

# İSLAM SANATINDA SOYUTLAMA VE MEKÂN ALGISİ

Mehmet Ali GENÇ\*

## Makale Bilgisi

**Makale Türü:** Araştırma Makalesi, **Geliş Tarihi:** 19 Ekim 2021, **Kabul Tarihi:** 31 Aralık 2021, **Yayın Tarihi:** 31 Mart 2022, **Atıf:** Genç, Mehmet Ali. "İslam Sanatında Soyutlama ve Mekân Algısı". *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi* 22/1 (Mart 2022): 99-122.

<https://doi.org/10.33415/daad.1012162>

## Article Information

**Article Types:** Research Article, **Received:** 19 October 2021, **Accepted:** 31 December 2021, **Published:** 31 March 2022, **Cite as:** Genç, Mehmet Ali. "Abstraction and Space Perception in Islamic Art". *Journal of Academic Research in Religious Sciences* 22/1 (March 2022): 99-122.

<https://doi.org/10.33415/daad.1012162>



## Öz

Çok geniş coğrafyaya yayılmış olan İslâm sanatı alanında yeterince yayın bulunmasına karşılık İslâm sanatının iç anlamı ve biçim dili yönünden incelenmesinin yeterince yapılmadığı görülmektedir. Bu çalışmada, İslâm medeniyetinin görsel sanatlarına yansımış olan soyutlama ve mekân algısının irdelenmesi amaçlanmıştır. Sanatın görsel biçim dili, mekân içinde ifade edilmektedir. Genel olarak dikey mekân ve yatay mekân olarak ayrılan bu mekânlara bakılarak sanatın köken ve aidiyeti hakkında fikir edinilebilmektedir. Fetihlerle farklı kültür ve medeniyetlerin sanat yaklaşımlarından yararlanarak yeni sentezlere ulaşmış olan İslâm medeniyeti, kendine has bir sanat grameri oluşturmuştur. Görülen gerçeğin ötesine geçmekte olan İslam sanatı, sade ve grafiksel bir soyutlamayı dikey bir mekân içinde göstermektedir. Sanata çoklu bakış ve çoklu zaman boyutu sağlayan dikey mekân, gerçeğin doğru ifade edilmesini sağlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** İslâm sanatı, sanat ve biçim, soyut sanat, dikey mekân, yatay mekân.

\* Doç. Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Anabilim Dalı, Konya, Türkiye, [magenc@erbakan.edu.tr](mailto:magenc@erbakan.edu.tr), <https://orcid.org/0000-0002-6255-5218>.

## Abstraction and Space Perception in Islamic Art

### Abstract

Although there are enough publications in Islamic art, which is spread over a wide geography, it is seen that the examination of Islamic art in terms of its inner meaning and form language is not done enough. This study aims to examine the abstraction and the perception of space, which are reflected in the visual arts of Islamic civilization.

The visual form language of art is expressed in space. By looking at these spaces, which are generally divided into vertical and horizontal spaces, an idea about the origin and belonging of art can be obtained. The Islamic civilization, which has reached new syntheses by benefiting from the artistic approaches of different cultures and societies with the conquests, has created a unique art grammar. Islamic art goes beyond the visible reality and shows a graphical and straightforward abstraction in a vertical space. This space, which provides multiple perspectives and multiple time dimensions to art, ensures the correct expression of the truth.

**Keywords:** Islamic art, art and form, abstract art, vertical space, horizontal space.

### Giriş

100 | db

Sanat, mükemmel olanın mükemmel yaratmasıyla başlayan bir süreçtir. Yaratılışında denge, ölçü ve uyum bulunan insanoglunda<sup>1</sup> güzellik duygusu fitridir. Güzellik, varlığın yasalarına uyum sağlama ve yapılacakların mükemmel yapılması ile açığa çıkmaktadır<sup>2</sup>. Yoğun olarak sanat eserlerinde açığa çıkan güzellik, insan yaşamının her alanına da yansımaktadır<sup>3</sup>.

Sanat, bütün din ve medeniyetler için olduğu gibi İslâm medeniyetinin de kendisini anlattığı çok önemli bir dildir<sup>4</sup>. Bir medeniyete kaynaklık edip hayat veren ahlâk, inanç, dünya görüşü ve yaşayış şeklinin estetik kimlik kazanmış hali olan sanat, içinde bulunduğu medeniyetin kurucu prensiplerinden ayrı düşünülmemektedir<sup>5</sup>.

Her din veya dünya görüşü var olduğundan bir süre sonra kendisine ait sanat görüşünü ve estetik algısını gözler önüne sermektedir. İslâm'ın başlangıç zamanından sonra oluşmaya başlayan İslâm este-

<sup>1</sup> Nevzat Tartı, "Sanat İle Dinin Bazı Ortak Yönleri Üzerine Bir Deneme", *İslâm ve Sanat*, ed. Ahmet Ögke (İstanbul: Ensar Neşriyat, 2015), 20.

<sup>2</sup> Turgut Cansever, *Şehir ve Mimari* (İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1992), 13.

<sup>3</sup> Adem Çalışkan, "İslam Estetiği Üzerine Bir Deneme", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 10 (1998), 323.

<sup>4</sup> Titus Burckhardt, *İslam Sanatı Dil ve Anlam*, çev. Turan Koç (İstanbul: Klasik Yayınları, 2019), 7.

<sup>5</sup> Ahmet Ögke, "Açılış Konuşması", *İslâm ve Sanat*, ed. Ahmet Ögke (İstanbul: Ensar Neşriyat, 2015), 20.

tik anlayışı<sup>6</sup>, İslâm'ın temel görüşü ve istekleri doğrultusunda, farklı kültürlerden etkilenecek kendisine özgü renkli ve zengin bir dünya kurmuştur<sup>7</sup>. İslâm'ın ilk devirlerinde yapılmış resim örnekleri vermek zor<sup>8</sup> olsa da bu durum geçici olmuştur. İslam öncesinde Arapların, biçimsiz taş parçalar ile ya da taşların az işlenişleriyle yetindikleri bilinmektedir<sup>9</sup>. Burckhardt, İslâm ilk devrinin başlangıcında sanata ihtiyacın olmadığını, gerçekte hiçbir dinin meydana geldiği sırada sanatla ilgilenmediğini, bu tarz ihtiyaçların daha sonra ortaya çıktığını söylemektedir<sup>10</sup>.

Araplarla kavgalı olan Bizans ve Pers İmparatorluğu olmak üzere iki büyük medeniyet arasında tampon bir bölgede doğan İslâm, kendi bekası için bunlarla savaşmak ve galip gelmek zorundaydı. Her ikisi de natüralizm ve rasyonalizme yönelmiş bir sanat mirasına sahipti<sup>11</sup>. Bizans ve Persler arasından ayrışıp yaşamını sürdürmüş olan İslam, zamansızlığa ulaşmış bir sanat biçimine sahip olabilmıştır<sup>12</sup>. Tevhid inancıyla doğrudan bağlantılı bir estetik anlayışa sahip olan Müslümanların, Bizans ve Pers natüralizmi ile rasyonalizmine uyması beklenmemiştir.

Başlarda tevhid inancı ile başlayan, kutsal şahısları betimlemek amacıyla yapılan resimler daha sonraki zamanlarda putlaştırılarak Hristiyanlığın müşrik davranışlarına döndüğü bilindiği için Hz. Peygamber bu konuda çok hassas davranmıştır<sup>13</sup>. Hz. Peygamber, Kâbe'yi fethettikten sonra ilk olarak burayı putlardan temizlemiştir. Bu temizlik Müslümanların putlaşma ihtimali olan her şeyden uzak durmasını gerektirmiştir<sup>14</sup>. Heykel sanatının putperestlik geleneklerine sınıksız bağlı olduğu, özellikle Roma ve Yunan heykel sanatının dine dayalı olduğu düşünülürse Müslümanların heykel sanatına neden şüphe ve korkuyla yaklaştıklarını anlamak kolaylaşmaktadır<sup>15</sup>.

<sup>6</sup> Mehmet Özger, "İslam Sanatı ve Estetiğinde Hakikat ve Mecaz", *İslami İlimler Dergisi* 8/1 (2013), 311.

<sup>7</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2021), 10.

<sup>8</sup> Hüseyin Gazi Yurdaydın, "İslam Resminin Menşeleri ve Başlangıçları", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3/3 (1954), 33.

<sup>9</sup> Thomasw Arnold, "İslam Dünyasında Resmin Menşeleri", çev. Hilmi Ömer, *Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası* 4/16 (1930), 1.

<sup>10</sup> Titus Burckhardt, *Akıl Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, çev. Volkan Ersoy (İstanbul: İnsan Yayınları, 1994), 250.

<sup>11</sup> Burckhardt, *İslam Sanatı Dil ve Anlam*, 27.

<sup>12</sup> İsmail Taşpınar, "Titus Burckhardt ve Mimaride Dini Sembolizm", *Milel ve Nihal* 14/2 (2017), 171.

<sup>13</sup> Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 47.

<sup>14</sup> Taşpınar, "Titus Burckhardt ve Mimaride Dini Sembolizm", 172.

<sup>15</sup> Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 63.

Bu anlamda Müslüman sanatçı sembolizme fazlaca kapılıp faniyi baki olana tercih etme anlayışına kapılmamıştır<sup>16</sup>. Bu anlayıştan hareket eden Müslüman sanatçılar, figürü cansızlaştırmaya yönelerek figürü bir çeşit nakış haline getirmişlerdir. İkinci yol olarak figürden kaçınarak doğrudan doğruya soyut formlara yönelmişlerdir<sup>17</sup>.

