

Sınır ve Boşluk: Klasik İslam Sanat Eseri-Çerçeve-Duvar Arasındaki İlişkiye Dair Felsefi Bir Analiz

Burhanettin TATAR*



Atıf/©: Tatar, Burhanettin, (2022). Sınır ve Boşluk: Klasik İslam Sanat Eseri-Çerçeve-Duvar Arasındaki İlişkiye Dair Felsefi Bir Analiz, Milel ve Nihal, 19 (1), 9-22.

Öz: Klasik İslam sanat eserlerinin -eskiden farklı olarak- bir çerçeve içine konulması ve seküler mekanlara asılması ne anlama gelmektedir? Kimi zaman çerçeveden uzak bir şekilde sokak duvarları, metro girişleri gibi kamuya açık mekanlarda görünür olması, onların modern hayat ile ilişkisinde ne tür rol oynamaktadır? Klasik İslam sanatlarının geleneksel anlatılardan/yorumlardan kısmen uzaklaşarak modern hayata ve mekanlara dahil olmak istemesi, onların anlam dünyasını nasıl dönüştürmektedir? Bu yazımızda yukarıdaki soruları daha iyi kavramamıza imkan verecek şekilde, sanat eseri-çerçeve-duvar arasındaki ilişkiye klasik İslam sanatlarına özel referansla değinmeye çalışacağız. Yazımızda ileri süreceğimiz iddia şudur: Klasik İslam sanatları, Ortaçağda gördüğümüz şekliyle, konumlandırıcı güç olma vasfını önemli ölçüde yitirerek, seküler mekanlarda konumlandırılan bir şeye dönüşmektedirler. Bu yüzden onlar her ne kadar bir yönüyle sanat eseri vasfını korusalar da, diğer yönüyle dekorasyon (ornament) karakterine bürünmektedirler.

Anahtar Kelimeler: Sanat eseri, İslam sanatı, Çerçeve, Duvar, Sınır, Boşluk.

* Prof. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, İslam Felsefesi Anabilim Dalı [btatar@omu.edu.tr] ORCID: 0000-0002-4269-5335

Boundary and Void: A Philosophical Analysis on the Relationship Between Classical Islamic Artwork-Frame-Wall

Citation/©: Tatar, Burhanettin, (2022). Boundary and Void: A Philosophical Analysis on the Relationship Between Classical Islamic Artwork-Frame-Wall, *Milel ve Nihal*, 19 (1), 9-22.

Abstract: What does it mean to put classical Islamic artworks in a frame and hang them in secular spaces—unlike in the past? What role does the fact that they are visible in public places such as street walls and subway entrances, sometimes out of the frame, play in their relationship with modern life? How does the classical Islamic arts' desire to partly move away from traditional narratives/interpretations and be included in modern life and spaces transform their world of meaning? In this article, we will try to address the relationships among artwork-frame-wall with a special reference to classical Islamic arts, in a way that will allow us to better understand the above questions. The claim we will make in our article is this: classical Islamic arts, as we saw in the Middle Ages, lose their positioning power to a great extent and turn into something located in secular spaces. Therefore, although they preserve the quality of works of art in on one hand, they take on the character of decoration (ornament) on the other hand.

Keywords: Work of art, Islamic art, Frame, Wall, Boundary, Void.

Giriş

Klasik İslam sanatlarının modern dünya ve hayat tarzı ile ilişkisinde ciddi belirsizlikler söz konusudur. Bu sanatların bugüne dair bir anlam dünyasını kendi içlerinde üretip üretmedikleri sorusu söz konusu belirsizliğin mihverini oluşturmaktadır. Sanat eserlerinin sanat galerileri, müzeler, bienal ortamı, metro girişleri veya sokak duvarları gibi seküler mekanlarda gittikçe artan görünürlüğü, bu belirsizliği görünür kılmaktadır. Geleneksel anlatı, form ve üslupların ağırlıklı olarak bu sanatlara hem varlık hem de tarihsel bir meşruiyet kazandırması artık kendini doğrulayan bir kehanete dönüşmektedir. Geleneksel anlatılar/yorumlar klasik sanatlara bir meşruiyet sağlarken, klasik sanatlar da bu anlatıları onaylayan işlev görmektedirler. Ne var ki bu durum günümüzde kendi içine kapalı (kısır) bir döngü veya iç monolog alanı inşa ettiği için, modern hayat ile klasik sanatlar arasındaki ilişkiyi belirsizleştirip mesafeyi (yabancılaşma) artırıyor görünmektedir.

