

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

RESİM ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MİNYATÜRDE MEKAN ALGISI VE EROL AKYAVAŞ

Erkan Aladağ

Danışman

Prof. Dr. Bedri KARAYAĞMURLAR

İzmir

2011

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

RESİM ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MİNYATÜRDE MEKAN ALGISI VE EROL AKYAVAŞ

Erkan Aladağ

İzmir

2011

Yüksek lisans Tezi olarak sunduğum **“Minyatürde Mekân Algısı ve Erol AKYAVAŞ”**adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardımabaşvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir vebunu onurumla doğrularım.

30/06/2011

Erkan ALADAĞ

İmza

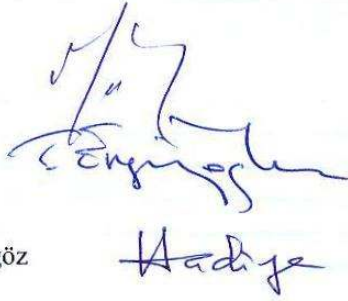
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne

İşbu çalışma, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Programında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Bedri Karayağmurlar

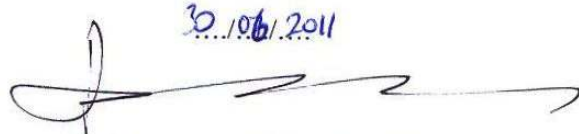
Üye : Yrd. Doç. Dr. Turan Enginoğlu

Üye : Yrd. Doç. Dr. Hadiye Küçükkaragöz



Onay

Yukarıda imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

30.06.2011

Prof. Dr. h. c. İbrahim ATALAY
Enstitü Müdürü

T.C.
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	404512
Yazar Adı / Soyadı	erkan aladağ
Uyruğu / T.C.Kimlik No	T.C. 43210497314
Telefon / Cep Telefonu	05068167166
e-Posta	erkan_aladag_1982@hotmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Minyatürde Mekân Algısı ve Erol AKYAVAŞ
Tezin Tercümesi	Miniature in the Perception of Space and Erol AKYAVAŞ
Konu Başlıkları	
Üniversite	Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Bölüm	Eğitim Bilimleri Bölümü
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2011
Sayfa	166
Tez Danışmanları	Prof. Dr. bedri karayağmurlar Yrd. Doç. Dr. turan enginoğlu Yrd. Doç. Dr. hadiye küçükkaragöz
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	Minyatür=Miniature Uzam= Space Algılama=Perception Osmanlı Minyatürü=Ottoman Miniature Erol Akyavaş =Erol Akyavaş
Yayımlama İzni	☒ Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum ☐ Ertelenmesini istiyorum

a.Yukarıda başlığı yazılı olan tezinin, ilgililenlerin incelemesine sunulmak üzere Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından arşivlenmesi, kağıt, mikroform veya elektronik formatta, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtımı ve yayımı için, tezime ilgili fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) ve erteleme talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.

30.06.2011

İmza:.....

Yazdır

ÖNSÖZ:

Gelişim, geleneğin reddi veya kabulü ile ileriye dönük bir değişimi öngörür. Tarihsel arka planı olmayan bir gelişim süreci, süreklilik göstermede başarısız olabilir. Çünkü uygarlıkların kendilerine dair yapacağı yorumlar, geçmişi ile alakalı bir hesaplaşmayı gerektirir. Eğer bu hesaplaşma süreci, öze dair verilerle gerçekleşmiyorsa, uygarlıklar, kendilerine has olan algılamaları kaybedebilirler. Bir gelenek sadece dilsel, dinsel, ırksal vb. algılamalarla oluşmaz. Gelenek, uygarlığın var olduğu toprakla ilgilidir. Var olunan konuma dair bütün kültür verileri, uygarlığı oluşturan etmenlerdir. 13. yüzyıldan sonra, İslam inancına bağlı uygarlıkların kendileri dışındaki algılamaları tamamen görmezden gelmeleri, 17. yüzyıldan itibaren yetersiz kaldıklarının kabulü ile oluşan özgüvensizlikleri ve 20. yüzyılda kendi kültürleri ile olan diyaloglarını en aza indirmeleri, bu uygarlıkların günümüzdeki siyasi-ekonomik-sosyal başarısızlıklarının temel nedeni olarak gösterilebilir. Örnek alınan Modern Batı uygarlıklarının gelenekle devamlı bir hesaplaşma süreci içerisinde gerçekleşen gelişimleri ve İslam'a bağlı uygarlıkların bunu gerçekleştirememesi nedeniyle bozulmaların daha ileri seviyelerde yaşandığı görülmektedir. Tarihsel süreçte, bu uygarlıklar, bir çok kere önlem almaya çalıştıysa da, bunların çok kesin çözümler ortaya konduğu söylenemez.

Uygarlığı oluşturan kültüre dair önemli elemanlardan biri olan 'Minyatür' sadece İslam-Türk-İran uygarlıklarına ait bir resimsel oluşum değildir. Kökeni Mısır'a kadar dayanmaktadır. Ve üretildiği çağlar boyunca farklı geleneklerin bütünüdür. Her coğrafyada temel ilkeler üzerinde yükselse de, var olduğu coğrafya ya özgü anlatım biçimleri oluşturmuştur. Resimlendiği toplumun bütün yapılanmalarını ayrıntılı bir şekilde belirten, önemli tarihsel verilerdir. Minyatürlerdeki mekân algılamaları, kullanıldığı toplumların ideolojik yapıları hakkında bize ayrıntılı bilgiler verir. Bir kompozisyondaki figürün bir düzlemde nasıl kullanıldığı ile ilgili veriler, uygarlığın dünya görüşünü yansıtır.

Minyatür 17. Yüzyıldan itibaren var olduğu kültürlerde önemini yitirmeye başlar. 18 yüzyılda yönetim tarafından yavaş yavaş tasnif edilir. Halk resmi olarak belli bir dönem daha varlığını sürdürür. Önemli bir kültürel veri olan minyatür, 20. yüzyılda Batı resim biçimlerinin ülkemizde tercih edilmesiyle tamamiyle ortadan kaldırılır. Yeni kurulan rejim eski anlayışların hepsinin toptan reddini ön görür. Böylece sanatçılar dünya algılarını farklı bir estetikle oluşturmaya başlarlar. Zamanla sanatçılar için bu durum bir çatışmaya dönüşür. Öze dair olmayan algılamalar eleştirilir. Bazı sanatçılar kendilerine has algılamalarını,

biçimsel olarak etkilendikleri Batı sanatı ile kendi kültürel verilerini sentezlemişlerdir. Bu durum geleneğin reddi ve ya o geleneği daha farklı değerlendirilmesiyle oluşmuştur. Böylece evrenselleşmenin kapısını sonuna kadar açmışlardır. Erol Akyavaş başlangıçta Batı resim anlatısıyla yakından ilgilenmiş, zamanla kendine has bir gelenek kabulüne giderek, ortaya kendine has bir yorum çıkarmıştır. Erol Akyavaş'ın yorumu, Batı resimsel geleneği, İslam Kaligrafisi ve minyatürü, aynı zamanda yaşadığı dönemin sosyal-kültürel verileriyle beslenen özgün bir anlatımdır. Onun sanatsal çalışmalarındaki mekan algılaması Doğu'ya has olan 'sezgi'sel algılamamanın çağdaş yorumudur.

Çalışma süresince yardımlarından dolayı araştırmanın geleceğine ışık tutan Tez Danışmanım Sayın Prof. Dr. Bedri KARAYAĞMURLAR'a, ilgilerinden dolayı Yrd. Doç. Emine HALIÇINARLI, Araştırma görevlisi SabireSUSUZ'a, ilgili kurumlara ve atölye arkadaşlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Önsöz

İçindekiler I

Resimler Listesi.....IV

Özet..... VIII

Abstract.....IX

BÖLÜM- 1:

1.1. Giriş 1

1.2. Problem8

1.3. Araştırmanın Amacı.....10

1.4. Araştırmanın Önemi10

1.5. Problem Cümlesi10

1.6. Alt problemler10

1.6.1. Minyatürde mekân kavramı var mıdır?

1.6.2. İran minyatürü ve Osmanlı minyatüründeki mekân algısı farklılıkları nelerdir?

1.6.3. Minyatürdeki mekân algısı Erol Akyavaş'ın resimlerini etkilemiş midir?

1.6.4. Erol Akyavaş mekân kullanımında geleneksel Batı resmi mekan anlayışından yararlanmış mıdır?

1.6.5. Erol Akyavaş'ı en çok etkileyen sanatçılardan Matrakçı Nasuh'un çalışmalarında mekân kavramı

1.7. Sınırlılıklar 11

BÖLÜM-II

YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli.....	12
2.2. Evren Ve Örneklem	12
2.3. Sınırlılıklar	13

BÖLÜM-III

BULGULARI VE YORUMLAR

3.1. Resim Olarak Minyatür ve Minyatür Mekanı	14
3.1.1. Minyatür	14
3.1.2. Minyatür Tarihçe	17
3.1.3. Minyatürde Mekân.....	33
3.1.4 Batı Resimde Doğa Algısı.....	41
3.1.5. Minyatür Sanatçısında Doğa Algısı.....	50
3.1.6.Worringer’in “Soyutlama” Ve “Özdeşleyim” Kavramları Açısından Batı Resmi ve Minyatür.....	63
3.2. Osmanlı Minyatürü.....	78
3.3. Osmanlı Minyatürlerinde Mekân Çözümlmeleri.....	85
3.4. Minyatür Ve Erol Akyavaş	121
3.5. Erol Akyavaş Resmine Minyatürün Etkisi.....	137

BÖLÜM-IV**SONUÇ148****KAYNAKÇA:153**

RESİMLER LİSTESİ

Resim No:	Sayfa No:
3.1.2. Resim: 1. Konon'un Adağı, Dura Europos, İ.S.I. yüzyıl	17
3.1.2. Resim: 2. Uygur Minyatürleri, İ.S. 9-10 yüzyıl	19
3.1.2. Resim:3 Uygur Minyatürleri, İ.S. 9-10 yüzyıl	20
3.1.2. Resim: 4. Yuvarlak taht üstünde Meryem ve Çocuk İsa,1280 civarı	22
3.1.2. Resim:5: Güştaps'ın Ercaps'ın elçisini kabulü, Şehname-i Firdevs'i, Muhammed b. Cemaleddin el-kâtip, 1522	30
3.1.2. Resim.6: Züleyha'nın nedimleri ile Yusuf. Heft Evreng, Cami, Hidayetullah el-kâtip, 1575 civarı	31
3.1.5. Resim.7: Ay ışığında doğa, Ma Yuan, 1200 dolayları.....	53
3.1.5. Resim.8: Yağmurdan sonra doğa, Kao K'o-kung, 1300 civarı	54
3.1.5. Resim. 9: Chnemhotep'in mezarından bir duvar resmi, M.Ö. 1900 civarı.....	59
3.2. Resim.10: Züleyha'nın sarayı, Hamdi, Yusuf u Züleyha, 151	80
3.2. Resim.11: Yay, Oğlak ve Kova Burçları, Süruri, Tercüme-i Aca'ibü'l-mahlûkat ve Gara'ibü'l-mevcudat. 1590 civarı	82
3.2.Resim. 12: Hz. Hasan'ın ölümü. Lami'i, Maktel-i Al-i Resul, 1602-03	84
3.3.Resim.13: İskender'in Tamgac'ı yenmesini kutlaması Ahmedî, İskendername,1416	87

3.3.Resim. 14: Eyüp ve Salman genç bir hükümdarın huzurunda, Kâtibi, Külliyyat, 1450-60.....	88
3.3.Resim. 15: İskender Targargar'da. Ahmedi, İskendername,1460 civarı	90
3.3.Resim.16-17:Ahmedi'nin sevdiğine yıldız ve gezegenler hakkında bilgi vermesi, Ahmedi, İskendername, 1470 civarı	91
3.3.Resim.18: Fatih Sultan Mehmed'in Portresi, G. Bellini, 1480	92
3.3.Resim:19. 'Şapur Şirin'in köşkü önünde' Hatifi, Hüsrev-ü Şirin, 1489 civarı.....	94
3.3.Resim.20: Oğullarının Yakub'a kurdu getirmesi, Hamdi, 1515	96
3.3.Resim.21: Selimname'nin yazar, kâtip ve musavviri. Kükri, Selimname,1530	97
3.3.Resim.22:Yusuf Peygamber'in satılması, Feridüddin Atar, Mantıku't-tayr, 1515	99
3.3.Resim. 23: Alanya ve Venedik, Piri Reis, Kitab-ı Bahriyye, 1525-26.....	100
3.3.Resim. 24: Tekerlekler üzerine hareket eden iki hisar çizimi, Matrakçı Nasuh, Tuhfetü'l-guzat,1532.....	101
3.3.Resim:25 . 'İstanbul', Matrakçı Nasuh, Mecmu'-i Menazil, 1537.....	104
3.3.Resim: 26. 'Nis', Matrakçı Nasuh,Tarih-i Fetih-i Sikloş, Estergon ve İstulnibelgrad, 1545 civarı	105
3.3.Resim:27. 'Budin', Matrakçı Nasuh,Tarih-i Fetih-i Sikloş, Estergon ve İstulnibelgrad, 1545 civarı	106
3.3.Resim:28. Barbaros Hayreddin Paşa'nın portresi, Nigari, Albüm, 1540 civarı.....	107

3.3.Resim:29. ‘Sultan I.Murad, Sultan I.Selim ve Sultan III. Murad’ portreleri ‘Kıyafetü’l- insaniye fi şema’ilü’l-osmaniye’, Seyyid Lokman, 1579.....	109
3.3.Resim:30. Süleymaniye camisinin maketini taşıyan taş ustalarının geçidi, İntizami, Sürname-i Hümayün, 1587 civarı	110
3.3.Resim: 31. Lala Mustafa Paşa’nın İznikbend’de ziyafet vermesi, Gelibolulu Mustafa Ali, Nusretname.1584.....	112
3.3.Resim: 32. Hint Okyanusu’nun adalarındaki garip yaratıklar. Süruri, Tercüme-i Aca’ibü’l- mahlûkat ve Gara’ibü’l-mevcudat. 1590 civarı	113
3.3.Resim: 33. Zeynelabidin’in Şam’da Cuma hutbesini okuması, Fuzuli, Hadikatü’s-süeda, 1594	115
3.3.Resim: 34. Bir Beyin Molası. Albüm, 1720-30 civarı.....	117
3.3.Resim:35: I.Selim Portresi. Levni. Kebir Musavver Silsilename. 1710-1730.....	118
3.3.Resim: 36. III.Ahmed portresi Levni. Kebir Musavver Silsilename. 1710-1730	118
3.3.Resim:37. Ok Meydanı, Vehbi, Surname,1727.....	119
3.4.Resim:38. Kontrplak üzerine yağlıboya, Erol Akyavaş, 1957.....	129
3.4.Resim: 39. Kapı, Erol Akyavaş, tual üzerine yağlı boya, Erol Akyavaş, 60x35 cm, 1952.....	130
3.4.Resim:40: Padişahların Zaferi, Erol Akyavaş, Tual üzerine yağlıboya, 122x124cm, 1959	131

3.4.Resim.41: Kadınlar Serisi, Erol Akyavaş, kontrplak üzerine yağlı boya ve kolaj, 82x60 cm,1962-64	132
3.4.Resim: 42. Odalar II. Ahşap üzerine karışık teknik,Erol Akyavaş 60x50, 1965	133
3.4.Resim:43. Anılar. Tual üzerine karışık teknik, Erol Akyavaş, 91x66, 1966	135
3.4.Resim:44. İcon, karışık teknik, Erol Akyavaş, 11x9,5, 1976.....	136
3.4.Resim: 45. Friendly Cities, 61x40, Erol Akyavaş, 1970-71	137
3.5.Resim:46. Tual üzerine yağlı boya,Erol Akyavaş	140
3.5.Resim.47: Tual üzerin akrilik, Erol Akyavaş, 220x146	141
3.5.Resim:48. Kafka'nın evi. Kâğıt üzerine akrilik, Erol Akyavaş, 100x75.1974	143
3.5.Resim.49: Cinler, ahşap üzerine akrilik,Erol Akyavaş, 1979	144
3.5.Resim. 50: Kâğıt üzerine akrilik, Erol Akyavaş, 40,5x30,5. 1980 civarı	146
3.5. Resim. 51: The Past of the Fallen, kâğıt üzerine akrilik, Erol Akyavaş, 61,5x79 cm, 1984	147
3.5. Resim. 52: Tual üzerine akrilik, Erol Akyavaş, 60x50, 1980	148
3.5. Resim. 53: Kalenin Düşüşü, tuale marufle kâğıt üzerine karışık teknik, 246x388,1981-82.....	149
3.5. Resim. 54: Güzergâh, kâğıt üzerine akrilik,Erol Akyavaş, 68x55, 1981.....	150
3.5.Resim.55: Zaferin İhtişamı, tual üzerine karışık teknik, Erol Akyavaş, 266x366,19	151

ÖZET

Araştırmada geleneğe dair verilerin, kendimize has bir sanatsal anlatı oluşturmak için önemli olduğu vurgulanmıştır. Geleneğe ait olan minyatürün ifade edilmesi ve bu resimsel ifadenin uzama yönelik bilincin çözümlenmesi, Doğu'ya özgü ideolojik algılamayı açıklar. 20. yüzyıldan itibaren Batı resim anlatısının birçok sanatsal algılamayı etkilemesi, kendimize has algılamaların değişmesine veya önemsenmemesine sebep olmuştur. Bu durumla özgün bir anlatı oluşturmaktan ziyade, Batı kompleksine dayanan resimsel anlatımlar ortaya çıktığı görülür.

Bu noktadan hareketle, geleneğe dair önemli kültürel bir veri oluşturan minyatür ve minyatürdeki mekân algısı incelenmiştir. Böylece Modern resim mantığı, kendi koşullarımıza göre yeniden ele alınmış olacaktır. Bu mantığı yapıtlarında özellikle kullanan Erol Akyavaş araştırmamız için önemli bir örnektir. Akyavaş Batı'da eğitim almasına rağmen, çalışmaları geleneğe dayanır.

Araştırmamızda, minyatürün tarihsel süreci ve bu süreçte oluşan farklı mekân algılamalarına değinilecektir. Aynı zamanda Batı ve Doğu'nun doğa algılamaları tartışılacak, Batı sanat anlatısını Doğu ile karşılaştırarak açıklamaya çalışan Worringer'in, özdeşleyim ve soyutlama kavramları incelenecektir. Örnek aldığımız sanatçının daha çok Osmanlı Minyatürü ile ilgilenmesi, Osmanlı minyatür resmini ve mekân çözümlmelerini araştırmayı gerekli kılmıştır. Erol Akyavaş incelendiğinde aynı anda bulunduğu sanat ortamındaki sosyal-felsefi algılamalara değinilecek ve minyatür mekân çözümlmelerinin Erol Akyavaş resmindeki yeri tartışılacaktır. Böylece geleneğe ait verilerin, 'özgün olma' adına bir anlamı olup olmadığına dair kuramsal bilgilerin tekrar incelenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, Uzam, Algılama, Erol Akyavaş, Osmanlı Minyatürü

ABSTRACT

In this research, what is emphasised is that data regarding traditions are crucial in creating a unique artistic narrative. The expression of miniature, a traditional genre of painting, and the analysis of space-oriented awareness of this artistic expression explain the ideological perception peculiar to the East. From the 20th century onwards, the fact that the Western artistic narrative had an impact on several perceptions in the Eastern world caused many of our perceptions to change or to be simply ignored. In this light, it was observed that, instead of creating a unique narrative, this interaction brought about artistic works that were based on the Western narrative.

With this point of view in mind, this work studies miniature art which constitutes a cultural data, and the perception of space in miniature. Thus, the modern artistic mentality will be re-handled under circumstances peculiar to our culture. ErolAkyavaş, who especially uses this mentality in his works, is very important for our study. Although he studied in a Western country, Akyavaş bases his works on traditional aspects.

This work will touch upon the historical process of the miniature craft and various space perceptions that came about during this process. Besides, Western and Eastern perceptions of the nature will be canvassed, as well as the empathy and abstraction of Worringer, who tries to explain the Western narrative in comparison with the Eastern narrative. The fact that Worringer mostly studied the Ottoman miniature craft necessitated an in-depth study of the Ottoman miniature craft and its spatial analysis. This work will touch upon the socio-philosophical perceptions in the artistic environment during the era of ErolYavaş and canvass the place of miniature spatial analyses in his paintings. Hence, the goal is to re-study the theoretical knowledge regarding whether data belonging to traditions has an importance for “uniqueness”.

Key Words: Miniature, Space, Perception, ErolAkyavaş, Ottoman Miniature

BÖLÜM I

GİRİŞ VE AMAÇ

1.1. Giriş

Araştırmamız, yüksek lisans 1. sınıfta verilen Sanat Eğitiminde Değerlendirme Eleştiri ve Yorum derslerinde temellenmeye başlamıştır. Derslerde Batı'nın sanat kavramı için ortaya attığı; psikoloji, felsefi, tarihi ve kültürel kuramlar tartışılmıştır. Bu kuramsal tartışmaların toplumumuzdaki algılamalara etkileri de gündeme gelmiştir. Bizim açımızdan karşılaştırmalara dayanarak ilerleyen ve belli tartışmaları öngören bu derslerle bir özeleştirici zorunlu olmuştur. Bu koşullarda şekillenen araştırmamız, hem bir özeleştirici hem de dayatılan algılamalara karşı bir duruşu gerekli kılmıştır. Bunun için, kültürel bir veri olarak minyatür ve buna bağlı mekânsal algılamalar araştırmanın temelini oluşturur. Ayrıca bu algılamaların çağdaş sanat pratiklerince ne anlama geldiği öze dair değerlendirmeleri zorunlu kılar. Erol Akyavaş'ın sanat anlatısı temel alınarak, Doğu-Batı resim anlatımları ve bu anlatımların çağdaş sanatçılar üzerindeki etkisi incelenmiştir. Bunun için Batı ve Doğu sanat algılamaları ayrı ayrı ele alınmıştır.

Batı, belirlenen bir tarihsellik üzerine inşa edilmiştir. Yani ortaya çıkan her görüş kendinden önceki görüşe bir şekilde bağlıdır. İncelediğimiz Batı kuramları, ya kendinden önceki algılamaları yadsır ya da onlardan yola çıkarak, o algılamaları geliştirirler. Böylece bu kuramlar Batı anlatısının gelişimini sağlar. Süreç devamlı Batı'nın kendisi ve geleneği ile bir hesaplaşmayı öngörür. Bunun yeterli olmadığı zamanlar Batı anlatısı, farklı kültür

geleneklerinden yararlanarak, kendine içkin yeni algılamalar ortaya koyar. Ama bu algılamalar yine Batı anlatısı çerçevesinde şekillenir. O zaman savunulabilir olan Batı anlatısının “gelenek” üzerine kurulduğudur. Batı geleneği asla reddetmez. Gelenekle her zaman hesaplaşma içerisindedir. Bizde ise Lale Devri ile kademeli olarak gelenek önemini yitirmiş/yitirtilmiştir. Her ne kadar her öğrenilen yeni olgunun var olan gelenekle ilişkisinin çok zayıf olması bu durumu hızlandırırsa da, var olan yönetimler, gelenekle ilgili bir hesaplaşma sürecini gerekli bulmamıştır. Kendimizle ilgili hesaplaşmaları, kendimize dair gerekçelerle yapılandırmaktan ziyade Batı’nın bize dayattığı/öğrettiği gerekçelerle yapılandırma yolu tercih edilmiştir. Tabi bu doğrultuda Doğu’nun da suçlu olmadığını söylemek yanlıştır. Doğu, 8. ve 13. yüzyıl arası Batı terminolojisinden farklı bir aydınlanma çağı yaşamış, ama ya buna sırtını dönmüş ya da zorunlu olarak bu kültürden yararlanamamıştır. Özellikle, İslam dünyası başlangıcında ortaya çıkan, diğer evren tasarımlarıyla kendisini karşılaştırıp ona göre şekillendirilen tasavvurun kaybedilmesi, kendi dışında olan algılamaları reddetmesine neden olmuştur. Böylece dışarıya kapalı bir algılamaya yönelen İslam dinine bağlı kültürler, daha sonraki dönemlerde ortaya attıkları düşünce biçimlerinde sistematik ve bilimsel olmaktan uzak, daha çok bireysel çabaların sonucunda oluşmuştur.

Doğu toplumları modernleşme süreçleri ile kendilerine has kültürel verilerden kopmaya başlamıştır. Bu durum çoğu Doğu toplumunun kendi öz bilinçlerini reddetmesini gündeme getirir.

“Bu nedenle, batının ürettiği nesnellik düzlemine karşı koyma olanağını da yitirmişlerdir. Ayrıca, batının teknolojisini, onunla içiçe geçmiş ideolojileri ‘ithal’ etmektedirler. Kendilerini dolaylı yollardan ve farkında olmayarak, kapitalizmle birlikte kitle iletişim araçlarının egemenliğine açmaktadırlar ve bu noktada hızlı bir yok oluş süreci yaşanmaktadır.”(Kahraman, H.B. 2007)

Bu durum Doğu toplumlarında akıl yürütme edimlerinde hızla yok olmasına neden olur. Genel olarak Doğu toplumlarında ortaya atılan birçok görüş, Batı'dan aldığı akıl yürütme üzerine kuruludur. Örneğin; bir araştırmacı Anadolu kültürüne ait bir veriyi incelediğinde, çözümlemelerini Batı kuramları üzerine kurmak zorundadır. Bunun en büyük sebebi kendimize has bir anlatı oluşturmamamızdır. Bizim bilgi birikimimiz Batı'daki gibi bir gelenekten beslenmez. Günümüzde olsun, geçmişte olsun Doğu'da ya da ülkemizde ortaya atılan bir görüş, ırksal, dinsel, dilsel ayrımlara maruz kalıp ne yazık ki değerlendirilme olasılığını yitirir. Kendi içimizde bile farklı olan kabul edilmez, gelenek dışı sayılır. Tabi bunu Batı için söyleyemeyiz.

Batı'da herhangi bir düşünce, kendisinden çıktığı sürece, farklı inanışlar, coğrafi özellikler ya da diller içerse de bir şekilde geleneğe dahil edilir. Örneğin Romantizm tarih kitaplarında şöyle isimlendirilir; Alman Romantizmi, Fransız Romantizmi gibi. Bunun nedeni Batı'nın kendisini bir bütün olarak görmesidir. Bu algılama sonucu Batı, Doğu'yu da bir bütün olarak görür. Aslında Doğu toplumları bir bütün olarak algılanamayacak kadar fazla çeşitlilik gösterir. Ama Batı anlatısı Doğu'yu bütün olarak algılatır/algılatmak ister. Böylece kendi anlatısını oluşturur. Batıdan bağımsız olamayan düşünce yapımız bizim de Doğu'yu böyle değerlendirmemizi zorunlu kılar. Araştırmamız için en büyük zorluklardan biri bu algılamadan uzak durmamız gerektiği idi. Doğu'nun doğa algısı üzerinde çalıştığımız için bunu daha güçlü hissettik. Çünkü Batı alan yazını bu konu ile ilgili bilgiler Doğu'yu hep bir bütün olarak tartışmıştır. Farklı coğrafya ve inanışlara bağlı oluşumlar göz ardı edilmiştir. Biz bunu Batı ve Minyatür sanatçılarının doğa algılamaları biçiminde başlıklar halinde tartışmaya çalıştık. Tabi bu durum aynı zamanda Garp-Şark karşıtlığını ister istemez gündeme getirmek zorunluluğunu doğurmuştur. Amacımız bu olmasa da Batı'nın bilgi üstüne oluşturduğu kesin yargılar bu karşıtlığa değinmemizi gerekli kılmıştır. Worringer'in 'soyutlama' ve 'özdeşleyim' tanımlamaları tartışılarak Garp-Şark karşıtlığını incelemeye çalıştık.

Tek bir Doğu algılamasından bahsedemeyiz. Doğu'nun nesne algılaması genel olarak aşkın olsa da bunun sanatsal yorumları değişik algılamalar ortaya çıkarmıştır. Minyatürün bu algılamalardan bağımsız olmadığını düşündüğümüzden, araştırmamız bu farklı algılamalara dayanarak bir minyatür tanımını sunar.

Literatürde minyatürün farklı isimleri olsa da iki başat algılama kendini gösterir. Batı bu resimsel anlatıya 'Minyatür' der, Doğu ise 'Nakış'. Bu durum bizim için, "*Batı düşüncesinde minyatür nedir? Doğu'da nakış nedir?*" sorunsalını zorunlu kılmıştır. Bu dilsel ayırım literatürde kendini gösterir. Batı bu resimsel türü; "*Ortaçağ Avrupası'nda yazma kitapların bölüm başlarına yapılan süslemelerde baş harfleri vurgulamak amacıyla kullanılan kırmızı boya minimumdan*" (Mahir. B. 2005.s:18) türeterek isimlendirmiştir. Doğu'ya göre bu tanım bir kısıtlama olarak öngörülebilir. Doğu'da bu resim türü tek özel bir isimle temsil edilmemiş, birçok anlama gelen 'nakış' kelimesi kullanılmıştır. Tabi bu daha çok minyatürün, hatla beraber gelişen yapısından kaynaklanır.

Araştırmamız için önemli olan bir başka olgu ise, Batı'da algılanan, bu resim türünün sadece Fars olarak nitelendirilmesidir. Batı'da yapılan ilk minyatür araştırmaları da minyatürün sadece bir İran resim türü olduğu doğrultusundadır. Bir Abbasi-Selçuklu-Osmanlı çizgisi genel olarak görülmemeye çalışılır ya da sadece İran resminin bir uzantısı olarak, Türk-İslam resmi olarak isimlendirilir. Günümüzde de İslam sanatı üzerine yapılan yorumların hepsinin aynı algılama üzerine inşa edildiğini görürüz. Bu durumu Doğu'yu tek tipleştiren bir Batı algılaması olarak gösterebiliriz. Ama bu kabul edilebilir bir durum değildir. Öncelikle İran resim geleneği daha çok Uygur-Çin anlayışlarına dayanır. İslam düşüncesiyle oluşmuş, Türk minyatürü olarak adlandırılan Abbasi-Selçuklu-Osmanlı geleneği ise Uygur-Çin anlayışlarından yararlansa da farklı bir ideoloji üzerine kuruludur. Öncelikle bu ayrımların farkına varılmalıdır. Literatürde yapılan bir başka yanlış ise İslam'la ortaya çıkan farklı dinsel anlayışların, Abbasi- Selçuklu-Osmanlı sanat geleneklerinden çok İran resmini

etkilemiş olmasıdır. Böyle bir durum belli dönemlerde mümkün olsa da bir devamlılık göstermez. Abbasi-Selçuklu-Osmanlı sanat geleneklerinin düşünsel altyapısı tamamıyla İslami algılamaların türevlerine dayanır.

Bu araştırmanın oluşumunu sağlayan farklı etmenlerden biri de minyatürün sadece Saray yani bir çeşit yönetici sınıfının sahip olabildiği resimsel anlatı olması düşüncesinin yanlışlığıdır. Ülkemizdeki minyatür üzerine düşüncelerin birçoğu da bu doğrultudadır. Bu algılama bir dereceye kadar doğru olsa da bir Anadolu resim-minyatür geleneğinin, eyalet resim geleneğinin ya da yönetim merkezine yakın ama ondan farklı gelişen çarşı ressamı denilen oluşumlar göz ardı edilmiş yahut bilinçli olarak gereksiz görülmüş, yok sayılmıştır. Bu oluşumların hepsi minyatür geleneğinden farklı değildir. Biçimleri veya yapılış amaçları farklı olsa da aynı oluşumlardan bağımsız olduğu düşünülemez. Bu düşünme biçiminin temel sorunu, Lale Devri ile başlayan Cumhuriyet dönemi ile değişen dünya görüşünün, minyatür ve türevlerini, sadece eski algılama biçimlerinin sanatsal yaratımları olarak gördüğü için reddetmesidir. Bu anlayış, minyatürün Mezopotamya, Asya ve Anadolu'nun kültürel kodlarının görmezlikten gelinmesine neden olmuştur. Bu kültürel kodların önemsenmemesi, çok katmanlı sosyal ve kültürel yapıda birçok zıtlığın ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Bunun örneklerini Türkiye'deki birçok sanat anlayışında görmek olağandır. Türkiye'deki sanatsal anlatılarda, ister edebiyat, ister şiir olsun, devamlı yerellik-modernlik tartışmaları gündemde olmuştur. Batı anlatısından aldığımız kuramlar tartışmadan, var olan kültürle arasındaki diyalog kurulmadan yapılan kabuller bu tartışmaların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu durum aynı zamanda öz-biçim sorunlarının yaşanmasına neden olmuştur. Yaşanan bu olumsuz durumlar özel bir soruyu bizim açımızdan önemli kılıyor. Batı'dan aldığımız kuramlar kendi gelenekleri için her zaman bir hesaplama gerekliliği kılmaştır. Peki, biz, o dönem için, özümüze uzak olan kuramları olduğu gibi uygulamaya başladığımızda, kendi geleneklerimizle ilgili bir hesaplama içine nasıl gireceğiz? Bu soru şu

sebepten önemlidir: Batı hangi düşünce biçimini ya da hangi kuramı oluştursa oluştursun her zaman kendi var olan geleneğini aşmaya çalışır. Ülkemizde ise gelenek reddedilir. Böylece, Batı örnek alınsa da Batı'nın gelişim mantığı kullanılmaz. Ama Batı tarzında bir gelişim, ancak gelenekle kurulacak bir hesaplaşma ile gerçekleşebilir.

Türkiye’de süregelen tartışmalardan biri de, erkin halk ile arasındaki mesafedir. Bu mesafe, yetkenin (Said, E.W.2010) her zaman halk için doğru karar verdiği inancıdır ya da halkın hiçbir zaman kendisini yönetecek zihniyete sahip olamamasıdır. Aynı durum Batı geleneğinde farklıdır. Batı’da birçok değişim halka bağlıdır. Halkın istekleri ile gelişmiştir.

Minyatür Doğu geleneğine bağlı, bu geleneğin kültürel kodlarını içinde barındıran kitap resimleridir. Bu resimlerin mekân algılamaları, bu kültürel kodların oluşturduğu evren tasarımlarının nasıl olduğuna dair bilgiler verir. Bu aynı zamanda minyatürü kullanan toplumun ideolojik algılamalarının yansımasıdır. Uzamın yorumu ve nesnenin bu uzamda nasıl kullanıldığı, bu toplumların hayatlarını nasıl oluşturduklarını gösteren belgelerdir.

Bu açıklamalar ışığında araştırmamızın temel problematiği; ‘Gelenegi neden kullanamıyoruzdur’. Gelenekten korkuyor muyuz; yoksa Lale Devri ile başlayan ‘modernleşme süreci’ ile gelenekten tamamen bir kopuş mu söz konusudur? Araştırmamız temel olarak bizim kültürel kodlarımızdan biri olan Minyatürün, öncelikle tarihsel süreçlerinin tespit edilmesi ve bu süreçlerle ilgili belli bir hesaplaşmayı öngörür.

Araştırmamızı önemli bir kültürel veri olan ‘Minyatür’ üzerine kurduk. Çağdaş bir sanatçı olan Erol Akyavaş’ı araştırmanın merkezine koyarak, gelenekte önemli yeri olan minyatür algılamasının çağdaş bir sanatçı üzerindeki etkisini araştırdık. Problemimiz, çağdaş bir sanatçının kendi benliğiyle kurduğu ilişkinin, sanatsal yaratıda, nasıl bir etken olduğudur. Tabi bu resimsel bir ifadenin bütün özellikleriyle araştırılması amacımızı çok farklı yönlerle süreceğinden, belli sınırlılıkları zorunlu gördük. Öncelikle minyatür mekân algılamasının

nasıl oluştuğunu belirlemeye çalıştık. Bu mekân algısının Erol Akyavaş sanatı ile ilgili bağlarını özömlmeye çalıştık. Bunu yaparken Osmanlı Minyatür Sanatına daha çok yoğunlaştık. Bunun sebebi, sanatçımızın daha çok Osmanlı minyatür sanatıyla alakalı olmasıdır. Tabi Osmanlı minyatürü etkilendiği diğer kùltürlerden bağımsız olmadığı için kısa bir minyatür tarihçesi sunmayı uygun gördük. Böylece Osmanlı’da oluşan farklı minyatür çeşitlerinin neden var olduğuna dair bir altyapı sunmaya çalıştık. Erol Akyavaş’ın belli dönem resimlerine baktığımızda Matrakçı Nasuh’un etkisi önemlidir. Bu nedenle Matrakçı’ya da araştırmamızda önemli bir yer vermek zorunluluğu doğmuştur.

Araştırmamız, belli sınırlılıklara dayansa da, minyatürün tarihçesi, nasıl oluştuğu, sosyal-kùltürel-ekonomik belirleyicilerin nasıl etkilerde bulunduğu, farklı dűřünsel bağlamlarla ne anlama geldiği gibi konular üzerine kurulmuştur. Aynı zamanda bu açıklamalar dâhilinde Modern Tùrkiye’de bu geleneksel verilerin, sanatsal yaratıya etkilerinin olup olmadığı tartışılmaya çalışılmıştır.

1.2. Problem Durumu

İslam kültürüne bağlı uygarlıkların 13. Yüzyılda diğer uygarlıklar ile iletişimlerinin zayıflaması sonucu, kapalı bir toplum anlayışının ortaya çıkmaya başladığı savunulabilir. 17. ve 18. Yüzyıllarda bu kapalı olma durumunun kısmen aşılmış olması, İslam uygarlıklarının diğer toplumların etkilerine açık hale gelmesinin bir getirisi olarak diyebiliriz. 20. Yüzyılda ise Batı düşüncesinin toplumun her alanında tartışılmadan kabulü, sosyal algılamalarda büyük olumsuzlukların yaşanmasına neden olmuştur. Aynı zamanda modern sürecin kabulü, geleneğe dair verilerin reddini gündeme getirmiştir. Örnek alınan Modern kavramı, Batı toplumları için, kendilerine ait geleneğin ve belli bir eklemlene mantığının üstüne kurulmuştur. Ama bu mantığı örnek alan toplumların ise, çağdaşlaşma süreçlerini kendi gelenekleri ile ilişkilendiremediklerinden, ortaya öze dair olmayan biçimlerin çıkmasını sağlamıştır. Bu farklı biçimlerin, birbirlerini ötekileştirmesi, belli bir çatışma ortamı yaratmış ve sosyal-kültürel-ekonomik gelişim en aza inmiştir. Sanatsal anlatımlarda da oldukça öne çıkan bu durum, ülkemizde kendimize has anlatılar ortaya koyamayışımızın en büyük nedenlerindendir.

Ülkemizdeki yönetimin ve bu yönetime en başından beri sıkı sıkıya bağlı bilinçli kesimin geleneksel verileri değerlendirilmeden reddi ve halkın doğru olana kendisinin karar veremeyeceği düşüncesi, yönetim ve halk arasında büyük sınırlar oluşturmuştur. Böylece sanatsal anlamda yapılan çalışmaların sadece belli bir zümreye hitap etmesi ve bu zümrenin kendi gelenekleriyle olan iletişimsizlikleri, çağdaş anlamda bir sanatsal algılamının halktan ve özden kopuk olmasına neden olmuştur. Bu durum Türkiye'ye ait bir sanatın

oluşmamasının nedenlerinden biri olarak gösterilebilir. Aynı zamanda sanat ve süreçlerine dair gelişimleri olumsuz etkilemiştir denebilir.

Bu olumsuzlukların günümüz Türkiye'sine yansımaları ilginç oluşumlar meydana getirmiştir.

“Bakkal dükkanı işletme mantığıyla ortalama izleyiciye ortalama beğeni ürünlerini pazarlamaya çalışan galeriler. Kurum galerilerine eş dost ahbap çavuş ilişkileriyle yön veren yöneticiler. Elitist tavırla çevrelerini görmek bile istemeyenler. Üniversitedeki unvanlarına yaslanmak zorunda kalan, bırakılan ya da bunu ciddiye alan sanatçılar. Eleştiriyi, bir yapıtı sanat nesnesi olarak seçmenin dışında beklentilerle ve zorlamalarla yapan eleştirmenler. Bir sergiyle ilgili izlenimlerini doğru dürüst aktarma şansı olmayan muhabirleriyle, basın olma gerekçesini yitirmiş basın yayın organları. Bütün bunlar ne batılı ne doğulu olamamaktan ve liberal ekonomik modele ansızın itilmekten kaynaklanan değerlerini yitirmiş bir toplumun sanat alanındaki görüntüleridir.” (Karayağmurlar, B. 2003)

Bu durumun meydana gelmesi, öze dair verilerin dikkate alınmaması sonucudur. Gelişim hangi alanda olursa olsun kendinden önceki anlatılar üzerine kurulur. Araştırmamızda çağdaş bir sanatçının, kültürel verileri ile hesaplaşma sürecinin, resimsel anlatıya getirilerinin neler olduğu tartışılmıştır.

Kültürel veri olarak minyatür tercih edilmiştir. Sanat anlatılarında, bir toplumun, kültürün dünya görüşü, mekânsal algılamalarda kendini ele verir. Minyatürün çok köklü bir geçmişi olması ve birçok uygarlık tarafından kullanılması, kültürümüzü oluşturan farklı toplumların algılamaları ve bize bu algılamaların getirileri hakkında bilgiler verir. Kendimize has bir anlatı kurmak için bu kültürel verilerin kullanılması zorunludur.

Erol Akyavaş Batı anlatılarını yakından tanımış olsa da, geleneğe dair verileri kullanmayı tercih etmiştir. Ama bu algılama oluşurken Batı'daki resim anlayışlarını reddetmemiştir. Minyatürdeki mekân algısının Erol Akyavaş resimlerindeki yeri nedir? çözümlemesi, kendine has çağdaş algılama biçimlerinin nasıl oluştuğuna dair önemli bir örnektir.

1.3. Amaç

Araştırmada kültüre dair bir veri olan minyatürün, mekânsal algılamalarına yönelik tarihsel sürecinin ve bu tarihsel sürece göre şekillenen görsel eserlerin incelenmesi, bu incelemelerin çağdaş bir sanatçı olan Erol Akyavaş resmindeki yeri tartışılmış, ülkemizin örnek aldığı Batı anlatısı olan modernizmin nasıl olması gerektiğine dair düşünsel süreçlerin vurgulanması amaçlanmıştır. Modern Batı'nın evren algılamasının belli bir gelenek anlatısı üzerine kurulması ve Türkiye'deki modern algılamının ise geleneği tamamen yok sayması bu amacı zorunlu kılmıştır.

1.4. Önem

Örnek alınan Batı tarzı modern olma isteği, gelenekle hesaplaşmayı zorunlu kılar. Modern olmanın bizdeki algılaması olan geleneğin tasnifi, sonuçta öze ait değerlerin yok olmasına neden olabilir. Bunun için kültürel değerlerle ilgili hesaplaşmaların öncelikli olması önemlidir. Bu açıklamalar dâhilinde, geleneksel verinin çağdaş resimsel anlatı olarak ortaya koyan sanatçılardan Erol Akyavaş incelenmiştir. Gelenekle hesaplaşma sürecine Erol Akyavaş örneği verilerek, öze dair tartışmalar için bir yol sunulmaya çalışılmıştır.

1.5. Problem Cümlesi

Gelenekle hesaplaşma sürecinde minyatürdeki mekân algısının Erol Akyavaş resimlerindeki yeri nedir?

1.6.Alt Problemler

Alan yazını ve alan görsel içerik analizine göre;

1.6.1. Minyatürde mekân kavramı var mıdır?

1.6.2. İran minyatürü ve Osmanlı minyatüründeki mekân algısının farklılıkları nelerdir?

1.6.3. Minyatürdeki mekân algısı Erol Akyavaş'ın resimlerini etkilemiş midir?

1.6.4. Erol Akyavaş mekân kullanımında geleneksel Batı resminin mekân anlayışından yararlanmış mıdır?

1.6.5. Erol Akyavaş'ı en çok etkileyen sanatçılardan Matrakçı Nasuh'un çalışmalarında mekân kavramı nasıldır?

1.7. Sınırlılıklar

Minyatür genel olarak çok geniş bir kavram olması fakat araştırmanın varmak istediği temel kurgunun Erol Akyavaş üzerine olmasından dolayı minyatürün sadece Osmanlı dönemindeki şekliyle açıklanması araştırmanın sınırlılığını oluşturmuştur.

BÖLÜM II: YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Yapılan araştırmada, nitel verilerle ilgilenildiğinden “Betimsel Araştırma” yöntemi kullanılmıştır. Nitel verilerin kullanılması, içerik analizinin yapılması, incelenen kavramların birçok algılamadan oluşması ve sosyal verilere dayanması sebebiyle tercih nedenidir.

Büyük Öztürk’e göre (2009); Betimsel araştırmalar, “(...) verilen bir durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlar. Eğitim alanındaki araştırmada, en yaygın Betimsel yöntem tarama çalışmasıdır.”

Bizim için araştırmamız tarihi yöntemleri de incelediğinden Betimsel araştırma yöntemi öncelikli tercih olmuştur. Araştırmanın bağımsız değişkeni, minyatürde mekân algısıdır. Bağımlı değişkenimiz ise Erol Akyavaş sanatıdır.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni olarak minyatürün teknik ve içerik olarak ele alınması, belli toplumlarda gelişim süreci iken örneklemi ise Osmanlı minyatürünün Erol Akyavaş’ın resimleri üstündeki etkisidir.

Araştırmada bilgi açısından konumuzun özüne sahip ve konumuz hakkında zengin bilgileri içeren alan yazını ve alan görsele ait tarihsel verilerle derinlemesine incelenmeye

alışıldığından kullanılan rneklem, Amaçsal rneklemdir. Amaçsal rnekleme çeşitlerinden, aykırı durum, maksimum çeşitlilik ve benzeşik örneklemelerden yararlanılmıştır.

3.3. Veri Toplama Aracı

Araştırmamız, sözel bir araştırma niteliği taşımasından dolayı, yazılı dokümanlar, tarihsel veriler, fotoğraflar, veri analizleri ve ikonografik çözümlemeler üzerinden yapılmıştır.