İslâm sanatı, bilinçsizce karmaşık hale gelmiş tarihsel eklentiler yerine İslâmî vahyin form ve ilkelerinin bir türevidir<sup>18</sup>. Farklı ülkelerin kültürüyle karşılaşan Müslümanlar, fethettikleri yerlerde ödünç aldıkları tüm sanat unsurlarına kendi damgalarını vurmuşlardır<sup>19</sup>. İslâm'ın doğuşundan önce Türklerin, Sasanîlerin, Bizanslıların, Suriye Hıristiyanlarının, Koptların, Vizigotların, Hinduların kendilerine mahsus sanatları vardı. İslâm sanatı, Müslüman olmayı kabul eden memleketlerin sanat unsurlarından, sanatkârlarından ve işçilerinden faydalanarak gelişmiştir<sup>20</sup>. İslâm'ın ilk asırlarında yapılan resim ve heykeller, Yunan ve Sasanî örneklerine göre yapılmıştır. İlk asırlar İslâm sanatının kendini aradığı, gelişmeye çabaladığı bir devirdir<sup>21</sup>. Bulanıklığın görüldüğü bu ilk devirden sonra İslâm sanatı, billurlaşmaya ve kendine has olmaya başlamıştır. Müslümanların karşılaştıkları kültürlerden birisi de Türk kültürüdür. Türklerin İslâmiyet'ten önceki estetik anlayışlarındaki soyut düşünce<sup>22</sup>, İslâm'ın soyut olan sanat formuna geçişte kolaylık sağlamıştır. Burckhardt, göçebe sanatın basit ama çarpıcı grafik şekilleri, tezyinî motifleri, armaları ve sembolleri yerleşik medeniyetlere ait sanat teknikleriyle karşılaştıklarında hemen çiçeğe durabilecek yaratıcı bir potansiyel taşıdıklarını söylemektedir<sup>23</sup>. Türklerin Orta Asya'dan taşıdıkları sanat anlayışları, Yunan sanatındaki tabiat taklitçiliği gibi bir karmaşayı barındırmadığı için İslâm sanatının ilkeleri tarafından kolayca benimsenmiştir<sup>24</sup>.

Fetihlerle gelişen İslâm medeniyetinin farklı kültür ve medeniyetlerle karşılaşması ve bunlarla sürekli ilişki içinde olması, onların sanat yaklaşım ve yorumlarından faydalanarak yeni sentezler elde

<sup>16</sup> Turan Koç, "İslâm Estetiği ve Sanatı", *İslâm ve Sanat*, ed. Ahmet Ögke (İstanbul: Ensar Neşriyat, 2015), 27.

<sup>17</sup> Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 220.

<sup>18</sup> Burckhardt, *İslam Sanatı Dil ve Anlam*, 12.

<sup>19</sup> Taşpınar, "Titus Burckhardt ve Mimaride Dini Sembolizm", 164.

<sup>20</sup> Suut Kemal Yetkin, *İslam Mimarisi* (Ankara: Türk İslam Sanatları Enstitüsü Yayınları, 1959), 7.

<sup>21</sup> Suut Kemal Yetkin, "İslâm Sanatının Mahiyeti", *AÜ. İlahiyat Fakültesi Dergisi* 1/1 (1952), 46.

<sup>22</sup> Yakup Göktaş, "Türkiye'de Geleneğin Reddi ve Ortaya Çıkan Estetik Sorunlar", *Ekev Akademi Dergisi* 16/50 (2012), 189.

<sup>23</sup> Burckhardt, *İslam Sanatı Dil ve Anlam*, 71.

<sup>24</sup> Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 126.

etmesi, İslam sanatının gelişmesi açısından son derece olumludur<sup>25</sup>. Kutub ve Nasr, İslâm dininin bir yansıması olduğundan İslam sanatını vahiy kaynaklı olarak görmektedir<sup>26</sup>. Sentezlenen farklı sanat unsurları, zaman içinde değişime uğrayıp bambaşka etkileşimler neticesinde dönüşüme uğramıştır. Bu gelişimin sonucu olarak ortaya çıkan ürün, başlangıç aşamasındaki bileşenlerine indirgenemeyecek bir şekildedir<sup>27</sup>. Çeşitlilik içinde birlik fikrinin olduğu bu sanat, çoklukta birliği (kesrette vahdeti) temel almaktadır. Başka bir ifadeyle birlikten doğduğu için harmonik bir yapıdadır<sup>28</sup>.

Literatüre bakıldığında İslâm sanatı iç anlamı ve biçim dili konusunda çalışmaların yeterince yapılmadığı görülmektedir. Bu konuda Nasr, muazzam bir belge bolluğuna rağmen bu konunun ihmal edildiğini düşünmekte ve ilham sonucu ortaya çıkmış bazı eserler bulunmasına rağmen, İslâm sanatının sembolik anlamı söz konusu olduğunda, açılmamış bir kitap olarak kalmaya devam ettiğini söylemektedir. Literatür taraması şeklinde olan bu çalışmada, soyut, sade ve grafiksel bir mahiyette olan İslâm sanatının biçim dili ele alınmaya çalışılmıştır. Biçim dili, kendisini sanatta farklı mekân anlayışı içinde ortaya koymaktadır. Mekân anlayışı, bir sanat eserinin kültürel kodlarını göstermektedir. İslâm sanatının biçim dili, dikey mekân şeklinde gösterilmektedir. Batı kaynaklı medeniyetlerin sanat biçim dili ise yatay mekân şeklinde ortaya konmaktadır.

### 1. İslâm Sanatlarında Soyutlama

Mükemmel yaratılmış insanın, doğası gereği mükemmel iş ve ürün üretmesi beklenmektedir. Eşya âleminin sürekli olmayıp fâni olması, sürekli ve baki olanın ise sadece Allah olması<sup>29</sup> gerçeği karşısında insan, kendi acizliğinin farkına varmaktadır. İslâm inanç ve prensipleri üzerinde yükselen uygarlığın ifadesi<sup>30</sup> olan İslâm sanatında sanatçı, yaptıklarını kendi ürünü olarak görmeyerek bu eserlerin evrensel güzelliği yansıtan, ortak bir anlayışın sonucu ve kişi üstü olduğu bilinciyle hareket etmektedir<sup>31</sup>. Hayatın kısa ve fâni olmasından dolayı sanatçı, izafi güzellik yerine mutlak olan güzelliğe ulaşma-

<sup>25</sup> Koç, “İslâm Estetiği ve Sanatı”, 26.

<sup>26</sup> Burckhardt, *Aklın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, 237.

<sup>27</sup> Cihat Arıncı, “İslam Estetiğini Yeniden Düşünmek: Oliver Leaman’ın Islamic Aesthetics: An Introduction Adlı Eseri Üzerine”, *Dîvân* 21 (2006), 131-132.

<sup>28</sup> Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 119.

<sup>29</sup> Osman Mutluel, *S. Ahmet Arvasi’de İslam Estetik ve Sanatı* (İstanbul: Lord Matbaası, 2012), 55.

<sup>30</sup> Turan Koç, *İslâm Sanat Gelenegi ve Estetik* (İstanbul: İsam Yayınları, 2009), 30.

<sup>31</sup> Burckhardt, *Aklın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, 230.

yı arzulamaktadır<sup>32</sup>. Çıplak gözün gördüğü dünya kesret, bir var bir yok olma dünyasıdır. Asıl olan bu süreksizliği, görünüşteki karmaşayı aşip devamındaki sürekliliği ve değişmeyi elde etmektir. Allah kâinatı kusursuz olarak var ettiğine göre somut olarak algıladığımız yapının arkasındaki armoniyi görebilmeye ihtiyaç duyulmaktadır<sup>33</sup>.

Dünyadaki karışıklık ve belirsizlikten arınmayı uygar budunların işi olarak gören Worringer, dünyadaki olayların karmaşıklığı ve her an değişmesi karşısında huzursuzluk duyulduğunu, bunun sonucunda ruhların büyük bir huzura ihtiyacı olduğunu belirtmektedir. Bunun için görüntüyü, zorunlu ve değişmez kılmak için soyut biçimlere yaklaşmak, görünüşleri ölümsüz kılarak mutlak değerlere yaklaşmak gerekmektedir. Böylece görünüşler dünyası, sığınacak bir huzur noktası olmakta<sup>34</sup>, keyfilik ve kaotikten uzak bir dünya haline gelmektedir<sup>35</sup>. Cabrera, “Müslüman sanatçı zaten var olanı taklitçi bir şekilde tasvirle uğraşmaz, yaratılmışı yeniden yaratmaya çalışmaz” demektedir<sup>36</sup>. Tabiatta bulunan her şeyin Allah’ın yansımaları olduğuna inanan sanatçı, gerçeği olduğu gibi uygulamaktan kaçınmaktadır. Maddenin kıymetsiz oluşu sebebiyle, maddenin dünyasından kurtulmaya ve mutlak varlığın aydınlanmalarını elde etmeye çalışmaktadır. Tabiat varlıklarını birer kalıp şeklinde anlamakta ve bu varlıkların arkasında bulunan değişmeyi aramaktadır<sup>37</sup>.

Sanatçının dış dünyadan hareketle nesnelere kopyaladığı süreçte eşyanın sathında kalacağını, eşyanın künhüne, hakikatine vâkıf olmayacağını belirten Ayvazoğlu, sanatçının güzelliği yaratan değil keşfeden adam olduğunu söylemektedir<sup>38</sup>. Duyularımızla kavradığımız bir çiçeğin hücrelerinin ölüp kendisini yenilemesi gibi doğa sürekli değişim halindedir. Burada gerçek güzellik bir çiçeğin değişmeyen öz yapısındadır. Öz yapıya stilizasyon, şemalaştırma ve soyutlama yaparak ulaşabilmek mümkündür<sup>39</sup>. Bu işlemlerden sonra resim fazlalık ve derinliğinden arınarak yüzeyselleşmeye başlayacaktır.

<sup>32</sup> Tartı, “Sanat İle Dinin Bazı Ortak Yönleri Üzerine Bir Deneme”, 49.

<sup>33</sup> Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 59.

<sup>34</sup> Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleşim*, çev. İsmail Tunali (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017), 26.

<sup>35</sup> Muharrem Hafız, “Gelenekselci Ekolün Kutsal Sanat Doktrini”, *Doğu’dan Batı’ya Düşüncenin Serüveni*, thk. Bayram Ali Çetinkaya (İstanbul: İnsan Yayınları, 2015), 26/836.

<sup>36</sup> Hashim Cabrera, *İslam ve Çağdaş Sanat*, çev. İbrahim Ayberk (Ankara: Hece Yayınları, 2017), 115.