Bu noktada şu sorular karşımıza çıkmaktadır: Klasik İslam sanat eserlerinin -eskiden farklı olarak- bir çerçeveye içine konulması ve

seküler mekanlara asılması ne anlama gelmektedir? Kimi zaman çerçeveden uzak bir şekilde sokak duvarları, metro girişleri gibi kamuya açık mekanlarda görünür olması, onların modern hayat ile ilişkisinde ne tür rol oynamaktadır? Klasik İslam sanatlarının geleneksel anlatılardan/yorumlardan kısmen uzaklaşarak modern hayata ve mekanlara dahil olmak istemesi, onların anlam dünyasını nasıl dönüştürmektedir? Bu yazımızda yukarıdaki soruları daha iyi kavramamıza imkan verecek şekilde, sanat eseri-çerçeve-duvar arasındaki ilişkiye klasik İslam sanatlarına özel referansla değinmeye çalışacağız. Yazımızda ileri süreceğimiz iddia şudur: Klasik İslam sanatları, Ortaçağda gördüğümüz şekliyle, konumlandırıcı güç olma vasfını önemli ölçüde yitirerek, seküler mekanlarda konumlandırılan bir şeye dönüşmektedirler. Bu yüzden onlar her ne kadar bir yönüyle sanat eseri vasfını korusalar da, diğer yönüyle dekorasyon (*ornament*) karakterine bürünmektedirler.

I. Ara (Liminal) Mekanın İlk İnşası: Antik Dönemde Duvar ve Resim

Klasik İslam sanat eseri-çerçeve-duvar arasındaki ilişkiyi daha iyi anlayabilmek için, kısa da olsa, antik dönem mağara resimlerine göz atmak yararlı olabilir. İnsan, mağara duvarına resim çizdiğinde, bu mekanı 'metin-duvar'a dönüştürmüş yani mağara mekanına bir anlam dünyasını yansıtmıştır.¹ Böylece dışarıya ait gerçekliği 'görsel temsil' formunda yakınına getirmiş, tabir caizse, dışarıyı ve içerisi arasındaki mesafeyi azaltmıştır. İnsanın dünyasını yansıttığı için, duvar ve insan arasında resim aracılığıyla yeni bir anlam bağı kurulmuştur. Bu bağ sayesinde insan artık mağara 'içinde' yer tutan bir varlık olmaktan çıkarak, orayı kendisinden hareketle anlaşılabilir bir iskan mekanına dönüştürmüştür. Başka bir deyişle, mağara mekanı kelime anlamıyla 'imar' mekanı haline gelmiştir. İmar, insan

¹ Günümüz sokak sanatında ve kimi modern ressamların çalışmalarında "tablo" kavramından tamamen uzaklaşarak duvar ile resmi bütünleştirme fikri hakim görünmektedir. Bu arada resim ile duvarın özdeşleşmesinin Ortaçağda da söz konusu olduğunu hatırlatmalıyız. Ancak mağara resimleri, o dönem insanları tarafından sanat eseri olarak üretilmemiş olsa da hala duvar-resim özdeşliği bağlamında ilk metin-duvar örnekleri olarak görülebilir. Resim-duvar özdeşliğini amaçlayan Ellsworth Kelly hakkında güzel bir analiz için bk. Christopher Ketcham, "Ellsworth Kelly's Ornamental Space," Rutgers Art of Review, *The Journal of Graduate Research in Art History* 30 (2014): 19-34. https://www.academia.edu/7777184/_Reality_and_Simulacra_in_Andy_Warhols_Shadows_.

ömrünün yeryüzüne ve yeryüzünün insan ömrüne inşa/iskan/ikamet bağlamında yansıma şeklidir. İnsan, birtakım yapılar imar ederek ve eser üreterek yeryüzünde ikamet eder. Buna göre mağara duvarına resim yapmak, mağara duvarını imar etmek ve ona farklı bir ömür bahşetmektir. Böylece antik dönemde mağara duvarı herhangi bir dikey yapı veya yüzey olmanın ötesinde kendisini yeni bir gerçeklik imkanı olarak sunmuştur.

İnsanın yeryüzünde gerçek anlamda dik durabilen yegane varlık olduğu dikkate alındığında, mağara duvarının -o dönem insanı tarafından- 'dikey duruşun mimetik mekanı' olarak algılanmış olabileceğini düşünebiliriz. Yani duvar, sadece insana özgü dikey bir varoluş biçiminin daha açıkça yankılandığı veya yansıdığı spekülâtif (geri dönüş, ayna) mekan olarak görünmüş olabilir. Bu açıdan mağaradaki resimler, insanın dikey olarak yeryüzünü ve gerçekliği algılama biçiminin bir yansımasıdır. İnsan mağara duvarında kendi varoluş şeklinin farklı bir potansiyelini keşfetmiş görünmektedir. İrmak, ağaç, taş gibi nesnelere basitçe el altında görünürken, mağara duvarı, dikey yüzeyiyle, insana yönelen (nazar kılan) bir yapıdır. Bu yüzden mağara duvarına çizilen resimler, insanın kendisiyle başka türlü karşılaşma hadisesidir. Yani onlar insanın kendisiyle olan ilişkisini yeni bir bağlamda kurma/inşa etme imkanını sunmuştur.

