

**ORTADOĞU İSLAM ÜLKELERİNDE SOYUTLAMA
GELENEĞİNİN GÖRSEL SANATLARDAKİ GÜNCEL
YANSIMALARI**

GÜLER ÇAĞLAR

İŞIK ÜNİVERSİTESİ

ORTADOĞU İSLAM ÜLKELERİNDE SOYUTLAMA
GELENEĞİNİN GÖRSEL SANATLARDAKİ GÜNCEL
YANSIMALARI

GÜLER ÇAĞLAR

İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi ve Arkeoloji Bölümü, 1982

Marmara Üniversitesi, İşletme Fakültesi, Pazarlama Bölümü Yüksek Lisans, 1995

İşık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı

Resim Yüksek Lisans Programı, 2015

Bu tez, İşık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi ile sunulmuştur.

İŞİK ÜNİVERSİTESİ

2015

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ


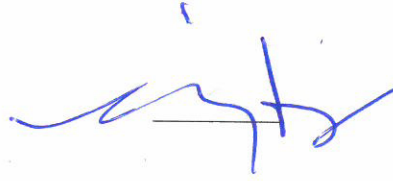
ORTADOĞU İSLAM ÜLKELERİNDE SOYUTLAMA GELENEĞİNİN GÖRSEL
SANATLARDAKİ GÜNCEL YANSIMALARI
YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÜLER ÇAĞLAR

ONAYLAYANLAR:

Prof. Balkan Naci İSLİMYELİ Işık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)

Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT İstanbul Üniversitesi

Yrd. Doç. Yunus GÜNEŞ Işık Üniversitesi



Onay Tarihi: 10/08/2015

ORTADOĞU İSLAM ÜLKELERİNDE SOYUTLAMA GELENEĞİNİN GÖRSEL SANATLARDAKİ GÜNCEL YANSIMALARI

ÖZET

Bu tezde öncelikle Ortadoğu İslam ülkelerindeki soyutlama geleneğinin çağdaş sanata etkisi ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu hedeften yola çıkarak;

Tezin ikinci bölümünde Ortadoğu coğrafyası, felsefe ve kültür özellikleri ana hatlarıyla değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde soyutlama kavramı, Batı ve İslam Sanatında Soyutlama olgusunun özellikleri üzerinde durulmuştur.

Dördüncü bölümde Ortadoğu İslam ülkelerinde sanat geleneği ve geleneksel sanatlardan mimari, arabesk (süsleme ve bezeme), tezhip, minyatür ve hat sanatları soyutlama geleneği açısından incelenmiştir.

Beşinci bölümde Ortadoğu İslam ülkelerinde modern sanat; modernlik, modernite, modern sanatta yeni araçlar, bu ülkelerde modern sanatın doğuşu ve gelişimi değerlendirilmiştir.

Altıncı bölümde, Ortadoğu İslam ülkeleri çağdaş sanatçılarından örnekler verilmiş bu ülkelerin görsel sanatlarının ortak ve farklı yönleri karşılaştırılmalı olarak incelenmiştir.

Sonuç bölümünde ise yapılan çalışmaların ve elde edilen sonuçların genel bir değerlendirilmesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ortadoğu, Sufizm, Vahdet-i Vücut, Modernlik ve Modernite, Soyutlama, Çağdaş Sanat

CURRENT REFLECTIONS OF ABSTRACTION TRADITION IN VISUAL ARTS IN THE MIDDLE EASTERN ISLAMIC COUNTRIES

ABSTRACT

This thesis primarily aims to reveal the influence of abstraction tradition on contemporary art in Middle Eastern Islamic countries. Based on this aim, the study outlined the features of Middle East geography, culture and philosophy in the second part. The third part focuses on the abstraction as a concept and the characteristics of abstraction in Western and Islamic art. The study examines the tradition of art in Middle Eastern Islamic countries in the fourth part. The traditional arts of architecture, arabesque (decoration and ornamentation), illumination, miniature and calligraphy have been analyzed in terms of abstraction tradition. In the fifth part, the modern art in Middle Eastern Islamic countries has been studied with reference to modernity, modernism and recent tools in modern art. This part also sheds light on the birth and development of modern art in such countries. The sixth part illustrates the works of artists from Middle Eastern Islamic countries together with a general comparative examination of the visual arts created in these countries. The final part of the study includes a general assessment of the conducted studies and related results.

Keywords: Middle East, Sophism, Unity of Existence, Modernism and Modernity, Abstraction, Contemporary Art

TEŞEKKÜR

Bu alıŐma IŞık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı Görsel Sanatlar Fakóltesi, Resim Yüksek lisans programında aldığım derslerin birikimiyle oldu. Bu dersler bana hayatım boyunca kullanacağım izler ve enginlikler kazandırdı. Tez alıŐması ise derslerin de ötesinde başka bir boyutta bana yazma, düşünme, yeni fikirlere ulaşma konusunda farkındalık ve eşsiz fırsatlar sağlamıştır. Bu açıdan bu kurumda geçirdiğim son iki yılımın hayatımın en verimli dönemi olarak değerlendirebilirim. Gerek dersler, gerekse tez aşamasında değerli hocam Prof. Balkan Naci İslimyelinin katkı ve desteği benim için çok önemli olmuştur. Tez jürisinde bulunan ve bana değerli katkılar sağlayan Prof. Dr.Nedret Öztokat'a,ve Yrd.Doç.Yunus Güneş'e ayrıca teşekkür ederim. Derslerine katıldığım hocalarımdan Prof. Meriç Hızal, Prof. Dr. Halil Akdeniz, Doç. Seyyit Bozdoğan, Prof.Dr.Rıfat Şahiner, Prof. Dr.Nilüfer Öndin, Prof. Dr.Eva Şarlak, Prof. Dr.Ahmet Kamil Gören, Öğr.Gör.Lale Çavuldur, Doç. Dr.Oėuz HaŐlakoėlu'na değerli katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Bu çalıŐmamın bilimsel çerçeve de sanatla ilgilenen tüm araştırmacı ve öğrencilere destek olmasını diliyorum.

ÖNSÖZ

Ortadoğu gerek yarattığı uygarlıklar, dinler ve kültürler ile dünya sanatının hiç kuşkusuz ana damarını ifade eden bir coğrafyadır. Sümer, Asur, Akad, Antik Mısır, Tevrat, İncil, Kur'an olmadan sanatı derinlemesine anlamak mümkün değildir.

Ortadoğu İslam ülkeleri bu geleneğin ve birikimin ortasında durmaktadır. Bu ülkelerin sanatları büyük ölçüde bu geleneğe ve birikime dayanmaktadır.

Dünyada görsel sanatlarla ilgili çalışmalar makro bir bakışla değerlendirildiğinde bu kadar önemine rağmen Ortadoğu İslam ülkelerinin sanatlarının hak ettiği ilgiyi göremediği görülür.

Kendisi de bir Ortadoğu İslam ülkesi olan Türkiye'de yaşayan bir yüksek lisans öğrencisi olarak bu tezde Ortadoğu İslam ülkelerinde çağdaş sanatçıların bu geleneği ve birikimi kullanma tarzlarını araştırdım. Bu çalışma bu araştırmaların sonucudur.

Tezin ikinci bölümünde Ortadoğu coğrafyası, felsefe ve kültür özellikleri ana hatlarıyla değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde soyutlama kavramı, Batı ve İslam Sanatında Soyutlama olgusunun özellikleri üzerine durulmuştur.

Dördüncü bölümde Ortadoğu İslam ülkelerinde sanat geleneği ve geleneksel sanatlardan mimari, arabesk (süsleme ve bezeme), tezhip, minyatür ve hat sanatları soyutlama geleneği açısından incelenmiştir.

Beşinci bölümde Ortadoğu İslam ülkelerinde modern sanat; modernlik, modernite, modern sanatta yeni araçlar, bu ülkelerde modern sanatın doğuşu ve gelişimi değerlendirilmiştir.

Altıncı bölümde, Ortadoğu İslam ülkeleri çağdaş sanatçılarının çalışmalarından örnekler verilmiş bu ülkelerin görsel sanatlarının ortak ve farklı yönleri karşılaştırılmalı olarak incelenmiştir.

Sonuç bölümünde ise yapılan çalışmaların ve elde edilen sonuçların genel bir değerlendirilmesi yapılmıştır.

İçindekiler

Özet	I
Abstract	II
Teşekkür	III
Önsöz	V
İçindekiler	V
Görsel Listesi	VIII
1. Giriş	1
2. Ortadoğu Coğrafya, Felsefe, Kültür ve Sanat: Kısa Bir Arka Plan	5
2.1. Ortadoğu İslam Ülkelerinde Sosyo-Ekonomik, Siyasi Gelişmeler:.....	6
2.1.1 Ortadoğu İslam Ülkelerinde Çağdaşlaşma Çabaları.....	10
2.2. Ortadoğu İslam Ülkelerinde Kültür ve Sanatın Batıya Etkisi.....	12
2.3. İslam Felsefesi: Kısa Bir Arka Plan.....	16
2.3.1. Tasavvuf.....	18
2.3.1.1.Vahdet-i Vücut.....	21
2.3.1.2.Sufizm.....	23
2.4. İslam Sanatı Felsefesinin Genel Özellikler.....	25
2.4.1. İslam Estetiği.....	26
2.4.2. Tevhid.....	28
2.5. İslam Sanatında Tasvir Yasağı.....	30
3. İslam Sanatında Soyutlama.....	33

3.1. Soyutlama Nedir?.....	34
3.1.1.Modern Batı Sanatında Soyutlama ve İslam Sanatlarındaki Soyutlamayla İlişkisi	38
4. Ortadoğu İslam Ülkelerinde Geleneksel Sanatlar ve Soyutlama.....	46
4.1. İlk Mimari Eserler, Kullanılan Formlar ve Semboller.....	46
4.1.1.Küre, Küp ve Kare.....	53
4.1.2.Boşluk, Işık, Işığın Simyası ve Yansıma.....	56
4.1.3.Arabesk (Süsleme Sanatı) : Bezeme, Tekrar, Çoğaltma.....	58
4.2.Tezhip.....	63
4.3.Resim ve Minyatür :.....	65
4.3.1.Minyatürün Tanımı, Genel Özellikleri: Geometri ve İstif.....	65
4.3.2.Resim ve Minyatür Sanatının Tarihi ve Gelişimi.....	66
4.4.Hat Sanatı (Kaligrafi).....	83
5. Ortadoğu İslam Ülkelerinde Modern Sanat.....	87
5.1.Modernlik ve Modernite	87
5.1.1.Modern Sanatta Yeni Araçlar: Fotoğraf, Video Performansı, Enstalasyon (Yerleştirme).....	89
5.2.Ortadoğu İslam Ülkelerinde Modern Sanatın Doğuşu ve Gelişimi.....	94
5.2.1.Türkiye.....	94
5.2.2.İran.....	121
5.2.3.İrak.....	132
5.2.4.Suriye.....	138
5.2.5.Mısır.....	148
5.2.6.Ürdün.....	162
5.2.7 Filistin.....	166

5.2.8 Lübnan.....	172
5.2.9 Suudi Arabistan.....	180
5.2.10 Kuveyt.....	184
5.2.11 Katar.....	185
5.2.12 Bahreyn.....	185
5.2.13 Birleşik Arap Emirlikleri.....	185
5.2.14 Yemen.....	186
6 Ortadoğu İslam Ülkeleri Çağdaş Sanatçıların Çalışmalarına	
Soyutlama Geleneğinin Yansıması.....	187
6.1 Ortadoğu İslam Ülkelerinde Görsel Sanatlardaki Ülkelerarası Ortak ve Farklı Yönler.....	305
Sonuç.....	310
Kaynakça.....	315
Özgeçmiş.....	333

GÖRSEL LİSTESİ

- Resim 1: Ortadoğu Haritası.
(www.aragec.com).....5
- Resim 2: Kalem kutusu detayı, gümüş ve altın, İran, Mahmud Ibn Sungur, 1281.
(Fotoğraf Shelia R.Canby (2005), “*İslamic Art, In Detail*”, British Museum Co. Ltd., Harvard Üniversitesi Yayınevi, Cambridge, s.29.....8
- Resim 3: Sultan Süleyman Tuğrası (1520-66) 16.yy suluboya, altın yaldız.
(Fotoğraf Shelia R.Canby (2005), “*İslamic Art, In Detail*”, British Museum Co. Ltd., Harvard Üniversitesi Yayınevi, Cambridge, s.15.....8
- Resim 4: Minyatür, Eğri Fetihnamesi, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H 1609.
(Fotoğraf “*İslam Sanatının 3 başkenti, İstanbul, İshafan, Delhi, Louvre Koleksiyonundan Başyapıtlarla*”, (2008), Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, İstanbul, s.34.....9
- Resim 5: Mekanik Aygıtlar Kitabı, Su gücüyle çalışan makine çizimi, İsmail İbn Al Razzaz al-Jazari, kaligraf İbn Abd al-Latif,mal Yaquti al Mawlawi, Bağdat (olasılıkla),1315.
(Giovanni, Curatola. (2010), “*Art From The İslamic Civilization, From the Al-Sabah Collection, Kuwait*”, Skira Editore S.P.A.,Torino,s.187.)..... 14
- Resim 6: Mehmet Günyeli, 2005, Melekler-Düşler Sokağı, 5 Edisyon, siyah- beyaz baskı, 180x120cm. (özel koleksiyon).
(www.narart.com).....20
- Resim 7: Balkan Naci İslimyeli, Sufi, 2009, karışık teknik, 120x150cm.
(Fotoğraf Odea Bank Resim sergisinden (2015) çekilmiştir).....25
- Resim 8: Selimiye Cami.
(www.edirnevdb.gov.tr).....29
- Resim 9: RY.Z.Kami, Endless PrayersVIII,2008, bez üzeri karışık teknik.
(www.art-sheep.com).....29
- Resim 10: El Biruni'nin El-Asar 'il Bakiye an' il Kuruni'i Haliye kitabının 13.yy.daki bir kopyası için çizilmiş Hz. Muhammed'i veda hutbesinde gösteren bir İran minyatürü. Orijinal Edinburgh Üniversitesinin kütüphanesindedir.(www.bonpurloryan.com).....30

