunmak yerine onu en doğru tanımlayan imgelerdir. Bu güçlü imgeler alanı, kişinin düşünce haritası, muhayyilesidir. Muhayyile kuvvetli bir insan zihni için, kavramı geriye sararak gittiğimizde *tahayyülün* var olduğu söylenebilir. Tahayyül, hayalde canlandırma demektir. Kişinin hayalinde bir imgeyi canlandırabilmesi için öncelikle bir 'fikir' sahibi olması gerekir. İnsanın aklına bir fikir gelebilmesi için ise temel olarak görebilmesi ve dolayısıyla tahayyül edebilmesi gerekir gibi düşünülse de ötesi vardır. Görme ve hayal kurma kelimelerinin köküne baktığımızda *rüya* kavramıyla karşılaşırız. Rüya ise, *rey* kökünden gelir ve görme yetisi manasındadır. Görme sürecinin işliyor olması hayal kurmak için birincil şart gibi görünse de aslında değildir. İbnü'l Arabi, uyanırken görme ve uykudayken görme yani hayal gözü ile görmeyi ayırmıştır. Hayal gözü ona göre uyanırken de görebilmektedir. (Kocabıyık, 2014) Mevlana da aynı şekilde bir iç göz fikrinden bahsetmektedir "İç gözleri kör olanlar, bu vücut penceresinden başlarını çıkarıp bakarlar sanki bir şey göreceklermiş gibi."

(Mevlana, 1990) Tez içerisinde Doğu görme pratikleri dâhilinde sanatçının kör olduğunda, önceki hayatına göre kıyaslanamayacak ölçüde gelişmiş bir hayal gücüne sahip olabildiğine değinilecektir. Bu da bize gösteriyor ki; hayal gücü her ne kadar fiziksel gerçeklikten beslense de, her bir imge fiziksel gerçeklikte kendine yer bulamayabilir. Çünkü nesnelerin özündeki doğayı ancak tefekkürle kavrayabiliriz. Tefekkürün gücü ise, algılarımızın gücünü aşan niteliktedir. Öyle ki, anılarla da harekete geçer. Edindiğimiz bilgilerle, benzer biçimler arasındaki bağlantıyı görebiliriz. Cisimler ilk bakışta belirgin çok fazla özelliğe sahipmiş gibi gelmez ve aynı zamanda da sürekli değişim içindedirler. Fakat bilgilerimiz ve biçimlerle kurduğumuz bağlantılar sayesinde cisimleri ayırt edebilir duruma gelir ve onları hayalimizde belli bir kategoriye sokarak imgeleştirebiliriz.

Görerek ya da hatırlayarak hayal kuran kişi, sonrasında zihninde canlandırdığı imgeyle kendine bir imgelem oluşturur ve bu imgelem ona sonsuz fikirler sunar. İmgelerin aktif olabilmesi için söylemeden ve yazmadan sadece düşünerek, tefekkür ederek birtakım neticelere ulaşılabilir. İnsanın kanaat getirebileceği ya da olmasını arzu edeceği bu gerçeklikler bütünü, kişinin hayal dünyasını, imgelemine oluşturur. Tüm bunlar insan için düşsel imgelerdir yani muhayyel olandır. İmgelem, kişinin *kuvve-i muhayyile*'siyle yani hayal gücüyle orantılıdır. Hayal gücünü kullanarak geçmiş yaşantılara özgü öğelerle şu anki yaşantısı arasında bağlar kuran kişi *kurgu* oluşturmuş olur. Bu kurgulanmış, muhayyel olan şeyler bütünü ise *muhayyelattır*. Kurgular yığını oluşturduğu gölgeli görüntüler insanda, kesinliği olmayan muğlak görüngüler, tedirginlik, kaygı, tasa, sıkıntı, telaş ve endişe gibi hisleri de beraberinde getirir.

Sosyal psikolog Joe Forgas'ın yapmış olduğu deneylerden bahseden Lehrer'e göre; bir miktar melankoli dikkat ışığını keskinleştirir, insanı daha gözlemci ve sebatkâr hale getirir. Yaptığı sosyal deneylerden çıkardığı sonuca göre; ruh hali kötü durumdakiler, hüzünlüken daha dikkatlıler. Çünkü hüzünlüken, düşünmeyi sürdürme hali daha kolay ve istekli ilerler. Bu halde olan kişiler duygu durumlarını daha açık ve ikna edici açıklayabilmektedirler. Daha da dikkat ettiklerinde, çok daha incelikli ve cilalı ifadeler kullanmışlardır. Kendilerini ifade ederken yaşadıkları endişe haliyle, daha yaratıcı ifade şekilleri bulmuşlardır. Yani hüznün, odaklanmayı artırmış ve zorluklarla boğuşmakta ısrar etme ihtimalini yükseltmiştir. Kişi bir şey ürettiğinde karşılığında olumsuz bir eleştiri almaktan çekinir. Bu çekingenliğin yarattığı huzursuzluk ve endişe yaratıcılığa vurulan kettir. Başka bir deyişle, nöral kısıtlama sistemidir, zihnin kendi

kendine vurduğu bir kelepçedir. Kişinin kendi kendine taktığı bu kelepçeler süreç sonunda hiçbir şey yapamamakla sonuçlanabilir. Bu korkan muhayyilenin sessizliğidir. Bu zihin kelepçelerini çıkarmak, yani ketlemeleri ketlemek sadece kişinin kendini koyuvermesiyle zafere ulaşabilir. Kendini kelepçelerinden kurtaran kişi, endişelerini kontrol altına alarak, ruhundaki sanatçıya ulaşabilir. (Lehrer, 2016)

Eski tıpta insanı oluşturduğunu düşünülen maddelerden biri olan ‘melankoli’ yani ‘kara endişe’ kavramı ‘düşünce’yi yoğunlaştırmıştır ve böylelikle ‘İnsan endişeden yaratılmıştır’ miti kendini doğrulamaktadır. Endişeyi ilhama çeviren şey ise sanattır.

Dünyanın en eski ifade ve iletişim biçimlerinden olan resim sanatı için de endişe önemli bir yere sahiptir. Sanatçı sürekli düşündüğü bir olguyu, resmetme endişesine girdiğinde, kendini bambaşka bir ruh hali içerisinde bulur. Çok iyi bildiğini düşündüğü bir biçim hakkında hiçbir şey bilmediğini fark eder. Artık o biçim yoktur. Tekrar baktığında biçimin umduğu değil, olduğu gibi resmedilebileceğini görür. Zihin burada başka bir kapı açar ve aslında hep baktığımızı, ama hep görmediğimizi gösterir. Zihin, endişe sayesinde fevkalade yoğun bir odaklanma sürecine girer. Ve işte bu dikkat sayesinde, onun tamamen bilincine varabiliriz. Yani çizmek, gerçekten bir düşünme biçimidir.

Araştırmanın amacı; kültürler arasında düşünceyle kurulan diyalogun zihinsel ve sanatsal manada geçirdiği kültür değişimi anlamaya çalışmaktır. Bilimsel olarak başlayan ve sonrasında sanata büyük adımlar attıran icatlar mevcuttur. Bunlar sayesinde ortaya çıkan farklı görme ve gösterme biçimlerini ve bunların toplum içine sirayet edişlerindeki tepkileri incelemeye çalışılmıştır. Toplumlarda özellikle sanatçıların imge üretimi aşamasında bu düşüncelerin nasıl endişelere yol açtığı ve bu endişelerden de ilham aldığı bu tezin araştırma konusunu oluşturmaktadır.

Araştırmanın sınırlılıkları; öncelikli olarak ülkemizin tarihi süreç içerisinde en çok ilişkide bulunmuş olduğu toplulukların, toplumumuzun görsel kültür belleğini nasıl etkilediğini incelenmeye çalışılmıştır. Bu anlamda coğrafi olarak Yakındoğu ve Avrupa seçilmiştir. Uzakdoğu ise, görsel imge üretimi serüveninin diğer toplumlarla kurabildiği farklı bağlar sebebiyle seçilmiştir. Araştırma konusunun tarihi başlangıç zamanı yaklaşık birinci milenyumdur. Yeniçağla birlikte yeni bir görme modeli oluşturan insanoğlunun kültürel gelişimi başka bir araştırmanın konusu olması gerektiğinden sınırlılıklar dâhiline alınmamıştır.

Araştırma sürecinde faydalandığım kaynakların başında kişisel kütüphanemdeki kitaplar öncelikli olmak üzere çeşitli yurtiçi ve yurtdışı kütüphanelerden ve müzelerden edindiğim metinler bulunmaktadır. Eğitim sürecim boyunca okudukça farklılaşan ve çerçevesi daralan ilgi alanım, araştırmanın başlığının ve dolayısıyla içeriğinin değişmesine olanak sağlamıştır. Bu manada sanatsal görme pratiğinin şekillenmeye başladığını düşündüğüm yaklaşık 1000-1500 yılları arasında yaşanan bilimsel gelişmelerin bazıları araştırılmıştır. Kùltürlerin farklı zamanlarda yükselişte olduğu dönemler baz alınarak genel bir muhakeme yapılmıştır. Bilimsel olarak yapılan bu katkının estetize hale getirilebilmesi ardında yatan sebepler sosyolojik, felsefî, sanatsal ve dini düşüncelerle desteklenerek yazılmıştır.

Araştırmanın en büyük endişesi, Türkiye'nin, Doğu ve Batı kùltürünün kavşak noktasında, sanatsal anlamda özgün bir var olma çabasını, anlamaya çalışmaktır. Üniversitelerde ağırlıklı olarak verilen Batı Resim Sanatı eğitimi sayesinde, Batı kùltürüne çok aşina ve bilgi sahibi öğrenciler her yıl mezun olmaktadır. Bu öğrenciler okulda öğrendikleri ana bilginin kaynağı olan Batı'ya, uzak olduklarını her fark edişlerinde, kendi toplumlarından daha da kopmaktadırlar. Batının, kùltürümüze ait sanat eserlerini, el sanatı şeklinde görmesi, eğitim hayatı sürecinde fark etmeden kabul edilen bir durum olagelmıştır. Bundan dolayı Resim Bölümleri'nde, Türk Sanatı'na ayrılan zaman hâlihazırda yeterli değilken, bir de mimarının gölgesinde kalmıştır. Tasvir meselesi yüzünden geri planda kalan resim sanatı ise, hak ettiğı değeri görememiştir. Hem sanatsal hem tarihi açıdan önemli olan resim sanatı sayesinde, gelecek nesilleri daha sorumlu ve duyarlı insanlar olarak yetiştirebilmeliyiz. Bunun için de geçmişin mirasına sahip çıkmak gerekmektedir. Araştırma tezi, bu konuda elden geldiğince bir şeyler yapabilmek umudunu taşımaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ORTADOĞU EKSENLİ GÖRSEL KÜLTÜRDE İMGE ENDİŞESİ

1.1. Figür Odaklı Üretim

Ben bir ağacın kendisi değil, manası olmak istiyorum. (Pamuk, 2013)

Anonim bir hikâyeye göre çorak bir yerde oturan bir bilge, uzaktan bir köpeğin geldiğini görür. Köpek çok susamıştır. Bilgenin yakınında bulunan küçük bir su birikintisini gören köpek hızla suya yaklaşır. Tam içmek için yaklaştığı anda bir anda korkup geri sıçrar. Ne olduğunu önce anlamayan bilge, köpeğin bunu defalarca yaptığını görünce kendi yansımasından koktuğunu fark eder. Susuzluktan nerdeyse ölmek üzere olan köpek bir süre sonra dayanamaz ve suya hızlıca vurur. Yansıması dağılınca korkusu geçer ve rahatça suyu içer. Bu hadiseyi insan yaşamı ve tercihleriyle de ilişkilendirebiliriz. Türlü endişelerden oluşan insan, kendine doğrudan bakabilme yetisine sahip değildir ve böylece bir başkasının yüzünde, bakışında kendine dair imgeler görür. Kaygı uyandırıcı temsili bir imgeye takılı kalan insan, kendi varoluşunu prangasız devam ettirebilmek için imgenin onu tutsak ettiği bakışlardan kendini kurtarmalıdır. Bu da kendi aynamızı kırıp, endişelerimizi kontrol edebilmekle mümkün olabilir. Bu noktada bakışın ve dolayısıyla yüzün yansıması insan hayatında, öncelikli ve önemli bir yere sahiptir. Bakışın kudreti, dünyanın farklı coğrafyalarında insanların farklı bakma ve görme pratikleri oluşturup, kültürlerini şekillendiren bir olgu olarak karşımıza çıkmıştır.

İbn Sina, İbn Rüşd ve Farabi, sanatsal yaratımlarla ilgili tahyil ve muhakat kavramlarını kullanmışlardır. Tahyil genel manası ile muhayyel olan, zihinde canlandırılan manasına gelmektedir. Burada duyulardan soyutlanmış bir kurgudan bahsedilmektedir. Hayal gücü söz konusu olduğunda kişi, ayırt etme yetisini etkin kullanabilen insan, konu taklide (mimesis, muhakat) gelince gerçeklikten muhakkak faydalanmaktadır. Bu noktada muhakat ve tahyil kavramları, gerçeklikten aldığı izlenimleri, imgeleminde süzerek işleme sokan ve sonucunda temsili tasvirler üretebilen bir zihinde gerçekleşmektedir. Kavramların bu manada birbirini tamamlıyor olmaları önemlidir. Tahyil, mütehayyile gücünden ivme kazanarak insan doğasının en temel eylemlerinden birinin sonucu olarak düşünülmektedir. Sanatsal anlamda bir tahyil ise, insanın seçimlerinde ve dolayısıyla yaşantısında ayrıca insan ruhu üzerinde de etkileri yadsınamaz bir kavramdır. Kişinin tahyil gücü hayal etme gücü ile orantılıyken aynı

zamanda bunu alımlayan kişinin de hayal etme gücü bu sürece dâhil edilmiştir. Aslında bu bakış açısı batıda Kavramsal Sanat’la birlikte çıkan ve izleyiciyi de işe dâhil edip, zekâsından ve ilgisinden faydalanan düşünce biçimiyle çok benzerlik taşımaktadır. Kişinin bakış açısı, duygusal durumu ve hayal dünyası yapıtı şeffaflaştırır ve yoruma açık hale getirir. Tahyilde de aynı şekilde, hayal gücü yüksek birinden beklenen, yapıta dâhil olabilmesidir. Bahsi geçen filozoflar bu kavramı, onay ve ispatın zıttı olarak konumlandırmışlardır. Aynı zamanda da *teşkil* (şekillendirme), tesir ve tasvir kavramlarından ayrı düşünölemeyeceğı düşöncesi mevcuttur. Sanatçıların, mütehayyile gücüyle ortaya çıkardıkları eserler, birikmiş duyusal ilhamların hissiyatı ile üretilirler. Ortaya çıkan bu tasvirler ise, idrak edilen anlamlardır. (Taşkent, 2013)

Algı, idrak gibi kavramlar bakma- görme kültürüyle birebir ilişkilidir. Ancak bu manada anlam üretebilmek için sadece bakma ve görme yeterlidir gibi bir anlam çıkarılmamalıdır. Hayal, tahayyöl, tasavvur ve iç gözle görebilme gibi olgular tahyilin asıl kapsamını oluşturmaktadır. Bu kapsamda; görme kültürü ve resim tarihi ilişkisini mercek altına alan bir roman olan Orhan Pamuk’un “Benim Adım Kırmızı” adlı kitabında Doğı’nun zihinde imgeyi, Batı’nın ise gözde oluşturduğu imgeyi anlattığı bir hikâyeye vardır. Üç Körlük ve Hafıza hikâyesinin Cim kısmında kör nakkaşın Allah’ın ölümsüz ve benzersiz manzaralarına ulaşmak yolunda sarf ettiği hem zihinsel hem fiziki çabadan bahsetmektedir. Bu hikâyeye göre; Nakkaşların haklı ve ezeli korkuları körlük endişesinden dolayı özel bakma pratikleri uyguladıkları ve çeşitli aşamalardan geçirilerek hazırlanan yiyeceklerle sıhhatlerine ihtimam gösterdikleri bilinmektedir. Körlüğün nedeni olarak gördükleri güneş ışığı doğrudan çalışma tahtalarına yansımaz diye odanın az ışıklı köşelerinde şamdanla çalıştıkları ve gün sonunda şeyhlerce okunmuş suyla gözlerini yıkadıklarından bahsedilmektedir. Bu yaklaşım biçimlerinden en saf olanı olarak Herat’lı büyük üstat Behzad’ın hocası büyük nakkaş Seyyit Mirek’inkidir. Ona göre, körlük bir bela değil, hayatını Allah’ın güzelliğini aramaya adanmış bir nakkaş için, Allah’ın sunacağı son mutluluktur. Çünkü nakış, nakkaşın, Allah’ın âlemi nasıl gördüğünü aramasıdır ve bu eşsiz görüntü, yoğun çalışma hayatının yorgunluğu ile nakkaşın gözleri yıprandığında ulaşılan körlükten sonra hatırlanarak olur. Allah’ın gördüğü ancak kör nakkaşların hafızalardan anlaşılabileceğine inanılmaktadır. O yüzden nakkaşlar, hayatları boyunca böyle bir duruma geldiklerinde, Allah’ın eşsiz manzarasıyla karşılaşırız diye durmadan çizerler, elleri hiç boş durmaz. Ancak bu şekilde ustalaşan el, muhayyel olanları kendi başına kâğıda aktarabilir. Dönemin Heratlı nakkaşları üzerine

yazmış tarihçi Mirza Muhammet Haydar Dugkat’a göre, üstat Seyyit Mirek, at resmi çizmek isteyen bir nakkaşla ilgili şunları anlatmaktadır.