Felsefi antropolojik açıdan, mağara resimlerini, insanın kendisine olan yolculuğunun (*en route*) bir uğrak veya yak(ın)laşma mekanı olarak görmek mümkün görünmektedir. Bunun anlamı şudur: Mağara duvarı, insan ile dışarı arasında fiziksel bir engel oluştursa da aynı zamanda ikisi (insan ve dışarı) arasında resim aracılığıyla yeni bir bağ kurulmasının imkanı olmuştur. Zira tam da bu duvar sayesinde dışarıda açıkça görülemez olan görünür hale gelmiştir. Görülemez olan insanın dışarıya ait gördüğü gerçekliğe yüklediği anlamdır. Diğer bir deyişle, mağara resimleri dışarıdaki tek tek nesne veya varlıkların hakikatinin bir tezahürüdür. İnsanın nasıl bir gerçeklik alanı içinde yaşadığına dair farkındalığının ifşası olarak mağara resimleri, duvarı bir farkındalık mekanı haline getirmiştir. Heidegger'in tercih ettiği terimlerle konuşacak olursak, dışarıda tek tek (ontik) varlıklar, mağara duvarında ise resim aracılığıyla (ontolojik) 'varlık' görünür hale gelmektedir. Ontolojik düzeyde kavranan varlık, insanın yeryüzünde duvar inşa ederek ve eser üreterek yerleşmesinin anlamıdır.

Mağara resimlerinde herhangi bir çerçeve yoktur. Ancak onlar mağara dışına nasıl bakılacağına dair bir perspektif veya yaklaşım

biçimini sundukları için, algısal çerçeve işlevini üstlenmiştir. Böylece mağara duvarı, fiziksel olarak içeriği inşa ederken, resimlerin anlamı açısından dışarıyı temsil etmeye başlamıştır. Sonuçta onlar (duvar-resim) aynı anda hem içe hem dışa referansta bulunmuş, yani tam olarak ne iç ne de dış olan bir 'ara mekan'a (liminal mekan, eşik, berzah) dönüşmüştür. Felsefi açıdan bu resimler, Kant'ın ele aldığı şekliyle ne *ergon* ne de *parergon*dur.² Buna ilaveten, mağara resimleri duvarda bir otoritenin temsilini açığa çıkarmıştır. Bu otorite belki mağara sakinleri veya resimde temsil edilen gerçeklerdir. Ne olursa olsun, çizilen resimler duvarın kendisinde bir otoritenin dile gelmesi olayıdır.

Duvarda bir otoritenin dile gelme olayını daha açık biçimde Platon'un mağara alegorisinde görmekteyiz. Bu alegoride bir iç mekan olarak mağaranın insanlar üzerindeki otoritesini yani sınırlayıcı ve yönlendirici etkisini (çerçeve rolünü) zincirlere vurulmuş ve yalnızca duvardaki gölgelere bakan insanlar aracılığıyla kavramaktayız. Duvardaki gölgeler otoritenin bir tezahür biçimi, mağaranın iç mekanı ise bir çerçeve yani otoritedir. Gölgeler, doğrudan görülmeyen otoritenin dolaylı görünme/tezahür şeklidir.

Bu alegoriye göre, bir kişi mağara dışına çıktığında mağaranın mekansal otoritesinden farklı olarak idelerin ezeli otoritesini (çerçevesini) temaşa eder. Bu noktada ilginç olan şudur: Mağara dışına çıktığında kişi mağarayı geride bırakmış olmamaktadır. Aksine dışarı çıkmak, mağarayı onaylamaktır. Zira içerisi (mağara) olmasaydı, dışarı da (ideler alemi) fark edilemezdi. Dolayısıyla ideleri (aşkın alemi) temaşa etmek, her zaman mağaraya -zihinsel tasdik anlamında- geri dönüştür. İdelerin temaşası sonrası mağaraya geri dönüldüğünde gölgelerin nihai gerçeklik değil, yalnızca birer gölge olduğunu fark etmek, duvarı ve gölgeleri bir ara mekana dönüştürür. Zira artık o duvar/gölgeler tam olarak ne içe ne de dışa aittir.

² Özellikle Georg Simmel, çerçeve hakkında yazdığı yazıda çerçeveyi, Kant'ı izleyerek *parergon* boyutunda ele alır. Buna göre resmin kendisi *ergon* olmaktadır. Ancak bu yaklaşım, açıkça mağara resimlerinin farklı boyutunun görülmesini engelleyebilir. Zira çerçevesiz resim, Simmel'in yaklaşımında sadece *ergon* olarak değerlendirilecektir. Oysa mağara resimleri *ergon-parergon* karşılığının ötesinde görünmektedir. Simmel'in yaklaşımı için bk. Georg Simmel, "The Picture Frame: An Aesthetic Study," *Theory Culture Society* 11 (1994): 11-17; Duro'nun *parergon* hakkındaki analizi, konunun daha farklı açılardan görülmesine imkan vermektedir. Bk. Paul Duro, "What is a Parergon?," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 77, no. 1 (Winter 2019): 23-33.

Böylece mağaradan çıkmak, mekansal çerçevenin dışına taşmak anlamına gelse de aslında bu çerçeve başlangıçtaki nihai otorite statüsünden bir gölge otorite statüsüne evrilmektedir. Zira çerçeve dışına taşmak, hala çerçeveyi peşinen onaylamayı gerektirmektedir. Yani çerçeve insan ve ideler alemi arasında bir geçiş alanı (dehliz, pasaj) oluşturmaktadır.

