

## KAVRAMSAL VE NESNEL BAĞLAMDA SANAT ESERİNDE “BOŞLUK” UNSURU: HIÇLIĞIN NESNEDEN HAREKETLE TEZAHÜRÜ



### THE MANNER OF NON-THING FROM THE OBJECT: IN CONCEPTUAL AND OBJECTIVE CONTEXT THE ELEMENT OF “VOID” IN A WORK OF ART

Yunus ASLAN\*

#### ÖZ

Sanat daima farklı okumalara açık, büyük oranda belirsizliğe sahip uyaranlar ve boşluklar içeren, farklı olasılık alanları açan bir yapıya sahip olmalıdır. Eğer bir eser tek bir yoruma kapanarak tasarlanmış ise o eserin vereceği mesaj verilmiş ve yapıt tamamlanmıştır. Fakat yoruma açık olan ve içeriğinde hem kavramsal hem nesnel olarak boşluklar, belirsizlikler olan bir yapıt, her izleyende farklı kapılar açacak ve yaşamaya devam edecektir. Sanat özne, nesne ve hayal gücü gibi üç ana unsurdan meydana gelmektedir. Özne burada, eserin yapıcısı olan aracıyken, hayal gücü eserin belirleyicisi olan yönlendirici güçtür. Nesnenin ise bahsedilen bu iki unsur aracılığıyla, formunda ve özünde değişimler oluşmaktadır. Boşluk unsuru ise eserin imgesel ve nesnel dengesini sağlamak adına, bu şekillendirici unsurlar tarafından, istenilen oranda yapıt üzerinde sunulmaktadır. Boşluk kullanımı eserin estetik değerini de belirlemekle beraber “boşluk” yapıtta bazen sezgisel olarak, bazen de doğrudan fiziksel olarak verilmektedir. Algılanabilir unsurların haricinde kalan şeyler, zihnimizde “boşluk” olarak anlam bulmaktadır. Bu çalışmayla “boşluk” unsuru, hem “kavram-imge” hem de “nesne-eser” ilişkisi bakımından, sanat özelinde sorgulanmıştır. Varlık-hiçlik ilişkisi, süslemelerde uyum-kompozisyon, Türk sanatı, İslam sanatı, Batı ve çağdaş sanat açısından değerlendirilen “boşluk” unsuru, ayrıca çeşitli sanat eserleri, süsleme unsurları üzerinden kültürel bağlantılar aracılığıyla ele alınmıştır.

*Anahtar Kelimeler:* Boşluk, Sanat Eseri, Boşluk Korkusu, Resim, Türk-İslam Sanatları Tarihi.

#### ABSTRACT

Art should always have a structure that is open to different readings, contains highly uncertain stimulus and voids, and opens up different possibilities. If an art work is designed to a single interpretation, that work has given the message it will give and has been completed. However, a work is open to interpretation and has voids and ambiguities

\* Dr. Öğr. Üyesi, Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7087-338X> ♦ E-mail: [yaslan@bartin.edu.tr](mailto:yaslan@bartin.edu.tr)

in its content, both conceptually and objectively, it will open different perspectives for each viewer and will continue to live.

Art consists of three main elements; subject, object and imagination. Here, the subject is the mediator, the creator of the work, while the imagination is the guiding force that determines the work. On the other hand, changes occur in the form and essence of the object through these two elements. The element of void is presented on the work at the desired rate by these shaping elements in order to provide the imaginary and objective balance of the work. Although the use of void determines the aesthetic value of the work, “void” is sometimes given intuitively and sometimes directly physically in the work.

Things that are out of perceptible elements find meaning in our minds as “void”. Object or matter, which is one of the three main elements of art (subject-object-imagination), is the physical representation of existence. Here, the subject is the tool that is the creator of the work, while the imagination is the guiding force that determines the work. The element of space is also presented or not presented on the work at the desired rate by these shaping elements in order to provide the imaginary and objective balance of the work. The use of space also determines the aesthetic value of the work from time to time. This “void” is given in the work, sometimes intuitively, sometimes directly, physically.

The objective use of space in works is different in different geographies; the meanings behind it vary in almost every work and style. While the first reason can sometimes be a function-oriented background, it sometimes contributes to conveying an emotion or a message. We clearly see the balanced void distribution in geometrical arrangements. Although the measured arrangement of geometry makes it difficult to understand the background - foreground dichotomy, it supports the balance of space. The same situation causes a decrease in the ground-space when examined in herbal ornamented contents. Natural or unnatural leaves, folded branches are never perceived as ground. This pushes the void into the background.

In this study, the element of “void” has been questioned specifically in art in terms of both “concept-image” and “object-work” relationship. The relationship between existence-nothingness, harmony-composition in ornaments, the element of “void” evaluated in terms of Turkish art, Islamic art, Western and contemporary art, as well as various works of art, through cultural connections through ornamental elements. As a result, this study, which examines “absence”, reveals the indispensable existence of void in the name of existence and our obligation to it.

**Keywords:** Void, Art Piece, Horror Vacui, Painting, History of Turkish-Islamic Arts.

## **Giriş**

Üzerinde çeşitli akademik çalışmalar yapılan geometrik düzenlemeler, ilk olarak kum saati, deltoid, yıldız gibi çeşitli isimlendirmelere sahip “motifler” olarak karşımıza çıkmıştır. Daha sonra araştırmalara devam edildikçe bu biçimlerin, aslında sadece birer motif olmadığı, birer sembol olduğu düşüncesi ile karşılaşılmıştır. Realist ve materyalist bir bakış açısıyla, daha önce yaygın olarak, gerçek nesnelere benzetilen motifler (kum saati vb.); artık, soyut ve yoruma dayalı bir bakış açısıyla kültürel ve dini sembollere dönüşmüştür. Sözelimi, bir süre önceki bakış açısında, yıldız olarak tanımlanan motif, artık basit bir yıldız olmaktan çıkmıştır. Artık o yıldızın tarihi, kültürel ve kutsal kaynağı olan, insan zihninin anlamlandırdığı ve bu anlamla malzemeye işlediği, soyut bir simge olduğu anlaşılmıştır. Belki bilgi eksikliğinden, belki fazla yorumlamaktan, bu kadar kısa sürede zihnimizde anlamı değişen bu işaretlerin, asırlar içerisinde nasıl bir anlam değişimine uğrayacağını tahmin etmek zor değildir. Anlam değişimi, manaların unutulması, süslemeye dönüşüm, tamamen anlamsızlaşma ve boşluk...

Daha önceki çalışmalarda, “Sanatçı bu yaptıklarını hangi amaçla yaptı?” sorusunu kısmen irdeledikten sonra, bu çalışmada tam karşı zaviyeye geçerek ve sepetteki tüm çürük ve sağlam yumurtaları/fikirleri dökerek “Sanatçı bunu neden yapmadı; neden “boşluk” kullanma gereği duydu?” sorusuna cevap aranmaktadır. Hem kavramsal hem nesnel anlamda boşluğun kullanımı, bir zorunluluk mu, yoksa bilinçli bir tercih mi?

Yer yer akıllara takılan ve üzerine düşünülen bir konu olan “arka plan” ve “motif-sembol” ikilemi, “sanat ve boşluk” kavramları hakkındaki bu çalışmanın oluşmasında ilk tetikleyici sebep olmuştur. Geometrik düzenlemeyi oluşturan sanatçı, motifleri belirten şeritlere mi, yoksa arka planda oluşan biçimlere mi odaklanmamızı istiyor? Eğer bunlar sembollerse, arka planda olması mantıklı mıdır? “Boşluk” arka planda kalan kısımlar mı; ön planda olanlar mı? Bu ve benzeri sorularla başlamış olduğumuz çalışma, varlık ve hiçlik gibi felsefi konulara; Türk ve İslam kültüründe kavramsal olarak boşluğun önemine ve Batı resminde kompozisyon içerisinde boşluğa ayrılan alana kadar, çok çeşitli konulara değinmemizi gerektirmiştir. Çalışma içerisindeki bu çeşitlilik, konudan uzaklaşmak olarak değil, okurun zihninde ilham verici alanların genişlemesine bir katkı olarak görülmelidir.

Evrende ve insan yaşamında “fizik” kadar, “metafizik” de aynı derecede önem arz etmektedir. Boşluk kavramı, fizik ve metafizik arasında, geçirgen/saydam bir alana tekabül etmektedir. Özellikle “sanat” gibi içeriğinde sezgisel imgeler barındıran alanlarda yapılan çalışmalar, metafizikten yararlanmak durumundadır. Duyularla algılanamayan doğaötesi, insan yani sanatçı tarafından, duyulara hitap eden sanat eserine inceliklerle gizlenmiştir.

Bu çalışmada “boşluk” ve onun yanında gelen “hiçlik-yokluk-metafizik-nesne-varlık” gibi kavramlar hem anlam açısından hem de felsefi bağlamda sorgulanmıştır. Bunun yanı sıra “boşluk” kavramı, sanat özelinde somut örneklerle incelenmeye ve soyut benzetmelerle yorumlanmaya çalışılmıştır.

## Hiçlik Ve Boşluk Kavramı Üzerine

Varlıkbilim veya varlık felsefesi olarak anılan ontolojinin ve metafiziğin gelişiminde önemli bir yeri olan “Gerçeklik-Hakikat nedir?” sorusu, bahsi geçen bu düşüncelerin, en temel sorularından birisidir. İnsan bakış açısıyla şekillenen bu soruya, nesnelere özelinde “Nesneler gerçekte var olan şeyler midir; yoksa sadece öznelere görebildiği ve duyumsadığı, esasında olmayan şeyler midir?” gibi, sorgulayıcı diğer başka sorular da eklenebilir. Bu bağlamda, “nesnelere varlığı, insan kaynaklı bir bakış açısının mı, insandan bağımsız bir varoluşun ürünü müdür?” şeklinde iki zıt düşünceyle daha karşı karşıya kalmaktayız.

