

Ali KOÇ

Öğr. Gör. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, alikoc@ksu.edu.tr, Kahramanmaraş-Türkiye

ORCID: 0000-0002-0939-2587

Fahrettin GEÇEN

Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, fahrettingecen72@gmail.com, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0002-0787-7505

## SANATTA ÇOKLU BAKIŞ VE TERSTEN PERSPEKTİF YÖNTEMİ İLE ÇOĞULCULUK TEMASI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

### Özet

Bu araştırmanın hedefi, çokluk ve çoğulculuk terimlerine sanat penceresinden bir bakış yöneltmektir. Öyleki, zaman içinde sosyal bilim örgütlerinin gündemini meşgul eden çokluk ve çoğulculuk terimlerinin sanat dünyası içinde yaşadığı süreçler de bulunmaktadır. Tarihsel sürecin bazı parametrelerinde ortaya çıkan sanatsal etkinlikler çokluk ve çoğulculuk terimleriyle olan bağlantılara neden olmaktadır. Sanatsal faaliyetlerden olan ve süreç içinde ortaya çıkan çoklu bakış (çokmerkezlilik) yöntemi, tersten perspektif yöntemi ve çoğulculuk teması bu bağlantıların izlerini taşımakta ve bu araştırmanın izleğini de göstermektedir. Bu araştırma önce, çokluk ve çoğulculuk terimlerinin kavramsal boyutlarını sosyal bilim çevrelerinin kuramsal çalışmaları temelinde irdelemektedir. Sonra, Antik Mısır Uygarlığı Dönemi (M.Ö. 3100-300) sanatında görülen 'çoklu bakış yöntemi' ile Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi (M.S. 1100-1400), Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi (M.Ö. 300-M.S. 1900), Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi (M.S. 1299-1923) sanatlarında görülen 'tersten perspektif yöntemi'ni çokluk terimi bağlamında ele almaktadır. Çoğulculuk temasını ise Postmodern Dönem'in çağdaş sanatı üzerinden incelemektedir. Dolayısıyla, çokluk ve çoğulculuk terimlerini sanat kapsamından irdeleyen bu çalışmadan elde edilen sonuçların alana katkı sağlayacağı ümit edilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Çokluk, Çoğulculuk, Çoklu Bakış, Tersten Perspektif, Yöntem, Tema.

### AN EVALUATION ON THE THEME OF MULTIPLICITY IN ART WITH THE MULTIPLE LOOK AND INTERPRETATIVE PERSPECTIVE METHOD

### Abstract

The aim of this research is to take a look at the terms multiplicity and pluralism from the perspective of art. In fact, there are processes in which the terms of pluralism and pluralism, which occupy the agenda of social science organizations over time, live in the world of art. Artistic activities that emerge in some parameters of the historical process cause connections with the terms of multiplicity and pluralism. The multiple view (polycentrism) method, reverse perspective method and pluralism theme, which are among the artistic activities and emerge in the process, bear the traces of these connections and show the theme of this research. This research first examines the conceptual dimensions of the terms multiplicity and pluralism on the basis of the theoretical studies of social science circles. Then, with the 'multi-view method' seen in the art of the Ancient Egyptian Civilization Period (3100-300 BC), European Medieval Civilization Period (1100-1400 AD), Chinese Empire Civilization Period (300 BC-AD 1900), Ottoman Empire. He deals with the 'reverse perspective method' seen in the arts of the Empire Period of Civilization (1299-1923

AD) in the context of the term multiplicity. It examines the theme of pluralism through the contemporary art of the Postmodern Period. Therefore, it is hoped that the results obtained from this study, which examines the terms plurality and pluralism within the scope of art, will contribute to the field.

**Keywords:** Multiplicity, Pluralism, Multiple View, Reverse Perspective, Method, Theme.

## 1. Giriş

Tarih boyunca gerçek peşinde koşan insan, sanatsal faaliyetler kapsamında çevresinde var olan nesnel dünyadan, kendine yeni öznel dünyalar yaratmak çabasında olmuştur. Doğanın verdiklerini kendi imgelemine aktaran insan, kimi zaman mimesis, kimi zaman temsil, kimi zaman simge, kimi zaman yanılısma, kimi zaman eser, kimi zaman yapıt, kimi zaman iş ve kimi zaman da gösterge adı altında sanat yapmıştır. Söz konusu bu sanat eserleri/yapıtları/işleri zamansal, dönemsel, uzamsal, mekansal, yerel, ulusal, kültürel ve toplumsal kodlar içermeleri bakımından sosyal bilim örgütleri tarafından -aynı işleve sahip olmalarına karşın- farklı isimler altında kullanılmışlardır. Zamansal ve uzamsal farklar nedeniyle ortaya çıkan ve sanat nesnelere bir yandan çok sayıda isim verilmiş diğer yandan da sözü edilen sanat eserlerinin biçimsel ve içeriksel yönlerini etkileyen çokluk durumları yaşanmıştır. Öyleki, sanat üreten insanın daha çok gerçek, daha çok doğru, daha çok iyi, daha çok faydalı ve daha çok güzel olana ulaşma gayretleri sırasında, görsel sanat nesnelere biçimleriyle ve içerikleriyle oynanan bir çokluk ortamı da meydana çıkmıştır.

Çokluk terimi Türk Dil Kurumu sözlüğünde: ‘sayı ve ölçü yönünden çok olma durumu, çoğul, kesret, ekseriyet, cem, (zıt anlamlısı:teklik).’ olarak tanımlanırken, İngilizce’de ‘plurality’ şeklinde kullanılır. Antik Dönem’de (M.Ö. 750-M.S. 500) yaşamış ve aynı zamanda filozof Platon’un (M.Ö. 428-347) hocasının hocası olan İzmir’li (Efes-Türkiye) Herakleitos (M.Ö. 535-475), ‘çokluk felsefeci’ olarak da bilinir: “Herakleitos birliğin olduğu kadar, çokluğun da hakkını veren bir filozoftur. Başka bir deyişle, o monist (tekçi, birci) bir filozof olduğu kadar, aynı zamanda bir çokluk filozofuydu. Onun çokluk filozofu olmasını mümkün kılan şey ise, oluşu ön plana çıkartmış olmasıydı. Herakleitos’a göre, çokluk ya da karşıtlar olmaksızın, varlık ya da oluş olamaz. O, bir yandan da çokluğun birliğe dayandığını söylemekteydi. Bundan dolayı, çokluk olmadan birlik, birlik olmadan da çokluk olamaz. Evren, aynı zamanda hem bir ve hem de çoktur; bu da oluşla ifade edilir.” (Cevizci, 2005, s. 826). Çokluğu içeriksel açıdan ele alan Antik Dönem felsefeci Herakleitos’a göre, dünya üzerinde bulunan karşıt durumlar, zıtlıklar, terslikler, çelişkiler ve aykırılıklar çokluğu oluşturan unsurlardır. Kısaca, doğada ya da hayatın içinde karşılaşılan tüm ters olaylar ve durumlar aynı zamanda çokluğu verir. Bu yüzden, çokluk insan yaşamını gerçekliklere ve doğrulara ulaştıran önemli bir öge durumundadır.

‘Çokluktaki birlik’ söylemini ortaya atan Herakleitos’a göre, çokluk hem birliği hem de birlik çokluğu meydana çıkaran bir konuma sahiptir. Sonraki yıllarda Platon ve öğrencisi Aristoteles’in de (M.Ö. 384-322) sahip çıktığı ‘çokluktaki birlik’ söylemi şöyle anlaşılır: “Bir bütün olarak düşünölmeye, kavranmaya uygun bir yapıda olmakla birlikte, birbirlerinden ayrı olan ve ayırt edilebilen nesnelere, en azından bir bakımdan aynı ya da özdeş olmaları hali. Ontolojik özdeşlik ilkesi gereği birbirlerinden ayrı duran ve farklı duran çok sayıda nesnenin, ortak bir özellik noktasında, mantıki ya da epistemolojik bakımdan özdeş sayılması, farklı nesnelere genel bir kavram altında toplanması durumu.” (Cevizci, 2005, s. 421). Çokluktaki birlik anlayışı, farklı ve ayrı nesnelere özdeş (bir ve aynı olan) kılan bir mantıksal yapıyı önermesiyle değer kazanır. Antik Dönem’in kuramsal zemininde tartışılan bu çokluk ve çokluktaki birlik temaları, hem önceki hem de sonraki uygarlıkların sanatsal uygulamalarına biçimsel ve içeriksel karakterler oluşturan bir değer halinde yansiyacaktır.

İnsanların gerçeklikleri ve doğruları hedeflemeleri esnasında ihtiyaçlar ve arzular; sanatsal göstergeler yaratmaları sırasında ise çokluk düşüncesi ve çoklu bakış açıları belirleyici olmuştur. Tarih boyunca sanat alanında boy gösteren isimsiz kahramanlar için eser üzerinde bir olayı birden çok şey ile (imge, simge, metafor, ironi, stilizasyon vb. ) anlatmaya çalışmak adeta bir samimiyet göstergesi haline gelmiştir. Sanatçı, söz konusu sanat nesnelere çok

daha fazla şeyi ifade etmek için estetik kompozisyon ilkelerini (çizgi, ışık-gölge, ritm, hareket, volüm, perspektif, değer, doku vb.) biçimsel ve içeriksel boyutları ortaya çıkarmak amacıyla kullanmıştır. Ayrıca, bu süreçte sanatçının çokluk tercihine, kimi zaman teknik ve bilimsel gelişmeler kimi zaman da uygarlıklar tarafından yön verilmiştir. Sanatçıların ait oldukları coğrafyaların tercihlerine bağlı çalışmaları uygarlıklar arasında farklı yönelişlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Örneğin, tarihsel süreçte sanat eserlerinde çoklu bakış (çokmerkezlilik) yöntemini ya da tersten perspektif yöntemini tercih eden ve önceleyen uygarlıklar olduğu gibi, klasik merkezi perspektif yöntemini (doğrusal perspektif) tercih eden uygarlıklarda bulunmaktadır. Bu bakımdan, sanatta çokluğa değer verme ya da çoklu bakış açıları kullanma tercihi, zaman ve mekan vurgusu temelinde, içinde öznel (göreceli) karakter barındıran bir görüntü oluşturur.