<sup>37</sup> Belgin Pekpelvan, “Türkiye’de Gelenekli ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi”, *Sosyal Bilimler Dergisi* 2/2 (2009), 71.

<sup>38</sup> Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 241.

<sup>39</sup> Ramazan Altıntaş, *İslam Düşüncesinde Tevhid ve Estetik İlişkisi* (İstanbul: Pınar Yayınları, 2002), 41.

Yüzeyselleşmeyi sanatın gereği gören Worringer, bir plastik figür, kübik olarak görüldüğü sürece sanat açısından biçimlendirmesinin başlangıcındadır; kübik olup aynı zamanda yüzey etkisi de varsa o vakit bir sanat biçimi elde edildiğini söylemektedir<sup>40</sup>.

Müslüman sanatçı, aldatıcı görünüşlerin yani anlık izlenimlerin tespit edilmesine değmediğinin farkındadır. Hz. İbrahim'in yıldızlar için kaybolan ve batanları sevmem demesi<sup>41</sup> geçici olan görüntüler yerine kalıcılığa ya da kalıcı olana olan tutkusunu belirtmektedir. Objektif görüntüler birer ayet olduklarından bunların değişmeyen özlerini elde etmek için görüntüler, özelden genele doğru değişime uğrayarak soyutlanmaktadır<sup>42</sup>. Dış dünyadaki nesnelere belirsiz durumu ve farklı görüntüleri karşısında insanda oluşan huzursuzluk ve sıkıntı durumu, sanatın çıkış noktasını soyutlamaya yöneltmektedir. Bu konuda Worringer, soyut biçimleri dünyanın büyük karmaşıklığı içinde insanın huzur bulabileceği yüksek nitelikteki biçimler olarak görmektedir<sup>43</sup>. Bunun için sanatçı, geçiciliği hatırlatan hacim, gölge ve derinlik etkilerinden uzak durmakta, dünya ötelereinden derlenmiş duygusunu veren canlı ve neşeli renkler uygulayarak özlediği sonsuz dünyanın doyulmayan tadını hissettirmektedir.<sup>44</sup>

Allah'ın eşsiz, görünmez olması, tüm zaman ve mekânlardaki mevcudiyeti, Kur'an'ın söyleyişi ile eşsiz olması üzerine kurulan tenzih ilkesi, İslâm sanatının soyut sanata yaklaşmasının arkasındaki itici güçtür<sup>45</sup>. Ayrıca tenzih ilkeleri kapsamında Allah, resim ve heykelle tecessüm ettirilmemiştir<sup>46</sup>. Resuller ve evliyanın portrelerinin çizilmesinden, portrelerin putperest tapınmasının bir ögesi olma ihtimalinden değil, onların taklit edilemezliğinin oluşturduğu saygı gereği olarak da kaçınılmıştır<sup>47</sup>. Böylece oluşan figür endişesi ve taklitten kaçınma, sanatın soyuta yönelmesine, stilize ve deruni bir saha bulmasına neden olmuştur<sup>48</sup>. Bu konuda Cabrera, soyut işlevin nede-nini Müslüman olmanın gerektirdiği hakikat ve yaşamda aranmasının gerektiğini belirtmektedir<sup>49</sup>.

<sup>40</sup> Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, 31.

<sup>41</sup> Koç, *İslâm Sanat Geleneği ve Estetik*, 36.

<sup>42</sup> Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 118-241.

<sup>43</sup> Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, 28.

<sup>44</sup> Suut Kemal Yetkin, "İslam Minyatürünün Estetiği", *AÜ. İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/1 (1953), 34.

<sup>45</sup> Koç, "İslâm Estetiği ve Sanatı", 70-71.

<sup>46</sup> Yetkin, *İslam Mimarisi*, 78.

<sup>47</sup> Burckhardt, *İslam Sanatı Dil ve Anlam*, 55.

<sup>48</sup> Ahmet Çaycı, *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol* (Konya: Palet Yayınları, 2017), 58.

<sup>49</sup> Cabrera, *İslam ve Çağdaş Sanat*, 109.

Doğada insanın duyuvar dünyasında elde ettiği izlenimler geçici olduklarından bir öneme haiz olmamaktadır. Platon'a göre (m.. 427-348) sanatta değişmez zn (idea) verilmesi gerekmekte, sadece dış görüntüyü yansıtan taklit (mimesis) rnler gerçeklikten kopuşu ifade etmektedir. Bunun için aldatıcı illzyonizm ve natüralistik bir estetik anlayışa karşı çıkan Platon, güzelin duyusal alanda aranmayacağını ve görünüşler dünyasında güzel olan şeylerin güzelin kendisi olamayacağını vurgulamaktadır<sup>50</sup>. Sanatı, salt tabiatın basit taklitleri değil, güzellik ideasının dile getirilmesi olarak gören Platon, Sokrat'ın (m.. 384-322) akli bakış açısından uzaklaşarak, güzellik yorumunda aşkın düşünceye varmakta ve soyut sanata yönelmektedir<sup>51</sup>. Aristoteles, Platon gibi aşkın bir güzellik ideası yerine obje ve sanat eserinden hareket etmekte, somut varlıkların ifadesini ve taklidini sanat olarak değerlendirmektedir. Aristoteles'in bu görüşünün, Rönesans'la beraber hkim olmaya başladığı görülmektedir<sup>52</sup>. Rönesans resmi, ressamın yaşadığı dünyada gördüğü nesnelere açık olarak kişisel bir düzene sokmasına dayanmaktadır. Objektif bakış açısı olan Rönesans, göz noktasından görünenler verilmekte, önceden kabul edilmiş değerlendirmeler bu görüntüyü etkilememektedir<sup>53</sup>. Soyut gerçeklerden hareket eden Doğu'da ise tabiatın olduğu gibi anlatılmaya değer bir özelliği görülmediği için sanatçı, zamana, mekâna ve insana göre değişmeyen kalıpları ve kavramları kullanmayı tercih etmiştir<sup>54</sup>. Görsel dış görüntü üzerine yoğunlaşmak, hakikati anlamamızı engellemektedir. nk mükemmellik dışta (zahirde) değil ite (btında) gizli olduğundan göz, varlıkların dış görünüşlerine takılıp aldanmakta, kusursuzluğu elde edememektedir<sup>55</sup>. Dolayısıyla Müslüman ressamın, gözlerini dış dünyaya kapatarak biçim vermek istediği i dünyaya aması, bir sanat anlayışının öz ifadesi olmaktadır<sup>56</sup>. Bu z ifade sanatçının, kalıcı güzelliği tecrübe etmesine yol açmakta ve geçici güzelin peşine düşüp esir olmasına engel olmaktadır<sup>57</sup>. İlkel bir eğilim olan taklid resim, estetik önemi olmayan bir el ustalığı olarak görülmektedir<sup>58</sup>.

<sup>50</sup> Muharrem Hafız, "Platon, Aristoteles ve Plotinus'ta Mimesis Teorisi" 26/1 (2015), 46-47.

<sup>51</sup> Altıntaş, *İslam Düşüncesinde Tevhid ve Estetik İlişkisi*, 15.

<sup>52</sup> Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 38-39.

<sup>53</sup> Cansever, *şehir ve Mimari*, 217.

<sup>54</sup> Mazhar ř İpşiroğlu - Sabahattin İpşiroğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu* (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2013), 12.

<sup>55</sup> Arınç, "İslam Estetiğini Yeniden Düşünmek: Oliver Leaman'ın Islamic Aesthetics", 137-146.

<sup>56</sup> Yetkin, "İslam Minyatürünün Estetiği", 33.

<sup>57</sup> Hafız, "Gelenekselci Ekolün Kutsal Sanat Doktrini", 26/834.

<sup>58</sup> Worringer, *Soyutlama ve zdeşleyim*, 22.



On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde Avrupa sanatı, natüralistik formlarının çirkinliğinden kaçınmaya başlamıştır<sup>59</sup>. Cezanne'nın doğanın silindir, küre ve koni gibi göründüğünü söylemesi ve doğayı sade formlarda gösterme isteği, kendinden sonraki ressamlar tarafından kabul görmüştür. Bu kabul, kübizmin ortaya çıkmasına zemin sağlamıştır<sup>60</sup>. Duyulara güven duymayan kübistler, natüralist sanatı bir yanıltma olarak görmüş, nesnelere dış görünüşünü değil, özünü, değişmeyen bölümünü anlatmak istemişlerdir<sup>61</sup>. Vassily Kandinsky, Paul Klee ve Piet Mondrian gibi sanatçıların, görüntü dünyasından uzaklaşma, objelerin gerçek (mutlak) özüne yönelme, eserlerine gizemli anlamlar yükleme gibi amaçları olmuştur<sup>62</sup>. Klee'nin "Sanat, görüneni vermiyor. Bir düşünmeyi görselleştiriyor. Onun işlevi görünmeyeni görünür kılmaktır"<sup>63</sup> sözü sanatta soyutun önemini ortaya koymaktadır.

Soyutlama, sanatın yüksek bir niteliği olmakta ve yüksek kültür basamaklarındaki belli budunlarda egemen olmaktadır<sup>64</sup>. Genel olarak soyut olan İslâm sanatı anlayışı ile on dokuzuncu yüzyılda soyuta yönelen Batı sanatı anlayışı, farklı kültürlerin ürünleri olduklarından, her ikisi soyut olsa da çok farklı yönleri bulunmaktadır. Bu konuda Burckhardt, farklı kutuplarda yer alan bu sanatların birinin, bütünüyle beşerî ve rasyonalistik bir düzenin matematiksel bir soyutlaması, diğerinin ise ruhanî semadaki ilk örneklerin somut gerçekleri olduğunu belirtmektedir. Ayrıca Batılı soyutlamada bireysel bilinçaltından gelen etkilerin olduğunu söyleyen Burckhardt, Müslüman için soyutlamanın bir kânunun ifadesi olduğunu ve birliği çokluk içinde (kesrette vahdeti) aradığını söylemektedir<sup>65</sup>.