“...en yeteneksiz nakkaş bile, kafasının içi bomboş olduğu için, tıpkı bugünkü Frenk ressamı gibi, bir ata baka baka at resmi çizerken bile, resmi hafızadan yapar. Çünkü aynı anda hem ata hem de üzerine atın resmini çizdiği kâğıda kimse bakamaz. Önce ata bakar nakkaş, sonra aklındakini hemen kâğıda çizer. Aradan göz kırpacak kadar bir zaman bile geçse, nakkaşın kâğıda geçirdiği, görmekte olduğu at değil, az önce gördüğü atın hatırasıdır ki, bu da en sefil nakkaş için bile, resmin ancak hafızayla mümkün olabileceğinin kanıtıdır.” (Pamuk, 2013)

Resmin aslen hafızadan yapılması konusu, Yakındoğu coğrafyasında resim kelimesinin köken ve gelenek bakımından incelenmesini gerektirmektedir. Kelime Arapça kökenlidir, resim yapma eylemi olarak ise Arap kültüründe, genel olarak tasvir ve suret kelimeleri kullanılmaktadır. Suret, Allah tarafından verilen şekil olarak anlam bulurken, tasvir ise biçim vermek anlamındadır. Tasvir yapan kişi olarak düşünülen musavvir kelimesi ise, bizi aynı zamanda daha yüce bir anlam içeren bir noktaya götürmektedir. Musavvir, Allah’ın isimlerinden biri olduğu ve manası da Allah’ın tek yaratan, suret ve can veren şeklindedir. Kur’an’da resim ve heykel yaratmakla ilgili kesin yasaklar bulunmadığından, ilgili ayetlerin de bulunulan çağa ve topluma göre farklı yorumlamalara açık olduğundan İslam dünyasında görme, bu kalıplar etrafında şekillenmiştir.

Araplarda İslam’ın ilk yıllarındaki uygulamalarında tasvirin yasaklanmadığını gözlemlenmiştir. Mekke’nin en eski tarihini yazan Ezraki’ye göre, 630 yılında Hz. Muhammed Mekke’ye girdiğinde Kâbe’nin içindeki resimlerin yok edilmesini emretmiş, ancak kucağında Hz. İsa’yı tutan Meryem’i gösteren resmi almış, bunun dışındaki tüm resimlerin silinmesini istemiştir. Kâbe’nin yıkılışına kadar bu resmin kaldığını Ezraki yazmıştır. (And, 2014) Peygamberin, resme olmasa bile kültürel ve dini önemi dolayısıyla ikonaya verdiği ihtimamdan ötürü, körü körüne bir ikonkırıcılık olmadığı söylenebilir. Kur’an’da kesin bir yasak olmaması fakat sonradan doğruluğu ve güvenilirliği ispatlanamayacak çoklukta hadislerin yanlış yorumlanması veya araştırılmadan kabul görmesi, sanatçıları bulundukları toplum içinde çokça endişelendirerek üretimlerinde farklı düşünmelerine ve daha yaratıcı olmalarına olanak sağladığı düşünülebilir.

Suret- işlev konusu da İslam’ın erken dönemlerinde toplumu yönlendiren hususlardan biri olagelmıştır. Buna örnek olarak bir hadiste Hz. Aişe evine, üzerinde

resim bulunan bir perde asmış, Hz. Peygamber ise onu kaldırtmış, Hz. Aişe’de perdeyi keserek iki yastık yapmıştır. Buhari’ye göre; peygamber, ibadet sırasında dikkatinin dağılmaması ve başka bir şeyle zihnini meşgul etmemek adına üzerinde resim bulunan örtülerin kaldırılmasını istediğini belirtmiştir. (İslam Ansiklopedisi, 34, 2007) Bu amaçla yastık yapıldıktan sonra resimler yerinde kalmış, yalnız üzerinde oldukları nesnenin işlevini değiştirmiştir. Burada da yine putataparlık için duyulan kaygı söz konusudur. (And, 2014) Nesnenin işlevselleşmesiyle, üzerindeki tasvir, endişeyle üretilerek ortaya çıkarılan sanatsal resim düzeyinden düşürülmüş, el sanatları kategorisine indirgenmiş ve biricikliğini kaybetmiştir. Bir zanaat eseri ile aynı kategoride değerlendirilebilmesi için duvardan inmesi, bir vasfa sahip olması gerekmektedir. Bu yolla sanatsal değerinin yok sayılmasına ya da değersizleşmesine sebep olunmuştur. Zanaat olarak kategorize edilerek, tehlikenin savuşturulduğuna inanan zihin için bu dekoratif ürün işlevi olan herhangi bir eşyadan farksızdır.

Nesnenin işlevselleşmesinin yanında, surete yüklenen anlamın etkisini azaltmak amacıyla yapılan uygulamalardan biri de, minyatürlerdeki müstehcen bedenleri günah saymayıp, yüzlerini karalamaktır. Böylece aslında yüzün nazarından korunmaya çalışmaktaydılar. Çünkü bu tarz resimlerde asıl örtmeleri beklenen yerler açıkta bırakılmıştır. Bu da demektir ki; önemli olan resmin müstehcen olması değil, yüzünün görünmesidir. Çünkü sadece Tanrı surete can verebilirken, insan ise suretleri cansızlaştırmış olmaktadır. Resmini yaptığını kımıldayamaz hale getirmiştir. Bu konudaki bir hadise göre; Tanrı, insanı kendi suretinde yarattığı için, onu tekrar etmek, üstüne bir de değiştirmek günahların en büyüğü olduğundan bahsetmektedir. Tanrı insanı yaratılanların en güzeli yanı “Ahsen-i mahlûkat” kılmıştır. Bu anlamda, insan resminin yapılması Müslümanlıkta hoş görülmemiştir çünkü aslen yüceltilmiştir. Resim sanatında suret tasviri günah düşüncesi etrafında bu şekilde gelişirken, Zerdüş dini, Hristiyanlık ve Musevilik gibi dinlerde suret tasvirinin en baştan beri hep yasaklanmış olduğu unutulmamalıdır. Öyle ki, bazı mezheplere göre, Tanrı’nın tasvirinin ötesinde, Tanrı’nın zihinde tasavvurunun bile yasak olduğu bilinmektedir. Tüm bunlara rağmen, kutsal kişilerin resimleri, heykelleri yapılmış ve put olarak tapılmıştır. Bu günah karşısında çözümünü bulmuş olan Müslüman topluluklar insanı kutsal bir varlık saydığından, kutsal kişileri resmederken yüzlerini ve bazen ellerini örtülü resmetmişlerdir. Kutsal varlıklara tapma düşüncesinin endişesinden dolayı çok nadiren de olsa örtülü resmetme fikrinin uygulanmadığı da olmuştur. Bu anlamda resmi örtme ve vücudu örtme olarak düşünüp

kategorileştirebileceğimiz bu olgu, kumaşla muhafaza etme, koruma zihniyetinden hareketle *tesettür* kavramıyla ilişkilendirilebilir. (Aksel, 2010)

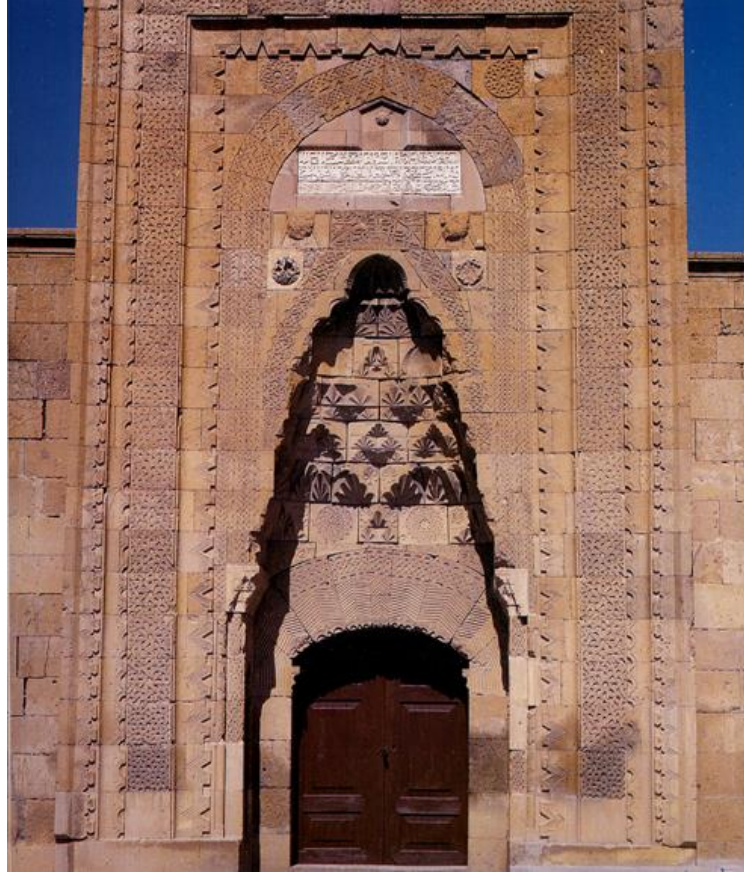


Görsel 1.1. Mustafa Dharir, Siyer-i Nabi, 1594-95, 36.5 x 26 cm

Maruz kalan gözleri etkisinden korumak, gücünü azaltıp tesirinden kurtarabilmek amacıyla uygulanan bu yöntem, örtülenin kutsallığını pekiştirirken, örtü tasvirin nazarından korur, nefsinin putperestliğe karşı eğittiği düşünülebilir.

Bu manada bir tesettür gibi belirgin bir örtünme olarak değil fakat gizlice ortaya çıkarma olarak düşünülebilecek bir örnek Selçuklu mimarisinden verilebilir. 1223 yılına tarihlenen Niğde Alaaddin Camii'nin doğu girişindeki mukarnaslı yapısında sadece bahar aylarında sabah yaklaşık 09:30 ve 11:00 saatleri arasında seyredilebilecek bir kadın suretini açığa vurur.²

² (<http://www.nigdekulturturizm.gov.tr>, 2018)



Görsel 1.2. *Niğde Alaadin Camii'ndeki kadın sureti*

Bu konuyla ilgili zanaatkâr hakkında çeşitli mitler üretilmiştir ama önemli olan o dönemin şartlarını göz önüne aldığımızda böylesine ince hesaplanmış bir tasarımın mükemmelliğidir. Selçuklu döneminde tamamlanmış olan camideki suret bize gösterir ki; o dönemki Müslüman topluluklarda tasvir ile ilgili üretimlerde dini bir zorlama veya yönlendirme söz konusu değildir. Nitekim kültürel zenginliğin yoğun olduğu 13. Yüzyıl Konya'sında, bu yüzyılın ilk yarısında resimlendiği düşünülen Varka ve Gülşah isimli el yazması kitap, Anadolu Selçuklu Dönemi resim sanatının başyapıtı sayılması da buna örnektir. (Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı, 2012)

Resimle ilgili halk arasında düşünülen ve insanların günah endişesinden düşüncelerini hangi noktaya vardırabileceklerini göstermek açısından da önemli bir örneği Musa Kazım aktarır; Resmin insanın eşi olduğuna inanılmaktadır. İnsanın eşi, benzeri olduğu inancından ötürü, kıpırdayamaz durumda ve aciz olan kopyamız içinde ibadet etmemiz gerektiği inancı da mevcuttur. (Aksel, 2010) Bunun varolmasına izin verilmişse, kişi kendi kopyasına sahip çıkıyorsa, sorumluluğu da kişiye aittir düşüncesi,

çifte kat sorumluluğu ve yükü beraberinde getirmektedir. Kendi ibadeti haricinde sureti içinde ibadet etmesi gereken insan, bunu yerine getirmediği takdirde büyük günaha gireceğine inanmaktadır. Puta tapma endişesinden, ironik bir şekilde surete daha fazla anlam yükleyen, yine insanın kendisi olmuştur. Surette sahibinin kudreti olduğu varsayılmaktadır. Hele ki böylesine kudretli bir tasvir üretebilen kişilerin yani musavvir³lerin ise, günahlarının daha da büyük olduğuna inanılmaktadır.

Musavvirler için, kutsal değerlerin somutlaştırılması mümkün değildir. Aksine, maddi dünyadan sıyrılıp manevi dünyayı tanrısal bir motifle vermeye çalışmaktadırlar. Bu yüzden sanatçı, gerçeği gerçek olarak tanımlayan her şey yok olmaktadır. Bunların içinde; gölge, perspektif, hacim ve boşlukta yer kapladığını gösterir her işaret sayılabilir. Artık sadece renk alanları olarak görülebilen şemalar kalmıştır. Resim artık, simge ve nakış olmuştur. Ve en önemlisi, asıl bu dünyanın bir gölge olduğunu göstermektedir.

İslam sanatında Batı geleneğiyle resim yapmaya geç başlanmıştır. Bunun sayesinde de bambaşka bir resmetme yöntemi çok zenginleşmiştir. Bu zenginleşmenin arkasında, imgenin gücü ve onun insanı kontrol edebileceğine dair inanç yatmaktadır. Halkın toplumsal olarak çakraları kapalıymışçasına ortak akılla yanlış kararlar alabilecekleri dönemlerde sanat, bir kesime göre kontrol altında tutulması gereken bir güçtü. İstedikini alabileceğini görüp bunun çok faydalı bir şekilde kullanılabileceğini de fark edenler olmuştur. Doğu’da “yüz”, aslının her zaman bir gölgesi olarak kalırken, kendine kitap sayfalarında mahrem bir yer edinmişti. Öyle ki; harem gibi gizemlidir minyatür, herkes görememiştir. Sarayın tekelinde gelişmiştir.

Osmanlı’dan önceki Selçuklu ve beylikler döneminde yazılıp günümüze ulaşmış ve iyi korunabilmiş az sayıda eser mevcuttur. Bunlardan en eskileri El Sufi’ye ait olan yıldızlar ilgili eseri, Kitab Suvar el-Kevakib el-Sabita (1135), el-Cezeri’nin mühendislik ve teknolojik buluşlarla ilgili eseri, Kitab fi Marifat El-Hiyel el-Hendesiye (13.yüzyıl), bir de Anadolu kökenli hekim Dioskoridis’in Materia Medica adlı botanik ve zooloji ile ilgili eseridir. Yine aynı yüzyılda yazılan Ayyubi’nin Varka ile Gülşah adlı edebi eseri önemli örneklerdendir.