Bu geçiş alanının bir özelliği, paradoksal olmasıdır. Kişi müteal ideler alemine yönelmek için mağara duvarını, gölgeleri veya çerçeveyi geride bırakmalıdır. Ancak geride bırakmak için onu her seferinde onaylamak durumundadır. Buna silme ve yeniden yazma paradoksu diyoruz. Bu paradoks, bir otoritenin silmek ve ortadan kaldırmak istediği şeyi, kendisini anlamlı kılabilmek için, yeniden yazmak durumunda kalmasıyla açığa çıkmaktadır. Mağara resimlerinde bu genelde insanın belki korktuğu, yok ettiği, saygı duyduğu veya kontrol etmek istediği dış gerçekliği (resim yoluyla) yeniden var etmesi, dolayısıyla korkusunu, yok etme ve kontrol etme arzusunu, dışarının direncini yeniden üretmesi şeklinde açığa çıkmaktadır. Platon'un mağara alegorisinde ise bu paradoks gölgelerin (mağara) ideler karşısında hala bir hareket noktası olarak onaylanması yani geride bırakılmaması şeklinde açığa çıkmaktadır.

II. Klasik İslam Sanatında Sınır (Çerçeve) Üretimi ve Otorite

Klasik İslam sanatlarında da benzer bir duruma tanık olmaktadır. Özellikle miraç anlatısına dair minyatürlerde fiziksel dünya ile fiziksel olmayan (gayb) alem arasındaki ilişki daima fiziğin aşılması için fiziğin onaylanmasını gerektirmiştir. Bu yüzden klasik İslam sanatları aynı anda hem içe (fiziksel dünya) hem dışa (gayb alemi) yönelen, yani tam olarak ne iç ne de dış olan, aksine ikisi arasında bir mekan inşa eden sanatlardır. Kısacası klasik İslam sanatları daima bir ara mekan (liminal, dehliz, geçit) inşa ederek ortaya çıkan sanatlardır. Tam da bu yüzden klasik İslam sanatları, az önce değindiğimiz, silme ve yeniden yazma paradoksunu kendi içlerinde üretirler. Bu paradoksun en fark edilir tarafı, klasik İslam sanat eserinin aşkın olana (Allah'a) işaret ederken, kendi varlığını, fiziksel bedenini ve aurasını bize tarihsel süreklilik şeklinde tecrübe ettirmesidir.

Bu noktada şu tespiti yapabileceğimizi düşünmekteyiz. Ortaçağ klasik İslam sanatlarında bugün gördüğümüz şekliyle bir ‘fiziksel çerçeve’³ kullanımı yoktur. Zira onlar zaten bir ara mekan olarak çerçeve işlevini görmüşlerdir. Kısacası, klasik İslam sanat eserleri zaten birer algısal çerçeve üretimidir. Wolfgang Kemp, Shlegel’in uzun bir çerçeve tarihine atıfla söylediği “Her sanat eseri kendi çerçevesini var etmektedir” sözünü, “Çerçeve, sanat eserini var etmektedir” şeklinde tersine çevirmektedir.⁴ Bu yaklaşım Batı resim tarihi için geçerli görünmektedir. Ancak klasik İslam sanatlarının her iki yaklaşımın ötesinde ‘resmin (minyatür) kendisi çerçevedir’ şeklinde ele alınması gerektiğini düşünüyoruz. Çerçevenin en temel işlevi, belli sınırlar içinde bir şeyleri derleyip toparlayarak daha görünür kılmak⁵, onlara –doğrudan ilişkili olmayan diğer hususları ayıklayarak⁶- yeni bir yön vermektir.⁷ Bu bağlamda sanatsal değeri yüksek camiler, sadece insanları değil, hat, dekorasyon, mimari üslup, estetik ses kullanımı dahil çok sayıda unsuru bir araya getiren çerçevelerdir. Camiler, fiziksel olan ve fiziksel olmayan (gayb) nasıl yaklaşılacağına dair bir perspektif veya ufuk sunarak algısal çerçeve oluştururlar. Camiye giren kişi, doğrudan çerçevenin içinde

³ Fiziksel çerçevenin üretim ve kullanım tarihi için bkz. Patrick J. Rickard, *The Picture Frame: A Philosophical and Conceptual Statement*, https://www.academia.edu/13029251/The_Picture_Frame_A_Conceptual_and_Philosophical_Statement.

⁴ Kemp’in yaklaşımı için bk. Wolfgang Kemp, “The Narrativity of the Frame,” *The Rhetoric of The Frame*, Paul Duro (Hrsg.) (Cambridge: 1996), 14. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1931/1/Kemp_The_narrativity_of_the_frame_1996.pdf.

⁵ Bu noktada çerçeve, haritaya benzetilebilir. Nasıl ki harita, şehirlerin veya ülkelerin sınırlarını daha rahatça görünür kılmakta ise benzer şekilde çerçevenin de sanat eserinin sınırlarını konumlandığı mekan (duvar, camekan, oda, vs.) içinde daha görünür kıldığı kabul edilmiştir. Bu analogi, beraberinde, haritanın gerçek topografiyi görünür kılma imkanı kadar çerçevenin sanat eserinin gerçek sınırlarını gösterme imkanı olabileceği sonucunu getirmektedir. Yani harita, gerçek mekanın bir simülasyonu ise, bu durumda çerçeve de sanat eserinin gerçek sınırı için ancak bir simülasyon olabilir. Bunun yanı sıra çerçeveyi anlam haritası ile de ilişkilendirenler olmuştur. Bk. Nora Miller, “Thinking Inside the Frame,” *A Review of General Semantics* 62, no. 2 (April 2005): 204-205.