Doğa görüntüleri yerine görüntülerin yorumunu yapan İslâm sanatçısı, nesnenin öz kısmına inerek nesneyi şemalaştırma seçeneğini tercih etmekte böylece nesneyi kişisel duygu ve düşüncelerden uzaklaştırmış olmaktadır<sup>66</sup>. Metafizik gerçek, hem ifade edilebilir hem de ifade edilemez olanı içerdiğinden<sup>67</sup> dil, metafiziği anlatmada

<sup>59</sup> Burckhardt, *İslam Sanatı Dil ve Anlam*, 11.

<sup>60</sup> Yüksel Bingöl, "İslâm ve Modern Sanat", *İslâm ve Sanat*, ed. Ahmet Ögke (İstanbul: Ensar, 2015), 69.

<sup>61</sup> Nazan İpşiroğlu - Mazhar Ş İpşiroğlu, *Sanatta Devrim* (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2011), 26.

<sup>62</sup> Pekpelvan, "Türkiye'de Gelenekli ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi", 73.

<sup>63</sup> İpşiroğlu - İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, 16-66.

<sup>64</sup> Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleşim*, 25.

<sup>65</sup> Süleyman Saz - Şenay Yıldız, "Titus Burckhardt: İslam Sanatına Aşk(ın)cı Bir Bakış", *TJSS* 3/3 (2019), 282.

<sup>66</sup> Pekpelvan, "Türkiye'de Gelenekli ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi", 71.

<sup>67</sup> Hafız, "Gelenekselci Ekolün Kutsal Sanat Doktrini", 26/830.

yetersiz kalmaktadır. Sanat bu durumda başka şekilde anlamı aktarılamaz ve ifade edilemez olanın ifadesi olmaktadır<sup>68</sup>.

İnsandaki dünya duygusunun derinliği ve dünya görüntüsünün temelsizliği kişiyi aşkın bir düşünceye götürmekte, bu düşünce de soyuta yönelmiş bir sanat istemini doğurmaktadır<sup>69</sup>. Değişende değişmeyi ve görünür olanda görünmeyeni elde etme çabası olan soyutlama, ele aldığı görsel nesneyi kavramsallaştırarak doğallığını yok etmektedir. Bu durumda bir at, kendine has bir at değil, herhangi bir at veya atlık olmaktadır<sup>70</sup>. Resimlenecek olan bir şeyin gelecekteki, geçmişteki ve bugünkü halinin gösterilmesi istenmektedir<sup>71</sup>. Bunun için zaman ve mekân ayrıntılarından arınan biçimler, şematik bir hal olmakta<sup>72</sup> ve bütün geçici özelliklerinden sıyrılan resim, zamansızlığa ulaşabilmektedir.

Soyutlama, kendi kendinden vazgeçen, bireysel varlıktan kaçan, değişmezlere özlem duyan insanoğlunun varlıkta gördüğü tesadüfi ve keyfi görüntüden kurtulma mücadelesidir<sup>73</sup>. Soyutlama, kalıcılığı arama ve bu kalıcılığı sanatın biçimine yansıtma sürecidir. Bunun için biçimi çürüyecek ve dayanıklı olmayan unsurlardan arındırma, dayanıklı olanı ortaya koyma arayışıdır. Bu konuda Sezai Karakoç, soyutlamayı matematiksel imkânlardan faydalanarak doğanın iskeletini ortaya çıkarma ve geometrisine erme, böylece eserde şematizmi yakalama çabası olarak görmektedir<sup>74</sup>. Resimde biçim ve renklerin yalın ve ilkel olmasının duygu derinliğini daha iyi ortaya çıkaracağı ve biçim yalınlaştıkça düşüncenin de zenginleşeceği belirtilmektedir<sup>75</sup>. Gazali, "Dış dünyanın yankıları ne kadar yalınsa ruhani dünyanın etkisi de o kadar derin olacak" demektedir<sup>76</sup>. İslâm sanatkarı, şekil ve figürler ne kadar soyutlaşırsa dünyadan o kadar uzaklaşacağı ve tabiatüstü kavramları hatırlatacağı bilincindedir.

Soyutlanmış görüntü, bir tasavvur bütünü oluşturmakta ve seyirciye bir rahatlık bilinci sağlamaktadır. İçinde huzur olanağı olan soyutlama, geometrik soyutlamayı kendiliğinden ortaya çıkarmaktadır. Bu geometri dünyası, bütün zamansallık ve keyfilikten kurtulma-

<sup>68</sup> Tartı, "Sanat İle Dinin Bazı Ortak Yönleri Üzerine Bir Deneme", 56.

<sup>69</sup> Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleşim*, 51.

<sup>70</sup> Koç, *İslâm Sanat Geleneği ve Estetik*, 41.

<sup>71</sup> Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017), 25.

<sup>72</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995), 29.

<sup>73</sup> Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleşim*, 32.

<sup>74</sup> Özger, "İslam Sanatı ve Estetiğinde Hakikat ve Mecaz", 318.

<sup>75</sup> İpşiroğlu - İpşiroğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, 152.

<sup>76</sup> Cabrera, *İslam ve Çağdaş Sanat*, 114.

nın biricik yolu olarak görülmektedir<sup>77</sup>. Kesret içinde birliği arayan sanatçı, insanın algılayabildiği tabiatın içinde sürekli mevcut olan geometriden hiç ayrılmamıştır<sup>78</sup>. Çokgen motifler, Kur'an'da çok zikredilen tefekkür ve ahiret âlemini düşünmek için en ideal ifade vâsıtası olarak görülmüştür. Yıldız motifleri, diğer yıldız kümeleri ve çokgenlerle bir araya gelerek kişinin ruhu üstünde çok derin tesirlere neden olan girift kompozisyonlar oluşturmaktadır. Kompozisyonların başlangıç ve son noktaları belli olmadığından insanın duyuları onları yakalamakta yetersiz kalmaktadır. Bu geometrik kompozisyonlar Allah'ın geçmişte de gelecekte de varlığının çizgisel bir yansımasıdır<sup>79</sup>. Geometrik biçimlerin hayali dünyaya erişimi sağladıklarını ve ruhani dünyaya geri dönüşü tetiklediğini söyleyen Cabrera, biçimin nerede sonlanacağı konusunda ipucunu vermeksizin tekrar ve akışla görsel bir zikir gibi sonsuza dek tekrar ettiğini söylemektedir. Ayrıca Cabrera, geometrik istiflemenin tevhid evrenine girme çabası olduğunu, düz çizgilerin öze yönelmek için gözle görünür dünyayı terk ettiklerini belirtmektedir<sup>80</sup>. İslam sanatçısı, varlık içinde birliği geometrik diyagramlarla ortaya koymayı vazife edinmiştir<sup>81</sup>. Sanatçı, üzerinde çalışmayı düşündüğü görselleri en aza indirdikten sonra bunları fazlalık ya da geçici formlarından arındırarak en sade biçimine indirerek anlatımda bulunmaktadır. Kutup'un deyimiyle sanatkar, çıplak gözle görülmeyen eşyanın deruni gerçeklerini açığa çıkaran bir açıklayıcıdır<sup>82</sup>.

Sanattaki ilhamını Kâbe'den alan sonsuzluk ve sınırsızlık<sup>83</sup> vurgusu en iyi ifadesini geometrik şekilde göstermektedir. İnsanı huzura kavuşturan bu geometrik şekiller gökyüzünü hatırlatmaktadır. Gündüz göğün mavisi, gece gökteki yıldızlar insana huzur vermektedir<sup>84</sup>. Taşıdıkları denge unsuru sayesinde etkileyici özelliği olan<sup>85</sup> geometrik biçim, belirsizlikte olan kişiyi sınırsız kavrar, güçlü bir iradeyle kendine yakınlaştırır. Sunduğu yapı, tartışma dışı olduğu için dönemeçler adeta idealini bulmuş bir dış âlemin en oturmuş sistematığıdır. Ne fazlası ne de eksikliği olan mükemmel bir yapıdadır. İnsan zihnini oyalayan dönemeçler duygu yerine düşünceyi uğraştırır<sup>86</sup>. Platon,

<sup>77</sup> Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleşim*, 47-49.

<sup>78</sup> Çaycı, *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*, 56.

<sup>79</sup> Nusret Çam, *İslamda Sanat Resim ve Mimari* (Ankara: Elektronik İletişim Ajansı, 1994), 85.

<sup>80</sup> Cabrera, *İslam ve Çağdaş Sanat*, 149-158.

<sup>81</sup> Çaycı, *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*, 58.

<sup>82</sup> Muhammed Kutup, *İslam Düşüncesinde San'at* (İstanbul: Fikir Yayınları, 1979), 255.

<sup>83</sup> Koç, *İslâm Sanat Geleneği ve Estetik*, 39.

<sup>84</sup> Altıntaş, *İslam Düşüncesinde Tevhid ve Estetik İlişkisi*, 257.

<sup>85</sup> Arıncı, "İslam Estetiğini Yeniden Düşünmek: Oliver Leaman'ın Islamic Aesthetics", 146.

<sup>86</sup> Selçuk Mülayim, *İslam Sanatı* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2018), 174.

“Biçimsel güzellik olarak belirttiği katı ve düz çizgiler olmadan bir hayvan ya da belirli bir resim hayal edemiyorum” demektedir<sup>87</sup>. Dünyalık görüntüleri yansıtmayan tezyinî sanatın, dünyayı güzelleştirme gibi bir amacı üstlenmiş olması, sanatın hayata dâhil olmasını sağlamıştır<sup>88</sup>. Bu yönüyle İslam sanatı madde yönüyle ne kadar somut ise muhteva yönüyle de o kadar soyut bir niteliktedir<sup>89</sup>. Dolayısıyla İslâm estetiği mânâ ile suretin mükemmel uyumunu sergilemektedir<sup>90</sup>.