Antik Yunan felsefesinden bu yana Batı’da ve Doğu’da pek çok felsefeci tarafından “varlık” ve “hiçlik” konuları ısrarla sorgulanmıştır. Bu anlamda boşluk kavramı, varlığın zıttı olan yokluk-hiçlik kategorisine dâhil edilerek ele alınmıştır. Fakat nasıl varlığın tek bir anlamı yoksa “yokluk-boşluk” konusunda da felsefeciler tam bir uzlaşmaya varamamıştır. Örneğin Platon’a göre; bütün cinslerde hiçliğin bir varlığı mevcuttur. Ona göre hiçlik sadece varlıktan farklı olduğu için, yokluk kategorisindedir. “Değil” yahut “olmayan” gibi olumsuzlamalar, yalnızca “-den başka bir şeydir” anlamına karşılık gelir. Bu yüzden Platon “Hiçlikten söz ettiğimizde varlığın zıttı-karşıtı bir şeye işaret etmeyiz, yalnızca varlıktan başka bir şeye işaret etmiş oluruz”, şeklinde bir düşünceye sahiptir<sup>1</sup>. Buradan anlaşıldığı üzere boşluk var olmayan bir kavram değil, sadece varlıktan farklı başka bir şeydir. Yokluk, insan zihninin bir soyutlamasıdır.

20. yüzyıl düşünürlerinden Jean Paul Sartre “Varlık ve Hiçlik” adlı, kitabında Martin Heidegger’i de takip ederek konuyla ilgili çeşitli sorgulamalar ve açıklamalar yapmaktadır. Sartre, hiçliği, dolayısıyla boşluğu şu şekilde açıklamaktadır: “Hiçlik (boşluk) eğer varlık tarafından taşınmıyorsa, hiçlik olarak dağılıp gider ve yeniden varlıkla karşı karşıya kalırız. Hiçlik kendini ancak varlık üzerinde hiçleyebilir: eğer hiçlik verilebiliyorsa, bu, ne varlıktan önce ne de sonradır; ne de hiçlik genel bir tarzda varlığın dışında verilir, varlığın bizatihi bağrında, yüreğinde, bir kurtçuk gibi ortaya çıkar”<sup>2</sup>. “Hiçlik, varlığını varlıktan alır; onun sahip olduğu varlık hiçliğiyle ancak varlığın sınırı içinde karşılaşılır. Varlığın tümünden yok oluşu varlık-olmayanın saltanatının başlangıcı değil, tersine hiçliğin de aynı anda silinip gidişi olur. Varlık-olmayan ancak varlığın yüzeyinde vardır”<sup>3</sup>. Açıklamalarında yazar, varlığın zamansal olarak hiçlikten önce geldiğini öne sürmektedir. Bununla birlikte ikici (düalist) bir tanımlamayla, hiçliği-boşluğu varlığın var olma koşuluna bağlamakta ve varlıktan ayırmamaktadır. Bilhassa “hiçlik” varlıktan ayrıldığı anda hiçlik-boşluk olma durumunu yitirmekte, varlıkla beraber hatta varlığın bünyesinde-yüzeyinde ortaya çıkmaktadır. Bu boşluğun-hiçliğin algılanabilmesi içinse, var olması beklenen nesnenin, olmadığını fark edebilecek bir “bilinç - düşünen özne - süje” gerekmektedir.

1 Türkan, 2020, 236.

2 Sartre, 2010, 71.

3 Sartre, 2010, 65.

Varoluş, nesnelere özelinde sorgulandığında, özneyi yani insanı da olaya dâhil ederek, “boşluk” ve “mekân” kavramlarını incelemek gerekmektedir. Mekân, içerisinde var olanların yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan, uçsuz bucaksız büyüklük; boşluk veya hiçlik durumu<sup>4</sup> şeklinde, “boşluk” kavramıyla benzer bir anlamda tanımlanmaktadır. Martin Heidegger’e göre mekân; “Genel mekân olan kozmosun içinde, belli bir alanın sınırlandırılmasıdır”<sup>5</sup>. Arapça “mekân” kelimesi, aynı zamanda “varoluş, oluş” anlamına gelen “kevn” kelimesi ile aynı kökten gelmektedir. Bu anlamda mekân yorumbilimsel olarak, “her şeyden önce, bir gücün ortaya çıktığı ve kontrol ettiği alan” olarak da mana bulmaktadır<sup>6</sup>. Farklı tanımlamalarla açıklanan boşluk ve mekân kavramları temelde benzer özelliklere sahiptir. Boşluğun sınırlandırılması yoluyla “mekân” oluşturulabilirken; esasında, evrende var olan boşluk kavramı da içine nesne ve varlıkları aldığı için bir mekâna tekabül etmektedir. Bu bağlamda denilebilir ki; hem boşluk mekânın kapsayıcısı, aynı zamanda mekân da boşluğun kapsayıcısı durumundadır.

Boşluk kavramı, dildeki genel anlamı ile “yokluk, yoksunluk, var olmayan” gibi olumsuz anlamları barındırmasına rağmen esasında sınırlanmamışlık gibi bir anlamı da yansıtmaktadır. Bu olumlu anlam “özgürlük, serbestlik, açık kalış, boşanmışlık” gibi kelimelerle de ifade edilebilir<sup>7</sup>. Ayrıca, bir unsurun varlığının anlaşılması veya görülebilir olması için, zıttı olan “boşluğa-yokluğa” ihtiyaç vardır. Sözelimi, gezegenlerin var olması, bir konumda yer alması, yer kaplaması, uzayın yani boşluğun varlığı ile mümkündür. Bu anlamda düşünüldüğünde boşluk-yokluk, varlığın en birincil tezahür alanı olarak belirlemektedir.

Rene Guenon “boşluk” kavramıyla ilgili olarak; “*Tezahür etmeyen imkânlar boşluk ve sessizliktir. Dünya fani ve izafidir, yokluk (tezahür etmeyen) ise ebedi (sonsuz) ve mutlak (değişmez) olundur. Boşluk sadece bedeni olanı değil, şekli olan her şeyi de dışta bırakır. Dünya tezahür eden her şeyi imkânsız kılar. Gaybi (görünmez) bir imkân olduğu için, dünyada herhangi bir boşluğun olmasından söz etmek saçma olurdu. Boşluk tabii ki yokluğun tümü değildir, bilakis onun salt bir görünümüdür...*”<sup>8</sup>, şeklinde açıklamalarda bulunmaktadır. Yazar, boşluğu dünyada var olmayan, oluşmamış bir kavram olarak belirtmekle beraber, boşluğu yokluğun tümü olarak tanımlamaktan da kaçınmaktadır. Bu bağlamda boşluk-yokluk, sonsuz ve değişmez olan şeklinde ifade edilmektedir.

Burhanettin Tatar, boşluk (ötekinin boşluğu) hakkındaki yazısında kavrama farklı bir gözle bakmakta ve konuyu çeşitli örneklerle açıklamaktadır<sup>9</sup>. Yazara göre kelimenin olumlu anlamına ithafen, boşluk; “her bir bireyin kendi varlığı için açılan boşluk-mekân” olarak anlam bulmaktadır. Bu boşluk, ölüm halinde bile ölen bireyin hatırlanması durumunda, varlığını sürdürmektedir. Aynı durum bir nesne veya sanat

4 Konak, 2014, 36.

5 Aktaran: Çaycı, 2017, 51.

6 Tatar, 2017, 17.

7 Tatar, 2020, 2-3.

8 Aktaran: Konak, 2014, 42.

9 Bk. Tatar, 2020.

eserine de uygulanabilmektedir. Yazarın öne sürdüğü temel düşünce; genel kaniya aykırı olarak, boşluğun, “görünmez olanın görünürlüğü biçiminde işlev gördüğü” yönündedir. Bu bağlamda boşluk-görünmezlik, yoğunlukla kendisini dolaylı yoldan, farklı isim ve formlarla açığa vurmaktadır<sup>10</sup>.

Yazarın ele almış olduğu boşluk düşüncesi, görünmezin görünürlüğü noktasında, kanaatimizce Platon’un “idea” düşüncesi ile belli noktalarda kesişmektedir. İdealar, Platon’a göre, kopyalarını (suretlerini) duyularımızla algıladığımız nesnelere ilk örnekleri veya görünmeyen özleri şeklinde kısaca tanımlanabilir. Örneğin, elimize aldığımız bir kalem, nesne olarak tümel kalem idesinin tikel bir yansımasıdır; kalemin idesi onun görünmeyen özüdür. Bu noktada, ruh kavramı ve ruhun varlığı inancında da yine görünmeyen bir özden bahsedilebilir.

Yukarıda bahsi geçen nesne veya bireylerin görünmeyen boşluğuyla, görünmeyen idea (öz) kavramının kısmen benzeştiği anlaşılmaktadır. Fakat B. Tatar’ın, “bir nesne veya bireyin varlığından kaynaklanan, özel (kendine has) boşluğu” fikrinden farklı olarak; Platon’un ideaları, nesne türlerinin genelinin özünde yer almaktadır. Sözgelimi, doğadaki tüm taşlar, genel bir “taş” ideasının (fikrinin) kopyaları olarak, bu genel taş ideasından pay almaktadır. Platon’a göre taş nesnesi, zihnimizde taş ideası olduğundan dolayı, bu idea (öz) ile eşleşmekte ve anlam bulmaktadır. Tatar’a göre ise herhangi bir taşın kendine özel alanının, kendi boşluğuna tekabül ettiği anlaşılmaktadır. Bu düşünce ile bağlantılı olarak da boşluk kavramının yokluğundan öte, varlığı ön plana çıkmaktadır.

Buraya kadar yer vermiş olduğumuz bazı felsefi, yorumbilimsel açıklama ve tanımlara bakıldığında, “boşluk-yokluk” düşüncesi genel anlamda, zıttı olan “varlık-mevcudiyet” gibi kavramlarla anlam bulmaktadır. Boşluk, hem kavramsal olarak hem de (sade ve formsuz olma özelliği bağlamında) mekânsal olarak sanatın pek çok alanında kendine yer bulmaktadır. Bu bağlamda yapacağımız araştırmayla, sanat tarihi açısından, bazı sanat üretimleri özelinde “boşluğun mevcudiyeti – boşluğun belirmesi” hakkında kuramsal sorgulamalar yapılacaktır.