BÖLÜM-III

BULGULARI VE YORUMLAR

3.1. RESİM OLARAK MİNYATÜR VE MİNYATÜR MEKÂNI

3.1.1 Minyatür:

Minyatür geniş bir tanımlamayla yazma eserleri resimlemek amacıyla yapılan küçük boyutlu çalışmalardır.

“Minyatür terimi, Ortaçağ Avrupası’nda yazma kitapların bölüm başlarına yapılan süslemelerde baş harfleri vurgulamak amacıyla kullanılan kırmızı boya ‘minium’den türetilmiştir. Daha sonraları Latince “miniare” kökünden türetilerek İtalyancaya ‘miniatura’, Fransızcaya ‘miniature’ biçiminde geçip zamanla yazma kitaplardaki resimleri ifade etmek için kullanılan terim, Türkçeye Batı dillerinden girmiştir”(Mahir, B.2005. s.15).

“(....) Batı’da kökeni Antik Çağ’a, Doğu’daysa İslâm öncesi dönemlere kadar inen el yazması ressamlığı Orta Çağ boyunca yaygın bir sanat dalı olmuştur. İslâm dünyasında hat sanatıyla birlikte gelişen bu sanat, 13. yüzyıldan 19. yüzyıla değin egemen resim türü haline gelmiştir. Batı’daysa kitap bezeme sanatında (....) özellikle 16.-19. Yüzyılda küçük boyutlu portreler, manzaralar ve figürlü sahneler için de kullanılmıştır” (Renda,G.1997.s.1262-71).

“Nakış kelimesi kapsamına giren minyatür tarzı resimlere Osmanlıca ’da, ‘tasvir’, ‘ sebih’ , ‘tarrahi’ , ‘nigâr’ , ‘hurda nakış’ , ‘sûret’, ‘meclis’, vb.

isimler verilmiştir. Ayrıca, Batı’da ‘minyatari’ denilen minyatür tarzı resim yapan sanatçılara, Osmanlı’da renkli, iki boyutlu yüzey düzenleme sanatıyla, nakışla uğraşan kişi anlamına gelen ‘nakkaş’ genel adı altında ‘musavvir’, ‘ressam’, ‘tarrah’, ‘sebihnüvis’, ‘nigâri’, ‘nigârende’, ‘meclisnüvis’, vb. isimler verilmiştir.” (Konak, R. s.28)

Minyatürün yapımında uygulanan yöntemler dönem dönem farklılaşmıştır. Boyalar topraktan üretilmiş, renkler üst üste kullanılmıştır. Bunu kolaylaştırmak için boyalar suyla inceltilmiş ve daha iyi parlaklık sağlamak amacı ile içlerine yumurta sarısı katılmıştır. Bununla yetinilmemiş daha çok kolaylık sağlanması için 18. yüzyıldan sonra içine tutkal katılmıştır.

Minyatür de boyaları sürmek için kullanılan fırçalar, üç aylık beyaz kedinin ense tüyünden yapıldı. Bu kıllar ince bir ibrişimle bağlanır, bağlanan yer tutkallanır ve güvercin kanadından çıkarılmış ve hazırlanmış kalemin içine yerleştirilirdi. Samur kılından yapılmış fırçalar da kullanılmıştır (Duru, E.1994;Mahir, B.2005). Kullanılan kâğıtlar ise yumurtalı veya aharlı kâğıtlardır.

Minyatür süsleyici bir anlayışa sahiptir. Anlatımı güçlü, resimlediği kültürlerin estetik yapılarını, sosyal-ekonomik hayat anlayışını yansıtır. Farklı üsluplara sahip olan minyatür, genel olarak dinsel altyapılara sahip olsa da yaratıcı, kendine özgü simgesel anlatımlarıyla metni açıklar ve metni destekler. Kısacası metni tam olarak görselleştiren resimlerdir.

Tarihteki ilk minyatür kullanımı Mısır’da M.Ö. 2000 yıllarında yapıldığı belirtilen, eğitim amaçlı hazırlanmış ‘Ölümler Kitabı’dır (Şahinoğlu, Z.R.1995). Ama birçok araştırmacı minyatürün, Orta Asya’ya ait bir resim türü olduğunu belirtir. Bizim düşüncemiz biraz daha farklıdır. Orta Asya Türklerinin, belli bir siyasi birlik kurmayıp, İpek yolu üzerinde birçok

ekonomik gücü yüksek şehir devletleri kurmalarıyla, farklı toplumlarla kültürel ve ekonomik alışverişte bulunmaları göz önüne alınmalıdır. Orta Asya’da bulunan İpek Yolu ile Türkler, doğuda Çin ve Hint, batıda Bizans ve Part devletleri ile belli birtakım ekonomik ilişkiler içerisinde bulunmalarından minyatürü sadece Orta Asya kültürünün bir getirisi olarak göremeyiz. Bu uygarlıkların ilişkileri, kültürel anlamda farklı anlayışları da içinde barındırmıştır. Bu sebeplerden dolayı bize göre minyatür, bu ilişkiler çerçevesinde gelişen, Orta Asya’ya ait resimsel anlatımdır.

Minyatür, kullanım alanının genişliğiyle birçok kültürün etkisini taşır. Part, Sasani, İran, Mezopotamya, Bizans’ın Helenistik ve Roma mirası, Orta Asya’da Uygur ve Mani, Uzakdoğu’dan Çin ve Hint sanatının etkileri minyatür anlayışlarını etkilemiştir. (İnal,G.1995)

3.1.2. Minyatürün Tarihçesi:

Osmanlı minyatürünün nasıl oluştuğunu daha iyi kavrayabilmek için minyatürü etkileyen kültürleri incelemek gerekmektedir. Part sanatı öncelik teşkil eder. Çünkü öncelikle Part sanatından etkilenen dini akımlar ve bu akımların dinsel oluşumlarını resimli din kitapları ile anlatma istekleri, bunu zorunlu kılar.

Part sanatı ile ilgili çok veri yoktur. Part devrinden kalan resim örnekleri iki merkezde bulunan duvar resimlerinden oluşur. Bunlar; Sistan'daki Kuh-i Hoca adası ve Dura Europos şehirlerinin kalıntılarındaki bulunan duvar resimleridir(İnal,G.1995). Part sanatında genel olarak Helenistik anlayışa karşı yerli kültüre geri dönüş vardır. Bu sebeple Helenistik ve Doğu kültürü Part sanatı ile karşılaşmıştır.



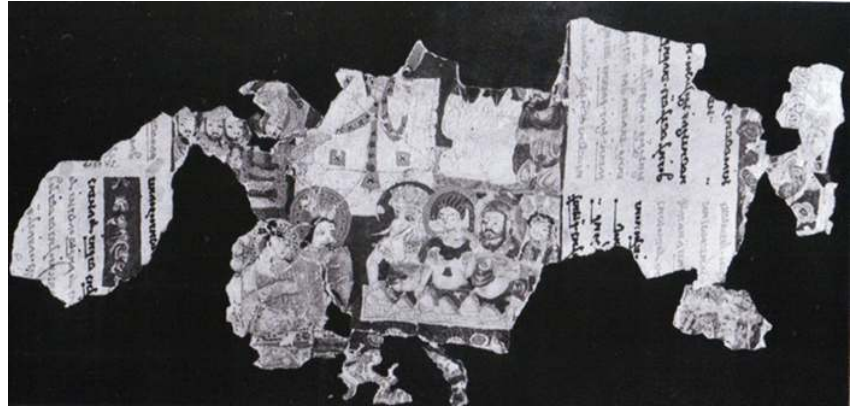
3.1.2. Resim:1. Konon'un Adağı, Dura Europos, İ.S.I. yüzyıl

Sasanilerin ise zengin bir resim sanatına sahip oldukları bazı yazılı kaynaklarda belirtilmiştir. Sasani sanatı ile ilgili en çok bilgiyi Arap kaynaklarında bulmaktayız. Günümüze kadar gelen Tak-ı Bostan'daki ve Nakş-ı Rüstem'deki oymalar ve Bışapur zemin mozaikleridir. Bu resimler renklidir. Portreler üçte dört cepheden gösterilmiştir. Saray cephelerinde çok renkli olduğu belirtilir (İnal,G.1995). Fakat bu boyamaların sadece izleri günümüze kalmıştır. Yine de yazılı kaynaklar, Sasani zamanında boyama sanatının geliştiğini açıkça belirtmektedir. *“Şair El-Buhturi Ktesifon'daki sarayın duvar resimlerini tasvir eder. Bir Sasani kralı öldüğünde, kraliyet hazinesinde tutulmak üzere, zamanın en iyi ressamına ölen kralın bir portresi yaptırılırdı.”*(Wikipedia). Aynı zamanda yapılan resimler Sasani hayatının özellikle saray yaşantısını birçok özelliğiyle resimler. *“8. yüzyılda Sasani krallarının destanı Hodayname, İbn Mukaffa tarafından Arapçaya çevrilmiştir. Böylece Sasani geleneği çeviri yoluyla devir alınıyordu. Sasani sanatında fresk ressamlığı önemlidir. Yazılı kaynaklar minyatürlü kitapların da yaygın olduğunu belirtir.”*(İnal, G. 1995.s.2)

Orta Asya kültürü birçok farklı kültürün birleşimi olsa da özellikle İslam minyatürü için kilit bir önem taşır. Orta Asya'da belli bir siyasi yapı oluşamadığı için küçük devlet ve kentler oluşmuştur. Ve bu tam bir kültür bütünlüğü oluşturmaz. Genel olarak araştırmacılar bu bölgeyi ikiye ayırır. Bunlar; Doğu ve Batı Türkistan'dır.

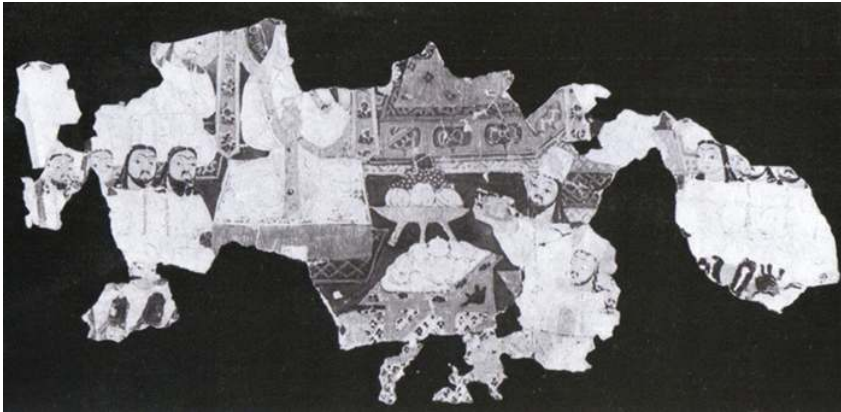
Doğu Türkistan Çin ve Hint, Batı Türkistan ise Ön-Asya ve İran etkileri taşır (İnal, G. 1995). Doğu Türkistan'da en baskın etkenler Uygur sanatı ve Maniheizm dinidir. Mani inancı kendini, genel olarak güzel sanatlara dayanan bir anlayışla resimli kitaplar sayesinde duyurmuştur. Kendisi ve taraftarları aynı zamanda birer ressamdırlar. Okuma yazma bilmeyen insanlar üzerindeki etkisi çok büyük olmuştur. Mani öldükten sonra takipçileri dünyanın her yerine yayılmışlardır. Azımsanmayacak bir grup ise Uygurlara sığınmıştır.

Uygurlar öncelikle hayvancılıkla uğraşan göçebe bir toplumdur. Yerleşik hayata geçtikten sonra kent oluşumlarına büyük önem vermişlerdir. Aynı zamanda İpek Yolu üzerinde bulunmaları ile gelişmiş bir ekonomiye sahip olmuşlardır. Savaşlar ve ticaret yolu ile Çin’le yakın diyalog içerisinde bulunarak Çin kültürüne ait birçok şeyi kendi kültürleri ile sentezlemişlerdir. Uygur sanatı, öncelikle Budist Gandhara sanatı ve Çin üslubunun sentezini ortaya koymuştur. Aynı zamanda Part, Sasani, Bizans, Greko-Budist akımları ve İskit sanatından gelen etkilere açıktır (İnal,G.1995). Kendi kişisel üslubunu ortaya koyması 9. yüzyıldan sonradır. 12. Yüzyıldan sonra tam anlamıyla bir olgunluğa erişir.



3.1.2. Resim: 2. Uygur Minyatürleri, İ.S. 9-10 yüzyıl.

Uygurlarda baskın olan Budizm ve Maniheizm inançları sanat ve kültür hayatını etkilemiştir. Yapılan duvar resimleri genelde dini konuların egemenliğinde olsa da sosyal hayatı resmeden resimler ve özel sipariş portrelerde yapılmıştır. Duvar resimleri ve edebiyatta Budizm etkileri açıktır. Maniheizm anlayış ise daha çok minyatür, el yazmalar ve farklı metinlerle vardır. Genel olarak figürlerin tipleri; dolgun yüzlü, badem gözler, hafif kemerli burun, gonca gibi bir ağız kalıp olarak kullanılmıştır ve etkilediği bütün minyatür anlayışlarda bu kalıp kendisini gösterir. Bunun yanında minyatürler genelde ışık- gölge çelişkisi üzerine kurulu bir hacime ve figürlü kompozisyonlarda belli bir sıralama halinde simetrik düzen tercih edilmiştir (İnal,G.1995). Budizm ile Çince'den çeviriler yapılarak Uygur dili geliştirilmiştir. Moğol ve Timur İmparatorlukları Uygurca'yı devlet dili olarak kullandıklarından, Uygurlara ait birçok sosyal-kültürel anlayış bütün Asya- Mezopotamya ve Arap yarım adasına yayılmıştır.



3.1.2. Resim:3 Uygur Minyatürleri, İ.S. 9-10 yüzyıl

Batı Türkistan'da Part-Sasani kültürünün kuvvetli etkisi yanında Budist, Nesturi sanat geleneklerinin karışık etkisi de gözükür. Batı Türkistan'daki şehirlerden Pencikent İslam dünyasında popüler olan bazı hikâyelerin belki de ilk tasvirlerini içermesi bakımından önemlidir (İnal,G.1995). 6. Yüzyıldan sonra gelişen bu şehir 8. yüzyılda Araplar tarafından fethedilmiştir. Penciket freskleri 7-8 yüzyıl olarak tarihlenir. Konularını destanlar, efsaneler, av ve alay sahneleri, önemli kişilerin resimlenmesinden oluşur. Şehnameyi ilk resimleyen topluluk olduğu rivayet edilir. Ama İslami tasvir geleneğinden oldukça farklı bir resim anlayışına sahiptirler. Figürler ince, uzun, geniş omuzlu ve ince belli resmedilmiştir. İslam sanatına Doğu Türkistan gibi etki edememiştir (İnal,G.1995).

Müslümanlar Suriye, Filistin, Kuzey Afrika'yı fetih ettiklerinde Bizans kültürü ile karşılaşmışlardır. Ele geçilirken bölgelerdeki anıtlar, ibadet yerleri, mozaikler, freskler, minyatürler, elyazmaları gibi kültürel ve sosyal etkenler Müslümanları etkilemiştir. Resimli yazmalardan birçok kopya Arapçaya çevrilmiş, cami gibi dinsel yapılar kiliselerden yararlanılarak farklılaşmaya başlamış, sosyal yapı için gerekli olan kurumlar geliştirilmiştir (İnal,G.1995;İpşiroğlu, M.Ş.2005.).

“Bizans sanatı deyimi genel bir deyimdir. (...) Hâlbuki Anadolu'da Yugoslavya'da, Bulgaristan'da, Rusya'da Bizans sanatının görünüşleri farklıdır”(Tansuğ, S.1983.s.40-42). Doğal olarak üslup ve anlayış farklılıkları vardır. Araştırmamızı ilgilendiren Bizans'ın Anadolu ve Mezopotamya'da ki kültürel etkileridir. İslam sanatına en büyük katkısı ise Helenistik mirası devretmesidir.

Bizans sanatı genel olarak Yunan ve Roma kültürlerinin etkilerini kendi içinde taşımaya devam etmiştir. Bunun en büyük örneği birçok Bizans resimli yazmasında Yunanlılara ait kalıplar, sembeler süsleme olarak kullanılmıştır. “Viyana Tekvini”, “Rossano İncili”, Rabula İncili”(Floransa'daki Lorenziana kütüphanesi) gibi çalışmalar ve Süryanî

okulunda yapılanlarla VI. yüzyıldaki bütün minyatürlerde bu etki çok açık gözükür (İnal,G.1995; Şahinoğlu, Z.R.1995; Delvoye, C.1964.Çev.).

Bizans minyatür sanatı olarak en önemli eserler; Viyana Dioskoridesi ve Kosmas İndikopleustes'in Hristiyan Topografyasıdır. Bu resimlerde bulunan alegoriler, portre ve kurulan mekân anlayışları İslam resmini etkilemiştir. En büyük etki ise, figür üslubunda yaşanmıştır. Portrelerde Işık-gölge kullanılması, eşyalara hâkim olan perspektif İslam minyatürünün daha da zenginleşmesini sağlar (İnal, G. 1995).



3.1.2. Resim: 4. Yuvarlak taht üstünde Meryem ve Çocuk İsa,1280 civarı.

Başlangıçta Hristiyanlıkta tasvir önemsizlenmemiştir. O dönem putperestlerden gördükleri zulümler yüzünden Hristiyanlar resme karşı tavır almıştır. Ama zamanla halkın Hristiyan olmasıyla beraber, halkta kalıplaşmış pagan inançları Hristiyanlıkla kaynaşmaya başlamıştır. Hristiyanlıkta yayıldıkça belli sembollere ihtiyaç duymuş ve bu semboller zamanla belli kalıplara dönüşmüştür. Bizans resimleri incelendiğinde birçok pagan simge kullanıldığı görülür (İpşiroğlu, M.Ş 2005; Şahinoğlu, Z.R.1995).

Hristiyanlar, pagan inançlarının getirisi olan Tanrı heykel ve resimlerini İsa ve müritleri için uyarlamaya başlamışlardır. Böylece eski kalıplaşmış dinsel anlayışlar bir şekilde devam etmiştir. Bu durum Hristiyanlıkta bölünmelere yol açmıştır. Araplar İstanbul'un kapılarına dayandıklarında Hristiyanlar bir şekilde cezalandırıldıklarına inandılar. Bu dönemde bölünmeler iyice artmış ve dini putlarla özdeşleşen Hristiyan inançları sorgulanmıştır. Bu süreçlerin getirisi Bizans İmparatorluğu'nda dini putların ve resimlerin yasaklanması olmuştur. Yüzyıl süren bu yasaklardan sonra Bizans resminde sembolik anlamlar önemli bir hale gelmiştir. Doğadaki nesneler belli kalıplaştırılmış simgeler olarak resmedilmiştir (İpşiroğlu, M.Ş.2005).

İslam'ın ilk dönemlerinde resim yasağının bir geçerliliği yoktu. Emeviler döneminde, fethedilen yerlerin gelişmiş kültürleri ile karşılaşıldı. Emeviler İslam'a uygun olmayan gelenek ve göreneklere karıştıkları, halde karşılaşılan kültürlerin resim anlayışına serbest bırakmışlardır. Emeviler imparatorluğun kuruluş yıllarında yayılma ve genişleme isteği sınır tanımamıştır. Doğuya has olan 'Tanrı-Kral' anlayışı devam ettiği için, Halifelerin istekleri İslam anlayışına ters gelse bile bu istekler halk tarafından sorgulanmamıştır. O dönemde yapılmış yapılarda bu algılamalara dayanan anlayışların izleri görülebilir. Kubbetü-l Sahra'nın iç mozaik süslemelerinde sadece bitki motifleri vardır. Şam'da yapılan Ulu camide manzara içinde mimari resimler yer almıştır. Bu dönemde en çok ilgi çeken yapıt ise Kuseyr Amra'dır. Bu yapıda av, müzik, dans gibi saray eğlenceleriyle ilgili resimler yapılmıştır.

Emeviler saraylarında görülen (Palermo, copello platine) boğa yılanıyla boğuşan aslan, pençesinde ceylan, tavşan ya da başka bir hayvan tutan kartal motifleri eski doğu egemenlik anlayışından vazgeçilemediğinin kanıtları olarak sunulabilir (İpşiroğlu, M.Ş, M.Ş 2005). Bu anlayış genelde Geç-Helenistik ve Sasani sanatının bir getirisidir. Yapılarda kullanılan Akantus yaprakları Yunan sanatından da yararlandığını gösterir. Diğer taraftan araştırmacılar fresklerin birçoğunu Roma sanatına bağlar.

Emeviler tam olarak bir üslup ortaya koyamamışlardır. Emeviler ve Erken Abbasi sanat anlayışı pagan geleneklerine bağlı kalmıştır. Emeviler ve Erken Abbasi döneminde, Bizans ve İran yazmaları Arapça 'ya çevrilmiş ve bu çevrilen eserlerin resimlerini kopya yoluyla resmetmişlerdir. İslam minyatürünün temelleri böylece atılmıştır. Emevilerin son dönemlerinde resim yasağı gündeme gelmeye başlamıştır. Yahudilikte zaten var olan bu yasak Hristiyan ve İslam ülkelerinde aynı anda ortaya çıkar. İslam'da resim yasağı uzun süre geçerlik kazanmasa da 9. yüzyılda sufi akımlarında güçlenmesiyle artık uygulanmaya başlanmıştır.

Abbasiler ortaya çıktıklarında Emeviler gibi baskıcı bir yönetimden ziyade hoşgörölü bir anlayış içerisinde bulunmuşlardır. Avrupa'da iyice güçlenen Katolik Kilisesi'nin baskısından kaçan birçok filozof, düşünür Araplara sığınmıştır. Bu yıllarda Batı felsefesi ile karşılaşan Abbasiler, çeviri yolu ile bu eserleri tanıma ve tartışma olanağı bulmuştur. Geç Abbasiler döneminde tamamiyle İslam düşüncesini yansıtan resimlerle karşılaşırız. Hz. Muhammed zamanında Bâtınilerle beliren, sonradan türlü tarikatlarla İslam dünyasına yayılan sufi akımlar ve Yunan felsefesinden etkilenerek oluşan farklı İslam anlayışlarının etkileri bu resim üslubunun oluşmasında önemli etkenlerdendir. İslam düşüncesi cemaatlerle var olan bir anlayışa sahip olmuştur. Her müslüman bir cemaate mensuptur. O dönemin sanatçıları da bu cemaatlerden uzak kalmamıştır. Özellikle sufi akımların mistik öğretileri birçok sanatçıyı etkilemiştir. (İpşiroğlu, M.Ş.2005)

İslam dininde doğrudan bir Tanrı buyruğu olmadığı halde doğayı olduğu gibi tasvir etmek İslam inancına uymuyordu. İslam'a göre ve özellikle sufi akımların etkisiyle oluşan anlayışlar; Hristiyanlıktan farklı olarak Tanrıyı nesnel bir varlıkla bağdaştırmamıştır. (Grabar, O. 2010) Yaşanan her şey gelip geçicidir. Gerçek olan Allah ve öteki dünyadır. Bu dünya sadece değişen görüntülerden oluşur. Sanatçının görevi bu devamlı değişen görüntüleri resimlemek değil, “(...)herhangi bir nesnenin sürekli değişen görünüşleri ardındaki kalıcı kavramını”(Ergüven,M.2002.s.69) yakalamaktır. Dolayısıyla sanatçı fazladan ayrıntıları resminden ayıklamıştır. Böylece İslam resmi, bir kavram resmine dönüşmüştür.

İslam ülkelerinde ortaya çıkan bu kavram ressamlığı Platonun idealar dünyası fikrine yakındır. Minyatür mantığı aslında İslam'daki “Allah suret olmaz” mantığından hareket edilerek oluşturulmuştur. Somut biçimde nesnelerin ifade edilmesini sağlayan kompozisyon anlayışı gereksinimlerini yitirirler. Önemli olan şema ve renktir. Dünya sadece bir görüntüdür. Dünya duyular aracılığıyla algılanamaz. Genel olarak Platon ve ardıllarının felsefelerine yakın bir anlayış hâkimdir. Özellikle Platinos felsefesinde bu dünya tek olan tanrısal varlığın dışarıya yansıyan ışınları olarak açıklanır ve bu İslam tasavvufunda tanrısal görüntü olarak nitelenir. Bu düşünce, duyular dünyasına açık bir tasvircilikten ziyade, idealar ve iç görüler dünyasının önem kazanması demektir (İpşiroğlu, M.Ş.2005;Şahinoğlu, Z.R.1995; İnal,G.1995). Ressam çizeceği şekilleri soyutlaştırır ve belli bir şema haline getirir. Mekânı her açıdan görmeye çalışır; çünkü dünya algılandığı gibi değildir. Farklı bir deyişle dünyayı, Allah'ın gözünden, her açıdan görmek esas olandır. Bu düşünce İslam inancına ters değildir. Çünkü Allah insana kendi nefesinden vermiştir. Yani insan Allah'ın dünyadaki temsilcisidir.

Geç-Abbasi devri kitap resmi Geç-Helenizm sanatından etkilenmiştir. Geç-Helenizm sanatından alınan örnekler İslam kültürüne mal edilmiştir. Gerçekliğe gönderme yapan, şematik bir soyutlamaya gidilmiştir. Antik kaynaklardan yapılan çevirilerin resimleri bile kopya edilirken soyutlaştırılmıştır. Buradan alınan birçok süsleme motifi dönüştürülerek

kalıplaştırılmıştır. Aynı dönemde Türkler’ in topluluklar halinde müslüman olmaları Abbasi sanatını etkilemiştir. Özellikle Uygur etkileri, İslam resminde teknik olarak görülmeye başlar. Ama İran sanatındaki gibi bir etkiden söz edemeyiz. Bunun yanında Bağdat okullarında sanatçılar, resimlerin konusunu çoğunlukla günlük hayattan almışlardır. Bundaki asıl amaç, insanı gerçek anlamda tanıtmaktır. Ama günlük hayattan alınan bu kesitler, resimlenirken soyutlaştırılır ve bir şema olarak gösterilirdi. (İpşiroğlu, M.Ş.2005)

Uygur resim üslubu kendinden sonraki bütün kültürleri etkilemiş, özellikle Moğollar ve Abbasilerde büyük etkiler yaratmıştır. Abbasiler ile bu resimsel algılama bütün İslam dünyasında etkisini göstermiştir. “Doğuda Gazne, Batıda Sicilya’ya kadar uzanan bölgede yayılmış klasik bir resim üslubunun meydana geldiğini görüyoruz (Bağdat Çığır1.)”(İnal,G.1995.s.17).

Araştırmalar Emeviler döneminde de resimli çeviriler yapıldığını belirtse de, resimli nüshalara ancak Selçuklular döneminde rastlıyoruz. Selçuklular Orta Asya kökenli olduklarından burada ki resim geleneğini biliyorlardı. İran ve bütün Mezopotamya’ya hâkim olduktan sonra bu bölgelerin zengin kültürü ile karşılaşmışlardır. Türk-İslam minyatürlerinin bilinen ilk örnekleri bu coğrafya ve Selçuklu dönemine aittir. Her ne kadar Abbasiler belli bir bilincin yaratılmasına ön ayak olsalar da, günümüze ulaşan veri çok azdır. Resimler genel olarak kim tarafından ve nerede yapıldığı bilinmez. Tarihçiler bu dönemi “Selçuklu Resim Okulu” adı altında adlandırmıştır. Bu dönemin önemli yazmaları, Dioskorides’in Matreria Medica’sı (çeviri), El-Sufi’nin Sabit Yıldızları gibi fen eserler ve Hariri’nin Makamat’ı gibi edebi eserlerdir. (İnal,G.1995)

Çeviri yoluyla kazandırılmış eserlerdeki resimler özellikle Helenistik resimsel anlayışların öğrenilmesi açısından, yazılan edebi eserlerdeki resimler ise yavaş yavaş

oluşmaya başlayan Türk-İslam resim anlayışı için önemlidir. Moğol devrinde büyüyen İlhanlı resim sanatı, en çok oluşan bu resim üslubundan etkilenecektir.

13. yüzyılda ortaya çıkan Moğol istilası, İslam kültür tarihinde yeni bir çığır açmıştır. Ele geçirdikleri her yeri yok eden Moğollar kısa zaman içinde bu şehirleri tekrar kurmuştur. Ele geçirdiği bölgelerdeki sosyal-ekonomik yapıları yeniden güçlendirmiştir. Muazzam bir geleneğin üstüne kurulan Moğol imparatorluğu zamanla bu kültürlerle yabancı kalmamış ve bunları geliştirmeye başlamıştır. Resmi dili olarak Uygur dilini kullanmışlardır. İlk İslam devletlerinde önemsiz olmayan Uygur resmi ve Maniheizm etkisi artık minyatürlerde kendisini göstermeye başlamıştır. (İpşiroğlu, M.Ş.2005.s.36-53; İnal,G.1995.s.56)

Bilinen ilk resimlendirilen yazma Firdevs'ininŞehnamesidir. Şiir diliyle yazılmış bu eser sonraki dönemlerde İran edebiyatının baş eseri olmuştur. Bir tür resmine dönüşen Şehname resimlerini ressamalar, belli bir şehname geleneği olmadığı için kişisel algılamalarıyla yeni bir resim dünyası oluşturmaya çalışmışlardır. Moğollar ilk dini resimleri ve erken miraç sahnelerini resimleyen topluluktur. Bu durum Araplarla sosyal-kültürel sorunlar yaşamalarına sebep olmuştur. Bunun sebebi pagan inançlarını devam ettiren Moğolların İslami anlayışlarla zıtlaşmasıdır.(İpşiroğlu, M.Ş.2005.s.36-53)

Aynı dönemlerde Moğollar manzara ressamlığında da ilerlemişlerdir. Bunun en büyük nedenlerinden biride Çin manzara resimleridir. Moğollarda, sanatçı uzak-yakın karşıtlığının derinlik duygusunu uyandırabileceğini öğrenmiştir. Bu tür resimlerde çok defa ön plana kuş, ağaç, ya da başka bir motif koyan sanatçılar değişik açılardan tasvir etmeye çalıştığı manzara resimleri ile Moğol resmini zenginleştirmiştir (İpşiroğlu, M.Ş.2005). Bu dönemle beraber manzara ressamlığı bir tür haline gelir. İran resim geleneğinin vazgeçilmez ögesine dönüşür. Ama Abbasi-Selçuklu çizgisine bağlı Osmanlı resim geleneğinde dekor

olarak kullanılır. Aynı zamanda araştırmamız için önemli olan Matrakçı Nasuh'u büyük ölçüde etkileyerek, topografik resmin alt yapısını oluşturan etmenlerden biridir.

Moğol üslubu, İslam anlayışından farklı olarak dünya gerçeğini benimseyen bir algıyı tercih etmiştir. Özellikle Bağdat resim geleneğindeki gibi belli simge ve kalıpları kullanmaktansa gördüklerini olduğu gibi tasvir etmeye çalışmışlardır. Ama zamanla bu durum değişmiş, idealleştirilen bir gerçeklik öne çıkmıştır.

İslam resminde bir soyutlaştırma aracı olarak çizgi önemli bir resimsel elemandır. Moğollarda ise çizgi, hacmin öne çıkmasına hizmet eden bir araca dönüşmüştür. Bu üslubun doğmasındaki en büyük sebep manzara resmidir. Daha sonraki dönemlerde resim anlayışında idealize edilmiş tasvirçilik önemli olmuştur.

1950'li yıllarda Topkapı Müzesinde ortaya çıkan Fatih Albümlerindeki bazı resimler araştırmacıların ilgisini çekmiştir. Bilinen hiçbir minyatür üslubuna uymayan bu eserler değişik resimlerle birleştirilmiş farklı yazmalarda da bulunmuştur. Tarihte ismi geçmeyen Mehmet Siyah Kalem'in tek bir kişi olmadığı düşünülür. 15. yüzyıldan önce minyatür sanatçıları isimlerini kullanmazlardı. Bu durum Mehmet Siyah Kalem lakabını değişik ustaların sahip çıkıp, sürdürdüğü anonim bir kültür olduğunun göstergelerinden sayılır (Uluç, L.2010,s.40; Duru, E.1994.s.16-20) .

Bu çalışmalar incelendiğinde o dönemin dini inanışları ve sosyal hayatı resimlenmiştir. Orta Asya yaşamı genelde göçebedir. Siyah Kalem çalışmalarında bu göçebe toplumunda yaşayan bozkır insanlarını resimlemiştir. Resimler kendilerine has bir gerçeklikle çizilmiş, her şey olduğu gibi tasvir edilmiştir. Figürler hareketlidir, sanki bir tiyatro sahnesi canlandırılır. Birçok farklı toplumdan insanları görebiliriz bu resimlerde. Her şeyi aşırı gerçekçi sunmaktansa, biçimleri anlatmak istediği konu için zorlar. Dini resimlerinde ise

Şamanizm etkisi ağır basar. İnsan–hayvan karışımı yaratıklar, iyi kötü doğa güçlerini simgeleyen figürler ön plandadır (İpşiroğlu, M.Ş.2005,2004; Aslıer,M.2007.s.4-6).

Resimler ipek ya da parşömen üzerine çizilmiş, renkler genelde tek rengin tonlarıdır. Bu tek tonların yanında kırmızı mavi gibi sıcak, soğuk ve karşıt renkler kullanılmıştır.

Bu çalışmalar hiçbir kültürden kopuk olarak ortaya çıkmamıştır. Köken olarak Türkistan'ı gösterebiliriz. Müslümanlığın yayılmasıyla bu putperest resim anlayışı etkisini yitirmiştir. Ama teknik olarak üslubun etkisi 17. yüzyıllara kadar sürmüştür.

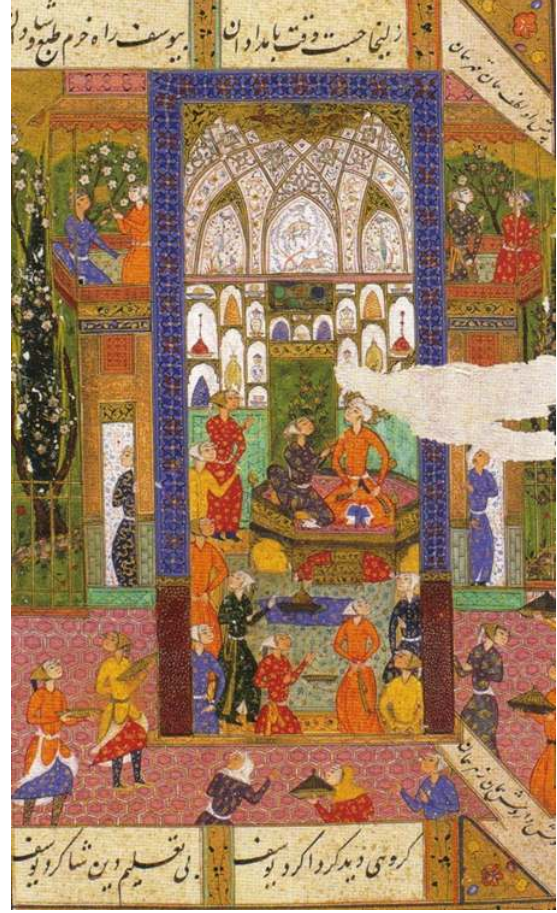
15. yüzyılın başlarında İran'da üslup değişikliği ortaya çıkmıştır. Bunun en büyük sebebi düşünce biçiminin değişmesidir. Moğollar yıkıldıktan sonra Celayir ve Muzafferiler Moğol üslubunu İslami etkilerle sentezleyerek geçiş dönemi yaşanmasını sağlamışlardır. Moğol egemenliği altında İslam düşüncesi çok fazla bir etki gösterememiştir. 14. yüzyılın sonlarında eski gücünü kazanmaya başlayan İslam Sanatı, Moğol manzara resminden etkilense de şematik mantığa geri dönmeye başlamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan ve isimleri bilinmeyen “Analoji” ustaları maddeyi aşmaya çalışmışlar ve metafizik bir algılamanın peşine düşmüşlerdir (İpşiroğlu, M.Ş.2005.s.57-58). Bu resimlerde üslup gerçekçi değildir. Sanatçılar nesneleri birer imgeye dönüştürmüşlerdir. Duyularla algılanan gerçek dünyanın ötesinde düşünce dünyasıyla oluşmuş var olan değil, tanrısal olan görüntü önem kazanmıştır. Bu çalışmalarda manzaralar zaman-mekân koşullarını aşan bir anlayışa sahiptir.

İran İslam'ı kabul etse de pagan inançları tamamen yok olmamıştır. Bu inançlar, İslam düşüncesine karışarak bir şekilde devam etmiştir. Dönemin metafizik anlayışı İslam öncesi sembollerle yüklü olsa da bunlar doğaya ait bir sembol olmaktan sıyrılmış İslam inancı ile yoğrulmuştur. Bu soyut imgeler, zamanla dekoratif birer motife dönüşmüştür.



3.1.2. Resim:5: Güştaps'ın Ercaps'ın elçisini kabulü, Şehname-i Firdevs'i, Muhammed b. Cemaleddin el-kâtip, 1522.

Moğol üslubunda olduğu gibi çizgi nesnelerin hacim değerini belirtmekten ziyade bir soyutlama aracına dönüşmüştür. Resim Bağdat ekolüne geri dönmekten ziyade farklı bir renk duyarlılığının hakim olduğu farklı bir üsluba yönelmiştir.



3.1.2 Resim.6: Züleyha'nın nedimleri ile Yusuf. Heft Evrang, Cami, Hidayetullah el-katib, 1575 civarı.

Moğollardan sonra İran ve Türkmenistan'da etkili olan Timur devleti bu geçiş döneminin en iyi eserlerini vermiştir. Artık resim için önemli olan ayrıntılı incelenmiş renk kullanımıdır. Resim idealleştirilmiştir. Saray resimleri önemini yitirmiş, figür ve olay önemsenmemiştir. Göz kamaştırıcı süsleme motifleri önem kazanmıştır.

İran resminin en iyi örneklerinin verildiği bu dönemde Şiraz ve Herat minyatür resminde kendi özel üsluplarını oluşturmuşlardır. Şiraz-Herat üsluplarında figürler realisttir.

Kompozisyonun sağ tarafında genellikle kalıplaşmış birer simge olan farklı türlerde ağaçlar vardır. Cepheleri yazı ve çinilerle süslü köşkler ve mimari elemanlar göze çarpar(Resim:4). Renksel anlatımlar çok ayrıntılı ve renk tonları son derece iyi uygulanmıştır (Uluç, L.2008,Duru, E.1994, İnal,G.1995). Babür minyatürleri Sultan Ekber zamanında bir resim üslubu göstermeye başlar. Timur geleneğine bağlı resim anlayışıyla Hint geleneğine bağlı resim anlayışları beraber kullanılarak ulusal bir resim üslubu oluşturulmuştur. Resimsel anlatım gerçekçi, figürler son derece kaligrafiktir. Cihangir döneminde klasikleşen bu sentez zamanla Batı etkilerine açık bir realizme dönüşmüştür. Figürler gerçeğe uygun modle edilmiş, manzaralar da ışık-gölge kullanımını, derinlik oluşturma çabalarıdır diyebiliriz. Belli bir dönem sonra minyatür bırakılmıştır. Şah-ı Cihan döneminde minyatüre geri dönülse de eski etkisini yitirmiştir. (İnal,G.1995)

16. yüzyılda siyasi etkisi artan Safeviler İran'ın resim kültürünü daha da güçlendirmiştir. Tebriz, Kazvin, İsfahan ve Şiraz şehirlerinde minyatür okulları kurulmuştur. Tebriz minyatür anlayışı, aşırı yüzey süslemeciliğine sahiptir. Aşırı titiz bir işçiliğe sahip bu resimlerde kompozisyonlar oldukça kalabalıktır. Çok zengin renk çeşidi kullanılmıştır. Kazvin minyatürleri, yuvarlak yüzölçümlü ince, uzun figürsel anlatımlar önemlidir. Resmi sınırlayan çerçeveyi aşan zarif doğa görünüşleri vardır. Altın yıldız zengin renk çeşidiyle kullanılmıştır. Dikey hatlar genel olarak zamanla kompozisyona egemen olmuştur. İsfahan minyatürleri, günlük yaşamı anlatan konulara önem verir. Figür tasarımları, yay gibi kıvrılmış, bacak ve gövdeleri uzundur. Gerçekçi bir tutum gözlenir (Uluç, L.2008,Duru, E.1994, İnal,G.1995).

Şiraz minyatürlerinde ise, 16. yüzyılın başında dekoratif bir üslup kullanılmıştır. Pastel tonlar tercih edilmiş, renkler uyumlu kullanılmaya çalışılmıştır. Altın yaldıza oldukça bol yer verilmiştir. Ayrıntılı bir işçiliğin hakim olduğu bu resimlerde dikey gelişen kompozisyonlar kullanılmıştır (Uluç, L.2008,Duru, E.1994, İnal,G.1995).

4.1.3. Minyatürde Mekân

*“Mekân, etimolojik olarak kane filinden, kevn mastarından gelmektedir. Olmak, oluşmak, var olmak, ortaya çıkmak anlamlarını taşır. Kâinat ve imkan da aynı kökten türemektedir.”** Felsefe de ise mekan, “(...)var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklüktür. Üç boyutlu hacim olduğu kadar boşluk, hiçlik durumudur(...)”(Cevizci, A.2000).

Mekan, her dönemde ‘özne’nin değer yargıları ve dünya görüşlerine göre farklılaşır. İlkçağ filozofları mekanı, boşluk-doluluk gibi tartışmalarla açıklamaya çalışmış, Ortaçağa gelindiğinde sonsuz boşluk olarak değerlendirilmiş, Yeni Çağ ve günümüzde ise, bireyin var olduğu boşluk olarak tanımlanmıştır.

Her dönemde tanımı farklılaşsa da mekan kavramı, nesnenin var olduğu ve nasıl algılandığı ile ilgili bir durumdur. Mekânın tanımlanabilmesi için onu nitelendirecek ‘özne’ ve ‘nesne’ gerekmektedir. Özne, nesneyi tanımlarken aynı zamanda kendisinin de farkına varır. Bu durum farklı veya aynı zemin-zamanda yaşansa da ötekinin farkına varmak belli bir mekan tasarımını gerektirir. Özne nesneye dair algılamayı, bir boşlukta (mekan), ışık-gölge ve renkten yararlanarak yapar. Özne nesneyi nasıl ve ne kadar çözümlüyorsa, mekanın tanımıda o kadar ortaya konulur.

*, Ahmet İnam, Mimarın Felsefeden Devşirebilecekleri üzerine- Mimarlık ve Felsefe, İstanbul: YEM Yayın, 2002, s. 126”dan alıntılanan; BÜYÜKÇELEN,C. (2007). Algı yanılsamalarının mekan tasarımına etkisi. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü s. 82)

İlk resimsel anlatı olan mağara resimlerinde, belli bir mekandan ziyade uçsuz bucaksız bir düzlem ön plandadır. Algılanabilen mekan insan için o kadardır. Daha sonraki dönemlerde yapılan duvar resimlerinde ise belli bir zemin algısı kendini gösterir. Nesne artık belli bir zemine sahiptir.

Resimsel anlatımda mekan, ressamın nesneyi nasıl algıladığıyla ilgilidir. Bu algı bir özneye bağlı, öznenin bulunduğu mekanda, kişisel ‘düzenleme’ durumunu ortaya çıkarır. Çünkü resim mekanı ressamın belirlediği ilkelere göre şekillenir. Buna göre “(...) *özünde bir düzenleme ilkesidir mekan; nesnelerin birbirlerine göre konumlandığı ilişkiyi belirlerken, bu belirleme sürecini yönlendiren her türlü ideolojik yapı hakkında bilgilendirir bizi*”.(Ergüven,M.2002.s.64)

Sonuçta mekan, öznenin, var olan nesneleri algılayarak, onların arasındaki ilişkileri belli bir dünya görüşüne göre oluşturduğu soyut bir kavramdır. Ama bu soyut kavram,

“(....) ne içinde yer alan nesnelerin basit toplamından oluşan bir boşluk ne de günlük dilde “hava” dediğimiz, nesnelerin dışında kalan bölümdür; en azından resimsel mekanda tartışma konusu olan nokta bundan farklı bir şeydir. Bu bağlamda mekan, nesneyi görme biçimidir son çözümlemede; dikkate, sadece nesne üzerinde yoğunlaşsa bile, zihinsel bir yeti olarak görme alışkanlığı, nesneden önce mekanla hesaplaşmak üzere programlanmıştır; çünkü her figür, öncelikle içinde yer aldığı mekanın ürünüdür. Ancak, böyle bir belirleme, mekanı figürde gördüğümüz olgusunu değiştirmez; mekan, figürü algılama -ve doğal olarak temsil etme- biçimine eklenmiş olup, figürde mekanın parçalanmış kopyasıdır sonuçta”(Ergüven,M.2002.s.68).

Nesnenin algılanması özneye göre farklılaştığı için resimsel anlatımda tam bir gerçeklikten söz edilemez. İnsanın doğada algıladığı her veri imgedir. Sanatçı da, bu imgeleri belli bir dünya görüşü ile ve bunun doğal sonucu olan öznel düzenleme ilkelerini kullanarak belli bir yüzeye aktarandır. “(....)Varlığını *mutlak biçimde imgeleme borçlu olan mekan, aslında ideolojik koşullanmaların en kolay sızabildiği alandır; zira nesnel temsil edilme olasılığı peşinen dolaylı olmaya mahkumdur*”(Ergüven,M.2002.s.64-65).

Araştırmanın içeriğinde özel bir yere sahip olan Osmanlı minyatürü genel olarak bir Doğu sanatı olarak isimlendirildiği için, Doğu’nun nesneyi görme biçiminden farklı değildir. Doğu’nun nesneyi algılama biçimi, var olan mekanın çözümlenmesi için önemli bir gerekliliktir. Nesnenin nasıl algılandığına dair soru bizi mekan tasarımına götürecektir. Bu çözümlemeği yapamadığımız sürece minyatürdeki resimsel algılamanın nasıl olduğuna dair açıklamalar yetersiz kalacaktır.