İslâm sanatçısının kullandığı biçim dillerinden biri de çeşitlemedir (tenevvü). Biçim ve renk çeşitlemesi şeklinde kullanılan bu dilde kimi zaman benek ve doku çeşitlemesine de gidilmektedir. Söz gelimi klişe şeklinde kullanılan at figürü tekrarı önlemek için farklı renk ve beneklerde farklılaştırılmaktadır. Bu durum resme espas yönünden de katkı sunmaktadır. Soyutlama ve şematizme yönelen sanatçı, şemaların kullanımıyla ilgili (hazır biçim ve klişeler) söylenebilecek her şeyi söylemiştir. Şekilde tekdüzelik ve tekrara düşmemek için yeni görsel şeyler geliştirmek gerektiğinden binlerce değişik biçim ve kompozisyon ortaya koyabilme, çeşitleme (tenevvü) yoluyla mümkündür<sup>91</sup>. Çeşitlemenin başka bir örneği de mimaride verilebilir. Rönesans, taşın sert özelliğinin vurgusu için çalışmış, Gotik mimari, taşın tabii karakterini örtmek için çalışmıştır. İslâm medeniyetinde tahta ile taş, maden ile çini gibi farklı karakterli malzemeler bir arada kullanılarak tezatlı gibi görünen malzemelerin birbirine uyumu sağlanmıştır<sup>92</sup>. Farklı karakterli malzemeleri kullanan ve sınırlı bir varlık olduğunun bilincinde olan sanatçı, eserlerinde sınırlılığa, tabiiliğe, biçim berraklığına ve ışıklı dünyaya yer vermektedir<sup>93</sup>. Sanatçı, renk derecelendirmelerinden kaçınarak ve tabii olmayan renkleri kullanarak çeşitleme sağlamaya çalışmaktadır. Böylece klişelerin sınırlarını aşan sanatçı, sonsuz bir çeşitleme ortaya koyarak eşsiz bir zevk incelemesine ulaşmaktadır<sup>94</sup>.

İslâm sanatının görsel anlatım dili sükûnet ve sadelik üzerinedir. Sükûnet arayışında olan İslâm sanatında<sup>95</sup> sanatçı, dünyayı trajik unsurlardan yani tezatlardan arındırarak asıl gerçeğe ulaştırmak için

<sup>87</sup> Cabrera, *İslam ve Çağdaş Sanat*, 48.

<sup>88</sup> Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 21.

<sup>89</sup> Çaycı, *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*, 12.

<sup>90</sup> Koç, *İslâm Sanat Geleneği ve Estetik*, 36-42.

<sup>91</sup> Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 116-117.

<sup>92</sup> Turgut Cansever, “İslam Mimarisi Üzerine Düşünceler”, *Divan* 1 (1996), 129.

<sup>93</sup> Cansever, *Şehir ve Mimari*, 13.

<sup>94</sup> Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 113-117.

<sup>95</sup> Turan Koç, *İslâm Estetiği* (İstanbul: İsam Yayınları, 2008), 191.

çalışmaktadır<sup>96</sup>. Sanat ve sanat sorunları hayat ile iç içe ya da aynı doğrultuda olmaktadır<sup>97</sup>. Hayatın bitmeyen ihtiyaçları, zahmetleri, buna mukabil ömrün kısalığı, meselelerin çokluğu sanata yansımakta ve sanatın gereksiz görüntülerden arındırılmasını gerektirmektedir. Bu durum ruhu ezici zaruretlerden kurtarmakta, güzellik, aydınlık ve özgürlük dolu bir âleme yükseltmektedir<sup>98</sup>. Böylece sanatçı, tabiat bağımlılığından kurtularak tevhid anlayışı doğrultusunda öz sanat için saf imge, renk ve çizgi ifadelerini tercih ederek birliği oluşturan bir yaklaşım sergilemekte<sup>99</sup>, sanatın sanatçı ve izleyiciye huzur vermesini sağlamaktadır.

İslâm sanatının görsel anlatım dilinde insan evrenin bir parçasıdır. Doğanın eserleri ve insanoğlunun eserleri aynı anda Yaradan'ının tek yaratışına ait olduklarından yaşantısında doğa ve kültür arasında yapısal bir zıtlık bulunmamaktadır. Yaratılışın bir parçası olarak kendini gören Müslüman için Batıda görülen doğanın fethedilmesi sorunu bulunmamaktadır<sup>100</sup>. Ölümlü ve eksik olma hâli sanatçıların hiçbir zaman üzerlerinden atamadıkları bir ruh hâlidir. İnsan, eksik ve fâni bir varlık olduğundan onun idealize edilmesi ya da yüceltilmesi lüzumsuz bir uğraş olarak görülmektedir<sup>101</sup>. Sanat, bireyi aşan bir özelliğe sahip olduğundan sanatçı, bir hiç olduğunun farkına varmakta ve kişisel özelliklerini geri plana atmaktadır. Şahsi özelliğe vurgu yapan imza ve isime mesafeli durmakta ve çoğu zaman eserleri imzasız ve isimsiz olmaktadır<sup>102</sup>.

## 2. Resimde Mekân

Sanatın soyut, geometrik ve yalın olma biçimleri görsel olarak mekân üzerinden gerçekleşmektedir. Mekân, oluşun meydana geldiği yer anlamındadır<sup>103</sup>. Amaçsızlık ya da eserin taklitliği söz konusu değilse sanat eserinde mekân, bilinçli bir eylemin sonucunda elde edilmektedir. Mekân, insanın bilinç ve biçim alanıdır: Kesrete ilişkin her şey mekân sayesinde anlamlı, bilinçli ve biçimli olmaktadır. Dış dünyada olduğu gibi sanat eserinde de mekân, izleyiciyi ve izleneni kendi amacına yönlendirmek üzere özne tarafından şekillendirilmek-

<sup>96</sup> Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 173.

<sup>97</sup> Cansever, *Şehir ve Mimari*, 14.

<sup>98</sup> Kutup, *İslam Düşüncesinde San'at*, 43-281.

<sup>99</sup> Özger, "İslam Sanatı ve Estetiğinde Hakikat ve Meczaz", 312.

<sup>100</sup> Cabrera, *İslam ve Çağdaş Sanat*, 116.

<sup>101</sup> Çam, *İslamda Sanat Resim ve Mimari*, 94.

<sup>102</sup> Koç, *İslâm Sanat Geleneği ve Estetik*, 36-42.

<sup>103</sup> Çaycı, *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*, 74.

tedir<sup>104</sup>. Bilinçli bir şekilde mekân oluşturan sanatçı, dünyaya yönelik iddialara sahip olmaktadır. Sanat, bir mekânın inşa edilme bilincidir<sup>105</sup>. Dolayısıyla sanat ürünleri, belirli bir görme biçiminin ürünü olduklarından mekânın farklı biçimleri, farklı dünya görüşlerini ifade etmektedir<sup>106</sup>. Bu bakımdan bir sanat eseri, sanatçının kültürel kodları yanında, sanatkârın inanç, dünya görüşü, şahsiyet, mizaç, zekâ, özlem ve komplekslerini de yansıtmaktadır<sup>107</sup>.

İnsanlığın yön algısı iki yönde gelişmiştir. Biri dikey eksen, diğeri yatay eksen olan bu iki mihver, farklı sembolik anlamlar kazanmıştır. Dikey eksen aşkın varlıkla irtibatın, yatay eksen ise beşerî boyutla irtibatın yani somut alana yönelişin sembolü olmuşlardır. Dikey ve yatayın birleştiği nokta ise merkezi bir anlam kazanmıştır<sup>108</sup>. İnsanlık tarihi boyunca mekân, dikey ve yatay olmak üzere iki temel şekilde tanımlanmıştır<sup>109</sup>. Dikey mekân mutlak, yatay mekân ise görece mekân olarak da ifade edilmektedir.

### 2.1. Dikey Mekân

112 | db

Kendini dikey düzlemde ifade eden bu mekân, resme çoklu bakış ve çoklu boyut olanağı vermektedir. Çoklu boyut, zamana da yansımış zaman anlık olanın ötesine geçerek çoğalmıştır<sup>110</sup>. Dikeylik evrenin karakterini belirtirken oluşun yönünü kutsalın ekseninde tutmaktadır. Mekânın iki boyutlu ve dikey ekseninde konumlanması fikrinin kaynağına ilişkin tatmin edici bilgi bulunmasa da mitolojilerin, inanç ve düşünce sistemlerinin yansımaları karşımıza çıkmaktadır. Yaratılış söylencelerinde, evrenin kuruluşu sırasında yeryüzü ve gökyüzünün birbirinden uzaklaştırılması eylemi dikey ekseninde gerçekleşmiştir<sup>111</sup>.

Resmin dikey düzlemde yapılması, görsel sınırlandırmaları ortadan kaldırmakta, resmin çoklu boyut kazanması ve yüzeyselleşmeye başlaması gerçeğin doğru ifade edilmesini sağlamaktadır. Dikey mekân üzerinde gelişen çoklu bakış anlayışı, temel farklar bulunsa da modern Batı resminde de görülmektedir. Dikey mekân anlayışında çalışan Matisse, “mademki resim düz bir yüzey üzerine yapılıyor,

<sup>104</sup> Ruhi Konak, *Boş Özne Dolu Nesne* (İstanbul: Lâkin Yayınları, 2017), 8.

<sup>105</sup> Cansever, “İslam Mimarisi Üzerine Düşünceler”, 125.

<sup>106</sup> Gönül Eda Özgül, “Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh’un Topografik Tasvirleri”, *Milli Folklor* 24/96 (2012), 171.

<sup>107</sup> Mutluel, S. *Ahmet Arvasi’de İslam Estetik ve Sanatı*, 38.

<sup>108</sup> Çaycı, *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*, 56.

<sup>109</sup> Konak, *Boş Özne Dolu Nesne*, 22.

<sup>110</sup> Özgül, “Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh’un Topografik Tasvirleri”, 184.

<sup>111</sup> Konak, *Boş Özne Dolu Nesne*, 22-30.

neden hacim ve mekân duygusu verilerek oyunlarla bizi aldatmaya çalışsın?" demektedir. Burada resmin en yalın öğelerine dönüştürülerek yeni bileşimler ve yeni anlatım olanakları arama gündeme gelmiştir<sup>112</sup>.