- Resim 11: Peygamber Hıra Dağında(190x175mm Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1222,s.223b. Siyer ün Nebevi, XVI. yüzyıl, İstanbul.
www.hurriyet.com.tr).....31
- Resim 12: Yunus Güneş, 2007, ağaç baskı,30x42cm.
(Fotoğraf eserin orijinalinden çekilmiştir).....32
- Resim 13: Mona Hotoum, Tesbah,2012,İstanbul, Arter, Enstalasyon.
(www.vivalebonvivant.me.files.wordpress.com,2012).....35
- Resim 14: Jalal Al-Din Ali, İran, mihrap keramiğinden detay, 13-14.yy.
(Fotoğraf Shelia R.Canby (2005), “İslamic Art, In Detail”, British Museum Co. Ltd.Harvard Üniversitesi Yayınevi, Cambridge,s.19.....36
- Resim 15: Shuja Bin Man imzalı ibrikten detay, 1232, gümüş, bakır.
(Fotoğraf Shelia R.Canby (2005), “İslamic Art, In Detail”, British Museum Co. Ltd., Harvard Üniversitesi Yayınevi, Cambridge,s.21.....37
- Resim 16: Balkan Naci İslimyeli . Yanan Melekler, 2011, akrilik ve karışık teknik,
100 x120x3 cm.
(www.ekavartgallery.com).....38
- Resim 17: Kandinsky, Composition, yağlıboya, 130x195 cm, 1939 .
(www.karakalem.org).....40
- Resim 18: Kufi yazı,yaklaşık 1500, (480x500mm),Saray Albümü, Topkapı Müzesi
Kitaplığı, 2152,2.9.b.(Görsel, M.Fuat İpşiroğlu'nun İslam'da Resim
Yasağı ve Sonuçları.11).....41
- Resim 19: Piet Mondrian, 1943, Boogie Woogie, tuval üzeri yağlıboya, 173x173 cm.
(www.pietmonrian.com)42
- Resim 20: Kazimir Malevich, (1918),Beyaz Üzerine Beyaz, tuval Üzeri yağlıboya,
79.4x79.4 cm (Moma Müzesi koleksiyonu).
(www.moma .org).....43
- Resim 21: Paul Klee, Insula Dulcamara, 1938,80x175, Klee Vakfı, Bern, İsviçre.
(http://www.wikiart.org/en/paul-klee/insula-dulcamara-1921).....44
- Resim 22: Erol Akyavaş, *Kâbe*,1982,268x260 cm,(Melih Arapkir koleksiyonu).
(http://www.milliyet.com.tr/-kabe-icin-2-milyon-900-bin-tl-
/gundem/gundem /detay/ 25.03.2013 /1684623/default.htm).....47
- Resim 23: Ahmed Mater, Magnetism I (Photograuve),2012, 62x81cm.
(www.ahmedmater.com).....47
- Resim 24: İslam eserlerinde temel form.
(Eric Broug, İslamic Patterns, Thames and Hudson, 2014,s.9).....49

Resim 25: Kubbetus Sahra'nın kuşbakışı fotoğrafı. (www.ucundanazıcık.com).....	49
Resim 26: Bubi, Kafes'te Yeni Açılımlar,2013 (www.turkishpaintings.com).....	53
Resim 27: Ergin İnan, Kümbet,2010. (www.ozilcollection.com).....	54
Resim 28: El Hamra Sarayı, İspanya,1232, iç kısım, kubbe mukarnaslı. (www.shiro/1000jp/muqarnas).....	55
Resim 29: Al Bahar Kulesi, 2012, Abu Dhabi. (www.arkitektura.al-Al-Bahar-towers).....	56
Resim 30: Monir Farmanfarmaian, 2013, 23x23x23inc, cam boyası, ayna, plaster, tutkal. (http://www.solo-mosaico.org/portfolio/the-point-of-refraction-monir- shahroudy-farmanfarmian/).....	57
Resim 31: Halı,Türk Halı Müzesi detay, İstanbul. (www.google.com.tr/turkislahalimüzesi).....	59
Resim 32: Irak, 13.yy.ortası,13.1x9.8cm., bakır , gümüş, siyah cilalı cami ağaç kapı parçası, yıldız geometrik süsleme etrafı yaprak süslemeli,ortada Allah yazmakta: (Al-sabah Koleksiyonu, Kuwait).....	59
Resim 33: Kayıtbay Türbesi'nin arabesk formlarla işlenmiş taş kubbesi, Kahire, Mısır,1472. (www.zaman.com.tr).....	62
Resim 34: Elhamra Sarayı, arabesk süsleme. (www.wikipedia.org/wiki/arabesk_sanat).....	63
Resim 35: Kur'an folyo, Doğu İnan, X.yüzyıl, mürekkep, altın, renkli boya. Giovanni, Curatola. (2010), <i>Art From The Islamic Civilization,From the Al-Sabah Collection, Kuwait, Skira Editore S.P.A.,Torino,s.57</i>	64
Resim 36: Kuran,16.yy ortası, Osmanlı, 30x22 cm,Kağıt,deri,mürekkep ve altın yaldız, (Louvre Müzesi). (Fotoğraf "İslam Sanatının 3 başkenti, İstanbul, İshafan, Delhi, Louvre Koleksiyonundan Baş yapıtlarla", (2008), Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, İstanbul, s.89).....	64
Resim 37: Kusayr Amra Duvar Freskinden detay. (www.wikipedia.org).....	67
Resim 38: Suriye Kelile Dimne yazmasından M.S.1300-1325. (http://www.mwatan.net/fm/showthread.php?t=65).....	68

Resim 39: Suriye M.S.1200 Maqam of al-Hariri illüstrasyonu resmeden, Yahya-İbn Mahmut al Wasiti,13.yy, Irak, Eser Paris Bil. Nat. Ms. Arabe 5847.....	69
Resim 40: Varka ve Gülşah albümünden, Şam hükümdarının ve Gülşah'ın Şam'ı terk eden Varka'yı (atlı) uğurlamaları 13.yy. başı, İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı	69
Resim 41: Dioskurides Bitkiler Kitabı, (Topkapı Müzesi, Suriye kısmı). (www.aktuelkimya.com).....	70
Resim 42: Uygur,10,11.yy.duvar freski ve Manici Rahipler, Karahoca Dahlem Müzesi. (wikipedia.org).....	71
Resim 43: Miraçname , Hz Muhammed'in muhteşem Yolculuğu, İran, Behruz Nizami için yapılmış, Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi, HR.154 (www.nalanyilmazblogspot.com).....	72
Resim 44: Erol Akyavaş Miraçname Serisinden, 1978,63x49cm., litography. (http://kacakyolcu.com/birin-pesinde-erol-akyavas/).....	72
Resim 45: Balkan Naci İslimyeli "Adak",1979, 70x50cm karton üzeri pastel ve çini. (www.artshopsgallery.com).....	73
Resim 46: Kazvini 14.yy Acaib-ül Mahlukat(1283). (https://www.pinterest.com/pin/532128512195393051/).....	74
Resim 47: Nizami Hamse Cennet 1539-43,British Library no.12208. (www.wikipedia.org).....	75
Resim 48: Budin Kalesi Fethi, Hünername. (www.devletialiyeyi.com).....	78
Resim 49: Şehinşahname-i Murad-ı Salis, Topkapı Sarayı Müzesi 13.Yüzyıl. (www.40hokkabaz.com).....	78
Resim 50: Matrakçı Nasuh Efendi,16.yy Halep Şehri Minyatürü İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, T.5964. (www.halkinhabercisi.com).....	79
Resim 51: Matrakçı Nasuh Efendi Harita Minyatürleri,16.Yüzyıl. (www.halkinhabercisi.com).....	80
Resim 52: Devrim Erbil, İstanbul'dan Sevgilerle. (www.lebriz.com).....	80
Resim 53: Surname-i Humayun Nakkaş Osman 16.Yüzyıl. (www.commonsm.wikimedia.org).....	81

Resim 54: Levni,18.yy, III Ahmet Vehb-i Surname Minyatürlerinden biri (http://www.bilgievi.gen.tr/frmContent.aspx?ContentID=2089).....	84
Resim 55: Şam Evrakı Koleksiyonu Sergisi, Türk İslam Eserleri Müzesi, 2010. (www.yamabilgi.blogcu.com).....	84
Resim 56: Şam Evrakı Koleksiyonu, Türk İslam Eserleri Sergisi, 2010. (www.yamabilgi.blogcu.com).....	84
Resim 57: Ahmet Karahisari Albümü giriş sayfası, 16.Yüzyıl Türk İslam Eserleri Müzesi.....	86
Resim 58: Abbas Kiarostami, İran, <i>Kar ve Yol Fotoğraf</i> serisinden, Akbank Sergisi, 2006. (http://www.bilgievi.gen.tr/frmContent.aspx?ContentID=2089).....	91
Resim 59: Zehra Çobanlı, <i>Bulgular</i> , 2010, Keramik yerleştirme, (Ziraat Bankası Mithatpaşa Sanat Galerisi, Ankara, Mayıs 2010). (www.cumhuriyet.com.tr).....	93
Resim 60: Ferruh Başağa, <i>Soyut kompozisyon</i> , 1983, 105x90cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, (özel koleksiyon). (http://beyazart.com/v3/?page=show_mauktion&id=18&page_number=21).....	98
Resim 61: Ferruh Başağa “ <i>Aşk</i> ”, 1948, 60x85cm, (özel koleksiyon). (www.dspace.trakya.edu.tr/.../NİLÜFER%20TUBA%20YIL).....	100
Resim 62: Fahrennissa Zeid, 1948,145x200cm, tuval üzeri yağlıboya. (www.wikiart.com).....	100
Resim 63: Nejat Melih Devrim, soyut kompozisyon, 23x33cm, kağıt üzerin(e karışık teknik. (özel koleksiyon). http://www.artam.com/App_Assets/Artam_ic_001_284_352279_dusuk.pdf).....	101
Resim 64: Aliye Berger, 1954, Güneşin Doğuşu, İş ve İstihsal Birincilik Ödülü, 200x300 cm. Yapı ve Kredi Bankası Koleksiyonu (www.ntv.com.tr).....	102
Resim 65: Sabri Berkel, Kubbeler II,1951,128x130cm. (www.dspace.trrakya.edu.tr/alkan_bayrakta).....	103
Resim 66: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Mozaik Duvar Panosu, 1958 Brüksel Expo Fuarı. (www.icivelekoglu.blogspot.com.tr/2013).....	104
Resim 67: Mübin Orhon,1977,yağlıboya 130x97cm. (http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/178/MUBIN+ORHON).....	105
Resim 68: Şemsi Arel, kâğıt üzerine yağlıboya,32x32 cm. (www.beyazart.com).....	106

Resim 69: Zeki Faik İzer, Soyut Kompozisyon, 1963, tuval üzeri yağlıboya, 130x180cm, (T.C.Merkez Bankası Koleksiyonu). (http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/166/ZEKI+FAIK+IZER).....	107
Resim 70: Abidin Elderoğlu, 1972, 89x120cm., yağlıboya (özel koleksiyon). (www.turkishpaintings.com).....	108
Resim 71: Burhan Uygur, Kapı, 1992, 240x177x10cm, Modern Sanat Müzesi, İstanbul. (www.istanbulmodernmağaza.com).....	109
Resim 72: Yüksel Arslan, 1983, F.Nietzsche, kâğıt üzeri karışık teknik. (Yüksel Arslan.Facebook.com).....	110
Resim 73: Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1987, 300x350cm, tuval üzeri yağlıboya, Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, İstanbul. (www.modernsanat.com).....	111
Resim 74: Murat Morava, Dem Bu Dem, karışık malzeme, XXVII, 2001, 30x30cm. (www.galerinevistanbul.com).....	111
Resim 75: Zühdü Müridoğlu, Ali Hadi Bara. Barboros Hayrettin Paşa Anıtı, 1941-42, Beşiktaş, İstanbul. (www.wowturkey.com).....	114
Resim 76: İlhan Koman, Akdeniz Heykeli, 1980. (www.wikipedia.com).....	115
Resim 77: Mehmet Aksoy, <i>Hezarfen</i> , 2006, İ.T.Ü. Mustafa İnan Kütüphanesi Önü (http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/81001/_Hezarfen__bilim_yuvasinda_kanat_acti.html). (www.mehmetaksoy.com).....	115
Resim 78: Mehmet Aksoy, <i>Şahmeran</i> , 1989, 25 cm yükseklik, mermer ve demir. (www.mehmetaksoy.com).....	116
Resim 79: Meriç Hızal, 1998, <i>Zaman</i> , paslanmaz çelik 170x20x120cm TSK Rehabilitasyon ve Bakım Merkezi, Ankara. (www.lebriz.com).....	116
Resim 80: Şahin Kaygun, 1985, kolaj, akrilik, fotoğraf; karışık malzeme . (http://www.istanbulmodern.org/en/exhibitions/past-exhibitions/sahin-kaygun_1491.html).....	117
Resim 81: Nezahat Ekici, Pİ Art Works video -performans-10 Mart 2014. (www.youtube.com).....	118