Doğu nesneyi ulaşamaz olarak görür. Genel olarak özne nesneyi “(....) dokunulmazlık içinde algılar. Nesne belirli bir düzenin parçasıdır. O düzen mutlakdır(....)”(Kahraman,H,B.2005.s.14) Nesnenin özne tarafından alımlanması, çözülmesi belli kalıplar dahilinde olmuştur. Özne, nesneyi gerçekçi bir şekilde algılasa da, bu algılama belirlenmiş algılamalar dahilinde gerçekleşir. Bu durumda özne için nesne, ‘aşkın’ olandır. Bu yüzden doğa sanatçı için hep bir şemadır. Bundan dolayı sanatçının,

“(....) doğa bağlamında düşünsel içeriği ele alındığı zaman (....) amaç, doğanın kendisi, yani taklidi değil, organik yasallığın bütünlüğüydü. Sanatçının, izlediği bir manzara karşısında vermek istediği ise, rastlantısal bir kesitten çok ‘bütünlük ’ün bulunması, özdeksel olanın tinselleştirilmesi”di”(Ergüven,M.2002.s.26).

Osmanlı minyatüründe, mekanın nasıl algılandığına dair yapacağımız açıklamaların temelinde bu bakış açıları yatar. Oluşum kökeni en fazla İslami dünya görüşüne bağlı olan

Osmanlı minyatür resmini, kendinden önceki İslam devletlerinin minyatür mekan algılamalarını çözümlemeyen, minyatürde mekanın algılanmasına dair yorumlar eksik kalacaktır.

İlk İslam devletlerinden olan Emeviler kısa zamanda güçlü bir merkeziyetçi yapı oluşturmuş olsa da belli bir sanat geleneğinden mahrumdular. İslam'ın yayılmasıyla yavaş yavaş oluşan İslam resim anlayışı genel olarak bu dönemde kopya ile başlar. Emevi döneminde yapılan Arapça çeviriler ve bu çevirilerle beraber kopya edilen minyatür resimleri, Abbasilerde oluşacak resim anlayışının temellerini atar. Emevileri etkileyen Sasaniler sadece kitap resimleme örnekleri vermemiştir. Heykeller ve duvar resimlerinde de örnekler verdikleri bilinir. Emeviler de bunlardan yararlanarak ilk sanatsal faaliyetlerinde bulunmuşlardır. Bu dönemde özgün bir sanat anlayışından bahsedemeyiz. Minyatür ise bu dönemde Sasanilerden ve Bizanslılardan yapılan tıp ve astroloji kitaplarının çevirileri ve bu kitaplarda ki resimlerin kopya edilmesiyle İslam kültürüne girmiştir. Mısırlılar ile oluşan tarih yazıcılığı geleneği ve bu tarih kitaplarında minyatürün kullanılması, ortaya bir devlet geleneğinin çıkmasını sağlar. İslam erki tarafından bu geleneğin devamı minyatürün gelişimini ve önemini artırır.

Abbasiler döneminde ise sadece Sasani değil Türk etkileri de görülmeye başlar. Abbasileri daha çok etkileyen Uygurlular, kitap resimleme de ileri seviyeye ulaştıkları bilinmektedir. Özellikle Maniheizm için önemli olan resimli din kitapları, Türkler ve Türklerin diyaloga girdiği diğer kültürler için minyatür kültürünün gelişmesini sağlamıştır. Her ne kadar Sasanilerde oluşan Helenistik kökenli tipler ve mekan tasarımları, Türkler ile Abbasileri etkilese de zamanla Abbasiler, bu değişik geleneklere bağlı minyatür resmini farklı bir sentezle İslam anlayışına uygun bir biçimde yorumlamışlardır.

Abbasi döneminde oluşmaya başlayan özgün minyatür resimleri, gelişimini, o dönemdeki farklı oluşumlara borçludur. Bu oluşumlar; İslam'ın başlangıcında ortaya çıkan

Sufi akımlarının bu dönemde etkilerinin artması, 9. yüzyıldan itibaren resim ve heykelin dışlanması ve Yunancadan Arapçaya çeviri yolu ile kazandırılan Antik felsefesinin İslam anlayışına etkileridir. Bu oluşumları incelemeden minyatür mekanından bahsedemeyiz.

Heykele zaten uzak olan İslam sanatı, belli bir dönem sonra resmi de dışlamıştır. Her ne kadar “kuran” ve “hadis”lerde net bir yasaktan bahsedilmese de, zamanla suret tasviri sadece minyatürlerde görülür. 9. yüzyılda Hristiyanlık ve İslam dünyasında değişen farklı koşullar ile resim-heykel yasaklanmıştır. Suret tasviri, Pagan inançlarının Hristiyanlık ile içiçe geçmesiyle farklılaşmış ve önem kazanmıştır.

Nesnenin tasvirinin yasaklanması sanatçıları farklı bir anlatım yolu aramalarına sebep olmuştur. Bu dönemde sanatçı kitap resmi ve “hat”a yönelmiştir. Kitap resimleme başlangıçta saray hayatına özgü olsa da zamanla artan ekonomik güç ile farklı kesimler için de önem arz etmektedir.

İslam anlayışı temelde ‘cemaat’ kavramının ön planda olduğu bir inanıştır. Kişi tek bir birey değildir, cemaatin parçasıdır. Abbasiler döneminde bu önemli bir yapılanmaydı. İnsanlar bir şekilde bir cemaatin parçasıydı. Sufi akımlar ise bazı cemaatleri ya oluşturmuşlardır ya da bir şekilde bu cemaatleri etkilemişlerdir. Bu akımların, kimseyi ayırt etmeden kabul etmesi ve “Allah” ile kul arasında bir kurum varlığını yok sayan düşünce altyapısının (bireysel inanış sistemi) güçlenmesini hızlandırmıştır. Sanatçıları bu cemaatlerden veya akımlardan ayrı düşünmek olanaksızdır (İpşiroğlu,M.Ş.2005). Sufi akımlardaki Tanrı-Kul düşünceleri bir şekilde bu sanatçılar üzerinde etkili olmuştur.

Bu dönemin diğer büyük olayı çeviri yoluyla Antik Yunan felsefesinin tanınmasıdır. Ortaçağ Avrupası’nın belli görüşleri ret etmesi ve kendi oluşturduğu felsefe dünyasına zıt olan görüşlere karşı sert tepki göstermesi, bu dönemdeki düşünürleri İslam dünyasına yönlendirir. Çeviri yolu ile yapılan Yunan felsefesi, özellikle İslam’a yakın görüşler,

önemsenmiştir. Platon ve Patnos'un idea ve tanrı görüşleri, bu dönemde ortaya çıkmaya başlayan İslam düşünürünü ve sufi akımları etkilemiştir.

Bu görüşlerin ilk etkileri Bağdat (Abbasi) ekolünde görülür. Bu resimlerin altyapısı, görüntüden çok görüntüyü imleyen kavramla oluşturulur. Soyut olan “Allah” salt görüntüsü ile anlatılamazdı. Platonun idea'lar kuramında olduğu gibi var olan nesne sadece bir yansımadır. Gerçeğin kopyasıdır. Bu kopyalardan oluşan dünyayı duyu organları ile algılamamız olanaklı değildir.

Oluşan bu düşünce ortamında sanatçı nesneyi farklı algılamak zorundadır. Artık nesne bir imge olarak değerlendirmiştir. Resimde temsil edilen nesne sadece bir görüntü değil ise nedir? Nesne artık bir araçtır. Nesnenin var olan özü ikinci plana itilmiştir. Nesneye dair imge belli bir düşünceyi ve anlayışı anlatmak için bir araçtır. Nesnenin araç olması, nesne algılamalarını şematik bir boyuta sokmuştur. Resimdeki her şey şematik kavramlara dönüştürülmüştür.

Zamanla Bağdat ekolü gerçekçi bir anlatıma yönelmiştir. Çizilen minyatür sadece saraylıların belirlediği yazmaları resimlemez. Sanatçılar konu bakımından özgürleşmeye başlar. Günlük hayat, birçok minyatürlü yazmanın konusu olur ama bu algılanan gerçek şematikleşen imgelerle resmedilir.

Moğol egemenliği başlangıçta İslami önkoşuldan uzaktır. Moğol resminde Uygur ve Çin etkisi fazladır. Egemenlik kurulduğunda sadece minyatür geleneğinden yararlanılır. Anlatım özgün, nesne algısı sadece özneye aittir. O güne kadar ki minyatürü şekillendiren yine İslami algılama olduğundan, mekân tasarımı yakındır. Teknik aynı ama konu özgürdür. Zamanla İslamlaşma ile İslami mekân algılanışı etkili olur. Ama figürsel anlatımlar aynı kalır. Genel de figüre dair ‘tek tip’ler görülür. Bu Moğol anlayışı Türk kökenli bütün İslam devletlerinde kalıplaşmış bir hal almıştır. Osmanlıya kadar anlayış değişmez. Resim bir araç

olmaktan ziyade amaç olmaya başlamıştır. Saray hayatının vazgeçilmez bir parçası olur. Moğollardan sonra farklı minyatür çizimlerinin aynı kitaplarda birleştirilmesi ve bunun sonraki dönemlerde geleneğe dönüşmesi bu minyatür mantığını kanıtlar.

Selçuklu ve Anadolu Selçuklu minyatürleri ile Abbasilerle oluşmaya başlayan İslami kaynaklı minyatür anlayışı Osmanlılarla daha da özgün bir konuma gelir.

Bilinçli olarak minyatürdeki mekâna müdahale edilir. Bakış açısı belirli bir perspektife göre alınmaz. Sanatçı mekana ortadan bakar. Çizilen bütün figürler yan yana ya da alt-üst şeklinde sıralanır. Bu anlayış, resmin yüzeysel olmasına yol açar.

Minyatür sanatçısı resimlemek istediği bütün figürleri tek tek incelemek ister. Sasani-Çin resimlerinden gelen tek tipler kullanılsa da artık karakter kavranmaya çalışılır. Nesnelerin hacimleri ışık- gölgeye göre vermekten ziyade farklı renklerle temsil edilir. Yüzeysel anlatım esas olandır. Bakan göze göre bir perspektiften bahsedemeyiz. Abbasilerde oluşmaya başlayan İslam'a dayalı minyatür geleneğinde, nesne her yerden gösterilmeye çalışılır. “(....)göz, tek bir merkezden hareketle resme bakacağı yerde, çok merkezli bir resim, göze doğru açılarak gözün bakış açısını sürekli dönüştürmektedir....minyatürlerin ardında farklı yerlerde odaklanan merkezler, göze farklı bir etkinlik bahşetmiştir.” (Sayın,Z. 2001, Sunuş. s.26). Bunun belki de en önemli nedenlerinden biri, kul olan insanın “Allah'ın dünyadaki halifesi olduğu inancıdır. Sufi akımlar temelde 'insan Allah'ın nefesini taşıyor' söylemi bu düşünceyi desteklemiştir. Kısaca nakkaşın amacı, dünyayı “Allah'ın gördüğü gibi görmektir. Bu bakış açısı nesneye belli bir müdahaleyi öngörebilir. Ama nesneyi anlamlandırmaya yönelik bir çaba olmadığı için, nesneye bilinçli olarak müdahale söz konusu değildir.

Kullanılan figürler mekanın koşullarına göre şekillenir.

“Minyatürün biçimini, minyatürde tasvir edilen figürlerin içinde yer aldığı mekan belirler: kitap. Minyatürler, kitap gibi okunmak üzere örgütlenmişlerdir (....) kitabın içinde yer alan figürlerle kendi çerçevelerini kendileri çizerler. Bedensel figürler ve resim, içinde yer aldıkları mekanla süreklilik oluşturmak üzere tasarlanmıştır; minyatür dışındaki dünyaya işaret ederek kitap ile dünyayı, okur ile gözü birbirine eklemelerler.” (Sayın,Z. 2001, Sunuş. s.26).

Zeynep Sayın (2001,Sunuş) İslami temsil biçimlerinin okumayla görmeyi bir algılayan düşünsel biçimini iki varlıksal sebeple açıklar;

“(....)ilkin okuma ile görme aynı eylemdir ve aynı bedende gerçekleşir. Gözü bedenden, hikayeyi dünyadan arındıran bir mekan yerine göz ile beden, kitap ile dünya kesintisiz bir ilişki içindedir. İkinci olarak aynı anda okunan ve görülen figürü oluşturan iz; harfin dokunuşunu taşımaktadır. Yani harfin izi kitap mekanında okunmaktadır. Harflerin tanrısal dokunuşuna dayalı bir iz olarak kurgulanmasının nedeni, onların bir araya gelerek Tanrının ismini yazmasıdır.”(Sayın, Z. 2001, Sunuş. s.27).

3.1.4. Batı Resminde Doğa Algısı:

Batıda sanat nedir? Sorusunun karşılığı öncelikle benzetme, yansıtma ya da taklit olanın esas alındığı bir algılanışla tanımlanır. Batı düşüncesi sanatın, hayata dair her şeyin var olan gerçekliği ile yansıtılması gerektiğini düşünmüştür. Gerçekliğin felsefedeki genel tanımı “(...) ne denli aykırı görünürse görünsünler nesneleri göründükleri biçimleriyle, olayları da aynı oldukları gibi içtenlikle kabul etme tutumudur.” (Moran, B.1988. s.16) Bu gerçeklik anlayışı Batı’nın toplumlarına ve dönemlerine göre farklılık göstermiştir. Genel olarak bu görüşleri belli başlıklar altında toplamak istersek, üç görüş olduğunu savunabiliriz. Bunların ilki; görünenin olduğu gibi yani yüzey gerçekliğin yansıtılması, ikincisi; genelin ya da özün yani tümelin yansıtılması, sonuncusu ise; sanatın ideal olanı yansıtması gerektiği düşüncesidir. (Moran,B.1988)

Doğayı taklit ya da yansıtma anlayışının temeli felsefeye dayanır ve bu temeli Antik Çağ Felsefesinde aramamız gerekir. Günümüze kadar belli kırılmalar yaşansa da doğayı öncelikle göze dayanarak algılamak esas olmuştur. Genel olarak yansıtma kuramının ilk felsefi sorularını soran ve bu soruları temellendirmeye çalışan düşünürler Platon ve Aristo’dur.

Platon bu anlayışa mimesis demiştir. Bu kelimenin tam bir karşılığı yoktur. Birçok araştırmacı bu kavramın kullanım şekline göre değiştiğini belirtmiştir. Genel olarak bu anlayabileceğimiz en geniş anlamda taklit, yansıtma ve ya kopyadır. Platon gerçekliği, “(...) tikelleri aşan gerçek varlıklar olduğunu”(Güçlü. Uzun, E. Uzun, S. Yolsal.2008.s.595)savunur. Platonda önemli olan nesnenin var olmasıdır. Yani özne ikinci plandadır. Burada gerçeklik; “(...)idealizme karşıt bir biçimde zihnin hiç bir ‘a priori’ bilgisi olmadığını, doğuştan

*getirdiği hiçbir bilgi bulunmadığını, zihindeki bütün bilginin duyular yoluyla dış dünyadan geldiğini ileri sürmektedir”(Güçlü. Uzun, E. Uzun, S. Yolsal. 2008. s.595).*Bu anlayış Platon’un idealar kuramından ileri gelir. Dünya bir yansıma ise insan bu yansımayı algılar. Var olan taklidi taklit eder. İnsanın karşısında algıladığı doğa, sanatta ancak “(...)imgeye, görüntüye , yansımaya dayalı bir dünya yaratabilir.”(Güçlü. Uzun, E. Uzun, S. Yolsal. 2008.s.986)Diğer deyişle algılanabilen yüzey, resmedilir.

Öğrencisi Aristo ise farklı bir yoruma gider. O da sanatın özünün mimesis olduğunu vurgular ama bu sadece görüntünün yüzeysel olarak aktarılması olamaz. “(...)Bilginin tek kaynağının duyu verileri olduğunu, ancak duyu verileri doğrultusunda gerçekliğe açılabileceğimizi(....)”(Güçlü. Uzun, E. Uzun, S. Yolsal. 2008.s.595)savunur. Görüntünün yüzeysel olarak anlatılması gereksiz birçok ayrıntıyı doğurur. İnsan duyular aracılığıyla algıladığı dünyayı olduğu gibi değil olabilir olanı ya da geniş anlamı ile evrensel olanı anlatır. Algılanan nesne bir simge olarak kendi benzerlerini kapsamalıdır. Nesnenin özüne inilmelidir. Özden genele ulaşmak amaç olmalıdır.

“Platon’un duyu dünyasının dışında var olduğunu söylediği idealar (formlar) Aristoteles’e göre duyu dünyasındadır. Madde ve form daima bir aradadır ve bunların birleşmesidir ki duyu dünyasındaki nesneleri meydana getir. Bundan ötürüdür ki sanatçının yansıttıkları (taklit ettikleri) duyu dünyasından olmakla beraber genel-olanı açıklayabilir. Ancak, sanatçı genel olanı yansıtmak için, formu belirtmeye yarayacak şeyleri seçerek gereksiz ayrıntıları atar ve öyle bir olaylar dizisi kurar ki bunların birbirini zorunluluklarla izlemesi, belli bir formun nasıl geliştiğini, nasıl bir sonuca yöneldiğini gösterir.” (Moran,B.1988. s.26)

Mimesis kavramının farklı yorumu olan idealaştırmak Neo-Platoncu bir anlayışın ürünüdür. Bu anlayış için, algılanan dışında nesnel bir gerçekliğin var olduğunu, yani düşünceden bağımsız bir varlığın, bir maddenin gerçekliğinin bulunduğunu yadsıyan öğretidir

diyebiliriz. Bu anlayışta esas olan nesneyi olduğu gibi algılayıp anlamlandırmak değildir; nesne mükemmel bir şekilde hayal edilmelidir. Çünkü nesne öznenin algılaması ile var olur. Ama bu tamamen bu dünyadan kopuk bir şey olmamalıdır. Yoksa sahte olur. Bu dünya ile bağlantılı ama genel formlar üzerine inşa edilmelidir sanat. Sanat nesne aşkınlığını vurgulasa da yine de gerçekliği yansıtmak zorundadır. Ortaçağ anlayışlarını derinden etkileyen Platinos bu idealizmi şöyle dile getirir;

“Tabiattaki nesnelerin taklitlerini veriyor diye sanatları hor görmemeliyiz; unutmamalıyız ki görünen nesneleri kopya etmez sanat; tabiatın kendisini kopya ettiği formlara (idealara) uzanır doğrudan doğruya... Tabiatın eksikliklerini giderir. Fidias, Zeus’un heykelini yaparken duyu dünyasından bir model kullanmadı, fakat Zeus görünür olmak isteseydi nasıl bir form alırdı diye düşündü ve bunu kavradı”. (Moran,B.1988. s.30)

İdealizm iki farklı nesne-özne diyalektiği ile vardır. Birisinde öznenin tasavvuru önemlidir; diğesinde ise nesnenin aşkın olduğu inancı vardır. Aristo, Platon ve Platinos ’un düşünceleriyle ortaya çıkan bu görüş, özellikle Abbasi dönemi ile İslam’la yoğrulmuş ve İslam minyatüründeki metafizik mekan algılamaların oluşumunu etkilemiştir. İslam minyatüründe de aşkın olan nesnenin idealleştirilmesi ön plandadır. Öznenin algılamasıyla ortaya konan idealleştirme anlayışı belirtilmeli ki Ortaçağ’da bile bir şekilde varlığını sürdürmüş ve günümüze kadar etkileri olmuştur. Ortaçağda Batı dünyası farklılık gösterse bile temel yine doğanın gerçekçi bir şekilde algılanması ve yansıtılmasıdır. Yalnız bu algılama farklılaşır. İslam’la yakın ama farklı bir algı ortaya çıkar. Ortaçağ’a egemen olan, Skolastik Felsefe kavram gerçekliği üzerine inşa edilir. Bu düşüncenin kökenlerini Platon’un idealar öğretisinde buluruz. Bu kavram gerçekliği tümel kavramların, bilincin dışında oluşmuş, kendilerine özgü gerçek bir varlıkları olduğu algılamasına dayanır. Bu dönemde ortaya çıkan nesne-özne diyalogu aşkın olanı öngörür. Nesneler salt duyular yolu ile

kavranamaz. Nesne aşkın olandır ama bu aşkınlık öznenin algılaması ile açıklanamaz. Özne belli bir idealizmle sadece nesneleri kavramlaştırabilir. Bu da öznenin algılamasının dışında var olan gerçekliğin belli kavramlarla açıklanmasına, şematikleştirilmesine, zamanla kalıplaşmasına neden olur. Ortaçağdan önce doğanın algılanmasıyla oluşması gereken haz duyma, buna bağlı organik güzelliğin varlığını duyumsama farklılaşır. Sanat doğayı resmederken ‘Tanrısal olan’ vurgulanmalı, duyumsanmalıdır. İnorganik bir güzelliğe doğru, iç güzelliğe doğru duyumsama yaşanmalıdır. Doğadan gözlemlenen her şey ‘Tanrı’yı anlatmak için araçtır.

Rönesans çağının yaşanmaya başladığı 15. yüzyıl Avrupası’nın doğa algısı değişmeye başlar. Bu değişim birçok alandaki gelişmeler ışığında hızla gelişir. İnsanın özü olan form ve ruhun, artık akıl ve deneyim yoluyla alımlayabilmenin imkansız olduğunu ve iman kavramının önem kazanması ile değişen dini inançlar, bu yeni anlayışlarla yapılan reform hareketleri (reformasyon-karşı reformasyon); doğulu icatların batıya girişi, bu icatların yaptığı değişiklikler (barut, pusula vb.), bilimsel alanda yeni keşifler (dünyanın yuvarlak olduğunun kanıtlanması, teleskopun bulunması vb.), matematik, bankacılık, ticaretin, denizciliğin ve Avrupadan farklı yerlerin sömürgeleştirilmesi gibi farklılıklar çağın anlayışını tamamiyle değiştirmiştir. Doğanın algılanması tekrar özne bakışlı bir alımlamaya dönüşür. Özne burada doğayı olduğu gibi yansıtmaktan ziyade, olmasını istediği gibi yansıtır. Doğa bu dönemde perspektifin, ışık-gölgenin ve figürün önem kazandığı bir resimsel anlatımla yoğrulur. Bu dönemde usta olarak adlandırılan sanatçı aynı zamanda mimar, ressam, tasarımcıdır.

Usta nesneyi algılarken istenildiği gibi ya da istediği gibi tasarımlar. Ama bunu yaparken bilimsel gerçekliği ön plana alır. Bu bilimsel ön-koşul belli bir matematiği gerektirir. Bu matematik algılama, nesneyi somutlaştırmak ister. Nesne bu somutluk içerisinde değerlendirilir. Bu matematiksel algılama ile akıl, nesnelere göre konumlanan bir

uzantı sonucu kurulur. Akıl aşkın olanı kabul etmez. Akıl artık nesnenin var olmasıyla kendi öznelliğini oluşturur. Çünkü nesnenin doğada var olan gerçekliğiyle algılanması öznenin üstünlüğünü vurgular. Nesneyi belirleyen artık öznedir. Nesne artık sorgulanır. Bu sorgulama bir anlamda öznenin egemenliğinin ortaya çıkmasıdır.

“Giderek, bakış açısı içi dışsallaştırılacak bir yaklaşımla sonuçlanır. Perspektif tam bir oluşumun doruk noktasıdır. Herkesin aynı noktadan bakarak bir ‘değişmezliği’ -nesnelliği - gözlemlemesi istemidir perspektif(....) gerçeği öncelemek-sonralamak şeklinde ortaya çıkan fakat aslında nesneleri düzenlemek amacına yönelik özneyi etkin kılmaya yönelik matematiksel bir algılama biçimidir.”(Kahraman, B.H. 2005 s.53-15)

Aynı zamanda bu matematiksel zihniyet kurumsallaşmaya başlayan Avrupa düşüncesinin kaynaklarından. Bu kurumsallaşma çabaları Batı’nın her dönemde ortaya attığı düşünce biçiminin altyapısını oluşturur. Tabi bu algılamayı Platon’a dayandırabiliriz. Platon’da egemen olan matematik, devamlı gelenek ile ilişkisini sürdüren Batı’da egemen olacaktır.

Bu açıklamalar ışığında Rönesans’ın olduğu dönemde uygulanan resimsel teknikler bazı katı kuralların oluşumuna yol açtığını belirtebiliriz. Doğayı algılama özgür ama renk, çizgi, gibi resimsel elemanlar katı bir teknik kuralları gerektirmiştir. 17. Yüzyılda Fransızların ulusal bir kültür yaratım çabaları, kurumsal yapıların oluşumunu sağlar. Zamanla bu kurumlar sanatın doğayı alımlamasına dair kesin yargılar belirterek, öznenin nesneyi algılama biçimini kısıtlamaya başlar. Bu süreçlerde Platon-Aristo metafiziği yavaş yavaş aşılmaya başlanır.

Kant bu algılamayı tamamen kıran kilit isimdir. Ona kadar ‘usa’ dayalı bilginin üstüne kurulmuş metafizik, Kant’la beraber deneye dayalı bilginin üstüne kurulmaya başlamıştır.

Başta Leibniz* ve onun ardılı olan Wolf'tan** etkilenen Kant, “(...) metafizik soruların ilkece yanıtlamalarının olanaklı olmadığını açıklıkla tanıtlıyarak, metafiziğin gerçek araştırma konusunun ancak insan düşüncesinin dünyayla ilişkisinin sınırlarınının açıklanması olabileceğini öne sürmüştü”(Güçlü. Uzun, E. Uzun, S. Yolsal. 2008.s.967). Klasik felsefeyi eleştiren Kant, nesnenin bilinmesinin klasik metafiziğin ortaya attığı ‘kendinden ilkece bilinmesi’nin olanaksızlığını ileri sürer. Nesnenin bilinebilir varsayımıyla yola çıkan, aslında maddesel varlığı bilinmeyen, bakış açısını yadsır. Nesnenin uzam ve zamana dayalı varlığının ortaya çıkışında “(...) kendi ara uzam ve zaman görülerimizde temellenmiş iç ve dış deneyimlerin uzamsal ve zamansal biçimlerinin (formlarının), ‘sentetik apriori’ taşıdığımızı göstermeyi amaçlar.” (Güçlü. Uzun, E. Uzun, S. Yolsal. 2008.s.794)Ona göre uzam ve zamanın bu a priori bilgisi için nesnelere baktığımızda yalnızca uzamlılık ve zamanlılık biçimlerini görürüz, asla nesnelerin özelliklerini göremeyiz.

Fransız dönemi ve bu döneme bağlı ortaya çıkan Romantizm ’de doğa algısı tamamen Neo-platonculuk anlayışını önemser. Bunun en büyük sebebi Fransız devrimi ile güçlenen burjuva sınıfının, vaat ettiği özgürlükleri gerçekleştirmemesidir. Bu dönemde sadece yönetici sınıf değişmiştir. Bu da sanatçılar üzerinde çok büyük bir değişikliğe neden olur. Sanatçılar artık doğayı salt bilimsel gerçekliğe dayanan kurumsallaştırılmış bakış açısıyla görmekten uzaklaşır. Tekrar nesnenin özüne dair algılama çabaları önemli olur. Aslında romantik bakış açısı bir başkaldırıdır. Yönetici diktanın belirlediği kuralların tamamen dışında algılamalar önemli olur. Ve artık kalıplaşmış akademik anlayışın kırılması için büyük adımlar atılır.

*Leibniz, Gottfried Wilhelm: 18.yüzyıl usçuluğunun en önemli temsilcilerinden, Alman filozof ve matematikçi

** Wolf, Christian: 18.yüzyıl Alman Aydınlanmasının usçu düşünürü (Kant’ın hocası)

Batı algısının değişiminde sosyal-ekonomik rol oynayan Sanayi Devrimi, Batı'nın dünya ve doğa karşısında üstünlüğünü haykırmaya başladığı bir dönemin başlangıcı olmuştur. Gelişen teknoloji, görüntüyü algılama ile ilgili yeni keşifler, renk kuramlarının oluşturulması, değişen şehir hayatı ve kırsalın yavaş yavaş önemini yitirmesi doğanın algılanmasını değiştirir. Sanatçı yönetici sınıftan bağımsızlaşır ama bu seferde yalnız kalır. Algılamalar artık sadece gözün gördüğü ile gerçekteşmez. Bu dönemde artık sanatçı hem içsel anlatımların peşine düşer hem de kurumsallaşmış resim kalıplarını kırar. Empresyonizm anlık görüntülerin peşinde koşar. Ama yine doğanın birebir yansıtılması önemlidir. Burada yine öznenin algıladığı doğa vardır.

Bu dönemle beraber kökenini 17.yüzyıl Avrupası'nda aramamız gereken Modernizm, kurumsal bir yapının adı olur. Rasyonalite üstüne kurulan Modernizm, bir çeşit nesne tutkusu ile varoluştur. *“Bu tutku onu (nesneyi) aşkınlılaştırmaz ancak onu fetişleştirir. Bu yüzden modernizmin ekseninde gelişmiş sanatsal ifadelerin önemli bir bölümü nesnenin tartışmasına yöneliktir”*. (Kahraman, B.H. 2005 s.11) Modernizm ekseninde gelişen Kübizm, kuralları belirtilen mekan algısını parçalar. Kübizmle beraber sanatçı ve resim gerçekten

Özgürleşmiştir. Bu yeni resimsel olanakla beraber doğanın algılanması tamamen öznenin özgür iradesine bırakılır. Yine bu dönemde ortaya çıkan soyut algılama isteği, resim algısının tamamen özgürleşmesi anlamına gelir. Natürel, doğacı anlayış tamamen kendini sanatçının her şeyle bir hesaplaşmasına döner. Ama burada nesne parçalanır. Artık nesne tamamiyle insana ait bir gerçektir. Bu gerçekte parçalanabilir, ayrılaştırılabilir. Böylece nesnenin yüksek olan konumu aşağıya (gündelik yaşama) indirgenmesine yol açılır. Böylece nesne artık dönüştürülebilir. Bu dönüştürme ve farklılaştırma nesnenin kendi bağlamından koparılıp yeniden üretilmesine neden olur. Bu yeniden üretim imgenin nesnenin kendisinden değil, kendisi gibi başka bir imgeden türetilmesine zemin hazırlar. *“(....)anlak, nesneyi kendi gerçekliğiyle yaşadığından, imge nesnenin anlakta dönüştürülmüş boyutu olarak ortaya*

çıkılmaktadır.” (Kahraman,B.H. 2005 s.10) Platonik bakış açısıyla benzerlik hemen göze çarpar. Bir taraftan idea olan dünyanın taklidi, diğer tarafta artık tüketilerek, var olduğu anlamından koparılarak, bir anlamda soğrularak, nesnenin bir imgeye dönüştürülmesi ve bu dönüşen imgeden imge yaratımı söz konusudur. Yani taklidin taklidi. Bu durum sadece Batının sanatsal üretimini kendi düşünsel birikiminden bağımsız ve farklı olmadığındandır. Her üretilen fikir, öncelikle gelenekle bir hesaplaşma içindedir. Üretilen fikir gelenekle karşıt olsa da ondan bağımsız değildir. Onla beraber var olur.

Batı resminde doğa algısında, nesne açıklanması gerektir. Modern insan nesneyi aşar artık. Oluşan bu özne aşkınlığı, nesneyi parçalayıp onu sadece bir imgeye dönüştürmüştür ve tüketmiştir. Sanat belirlenilmiş imgelerden türetilen bir söylem geliştirir. Artık değişik modellerin taklidi kullanılır. *“Benjamin’e göre; bundan böyle herhangi bir sanat yapıtıyla öznel ve içten bir ilişki kurmak olanaksızdır. Sanat yapıtları artık kendilerine yönelttiğimiz bakışları yanıtlamıyor, onları okumuyor ve bize yeni bir bakışla iade etmiyorlar(....)”* (Kahraman, B.H. 2005 s.26). Benjamin’in üstüne basarak belirtmek istediği artık sanat nesnesinin tüketildiğidir. Ortaya çıkan bu durumu Fukuyama’nın savunduğu ‘tarihin sonu’ tezinin sanatsal düzlemdeki yansıması diye okuyabiliriz. Sonuçta Batı düşüncesi Aquanalı Thomas’la başlayan, Hegel ve Marx’ın farklı savunularıyla güçlenen tarih anlatısına dayanır. Değişmeye başlayan dünya görüşleri tabiki kurumlaşmış olan algılamaların tasnifini zorunlu kılar.

Bu açıklamalar ışığında Batı’nın doğayı algılamasını iki büyük kırılmada yaşandığını savunabiliriz;

“ (....)ilki, kökü Platon felsefesine kadar inen evren – görsellik anlayışının Kant metafiziği ile karılması, ötekisi bu metafiziğin gösterge bilimsel (semyoloji) bir ‘ gerçeklik’ düzleminde kırılması çabası. Her iki düzlemin gerçekte yaşadığı sorunlu ilişki bu dönüştürücü sürecin ana belirleyendir. Platon-Kant metafiziğinin idealize

ettiği ve aşkınılaştırarak dokunulmazlaştırdığı resimsel gerçeklik, anlam ve göstergebilimin çözümleme ve somutlaştırma edimiyle yeni bir boyuta taşınsa da, aslında temel olgu ve müdahale alanı değişmemiştir. Batı resmi bu metafiziğin kendisine özgü sınır taşlarını izleyerek ilerlerken aslında her aşamada gerçekliğini uzamla (mekanla) sınayarak ayağa kaldırmıştır. Dolayısıyla, soyut-somut ikilemi içinde gelişirken Batı görselliğinin ana düşünsel olgusu uzamın dönüştürölmesidir.” (Kahraman, B.H. 2005 s.50)

3.1.5. Minyatür Sanatçısında Doğa Algısı

Minyatür sanatçısının doğa algısı Doğu'nun nesneyi algılama biçiminin bir getirisidir. Doğu'yu Batı'nın algıladığı, algılamaya çalıştığı gibi ne sadece bir dinsel öğretiye bağlayabiliriz ne de ilkel toplumlara özgü algılamalara sahip bir yapı olduğunu savunabiliriz. Doğu kendi içerisinde, değişik toplumların algılamaları sayesinde, birçok farklılık gösterir. Bu farklılık toplumların din, sosyal, kültürel, ekonomik ve coğrafi özelliklerine göre değişir. Her ne kadara minyatür daha çok İslam kaynaklarından beslense de, tarihsel süreçte, bu değişik kültürlerden bağımsız değildir. Bir şekilde kendinden önceki resimsel ve felsefi algılamalarla diyaloga girmiştir. Onları kullanarak Osmanlı imparatorluğundaki anlamını bulmuştur. Ayrıca Doğu, Batı gibi sadece tek bir kökene bağımlı değildir. Minyatürden bahsederken sadece belli bir kişi ya da düşünceden bahsedemeyiz. Çin, Mısır, Hint uygarlıklarından ve bunların felsefi algılamalarından bağımsız bir Doğu ya da Minyatür çözümlemesi yapamayız. Daha önceki bölümlerde de bahsettiğimiz gibi minyatürü etkileyen algılamalardan bahsetme zorunluluğu duyuyoruz. Bunun içinde dinsel yapılar ve bunların etkilediği resimsel süreçlerin izi sürülmelidir.

Hindistan'da ortaya çıkan Budacılık, insanın aydınlanması için aşırı çile ya da dünya zevkleri değil bir orta yolun olduğunu savunmuştur. Amaç Nirvana'ya ulaşmaktır. Genel olarak Karma inancından beslense de onu ret eder. Kişi hayatını yaşarken gerekli ya da gereksiz birçok acı yaşar. Bunların birer yanılsama olduğu belirtilir. Ve bunlardan kurtulmak için bu yanılsamanın kırılması gerektiği ve insanın ortaya çıkardığı sahte zevklerden ve acılardan kurtulmuş bir kişilik geliştirerek kurtulacağını savunur. Bu inanış bütün Asya'da

etkili olmuştur. “(....)oldukça ayrıntılı bilgi, benlik, varlık ve dil kuramı” (Cevizci, 2009,s:22) izleyicileri tarafından geliştirilmiştir.

Çin’de önce Taoculuk sonra da Konfüçyüsçülük ortaya çıkar. Taoculuk ’un temel algısı insanın yaşaması için gerekli olan yasaları, doğada araması gerektiğidir. Bu inanışta esas olan Tao’dur. Bu kavram her şey ve hiçbir şeydir. Belli bir adı yoktur. Tek tanrılı dinlerde Tanrı kavramına denk gelir. Budacılık ve Konfüçyüsçülük’ten ayrılan Taoizm, insanın doğa ile uyumlu olması gerektiğini savunur. Aynı zamanda Tao, yol anlamına gelir. “(....) tüm varlıklardaki evrensel ilkedir.”(Güçlü, Uzun, Yolsal, Uzun, 2008,s:1389) İnsan bu Tao’nun peşinden gitmelidir. Tao’nun hiçlik olarak ya da varlık olmayan olarak kavramsallaştırılması, Çin sanatındaki ‘boşluk’ algılamasının özünü temsil eder.

Konfüçyüsçü lükte insan önemlidir. Doğayı ikinci plana atılır. Genel olarak algılama insana dolayısıyla toplumdur. Soruşturmaları, bir insan nasıl mutlu, ahlaklı ve iyi olmaları üzerine kurulmuştur. İyilik, ahlaklı olma, doğruluk ve geleneklere sıkı bağlılık bu inanışın temel gereklilikleridir. İnsan ‘iyi’yi yine insanda bulur. Bu uzak doğuda etkili olan dinler özellikle, Çin sanatının alt yapısını oluşturur. Çin var olduğu bütün dönemlerde resmi, diğer sanat dallarından üstün tutmuştur. Özünde gizemli bir inanışın tasavvurunu sanatçı resimle bulur.

“ Zira bir Çinlinin gözünde, resim sanatı, her şeyden önce evrenin gizini dışa vuran bir özellik taşır (....) ortaya çıkardığı ilk espas duygusuyla, durmaksızın dışa vurduğu yaşama ilişkin esinlerle, daha elverişli görünür bu amaca. Salt yaratımın görünümlerini betimlemekle kalmaz, aynı Yaratım’ın ‘soylu davranışlar’ına da katılır” (Cheng, F. 2006, Çev.s:13).

Özünde bu algılama bir idealleştirme değildir. Bu idealleştirme Batı resminde gördüğümüz gibi tinsel olanın özne ile birleştirilmesi değildir. Yani yaratıcı güç insan olarak tasavvur

edilmez. Çinli sanatçının idealleştirdiği, evreni algılayan insan kavramına ulaşmaktır. Konfüçyüs, Tao, Budist düşünce sistemleri bu algılamayı gerekli kılmıştır. Ve bu resimsel

algılama bu inanışlarla bütünleşmiş bir sanattır. Bu düşünce akımları olmaksızın, sanatçının doğa ile diyalogu açıklanamaz.

Cheng gerçekçi, anlatımcı ve izlenimci olarak sınıflar Çin resmini. Cheng (1979), gerçekçi anlatımlarla portre, manzara ve günlük hayattan sahneler; anlatımcılıkla manzara, figür ve dinsel resimlerin (buda tapınak resimleri); izlenimci anlatımla ise, tinsel bir duyuşun resimlenmesi olarak betimler.

Çin de böyle anlatım farklarının gelişmesinde açılan akademilerin büyük payı vardır. Dönem dönem veya aynı dönemlerde birçok resim akademisi kurulmuştur. Birbirlerinden etkilenerek veya birbirlerine karşı çıkarak birçok farklı eğilimin doğmasına yol açmışlardır. Sanatçı hangi okul ya da eğilime bağlı olursa olsun öncelikle doğayı çok iyi çözümlemek zorundadır. Sanatçı uzun bir çiraklık dönemi yaşar. Önemli olan doğada var olan tinselliği kavramaktır. Doğa çok çeşitli olduğu için sanatçı bütün algılamalara hakim olmak zorundadır. Bunu yapabilmek için sanatçı çiraklık döneminde birçok çizgisel anlatıma sahip olmak zorundadır. Özne kendi dışındaki nesneye karşı bir algılama edindiğinde ve bu algılamayla nesneye dair ayrıntıları tanıdığında resim yapmaya başlamış olur. Zamanla doğaya bakılarak çizim bırakılır. Sanatçı böylece tanıdığı nesneye ve kendisine dair iç dünyayı yansıtmak düzeyine gelmiştir. Özünde doğadaki nesne ile bütünleşme eğilimi vardır. Bu bütünleşme resmedilen nesne aracılığıyla bir tinsel durumu, bir 'espri' yeteneğini ortaya koyarak inanışın getirdiği yaklaşımlarla bir varoluş ortaya koyar (Cheng,F.2006).



3.1.5. Resim.7: Ay Işığında Doğa, Ma Yuan, 1200 dolayları

Çin resminde sanatçı, tamamen kendisine yönelir. Nasıl hissederse öyle resimler. Nesne özel olandır. Sanatçı nesneyi çevreleyen tinsel duyum ve nesnenin içinde gizli olan özü keşfetmelidir. Bir tat, bir yankı, ince görülerek algılanamayacak bir sezgi oluşturulmalıdır. Çin resminin de iki kavram önemlidir. Bunlar, boşluk ve onun zıttı olan doluluk kavramlarıdır. Boşluğu zihinde bir şeye benzeterek tanımlayamayız. Boşluk ;

“(....) yaşam sonluluğu ve Ying-Yang almasığı düşünceğine bağlıdır ve özellikle de kendi yerini açar, orada transformasyon (şekil değiştirme)gerçekleşir; o aşamada Doluluk (‘Plein’) kavramı ise, gerçek bir bütünlüğe ulaşmayı amaçlar. Tersine çevirebilirlik ve kopukluk gibi belli bir sistem içine girerek, tekil anlamda gelişme ve sert karşıtlık gibi kavramları aşmaya yönelik bileşenlerin birliğine olanak veren odur gerçekte. Aynı zamanda da insanın evrene bütünsel açıdan yaklaşımı onunla mümkündür.” (Cheng, F. 2006, Çev. s:50)



3.1.5. Resim.8: Yağmurdan sonra doğa, Kao K’o-kung, 1300 civarı

Çin resminin düşünsel alt yapısı bu boşluk-doluluk kavramlarını zorunlu hale getirir. Taoculuğa göre evren, karşıtlardan oluşur. Bu karşıtlar evrenin edilgen ilkesi olan Ying ve evrenin etkin ilkesi olan Yang'tır. İnsan bu zıtlığı kavramalıdır. Ama zıtlık olageldiği gibi değildir. Bir denge mevcuttur. Bu denge algılamasını Budist ya da Konfüçyüs inançlarında görürüz. Çin resmi buna 'Li' der. Kelime anlamı olarak, ilke, düzen, belli bir bütünsel yasa anlamına gelir. Buda'da bu 'orta yol' dur. Konfüçyüs'te ise, gelenek- görenektir. Li kavramı Çin sanatçısında nesnelerin iç yasası olarak tanımlanır. Yani evrende var olan zıtlığı nesnenin özü dengeler. Kısacası Çin resmini oluşturan, hiçlik (boşluk), onu çevrelediği nesne (doluluk) ve bu iki kavramın birleşiminden oluşan düzendir. (li)

Çin resminin minyatüre en büyük etkileri belli Çinli tipler ve manzara resimleridir. Belli tipler özellikle Uygur ve İran minyatüründe kullanılmıştır. Manzaralar ise İran ve İslam minyatürlerinde farklı algılamaların yorumlamalarına dönüşmüştür. Abbasi dönemine kadar Çinlilerden alınan figürler kalıplaştırılarak tek tipler olarak kullanılmıştır. Abbasi döneminden sonra da özellikle İran minyatürlerinde de kullanılmaya devam edilmiştir. Çin manzara resimlerini ise her ülkenin ve dönemin minyatürünü etkilemiştir. Kültürlere göre algılanışı farklı olmuştur. Uygur-İran minyatürlerinde idealleştirilmiş bir imge, Abbasi-Selçuklu-Osmanlı minyatürlerinde, aşamalı bir şekilde, dekoratif bir imge olmuştur.

İran'da Zerdüştlük ortaya çıkar. Bu inanışta çok tanrıcılık ret edilmiştir. Literatür de en eski tek tanrılı dinlerden biri olarak geçer. İlahi gerçeklik ve kötülük üzerine sorgulamalar önemli yer tutar. *"Bizim hem iyilik ve hem de kötülükle dünyaya geldiğimizi, bu ikisi arasında verilen mücadelenin hayatımızı anlamlandıran en önemli şey olduğunu(....)"*(Cevizci,2009,s:25) savunur. Tanrının iki ruh yarattığına inanılır. Bunlar iyi ve kötüdür. Fiziki ve fizik ötesi dünyada bu iki ruh savaşım içindedir. İnsan bir seçim yapar. Ya kötü olacaktır ya da iyi olup zerdüştlüğü seçecektir. Ahiret inancı bu inanışta da önemlidir.

Kıyamet algılaması bu dinde de vardır. Özellikle Part ve Sasani Uygarlıklarının resmi dinidir. Bu dönemlerde ki yaşama biçimi ve dünyayı algılama bu inanıştan bağımsız değildir.

Part ve Sasani resmi hakkında pek bilgi sahibi değiliz. İskender'in fethi ile ortaya çıkan Helenistik anlayışın egemenliği uzun süre görülür. Ama dönem dönem bu algılamadan ziyade kendi geleneksel arkaik resim düzenlemelerine geri dönüldüğü görülür. Mani sayesinde Part-Sasani resimsel algıları minyatüre taşınır.