Dikey olan gerçek mekân, metafizik bir niteliktedir<sup>113</sup>. Her bakışta yeni şeyler görmek mümkün olduğu gibi<sup>114</sup> aynı anda birden çok mekânda bulunabilme hali de<sup>115</sup> izlenmektedir. Resim farklı bakış açılarına göre yapıldığı için farklı zamanlar da söz konusudur<sup>116</sup>. Çoklu zaman anlayışına göre her şey eş zamanlı bir oluş içerisinde. Zaman, süreç olarak alınmadığı için resim içerisinde uzakta duran herhangi bir nesne, sonraki zamana ait değil, önde bulunan nesne ile aynı düzlemde ve zamandadır. Ölçülerde ve renklerde herhangi bir değişme söz konusu değildir<sup>117</sup>. İzleyici olay ve perspektifler arasında dolaşabilmekte, göz, bir kuş misali resmin farklı olayları arasında gezinebilmektedir. Farklı zaman ve mekânlarda gördüklerimiz resimsel bir düzlem içinde aynı anda ve bir arada görülebilecek biçimde sunulmaktadır<sup>118</sup>.

Dikey mekân anlayışında olan minyatürde üçüncü boyut yanılması bulunmadığından görseller yüzeyin düzlüğünde dikey bir ekseninde gerçekleşmektedir. Görsel elemanlar gerçekte yaslandığı yönüyle ifade edilmektedir. Mekânı kurgulayan sanatçı, hiyerarşik durum yerine varlıkların kendi durumu ve oluş şekillerine öncelik vermektedir<sup>119</sup>. Çünkü doğa, Tanrı'dan neşet etmiş gerçek bir içeriğe sahiptir. Yapılması gereken güzelliklerin görünür bir şekilde verilmesi için nesnelere doğasına uygun bir tarzda biçimlendirmektir<sup>120</sup>. Resimde çoklu zaman imkânı, farklı zaman olaylarını bir arada yaşatarak bütünsel bir zaman olanağı sağlamaktadır. Bu anlayışın temelinde tasvirin kalıcı olana yönelmesi bulunmaktadır<sup>121</sup>. Zamanın her şeye aynı anda yansması, resim yüzeyine yayılmış her şeyin aynı

<sup>112</sup> İpşiroğlu - İpşiroğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, 160-161.

<sup>113</sup> Konak, *Boş Özne Dolu Nesne*, 23.

<sup>114</sup> Hüseyin Tahir - Zade Behzad, "Minyatürün Tekniği", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/1 (1953), 30.

<sup>115</sup> Mustafa Aydoğan, "Vücut ve Yön", *İslâm ve Sanat*, ed. Ahmet Ögke (İstanbul: Ensar Neşriyat, 2015), 79-64.

<sup>116</sup> Özgül, "Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri", 186.

<sup>117</sup> Konak, *Boş Özne Dolu Nesne*, 45-48.

<sup>118</sup> John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman (İstanbul: Metis Yayınları, 2020), 26.

<sup>119</sup> Konak, *Boş Özne Dolu Nesne*, 32-33.

<sup>120</sup> Hafız, "Gelenekselci Ekolün Kutsal Sanat Doktrini", 26/851.

<sup>121</sup> Özgül, "Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri", 183.

zamandaki durumunu göstermektedir. Eylemler, ardışık bir diziliş sergilemediğinden<sup>122</sup> zaman ve mekânda manevra<sup>123</sup> yapma olanağı vermektedir.

Mekânda çoklu bakış açıları nesnelere uzaydaki dizilimine etki etmekte ve uzay tasviri ortadan kaybolmaktadır. Burada bütün çaba, uzaydan kurtulmuş resimsel bir mekâna yönelmektir<sup>124</sup>. Varlıkta birlik arayışı, her nesnenin önemli olduğunu gösteren estetik bir algı gerektirmektedir<sup>125</sup>. Bu nedenle dikey mekânda nesnelere, figürlerin küçüklük ve büyüklükleri bakan kişiye göre değişmemektedir.

Resimler sorgulama, araştırma ve keşif yollarıdır. Dikey mekân anlayışındaki sanat eseri seyirciye telkinde bulunmaz. Sadece bakış seçenekleri sunarak insanın yaşadığı dünyayı güzelleştirmeye çalışmaktadır. Bu durumda seyirci, güzelleştirme eylemine katılmakta, kendini bağımsız ve hür hissetmektedir<sup>126</sup>. Seyirci kendini, inançlarını, arzularını ve zevklerini sanat içinde bulduğunda sanatın anlamını sanatçıyla birlikte inşa etmeye başlamış olacaktır<sup>127</sup>. Böylece eser aracılığıyla izleyici kendiliğinden estetik haz almış olacaktır<sup>128</sup>. Tabiat ve çevredeki görsel unsurların bir bütün oluşturmak üzere bir araya gelip mekânı oluşturması, özne ve nesne arasındaki diyalogun benlik sorunsalı olmaktan çıkarıp bir bütünlük sorunu olmaya başlaması açısından önemlidir. Bu doğrultuda insan, çevrenin ve dolayısıyla evrenin bir parçası olmaktadır<sup>129</sup>.

### 2.1. Yatay Mekân

Yatay (görece) mekân, biçimlerin yer düzlemi üzerinde ifade edilmesidir. Biçimler yan yana, üst üste, arka arkaya sıralanmakta ve yer çekimini esas almaktadır. Tek bakış açısına sahip olan bu mekân, tek zaman olan anı sunmakta, zamanı da süreç olarak görmektedir. Zaman ve mekânda manevra yapma imkânı bulunmamaktadır. Yatay mekân, hakikate ilişkin bir sınır getirerek gerçekliği görüntüden ibaret kılmaktadır. Mekânı görüntü olarak keşfeden sanatçı, nesnelere öznelik taslayarak onlara yön ve değer biçen bir konumda olmaktadır<sup>130</sup>. Mekâna bağlı olma, zamana bağlı olma sonucunu getirdiğin-

<sup>122</sup> Konak, *Boş Özne Dolu Nesne*, 32-49.

<sup>123</sup> Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, 18.

<sup>124</sup> Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleşim*, 30.

<sup>125</sup> Hafız, "Gelenekselci Ekolün Kutsal Sanat Doktrini", 26/838.

<sup>126</sup> Cansever, *Şehir ve Mimari*, 14.

<sup>127</sup> Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, 19-22.

<sup>128</sup> Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleşim*, 19.

<sup>129</sup> Konak, *Boş Özne Dolu Nesne*, 58.

<sup>130</sup> Konak, *Boş Özne Dolu Nesne*, 22-23.



den<sup>131</sup> çoklu mekân çoklu zamanı, tek mekân tek zamanı (an) sağlamaktadır. Yatay mekânda zaman ardışık ve işleyen bir süreç şeklindedir.

Rönesans dönemi natüralist sanatı, yatay mekân anlayışındadır. Temeli Eski Yunan'a dayanan perspektif, dünyaya, mekâna, zamana ve insana belli bir bakışı dayatmaktadır. Oluşturduğu yapay mekân, gerçeklik yanılsaması üreterek<sup>132</sup> yanıltıcı olmaktadır. Rönesans'ta biçim, gözün gördüğünü olduğu gibi aksettirmektedir. Böylece gerçekliğin yansıtıldığı zannı oluşturmaktadır. Bu durum gerçekliği anlamayı zorlaştırmaktadır<sup>133</sup>. Bu açıdan Rönesans mekânı, yorum sonucu oluşmuş bir çeşit yapay bilinç ve biçim halidir<sup>134</sup>. Rönesans sanatçısı, tarif ettiği anını dondurup o anda olanların gerçek doğruları ifade ettiği yanılgısına düşmektedir<sup>135</sup>. Mekâna üç boyutluluk verirken aslında resme bakını da resmin içindekileri de sınırlandırmaktadır. Bir uzama dönüştürülmüş mekânda sanatçı, perspektif ve gölgeleri kullanarak elde ettiği özerklik sayesinde hâkimiyet kurmakta insanı da etkisi altına almaktadır<sup>136</sup>. Rönesans resmi, incelenen herhangi bir şeyin etrafında dolaşmaya imkân vermediği gibi hayatı statik bir yapı olarak da kabul etmektedir<sup>137</sup>.

Yatay mekânda üretkenlik ve oluş çabası, öznenin yaratandan rol çalma fikrini yansıtmakta, eylemin özneye göre tanımlanması ise resmin iç disiplininin sanatçı tarafından manipüle edildiğini göstermektedir. Böylece mekânda sanatçının kurduğu simülasyon, yapay bilinç ve biçim haline dönüşmektedir.<sup>138</sup> Yatay yerleşik şekiller birbirinin önüne geçerek birbirini kapatmakta, öndekiler önemli, arkadakiler ise önemsiz kabul edilmektedir. Görsellerde, uzaklaştıkça küçülme ve silik görünme hali görülmektedir<sup>139</sup>. Burada kalp gözü kapandığı gibi baş gözü de tam görememektedir.

Hristiyan sanatının ilk dönemi sembolik ve ruhanî bir nitelik göstermekteydi. Ancak natüralistik ve bireyselci düşüncelerin etki-

<sup>131</sup> Aydoğan, "Vücut ve Yön", 61.

<sup>132</sup> Özgül, "Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri", 172-173.

<sup>133</sup> Cansever, *Şehir ve Mimari*, 218.

<sup>134</sup> Konak, *Boş Özne Dolu Nesne*, 22.

<sup>135</sup> Cansever, *Şehir ve Mimari*, 218.

<sup>136</sup> Özgül, "Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri", 173.

<sup>137</sup> Cansever, *Şehir ve Mimari*, 218.

<sup>138</sup> Konak, *Boş Özne Dolu Nesne*, 87.