Osmanlı minyatür sanatının gelişiminin ilk aşaması Fatih Sultan Mehmet’le başlayan oluşum evresidir. Osmanlı minyatür sanatı, farklı kültürlerden de aldıkları

³ Resim yapan, ressam anlamında kullanılmıştır. Arapçada resme tasvir denildiği için bu tabir meydana gelmiştir. Allah’ın isimlerinden biridir.

motifler ve etkileşimlerle kendine ait bir söylem geliştirme aşaması içerisinde 1750 yılından sonra sona ermiştir. (And, 2014)

Bu anlamda Fatih'in batılılaşma ve kültür kodlarına uygun bir sanat üretme endişesi güzel sonuçlar doğurmuştur. Bu dönemde Fatih Venediklilerden ressam ve heykeltıraşlar istemiş. Bu sayede gelen Bellini hem sultanla dostluk kurmuş hem de bu iş sayesinde günümüz içinde önemli olan eserler üretilmiştir. Bunlardan biri de Londra National Gallery'de bulunan Fatih'in yağlıboya portresidir.



Görsel 1.3. Gentile Bellini (1460- 1507), *Fatih Sultan Mehmet Portresi*, Tuval üzerine yağlıboya, 69.9 x 52.1 cm, 1480

II. Bayezid döneminde dönemin nakışta en önemli merkezleri olan Herat ve Şiraz'dan çokça esinlenilmiştir. Yavuz Sultan Selim döneminde çok az eser üretilmiş olmasına karşın fethedilen yerlerden değerli el yazmaları, önemli sanatçılar getirilmiştir. Şiraz'ı Akkoyunlulardan, Herat'ı da Timurilerden almış olan Safevi hükümdarı Şah İsmail'i yenen I. Selim, sürekli el değiştiren çok değerli el yazmalarını ve sanatçıların en

sonunda İstanbul'da bir araya getirebilmesi açısından önemlidir. Kanuni Sultan Süleyman döneminde ise minyatür altın çağını yaşamıştır.

Elliye yakın eser üretilmiş olan bu dönemde, özellikle devşirme sanatçıların eserlerinin sayısının çokça arttığına rastlanmaktadır. Aynı dönemde minyatür konusunda önemli nakkaşlardan bir Matrakçı Nasuh'dur.



Görsel 1.4. *Matrakçı Nasuh, İstanbul Minyatürü, 1532*

Tarihçi, matematikçi, hattat ve aynı zamanda sporcu da olan nakkaş, eserlerinin hem metnini yazıp hem resimlerini yapabilmektedir. İnsansız kent resimleriyle önemli bir türün ilk örneklerini vermiştir. Matrakçı'nın kent görünümleri yaklaşımına Osmanlı haritacılarında rastlanmaktadır. Portolano denen bu türün en bilinen iyi örneklerini Piri Reis vermiştir. Kitab-ı Bahriye buna iyi bir örnektir. Özünde iki boyutlu olan resim, üç boyutlu temsil oluşturmaya çalıştığı için haritayla benzerlikler göstermektedir. Bu yüzden, haritalar çok stilize edilmiş resimlerdir. (Hockney & Gayford, 2017)

Sürekli yükselişle ilerleyen Osmanlı minyatürcülüğü, Klasik Evre'de III. Murad ve III. Mehmet döneminde doruğa ulaşmış denmektedir. Hem tarihi hem sanatsal açıdan çok önemli eserler üretilmiştir. Sonraki evrelerde tarihi olaylarla paralel olarak düşüşe geçen Osmanlı'da, hem nitelik hem nicelik olarak eserlerin kalitesi düşmüştür. Bu süreçte

sadece dört yıllığına Sultan II. Osman hükmünde, nitelikli eserler üretilmişse de genele bakıldığında belirgin bir düşüş yaşanmıştır. (And, 2014)

İkinci klasik ya da Neo-klasik denem (1700-1750) yılları arasında ise heyecanını kaybetmiş olan minyatür tekrar canlanmıştır. Bunda Levni'nin çok büyük payı bulunmaktadır. Levni'nin üslubu, renkli ve incelikli detaylarla Lale Devri'ne çok uygun düşmüştür. Levni'nin Osmanlı haricinde minyatür geleneğine kattığı diğer bir önemli şey

ise; Batı'dan aldığı boyamada tonlama, gölge, kumaş kıvrımları gibi olgulardır. Levni'nin bir diğer önemi ise, sadece kadın ve erkek suretlerinden oluşturarak bir diğer nakkaşla birlikte ortaya çıkardıkları albümdür. Osmanlı'da suret fikrine verdiği önem ve buna sahip çıkması açısından iyi bir örnektir. 1750'den sonra Levni gibi nakkaşlarla doruğa ulaşan minyatür sanatı, artık bir daha yükselmeyecektir ve yavaş yavaş tekrarlar düşüp, azınlıkların kendince ürettiği bir biçime dönüşecektir. Bu dönemde halk içinde üretilen türler daha değer kazanacak, göz önünde olacaksa da onlarda Cumhuriyet'le birlikte hızlı bir çıkış ve iniş yaşayacak ve onların sonu minyatür gibi olacaktır.



Görsel 1.5. Levni (1703-1730), Sultan II. Mustafa, 1703-30, Topkapı Saray Müzesi, İstanbul

Minyatürde, tasviri gerçeğe yaklaştıracak her türlü öğeden vazgeçilmesi, perspektifte kaçış noktasız bir tasarıma olanak sağlamıştır. Bu olanak dâhilinde hiyerarşi yücelikle ilişkilendirilmiştir. Manevi anlamda dünyaya Tanrı'nın baktığı gibi görebilme endişesiyle her şeyi eşzamanlı tasvir edebilmeyi amaçlayan sanatçı hiçbir zaman figürlere gölge eklemesi yapmamıştır. Çünkü bu, aslına yapışık olan görüngü, kendi ışığını kesebilecek güçtedir.

Osmanlı Devleti'nin dört yüz yıl kesintisiz yönetim merkezi ve padişahların resmi ikametgâhı olan Topkapı Sarayı Hazinesi'nde sadece değerli taşları, mücevherleri değil resimli kitapları ve murakkaları da barındırmaktadır. (Bağcı, Tanındı, Renda, Çağman, 2012) Yazmalarla murakkalar arasındaki en önemli fark şudur; yazmalarda bağlı kalınması gereken edebi, tarihi ya da ansiklopedik bir bilgi mevcuttur.



Görsel 1.6. Şah Kulu Ejderha Yeşillik Üzerinde Aslan ve Anka Kuşu

Murakka denilen albümlerde ise; bağımsız, birbiriyle ilgisi olmayan resimler bulunmaktadır. Ayrıca albümlerde yalnızca nakkaşların değil, hattatların, Cetvelkeşlerin ve müzehiplerin de işleri bulunmaktadır. Minyatürde ilk portre örnekleri de vermiş olan Şah Kulu'ndan da bahsetmek gerekmektedir. Tebriz'den sürgün olarak gelmiş, Şah Kulu yepyeni bir üslup geliştirmiştir. Saz yaprağı, saz yolu, saz üslubu, saz yazma ve saz işlemek de denilen bu üslupta boyasız sadece mürekkeple uygulanan hafif dokunuşlarla uygulanmaktadır. Bunlara resim haricinde tarh, uygulayanlara da tarrah denilmektedir. Bu boyasız çizim manasındadır. Bu kompozisyonlarda birbiri içine geçmiş karmaşık düzende fantastik yaratıklar görülebilmektedir. (And, 2014)

Neden saz dendiğiyle ilgili çeşitli rivayetler bulunmaktadır. Saz kalemle yapıldığından deniyor olabilmekle beraber saz kelimesi eski Türkçe 'de orman anlamına geldiği de bilindiğinden, tarrahin da orman ressamı anlamına geldiği söylenegelmiştir.

Bu üslup Uzakdoğu resmi ve boşluk kavramıyla çok benzer noktalar içermektedir. Bu benzerliklere 3. Bölüm'deki Boşluk konusunda daha ayrıntılı değinilecektir.

Osmanlı nakkaşları ve Uzakdoğulu sanatçılara göre; varlıkbilimsel motifler nedeniyle, doğanın karşısında tefekkür içerisindeyken sadece gözümüzün belli bir anda görmekte olduğu kesiti yansıtmamız mümkün değildir. Çünkü onun etrafında ve sanatçının etrafında varolan gerçekliklere karşı kayıtsız kalınamaz, onlar yokmuş gibi davranılamaz. Bu bütünleyici ve birleştirici bakış resim çerçevesine giren öğelere bakışı etkiler. Onlar arasındaki hiyerarşi daha doğrusu uyum bu ilişkiye göre şekillenir. Bu dönemlerden sonra yazının süsü ve ayrılmaz bir parçası olan resim, yazıdan kopup kendine ayrı bir sayfa, yazıyla arasına bir mesafe talep etmeye başlamıştır. Ufuk çizgisinin aşamalı olarak aşağı indiği görülmektedir. Açılan bu yeni boşluk beklenmedik bir şekilde yeryüzü varlıklarının işine yaramıştır. Çeşidi artan varlıklara, derinlik etkileri ve gölge oyunları eklenmeye başlamıştır. Ferdiyet kazanan figürlerle minyatür sanatı farklı bir ruh kazanmış ve geleneksel ufku aşmıştır. Yaklaşık aynı dönemlerde resim Doğu'da kendini yazı ile birlikteliğinden hem yazı-resim hem de murakkalar yoluyla ayırıp özerk bir yaşantı kurmaya çabaladığı sıralarda, Avrupa'da resim özellikle Flaman'larla başlayan kitap bezemeciliğine yeni adım atmıştır. Yazı bilmeyen Hristiyanlar için önemli bir yere sahip olacak resim yazıyla yeni birliktelik kurmuş ve kendini şemalaştırmıştır. Henüz özerk bir anlatım alanı yoktur. Amacı, görünürü görünmeze, bedenseli tinsele doğru zihinsel aşmayı öğretebilmektir. Banu Mahir'e göre; 17. yüzyıl ortalarında yazısız varolabildiğini anlayan resim, murakkalar sayesinde özerk alanını korur ve sürdürür. Böylece yazının ve sözün eki olmaktan çıktıktan geriye sadece mürekkep kalır. (Taburoğlu, 2013)

1.2. Figür Kısıtlamalı Üretim

Suret ve put konusunda net bir tavır olmaması İslam âlimlerini düşündürten konulardan biri olagelmıştır. Bu manada İslam sanatı tevil⁴li yollarla resim sanatına yönelmiştir. Bunun sonucunda girift, okunması güç, istifli yazılar suretin yerini almıştır. Böylelikle yazı ile yapılmış resimlerle benzerlik yerini simgelere bırakmıştır. İsim ile resim benziyormuş gibi düşünülmüştür. Dolambaçlı yollardan ilerleyen bu tür, sureti ve siret⁵i fikrinden hareketle yeni endişeler ortaya koymuş ama bir yandan da çok etki uyandırabilmiştir. Bilmeceye dönüşen bu tılsımlı yazı-resimler birleşik sanatın en büyük kazancı olmuştur. Bir yandan biçim bozarken bir yandan suret tasviri üreten bu tür resimler, insanın suretlerin en güzeli olarak yaratıldığını söyleyen İslam dini için, aslında fitratına uygun değilmiş gibi görünse de arkasında Hurufilik⁶ bulunmaktadır. Hurufilik de bâtını (içrek, gizli) inançlar içerisinde olmasından ötürü remizlerle dolu bir sanatın perdesini aralayacağına inanılıyordu. Hurufilik; yalnızca insanın değil, canlı ve cansız her şeyin, temsillerinin harflerden oluşarak üretilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu inancın bir ucu Alevi nefeslerinde izine rastlanan tenasuh⁷ inancına dayanmaktadır. Bu düşünceye göre; Allah yarattığını bozmaz, onu kalıptan kalıba sokar. İlmi-i teville göre, harflerde insan yüzünü bulmak en büyük ilimdir. Bunu bilen, insan yüzünün ululuğuna erer. Çünkü bu yüz *didar*⁸ ı hatırlatır. (Aksel, 2010) Suret geniş anlamda incelendiğinde görürüz ki, insan sözlerine yazı ile suret verebilmektedir. Yazı, sözün resmidir. (Aksel, 2010) Bu manada, meleklerin suret olan eve girmemesi düşüncesinin beraberinde, şeytanın da ayet ve hadis olan eve girmemesinden bahsedilebilir.

Kalıptan başka bir kalıba geçmenin görsel temsilini sunan Hurufilik'te sanatçılar kalıplaşmış biçimlerden sıyrılıp farklı biçimlerde düşüncelerini ifade edebilecekleri de bir

⁴ Söz veya davranışa başka bir anlam vermek

⁵ Arapça seyir kökünden gelir. Gidiş, yürüyüş, yaşam tarzı, ahlak anlamları vardır. (Nişanyan Sözlük)

⁶ Adını Arapça hurûf (Türkçe "harfler") kelimesinden alan, kutsal metinlerde harf ve kelimelerin sayısı, sırası ve diziliminin belirli şifreler barındırdığı iddiasıyla bunlardan ve kelime, cümle veya cümlecikleri oluşturan harflerin ebced değerlerinden metnin düz anlamı ile ilgili olmayan, telmih, ima, işaret gibi ikincil anlamlar çıkartan ve bu anlamlar üzerinden yeni anlayış ve kavrayışlara yol açan yaklaşımlara verilen addır. İran'da XVI. Asır sonlarında Fazlullah-ı Esterebadi (1340-1394) adında biri tarafından geliştirilen felsefi ve tasavvufi bir nazariye ve bu nazariye etrafında şekillenen tarikattır... Birçok tarikata sızdıkları gibi, Osmanlı dünyasına da nüfuz eden, hatta saraya sokularak Fatih Sultan Mehmed'i etkileyen Hurufiler, Vezir Mahmut Paşa'nın girişimiyle şiddetli bir şekilde cezalandırılmışlardır. (Aksel, 2010)

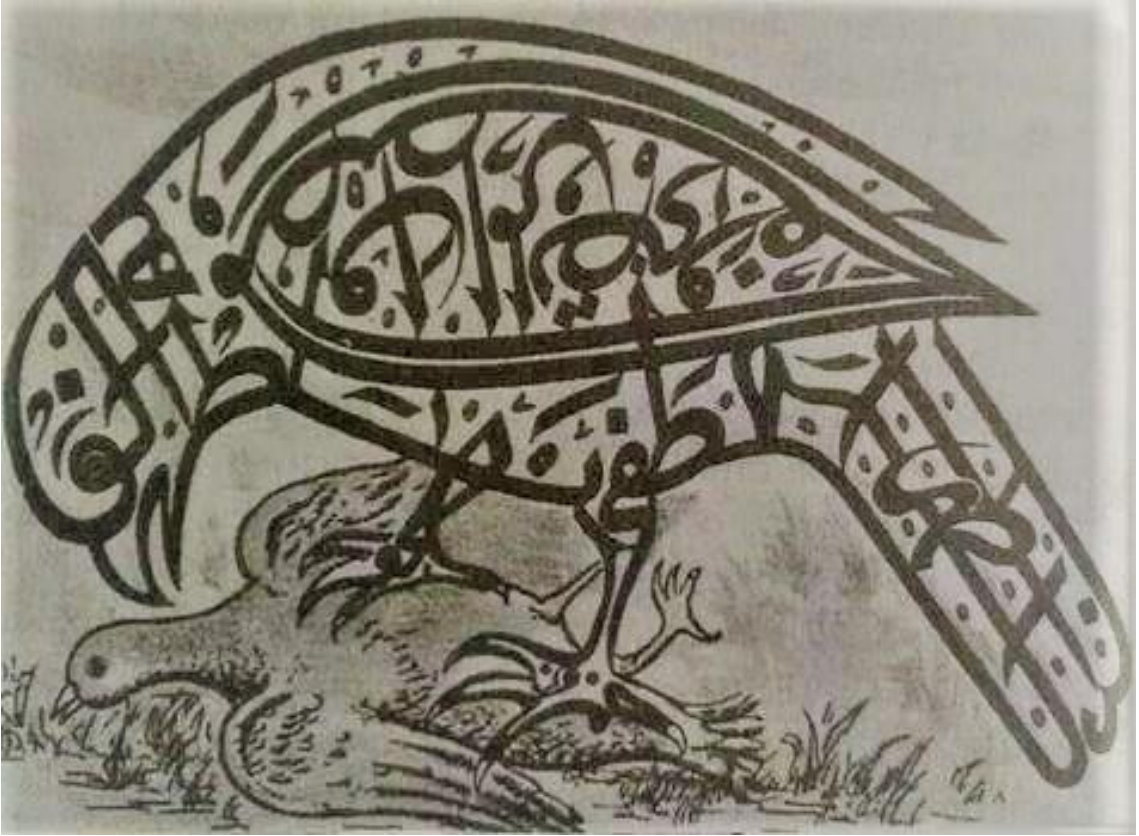
⁷ Reenkarnasyon: İnsan öldükten sonra ruhunun başka bir kılıfta varlığını sürdürmesi. (Aksel, 2010)

⁸ Yüz, çehre. Tasavvufta Allah'ın müminlere vaat ettiği görünüşü, tecellisi anlamına gelir. (Aksel, 2010)

yol bulmuşlardır. Bu inanca göre Kur'an'daki en derin sırlar huruf-ı mukattaa⁹da gizlidir. Âdem'in yaratılışında da bu inancın izleri görülür.