- Resim 82: Kamal-Al-Molk,1910, Persian Musicians (İran'lı Müzisyenler), tuval üzeri yağlıboya.
(www.wikigallery.org/wiki/painting/kamal-al-molk).....122
- Resim 83: Reza Mafi, 1969 The Poem of Hafez, tahta ve polyester üzerine yağlıboya
(www.islamicartsmagazine.com/rezamafi).....128
- Resim 84: Barbad Golsgiri, Where Spirit and Semen Met (Ruh ve Semen'in Biraraya Gelişi), 2008, 230x74cm.
(http://www.saatchigallery.com/artists/barbad_golshiri.htm?section_name=unveiled).....130
- Resim 85: Afsan Ketabchi, 2005, Harem, tuval üzeri dijital baskı kâğıdı, 70x50cm.
(<http://egypt.souq.com/eg-en/afshan-ketabchi-painting-4019490/i/>).....131
- Resim 86: Shadi Ghadirian, Qajar Serisi, 1998-2001,C-Print,60x90cm
(<http://aywacollection.blogspot.com.tr/2012/12/blog-post.html>).....131
- Resim 87: Faiq Hassan, Village Scene(Köy Manzarası),1958, tuval üzeri yağlıboya, 92.4x154.5, Mathaf Koleksiyonu.
(http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/davis7-14-08_detail.asp?picnum=21).....132
- Resim 88: Jewad Selim, Baghdadiat, 1956, sunta üzeri karışık teknik, 98.5x169cm, Mathaf Koleksiyonu.
(http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2012/forever_now_mathaf/photos/07_jewad_selim).....133
- Resim 89: Madiha Omar, *At the Concert (Konserde)* cilalı yüzey üzerine mürekkep, 31.25x41.25 cm,Özel koleksiyon.
(<http://wwol.inre.asu.edu/umar.html>).....134
- Resim 90: WasmaChorbachi,(2000-2003),Keramik, (WasmaaKhalid Chorbachi Koleksiyonu).
(http://www.metmuseum.org/toah/hd/trmd/hd_trmd.htm).....134
- Resim 91: Jumana El-Husseini, (1991), İsimsiz, karışık teknik, 77x57cm, (Prenses Rajwa Ali Koleksiyonu).
(http://www.metmuseum.org/toah/hd/trmd/hd_trmd.htm).....135
- Resim 92: Ayad Alkadhi, I'm Baghdad, Şhie'i, Sunni- (Ben Bağdatım-Şii,Sunni), (2008-2013),Karakalem ve Akrilik, 122x122cm.
(<http://ayadalkadhi.tumblr.com/page/3>).....136
- Resim 93: Jahanne Al Ani, İsimsiz,(1996),Siyah ve Beyaz Fotoğraf, 120x180cm.
(<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/janne-al-ani-untitled-1-11-5132363-details.aspx>).....137

- Resim 94: Zihri Lim, Mali duvar freski.
(<https://www.pinterest.com/pin/198510296049394659/>).....139
- Resim 95: Adham Ismail, (1951).İsimsiz.
www.ayyamgallery.com.
([http://syria.jadaliyya.com/pages/index/17815/a-creative-upsurge;-syrian-art-today-\(part-one\)](http://syria.jadaliyya.com/pages/index/17815/a-creative-upsurge;-syrian-art-today-(part-one))).....141
- Resim 96: Elias Zayat, isimsiz,1985, tuval üzeri yağlıboya ve tempera, 80x60 cm
(www.pinterest.com).....142
- Resim 97: Khuzamia Alwani,İsimsiz,2010,Tuval üzeri yağlıboya,120x100 (özel koleksiyon)
(www.damascusaleppo.hg2.com/sights/gallery/---rafia-gallery---).....143
- Resim 98: Nihad Al-Turk, The Olive, (Zeytin),(2013), tuval üzeri karışık teknik, 70x
246 cm.
(www.sismec.org-622 × 173).....144
- Resim 99: Mahmoud Hammad, (1986), Allah fi Khalqah, tuval üzeri yağlıboya,
120x99.5cm.
(<http://www.invaluable.com/auction-lot/mahmoud-hammad-219-c-92hz6vx09h>).....144
- Resim 100: Randa Maddah, (2008), MajdalShams,GolanTepeleri-Kukla Tiyatrosu.
(<http://randamdah.blogspot.com.tr/p/puppet-theater.html>).....146
- Resim 101: Khaled Takreti, 2013, Fotokopiler (Photocopies), tuval üzeri akrilik,
106 x 196 (özel koleksiyon).
(http://www.ayyamgallery.com/exhibitions/khaled-takreti_1/images).146
- Resim102: Mohammad Abbas,2012, 'I Beg to Differ' (Nacizane Size Katılmıyorum),
From the 'Are We Not Human? (İnsan Değil,Biz Kimiz?) serisi,40 x60 cm
(<http://theculturetrip.com/middle-east/syria/articles/questioning-our-humanity-the-works-of-syrian-artist-mohammad-abbas/>).....147
- Resim 103: Laila Muraywid, Absolute Silence (Mutlak Sessizlik), 2008, tuval üzeri
gümüş, jelatin baskı, 41 x 33 cm, tek.
(http://www.imanefares.com/lexposition_en.php?IDexposition=17)....147
- Resim 104: Mahmoud Mukhtar ,1928,“Mısır’ın Uyanışı”,5x6.2in,granit.
(<http://www.fotolibra.com/gallery/59144/egypts-awakening-sculpture/>).149
- Resim 105: Van Leo,1945,Self Portrait Series.
(<http://library.aucegypt.edu/rbscl/collection/photography.html>).....150
- Resim 106: Mahmoud Sait,1938,İsimsiz, Ağaç Üzeri Yağlıboya, 28.5x49.8 cm.
Mathaf: Arap Museum of Modern Art.
(<http://www.arttalks.org/article.php?id=1254132017>).....151

- Resim 107: Raghed Ayad, 1938, The Village Market (Köy Pazarı).
(<http://www.touregypt.net/featurestories/artmuseum>).....152
- Resim 108: Abd al-Hadi al-Gazzar, *The Strangers*, 1961, yağlıboya, 45.5cmx38cm.
Dr. Mohamed Saiid Farsy koleksiyonu.
(http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2010/mathaf-arab_museum_of_modern-art/tour/sajjil/18-bdel_hadi_el_gazzar)....153
- Resim 109: Hamid Nada ,The Unruly Horse, 1988, tuval üzeri yağlıboya,
120x110cm, Mohamed Saiid Farsy Koleksiyonu.
(<https://www.studyblue.com/notes/note/n/final/deck/10382631>).....154
- Resim 110: Munir Canaan , 1955,İsimsiz, ağaç üzeri yağlıboya,100x110 cm
Institut du Monde Arabe, Paris Koleksiyonu.
(<http://artlense.com/egyptian-contemporary-art/>).....154
- Resim 111: Gazbia Sirry, 1960, tuval üzeri Yağlıboya, 95.9 x 51.4 cm.
(<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/495545>).....155
- Resim 112: Effat Naghi, 1972, kolaj, 30x24cm .
(<http://safarkhan.com/Ex-Work.aspx?artistid=201&Year=2013&isartist=1&type=past&exid=587>).....155
- Resim 113: Salah Abdel Karim, Deniz ve Balık, heykel.
(https://www.flickr.com/photos/ana_sudani/sets/72157624080485000/).....156
- Resim 114: Chant Avadissian, AlWatan Al Arabi (Arab Ulusu), 2008, pigment boya
ve Arap zamkı, oluklu mukavva, 250x300cm (British Museum Londra).
([http://www.roseissa.com/artists/Chant%20A/CHANT%20A1\(.html\)](http://www.roseissa.com/artists/Chant%20A/CHANT%20A1(.html))).157
- Resim 115: Ghada Amer, Red Diagonales, 2000, tuval üzerine akrilik, nakış İpliği
ve jel yapıştırıcı, 183x183cm.
(<http://www.theglobalartproject.no/projects/reading-between-the-threads>)..158
- Resim 116: Methad Shefik, İpek Yolu, 2011, yerleştirme,8 adet katranlı totem ağacı,
pik demirden üzenği, çinko, beyaz kum, toprak toz boyalar, altın varak,
kurum, sabun, kil, ayna, bronz heykel, boyalı elbiseler.
(http://www.metmuseum.org/toah/hd/egma/hd_egma.htm)..... 158
- Resim 117: Abdel Salam Eid, 2002, Armed Forces Hastanesi Cephesi, Mustapa
Kamel.
(<http://www.abdelsalameidfinearts.com/mural.html>)..... 159
- Resim 118: Youssef Nabil, Mısır-Last Dance (Mısır-Son Dance),2012, jelatin
gümüş baskı, 12 adet her biri 26x39cm (özel koleksiyon).
(<http://www.thethirdline.com/artists/youssef-nabil/selected-work/>)....159

- Resim 119: Fathi Hassan, Carpet, 2013, Kâğıt üzerine karışık teknik (Rose Issa Projects sanatçısı).
(<http://wcma.williams.edu/exhibit/fathi-hassan-migration-of-signs/>)..160
- Resim 120: Emad Abou Zaid, 2014, tuval üzeri yağlıboya, 120x120cm.
(<http://www.safarkhan.com/Artist.aspx>)..... 160
- Resim 121: Mona Marzouk ,İsimsiz, (Industrial Harem) 2003, Ağaç Heykel.
(<http://www.aptgloba.org/en/Artwork/5900/Untitled-Industrial-Harem/Mona-Marzouk>).....161
- Resim 122: Osama Esid, *Oryantalizm ve Nostalji Serisi*,2001, fotoğraf üstü boyama
(<http://www.greatermiddleeastphoto.com/2010/07/osama-esid.html>)...161
- Resim 123: Muhanna Durra, tuval üzeri yağlıboya, 90cmX70cm.
(<http://fananeen.com/muhanna-durra/muhanna-durra-6>)..... 163
- Resim 124: Mona Saudi, Growth, 1981,Lübnan Taşı.
(<http://www.monasaudi.com/monasaudi-garden-sculpture.htm>).....164
- Resim 125: Hilda Hiary, Ürdün, (2006), Tarabish, Yerleştirme, 700x700x700 cm.
artradarjournal.com/2011/05/04/contemporary-art-in-the.../hilda-2... 165
- Resim 126: İngilizlere Kudüs'ün Teslimi,1918, Khalis Shoman Koleksiyonu.
(http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2014/arab_art_histories)..... 166
- Resim 127: Mustafa Al Hallaj, untitled, 1980. Masonite kesim,70 x 99 cm.
(<http://www.art.net/~samia/page/pagetwo/fatenpics.html>)..... 167
- Resim 128: İsmail Shammout, Mülteci Kampı, 1998, Yağlıboya,165x200.cm.
(<https://displacedpalestinians.wordpress.com/2010/03/06/ismail-sammout-paints-a-palestinian-story/>)..... 168
- Resim 129: Sliman Mansour, Sliman Mansour, "Köylülerin Uyanışı,(The Village Awakens)," 1988, Oil on canvas, 90 x 115 cm.
(<http://www.art.net/~samia/page/pagetwo/fatenpics.html>)..... 169
- Resim 130: Kamel Al Mughanni, Al-Dawayima Katliamı Yıldönümü, 1982, Poster
(<http://www.palestineposterproject.org/publisher/ibn-rushd-publishing-palestine>)..... 169
- Resim 131: Abdal Rahman Al Mozayen, "Fighters," 1971. tuval üzeri yağlıboya, 70 x 50 cm. (Photo: Samia A. Halaby).
(<http://electronicintifada.net/content/liberation-art-palestine/5235>).....170
- Resim 132: Samia Halab, Takheel II, 2013,122x167.cm.
(www.ayyamgallery.com).....171

- Resim 133: Mohammed Al Hawajri, Gaza 2012, Hayvan Çiftliği, 100x100cm.
(<http://www.eltiqa.com/en-artists-d-25>).....171
- Resim 134: Abed Abdi and Gershon Knispel, "Nasb al-Tizkari" memorial for the six martyrs of the Day of the Land (1978).
(<http://www.jadaliyya.com/pages/index/10806/abed-abdi-and-the-liberation-art-of-palestine->).....172
- Resim 135: Moussa Dib, 160x120cm (Bulunduğu yer Chatoul Lebanon).
(http://onefineart.com/en/artists/moussa_dib/page4.shtml).....174
- Resim 136: Khalil Saleeby, Lübnan, 1922, Pembe Güller Carrie, yağlıboya, 200x100cm (The Rose and Shaheen Saleeby Koleksiyonu).
(<http://www.frieze.com/issue/article/a-time-of-gifts>).
(https://www.aub.edu.lb/art_galleries/collection/Pages/saleeby.aspx)..175
- Resim 137: Khalil Gibran, Kendi Ailesi .
(www.bbc.com/news/magazine.com)..... 176
- Resim 138: Saliha Douaihy, Yağlıboya, Çok Renkli Geometri, 78.5x60cm .
(https://www.liveauctioneers.com/item/15778096_saliba-douaihy-1915-1994-multicoloured-geometry).....177
- Resim 139: Moustafa Farroukh, İki Mahkum (The Two Prisoners), 1929, Tuval Üzeri Yağlıboya, 35x45cm, (Sursock Müzesi, Beyrut).
(<http://www.farroukh.org/>).....179
- Resim 140: Chafic Abboud, Le Marche St Pierre, 2002, Tuval üzeri yağlıboya, 90x 94 cm.
(Galeri, Claude Lemand, Paris).
(http://artbahrain.org/web/?os_artguide=galerie-claude-lemand-art-paris-art-fair-at-art-paris-art-fair)..... 179
- Resim 141: Marvan Sahmarani ,2013, Black Moon (Siyah Ay), kağıt üstü mürekkep, 70x80cm.
([www.Kashya Hildebrand Galeri](http://www.KashyaHildebrandGaleri.com)).....180
- Resim 142: Nabil Nahas, Mashallah, 2013, tuval üzeri akrilik ve sünger, 304.8 x 213.9 cm.
(www.art-agenda.com 580 × 407 Search by image).....180
- Resim 143: Abdülrahim Radwi (1954), Ölü Doğa (Still Life).
(<http://www.greenboxmuseum.com/sa-abdulhalimradwi.html>).....181
- Resim 144: Abdul Aziz Aashour, 2005, tuval üzeri akrilik, 45x45cm. (özel koleksiyon)
(<http://www.alarabiya.net/articles/2012/09/04/236032.html>)..... 182