<sup>139</sup> İpşiroğlu - İpşiroğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, 42.

sinde kalan bu sanat ilk dönemdeki niteliğini yitirmiştir<sup>140</sup>. Nasr, Hristiyan sanatının ilk dönemindeki Batı sanatı ile İslâm sanat anlayışının yakın karakterde olduklarını, Batı sanatı ile İslâm sanatı arasındaki kırılmanın Rönesans'la başladığını savunmaktadır<sup>141</sup>. Rönesans'ın görece mekânında Batılı sanatçı, kendini kanıtlamak için öncelikle nesneyi hiçleştirerek yoluyla kendi benliğini zamanın başlangıcına taşımakta, kendini hiyerarşik düzenin merkezinde ve her şeyin en önemlisi olarak izah edip kabullendirmek istemektedir. Dolayısıyla batılı sanatçı gözünde gerçeklik, öteki her şeyin yanıldığı bir kurgudur. Nesnenin değersizliği, öznenin yıkıcılığını ve sömürgeciliğini dışa vurmaktadır<sup>142</sup>. Bireyciliği ön plana çıkararak kendi görme biçimini insanlara dayatan perspektif, nesnel gerçekliği temsil etmektedir<sup>143</sup>. Nesnel gerçekliliği benimseyen sanatçı, öğelerin hiyerarşisini, konumunu ve düzlemini belirlemede kendisine üst bir merteye belirlemede ve faaliyetini yatay mekân üzerinden yapmaktadır. Ressamın önerdiği hazır mekân, durum ve eylem izleyiciyi sıkıştırmakta ve ona kendi psikolojisini veya amacını destekleyen motivasyonu dayatmaktadır<sup>144</sup>. Tasvir ettiğini yüceltme ya da alçaltma eğiliminde olan bu mekân anlayışında İzleyicinin bilinçle karar verme hakkı bulunmamaktadır<sup>145</sup>.

116| db

Yatay mekânda, gerçek dış dünya yerine dış dünyanın benzerini oluşturmak psikolojik bir istek olarak görülmektedir. Bu bir yandan narsisizm ve bir yandan maddî dünyaya bağlılığının tezahürüdür<sup>146</sup>. Zihinleri biçimlendirmek için tek bir bakış açısı dayatan sistemler, bunu yaparken insanları özgür özneler şeklinde isimlendirmektedir. Perspektif, resme bakan kişinin resim içinde dolaşmasına fırsat vermediği gibi bireylerin farklı bakış açılarına da tahammül etmemektedir<sup>147</sup>. Sanatçı perspektif sayesinde seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylemektedir. Tüm gerçeklik imgeleri tek izleyicinin görebileceği biçimde dizilmektedir. Dolayısıyla seyirci ancak tek bir yerde bulunabilmektedir<sup>148</sup>.

<sup>140</sup> Hafız, "Gelenekselci Ekolün Kutsal Sanat Doktrini", 26/848.

<sup>141</sup> Hüsnü Aydeniz, "Din-Sanat İlişkisine Gelenekselci Bir Yaklaşım (Seyyid Hüseyin Nasr Örneği)", *İslâm ve Sanat*, ed. Ahmet Ögke (İstanbul: Ensar Neşriyat, 2015), 193.

<sup>142</sup> Konak, *Boş Özne Dolu Nesne*, 90-92.

<sup>143</sup> Özgül, "Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri", 170-171.

<sup>144</sup> Konak, *Boş Özne Dolu Nesne*, 43-88.

<sup>145</sup> Cansever, *Şehir ve Mimari*, 14.

<sup>146</sup> Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 35.

<sup>147</sup> Özgül, "Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri", 173-176.

<sup>148</sup> Berger, *Görme Biçimleri*, 16-18.

## Sonuç

En güzel şekilde yaratılan insanın yaptığı her işte ve davranışlarında güzellik aranmaktadır. Yapılan sanatın yaradılış güzelliğine uygun olması, seyircilerin özlem ve inançlarını bulabildikleri bir sanat olması beklenmektedir. Bir iletişim aracı olan sanat, İslâm medeniyetinin kendisini ifade ettiği önemli bir dildir. Sanat, bir medeniyet kaynağı olarak medeniyetin ahlâk, inanç, dünya görüşü ile yaşam şekillerinde kendini ortaya koymaktadır. Toplumun inanç, dünya görüşü ile yaşam şekillerinin ete kemiğe bürünmesi ile sanat eserleri meydana gelmektedir. Dolayısıyla sanat, bir medeniyetin kurucu ilkelerinden soyutlanamaz.

Fetihlerle gelişen İslâm medeniyeti, İslâm öncesi oluşmuş olan İran, Roma ve Türk kültürüyle karşılaşmış ve bu medeniyetlere ait sanat tekniklerini kendi sanat gramerine katarak kendilerine has bir sanat haline getirmiştir. İslâm'ın farklı medeniyetlerle sürekli ilişki içinde olması, sanatta farklı yorum ve tekniklerden yararlanmasını, yeni sentezlere ulaşmasını sağlamıştır. Bu durum, tevhid ilkelerine göre şekillenen sanatın olgunlaşmasını kendi özünde yenilenmesini sağlamıştır.

İnsanın duyular dünyasında elde ettiği izlenimler birer yansımadır. Bu yansımalar sürekli değiştiklerinden ve geçici olduklarından bilgi sağlamayan aldaticılardır. Dünyayı bir hayal, kısa ve fâni olarak gören sanatçı; hayal, kısa ve fâni olmayan bir âleme yönelmiştir. Bu âlemin yansımalarını sanatına aksettiren sanatçı, kesretten vahdete bir dünya sunmaktadır. Dünyanın geçici ve gereksiz izlenimlerini bir tarafa bırakarak fâni olanı değil bâki olanı esas alan Müslüman sanatçı için önemli olan, geçiciliği ve görüntüdeki karmaşayı sadeleştirmek ve mutlak kanunluğa ulaşmaktır. Müslüman sanatçılar, figürü cansızlaştırarak adeta nakış haline getirmişler ya da figürden kaçınarak doğrudan doğruya soyut formlara yönelmişlerdir. Soyut formlar içinde sadeleşen ve tüm zamanlar için kalıcı hale gelen görüntüler izleyiciye ezellilik ve ebedilik hatırlatmaları yapmakta, insana hiçliğini hatırlatmakta ve onun kibir ve dünya hırslarından arınmış bir dünyaya bakmasını sağlamaktadır.

İslâm medeniyetinde görülen soyut formlar ile Batı medeniyetindeki on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan soyut formlar, farklı kültürlerin ürünleri olduklarından zıt kutuplarda yer almaktadır. Batıda soyutlama, bireysel bilinçaltından gelen akıl dışı duyguları önemser. Müslüman sanatçıda ise soyut sanat bir kânunun ifadesidir. Kesrette vahdeti dışa vurur. İslâm sanatçısı, görünmeyene yönelerek öz biçim

için soyutlama yaparken Batılı sanatçı, insanın yapıcılığına odaklanmaktadır. Soyut formlara yönelen İslâm sanatı, kimi zaman da geometrik şekilleri kullanmış, tabiattan aldıklarını adeta tabiattan uzaklaştırmıştır. Çokgen motiflerin tefekkür ve düşünmek için ideal ifade vâsıtası olması, yıldız motiflerinin insan ruhu üzerinde etkiler uyandırması, çokgen motiflerden kompozisyonlar meydana getirilmelerini sağlamıştır.

Sanatın soyut olması, geometrik olması, yalın olması ve çeşitleme içermesi birer biçim göstergeleri olmaktadır. Bu biçimler, görsel olarak mekân üzerinden gerçekleşmektedir. Görsel sanatlarda ayırt edici unsur olarak mekân karşımıza çıkmaktadır. Mekânın dizaynı sanatçının dünyaya bakışını belirlediği gibi sanatın kültürel kodları ve aidiyeti hakkında bilgi vermektedir. Sanatta mekân, dikey mekân ve yatay mekân şeklinde ayırt edilmektedir.

Dikey mekânda biçimler dikey düzlemde ifade edilmektedir. Yer düzlemi, yer çekimi ya da uzay ifadesi bulunmayan dikey mekân, çoklu bakış ve çoklu boyut olanağı vermektedir. Burada çok boyutluluk zamanın da çok boyutlu olmasını sağlamaktadır. Resmin dikey düzlemde yapılması, görsel sınırlandırmaları ortadan kaldırmış ve gerçeğin doğru ifade edilmesini sağlamıştır. Dikey mekân anlayışında ardışık zaman bulunmadığından uzakta olan bir görüntü, sonraki zamanın ifadesi olmamaktadır. Resimde bulunan bütün varlıklar eş zamanlı bir oluş ifade etmektedir. Resme bakan kişi, farklı perspektiflerin arasında dolaşma imkânı bulduğu gibi farklı zaman boyutları arasında da dolaşabilmektedir. Zaman ve mekâna bağlılık olmadığından izleyicinin farklı zaman ve mekânlar arasında manevra yapma imkânı vardır. Önemlilerin öne alınması, önemsizlerin arkaya gönderilmesi, uzaktakilerin soldurulması ve küçültülmesi söz konusu değildir.

Yatay mekân, yer düzlemi şeklinde ifade edilmektedir. Tek bakış açısına sahip olan bu mekân, tek zaman sunmaktadır. Zaman ve mekânda manevra yapılamayan bu mekân, zamana bağlı olma sonucunu getirmektedir. Yatay mekânda zaman ardışık bir süreç şeklindedir. Yatay mekân, hakikate ilişkin bir sınır getirerek gerçekliği, görüntüden ibaret görmektedir. Bu görme biçimi, Rönesans döneminin perspektif ve natüralizme dayanan anlayışına dayanmaktadır. Tek bakış sunan perspektif, mekâna ve zamana belirli bir bakış açısını dayatmaktadır. Gerçeklik yanılması yaparak doğayı, insanları etkisi altına almakta ve onları yönlendirmektedir. Dilediğini yüceltmekte, dilediğini yerebilmektedir. Tek güç sahibi sanatçı olmakta ve

bu gücünü, kurmuş olduğu yatay mekân düzeneğiyle gerçekleştirmektedir. Bu düzenek, izleyiciye resimde zaman ve mekân seçenekleri sunmadığı gibi, izleyiciye sanatçının belirlediği rotanın dışına çıkma imkânı vermemektedir.