“Tanrı meleğe Âdem'in kalıbının yapılmasını bildirdi, melek “Yarab, benden önce bir Âdem yaratmadın ki ona göre kalıbını yapayım!” diye yalvarınca Tanrı ona “Levh-i Mahfuz¹⁰a nazar kıl, habibimin ismi kudret kalemi ile burada yazılıdır, ona göre Âdem'in kalıbını yap, diye emredince melek arşa bakıp Levh-i Mahfuz üzerinde Muhammed adını gördü. Başını, vücudunu bu harflere benzeterek yaptı. Kısas-ı enbiyaya göre insanların en güzeli Âdem'dir.” (Aksel, 2010)

Harfler sözün resmi olunca, insanın da resmi olmuş olur. Hurufilikte insan harf biçimini almıştır. (Aksel, 2010) Bu putlaşmış olan suretin kutsallaşması, itibar kazanmasını sağlamıştır.



Görsel 1.7. Anonim bir yazı resim (Aksel, 2010)

Türklerde genellikle sanatlar dini bir zorlamadan uzak ama inançla ilişkili üretilmiştir. Bu düşünceyle sadece cansız değil canlı varlıkların da yazı biçiminde görülmeleri mümkündür. Gerçekten uzaklaşmak adına kaçındıkları gölge ise,

⁹ Kur'an'da yirmi dokuz sûrenin başında yer alan ve isimleriyle telaffuz edilen harflerin ortak adı.

¹⁰ Allah tarafından takdir edilen, olmuş ve olacak her şeyin yazılı olduğu kabul edilen levha

putataparlara benzememek için değil, resmi karartmamak, lekelememek içindir. Önemli olan İslam ve Türk Dünyasında resmin yasaklanması değil, resmin Doğu'da Batı'nın anlayamayacağı biçimler almasıdır.

Bu anlamda Anadolu insanı, resme ulaşmak için farklı yollara aramaya vermiştir kendini. Bu endişeyle özellikle tekke içinde arayış içinde olanlar tarafından *yazı-resim* doğmuştur. Elbette, bu yazı-resimler için sadece resim ihtiyacını gidermek amacıyla yapılmışlardır diyemeyiz. Çoğu yazı-resimler, usta hattatlar tarafından yapılmadığı için, hat sanatı açısından çok değerli görülme de, kültür tarihimiz içerisinde önemli bir yere sahiptir. Çünkü üretilmiş oldukları çevrenin dünyaya bakışlarını, Allah, doğa ve insan anlayışlarını yansıtmaktadırlar. Saraydaki minyatürlere nasibini alamayan halk için, yazı-resim çok uygun düşmüştür. Halka hitap eden bu üslup genel olarak usta hattatlar tarafından rağbet görmese de pek çok ustanın denemeleri mevcuttur. Ciddiye alınmayan halk resimleri uzunca bir dönem farklı şekillerde hor görülmüş, kıymet görmemiştir. İlk defa Cumhuriyet'le kısmen değer verilen halk resmi geleneği başlatanlar olarak tarikat ehlinin varsayılması, halk resminin yanlış anlaşılmasına sebep olmuştur. Bu yanlış anlaşılmanın ardında yatan kendince haklı birçok düşünce de mevcuttur. Buna rağmen yine de yazının tekrarlarının vermiş olduğu bunalımdan çıkmak isteyen Türk sanatçılar, kendilerini resimlerin tılsımlı cazibesine kaptırmışlardır. Yazı bu yüzden dolambaçlı bir resimdir. Çünkü hem bu cazibeye kapılıp hem de ruhundaki son endişeyle, bambaşka bir tasvir üretmişlerdir. Bu tasvirlerinde duygularını, bitkiler ve geometrik şekillerle öyle bir bezemişlerdir ki, muhteşem *tezhipler* yaratmışlardır. Bu görüş temelinde yazıdan resme geçilmiştir. Canlı varlıkların suretleri bu manada kâğıda dökülmüş ve bunların kutsal yerlere yerleştirilmesi sorunu ortadan kalkmıştır. Resimlerde birebir benzeşme kaygısı güdülmendiğinden yoruma daha elverişli bir tür oluşmuştur. Biçimler ufak tefek değişikliklerle yeniden üretilmişler ve bu da toplumdaki birleşik düşüncelerin bir yansımasıdır. Böylece halk kendi inancına ait resimleri kutsal mekânlarda da görebilmeye başladığında, kendine ait olan bu türü kolayca benimsemiş, ona gönül bağlamıştır.

Uygarlıklarda resim geleneğini ayıran en büyük endişelerden biri yüzün kutsallığına bakıştır. Bu kültür, ebediyet, kutsallık, inanç gibi endişelerin insanda nasıl farklı bakmalara yol açabileceğinin ispatıdır. Müslümanlıkta insan resimlerinin hoş görülmemesinin özelinde kutsal kişilerin resmedilmemesi özellikle daha günah olarak görülürdü. Bunun yerine hilyeler tutarlardı.

Hiz. Âdem'den başlayarak tüm peygamberlerin suretleri ifadelendirilirdi. stte besmele, ortasında bir dairede hilal içinde peygamberin sureti, altında ise nesih yazı ile peygamberden bahsedilmekteydi. Eski tabirle üstte suret, altta sireti yer alırdı. Hilyenin en temel özelliği, kişisel beğeni yargısında bolca çeşitlilik göstermesidir

Okuyan her Müslüman, düşünce dünyasında kendince bir peygamber resmi oluşturabilmektedir. Böylece ana hatları belli, ayrıntıları okuyana bırakılmış, yaşadıkça şekillenmeye devam edebilecek bir peygamber resmi oluşmaktadır.



Görsel 1.8. Hiz. Muhammed'in fizikî ve ahlâkî özelliklerin sözel olarak betimlendiği bir Hilye-i řerife.

(Hasan Rıza Efendi, İstanbul, 1900–1901)

Bu, herhangi bir insana ait resim çizimi açısından varılacak son nokta olarak düşünülebilir. Türk sanatında hilyeler önemli bir öneme sahiptir. Resim-yazı birlikteliğinin en önemli örneklerinden olan bu türler genelinde, yazının Türklerde en güzel şeklini bulduğundan bahsedilmektedir ve bu manada, “Kur’an Mekke’de indi, Mısır’da okundu, İstanbul’da yazıldı” denmektedir. (Aksel, 2010)

Türk ve İslam kültürlerinin ayrı ayrı gelip buluştukları coğrafyamızda tarihi süreç içerisinde yaşanan çeşitli olumlu ve olumsuz etkileşimler toplumların yaşayış biçimlerini ve tercihlerini şekillendirmiştir. Her kültürden kendisinde bir sembol, bir imge barındıran geleneklerimiz varolabilmek, farkındalık yaratabilmek ve tabi ki hayattan tat alabilmek için sanat eserleri üretmişlerdir. Bunların üretimi teknik olarak belli kriterlere bağlı olsa da, manevi olarak karmaşık bir süreçtir. Kişinin toplumdan ziyade kendini tanımlayabilmesi ve ifade edebilmesini gerektirir. Kendi içinde yaşadığı bu serüvende tercihleriyle toplumun zevkini de şekillendiren sanatçı büyük bir öneme sahiptir. Yakındoğu eksenli kültürde, sanatçı iç yolculuğu sayesinde içinde yaşamış olduğu topluma da ivme ve vizyon kazandırmıştır. Bu sorumluluğun endişesiyle ürettiği her imge, topluma ve yaşantıya dair semboller taşımaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. AVRUPA EKSENLİ GÖRSEL KÜLTÜRDE İMGE ENDİŞESİ

2.1. Benzeşmeyen Benzeşim

“Tablo, aslını görmek kudretini gözlerimden alacak kadar mı beni sarsmıştı?” (Ali, 2015)

Rönesans'ta, İncil'den hikâyeler resimlerin ana konusunu oluşturmaktadır. Yüz, genel olarak bir resmin konusu değildir. Ön Rönesans'ta ikona adını verdiğimiz türde “yüz” resimleri, Tanrı'nın insana bakışıdır. Kutsal olan tarafından görüldüğünü düşünen günahkâr, kiliseye gidip o muhteşem sanat eserlerine baktığında onların sanatsal değeriyle değil, kendisine bakan bir çift göze odaklanır. Gözlerin nazarını alan insan, maneviyatını güçlenmiş hisseder. Bakışın gücüyle aslında inancın gücüyle, kendine terapi uygulayan insan, bu güç karşısında teslim olur. Kendini Tanrı'ya teslim eder. Çünkü merkezi perspektif, insanın Tanrı'nın içinde olmasına izin verir. Tanrı'ya, evrene, resme, temsile, gösterilene, gösterene, bakana dâhil olan insan, ilerleyen dönemde de kendini bu bakıştan kurtarmanın yolunu bulamayacaktır. Camera obscura ile birlikte merkezi perspektif ve resmetmeyi tek göz ile bakma pratiğine indirgeyerek, Batı'da tüm resim geleneğini şekillendirmiştir. Camera obscura Doğu'da icat edilmesine rağmen doğu insanı değil, batı insanını hâkimiyeti altına almıştır. Batı kültürü geliştirmiş olduğu teknik olanaklar sayesinde daha yaratıcı çözümler üretebilmiştir. Fakat bu yaratıcılık kodları yüzünden aynı zamanda, kendilerine görünmez sınırlar koymuşlardır. Bir alet aracılığıyla bakma pratiği sebebiyle Batı Resim Tarihi, sınırları tahmin edilebilir kompozisyonlar içerisinde oluşumunu sürdürmüştür. Bu sınırlara dâhil olmayan Doğulularda peki ne vardı ya da ne yoktu da onlar da “yüz” resmi bu şekilde ilerlemedi. Çünkü doğuda yüze bakan insan onun gücünün kudretinin farkındadır. Bu yüzden ona boyun eğeceği endişesinden dolayı, kendini kaptırmak yerine bir temsilini üretebilmiştir. Bakmak ve görmek üzerine “Kutup Ekspresi” adlı filmde geçen bir tespit, Batı ve Doğu kültürünün konuya bakışıyla ilişkilendirilebilir niteliktedir. Buna göre denebilir ki; batı insanına göre “Görmek inanmaktır”, Doğu insanına göre ise “Dünyanın en anlamlı gerçekleri göremediklerimizdir.”¹¹ Buradan hareketle bir fikre inanmak için görmenin şart olmadığını bilen Doğu insanı için sezgileriyle hareket etmek esastır. Çünkü Batı'da o dönemki yaygın düşüncenin aksine “akıl yanılabilir”.

¹¹ “Kutup Ekspresi”, film, yön: Robert Zemeckis, 2004, süre: 1' 40''

Beşinci veya altıncı yüzyılda, sahte olduğu düşünülen Dionysius Aeropagita, ikona konusunda Ortaçağ tahayyülünü şekillendirmiştir. Ona göre *eikones* (imgeler), *eiko* ile her ne kadar benzeş görünse de, iki tür imge birbirinden ayırt edilmelidir. Bunlardan ilki temsil ettiği nesneyle benzeş olduğunu varsayarak haysiyetten ve hürmetten uzaklaşırken, ikincisinin; imgenin kurmaca içeriğini imkânsızlık ve saçmalık aşamasına vardırıldığından bahsetmektedir. Buna da *plattomenos*¹² demiştir ve bu türden bahsederken karmaşık, biçimsiz, uygunsuz, tutarsız, benzeşmeyen gibi nitelikler kullanmaktadır. Bütün bu sıfatların, *eikones*'i benzeşim ilkesinden kopararak benzeşmeyen bir benzeşim oluşunu ve tersinden bir yolla görünmeyen ne olduğunu değil, ne olmadığını açıklamaya yaradığını dile getirmektedir. Gösterilen ile benzeşmeyen bir imge; İnsan gözünün gücü, tanrısal ışığı ya da tanrısal görüntüyü görmeye yetersiz kalsa bile, tanrısal ışık evrene zuhur¹³ ve sudûr¹⁴ ettiği için, “ikona öğretisine göre- tanrısal ışıkla insan gözü arasında yer alan kutsal figürler, kiliseyi temsil etmektedir. Bu figürler, hem fiziksel olarak görülebilir hem de gayb¹⁵le zuhuru kesiştirmişlerdir. İkonada Meryem Ana'ya bakınca Oğul, İsa'ya bakınca Baba ve Kutsal Ruh görülmesinin sebebi sudûr öğretisidir. İkona tanrısal ışıktan pay aldığı için, insanlar tanrısal ışığın tersine bir hareket yaparak görüntüyle bakışırsa onun ötesine uzanabilir, görüntünün ardındaki aşkınlığa onun yansımaları seyrederek dâhil olabilmektedirler. Tanrısal ışığın gözden çıkarak ikonaya değil, ikonadan çıkarak göze geldiğine inanılmaktadır. Bu yüzden amaç, ressamın tanrıyı nasıl gördüğünü göstermek değil, ikona önündeki kişinin tanrısal ışığa görünür kılınmasını sağlamaktır. İstenen, tanrının insana duhulü değil, insanın tanrıya duhulüdür. Bu yüzden ikonadaki perspektif tersten perspektiftir. Tersten perspektif daha çok kişiye ait bir olgudur. Hareket ediliyor demektir çünkü nesne çift taraflı görünmektedir. Kişiye yakın olan aslında orta noktadır. (Hockney & Gayford, 2017) İkonalarda, manyetik alan çizgileri gibi görev yapan görünmez çizgiler bulunmaktadır. Bu çizgiler öznenin gözünden resme açılmaz ve resmi göze açılan bir pencereye dönüştürmezler bunun yerine sonsuzluktan bakan tanrının gözüne doğru yansılar. Böylelikle kişi figürlerin görünmeyen yanlarını da görebilmektedir. İkona, tanrısal ışığı görünür kılmak yerine, bakan gözü içine alır, içine çeker. Bu yüzden çoğul kaçış noktası mevcuttur.

¹² Bu, inşa etmeye ve plastik sanatlara ilişkin bir kurgudur.