Tarihsel sürecin farklı parametrelerinde, sanatta çoklu bakış (çokmerkezlilik) yöntemi ile tersten perspektif yöntemini tercih eden uygarlıklar için zamanı özgür ve sonsuz bir halde; mekanı ise ilgili yerin özellikleri temelinde farklı açılardan çoklu bakış yöntemleriyle göstermek önemlidir. Dolayısıyla, zaman ve mekan konusundaki bu yöneliş eylemine kendi açılarından göreceli yaklaşan Doğu (Asya) ve Batı (Avrupa) coğrafyalarına ait bazı uygarlıklar çoklu bakış ile tersten perspektif yöntemlerini kullanırlar. “Batı kültürünün çizgisel, Batı-dışı kültürlerin ise eğrisel olduğu söylenir. Mimarlık, görsellik ve müzikle ilgili düzenleri incelediğimizde bunun doğru bir saptama olduğunu görürüz. Bu temelde zaman ve mekana ait bir kavramdır... Mekanla ilgili olarak bu kavramı en iyi ‘perspektif’ ifade etmektedir. Ortaçağların El-Kindi gibi İslam bilginleri optik şuaların (optik ışın) çizgisel olarak uygulandığında perspektif yaratacağını biliyorlardı. Ancak İslamda görsel ifade böyle bir anlayışla uyuşmuyordu, zira bu yöntemde dünyanın görüldüğü tek bir bakış açısı olacaktı. El-Kindi’nin yazılarında okuduğumuz gibi, her şey etrafına ışın saçar, bu nedenle sonsuz perspektifler vardır; bir olguyu anlatmak için tek bir bakış açısını seçmek indirgemeciliktir. Çin, İslam ve bir çok diğer Batı-dışı resimsel sistem, görüntüleri bir çok farklı perspektiften anlatır ya da mekanı, dolaşım süresince farklı perspektiflerden algılanan yaşantısal niteliğiyle tanımlar.” (Erzen, 2016, s. 53-54).

İngiliz sanat tarihçiler Hugh Honour (1927-2016) ve John Fleming (1919-2001), 1982 tarihli ‘Dünya Sanat Tarihi’ adlı kitaplarında çoklu bakış ile tersten perspektif yöntemlerini ‘eksenli perspektif’ ve ‘mantıklı perspektif’ adları altında, bunların göreceli karakterini yansıtan mekan anlayışı ile ilgili şunları yazarlar: “Avrupa’da on beşinci ve yirincinci yüzyıllar arasında üretilenler haricinde, çoğu çizim ve resimde, figürlerin -ilahlar ve tapınanlar, hükümdar ve saraylılar, bazen erkek ve kadın- boyutlarının farklılığı birbirlerine ve ön cepheye olan fiziksel mesafelerini değil, görece önemlerini işaret ediyordu. Figürler perde önündeki aktörler gibi tek bir düzlemde yer almadıklarında, geride tutulmaları bazen alanda küçültme amacı güdüldüğü anlamına gelebilir... Daha sonraları bina gibi bu tür üç boyutlu nesnelerin görünüşlerini düz yüzeyde yansıtmak için farklı teknikler geliştirildi. Yunan vazo ressamı MÖ dördüncü yüzyıldan beri ve eski Romalı duvar ressamı ekstenli perspektif sistemini benimsediler. Bu yolla, iç mekan duvarları, tavan sarakları ve zemin döşemeleri gibi yapıların merkezi bir eksen üzerinde simetrik şekilde birleştiği gösterildi. Çinli sanatçılar binaları tasvir etmek için genellikle yukarıdan verilen, mantıksal bir perspektif geliştirdiler. Yatay bir parşömenin yavaşça açılırken incelenmesini beklediklerinden tek bir bakış noktasından panorama resmetmeye ihtiyaçları yoktu. Her bir bina grubu farklı taraflardakilerle ilişki içinde olmadığından perspektif bütünlüğüne sahip olabiliyordu. Bazen yakın mesafedeki binalar hafifçe farklı bakış noktalarında görülüyormuş gibi gösterildi... Avrupalı sanatçılar Ortaçağda üç boyutlu biçimleri tasvir etmekten ziyade tatbik etmek için farklı yöntemler benimsediler... On beşinci yüzyıl başlarına kadar görüş alanına dik açılardan uzaklaşan paralel hatların -ki bunlara düzlemsel çizgi denilmektedir- uzaktaki tek bir ufuk noktasında birleşir görüldüğüne dikkat edilmemiştir.” (Honour ve Fleming, 2016, s. 9).

Tarihsel süreç içinde, özellikle Mezopotamya, Orta Asya ve Avrupa Ortaçağ kültürlerini işaret eden uygarlıkların sanat eserlerinde zamanı sonsuz bir olgu, mekanı ise farklı yönleri ile göstermek amaçlanmıştır. Bunun sonucu olarak eserler üzerindeki perspektif anlayışı zamanı döngüsel, özgür, bağımsız ve sonsuzluk itibarıyla ele alır. Aynı şekilde, mekanı ise çok merkezli, çok bakış açılı, tersten görünen mekanlar, nesnelere ve figürler temelinde işler. Bu coğrafyaların sanat eserlerinde figürler ön arka ilişkisi yerine toplumsal yapı içindeki hiyerarşik konumlarına göre

büyük ya da küçük betimlenirken; nesnelerin ve mekanların normal şartlarda görünmemesi gereken yönleri gösterilir. Böylelikle sözü edilen coğrafyalardaki uygarlıklar ortaya koydukları sanat eserlerinde, hem kendi coğrafyalarının göreceli (öznel) anlayışlarını hem de çoklu bakış (çokmerkezlilik) yöntemi ile tersten perspektif yöntemini kullanırlar.

TDK sözlüğünde: ‘çeşitli eğilimlerin, düşüncelerin, yönetimde etkisini kabul eden siyasi yöntem’ olarak toplumsal açıdan tanımlanan çoğulculuk İngilizce’de ‘pluralism’ şeklinde kullanılır. Fransız sosyolog Colson (1944-), çoğulculuk terimini çokluğun eşanlamlısı olarak görürken şunları vurgular: “Birin zıddı olarak, ilk ve kurucu ilke anlamında anlaşılır. Anarşist hareketin özgülüğü ve en önemli özgünlüğü burada yatmaktadır: Yalnızca çokluktan yola çıkarak biri, farklıdan yola çıkarak aynıyı düşünmek değil, aynı zamanda var olanı düşünmenin bu tarzına gönderme yapmak, bunun yalnızca gerçekliğin bütün bir boyutuna değil, aynı zamanda azami gelişme ve olasılık koşullarına da denk düştüğünü söylemek; ve sonuç olarak bu çokluk (çoğulculuk) üzerine temellenen, onu oluşturan güçlerin mutlak tekilliği ve ‘özerkliği’ üzerinde temellenen genel bir özgürleşme hareketini doğurma iddiasında bulunmak. Proudhon’dan sonra ve Antoin Artaud’nun ardından, anarşist projenin en iyi tanımını veren kuşkusuz Deleuze’dür: ‘anarşi’ ve birlik tek ve aynı şeydir, Bir’in birliği değil, kendinin yalnızca çokluk olduğunu söyleyen daha tuhaf bir birlik.” (Colson, 2005, s. 87). İngiliz sosyolog Marshall ise (1952-), çoğulculuk terimini ‘metodolojik çoğulculuk’ üzerinden anlatırken şunları ifade eder: “1970’lerde sosyologlar, sosyolojide uzun süre devam eden pozitivist hegemonyanın parçalanmış olduğunu ve toplumsal araştırmanın (temeli toplumsal bilim felsefesi ve metodolojisinin birleşmesiyle oluşan) tek bir tarzı olduğu fikrinin ve aslında pek çok tarz olduğunun farkına varıldığını iddia etme eğilimindeydiler... Paul Feyerabend ‘Yönteme Karşı’da (Against Method, 1975), doğa bilimlerinde bile araştırmacıların yapmakta oldukları şeyleri ve onları yapış biçimlerini sık sık değiştirdiklerini iddia ediyordu. Tek bir yöntem yoktu; gerçekte, başarılı bilim tek bir yönteme köle gibi bağlanmaya gerek duymaz, bunun yerine epistemolojik bir anarşi durumuna ihtiyaç duyardı ” (Marshall, 2005, s. 499).

Çoğulculuk terimi, sosyoloji alanyazın çevrelerine göre, toplumsal yapı içinde yer alan farklı düşüncelere ve anlayışlara değer verme eğilimi olarak anlaşılmaktadır. Bu çevreler açısından, toplumsal çokluğu oluşturan küçüklü büyüklü tüm güçlerin bu oluşuma verdikleri katkıları yok saymak ya da onları görmezden gelmek yanlıştır. Çünkü, bir kısım örgütlenmeler (siyasi yönetim, iktidar, ekonomi dünyası, hegemonya vb.) toplumu meydan getiren bu güçlerin bazılarını ‘küçük’ görmelerine neden olmaktadır. Gerçekte toplumsal yapının bu ‘öte’lenen güçleri, özerk kimlik bağlamında toplumsal özgürlük yaratan dinamikler olarak çoğulculuk temasına yol açmaktadırlar. Özellikle, günümüzün çoğulcu postmodern ortamını belirleyen yerel kimlikler ve yerel kültürel kodlar, çağdaş sanat üretimleriyle birlikte çok sayıdaki toplumsal yapıyı ortaya çıkaran ve bir arada yaşatan dinamiklerdir. Öte yandan, sosyal bilim dünyasının yaptığı çalışmaların bakış açısı da bu çoğulculuk anlayışı kapsamında, Modern Dönem’i ifade eden tek bir yöntemi değil, Postmodern Dönem’i anlatan çok fazla sayıdaki yöntemi kendine rehber edinmektedir.