### İslam Sanatında “Boşluk” Unsuru

İslami açıdan boşluğun önemi, dini olarak farklı konu ve alanlarda genellikle manevi bağlantılarla karşımıza çıkmaktadır. İslam’ın ilk şartı olan şahadet içerik ve anlam olarak “La ilahe illallah” olumsuzlaması, “Allah’tan başka ilah yoktur” şeklinde mana bulmaktadır. Burada Allah’ın tek “hakikat” olduğu, ondan başka her şeyin sonlu-süreksiz ve yaratılmış olduğu kastedilmektedir. Bu anlamda, “yoktur” ifadesi, tevhid inancı ile de bağlantılı olarak, tek hakikatten (Allah’tan) başkasının “boşluğuna-yokluğuna” işaret etmektedir. Nitekim İslamiyet’te, başka dinlerde olduğu gibi Tanrı-İnsan inancı ya da yaratıcının, gözle görülen somut bir ikonu, sureti, tasviri yoktur.

Allah, tüm şeylerin-eşyaların ötesindedir. O, kendi gerçekliğinin kaynağı yalnızca kendine dayanan, “Öz”dür; Saf Varlık’tır. Bu bakımdan, kendinden önce “hiçbir şeylik” veya “boşluk” varken, Allah’ın kendisi bir mutlak gerçek olarak vardır. Bu nedenle boşluk, yaratılmış düzende Allah’ın bir yankısı (varlığına bir kanıt) olarak görülmektedir.

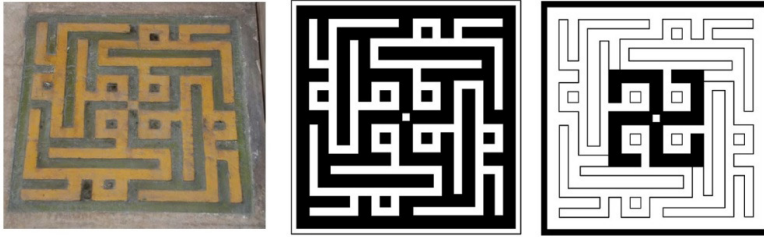
10 Tatar, 2020, 2-3.

Bunlardan hareketle “boşluk” hem tüm şeyler (kâinat-mevcudat) üzerinde Allah’ın mevcudiyetinin, hem de onun aşkınlığının simgesidir<sup>11</sup>.

İslam sanatında “boşluk” çeşitli geometrik düzenlemelerde ve yine geometrik özellikler gösteren “makili” yazılarda arka planda belirebilmektedir. Bir önceki bölümde de değinmiş olduğumuz geometrik düzenlemedeki arka plan - ön plan ikilemi burada da benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Müslüman sanatçının, yapmış olduğu bu geometrik kompozisyonlar<sup>12</sup>, mükemmel bir geometrik bilgi ve soyut düşünme becerisi ile meydana gelmektedir. Yapılan yıldız sistemlerini oluşturan şeritler, geçmeli olarak ve kırılmalar yaparak ilerlerken arada kalan boşluklarla da başka bir sanat ortaya koyulmaktadır; sembolik sanat. Bu kısımlarda meydana gelen biçimler anlamlı birer kültürel sembol, işaret, damga<sup>13</sup> olarak karşımıza çıkmaktadır. Çoğu köklü bir geçmişin ürünü olan bu semboller, sanatçı tarafından bu kısımlarda ustaca meydana getirilmektedir. Yine kompozisyonların boşlukları araç olarak kullanılarak, izleyenlere anlamlı semboller sunulmaktadır. Ek olarak bu sembollerin yer yer doğrudan şeritler aracılığıyla da sunulduğu görülmektedir.

Benzer bir durum, doksan derecelik köşeli hatlara sahip, kutsal yazıların yer aldığı makili yazılarda<sup>14</sup> karşımıza çıkmaktadır. Bu biçimde tasarlanmış olan yazılar yoğunlukla yatay sıralı olarak veya merkeze bakan dörtlü sistemlerde sunulmaktadır. Dörtlü sistemle karşımıza çıkan yazılarda merkezden çevreye doğru yazılar arasında bırakılan “boşluk” aracılığı ile çeşitli biçimler oluşturulmaktadır (Şekil 1). Bu yazılar genelde kısa isimlerden oluşmaktadır. İslami açıdan önemli kişilerin veya doğrudan “Allah” isminin de yazıldığı görülmektedir. Merkez boşluğunda bilinçli olarak var edilen biçim, merkezden dört yöne kırılma yapan “Tanrı damgası (TD1)”<sup>15</sup> olabilirken, başka farklı biçimler de izlenebilmektedir. Bunun gibi hat sanatı örneklerinde, merkezi “boşluk” aracılığı ile kutsal vurgulanmakta ve varlığa işaret edilmektedir.



**Şekil 1:** Dörtlü sistemde makili “Hz. Muhammed” yazıları ve merkezdeki boşlukta Tanrı damgası; İstanbul Haseki Camisi taç kapısından<sup>16</sup>.

11 Nasr, 2019, 238-239.

12 Demiriz, 2004; Broug, 2016.

13 Duran, 2017, 2.

14 Necefoğlu, 2016; Öztürk, 2019.

15 Aslan ve Duran, 2020, 1389.

16 Aslan ve Duran, 2020, 1389.

İslam sanatında genelde süsleme unsuru olarak öne çıkan, girişik-girift düzenlemeler<sup>17</sup>, içerik olarak bitkisel biçimlerden oluşmakta olup, daha nadir olmak üzere, geometrik biçimlerle de karşımıza çıkmaktadır. Girişik-girift düzenlemelerin, genel kanının (10. yy) aksine, 8. yüzyıldan bu yana kullanıldığını bilmekteyiz<sup>18</sup>. Bu süslemeler Batı tarafından içerik ayrıntıları tanımlanmadan ve anlamı irdelenmeden, 19. yüzyılda Oryantalizm'in etkisinde “arabesk (Arabescus: Arap tarzı - Arap işi)” adlandırması ile talihsiz bir genellemeye maruz kalmıştır.

Girişik-girift düzenlemeler, metafizik bağlamda anlam olarak S. H. Nasr ve T. Burckhardt tarafından “boşluk” kavramı ile ilişkilendirilmektedir.

Nasr bu düzenlemenin; boşluğun, maddenin tam merkezine girmesini, opaklığı ortadan kaldırmasını ve İlahi Işık'ın önünde onun şeffaf olmasını mümkün kıldığını belirtmektedir. Birçok formu ile bu biçimlerin kullanımı aracılığıyla, boşluk, maddi nesnelere boğucu ağırlıklarını kaldırarak, ruhun nefes almasını ve onun yayılmasını mümkün kılmaktadır. Girişik-girift bezeme, genişlemesi ve tekrar eden formların boşlukta iç içe geçmesi yoluyla gözlerin, bir noktada sabit kalması ve zihinlerin, katılaştırılmış-billurlaştırılmış maddenin içinde hapis kalması olasılığını yok etmektedir<sup>19</sup>.

Burckhardt ise öncelikle girişik-girift bezemeyi, az veya çok bitki ve geometrik düzenlerin ağından oluşan, kıvrımlı ve spiral biçimler olarak tanımlamaktadır. Doğadaki maddeyi de gösteren bu bezeme, ritim, akış ve bitimsiz melodiyi temsil etmektedir. Uçuşan kar tanelerini anımsatan bu biçimler, sükûnet ve tazelik ifadesi vermektedir. Ona göre, bu soyut biçimli süsleme, boşluk doldurmak (horror vacui) için değildir; aksine bir dokuma parçasına benzerliği ve tekrar eden ritmiyle boşluğu desteklemektedir. Bu özelliğiyle zihni-bilinci, içsel putlarından arındırmaktadır<sup>20</sup>.

### **Türk Ve İslam Sanatında Boşluk Korkusu (Horror Vacui)**

Dilimizde “boşluk korkusu” biçiminde anlam bulan, Latince kökenli “horror vacui<sup>21</sup>” terimi “horror” (korku) ve “vacuum” (boşluk) kelimelerinin birleşiminden meydana gelmektedir. Adnan Turani boşluk korkusunu; “süslenecik yüzeyin boş bırakılmaktan korkarcasına doldurulması” biçiminde tanımlanmaktadır<sup>22</sup>.

Sanat teorisi olarak da bilinen bu terim, İtalyan sanat eleştirmeni Mario Praz tarafından Viktorya Dönemi (1837-1901) iç mimarisini eleştirmek amacıyla kullanılmıştır. M. Praz, odaların dekoratif olarak takıntı derecesinde boş bırakılmadan tıka basa doldurulmasını eleştirmiştir<sup>23</sup>.

17 Mülayim, 2015, 260.

18 Çaycı, 2015, 170.

19 Nasr, 2019, 239.

20 Burckhardt, 1970, 2; Burckhardt, 2020, 277.

21 Başka bir alanda ise “kenofobi” psikolojik olarak, boşluk (karanlık-yokluk) korkusunu ifade etmektedir.

22 Turani, 1975, 24.

23 Altın, 2021, 42.



20. yüzyıla gelindiğinde ise “horror vacui” terimi daha çok oryantalist araştırmacılar tarafından, İslami sanat eserlerini tanımlamada kullanılır olmuştur. Sadece İslam sanatında var olduğu iddia edilen bu korku, süsleme zemin boşluğunun mümkün olduğu kadar kapatılarak tüm yüzeyin doldurulmasını işaret etmektedir. Araştırmacı Alper Altın bu konuda yapmış olduğu çalışmada “horror vacui” kavramının İslam sanatına dayandırılmasının yanlış olduğunu belirtmektedir.



**Şekil 2:** İspanya-Granada El Hamra Sarayı (889-14. yy.); (Bk. Trthaber.com).

Oryantalist araştırmacılar tarafından, birkaç örnek üzerinden (Kurtuba Ulu Camisi, Nayin Camisi, El Hamra Sarayı: Şekil 2) ileri sürülen bu görüş, başkentte yer alan saray mimarisinin etkisi ile gelişmiş yapıları kastetmektedir<sup>24</sup>. Yapılan bu genelleme, tüm İslam sanatının çeşitliliğini göz ardı etmektedir. Bunun yanı sıra yazar, karşılaştırmalar yoluyla Hindu, Budist mimarisi ve Hristiyan sanatından<sup>25</sup> örneklerde de çok açık şekilde boşluk korkusuna uygun içeriklerin yer aldığını belirtmektedir. Bitkisel girişik-girift süslemelerin “geneli” tanımlanırken, bahsi geçen bu terim, yüzeyi tamamen dolduran karmaşık düzenlerin, yoğunluğunu açıklarken de tercih edilmektedir.