Orta Asya'da yayılan Maniheizm birçok dinsel algılamayı içinde barındırır. Mani; yetiştiği tarikatta aynı zaman da resim yapmayı öğrenmiştir. Mani'nin ilk karşılaştığı resimsel örnek bir Part duvar resmi. Yeteneğini keşfeden Mani, okuma-yazma bilmeyen halka en iyi resim yoluyla ulaşacağını fark eder. Birçok tarihçi tarafından bilinen ilk minyatür ressamıdır. Genel olarak inancı, o güne kadar ki birçok dinsel inanıştan etkilenmiştir. Zerdüş inancı, Buda ahlakı, Mithna kültü ve Hristiyan öğretisinin bir bileşimidir. Maniheizm özünde Tanrısal aydınlık ve karanlık çatışmasıdır. Araştırmacılar bu anlayışı dinsel düalizm (ikicilik) olarak niteler. Hristiyanlık kadar etkili olmuştur. Genel olarak güzel sanatlara dayanan bu anlayış sesini resimli kitaplar sayesinde duyurmuştur. Taraftarları da aynı zamanda birer ressamdırlar. Okuma yazma bilmeyen insanlar üzerindeki etkisi çok büyük olmuştur. Mani öldükten sonra takipçileri dünyanın her yerine yayılmışlardır. Resimsel dilli Uygurlarla ve Uygurların birebir etkilediği Moğol-İran ve Abbasi-Selçuklu sanatları ile günümüze kadar geldiği düşünülmektedir. Kendinden sonra Orta Asya, Mezopotamya ve Arap Yarımadasında minyatür geleneğinin oluşmasını sağlamıştır.

Şamanizm'in genel bir tanımı yapılmaktan kaçınılmıştır. Bunun sebepleri şaman dininin, farklı öğelerden, algılamalardan oluşu ve farklı coğrafyalarda, hemen hemen aynı dinsel inanışların getirileri ile farklı şekillerde icra edilmesinden kaynaklanır. Araştırmacılar genel de iki farklı yorum getirirler. Bunlar Şamanizm'in; Türklerin tasavvurunda gerçekleşen

bir din ve Kuzey Asya'ya ait öteki âlemle ilgili varlıklara hükmeden bir kült olarak tanımlanır. Genel olarak hangi tarihte ortaya çıktığı belli değildir. Köken olarak ilk çağ gösterilebilir. Anaerki toplum dönemlerinde görülmeye başlanır. Temel olarak doğayı çözümleyemeyen ve doğa olaylarından korkan insanın, bu doğa olaylarını tinselleştirmesiyle gelişir. Şaman rahipliği büyücü olmanın yanında aynı zamanda doktordur. Şaman olabilmek için Şaman ailesinden olmak zorunluluğu vardır. Bunun yanında şaman olarak adlandırılacak kişi kabul edilmeden önce birçok defa sınanır. Ayinlerinde şaman öteki dünya ile bu dünya arasında bağlantı kurmak zorundadır.

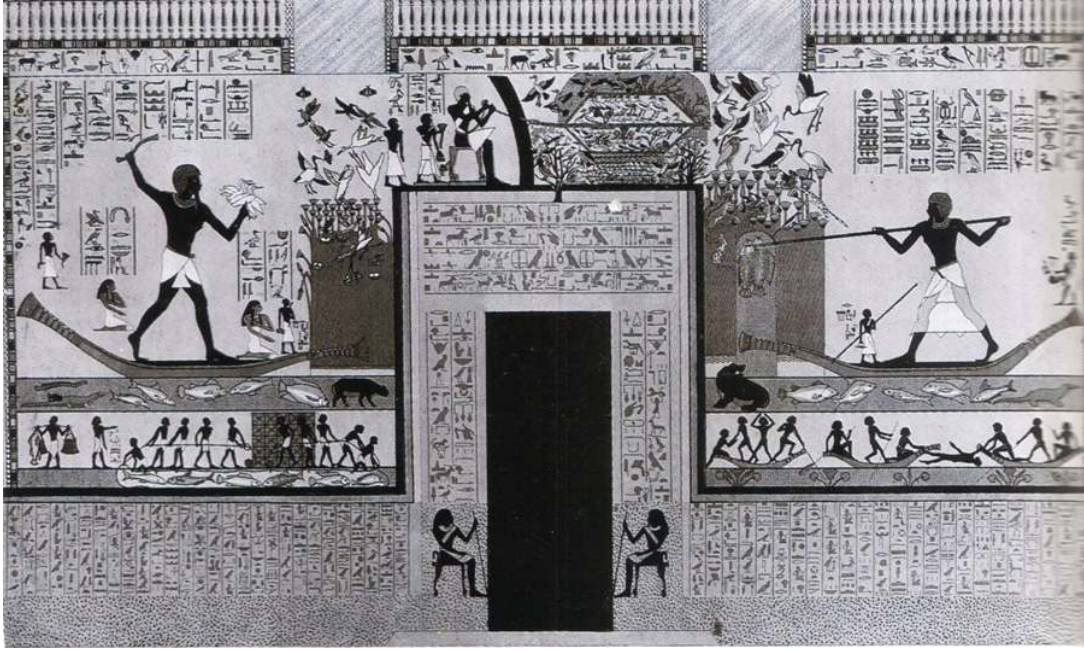
Şaman dini özellikle Orta Asya hayatını etkilemiştir. Orta Asya'da yapılan araştırmalar sonucu ortaya çıkan el işçiliğine dayalı değişik aletlerde, mezarlarda yapılmış olan kabartma ve sembolik resimlerde bu inancın özelliklerini görürüz. Uygurlarda Buda ve Maniheizm dinlerinin getirisi olan duvar ve kitap resimlerinde Şamanizm'in etkilerinden bağımsız değildir.

Mısır, çok tanrılı bir dinsel yapıya sahiptir. Antik Yunan dinsel yapısını olduğu gibi etkilemiştir (Cevizci,2009). Mısır kralları olan Firavunların, Tanrıların dünyadaki çocukları olduğuna inanılır. Mısır inanışlarında temel öğreti, öteki dünya inanışıdır. Bu inanış mısır sanatının bütün özelliklerinin alt yapısını oluşturur. Öteki dünyada yaşam sürdürülmesi için, bedenin korunması önemliydi. Bu yüzden beden ve bendenin bulunduğu mekâna yönelik tasarımlar Mısır sanatının özünü oluşturur. Mısır mezarlarında yapılan mumyalama, heykel, duvar resmi gibi sonraki hayat için hazırlık teşkil eden kültürel elemanlar, sanatsal anlamda büyük anlatıları da beraberinde getirmiştir.

Mısır sanatının genel tavrı, geometrik bir düzenlilik ile gerçekçi doğa gözleminin kaynaşımı üzerine kurulur. Mezarlara yapılan resimlerden önce, önemli kişi öldüğünde, ona dahil bütün insanlarda diri diri mezara gömülürdü. Bu durum resim ve heykelle simgesel hale

getirilmiştir. Mısır sanatçısı için ‘güzel’ kavramı ikinci plandadır. Amaçlanan doğrultuda verilerin kullanılması daha önemlidir. Bu durum doğa tasvirinin, inanışlar dâhilinde belli bir amaca yönelik, sembolik olarak tasarımı doğurur. “ *Sanatçının görevi, her şeyi, en açık ve kalıcı bir biçimde korumaktır (....) Resmini belleğinden ve resimdeki her şeyin kusursuz bir belirginlikle görünmesini isteyen katı kurallara uyarak yapıyordu.*” (Gombrich, 2007, Çev.s. 60) Sanatçı belli bir perspektifi dikkate almaz. Figürler yan yana ve alt üst şeklindedir. Hiçbir nesne birbirini kapatmaz. Bu resimlerde benzer karakterler kullanılır. Her şey belirlenilmiş kalıplar üzerine kurgulanır. Resmedilen her şey bir amaca hizmet eder. Resmin hizmet ettiği konu, ayrıntılı şekilde tasvir edilmiştir. Harita veya bir krokiye benzetebiliriz. Mısır resmi incelendiğinde, resmedilen konu ya da kişi ayrıntılı olarak belirtilir. Resmedilmiş bir karakterin hayatına dair her şey sembolik olarak tasvir edilir. Sabit bir zaman algılaması yoktur. Bir resimde kişinin dönem dönem yaptıkları aynı düzlemde gösterilebilir. Zamansal olarak bir hareketlilik söz konusudur. Aynı zamanda bu resimler bir anlamda yazıdır da. Yazı gibi okunmak için resmedilir. Mısır sanatçısı, resmederken dengeli bir kompozisyon kurar. Sanatçı “ *(....) çalışmasına duvarı düz çizgilere bölerek başlıyor sonra figürlerini bu çizgilere göre yerleştiriyordu(....)*” (Gombrich, 2007, Çev.s. 64) Aynı zamanda çizilen her nesne gerçekçi şekilde sembolize edilmiştir.

Minyatür bu algılamanın birçok yönünün devamı niteliğindedir. Karakterlerin ve konunun tasviri ile bu resimsel algılama aynı çizgidedir. Kompozisyonun Osmanlıda ki yansımaları Matrakçı Nasuh olarak gösterebiliriz. Matrakçı’nın bu algı üzerine kurduğu algı, nesneleri farklı açılardan da göstermesidir. Bakış açısı tektir.



3.1.5. Resim. 9: Chnemhotep'in mezarından bir duvar resmi, M.Ö. 1900 civarı

Doğu'ya has olan bu anlatım biçimlerinin genel özellikleri gerçekçi olsun ya da olmasın belli sembolik kalıplar ve geometrik şekillerle biçimlenmesidir. Bu durum Doğu'nun doğayı nasıl algıladığı ile alakalıdır. Doğu'da nesne ile hesaplaşma hiçbir zaman bir çeşit problematiğe dönüşmemiştir. Nesne dokunulmaz, aşkın olandır. Nesne mutlak bir düzenin parçasıdır. İnsan bu düzeni yorumlayabilir. Ama bu yorumlama amaca hizmet etmelidir. Modern Batı anlayışı ise, her türlü algıyı kurumsallaştırmaya çalışır. Bunu nedeni nesnenin dışsal olarak algılanmasıdır. Bu algılama her şeyi insanın kontrolünde olmasını sağlamaya yöneliktir. Tabi bu durum belli bir zaman sonra tek düzeldiği ortaya atar. Ama Doğu'ya ait

resimlerde bunu göremeyiz. Bu resimler anlatım olarak daha zengindir. Ve belli bir amaç doğrultusunda olduklarından sanatçıları, biçimsel olarak olmasa da, daha özgür tutumlar sergilemişlerdir. “Doğu’nun bilincinde dünya-nesne düzlemleri içselleşen bir özelliğe sahiptirler. Dünya, bu kültürde öznelleştirilerek tanımlanır;

(...) dünyanın verili olması durumu, Doğu kültürü için, nesnelerin kendilerine ait gerçeklik düzlemleriyle değil, onların kişide ‘tecessüm’ edışıyle ilgili bir keyfiyettir. Öyleyse Doğu kültürünün nesnelliğinin öznellik-nesnellik diye tanımlayabiliriz. Buna bir içselleştirme olgusu demek de olanaklıdır. Nesnellik düzlemi genişlerken özne onun içinde erir. Dışarıya bakış bir içe bakışa döner- dışarıdan içeriye bakış.” (Kahraman, B.H. 2005. s.53)

Önemli olan nesneyi, algılandığı gibi resmetmek değildir. Birebir temsilden ziyade nesnenin özüne dair bir algılama geliştirmek, bu algılama ile nesneye öykünüp onun içinde kaybolmaktır. Doğa algılamaları farklılık gösterse de temelde gücünü ‘sezgisellik’ten alır. Bu sezgi Doğu sanatçısını bir tür kavram ressamlığına taşır. Doğu sadece ‘bu tarafla’ ilgilenmez. Doğu’da hangi felsefi veya dinsel açılıma bakarsak bakalım ‘öteki dünya’ ile ilgili tasavvurlar daha önemlidir. Bu da her zaman belli bir devamlılık olmasını sağlar. Hint inancında yaygın olan reenkarnasyon bile bir devam düşüncesinin getirisiidir. Doğu’nun nesneye dair bu algısı dünya görüşünün bir parçasıdır. Batı düşüncesi özneyi tanımlarken, bireyselliği ön koşul kabul eder. Kendine dair değerlendirilmesi her zaman öznenin kendi farkına varıp, nesne ile hesaplaşmasını, doğa algılamasının gerekliliği olarak zorunlu kılar. Kendisi gibi bakmayan anlayışları ve uygarlıkları kendi kıstasları çerçevesinde kabul etmez. Batı nesneye hükmetmek ister. Ama aynı algılama Doğu’da daha farklı gözükür. Özne kesinlikle kendinin farkındadır. Ama nesneyi kendisinden farklı bir şey olarak değerlendirmez. Yâda ona hükmetmekle ilgili bir problemi yoktur. Doğu’da temel problem neye inanılırsa inanılsın her şey amaca hizmet eder. Bu amaç dindir. Her şey Tanrıya bağlıdır. O her şeyin ötesindedir. Tanrının yarattığı

nesne, özne tarafından sorgulanamaz. Sorgulanırsa onun varlığının yok sayılması demek olur. Genel olarak özne, nesne ile kendini bir görür. Nesne öznenin bir parçasıdır. Nesneler bu yüzden yan yanadır. Öz olarak hiçbir şey birbirinden üstün değildir. Her şey mutlak olanın bir parçasıdır.

Minyatür sanatçısı bu algılamalardan bağımsız değildir. Bu algılamalar üzerine temellenen İslam minyatür resminin felsefi alt yapısını Neo-Platoncu'luk görüşlerine bağlayabiliriz. Bu felsefi yapılanma Batı'ya aitmiş olarak algılansa da Doğu algılamasının bir getirisiidir. Platinos maddi dünyanın sürekli değiştiği için gerçek olamayacağını öne sürer. *“Değişen bir şey çelişik bir karakterde olduğundan, gerçekte var olamaz. Yalnızca değişmeyen bir şey gerçekten var olabilir. Bundan dolayı, bu değişmeyen gerçekliğin (...) maddi dünyadan farklı ve ayrı bir gerçeklik olarak Tanrı olması gerekir.”* (Cevizci, 2009. s.162) Minyatür sanatçısı nesnelerin görünmeyen yüzüyle hesaplaşmayı seçmiştir. Onun için değişmeyen gerçekliğe öykünme önemlidir.

Sanatçının “ Allah’a öykünmesi Gerekir ki Allah onu işitmesi, görmesi ve diğer duyuları oluncaya kadar (...) insan Allah’a itaat ve ibadet etsin (...) ve (...) Allah’ı (...) yine Allah’la bilsin (...) Bizdeki öykünme, böyle bir öykünmedir. Hak Teâlâ bizim işitmemiz ve bizim görmemiz olana dek bizim ilmimizi o öykünme üzerine bina etmiştir. Dolayısıyla biz eşyayı Allah’la bildik ve bu açıklamaları, bu bölünmeleri Allah’la tanıdık”.¹

Minyatür sanatçısı nesneyi belli bir amaca yönelik tanımlarken aynı zamanda minyatürün sadece kitapla var olabilmesi farklı bir bakış açısını gerektirir. Minyatür her şeyden önce kitap bilgilerin görsel olarak ta okunabilmesi için tasarlanmıştır.

1. İbn-i Arabi, Marifet ve Hikmet, Fütühatü’i- Mekkiye’den Serçmeler, ilimlerin mertebeleri, İstanbul: 1997,s:79
‘dan naklen Sayın,Z. “Sunuş” FLORENSKİ,P. (2001). Tersten perspektif. (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. s.29,
12. Nolu Dipnot

Daha önceden de belirttiğimiz gibi bir resimdeki figürler, bulunduğu sayfada, kendi çerçevelerini oluştururlar. Böylece resim ve resimde resmedilen figür düzenlendiği mekânla bir süreklilik arz eder. Bu süreklilik devamı Doğu algılamasının bir getirisiidir. Amaçlanan algılanan dünyanın görselleştirilmesidir. Sayının söylemiyle “ (...)minyatür dışındaki dünyaya işaret ederek kitap ile dünyayı, okur ile gözü birbirine eklemlerler.”(Sayın “Sunuş” 2001, s:26.)

Minyatür sanatçısı doğayla ilgili tasarımlarında, inancın getirisiyle, değişmezliği vurgulamak zorundadır. İslam inancında zaman kavramı sadece insan için geçerlidir. Öznenin algılayamadığı zamanın devamlı bir süreklilik içinde olması, doğanın sembolik bir şekilde görselleştirilmesini zorunlu kılmıştır. Minyatür bir anlamda bu sürekliliğin mekân üzerindeki tahakkümünü vurgular. Farklı mekânlar, farklı zamanlar aynı düzlemde resmedilir.

“Bu yaklaşım ayrıca zamana ve uzama dönük bir dışsallaştırmanın değil, tersine onları içselleştirmenin izlerini taşır. Aynı nedenlerden ötürü, bu yaklaşım indirgemecidir: evrenin sonsuzluğunu bir sonlulukta toplama kaygısını güder. Herhangi bir şey boşlukta- dışarıda bırakılmış değildir. Algının sınırları bir egemenlik kurmuştur. Dolayısıyla da nesnel gerçeklik, saklı yanı olabilecek, keşfedilmeyi gerektirecek- bekleyecek bir olgu değildir.” (Kahraman, B.H. 2005. s:54)

3.1.3 Worringer'in “Soyutlama” Ve “Özdeşleyim” Kavramları Açısından Batı

Resmi Ve Minyatür

Worringer'in 1906 yılında doktora tezi olarak hazırladığı ve 1908 yılında yayımladığı “soyutlama ve özdeşleyim” kitabı içerik olarak, yazarın kendi deyişiyle, *“figürativ sanat alanına giren sanat yapıtı estetik'i üzerine bir araştırmadır”* (Worringer. W, çev.1985.s.2). Soyutlama ve özdeşleyim üzerine, Lipps* ve Riegel'den** yararlanarak, ortaya attığı kavramları *“yaratmanın birer zorunluğu olan ve birey olarak insandan da öte bütün bir ulusu içine alacak denli güçlü, başat bir iç zorunluluğu karşılıyor”* (Karayağmurlar, B. 1993. s:52)

Öncelikle Worringer'in araştırmasındaki genel anlayış, özdeşleyim kavramını Batı ile; soyutlama kavramını da Doğu ile sınıflar. Özdeşleyim kavramını temel olarak, estetik nesneyi algılayan öznenin davranışından hareket ederek yorumlamalar geliştiren modern estetiğe*** dayandırır. Soyutlamayı da bu tanımın, modern estetiğin karşıtı olarak adlandırır. Özdeşleyim içtepisinin modernestetik yaşantının bir şartı olarak gören Worringer, nesnenin objeyi algılaması ve bu algılamayla ortaya çıkan estetik hazın, organik olanın güzelliğinden elde edildiğini belirtir. Buna karşıt olarak soyutlama içtepisininin *“aradığı güzelliği, hayatı rededen inorganik şeylerde, kristal çeşidinden şeylerde, ya da genel olarak dendiğinde, soyut kanunluluklarda ve zorunluluklarda”* (Worringer. W, çev.1985.s.5) bulunduğunu savunur.

*Theodor Lipps: Empati (Einfühlung) kavramını ilk kez kullanan Alman Psikolog (1887 yılında tanımlanmıştır.)

**Riegel,

Özdeşleyim kavramını estetik bir yaşantının özelliği olarak sunar. Ona göre, estetik haz;

“(....) bir (duyulur) obje ’de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışında bulunan duyulur bir obje’de kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir. ‘Obje ’de duyduğum şey (....) hayattır. Ve hayat kuvvettir, içten bir çalışmadır, çabalama ve bir şey ortaya koymaktır. Hayat etkinliktir. Ama etkinlik içinde bir kuvvet harcadığım şeydir. Bu etkinlik, özü bakımından, bir istem etkinliğidir. Etkinlik, çabalama ya da hareket isteğidir.”
(Worringer. W, çev.,1985, s.13)

Öncelikle özdeşleyimin şartı Worringer için, genel kavrayıcı etkinlik olmasıdır. “*Her duyulur obje, benim için var olduğu sürece, duyulur veri ile benim kavrayıcı etkinliğimin bileşkesidir.*”(Worringer.W, çev.1985,s.13) Bu kavrayıcı etkinlik, öznenin nesneyi algılamasıyla ilgilidir. Nesnenin algılanması özneye bağlıdır. Nesne, öznenin iç etkinliği ile bir biçime kavuşur. Bu yüzden nesnenin var olması, öznenin düşünsel olarak nesneyi kavraması ile oluşan bir algıyı gerektirir.

Worringer, insanın özdeşleyim içtepisi ile ulaştığı sanatsal anlatımı Naturalizm olduğunu belirtir. Onun Naturalizm üzerine açıklamaları, doğanın salt kopyası olmayıp organik güzelliğin taklit edilmesiyle, seyircide meydana gelen mutluluk duygusun açığa çıktığı yegane sanatsal biçim olması üzerinedir. Modern insanın oluşturmaya (var olan nesnenin kendi varlığından farklılaştırarak idealleştirmeye) çalıştığı bu güzellik, bir sanat yapıtının biçimi haline getirilerek öznenin haz duymasını amaçlamaktadır. Bu görüşler

ışığında modern insanın estetik haz'ı, bir nesne'ye dayanarak, kendi kendinden duyduğu haz olmaktadır.

Worringer bu estetik haz'ın bütün sanatlar için geçerli olmadığını savunur. Rönesanstan sonra oluşmaya başlayan ve 18. Yüzyılda nesnenin uzay boşluğunda algılanmasıyla ilgili ortaya konan ve bilimsel teorilerle güçlenen “özdeşleyim kavramı”, Rönesanstan önceki bütün toplumların sanatı için uygulanması imkansız bir anlayış olduğu belirtilmiştir. Naturalizm taklit içtepesinden ayrı tutulmaktadır. Worringer “*taklit içtepesini*” ilkel budunlarda (aşiret, boy, kendi içine kapanık ilkel toplumlar) bulunduğunu savunur. Bu ilkel toplumlar nesneyi, var olan nesneleri algılayabildikleri kadar, taklit etmeye çalıştıklarını belirtip ve bu taklit edilme olayını estetik değeri olmayan bir el-işçiliği olarak nitelemiştir. Ama bu toplumlar doğayı taklit ederken belirli bir bilinçle, gerçeklikten uzaklaşıp belli kurallara sıkı sıkıya bağlı bir “stil” ortaya koyduklarını vurgular. Bu algılama biçimini, yeteneksizlik olarak algılamayan Worringer, bunun belli bir “psşik” içtepeinin tatmininin sonucu olduğunu savunur.

Özdeşleyim ihtiyacının karşı kutbunu oluşturan içtepe, ona göre, soyutlama içtepesi olarak görünür. İlk budunların sanat algılamaları- onlarda genel olarak bilinçli bir sanat istemi bulunmadığını belirterek- ve belli başlı bazı gelişmiş Doğu kültürleri soyut bir eğilim gösterdiğini belirtir. Bu açıklamalar ışığında soyutlama içtepesinin her sanatın başlangıcında var olduğunu söyler. Araştırmada bütün sanatlardaki soyutlama içtepesini, Reigel'in “*sanat istemi*” kavramıyla açıklar. Bu kavram, “(...) yaratmanın obje'sinden ve biçiminden tamamen bağımsız, kendi kendisinden ibaret olan ve biçim istemi olarak davranan gizli iç-istektir”(Worringer.W.çev.1985.s.17) ve bu istem “(...) her sanat yaratmasının bir öğretisidir ve her sanat yapıtı en derin özü bakımından, yalnız bu apriori olarak var olan mutlak sanat isteminin bir objektivleşmesidir.” (Worringer. W, çev.1985, s.17). Bu soyutlama içtepesi, bazı

yüksek kültürlerde egemen olarak kalır. Ama, Worringer, Greklerin ve diğer Batılıların, zamanla soyutlama içtepisinden ayrılarak, özdeşleyim iç tepisini kazandığını söyler.

Doğu ve ilkel toplulukların dünya görüşlerinde, soyutlama içtepsinin psişik koşullarını arar. Ona göre; özdeşleyim içtepsi, özne ile algılanan dış dünya olayları arasında aşkınlaştırılma anlayışının olmamasına dayanır; ama, soyutlama içtepsi öznenin dış dünya olayları karşısında bir çeşit çaresizliğin getirdiği dinsel olana bağlanma durumu vardır. Psişik koşulların bir tür korkuya bağlanması, Batı'nın Doğu'yu biçimlendirme geleneğine aittir. Soyut içtepi olumsuz açıklanır. Sonuçta bilime sahip Batı'da, doğa üstü gibi Doğu'nun açıklayamayacağı olayları açıkladığından belli bir korku yada iç huzursuzluktan bahsedilemez. Bu psişik koşullarla Worringer tek tip bir Doğu algısına ulaşır. Bu tek tip doğu algısı Worringer'i, doğu'nun bu psişik koşulunu 'büyük tinsel uzay korkusu' olarak tanımlamasına neden olur. Bu korkuyu Psikiyatri'de Agora fobi denilen bir hastalığa benzetir. Meydan korkusu dediğimiz bu fobi, insanın normal gelişme basamağından arta kalan bir artık olarak açıklar.

“(....) normal gelişme basamağında bulunan insan, önünde uzanan uzay karşısında güven duymak için, henüz kendini bütünüyle görme izlenimlerine bırakmayıp, dokunma duyularının sağladığı güvene ihtiyaç duyar. İnsan, iki ayağı üstüne kalkıp da yalnız bir göz-insanı olunca, onda hafif bir güvensizlik bir duygusu arta kalır.”(Worringer. W, çev.1985, s.23)

Bu korkuyu insan alışkanlık ve zihinsel düşünme yardımı ile aşabilir. Özellikle bu açıklamalar ışığında Doğu toplumlarının dünyayı algılama biçimini, Budist felsefesine ait kavramlar ile açıklar. Doğu dünyası, bu korku kaynaklı soyutlama içtepsi ile nesneyi tesadüfiliği ve gerçekliğinden koparmak ister. Nesneyi soyut biçimlere yaklaştırarak, belli şematik kalıplara sokarak, ölümsüzleştirip bu durumdan bir huzur bulmayı amaçlamakta

olduğunu söyler. Worringer bu düşüncüyü, doğu toplumlarının “mutlak” değerlere ulaşma çabası olarak görür.

Worringer bu “mutlak” değerın oluşmasını, ilkel insanın nesneler arasında kaybolması, nesneyi zihinsel olarak kavrayamadığından çaresiz olması ve bu çaresizliğe rağmen yine de onu algılayabildiği kadar, nesneler ile kendileri arasında tanımlayabilecekleri benzerlikler bularak, Riegel’den alıntıladiğı gibi, “ (*....*) *çeşitli büyüklükteki maddesel bireyler olarak...*”(Worringer. W, çev.1985, s.25)tanımlamaları sonucu oluştuğunu belirtir.

Ona göre böyle bir algılamanın sonucu, tasvirin yüzeye yaklaşmasıdır. Worringer bu yüzey tasvirini, uzay tasvirinin kesin olarak bırakılması ve özellikle yalnız tek biçimlerin kopya edilmesi olarak tanımlar. Tasvirin yüzeye yaklaşması, algı elemanlarının ard-arda kullanılmasını zorunlu kılar. Böylece nesnenin bireyliğı eridiğini ve yok olduğunu belirtir.

Doğunun yada ilkel toplumların, bu rahatsız oldukları gerçekliği bir oyuna çevirerek, huzur imkanları sağlayacak bir içtepi ile, nesneleri soyutlarken, salt bir geometrik soyutlamaya yöneldiğini savunur. Worringer bu geometrik soyutlama ihtiyacını; “ *... bakanın zihninde değil de, bedeni-ruhi yapısının en derin köklerinde bulan bir mutluluğu ifade*”(Worringer. W, çev.1985, s.41)etmesi olarak temellendirir.

Worringer’e göre ilkel insan, “geometrik soyutlama”nın zorunluluğunda ve değişmezliğinde “huzur” bulabildi. Ona göre, geometrik soyutlama, dış dünya nesnelere bağlılıktan ve suje’den arındırılmış halidir. O, insan için biricik “mutlak” biçimdir. Ama Worringer bu mutlaklaştırılan biçimden, onun deyişiyile, “yetinilmediği” ve algılanabilen nesnelerin tek tek bu oluşturulan mutlak değere yaklaştırıp, onları tesadüfilikten ve

raslantıdan soyutlayıp, onları “zorunluluk alanına” yükseltildiğini (ölümsüzleştirildiğini) yani belli şematik kalıplara döküldüğünü belirtir. Bunun sonucu Worringer’e göre;

“(…)bir doğal örneğe dayanıldığında artık, mutlak soyutlamaya erişilemeyeceğine göre, bütün yapılan şey, yalnız ‘yaklaşık’ şey olabilirdi. Ve yaratıcı ile doğal örnek arasındaki ilgi, doğal örneği realitesi içinde taklit etmekten ve taklit ile obje’si arasındaki uygunluktan duyulan zararsız bir haz değil, tersine insanla, insanın zamandan ve belirsizlikten koparıp almayı denediği doğal obje arasında meydana gelen savaştı. Bu savaş, daima aynı zamanda bir yenilgi olan bir yenme ile bitmeliydi. Erişilen şey de devamlı bir vazgeçme ve bir uzlaşım bulunur. Bu uzlaşma ilgisinin gösterdiği kararsızlıklar, sanat tarihi gelişme süreci içeriğinin önemli bir kısmını teşkil eder(…)” (Worringer. W, çev,1985, s:43-44)

ve bu kararsızlık durumunun Rönesans’a kadar sürdüğünü belirtir.

Worringer insanın bu mutlak değere ulaşma çabasını, Riegel’in “kapalı maddi bireylik” olarak isimlendirdiği içtepi diye belirtir, bu içtepinin iki “olanakla” sağladığını savunur; ona göre birinci olanak, “uzay tasvirinin her sübjektif kavrayışının atılmasıyla(…)”(Worringer. W, çev.,1985, s.), ikinci olanak ise, “(…) soyut kristal biçimlerine yaklaştırmakla, obje’yi göreliliğinden kurtarma ve onu ölümsüzleştirme olanağıdır”(Worringer. W, çev.1985).Bu iki olanağın birbirlerinden ayrılmasının çok güç olduğu ve her iki içtepinin köklerinin aynı olduğunu ve aynı istemin dışlaması olduğunu belirtir.

Worringer, ilk olanağı açıklarken bir şeyin üç boyutlu algılanması veya anlık gözleme dayanan empresyonist algılama biçimininde, görme algısının doğrudan “nesnenin maddi bireyliği ve kapalı birliği hakkında belirsiz bilgi” vermesi nedeniyle, “kendiliğinden şey”i yakalamaya çalışan içtepi’nin de yeterli olmadığını belirtir

“ (...)uzay, bütün soyutlama çabasının en büyük düşmanıdır ve tasvirde ilk planda uzayı ortadan kaldırmak gerekir. Bu istek, üçüncü boyutun, derinlik boyutunun tasvirde uzaklaştırması isteğiyle sıkı sıkı bağlıdır.; çünkü, derinlik boyutu asıl uzay boyutudur. Derinlik ilgileri yalnız perspektif’ler ve gölgelerle dile gelir; derinliğin kavranması için, o halde bir alışkanlığa ve obje ile bir senli benli olma ihtiyacı vardır. Objeye ile bu senli benli olma(...) deneye uygun olarak obje’nin maddi gerçeklik tasavvurunu teşkil eder. Açıktır ki(...) bu subjektif deneye dayanma, tüm soyutlama ihtiyacı ile çelişir.” (Worringer. W, çev.1985, s.45)

Worringer, uzay tasvirinden kaçınmanın ise nesnenin var olan mekanda ki derinlik ilgilerinin ortadan kaldırılmasının aynı sonuca gideceğini belirtir. Bunun sonucunda ise tasvir yüzeye yaklaşır, yani tasvir yükseklik ve derinliğe doğru yayılması ile oluşan bir sınırlanma durumu oluşur.

Buna göre Riegel’den alıntı yapan Worringer, eskiçağ sanatı, maddiliği ve bireyliği ret etmek için uzayı taklit etmediğini vurgular. Eskiçağlar bu istemi “(...)somut maddiliği çocuksu bir gayretle salt olarak kavramaya çalışmakla, uzaysal görünüşü mümkün olduğu kadar sınırlamaya zorlandığını içgüdüsel olarak hissettiği için(...)” ortaya koymuştur(Worringer. W, çev.1985, s.46).

Bu alıntıyı eksik bulan Worringer,

“(...)sanat istemi, doğal örneği maddi bireyliği içinde algılamaktan ibaret olmayıp....tersine, onu taklit etmekten, yani yetkin olmayan bir yaratmadan ve bir tasavvur bütünlüğü elde etmek için salt bir optik süreç nasıl meydana geliyorsa, o şekilde algı elemanlarının birbirini zamansal olarak kovalamasından ve onları birleştirmesinden ibarettir. Önemli olan tasavvurdur, algı değildir.” (Worringer. W, çev.1985, s.46)

açıklamasını yapar. Bu açıklamaya göre insan, hiçbir zaman ulaşamayacağı nesnenin gerçek maddi varlığının yerine koyacağı, ona yakın “ bir şey bulabilir”.

Bu bir şey bulma durumu genel olarak tasvirin yüzeye yaklaşması yada mekânın yüzeyleştirilmesi, resimlerde kullanılan çizginin belli şematik kalıplarla bir silüet olması değil, uzay hacminin olabildiğince yüzey ilgileri haline getirilmesidir. Bunun nedenini Worrringer; “ *dış dünya nesnelerini ilkin görelî kılan belirsiz algı elemanlarından soyutlamak ve kapalı maddi bireyliğinin zorunluluğu içindeki obje’den haz duymaktır*”(Worrringer. W, çev.1985, s.47)olarak gösterir. Yani bu bilinçli soyutlama ile oluşan nesne algısı, izleyen de rahatlık bilinci oluşturur. Bu rahatlık bilincinin oluşabilmesi için, ilkel insan nesneyi basit geometrik şekillere dönüştürerek, nesnenin aşkınlığını vurgular. bu basit geometrik şekillerin önem kazanmasını evrenin karışık ve belirsiz olmasından, ilkel insanın bunu bir huzur tasavvuruna çevirmek isteğinden geldiğini savunur. İlkel insan bu çaresizliğin aşılması için, geometrik soyutlamayı zorunlu görmüştür. Böylece gerçek dünyanın bütün zorluklarından, algılanamayan zamansal tesadüflerden kurtulmanın en yetkin yolu olmuştur.

Worrringer soyutlama ihtiyacının sonuçları olan bütün elemanları ‘stil’ kavramı olarak tanımlar ve bu tanımları Naturalizm’in karşıtı olarak görür. Bunun en büyük nedeni olarak, insanın özdeşleşim ve soyutlama ihtiyaçlarını salt estetik değerlendirmeye elverişli olmaları bakımından insanın sanat duyarlılığının iki kutbu olarak tanımlar.

Bu iki kutbu Batı ve Doğu olarak karşılaştırdığını, araştırmasının en başından beri vurgulayan Worrringer, iki farklı kültür arasında kesin farkı ortaya koyar; Batı, insan ve doğa arasındaki yakınlığı kurabildiği için özdeşleşim gereksinimine ulaşmıştır. Dış dünya iyice tanındığından belli bir korku aşılmış ve buda insanı her türlü güvensizlikten kurtamış bir mutlu olma durumudur. Bu mutluluk insanı dini açıdan çocuksu bir “*anthropomorphist panteizm’e veya politeizm’e*” (Worrringer. W, çev.1985, s.51)ulaştıracaktır. Dini korkulardan

uzak, belli bir kurtuluş inancını aşmış, onun deyişiyile “bu dünyanın” insanlarıdır. Akla olan inanç gerçektir. Doğu ise; *“dünya duygusunun derinliği, bütün zihni egemenliği aşan, varlığın temelsizliği içtepisi daha güçlüdür, buna karşılık insanın kendi kendisi hakkında sahip olduğu bilinç daha güçsüzdür.”*(Worringer. W, çev.1985, s.52)İnsan bu algılamada belli bir kurtuluşa ihtiyaç duyar. *“...Bu kurtuluş ihtiyacı, onu, dini yönden bulanık, dualist bir prensibin egemen olduğu bir transcendez (aşkınlık) dinine, sanat yönünden tamamen soyuta yönelmiş bir sanat istemine götürür.”*(Worringer. W, çev.1985, s.52)

Worringer’in açıklamaları ışığında kısaca doğu-batı ikilemine değinmek gerekir. Worringer öncelikle Doğu’yu yanlış tanımlar. Tabi bu çok olağan bir durumdur. Çünkü, Batı’nın geleneksel bir Şarkiyatçılık (Orientalizm) kültür birikimine sahiptir. Sonuçta bu tez özellikle Worringer’in döneminde de Akademilerde çok önemli bir yere sahip şarkiyatçı algılamalarından bağımsız geliştirilmemiştir. Tarih bilincini yazan Batı diğer tabiriyle Hristiyan dünyası, kendisini ‘normal-gerçek’ olarak tanımlar. Eğer bir normal tanımı varsa zıttı da olmak zorundadır. Bu Doğu’dur. Said’in* deyişiyile Şarkiyatçılık bir nevi Batı’nın kendisini normal diye tanımlanması için oluşturduğu siyasal-ekonomik-kültürel tasavvurdur. Bu düşüncenin alt yapısını nesne-özne kurgusuna benzetebiliriz. Özne nesne’nin farkına vardığında, kendi bilincinin de farkına varır. yani nesne ötekidir. Batı Özne olan Batı, nesne olan Doğu’dur diye bir tanım getirerek, kendi bilincini kurar. Şarkiyatçı düşünce Batı’nın kendi imgesini ve tasavvurunu oluşturması için ortaya atılmış tek taraflı bir düşünce biçimidir. Bu düşünce biçimi Doğu’yu tarih dışı ve ilkel olarak niteler. Yapılan sıfatlandırmalar, sanayi toplumunun medeni-modern olarak görülen hayat tarzının ve düşüncesinin nasıl olması gerektiğinin tespit edilmesine yarar. Worringer tezinin sonunda bir özeleştirme yapsa da bu düşünce biçiminden bağımsız değildir.

Belirmek gerekir ki Worringer'in dahil olduğu Batı felsefesinin kökeni, diğeri adıyla Antik Felsefe, Doğu'da aranmalıdır. Kılıçbay'ın(2008)deyişiyile aslında batının özendiğı ve köken olarak aldığı Antik Yunan Doğu kültürünün bir devamıdır. Bunun yanında Doğu'nun tanımını tam olarak yapılmalıdır. Batı bilinci bunun pek farkında değildir. Genelde Batı sınırlarını Yunanistan ile başlatır. Ama biz bu sınırı Arap Yarımadasına kadar uzatabiliriz. Batı bilincinin kökeni olarak gösterilen Hristiyanlık ve Musevilik bu topraklara aittir. İslam ise aşkınlaştırılmış bir Allah inancına sahip olsa da daha çok sistemiğii dünyadaki sosyal ekonomik kültürel hayata daha içkindir. Yani öncelikle 'bu yanın' inanışıdır. Özellikle Batı'nın Rönesans gerçekleştirmesi İslam inancına bağıli devletlerin Antik Çağ düşüncelerini (matematik, astroloji, felsefe, siyasi bilimler vb.) geliştirilmelerine de bağılidir(Alatlı, A.1998.s:97/100).Bu kültürel geleneğinin karşısına Doğu olarak konumlandıracağımız düşünceler o zaman bu tek tanrılı dinlerin oluşturduğu toplumlardan farklı olmak zorundadır.

Antik Yunan'da kurulan şehir devletleri aslında ilk uygarlıklarda olagelen durumdur. Yani uygarlıkların hepsinin oluşumu Şehir Devletleri ile başlar. Kronolojik olarak Antik Yunan şehir devletinin oluşumuna geç bile kalmıştır. İlk demokrasi dedikleri yapıların benzerlerini Doğu'da görebiliriz. Hatta zamansal olarak antik Yunan'dan daha önce. Batı algılamasının ilk oluştuğı dönemi Batı Roma İmparatorluğu olarak betimleyebiliriz. Bu imparatorluğun başkenti olan roma her zaman uygarlığın beşiyi sayılırdı. Batılıların deyişiyile ışığın dünyaya yayıldığı yer. Tabi bu durum şu an pek farklı değildir. Halen aynı algılama yani, ' ışığın doğduğı yer' Batı'dır. (Kılıçbay,2008.s.57/64)

Biz Doğu-Batı ikilisini verili gerçekliğinin farklı algılanması olarak görüyoruz. Sonuçta bu iki kavram köken olarak aynı coğrafya ya aittir. Bilindiğı gibi Doğu inanışlarında din aşkındır. Devlet yapısı bu aşkın yapının dünyadaki yansımasıdır. Yani din aşkın olsa da uygulama dünya hakimiyetine dayanır. Batı'daki inanış kurumsal bir yapıya dönüşen kilisenin

varlığı ile bir algılanır. Bu kurumsal yapı, feodal yapının bir uzantısıdır. Yani bir lord kavramından daha öte değildir. Lordların self statüsüne bağımlı gördüğü, halka hakim olma durumu aynı şekilde kilise kurumunda da görülür. Bu durum otoriter yapının oluşmasını sağlar. Doğuda ise algılama ataerkildir.

“Ataerkil zihniyet ise gerçekliği bizatihi zihinsel giderek ulvi bir kaynaktan arar. Bu nedenle ilahi gerçeklik ile sıradan insanlar arasında enformel (biçimsel olmayan), doğal rehberliğe dayanan ‘aracılar’ gereksinir. Yaradılışın kendine has özelliklerinden veya zini melekeler arasındaki doğal farklılıklardan ötürü ortaya gene hiyerarşik bir toplumsal yapı çıkacak; ancak bu kez toplum kendi rızasıyla oluşmuş heterojen cemaatlerin bir şekilde birbirleriyle eklemleşmesine dayanacaktır.”
(Mahcupyan,E. 1998, S:48)

Doğu’da bu algılama değişmez. Hatta birçok ülkede bu algılama kendini korur. Batı’nın feodal düzeni güce dayalıdır. Bu düzen lordun gücü ile varlığını sürdürür. Lord zayıflarsa halk başka bir lordun himayesine girebilirdi. Bu aynı zamanda çok ilkel olsa da halkın tercih durumunun olduğunu gösterir (Mahcupyan,E. 1998).Bu tercih etme durumu Batı’da Rasyonalist algılamanın gelişimini sağlar.

Bu rasyonel zihniyet içerimi tabiki sanatçının algılama biçiminde de kendini göstrecektir. Ve Batı sanatı bu algılama ile gelişir. Batı zihniyeti farklılık gösterse de yine Doğu’nun da içinde bulunduğu gelenekten yararlanır. Bir nevi o geleneği kabul ederek yada yadsıyarak algılamasını oluşturur. Ama bu aynı zamanda belli bir kurumsallaşmayıda getirir. Böylece günümüzde çok moda olan “tarihin sonu” gibi bir kurumsal zihniyetin oluşumunu sağlar.

Worringer’in bu figüratif sanatın estetik anlayışının, “(...)bir klasik sanat duyarlılığı psikolojisinden başka bir şey(...)” (Worringer,W,çev.1985,s.124)olmadığını vurgular.

Burdavurgulanmak istenen, estetik için önemli olan Batı'nın "klasik" olarak adlandırdığı sanatlardır. Bu anlayış modernizm düşüncesinin bir uzantısıdır. Kökeni Antik Yunan'a dayanır. 17. Yüzyıldan sonra Batı, bütün kültürel verilerini kurumsallaştırmaya başlamıştır. Bu durum Batı'nın dinsel inançlardan sıyrılıp, Antik Yunan'daki gibi, aşkınlığı soyut bir kavramdan uzaklaştırıp somutlaştırma çabasıdır. Önemli olan akıl ve rasyonalitedir. Aşkın inançların sahip olduğu anlayış bu yüzden klasik sanat olarak kabul edilmemiştir. Batı için klasik sanat terimi, kendi tinsel algılamalarına yakın algılamaların oluşturduğu sanattır.

Worringer'de araştırmasının sonunda incelediği estetik yöntemini eleştirmekten çekinmez. Bilimsel estetiğin bu düşünce tarzının *"sadece klasik sanatın doruk noktalarına yönelen çok yalın bir sanat gelişim şeması(....)"* (Worringer.çev.1985,s.125)nin oluştuğunu vurgular. bu anlayış "ötekini" görmezlikten gelmek anlamına gelir. *"(....)bütün objektiv tarihsel araştırmaların nesneleri bizim şartlarımıza göre değil de, nesnelerin şartlarına göre değerlendirmek gibi yazılı olmayan kanunun"*(Worringer.çev.1985,s.125) çiğnendiğini vurgular. Bu yargının çiğnenmesi doğal olarak dünyaya tek gözden bakmak demektir. *"Her stil evresi, kendi psişik ihtiyaçlarından yarattığı insanlık için, kendi isteminin hedefini ve bundan ötürü de en üstün dereceden bir yetkinliği ifade eder."*(Worringer,çev.1985,s.125)

Uzaydan korkan ve bunu bir şekilde huzurlu şekiller haline dönüştürüp bundan haz alan, doğu ve ilkel toplum tanımlamaları, bizim için yetersiz kalmaktadır. Öncelikle Doğu'nun algılama biçimi sadece 'Maja' inanışına bağlanamaz. Doğu bir çok düşünüşün ve hemen hemen tek tanrılı ve çok tanrılı dinlerin hepsinin ortaya çıktığı yerdir. Hint, Çin, İslam gibi önemli başlıklar altında toplanacak sanat algılamaları salt 'uzay korkusu' veya 'geometrik soyutlama' ile açıklanamaz. Bunun böyle olmadığı için sadece Çin resmine bakmamız yeterlidir.