Çoğulculuk terimini ‘çokculuk’ adı altında tanımlamaya çalışan felsefeci Cevizci (1959-2014), şunları söyler: “Genel olarak, aynı cinstenlik yerine çeşitliliğin, aynılık yerine farklılığın, tek bir şey yerine çokluğun önemini vurgulayan görüş. Evrenin, biriciklikleri içinde, tek bir (bircilik) ya da iki ayrı (ikicilik) gerçekliğe indirgenemeyecek olan, bir çok varlık ya da gerçeklik türünden meydana geldiğini savunan anlayış. Varolan şeylerin tek bir ilkeye ya da iki karşıt ilkeye indirgenmesine karşı çıkıp, bütün bir varlık alanının birbirlerine indirgenemez, birbirlerinden bağımsız ve ayrı varlık ya da öğelerden meydana geldiğini savunan metafizik öğretisi.” (Cevizci, 2005, s. 419). Çoğulculuk terimi, felsefi yönden, çeşitlilik ve farklılık kavramları temelinde ifade edilir. Dolayısıyla felsefi bakış açısı, dünyada varolan ya da gerçekleşen olguların bir ya da iki unsurdan değil, çok fazla unsurun bir araya gelmesiyle meydana geldiğini söylemeye çalışır.

Çoğulculuk terimini günümüzün Postmodern paradigması kapsamında ele alan İngiliz eleştirmen Stuart Sim, şunları belirtir: “Postmodernizmde mutlak hakikat ya da otorite nosyonlarına karşı çıkmak ve bunun yerine metinler ve durumların çoğul yorumlarını desteklemek, neredeyse bir inanç ilkesi haline geldi. Bu yüzden Jean-François Lyotard’a

göre, artık politik alanda hiçbir önemli ‘büyük anlatı’ (ya da evrensel açıklayıcı teori) yoktur, daha çok sınırlı amaçları gerçekleştirmeye çalışan bir ‘küçük anlatı’lar çoğulluğu vardır. Roland Barthes S/Z’de (1970), metinlerin artık eleştirilenlerin açığa çıkarmak için uğraştıkları merkezi anlamlara sahip olarak değil, bunun yerine çoğul yorumların kaynakları olarak görüldüklerini ileri sürer. Postyapısalcılık, genelde bu görüşü desteklemektedir... Friedrich Nietzsche, hakikatin basitçe, özgül bir neden yararına kullanılmak için mevcut metaforlar ordusu olduğu yönündeki ısrarıyla, bu görüşün esin kaynağıdır. Postyapısalcılara ve postmodernistlere göre, bu durumun hiç bir ayrıcalıklı yorumu yoktur, daha çok bir olanaklı yorumlar çoğulluğu vardır.” (Sim, 2020, s. 280-281).

Postmodern Dönem’de küreselleşmenin getirdiği kaotik ortam, çoğulculuk temasını da doğurur. Bu dönemin postyapısalcılık (yapıbozumculuk) anlayışı da, gösterge (sanat nesnesi), gösteren (sanatçı, özne) ve gösterilen (içerik, anlam) arasındaki dengesiz ilişkiler bağlamında çoğulculuğu yaratan faktör konumundadır. Bu dönemde, Fransız felsefeci Jean François Lyotard’dan (1924-1998) ödünç alınan görüş doğrultusunda tüm sanat ve kültür örgütlenmeleri, ‘büyük anlatı’ları ‘karalama ya da silme’ kampanyası içine girerler. (Lyotard, 1990). Diğer yandan, aynı çevreler için ne kadar ‘küçük anlatı’ varsa onlar için değerli olur. Bu dönemin sanat uygulayıcıları için ne kadar çok sayıda, çok farklı ve çok değişik küçük, öznel hikaye varsa, bunlar sanat nesnesi haline getirilebilir. Öyleki, çağdaş sanatçıların belleklerini meşgul eden çok sayıdaki sorun, olay, konu ya da tema, yine çok sayıdaki yoruma ve sorgulamaya tabi tutularak sorunsal haline getirilir. Bu bakımdan her farklı yorum ve sorgulama, içeriksel yönden çoğulculuk temasına vesile olur. Benzer şekilde, bu ‘küçük anlatı’ları çağdaş sanatın çok sayıdaki stratejisi ve formları aracılığıyla ele almakta olayın biçimsel karakterine işaret eder.

## 2. Yöntem

Bu araştırma, sanatta çoklu bakış (çokmerkezlilik) yöntemini, tersten perspektif yöntemini ve çoğulculuk temasını değerlendirirken nitel araştırma yöntemi ile bu yönetime bağlı betimsel analiz yaklaşımını kullanır. Amerikalı akademisyen Michael Quinn Patton (1945), 2002 tarihli kitabı ‘Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri’ (Qualitative Research & Evaluation Methods) adlı kitabında nitel araştırma yöntemi ile ilgili şunları yazar: “Nitel analiz için gerekli olan veriler genellikle alan çalışmasından elde edilir. Alan çalışması esnasında araştırmacı, çalışma yaptığı ortamda zaman geçirir. Bu ortam bir program, organizasyon veya bir toplum olabileceği gibi, araştırmada önem arz eden gözlemlerin... ve analiz edilen dokümanların içerisinde yer aldığı durumlar da olabilmektedir. Araştırmacı ‘katılımcı gözlemci’ olarak etkinliklerin veya etkileşimlerin kimi zaman içinde yer alarak ilk elden gözlemler yapar.” (Patton, 2014, s. 1-2). Öte yandan bu çalışmada nitel araştırma yönteminin betimsel analiz yaklaşımı kullanılmıştır. Betimsel analiz yaklaşımında; “... herhangi bir durum, olay ve problemi etraflıca tanımlamak, yorumlamak ve irdelemek için kullanılır ve ölçütler belirlenerek incelenen olaylar ve değişkenler arasında ilişkinin varlığı ve derecesi sorgulanır.” (Aydoğdu, Karamustafaoglu, Bülbül, 2017, s. 558-559).

Bu araştırmanın verileri, alanında yazılmış kitaplar, makaleler ve uygulamalı sanatsal çalışmaların görsellerinden elde edilmiştir. Bu kapsamda nitel araştırma yöntemiyle alanyazın (literatür) taraması sonucu elde edilen metinsel referanslar ve tespit edilen örnek görsel veriler, betimsel analiz yaklaşımıyla değerlendirilmiştir. Yani, sanatta çoklu bakış yöntemi, tersten perspektif yöntemi ve çoğulculuk teması ile ilgili olarak belirlenen tüm yazılı ve görsel veriler önce tanımlama, inceleme, yorumlama ve sorgulamalara tabi tutulmuştur. Sonra bu üç farklı başlık arasında varlığı kanıtlanan ilişkiler temelinde araştırmanın sonuç kısmı yazılmıştır. Bu bakımdan araştırmanın amacı, tarihsel süreçte etkileri görülen sanatta çoklu bakış yöntemi, tersten perspektif yöntemi ve çoğulculuk temasının çokluk ve çoğulculuk terimleri ile olan ilgilerini ortaya çıkarmaktır. Araştırmanın önemi ise, sosyal bilimlerin alanının tartışma konusu yaptığı çokluk ve çoğulculuk kavramlarına sanat disiplininin tarihsel yöntemleri ve güncel teması aracılığıyla katkı sağlamaktır.

Bu araştırmanın evreni, sosyal bilim çevrelerini meşgul eden ‘çokluk’ ve ‘çoğulculuk’ terimlerini tarihsel sürecin farklı parametrelerinde görülen unsurlar (çoklu bakış yöntemi, tersten perspektif yöntemi, çoğulculuk teması) kapsamında sanatsal bir bakışla değerlendirmekten ibarettir. Bu çalışmada, çoklu bakış ile tersten perspektif yöntemi

konularının, alanyazın taraması sırasında daha çok Mezopotamya, Asya (Doğu) ve Avrupa Ortaçağ kültürleri temelinde işlendiği görülmüş ve bu bağlamda Antik Mısır Uygarlığı Dönemi, Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi, Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi ve Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemine ait örnekler ele alınmıştır. Çoğulculuk teması için de Postmodern Dönem örneği incelenmiştir. Bu bakımdan, araştırmanın örneklemini, Antik Mısır Uygarlığı Dönemi'ne ait bir rölyef; Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi'ne ait bir ikon; Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi'ne ait bir suluboya; Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi'ne ait bir minyatür ve Postmodern Dönem'e ait bir performansın (iki görsel) biçimsel ve içeriksel yönden irdelenmesi oluşturur. Dolayısıyla, bu araştırmanın sınırlılığı da, Antik Mısır Uygarlığı Dönemi'nden günümüze kadar olan süreç ve bu süreçte tespit edilen iki yöntem, bir tema ve toplam altı adet görselden meydana gelir.

### 3. Sanatta Çoklu Bakış (Çokmerkezlilik) Yöntemi

Tarihsel süreç içinde sanat temelli çokluk örneklerine Antik Mısır Uygarlığı Dönemi (M.Ö. 3100-300) sanatında rastlanır. Tarih sahnesinde devlet geleneğini başlatan Mezopotamya Dönemi (M.Ö. 5500-500) ile birlikte dünyanın en kadim uygarlıkları arasında yer alan Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatı kendi zamanına göre olağanüstü bilimsel ve teknik gelişmeleri bünyesinde barındırmasıyla bilinir. Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatçıları, doğayı kendilerine rehber ve hedef kılarken bilinmeyenleri ve görülmeyenleri meydana çıkarmak için çoklu bakış (çokmerkezlilik) yöntemini uyguladılar. “Babil ve Mısır'a özgü alçak kabartmalar perspektife ilişkin hiçbir iz taşımaz; üstelik bunlarda tersten perspektifin kullanıldığına dair bir belirti de yoktur. Bilindiği üzere Mısır temsillerinde çokmerkezlilik yaygın olarak görülür. Söz konusu olan, Mısır sanatının kanonik (kural, kanun) biçimlerinden biridir: Mısır kabartmaları ve fresklerinin en belirgin özelliği yüz ve ayaklar profilden gösterilirken omuzların ve göğsün cepheden verilmesidir.” (Florenski, 2013, s. 52).

Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatçıları, doğa içinde yaşam mücadelesi veren insanın arzu ve ihtiyaçlarını karşılamak ve gerçeğe ulaşmak adına, sanatı araç haline getirerek bilinmeyenleri ve görünmeyenleri çoklu bakış yöntemine göre, en açık halde ifade etmeye çalışıyorlardı. “Mısırlı ressamın, sanatlarının değişik yöntemlerine bağlı olarak, gerçek yaşamı, bizim imgeleştirme yöntemimizden tümünden değişik bir yolla imgeleştirmiş olmalarıdır. Onlar için önemli olan güzellik değil, belginliktir (açıklık, belirginlik). Sanatçının görevi, her şeyi en açık ve kalırlıklı (süreklilik) bir biçimde korumaktır. Bu nedenle sanatçı, rastgele seçilmiş bir görüş açısından doğaya öykünmüyor, resmedilmesi gereken her şeyin kesin bir açıklıkla ifadesini bulmasına yarayan katı kurallara uyararak, her şeyi belleğinden çıkarıyordu.” (Gombrich, 1992, s. 33-34).

Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatçısı için, çevrelerinde yaşanan bir takım olayları en açık haliyle görselleştirmek önemlidir. Bunu gerçekleştirmek adına, çoklu anlatım ve ifade yöntemini tercih ederler. Mısırlı sanatçının amacı, bizim anladığımız ‘güzel’i aramak değil; daha açık ve daha çok şeyi ifade etmektir. Mısırlı sanatçı, bu bağlamda çoklu bakış yöntemini (çokmerkezlilik) kullanır. Antik Mısır Uygarlığı Dönemi'nde kabartma olarak yapılan ‘Hesire'nin Portresi’nde (Görsel-1) söz konusu bu çokmerkezlilik yönteminin kurallarını görmek mümkündür. “Her şey, en özgül görüş açısına göre sunulmalıydı. ‘Hesire'nin Portresi’, bu çokmerkezlilik yönteminin insan figürüne uygulanışını gösteriyor. Baş, yandan daha iyi görüldüğü için, ressamlar başı yandan çiziyordu. Oysa insan gözü karşıdan düşünülür. İşte o zaman, yandan görünen yüz üzerine, karşıdan görünen göz eklerlerdi. Vücudun üst bölümünü, omuzları ve göğsü, karşıdan yakalamak daha uygundur, çünkü böylece kolların bedene nasıl bağlandığını görebiliriz. Fakat kolların ve bacakların hareketi, yandan görüldüğünde daha belirginleşir. Mısırlıları, bu figürlerde böylesine basık ve çarpık gösteren nedenler bunlardır. Mısırlı sanatçılar ayrıca, ayakları dıştan göstermekte güçlük çekiyorlardı... Bunun sonucu olarak, her iki ayakta içten görünüyor ve kabartmadaki adamın sanki iki sol ayağı varmış gibi geliyor... Onlar, bir kuralı izlemekten öte bir şey yapmıyorlardı.. Ama sanatçı, yaptığı resimde, yalnızca biçim dilini kullanmakla kalmayıp, bu biçimlerin neyi temsil ettiğini de dikkate alıyordu. Kimi zaman birisine ‘Büyük patron’

dediğimiz olur. Mısırlı bir sanatçı, böyle bir adamı, uşaklarından veya karısından daha büyük çizmek zorundaydı.” (Gombrich, 1992, s. 34-36).

Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatçısı, çoklu bakış yöntemini uygulamak adına kabartma üzerinde birden çok merkez yaratıyordu. Mısırlı sanatçı, çok merkezli bir sanat nesnesinde, insan figürünü kendi açısından eksiksiz anlatmak için, onun üzerinde ters, çarpık ya da bozuk görünümlü vücut organları çizebiliyordu. Öyleki, onun için binlerce yıl sonra Rönesans Dönemi’nde ortaya çıkacak olan merkezi perspektif kuralları yerine çoklu bakış açıları gerektiren ‘çokmerkezlilik’ yöntemini kullanmak daha doğru bir yoldu. Bu yöntemle göre resimdeki imgeler, gerçeğine bağlılık noktasında her yönüyle işlenebiliyordu. Öte yandan bu eserlerde yer alan kimlikler toplumsal statülerine göre büyük ya da küçük betimlenebiliyordu. Dolayısıyla, Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanat eserlerinin hem biçimsel hem de içeriksel yönden çoklu bakış yöntemine tabi tutulması olayı gerçekleşiyordu.



**Görsel 1.** Antik Mısır Uygarlığı Dönemi (M.Ö. 2700), Hesire’nin (Hesy-Ra) Portresi, (Mezarının Tahta Kapısından), Sedir Ağacı Üzerine Kabartma (Rölyef), Kahire Müzesi, Mısır.

#### 4. Sanatta Tersten Perspektif Yöntemi

Tarihsel süreçte Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatı ve sonrası uygarlıklarının -özellikle Bizans Uygarlığı- sanat yapıtlarında da çoklu bakış yöntemi örneklerine rastlamak olasıdır. Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi (M.S. 1100-1400) ve Rönesans Dönemi’nde (M.S. 15-16. yüzyıl) Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatında uygulaması yapılan ‘çoklu bakış yöntemi’nin, benzer kuralları içeren ‘Tersten Perspektif Yöntemi’ adı altında Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi (M.S. 1100-1400) ve Rönesans Dönemi’nde (M.S. 15-16. yüzyıl) yapılan sanat nesnelerinde kullanıldığı görülür. İngilizce’de ‘Reverse Perspective’ olarak kullanılan ‘tersten perspektif’ tabiri, zaman içinde ‘ters bir perspektif’ (inverse perspective), ‘ters bakış açısı’ (inverted perspective), ‘ıraksak perspektif’ (divergent perspective) ve ‘Bizans perspektifi’ (Byzantine perspective) adlarıyla da bilinir. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Reverse\\_perspective](https://en.wikipedia.org/wiki/Reverse_perspective), erişim tarihi, mayıs 2021). Daha sonra, 20. yüzyıl başında söz konusu ‘Tersten Perspektif Yöntemi’ alanyazın çalışmalarına konu edilir. Bu bağlamda, Azerbaycan (Yevlah) kökenli Rus din adamı ve felsefeci Pavel Alexandrovich Florenski (1882-1937) 1920 yılında ‘Tersten Perspektif’ adlı kitabını yazar. Alman sanat tarihçisi Erwin Panofsky (1892-1968) ise 1927 yılında ‘Perspektif, Simgesel Bir Biçim’ adlı kitabını kaleme alır. (Panofsky, 2013).

Panofsky söz konusu kitabında, genelde merkezi perspektif (düzçizgisel) yöntemi ve kuralları üzerinde dururken, tersten perspektif yönteminin de tarihin ilk çağlarından Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi’ne kadar -Rönesans Dönemi dahil- var olduğunu belirtir. “Panofsky perspektifin kullanımını, insanın dünya ile ilişkilerinin felsefesine gönderen bir uzam felsefesinin yapılanması olarak analiz ediyordu. Geleneksel kurama göre, Rönesans’ın objektif, natüralist bir dünya görüşüne karşılık olan merkezi düzçizgisel (lineaire) perspektifi buluşundan önce, perspektif yoktu. Panofsky ise

ilk Çağ'da ampirik, subjektif bir dünya görüşüne karşılık olan ve Rönesans'ta bazı sanatçıların kullanmayı sürdürecekları bir eğriçizgisel (ya da trigonometrik) perspektifin var olduğunu ileri sürer. Buna paralel olarak Orta Çağ boyunca, natüralist bir objektiflik'e değil de, bir 'dünya görüşü'ne, bir tür 'sembolik form' fikrine karşılık olan, özellikle de sonsuzluk kavramını içeren bir düzçizgisel perspektif gelişmiştir." Panofsky, bu görüşleri kapsamında, bir yandan Antik Mısır Uygarlığı Dönemi ve benzer uygarlık dönemlerinin çoklu bakış yöntemini hatırlatır diğer yandan da sonraki yıllarda 'tersten perspektif' olarak adlandırılacak yöntemin varlığını vurgular.

Pavel Florenski ise 'Tersten Perspektif' kitabında Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi ve Rönesans Dönemi sanatının temsillerini (ikon, fresk, resim, heykel vb.) bir yandan çoklu bakış açısından incelerken diğer yandan 'güzel'i odağına alan 'merkezi perspektif' (doğrusal perspektif) ile 'çokluk' konusunu hedefleyen 'tersten perspektif' yöntemini karşılaştırmaya çalışır. Florenski, bu kitabında 'Tersten Perspektif Yöntemi' ile ilgili olarak şunları ifade eder: "14., 15., kısmen de 16. yüzyıl Rus ikonlarına ilk kez dikkatlice bakan bir kişi, alışılmadık perspektif oranları karşısında normal olarak şaşkınlığa düşecektir. Temsil edilen nesnelere, örneğin binalar, masalar ve tahtlar gibi düz yüzeylere ve düz çizgisel kenarlara sahipse... Bu nesnelereki olağandışı perspektif oranları, doğrusal perspektif yasalarıyla son derece büyük bir karşıtlık içindedir ve yine doğrusal perspektif açısından bakıldığında bunlar olsa olsa kaba ve beceriksizce yapılmış çizimler olarak değerlendirilebilir... Sözü edilen bu yöntemlerin ortak adı tersten ya da tersine çevrilmiş perspektiftir, kimi zaman bozulmuş ya da hatalı perspektif olarak da tanımlanır. Tersten perspektif kendine özgü çeşitli çizim teknikleriyle uğraşmaktan yorulmadığı gibi, ikonlardaki gölgelendirmelerde de belirleyicidir. Tersten perspektif yönteminin kullanılmasıyla ortaya çıkan en belirgin farklılık, temsillerin çokmerkezli olmasıdır. Çizim, gözün çeşitli kısımları izlerken durma noktasını değiştirdiği düşünülerek tasarlanır. Örneğin binanın çeşitli kısımları bilinen doğrusal perspektif yasalarına aşağı yukarı uygun olarak çizilmiş olsa da, bu kısımlardan her birinin kendine özgü durma noktası, yani perspektifin bütünü içinde özel bir merkezi, kimi zaman da kendine özgü ufku vardır (buna karşılık diğer kısımların çiziminde tersten perspektif kullanılmıştır). Perspektif kısaltmalarıyla yapılan bu karmaşık düzenleme yalnızca binalarda değil, beden çizimlerinde de görülür." (Florenski, 2013, s. 39-43).

Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi'nde yapılan 'Deesis' (Görsel-2) adlı ikonlarda Tersten Perspektif yönteminin özelliklerini görmek mümkündür. "Deesis (Deesis: yakarış duası; bu türden ikonlarda, tahtına oturmuş, sağ eliyle takdis eden ve sol elinde İncil tutan İsa'nın sağ yanında Meryem durur; buna karşılık sol tarafında Vaftizci Johannes (Yahya) yer alır.) ikonlarında, kişilerin kambur, iki büklüm olması ayırt edici özelliklerdendir... Perspektif kuralları açısından görünmemesi gerektiği halde gösterilmiş bu kısımlarla bağlantılı olarak paralel ve ikon düzleminde ya da ikon düzlemine paralel bir düzlemde yer almayan çizgiler, perspektif yasaları açısından resmin ufkunda birleşmeleri gerekirken, ikonlarda tam aksine birbirinden ayrılarak başka yönlere gidecek şekilde çizilirler... Ama ne tuhaftır ki, ikonlardaki 'hemen fark edilebilen uyumsuzlukları' yakalamış olan -öyle görünüyor ki- herkeste büyük öfke uyandırması gereken bu 'beceriksizce yapılmış' çizimler, tersine hiçbir şekilde öfkeye yol açmaz. Aksine bu uyumsuzlukların gerekli olduğu düşünülür, dahası bunlar insanların hoşuna bile gider. Üstelik bu kadarla da kalmaz: Aynı döneme ve aşağı yukarı aynı okula ait iki ya da üç ikon yan yana getirilecek olsa, izleyici perspektif kurallarının en fazla bozulmuş olduğu ikonları sanatsal açıdan daha üstün bulacak, 'daha doğru' bir çizimle yapılmış ikonlarsa daha soğuk, daha cansız ve temsil ettikleri gerçeklikle kurulabilmesi muhtemel daha yakın bir bağlantıyı yitirmiş gibi görüneceklerdir." (Florenski, 2013, s. 40).





**Görsel 2.** Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi, (14. yüzyıl), Yakarış Duası, (Deisis), Ortodoks İkonu, Rusya.

Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi ikon sanatçısı için, ‘Yakarış Duası’nda yer alan İsa, Meryem ve Vaftizci Yahya figürlerini gerçeğine en yakın resmetmek önemlidir. Bunun için figürlerin anatomik yapılarıyla oynamak; onların biçimlerini bozmak; ters, yamuk, kambur ve sakat göstermek gerekmektedir. Aynı şekilde mekan içinde görülen İsa’nın tahtını da daha belirgin resmetmek için ters açılı, çok merkezli ve çok kaçış çizgili bir perspektif anlayışı kullanmak gerekir ki bu da Tersten Perspektif yöntemine yol açar. Rönesans Dönemi’nin merkezi (doğrusal) perspektif yöntemine aykırı bir tutum sergileyen Ortaçağ sanatının bu temsil nesnelere, o dönem insanlarına daha çok ve daha belirgin bilgiler verdiği için değerli gelmektedir. Ayrıca, ikonda yer alan figürlerin kıyafetleri için seçilen renklerle ve bunların ışık-gölgelerinin abartılarak betimlenmesiyle onların tanrısal kimliklerine vurgu yapılır ve temsile içeriksel yönden işlem uygulanır. Kısaca, Ortaçağ sanatçıları, ikon yapımında biçimsel ve içeriksel yönden ters, aykırı ve manipülatif müdahalelerde bulunurlar. Dolayısıyla Tersten Perspektif yöntemi çok daha fazla görünümü tercih eden ve bozan temsil nesnelereyle, Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatında görülen çoklu bakış (çokmerkezlilik) yöntemine benzer bir tavır sergiler.

#### 4.1. Asya (Doğu) Uygarlıklarında Tersten Perspektif Yöntemi

Tarihsel süreç içinde Doğu uygarlıklarında da (Uygur, Çin, Japon, Türk, Hint ve İran) görülen Tersten perspektif yöntemi, Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi’nden önceki ve sonraki zamanlarda Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi (M.Ö. 300-M.S. 1900) sanatı ile Osmanlı (Türk) İmparatorluğu Uygarlık Dönemi (M.S. 1299-1923) sanatlarında da tercih edilir. Tersten perspektif yöntemini tüm doğu uygarlıklarının yanısıra hem Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi hem de Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatında tercih edilmesini sağlayan özellikler arasında dinsel ilginlerin önemli bir payı bulunur. Dini inanışlar ve mistisizm tüm Doğu uygarlığı sanatlarının biçimsel ve içeriksel karakterini belirleyen ana öğelerdir. Bu dönemlerde üretilen sanat nesnelere üzerindeki doğa, doğanın içindeki insan, nesne, uzam, mekan ve zaman; her uygarlığın inandığı din ve mistik düşünce bağlamında gerçekleştirilir. Söz konusu bu etkilerin izlerine, Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi’nde kağıt üzerine ‘suluboya’lar Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi’nde ise kitapların içine yapılan ‘minyatür’ler (tasvir) şeklinde rastlanır. Doğu’yu temsil eden uygarlıklardan olan Çinliler ve Türkler, Mısır’lılardan binlerce yıl sonra farklı malzemeler (kağıt vb.) tercih ederek çoklu bakış yöntemini andıran tersten perspektif yöntemini kullanırlar. Öyleki, yakın coğrafyaların her iki uygarlığa ait sanatçıları, sözü edilen dinsel ilginler etrafında doğayı, nesneyi ve insanı kendi öznel algı süzgecinden geçirerek dönüştürdükleri imgelerle betimleme amacını güderler.

Florenski, Çinlilerin perspektif yöntemleri hakkındaki yaklaşımlarını ‘çocuksuluk’ değil ‘olgunluk’ olarak ifade ederken şunları söyler: “Mısırlılarda ve (farklı bir anlamda da olsa) Çinlilerde perspektifin olmayışı, onların çocuksu bir deneyimsizliğe sahip olmasından çok, son derece eski sanatlarında ulaştıkları erken bir olgunlaşma aşamasına, hatta üstün bir olgunluk aşamasına işaret ediyordu.” (Florenski, 2013, s. 53). Türk ressam ve akademisyen Adnan Turani ise (1925-2016) ‘Dünya Sanat Tarihi’ adlı kitabında Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi resim sanatında görülen tersten

perspektif yöntemini, Avrupa Rönesans Dönemi'nin merkezi perspektif (optik perspektif) anlayışıyla karşılaştırarak şunları vurgular: “Çin resmi, doğayı ve doğa içinde insanı anlatmıştır... Onun resmi doğayı incelemekten ve fırçanın içgüdüsel kullanımından doğar... İnsan, orman, deniz, bulut ve hayvanlar, o kadar birbirine girift bir biçimde resimlenmiştir ki, bunlar ilk bakışta görünmezler. Ancak göz, resim yüzeyi üzerinde dolaştıkça, bunları fark eder. Balık avlayanlar, ormanda odun toplayan keşişler, eşek üzerinde bir yere giden kimseler, askerler vb., yavaş yavaş insanın gözüne görünmeye başlarlar... Çinli ressam, Batı'da olduğu gibi, doğanın ışık-gölge altındaki durumunu resmine koymamıştır. O, doğanın tipik ve ebedi oluşunu açık olarak görmeyi tercih etmiştir... Çin'de, ressam uzun incelemeler sonunda yapacağı nesneyi iyice tanır... Çin resminde perspektif de Batı'dan başka bir biçimde ele alınmıştır. Batı'da anlaşıldığı anlamda perspektif kuralına tabi tutulmamış olan Çin resmi, kendiliğinden doğan bir derinliğe sahiptir... Ressam resminde doğanın sonsuzluğunu bilir. Ve doğa onun resminde devam eder. Bundan dolayı dikey bir perspektifin uygulanması zorunlu olur.” (Turani, 2010, s. 306-307).



**Görsel 3.** Wen Chia, 1577, 'Dong Yuan Stilinde Manzara' (Landscape In The Style Of Dong Yuan), Kimbell Art Museum, Teksas, Amerika.

Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi (M.Ö. 300-M.S. 1900), Ming Hanedanlığı (1368-1644) zamanı sanatçılarından Wen Chia (1501-1583), tarafından 1577 yılında yapılan 'Dong Yuan Stilinde Manzara' (Görsel-3) adlı resimde tersten perspektif yönteminin izlerine rastlamak olasıdır. Wen Chia, bu manzara resminde Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi'nin 10. yüzyıla ait sanatçılarından olan Dong Yuan'ın (900-962) uslubunu kullanırken aynı zamanda –yukarıda sözü edilen dinsel ilgilere- Çin Budizminin etkilerini de yansıtır. Bu inanışa göre hem insan doğanın bir parçasıdır hemde doğa insanın bir parçasıdır. Budizm öğretisinde kullanılan şu beyit bu durumun ifadesidir: “Kendimi yeryüzüne emanet ediyorum, Yeryüzü kendini bana emanet ediyor.” (Hanh, 2002, s. 140). Chia, bu resminde dağları, nehirleri, şelaleleri, ağaçları, bitkileri, yolları, köprüleri, evleri ve insanları kendi özneliği doğrultusunda yarattığı imgelerle betimler. Sanatçının bu manzara resminde betimlediği imgelerin tamamını aynı değerde ve en açık halleriyle göstermek istediği anlaşılır. Çünkü Chia, merkezi perspektif kuralları dışında davranarak ön-arka (derinlik) ilişkisine başvurmamış; aksine önde görünen ne varsa ortada ya da en arkada görünenlerle (kilometrelerce uzak yerler) hemen hemen aynı büyüklüklerde resmetmiştir. Hatta bazen ters bir tavırla öndekilerin küçük, arkadakilerin ise büyük resmedildikleri de olmuştur. Örneğin, resmin sağ ön tarafındaki köprü ve üzerinden atla geçen iki insan yakın olmasına rağmen küçük; yine resmin ortasında kamelyalı evler ve içinde yer alan insan grubu ise uzak olmasına karşın büyük betimlenmiştir. Sanatçı, böyle davranmakla yakın uzak ilişkisini bozmakta; tersine çevirmekte ve anlatmak istediği her

şeyi en açık ve en net şekilde anlatmak istemektedir. Dikey görüntülü bu manzara üzerindeki imgelerin tamamı yukarıdan aşağıya olmak üzere aynı yüzey seviyesinde bulunmaktadır. Oysa, burada biçimsel olarak yüzeyde resmedilen imgelerin içeriksel boyutlarına bakıldığında daha çok şeyi ve daha derin bilgileri ifade etme isteğiyle karşılaşılmaktadır. Dolayısıyla resim, biçimsel ve içeriksel yönlerden tersten perspektif yaklaşımının izlerini barındırmaktadır.