Başlangıcında bir sanat teorisi olarak ortaya çıkan boşluk korkusu veya yaygın deyimiyile “horror vacui“, Batı’nın Doğu’ya bir dayatması olarak genelleyci bir tavrın ürünüdür. Başka benzer örneklerin görmezden gelinerek, yalnızca İslam sanatına ve bezemelerine dayandırılan boşluk korkusu yalnızca bir iddiadır. Bu bakımdan sanatı, belli örnekler ve tek bir dönemden yola çıkarak değerlendirmek ve bir kalıp içerisine sokmaya çalışmak hatalı bir yöntemdir.

24 Altın, 2021, 43.

25 Altın, 2021, 46.

Bu görüş ve bakış açılarından bağımsız olarak boşluk korkusu, bir sanat eserine katkı mı sağlamaktadır; yoksa zarar mı vermektedir? Boşluk korkusu ile tanımlanan yüzeylerde, eğer boşluk unsuru tamamen terk edilmiş olsaydı, yüzeyde motifler değil yoğun bir koyuluk, doluluk yer alacaktı. Buradan hareketle, boşluğun (zeminin) varlığı, asıl motifin görülebilmesinde veya verilmek istenen görünüm ve mesajın anlaşılmasında, büyük bir öneme sahiptir. Aksi takdirde, tıpkı uzay (boşluk) olmadan nesnelere beliremeyeceği gibi, beyaz yüzey üzerinde yer alan beyaz bir nokta da görülemeyecektir.

### İslam Sanatında “Tasvir” Boşluğu

*“Sanatçı, dış dünyanın şekillerinde fazla oyalanmaksızın fenomenlerin iç yüzüne dalmış, görünüşler dünyasının verdiği huzursuzluktan kurtularak mutlak-olan’ın verdiği huzura kavuşmuştur.”*

*Beşir Ayvazoğlu*

Bu bölümde İslamiyet’te sıkça tartışılan, tasvir yasağı konusuna ve sanat üzerinde yaratmış olduğu boşluğa kısaca değineceğiz.

İslamiyet’te ve sanat eserlerinde tasvir yasağının var olup olmadığı, sanat tarihi alanında birçok eserde tartışılmış<sup>26</sup> ve tartışılmaya devam etmektedir. Geçmişten günümüze, çeşitli ayet, hadis ve olaylardan örnekler sunularak tasvir yasağı konusu incelenmiştir. Bunlar tasvir yasağının açıkça belirtilmesi de olduğu; olmadığı ve hatta bilinçli şekilde figürden ve suretten kaçınıldığı şeklindedir.

Tasvir Yahudi inancında ve Hristiyanlık inancında da hoş görülmemiş ve zaman zaman katı biçimde yasaklanmıştır (İkonoklast Dönem: 726-843). Genel olarak, Paganist idollerden ve Antik heykellerden uzaklaşmak, puta tapınmayı engellemek amaçlı olarak tasvir yapımı kısıtlanmaya çalışılmıştır.

Tasvirten kaçınma durumu, İslamiyet’te özellikle putperestliğe karşı alınan bir tavır olarak karşımıza çıkmaktadır. Müslüman sanatçı, bilinçli şekilde soyuta yönelmektedir; Allah’ın yarattıklarına benzer biçimde şeyler yaratma heyecanı duyması iman açısından çok tehlikelidir. Bunun yanı sıra sanatçı, yaratıcıyı ve yaratılışı taklit ederek şirke girmekten de korkmaktaydı<sup>27</sup>.

İslamiyet’te açık şekilde, tasvir yasağının olup olmadığı bilinmemekle beraber; İslamiyet inancına bağlı Ortaçağ devletlerinin (Endülüs’ten Hint yarımadasına kadar) sanatlarında, hayvan ve insan figürlü tasvirlerin az ve seçici olarak kullanıldığını görmek zor değildir<sup>28</sup>. Özellikle dini sanatta ve mimaride, Müslüman sanatçı, geometrik formlara,

26 Bk. Mülayim, 1994, 170; Ayvazoğlu, 2019, 45; Grabar, 2018, 223.

27 Ayvazoğlu, 2019, 49-51.

28 Mülayim, 1994, 174.

girişik-girift<sup>29</sup> formlara (Oryantalist bakış açısıyla: Arabesk) ve hat sanatı gibi soyut ve sembolik konulara yönelmiştir. Hat sanatında dünya çapında ustalaşan Müslüman sanatçılar, iki boyutlu ve cansız figürlerden oluşan, kitap resimleme sanatı (minyatür) hususunda hiçbir zaman, aynı sayfada yer alan hat yazılarındaki ustalığa kavuş(a)mamışlardır. Çoğu zaman hattatlar, musavvirlerden daha öncelikli olmuştur.

Sonuç olarak, bakıldığında tasvir, bilinçli bir kaçınma aracılığıyla Ortaçağ İslam mimarisinde, yokluğunu bariz biçimde hissettirmektedir. Genelde saray, han, medrese, köprü gibi sivil yapılarda resmedilen veya oyulan figürler, sanki bilerek üstünkörü yapılmış gibidir. Üsluplaştırmaya da tabi tutulan bu figürler, görece olarak cansız ve doğadaki halinden uzaktır. Bunların yanı sıra geometrik düzenlemeler, bitkisel motifler, mukarnaslar belirgin bir ustalıkla öne çıkmaktadır.

Konumuz açısından, tasvir-figür yapmaktan kaçınma durumu, İslami sanatların genelinde hem kavramsal hem de nesnel anlamda, büyük bir “boşluk” olarak sanat tarihi içerisinde yerini almıştır. Fakat bu boşluk, İslam sanatını çağdaşlarından geride mi bırakmıştır; yoksa diğer sanatlardan farklı ve derinlikli bir konuma mı taşımıştır? Bu soruyu, yoruma açık bir boşluk olarak buraya bırakıyoruz.

Konu ile ilgili tasavvufi literatürde karşımıza çıkan mecazlı bir hikaye, sık sık anlatılmaktadır. Boşluk metaforu açısından önem arz eden bu hikâye şöyledir:

Anadolulu ve Çinli ressam, kimin daha usta ressam (musavvir) olduğu hususunda anlayamamıştır. Bu durum üzerine, padişah bu ressamı imtihan etmek istemiş ve büyükçe bir odanın perdeyle ortadan ikiye bölünmesini emretmiştir. Çinli ressam, kendi taraflarındaki duvarı eşsiz güzelliğe sahip resimlerle bezemiştir. Anadolu ressamı ise kendi tarafındaki duvarı cilalayıp parlatmaktan başka bir şey yapmamıştır. En sonunda süre dolduğunda padişah, Çinli ressamın müthiş resmini görerek hayran olmuştur. Sonra padişah, Anadolu ressamının kısmına geçmiş ve ressamlardan biri aradaki perdeyi kaldırmıştır. Perde kalkınca Çinli ressamın yapmış olduğu resim, parlatılmış duvara daha alımlı ve daha güzel bir biçimde yansımıştır<sup>30</sup>.

Bu kıssadan anlaşıldığı üzere Anadolu Müslüman sanatçılar, “boşluk” kavramını tam manasıyla kullanarak, rakiplerinden daha etkileyici bir sonuca ulaşmışlardır. Aynı zamanda, yaptıkları eylemle, fiziki olarak tasvir yapmadan, tasvir yapmışlardır. Ayna metaforu ve mimesis gibi kavramları da anımsatan bu hikâyeden, sanatçıların hakikati yaratmaya yeltenmedikleri, yalnızca gerçeğe ayna tuttıkları sonucu çıkarılabilir.

### **Süsleme, Uyum ve Kompozisyon Açısından Boşluk**

Müzikte “sus” veya “es” diye adlandırılan duraklarda, gastronomi ve mutfak sanatlarında estetik bir tabakta (Şekil 3) karşımıza çıkan “boşluk unsuru” tüm alanlara ve eserlere yayılmıştır. Boşluk, belli bir oran ve ritimle ayrıntılarda gizlenmiş olan; ancak sa-

29 Yer yer bitkisel; yer yer hem bitkisel hem geometrik formların kaynaştığı bir merkezden çevreye yayılan ve birbiri içerisine geçmeli-bağlantılı dalgalı formlar.

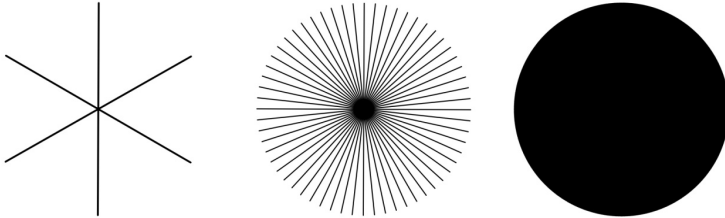
30 Ayvazoğlu, 2019, 101-102.

nat eserinin genelinde faydası sezilebilen, önemli bir unsurdur. Bu anlamda, genel üslubu yansıtan eserlerde gerçekleşen yalınlaşma veya sadeleşme “boşluk” unsuruyla bağlantılıdır. Bir eserin tamamen öge veya kavram kalabalığında boğulmasına karşın eserde belli aralıklar ve boşluklar bırakılması, yeri geldiğinde boşluğun ağırlıkta olduğu bir düzen, esere farklı bir anlam bütünlüğü katmaktadır. Bu sebeple herhangi bir eserde “boşluk” unsurunun yokluğu söz konusu olamazken, var olmasının, kullanılmasının zorunlu olduğu söylenebilir.



Şekil 3: Gastronomi alanında, tabak sunumunda boşluğun estetik olarak kullanımı ve önemi (Bk. Tr.Pinterest).

Boşluk yoksa eser karmaşa içerisinde yok olacak ve sonunda tekrar boşluğa ulaşacaktır. Örneğin bir karakalem sanatçısının, boş beyaz bir kâğıda resim çizmeye başladığını varsayarsak; bu sanatçı kâğıtta beyaz veya beyaza çalan alanlar (boşluk) bırakmak zorundadır. Daha doğrusu, renklerin zıtlığını kullanmak zorundadır. Eğer kâğıdın tümünü doldurmak isteyecek olursa, kâğıt siyah yekpare bir renkle dolacaktır. Bu da baştaki beyaz boş kâğıdın, siyah renkte tekrar boş bir kâğıda dönüşmesi demektir (Şekil 4). Bu sebeple sanat, boşluğa (varlık-yokluk zıtlığına) kaçınılmaz biçimde mecburdur. Sanatın temelinde yer alan bu varlık-boşluk dengesi ise sanat üsluplarını meydana getirmektedir. Sözgelimi, varlığın yoğunluğu baroğu, boşluğun yoğunluğu soyut sanatı oluşturabilmektedir.