- Resim 145: Ayman Yossri Daydban, 2010, 'We were all brothers'(Hepimiz Kardeşiz), Lightbox 87x155 cm. (özel koleksiyon)
(http://daydban.com/artwork/3371153_We_were_all_brothers.html). 182
- Resim 146: Manal Al-Dowayan, 2012 Esmi-My Name, (Benim adım Esmi), fiber gümüş, jelatin baskı (Yerleştirme yeri; Cuadro fine art galeri,Dubai).
(<http://cuadroart.com/en/exhibitions/esmi.html>).
(<http://www.alartemag.be/en/en-art/manal-al-dowayan-womens-rights-in-t/>)183
- Resim 147: Arwa Yahya Al-Neami,2014, Destination of Paradise (Cennete Varış), ipek baskı, 100x100cm.
<http://www.eoaprojects.com/exhibitions/type/london-gallery/never-never-land>..... 184
- Resim 148: Sabri Berkel, 1951 Kubbeler II, tuval üzeri yağlıboya, (İstanbul Resim Heykel Müzesi).
(http://htcelik.com/gergedan_resim18.html).....188
- Resim 149: Sabri Berkel,1973, motifli kompozisyon, 195x150 cm (özel koleksiyon).
(<http://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel/>).....189
- Resim 150: Fahrel-Nissa-Zeid, 1962, Atom Patlaması ve Bitkisel Hayat,2.1-5.5metre (Zafer Yıldırım Koleksiyonu).
(www.milliyet.com.tr-rekor-kiran-eser,31.10.2013).....190
- Resim 151: Nejat Melih Devrim, Hagia Sophia 1948, 97x72 cm yağlıboya.(özel koleksiyon).
(www.artvalue.com).....192
- Resim 152: Erol Akyavaş, 1983, Kerbela, tuval üzeri yağlıboya,120x100cm, (özel koleksiyon)
(<http://www.galerinev.com/tr/sergiarsivi/detay/263>).....195
- Resim 153: Ergin İnan,2007, İlyas Mektubu, 56x80cm, MDF üzerine karışık teknik (özel koleksiyon)
(<http://www.artnet.com/artists/ergin-inan/%C4%B0lyas-letter-YuUYDh4PQ3qlcrLdU82Saw2>).....196
- Resim 154: Balkan Naci İslimyeli, Hava Su Toprak Ateş, 2009, kolaj,(özel koleksiyon).
(www.lebriz.com)..... 198
- Resim 155: Balkan Naci İslimyeli, Zaman-sız serisi-Gece Gülen, 68.50cm, tuval üzeri karışık teknik.(özel koleksiyon)
(www.lebriz.com)..... 199

Resim 156: Halil Akdeniz, Kültür İmleri, 2011, tuval, ağaç konstrüksiyon, 180x232cm. (özel koleksiyon) (https://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/halil-akdeniz/html-cv/hakdeniz.html).....	204
Resim 157: Halil Akdeniz, 2010, Kültür İmleri ve Sınırlar Ötesi, 180x232 cm. (Fotoğraf, Bozlu Art 2014 Halil Akdeniz kişisel sergisi).....	204
Resim 158: Adnan Çoker, Yarım Küreler ve Mor Kareler,1995,tuval üzeri akrilik 180x180cm. (özel koleksiyon). (http://www.wikiart.org/en/adnan-coker/yar-m-k-releler-ve-mor-kare-half-spheres-and-purple-frame).....	206
Resim 159: Adnan Çoker,1995, Artı Elemanlar, Yansıma II, tuval üzeri akrilik, 81x100 cm. (özel koleksiyon) (www.lebriz.com).....	206
Resim 160: Adnan Çoker, Retrospektif III, 1998, tuval üzeri akrilik, 147x250 cm. (özel koleksiyon) (www.lebriz.com).....	207
Resim 161: Selma Gürbüz, 2011, <i>Zümrüd-ü Anka (Phoneix)</i> , Tuval Üzeri Yağlıboya, 155x230cm. (özel koleksiyon). (www.selmagurbuz.com).....	208
Resim 162: Ömer Uluç,2009, Tuval üzeri akrilik, (özel koleksiyon) (www.artvalue.com).....	209
Resim 163: Ömer Uluç, Araf III, ağaç üzerine karışık malzeme, (özel koleksiyon). (www.artvalue.com).....	210
Resim 164: Ömer Uluç, Beylerbeyi Tüneli Sergisi,1999. (http://www.radikal.com.tr/kultur/omer_ulucun_cin_tuneli-955591)..	211
Resim 165: İsmet Doğan, Yonca, Lapsus Serisi, tuval üzeri karışık teknik, daire çapı 65cm, 1993-1994. (www.ismetdogan.com).....	212
Resim 166: İsmet Doğan, Yonca, Lapsus Serisi, 1993-1994, tuval üzeri karışık teknik, daire çapı 65cm. (www.ismetdogan.com).....	213
Resim 167: Mehmet Günyeli, 2006-2007, Dervişler, 90 Edition. (www.mehmetgunyeli.com).....	215
Resim 168: Mehmet Günyeli,2008, Sevgi Sözcükleri Serisinden,50x50 cm, 90 Edition. (www.mehmetgunyeli.com).....	215

- Resim 169: Nil Yalter, Church of Chor (Kariye Müzesi), 1996, 24 adet tuval, Video Animasyon.
(www.nilyalter.com)..... 217
- Resim 170: Nil Yalter, Harem, 1979,Video Enstalasyon.
(Fotoğrafların çekimi sanatçının kendi web sayfasındaki videodan yapılmıştır)..... 218
- Resim 171 : Meriç Hızal, Güneş Hepimizin ,1997 90x50x50cm, (Hacettepe Müzesi 1).
<http://www.merichizal.com/pPages/pArtist.aspx?paID=621§ion=120&periodID=&pageNo=0&exhID=0&lang=ENG>..... 219
- Resim 172: Meriç Hızal, 2006-2007, Otobiyografik Gazete Yerleştirme 4 (Özel Koleksiyon)
(Fotoğraf, Meriç Hızal, İş Sanat Kibele Retrospektif Sergisi 2014).....221
- Resim 173: Seçkin Pirim, Disiplin Fabrikası Serisi-Kağıt İşler ve akrilik heykeller,
2009-2012.
(www.seçkinpirim.com).....221
- Resim 174: İnci Eviner, Arabesk,2005, Duvar işi, dijital baskı, akrilik, desen,
polyester objeler ve video “Doğayla Buluşmak”, Küratörler: Ali Akay,
Levent Çalikoğlu, Akbank Kültür Sanat Merkezi, İstanbul..... 222
- Resim 175: Yeni Vatandaş, Detay II. video, LCD ekran.
(<http://proa.org/eng/exhibition-art-in-the-auditorium-inci-eviner.php>).223
- Resim 176: İnci Eviner, 2009, Harem,Video, 3 minute loop.
(<http://citygallery.org.nz/exhibitions/inci-eviner>).....224
- Resim 177: Charles H.Zenderoudi,1981, Tchaar Bagh, tuval üzeri yağlıboya,
210x195cm (özel koleksiyon).
(<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/charles-hossein-zenderoudi-tchaar-bagh-5059470-details>)..... 227
- Resim 178: Mohammed Ehsai Love, 2009, tuval üzerine akrilik, 120x120cm.
(<https://www.studiozhe.com/blog/tag/mohammad-ehsai/>)..... 228
- Resim 179: Parviz Tanavoli, Lovers serisinden, 2003, bronz, 100x4x30.
(<http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/parviz-tanavoli-lovers-5486468-details.aspx>)..... 229
- Resim 180: Parviz Tanavoli “Heech”, 1971.(Hamline Üniversite Kampüsü, A.B.D.
(<http://www.hamline.edu/about/virtual-tour/heech.html>)..... 230
- Resim 181: Parviz Tanavoli,Persepolis I ve II (detay ve Persopolis II, (1975-2008),
186x128x26cm, bronz, Mathaf Koleksiyonu.
(<http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/parviz-tanavoli-oh-persepolis-ii-5728314-details.aspx>).....231

- Resim 182: Bahman Mohasses'le ilgili Fifi Howls From Happiness-2014 adlı film afişi.
(<http://baretnewswire.org/reverential-retrospective-chronicles-career-flamboyant-iranian-artist/>)..... 232
- Resim 183: Bahman Mohasses, İsimli Heykel, Shah Private Library, Niavaran Palace, Tehran.
(<http://blogu.lu/exergy/index.php/2012/10/18/cat-de-absurd-poate-fi-absurdul/>)..... 232
- Resim 184: Monir Shahroudy Farmanfarmaian, "Burak Mirror (Burak Ayna)", 1971, cyna, cam altı boyama, ağaç üzerine sıva, 160 x 80 cm.
(www.thethirdline.com/artists/monir-shahroudy-farmanfarmaian/selected-work-details/1308/1736)..... 233
- Resim 185: Monir Shahroudy Farmanfarmaian, İsimli, 1977, Ayna, cam altı boyama, ahşap üzerine sıva, 105.4x105.4.
(<http://columbiaspectator.com/2013/09/13/new-asia-society-exhibit-focuses-modern-iran>)(erişim: 11.7.2015)..... 234
- Resim 186: Monir Shahroudy Farmanfarmaian'ın Guggenheim Müzesinde Mart-Haziran 2015 arasındaki sergilediği çalışmasından detay.
(<http://iloboyou.com/guggenheim-museum-ny-monir-shahroudy-farmanfarmaian-xhibition/>).....235
- Resim 187: Reza Derakshani, Diptik, Yağlıboya, 180x400 cm.
(<http://www.ab-gallery.com/en/artists/reza-deerakshani.php>).....236
- Resim 188: Shirin Neshat, Allahın Kadınları adlı serisinden Tutulmuş Dil (*Speechless*). Shirin Neshat. 1996, 54 in x 36 in Courtesy of the artist and the Gladstone Gallery, NYC and Brussels.
(<http://arthopper.org/shirin-neshat-the-detroit-institute-of-art/>)..... 237
- Resim 189: Shirin Neshat, Rapture Series, 1999, gelatin silver print.
(<http://chicagoartmagazin.com/wp-content/uploads/2010/11/Shirin-Neshat>)..... 240
- Resim 190: Shirin Neshat, Rapture Series, 1999, gelatin silver print.
(<http://chicagoartmagazin.com/wp-content/uploads/2010/11/Shirin-Neshat>)..... 240
- Resim 191: Abbas/Allah O Akbar/.
(www.magnum.com).....242
- Resim 192: Abbas, El Badi Sarayı, Marrakesh sergisinden,.
(<http://www.pri.org/stories/2014-02-04/morocco-will-soon-be-home-worlds-largest-museum-devoted-photography>)..... 242

- Resim 193: Shiva Ahmadi, Lotus, 2013, Aquaboard Üzerine Karışık Teknik-Animasyon, 60x120.
(www.shivaahmadi.com,www.youtube.com,ShivaAhmadi:On Creating ‘Lotus’). 243
- Resim 194: Shiva Ahmadi, Güvenli Cennet (Safe Haven), 2012, Karışık Teknik - Animasyon, 120 X 40cm.
Permanent Collection of The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA.
(www.Artdubai.com). 243
- Resim 195: Shadi Ghadrian, Be Colourfull Serisinden, C_Print 60x90 cm,2004
(<http://silkroadartgallery.com/?shadi-ghadrian>). 245
- Resim 196: Shadi Ghadrian, 2002, Her Günkü Gibi Serisi (Like Everyday Series),Her bir fotoğraf 50x50 cm.
(http://kashyahildebrand.org/zurich/ghadrian/ghadrian003_other_available.html). 246
- Resim 197: Shoza Azeri,2010,Video Yerleştirme, www.youtube.com: Shoja Azari The Day of Juggment.
(<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/tehranbureau/2010/05/art-icons-shoja-azari.html>). 249
- Resim 198: Shoja Azari, “The Mourners” (still from “The King of Black”), 2013.
HD renk ,seslii video, TRT 24 dakika. Leila Heller Gallery, New York.
(<http://cometogethersandy.com/shoja-azari/>). 249
- Resim 199: Jawad Salim Özgürlük Anıtı (Liberation Statue).
(<https://www.google.com.tr/search?q=jawed+salim+%C4%B1raq+republic+statue&biw=1366&>). 250
- Resim 200: Muhammed Ghani,Kralice Sehzazat ve Kral Shahryar (Binbir Gece Masalları) Anıtı, 1971, Bağdat.
(<http://www.nytimes.com/2011/09/21/arts/design/mohammed-ghani-hikmat-iraqi-sculptor-dies->). 252
- Resim 201: Mohammed Ghani Hikmat,2010, “Iraq Rise Again (Irak’ın Yeniden Yükselişi) “veya “Save Iraqı Culture (Irak Kültürünü Kurtarmak)”, Bağdat.
(<http://allmesopotamia.tumblr.com/post/21899950027/iraq-rises-again-statue-in-baghdad-iraq>). 252
- Resim 202: Suad al Attar, Cennet Kuşu (Bird of Paradise), 1992.
[www. http://kavery.dreamwidth.org/2795856.html](http://www.kavery.dreamwidth.org/2795856.html)). 253
- Resim 203: Suad al-Attar , Eden’in Bahçesi (The Garden of Eden), 183x153cm, tuval üzeri yağlıboya.
(www.askart.com). 253

- Resim 204: Karem Risan, 2001, ağaç üzerine karışık teknik, 200 X100 cm.
(www.kareemrisan.com)..... 254
- Resim 205: Rafa Al Nasiri ,2010, Homage to Ibn Zeydun (İbn Zeydun'a Saygı),
Akrilik,200x200cm
(http://www.artiniraqtoday.com/rafa-al-nasiri/).....255
- Resim 206: Rafa Al Nasiri,2007, Baghdad,
(www.onglobalandlocalart.wordpress.com).....256
- Resim 207: Wijdan Ali,Women of Carbala, karışık teknik, triptik, herbir tuval
ebadı;38.5" x 24".
(http://wwol.is.asu.edu/ali.html)..... 257
- Resim 208: Wijdan Ali ,Rashm 1, 2003, kağıt üzerine suluboya, çini mürekkebi,
Sıvı Altın, 145x74.cm
(http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2003/
princess_wijdan_ali/photos/img_04)..... 257
- Resim 209: Dia al-Azzawi, 1965,Religious-Symbol (Dini Sembol), tuval üzeri
yağlıboya, 81x106-cm, özel koleksiyon.
(www.azzawiart.com)..... 258
- Resim 210: Dia al-Azzawi, Poetry-Book--Mahmoud-Darwish(1995), kağıt üzeri guaj
boya, 37x255-cm.
(www.azzawiart.com)..... 259
- Resim 211: Halim Al-Karim, 2009, Hidden Love Serisi 3 ve 5 (Gizli Aşk,3,5)
Lambda Print Edition.
(http://www.beirutexhibitioncenter.com/learn/artist/halim-al-karim)..260
- Resim 212: Halim Al Karim,King's Hareem Serisi, 2009, Lambda baskı
(www. Barjeel Art Foundation)..... 261
- ..
- Resim 213: Fateh Moudarres, Mülteciler, 1986, tuval üzeri yağlıboya,120x180cm.
Institut du Monde Arabe, Paris koleksiyonu..... 263
- Resim 214: Sabhan Adam ,(1972),Karışık Teknik, 150x176cm.
(www.sabhanadam.com)..... 264
- Resim 215: Louay Kayyali,(1965), Ağaç üzeri yağlıboya, 190 x 172 cm, Khaled
Samawi koleksiyonu.
(http://nidaltouma.com/a-research-paper-on-the-syrian-artist-louay-
kayyali-1934-1978/2014/02/20/),(erişim tarihi:11.7.2015)..... 265
- Resim 216: Adib Fattal, kâğıt üzerine asitsiz kalem, 36x48cm.
(www.level5zu.wikispaces.com)..... 266