“Tarih öncesinin ilkel toplumlarının uzay algısının boyutunu bilemeyiz ama varsayımlarda bulunmamız olasıdır. Kendi dar çevresini kolay kolay aşamayan o dönem insanının nesneleri uzay-zaman ilgisi içinde kavramlarının olanaksızlığını ileri sürebiliriz. Nesneyi kendi bireyliği ve tekliği içinde kavramakta zorlanan insanın onun uzayla ilişkisini kurması ve bu anlamda soyutlaması söz konusu olamaz kanısındayız. (Karayağmurlar, B. 1993. s. 53)

Doğu’yu kısıtlamaya çalışan bu düşüncelere farklı bir açıdan yaklaşırsak; Batı bir kavrama kendi gerçeği ile bakar. Bir kavramın ait olduğu toplumda ne anlama geldiğini dikkate almaz. Önemli olan kendi bakış açısının getirdiği rasyonallikle, bir kavramın ne kadar açıklanabileceğidir. Bir mekanın tamamen dolu olarak tasarlanması, izleyiciye bir algılama oluşturmada kısıtlama getirir. Ve aynı zamanda oluşturulan mekanda kısıtlanır. Rönesans resmi ve sonrası dönemlerde oluşturulan mekanlar bu yorumlardan farklı değildir. Bunun sonucu sanatçıyı genel olarak gördüğü üç boyutlu algılamayı, iki boyutlu yüzeye nasıl aktaracağı ile ilgili sorunsallar meşgul etmiştir. Yani nesnenin algılanan gerçekliği ile bir tasavvur gerçekleştirmiştir. Aynı sorunsalların Doğu içinde düşünülmesi temel problemi oluşturur. Doğu’da ise oluşturulan mekanda sadece resmeden, belli bir sezgisel dışavurumunu gerçekleştirmez. Mekan kısıtlı değildir. Resmedilen mekandaki boşluklar ile gerçek hayat arasında bir bağıntı kurma söz konusudur. Bu yüzden tek bakış açılı perspektif yetersiz kalır. İnsan nesnenin tinsel özünü kavramalıdır. Özellikle Çin resmi ve minyatür tasavvurları bu algılama üzerine kurulur. Nesne algılanılan gerçekliğe tabi olsa da, özünde algılanandan farklıdır. Bu tamamen bakış açılarının getirdiği zorunluluktur.

Araştırmamızın içeriğini oluşturan ilerlemiş Doğu toplumlarının , “(...) *soyut içtepileri olduğu ileri sürülen doğu insanının yaratıcılığını, yaşam dışı ya da yaşamla acılı bir ilişki içinde olan, kendisini ve kendisini saran nesnel dünyanın uzay ilgisini kuramayan insanlar olarak tanıtılması*(....)” (Karayağmurlar, B. 1993. S. 77)Bizim için herşeyi belli bir

takım verilerle değerlendiren, üstün körü bir anlayış olarak görülüyor. Örneklemeye çalışırsak; Mani resimli din kitapları çizerken daha çok öğretmek istediği dinsel mesajları önemsiyordu. İslam anlayışı ile yoğrulan minyatür ise, gerçekçi yada soyut eğilimler gösterse de insanı aşan bellirlenmiş evren tasarımına hizmet ediyordu. Çin belli bir tinselliği kabul etse de sanatçının farklı olan nesneleri belli kompozisyon kalıpları kullanarak gerçekçi bir biçimde resmetmesini içerir. Doğu'nun nesneye bakış açısını incelediğimiz zaman bunu daha iyi kavrarız. Nesne Doğu'da aşkındır. Mekan sadece insanın tek kaçış noktasına göre biçimlenemez. Nesnenin özü sadece metafizik bir bakış açısı ile kavranabilir. Bu düşünce tarzını en çok minyatür mekanlarında görürüz. Mekan tasarımları bir korkunun ürünü değildir. Daha ziyade dünyayı görme biçimi ile ilgilidir. Bunu, tabiki nesneyi görmek istediği gibi algılamaya çalışan bir düşünce kabullenmeyebilir. Worringer bunu “ *(....)sanatın koşullar arasında tamamen başka bir ruhi görevin ifadesi de ortaya koyduğu düşüncesi, bizim ruhi görevin ifadesini de ortaya koyduğu düşüncesi, bizim Avrupalı tek yanlılığımıza uzak bir düşünce*” olarak ifade eder. bu özeleştirii yapılsa da Doğu her zaman Uzay korkusu söylemi ile değerlendirilmiştir. Ama bizim için bu; “*Nesneyi uzay ilgisinden kurtararak, yalnızca kendisi olan yasallaşmış bir biçime dönüştürmek, hangi pisişik nedene dayanırsa dayansın insan yaratıcılığının bir yüzünü .*”(Karayağmurlar, B. 1993. S. 54) tanımlayandır.

Lipps ve Worringer'in özdeşleyim tanımı bizim için eksiktir. Özdeşleyimi Naturalist bir anlayışa hapsedip, bu duyguyu bir nesneden alınan haz olarak tanımlamak, aslında kendi kendi ile çelişen bir düşüncedir. Bu düşünceden Mısır sanatını, Yunan sanatının bütün resimsel yaratılarını yada Mezopotamya halklarının kültürel anlayışlarını özdeşleyim olayının olmadığı anlaşılır. Anca özdeşleyim felsefe de, “*Kişinin kendisini başka bir kişinin ya da bir şeyin yerine koyarak onunla özdeşleşme durumu ya da yaşantısı; kişinin kendini başka bir varlığın duyumsadıklarını duyumsamak için onun iç dünyasına yerleştirmesi: 'içinde duyumsama'*”.olarak tanımlanır (Güçlü. Uzun,E.Uzun,S. Yolsal. 2008). Batı'dan farklı olan

kültürlerin bu tanımların dışında kaldığını söylemek, bizim açımızdan ayrımcılık gibi yada  tekin kesinlikle farklılaştırmak gibi geliyor. Mağara duvarlarına resim yapan ilkel insanın yada her türden nesnenin üzerine resim yapan insanların hiç bir duygu yaşamadan, hissetmeden sadece bazı şematik şekillerle resim yapması bizim için çok mantıklı değildir.

Her toplumun nesneye bakış açısı farklıdır. Esas olan bizim için yaratıcılıktır. İnsan da yaratıcılık soyut yada figüratif olabilir. Bu eğilimler birbirlerinden farklılaştırılmaz. Bu duruma yaratıcılığın, insan etkinliğindeki farklı eğilimler, alımlamalar diyebiliriz. *“ zdeşleyim doğaya duyuru yolu ile atılan ilk adımsa, soyutlama varılan yerdir(....)”* bizim için(Karayağmurlar, B. 1993. s. 79).

3.2. Osmanlı Minyatürü:

“Osmanlı resim sanatı, esas olarak İslam dünyasının görsel geleneğine bağlıdır. Bu dünyada gelişmiş, serpilmiş, çeşitlenmiş kitap resminin temel anlatım dilinin ilkelerini izler. Öte yandan, bu ilkeler Osmanlı beğenisine uyarlanmış, İmparatorluğun geniş coğrafyasının ve komşularının dünyayı resimlerle temsil etme biçimlerinden beslenerek, Osmanlı sarayının kendine özgü çoğulculuğuyla koşut bir biçimde özgün bir resim dili yaratılmıştır. Ustadan çırağa aktarılanlarla belirgin bir süreklilik yansıtan Osmanlı resim sanatı, bir yandan da ürünlerin verildiği yüzyıllar boyunca yeni etkenlerle çeşitlenmiştir.” (Bağcı,Çağman,Renda,Tanıncı,2006,s.15)

Osmanlılarda kültürel oluşumlar Orhan Bey döneminde İznik ve Bursa’da başlar. I. Murad ve Yıldırım Beyazıt dönemlerinde ekonomik ve siyasi olarak güçlenen Osmanlı Devleti, diğer İslam-Türk Devletlerinin dikkatini üzerine çekmiş ve çağın bilginlerinin ve sanatçılarının göç ettiği bir merkeze dönüşmeye başlamıştır. Bu göçler Osmanlı Devletinin kültürel yaşamının altyapısına zemin hazırlar. Timur istilasıyla zayıflayan osmanlı ekonomik-siyasi yapısını I.Mehmet ile tekrar güçlendirmiştir. Bu dönemde Vezir Hacı İvez Paşa Bursa’ya güzel sanatlarla uğraşan ustaları toplamıştır (Tanıncı,Z. 1996).

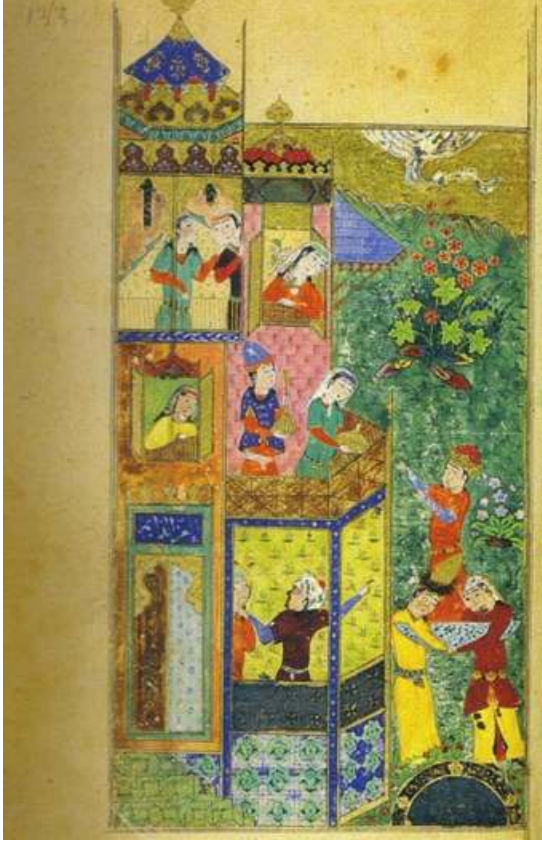
II.Murad ile merkez Edirne olmuş böylece Anadolu İstilasını yarıda bırakılıp Rumeliye yönelmiştir. Sosyal ekonomi yapı hareketli olduğu halde bu dönemden kalma resim sanatıyla ilgili bir veriyle karşılaşmayız. İlk minyatür örneklerini II. Murat ve Fatih dönemlerinde görürüz. Şair Ahmedî’nin yaptığı bilinen “İskendername” kopyaları günümüze gelen ilk Osmanlı minyatürleridir. Bu dönemdeki minyatürlerin ortak özelliği İlhanlı-Selçuklu üsluplarının yanında Bizans resim anlayışına yakın izler buluruz.

Osmanlı devleti kurulduğu yıllarda Avrupa’da kralların kendi adına para bastırması ve kazandıkları savaşları, antlaşmaları adına yapılan halı resimleri siyasi erkin önemli simgelerine dönüştüğü bir kültür oluşmuştu. Sanatın etkili bir şekilde siyasi iktidarın yararına kullanıldığının farkında olan Fatih, güzel sanatlara önem vermiştir. Kendi portresinin bulunduğu paralar bastırması ve bir çok yabancı sanatçıyı etrafında toplayarak portreler sipariş vermesi bu anlayışının göstergeleridir.

Böylece Türk-İslam minyatüründe padişah portreciliği başlamıştır. Fatih Doğu seferleri ile de bir çok İran şehrini ele geçirmiş ve buradaki çok değerli yazmaları ve sanatçıları İstanbula getirtmiştir. Özellikle Şiraz’da ki minyatürlü yazmalar ve Uzun Hasan’ın oğlunun Osmanlıya sığınması sonucu görev yaptığı Şiraz ve İsfahan’da ki bir çok sanatçının İstanbul’a getirilmesi Osmanlı minyatür sanatının oluşumunu hızlandırmıştır. Böylece Osmanlı minyatür geleneği hem batıya hem de doğuya yaslanarak gelişmeye devam etmiştir.

Yavuz Sultan dönemiyle Tebriz ve Mısır feth edilmiştir. Bu bölgelerde yaşayan farklı üslupları temsil eden ustalar ile gelişen osmanlı minyatürü, dekoratif etkileri ağır basan ve etkisi 16. yüzyıla kadar sürecek olan bir üslup oluşturmuştur. Aslında bu üslup üç farklı eğilim gösterir. İlki Akkoyun resim anlayışın benzeri(Resim:10). İkinci eğilim; Timur resim geleneğidir. Üçüncü eğilim ise; osmanlı saz üslubudur.

Bu eğilimlerin dışında Kanuni döneminde kişisel bir üslup ortaya koyan en önemli minyatür sanatçısı Matrakçı Nasuh’tur. Erol Akyavaş’ı en çok etkileyen ustalardan biri olduğundan araştırmamız için önemli olan Matrakçı, Yavuz Selim ve Kanuni sultan dönemlerinde seferlerde bulunmuş ve bu seferleri yazıp resimlemiştir.



3.2. Resim. 10: Züleyha'nın sarayı, Hamdi, Yusuf u Züleyha, 1515.

Topografik minyatür örneklerini ilk veren Piri Reis'in haritalar için yaptığı çizimleri geliştirip yazdığı tarih kitaplarının resimlenmesinde kullanarak, kendine has bir üslup ortaya koymuştur.

Tarih-i Sultan Beyazıd, Beyan-ı Sefer, Tarih-i Fatih-i Siklaş ve Estergan-Estanibelgrad yazdığı kitaplardır. Bu kitapların resimleri, var olan gerçeği farklı bakış açıları ile bize sunar. Genel olarak perspektif kuşbakışıdır ama resmedilen nesneler her açıdan çizilmiştir. Resimler aynı zamanda aşırı gerçekcidir. Resmedilen yerlerin gerçek coğrafi

özellikleri korunmuştur. Figür yok denecek kadar az, hayvanların resimlenmesi ise süsleme amacına hizmet eder.

Matrakçıyla osmanlı minyatürü özgün bir yoruma kavuşur. İran minyatürlerindeki gibi dünyayı duyularla algılamaya çalışan bir anlayışın yanında, Bağdat-Selçuklu minyatür resimlerindeki gibi tinsel olarak nesneyi algılama çabasıyanyana görülür. Matrakçı farklı üslupları kullanarak kendine has ve dönemin ideolojisini yansıtan bir üslup ortaya koymuştur.

Kanuni döneminin ilgi çekici başka bir yönü, Doğu da artık resimsel tür haline gelmiş Şehname* resimleri Osmanlı resminde kesin bir karakter kazanmıştır. Aynı zamanda padişah portreciliği de gelişmiştir. Artık Osmanlı minyatürü İran minyatüründen bağımsızlaşır. Bu dönemden sonraki bütün kültürel faaliyetler, aslında farklı kültürlerin birlikteliğine dayanan Osmanlının temel anlayışının yansımasıdır.

Padişah portreciliğinde öne çıkan isim Haydar Reis'dir. Haydar Reis her ne kadar Osmanlı minyatür geleneğine bağlı kalsa da, I. François ve V. Charles portrelerinde Avrupalılardan etkilendiği düşünülür.

III. Selim ve III. Murat dönemlerinde minyatür klasik üslubuna ulaşmıştır. Devlet desteğine sahip olan osmanlı minyatürü en önemli eserlerini bu dönemde vermiştir. Seyit Lokman ve Nakkaş Osman bu dönemde öne çıkan önemli figürlerdir.

Seyit Lokman metinleri yazmış Nakkaş Osman ve kendisine bağlı ressamlar bu metinleri görselleştirmiştir. Surname, Padişah Portreciliği ve Şehnameler'in en iyi örnekleri bu dönemde ortaya çıkmıştır.

Nakkaş Osman padişah portrelerinde, tam sayfa üzerine çalışmıştır. Padişahlar bağdaş kurarak, tek dizlerini bükerek veya diz çökerek resimlenmiş, oturduğu yer bir Bursa kemeri ile belirtilmiştir. III. Murad'ın oğullarının sünnet düğünü için hazırlanan Sürnamede

ise Nakkaş Osman toplumun sosyal ekonomik panoramasına farklı bir kompozisyon anlayışı ile resimlemiştir.

Safeviler ile yapılan savaşlar sonucu birçok Kazvinli sanatçı İstanbula getirilmiştir. Bu sanatçılar Saray Nakkaşhanesinde çalışmış ve genel olarak Gazavatnameler türünde minyatürler yapmışlardır. Zarif doğa kesitleri, yuvarlak yüz hatlı ve ince uzun figürler, dikey hatlardan oluşmuş kompozisyonlar bu dönemde minyatürlerde etkili olmuştur.(Mahir,B.2005. s.61)

17. yüzyılda Osmanlı minyatür geleneği farklılaşmaya başlar. Farsça ve Arapça'dan çevrilen cıfır, fal, hikaye kitaplarının resimlenmesi bu dönemde gerçekleşir. Klasik saray üslubu dışında iki farklı resim geleneği gelişmeye başlamıştır. Bunlar; eyalet minyatürleri ve çarşı ressamlarıdır.



3.2. Resim.11: Yay, Oğlak ve Kova Burçları, Süruri, Tercüme-i Aca'ibü'l-mahlukat ve Gara'ibü'l-mevcutat. 1590 civarı

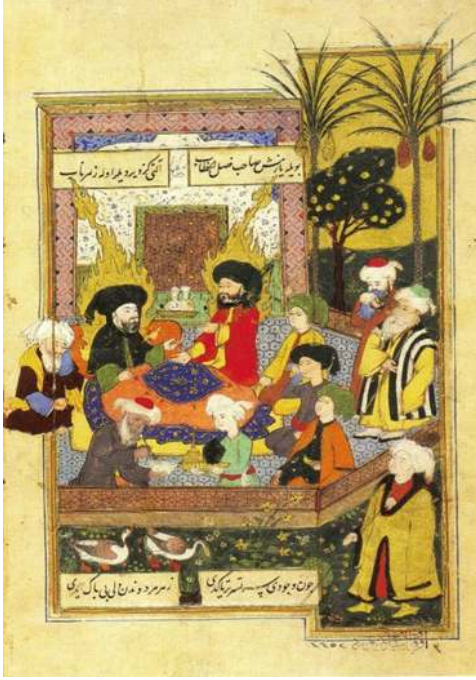
Eyalet minyatürleri; eyalet yöneticilerin veya zenginlerinin buradaki sanatçılara hazırlattığı resimli yazmalar sonucu ortaya çıkan resimli yazmalardır. Literatürde bu resimsel anlatıma ‘Eyalet Üslubu’ denir(Resim:12). Bağdat’ta Sokuluzade Hasan’ın koruyuculuğunda en önemli eserlerini vermiştir. Genel olarak bu resimlerde hareketli çizgiler kullanılmış ve figürlerin karakterlerin yansıtılmaya çalışılmıştır (Mahir.2005).

Çarşı Ressamları ise saray resminden farklı bir şekilde oluşum göstermiştir. Kendilerine ne sipariş verilirse onu yapan bu ressamlar;

“(…)tasvir yazıyla resim yapmak, cam, çini, kumaş işleme, halı, kilim, maden üzerine kabartmalar, duvar resimleri, kutuların, kitap ciltlerinin üzerine yapılan resimler olmak üzere çok çeşitlidir. Öyle ki büyük şenliklerdeki tahta, şeker gibi maddelerden insanların, hayvanların ve yaratıkların üç boyutlu tasvirleri yapılıyordu.”(And,M. 2007.s. 51)

Metin and bu ressamları çarşı ressamları olarak isimlendirmiştir. Çarşı ressamlarının varlığı saray dışında farklı bir sanat ortamının oluştuğunun göstergesidir.

Kalander Paşa’nın hazırlattığı I. Ahmet Albümü Osmanlının sosyal-ekonomik yapısının tüm yönleri ile resimlenmiştir. Ayrıca o zamana kadar ki bütün padişahları resimlemesiyle önem taşır. Bu yüzyılda yaygınlaşacak tek yaprak çalışmalarının ilk örneklerindendir. 17. yüzyılın ikinci yarısında artan bu tek yaprak minyatürleri literatürde “Kıyafet Albümleri” olarak isimlendirilir.



3.1.5. Resim. 12: Hz. Hasan'ın Ölümü. Lami'i, Maktel-i Al-i Resul, 1602-03

Osmanlı sosyal hayatının bütün kesimlerindeki insanların kıyafetlerini belgelemesi bakımından önemlidir. Genel olarak bu resimlerde arka fon boş bırakılır, figüre önem verilirdi. Yüzyılın sonuna doğru daha büyük boyutta, kalabalık kompozisyonlardan oluşan minyatürler hazırlanmıştır. Bu çalışmalarda ise daha çok gösterim sanatları için olduğu düşünülür.

Bu yüzyılın en önemli figürleri Ahmed Nakşi ve Musavvir Hüseyin'dir. Bu iki sanatçıyla beraber Osmanlı Klasik Resim Üslubu tamamen farklılaşmaya başlar. Ahmed Nakşi, figürleri deforme etmiş ve perspektifi dikkate alarak mekan çizimleri yapmıştır. Silsiname'ler yapan Musavvir Hüseyin ise, perspektif kullanarak padişah portreleri resimlemiştir.

Minyatürden tamamen uzaklaşma 18. Yüzyılda başlar. Bu yüzyılda Osmanlı Batı'nın üstünlüğünü kabul etmiştir. Saray hayatı başta olmak üzere sosyal-ekonomik yapının değişimi, minyatürü de etkilemiş, yavaş yavaş manzara, duvar ve tual resimlerine geçilmiştir. Yabancı sermayenin Osmanlı pazarlarına hakim olması, Lale Devri ile farklılaşan sosyal hayat, matbaanın kullanılmaya başlanması önemli sebeplerindendir.

Bu dönemin en önemli ismi Levni'dir. Bütün geleneksel kalıpları yeni bir anlayışla yorumlayan Levni, ışık-gölge etkilerini daha ileri götürür resimlerinde. Perspektif kullanarak mekan çizer. Boyaları yanyana değil, yabancı ustalar gibi üst üste kullanır.

Diğer önemli isim ise Abdullah Buhari'dir. Çalışmalarında iki boyutlu yüzeysel anlatımı kullanmamış, batı da olduğu gibi üç boyutlu hacim anlayışını tercih etmiştir. Çalışmalarında genel olarak tek figür kullanmış ve farklı farklı çiçek resimleri yapmıştır. Yaptığı manzaralar Batı resim anlayışıyla yapılmış ilk Osmanlı manzaralarıdır.

18. Yüzyılın ikinci döneminde artık minyatür çizimlerinden vazgeçilmiştir. Artık manzara ve duvar resimleri yapılmaya başlanmış ve tual resmine geçilmiştir.

4.3 OSMANLI MİNYATÜRÜNDE MEKAN ÇÖZÜMLEMELERİ

Sanat eserlerinde var olan mekanın, bir şekilde, ait olduğu toplumun ideolojisini taşıdığını vurgulamıştık. Osmanlının dünyayı nasıl algıladığını, nasıl bir ideolojiye sahip olduğunu açıklamadan tam bir mekan çözümlemesi yapamayız. Osmanlı devleti İstanbul’u aldıktan sonra jeopolitik olarak hem Doğu hem de Batı için bir geçiş bölgesi olmuştur. Bu iki farklı dünyanın ikisine de hitap eden ve onlardan ayrılan bir yapısı vardır. Genel olarak Osmanlıda ele alınan her kültürel, sosyal ve ekonomik veri Osmanlılaştırılmıştır. *“Mimariden el sanatlarına kadar uzanan alanlar Osmanlı sosyal bünyesinin en derin köşelerine kadar genişler(...)Selçuklu-Bizans’tan ayrılan çizgilerde bu arada belirir... Kısacası sanat Osmanlılaşma sürecine girer.”*(Mülayim, S. 1995.s.34) İnsanların farklı kültür ya da farklı dinlerden olmaları bir önem arz etmez. Bu anlayış, farklı kültürel değerlerin aynı yerde olmasına ve aynı zamanda yaşanmasına izin vermiştir. Böylece ortaya ‘Osmanlı’ sentezi çıkmıştır.

Osmanlıda resim iki farklı eğilimle başlar. Biri resimli elyazmalarına yapılan minyatür; diğeri ise, dinsel olmayan yapıların duvarlarına yapılan doğa betimlemeleridir. Minyatür hangi konuyla ilgili olursa olsun, var olduğu kendi döneminin sosyal-ekonomik yapısını vurgular. Osmanlı minyatürü kendi dönemine kadar gelen bütün kültürel simgeleri bir şekilde kullanmıştır. Her şeyden önce tasvir yasaklanmış olsa bile Osmanlılar resimde çok özgür bir tutum sergilemişlerdir. Sanatçı son derece özgürdür. Hemen hemen her konuda resim yapılmıştır. Tabi bu oluşumda farklı minyatür gelenekleri etkin olmuştur. Osmanlı’da resim, sadece saray ve eşrafının bir uğraşı değildir. Aynı zamanda saraydan bağımsız bir çarşı ressamı, Anadolu resmi ve Eyalet minyatür geleneği gibi oluşumlar bu çok farklı minyatür eğilimlerini açıklar.

Osmanlıya dair yapacağımız minyatür mekan çözümlemelerini belli dönemlerden, bizim belirlediğimiz, seçtiğimiz resimler üzerinden yapılacaktır. Bu verilen resimler, hem araştırmamız için önemli minyatürlerden hem de Osmanlı Klasik resim üslubunun etkilendiği üslupların resimlerden oluşacaktır. İlk resmimiz Osmanlıya dair bilinen ilk minyatür olan Şair Ahmedi'nin İskendarname'sinden 'İskender'in Tamgac'ı yenmesini kutlaması' isimli resimdir. (Resim.13)



3.3. Resim.13: 'İskender'in Tamgac'ı yenmesini kutlaması'*, Ahmedi, İskendername,1416.

*. Bu eser 1416 yılı olarak tarihlenir. Paris'te bulunan eser, 21 minyatürden oluşur. 3 minyatürün Şair Ahmedi'ye aittir. "Diğerleri ise farklı çeşitli yazmalardan kesilmiş farklı konulardaki resimlerden oluşur"(Bağcı, Çağman, Renda,Tanıdı, 2006, s. 21/22).

“Resimlerin çevresindeki boşluklara yapılmış bezemelerin çağdaş Ermeni el yazmalarında benzerlerinin yer alması, bu işlemin gerçekleştirilmesinde Anadolu Hristiyan ustalarının katkısını(....)³” düşündürür. Bu resimde uzama yönelik bir çözümlemeden bahsedemeyiz. Minyatürün temel özelliklerini görürüz yalnızca. Figürler yan yana ve ön – arka şeklinde sıralanmıştır. Resmin çevresi çiçek işlemleri ile süslenmiştir. Bu resmin ait olduğu yazmadaki çalışmalar, sonraki dönemlerde, özellikle Fatih döneminde, birçok kopyası yapılan İskendername örneklerinin altyapısını hazırlamıştır.

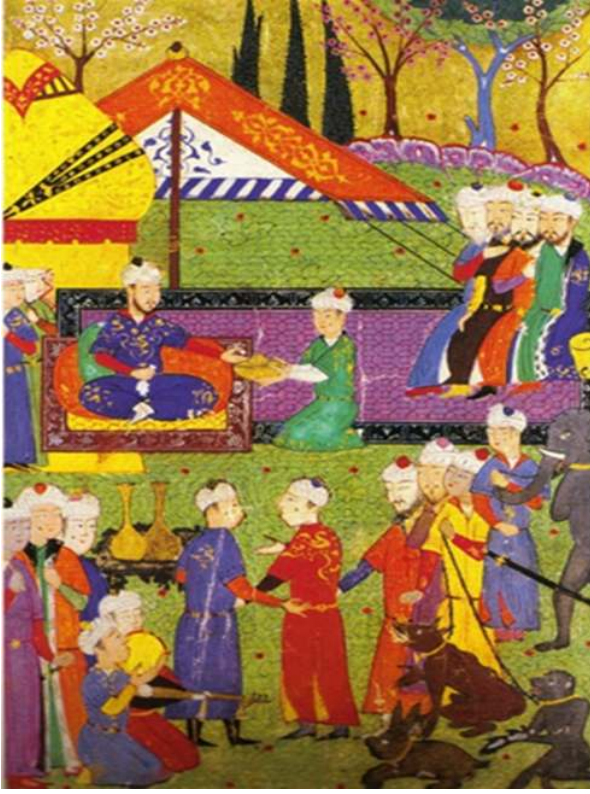


3.3. Resim. 14: Eyüp ve Salman genç bir hükümdarın huzurunda, Katibi, Külliyyat, 1450-60

3.Yoltar , Y. A. (2000),”An Accomplished Artist of the Book at the Ottoman Court 1515-1530” İstanbul: s.603-16 ‘den naklen alıntı; Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı, (2006), Osmanlı Resim Sanatı. (1.Baskı). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları s. 22/23 6. Nolu dipnot

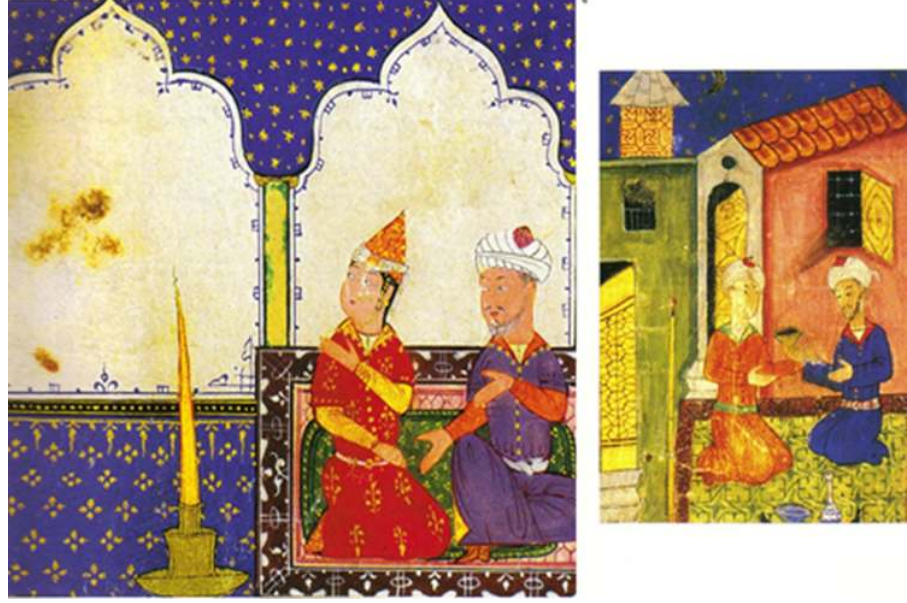
Bu resim Katibi Külliyyatı adlı eserden bir örnektir. Sanatçısı bilinmemektedir. Resim çift sayfaya yapılmıştır. Araştırmacılar üslubunu, Şiraz'da yapılan minyatürlere dayandırır. Resimdeki tipler hemen hemen aynıdır. Resmin arka planı ayrıntılı incelenmiş bir manzaradan oluşur. Bu manzarayı Orta Asya'dan gelen peyzaj kültürünün bir devamı olarak niteleyebiliriz. Uzama yönelik tercih kısıtlıdır. Bazı nesneler ise klasik ışılgölgeden uzak olsa da gerçekçi bir biçimde resimlenmiştir. Nesneler her açıdan resimlenmiştir. *“Canlı renkler, sert, kalın fırça işçiliği göze çarpar.”* (Bağcı,Çağman,Renda,Tanıdı,2006,s.26) Figürlerin dizilişi İran resim geleneğinin bir getirisidir. *“Öte yandan, görevliler arasında başlarındaki ak börklerle belirlenen yeniçeriler bu geleneksel modelin Osmanlı çevresine uyarlanmasını yansıtırlar.”*(Bağcı,Çağman,Renda,Tanıdı,2006,s.26) Bu resimler İran ya da Bizans geleneklerine yakın anlatımlar içerse de yavaş yavaş Osmanlılaşma süreci görülmeye başlanır.

Fatih Sultan Mehmet dönemindeki minyatürlerin birçoğu Ahmedî'nin İskendernamesi'nin benzerleridir. Bu konunun yaygın olmasının nedeni eserin Türkçe olmasıdır. *“Ahmedî, astroloji, din, tarih, coğrafya ve benzeri konularda çağının ünlü medreselerinde edindiği bilgisini, İskender'in yaşamı çevresinde”*(Bağcı,Çağman,Renda,Tanıdı,2006.s.26/27) kurgulamıştır. Bu resimler İslami ve Orta Asya kökenli birçok simge ile doludur. Bir başka sebep ise Fatih'in kişiliğinin İskender'e benzetilmesi olarak belirtilebilir. 'İskender Targargar'da (Resim.15) aslı eser, geniş bir mekan dikkate alınarak resmedilmiştir. Arka plan klasik bir peyzaj yerleştirilmiştir. İskender'in önünde uzanan halı, İskender'in çadırı ve resmin alt kısmındaki figürlerin sıralanışı yatay bir görüntü sergiler. Figürlerin genel konumları ve ağaçlar dikey olarak resmedilmiştir. Yatay düzlem dikeylerle kesilmiştir. Kompozisyon olarak İran resminin devamıdır.



3.3. Resim. 15: İskender Targargar'da. Ahmedi, İskendername ,1460 civarı

Resim 16'da figürler çok ayrıntılı işlense de mekan tamamen simgesel olarak tasarlanmıştır. Mum aydınlık olan resimde geceye dair bir zamansallık sunar. Figürlerin arkasındaki pencerelerden yıldızların gözükmesi gerekirken figür ve nesneler dışındaki mekan yıldızlarla süslenmiştir. Burada amaç hem olayı canlandırmak hem de süslemeci bir anlayışın devamını sağlamaktır. Resim 17'de ise daha çok gerçeğe dayalı gözlem ön plandadır. İç ve dış mekan aynı düzlemde verilmiştir. Osmanlıya dair mimari yapılar hem dışarıdan hem de içerden gösterilir. Bu mimari yapıların eksik bir perspektifle resimlenmiştir. Nesneler birçok açıdan gözüktür.



3.3. Resim.16-17:Ahmedi'nin sevdiğine yıldız ve gezegenler hakkında bilgi vermesi, Ahmedi, İskendername, 1470 civarı.

Aynı dönemlerde Fatih, Avrupa'da olduğu gibi kendi adına paralar bastırmaya başlamıştır. Bunu hem Avrupalılar gibi kendi simgesini ölümsüzleştirmek istediği için hem de propaganda amaçlı yapacaktır. Sanatın siyasi erk için kolayca propagandaya dönüştüğünü fark eden Fatih, saraya birçok sanatçı davet etmiştir. Venedikli ressam Gentile Bellini Fatih'in yağlıboya portrelerini yapmıştır. Bu resimlerle Osmanlı Padişah Portreciliği başlamış olur. Portrenin kemer motifinin Osmanlı saraylarını, resmin sağında ve solunda bulunan taşlar - fatih yedinci padişaktır- ise kendinden önceki padişahları simgeler. Bellini bu resimle Fatih'e dair her şeyi simgeler. Eserdeki portre gerçek temsile dayansa da, resimdeki diğer nesneler

simgeleme mantığıyla yapılmıştır. Bu açıklama ile eserin minyatür algısını devam ettirdiğini söyleyebiliriz. Sadece resim tekniği ve boyut değiştirilmiştir.



3.3. Resim.18: Fatih Sultan Mehmed'in Portresi, G. Bellini, 1480.

II.Beyazıt döneminde, Fatih dönemindeki gibi sanat, belli bir ideoloji içeren mantığa sahip olamamıştır. Birçok literatür araştırması bunu II.Beyazıt'ın resme önem vermemesi olarak açıklar. Bu tamamen bir yanılgıdır. II.Beyazıt uzun şehzadelik döneminde sarayı, bilim adamlarına ve sanatçılara önemli bir mekan olmuştur. Araştırmacılar bu dönemde de birçok elyazmasına ulaşmıştır. Dönemin ilgi çeken konusu Hüsrev-ü Şirin'dir. Bu hikaye Sasani şahı Hüsrev Perviz ile Ermeni Prensesi Şirin arasındaki aşkla ilgilidir. Bu hikaye önemli bir edebi geçmişe sahiptir ve birçok yazmanın konusu olmuştur. Bu yazmalardaki eserler, hem İran etkisi hem de Avrupa etkisini taşır. Bu farklı anlatım özellikleri Osmanlı resim üslubunun temel dayanaklarıdır. Bu resimlerde Batı resim tarzında mekanlardan ve İran tarzı karakter tasarımlarından söz edilebilir. Şapur Şirin'in köşkü önünde çalışma (Resim.19), açıklamamızı destekler. Resimdeki figürler İran resminde gördüğümüz benzer 'tip'ler üzerine kurulmuştur. Aynı zamanda figürlerdeki giyisiler dönemin Osmanlı modasını yansıtır. Resim tamamen dış mekan olarak tasarlanmıştır. Mimari çizimde ilkel bir perspektif hakimdir. Yeşillik alan farklı bir bakış açısına sahip olsa da belli bir perspektif algılamasından bahsedilebilir. *“İslam görsel kültürünün üst üste yerleştirilen düzlemlerle sağlanan yüksek ufuk çizgisiyle yukarıya doğru genişleyen mekan anlayışının farklı bir yorumu da izlenir.”*(Bağcı,Çağman,Renda,Tanırdı,2006,s.46)

Genel olarak Fatih ve II.Beyazıt dönemlerinde ortaya çıkan resimsel üslup İran resmine çok şey borçlu olsa da ondan farklılaşır;

“Figürlerin kılık kıyafeti dönemin Osmanlı modasını yansıtır. Ve mimari betimler dönemin Osmanlı binalarının özelliklerini taşır. Özellikle ikinci Beyazıt döneminde mimari tasvirlerde Avrupa temelli bir üslup izlenir; yani binalara derinlik verilir. Ayrıca, kimi zaman nakkaşlar daha önceki sayısız Şiraz yazmasını tekrarlamış olan ikonografi kalıplarını kullanmaz, metni izleyen özgün kompozisyonlar yaratırlar”(Uluç, L.2010,s.38).

Aynı zamanda Hristiyan-Bizans etkileri bu resimlerde önemli bir yere sahiptir. Fatih'in Avrupa anlatımlarına sıcak bakması, Avrupa baskısından kaçan Yahudi azınlıkların etkileri ve Osmanlı'da oluşan kültürel-ekonomik rahatlığın cazipliğinden yararlanmak isteyen sanatçı ve bilim adamlarının Osmanlıya ilgi göstermesi bu durumun oluşmasını sağlar.

Yavuz Sultan Selim döneminde Osmanlı minyatürü yavaş yavaş, farklı etkilerin katılımıyla da, kendine has bir resimsel üslup oluşturmaya başlar. Doğu seferi ile ele geçirilen Tebriz, Herat, Şiraz gibi kültür merkezleri Osmanlı resim üslubunun oluşmasına önemli katkılarda bulunmuştur. Bu dönemde İstanbul'a gelen sanatçılar özellikle Kanuni Sultan Süleyman Döneminde etkili olmuştur. Bu dönemde Timuri geleneklere bağlanabilecek üç farklı eğilim kendini gösterir. Bu eğilimin nedenleri çok farklı olmakla beraber, Osmanlı Timuri geleneklerini kendi kültürel mirası olarak görmüştür. Böylece bu durum Timuri-Türk resimsel oluşumların yaygınlaşmasını tetikler.



3.3.Resim:19. 'Şapur Şirin'in köşkü önünde' Hatifi, Hüsrev-ü Şirin, 1489 civarı

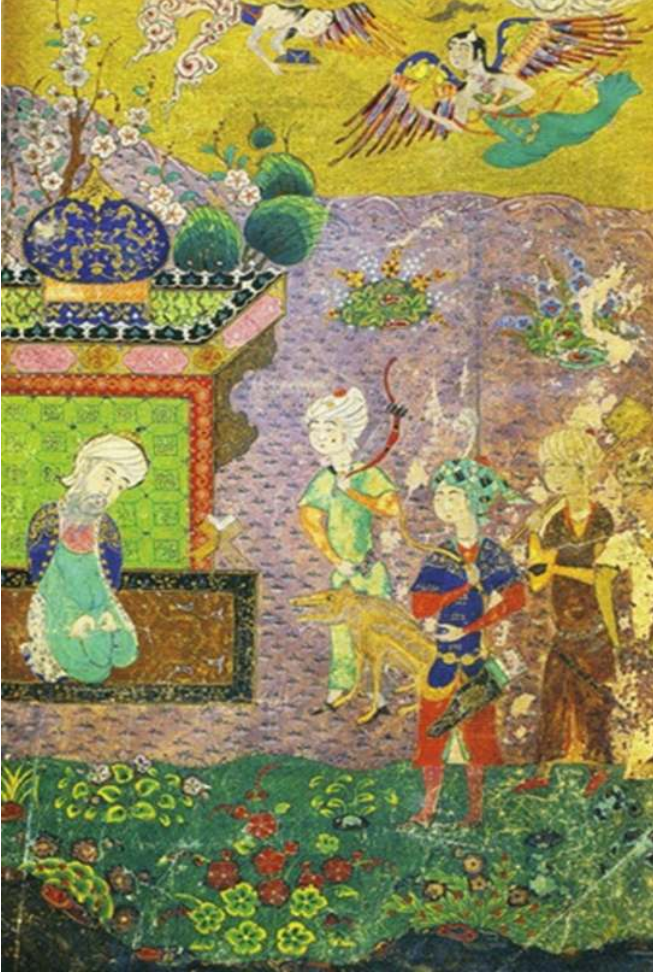
Araştırmacılar ilk üslubu Akkoyunlu resimlerine benzetirler. Bunun en büyük örneği Hamdi'nin yazdığı Hamsedir. II. Beyazıt döneminin şairlerinden Hamdi, beş ayrı mesneviden oluşan ve Genceli şair Nizami tarafından Farsça olarak yazılmış bu eseri Anadolu'da ilk kez Türkçe olarak yazmıştır. Bu eser İslam literatüründe önemlidir. Önemli bir dini kıstas olan Züleyha ve Hz. Yusuf hikâyesini işler. Nizamiden sonra birçok dilde yazılan Hamse, Hamdi ile birlikte Osmanlı yazım ve resimleme geleneğine kazandırılır. Bu yazmadaki 'Oğullarının Yakub'a kurdu getirmesi' (Resim:20) resmi, bu farklı üslup özelliklerine dayanır. Resimdeki mimari yapının ayrıntılı tasviri, renklerdeki canlı ve yoğun anlatım Osmanlı resim anlayışlarının getirileridir. Ama “(...) *ince, uzun yapılı, küçük yüzleri benli figürler, tüm resim yüzeyine yansıyan nakış zevki 15. yüzyıl sonu Akkoyunlu Türkmen döneminde Fars bölgesinde Yezd'de görülen bir resim (....)*” (Bağcı,Çağman,Renda,Tanıncı,2006,s.64) üslubuyla benzerlik gösterir.

İkinci üslup; Timur Hanedanlarının son temsilcilerinden Hüseyin Baykara'ya ait olan Divan-ı Hüseyin'nin resimli yazmalarındaki minyatürlere benzer (Uluç, L.2010,s.38). Özellikle Kanuni döneminde bu anlatım etkili olur. Bu dönemde yaşamış Şükri Bitlisi'nin Selimnamesi bu üsluba örnek olarak verilebilir (Resim:21).

Bahsi geçen eserde;

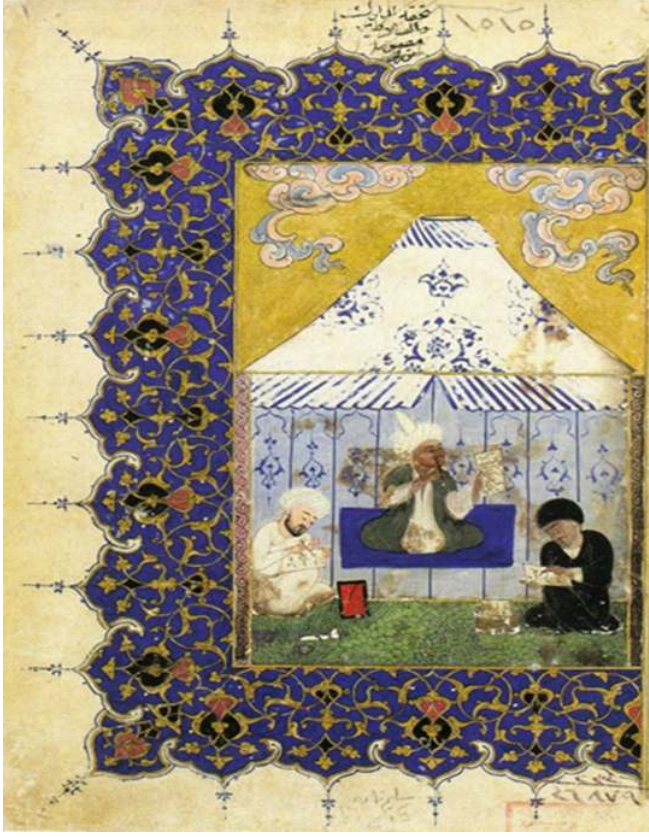
“ (...) Betimlenen konular eserin yazarının ve ressamının yaşadıkları dönemin tarihidir. Dolayısıyla, ressamının görgü tanığı olduğu, belleklerde taptaze olan olayları, geçmişte edebiyat eserlerinde alışık olduğu tasarımları tarihi konulara uygulayarak Horasani-Nakşi üslupta resimlenmiştir.”

(Bağcı,Çağman,Renda,Tanıncı,2006,s.61)



3.3. Resim.20: Oğullarının Yakub'a kurdu getirmesi, Hamdi, 1515.

Bu eserin Divan-ı Hüseyine benzerliği, biçimsel olmaktan ziyade kompozisyonun tasarımına yöneliktir. Resimde kitabın hattatı ve nakkaşının da resimlenmesiyle, 1492 tarihli Divan-ı Hüseyini'nin sonundaki bir minyatürde de eserin yazarı Hüseyin Baykara, kitabı hazırlayanlarla birlikte resimlenmesi, bu üslubun Osmanlıda bir anlatım biçimine dönüştüğünün göstergesidir.