Şekil 4: Merkezden dağılan altı, altmış ve altı yüz çizgiden meydana gelen geometrik sistemler. Denge ve boşluk terk edildikçe, boşluğun tekrar meydana gelişi örneklenmiştir (Çizim: Y. Aslan).

Sanat üsluplarının gelişimi bağlamında malzemenin veya sanat nesnesinin fiziksel özellikleri, içeriği ve durumu oldukça önemlidir. Amaç bakımından özellikle plastik sanatlarda, sanat nesnesi doğal formundan başka bir forma evrilme durumundadır. Sanat eseri üretilirken genellikle doğada mevcut olan malzemeye, eklemeye veya çıkarma yapılarak ya da malzeme parçalanıp, eritilip, öğütülüp yeniden form verilerek, nesne yepyeni bir duruma getirilir. Malzemeye uygulanan bu değiştirme faaliyeti, bazen nesnenin ana formunu bozarak, bazen de nesnenin fiziksel ana maddesini değişime uğratarak gerçekleştirilmektedir. Sanatçının düşündeki ve zihnindeki tasarım doğrultusunda meydana gelen bu yeni biçim, doğal nesnenin aksine, artık içeriğinde bir fikir, anlam ya da en azından estetik açıdan dikkate değer bir güzellik barındırmak durumundadır.

Genellikle eseri meydana getiren özellikler, sanat tüketicisi olan insan duyularına hitap eden biçim ve durumlara ağırlık verilerek seçilmektedir. Bunların başında uyum (ahenk), oran, ölçü ve denge gibi ana unsurlar gelmektedir. Bu öğelere, büyüklük-küçüklük, parça-bütün uyumu, bakışıklık (simetri), anatomik ölçüler, altın oran ve uygulama alanına göre renk uyumu gibi çeşitli alt unsurlar da eklenebilir. Eser oluşturulurken uyum ve oran noktasından hareketle, “boşluk-doluluk” dengesi de oldukça önemlidir.

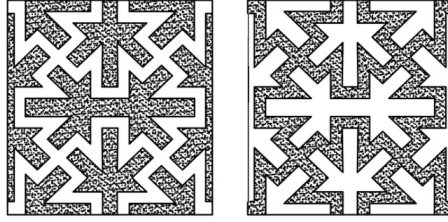
Eseri meydana getiren parçaların veya genel kompozisyonun tasarlanmasında, boşluk-doluluk dengesi, izleyeni rahatsız etmeyecek biçimde belli bir düzen gözetilerek sunulmalıdır. Bütünü oluşturan parçalar sınırlı bir alan içerisinde yerleştirildiğinde, doluluğu temsil eden öğelerin, belli boşluklar bırakılarak düzenlenmesi sonucunda bu oran sağlanmış olur. Sözgelimi, doluluk sağlandığında boşluk (arka plan, zemin) kendiliğinden belirmektedir. Bu bağlamda sanatçının burada, doluluğu oluştururken boşluğu da hesap etmesi gerekmektedir. Bu boşluk-doluluk uyumu sağlandığında, genel estetik görünümü sağlayan ölçütlerden bir tanesi tamamlanmış olur.

Sanat, tasarım ve sembolik üretimlerin çoğunda yoğunlukla tercih edilen geometrik düzenlemeler, esasen ölçü ve bakışıklık uyumuna bağlı olarak, izleyenlere düzen ve nizamdan kaynaklanan bir rahatlık vermektedir<sup>31</sup>. Genellikle geometrik düzenlemelerin tanımlanmasında ön plan ve arka plan bağlamında, anlatım yolu (metot) olarak, iki tercih ortaya çıkmaktadır<sup>32</sup>. Geometrik düzenlemeler, ön plandan (yüksekte kalan şeritler) hareketle tanımlanabildiği gibi, zeminde oluşan arka plandan (alçakta kalan veya oyulan boşluk-tema) hareketle de tanımlanabilmektedir.

Bu bağlamda anlamlandırma noktasında, bir ikilem ortaya çıkmaktadır (Şekil 5). Sanatçı bu düzenlemeyi oluştururken, zemindeki boşluk mu ön plana çıkarılmak istenmiştir? Yoksa öne çıkarılmak istenen, şeritlerle oluşturulan düzenleme midir? Amaç zemin oluşturmak mıdır, yüzey oluşturmak mı? Günümüzde geldiğimiz noktada, yapılan incelemelerden, sanatçının vermiş olduğu karar tam olarak kestirilememektedir.

31 Bu rahatlama hissini sebebi, insanın kendi vücudunda gördüğü orantılı ölçüler ve bakışıklık (simetrik) düzenden kaynaklanmakta olabilir.

32 Aynı durum izleyenler tarafından da ilk bakışta, anlık bir tercihe sebep olmaktadır. Zemin veya yüzey unsurlarından birinin seçilmesi ile zihin oraya odaklanmaktadır. Ancak dikkatli biçimde seyreden kişi, bu ikiliği fark etmekte ve iki unsuru birbirinden ayırt ederek izlemektedir.

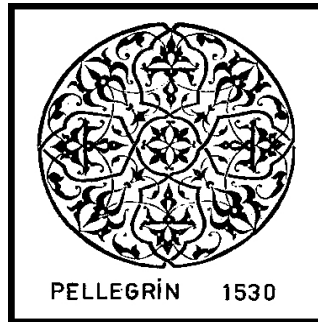


Şekil 5: Sembol ve arka plan / ön plan ikilemine örnek olarak geometrik düzenleme (Çizim: Y. Aslan).

Giriş bölümünde üzerinde durmuş olduğumuz “boşluk” unsuru; şeritlerin ön plana çıktığı bu tür geometrik kompozisyonlarda, kanaatimizce daha çok arka planda, şeritlerin bıraktığı boşluklarda (zeminde) belirlemektedir. Bu bağlamda “boşluk” unsuru aracılığıyla zeminde, şeritlerin varlığından kaynaklanan yeni motif veya semboller ortaya çıkmaktadır; kavramsal olarak yokluk, varlık aracılığı ile kendini açığa vurmaktadır.

Benzer olarak, teknik boyutta delik işi (kafes işi, ajur) tekniğinin uygulandığı alanlarda da boşluk unsuru önemli bir amaca yönelik işlev görmektedir. Ahşap, taş vb. pek çok farklı malzemeye uygulanabilen delik işi tekniği, bir yüzeyin veya tablanın içerisinde ölçülü boşluklar açılarak motiflerin meydana getirilmesi, şeklinde tanımlanabilir. Motif zemini tamamen yok edilerek, bir nevi boşluk ortaya çıkarılmaktadır. Zihinsel odak, zemini olan geometrik düzenlemelerin aksine, burada doğrudan boşluğa ve oradaki şekillere, işaretlere ve sembolere yönelmektedir. Geometrik düzenlemelerde olduğu gibi, bu teknik yoluyla da esasen var olmayan bir görünüm (boşluk) süslemeyi şekillendiren unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bitkisel içeriğe sahip kompozisyonlarda ise durum biraz daha farklıdır. Giriş ve kıvrımlı biçimde yüzeyi saran bitkisel düzenlemelerde genellikle boşluk çoğunlukla göz ardı edilmekte, esas bitkisel motifler ön plana çıkmaktadır.



Şekil 6: Girişik-girift süsleme (Bk. Mülayim: 2015)<sup>33</sup>.

33 Mülayim, 2015, 251.

Bitkisel içerikte, geometrik örneklerde olduğu gibi zeminde ölçülü ve nizamlı boşluklar, yerini düzensiz ve bakışık olmayan biçimlere bırakmaktadır. Zemin, bu defa ön plana çıkmak yerine, arka planda kalıp asli görevini yaparak, bitkisel süslemeleri vurgulamaktadır. Bu vurgulama bitkisel içeriğin zemine göre daha yoğun bir alanı kaplaması ve zeminin yüzeyde az miktarda görünmesi ile açıklanabilir. Örneğin, boşluklarla eşit bir oranla konumlanan geometrik şeritlerin aksine; içi dolu palmet, rumi ve lotuslar zemininin-boşluğun önüne geçmektedir.

### **Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat'ta Boşluk Unsurunun Aranmasına Yönelik Bir Deneme**

*“Bir resmi kendisi kılan, nesnelere nasıl bir arada tuttuğu ya da tutamadığıdır. Okullar bunun, kompozisyon dedikleri şeyle ilgili olduğunu söylerler. Onların verdiği akademik anlamda kompozisyon, ölüm katılığından başka bir şey değildir! Hayır, her şeyi bir arada tutan boşluktur; her farklı örnekte kendine özgü bir tarzda...”*

*John Berger*

Sanat kavramının tanımlanması konusunda binlerce farklı tanım öne sürülebilir. Alışıl gelmiş tanımlar genellikle “Kişilerin duygu ve düşüncülerini nesne veya başka araçlar yoluyla dışa vuran eylem...” gibi cümle çeşitlemeleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bu tanımlamalardan bazıları ise sanatın amaçlarına ve işlevlerine yöneliktir. Bu anlamda Umberto Eco “Açık Yapıt” adlı eserinde; sanatın daima değişken okumalara açık olan, büyük oranda belirsizliğe sahip uyaranlar içeren ve farklı olasılıklar alanı açan bir yapıya sahip olması gerektiğini düşünmektedir<sup>34</sup>. Ek olarak bu özelliklere sahip olan eseri “açık yapıt” olarak öne sürmekte ve tanımlamaktadır.

Benzer bir bakış açısına sahip, yazar Yalın Alpay, sanatın tanımının muğlâklığı üzerinde durmaktadır. Ona göre sanat, insan zihnine ve ruhuna gereksinim duyan, kurumsal olan ve temsile dayanan beşeri bir yapıdır. Yazar, sanatın sonsuz yoruma açık olması gerektiği düşüncesindedir<sup>35</sup>.