- Resim 217: Hamed Nada,1988,Henna Eve, tuval üzeri yağlıboya ve kalem,120x110.
(http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5305190).....267
- Resim 218: Ahmed Moustafa. 2014, Divine Bedrock of Human Artistry (İnsanlığın ilahi kayası),273x417 cm.
(http://www.kashyahildebrand.org/new_site/artists/moustafa/moustafa001.html).....268
- Resim 219: Ahmed Moustafa,2014, Lanscape of Due Measure and Proportion (Ölçü ve Oran'ın Doğası), Goblen, 254x390cm.
(http://www.kashyahildebrand.org/new_site/artists/moustafa/moustafa001.html).....269
- Resim 220: Khaled Hafez,2009, Yarı Tanrıların Uçuşu, (Flight of the Half Gods), tuval üzeri karışık teknik, triptik, 675 x 200 cm.
(www.khaledhafez.net/painting/Temples%20of%20Flight.html)..... 270
- Resim 221: Khaled Hafez , 2009, Başkanlar ve Süperkahramanlar, The A77A Projesi, Video: 3 D animasyon ve kurgu.
(<https://www.youtube.com/watch?v=Wgujd5sORNw>)..... 271
- Resim 222: Nadim Karam, Hareketli Heykellerden Oluşturulan Yerleştirme, Melbourne, Avusturalya.
(www.haspitus.com)..... 272
- Resim 223: Nadim Karam ve Atölye Hasbitus,(2006), Gayip, Sandridge, Southbank, Melbourne.
(www.haspitus.com)..... 273
- Resim 224: Nadim Karam ve Atölye Hapsitus, Üçlü Fil (trio elephants), 2013,Paris . Arap Enstitüsü önü, Ağaç, Bronz.....274
- Resim 225: Mona Hotoum “Dip Akıntısı-Kırmızı“ (undercurrent-red) , 2008.
(<http://www.artslant.com/global/artists/show/18562-mona-hotoum>)....276
- Resim 226: Mona Hotoum, Measures of Distance, video yerleştirme, 2008.
(<http://crosswords911.com/hatoum.html>)..... 278
- Resim227: Mona Hotoum, (1994-2004) Yerleştirme, kum üzerinde dönem elektrik motoruyla çalışan alet, yükseklik 27cm, çap 400cm.
(http://universes-in-verse.org/eng/nafas/articles/2009/taswir/img/13_hatoum_morova).....278
- Resim 228: Jamil Molaeb, Reenkarnasyon, 1981,39.5x46.5 1/5 karton üzerine çizim
(www.youtube.com)..... 279

- Resim 229: Jamil Molaeb/Alphabet of Reality,2012, tuval üzeri yağlıboya,
160x200cm ve resimden detay.
(www.Galerie Janine Rubeiz).....280
- Resim 230: Etel Adnan 2013,tuval üzeri yağlıboya.
(http://www.contemporaryartdaily.com/tag/etel-adnan/page/2/).....281
- Resim 231: Etel Adnan, Simgeler-Renkler-2012, kalem, japon mürekkebi, suluboya
ve suluboya kalemi ,her biri 21x5 cm, toplam 522cm.
(http://www.contemporaryartdaily.com/tag/etel-adnan/page/2/).....281
- Resim 232: Adel Saghir,(1986) Beyond Arabesque, rölyef-akrilik tuval ,
183cm x 228.6cm.
(http://onefineart.com/en/artists/adel-saghir/page4.shtml)..... 283
- Resim 233: The Whirling Star (semah yıldız)(1985) – bronz ve pirinç.
(http://onefineart.com/en/artists/adel-saghir/page4.shtml)..... 283
- Resim 234: Lara Baladi Umudun Ritüelleri (Ritüels of Hope), Gül (Rose)2010,
dijital kolaj ve pigment baskı,gesso, 410x410cm.
(http://universes-in-universe.org/eng/bien/venice_biennale/2011/
tour/the_future_of_a_promise/lara-baladi).....284
- Resim 235: Lara Baladi, 2010, Qabr Al-Zaman (The Tomb of Time).
(http://universes-in-universe.org/eng/bien/venice_biennale/2011/
tour/the_future_of_a_promise/lara-baladi).....285
- Resim 236: Reem Al Faisal Hacı Serisi,1999-2003.
(http://potd.pdnonline.com/2014/07/27781/middle-east-revealed-reem-al-
faisal/).....286
- Resim 237: Abdunnasser Gharem,2010, Men At Work, (Çalışma Var), baskı,H85 x
W120cm.
(www.abdunnassergharem.com).....287
- Resim 238: Abdunnasser Gharem, In Transit I, 2010 (Restored Behaviour –
Onarılmış davranış serisinden), Endüstriyel Lake Boya, 9 mm'lik kauçuk
üzerine lastik damgalar,160 x 200cm.
(www.abdunnassergharem.com).....288
- Resim 239 : Abdunnasser Gharem , 2009,'The Path (Sıraat) adlı performans,
alüminyum üzerine inkjet baskı.
(V&A ve the British Museum'daki Ortadoğu Koleksiyonu)
(www.abdunnasser.com) (Erişim tarihi: 15.6.2015).....288
- Resim 240: Abdunnasser Gharem,Yerleştirme ,2010, Message/MessengerMesaj,
mesajcı, ağaç ve bronz.
(www.abdunnasser.com).....289

- Resim 241: Abdülnasser Gharem, 2012, Yerleştirme, The Capital Dome (Kapital Kubbe), 13 foot genişlik.
(www.abdunasser.com).....289
- Resim 242: Faisal Samra, (2005-2011) Video Yerleştirme, Distorted Reality (Çarpık Gerçeklik), digital.
(www.ayyamgallery.com)..... 290
- Resim 243: Faisal Samra, 2005, Distorted Reality Roses (çarpık Gerçeklik-Güller), improvisation.
(www.daratafunun.org).....291
- Resim 244: Shadia ve Raja Alem Kardeşler, “The Black Arch (Siyah Kavis)”, 2011, Paslanmaz çelik, dökme demir, kumaş ve projeksiyonla aydınlatılmış fotoğraflarla taş ve ses enstalasyonu 700 × 20 × 350 cm. Sergilendiği yer 54. Venedik Uluslararası Sanat Bienali Suudi Arabistan Pavyonu. Fotoğraf çekimi Venezia Photo © Francesco Galli tarafından gerçekleştirilmiştir.
(http://edgeofarabia.com/artists/shadia-and-raja-lem).....292
- Resim 245: Raja and Shadia Alem The Black Arch (Siyah Kavis)detay, projeksiyonla aydınlatılmış fotoğraf.
(Fotoğraf Venice Art Biennale © Andrea Avezzu. Venice,2011).....293
- Resim 246: Ahmed Mater, Evolution of Man, 2010, ipek baskı, her biri 80x60 cm.
(http://ahmedmater.com/artwork/evolution-of-man/prints/evolution-of-man/).....294
- Resim 247: Ahmed Mater, Illumination (Aydınlanma) XV & XVI, 2010, Altın Varak, Çay, Nar, Dupont Çin Mürekkebi, Kağıt Üzerine Offset X-Ray film, 152 cmx102x2.
(http://ahmedmater.com/artwork/illuminations/photographic-artworks-series/dyptich-illuminations/-illumination-xv-xvi/).....295
- Resim 248: Mustafa al-Hallaj (2000), Tanrı, Şeytan ve İnsanın portresinden detay, Masonite kesim baskı, 112x300in H. Zubaidy koleksiyonu.
(http://www.stationmuseum.com/Made_in_Palestine-Mustafa_Al_Hallaj/Made_in_Palestine- Mustafa_Al_Hallaj.htm).....296
- Resim 249: Steven Sabella, 2004,(Tek orijinal), Jerusalem taşı üzerine foto emülsiyon.
(www.stevesabella.com).....297
- Resim 250: Steve Sabella, “In Exile “(Sürgünde),2008, alüminyum üzeri lambda baskı montaj, 136x125cm ebadında, kenar genişliği 5 cm lik alimünyum.
(http://www.snipview.com/q/Steve%20Sabella).....297
- Resim 251: Steve Sabella, 38 days re-collection (38 Gün Tekrar Toplama).
(http://almahhart.com/layers%E2%80%A8-by-steve-sabella/.).....298

- Resim 252: Laila Shawa, Hands of Fatima, 1989, tuval üzeri akrilil, 76x102cm,
British Müzesi Koleksiyonu.
(<http://muslima.imow.org/content/political-personal#sthash.Xv0kCu9l.dpuf>).....299
- Resim 253: Kamal Boullata, Nur 'ala Nur, akrilik, 1983.
(<http://www.alaraby.co.uk/culture/2014/5/28>).....300
- Resim 254: Kamal Boullata, Nun wal Qalam, 1983, akrilik, ipek baskı, 63.5x49cm.
(http://www.meemartgallery.com/cart/index.php?route=product/product&product_id=114).....301
- Resim 255: Kamal Boullata, Belgis, 2013.
(<http://dannawrites.com/walking-on-water-kamal-boullatas-bilqis/>)....301
- Resim 256 :Samia Halaby, Dilimleyici Dalgalar, 1973.
(www.theglassmagazine.com-samialhalaby).....302
- Resim 257: Samia Halaby “ Niihau from Palestine” adlı tablosu ,1985
(http://www.jadaliyya.com/pages/index/6084/on-liberation-art-and-revolutionary-aesthetics_an-).....303
- Resim 258: Tarek al Ghousein,2004,İsimsiz 7,Digital baskı C Serisi,55x75cm
(<http://www.artcologne.de/de/artcologne/presse/ausstellerpressefaecher/index>).....304

1. GİRİŞ

Sanat: duygu, metafizik ve aklın kesiştiği zamanları ve toplumları hem düzlemsel hem tarihsel olarak birbirine bağlayan kültürel bir etkinliktir. İnsanlığın kendini ifade etme araçlarına sahip olduğu ilk günden beri adına sanat denmese de insanoğlu ilk önce sanat formlarıyla kendini ifade etme yolunu seçmiştir. Mağara resimleri, büyüsel ve dini seremoniler bu gerçeğin doğrudan bir ifadesidir.

Ortadoğu kültürel, tarihsel, sanatsal perspektiften bakıldığında insanlığın kalbi sayılır. Bin yıllardır dünya tarihini biçimlendirmeye devam etmektedir. Ortadoğu'yu insanlık tarihinden çıkardığımız zaman tarihin içi boşalır. Asya, Amerika, Avrupa ve Afrika başta dini gelenekler olmak üzere Ortadoğu kültürlerinden etkilenmiştir. Greko-Romen, Hristiyan ve Musevi, İslam kültürlerini yaratan gelenek Ortadoğu'dan doğmuştur.

Tarihi bir perspektifle ele alındığında, dünyanın bu en önemli coğrafyasında sanatın dinsel ve kültürel bir ürün olarak yarattığı güç, gelenek ve değerler köklü bir geçmişe ve biçimlendirici bir etkiye sahip olmuştur. Greko-Romen, Yahudi ve Hristiyan geleneğinin yarattığı etkiler çağımıza egemen olan Avrupa uygarlığının etkisinin bir sonucu olarak günümüzde önemli bir güce sahip olmuştur. Oysa İslam geleneğinin çağdaş sanata katkıları yeterince ele alınmamıştır. Orientalizm genellikle İslam'ın sanata katkısı boyutunda gerçeği çarpıtıcı bir rol oynamıştır. Ortadoğu sanatçıları ve entelektüelleri ya Batı kültür ve normlarına körü körüne bağlı kalarak İslam geleneğini ve mirasını yok saymış ya da savunmacı bir tutumla kendi içine kapanmıştır. Bu süreçte geleneği, bir zenginlik, Batı perspektifinde geliştirilecek bir kaynak olarak gören ve yeni sentezler yaratma çabası içinde olan insanların sayısı yeteri kadar fazla olamamıştır. Bu tür insanların sayısı arttıkça sadece Ortadoğu ülkelerindeki sanat ve kültür hayatı gelişmeyecek dünya sanatı ve kültürü yeni renkler ve ufuklarla büyüyüp gelişecektir. Doğu/Batı sentezi bu perspektifin başka adıdır.

İslam ülkelerinde olduğu gibi kendisi de bir Ortadoğu ve İslam ülkesi olan Batılılaşma alanında önemli toplumsal gelişmeler yaşamış olan ülkemizde de bu konu yeterince ele alınıp incelenmemiştir. Gelenek ve Batılılaşma süreçleri gündeme geldiğinde insanların tavrı ideolojik olmuştur. Bu olgu, bu tartışmalardan sonuç almayı engellemiştir.

İslam dini kendine özgü bir dünya, hayat algısı sunmaktadır. Bu algı tarzı kendine has bir sanat ve estetik anlayışı yaratmıştır. Bu anlayış bazı ortak noktalara ve alanlara sahip olsa da Musevi ve Hristiyan geleneğinin sanat anlayışından temelde farklılıklar göstermektedir. Kur'an İslam sanatı atmosferini ve iklimini oluşturur. İslam'da güzellik ve düzen ilahi bir sanat olarak algılanır. Bu anlayış içinde en büyük sanatkâr Allah'tır. Bu açıdan bakınca kâinat bir sanat eseridir. İnsan bu eserin en değerli rengidir. Bu anlayışta sanatkâr kendini formlara kaptırmaz. Formların arkasında gizlenen "mutlak güzeli" bulmaya çalışır. Nakış, müzik, renk, form, hareket, ritim mutlak âleme sanatkârı taşıyan eşiklerdir. Sanatkâr bu işi en iyi şekilde başaran bir kimsedir. O, bu yolculuğun sonunun "mutlak güzel'e" varacağına farkındadır.