¹³ Hakk'ın isim ve fiillerinin âlemde tecelli etmesi anlamında tasavvuf terimi (İslam Ansiklopedisi, 2013)

¹⁴ Varlığın mutlak birden çıkıp bir sıra düzeni içinde evreni oluşturması anlamında felsefe terimi (İslam Ansiklopedisi, 2009)

¹⁵ Akıl ve duyular yoluyla hakkında bilgi edinilemeyen varlık alanı (İslam Ansiklopedisi, 1996)

İmgenin tanrısal ışığı simgelemek ve ikame etme yerine, sadece onun imgesine uygun gerçekleşmesi yani anıştırmasıdır. Bu süreç benzeşmeye değil, benzeşmemeye dayanır.

İkonografinin, ikonografiye meydan okuyan diğer yüzünün hareketidir. İkonaları savunmak için ikonaları yıkmak fikri doğmuştur. Görünenin ardından görünmeyen, benzeşimin ardından benzeşmeyen aranışı mevcuttur.



Görsel 2.1. Triptik: *Madonna ve Çocuk, Müjde*, 13. yüzyıl ortalarında, Ahşap panel üzerinde tempera, 42.2 × 52.2 × 5.5 cm, Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi

Tanrısal ışığa görünür olmak için, aşkınlığı kendiyle benzeştirmezse bunu yapabilecektir. Fakat burada şöyle bir çelişki açığa çıkmaktadır. Tanrısal surette yaratılan, tanrısal aşkınlığa benzeşmemeye çalışan insan bedeninde (Meryem Ana) dünyaya gelen tanrısal aşkınlık olgusu mevcuttur. Buna göre kişi nasıl benzeşmeyen bir benzeşim yaratacaktır? Aquinolu Aziz Thomas'a göre, bütün varlıklarda tanrısal bir benzeşim görülse bile, insan harici varlıklarda bu benzeşimin izi görülebilir çünkü insanda akıl yetisi mevcuttur ve bu yüzden imgesel bir benzeşim içermektedir. Böyle bakınca insan

bedeni, hem tanrısal suret hem de tanrısal dokunuşun izini taşıyan varlıktır. Bu manada, İsa hem tanrı hem değildir. (Sayın, 2001)

İkonanın kendi gerçeğiyle yüzleşirken geçirdiği dönüşüm sürecinde, ikonkırııcılardan da (ikonoklast) bahsetmek gerekmektedir. İkonkırııcıların en bilinen düşüncesi, canlı varlıkların resmedilmesine engellemeye aittir. Buna kesin ölçütler getirmişlerdir. Resim başka bir şeyin temsili olmamalıdır. Süsleme, bezeme ve dekorasyona hizmet etmelidir. Örneğin bir Gotik Katedral, göz alıcı ve debdebeli yapısıyla kutsal olanı gölgeleyerek onun hakkından pay almaktadır. İkon kılığındaki her biçim, kendi içinde kutsala yöneleni toplamakta, yapısıyla oynayıp ve böylelikle ibadetin ruhunu lekelemektedir. Böylelikle kutsala yönelen yanlış yola sapmakta ve farketmeden aslolana değil, kutsallık biçimlerine ve putlara tapmaktadır. Bu nedenle azizlerin ikonları veya kutsal figürler gibi iki dünya arasındaki geçiş biçimlerine ait suretlerin yok edilmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu sadece maddesel temsillerin yok edilmesi amacı ile değil dünyevi olanlara kendini kaptırmamak adına da yapılmaktadır. (Taburoğlu, 2013) Bu noktada Hristiyanlığın içinden çıkmış ve çoğunlukla müslümanlaşmış bir topluluk olan Bogomiller'den bahsetmek yerinde olacaktır. Bogomiller, Ortodoks ruhban sınıfına karşı çıkmışlardır, Tevrat'ı, Meryem'in kutsallığını kabul etmemişlerdir, kilise ayinlerine inanmayıp, ikonlara ve haça saygı göstermemişlerdir. İkonaların, putperestlikle ilişkili olduğuna inanmışlardır. Bu konuda Protestanlarla daha yakın bir düşünce içerisindeyler. (Hodziç, 2007) Protestanlığın kurucusu Martin Luther'de kiliselerden resim ve heykelleri kaldırtmıştır. (İslam Ansiklopedisi, 34, 2007) Çoğunun müslümanlaşmasında ikon kavramı konusundaki benzer anlayışlar bulunmaktadır. Bosna-Hersek'te bulunan Bogomiller, Osmanlı hâkimiyetine girince ikon adı altında aslında aracı kutsal kişiliklerin putlaştırılmaması gerektiği konusunda hem fikir olmaktan dolayı Müslümanlığa çabuk adapte olmuşlardır. (Sancaktar, 2015)

Malik Aksel bu konuda asıl katı yasağın, Yahudilik (On Emir'den biri) ve Hristiyanlıkta olduğundan bahseder ve örnek olarak Zebur'u vermektedir. Zebur, put yapan ve tapanların onlara benzetileceğini buyurmaktadır. Aziz Pavlus¹⁶ döneminde, kiliselerde heykellerin ve ikonların tahrip edildiğinden, resmin ise Rönesans döneminde

¹⁶ Helenistik kültürle yetişen bir Yahudi olan Aziz Pavlus, İsa ve havarilerine karşı bir direniş, şiddet ve zulüm yanlısıyken, yaşadığı doğaüstü bir deneyim sonrası İsa'nın tarafına geçmeye karar vermiştir. İsa'nın havarilerinden biri olduğunu söyleyen fakat aslında İsa'yı hiç görmemiş olan Aziz Pavlus'un mektuplarının (M.S. 47-59) günümüz İncil'inin ana kaynağı oluşturduğu düşünülmektedir. (Ata, 2017)

asıl manasına kavuştuğu zamanda bile, Floransa kralı ve din adamı Savonarola'nın resimlerin günah olduğunu ileri sürüp meydanda yaktırdığından bahsetmektedir.



RENOUNCING THE VANITIES BY ORDER OF SAVONAROLA.

Görsel 2.2 4 Şubat 1497'de Savonarola emriyle yakılan kitap, resim, heykel, ayna ve müzik enstrümanları

Bu konuda ise; Kur'an'da böyle bir yasak bulunmadığını ifade etmektedir. İslam'ın ilk devirlerinde resimlerin günlük yaşamda, eşyaların üzerinde sıkça kullanıldığını bahseden Aksel'in tespitine göre; kiliselerdeki ikon ve resimlerin Hristiyanları nasıl etkilediğini gören Müslüman toplumlar için, bu durum ibret olarak temkinli davrandıkları bir bahis olmuştur. Resimlerin gücünden etkilenen Müslümanlar bu endişeyle, medrese çevrelerinde zamanla bu konuda daha hassas davranmaya başlamışlardır. Böyle düşünen toplumların kendi içinde de farklı görüşler mevcuttur. Bazıları bir resme dönüşen her çizgiyi bid'at¹⁷ görürlerken, bazıları gölge olmayan resmi kabul etmişlerdir. Bir yandan sadece cansız şeylerin resmini kabul edenler de bulunmaktadır. (Aksel, 2010)

Kutsal biçimlerin bu ikircikli yapısı ikon ve idol kavramları ilişkisini de akla getirmektedir. Kutsallığın sunumu hatta kendisi sayılabilen ikonlar, ikonik mevcudiyetin

¹⁷ Aslen dinde olmayıp sonradan ortaya çıkan yeni adet ve uygulamalar (Luggat Osmanlıca Türkçe Sözlük)

önüne geçerek idolleşirler. İkonkırııcılara göre, göz dikilmemesi gereken varlıklara yanlış bakma sonucu ikon, kutsal olanla özdeş olup idole dönüşür ve onun yerini doldurabilmektedir. İkonkırııcıların bu noktada Platon'dan feyz aldığından bahsedilebilir. Çünkü hakikat ve gölgesi arasındaki mesafe korunmalı inancı mevcuttur. Bu manada ikonlar, idoller ve benzeşim yaratan resimler, hakikatin yanlış yorumlanmasına ve batıl inanç biçimlerinin davet edilmesine sebep olmaktadır. Kutsal şahsiyetler ve varlıklar bir çerçevede hapsedilmemelidir. Özellikle maddesel bir mevcudiyet taşıyan tüm sunumlar, hakikatinden ayırt edilebilmelidir. Çünkü ikonlar, kutsal olana nazar değmesine sebep olurlar. Nazar burada önemli bir noktadadır. Öyledir ki, ikonseverler için ikon, kutsal olanı gözden koruyan, nazardan uzak tutup koruyucu perde işlevi gören bir ara biçimdir, bir çeşit nazarlıktır. Bu noktada ikonseverler için ikonun neden önemli olduğu ile ilgili eklenebilecek bir şey daha vardır. O da; Büyük Gregor'un söylediği gibi, ikonların yazı bilmeyenlere yönelik kutsal kitapla ilgili meseleleri anlatmaktaki önemidir. (Taburoğlu, 2013)

2.2. Benzeşen Benzeşim

Kültürleri şekillendiren yüz; mizaçtır, ruhtur, vücudun simgesidir. Bir insanı düşündüğümüzde ilk akla gelen görüntüdür, yani imgedir. Yüz; nazardır, bakıştır, bakmadır. Nazar, başkasının kendini temel ifade yoludur. Bu kişiye, başkasının duyumuna maruz kalma ve onun ifadesini ayırt edebilme durumunu yaşatır. Kişiyi kendi nazarının nesnesi yapan başkası, bir öznelik, kendilik taşımaktadır. Görünür davranışlarında anlamlar, işaretler, görüngüler yer almaktadır. Nazar, başkasının niyetinin, yöneliminin ifadesidir. Nazar, başkasının işaretidir. Sartre'ın kavramlarıyla söylersek, kendinde-varlık içerisinde biçim bulmuş, kendi-için-varlık olmanın kararlılığını taşıyan bir kendiliğin dile gelmesidir. Başkası ve onun nazarı, kişinin bilinciyle karşılaşmaya, duyum alanına girmeye, önce varlığını bozmaya sonrasında yenilemeye açık bir varoluşun izidir. Kişi, nazar erdiğinde kibirli ve tekbenci özneliğindeki nesneliği fark edebilecek bir dışarıdalık edinmektedir. (Taburoğlu, 2012) Yüz aynı zamanda görmedir çünkü hem gören hem görünendir. Görünendir; çünkü sureti vardır. Görünen, karşısındakinin ruhuna nazar edebilir. Nazar, öyledir ki ruhu deler. Karşılıklı gören ve görülen olur. İmge ve göz arasındaki bu derinlik ve mesafe bir bakışım oluşturur. Göz ile bakışı özdeşleştirmeyen bu bakışım alanı; kapadıkça gösteren ve gösterdikçe kapatan

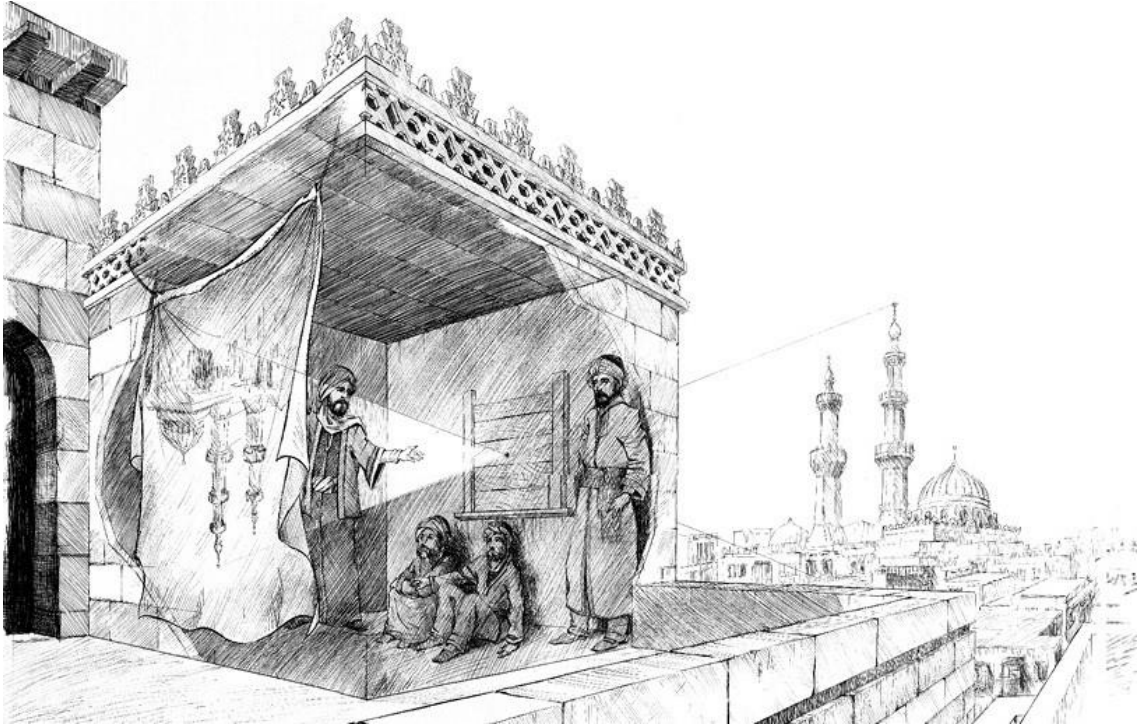
yapısıyla Yeniçağla birlikte kaybedilirken bu anlayış bambaşka bir bilgiye evrilmiştir. Bu alanda model ile imge, görünen-görünmeyen ve gösteren-gösterilen şeklinde bir olmuştur. (Sayın Z. , 2013) Bu da imgenin artık benzeşmeyen bir benzeşim olmaktan yani çifte varoluşundan vazgeçmiştir. İmge artık mekânında görünmeyen bir alan bırakmadığı için imge olmayı hak etmektedir ve panoda artık tablo olmuştur.

Camera obscura günümüz sinema, fotoğraf gibi görüntü teknolojilerinin temelidir. Kelime manasıyla “karanlık oda” demek olan camera obscura, İbnü'l-Heysem (965-1040) tarafından icat edilmiştir. Başyapıtı *Perspectiva* 'nın Latince çevirisi Optik, Batı'da en büyük yankı uyandıran eserlerden biridir. Araştırmalarıyla bilimsel yöntemin öncüsü, psikolojisi ve estetiğiyle dönemin kültürünün dünya görüşüne de ifade kazandırmıştır. (Belting, 2012) Camera obscura, Yeniçağ'a ait görme pratiğini özne ve dış dünya ilişkisini çok net simgeleyen bir cihazdır.

İbn'ül Heysem'den önce El-Kindi, Aristoteles gibi düşünürler tarafından bir delikten geçen ışık huzmesiyle ilgili teoriler üretilmiştir. Bunlardan biri; ışığın gözden çıkıp nesneye gittiğini savunur ve buna gözüşini kuramı denir. Diğerinde ise ışık nesneden çıkıp göze gelir diye düşünülür ve buna da nesneşini kuramı denir. Antikçağda geliştirilmiş bu çalışmalar Ortaçağ İslam Dünyası'nda bir miras olarak alınıp, geliştirilmiş ve daha ileri noktalara taşınmıştır. Ancak görme ile ilgili çığır açıcı katkıyı İbnü'l-Heysem yapmıştır. Farklı şartlarda ve maddelerle yaptığı deneyler sonucunda ışıkla ilgili fikirlerini Kitab el-Menazır adlı eserinin ilk üç kitabında ve Işık Üzerine adlı eserinde toplamıştır.