Eğer bir eser tek bir yoruma kapanarak tasarlanmış ise o eser vereceği mesajı vermiş ve tamamlanmıştır. Fakat yoruma açık olan ve içeriğinde hem kavramsal hem nesnel olarak boşluklar, belirsizlikler olan bir eser, her izleyende-tüketende farklı kapılar açacak ve yaşamaya devam edecektir. Bu sebeple, tek bir işleve yönelik, fabrikasyon üretime sahip işler zanaat; birden fazla işleve ve düşünceye yol açabilen fakat tek bir adet üretilen işler sanat olarak tanımlanmaktadır.

34 Eco, 2016, 184-187.

35 Alpay, 2020, 254.

Bu bölümde öncelikle sanat tarihinin farklı dönemlerinden resim sanatı örnekleri boşluk açısından değerlendirilecektir. Bu örneklerden bazılarında verilmek istenen kavramsal “boşluk unsuru” soyut olarak öne çıkarken, bazılarında ise nesnelere aracılılıkla ve resim sanatının el verdiği göz aldatmacalarıyla gerçeküstü boşluklar meydana getirilmiştir.



Şekil 7: Caspar David Friedrich, Deniz Kenarındaki Keşiş (Bk. Artsandculture.google.com).

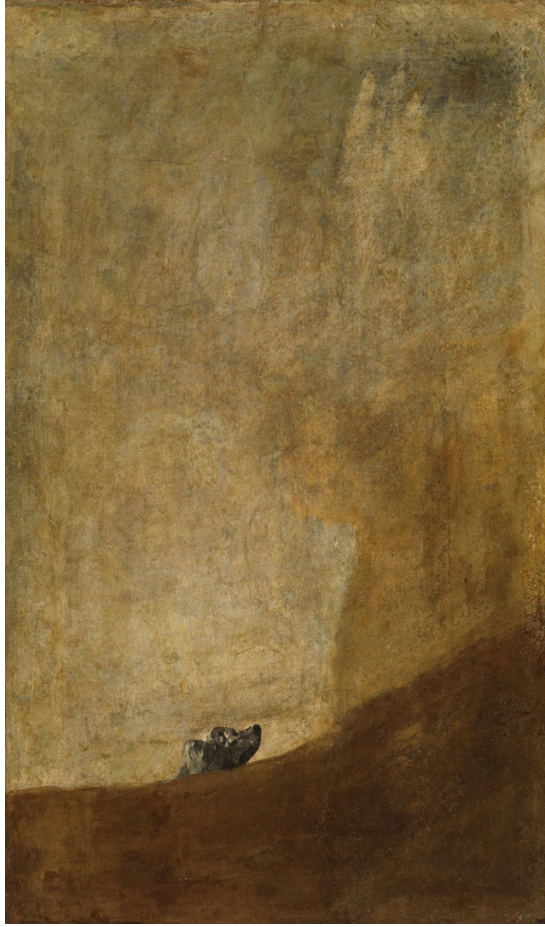
1808-1810 yıllarında yapılmış olan, Caspar David Friedrich'in “Deniz Kenarındaki Keşiş” (Der Mönch am Meer) adlı eseri, günümüzde Berlin'in Mitte şehrinde Eski Ulusal Galeride sergilenmektedir. Romantizm akımının etkisinde olan Alman ressam Caspar David Friedrich'in bu peyzajı tuval üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır. Eser dönemi içerisinde manzara resmi geleneğinden uzak olan yapısıyla dikkat çekmiş ve bazı olumsuz eleştirilere de maruz kalmıştır.

Resim, sol alt kısımda hafifçe denize doğru genişleyen beyaz kumul tepeciklerinden oluşan bir sahil, siyah ve koyu yeşil renklerinin hâkim olduğu dalgalı karanlık bir deniz ve ufuk çizgisinden sonra başlayarak resmin dörtte üçünü kaplayan, koyu mavi ve beyaz bulutlu gökyüzünden meydana gelmektedir. Sahilde bir kum tepciğinin üzerinde ayakta duran kahverengi cübbeli keşiş figürü, resmin sol alt kısmında ve arkası dönük biçimde resmedilmiştir. Resme yakından bakıldığında figürün çevresinde uçan martı figürleri de görülmektedir.

110 x 171,5 cm ebatlarındaki resmin neredeyse yüzde doksanına boşluk hâkimdir. Gökyüzü, deniz, kumsal ve figür gibi yalnızca dört unsurdan meydana gelen bu eser-



de, figür çok küçük boyutlarda işlenmiştir. Tüm yatay doğa unsurlarının yanı sıra keşiş figürü, dikey olarak resmedilmesinden dolayı izleyenin dikkatini çekmektedir. Fakat resimde doğaya-boşluğa ayrılan alanın büyüklüğü, yalnızlık ve küçüklük imgelerini tetiklemektedir. Boşluk unsuru bu resimde açık şekilde kavramsal bir araç olarak kullanılmıştır.



**Şekil 8:** Francisco Goya, Köpek (Bk. Kaçmaz Ateş: 2021)<sup>36</sup>.

Yukarıdaki eserle yakın tarihlerde yapılmış bir başka resim olan Francisco Goya'nın “Köpek” (Perro) isimli eseri de Friedrich'in resmiyle benzer özellikler taşımaktadır. Goya'nın kendinden on yıl önce yapılmış olan bu resimden etkilenmiş olabileceği de düşünülmektedir<sup>37</sup>. Romantik dönem sanatçılarından olan Goya “Köpek” isimli resmini

36 Kaçmaz Ateş, 2021, 328.

37 Bk. Youtube 1. Dücan Cündioğlu: Hangi Tabloları Görmeliyim? | Resim Sanatına Giriş.

1819-1823 yılları arasında kırsal bir bölgedeki evinin duvarına resmetmiştir. Ressamın evinin duvarlarına çizdiği ve “Kara Resimler” olarak adlandırılan 14 resimden biri olan bu eser<sup>38</sup>, oldukça dikkat çekicidir.

131,5 x 79,3 ebatlarına sahip olan dikey resim, sol alt kısımda bir kumun arkasında ya da içine gömülü olan bir köpeğin baş kısmından ve daha yukarı kısımda resmin altında beşini oluşturan boşluk kısmından meydana gelmektedir. Sarı kum renginin hâkim olduğu resimde, köpeğin bulunduğu kısımda ışık artışı göstermektedir. Köpek figürünün baş kısmı profilden resmedilmiştir.

Köpek, resmin sağ orta kısmından, resmin çerçevesinin dışına doğru çaresiz, endişeli bir ifade ile bakar biçimde tasvir edilmiştir. Resmin büyük kısmına hâkim olan boşluk, köpeğin bakışlarıyla birleştiğinde, izleyicide köpeğe karşı bir acıma hissi oluşturmaktadır. Boşluğun ve belirsizliğin yoğunluğu aynı zamanda gerilim de yaratmaktadır. Ayrıca boşluk alanlarda belli belirsiz gölge lekeleri yer almaktadır. Ressam evde yer alan diğer resimlerde bağnazlık, savaş, güç-iktidar ilişkilerinin oluşturduğu yıkımı simgesel ve mitolojik anlatılarla, zihninde hastalıklarının da etkisiyle yaratmış olduğu alegorik canavarlarla anlatırken<sup>39</sup>, bu resimde aynı duyguları belirsizlik ve boşluk imgeleri ile gelen gerilimle anlatmıştır. Bulunduğu durum, yaş ve yalnızlık hissi ise Köpek resminde bizlere çaresizlik ve ölüm korkusu olarak da yansımıştır.

Boşluk konusunda kendinden bahsetmemiz gereken önemli sanatçılardan birisi de Ukraynalı ressam Kazimir Maleviç'tir. Geometrik soyut sanatın (Süprematizm) öncülerinden olan Maleviç'in en önemli eseri, Siyah Kare (Black Square) 1915 yılında yapılmıştır.



**Şekil 9:** Kazimir Maleviç, Siyah Kare (Resimdeki lekeler zamanla, yıpranma ile oluşmuştur.); (Bk. En.wikipedia.org).

38 Kaçmaz Ateş, 2021, 327.

39 Kaçmaz Ateş, 2021, 327.

Beyaz bir zemin üzerine siyah bir kareden ibaret olan eser, eleştirmenler tarafından genellikle “resmin sıfır noktası” olarak anılmaktadır. Maleviç felsefi araştırmalarında, insanların maddi nesnelere gereğinden çok değer verdiği ve madde dünyasının sanatsal ortamdan çıkarılmasını benimsemiştir<sup>40</sup>. Ressam, nesnelere ötesinde duygusal gerçekliklerin önemini vurgulamak amacıyla resminden nesneyi-maddeyi çıkararak yerine boşluğu koymuştur. Siyah Kare ile ilgili olarak Maleviç şunları söylemektedir: “Beyaz zemin üzerine siyah kare, nesneden bağımsız (eşyadan arı) duygunun ifade edildiği ilk biçim olmuştur. Kare duyguya, beyaz zemin ise bu duygunun ötesindeki boşluktur”<sup>41</sup>.

Gerçeküstü (Sürrealist) akımda eserler veren Belçikalı ressam Rene Magritte ise eserlerinde, nesnelere genel geçer anlamlarını manipüle etmeyi tercih etmektedir. En ünlü eseri olan “İmgelerin İhaneti” (La Trahison des Images)” isimli tablosudur. Tablo üzerinde yalnızca bir pipo resmedilmiştir; fakat resmin altında “Bu bir pipo değildir (Ceci n’est pas une pipe)” ifadesi yer almaktadır. İzleyenin anlam dünyası ile oynamayı tercih eden sanatçı, aslında bu tablodaki nesnenin bir pipo değil, pipo resmi olduğuna işaret etmektedir. Esasında, orada olmayan bir nesneyi resmederek, altına “bu o nesne değildir” ifadesini yerleştirip nesneyi alışılmış anlamından çıkararak, felsefi bir yol kullanarak yokluğu-boşluğu işaret etmektedir.