Pavel Florenski'nin kitabının sunuşunu yazan Türk akademisyen ve sanat eleştirmeni Zeynep Sayın (1961-) Ortaçağ Dönemi'nin tersten perspektif anlayışı ile Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi minyatürleri arasında yakınlık kurarken şunları ifade eder: "...Ortaçağ ve Doğu kilisesi ikonaları ile Anadolu'da ortaya çıkan yazı-resimlerin ve Osmanlı minyatürlerinin yöndeş bir kaygı taşıdıkları anlaşılır: ortak özellikleri, göze getirdikleri nesneyi temsil etmek değil, ona öykünerek onun içinde yitmek istemeleridir... Bu nedenle ikonada olsun yazı-resimde olsun, perspektif, gözden çıkıp resme yöneleceğine resimden çıkıp göze yönelir. Amaç, resmedilen mekan içinde kendini yitirmek, mekanın koordinatlarını alarak onun kendine dönüşmektir. Ve yine aynı nedenle kutsal perspektif tekil değil, çoğul bir perspektiftir: tanrısal aşkınlık, her zaman her yerdedir. Bir yüzün önden, arkadan ve yandan görülebilmesi, Florenski'nin diyeceği gibi sanatın merkezi perspektif öncesi emekleme aşamasını değil, imgenin sanat öncesi halini (Hans Belting) göze getirmektedir." (Sayın, 2013, s. 29-30).

Tersten perspektif yönteminin uygulamalarının görüldüğü Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi minyatürlerini 'farklı bir görme biçimi olarak tasvir' şeklinde nitelendiren Özgül'e göre: "Tasvir (minyatür) gerçekliği görünende aramayan, görünenin ötesinde bir hakikat bulunduğu inancına dayanan; bireyi evrenin merkezine yerleştirmeyen ve onu doğanın ve evrenin bir parçası olarak algılayan bir görme biçiminin ürünüdür ve böyle bir görme biçimini üretmektedir. Bu görme biçiminde, zaman ilerlemeye dayalı bir bakış açısıyla değil, bütünselliği içinde çok-katmanlı ve çok-boyutlu bir kategori olarak kavranmakta; mekân aşılacak bir engel ya da fethedilecek bir alan olarak değil, hayatı biçimlendiren çok-boyutlu gerçekliğin bir yansıması olarak görülmektedir. Bu sebeple de, tasvir kendisine bakını özne-nesne konumuna yerleştirmez; bakan kişi hikâyelerin ve farklı perspektiflerin arasında dolaşma imkânı bulur. Tek bir bakış açısını, tek bir zamanı ve tek bir mekânı mutlaklaştırmak yerine bakanın farklı zamanlar ve mekânlar arasında dolaşmasına ve zamanın ve mekânın kendisini sorunsallaştırmasına imkan verir. Kendisini mutlak bakış açısı olarak ortaya koymaması nedeniyle düşünömsel (reflexive) bir yapıya sahiptir; gerçekliğin mutlak bir temsili olmaktan ziyade gerçekliğin ele geçirilemeyeşinin bir kanıtıdır." (Özgül, 2012, s. 186).

Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi minyatürlerinin tersten perspektif yöntemi temelinde, biçimsel ve içeriksel karakter taşımasına neden olan ilgiler arasında İslam dini ve mistisizm düşüncesi yer alır. Osmanlı minyatürlerinde, İslam'ın kutsal kitabı Kur'an-ı Kerim'de geçen, "Hatırla ki Rabbin meleklerle: 'Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım' dedi." (Bakara Suresi-30) şeklindeki ayete göre, insan Allah'ın temsilcisi ya da vekili olarak görülür. Ayrıca, İslam'da soyut (metafizik) düşünmeyi teşvik eden tasavvufa göre de 'insan, Allah'ın kendi varlığından dünyaya gönderdiği küçük bir noktadır' anlayışı vardır. Öte yandan İslami sanat anlayışının, gerçekleri arama ve keşfetme çabaları esnasında biçimsel ve içeriksel olanı soyutlayarak yansıtmaması durumu ortaya çıkar. İşte İslam dininin, Allah ile insan arasındaki ilişkileri ve soyut (metafizik) düşünme biçimi, Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi minyatür sanatçısını, eserlerinde biçim bozmaya ve tersten perspektif yöntemini uygulamaya götüren nedenlerdir.



**Görsel 4.** Matrakçı Nasuh, 1537, ‘İstanbul ve Galata’ (İstanbul and Galata), Minyatür (Tasvir), İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, İstanbul, Türkiye.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Kanuni Sultan Süleyman Dönemi (1520-1566) sanatçılarından Matrakçı Nasuh'un (1480-1564), 1537 tarihli ‘İstanbul ve Galata’ (Görsel-3) adlı minyatüründe, tersten perspektif yönteminin etkilerini görmek mümkündür. “Ünlü İstanbul görüntüsü Matrakçı'nın en özenli çizimlerinden birisidir ve Osmanlı payitahtının bütün görkemini yansıtır. Matrakçı, kentin daha önceki yüzyıllarda yapılmış kuşbakışı Avrupa haritalarından yararlanmış olabilir. Ancak Matrakçı'nın haritası gibi geometrik anlamda tek bir görüş açısına sahip değildir. Daha doğrusu tüm kent tek bir noktadan bakılır gibi çizilmemiştir. Ana yarımada doğuya yönlendirilerek çizilmiştir. Başka bir deyişle batıdan bakılır gibidir. Önemli tarihi yapıların yer aldığı yarımadaya özen gösterilmiştir. Topkapı Sarayı, Ayasofya, Arslanhane, At Meydanı, İbrahim Paşa Sarayı, Eski Saray, Fatih Camisi gibi yapılar üstüste binmeden ayrı ayrı görülebilmeleri için tek tek çizilmiştir. Ayasofya ve Fatih camisi panoramaya egemendir. Fazla yerleşimin bulunmadığı yöreler haritada yer almamıştır. Üsküdar ve Kız Kulesi Galata daha küçültülerek çizilmiştir. Karşı kıyıda surla çevrili Galata semti Galata kulesine doğru yükselen bir tepe biçimindedir. Kıyıda tersane dikkati çeker. Galata karşıdan bakılarak çizilmiş gibidir. Kent Haliç üzerinde Eyüp'e kadar uzanır. Öteki ucunda Kız Kulesi ve Üsküdar görünür. Matrakçı'nın tüm tasvirleri gibi burada da figür yoktur. Haliç'te ve Marmara'da yüzen yelkenliler, tersanenin önünde toplanan ateşleyen kalyonlar, Galata sırtlarındaki selviler, meyve ağaçları ve rengarenk bitkiler Matrakçı'nın kent tasvirçiliğinin yanında usta bir nakkaş olduğunu kanıtlar.” (Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı, 2006, s. 76).

Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatçısı Matrakçı Nasuh, bu minyatüründe 16. yüzyılın İstanbul kentini tersten perspektif yöntemi kuralları kapsamında betimler. Nasuh, İstanbul'un o dönemdeki tüm coğrafı, siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel dinamiklerini en açık ve en şeffaf şekilde ifade etme amacındadır. Bu açıklık ve şeffaflık düşüncesi, onu kent üzerinde bulunan öğeleri her açıdan betimlemeye iter. Örneğin, Galata semtini kuzey-güney, Sarayburnu yarımadasını ise doğu-batı istikametinde resmederken tersten perspektif yöntemine başvurur. Aynı şekilde, bu kent görüntüsü üzerindeki bazı mekanları (cami, ev, köprü vb.), ağaçları, gemileri, kalyonları ve kayıkları sağdan, soldan, alttan, üstten, arkadan, yandan, yönden, kuşbakışı; kısaca her açıdan resmeder. Dolayısıyla sanatçı, İstanbul kentine bir çok açıdan (çoklu bakış) bakarak ve farklı zamanları ima ederek minyatürünü oluşturmuştur.

Yukarıda, bu minyatürle ilgili verilen referansta ve diğer Türk sanat tarihçilerinin gözlemediği gibi, bu kent tasvirinde figür yok değildir. Matrakçı'nın İstanbul minyatüründe figür vardır ve tam da İslam tasavvufu düşüncesinin insanı dünya üzerinde gördüğü gibi, 'bir nokta' kadardır; Galata'nın önündeki kayıklar ve içindeki insan figürlerinin siyah renkli silüet halinde resmedilmesiyle insanlar nokta kadar da olsa bu minyatürde yer almaktadırlar. Matrakçı, İstanbul tasvirinde, gerçek olan şeyleri taklit etmek ya da benzerlerini yapmak yerine, soyutlama mantığı içinde biçimleri tersinden, çoklu bakış açılarından ve hatta farklı zamanlar çerçevesinden göstermek istemiştir.

### 5. Çağdaş Sanatta Çoğulculuk Teması

Günümüzün çağdaş sanat örgütleri küreselleşmenin etkileri altındaki kaos ve kargaşa dünyasının çoğulcu ortamında hareket alanı bulurlar. Postmodern Dönem'in 'her şey mümkün' söylemi çağdaş sanatta çoğulculuk temasını var eden ana eksendir. Bugünün postmodernizmini oluşturan çokkültürlülük, kültürlerarasılık, ilişkisellik, disiplinlerarasılık, kaotiklik, farklılık, fragmanlaşma, toplumsal cinsiyet, siyaset, teknoloji ve ekonomi gibi küresel sorunlar içeren kavram ve temalar, aynı zamanda çağdaş sanattaki çoğulculuk temasını tetikleyen güçlerdir. 'Postmodern Durum'un yazarı Lyotard'ın, 'büyük anlatı'lar yerine 'küçük anlatı'ları öne çıkarması da çağdaş sanatta çoğulculuk temasını yaratan bir başka faktördür. Bu dönemde toplumsal yapıların ve kültürlerin bir arada yaşama isteği, bilim örgütlenmelerinin farklı disiplinler arasında denedikleri ortak çalışmalar, teknokapitalist ortamın yarattığı kaotik ortam, siyasi iktidarların toplumsal cinsiyet konusuna yaptıkları olumlu ya da olumsuz müdahaleler, küreselleşen ekonomik güçler vb. çağdaş sanat yapıtlarında çoğulculuk temasının işlenmesine vesile olan diğer unsurlardır. Postmodern zamanların tüm bu unsurlarının çağdaş sanatta çoğulculuk teması için yaptıkları katkılar yadsınamaz bir gerçekliktir.