İbnü'l-Heysem'e göre; ışık ışınları, ışık kaynağından çıkarak çevresindeki her nesneye ve ortama doğrusal çizgiler halinde yayılır. Işık kaynağının etrafında ise bu doğrusal ışıklardan kaynaklanan saydam bir küre oluşur. Işıkla ilgili bu önemli bilgiyi keşfeden Heysem karanlık oda deneyinden de yine aynı kaynaklarda bahseder. Işık kaynağından gelen ışınların karanlık bir odada bulunan delikten içeri girmesiyle, içeride bulunan bir kişi ışığın doğrusal bir çizgi halinde ilerlediğini net bir şekilde görebilir. (Topdemir, 2003) Nesneden yansıyan ışınlar, camera obscura üzerindeki delikte toplanır ve birleşir böylece camera obscuranın içinde, deliğin tam karşı yüzüne çarpan ışınlar, nesnenin alt-üst ve sağ-sol ters daire şeklinde görüntüsünü aktarır. (Dursun, 2012) 13. Yüzyılda İngiltere'de büyütecisi keşfeden Roger Bacon(1214-1294), güneş tutulmalarını izlemek için camera obscuranın güvenli olduğundan bahsetmiştir. İllüzyonist Arnold Of Villanova (1238-1314) camera obscura yardımıyla bir grup insana eğlence amaçlı canlı

performans görüntüleri izletmiştir. Benzer bir fikir olan gölge oyunu 11. Yüzyılda Memlûklülerde bilinmektedir Kanuni Sultan Süleyman'ın babası Yavuz Sultan Selim, oğlunu eğlendirmesi için birçok Karagöz oyuncusunu Osmanlı topraklarına getirmiştir. (And, 2014) Işığın farklı kullanımın örnekleri görülebilen bu yaklaşık 1400lû yılların ortalarında nakşedilmiş olan minyatürlerden bazılarının özellikle St. Petersburg Ahmedisi'nde, Osmanlı coğrafyasında hâkim genel boyama üslubu kullanarak optik perspektif kullanımıyla yanılsama oluşturma çabaları olduğu bilinmektedir. (Bağcı, Tanındı, Renda, Çağman, 2012)



Görsel 2.3. İbn'ül-Heysem'in Camera Obscura icadını gösteren çizim

Mercekten baş aşağı gelen görüntüyü ise, Alman astronom Johannes Kepler (1571-1630) 45 dereceyle yerleştirilmiş bir aynayla çözer. Camera obscura terimini ilk kez literatüre sokan Kepler'in, sonrasında taşınabilir şekilde tasarladığı ve çadır benzeri bir yapıya dönüştürdüğü camera obscura fikri, ressamlar tarafından çokça tercih edilmiştir. (Turan, 2011) Ressamlar tarafından tercih edilmesinin sebeplerden biri görüntünün birebir kopyasını çıkartarak hiçbir yanlış çizim yapmadan doğayı yüzeye doğru bir şekilde aktarabilme endişesiydi. Bu endişe sayesinde Floransa'da resimde perspektif icat edildi. Rönesans'lı sanatçılar bu görme teorisini alıp bir resim teorisine dönüştürdü. Camera obscura sayesinde “analog” bir resim yapma endişesinde olan

Rönesans’lı sanatçılar için bu teori dönüşümün nedeni, bilimsel değil kültürel idi. (Belting, 2012)

Ortak kültür mirasını diriltmek, antikçağın dillere destan güzelliğine geri dönebilmek için çaba harcayanlardan biri olan Lorenzo Ghiberti, İbn’ül-Heysem’in kitabını okumuş ve sayfalarca alıntı yapmış olduğu halde bu kişinin antikçağın mı yoksa Arap dünyasının mı bir otoritesi olduğunu hiç merak edip bakmamıştır çünkü tek odaklandığı nokta antikçağın yeniden doğuşudur. Böylelikle, Avrupa geçmişinde Arap görme teorisini antikçağın mirası olarak sahiplenmiştir. (Belting, 2012)

İbn’ül Heysem’ e göre, imgeler insanın gözünde değil, imgeleminde gerçekleşir. İmgelem ise içsel duyularla gerçekleştiğinden, dışsal duyulara görünür olan imgelerle tasvir edilmezdi. İmgeler beyinde oluşuyordu ama buna hiçbir görme teorisi erişemezdi. Yakındoğu’nun düşünce sisteminde görsel imgeler, insanın görüp tasavvur edeceği imgeler değil, zihninde tahayyül edip insana manevi bir bakış açısı sunan imgelerdi. Muhayyel olan bu imgeler elbette görünür kılınamazdı çünkü somut gerçeklikte yoktu. Batı’da “analog resim” tüm resim tarihinin bir dönüm noktasını oluştururken Arap görme teorisinde bu olasılık dâhilinde bile değildi. Batı’da bakış ve resim ayrılmaz bir bütündü. Bakışın kendisi başroldeydi. Bu da imgeleri tasvir edilebilir yapıyordu. İzleyiciyi ise, dünyayı resimler halinde görebilir kılıyordu. Bu durumda bakıştan geriye doğru gidildiğinde bakışa sahip olan bir özne ihtiyacından bahsedilebilirdi. Batı’da durum bu şekilde evrimleşirken, Doğu kültüründe özne değil başrolde ışık vardı. Işık Dünya’yı gösteriyordu ve bunu tahayyül eden kişi, içsel duyularıyla oluşturduğu imgeleminde çok daha içten ve soyut resimler canlandırabiliyordu.

Camera obscura göz-beden, iç-dış ilişkisinin yeniden düşünülmesine olanak sağlamıştır. Dış dünyadan alınan bir tasvir, karanlık odada özel bir mülke dönüşmektedir ve Foucault’ya göre bu tasvir, bir tabloya dönüşmüş olmaktadır. Artık bakışın öznel ve bedensel olandan uzaklaşmasını, Modernizm’in aksine bir ilerleyiş olduğunu ve bakışın artık farklı açılardan bakan devingen bir bakış olmadığı anlaşılmaktadır. Bu yüzden kişisellikten uzak bir bakış olduğu düşünülmektedir. Burada da önemli olan; görmek değil görmemek, öznel bir bakışa sahip olmamaktır. (Sayın, 2001)

Kişi, görme yani göz sayesinde iç dünyasından dışarı çıkar, dünyaya açılır. Gözden dışarı bakmak içinse gözden içeri bakmak gerekmektedir. Fakat kişi kendine doğrudan bakamaz, ağız nasıl kendini yiyemezse, gözde kendi bakışının nesnesi olamaz. Bu durumda, kendine bakmak için başkasına, başka bir şeye muhtaçtır. Benlik, aynadan

doğar, başkasının yüzü de bir aynadır. Yüz, başkasının belirişidir. Başkası, yüzde tecelli¹⁸ eder. Kendimizi yalnızca o da dolaylı olarak başkasının aynasında görebiliriz. Bu zorunluluk, kişide bir bilinmezlik ve noksanlık duygusu yaşatmaktadır. Bu endişeye yol açan kapatılamaz bir deliktir. Işık yutan kara delik ya da ışık saçan ak delik bizim hiçbir zaman göremeyeceğimiz yüzümüzdür. Yüzün aynaya baktığında aldığı geri dönüşüm bir başkasıyla bakıştığında da söz konusudur. Kendini göremeyen göz, bir başkasından aldığı bu tepkiyle kendindeki eksikliği doldurup, kendini bir başkasının konumundaki haliyle görebilir. Ve böylece kendisinin de aynı zamanda bir görünür olduğunu fark ettiğinde, o artık bir *gören-görünür*dür. Lacan'a göre artık başkaları tarafından görüldüğünü farkındalığını yaşayan insan için, yüz şeffaflığını kaybetmiştir ve kendini dünyaya tanıtmak için maske takınma fikri gelişmiştir. Sonraki süreçte yüzün gizli, örtülü ve keşfedilmesi için çetrefilli yollardan geçilmesi gerektiği miti yani mutlak yüz arayışı, ben ideali, insanın kendi yüzüne anlam kazandıran şeydir. Yüzün dile gelmesi bu manada, aynadaki yüzden mutlak yüze geçişin emaresidir. (Kocabıyık, 2014)

Somut nesneleri görebilmek için ihtiyacımız olan şey sadece ışık ve renktir. Diğer özelliklerini ise muhakeme ederek bilebiliriz. Nesneler sürekli bir değişim halindedir. Biz gözle belirgin bir şekilde bunu ölçemeyiz fakat nesnelere farklı zaman ve atmosferlerde baktığımızda onları daha farklı görür ve anlamlandırırız. Perspektif kod, alımlayıcının fiziksel varlığı ile aktif olur. Bu anlamda, kaçış noktası da izleyicinin temsilcisi ve aynı zamanda onun görünür kılınmasını sağlayan bir düşüncedir. Merkezi görme ışınları sayesinde bakış, bakışla çakışır.

Ressam, mekândaki çizgisel ilişkilere bakarak bunların resim yüzeyiyle kesiştiği noktaları işaretler. Bu işaretler gerçek dünyadaki görüntülerin noktasal temsilleridir. Bunu yapmak, görme teorisini statik bir resme dönüştürme çabasıdır. Böyle bir resim aynı fotoğraf gibi bakışımızın tutsak alındığı inancına dayanır. Rotman'ın da vurguladığı üzere, perspektif resmindeki tüm bu noktalar arasında bir tanesi çok özeldir. Brunelleschi'nin görme deliğini açtığı nokta kaçış noktası olarak bilinir. O dönemde Sıfır rakamlar için neyse, kaçış noktası da resim için odur. "Kaçış noktası adeta görsel bir sıfırdır" ve cebirde sıfırla istenildiği kadar rakam üretildiği gibi, kaçış noktasıyla da istenildiği kadar resim üretilebilir." (Belting, 2012) Batı'da sıfır rakamı o dönemde henüz kullanımda olmadığından dolayı, bunu muhakeme edebilecek bilgi seviyesi henüz

¹⁸ Belirme, görünme, ortaya çıkma, zuhur etme, meydana çıkma (TDK)

mümkün olmadığından, kaçış noktasının resimdeki bütün her şeyi düzenleyebilecek bir sistem olduğunu kavrayamamışlardır.

Batının perspektif anlayışına göre, bakış esas rolde olduğu için cisimler kendi boylarına göre değil, bakıştaki büyüklüklerine göre düşünülür. Boyutları ancak bulundukları yerin kaçış çizgileriyle geometrik olarak ölçüldüğünde hesaplanabilir. Bu hesaplama mesafe ve mekân kavramlarından ayrı düşünülemez. Bu kavramlar bütünüyle, yeniçağdan beri resim dediğimiz şey, yani resimdeki bakış oluşur. Ve geometrik yapı da bile olsa aslında doğası gereği figüratif ve üç boyutludur. (Belting, 2012) Bryson’a göre; bakış, iki farklı perspektif döneminde anlam değişikliğine uğramıştır. Rönesansta bakış, izleyicinin bedeniyle ilintili olan uzun sakın bakış olan *gaze* dir.

17. yy’da bu bakışın yerini bedenle ilintiyi ortadan kaldıran hızlı, üstünkörü göz atma yani *glance* aldı. İzleyici ile resim arasındaki fiziksel bağ kopunca, resmin temsil ettiği bakış soyutlaştı. Batı perspektifine göre, resim bir izleyiciyle ilintilidir. İzleyicinin bakışını kendine temel olarak alır ve bakışı yine izleyiciye yönlendirir. Bakışlarımız resimde rastgele gezinirken, geometrik bir noktada odaklanırken özne, resmin önünde hem izleyiciyi hem de ressamı temsil eder. Burada Bryson, izleyicinin Roland Barthes’ın *punctum* kavramıyla açıklar. Punctum Barthes’a göre; fotoğrafı hareketsiz bir görüntü olarak nitelediğimizde, bu sadece temsile edilenlerin hareketsizliği demek değildir. Bu aynı zamanda bu biçimlerin kıpırdayamadığı ve sınırlardan çıkamadığı anlamına da gelir. Bulundukları yere çiviyle çakılmış gibi sabittirler. Oysa böyle bir durumda punctum, bulunursa bu bir kör alan yaratılabilir ya da sezilebilir demektir. Aslında bu punctum’un bir çeşit gizli öte gibidir. (Barthes, 2016) Bu gizlilikle, devamında mutlak, kusursuz ve gizemli bir şeylerin varolduğuna dair his uyandırır.

Bakış, iki göze sahip bir bedende oluştuğundan belli bir noktaya sabit değildir. Bundan dolayı soyut olan göz noktası ile bedenin varlığı arasındaki çelişkiyi, Rönesans bakışı göz noktasında sabitleyen kaçış noktasıyla çözmeye çalışmıştır. Kaçış noktası, resimde izleyiciyi temsil etmektedir. Böylelikle izleyici resimde simgesel bir yere sahip olur. Görme ışınları kaçış noktasında, ufukta, resmin önünde, gözün bulunduğu noktada birleşirler. Burası izleyicinin gözlerinin tam önüdür. (Belting, 2012). Bryson’ın bu tezini geliştiren Brian Rotman ise sıfır ve kaçış noktası benzerliği ile ilgili olarak, sıfırın Arap biliminde kendine bir yer edinmesiyle, Batı’da kaçış noktası fikrinin ortaya çıkışının birbirine paralel süreçler olduğunu düşünmektedir. Kaçış noktasının da sıfır gibi iki anlamı vardır. Sıfır kendi kategorisindeki her bir rakam gibi nasıl rakamsa, kaçış noktası

da aynı şekilde resimdeki tüm işaretler (figür, nesne vb.) gibi bir işarettir. Ayrıca çok özel bir işaret, diğer tüm işaretleri değiştirebilen türden bir işaret olduğunu yani işaret ötesi bir işaret olduğunu düşünmektedir. Sıfırın sonsuz sayıda sayı üretebilmesi gibi, sonsuz sayıda resim üretebilen kaçış noktasına meta işaret demektir. Kaçış noktası bu anlamı itibariyle resim ne tasvir ederse etsin, kaçış noktasının vazgeçilmez olduğunu öne sürmektedir. Resim kendini göz ve bakışa mahrem kılarken, göz ve bakışın ait olduğu beden ve resim arasında da bir endişe oluşur. Çünkü kaçış noktası, bedenin dâhil olamayacağı bir bölgedir. Ama yine de izleyicinin, kendini nesneleştirmesine yani kendini dışarıdan bir özne olarak algılayabilmesine ön ayak olur. Perspektifin düşüncesinde, “burada ve şimdi görme” durumu vardır. Sıfırın, varlık-yokluk ilişkisi ile benzerliğinden bahsetmektedir. Sıfır ancak “olmama” durumu ile vardır. İzleyici de aynı şekilde olmadığı yerde kendini deneyimleyebilir. Böylelikle izleyici özneleşir ve hiçbir şeyin olmadığı ama olabileceği bir yerde kendi olur. (Belting, 2012)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. UZAKDOĞU EKSENİ GÖRSEL KÜLTÜRDE İMGE ENDİŞESİ

3.1. Boşluk ve Doluluk

Uzakdoğuda özellikle Çin’de resim sanatı tüm sanat dallarının üzerinde tutulur. Çünkü resim sanatının evrenin gizini barındırdığına inanılmaktadır. Dinsel eğilimlerin ve inançla ilgili geleneklerin haricinde, tek başına kutsal bir anlam taşımaktaydı. Bu kutsallığın temelinde, insan-evren arasındaki kavramları ifade etmeye çalışan felsefe yatmaktadır. Bu yüzden insan ve yaşamı, sanattan ayrı düşünülemez. Bu manada estetik, doğru olanla bağlantılı düşünülen güzelle ilişkilendirilmektedir. Bu güzelliği ve değeri anlama yolunda üç mükemmellik derecesi bulunmaktadır.