3.3. Resim.21: Selimname'nin yazar, kâtip ve musavviri. Kükri, Selimname, 1530 civ.

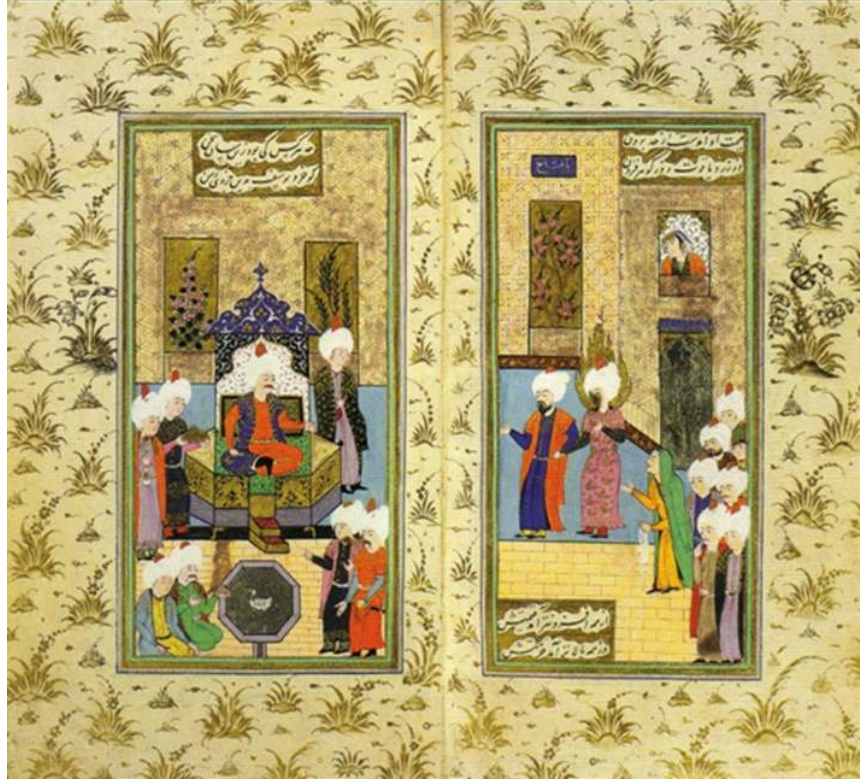
Bu dönemle Osmanlı beğenisi ve gerçekçiliği kendini göstermeye başlamıştır. Biçim ve teknik farklı olsa da minyatür süreç olarak Osmanlılaşmaya başlamıştır. Tabi bu gerçeklik minyatürün biçimsel olarak gerçekçi çizilmesinden ziyade, süregelen tarihi-edebi anlatımlardan farklı olarak günün koşullarının önemli bir hale gelmesiyle oluşan gerçekliktir. Teknik olarak İran geleneğine bağlı kalınsa da, düşünsel arka plan Osmanlıya has bir algılamaya dönüşmeye başlar. Sonraki dönemlerde bu gerçeklik önemli hale gelir. *“Bu iki grubun arasındaki tek önemli fark minyatürlerde yer alan kişilerin sarıklıdır; birinde*

Safevilerin kullandığı sivri kıvrımlı külahlı ‘tac-ı Haydari’ sarıkları, diğerinde ise büyük ve yuvarlak Osmanlı sarıkları yer alır.” (Uluç, L.2010,s.3)

“Gelişen üçüncü eğilim Osmanlı saz üslubudur. İlk örneklerine Sultan Süleyman zamanında rastlarız. 1540 lı yıllarda yaygınlaşmaya başlar. “1069 da tamamlanmış olan Divan-ı Lügati ‘t-Türk’e göre ve bazı on dördüncü sözlüklerine göre, Türkçe bir kelime olan saz sözcüğünün anlamı bu üslubun temasını belirler. Vahşi hayvanlar ve efsanevi yaratıklarla dolu sık orman anlamına gelen bu sözcüğü ifade eden saz terimi Osmanlı sarayının en popüler tema ve üsluplarından birini oluşturmuştur.” (Uluç, L.2010,s.39)

Bu resimsel tasarımları Mehmet Siyah Kalem’le olduğu düşünülebilir. Bilindiği gibi Fatih Albümünde bulunan birçok resim, bu üslubun bilinen prototipleridir. Mehmet Siyah Kalem’in anlayışı İran’da gelişmiştir. Bu resimsel anlatımın Osmanlı yansıması, resmi çevreleyen kısma yapılan çiçeklerin “ (...) üslubu ve özellikle hançeri adıyla tanımlanan kenarları testere gibi tırtıklı, uçları sivri, ince, uzun ve kıvrılarak birbirlerinin arasından geçen yapraklarında görülür.” (Uluç, L.2010,s.39) Saz üslubunda yapılan eserler (Resim:22) bu Orta Asya anlatım biçiminin farklı yansımalarıdır.

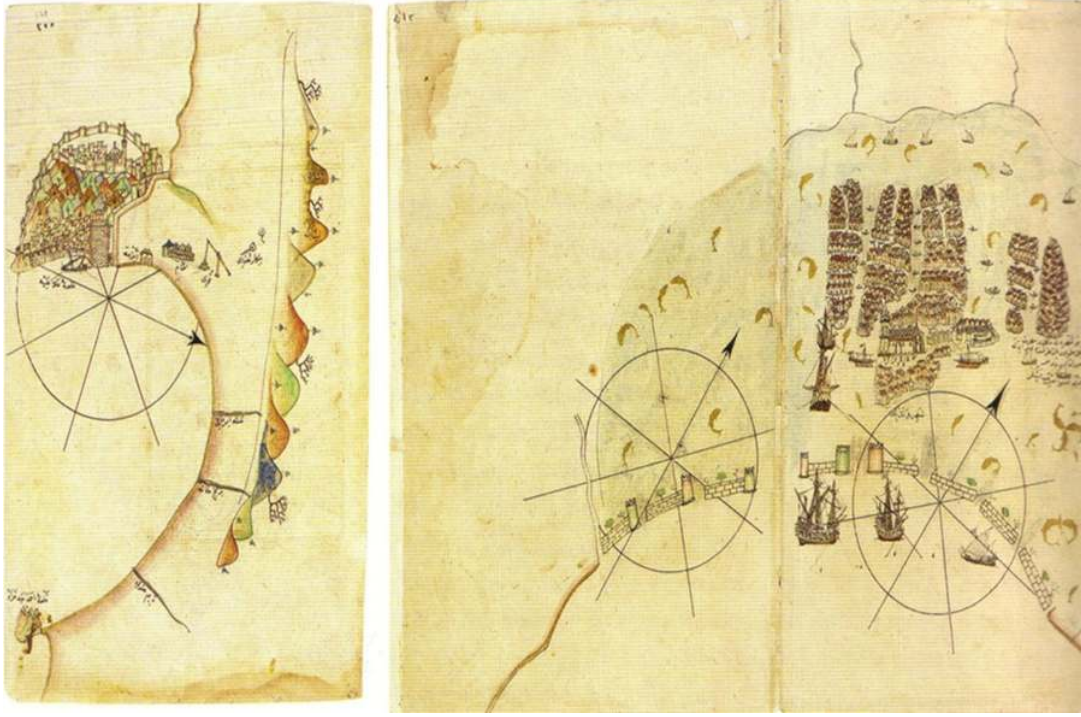
Kanuni dönemindeki siyasi hareketler, Osmanlı hayatının her alanında değişimleri de beraberinde getirmiştir. Kanuni dönemi ile denizcilikte başarılı olamaya başlayan Osmanlı, haritacılığın gelişmesini sağlar. Bu dönemin etkili ismi denizci ve kartograf olan Piri Reis’tir. 1521 yılında tamamladığı Kitab-ı Bahriyye’si, Osmanlı resim üslubunu derinden etkilemiştir. Kitab-ı Bahriyye ve 1528’de çizdiği dünya haritası denizcilikle ilgili olsa da Osmanlı saray Nakkaşhanesinde yeni bir resimsel üslubun doğuşunu hızlandırır.



3.3. Resim .22: Yusuf Peygamber'in satılması, Feridüddin Atar, Mantıku't-tayr, 1515

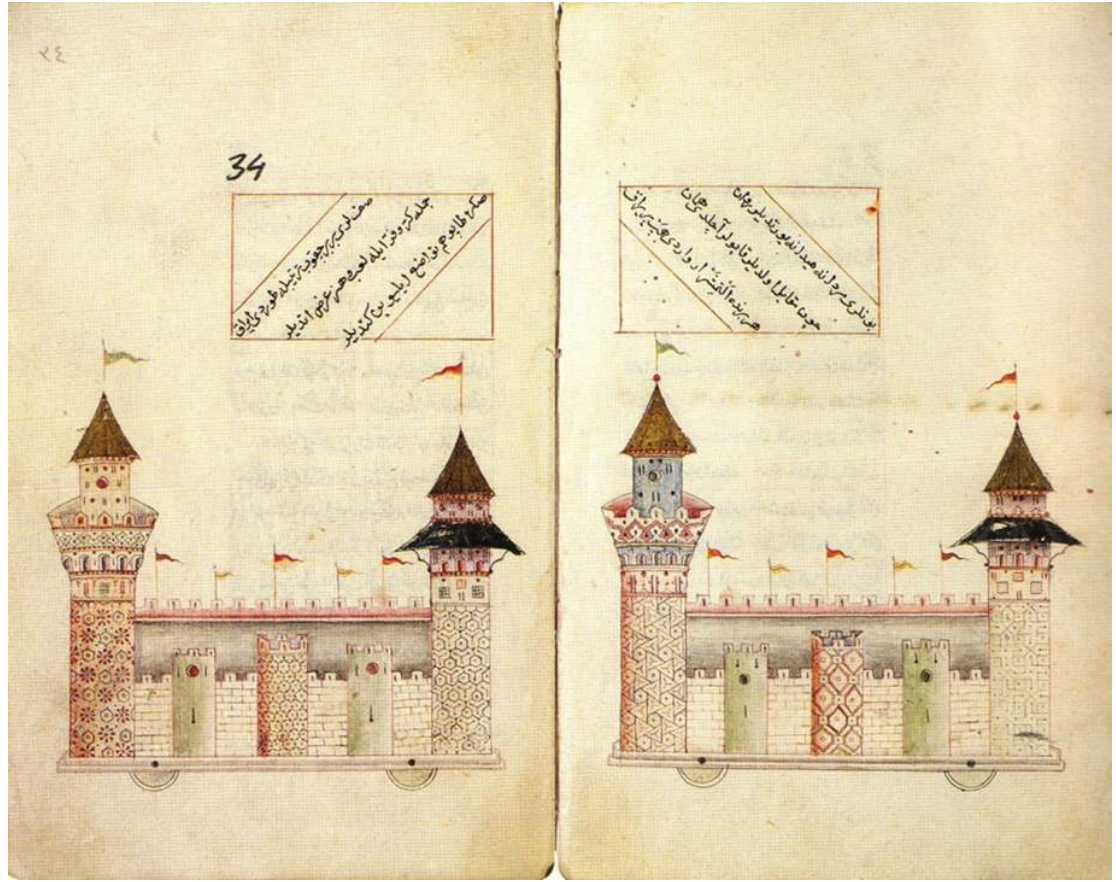
Piri Reis'in resimlerinin en büyük özelliği bir gemicinin görsel algılamasına yansıyan aktarmaları değil, bir Osmanlı insanının bakış açısını yansıtır. Piri Reis bu resimlerde sıradan bir coğrafi kuşbakışı yansıtmaktan uzak durur. Kendi kültürünün getirdiği belli bir hiyerarşi düzen kurarak mekan tasarımı gerçekleştirir. Resim 23'de gördüğümüz Venedik'e ait resimsel düzenleme, bir Osmanlı paşasının algılamasında önemli olan algılamalara öncelik verir. Aynı zamanda bir denizci olduğundan, kendisi için önemli olan kentin deniz gücü, tersaneler ve şehrin ticaret yapısı resimsel tasarımda ön planda tutulmuştur. Resimler genel olarak kuş bakışı bir kompozisyonla oluşturulmuş, ama nesneler farklı

açılardan resimlenmiştir. Denizci olmasına rağmen Osmanlı resimsel algılamasından bağımsız değildir.



3.3. Resim: 23. Alanya ve Venedik, Piri Reis, Kitab-ı Bahriyye, 1525-26

Osmanlı topografik resim üslubunun bu ilk örneklerinde dikkati çeken, bazı Avrupa kuşbakışı şehir haritalarından farklı olmasıdır. Bu haritalarda, bunlar belli coğrafi haritalar olsa da, minyatür mantığına bağlı birçok geleneksel biçimlendirme modelleri kullanılmıştır. Öncelikle, resimlerde önemli olan nesneler belli simgelerle kullanılır. Bir nesne birçok açıdan ve farklı düzlemlerde çizilir. Tek bakışa dayalı perspektiften söz edemeyiz.



3.3. Resim. 24: Tekerlekler üzerine hareket eden iki hisar çizimi, Matrakçı Nasuh, Tuhfetü'l-guzat, 1532

Bu dönemin önemli ismi Matrakçı Nasuh, haritacılıkla ilgili bu bakış açısını minyatür resim üslubuna taşımıştır. Matrakçı'ya kadar oluşan resimsel gelenekten farklı bir anlatımın çıkması Osmanlı kültürel hayatında meydana gelen oluşumların sonuçlarıdır. Bu oluşumlar, Osmanlı'nın İran-Türk geleneğinden aldığı biçimsel teknikler, Osmanlı'nın süregelen algılamalarla bir çeşit senteze ulaşan gerçekçi dünya görüşü, Fatih dönemiyle başlayan

haritacılıkla ilgili oluşan geniş bir literatürdür. Matrakçı Nasuh'un bu oluşumlardan yararlanarak, Osmanlı minyatüründe, bir Rönesans dönemi meydana getirdiğini vurgulamamız gerekir. Konum olarak Leonardo da Vinci ile kıyaslanabilir. Aynı Da Vinci gibi silah tasarımcısı, bağlı olduğu kurumun kültürel faaliyetlerinde etkin rol oynayan konumu, değişik konularda yaratıcı eserler vermesi ve resim üslubunun gelişmesinde önemli bir yere sahip olması düşüncemizi destekler. Mısır dönüşü silahşörlükle ilgili Tuhfetü'l-guzat isimli kitabındaki minyatürler sonraki tasarımlarının alt yapısını oluşturur. "Tekerlekler üzerinde hareket eden iki hisar" çizimi (Resim:24) şablon gibi çizilmiştir. Yer yer renklendirilmiş, çift sayfa olarak tasarlanmış, çok ince ayrıntılarla, şematik olarak resmedilmiştir. Burçlar nakışlarla süslüdür. Aynı zamanda bu burçlarda basit bir hacimlendirme dikkat çeker. Sultan Süleyman'ın çocukları için yapılan şenliklerde, bu çizimden yararlanılarak, bazı savaş gösterileri yapılmıştır. (Bağcı,Çağman,Renda,Tanırdı,2006,s.74)

Matrakçı Nasuh, çep türleri, tarih, savaş sanatları gibi farklı konularda eserler vermiştir. Nasuh'un yazıp, resimlediği Sultan Süleyman'ın İran-Irak seferini anlatan Mecmu'-i Menazil isimli menzilnamesi Osmanlı Topografik resim geleneğinin ilk ve en iyi yazmaları arasında gösterilir. Bu yapıtta ilgimizi çeken resim 'İstanbul' isimli minyatürdür. Bunun en önemli sebebi, İstanbul konulu peyzaj resim geleneğinin ilk örneklerinden biri olmasıdır. Bu resimde oluşan anlatım günümüze kadar birçok sanatçıyı etkilemiştir. Resim: 13 birçok araştırmacı, bu kompozisyon düzeninin, var olan kuşbakışı Avrupa haritalarından yararlanmış olabileceğini belirtir. Fatih döneminden beri siyasi- ekonomik açıdan önemli olan bir literatürün oluştuğu bilinir. Bu durum bu yorumun doğru olabileceğini kanıtlar. Bu Avrupa haritaları, geometrik olarak tek görüş açısına sahiptir. Matrakçı daha farklı bir tol izler. Bu yapıt süregelen minyatür mantığıyla yoğrulmuştur. Kent her birçok açıdan tasvir edilmiştir.

Topkapı Sarayı, Ayasofya, Galata gibi çok önemli yapılar, diğer mimari yapılar gibi üst üste çizilmemiştir. Bu yapılar çok ayrıntılı, büyüklükleri sanatçının algılamasına göre farklı bir şekilde ve ayrı ayrı çizilmiştir. Bir figür tasviri yoktur. Ama çok ayrıntılı bir manzara tertibi kurulmuştur. “Ana yarımada doğuya yönlendirilerek çizilmiştir. Başka bir deyişle Batı’dan bakılır gibidir(....) Ayasofya ve Fatih Camisi panoramaya egemendir.” (Bağcı,Çağman,Renda,Tanıdı,2006,s.75) Aynı zamanda resmin sağ tarafı olan yarım ada, önemli yapılara sahip olduğundan, var olan gerçeklik sanatçının istemi üzerine farklılık gösterir.

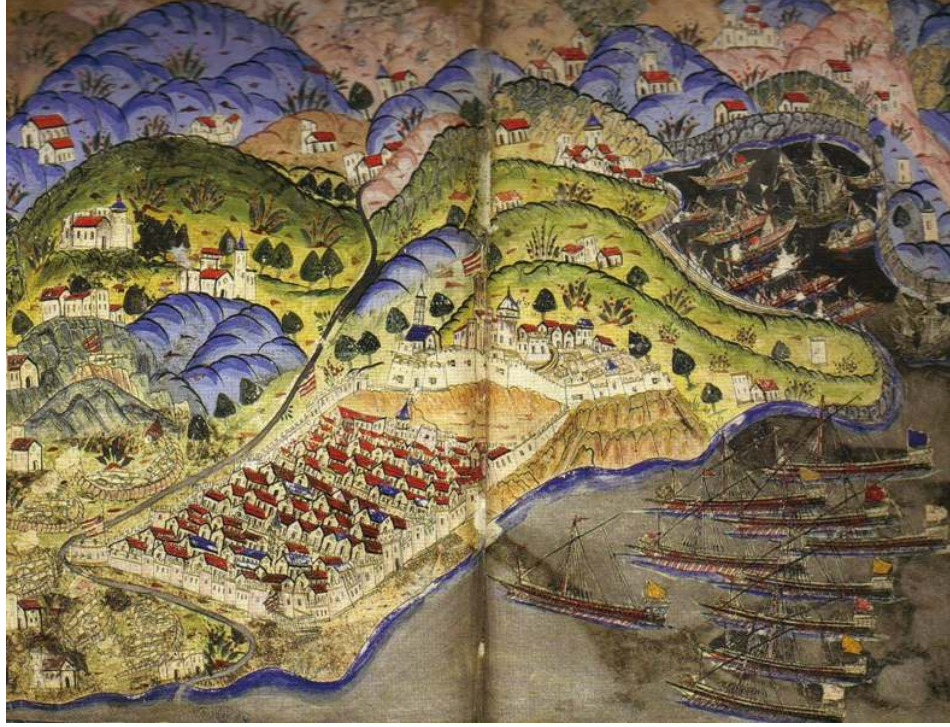
Süleyname’nin bölümlerinden biri olan Tarih-i Fetih-i Sikloş, Estergon ve İstulnibelgrad’daki ‘Nis’ ve ‘Budın’ resimleri Matrakçı’nın oluşturduğu üslubun en iyi örnekleri arasında sayılabilir. Bu yazma Hayreddin paşanın Fransa kralına yardım amaçlı, Fransa’nın güney kıyılarına yaptığı seferle ilgilidir bu yazmadaki minyatürler Fransa’nın güney kıyıları ile ilgili ayrıntılı bir görsellik sunar. 1545 tarihli bu eserlerden ‘Nis’(Resim:26) resmini incelediğimizde; Hatifinin, Hüsrev-ü Şirin yazmasındaki, ‘Şapur Şirin’in köşkü önünde’(Resim:19) isimli minyatüründeki benzer olan, üst üste yerleştirilen düzlemlerle oluşan yüksek ufuk çizgisiyle, resmin üstüne doğru genişleyen mekan anlayışının benzerini görürüz. Resmedilen coğrafyanın fiziksel özellikleri kısmen kuşbakışı yada karşıdan;



3.3. Resim:25 . ‘İstanbul’, Matrakçı Nasuh, Mecmu’-i Menazil, 1537

“(....)siyah mürekkeple çizilmiş, yer yer renklendirilmiş evleri, kiliseleri, limana gelmiş olan Osmanlı donanmasının gemileriyle resmedilmiştir. Nis limanındaki kale, evler, donanma, kimi topografik özellikleri, bir fırça yada kalemle, siyah mürekkep kullanarak çizgici bir üslupla ve Avrupa partolonlarına* benzer bir teknikle yapılmıştır.” (Bağcı,Çağman,Renda,Tanıdı,2006,s.78)

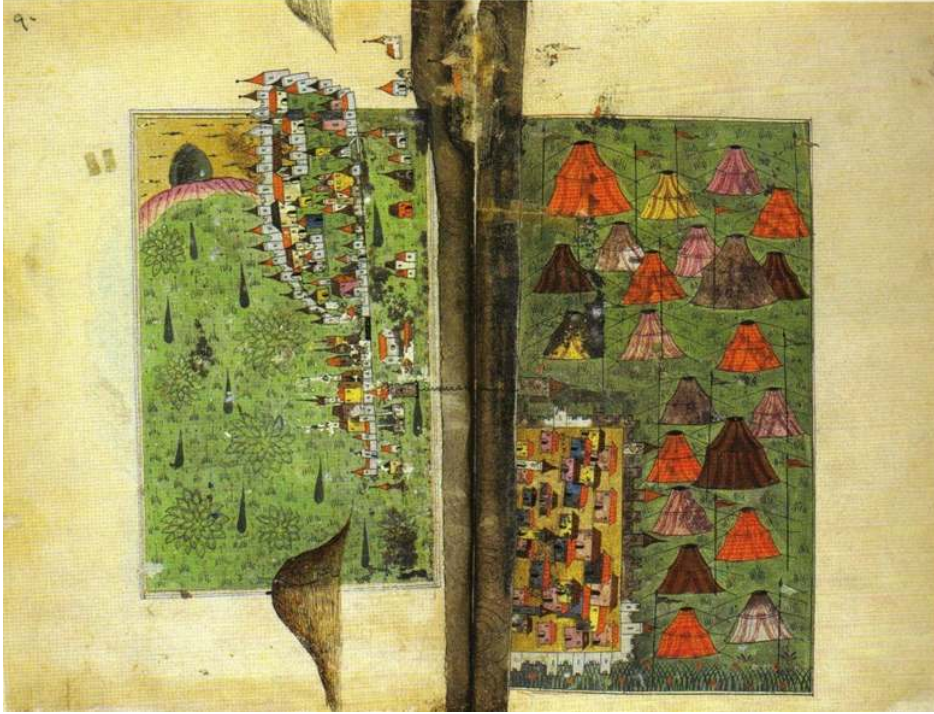
Şehrin arka planını oluşturan manzara, titiz işçilikle, üst üste kurgulanan bir uzamla resmedilmiştir.



3.3.Resim: 26. 'Nis', Matrakçı Nasuh,Tarih-i Fetih-i Sikloş, Estergon ve İstulnibelgrad, 1545 civarı

Budin resminde (Resim:27); bölgenin topografyasını ayrıntılı olarak resimlenmiştir. 'Nis' resmine nazaran tamamen simgesel kalıplar kullanılarak, kompozisyon düzeni oluşturulmuştur. İki sayfa olarak, uzunlamasına resmedilmiş, Nasuh'un diğer resimlerinde benzerlik kurulan Avrupa Portolanlarından tamamen farklıdır. Önemli mimari

yapılar belirtilmiştir. Ama çok ayrıntılı betimlemelerden kaçınılmıştır. Resmin sağ tarafına farklı büyüklüklerde Osmanlı çadırları çizilmiştir. Manzara ayrıntılı verilmekten ziyade, tüm resim belli bir tarihsel gerçeklik üzerine kurulmuştur.

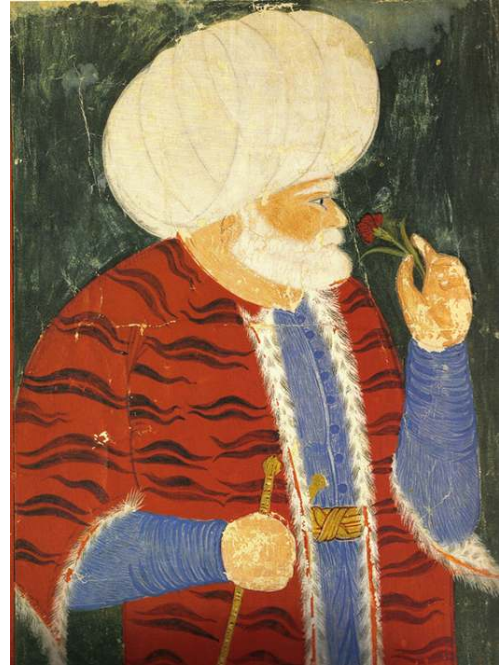


3.3. Resim:27. 'Budin', Matrakçı Nasuh,Tarih-i Fetih-i Sikloş, Estergon ve İstulnibelgrad, 1545 civarı

Matrakçı ile başlayan topografik resim tasarımı, harita geleneğinin oluşumunu sağlar. Resim artık bilinçli olarak ordu yapısına da dahil edilir. Matrakçı, Çin Resmi İle minyatüre giren peyzaj geleneğine de farklı bir soluk getirmiştir.

Fatih dönemi ile başlayan portre geleneği Kanuni döneminde de devam eder. Bu dönemde portre resminde eserler veren Nigari'dir. 1572 tarihinde ölen ve asıl ismi Haydar Reis olan Nigari, şair ve denizcidir. Nigari'nin eserleri, tek yaprak üzerine yapılan kişi ya da grup portrelerini içerir. En önemli portrelerinden biri Barbaros Hayreddin Paşa'nın portresidir (Resim:28). Bu resim kompozisyonu Bellini'nin yaptığı Fatih portresiyle benzerlik gösterir. Fatih ile oluşan kalıpsal yapı kullanılmıştır. (karş. Resim:18) Nigari ile Padişah Portreciliği geleneği başlar.

Osmanlı klasik resim üslubu, III. Selim ve III. Murat dönemlerinde oluşur. Seyyid lokman ve Nakkaş Osman bu dönemin iki önemli figürüdür. Nakkaş Osman kendisine kadar gelen minyatür geleneğinin, kendine has üslubuyla, özgün bir anlatımını sunar. Onun eserleri, İran resmi, portre ressamlığı veya topografik anlatımların izlerini taşır. Yani süregelen gelenekleri sentezleyerek, Osmanlı minyatürünün en parlak dönemini yaşatır.



3.3. Resim:28. Barbaros Hayreddin Paşa'nın portresi, Nigari, Albüm, 1540 civarı

Lokman ve Osman ile Padişah portreciliği en iyi eserlerini vermiştir. Bu portreler daha gerçekçi ama aynı zamanda minyatüre has simgesel kalıplarla resmedilmiştir. Seyyid Lokman'ın 1581 tarihli, 'Kıyafetü'l-insaniye fi şema'ilü'l-osmaniye' adlı yazmasındaki I.Murat,I.Selim ve III.Murat portreleri, bu anlatıma örnek olarak gösterilebilir (Resim:29). Bu portreler Üstad Osman ve Nakkaş Ali tarafından yapılmıştır (Bağcı,ağman,Renda,Tanındı,2006,s.129).

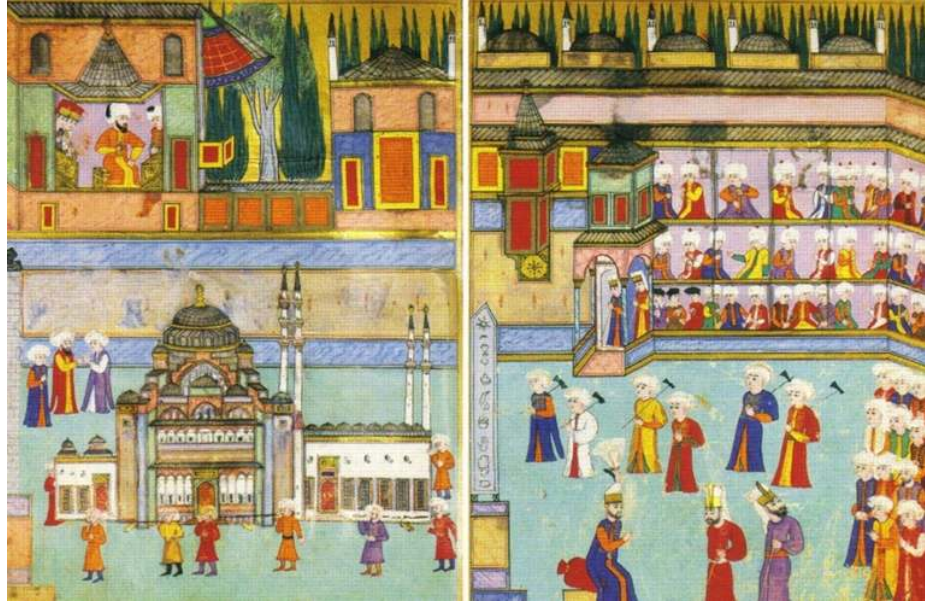
Portreler tam sayfa olarak resimlenmiştir. Portre geleneğinde kullanılan kalıplar bu resimlerin tasarımlarında önemlidir. Fatih portresiyle oluşan bu yapılanma, burada farklılık gösterse de, yine bir bursa kemeriyle çevrelenmiş figürler, süregelen ikonografik kompozisyon geleneğini kanıtlar. Ellerindeki mendiller ise yine bu ikonografik anlatının izleridir. Sadece Sultan III.Muratd'ın portresinde, elindeki mendilden başka, diğer elinde de kitap bulundurur. Sanata ve edebiyata çok önem veren birisi olduğundan sanatçılar, Sultan III.Murad'a has bir sembol kullanmışlardır. Figürler diz çökmüş ve oturmuş vaziyette resmedilmiş. Figürlerin kıyafetleri ise günün moda eğilimlerini öne çıkarır ve bu kıyafetler ayrıntılı bir şekilde dekoratif olarak tasvir edilmiştir. Saz üslubuyla oluşan iek işlemeleri, bu resimlerde kıyafet tasvirlerinde kendini gösterir.



3.3. Resim:29. ‘Sultan I.Murad, Sultan I.Selim ve Sultan III.Murat’ portreleri ‘Kıyafetü’l-insaniye fi şema’ilü’l-osmaniye’, Seyyid Lokman, 1579

Bu dönemin en iyi eserlerinden biri Sürname-i Hümayün’dür. Bu eserin konusu, III.Murad’ın oğullarının sünneti için düzenlenen ve At meydanında gerçekleştirilen şenlikler üzerinedir. 437 minyatürle resimlenerek, Osmanlıya dair birçok verinin günümüze kadar ulaşabildiği, resimsel anlatımın yanında tarihsel bir belge niteliği taşıyan ender eserlerdendir. Yazma Seyyid Lokman gözetiminde İntizami’ye hazırlanmış, minyatürleri ise Üstad Osman kontrolünde, Osman’ın nakkaşlarına hazırlanmıştır. Eserdeki çalışmalar çift sayfa gözetilerek resmedilmiştir. Her çift sayfa, bir kompozisyon olarak tasarlanmıştır. Padişah ve eşrafının mekanı sabittir. Geçit töreni bir panorama gibi sunulur. Resimlerde dekor hep aynıdır. Geçide katılan figürler farklılaşır ve bu geçidi izleyen saraylıların, padişah hariç, her resimde farklı bir duruşta resmedilir. Padişah ve hizmetkarlarının duruşları sabittir. Bu törenlere bütün halk katıldığı için, Osmanlı sosyal hayatı bütün yapılarıyla resmedilir. Bu resimlerde Osmanlıya

özgü iki anlayış kendini gösterir. Bunlar mimari tasarımlar ve figürler. Süregelen minyatür algılamalarındaki bir başka farklılık artık peyzajın önemini yitirmesidir.



3.3. Resim:30. Süleymaniye camisinin maketini taşıyan taş ustalarının geçidi, İntizami, Sürname-i Hümayün, 1587 civarı.

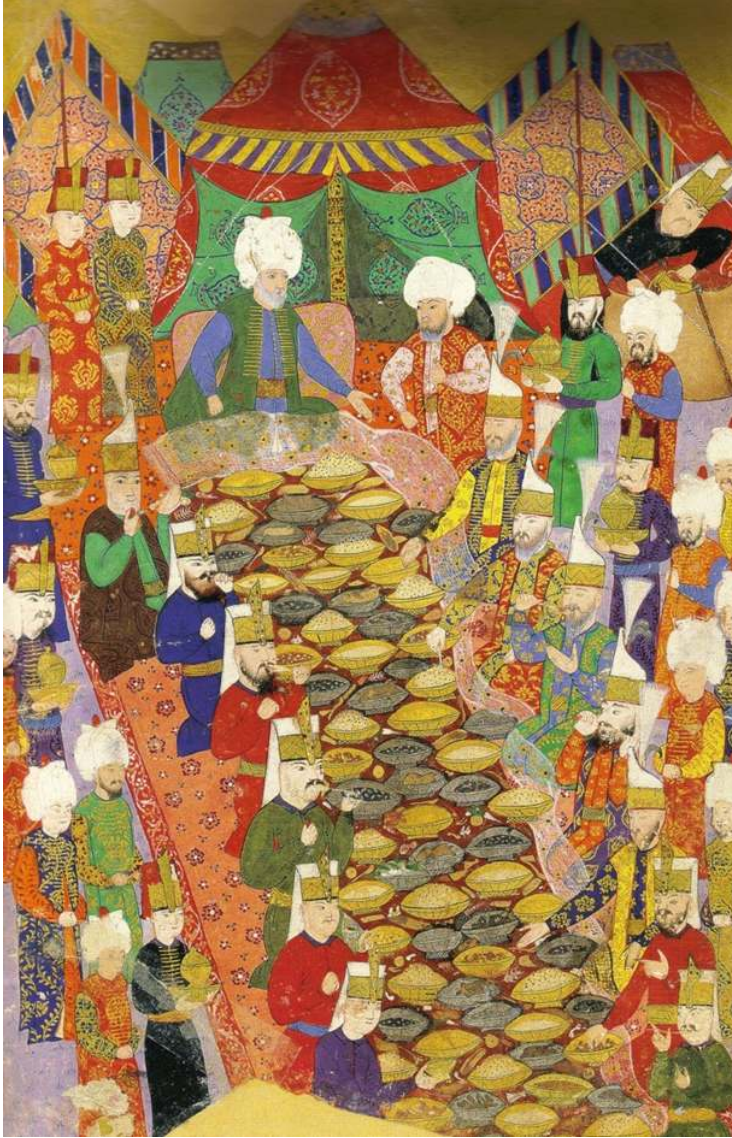
Manzara geleneği aşılarak, dekor için kullanılan simgesel anlatıma dönüştürülmüştür. Resimler incelendiğinde, arka planda bulunan ağaçların sabit olmadığı fark edilir. Nakkaş gerekli gördüğü biçimde doğa tasarımları vardır. Mimari yapıların bazı yerleri, belli bir perspektif gözetilerek resmedilir. Aynı zamanda bu yapılar çok ayrıntılı bir şekilde resmedilmiştir.

Figürsel anlatımlarda, belli bir hiyerarşi göze çarpar. Padişahın giysisleri farklılaşsa da, duruşu aynıdır. Ve genelde diğer figürlerden fark edilecek şekilde çizilmiştir. Bu algılamayı Mısır'la oluşan Tanrı-Kral biçimlendirmesinin devamı olarak görebiliriz. Bilindiği gibi mısır heykelinde, keskin hatlarla biçimlendirilen kral heykelleri, onların ulaşılmaz, aşkın olan algılanmalarıyla ilintilidir. Zamanla bu tasavvurdan bağımsız olamayan İslam-Türk devletlerinin, bir şekilde bu ideolojik algılamayı sanatsal düzlemde, bilinçli olarak tasarladığı savunulabilir. Zaten Osmanlı Devlet yapısını da bu algılamayı gerekli kılar. Çünkü Padişah-Devlet ilahi olanın dünyadaki yansımasıdır. Mısır anlatısını bazı diğer figür tasarımlarında da görebiliriz. Genel olarak minyatürlerde hareketli olmayan ve üst üste yada yan yana resmedilen figür grupları heykelsi bir anlayışla çizilir.

16.yüzyıl sonlarında Safevilerle yapılan savaşlar sonucu, Safevi şehirlerinden birçok sanatçı İstanbul'a getirilmiştir. Genel olarak bu sanatçılar ile yapılan resimli yazmalar literatürde Gazaname veya gazavatname olarak isimlendirilir. (Bağcı,Çağman,Renda,Tanındı,2006) Bu eserler Doğu'da süren seferlerin anlatılması ve görselleştirilmesidir. Savaş tarihçesi olarak adlandırılabilirler. Bu çalışmalardan alacağımız örnek, bu Doğu seferlerinde bulunan tezkereci, Gelibolulu Mustafa Ali'nin 'Nusretname' adlı yazmasından, 'Lala Mustafa Paşa'nın İznikbend'de Ziyafet Vermesi' adlı minyatürdür (Resim:31). Yazmada birçok nakkaş görev yapmıştır. Bu yazmadaki eserler incelendiğinde Kazvin üslubunun etkileri gözükür. (Mahir,B.2005.s.61)

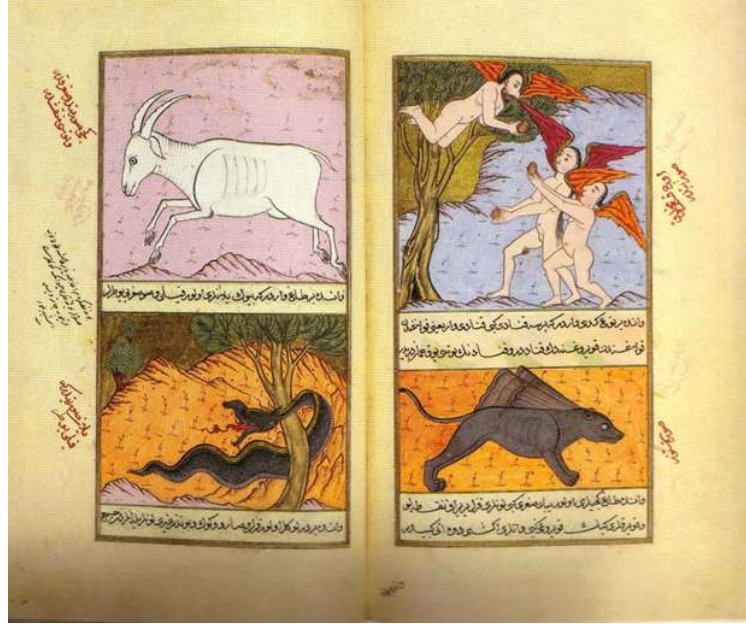
Minyatürde, kompozisyon diyagonal biçimde tasarlanmıştır. Aynı zamanda bu kompozisyon, İslami bir anlatım, olan üst üste yerleştirilen düzlemlerle oluşan yüksek ufuk çizgisiyle, resmin üstüne doğru genişleyen mekan anlayışının bir başka yorumlaması olarak ta okuyabiliriz. Klasik Osmanlı üslubunun figürsel anlatımı kendini gösterir. Sol başta bulunan paşa hiyerarşik algılamının bir getirisi olarak diğer figürlerden farklı büyüklükte resmedilmiş,

resimdeki bütün figürler Paşa'nın konumuna göre sıralanmıştır. İran minyatürüne has olan 'tip'lemeler, figür portrelerinde kendini gösterir. Resmin arka planını oluşturan çadır



3.3. Resim: 31. Lala Mustafa Paşa'nın İznikbend'de ziyafet vermesi, Gelibolulu Mustafa Ali, Nusretname.1584

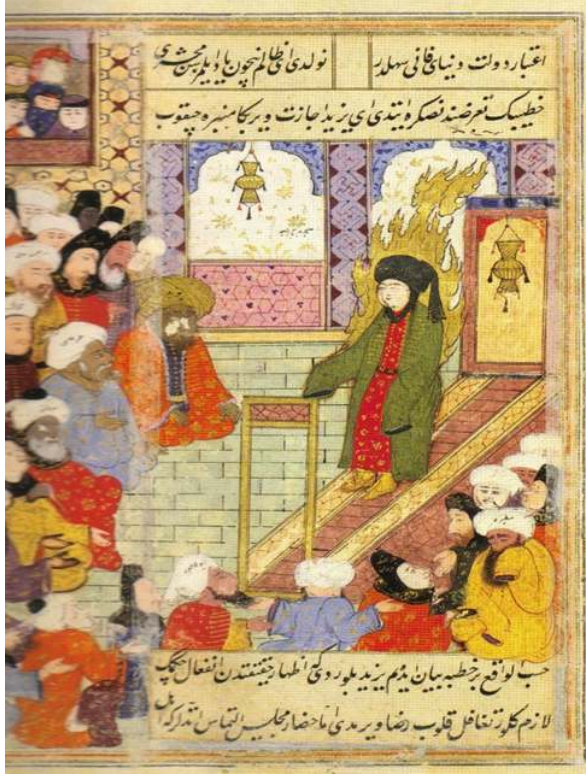
İşlemeleri ve figürlerdeki kıyafet çizimleri saz üslubuyla oluşan tarzın bir devamıdır. Bu minyatürler Genel olarak bir ayrıntı resmidir. Her nesne çok titiz bir işçiliğin ürünüdür.17. yüzyılda farklı eğilimler kendini gösterir. Farsça ve Arapçadan çevrilen cıfır, fal, gibi eserlerin yanında, hayaller, korkular, aşkların ve maceraların anlatıldığı hikayeler bu dönemde çokça resimlenmiştir (Mahir,B.2005.s.65.; Bağcı,Çağman,Renda,Tanırdı,2006, s.187) . Bu dönem aynı zamanda Klasik Osmanlı Resim üslubunun farklılaşmaya başladığı dönemdir.



3.3. Resim: 32. Hint Okyanusu'nun adalarındaki garip yaratıklar. Süruri, Tercüme-i Aca'ibü'l-mahlukat ve Gara'ibü'l-mevcutat. 1590 civarı

Bu resimlerin genel çizgisi, bilgilendirmek ve eğlendirmek üzerine kuruludur. Klasik üslubun anlatımları, sadece resimsel geleneğin bir parçası olduğu için kısmen görülür. Nakkaşlar var olan gerçeklikten farklı olan bu konuları, daha özgür algılamalara dayanarak resmeder. Ama artık figür bastığı yerle resmedilir. Mekan simgesel olarak resmedilmez. Belli bir mekan tasarımı olsa da tek bakış açılı perspektif kullanılmaz.

Bu dönemde saray anlayışından bağımsız iki farklı minyatür üslubundan söz edilebilir. Bu farklı anlatımlar, Eyalet Resim Üslubu ve Çarşı Ressamlar olarak isimlendirilir (Mahir,B.2005.s.66; And,M. 2007. s.51). Eyalet Üslubu; Osmanlı yönetim mantığının farklı eyaletlerde süren yansımaları sayesinde oluşmuştur. Buralara gönderilen Osmanlı yöneticileri, aynı zamanda, öğretilen yaşam tarzını bu yörelerde uygulamışlardır. Bu eyaletlerde var olan minyatür gelenekleriyle, bu üslup güçlü bir anlatım ortaya koyar. Genel olarak İstanbul sanatçılarından farklı bir resimsel oluşum kendini gösterir. *“Peyzaj, mimari ve bazı giyisi ayrıntılarında Safevi dönemi Şiraz, Kazvin ve İsfahan üsluplarının etkileri görülse de canlı renkleri, ifadeli figürleri ve dinamik kompozisyonlarıyla bu minyatürler Osmanlı Türk üslubunu yansıtır.”* (Mahir, B.2005.s.67)



3.3. Resim: 33. Zeynelabidin'in Şam'da Cuma hutbesini okuması, Fuzuli, Hadikatü's-süeda, 1594

Bu resimler, aynı dönem İstanbul resimlerinde görülen tasarımlardan oldukça farklıdır. Osmanlı üslubu kendine has bir sentez ortaya koyarken, bu resimler daha çok Bağdat ekolüne yakın bir evren tasarımı üzerine kurulur. Bu resimler anlatımsal olarak gerçekçidir. Nakkaş resmi, yaşadığı an üzerine kurgular. Resmedildiği yörelerdeki, kültürel-sosyal yaşam biçimi olduğu gibi yansıtmıştır. Yani belli bir idealleştirme yoktur. Mekan simgesel ve gerçek algılamalar üzerine kurulur. Figürler son derece hareketlidir. Kalıpsal figür tasarımlarından kaçınılmıştır. Önemli şahsiyetler vurgulandığında, diğer figürlerden farklı simgelerle resmedilmiştir (Resim: 33). Çok zengin bir renk çeşitliliği göze çarpar. Işık-

gölgeye dayalı belli hacimlendirilmeler görülmez ama çizgisel anlatımla, figürlerin hacimleri hissettirilir. Resimlerin birçoğunda manzara önemli bir yere sahiptir.

Çarşı Ressamları; Metin And'ın araştırmaları sonucu ortaya çıkan, Saray Nakkaşhanesinde farklı bir anlatım ortaya koyan, hem Nakkaşhanenin hem de halktan insanların içine dahil olduğu ressamlardır. Sadece sipariş üzerine tek yaprak çizimleri yapmamışlardır. Süsleme amaçlı çalışmalarının yanında, kültürel hayattaki şenliklerde farklı maddelerden tasvirler yapmışlar ve bu şenliklerdeki sahne tasarımlarını düzenlemişlerdir (And,M. 2007.s.51). Çarşı ressamları, bu dönemle anılan tek sayfa resimlerin yaygınlaşmasını sağlamışlardır.

I.Ahmed döneminde murakka yapımı önemli olmuştur. Kökeni 16.yüzyıla ait olsa da en iyi örnekleri bu dönemde ortaya çıkmıştır. Kalender Paşa'nın hazırlattığı I.Ahmed Albümü bu murrakkaların en önemlilerindendir. Dönemin sosyal-kültürel-ekonomik verilerinin önemli bir yer tuttuğu bu albüm, Kıyafet Albümlerinin hazırlayıcısı olmuştur. Bu yazmada birçok farklı anlatım vardır. Bu resimlerin bazılarında artık belli bir perspektif bilinçli olarak tercih edilmiştir. 'Bir Beyin Molası'(Resim:34) isimli resim bu değişen algılamanın göstergelerindendir. Günlük yaşama dair ayrıntılı görsel sunan çalışma, değişen perspektif tercihini en iyi örneklerindendir. Mekân manzara resmi şeklinde biçimlendirilmiştir. Mekana karşıdan bakarız. Geniş bir alan ayrıntılı resimlenmiştir. Figürler perspektife hemen hemen uygun çizilmiştir. Figürlerin bastığı mekân ayrıntılı olarak işlenmiştir. Üçüncü boyuta yakın bir algılama resmin genelini oluşturur.