Postmodern Dönem'in çağdaş sanatçıları, söz konusu çoğulculuk temasını çok sayıda çağdaş sanat stratejisi (metafor, pastiş, parodi, ironi, manipülasyon, kendileme, jaxtapozisyon, postprodüksiyon, projeksiyon, reformating, simülakr, simülasyon, serendipiti) ve yine çok sayıda çağdaş sanat formu (resim sanatı, enstalasyon sanatı, performans sanatı, vücut sanatı, arazi sanatı, yoksul sanatı, fotoğraf sanatı, feminist sanat, video art) eşliğinde değerlendirirler. Postmodernizmin çoğulculuk temasının çağdaş sanat yapıtlarında ele alınması sırasında bir sanatçının ürettiği işte, aynı anda bir çok stratejiyi veya bir çok formu birarada kullanması da olayın bir başka çoğulculuk durumunu yansıtır. Öte yandan postmodernizm, çağdaş sanat pratiklerinde kavramlar, stratejiler ve formlar kapsamında çoğulculuk temasını hem biçimsel hem de içeriksel boyutlarda ele almasıyla da dönemsel fark meydana getirir.





**Görsel 5-6.** Nikhil Chopra, 2010, ‘Yog Raj Chitrakar: Bellekten Çizim VI/V’, (Yog Raj Chitrakar: Memory Drawing VI/ Memory Drawing V), Performans Sanatı, Bombay, Hindistan.

Postmodern Dönem’in çağdaş sanatçılarından Hindistan’lı Nikhil Chopra (1973-), 2010 yılında ‘Yog Raj Chitrakar: Bellekten Çizim VI/V’ (Görsel-5-6) adlı performansında çağdaş sanatta çoğulculuk temasına neden olan özellikler sunar. “Nikhil Chopra bu performansında, Raj Dönemi’nin son dönemindeki centilmenler gibi giyinmişti. ‘Hint Otobanı’ sırasında yaptığı ‘Yog Raj Chitrakar: Bellekten Çizim VI/V’ adlı performansının son bölümünü açık havada yapmıştır. Daha sonraki bir varyasyonunda Kraliçe Victoria gibi (Görsel-5) giyindi ve Bombay’daki, eski adıyla Victoria and Albert Museum’un (şimdiki adıyla Bhau Daji Lad Museum) ortasında prens Albert’in mermer heykeli karşısında durdu. (Görsel-6) Kanlı canlı, kadın elbiseli Chopra ölmüş kocasının anısıyla ilişkisini gözden geçiriyordu... Performanslarının önemli bir parçası çizimlerdir, sonunda sanatçının canı çıkar ve heykel gibi hareketsiz kalır. Performanslarındaki öykü anlatımı öyküyü öldürme arzusuyla eşdeğer gibi görünüyor.” (Hicks, 2015, s.114).

Hindistan’lı çağdaş sanatçı Nikhil Chopra, 2010 tarihli ‘Yog Raj Chitrakar: Bellekten Çizim VI/V’ adlı performansında çağdaş sanatın çoğulculuk teması görülür. Chopra, bu işlerinde Hindistan’ın 19. yüzyıl sonunda İngiliz sömürgesi altında yaşadığı ‘Kraliçe Viktorya Dönemi’nden (1837-1901) bazı siyasi ve sosyal kişiliklerin rolüne girerek performatif çizimler yapar. Chopra, performansları sırasında, Hindistan toplumunun tarihsel belleğinde yer eden siyasi ve sosyal kimlikleri didaktik anlayışla yansıtmak yerine, onları hem kıyafet açısından, hem de yaptıkları işler açısından manipüle eder. Örneğin sanatçı, seri şekilde sürdürdüğü bu performanslarından birinde Kraliçe Viktorya’nın kılığına girer ve Hindistan’ın Bombay kentinde bulunan ‘Bhau Daji Lad Museum’un (Victoria and Albert Museum) ortasında yer alan Kraliçe Viktorya’nın eşi Prens Albert’in büyük boyutlu heykeli karşısında çizimler yapar. Sanatçı, burada kendi kurguladığı başka bir kimliğe girmektedir; ancak kurguladığı Kraliçe Viktorya ve heykeli yapılan Prens Albert gerçekte ölmüşlerdir. Chopra, burada ölü bir kimliği tiyatral role bürünerek canlandırmakta ve gerçek hayatta kocası olan Prens Albert’in müzedeki heykelinin çizimlerini yapmaktadır. Dolayısıyla sanatçı, burada gerçek-kurgu karşıtlığı üzerinden bir yandan çağdaş sanatın anakronizm (tarih yanlışlığı) stratejisini kullanmakta; diğer yandan manipüle ettiği kimlikler ve tarihi yanlışlıklar kapsamında insanlar üzerinde şok durumlar yaratmaktadır.

Nikhil Chopra, söz konusu performansında çağdaş sanatın çoğulculuk temasını hem biçimsel hem de içeriksel yönden işler. Chopra, bu performansında tarih, bellek, kimlik ve emperyalizm kavramlarını; ironi, manipülasyon, anakronizm ve simulakr (taklit) stratejilerini ve resim sanatı, performans sanatı, fotoğraf sanatı ve video sanatı formlarını bir arada kullanarak çağdaş sanatın çoğulculuk temasına neden olur. Yani sanatçı, kavramlar açısından, Hindistan tarihine ait bir olayı toplumsal bellek noktasında ele almakta; kendisini başka bir kimlik üzerinden kurgulamakta ve emperyalizm sorgulaması yapmaktadır. Chopra benzer şekilde, bu performansında Kraliçe Viktorya’yı bir yandan taklit (simulakr) ederek diğer yandan da onu anakronizm aracılığıyla manipülasyona uğratarak ironik bir dil

oluşturur. Sanatçı, bu işinde hem desen çizmekte hem performans sergilemekte hem performansını videoya aldirmakta ve hem de fotoğrafını çekmektedir. Dolayısıyla sanatçı, bu performansında çok sayıdaki kavramı, stratejiyi ve formu bir arada kullanırken çoğulculuk temasına neden olmaktadır. Yani sanatçı, birden fazla çağdaş sanat stratejisi ile formu aynı iş üzerinde kullanarak biçimsel açıdan çoğulcu bir tutum sergilemektedir. Ayrıca sanatçı, bu performansında birden fazla kavramı irdelerken, içeriksel yönden de çoğulculuk oluşturmaktadır.

Sanatçının, bu performansında çağdaş sanata ait çoğulculuk temasını ele alması, tarihsel süreçte çoklu bakış yöntemi ile tersten perspektif yöntemini hatırlatan durumlara yol açar. Chopra'da Antik Mısır Uygarlığı Dönemi, Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi, Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi ve Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatçıları gibi hem daha çok şeyi daha belirgin bir biçimde ifade etmeye çalışmakta hem de anakronizm ve manipülasyon stratejileri aracılığıyla konuyu bozarak yansıtmaktadır. Ayrıca, Postmodernizmin postyapısallık (yapıbozum) anlayışını yansıtan gösterge, gösteren ve gösterilen arasında 'gösterge' ve 'gösterilen'e verilen rolün çok fazla büyütülmesi de buna işaret eder. Yani, gösteren olarak sanatçı kimliğinin geri plana atılması, ancak gösterge ve gösterilen adı altında ise çağdaş sanat işinin anlamsal veya ifadeyel yönünün öne çıkarılması bu bozulma durumun kanıtıdır.

## 6. Sonuç ve Değerlendirme

'Sanatta Çoklu Bakış ve Tersten Perspektif Yöntemi ile Çoğulculuk Teması Üzerine Bir Değerlendirme' başlıklı bu çalışmada sanatın tarihsel sürecinde karşımıza çıkan çokluk ve çoğulculuk kavramları biçimsel ve içeriksel yönlerden ele alınmıştır. Sanatta çoklu bakış (çokmerkezlilik) yöntemi, Antik Mısır Uygarlığı Dönemi'nin sanat eseri örneği (Görsel-1) üzerinden irdelenmiştir. Bu örneğe göre, Mısırlı sanatçıların insanlara temsil nesnelere (kabartma, duvar resmi, heykel vb.) aracılığıyla daha çok şeyi daha belirgin olarak ifade etmek istedikleri için çoklu bakış yöntemini kullandıkları tespit edilmiştir. Mısırlı sanatçıların, o dönemin olağanüstü teknik gelişmelerinden haberdar olmalarına karşın, daha çok gerçekliği yakalama düşünceleriyle saf, naif tavırlar sergiledikleri ve biçimleri bozdukları gözlenmiştir. Ayrıca, Mısırlı sanatçıların genellikle biçimsel karakter sergileyen çoklu bakış yönteminin, bir başka açıdan (figürlerin toplumsal rollerine göre küçük-büyük betimlenmesi) içeriksel karakter taşıdığı da tespit edilmiştir.

Sanatta tersten perspektif yöntemi, Avrupa'nın Ortaçağ Uygarlığı Dönemi sanat eseri örneği (Görsel-2) ile Doğu uygarlıklarından Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi ve Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanat eseri örnekleri (Görsel-3), (Görsel-4) üzerinden ele alınmıştır. Ortaçağ veya Rönesans sanatçısının dinsel ilgiler ve kaygılarla yaptığı temsil nesnesi olan ikon üzerinde, tersten perspektif yöntemine başvurmakla -aynı Mısırlı sanatçı da olduğu gibi- daha fazla anlatım yapmaya ve biçimleri bozmaya çalıştığı görülmüştür. Ortaçağ ve Rönesans Dönemi'nde merkezi perspektif (doğrusal perspektif) yöntemi bilinmesine rağmen, sanatçıların tersten perspektif yöntemini, biçimleri bozarak daha net bilgi ve görüntü elde etmeye çalıştıkları anlaşılmıştır. Yani, bu dönemlerin sanatçıları merkezi perspektif yöntemini bilmediklerinden değil, aksine tersten perspektif yöntemini bilinçli olarak ve daha çok şey anlatabilecekleri için kullanmışlardır. Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatının kullandığı çoklu bakış yönteminde olduğu gibi, Ortaçağ sanatçısının kullandığı tersten perspektif yöntemi de hem biçimsel hem de içeriksel özellikler barındırmaktadır.