⁶ José Ortega y Gasset and Andrea L. Bell, “Meditations on the Frame,” *Perspecta* 26 *Theater, Theatricality, and Architecture* (1990): 189.

⁷ Bu yüzden çerçeve bazen sanat eseri için bir üst anlatı haline gelebilmektedir. Zira çerçeve, esere nasıl bakmamız gerektiğine dair bize yön vermeye başladığında, artık o eser hakkında bize bir şey söyleyen harici ses veya anlatı gibi iş görmektedir.

yer alır ve gündelik hayat ile manevi alem arasında bir yerde kendisini konumlanmış bulur. Camiye girmek, ara mekana girmek ve bir eşik (liminal mekan) tecrübesi yaşamaktır.

Benzer şekilde klasik eserler içinde yer alan minyatürler, kitapların kapakları yani fiziksel çerçevelerinin ötesinde, tasvir ettikleri konuya dair bir görme biçimini okura sunarak algısal çerçeve inşa etmektedirler. Ancak bir kitaptaki minyatür ile duvara asılan minyatür arasında kayda değer farklar bulunmaktadır. Kitaptaki minyatür, daha ziyade eser içinde yer alan anlatının görsel boyuttaki bir çevirisi, transferi ve uzantısı (*extension*)dır. Yani o, yazı içinde yer alan anlatının imgeler dünyasına bir projeksiyonudur. Bu anlamda minyatür yazı formundaki anlatıyı hem onaylar hem de tercüme ederek dönüştürür (yorumlar). Lakin o hala yazıya bağımlıdır.

Aynı minyatür duvara asıldığında, bağlamı değişmiş olur. O, yazı formundaki anlatıdan uzaklaştığı için bir anlamda serbest kalmakta ve farklı yorumlara açık hale gelmektedir. Daha da önemlisi o, duvarın temsil ettiği farklı bir anlam dünyası ve otoritesi ile karşılaşmaktadır. Her duvar, şayet tamamen metruk değilse, daima bir otoriteyi ifşa eder. Bu otorite bazen mimari ve estetik aklın (yani rasyonel, işlevsel ve estetik mekan üretimi), bazen dini otoritenin (cami duvarı), bazen siyasi otoritenin (devlet daireleri, askeriye duvarları, devletler arasındaki duvarlar), bazen tarihsel bilincin (kale ve sur kalıntıları, tarihi mekanlardaki duvarlar), bazen ailevi otoritenin (evin duvarları), bazen sanatsal organizasyonu gerçekleştiren kurgusal, kapital veya ideolojik aklın (bienallerde sergi ve enstalasyon mekanındaki duvarlar) ifşası olabilir. Sanat eseri de kendi otonomisine yani kısmen dışarıdan aldığı ve kısmen kendi içinde ürettiği sanat kurallarına uygun bir özel anlam dünyasına sahip olduğu için, duvara sözgelimi bir minyatür asmak, iki sınır koyucu otoritenin veya otorite anlatısının karşılaşmasıdır. Diğer bir deyişle, duvara bir sanat eseri -sözgelimi, minyatür- asmak iki farklı çerçevenin (sınırın) karşılaşmasıdır.

III. Seküler Mekan ve Çerçeve: Klasik İslam Sanat Eserinin Öteki ile Karşılaşması

Buradaki en hassas noktalardan biri sanat eseri ile duvara ait anlatıların karşılıklı ilişkisidir. Mesela bienaller, seküler birer organizasyon olarak, belli bir sanat anlayışını, tasavvurunu ve hatta ideolojiyi kullandıkları duvarlar ve mekanlar aracılığıyla temsil ederler. Fiiliyatta bienaller bir toparlama ve diyalog mekanının üretimidir.

Farklı sanatçıların, eserlerin, özgün yaklaşımların, seyircilerin bir araya gelişini ve diyaloga girişini mümkün kılan faaliyetlerdir. Ancak ne olursa olsun, bir sanat eserinin kendine özgü dünyası ve anlatısı ile bial organizasyonunun genel tasavvuru veya ideolojisi farklı hususlardır. Bu yüzden sanat eserinin çerçevenin dışına taşması, pratik olarak çerçevenin kullanılmaması ve eserin gündelik hayat ortamı içine sokulması anlamına gelmemektedir.⁸

Aksine çerçevenin dışına taşmak, farklı olan (öteki) ile karşılaşmak ve diyaloga girebilmektir. Başka bir deyişle, sanat eseri asla kendi algısal çerçevesini bir kenara koyarak ötekine (sokak, metro girişi, vapur bekleme salonları, müzeler, galeri mekanları, pasaj gibi mekanlardaki tanımsız öteki) ulaşmaz. Aksine eserin çerçeveden taşması demek, kendi fiziksel ve algısal çerçevesinin başkalarının yani öteki tarafından onaylanması demektir. Kısacası sanat eseri, sanatsal olmayan bir ortama (sokak, pasaj, bekleme salonları gibi) dahil olduğunda çerçeveyi aşmış olmaz. Aksine o, sanatsal olmayan ortamı kendisine başka türlü yaklaştırdığı ve yakınlaştırdığında çerçeveden taşar. Yani sokaktaki insanı sokağı başka türlü görmeye yönlendirdiğinde o, artık taşmaktadır. Zira sokak, cadde, meydan, metro girişi vb. mekanlardaki duvarlar zaten o şehirde yaşayan kültürel dünyanın görünmesinde kayda değer rol oynamaktadırlar.