3.3. Resim: 34. Bir Beyin Molası. Albüm, 1720-30 civarı.

Lale devri ile değişen Osmanlı dünya görüşü, dolayısıyla minyatür anlatımlarını tümüyle değiştirecektir. Bu dönemin öne çıkan ismi, Levni'dir. Levni öncelikle Padişah Portreciliğine yeni bir soluk getirir. Portreler gerçekçi bir şekilde resmedilir. Karakterler tam olarak verilir. Kalıpsal 'tip' ler kullanılmaz. Işık-gölgeye yönelik hacimden ziyade, çizgisel anlatımla oluşturulmuş gerçekçi bir algılama vardır. Resimler iç mekân olarak tasarlanmıştır. Figürlerin üzerine bastığı halılarda, simgesel anlatım mevcut olsa da, gerçekçi mekân algısı kendini hissettirir.

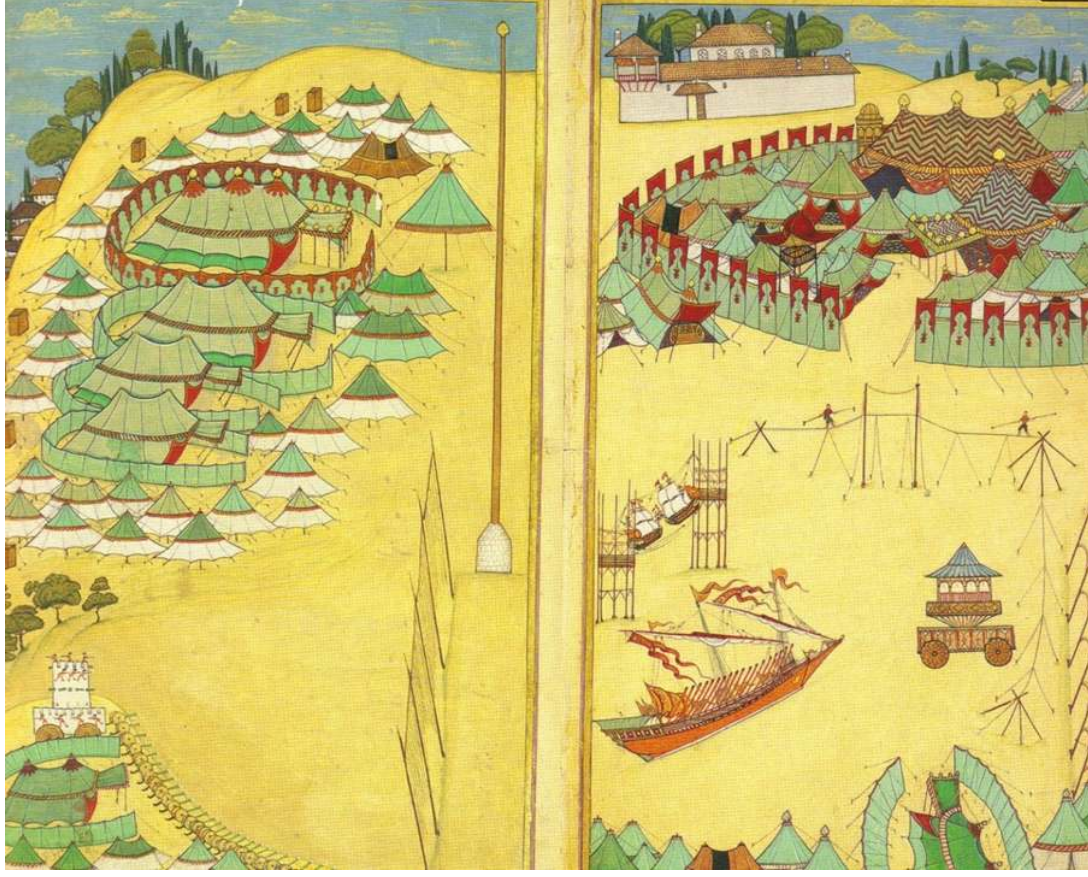


3.3. Resim.35: I.Selim Portresi. Levni. Kebir Musavver Silsilename. 1710-1730.

Portrelerin dışında, tek sayfa erkek ve kadın portreleri yapan Levni'nin en önemli eseri Surname-i Vehbi'dir (Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı,2006.s.263-264). 137 minyatürden oluşur.



3.3. Resim: 36. III.Ahmed portresi Levni. Kebir Musavver Silsilename. 1710-1730.



3.3. Resim:37. Ok Meydanı, Vehbi, Surname,1727

Levni yazmadaki eserleri, çift sayfayı dikkate alarak tasarlamıştır. Klasik üsluptan farklı bir düzenleme biçimine yönelmiştir. (Resim: 37.) padişah ve eşrafi kompozisyonların sağ tarafına yerleştirilmiştir. “*Figür grupları klasik dönem minyatürlerindeki gibi paralel ya da karşılıklı sıralar şeklinde değil, yukarıdan aşağıya doğru kıvrılarak ilerleyen diziler biçiminde mekâna yerleştirilerek derinlik duygusu uyandırır*”(Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı,2006.s.264). Levni’nin genel tavrı, yüksek bir ufuk çizgisini dikkate almasıdır. Yazmadaki diğer minyatürlerde bu algılamaya dayandırılarak resimlenmiştir.

Osmanlı resminin özgün yapısı hakkında yapılan genel yorumlar, bu resmin İran resminin bir uzantısı olduğu düşüncesidir. Osmanlı, İran coğrafyasını, kültürel miras olarak görmüştür. Bu coğrafyanın Arapça-Farsça-Türkçe ve Uygur Türkçesini konuşması, Abbasilerle beraber genel olarak bir Türk yönetimi haline gelmesi gibi nedenlerle;

“Osmanlı aydını ya da sanatçısı Rumilerin, yani Osmanlıları, Acem yada Araplardan daha başarılı olduğunu söyleyerek övünse dahi, kendi kültür mirası da olduğunu düşündüğü Arap ve Fars klasiklerini derinlemesine bilmesi gerektiğinden hiç bir zaman şüphe etmezdi.” (Uluç, L.2010,s.32).

Genel olarak bir İran Ekolü ile Osmanlı üslubu aynı geleneklere yaslanırsa da, farklı ekollerin tasavvurları üzerine inşa edilir. İran üslubu Çin-Uygur resim geleneğinin özgün bir devamıdır. İran minyatürlerinde kompozisyon önceden tasarlanmış bir planlama üzerine kurulur. Figür çizimleri belli kalıplara bağlı alınarak ‘belli tipler’ şeklindedir. Tabiat tasvirleri önemli bir yer teşkil eder. Genelde bu doğa tasvirleri, idealleştirilmiştir. Tabi literatürlerde bu algılama belli bir doğa örtüsünden yoksun coğrafi etkiye dayandırılır. Bu durum İran resminde figürü ikinci plana itmiştir denebilir. Çünkü figürler ne kadar kısıtlı kalıplar içinde resmedilse de, bu kısıtlamayı doğa tasvirleri için söyleyemeyiz. Doğa tasvirleri aşırı idealize edilmiş bir gerçekçilikle resmedilir. Moğol dönemiyle de iyice ortaya çıkan bir haz duyma bu resimlerde temel ilke olmuştur. Yani önemli olan zevk duymaktır. Zaten bu anlayışlarından dolayı Moğolların hakimiyet kurdukları Araplarla ciddi kültürel sorunlar yaşamalarına neden olmuştur. Tabi bu haz duymaya dayalı algılama renk ve çizgide çok farklı oluşumları beraberinde getirmiştir. Resimlerde genel olarak kıvrak ve hareketli çizgiler ve çok renkli algılamalar önemli bir yer teşkil eder.

Osmanlı resmi genel olarak Abbasi-Selçuklu algılamalarına dayanır. Hristiyan-Bizans etkileri de en çok kendini biçimde gösterir. Osmanlı resim kompozisyonu genel olarak figürler, hiyerarşik olarak yerleştirilmiştir. Kompozisyon dağınıktır. Ama bu dağınıklık

olumsuz anlamda değildir. Genel de figürler dağınık olsa da hiyerarşik bir merkez çerçevesinde yerleştirilir. ‘Tek tip’ gibi Kalıpsal figür tasvirlerinden ziyade, Abbasi geleneği ile oluşan, gerçekçi figür tasvirleri resmedilir. Genel tavır gerçekçilik üzerine kurulmuştur. Yapılan her yazma belli bir tarihsel gerçekçiliğin parçasıdır. O gerçeklikten ayrı görülemez. Genel olarak eserlerin belge niteliği vardır. Birçok konuda resimler yapılsa da gerçeklikten taviz verilmez. İran resminden ayrılan en büyük özelliği tabiattan ziyade insana ve mimari yapıya önem verilmesidir. Doğa, figür ve mimari yapılar için sadece bir dekordur. O yüzden çok farklı dekorlar yerine belli kalıplar üzerine kurulan doğa tasvirleri vardır. Kalabalık kompozisyonlarda ve birçok resmin belli yerlerinde figürler heykelsidir. Belli renkler tercih edilir, sarı, mavi kırmızı, menekşe gibi parlak renkler tercih edilir.

4.4. Minyatür ve Erol Akyavaş

Erol Akyavaş doğuyu ve batıyı, modern ve Postmodern, geleneği ve çağdaşlığı içinde barındıran bir yapıya sahiptir. Onu belli bir akıma ya da belli bir üsluba bağlamak yanlış olacaktır. *“Bir resim eserin içeriği, başka bir deyişle asıl anlamı, bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir din ya da felsefe anlayışının, bir sanatçı kişiliği tarafından nitelenmiş ve bir eserde yoğunlaşmış temel davranışını belirten temel ilkeleri saptamakla bulunur.”*(Panofsky. E.1995.s:13)Bedrettin Cömert’in belirttiği bu algılama araştırmamızda bu bölümün altyapısını oluşturur. Biz bu bölümde, Erol Akyavaş’ın doğup büyüdüğü dönem olan, Cumhuriyet dönemini, bu dönemi hazırlayan koşulları ve bu dönemlerde oluşan sanatsal açılımları açıklayacağız. Böylece hem Erol Akyavaş’ın yaşadığı dönemin sanatsal getirilerini hem de Erol Akyavaş’ın bu oluşumlar karşısındaki tavrı ve bu tavrın resimsel izini süreceğiz.

18. yüzyılda değişmeye başlayan Osmanlı yapısı, her alanda değişimlere uğrar. Lale devri ile başlayan Avrupa takipçiliği, Avrupa’nın üstünlüğünün kabulü ile devam eder. Bu durum kendini en çok kültürel anlamda hissettirir. Geleneğe dair birçok veri kabulünü yitirir. Minyatürlü yazma kitapları bunlardan sadece biridir. Otoriteye bağlı resimsel mantık, daha farklı bir alanda gelişmeye başlar. Askeri okulların müfretadına giren resim dersiyle devlet yönetimi olarak farklı bir resimsel anlayışın temeli atılmaya başlanır. Ama minyatüre dayalı anlatım tarzı farklılaşsa da halk arasında özünü korur. Böylece Abbasilerden gelen mekan ve nesne algısı farklılaşsa da, kültürel bir veri olarak korunur. Tabi bu dönemdeki halk resimlerinin sanatçıları bilmiyoruz. Aslında Osmanlı zamanında ortaya çıkan “çarşı ressamı”nın devamı niteliğindedir. Bu resimlerde mekân ve nesne algısı gözün fark edebildiği gerçeklikle algılansa da, resmedilen yine de İslam’a ve İslam öncesi oluşmaya başlayan, İslam’la varlığını bir şekilde koruyan, bunun yanında, İslam, Anadolu ve Mezopotamya anlatılarına dayalı hikâye ve karakterlerdir.

Batı'nın üstünlüğünün kabulü Batı anlayışlarının Osmanlı fikir hayatında etkili olmaya başlamasıyla, günümüze kadar sürecek hatta farklı bir şekilde devam eden bir sorunsala dönüşür. Bu sorun; cahil olan halk ile bilgili olan otoriteye bağlı aydındır. Kendilerini aydın olarak niteleyen, farklı zamanlarda açılan, Mühendishane, Amme'ye yönelik eğitim, özel gazetecilik ve Cemiyeti İlmiyye-i Osmaniye gibi otoriteye bağlı kurumlardan çıkan kişiler, bu ayrımı yazdıkları bildirilerle açıkça ortaya koyarlar (Burçak, B.2006).

Bu durum sonradan ortaya çıkacak halktan kopuk aydın durumunun temellerini oluşturur. Osmanlıda oluşan halk için değişimin devlet tarafından oluşturulması düşüncesi içinde, belli bir entelektüel bilgi birikimi oluşturulmaya başlanmıştır.

Bu algılama Cumhuriyet dönemi ile devam eder. Cumhuriyet ile siyasal-ekonomik-sosyal konularda büyük değişimler yaşanır. Batılılaşma esas olarak alınır. Türkiye Cumhuriyeti, modern olmak durumundadır. Ama *“(....)Batılılaşma geleneksel topluluktan modern topluma geçiş olarak değil, geleneksel toplumu modern topluma dönüştürmeyi amaçlayan ‘ modern ulus-devlet temelli ve devlet egemenliğini toplum üzerinde ayrıcalıklı konuma sokan bir siyasal topluluğun ortaya çıkması olarak düşünülmelidir.”* (Kahraman; Keyman,1998.s.84) Süregelen erk kültürü devam eder. Bu erk anlayışı halkın iyiliği için, devlet vizyonunu tek gören bir yapı üzerine kurulur. Dolayısıyla kişi *“(....)bireyselliğini kazanamamış, Kant'ın akıl ile hareket eden benlik konumunda görülmeyen, ama modern olana adapte olması gereken ve bu bağlamda modernleşme sürecinin taşıyıcısı olma rolünü üstlenmiş yurttıştır.”*(Kahraman; Keyman,1998.s.85) Bu durum yukardan inme bir politikanın oluşumunu hızlandırmıştır. Tabi bu durum oluşması değişen erk yapısından ziyade yönetilenlerle de alakalı bir durumdur. Türk-İslam-Mezopotamya-Anadolu medeniyetlerin de çoğu zaman halkın isteği olarak bir yönetim değişim modeli isteğinde bulunulmamıştır. Tarihte bu isteğe yönelik birçok çaba, ekonomik-etnik-din gibi etmenlerle yöresel olmuştur. Ama bu isteklerde genel bir bütünlük oluşturulamadığından, bir gelişme kaydedilmemiştir.

Cumhuriyet rejimi ile oluşturmaya çalışılan, modern toplum, kültüre yönelik her verinin reddini gündeme getirir. Var olan kültürün Anadolu-İşlam anlayışları ile olan bütünlüğü birçok şeyi terk etmeyi zorunlu kılar. Yönetim şekli, kılık kıyafet, dil gibi sosyal – siyasal algılamalar değiştirilmeye çalışılır. Yeni algılama rasyonaliteyi getirmiştir. Sosyal-kültürel olarak bu algılama İşlam-Selçuklu-Osmanlı sentezinin reddi ve Cumhuriyet’in yönünü Orta Asya yani Türk kökenine çevirmesiyle sonuçlanır. Böylece;

“(....)hem, kültür konusu olduğunda onsuz yapılamayacak olan kaynak, köken gibi sorunlar zlmekte hem de geçmişin inkarından kaynaklanan, kayıtsız koşulsuz bir Batı tercihinden doğan aşağılık kompleksi aşılmaktadır (....) Türk kavramının yaratacağı muhtemel rahatsızlıklar bu kez de ‘Anadolu’daki tüm uygarlıklar bizimidir’ teziyle aşılmak istenmektedir.” (Kahraman.1998.s.140-141)

Bu algılamaya sahip bir çok düşünürde bir şekilde bu savununun sosyal-kültürel temellerini atmaya çalışmıştır. Sonuç olarak Cumhuriyet rejim olarak modernleşmeyi kabul ederek, “(....)*toplumsal olarak her şeyin değiştirildiği ama toplum dışı/üstü hiçbir şeyin değiştirilmediği bir süreklilik(....)*”(etin.H.2003.s.23) temeli üzerine gelişir. Bu açıklamalar ışığında toplumun her alanında, belli bir kopuş ve buna bağlı çatışma gündeme gelmiştir.

Bu kopuşun resimsel anlatı üzerindeki değişimlerinin temelini, Ordu ressamlarının 18. yüzyıldan itibaren Avrupa’ya gönderilmesi olarak gösterebiliriz. Osmanlı devletinde 17. yüzyıllarda da Batı etkisi bariz görülür ama o dönem resmi düşünsel olarak yine Anadolu-İşlam geleneğine bağlıydı. “(....) 1793 yılında mhendishanenin ders programına giren resmin amacı: ‘... mnevverlerimiz bu dersin topçuluk, istihkam ve haritacılıkta mühim bir rolü olduğunu takdir ederek kemali ehemmiyetle programa koymuşlardı.’”(Ergüven.1998) İlk dönem ressamlarımıza primitifler olarak adlandırılır. Primitif resimlerin genel özellikleri, yapı ve bahçe düzenlemeleri ile ilgili çalışmalar ortaya koymalarıdır. Aslında bir nevi gelenek

olan askeri resim olgusu, anlamsal olarak sadece Batı'dan yararlanmak adına dönüşüm geçirmiştir.

“Fotogerçekçi bir üslupla ele alınan resimler, kompoze etmekten uzak görüneni olduğu gibi resmetme anlayışı hakimdir. Fırça ve boya kullanımında ise bir bütünlük oluştururlar. Boya dokusu hissedilmez. Pürüzsüz bir yüzey anlayışı söz konusudur. Renk kullanımında ise aynı objektivizm hakimdir. Nesnenin doğal renkleri özenle korunur.”(Tansuğ, S.1996.s.)

Aydın halk ayrımı bu oluşan resimsel algılamalarla da gün yüzüne çıkmaya başlar. Bu dönem ressamı halk tarafından anlaşılmadıkları ve Batı tarzında bir sanat hayatından uzak olduğu düşüncesi yaygındır. Sanayi Nefise ile kurulan ilk güzel sanatlar, orduya bağımlı olmasa da, devlet yönetimine tabii idi. Burada yetişen ressamlar Avrupa'ya dönem dönem devlet bursu ile gönderilmiştir. Ressamlar Avrupa'dan dönünce Empresyonizmi ülkeye getirmişlerdir. Bu ressamlarımız “(...)daha çok optik bir görüntüyü biraz renkli anlayışla resmetmek durumunda idiler”(Turani,A.2000.s.668). Zamanla bu anlayış kuramsal bir Akademizme dönüşür.

Cumhuriyetle beraber resimde iki yönelim ortaya çıkar. Bunlar 1926 Sanayi Nefise mektebinden mezun olup Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin, dönüşlerinde ortaya çıkardıkları D grubu; diğeri ise, 1930'larda devletin sanatı halkla tanıştırması olarak adlandırılan 'milli kültür' projesidir.

D grubu sanatçıları empresyonizm temelli akademikleşmiş anlayışa karşı çıkarlar. Bu grubun genel tavrı kübizmdir.

“(....)bu anlayış modern düşüncenin ancak biçimsel olarak taklit edilmesi ile var olmuştur. Doğayı, silindir ve koni formları ile yorumlamak; modülasyon yerine derinliği renk tuşları ile yaratmak; dolu biçimleri parçalayarak boşluğa yeni boyutlar

kazandırmak; nesneyi parçalayarak soyutlamak; planları, geleneksel perspektif kurallarını yıkarak üst üste bindirmek(....)”(Duben,İ.2007.s.94-95)

bu ekoldeki sanatçıların paylaştığı yöntemlerdi. Bu sanatçılar kendi aralarında tam bir uygunluk göstermemişlerdir. Daha çok kübizmin üzerine kafa yoran Kocamemi ve Berk, resme belli bir düşüncenin katılması gerektiği düşüncesinde idiler. Bu düşünce sadece hoşagiden bir algılamaya dahil edilmemeliydi. Bu düşünceler eski-yeni kavgasının bariz görüldüğü tartışmaları gündeme getirmeye başlamıştır. Dönemin birçok eleştirmeni, bu üslubun taraftarı olmamıştır. D Grubu sanatçıları öncelikle Çallı kuşağını tamamen yadsımışlardır. Çallı kuşağının izlenimcilikle suçlanması ve D grubu kübizminin savunulması kendi içinde tutarsızlık gösterir. 18. Yüzyıldaki minyatürlerin, Abdullah Buhari ile yapılan ilk manzara resimleri arasındaki organik bağı, askeri ressamlarla Çallı kuşağı arasındaki ilişkide göremeyiz (Ergüven, 2002). Bu dönemle ilgili gelenekten bir kopuş sürecinin oluştuğu sonucu çıkarılabilir. Tabi bu durum ressamlarımızın resme ait algılamalarını artık Batı bilincine yönelik bir altyapı ile oluşturmaları, varılan sonucu kaçınılmaz kılmıştır. Ama bu kopuş D grubu ile daha da ileri gider. Çallı kuşağı eleştirilir ama bu kişisel bir anlatımın oluşturulmasından ziyade, sanki Batı daha iyi kopya edilemediği içindir. Ama D grubundan ziyade Çallı kuşağının yapmak istediği , izlenimci resimle yetinmek değil, “(....) *resim aracılığıyla içinde yaşadıkları topluma özgü tinin nabzını yakalamış (....)*”(Ergüven, 2007. s.186) olmaktadır. Araştırmamızda amaç bir algıyı başka algının üzerinde görmek değildir. Ama şuda bir gerçektir ki bir resimsel dil gelenekle olan ilişki bağlamında gelişir. “*Gelenekle sahip çıkmanın önkoşulu, ona itiraz etmektir; bu da önce itiraz edebileceğimiz bir geçmişin varlığını şart(....)*”(Ergüven, 2001. s.191) koşar.

Bu durum yeni oluşmaya başlayan Türk resmi ile yetişmeye çalıştığı Batı arasındaki uçurumu ortaya koyar. Batı tasavvurunu, her zaman kendi kökeni olarak algıladığı geleneğin üzerine inşa eder. kendini kendi dünya görüşü dahilinde değerlendirir. Yani oluşturduğu öz ile

vardır. O özün dahilinde gelişir. Yani gelenekseldir. Türkiye ise kendisine yabancı kalmayı seçer. Reddetmesi, yadsıması gereken ya da eleştirmesi gereken geleneği, yokmuş olarak algılar. Aslında bir anlamda kendisine bir Batılı gözüyle bakar. Yani kendisine karşı ‘oryantalist’ bir bakış açısı geliştirir. (Kahraman, H.B.2007-2009)

1930’lu yıllarda devletin kültür politikalarına dahil olan milli kültürün oluşumuna yönelik çabalar, sanatçıları, “(...) *inkılap konulu resimler yapmaya, yerel konuları işlemeye, ulusal kültür nitelikleri üzerine düşünmeye*(...)” (Duben, İ.2007.s.110) yöneltmiştir. Yeniler grubu bu algılamaya sahip çıkmıştır. Böylece toplumcu bir gerçekçilik kendini gösterir. Yeniler grubu ise D grubuna karşı tavır oluştururlar. Bu tavır, resmin toplum sorunlarıyla alakalı olması gerektiğidir. D grubuna yapılan en büyük eleştiri, kökü bizim algılamamıza dayanmayan bir algılamamanın geçerli olamayacağıdır. D grubu üyeleri de bu eleştirileri olumlu karşılamış ve Batı etkisinin kendi algılarına ağır bastıklarını kabul etmişlerdir. Yeniler felsefe, plastik gibi konulardan ziyade, toplumla bağın tekrar nasıl kurulması gerektiği üzerine yollar aramışlardır (Duben, İ.2007; Tansuğ, S.). Bu dönem ortaya çıkan genel eğilim gelenek ve toplumla ilgili verilerin çağdaş üslupla birleştirilmesi üzerinedir.

Bu açıklamalar ışığında Türkiye’de oluşan yapılanmalar genel olarak, cumhuriyetin kurulmasından sonra 1950’lere kadar bir kültür milliyetçiliğinin oluştuğu ve “(...) *sanat ortamının ana sorunsallarının üç ana noktada, ulusal sanat, modern sanat ve sanat eğitiminde odaklaştığı*(...)”dır (Madra, B.; Dostoglu, H. 2000.s.15). Bu yapılanmalar yanında sosyal olarak kişinin bireyselliğiyle ilgili bir düşünüş biçiminin toplumdan çok uzak olması; siyasetin yabancı ülkelerin boyunduruğunda sürdürülmesi ve aydın kişinin ya toplum tarafından reddi-kendisinin toplumu reddi ya da aydınının yönetim tarafından ezilmesi var olan durumlardır. Resme yansımaları kişinin bilincinden çok yönetici sınıfın itelemeleri sonucu oluşan bir ortam söz konusudur.

Aynı yıllarda Batı ise Modernizmin en iyi dönemini yaşamaktadır.

“Resim ve heykelde Sürrealizm, Informel, Taşizm, Soyut dışavurumculuk gibi bilinçaltı süreçlerin, tinselliğin, uzak kültürlerin gizemli anlatım dillerinin irdelendiği akımlar birbiri ardına diziliyordu(...) felsefe ve kuramda (...) insanın dünyada neden ve nasıl var olduğunu ve kimlikleri sorgulayan, kapitalizm birey kitle ilişkilerini irdeleyen ve yüzyılın sonundaki post-modern düşünceye zemin hazırlayan(...)”(Madra,B.; Dostoğlu,H 2000.s.14/15)

oluşumlar meydana geliyordu. İki dünya savaşı sonunda Modernizm inancı zayıflamış ve Postmoderne doğru, temel de Modernizmi eleştiren algılamalar oluşmaya başlamıştır.

Gençliğini bu dönemlerde yaşayan Erol Akyavaş fotoğrafçı, ressam ve mimardır. Genel olarak sanatsal algılaması 50/60 yıllarında oluşturma süreci; 60/70 yılları arasında kendi konumu belirlemiş Doğu-Batı sentezine doğru yönelmiştir. Akyavaş Bedri Rahmi Eyüpoğlu atölyesinde misafir öğrenci olarak resim eğitimi görür. Bu atölyede belirli aralıklarla 1950-1952 yıllarında bulunur. Aynı dönemlerde Floransa Güzel Sanatlar Akademisinde yaz çalışmalarına katılır. A. Lhote ve F. Leger'in ile çalışır. Burada kübist eğilimler göstermiştir. Tabi bu durum Avrupa Modernizmini tanıma dönemidir. 1954'te mimarlık eğitimi almak için ABD 'ye gider. Chicago'da Illinois Enstitüde of Technology'de Mies Van Der Rohe'dan ders alır.



3.4. Resim:38. Kontrplak üzerine yağılıboya,1957

İlk dönem resimlerinde Batı resmini özümseyen bir tutum gösterir. Ama 50’li yılların sonunda yaptığı çalışmalarda Doğu algılaması kendini gösterir (Resim: 38). Beral Madra bu algılamayı, İstanbul’daki geleneksel Türk sanatına eğilen sanat ortamının etkisi veya Batı sanat ortamında oluşan Doğu’ya öykünme eğilimlerine karşı bir etki-tepki olarak geliştiğini belirtir (Madra, B.;Dostoğlu, H 2000.s.18).



3.4. Resim: 39. Kapı, tual üzerine yağlı boya, 60x35, 1952

Bu resimsel algılama ileride oluşacak minyatür ve kaligrafi ile ilintili resimsel üslubunun habercisidir. Bunun yanında bu resimleri aldığı mimarlık eğitiminin getirisi olarak ta görebiliriz. Altı yıl sürecek olan mimarlık eğitiminin, Akyavaş'ta geometri ve renk bilincini gelişmesinde büyük katkıları olmuştur. Bu kıvrak kaligrafik hareketli soyut resimler bu dönemlerin getirisidir. 1960'lı yıllarda bu resimlerle ilgili bir kaç çalışma yapar. Ama genel olarak figür ve soyut üzerine eğilir. İlk çalışmalarında kübist eğilimler öne çıkar (Resim.39). Bu resimler ulaşılan üslup değildir. İlk çalışmalarında Akyavaş, kendine has bir anlatım oluşturmaya çalışır. Bu ilk kübist resimlerden sonra 60'lı yıllara kadar *“(....) organik soyutun çeşitliliği içinde kendine özgü bir anlatım dili arar.”*(Madra, B; Dostoğlu,H, H.2000.s.17) 1954-1959 arası Amerika'da mimarlığa yoğunlaşır. 1960'ta New York'taki ilk kişisel sergisi ile bazı resimleri Modern Sanat Müzesi daimi koleksiyona alınır. (Resim:40)



3.4. Resim.40: Padişahların zaferi, Tual üzerine yağlıboya,122x124, 1959

Bu başarı ile birlikte Amerika galerileri Akyavaş'tan aynı türden resimler ister. Ama Akyavaş kendini tek bir anlatımla ifade etmeyi tercih edemez. Kendi deyişiyle; “ Bazı sanatçılar gibi ömür boyu aynı şarkıyı aynı makamdan söylemek.” (Madra,B; Dostoğlu,H.2000.s.84) istememektedir. Tabi bu durum kariyerini etkiler. Bu dönemler geçimini sağlamak için fotoğrafçılık ve desinatörlük yapmaya başlar. Resim çalışmaları bütün hızıyla devam eder.

1960 'lı yıllar Batı resminde Yeni Gerçekçiliğin ve Pop Art'ın üstünlüğü görülür. Bu anlayışlar, algılamaları farklı olsa da, II.Dünya savaşıdan sonra oluşan estetik değerlere bir başkaldırı niteliğindeydi. Biçimsel olarak bu anlayışlarda, kolaj tekniği veya serigrafi tercih ediliyordu. Tabi bu farklı algılamalar günümüze kadar sürecektir farklı anlayışların temelini oluşturmuştur. Bu değişim sürecinin mantığı, sanatçı ve ya sanatçı gruplarının, resim ve heykel gibi geleneksel gereçler ve biçimlerin ötesinde düşünüp fikirlerini farklı malzemelerle ifade amacı gütmesidir. Bu algılamaları yakından takip eden Akyavaş, biçimsel olarak kendi resimlerinde bunları kullanmıştır. 1960'lı yıllardan sonra değişik malzemeleri ve kolaj tekniğini kullanarak yaptığı, soyut, figür ve manzara resimlerinde, daha özgür tutumlar sergiler (Resim: 41).



3.4. Resim.41: Kadınlar Serisi, kontrplak üzerine yağlı boya ve kolaj, 82x60, 1962-64

Aynı dönemlerde Türkiye’de Sürrealist resim dikkati çekiyordu. Akademide güçlü bir ortamın oluşmasını sağlayan Bedri Rahmi öğrencilerinin ağırlığının olduğu bir dönemdir. Genel tavırları halk resmine yaslanır. Resimsel üslup çağdaş anlayışlarla yerel değerlerin birleşmesi üzerinedir. Tabi bu dönem aynı zamanda günümüzdeki, özgün soyut ve figüratif anlayışların oluşmasında önemli bir yeri vardır. Erol Akyavaş bu anlayışlara dahil olmasa da, bu algılamadan bağımsız değildir. Akyavaş’ın tuttuğu yol, sadece İslami - Anadolu yerel özelliklerin kullanılmasından çok var olunan coğrafyanın bütün yerel anlayışlarının değerlendirilmesi üzerinedir. Bu bütün yerel anlayışlarla hesaplaşma sona erdikten sonra tasavvufi ilgili çalışmalar ortaya çıkar.

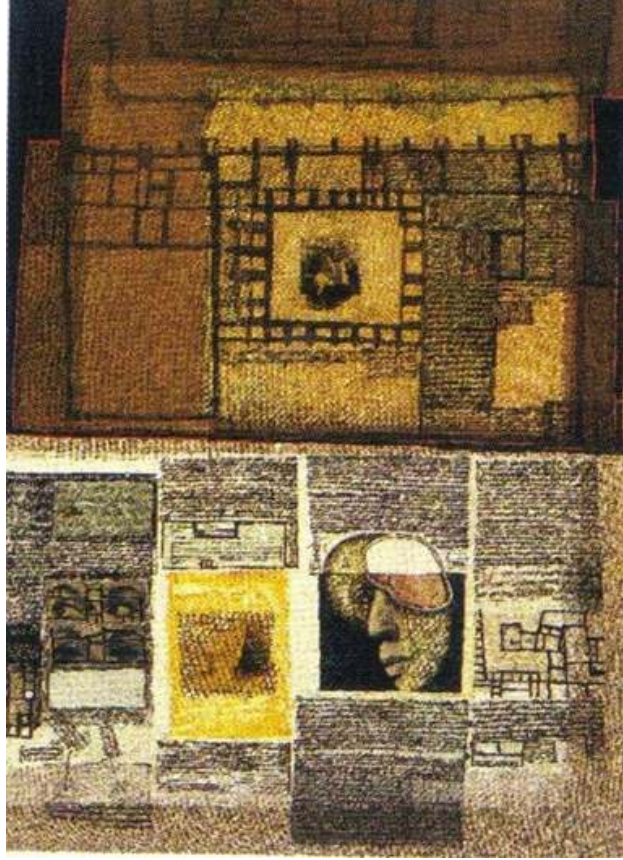


3.4. Resim: 42. Odalar II. Ahşap üzerine karışık teknik, 60x50, 1965

1963 yılında Türkiye'ye askerlik için geri döner. Bazı sorunlardan 6 yıl ülkede kalır. Bu sıralar öğretmenlik yaptığı Göreme'de Uçhisar köyünde gerçekleştirilen kaya içine oyma otel projesiyle Ağa Han Ödülü finalisti olur. 1967'de tekrar Amerika'ya yerleşir. 1970'lere doğru yaptığı, odalar ve geniş renk alanlarıyla oluşturduğu birbirinden bağımsız resimlerde, sanatçının algılamasıyla ilgili Chirico ve Van Gogh'u andıran ve pop artın yeni gerçekçi anlayışlarının izleri görülür. Odalar algılanabilen mekana dair anlatımlar içerse de, odadaki nesne soyutlama mantığının bir uzantısıdır (Resim:42). Değişik imgelerin ön planda olduğu bu dönemin diğer resimleri (Resim:43);

“(....) amorf figürler, gerçekçi erkek portreleri ve kadın gövdeleri, çeşitli gövde parçaları, erkek ve kadın cinsel uzuvları (....) gibi imgelerin kolaj kullanılarak, bölünmüş kareler ve ya dikdörtgenler üzerine tasarlanmalarından oluşur. Bu resimler Batı dünyasıyla bir hesaplaşmayı içerir” (Madra,B;Dostoğlu,H.2000.s.20).

Bu çalışmaları Pop art ve yeni gerçekçiliğin eleştirisel yapısına yakın olan sanatçının kendine özgü yorumu olarak değerlendirebiliriz. Akyavaş bu resimlerle 60-70'lere damgasını vurmaya başlayan hazır imge, kich, üretim ve tüketim gibi konular üzerine kafa yorar.

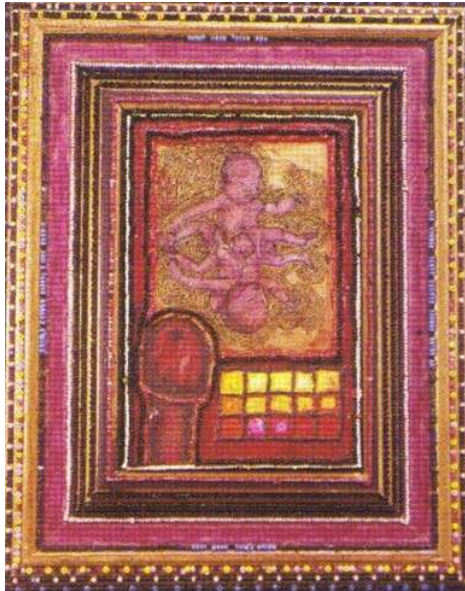


3.4. Resim:43. Anılar. Tual üzerine karışık teknik, 91x66, 1966

Erol Akyavaş'ın 1970'li yıllarda resimlerinde iki eğilim görülür. Biri cinsellik üzerine kurduğu tasarımlar; diğeri ise, İslam geleneğinden beslenen, minyatür mekan anlayışlarını içinde barındıran tasarımlardır. 70'li yıllar Batı'da cinsel devrim gerçekleşir. Foucault, bu dönemi en iyi şekilde tanımlar. Kuramlar bu yıllarda bunun üzerine gelişir. Bu durumun oluşmasını Batı'nın siyasal ve sosyal kırılmalarına bağlayabiliriz. 1968 olaylarıyla kapitalizme yenildiğini kabul eden özgürlükçü düşüncenin, şizofrenik durumu olarak değerlendirebiliriz. Bu durum Romantizm 'de burjuvaya karşı ortaya çıkan yenilginin

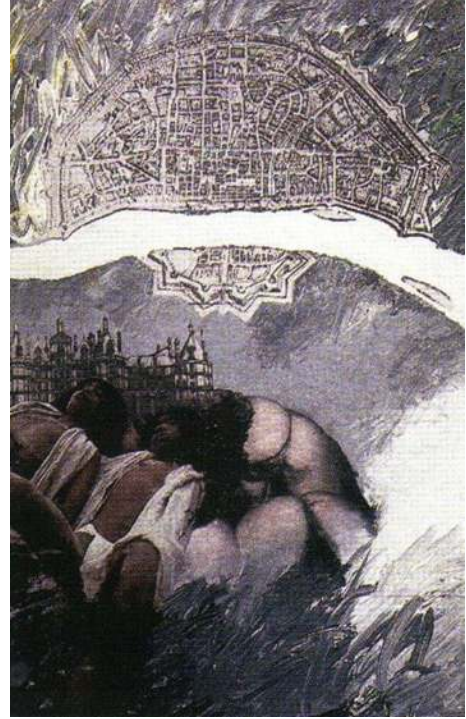
oluşturduğu yönelmenin başka bir versiyonu gibidir. Oluşan bu algılamayı, var olan düzene yenilen insanın başka şeylere yönelmesi ve kapitalin bunu kendi adına kullanması olarak ta okuyabiliriz. Baudrillard'ın bu algılamayı eleştirmesiyle ortaya çıkan aşırı tepkiler aslında iddiamızı kanıtlar niteliktedir.

Cinsellikle ilgili bu algılamaların, Akyavaş'taki yansıması, eleştiri bağlamında değerlendirilebilir. Batı anlatısında olumsuz olan bu algılama, Doğu için kendine özgü bir gizlilik ve bastırma sonucu oluşan şizofren algılamaların resimsel tasarımları gibidir (Resim:44). Bu çalışmalar yapıldığı dönemdeki gibi tüketim mantığından yada belli bir moda akıma dahil olma mantığından uzaktır. Özellikle bu resimler öncelikle şok yaratma isteğinden oldukça uzaktır. Akyavaş, *"(....) insanlığın doğal dürtülerini, onların bunalımdan doğan çarpıtmalarını vurgulayarak ortaya koyar; ama bunları hiç bir zaman (....)izleyicilerin kendi doğal arzuları hakkında suçluluk duygusuna yol açacak şekilde kullanmaz."*(Madra,B; Dostoğlu,H.2000.s.47)



3.4. Resim:44. İcon, karışık teknik, 11x9,5, 1976

Bu dönem yaptığı 'Friendly Cities' resimleri minyatür mekan tasarımlarının ilk örnekleri olarak gösterilebilir (Resim:45). Bu resimlerdeki tasarımlar ile minyatür anlatımı arasında kesin benzerlikler göze çarpar. Resimlerde belli bir zaman ve mekan algılaması göremeyiz. Nesneler hem ayrıntılı olarak resmedilmiş hem de farklı açılardan gösterilmiştir. Bu seriden sonra yaptığı kale ve oda resimleri, doğu mitlerine dair sembolik anlatımı kendine has perspektif kullanımı ile sanatçının resimsel anlatısının kararlılığını ortaya koyar.



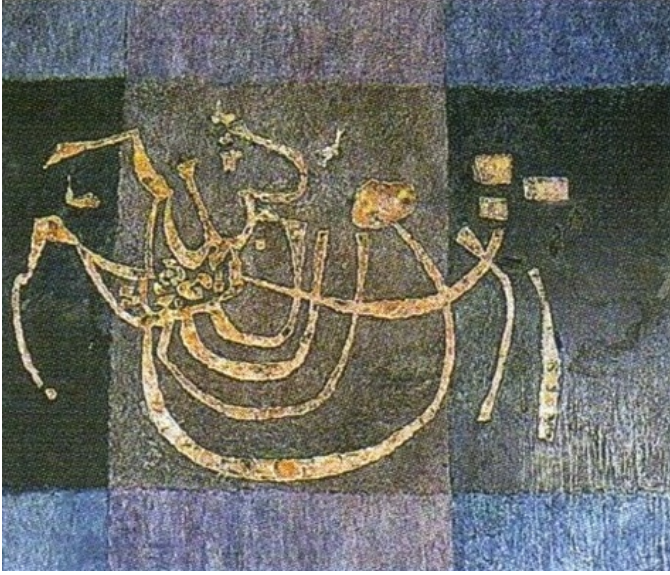
3.4. Resim: 45. Friendly Cities, 61x40, 1970 71.

Erol Akyavaş sanatı, Batı düşünce ve sanat geleneklerini bütünüyle kendine has olanla sentezlemiş, ortaya İslam ve İslam'a bağlı kültür miraslarıyla bütünleşmiş, çağdaş bir anlayış ortaya koyar.

3.5. Erol Akyavaş Resmine Minyatür Etkisi

Erol Akyavaş resmi Batı resim geleneğine biçimsel olarak bağlıdır. Ama resimlerini oluşturan bilinç doğuludur. Akyavaş süregelen Oryantalist söylemi tersyüz etmiştir. O Batılının tanımladığı Doğu'yu değil, Batı kültürünü özümsemiş bir doğulunun kendi algılamalarını oluşturmuştur.

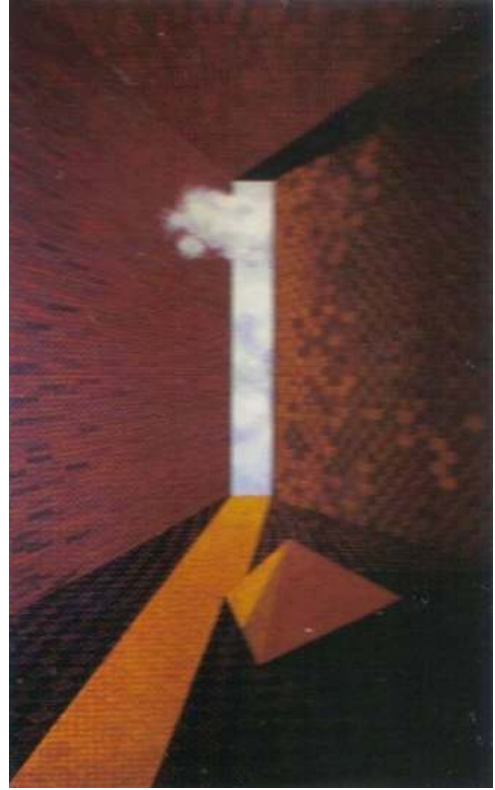
1970'lerle İslami kaynakları soyutlayarak kendine özgü anlatım yollarını geliştirmeye başlar. İslam inancının oluşturduğu imgeleri kullanarak resimlerinde tinsel bir dil yaratır. Bunu yaparken bu İslami imgeleri evrensel sembollerle karşılaştırır, yan yana kullanır. Genel olarak resimsel anlatısı birçok veriyi kullanarak oluşturmuştur. Öncelikle Batı resim algılamasına çok şey borçludur. Kübizm, sürrealist, metafizik, soyut ekspresyonist, pop art, yeni gerçekçilik resim dillerine hakimdir. Başlangıçta bu akımlardan yararlanarak oluşturduğu resimsel dil kendi içinde tutarlı bir anlatım ortaya koymuştur. 1960'lı yıllara girmeden İslam kaligrafisinden etkilenecek kurduğu kompozisyonlarla, genç yaşta kendinden söz ettirmeyi bilmiştir. Bu resimler (Resim:46) 70'li yıllarda kararlılıkla izleyeceği resimsel anlatısının erken habercileridir.



3.5. Resim:46. Tual üzerine yağlı boya

Batı resim mantığının yanında resimsel algının temelinde tasavvuf vardır. Ama sadece İslam estetiğinin olduğu bir biçimsel algıdan ziyade, İslam düşüncesini bir metafora dönüştürerek, bu düşünce biçimini yeniden değerlendirmiştir. Batı'da eğitim görmüş bir sanatçının üç asır boyunca görmezden gelinen kültürel verileri kullanması ve bunu batı sanat dünyasının Şarkiyatçı düşüncelerine rağmen geliştirmesi üzerinde durulması gereken önemli bir ayrıntıdır. Erol Akyavaş tasavvufa yakın olan bir aileden gelir. Dedesi Merdivenköy Tekkesi şeyhi idi; ayrıca tasavvuf üzerine araştırmaları olan Abdülkadir Gölpınarlı'yla akraba oldukları bilinmektedir (Alakuş,A.O.1997). Gençliğinde ailesinin dinsel tavırlarına asi bir duruş sergilemiştir. Avrupa ve Amerika'da ise karşıt bir tavır alır. Böyle bir tavrın gerçekleştirilmesi, sadece muhalif olma ile açıklanamaz. Akyavaş Batı'da aldığı eğitimle, batı anlatısını çözmüştür. Batı algısının devamlı gelenekle hesaplaşma üzerine kurulduğunu fark

etmiştir. Kendisi bir batılı olmadığından gelenekle ilgili hesaplaşmaları yüzeysel kalacaktı. Ama aldığı eğitim, ret etmekten ziyade eklemlenmeyi ön görüyordu. Bu durum Erol Akyavaş'ın kendi geleneğine yönlendirmiştir.