## KAYNAKÇA

- Altıntaş, Ramazan. *İslam Düşüncesinde Tevhid ve Estetik İlişkisi*. İstanbul: Pınar Yayınları, 2002.
- Arınç, Cihat. "İslam Estetiğini Yeniden Düşünmek: Oliver Leaman'ın Islamic Aesthetics: An Introduction Adlı Eseri Üzerine". *Divân* 21 (2006), 127-168.
- Arnold, Thomasw. "İslam Dünyasında Resmin Menşeleri". çev. Hilmi Ömer. *Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası* 4/16 (1930), 1-19.
- Aydeniz, Hüsnü. "Din-Sanat İlişkisine Gelenekselci Bir Yaklaşım (Seyyid Hüseyin Nasr Örneği)". *İslâm ve Sanat*. ed. Ahmet Ögke. 181-204. İstanbul: Ensar Neşriyat, 2015.
- Aydoğan, Mustafa. "Vücut ve Yön". *İslâm ve Sanat*. ed. Ahmet Ögke. 20-21. İstanbul: Ensar Neşriyat, 2015.
- Ayvazoğlu, Beşir. *Aşk Estetiği*. İstanbul: Kapı Yayınları, 6. Basım, 2021.
- Berger, John. *Görme Biçimleri*. çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 27. Basım, 2020.
- Bingöl, Yüksel. "İslâm ve Modern Sanat". *İslâm ve Sanat*. ed. Ahmet Ögke. 65-91. İstanbul: Ensar Neşriyat, 2015.
- Burckhardt, Titus. *Aklın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*. çev. Volkan Ersoy. İstanbul: İnsan Yayınları, 1994.
- Burckhardt, Titus. *İslam Sanatı Dil ve Anlam*. çev. Turan Koç. İstanbul: Klasik Yayınları, 2019.
- Cabrera, Hashim. *İslam ve Çağdaş Sanat*. çev. İbrahim Ayberk. Ankara: Hece Yayınları, 2017.
- Cansever, Turgut. "İslam Mimarisi Üzerine Düşünceler". *Divan* 1 (1996), 119-146.
- Cansever, Turgut. *Şehir ve Mimari*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1992.
- Çalışkan, Adem. "İslam Estetiği Üzerine Bir Deneme". *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 10 (1998), 323-350.
- Çam, Nusret. *İslamda Sanat Resim ve Mimari*. Ankara: Elektronik İletişim Ajansı, 1994.
- Çaycı, Ahmet. *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*. Konya: Palet Yayınları, 2017.
- Göktaş, Yakup. "Türkiye'de Geleneğin Reddi ve Ortaya Çıkan Estetik Sorunlar". *Ekev Akademi Dergisi* 16/50 (2012), 187-196.
- Hafız, Muharrem. "Gelenekselci Ekolün Kutsal Sanat Doktrini". *Doğu'dan Batı'ya Düşüncenin Serüveni*. thk. Bayram Ali Çetinkaya. 26/827-857. İstanbul: İnsan Yayınları, 2015.
- Hafız, Muharrem. "Platon, Aristoteles ve Plotinus'ta Mimesis Teorisi". *Journal of Islamic Research* 26/1 (2015), 45-52.
- İpşiroğlu, Mazhar Ş - İpşiroğlu, Sabahattin. *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2013.
- İpşiroğlu, Nazan - İpşiroğlu, Mazhar Şevket. *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2011.
- Koç, Turan. *İslâm Estetiği*. İstanbul: İsam Yayınları, 2008.
- Koç, Turan. "İslâm Estetiği ve Sanatı". *İslâm ve Sanat*. ed. Ahmet Ögke. 23-29. İstanbul: Ensar Neşriyat, 2015.
- Koç, Turan. *İslâm Sanat Geleneği ve Estetik*. İstanbul: İsam Yayınları, 2. Basım, 2009.
- Konak, Ruhi. *Boş Özne Dolu Nesne*. İstanbul: Lâkin Yayınları, 2017.
- Kutup, Muhammed. *İslam Düşüncesinde San'at*. İstanbul: Fikir Yayınları, 1979.
- Leppert, Richard. *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Mutluel, Osman. *S. Ahmet Arvasi'de İslam Estetik ve Sanatı*. İstanbul: Lord Matbaası, 2012.
- Mülayim, Selçuk. *İslam Sanatı*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2018.
- Ögke, Ahmet. "Açılış Konuşması". *İslâm ve Sanat*. ed. Ahmet Ögke. 20-21. İstanbul: Ensar Neşriyat, 2015.
- Özger, Mehmet. "İslam Sanatı ve Estetiğinde Hakikat ve Mecaz". *İslami İlimler Dergisi* 8/1 (2013), 311-321.

- Özgül, Gönül Eda. "Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri". *Milli Folklor* 24/96 (2012), 170-189.
- Pekpelvan, Belgin. "Türkiye'de Gelenekli ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi". *Sosyal Bilimler Dergisi* 2/2 (2009), 66-82.
- Saz, Süleyman - Yıldız, Şenay. "Titus Burckhardt: İslam Sanatına Aşk(ın)cı Bir Bakış". *TJSS* 3/3 (2019), 277-284.
- Tahir, Hüseyin - Behzad, Zade. "Minyatürün Tekniği". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/1 (1953), 29-32.
- Tansuğ, Sezer. *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. Basım, 1995.
- Tartı, Nevzat. "Sanat İle Dinin Bazı Ortak Yönleri Üzerine Bir Deneme". *İslâm ve Sanat*. ed. Ahmet Ögke. 33-44. İstanbul: Ensar Neşriyat, 2015.
- Taşpınar, İsmail. "Titus Burckhardt ve Mimaride Dini Sembolizm". *Milel ve Nihal* 14/2 (2017), 160-174. <https://doi.org/10.17131/milel.377641>
- Worringer, Wilhelm. *Soyutlama ve Özdeşleşim*. çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 1. Basım, 2017.
- Yetkin, Suut Kemal. *İslam Mimarisi*. Ankara: Türk İslam Sanatları Enstitüsü Yayınları, 1959.
- Yetkin, Suut Kemal. "İslam Minyatürünün Estetiği". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/1 (1953), 3-40.
- Yetkin, Suut Kemal. "İslâm Sanatının Mahiyeti". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 1/1 (1952), 45-47.
- Yurdaydın, Hüseyin Gazi. "İslam Resminin Menşeleri ve Başlangıçları". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3/3 (1954), 31-56.

# Abstraction and Space Perception in Islamic Art

Mehmet Ali GENÇ\*

## Extended Abstract

The Creator's creation of everything in the most beautiful way enabled man's aesthetic understanding to come from birth, and one of the basic tendencies of man began to be beauty. Since art is a means of communication, it is a vitally important language in which Islamic civilization expresses itself. Art cannot be isolated from the founding principles of civilization, as it is the aesthetic form of belief, morality, worldview and lifestyle that creates and gives life to civilization. The Islamic civilization, which reached new syntheses by using the artistic approaches of different cultures and civilizations with the conquests, has created a unique art grammar. Turkish culture is one of the cultures encountered by Muslims, which left its mark on artistic elements borrowed from Byzantine and Persian naturalism and rationalism. The abstract thought of the pre-Islamic religious beliefs and lives of the Turks facilitated the transition of Islam to the abstract art form.

Capturing a scheme, pure color, pure line and pure image in an abstract understanding, the Islamic civilization artist did not see his works as his product but acted with the awareness that his works resulted from a shared experience reflecting universal beauty. The aim of Islamic art, based on oneness and tanzih, was to go beyond the world of senses and reach absolute beauty from relative attractiveness. This study, which is a literature review, it is aimed to examine the visual form language reflected in the visual arts of Islamic civilization. In the study, the form of visual art expression comes to the fore and it is seen that the art form is an expression of cultural belonging. Abstract, geometric and simple forms of art are realized visually through space. When we look at the visual arts in general, it is seen that they are in the form of space, vertical space and horizontal space.

In vertical space images are expressed in the vertical plane. This understanding of space gives art the opportunity of multiple perspectives and multiple dimensions. Multidimensionality is also reflected in time, allowing time to go beyond the instantaneous and multiply and be multidimensional. The understanding of time in vertical space is based on the idea that time reflects on everything simultaneously. Drawing the picture on a vertical plane removes visual limitations. Thus, the multidimensionality and superficiality in the painting allow the truth to be expressed correctly. Thanks to multiple perspectives and multiple times, the audience has the opportunity to navigate between stories and times. Thanks to the simultaneity of the paintings constructed in vertical space (absolute), different objects and different time events come together to form pattern integrity in time and space. Multiple perspectives affect the arrangement of objects in space and eliminate the depiction of space, offering the viewer an opportunity where many perspectives inter-

\* Assoc. Prof., Necmettin Erbakan University, Ahmet Keleşoğlu Faculty of Education, Department of Fine Arts Education, Department of Painting and Crafts Education, Konya, Turkey, [magenc@erbakan.edu.tr](mailto:magenc@erbakan.edu.tr), <https://orcid.org/0000-0002-6255-5218>.

sect. Therefore, there is no change in the proximity and distance of the objects, the smallness of the figures, their size and colors in the space.

In horizontal space forms are expressed on the ground plane. The arrangements are arranged side by side, on top of each other, back to back, and are based on gravity. This space, which has a single point of view, offers a single time. In horizontal space, time is a sequential and working process. This way of seeing is based on the ideology of perspective, which was widely used in the Renaissance period and laid foundations in Ancient Greek mathematics. It imposes a particular point of view on the world, time, and people. There is a psychological desire to create a likeness of the external world instead of the real. Since the images overlap and overlap each other, the ones in the front are important while the ones in the back are unimportant. Thus, it becomes difficult to reflect the correct expression. The created illusory space is a kind of artificial consciousness and form established by the artist.

The vertical space adopted by the Islamic civilization allows art to be multidimensional. Since time is not taken as a process, any distant object in the picture is in the same plane and time as the object in front. Thus, an essential part is formed and a unity consisting of a pure image, pure color and pure lines is seen. Since humans are a part of the universe in this visual language, such art will inevitably give peace to the artist and the audience.

**Keywords:** Islamic art, art and form, abstract art, vertical space, horizontal space.