İslamiyet kurulduktan sonraki yüzyıl içinde Batı'da Trablusgarp, doğuda Horasan, kuzeyde Kafkasya'ya kadar genişledi. Daha sonra Asya, Afrika ve Avrupa'ya yayıldı. Bu bölgelerde kalıcı ve güçlü devletler, imparatorluklar kuruldu. Sanatı ve kültürü yayıldı. Ve bu sanat ve kültür dünyanın ve insanlığın malı haline geldi. Kuzey Afrika'da mimariyi merkez alan büyük bir sanat geleneği yaratıldı. Endülüs İspanyasında bu sanat doruğa çıktı. Mimari odaklı bu sanat hat, çini, oymacılık, süsleme, dokuma, halıcılık sanatlarını organik bir biçimde birbirine bağladı. Arabesk farklı stil ve sanatın adı oldu. Bu sanattan, Batılı sanatçıların önemli bir kısmı doğrudan ya da dolaylı etkilendi.

Haçlı seferlerine katılanlar Avrupa'ya sadece Arapça 'ya çevrilmiş Yunan eserleriyle dönmediler, İslam sanatının muhteşem örneklerinden de etkilendiler.

Türkler İslam dininin sadece yayıcısı olmadılar, İslam sanatının yaratıcılarından biri oldular. Onu gelenekleri ile birleştirdiler, onu taşıdıkları toprakların sanatıyla birleştirdiler. Ve bu sanata yeni imkânlar katarak çok önemli hizmetler verdiler.

İslam sanatında merkezi konumda olan mimari, doğadaki düzen ve uyumun yansıması olmuştur. Türk İslam mimarisinde kubbe, "birliği (Tevhit)" simgeler.

Mimarinin her bir ögesi sütunlar, küçük kubbeler, pencereler, kapılar, kemerler, süslemeler, mukarnaslar hep kubbe için varmış gibidirler. Kubbe, göğe ve sonsuzluğa karşılık gelir. Tevhit ve uhreviyat, bu sanatı soyut bir mertebeye taşır. Doğa şekillerinin yerini geometrik şekiller alır. Geometrik şekillerin doğayla hiçbir ilgileri ve temsil çabaları yoktur. Klasik haliyle İslam Sanatı bir inanç sanatıdır. Derinliğini bu inancı temsil gücünden alır. Bu sanat fani bir âlemde baki olanı temsil eder. Vahiy ve ilhamı değişende değil değişmeyende bulur.

On yedinci yüzyıldan itibaren İslam uygarlığı Batı uygarlığı karşısında gücünü ve etkisini yitirmeye başladı. Özellikle Sanayi Devriminden sonra gelişen teknoloji ve seri üretime geçiş modernleşmeyi yaratmış ve Avrupa'yı Doğu'ya karşı daha da güçlendirmiştir. Bu sürece bağlı olarak İslam Dünyası her bölgesiyle bu gelişmeyle rekabet edemez hale gelmiştir. Bu olgu İslam toplumlarında batılı bir yaşam biçimi ve düşünme tarzına dolaylı ya da dolaysız geçmeyi zorunlu kılmıştır. Bu geçiş süreci karşı bir hareket de yaratmıştır. Bu ikili durum İslam toplumlarının genel bir özelliği haline gelmiştir. Sanat da bu ayrışmadan etkilenmiştir. İslam Sanatının merkezinde mimari vardır. Ve İslam sanatı mutlak güzelliğe ulaşmaya odaklıdır. İslam Sanatı, mimariyi “soyut” bir sanata dönüştürürken geometriyi kullanmıştır. “Soyutlama” zihnin en yüksek becerileri arasında yer alır.

Soyutlama maddelikten kurtulup maneviliğin sonsuzluğuna ulaşmaya göre kurgulanmış bir dinin ve kültürün sanatında tartışılmaz bir zorunluluk ve önkoşul olarak ortaya çıkar. Bu anlamda İslam Sanatının soyut doğası Batı Sanatında olduğu gibi bir tercih değil zorunluluktur. Batı kültürünün yüzlerce yıl sonra nice tartışmalarla ulaştığı bu sürece, İslam Sanatları kendiliğinden ulaşmıştır. Bu sonuç sadece figüre karşı olan tutumla açıklanamaz. Dinin algoritması bu zeminde kurgulandığı için böyle olmuştur.

Batı soyut sanatı madde ile çok içli dışlı bir uygarlığın maddeyi aşma çabasının bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Örneğin Kandinsky'ye göre soyut sanatın saf gerçekliği nesneyi amaç edinen sanatın gerçekliğinden çok ilerdedir. Çünkü o, zaman ve hacim dışıdır. Madde ve algı ötesi bir alana aittir. Mimetik değildir, değişmez olanın peşindedir.

Modernizm, Batı kültürünün bilim ve teknolojiadaki gelişimi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu akım bütün kültürleri etkilemiştir. Hatta doğrudan ya da dolaylı olarak biçimlendirmiştir. Bu süreç kendi sanatını da yaratmıştır. Bu sanat etkilediği

kültürlerin sanatlarını da etkilemiştir. Ortadoğu ülkelerinin sanatları ve sanatçıları da bu etkiden uzak kalamamıştır. Kendi kültürel ve sanatsal gelenekleriyle farklı tarz ve perspektifleri sentezleyerek kendine özgü renkleri olan sanatlar yaratmışlardır.

Bu çalışmada mercek bu sürecin üstüne konmuştur. Ortadoğu İslam ülkelerinin sanat geleneklerini, bu ülkelerin çağdaş Ortadoğu güncel sanatlarını nasıl etkilediği, bu geleneklerin sanatta nasıl yansıdığı araştırılmıştır.

Aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır;

1. İslam ülkelerinde soyutlama geleneğinin dinsel temelleri nelerdir?
2. İslam ülkelerinde görsel sanatların genel özellikleri nelerdir?
3. İslam sanatının Batı soyut sanatının oluşmasına katkıları nelerdir?
4. Batı soyut sanatının Ortadoğu İslam Ülkelerinin güncel sanatlarına etkileri nelerdir?
5. Ortadoğu İslam Ülkelerinin çağdaş sanatçıları, gelenekleri güncel sanata yansıtma tarzları hangi özellikleri taşır?

Tezin ikinci bölümünde Ortadoğu coğrafyası, felsefe ve kültürü ana hatlarıyla değerlendirilmiştir. Üçüncü bölümde soyutlama kavramı, Batı ve İslam Sanatında Soyutlama olgusunun özellikleri üzerinde durulmuştur. Dördüncü bölümde Ortadoğu İslam ülkelerinde sanat geleneği ve geleneksel sanatlardan mimari, arabesk (süsleme ve bezeme), tezhip, minyatür ve hat sanatları soyutlama geleneği açısından incelenmiştir. Beşinci bölümde Ortadoğu İslam ülkelerinde modern sanat: modernlik, modernite, modern sanatta yeni araçlar, bu ülkelerde modern sanatın doğuşu ve gelişimi değerlendirilmiştir. Altıncı bölümde, Ortadoğu İslam ülkeleri çağdaş sanatçılarının çalışmalarından örnekler verilmiş, bu ülkelerin görsel sanatlarının ortak ve farklı yönleri karşılaştırılmalı olarak incelenmiştir. Sonuç bölümünde ise yapılan çalışmaların ve elde edilen sonuçların genel bir değerlendirilmesi yapılmıştır.

Bu çalışmada tarama yöntemi kullanılmıştır. Araştırma konusu ile ilgili kaynaklar tespit edilmiş, bu kaynaklara yurtiçi ve yurt dışı yayınevi ve kütüphanelerine (Toronto'daki üniversite ve resmi kütüphaneler) ulaşılmıştır. Bu amaçla Dubai, Abu Dhabi, İstanbul sanat fuarları ziyaret edilmiş elde edilen veriler cevap aranan sorular çerçevesinde değerlendirilmiştir.

2. ORTADOĞU COĞRAFYA, FELSEFE, KÜLTÜR VE SANAT: KISA BİR ARKA PLAN

Bugün Ortadoğu'yu bölen ulusal sınırlar devamlı değişmekte, halklar, tarihler, şiddetli anlaşmazlıklar içindeki bu bölgenin uzun geçmişindeki isimler bile sürekli değişim göstermektedir.

“Ortadoğu” kavramı 20. Yüzyılın başlarında siyasi kavram olarak İngilizler tarafından kullanılmaya başlanır. Batı merkezli düşünce yapısının yansıması olan Ortadoğu (Middle East) kavramı Yakın Doğu (Near East) yerine 20. Yüzyılda kullanılmaya başlanır.



Resim 1: Ortadoğu Haritası.
(www.aragec.com) (Erişim tarihi:5.4.2014).

Kıbrıs, İran), Arap Yarımadası (Suudi Arabistan, Bahreyn, Birleşik Arap Emirlikleri, Kuveyt, Umman, Katar, Yemen,), Bereketli Hilal (Hilal-i Mümbit) diye tabir edilen bölge (Irak, İsrail, Ürdün, Lübnan, Suriye) ve Afrika kıtasından Mısır yer

almaktadır. ¹Bölgenin toplam nüfusu 2003’lerde 500 milyon civarındadır; bunların 340 milyonu Arap, 72 milyonu Türkiye ve 71 milyonu da İran nüfusudur. Orta Doğu nüfusunun yaklaşık %90’ı Müslüman, %10’u gayrimüslimlerden oluşmaktadır. Bölgedeki Müslümanların yaklaşık %75’i Sünni, %25’i de Şii’dir. Şiiiler İran ve Irak’ta çoğunluğu teşkil etmektedirler.

Ortadoğu, dünyanın en büyük kültürel kesişme noktası olma ayrıcalığına sahiptir. Tarih sahnesinde bu denli aktif yer alması biraz da bu özelliğinden kaynaklanmaktadır. Batı, Slav-Ortodoks, Afrika, Çin-Hint uygarlıkları gibi farklı kültürlerle temas halinde olan bu coğrafya, asırlar boyunca kültürel yüzleşmenin en yoğun yaşandığı bölge olmuştur.

Uluslararası platformda Ortadoğu’nun bu derece önem taşımasının nedeni, yalnızca sahip olduğu yeraltı kaynakları değildir. Dünya tarihinin üç büyük semavi dininin (Yahudilik, Hristiyanlık, İslamiyet) bu coğrafyada doğmasıdır. Turan’a göre; *“aynı zamanda bu bölgeye sahip olmak maddi kazancın yansıra ilahi görev olarak da algılanmaktadır”*. ²

2.1. Ortadoğu İslam Ülkelerinde Sosyo-Ekonomik, Siyasi Gelişmeler

Ortadoğu’da tarihi Sümerlerle başlatırsak İ.Ö. yaklaşık 4500 ‘ü başlangıç tarihi olarak verebiliriz. İlk Ziggurat Sümerler tarafından İ.Ö.3.milenyum’da inşa edilmiştir. Bu yüzyılda Keops piramidi de inşa edildi. Bölgede Asurlular varlık gösterdi. 2.nci bin yılda ise Mısır Orta ve yeni Krallığı, Babil, Asur, Hititler, Mittaniler, Huriler, Luviler, Kenanlılar, Ugaritler, Kenanlılar ve İsrail Krallığı (Musevilik başlangıcı yaklaşık İ.Ö.1200) halkları mevcuttu. Pers İmparatorluğu kuruldu (İ.Ö.6.yüzyıl), Büyük İskender bu yüzyılda Pers ülkesini fethetti. Helenistik Yunan Kültürü Ege Denizi boyunca yayıldı. M.S. I. yüzyılda Hristiyanlık doğdu; Yahudi-Roma savaşı yapılnca Yahudiler tüm dünyaya göç ettiler (Diaspora). M.S. 5. Yüzyılda ise Roma İmparatorluğu çöktü.

Müslümanlığın ilanıyla Hz. Muhammed (Peygamberlik dönemi 622-632) Mekke’den başlayıp Arap Yarımadası’nı, İslam hâkimiyetindeki tek bir yönetim

¹ Ömer Turan, (2004) *Medeniyetlerin Çatıştığı Nokta Ortadoğu*, s.15.

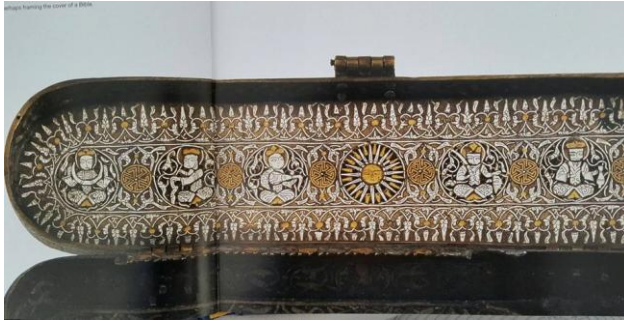
² A.g.k., s.19.

altında birleştirmiştir. Dört Halife Döneminde ise (632-661) İslam Devleti'nin sınırları, batıda Trablusgarp, doğuda Horasan ve kuzeyde Kafkasya'ya kadar genişledi. Böylelikle İslamiyet, Asya ve Afrika'da çeşitli milletlerce benimsendi. Bugünkü Ortadoğu'nun büyük bir kısmına hâkim olan Sasani İmparatorluğuna (Pers İmparatorluğu-Zerdüşti dini)son veren Hz. Ömer (M.S.633-656) devrinde günümüz Ortadoğusunun iskeletini oluşturan Suriye, Irak ve Mısır İslam topraklarına dâhil edildi. Bu gelişme İran'da Zerdüşti' lük dininin ortadan kalkmasına neden oldu ve İslamiyet yerleşti. Emevi Dönemi (661-750) Dört Halife Dönemi'nden (632-661) sonra, Müslüman Arap İslam Devleti'ne egemen olan hanedan Ali bin Ebu Talip'in 661'de öldürülmesiyle başladı. 750'de Abbasiler tarafından yıkıldı. Emeviler doğuda Hindistan sınırına, batıda Kuzey Afrika'ya oradan Güney İspanya'ya kadar yayılmışlardı. Abbasiler (750-1258) Emeviler'e karşı ayaklanıp, 750'de halifelik ve iktidarı ele geçirdiler. Bu tarihten başlayarak Abbasiler, 1258'e kadar İslam dünyasının büyük hâkimi oldular. Abbasi Devleti 842'de kendi içinde parçalanma dönemine girdi. Bağımsız devlet ve beylikler kuruldu (Büveyhiler, Samaniler, Hamdaniler, Fatimileri, İdris'iler gibi). Abbasi döneminde içlerinde çıkan (Irak'ın Büveyhiler tarafından işgali) kargaşayı bastırmak üzere Abbasi halifelerinden Halife Kaim Büyük Selçuklu Devleti hükümdarı Tuğrul'dan yardım istemiştir.1031'de Büveyhileri Bağdat'tan çıkarıp Abbasilere yeniden saygınlık kazandırıldı. Ancak Abbasiler hiçbir zaman eski askeri güçlerine ulaşamadılar ve Büyük Selçuklu Devletinin de parçalanmasıyla Abbasiler eski gücünü yitirdi. Cengiz Han'ın torunu Hulagu yönetiminde İlhanlılar 1258'de Bağdat'ı yakıp yıktılar ve Halife Mutasım'ı öldürdüler. Hulagu Han, Bağdat'ta içlerinde on binlerce yazma kitap olan kütüphaneleri de yakıp yıktırdı. Halife Zahir'in oğlu ise Mısır'a kaçıp Memluk sultanı Baybars'ın koruması altında Muntasır adıyla halife ilan edildi(1261). Mısır Abbasi halifeliği, siyasal ve askeri yetkiden yoksun, yalnız dinsel otoritesi olan kurumdu. Osmanlı Padişahı Yavuz Sultan Selim 1517'de Mısır topraklarına girerek, halifenin yetkileri ile Kutsal Emanetleri devraldı ve Mısır Abbasi halifeliğine son verdi.