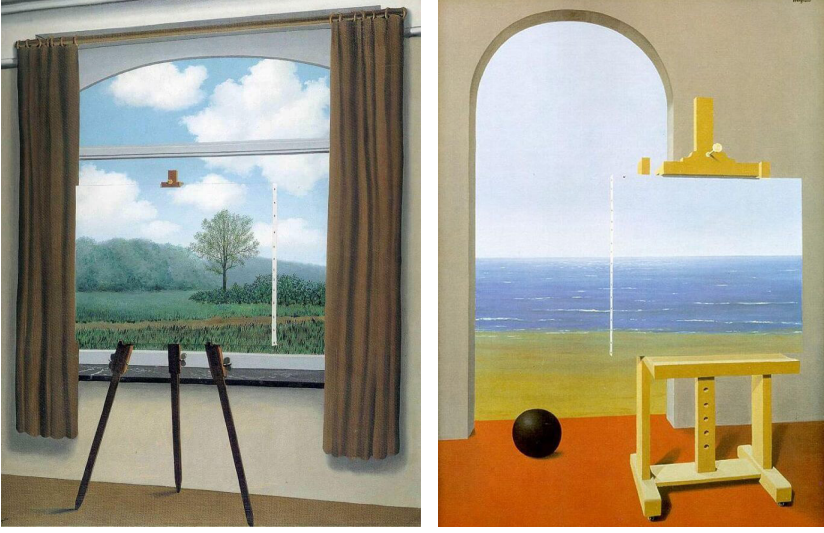


**Şekil 10:** Rene Magritte, İmgelerin İhaneti (Bk. Tr.wikipedia.org).

Yine aynı ressamın “İnsani Durum I ve II (The Human Condition I-II)” isimli eserlerinde, boşluğu bir yanılsama olarak kullandığını ve gerçeklik algısı ile oynadığını izlemekteyiz. İki eserde de kapalı bir mekân içerisinde yer alan şövale üzerindeki tuvalerde, dış mekânın birebir kopyası resmedilmiştir. Tuval iç mekânın duvarında bir boşluk yaratarak resim içindeki gerçekliği manipüle etmektedir. Burada, resim içerisinde yer alan dış mekânın, yine resim içindeki tuvalin yüzeyinin ve ayrıca dışarıdan ona bakan seyircinin (bizlerin) gerçekliği ile beraber, toplamda üç ayrı gerçeklikten bahsedebiliriz. Bu anlamda resim sanatının vermiş olduğu imkânlarla sanatçı boşluk yanılsamaları oluşturarak, izleyeni şaşırtmakta ve gerçeklik algısını sorgulamaktadır.

40 Dede, 2021, 391.

41 Dede, 2021, 392.



Şekil 11: Rene Magritte, İnsani Durum I ve II (Bk. İstanbulsanatevi.com 1; İstanbulsanatevi.com 2).

Müzik alanında, Amerikalı besteci-sanatçı John Cage'in "Sessizlik (Silence): 4'33" isimli performansa dayalı eseri (1952), boşluk kavramı ile ilgili diğer bir örnek olarak gösterilebilir. Bu performans, sanatçının piyano başında hiçbir nota çalmadan dört dakika otuz üç saniye boyunca, üç bölümden oluşan eserini "sessizlik (boşluk)" yoluyla sunmasından meydana gelmektedir.

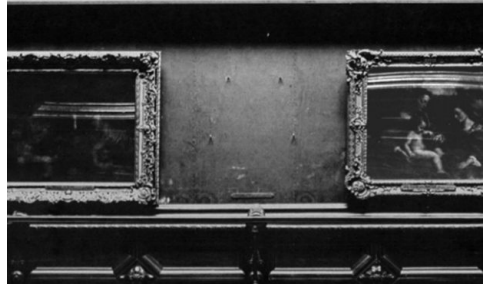


Şekil 12: John Cage, Sessizlik 4'33 (Bk. Youtube 2).

Videoda<sup>42</sup> “Yaptığımız her şey müziktir” diyen Cage, performansını izlemeye gelen seyircilerin çıkardıkları sesleri de müziğine dâhil etmektedir. Bu anlamda kesin bir sessizlikten bahsedilememektedir; fakat sanatçı, bu üç bölüm halindeki müzikal boşluklardan oluşan bestesiyle, sessizliğin müziğin bir unsuru olduğuna işaret etmektedir.

Son olarak, müzecilik tarihinde bir eserin boşluğunun sergideki kullanımına ve bir binanın boşluğunun anıt yapı olarak sergilenmesi gibi iki ilginç örnek göstermek istiyoruz.

Sanat tarihinin en bilindik eseri olan Leonardo Da Vinci'nin Mona Lisa tablosu, esasında 22 Ağustos 1911 yılında çalındıktan sonra, dünya çapında ün kazanmıştır. Vincenzo Peruggia isimli hırsız, İtalyan ressam eseri olan Mona Lisa tablosunu milliyetçi bir duygu ile Fransa (Louvre) müzesinden çalarak, İtalya müzesine kaçırmak istemiştir. Fakat olay beklediğinden büyük bir etki yaratınca, Vincenzo iki yıl kadar eseri saklamış ve bu iki yılın sonunda yakalanmıştır<sup>43</sup>. Eserin ilk çalınmış olduğu tarihte Louvre Müzesi bir hafta kapatılmış, daha sonra tekrar açılmıştır. Müze açıldığında gizemli bir üne kavuşmuş olan Mona Lisa tablosunun boşluğu yüzlerce kişi tarafından ziyaret edilmiştir. Tablonun asılı olduğu alan diğer tablolar arasında bir boşluk şeklinde göze çarpmaktadır. Bu duvar yüzeyi ve dört adet duvar çivisi, müzecilik tarihinde belki de ilk defa eser boşluğunun (boşluk unsurunun) sergilenmesi olarak değerlendirilebilir.



**Şekil 13:** Leonardo Da Vinci, Mona Lisa tablosunun boşluğu ve boşluğu ziyaret edenler (Bk. Listelist; Tarihli-sanat 2).

Günümüze daha yakın bir terörist eylem olayı olarak Amerika'da gerçekleşen, “Nine-Eleven” olarak bilinen 11 Eylül 2001 saldırılarında yıkılmış olan İkiz Kuleler'in yeri, günümüzde boştur.

Dünya Ticaret Merkezi'ne ait olan, bu gökdelenlerin mevcut yerlerine yeni binalar yapılmamış, binalar yakın başka noktalara inşa edilmiştir. Saldırıda ölen kişilerin anısına isimlerin de yazılı olduğu, devasa iki kare alan anıt havuzu olarak boş bırakılmıştır. Bu anıt aracılığıyla, esasında saldırı olayını anımsatıcı olarak “boşluk” unsuru sergilenmektedir.

42 Bk. Youtube 2. John Cage, Sessizlik 4'33.

43 Bk. Tarihli-sanat. Mona Lisa – Leonardo di ser Piero da Vinci.



Şekil 14: New York, Dünya Ticaret Merkezi binalarının (İkiz Kuleler) boşluğu (Bk. İndependent; History).

## Sonuç

Yokluk veya hiçlik, “boşluk” kavramını imgelememize olanak sağlamaktadır. Platon’a göre hiçlik sadece varlıktan farklı olduğu için, yokluk kategorisindedir. “Değil” yahut “olmayan” gibi olumsuzlamalar, yalnızca “-den başka bir şeydir” anlamına karşılık gelmektedir. Bu yüzden Platon “Hiçlikten söz ettiğimizde varlığın zıttı-karşıtı bir şeye işaret etmeyiz, yalnızca varlıktan başka bir şeye işaret etmiş oluruz”, şeklinde bir düşünceye sahiptir. Buradan anlaşıldığı üzere boşluk var olmayan bir kavram değil, sadece varlıktan farklı-başka bir şey olarak bilinebilmektedir. Yokluk olgusu, insan zihninin bir soyutlaması olarak varlıktan hareketle tahayyül edilmektedir.

Sanatın üç ana unsurundan (özne-nesne-hayal gücü) biri olan nesne veya madde, varlığın fiziki temsilidir. Özne burada, eserin yapıcısı olan aracıyken, hayal gücü ise eserin belirleyicisi olan yönlendirici güçtür. Boşluk unsuru da eserin imgesel ve nesnel dengesini sağlamak adına, bu şekillendirici unsurlar tarafından, istenilen oranda yapıt üzerinde sunulmakta veya sunulmamaktadır. Boşluk kullanımı yer yer eserin estetik değerini de belirlemektedir. Bu “boşluk” yapıtta bazen sezgisel, bazense doğrudan, fiziksel olarak verilmektedir.

Boşluğun nesnel olarak eserlerde kullanımı, farklı coğrafyalarda farklı orandadır; arkasında yatan anlamlar ise neredeyse her eserde ve üslupta değişkenlik göstermektedir. Birinci sebep bazen işlev odaklı bir arka plan olabilirken, bazen bir duyguyu, bir mesajı iletmeye de katkı sağlamaktadır. Dengeli boşluk dağılımına net olarak geometrik düzenlemelerde rastlamaktayız. Geometrinin ölçülü dizilimi arka plan - ön plan ikilemini anlamamızı güçleştirse de boşluk dengesini desteklemektedir. Aynı durum bitkisel süslemeli içeriklerde incelendiğinde zeminin-boşluğun azalmasına sebep olmaktadır. Doğal veya doğal olmayan yapraklar, kıvrım dallar hiçbir zaman zemin olarak algılanmamaktadır. Bu da boşluğu arka plana itmektir.

Resim sanatındaki boşluğun, süslemeden farklı olarak kendiliğinden zeminde oluşmadığı, daha çok sanatçı tarafından bilinçli bir tercih olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Sözelimi bir tabloda gökyüzünün boşluğuna verilen alan çok az veya çok fazla olabilmektedir. Yorum bakımından göreceli olarak, gökyüzünün kapladığı alan arttıkça resim romantik, azaldıkça realist olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda boşluğun artışı eserde duyusalığın, belirsizliğin ve sembolizmin de artışına sebep olmaktadır. İzleyen doğal nesnelere doldurulmuş bir tabloda ayrıntıları incelerken, boşluğu izleyen kişi eserde başka bir anlam veya melankoli aramaya başlamaktadır. Bu yüzden boşluğun ve ucu açık denemelerin çokluğu bizi çağdaş ve avangart sanata yönlendirmektedir.