Doğu uygarlıklarından olan Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatında tersten perspektif yöntemine bağlılık Budizm'in insana ve doğaya bakış açılarıyla şekillenmiştir. Buna göre doğa, sonsuzluğu ve sınırsızlığı yansıtan bir güçtür; insan ise doğayla bütünlük ve hatta onun küçük bir parçası konumundadır. Çin'li sanatçı, eserinde doğa ve insanı en küçük ayrıntısına kadar -uzakta veya yakında olma gibi optik perspektif ölçütlerine bakılmaksızın resmeder. Ayrıca, eser üzerinde bilinçli boşluklar bırakarak bir yandan doğa ile boşluk arasındaki tezatlığı (tersliği) vurgular diğer yandan da zamansızlık ve sonsuzluk temalarını çağırır. Şöyle ki Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatçısı, eser üzerindeki öğeleri hem çok fazla şekilde hem çok bakış açısıyla ve hem de boşluklara yer vererek ifade eder. Bu ifade etme yönteminde Ortaçağ sanatçısında görüldüğü gibi, biçimsel ve içeriksel özellikler ortaya çıkar.

Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatında minyatürler üzerinde görülen tersten perspektif yönteminin ölçütlerini belirleyen İslam dini ve buna bağlı gelişen mistik tasavvuf anlayışıdır. Bu dinsel mistisizm Osmanlı sanatçısının minyatürlerinin biçimsel ve içeriksel yönünü belirleyen etkenlerdir. İnsan figürü ve onun nesnel dünya içindeki konumu, Osmanlı minyatür sanatçısının öznel bakışı ile görsel eserlere dönüşmüştür. Osmanlı sanatçısı, doğayı, kenti, mekanları, nesnelere, insanları, hayvanları, bitkileri, ağaçları çoklu bakış açılarıyla betimlemek amacındadır. Minyatürü izleyen kimse görsel üzerinde, sanatçının meydana getirdiği imgelerin dört bir tarafında gezebilmeli ve onların tüm farklı yönleri çok daha fazla bilgi sahibi olmalıdır. Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatçısının minyatürler üzerindeki bu çoklu bakış anlayışı bir başka açıdan görseldeki unsurların sınırsızlığını, sonsuzluğunu ve zamanlar üstü halini ortaya serer.

Çağdaş sanattaki çoğulculuk teması Postmodern Dönem sanatçılarından Hindistan'lı Nikhil Chopra'nın 'Yog Raj Chitrakar: Bellekten Çizim VI/V' (Görsel-5-6) adlı performansı üzerinden incelenmiştir. Chopra'nın bu performansında çağdaş sanatın kavramlar, stratejiler ve formlar yönünden çoğulculuk teması tespit edilmiştir. Sanatçı, tek bir iş üzerinde daha çok şeyi anlatmak için aynı anda hem biçimsel hem de içeriksel yönlerden çok sayıda kavram, strateji ve forma başvurmuştur. Öte yandan sanatçıyı, bu çoğulcu anlatıma iten sebeplerin arasında postmodernizmin postyapısalcı (yapıbozum) anlayışının da önemli bir etkisi vardır. Yani, çağdaş sanatçıların gösterge (sanat nesnesi) ve gösterilene (içerik, anlam) yükledikleri büyük sorumluluklar bu durumun nedeni olarak görülebilir.

Bu çalışmada, Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatının çoklu bakış yöntemi ile Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi'nin yanısıra, Doğu uygarlıklarından Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi ve Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatının tersten perspektif yöntemi bağlamında sanatta çokluk kavramı ele alınmıştır. Öyleki, farklı zamanlarda, uygarlıklarda gerçekleşmesine ve farklı isimlerle anılmasına karşın her iki yöntemin de biçimsel ve içeriksel açılardan birbirine benzer özellikler taşıdığı görülmüştür. Örneğin hem çoklu bakış (çokmerkezlilik) hem de tersten perspektif yöntemi dinsel ve mistik olgular etrafında vücut bulmuştur. Tarihsel sürecin çok farklı zaman dilimlerinde kullanılan her iki yöntem de de, farklı uygarlıklar merkezi (optik) perspektif bilgisine sahip olmalarına rağmen, gerçeğin 'öte'sine ulaşmak için tersten perspektif yöntemini tercih etmişlerdir. Her iki yöntemin temsilcileri, ürettikleri sanat nesnelere üzerindeki imgesel elemanların (doğa, mekan, figür, nesne, ağaç, bitki, hayvan vb.) formlarını bozmada, tersine çevirmede ve dejenere etmede aynı hedeflere yürümüşlerdir. Aynı şekilde, her iki yönteme bağlı çalışan sanatçıların zaman kavramı ile ilgili oyunlarında da zamansızlık, sınırsızlık ve sonsuzluk düşünceleri hatırlanmaktadır. Öte yandan bu iki yöntemin farklılıkları, sadece zamansal ve coğrafi (uzamsal) farklar temelinde ortaya çıkmaktadır. Yani, günümüzden dörtbin yıl önce yapılan Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatı ile bin ya da beşyüz yıl önce yapılan Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi Ortaçağ, Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi ve Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatları arasında hem tekniğin hem de coğrafi farklılıkların biçimsel ve içeriksel yansımaları görülmektedir.

Postmodern Dönem'deki çoğulculuk teması üzerinden ise sanatta çoğulculuk kavramı değerlendirilmiştir. Bu dönemin çoğulculuk 'tema'sı önceki dönemlerden farklı bir görünüm arzlemektedirken, yapıbozumcu anlayış daha çok şey ifade etmesi noktasında diğer 'yöntem'lere benzemektedir. Dolayısıyla, hem çoklu bakış hem tersten perspektif yöntemlerini ve hem de çoğulculuk temasını kullanan sanatçılar, biçimsel ve içeriksel yönlerden sanatsal temsil üretimlerinde, daha çok olanı arama, belirginleştirme ve temsil nesnesini bozma da aynı noktada buluşmaktadırlar.

### **Kaynakça**

Aydoğdu, Ü., Karamustafaoğlu, R., Bülbül, O., Şahin M. (2017). Akademik Araştırmalarda Araştırma Yöntemleri ile Örneklem İlişkisi: Doğrulayıcı Doküman Analizi Örneği, *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 30, 556-565.



Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Cevizci, A. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Colson, D. (2011) *Proudhon'dan Deleuze'e Anarşist Felsefe Sözlüğü*, (Çev. Işık Ergüden), Versus Kitap Yayınları, İstanbul.

Erzen, J. N. (2016). *Çoğul Estetik*, Metis Yayınları, İstanbul.

Florenski, P. (2013). *Tersten Perspektif*, (Çev. Yeşim Tükel), Metis Yayınları, İstanbul.

Gombrich, E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hançerlioğlu, O. (1999), *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Hanh, T. N. (2012). *Buda'nın Öğretisi Acıyı Huzur, Neşe ve Özgürlüğe Dönüştürme Yolu*, (Çev. Nur Yener), Okyanus Yayıncılık, İstanbul.

Heinich, N. (2013). *Sanat Sosyolojisi*, (Çev. Turgut Arnas), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Hicks, A. (2015). *Küresel Sanat Pusulası 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*, (Çev. Dilek Şendil, Mine Haydaroğlu, Süreyya Evren), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Honour, H., Fleming, J. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*, (Çev. Hakan Abacı), Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.

Liotard, J. F. (1994). *Postmodern Durum*, (Çev. Ahmet Çiğdem), Vadi Yayınları, Ankara.

Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Özgül, G. E. (2012). Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri, *Millî Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 24 (96), 170-189.

Panofsky, E. (2013). *Perspektif Simgesel Bir Biçim*, (Çev. Yeşim Tükel), Metis Yayıncılık, İstanbul.

Patton, M. Q. (2014). *Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri*, (Çev. Ed. Mesut Bütün, Selçuk Beşir Demir), Pegem Akademi Yayınları, Ankara.

Sayın, Z. (2013). *Tersten Perspektif* (Çev. Yeşim Tükel) *İçinde Sunuş Yazısı* (s.7-36), Metis Yayınları, İstanbul.

Sim, S. (Ed.). (2020). *Routledge Postmodernizm Rehberi*, (Çev. Mukadder Erkan, Ali Utku), Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.

Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.

### **İnternet Kaynakları**

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wen\\_Jia\\_\(Wen\\_Chia\),\\_%E2%80%98Landscape\\_in\\_the\\_Style\\_of\\_Dong\\_Yuan%E2%80%99,\\_1577,\\_China,\\_Ming\\_dynasty\\_\(1368%E2%80%931644\),\\_Kimbell\\_Art\\_Museum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wen_Jia_(Wen_Chia),_%E2%80%98Landscape_in_the_Style_of_Dong_Yuan%E2%80%99,_1577,_China,_Ming_dynasty_(1368%E2%80%931644),_Kimbell_Art_Museum.jpg) (Erişim Tarihi: Mayıs 2021).

[https://en.wikipedia.org/wiki/Reverse\\_perspective](https://en.wikipedia.org/wiki/Reverse_perspective) (Erişim Tarihi: Mayıs 2021).

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1: <https://tr.pinterest.com/pin/643240759257442330/> (Erişim Tarihi: Mayıs 2021).

Görsel 2: <https://eikon.piwigo.com/picture?/23934/categories> (Erişim Tarihi: Mayıs 2021).

Görsel 3: <https://alchetron.com/Dong-Yuan> (Erişim Tarihi: Mayıs 2021).

Görsel 4: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Matrak%C3%A7%C4%B1\\_Nasuh\\_-\\_%C4%B0stanbul.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Matrak%C3%A7%C4%B1_Nasuh_-_%C4%B0stanbul.jpg) (Erişim Tarihi: Mayıs 2021).

Görsel 5: <https://chatterjeeandlal.com/shows/yog-raj-chitrakar-memory-drawing-series/> (Erişim Tarihi: Mayıs 2021).

Görsel 6: <http://travel.cnn.com/mumbai/none/bdl-museum-789348> (Erişim Tarihi: Mayıs 2021).