1071'den itibaren düzenli olarak Anadolu içlerine yayılan Türkmen boylarının 13.Yüzyılda kurulan Osman Gazi Beyliği 1299'da Osmanlı İmparatorluğu adını aldı. 14.Yüzyıl ortalarına gelindiğinde Kuzeybatı Anadolu ele geçirilmiş, Rumeline girilmişti. Osmanlı İmparatorluğu hükümdarı Fatih Sultan Mehmet'in 1453' te

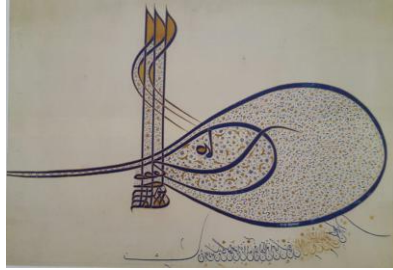
İstanbul' u fethetmesiyle, Osmanlı İmparatorluğu, Balkanlardan Bosna Hersek'e ve Kuzey Karadeniz kıyılarındaki devletlere hâkim oldu.

1500'lü yıllara gelindiğinde, İslamiyet'in kendi içinde siyasi çatışmaları sonucu bölünmesiyle bölgede yaşayan üç büyük devlet; Osmanlı, Mısır'da Memluk Sultanlığı ve İran'da Fars hâkimiyeti. 1500'den sonra Müslüman gücü tekrar doruğa çıktı. Bu göç Fas'ta Nijer Havzası, Batı Afrika; Buhara Özbek Hanedanlığı'nın hâkim olmaya çalıştığı Orta Asya ve Güneydoğu Asya'ya kadar uzanmıştır.



Resim 2: Kalem kutusu detayı, gümüş ve altın, İran, Mahmud Ibn Sungur, 1281.
(Fotoğraf Shelia R.Canby (2005), İslamic Art, Harward University Press, s.29)

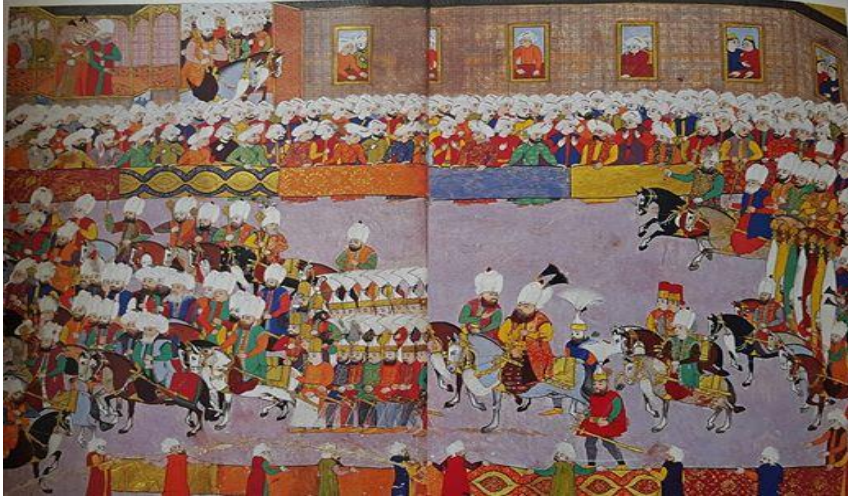
16. Yüzyılda Memlüklerin yıkılışıyla üç büyük devlet olarak: Osmanlı, Safevi ve Hint-Moğol imparatorlukları varlık gösterdi. 16. Yüzyıl, Osmanlı Devleti'nin en geniş sınırlarına ulaştığı yüzyıldır. Devletin sınırları doğuda Azerbaycan, İran dağları, Hazar kıyısına kadar genişlemiş, güneyde Umman denizine doğru uzanmıştır. Kuzey Afrika tamamen alınmış, Karadeniz kıyıları ve Kırım Osmanlı Devletine bağlanmıştı. Batıda ise İmparatorluk Adriyatik denizine kadar genişlemiş, ordu Viyana önlerine kadar gelmişti.



Resim 3: Sultan Süleyman Tuğrası (1520-66) 16.yy suluboya, altın yaldız.
(Fotoğraf Shelia R.Canby (2005), İslamic Art, Harward University Press, s.15)

17. Yüzyıl sonlarından itibaren, Müslümanların durumu değişmeye başladı. Daha önceki bin yıl boyunca güç ve etkileri bütün dünyaya yayılmıştı. Sürekli yeni topraklar İslam'a katılmış ve halkları Müslüman olmuştu. Bu asırda gelişmeler durmuş, uzak ticaretin denetimi, Avrupa'nın denizci uluslarına kaymıştı. Hem siyasal alanda, hem kültürel hem de maddi anlamda sürekli mevzii kaybediliyordu. Merkezi İslam ülkelerini elinde tutan büyük imparatorlukların her üçü de gerilemişti. Bunlardan, Safevi İmparatorluğu 1722 yılında Kandaharlı Mahmut adında Afganlı maceracı tarafından yıkılmıştır. Daha sonraları tekrar Nadir Şah tarafından (aslı Horasanlı haydut Nadir Han'dır) Safevi devleti kurulur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun çözülmesi ise Safevi ve Moğol çağdaşlarından çok daha uzun bir süre bir üç yüz yıl kadar devam etmiştir. Bu zayıflama 18.Yüzyılda devam etmiş, gerilemeyi durdurabilmek için Batı'nın bilgisinin gereğine inanıp bu yöndeki ilişki dönemi Türklerle, Batı arasında daha yoğunlaştı. Uzak İslam ülkelerinde de buna benzer bir öykü yaşanmaktaydı. Bunlar olurken bir yandan Rus sınırı ilerlemekte, Batı Afrika'da ise tam tersi İslamiyet yayılmaktaydı.



Resim 4: Minyatür, Eğri Fetihnamesi, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H 1609. (İslam Sanatının 3 Başkenti, (2008),Sabancı Müzesi Yayını, s.34).

19. ve 20. Yüzyıllara gelindiğinde Avrupa emperyalizmine direnemeyen İslam dünyasındaki dağılma, çürüme, aşınma başlamıştır. Bu kötü gidişatın sembolik başlangıcını, Fransızların 1798'de Mısır'ı işgal etmeleri olarak belirleyebiliriz.

İngilizlerle Osmanlılar üç yılda Fransızları bertaraf ettiler. Britanya'nın gücü Basra Körfezi'nde, Güney İran ve Arabistan'ın Hint Okyanusu kıyılarında hissediliyordu. Süveyş Kanalı'nın 1869'da yapılması sonucu rekabet daha da büyüdü. Öyle ki 1882'de İngilizler bu sefer Mısır'ı işgal ettiler. Bu gelişme İngiliz- Mısır ortak egemenliği kurulmasına yol açtı. Doğu Afrika kıyılarını ise Almanya ve İtalya paylaştılar. Kafkaslar'da ise Rusya, İran'ın Kuzey Azerbaycan topraklarını istila etti ve 19. Yüzyıl sonlarında da Kazakistan'ı, Türkmen ve Tacik bölgelerini ele geçirdi. Fransızlar ise Kuzey ve Batı Afrika'ya yöneldiler. Cezayir, Tunus, Fas, Senegal, Sudan'ı işgal ettiler. İspanya ise 1912 'de Fas'ın kuzey ucunda bir protektera kurmuş, İtalya Libya'yı almıştı.

19. Yüzyıl boyunca Osmanlı İmparatorluğu müslüman erkinin tek önemli odağı olarak var olmuştur. Buna karşın Avrupa devletleri imparatorluk içinde kendi nüfuzlarını arttırmak için her türlü mali, siyasi ve askeri araçtan yararlanmaktaydılar. Bu durumun doğrudan sonuçları, Balkanların şu ya da bu Avrupa devletince desteklenen Hristiyan halklarının Yunanlıların, Sırpaların, Romenlerin, Bulgarların Osmanlı yönetiminden bağımsızlaşmaları oldu. Birinci Dünya Savaşı başladığında bir tek Osmanlı'nın elinde Rumeli kalmıştı. Savaşta, Araplar Britanya'ya ve dolayısıyla Fransa'ya da yardım ettiler Osmanlıya karşı Avrupalı egemenliğine girdiler. 1920'ye gelindiğinde çoğunluğu Türklerden ibaret kalan Osmanlı Anadolu'yu elinde tutabilmek için savaştı. 1923'te Osmanlı Devleti yıkıldı Türkiye Cumhuriyeti Devleti kuruldu.

Ortadoğu dünyanın en büyük kültürel kesişme noktası olma ayrıcalığına sahiptir. Batı, Slav-Ortodoks, Afrika, Çin-Hind, Kafkasya, Rusya, gibi farklı kültürlerle temas halinde olan bu coğrafya, asırlar boyunca kültürel yüzleşmenin en çok yaşandığı bölge de olmuştur.

2.1.1 Ortadoğu'da Çağdaşlaşma Çabaları

18.Yüzyıl başlarında Osmanlı Devleti ekonomik, toplumsal, idari sorunlar nedeniyle Avrupa devletlerine göre gerileme yaşamaya başladı. Bu gerilemeyi ortadan kaldırmak için başlatılan yenileşme ve reform girişimleri çoğu zaman kısa vadeli olmuş ve istenen sonuçlar alınamamıştır. Osmanlı Devleti hızla kan kaybetmiştir. Osmanlı'nın güç kaybettiği bu dönemde Rusya ve İngiltere 18.

Yüzyılda başat konuma geçmeye başlamıştı. 1878 dönüm noktasıdır. 1878 Berlin Kongresi ile İngiltere Rusya ile birlikte Osmanlı Devleti'nin parçalanmasını planladı. Daha sonraları bu plana İtalya, Fransa, Avusturya ve Almanya'da katılıp Ortadoğu ile ilgilenmeye başladılar.

Osmanlı padişahı Sultan II. Mahmut (hükümdarlığı 1808-39) modernleşme yolundaki ilk adımı yeniçeriler yerine Avrupa eğitimiyle yetiştirilmiş yeni bir askeri kuvvet oluşturmaya çalışarak atmış oldu. Yeni okullar açıldı. Bu okullardan biri de Müslüman dünyasının ilk çağdaş üniversitesi olarak kurulan İstanbul Üniversitesi'dir. 1863 yılında bütün ceza, ticaret, denizcilik ve arazi yasaları Fransız örneklerine göre yeniden düzenlendi. 19.Yüzyıl'da gelişen teknolojilerden (telgraf, demiryolu, fotoğraf, matbaa vs.) yararlanılma yoluna gidildi.

I. Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'ya karşı verilen Kurtuluş Savaşı sonrası Osmanlı Devleti yerine 23 Nisan 1923'te Cumhuriyet ilan edilir. Halifelik 1924'te kalkar. Din okulları ve dini mahkemeler kapatıldı. Şeriat yerine İsviçre Medeni Hukuku kabul edildi. Devletin ulema yetiştirmesine son verilip, tarikatlar yasaklandı. Fars ve Arap yerine Latin alfabesi kullanılmaya başlandı. Türkiye ve diğer Ortadoğu ülkelerinde modernleşme kavramı yerini Batılılaşma kavramına bıraktı. Türkiye'deki Kemalist devrim de bu düşüncenin bir yansıması olarak sıkça Batılı ve yerli entelektüellerce de Batılılaşma olarak tarif edilir oldu.

Mısır 'da Avrupa'nın baskısına karşın Mehmet Ali Paşa yönetimi (1805-1848) orduyu modernleştirip, devleti güçlendirerek karşılık vermeye çalıştı. 1882 yılına gelindiğinde İngilizler Mısır'ı işgal etti. Mısır'ın İngiliz hâkimiyetinden tamamen kurtulması 1919'da gerçekleşebildi.

Arabistan yarımadası Onaltıncı Yüzyıldan I. Dünya Savaşına kadar Osmanlı yönetimindeydi. 18.Yüzyılda Vehhabi hareketi Suud ailesi tarafından benimsendi. Balkan savaşında Osmanlı'nın gücünün zayıflamasıyla topraklarını genişletip 1932'de Vehhabi imamı Abdülaziz bin Suud Suudi Arabistan krallığı ilan edildi.

İran'da 1921'de zorunlu bir devlet eğitim sistemi kabul edildi; 1935'de Tahran Üniversitesi kuruldu; şeriat'ın yerine laik yasalar konulup, şer'i mahkemelerin işlevleri azaltıldı; Batılı eğitimden geçmiş kişiler yargıç yapıldı. Rıza Şah büyük bir hayranlık duyduğu Atatürk gibi, İranlıların laik bir toplumun dışsal simgelerini benimsemelerini istiyordu. 1936'dan itibaren kadınların peçe takmaları yasaklandı.