Dolayısıyla sanat eserinin bir sokak duvarı üzerinden sokakta cereyan eden hayat alanına erişmesi, duvarlarda görünür olan kültürel dünya ile iletişim veya etkileşim sayesinde olmaktadır. Buna göre sokakta insan kendi kültürel dünyası içinde sanat eseriyle karşılaştığında ona daha esaslı bir noktadan yaklaşma imkanını bulabilecektir. Bu durum çerçevenin en temel işlevini icra etmesini mümkün hale getirir. Çerçeve, bir şeyi başka türlü görmeye teşvik ederek, insanları yönlendirdiğinde fiili bir çerçeve olmaktadır. Yani paradoksal olarak o başkalarına kendi sınırını telkin ederek gündelik ortamın sınırlarını aşma ve kısmi özgürleşmeyi (farklı yaklaşım) vaat eder. Bu anlamda dışarıdaki kültürel dünyada sanat eserleri,

⁸ Genelde sokak sanatı kavramı, bizim yaklaşımımızın aksine çerçevenin kullanılmaması, dolayısıyla sanat eserinin sokağa (çerçevenin dışına) taşması şeklinde ele alınmaktadır. Bk. Edwige Comoy Fusaro, "Introduction: Where is Street Art?," *Framing Graffiti and Street Art, Proceedings of the Nice Street Art Project, International Conferences (2017-2018)*: 6-16. https://www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/2/10727553/layout_framinggasa_-_psn_4_web.pdf.

dolayısıyla çerçeveler arttıkça, özgürleşme imkanları da artmaktadır.

Çerçevenin (sanat eserinin) galeri, müze, ev, bienal mekanlarındaki rolü⁹ ile gündelik hayatın aktığı mekanlardaki rolü arasında kayda değer bir farka dikkat çekmeliyiz. Bu fark çerçeve ve zaman ilişkisinde ortaya çıkar. Çerçeve, galeri, müze ve bienal mekanlarında daha ziyade sanat eserinin kendi zamanını ön plana çıkarır. Her sanat eseri, kendisine bakan kişiyi kendi zamanı içine yerleştirmeye çalışır ve onu karşısında oyar. Onu kendi dünyası içinde tutarak, dış dünyadan farklı (alternatif) dünyaların mümkün olabildiğini tecrübe ettirir. Buna karşın sokak, meydan, vapur, bekleme salonları gibi yerlerde çerçeve, gündelik hayatın akışkan zamanı içinde yer alır. Kuşkusuz o, sanat eseri olarak hala kendi zamanını üretmeye devam eder. Ancak eserin ürettiği zamanın izleyiciyi kendisinde tutma gücü aynı değildir. Bu fark en fazla konser salonundaki çerçeve (sahne) içinde dinlenen sanat eserleri ile sokaklarda icra edilen müzikler bağlamında belirginleşir. İlkinde dinleyiciler müziğin kendi zamanına transfer olabilirken, ikincisinde insanlar kendi pratik ilgileri doğrultusunda sokakta müzik ile bir zamansal karşılaşma tecrübesi yaşamaktadır. Bazen sanat eseri sokaktaki insana bir tür dekorasyon (*parergon*) mantığı içinde ulaşabilir. Ancak ne olursa olsun o an duyduğu veya kısmen de olsa dinlediği müzik, o kişilerin sokağı ve sokaktaki insanı (buna kendisi de dahildir) algılamasında bir şekilde dönüştürücü rol oynayabilmektedir.

IV. Sınır ve Boşluğun Tezahürü Olarak Çerçeve

Geldiğimiz noktada bir başka önemli detayı ele almalıyız. Sanat eserinin kendi çerçevesinden sokağa, dış mekanlara taşmasında boşluk fikri belirleyici bir rol oynar. Boşluğun söz konusu olmadığı yerde herhangi bir taşma vuku bulamaz. Bu anlamda çerçeveden taşma tabiri, çerçeve ile çerçeve dışı arasındaki ilişkide bir boşluğu peşinen