- Neng-p (üstün bir yeteneğin ürünü olan yapıt)
- Miao-p (olağanüstü nitelikte bir özle dolu olan yapıt)
- Shen-p (tanrısal gücü yakalamış ve mükemmelliğin bütün gizlerini ele geçirmiş olan yapıt)

Shen-p, sanatçıya ilham veren ideal, yüce evren (makrokozmos) kavramını kapsayan küçük evren (mikrokozmos) yani insan kavramını ulaşmayı ifade eder. (Cheng, 2006)

Uzakdoğulu sanatçılar, imparatorluk zamanlarında yaşanmış birleşme ve bölünme dönemleri, istilalar, anarşiler, parlak dönemler sürecinde resim yapma geleneğinden hiç ayrı düşmemişler ve hayatlarından hiç ayrı tutmamışlardır. Bu süreçte yaşadıkları sorgulamalar sanatlarını beslemiş ve yaratıcılıkları için elverişli bir duruma dönüşmüştür. Taoizm, Budizm ve Konfüçyüsçülük, resmin yolunu çizen başlıca düşünce biçimleridir. Bir diğer etkili düşünce ise dindışı özellik taşıyan tinselliktir. Nesneyi, araştırma alanına sokan ve pratik yönde estetik düşünceyi yoğuran da bu tinselliktir. Bu tinsellik ve tarihi gelişmeler ışığında bir sentez oluşur ve birbiri içine geçerek doğurgan bir yapı kazanan resim sanatı için bu, daha farklı gelişmelerin habercisi niteliğindedir.

Sanatçılar zihinsel manada kendilerini geliştirirken, teknik olarak da ilham alacakları malzemeleri sanat hayatlarına katmışlardır. Bunlardan biri olan fırça, farklı türlerle anılan çizgi türlerinin yaratılmasında en büyük role sahiptir. Tarihsel süreç içerisinde, geçici fakat çoğu zaman trajik olaylar karşısında ivedi sorular karşısında sanatsal çözümler üretmeyi başaran sanatçı, büyük bir akıma dönüşecek olan gizemli ve görkemli manzara resimleri geleneği başlatacaktır. Bu usta sanatçıların bir kısmı,

Kuzey'in arıtılmış ufuk görünümünü, bir kısmı ise, Güney'in değişken ve zengin görünümünü aktarmaktaydılar. İlerleyen dönemde Konfüçyüsçülük yaklaşması sayesinde, kozmoloji anlayışıyla gelişecektir.

Bu sonsuz manzara resimlerinin köşesine kurgulanan, merkezden ayrı bir perspektif türü ortaya çıkmıştır. Kompozisyonda yer almayan fakat eserin asıl konusunu oluşturan bir çerçeveye yönlendirme yapmaya çalışmışlardır. O dönemde topraklarının büyük bir kısmını kaybeden Çin'de, sanatçıların bu kayıpları kendi yollarıyla benliklerinde muhafaza etme çabaları görülmektedir denilebilir.



Görsel 3.1. Ma Yuan, Scholar Viewing a Waterfall

Uzakdoğu resim tarihinde en önemli aşamalardan biri çini mürekkebinin tarih sahnesine çıkışıdır. Özgür, spontan çalışma tarzı mürekkebe çok uygun düşmektedir. Bu

malzemeyle *tat* ve *yankı* yaratma olanağını keşfeden sanatçılar lekedeki tinsel titreşimi olanağını yaratmışlardır.

Tinselliğe büyük önem veren sanatçılar için, geleneklerinden gelen ve Yin-Yang kadar önemli olan boşluk (*vide*) kavramı, düşünce sistemi içerisinde işlevsel önemli bir olgudur. Çevresi dolaşılabilir bir özelliği olan boşluk, soyut veya gerçekte var olmayan bir şey olarak düşünülmez. Üst düzeyde hareketli ve aktif bir yapıda olduğu düşünülen boşluk, yaşam soluğu ve Yin-Yang düşüncesiyle bağlıdır, kendine yer açar ve dönüşür. Bu aşamada, doluluk (*plein*) kavramı, tam bir bütünlüğe ulaşabilmeyi amaçlamaktadır. İnsanın evrene, bütünsel açıdan yaklaşması bu şekilde mümkün olabilmektedir. Boşluk bu manada, belli bir uyum içerisinde, iç ses düşürmek gibidir. Sessizlikle eş görülmektedir. Tınlama içinde başka bir tınlamaya varmak, başka bir sese ulaşmaya olanak vermektir. Böylece boşluğa, yeni bir *espas* yaratılarak ulaşılmış olur. Bu boşluklar sanat biçimlerinde özgün bir form olarak yerleştirilmektedirler. Resimde, boşluk anlamındaki alanların, yüzeyin üçte ikilik bir bölümünü kapladığı görülmektedir. Buradan, görünür dünyadan görünmez dünyaya esin yoluyla ulaşmanın bir yolu olduğu düşünülmektedir. Görünür dünyada da (resimdeki dünya), su ve dağ arasında bulut aracılığıyla böyle bir geçiş olduğuna inanılmaktadır. Bulut, suyun buharlaşmasından olurken, dağında formunu almaktadır. Bu aradaki boşluk olmasaydı sert bir karşıtlık olacak ve kuvvetlerin dengesi sağlanmamış olacaktı. Ama boşluk sayesinde, dağ, geniş bir boşluk içinde gücül olarak yitip gidebilecek ya da su boşluktan geçerek kendini dağ gibi gösterebilecektir. Çizgisel perspektife farklı bir alternatif içeren bu yöntem sayesinde, tablodaki insan ve doğayla, tablonun tümü ve izleyici arasındaki dönüşüm gerçekleşebilmektedir. Resimde somut bir gerçeklikle temsil edilen Boşluk, bazen bir vadi'dir. Boş bir mekân, bir oyuktur. Kendi içinde canlıdır, her şeyi içinde taşır, Onların taşıp dağılmasına ve kurumasına izin vermeksizin içerir. (Cheng, 2006)

Boşluk kavramı, evrenin rasyonel olduğu kadar tinsel yapısını da açıklamak üzere tümel düşüncenin bir parçası olmuştur. Sonrasında ise, nesnel dünyaya endişeyle yaklaşan coğrafyadaki insanlar için temel bir eleman olarak yerleşmiştir. Pratik yaşamda bir anahtar görevi üstlenmektedir. Öncelikle bir önseziden doğan boşluk, sonrasında deneyimlerle birlikte bir açıklama, kavrayış, yorum ve nihayet yaşama sanatı ile ilgili bilgelik düzeyine erişmiştir. Bütüncül ve dinamik bir görüden kaynaklanmaktadır. İnsan kalbi, boşluk kavramıyla disipline ulaşabilir ya da kendinin ve dünyanın aynası olabilmektedir. Boşluğu sahiplenerek, doğuştan taşıdığı boşluk kavramını özdeşleştirerek

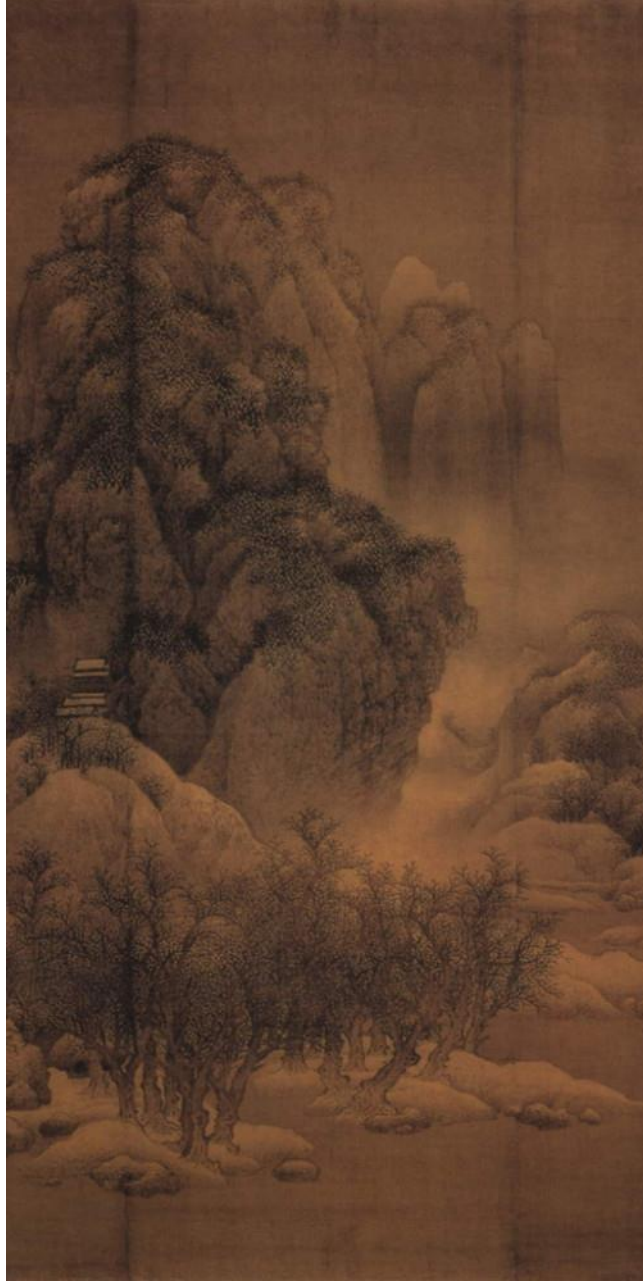
imgelerin kaynağını bulabilir ve zamanın ve espasın dengesini algılayabilir. M.Ö. 4. Yüzyılda yaşamış olan Çinli filozof Chuang-Tzu, kitabının İnsanların Dünyası bölümünde bu konuda şunları yazmaktadır.

“Kulaklarınla dinleme, esin gücüne başvur; madde dışı varlığıyla dinleme, imgelem gücünle duymaya çalış. Kulaklar, yalnızca duymak içindir; esin gücü, salt göz önünde canlandırabilme olanağı verir. İmgelem gücü, ki o Boşluk’un kendisidir, yalnız başına dıştaki nesnelere sahip olmayı sağlar bize. Tao düşüncesinde yoğunlaşmak, Boşluk üzerinde yoğunlaşmakla aynı anlama gelir. Tinin Boşluk’u ışıktan fışkırır; İnsan’ın kurtuluşu oradadır. Mutluluğun olduğu yerde, sürekli bir başı boşluktan söz edilemez. Kulakla duyulan ve iç kavrayış yoluyla görülen şey ve zekanın, bilginin çözemediği şey, ölümlerin ruhları ve tinsel güçler tarafından denetlenecektir. Değişimin sırrına varan her şey bundan ibarettir.”(Cheng, 2006)

Boşluk sayesinde dengeye giren gökyüzü-yeryüzü bağlantısında insanın da yeri bulunmaktadır. Hem gökyüzü ile hem yeryüzü ile kurduğu ilişkiler yoluyla ve de bakışın gücüyle varolan insan, bütünsel manzaraya daha da değer katmaktadır. Bu üçlünün birlik ve bütünlüğünün güvencesi olan Boşluk Chuang-Tzu’nun da bahsettiği gibi zihinsel bir süreç haricinde perspektif yani uzamla da ilgilidir. Zihinsel manada, resmin dış dünyanın birebir üretiminin insanın ruhuna yetmeyeceği, bununla yetinmemesi gerektiği, ilhamı ortaya çıkarıp üslubunu oluşturup kendi evrenini yaratması gerekmektedir.

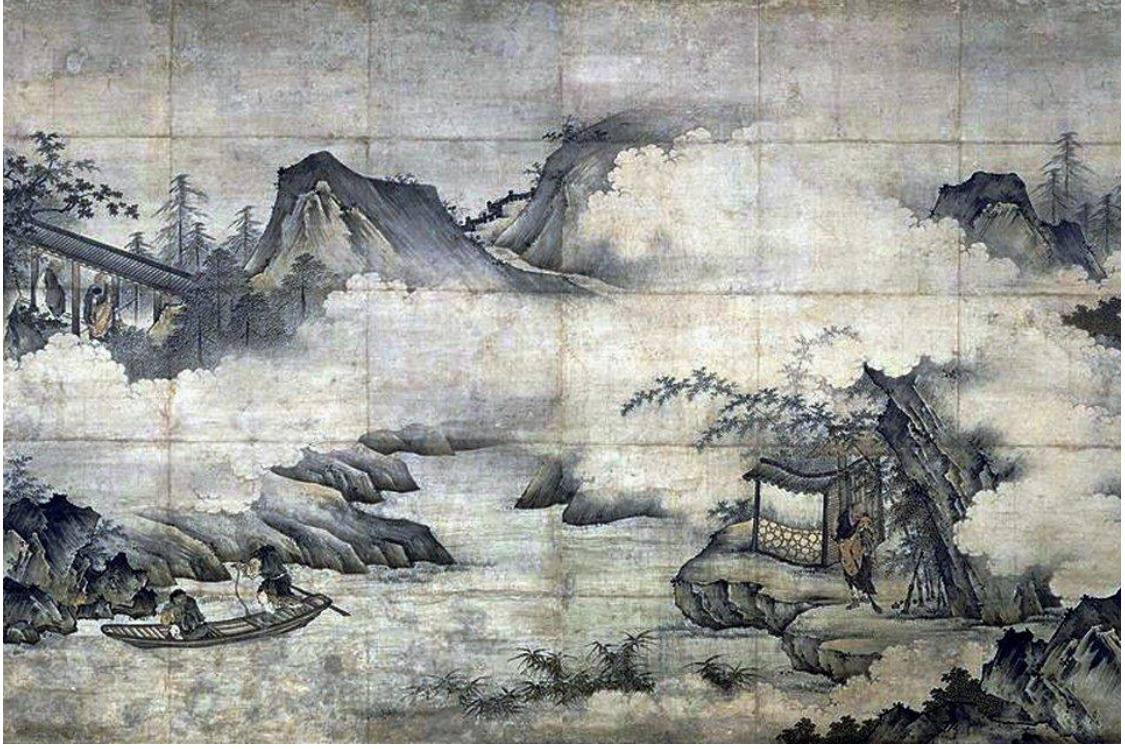
Boşlukla ilgili perspektif konusunda ise izlenen bazı yöntemler bulunmaktadır. Bu yöntemler temelde, uzaktaki bir insanın gözlerinin görünmemesi, uzaktaki bir ağacın dallarını tam seçilememesi gibi düşüncelere dayanmaktadır. Işık ve gölge, belirlilik ve belirsizlik arasındaki ayrımları iyi bilemeye dayanmaktadır. Buna göre oluşturulan perspektif yöntemleri şunlardır;

- Shen-yuan (Derinlemesine uzaklık): En çok kullanılan yöntemdir. İzleyici kendini, yukarıdan aşağıya doğru bakan, peyzajı panoramik gören bir yerde hisseder.
- Kao-yuan (Yükselmiş uzaklık): Dikey resimlerde daha çok kullanılır. İzleyici kendini aşağı bir konumda, yukarıya bakışını yönlendirmiş bir şekilde düşünür. İzleyicinin bakışıyla sıra sıra yükselen dağlar farklı düzeylerde, kendi ufuk çizgileriyle dizilirler.
- P’ing-yuan (Yassı uzaklık): Yakın bir konumdan sonsuzluğa uzanan bir açıdır.



Görsel 3.2. Fan Kuan (950-1032), Wintry Groves in a Snow Landscape, 206,3 cm

Hem sanatçı hem de sanat kuramcısı olan Guo Xi'ye göre (1001-1090); yüksek uzak; dağın altından tepesine bakmak, derin uzak; dağın önünde durup arkasına bakmak, düz uzak ise; yakındaki bir dağdan bir dizi mesafeye bakmaktır. (Hockney & Gayford, 2017) Zaman-mekân bağlayıcılığının ortadan kalkması bu şekilde mümkün olmaktadır. Nesne değil kavramı, imgesi resmedilmektedir.