3.5.Resim.47: Tual üzerine akrilik, 220x146

Bunun yanında Batı'nın Doğu'ya yönelik tavrı her zaman kendisini rahatsız etmiştir. Bunu yaptığı çok az sayıdaki röportajında belirtir (Madra,B; Dostoğlu,H.2000. s.69/92; s. 99/102). Bu

durum kendi kimliğine yönelik tanımlamalarını değiştirir. 70’li ve 80’li yıllarda yaptığı oda, kale, iç mekan resimleri bu algılamının görselleştirilmesidir. (Resim:47)

Erol Akyavaş Kafka ile kendisini özdeşleştirir. Bu resimler ile Kafka romanları arasında yakın bağlar vardır. Kafka yaşadığı dönemde ve coğrafyada tamamen yabancı olarak algılanır. Bu durum yapıtlarının alt yapısını oluşturur. Kafka romanlarında işlenen her karakter yersiz-yurtsuzdur. Kendisine ait bir yeri yoktur. Karakter hangi konumda olursa olsun göçebedir. Karakterlerin amaçları yaşayabilecekleri bir alan bulmaktır. Konaklanan yer, geçici bir alan olsa bile, karakterler için hayati öneme sahiptir. Bunun yanında ulaşılmak istenen bir yer vardır. Ama ne o yere ulaşılır ne de konaklanan yere sahip olunur. Bu yüzden mağaraya benzer yapılar kurulur. Ama bu korunaklı yapılarda her an ele geçirilecek korkusu güdölür ve bu yapılar parçalanmaya, yok olamaya mahkumdur (Resim:48)

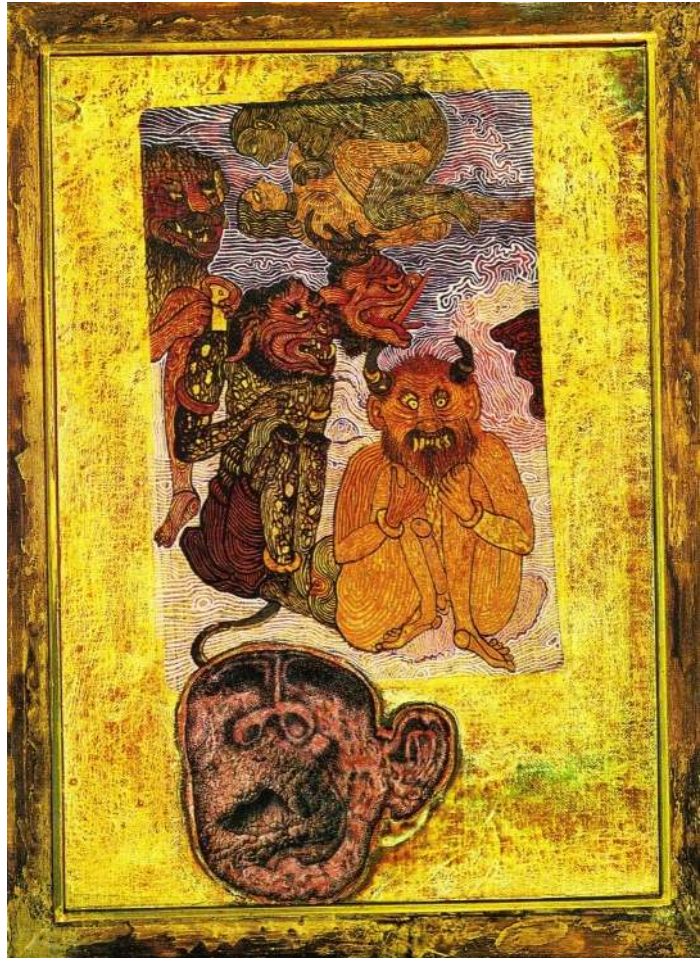
Erol Akyavaş bu resimlerindeki anlatımı, Batı anlatısının oluşturduğu gerçeklikten bağımsız olamayan Doğulunun, bir duruş geliştirme çabasıdır. Akyavaş’ın 60’lı 70’li yıllardaki çalışmalarında Doğu ve Batı algılamaları devamlı çatışma halindedir. Bu dönem resimlerinde Doğuya ve Batıya ait birçok sembol kullanılır. Bu durum Akyavaş’ın hem Batı’nın hem de Doğu’nun kendi tarihsel süreçleri ile de hesaplaştığını gösterir. Bu resimlerde kullanılan kaleler, taş tuğlalar, ortaçağa ait figürler, piramitler ve labirentler Doğu-Batı tasavvurlarına ait sembollerdir.



3.5. Resim:48. Kafka'nın evi. Kağıt üzerine akrilik, 100x75.1974

Tabi bu hesaplaşma süreci ile Erol Akyavaş'ın tasavvufa olan ilgisinin aynı dönemlere denk gelmesi bir tesadüf değildir. 1971 yılında İranlı İslam düşünürü, mutasavvıf, Şebüsteri'nin Gülşen-i Raz adlı kitabı okumasıyla kendi kültürüne ait algılamalarla hesaplaşma süreci başlar. Bu ilginin başlama nedeni olarak;

“Başladığı noktadan itibaren dönüp duran bu devran binlerce şekle bürünüp, görünmekte. Her noktadan bir dönüş başlamakta yine o noktada bitmekte. Merkezde o, dönende.” alıntısını yaparak, “(....) devamlı oluş içerisinde olan zamanda sonsuz devrana kapıldığının bilincine (....)” vardığını belirtir (Madra,B; Dostoğlu,H.2000.s. 61).



3.5. Resim.49: Cinler, ahşap üzerine akrilik,1979

Bu açıklama özellikle kale ve piramit resimlerinde, Akyavaş'ın kendine ait bir zaman-mekan algılaması oluşturmaya çalışmasının nedeni olarak gösterilebilir. Akyavaş'ın bu algılama çabası, minyatür uzam-zaman algısına yakın bir duruş sergiler. Bu resimlerle birlikte sanatçı kendine has bir perspektifte karar kılar. Bu dönemle beraber Akyavaş anlatısı oluşur. Bu anlatı ne batıyı dışlar, ne de doğuyu. İki farklı dünyaya içkin çalışmalar ortaya çıkar. 1979-80 yıllarına ait 'cinler' dizisi bunun iyi örneklerindendir (Resim.49). Bu resimlerde sanatçı, orta Asya'da Türklere ait olan ve Osmanlı zamanında saz üslubu olarak adlandırılan Mehmet Siyah Kalem resimleriyle yakından ilgilendiğini gösterir. Akyavaş bu kültürel imgeleri kullanarak çağdaş bir yorum geliştirir. Bu imgeler doğunun bilinçaltı resim geleneğinin devamı niteliğindedir.

1970'lerin sonuna doğru yapılan çalışmalarda minyatürle olan ilişki belirleyici bir unsura dönüşür.

“Minyatür sanatının gerçeklikten uzak, stilizasyona yatkın doğası, stilizasyonun soyutlamaya doğru bir adım oluşturması, sürrealizmden etkilenen ve mimar olarak yapı planlarına geometrik biçimlere ve bu biçimleri iki boyutlu olarak aktarmaya alışkın olan sanatçıya yakın gelmiştir.” (Madra,B; Dostoğlu,H.2000.s. 62).



3.5. Resim. 50: kağıt üzerine akrilik, 40,5x30,5. 1980 civarı

Bu dönem resimleri minyatürün yeniden yorumlanmasıdır. Doğu anlatıları ile hesaplaşma bilincini her zaman koruyan Akyavaş, en çok Osmanlı minyatürüne ilgi duyar. Bunda topografik resim geleneğini oluşturan Matrakçı Nasuh'un etkisi büyüktür. Şehir manzaralarını kendine has bir şekilde yorumlayan Matrakçı'nın mimari planları öne çıkarması, (karş.Resim:26) aynı zamanda mimar olan Akyavaş'ı etkiler. Matrakçı'nın titiz işçiliği ve stilize edilmiş gerçekçiliği Akyavaş'ta çizgisel bir gerçeklikle karşılığını bulur (Resim.50-51).



3.5. Resim. 51: The Past of the Fallen, kağıt üzerine akrilik, 61,5x79 cm, 1984

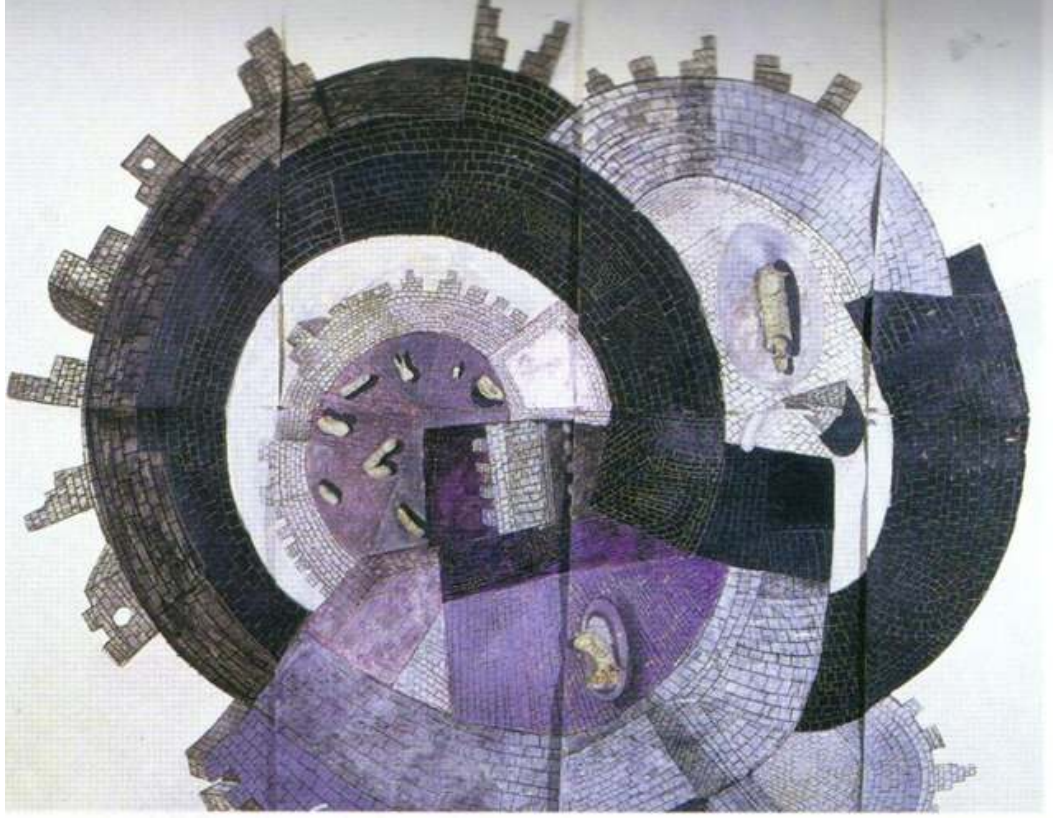
Matrakçı'nın kuşbakışı bir perspektifle resimlediği kale, gemi, mimari yapılar gibi nesneleri ve peyzaj algılamasını Akyavaş kendine has şekilde, kendine yönelik sembolleri kullanarak, yeniden tasarlar, biçimlendirir. Akyavaş, bu resimlerin birçoğunda kale benzeri yapıları ve manzaraları farklı kurgulamıştır. Kale ve manzara aynı uzamama bağlı bir şekilde resmedilir. Resimde kuşbakışı kullanılır. Ama Matrakçı gibi belli bir derinliği barındıran algılama bulunmaz. Resimlerin genelinde sarmal motifler kullanılır. Bu sarmal motifler labirent benzeri yapılardır (Resim. 52-53).



3.5. Resim. 52: Tual üzerine akrilik, 60x50, 1980

Akyavaş bu sarmal, labirent vari biçimleri 60'lar sonundan itibaren yaptığı her resimde bir şekilde kullanmıştır. Mart 1997'de Murat Germenle yaptığı söyleşide Labirenti bir metafor olarak kullandığını belirtir. Ona göre bu metaforun ne olduğu labirentin içinde saklıdır;

“Burada labirentten kast edilen, hepimizin varmak istediği bir nokta var, oraya varmak için bir yoldan geçiyoruz. Bu yolların her birinde sık sık kavşaklar var. Muhakkak bir karar veriyoruz bu kavşaklarda. Bunların hepsinde doğru karar verdiğimiz zaman, ne ise o doğru karar, o noktaya varılıyor. Bunu da en iyi, üç boyutlu ve grafik bir şekilde anlatan şekil labirent oluyor.” (Madra,B; Dostoğlu,H.2000.s. 120-121).

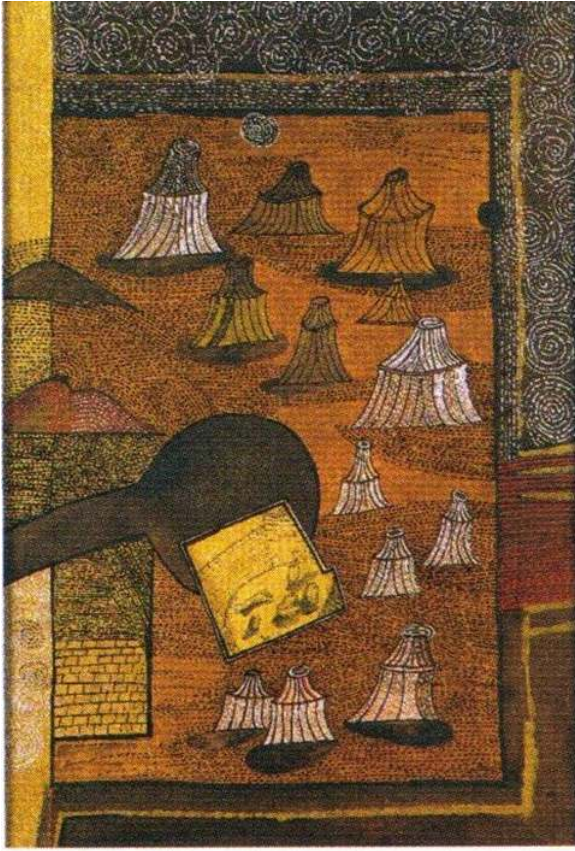


3.5. Resim. 53: Kalenin Düşüşü, tuale marufle kağıt üzerine karışık teknik, 246x388,1981-82

Akyavaş tasavvufî bir dünya görüşünün bu metaforla anlatılmasını daha uygun görmüştür. Ona göre bütün kavşaklardaki, yollar tarikattır. Tarikatın anlamı yol demektir. İlerlenecek yol bir amacı zorunlu kılar. Yolların farklı olduğunu vurgulayan sanatçı, varılacak yerin aynı olduğunu belirtir. (Madra,B; Dostoğlu,H.2000).

Kale ve manzara kompozisyonlarının yanında Matrakçı'nın Süleymannâme yazmasında bulunan ordugah resimlerine göndermede bulunan çalışmaları, minyatürle

kurduğu ilişkiye görsel olarak en yakın çalışmalar olarak incelenebilir (Resim. 52) . Süleymannâme yazmasındaki Budin minyatüründe kullanılan çadır motiflerinden ve geometrik düzen anlayışından (karş. Resim.27) etkilenen sanatçı kendine has olan geometrik gelerle mekanını oluşturur. Sezen Tansuğ, Akyavaş'ın, geometrik geleri bir tür mekan oluşurmaya yönelterek, sıradan bir geometrik soyutlama anlayışından sıyrıldığını belirtir. Tansuğa göre; Akyavaş, “(...) geometrik mekan örgüsünü aşarak daha serbest ve motif çeşitlemesine elverişli bir mekan boşluğu (...)” oluşturmuştur (Tansuğ,S. 1995. s.76). Bu mekan boşluğu yüzeysel bir anlatımla resmedilmiştir.



3.5. Resim. 54: Güzergah, kağıt üzerine akrilik,68x55, 1981

Ama Akyavaş boşluk kavramını motif çeşitlemeleriyle tasarlayarak, yüzeysel olan resmi içerik olarak zenginleştirmiştir. Resim sadece matrakçıya ait tasarımların yeniden yorumlanması değil, minyatüründe yeniden yorumlanmasıdır. Resmi minyatür mantığıyla bir çerçeve içerisinde tasarlamıştır. Minyatür de bu çerçeveleme değişik motiflerinde kullanılmasını sağlamıştır. Akyavaş burada minyatüre ait motifleri kullanmaktansa, kendi sembollerini tercih etmiştir. Bir sürü labirent benzeri sarmallar ve tuğla çizimleri kullanılmıştır. Resim yüzeyseldir am, anlatım olanaklarının kullanılması oldukça zengindir. Akyavaş böylece geleneği yorumlayan kendi anlatısını oluşturur.



3.5. Resim.55: Zaferin İhtişamı, tual üzerine karışık teknik, 266x366, 19

Batı perspektif anlayışına yatkın olan Akyavaş geleneğe yönelir. Tek bakış açısına bağlı matematiksel perspektifi reddedip, döngüsel perspektifi tercih eder. Akyavaş'ın bu tercihinin sebebi; resmin yüzeysel olmasına rağmen, inanılmaz bir çeşitlilikle kendi dünyasını oluşturmaya çalışmasıdır.

Minyatür yorumlamaları sadece Matrakçı ile sınırlı değildir. Minyatürü, genel olarak, geleneksel bir görsel veri olarak kullanır. *“Minyatür ’ün boyutlarının defalarca üstüne çıkarak büyük tualler kullanır, minyatür sanatına ait desenleri kimi zaman büyütür, kendi kalıbından çıkararak uyarlar ve onlara doku kazandırır, kimi zamanda resmine adeta bir kolaj gibi ekler.”* (Madra,B; Dostoğlu,H.2000.s. 62).

BÖLÜM V

SONUÇ

17. Yüzyıldan sonra oluşan Batı hayranlığı, geleneksel verilerin kademeli bir süreçle önemini yitirmesine neden olur. Bu dönemle birlikte oluşan yenilikçi düşünceler, geleneksel yaşamı sürdüren halkla, batı eğitimi alan aydın kesim arasında ötekileştirme durumunu gündeme getirir. Cumhuriyetin ilanı ile ulaşılmak istenen uygar medeniyet arzusu, Cumhuriyet rejimine karşıt oluşturan İslam algılama biçiminin reddini zorunlu kılar. İslamiyetin sosyal hayat üzerine temellenen dinsel yapısı, geleneksel algılama biçimleriyle kuvvetli bir düşünce yapısı oluşturmuştur. Bu sebeple İslam algılama biçiminin reddi, geleneğe dair olan birçok verinin de tasnif edilmesine neden olur.

Cumhuriyetin ilanından sonra, Batı hayranlığı bir amaca dönüşür. Batı medeniyetlerinden alınan birçok örnek, kültürel veriler dikkate alınmadan kullanılmaya çalışılır. Devlet sisteminin dönüştürüldüğü halde, halkın dönüşüm süreci sağlanamadığından, alınan örnekler, toplumda amaç edilen uygarlaşma sürecini gerçekleştirememiştir. Halkın dönüştürülememesi aynı zamanda yönetim ile halk arasında algılama farklarına neden olmuştur. Bu durumun yanında birçok farklı kültürden oluşan Türkiye, ulusal bir anlayış geliştirmeye çalışırken, kendi içerisindeki kültürlerin dinamiklerinden yararlanamaması, ekonomik-sosyal-siyasal anlaşmazlıklara zemin hazırlamıştır. Bu anlaşmazlıkların getirisi, ortak bir söylem oluşturamadığından, her alanda farklı ve birbirine karşıt oluşumların ortaya çıkmasıdır. Bu durum kendimize dair bir algılama gerçekleştirmekten ziyade, farklı algılamalara ve dolayısıyla yönlendirilmelere maruz kalmamızla sonuçlanmıştır.

Batı uygarlıkları, oluşturdukları anlatılarda, gelenekle hesaplaşmayı gerekli görür. Geleneğin yadsınması ya da geleneğe ait olan düşünce biçimlerini dikkate alarak ileriye

dönük yapılan atılımlar, Batı anlatısının kendi içinde tutarlı düşünce biçimleri oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu tutarlı düşünce biçimleri, Batı'nın birçok alanda diğer toplumlardan üstün konuma gelmesiyle sonuçlanmıştır. Bunun yanında Batı kendine yönelik bu tanımlamayı yaparken, Doğu'yu ötekileştirmiştir. Öteki olan Doğu ise tutarlı sistemler oluşturamadığından, kendisi hakkında yapılan yorumlara bir antitez geliştirememiştir.

Bu açıklamalar ışığında Batı medeniyet düzeyine çıkmak isteyen ülkemiz gibi Doğu toplumları, Batı'dan aldıkları bilinci, yapı olarak kullanamadıklarından, kendilerine dair çağdaş algılama biçimleri oluşturamamışlardır. Batı'nın her alandaki üstünlüğü bu toplumların Batı'ya olan bağımlılıklarını arttırmıştır. Bu durum özgün kültürel veriler oluşmasını engellemiş, hatta geleneğe dair bilinen bilgilerin Batı'nın bu toplumlara öğrettikleriyle değerlendirilmesine yol açmıştır.

Osmanlı dönemi ile başlayan ve Cumhuriyet döneminde devam eden, Batı tarzında sanat üretme süreci, başlangıçta geleneği reddeden bir tavır sergiler. 1950'lerde oluşan milli bilince yönelik algılamaların gelişmesi, geleneği tekrar gündeme getirmiştir. Ama bu bir hesaplaşma sürecinden ziyade moda tarzı bir biçimlendirmeye yol açmıştır. Artık resimde geleneksel motifler süsleme gibi kullanılmaya başlanmıştır. Bu durum gelenek anlatılarının daha karmaşık bir bilgi olmasına neden olmuştur.

Geleneği değerlendirme açımız Avrupai olduğundan, önemli bir resimsel süreç olan minyatür günümüze kadar, sadece Fars sanatından etkilenecek oluşan saray sanatının bir yorumu olarak görülmüştür. Araştırmamız da minyatürün, Orta Asya, Çin, Mısır, Part gibi kökenleri ilkçağa dayanan uygarlıkların resimsel anlatımlarının bir devamı olduğu savunulmuştur. Var olduğu geniş coğrafyada, minyatür, kullanıldığı toplumlara yönelik önemli tarihsel verileri barındırmıştır. Bulduğumuz coğrafya da oluşan Osmanlı minyatürü, özellikle Çin ve Orta Asya üsluplarından etkilense de Abbasi-Selçuklu algılamalarının

kökenini oluşturan İslam estetiğinin farklı bir yorumudur. Fars resim anlatılarından farklılaşan Osmanlı minyatürü, idealleştirilen anlatımlardan ziyade, gerçekliğe yaslanan sembolik anlatımlar üzerine inşa edilmiştir.

İslam estetiğine dayanan Osmanlı minyatürü sadece saray sanatının türlerinden değildir. Osmanlı minyatürü, çarşı ressamı, bu ressamlar dahilinde gelişen Anadolu resmi ve Osmanlıya bağlı eyaletlerin kendilerine has anlatımlarıyla yoğurdukları Eyalet Minyatür resimsel anlatımlarını da kapsamaktadır. Bu tarihsel gerçek minyatürün sadece elite hizmet eden bir resimsel üslup olmadığına kanıtıdır.

İslam estetiğine dayanan minyatür, birçok toplumun kültürel verilerini içerir. Örneğin figür çizimleri, İran, Çin ve Mısır sanat algılamalarına dayandırılabilir. Manzaranın belli bir süsleme aracı olarak kullanılması Çin ve İran peyzaj anlatımlarının farklı yorumlamaları olarak okunabilir. Osmanlı minyatürlerinde dinsel içerikli resimlerin olması, bünyesinde bulunan birçok tassavvuf akımının etkilerinin sonucudur. Bu resimler öncelikle var olan gerçekle ilgilenir. Bu resimler güçlü tarihsel belgelerdir. Hangi dönemde yapılmışlarsa, bağlı oldukları dönemin sosyal-ekonomik- siyasal algılamalarını içerirler.

Osmanlı minyatürü İslam estetiğinin anlatımları üzerine yükselir. Mekan tasarımları görünen gerçekten ziyade aşkınlaşmış gerçekliğe göre şekillenir. Bu resimlerde nesnenin görülen biçimlerinin çizilmesinden ziyade, var olan nesnenin her açıdan resmedilmesi amaçlanmıştır. Nesne özneye bağlı bir algılamadan çok, öznenin bağımsız bir gerçeklik olarak ele alınır. Tabi bu durum nesnenin öznenin bağımsız var olduğu algılamasının getirisi. Bu resimlerde belli bir zaman-mekân tasarımı söz konusu değildir. İnancın getirisi olan zamanın süreksizliği, mekânın yüzeysel ve farklı perspektiflerle algılanmasını sağlamıştır. Bu mekan tasarımları, inanca dair algılamaların özünü verir. Bu algılama nesnenin öznenin bağımsız olduğu ve nesnenin tinsel bir imgeleştirilmeyle tasavvur

edilmesine yol açmıştır. Bu resimlerde nesne görülen gerçeklikten ziyade sezgisel olarak algılanabilir.

Bu resimlerin ayrıca kitaplara ya da tek sayfa gibi küçük boyutlarda resimlenmesi, matematiksel perspektifin gelimini engellemiştir. Resim yazı ile bir okunacak şekilde tasarlanmıştır. Bu yüzden resim yazının tamamlayıcısı olarak algılanmıştır. Böyle bir algılama biçimi minyatür resimlerinin, hangi mantıkla yapılırsa yapılsın, sembolik bir anlatımla var olmasını sağlamıştır.

Batı düşüncesi, Doğu tasavvurlarını belli kalıplar dahilinde değerlendirmiştir. Batı anlatısı, sanatı, klasik olarak nitelendirdiği uygarlıkların estetik edimleri olarak değerlendirir. Klasik olmayan algılamaları ise ilkel ve arkaik olarak değerlendirir. Ruh bilim disiplinine bağlı olan Worringer soyutlama ve özdeşleyim kavramlarını inceleyerek, soyutlamayı Doğu'ya mal etmiştir. Bu resimsel soyutlamaları, algılanamayan evren karşısında duyulan güvensizlikle oluşmuş, geometrik algılamaların getirisi olarak tanımlamıştır. Bu ve buna benzer Doğu sanatı üzerine yapılan tanımlamalar bizim için yeterli olmayan görüşlerdir. Doğu anlatısı farklı kültürlerin oluşumuyla var olan ve bu kültürlerin dinsel, dilsel, ırksal vb. etmenlere göre şekillenen algılamalarının bütünüdür. Tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Bedri Karayağmurlar, 'Sanatsal Yaratıcılıkta Soyutlama Ve Günümüz Sanatındaki Yeri' isimli doktora tezinde Worringer'i örnekleyerek Batı'nın Doğu algılamasını eleştirmiştir. Bu düşünme biçimi Karayağmurlar'ın kendi hocaları tarafından ağır eleştirilere maruz kalmasına neden olmuştur. Bu olay Batı anlatılarını esas alan anlayışların getirileridir. Bu olay uzun yıllar kendimize has bir anlatının oluşturulamaması hususunda iyi bir örnektir.

Batı'da resimsel anlatısını oluşturan Erol Akyavaş, geleneğe dair verileri kullanarak, çağdaş anlamda kendine has algılamalar gerçekleştirmiştir. Öncelikle geleneğe dair değerlere karşı çıkmıştır. Modern algılamaların getirisi olan gelenekle hesaplaşma mantığını iyi

kavrayan Akyavaş, bu algılamayı kendi kültürel verileri için yapmıştır. Bu hesaplaşma sürecinde oluşan sanatsal anlatım öncelikle Batı’da değer görmüştür. Ülkemizde ise 80’li yıllardan sonra, Batı’nın Akyavaş’ı önemsemesiyle, dikkati çekmiştir.

Akyavaş öncelikle Batı resim geleneğinde oluşan, Taşizm, Kübizm, Sürrealizm, Pop Art, Yeni Gerçekçilik gibi sanatsal anlatımlarla ilgilenmiştir. Bu dönemlerde ortaya konan çalışmalar, Batı algılamaların etrafında gelişse de, kendi içlerinde bütünlük oluştururlar. 60’lar ile kaligrafiden yararlanarak oluşturduğu kompozisyonlar, 70’ler ve 80’lerde oluşacak İslam estetiğine yaslanan resimsel anlatıların habercileridir. 70’li yıllarda kendi tasavvurlarında Batı ve Doğu anlatılarının birbiriyle çatışması sanatçının aynı anda farklı konularda resimsel anlatımlar oluşturmaya neden olur. Akyavaş bu verimli buhran dönemini, geleneksel verilerin görselleştiği ama çağdaş biçimle yoğrulmuş kendine has bir resimsel anlatı oluşturarak aşmıştır.

Araştırmamızda incelenen, geleneğe dair bir veri olan minyatürün mekânsal tasarımlarının çağdaş bir sanatçı olan Erol Akyavaş resmine etkisinin olup olmadığıdır. Minyatür resminin mekânsal tasarımlarının, tarihsel süreç ve bu tarihsel süreçte oluşan farklı felsefi-sosyal algılamaların tanımı yapılmaya çalışılmıştır. Bu algılamaların çağdaş sanat pratiklerince nasıl kullanıldığı, Erol Akyavaş örnek alınarak incelenmiştir. Bu incelemeler sonucunda, sadece Batı anlatılarının örnek alınmasının yeterli olamayacağını savunuyoruz. Çağdaş bir algılama gerçekleştirmek istiyorsak, öncelikle gelenekle ilgili her disiplinin tekrar ele alınarak yeniden yorumlanması gerekmektedir. Çünkü modern anlamda bir algılama gelenekle bir hesaplaşmayı gerekli kılmaktadır. Burada savunulabilir olan, geleneğin kabulü değildir. Ortaya atılan her düşünce ya geleneğin reddine ya da gelenekten yola çıkarak yeni anlatıların oluşumuna yönelik olmalıdır.

KAYNAKÇA:

ANAR, İ.O.(2010), Puslu Kıtalar Atlası, İstanbul: İletişim Yayınları

_____, İ.O., Suskunlar, İstanbul: İletişim Yayınları

AND,M. (2007), Minyatürlerle Osmanlı – İslam Mitologyası,İstanbul:YKY

_____,M (1974), Oyun ve Büyü. Türk kültüründe oyun kavramı.(I.Baskı.) İstanbul: İş Bankası
Kültür Yayınları:144

ARIK,R. (1988), Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, Ankara: Kültür Ve Turizm
Bakanlığı Yayınları:947

ARSLAN,N. – RONA,Z. (1997), Erol Akyavaş, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, I.cilt,
İstanbul:YEM Yayın, İstanbul.

BAĞCI,S.- ÇAĞMAN,F. - RENDA,G. – TANINDI,Z. (2006), Osmanlı Resim Sanatı.
(1.Baskı). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları

CEVİZCİ, A. (2000). Felsefe Sözlüğü,İstanbul:Paradigma.

CHENG, F. (2006). Boşluk ve doluluk, Çin Resim Sanatının anlatım biçimi. (K. ÖZSEZGİN,
Çev:). Ankara: İmge Yayınevi,(Orjinal çalışma basım tarihi 1979).

ERGÜVEN, M. (2001). Gölgenin ucunda. (1. Basım). İstanbul: Sel Yayıncılık

_____, M. (1998). Görmece. (1. Basım). İstanbul: Metis Yayınları

_____, M (2002). Yorumla doğru (2. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

DEMİRLİ,E. (2009). İslam Metafiziğinde Tanrı ve İnsan. (1.Basım) İstanbul: Kabalcı
Yayınevi.

DOSTOĞLU, Haldun., MADRA, Beral., (2000), Erol Akyavaş, İstanbul Bilgi Üniversitesi
Yayınları, İstanbul.

DUBEN,İ. (2007). Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950. (1.Basım). İstanbul: İstanbul Bilgi
Üniversitesi Yayınları:160

GOMBRİCH,E.H. (1992). Sanat ve yanılsama. (A.Cemal,Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi.
(Orjinal çalışma basım tarihi: 1959)

_____,E.H. Sanatın. (5. Baskı). (E-Ö. Erduran,Çev.).İstanbul: Remzi Kitapevi. (Orjinal çalışma basım tarihi: 1950)

GRABAR, O. (2010). İslam sanatının oluşumu. (4. Baskı) (N.YAVUZ, Çev.). İstanbul: Kanat Kitap. (Orjinal çalışma basım tarihi: 1973)

GUENON,R. (2010). Doğu ve Batı.(2.Basım).(F.Arslan,Çev.).İstanbul: Hece Yayınları.

GÜÇLÜ,A. UZUN,E. UZUN,S. YOLSAL,Ü.H. 2008. Felsefe sözlüğü (3. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları,

İNAL, G. 1995. Türk minyatür sanatı (Başlangıcından Osmanlılara kadar) . Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını:63

İPŞİROĞLU,M.Ş. (1973), İslam’da Resim, Türkiye İş Bankası Yayınlar, İstanbul.

_____, M.Ş. (2005), İslam’da Resim Yasağı ve Sonuçları, YKY, İstanbul.

_____, M.Ş. (2004), Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem, YKY, İstanbul

_____, M.Ş. –EYUBOĞLU,S. (1972). Avrupa Resminde gerçek duygusu (3. Basım). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları: 521

JARDİNE,L.-BROTON,J.(2006). Rönesans Sanatı ve siyaset. (F-T,Tayanç,Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi:2000)

KAHRAMAN,B.H. (2008). Beyazlar kirli.(2.Basım). İstanbul: Gora Kitaplığı

_____,B.H. (2009). Post-Entelektüel dönem ve edebiyat. (1.Basım). İstanbul: Gora Kitaplığı

_____,B.H. (2007). Postmodernite ile Modernite arasında Türkiye. (2.Basım). İstanbul: Gora Kitaplığı

_____, B.H. 2005. Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri... (3. Basım). İstanbul: Agora Kitaplığı.

KARASAR,N. (2009). Bilimsel Araştırma Yöntemi. (19.Basım). Ankara: Nobel Yayın.

KÜHNEL, Ernst. (1952), Doğu İslam memleketlerinde minyatür. (S. K. Yetkin, M. Özgü, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi

LEPPERT, Richard. (2002), Sanatta Anlamların Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi, Ayrıntı yayınları, İstanbul.

MAHİR, Banu. (2005), Osmanlı Minyatür Sanatı, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

MORAN, B. 1988. Edebiyat kuramları ve eleştiri (6. Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi.

PAMUK, Orhan. (2003), Benim Adım Kırmızı, İletişim Yayınları, I. Baskı, İstanbul.

PANOFSKY, Erwin. (1995), İkonografi ve İkonoloji- Renaissance Sanatının İncelenmesine Giriş, (E. Akyürek,Çev). İstanbul: Afa Yayınları

RENDAG.,G.(1997).Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, Cilt 2, İstanbul: Yem yayın,

SAİD,E.W. (2010). Şarkiyatçılık; Batı'nın şark anlayışı. (B. Ülner, Çev.). (5. Basım). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi:1978, gözden geçirilmiş basım tarihi: 1995)

TANINDI, Z. (1996). Türk minyatür sanatı. Ankara: Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları

TANSUĞ,S. (1999). Çağdaş Türk Sanatı. (5.Basım). İstanbul: Remzi Kitapevi.

_____,S. (1997).Gelenek ışığında çağdaş sanat. İstanbul: İz Yayıncılık

_____,S. (1983). Karşıtı aramak: Sanat Tarihi yazıları. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları

_____, S. (2006). Resim Sanatının Tarihi. (6. Basım).İstanbul: Remzi Kitapevi.

_____,S. (1995). Türk Resminde yeni dönem (4. Basım). İstanbul: Remzi Kitapevi.

_____,S. (1997). Çağdaş Türk Sanatına temel yaklaşımlar.(1.Basım). Bilgi Yayınevi.

ULUÇ, L. (2006). Türkmen valiler şirazlı ustalar osmanlı okurlar, XVI. Yüzyıl şiraz elyazmaları. (1. Baskı) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

WORRİNGER, W. (1995). Soyutlama ve özdeşleşim. (İ. Tunalı, Çev). İstanbul: Remzi kitapevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1908)

YETKİN, Suut Kemal.(1984), İslam Ülkelerinde Sanat, Cem Yayınevi, İstanbul

TEZLER:

ALAKUŞ, A.O.(1997). Kaligrafinin modern Türk resmine etkisi sürecinde Erol Akyavaş, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

ATAOĞLU, N.C. (2009). Çağdaş mimaride bir antitez: Sirkülasyon. (Yayınlanmamış Doktora Tezi.). Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık A.B.D.

ATAMAN, Işıltan. (2007), Bir Yorumlama Yöntemi Olarak Hermeneutik: Erol Akyavaş Üzerine İnceleme, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

BAKKAL, Hülya. (2007), Mekansal Belleğin Sanat Yapıtında Kullanılması, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Marmara Üniversitesi G.S.E. Heykel Anasanat Dalı

BAL, A. A.(2009), Doğu mistisizmi ve estetik anlayışının resim sanatına uygulanması üzerine kuramsal bir çözümleme, (Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi). D.E.Ü. G.S. E. Resim Anasanat Dalı

BÜYÜKÇELEN, C. (2007). Algı yanılsamalarının mekan tasarımına etkisi. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

DURU, Ergun. (1994), Çağdaş Resim Süreci İçindeki Minyatürün Temel Yapısı ve Yeri. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı.

ELMAS, Hüseyin.(1998), Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri, (Yayınlanmamış Doktora Tezi.) Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitimi Anabilim Dalı

_____, H. (1994), Nakkaş Osman Ve Levni'ye Ait Surname Minyatürlerinin Kompozisyon Ve Renk Açısından İncelenmesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitimi Anabilim Dalı

İLYASOĞLU, Ceren.(2006), Resim Sanatında Çizgi-Espas Etkileşimi Ve Yüzey Tasarımında Kullanımı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

KARAYAĞMURLAR, B. (1993). Sanatsal yaratıcılıkta soyutlama ve günümüz sanatındaki yeri. (Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi). D.E.U Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Programı

KINALI, Nadiye.(2006), 1960 Sonarsı Figüratif Resimde Mekân Sorunu, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitimi A.B.D

KONAK, R. Nakkaş osman minyatürlerinde kompozisyon düzeni ve sanatsal üretimler. (yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi). D.E.Ü. G.S. F Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü

ÖZTÜRK, Oya İnan. (2006), Geleneksel Türk Kültür ve Sanatının Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ŞAHİNOĞLU, Z. R. (1995) Osmanlı minyatürlerinde mekan (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim AnasanatDalı ,

ULUDAĞ, R. (2008). Türk resim sanatında hiyogroglif etkiler. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan G.S.F. Resim Anasanat Dalı

SÜRELİ YAYINLAR:

ADANIR, O. (1999). BaudrillardPostmodern bir düşünür değil. Doğu-Batı. 3. (9). ss. 127/134

ALATLI, A. (1998). “Doğu-Batı” içi boş bir tasnif. Doğu-Batı. 1. (2). ss. 97/100

ARMAĞAN, M. (1998). Hayali Dğu’dan hayali Batı’ya. Doğu-Batı. 1. (2). ss. 89/96

ASLIER, M. (2007). Üstat Mekmet Siyah Kalem. Cey Sanat. (16) s. 4/6

BURÇAK, B. (2006). 19. Yüzyılda Osmanlı entellektüeli ve bilimcilik. Doğu-Batı. 9. (35). ss. 49/60

CANSEVER, T. (1998). Doğu ve Batı kültürel ilişkiler tarihine bir bakış. Doğu-Batı. 1. (2). ss.159/172

CEYLAN, Y. (1998). Yirminci yüzyılın son çeyreğinde Müslümanların Hristiyan Dünyası karşısındaki tavırları. Doğu-Batı. 1. (2). ss. 101/112

ÇETİN, H. (2003-04). Gelenek ve değişim arasındakikriz: Türk modernleşmesi. Doğu-Batı. 7. (25). ss. 11/40

ÇİZGEN, G. (2007). Plastik sanatlarımızın kırılğanlığı. Artist. (76). ss. 42/46

_____,G. (2006). Doğu-Batı. Artist. (71). ss. 62/65

DURSUN, Ç. (2003-04). Türk-İslam sentezi ideolojisi öznesi. Doğu-Batı. 7. (25). ss. 59/83

ELMAS, H. (1995). Osmanlılarda Sürname ressamlığı. Türkiye’de Sanat. (19). ss. 46/51

ERZEN, J.N.(1995) , Erol Akyavaş, Ankara : Enlem 80 Çağdaş Türk Plastik Sanatları Yayın Dizisi,

GENCER, B. (2010). Osmanlı İslam yorumu. Doğu-Batı. 13. (54). ss. 61/99

GÖLE, N. (1998). Batı-dışı modernlik üzerine bir ilk desen. Doğu-Batı. 1. (2). ss.65/74

GÖREN, A.K. (1998). Doğu’da ve Batı’da insanı betimlemenin kısa bir öyküsü. 1. (2). ss. 125/158

- İHSANOĞLU, E. (2003-04). Modern Türkiye ve Osmanlı mirası. Doğu-Batı. 7. (25). ss.41/58
- İNALCIK, H. (1998). Türkiye ve Avrupa: dün bugün. Doğu-Batı. 1. (2). ss.13/36
- KAHRAMAN, H.B./ KEYMAN, E.F. (1998). Kemalizm, Oryantalizm ve Modernite. Doğu-Batı. 1. (2). ss.75/88
- KAHRAMAN, H.B. (1999). Türkiye’de kültürel söylem kurguları: kopuştan eklemlenmeye ve geleneksizliğin geleneği. Doğu-Batı. 3. (9). ss. 135/156
- KARAYAĞMURLAR, B.(2004). Günümüz Türkiye’sinde Sanat, Sanatta Değer ve Değerlendirme. Ünlem Sanat Dergisi. C.1. (5)ss.23/26
- _____,B. (2006).Sanatta Kavram, Sanatın Kavramsallaşması Ve Bir Bienal Girişimi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 8. Ulusal Sanat Sempozyumu.
- _____,B. Bilgi Çağı ve Sanat. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 4. Ulusal Sanat Sempozyumu.
- _____,B.(2004). Klasik Yunan Felsefesinde Sanat, Sanatçı ve Yaratıcılık. Buca Eğitim Fakültesi Dergisi. (16). ss. 77/81
- KILIÇBAY, M.A. (1998). Fakir akrabanın talihi. Doğu-Batı. 1. (2). ss. 57/64
- MAHÇUPYAN, E. (2006). Hangi entellektüel? Doğu-Batı. 9. (35). ss. 11/28
- _____,E. (1998). Doğu ve Batı: bir zihniyet gerilimi. Doğu-Batı. 1. (2). ss. 45/56
- _____,E. (1999). Ölüm döşegindeki Entellekt. Doğu-Batı. 3. (9). ss. 179/184
- MÜLAYİM, S. (1995). Çağdaş Türk resmine minyatür katkıları. Türkiye’de Sanat. (19). ss. 33/40
- ONBAŞI, F,G. (2003-04). ‘Geleneksel’ ve ‘Modern’: Sınırlar ve geçirgenlikler üzerine... Doğu-Batı. 7. (25). ss.83/100
- ÖZDERİN, S. (2006). ‘Figürative –Nonfigür’ Sanat felsefesinde estetik nesnenin eleştirisi, nesnenin eleştirisi ve sanat antolojisi. Artist. (71). ss. 46/52

- SAĞLAM, M. (1995). Resimde ‘mekan ve derinlik’ sorunları üzerine. Türkiye’de Sanat. (19). ss. 52/60
- SEZER, B. (1998). Doğu-Batı ayrımı. Doğu-Batı. 1. (2). ss. 37/46
- SHILS, E. (2003-04). Gelenek. Doğu-Batı. 7. (25). ss. 101/134
- SUBAŞI, N. (2003-04). Kültürel mirasın çeşitliliği ve seçicilik sorunu. Doğu-Batı. 7. (25). ss. 135/146
- TANYELİ, Y. (2007). Turuncu devrim. Artist. (76). ss. 46/49
- TÜRKÖNE, M. (1998). Batılılaştıramadıklarımız. Doğu-Batı. 1. (2). ss. 117/124
- ULUÇ, L. (2010). On altıncı yüzyılda Osmanlı-Safevi kültürel ilişkileri çerçevesinde nakkaşhanenin önemi. Doğu-Batı. 13. (54). ss. 23/60
- VURAL, M. (2003-04). Gelenek ve dinlerin aşkın birliği. Doğu-Batı. 7. (25). ss. 161/178
- YAVUZ, H. (1998). Batılılaşma değil, Oryantalistleşme. Doğu-Batı. 1. (2). ss. 113/116
- YILDIRIM, B. (2009). Nakkaş ve ressam. RH+ Art Magazine. (66). ss. 70/74

İNTERNET:

2 Mayıs 2010 http://tr.wikipedia.org/wiki/Mani_dini

KARAYAĞMURLAR, B.(29 Ağustos 2007), Sanatta Kavram, Sanatın Kavramsallaşması Ve Bir Bienal Girişimi, 22 Nisan 2011.

<http://karayagmurlaryazilar.blogspot.com/2007/08/sanatta-kavram.html>

KARAYAĞMURLAR, B. (29 Ağustos 2007), Günümüz Türkiye'sinde Sanat, Sanatta Değer ve Değerlendirme 22 Nisan 2011.

<http://karayagmurlaryazilar.blogspot.com/2007/08/deer-ve-deerlendirme.html>

KARAYAĞMURLAR, B. (29 Ağustos 2007), Bilgi Çağında Sanat- Bilim İlişkisi ve Yeni Sanatçı Kimliği, 22 Nisan 2011. <http://karayagmurlaryazilar.blogspot.com/2007/08/bilgi-anda-sanat.html>

EVKURAN, M. İnsan-Mekân İlişkilerinin Yazına Yansıması, 20 Nisan 2011.

<http://www.askinehali.com/sayi7/insan-mekan.htm>

Wikipedia, Özgür Ansiklopedi. Mani Dini. 02 Nisan 2011

http://tr.wikipedia.org/wiki/Mani_dini

Wikipedia, Özgür Ansiklopedi. Türk kültürü. 24 Mart 2011

http://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_k%C3%BClt%C3%BCr%C3%BC

Uygurlar 'da Kültür, Sanat ve Müzik. 21 Mart 2011

<http://www.turkculturanci.com/turkcu/turkcu-ogreti/uygurlar'da-kultur-sanat-ve-tip/msg56654/>

YERLİ, M. 2006. "Uygur Türklerinin İnanç Sistemlerinin Resim Sanatlarına Etkileri."

Eğitişim Dergisi. Sayı: 13. 18 Mart 20011. <http://www.egitirim.gen.tr/site/arsiv/47-13/209-uygur-resim.html>

BEKSAÇ, E. –MÜLAYİM, S. EMRE, A. 5 Dönemde Endülüs Sanatı. 12 Mayıs 2011.

<http://www.endulus.net/endulussanat/kultursanat.html>

<http://www.turkresmi.com/sag.htm>