⁹ Batı akademik çevrelerinde çerçeve hakkındaki tartışmalar, genelde bu noktaya odaklanmaktadır. Örnek olarak bk. Bente Kiilerich, "Savedoff, Frames, and Parergonality," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, no. 3 (Summer 2001): 320-323; Gasset and Bell, "Meditations on the Frame," 185-190; Janet M. Brooke, "The Historiography of the Frame: Knowledge and Practice / Pour une historiographie du cadre: entre connaissance et pratique," *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art Canadien* 35, no. 2 (2014): 24-41

varsaymaktadır. Bu yüzden çerçeve 'sınır koyma' işlevini icra etmekle birlikte, çoğu zaman sanat eseri ile dışarıdaki ortam arasında bir boşluğu da simgelemektedir. Daha önce değindiğimiz şekliyle, sanat eserinin duvar veya duvarın ötesi ile karşılaşması, iki otoritenin, anlatının, çerçevenin karşılaşması anlamına gelse de hala bu karşılaşma ve diyalog hadisesi bir boşluğu gerektirmektedir. Bu yüzden sanat eseri kendi ürettiği sınırlar veya yaklaşımlar sayesinde insanlara farklı bir görüş ufku vaat ederken, aynı zamanda onlara bir boşluk tecrübesi de yaşatabilmektedir. Sanat eserleri, kendisiyle yüzleşenlere boşluk tecrübesi yaşatabildiği ölçüde kendi sınırını ve yaklaşım biçimini telkin edebilir. Bu boşluk hem sanat eserinin izleyicilere etki edebilmesi için hem de sanat eseriyle yüzleşenlerin olayları ve nesnelere başka türlü görebilmesi için muhtaç oldukları bir husustur.¹⁰

Bu durumda sanat eserinin çerçeve dışına taşması, söz konusu boşluğun görünür hale gelmesidir. Aynı nokta tersinden de dile getirilebilir. Boşluğun söz konusu olmadığı yerde sanat eseri de fark edilemez. Çerçevenin özü, aynı anda hem sınırı hem de boşluğu görünür kıldığında ifşa olur. Belki bu nedenle çerçeve, çoğu zaman, eser ile esere bakan kişi arasındaki estetik mesafenin oluşumuna katkı yapmaktadır. Fiziksel çerçevelerin çoğu zaman dekoratif ve yaldızlı bir görünüm arz etmesi estetik mesafe bilincini güçlendirirken¹¹, az önce değindiğimiz boşluğu -dekoratif bir unsur aracılığıyla- bize fark ettirir.

¹⁰ Bedri Baykam'ın boş çerçevelerini, burada ele aldığımız şekliyle boşluk kavramından ayrı görmek gerekmektedir. Zira Baykam'ın ifadesiyle "Çerçevenin belirlediği alan artık yalnız hayali. Buna rağmen bir yüzey alanı (plan) görüyoruz. Zaten algı beyinde gerçekleştiğine göre bu akışkan, aktif yaşam alanının da o çerçevenin içinde, o güne kadar kaydettiğimiz yüz binlerce görsel gibi başka bir farklı resim yüzeyi olarak algılanması yaşanıyor: Burada beynin keyifle içine düştüğü ve kendini inandırdığı bir illüzyon olduğu kadar, aslında algı düzeyinin tamamlandığı da fiili bir gerçek." Bk. Bedri Baykam, "Çerçevenmiş, Paketlenmiş Zaman-Uzam İkili," *Radikal* (2 Nisan 2013). <http://www.radikal.com.tr/hayat/cercevenmis-paketlenmis-zaman-uzam-ikilisi-1127740/>

¹¹ Michael Squire, "Framing the Roman 'Still Life': Campanian Wall-Painting and the Frames of Mural Make-Believe," *The Frame in Classical Art: A Cultural History*, Ed. V. Platt & M. Squire (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 188-254. doi:10.1017/9781316677155.006

Klasik İslam sanatlarına referansla eser-çerçeve ilişkisini ele alırken, sözgelimi bir minyatürün çerçeve ile olan ilişkisini, perspektife dayalı bir Batı tarzı resmin çerçeveyle ilişkisi ile aynı görmemek gerekmektedir. Zira genel kabul gören yaklaşıma göre çerçeve, perspektife dayalı resimlerde bir tür dışarıya açılan pencere etkisi yapmakta ve perspektifin oluşturduğu doğal gerçeklik illüzyonunu güçlendirmektedir.¹² Bu açıdan bakıldığında çerçeve, daha ziyade izleyici veya esere bakan göze referansla kendi rolünü oynamaktadır. 20. yüzyılda çok sayıda resim sanatçısının çerçeveye karşı çıkması ve çerçeve despotizmi denen şeyi aşmak istemelerinin¹³ nedenlerinden biri bu olmalıdır. Oysa klasik İslam sanatlarında Batı resminde gördüğümüz şekliyle perspektif söz konusu olmadığı için, bir hat veya minyatür eserinin çerçevesi esere bakan gözü merkeze almamaktadır. Aksine karşılıklı bakışma veya nazar kılma dediğimiz hadiseyi güçlendiren bir etki yapmaktadır. Başka bir deyişle, klasik İslam sanatlarında eser ve esere yönelen kişi arasında bir karşılaşma hadisesi söz konusudur. Bu durum, eserin kendisine bakan kişiyi ve bakan kişinin de eseri karşısında konumlandığı anlamına gelmektedir. Tanrı-merkezli bir dünya görüşü içinde dini içerikli eserlerin kendilerine bakan kişiye nazaran daha güçlü bir konumda oldukları ileri sürülebilir.