Her eserin ayrı bir üslup, ayrı bir dünya olduğu “çağdaş” sanatta, genellikle eser yalnızca kendine gönderme yapmaktadır. Genel bir üslubun parçası olamayan aşırı kişiselleşmiş sanat, artık kendi içine kapanmıştır. Bunun günümüze yansımaları, dijital sanat yoluyla da sezilmektedir. Günümüzde, istisna olan eserleri dışarıda tutarak, çoğu eser toplumsal mesaj veriyorsa “kör göze parmak sokma” şeklinde doğrudan sunulmakta, eğer mesaj kaybı yoksa da en soyut olana başvurmaktadır. Sanatın yapısında olan dolaylı anlatım yöntemi, ya tamamen terk edilmekte ya da aşırı kullanım ile kavram karmaşasına sebep olmaktadır. Bu anlamda boşluğun hiç kullanılmaması veya aşırı kullanımı, yapıtı çoğunlukla “ucuz sanat (kitsch)” konumuna itmektedir. Kanımızca, denge her alanda olduğu gibi bu konuda da kaliteyi biçimlendiren önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

Sanat eserlerinde kavramsal olarak boşluk, Batı’da daha materyalist anlamda karşımıza çıkarken, İslam sanatına soyut manada sirayet etmiştir. Sözelimi Batı sanatı örneklerinde sanatçı, havada asılı olan boşluğu bizlere açıkça ve somut yollarla göstermek ister gibidir. İslami sanatlarda ise boşluğun daha mistik bir anlatı ile gizlendiğini yalnızca sezebilmekteyiz. Semboller aracılığıyla da verilen bu boşluk hissi, sanat tüketicisi tarafından yalnızca bilinçaltında algılanmakta ve yahut hiç algılanmamaktadır. Örneğin makili yazı örneğinde olduğu gibi, zaten birer sembol olan harflerin boşluğunda başka simgeler gizlenmektedir. Yine tasvirin tercih edilmemesi, soyut geometrik ve bitkisel girişik-girişik formların tercihi de bu dolaylı anlatıma işaret etmektedir.

Sanat daima farklı okumalara açık olan, büyük oranda belirsizliğe sahip uyaranlar ve boşluklar içeren, farklı olasılık alanları açan bir yapıya sahiptir. Eğer bir eser tek bir yoruma kapanarak tasarlanmış ise o eser vereceği mesajı vermiş ve tamamlanmıştır. Fakat yoruma açık olan ve içeriğinde hem kavramsal hem nesnel olarak boşluklar, belirsizlikler olan bir yapıt, her izleyende farklı kapılar açacak ve yaşamaya devam edecektir.

Evrinde ve insan yaşamında, fizik kadar metafizik de aynı derecede önem arz etmektedir. Bir bakıma “yokluğun” incelendiği bu çalışma, varlık adına boşluğun vazgeçilmez mevcudiyetini ve ona olan mecburiyetimizi ortaya koymaktadır. Okumakta olduğunuz bu makale, eserlerin görünmeyen taraflarına ışık tutmak amacıyla, yorumbilimsel bir deneme niteliği taşımaktadır. Kesin doğrulara işaret etmek yerine, farklı bir açıdan düşündürmek önceliğini önemseydiğimiz bu çalışmanın, insan zihninde yeni boşluklar açmasını temenni ediyoruz. Düşünmek, sorgulamak boşluk yaratmaktır.

## KAYNAKÇA

- Alpay, Y. (2020). *Yapı(t)söküm*. İstanbul: Destek Yay.
- Altın, A. (2021). İslam Sanatına İsnat Edilen Horror Vacui (Boşluk Korkusu) Üzerine Bir Eleştiri, *Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları XXIII*, Edirne.
- Artsandculture.google.com. [https://artsandculture.google.com/asset/m%C3%B6nch-am-meer/KwEv\\_TMiJhn5kA?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.067274256822856%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.638184757519167%2C%22height%22%3A1.2374999999999994%7D%7D](https://artsandculture.google.com/asset/m%C3%B6nch-am-meer/KwEv_TMiJhn5kA?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.067274256822856%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.638184757519167%2C%22height%22%3A1.2374999999999994%7D%7D) Erişim Tarihi: 07.11.2023.
- Aslan, Y. ve Duran, R. (2020), Türk Sanatında Tengri-Tanrı Damgası, *Ulakbilge Dergisi*, 8(54), Ankara, 1378-1398.
- Ayvazoğlu, B. (2019). *Aşk Estetiği*. İstanbul: Kapı Yay.
- Broug, E. (2016). İslam Sanatında Geometrik Desenler. İstanbul: Klasik Yay.
- Burckhardt, T. (1970). The Void in İslamic Art, *Studies in Comparative Religion*, 16, 1-2.
- Burckhardt, T. (2020). *Akılın Aynası: Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler (Volkan Ersoy, Çev.)*. İstanbul: İnsan (Sanat) Yay.
- Çaycı, A. (2015). *Oryantalizm, Oksidentalizm ve Sanat*. İstanbul: İnsan Yay.
- Çaycı, A. (2017). İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol. Konya: Palet Yay.
- Dede, E. (2021). Hiçlik ve Boşluk Kavramlarına İlişkin Çağdaş Sanat Örnekleri, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11(2), 384-399. doi: 10.20488/sanattasarim.1048710
- Demiriz, Y. (2004). İslam Sanatında Geometrik Süsleme: Bir Envanter Denemesi. İstanbul: Yorum Sanat ve Yay.
- Duran, R. (2017), Motiflere Dönüştürmüş Türk Damgaları - Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış, *21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (25-27 Ekim 2017)*, Antalya.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt (T. Esmer, Çev.)*. İstanbul: Can Sanat Yay.
- En.wikipedia.org Erişim: [https://en.wikipedia.org/wiki/Black\\_Square\\_%28painting%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_%28painting%29) Erişim Tarihi: 07.11.2023.
- Eyice, S. (1981). XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 9(10), İstanbul, 163-190.
- Grabar, O. (2018) *İslam Sanatı'nın Oluşumu (N. Yavuz, Çev.)*. İstanbul: Alfa Yay.
- İndependent; History. Erişim: <https://www.independent.co.uk/news/world/americas/us-soldier-911-attack-memorial-b1789884.html> Erişim Tarihi: 15.07.2022 ; Erişim: <https://www.history.com/topics/21st-century/911-rebuilding-of-ground-zero> Erişim Tarihi: 15.07.2022.
- İstanbulsanatevi.com 1. Erişim: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/magritte-rene/rene-magritte-insani-durum-11447/> Erişim Tarihi: 07.11.2023.
- İstanbulsanatevi.com 2. Erişim: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/magritte-rene/rene-magritte-insani-durum-02-11449/> Erişim Tarihi: 07.11.2023.



- Kaçmaz Ateş, Ö. (2021). Goya'nın Kara Resimleri ve “Köpek” Adlı Resminin Analizi, *Sanat Dergisi*, 37, 317-336. doi: 10.47571/ataunigsfd.874505
- Konak, R. (2014). Minyatür Sanatında Boşluk ve Mekân Anlayışı, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(14), 34-54.
- Listelist; Tarihli-sanat 2. Erişim: <https://listelist.com/mona-lisa-calinma-hikayesi/> Erişim Tarihi: 15.07.2022 ; Erişim: <https://www.tarihli-sanat.com/mona-lisa/> Erişim Tarihi: 15.07.2022.).
- Mülayim, S. (1994). *Sanat Tarihi Metodu*. İstanbul: Bilim Teknik Yay.
- Mülayim, S. (2015). *Değişimin Tanıkları: Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler*. İstanbul: Kaknüs Yay.
- Nasr, S. H. (2019). *İslam Sanatı ve Maneviyatı*, İstanbul: İnsan Yay.
- Necefoğlu, H. (2016). Geometrik Desenler Olarak İslami İsimler ve Kutsal İfadeler, 3. *Uluslararası İslam Sanatında Geometrik Desenler Çalıştayı*, 24 Eylül-2 Ekim: İstanbul.
- Öztürk, R. (2019). *Osmanlı Öncesi Konya ve Çevresinde Bulunan Mimari Eserlerdeki Ma'kâlî Yazılar*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya.
- Sartre, J. P. (2010). *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi. (T. Ilgaz, G. Çankaya Eksen, Çev.)*. İstanbul: İthaki Yay.
- Tarihli-sanat. Erişim: <https://www.tarihli-sanat.com/mona-lisa/> Erişim Tarihi: 15.07.2022.
- Tatar, B. (2017). Kutsal Mekân: Fenomenolojik Bir Analiz, *Milel ve Nihal*, 14, 8-22.
- Tatar, B. (2020). Bilinmeyen Alan (Terra Incognita)'ın Keşfine Bir Vesile Olarak Ötekinin Boşluğu, *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 30, 1-16.
- Tr.pinterest. Erişim: <https://tr.pinterest.com/pin/479211216614785679/> Erişim Tarihi: 15.07.2022.
- Tr.wikipedia.org Erişim: [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin\\_%C4%B0haneti#/media/Dosya:MagrittePipo.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti#/media/Dosya:MagrittePipo.jpg) Erişim Tarihi: 07.11.2023.
- Trthaber.com. Erişim: <https://www.trthaber.com/haber/dunya/endulusun-zarafeti-el-hamra-sarayi-680132.html> Erişim Tarihi: 07.11.2023.
- Turani, A. (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Toplum Yay.
- Türkan, M. (2020). Platon'da Formlar Arası İlişkiler Bağlamında Olumsuz Önergeler ve Hiçlik Problemi, *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 1, 219-244. <http://www.beytulhikme.org/DergiTamDetay.aspx?ID=1546&Detay=Ozet> (Erişim Tarihi: 10.04.2022).
- Youtube 1. Dücan Cündioğlu: Hangi Tabloları Görmeliyim? | Resim Sanatına Giriş; Erişim: [https://www.youtube.com/watch?v=49wO55VTPc0&ab\\_channel=D%C3%BCcaneC%C3%BCndio%C4%9Flu](https://www.youtube.com/watch?v=49wO55VTPc0&ab_channel=D%C3%BCcaneC%C3%BCndio%C4%9Flu) “59:26” Erişim Tarihi: 16.07.2022.
- Youtube 2. Erişim: [https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&ab\\_channel=JoelHochberg](https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&ab_channel=JoelHochberg) Erişim Tarihi: 21.04.2022.

**Hakem Değerlendirmesi:** Çift “kör” hakem incelemesi.  
**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.  
**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

**Peer-review:** Double-blind peer-reviewed.  
**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.  
**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*  
**Sanat Tarihi Dergisi** | *Journal of Art History*  
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064  
Cilt: 32, Sayı: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 2023*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizajpaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erişim) | Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK  
<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

*Journal of Art History* is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.