Görsel 3.3. Shen-yuan yöntemi, *Heian ve Muromachi Döneminden (1338-1573), Mürekkep, Tokyo Uhusal Müzesi*

Boşluk düşüncesinin maddi olarak ilk görüldüğü yer olan kağıt yüzeyi, yeryüzü ve gökyüzünü ayıran ilke belirteç olan çizgiyi üzerinde taşımaktadır. Resimdeki tüm öğelerin, Boşluk fikrini kanıtlar bir noktaya geldiği düşünüldüğünde, resmin tamamlandığına inanılmaktadır. Uzakdoğulu sanatçıların tümünün endişesi, yaratımın, doğayı birebir yansıtmaya çalışarak değil, sanatçının içindeki yaratıcı itkiyi açığa vurarak gerçekleşeceği yönünde olmuştur. Dönüş ise, tablonun tamamlandığı andır. Resim tomar haline getirildiğinde, evren kendi içine kapanmış kabul edilmektedir. Resmi tomar haline getirmek üzere sarmak ise, zaman üzerine düşünmek, yaşantıdaki uyumu hissetmek ve imgeye egemen olup yaratıcılık düzeyine erişmek manasına gelmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. RESMETME ENDİŞESİ



Görsel 4.1: Ayşe Selcen Yücelen, 2017-18, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 3,60 x 1,80 m

Triptik olarak tasarlanmış olan bu resim, yaklaşık bir buçuk yıllık bir zaman zarfında, tez başlığını da belirlemiş olan türlü endişelerin bir ürünüdür. Bir aynanın iki farklı açıdaki konumundan faydalanarak çizilen otoportre, resmin başlamış olduğu günün ruh halini yitirmemiştir. Bakışların gerginliğiyle kurgulanan kompozisyonda, minyatür resminden aşına olduğumuz yukarıdan seyreden hâkim bakış açısından yararlanılmıştır. Konunun tamamının içinde ve tamamına eşit mesafede duran izleyici, bu hiyerarşi karşısında kendini özne olarak konumlandırır. Fakat kompozisyonda izleyiciden saklanmış olan detaylar buna engel olur. Çünkü kendini bir yandan odanın içinde her şeyi görüyor zannediirken, bir yandan da odanın içinde sanki bir kapı deliğinden bakarmışçasına sınırlı bir çerçeveyi görebilmektedir. Özne burada kendini ve bu evin içindeki fiziksel konumunu sorgulamaya başlar. Tam olarak hangi ölçüde ve hangi atmosferde olduğunu kestirmeye çalışır. Bir şeylere bakan ama tam olarak göremeyen özne, bu mekândaki rolünü anlamaya gayret eder. Resimle fiziksel ve ruhsal bir karmaşa yaşamaya başlamıştır. Resimdeki detaylara göz gezdirdikten sonra göz tekrar kadın portresine yönelir. Portredeki tedirginlik özne bir endişe uyandırıyor. Kendini sorumluluk altında hisseden özne için bu endişe, evdeki roller, kadından beklenenler ve

kadının kendinden bekledikleri gibi meseleler üzerine düşünülmesi gereken bir durum haline gelir. Bu endişenin bir rengi yok. Kadının kendini hayatta, figürün ise kendini kompozisyondaki konumlandırılamayışı onu nötr halde bırakıyor. Bu konumsuzluk aslında bir aidiyet eksikliğinden kaynaklı. Kendini sınırları belli bir çerçevede, oraya ait hissetmek için, bir kadın figürünün çabaları, yaşadığı endişe bu mekânı yuva yapmaya yetmiyor. Kendini bu endişelerle örerek yuvada bir benlik inşa etmeye çalışıyor.

Kompozisyona yeni başladığım dönemde Onur Ünlü'nün Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013) adlı filmini izlemiş ve yapmış olduğum resim ile içinden geçiyor olduğum duygusal süreçle bağ kurmuştum. Filmde yer alan karakterlerin her birinin sahip olduğu doğaüstü güçler üzerine düşünmüş olduğum bir konuydu. İnsanların varoluşundan kaynaklı içinde barındırdığı keşfedilmiş veya keşfedilmemiş yeteneklerinin onların doğaüstü güçleri olduğuna dair düşüncemle örtüşmüştü. Ve bu düşünceler silsilesi, kendimi ve toplum içindeki yerimi, sorumluluklarımı ve haklarımı daha fazla sorgulamama sebep oldu. Çocuklarımı daha algı seviyeleri yüksek ve kendilerine güvenli yetiştirebilmek için kafa yorarken, bunun resmetme sürecime de etki ettiğini farkettim. Ve ben ve temsilim kendi kompozisyonlarımızda bunun endişesiyle çabaladık.

Kendini bir birey olarak var etme süreci sadece çocukluk için değil, bir birliktelik süreci için de geçerli. Hayatın belli bir dönemine kadar tamamlanmış olan karakter inşası, bir birliktelikle beraber başka bir inşa sürecine girer. Bu süreç, resimde eksik olanı görmeyi, bazen fazla olanı çıkarabilmeyi gerektirir. Bu süreç resim karşısında tefekkür etmeyi gerektirir. İçeride dönük bir odaklanma ile insan kendini anlamaya, ne istediğini anlamaya, kabul etmeye ve belki de kabul ettirmeye dönük düşüncelerle dolar. Bu süreçle birlikte, figür sadece sözlü iletişim kurabileceği canlılarla değil, etrafındaki nesnelerle de bağ kurmaya başlar. Kompozisyonun içerisinde var olan her şeyle bir bütün olarak var olabilme çabası resmin yaradılışı gereğidir. Resmetme sürecindeki tefekkür sayesinde, kompozisyona yerleşen her bir nesnenin aslında geçmişten çıkıp gelmiş bir şeylerin gölgesi olduğunu anlarız. Bu gölgeler ya da sembol nesnelerle tekrar karşılaşmak, bize anlık zamansal sıçramalar yaşatır ve geçmişten çekip çıkardığımız motifleri görürüz. Bu motifler genellikle, anlık travmalar veya yüksek mutluluk halleriyle bilinçaltımıza takılıp asılı kalmış imgelerdir. Bu imgeleri bilinçaltından sökmek, onları yeniden kurgulayıp, travmaları estetize hale getirmek resmetme sürecinin asli endişesidir.

SONUÇ

Resmetme ile ilgili kodlar tüm uygarlıklar için tamamen farklı gelişmiştir. Avrupa eksenli görsel kültür, hayal gücü ve algı arasına bir soru işareti koymuştur. Hayal gücü, kişi ancak uykudayken, bilincini kaybettiğinde devreye girebilen bir sistemdir. Bir yandan Yakındoğu olarak sınırlandırabileceğimiz bölgede, böyle bir sınırdan bahsedemeyiz. Bu coğrafyada görsel algı, içsel duyulardan ayrı düşünülmemektedir. Bu yüzden gördüklerimizin, dünyayı tasvir eden resimlere hapsedilemeyeceğine inanılmaktadır. Bakışla kurulan farklı diyaloglar, kültürlerin dünya imgesine yansımaktadır. Bakış ve göz, batı eksenli bir coğrafyada bütündür ve birlikte hareket etmektedir. Cesur, meraklı ve baştan çıkarabilir olan bu tasvirler zaman zaman kontrol altına alınamayacak güçte görülmüştür. Yakındoğu olarak sınırlandırabileceğimiz coğrafyada ise toplum, bu cezbedici gücün farkındadır ve bu yüzden hayal gücünü dışsal duyulardan korumak adına bu tasvirlerden uzak durmuştur. Bu tasvirler put statüsünde değerlendirilmeye çok müsaittir çünkü sahte olduğu düşünülmektedir. Bu imgeler ancak resim üretimine katkı sağlayabilen hammadde olabilmektedir. İnsan doğasının sınırlarından türeyen içsel imge üretimiyle dünyada gördüğümüz hiçbir somutluk boy ölçüşemez düşüncesi mevcuttur. Bu noktada Platon'un "mimesis" kavramıyla örtüşen noktalar vardır denebilir. Mimesis'in temelinde, sanatın bir taklit ve kopya olduğuna dair anlam ve inanç yatmaktadır. Bu gelenek kendini Batı kültüründe benzeşim ilkesine dönüştürmüş ve kendini bakışla birlikte konumlandırmayı tercih etmiştir. Bir yandan Doğu'da ise, mimesis bambaşka bir anlamda kendini göstermektedir. Benzeşim ve taklit düşüncelerinden sakınan sanatçılar için bu süreç, tahayyülde oluşturulan imgelerle zenginleşmiştir. Sanatçı bu süreci, sonunda elde edilecek bir şeye ulaşmak olarak görmemiştir. Aksine süreç sırasında mükemmelliğe ulaşmak yolunda yapılan meşık pratikleriyle veya geleneğin öğretilerine sıkı sıkıya bağlı kalınan uygulamalarla, konusunun ön plana çıkmasını sağlayacak bir aşama olarak görmüştür. Kendisini teslim eden sanatçı, bir yaratıcı değil bir hayran, bir âşık olarak varlığını sürdürmektedir. Bu noktada, kişiliğini yok edip, hayranlık duyduğu şeyin tekrardan ortaya çıkmasına vesile olandır. Bu açılarından mimesisin, bir kopya olmaktan ziyade, kişiyi bencillik ve benmerkezcilikten uzaklaştıran ve sınırları eriten bir kavram olarak görmektedirler. Böyle bakıldığında; inanç yolunda veya hizmetinde üreten dönemin sanatçılarında kopya olumsuz değil olumlu bir olgudur.

Bu manaların idrak edilebilmesi için gerekli olan içsel duyu aktarımını, tanımadıkları ve kategorize edemedikleri için, zanaat adı altında kategorileştirip el sanatları olarak sınıflandırmışlar ve sanattan ayrı tutmuşlardır. Rönesans sanatçıları için perspektif; ifadeyi sadece doğru ve gerçekçi değil aynı zamanda güzel ve hoş kılmaktaydı. Bu dönemde perspektif kuramı kullanımı öyle güçlü bir hal almıştır ki, bu kurama ve kurallara göre yapılmayan diğer kültür ve diğer yüzyıllara ait eserler uzun yıllar boyunca beceriksiz, çirkin ve ilkel olarak tanımlanmıştır. Buna karşın, Batı dışı sanat uygulamaları, Batı ile karşılaştırıldığında, ancak inanç ve diğer toplumsal olgular dâhilinde üretilebileceği ve bu ilgi alanlarından kendisini çekemeyeceği şeklinde bir düşünce mevcuttur. Bu endişeyle üreten Doğu sanatçısının da, Batılı kuramlar dâhilinde değerlendirilerek kategorileştirilememesi düşüncesi mevcuttur. Bu konuda zaman zaman Doğu’da sanat (art) sözcüğüne karşılık bir anlam üretilmemiş olması öne sürülmüştür. Doğu’da sanatın değil zanaatın olduğundan bahsedilmişse de bu toplumların kendi kültür kodlarına uygun başka sözcüklerle bu boşluğu doldurduğu bilinmektedir. Batı, sanatının temelinde hakikat ve gerçeklik gibi kavramlarla olan bağından dolayı, diğer kültürlerden üstün tutulmuştur.

Ortaçağ sonrası Yeniçağ’ın başlamasıyla imge, ardında yatan görünmeyen olgusu, benzeşmeyen bir benzeşim üretme endişesi ve imge-göz arasında bulunan derinlikten yoksun kalmıştır. Mesafe artık, kendini mekâna, gölge ve derinlikle birlikte yaymıştır. Bu durumda benzeşmeyen bir benzeşimden bahsederken kullanılan karmaşık, biçimsiz, uygunsuz, tutarsız ve benzeşmeyen gibi kavramlar yerini Foucault’nun Kelimeler ve Şeyler adlı eserinden bildiğimiz kıyas, benzeşme, öykünme, simetri gibi kavramlara bırakmıştır. Görünen ve görünmeyenle aynı dizgede bulunduklarının işaretidir. Bu sayede artık görünmek ve bilgilenecek eşitlenebilmiştir. Bu türden bir indirgeme sayesinde, üç boyutun iki boyutta merkezi perspektifle temsili, görünürdeki hiyerarşiyi örgütleyebilir duruma gelmiştir. Artık benzeşmeyen bir benzeşimin izi, Yeniçağ imgesi için endişe verici niteliktedir. Çünkü içerisinde derinliğine uzanan gizemli bir yapıyı barındırır. Görünmeyen ama temsil edilen bu imge, artık görünür olmak istemektedir. Bu noktada Yeniçağ’da üretilen imgenin, benzeşen değil benzeşmeyen olmak istediği görülmektedir. Camera obscura bu noktada, görünen ve görünmeyenin karşılaştığı ve benzeyenin kendi benzerine denk geldiği bu durumu yansıtır. Bu denklik de aslında bir eşitleme sayılamaz. Çünkü görünen için imge ışığı da düşündüğümüzde aslında görüldüğü yerde değil, görünmediği yerde kendini konumlandırmıştır. Bu nedenle Doğu için, Camera obscura

hakikati yansıtamayan, fiziki bir gerçekliğe bağlı kalıp özünü gösteremeyen bir yapıya sahiptir. Ama Batı’da bu böyle algılanmamış, yüzeye yansıttığıyla, dışarıdan içeriye aldığı imge, hakikat olarak algılanmıştır. Bu nedenle imgenin, bir fazlalığı içinden atması ile değil, bir yoksunluğu içinden atması ile görünür olması durumu mevcuttur. Bu sebeple, imgenin göz değil bakışa yönelmesi, onu hareketlendirir. Böylelikle şımaran bakış, yakalandığında imgenin hâkimiyeti altına girebilir. Çünkü bakış devamlı tatmin olma peşindedir ve bu durum göz üzerinde mutlak bir hâkimiyet kazanmasına olanak sağlamıştır.

Yeniçağ’da artık bakışın özneye ait olduğu görüşü kabul görmeye başlamıştır. Bu da öznenin nesneye dönüştüğü evrenin sembolüdür. Bu sembolleşme, yavaş yavaş sanat olarak evrilecektir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Aksel, M. (2010). Türklerde Dini Resimler. İstanbul, Kapı Yayınları.
- Ali, S. (2015). Kürk Mantolu Madonna. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2014). Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2016). Camera Lucida. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları
- Belting, H. (2012). Floransa ve Bağdat Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları
- Bonitzer, P. (2006). Kör Alan ve Dekadrajlar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hockney, D., & Gayford, M. (2017). Mağaradan Bilgisayar Ekranına Resmin Tarihi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cheng, F. (2006). Boşluk ve Doluluk Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi, Çev: Özsezgin, K. Ankara, İmge Kitabevi Yayınları
- İpşiroğlu, (2012). Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, İstanbul, Hayalperest Yayınevi
- John T. Paoletti, G. M. (2005). Art in Renaissance Italy. Laurence King Publishing.
- Kocabıyık, E. (2014). Herşey ve Hiçbir Şey Olarak Yüz Aynadaki Narkissos. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Lazzarato, M. (2017). Marcel Duchamp ve İşin Reddi. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Lehrer, J. (2016). Hayal Gücü Yaratıcılığın Sırrı Nedir? İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Mevlana. (1990). Fihi Mafih. Milli Eğitim Bakanlığı.
- Pamuk, O. (2013). Benim Adım Kırmızı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sayın. (2001). Florenski, P. Tersten Perspektif Sunuş Bölümü (Çev: Sayın, Z.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayın, Z. (2013). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bağcı, Renda, Çağman, Tanındı (2012). Osmanlı Resim Sanatı. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Taburoğlu, Ö. (2013). Resim, Söz ve Yazı İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Taşkent, A. (2013). Güzelin Peşinde. İstanbul: Klasik Yayınları.

Tezler

İsmajil Hodziç, Bogomilizm Ve Bosna- Hersek Bogomilleri, Danışman: Doç. Dr. Mahmut Aydın, Ondokuzmayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Samsun, 2007

Makale

Caner Sancaktar, Osmanlı Hâkimiyeti Altında Boşnak Ulusunun Doğuşu, Akademik İncelemeler Dergisi (Journal of Academic Inquiries), Cilt: 10, Sayı: 2, Yıl: 2015 (23-44)

Topdemir, H. G. (2003) Optik biliminde bir Öncü İbnü'l-Heysem. Kutadgubilig Felsefe-Bilm Araştırmaları, 10-11.

İnternet

<http://www.nigdekulturturizm.gov.tr>. (2018).

<https://rituelklazm.wordpress.com/2017/08/07/hiristiyanligin-ortaya-cikisi-aziz-pavlus-isa-peygamber/>