Sonuç

Klasik İslam sanat eserleri özellikle Ortaçağda Tanrı merkezli bir dünya görüşü yaygın olduğu için, fiziksel anlamda bir çerçeve ihtiyacında değildi. Onlar bu dünya görüşü için birer algısal (fiili) çerçeve işlevini üstlenmişlerdir. Günümüzün sekülerleşen dünyasında onların çerçeve içine yerleştirilmesi, algısal çerçeve rolünün azalmasında rol oynamakla birlikte farklı açılardan yorumlanma imkanını da beraberinde getirmiştir. Şimdi onların çerçeve dışına çıkarılmak istenmesi yani 'olaylar mekanına (hayat ortamına)' yerleştirilmesi belki sanat eserlerinin rutinleşme riskini üretebilecek olsa da asla onları çerçeveden tamamen yoksunlaştırmamaktadır. Aksine onların hala birer çerçeve üretimi olduğunu açık hale getirmektedir. Artık onlar seküler bir anlatı dünyası ve bu dünyayı temsil eden duvar

¹² Tang Ke-bing, "The Lack of the Frame and Transformations of the Concept of Art," *Sino-US English Teaching* 12, no. 7 (July 2015): 492.

¹³ Çerçeve karşıtlığı için bkz. Tang Ke-bing, "The Lack of the Frame and Transformations of the Concept of Art," 491-496.

ve mekanlarla 'karşılaşma' hadisesi içindedirler. Önemli olan, onların bu karşılaşma mekanlarında diyalogu ne kadar sürdürebilecekleridir.

Modern insanın dünyayı anlamlandırma sorunu karşısında klasik İslam sanatlarının yalnızca geleneksel form, üslup, anlatı ve tekniklerini büyük oranda tekrarlamakla yetinmesi yazımızın başında dile getirdiğimiz kısır döngüye imkan sunması anlamına gelecektir. Yani modern insanın anlam sorununa ciddi bir yaklaşım/alternatif teklif etmek yerine modern hayattan gittikçe uzaklaşarak bir tür dekorasyona dönüşme riskini kendi içinde üretebilecektir. Bu durum klasik İslam sanatlarının ironik biçimde kendi anlatısına zıt olan sekülerliği güçlendirmesi demektir. Zira az önce andığımız diyalogu anlamlı biçimde sürdürememek, klasik sanatların kendi iç monoloğuna hapsolmasına yol açabilecektir Bu da kaçınılmaz olarak sanat eserlerinin seküler mekanların bir tez-yini/dekorasyonu olarak varlığını sürdüreceğini gösterir.

Kaynakça

- Baykam, Bedri. "Çerçevelenmiş, Paketlenmiş Zaman-Uzam İkili." *Radikal*. 2 Nisan 2013. <http://www.radikal.com.tr/hayat/cercevelenmis-paketlenmis-zaman-uzam-ikilisi-1127740/>.
- Brooke, Janet M. "The Historiography of the Frame: Knowledge and Practice / Pour une historiographie du cadre: entre connaissance et pratique." *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art Canadien* 35, no. 2 (2014): 24-41.
- Duro, Paul. "What is a Parergon?." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 77, no. 1 (Winter 2019): 23-33.
- Fusaro, Edwige Comoy. "Introduction: Where is Street Art?." *Framing Graffiti and Street Art, Proceedings of the Nice Street Art Project, International Conferences (2017-2018)*: 6-16. https://www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/2/10727553/layout_framinggasa_-_psn_4_web.pdf.
- Gasset, José Ortega y. and Andrea L. Bell. "Meditations on the Frame." *Perspecta. Theater, Theatricality, and Architecture* 26 (1990): 185-190.
- Kemp, Wolfgang. "The Narrativity of the Frame." *The rhetoric of the frame*, Paul Duro (Hrsg.). Cambridge: 1996. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1931/1/Kemp_The_narrativity_of_the_frame_1996.pdf.
- Ketcham, Christopher. "Ellsworth Kelly's Ornamental Space." *Rutgers Art of Review, The Journal of Graduate Research in Art History* 30 (2014): 19-34. https://www.academia.edu/7777184/Reality_and_Simulacra_in_Andy_Warhols_Shadows_.

- Kiilerich, Bente. "Savedoff, Frames, and Parergonality." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, no. 3 (Summer 2001): 320-323.
- Miller, Nora. "Thinking Inside the Frame." *A Review of General Semantics* 62, no. 2 (April 2005): 202-206.
- Rickard, Patrick J. *The Picture Frame: A Philosophical and Conceptual Statement*. https://www.academia.edu/13029251/The_Picture_Frame_A_Conceptual_and_Philosophical_Statement.
- Simmel, Georg. "The Picture Frame: An Aesthetic Study." *Theory Culture Society* 11(1994): 11-17.
- Squire, Michael. "Framing the Roman 'Still Life': Campanian Wall-Painting and the Frames of Mural Make-Believe." *The Frame in Classical Art: A Cultural History*, ed. V. Platt & M. Squire, 188-254. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Tang Ke-bing. "The Lack of the Frame and Transformations of the Concept of Art." *Sino-US English Teaching* 12, no. 7 (July 2015).