Rıza Şah zamanı laik biçimle bir çağdaş devlet İran'ın yaşamına yerleşti ve ulemanın gücü büyük çapta azaldı.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra şahın tahtını terk etmesiyle görece zayıf bir hükümet dönemine girilince ulema eski yitirdiklerinin kimilerini yeniden elde edebildi ve çağdaşlaşan İran devletini yeniden muhafazakârlaştırabildi. İran'ın 1978-79 devrimi, batılı ve laik düşünce sistemlerini yok etmiştir Ulema takımından biri olan Ayetullah Humeyni (1902-1989) yönetimi Pakistan veya Libya'dan da daha eksiksiz bir İslamlık mührünü İran'a bastılar. Yabancı etkilerine saldırıldı; müstehcen yayımlar, birçok müzik türü yasaklandı; kadınlar devlet dairelerine başları örtülü gelmek zorunda bırakıldı. Yaşamın her alanı, artık İslami amaçlara tabi tutulacaktı. Şeriat ülkenin hukuku oldu.

Suriye ve Ürdün 1945 ve 1946'da özgürlüklerine kavuştular. Pakistan 1947'de bağımsız oldu. Ortadoğu'nun en sıkıntılı konularından biri yıllardır devam eden İsrail-Filistin sorunudur.

Bölgede zaman zaman Ortadoğu ülkeleri arasında ve kendi içlerinde etnik ve dini çatışmalar yaşanmaktadır. Zaman zamanda Amerika ve diğer bölge ülkeleri arasında savaşlar yaşanmaya devam etmektedir. Bölgenin bu yapısı bölge sanatı ve sanatçısını da etkilemektedir.

2.2. Ortadoğu İslam Ülkelerinde Kültür ve Sanatın Batı'ya Etkisi

“Ortadoğu. dünyadaki en eski uygarlık bölgelerinden birisidir. Ancak Ortadoğu uygarlığı, Hindistan ve Çin gibi eski uygarlıklarla karşılaştırıldığında, Ortadoğu sahnesinin diğerlerinden belirgin bir şekilde farklı iki özelliği çok açık bir şekilde görünür. Bu özelliklerden biri çeşitlilik, diğeri de süreksizliktir”.³

Bölgenin sırasıyla Helenleştirilmesi, Romalılaştırılması, Hristiyanlaştırılması ve İslamlaştırılması sürecinde yaşadığı çok büyük değişiklikler, eski Ortadoğu kültür ve geleneklerinin yok olmasının en önemli nedenidir. İslamlaştırma 7.Yüzyıldan itibaren bölgeyi biçimlendirmiştir. Mısır, Asur, Babil, Hitit, eski İran dilleri gibi en eski diller terk edilmiş ve doğu bilimciler onları okuyup sunana dek hiç bilinmemiştir.

³ Bernard Lewis, (2014), *Ortadoğu*, Çev.Selen Y.Kölay, 308.

İslam toplumları, İran, Süryani, Yunan, Hint dillerinden tercümelerle bir intikal ve öğrenme sürecinden sonra değerli eserler vermiş ve bilimsel gelişmeye önemli katkılarda bulunmuşlardır. Abbasiler eski medeniyetlerin egemenlik sürdürdüğü çağlarda çeşitli dillerde yazılmış fakat unutulmuş kitapları ortaya çıkartıp Arapçaya tercüme ettirmişlerdir. Camiler, medreseler, hastaneler, rasathaneler, atölyeler ve tekke ve zaviyeler İslam tarihinde gelişen başka eğitim kurumları olmuştur. Çeşitli kütüphaneler ve enstitüler kurulmuştur.

İslam uygarlığı ve onun ortaya koyduğu mirası, İslam'ın gittiği şehirlerde yaptıkları eserlerde de görebiliyoruz. Küfe, Basra, Şam, Bağdat, Harran, Kahire, Kayravan, Kurtuba, Nişabur, Isfahan, Buhara, Semerkant, İstanbul gibi şehirler dönemlerinin ilim ve sanatta cazibe merkezleri olmuşlardır.

İslam hâkimiyetinin yükselişi yeni bir devletin ve yeni bir toplumun başlangıcını göstermektedir. Arapça, yeni kurulan devletlerde, hukukun, yönetimin, ticaretin, kültürün ve günlük yaşamın dili olmuştur. İslam kültürünün gelişimi ile ilgili Keçeci:

*“İslam kültürü geçmişte Orta Çağ Avrupa’sını uzun bir süre Sicilya, Endülüs ve Haçlı Seferleri yoluyla etkilemiştir. Bilimsel alanda, Batı Medeniyeti yalnız Yunan ve Hristiyan düşüncesinin değil, İslam hümanizminin de tesirini fazlasıyla taşımaktadır. Öyle ki, 16. Ve 17.asırlara kadar İslam medeniyetinin müspet ilimlerle ilgili ana kitapları Avrupa üniversitelerinde, Latin tercümeleriyle ders kitapları olmuştur. İslam tıbbi beş yüz yıl boyunca dünyada referans olmuştur. İbn-i Sina ve İbn-i Rüşd skolastik Avrupa için Doğu’nun ışığıydılar, onlar Aristo ve Eflatun’la eş tutuluyordu. Farabi, İbni Sina, Harezmi, İbni Bace gibi birçok İslam filozof ve âlimleri, Avrupa medeniyetinin bir parçası oldular. Çok sınırlı örneklerini sıraladığımız bu faktörlerin de katkısıyla Avrupalılar, yedi yüz yıl ışık saçan İslam-Endülüs kültür ve medeniyetinden istifade ederek, Batı medeniyetini geliştirmek olanağını yakalamışlardır. Anadolu coğrafyası, insanoğlunun dünya üzerinde var olduğu ilk çağlardan itibaren yerleşim görmüş, zengin kültürlerin, ihtişamlı medeniyetlerin kaynaştığı, bugün de jeopolitik önemini koruyan topraklardır. Karahanlılar, Gazneliler, Selçuklular, Timurlular, Akkoyunlu Türkleri; Müslümanlık öncesi kültürlerini, özellikle Uygur Türklerinin gelişmiş sanat anlayışını Müslümanlıkla birleştirerek muhteşem sanat eserleri ortaya koymuşlardır”.*⁴

Şam Bölgesi Bizans ve Arap kültürünün karşılaşma alanı olmuştur. Arap hâkimiyetinde ilk resimler dekoratif amaçlı yapılmıştır. Bugüne dek gelen Emevi

⁴ İlhan Özkeçeci, (2009), "Ortak Kültürel Miras, Birlik İçinde Çokluk", 150,151.

saraylarındaki freskler, kültürel anlamda bir sürekliliğin canlı örnekleridir. Teknikleri ve dekoratif temalarıyla Bizans ve İslamiyet öncesi İran'ın hala canlı olan sanat geleneğine benzerler. Ama eski gelenekler zamanla asimile olmuşlar ve Arapların yarattığı ve yönettiği, İslamiyet'e adanmış toplumlarda Arap zevkinin ve İslami değerlerin gereksinimleri doğrultusunda bir sanat geliştirilmiştir. Haçlı seferleri sırasında da Batılılar İslami eserlere hayran kalıp Müslümanlardan sanat ve teknikte birçok yenilikleri öğrendiler. Pek çok eseri yağmalayarak Avrupa'ya kaçırıldılar. Pusulayı Müslümanlardan öğrenmeleri sayesinde Avrupa ülkelerinde gemicilik çok gelişti. Böylelikle, Venedik, Marsilya, Pisa gibi Akdeniz limanlarının önemi arttı. Uzakdoğulu kökenli iki buluş edebiyat ve öğrenimin gelişmesi Çinli kâğıt üreticilerinin Araplar tarafından yakalanmasıyla (751 yılında Orta Asya'da Çinlilerle yapılan çarpışmada) sağlanmıştır. Ortadoğu'dan Kuzey Afrika'ya kâğıdın üretimi yayılmış,10. Yüzyıl başlarında İspanya'ya ulaşmıştır.



Resim 5: Mekanik Aygıtlar Kitabı ,Su gücüyle çalışan makine çizimi,İsma'il İbn Al Razzaz al-Jazari, kaligraf İbn Abd al-Latif,mal Yaquti al Mawlawi, Bağdat (olasılıkla),1315. (Giovanni Vuratola, 2010, *Art From The Islamic Civilization*, s.187 den alınmıştır).

9. Yüzyıl sonrasındaki fizik, kimya, matematik, astronomi, tıp, eczacılık, coğrafya, tarım ve başta felsefe olmak üzere başka konulardaki önemli Yunan eserlerinin Arapça 'ya çevrilmesi; araştırmacılığın, genel olarak da bilim ve öğrenimin gelişimi açısından önem taşımıştır. İslam dünyasında bilimin ulaştığı başarı sadece kadim Yunan biliminin alınıp korunması ve Uzak Doğu kültürlerinden etkilenmelerle açıklanamaz. Ortaçağ Müslüman bilim adamları, çabaları ve

katkılarıyla, modern dünya'ya bıraktıkları mirası büyük oranda zenginleştirmişlerdir. Genelde kuramsal olan Yunan bilimine karşın, Ortaçağ Ortadoğu bilimi çoğunlukla uygulamaya yönelikti. Bu çağda kimya, tıp, astronomi ve tarım gibi konulardaki miras, Ortadoğu'nun gözlem ve deneyimleriyle açıklanıp desteklenmişti. İslam geometrisi kadastro, inşaat ve silah gibi uygulama alanlarında eklemeler yapmıştır. Cebir ve trigonometri bir ölçüde Ortadoğu icadıdır. Ömer Hayyam cebir ile ilgili, Tahranlı Muhammed bin Zekeriya el-Razi ise çiçek hastalığıyla ilgili eseriyle Avrupa'da tanınmaktadır. İbni Sina'nın tıp ansiklopedisi, yüzyıllarca Avrupa tıp araştırmalarına kaynak olmuştur.

Osmanlı Devleti zamanında ise Osmanlılar, Bizans, Venedik ve Ceneviz gibi ülkelerle siyasi, ticari, askeri ve kültürel ilişkiler içindeydi. Topraklarının Balkanlar'a genişlemesiyle birlikte, Bulgar, Sırp, Roma ve Macarlarla 'da ticari ve kültürel ilişki kurdu. İstanbul'un özellikle Türkler tarafından alınmasında bu ilişkiler daha da artmıştır. Osmanlı sanatına ait figürlerin ve dekoratif süsleme tarzının Avrupa'nın en uzak köşelerine kadar gittiği bilinmektedir. Çini'den mobilya'ya, savaş araç gereçlerin'den, ev dekorasyonundan, kıyafetlere, halı ve dokuma ürünlerine kadar pek çok alanda Osmanlı kültürü etkili oldu.

Bu ürünlerden bazısı ganimet, hediye ve satın alma yoluyla Avrupalı asilzade saraylarına girdi. Bazen özel siparişlerle Osmanlı atölyelerinde, fırınlarda ve tezgâhlarda üretildi. Batılı sanatçılar bu ürünleri taklit ederek çini ve metal eşyalar ürettiler, kumaşlar dokudular. Rembrant, Holbein gibi ressamlar Türk el sanatlarını motiflerini kullandılar.

Destan'ın İslami Ortadoğu'da tekrar doğması, İslam öncesi Pers şiir parçalarının, epik geleneğinin bulunduğu İran'da olmuştur. Kısmen Pers milli kültürünün tekrar uyanması ve yeni bir Müslüman İran dilinin ortaya çıkması, bu geleneğin tekrar canlanmasını sağlamıştır. 10.Yüzyılda Firdevs'inin eski İran'ın tanrılarını ve kahramanlarını anlattığı Şehname İran için çok önemlidir. Bu devirde Farsça ve Türkçe çeşitli destanlar yazılmıştır. Türkçe olanlar arasında en önemlileri Orta Asya Türk halklarının kahramanlık şiirleridir. Genellikle mutsuz aşk serüvenleri Türkler ve İranlılar' in yaygın kullandıkları bir başka anlatım türüdür. Tüm bu aşklar ve destanlar Müslüman kitap resimleme sanatına büyük ölçüde ortam sağlamışlardır.

Müslüman hükümdarların en önem verdiği konulardan biri de tarih yazıcılığı olmuştur. Peygamber ve ashabının biyografileri ve Arap aşiretlerinin kahramanlık

destanlarının yazılmaya başlanması ile tarih yazımı başlamıştır. Ama Müslüman tarihçiler kendi tarihleri dışındaki, Hristiyan, Zerdüsti ve diğer Müslüman olmayan atalarının tarihlerini pek önemsememiştir. Kuran’da ve hadislerde tarihte önemli olan şeyler korunmuş, geri kalanı tarihe gömülerek unutulmuştur. Muazzam bir zenginlik, çeşitlilik ve genişlikteki Müslüman Ortadoğu’nun tarih yazımı, yeni zenginlikler getirmiştir.

Özetle, İslam dünyasının yer ve zaman açısından bir ‘kültürel kavşak’ olduğunu söyleyebiliriz. İslam Dünyası, Güney Avrupa, Orta Afrika, Güney, Güneydoğu ve Doğu Asya’daki dış sınırları kucaklıyordu. O, antik çağ ile modern çağ arasında bulunması nedeniyle zamanlar arasında bir köprü uygarlıktı. Musevi, Hristiyan birlikte Helenistik geçmişi paylaşıyor, onları uzak ülke ve kültürlerin özellikleriyle zenginleştiriyordu.

Zamanla Ortadoğu İslam uygarlığının, gücü, yaratıcılığı ve enerjisi azalırken, o zamana kadar fakir, güçsüz ve renksiz olan Hristiyan Avrupa’nın gücü artmaya başlamıştır. Daha sonraki tarihsel ve kültürel olaylarla Batı, Ortadoğu’ya egemen olmaya başlamıştır.

2.3 İslam Felsefesi: Kısa Bir Arka Plan

İslam, M.S.6. yüzyılın sonunda Arap mitolojisi, putperest ve felsefe tarafından belirlenen bir dünyadaki Bizans, Fars ve Hint gibi eski milletlerin kesişme noktasında ortaya çıkmıştır. “İslam ruhunun tarihe müdahil olmasının amacı, içerisinde fani ile ebedi, gerçeğe ideal, maddi ile manevi, ilahi ile beşeri olan arasında herhangi bir çelişki ve zıtlığın bulunmadığı bir dünya inşa etmektir”.⁵

Müslümanlar, Jadaane’a göre İslam’ı hem dini, hem dünyevi varoluşun bir resmi olarak görmüşlerdir. Kur’an metni Müslümanların zihninde değil, aynı zamanda bireyin günlük hayatını belirleyen yasaların oluşturulmasında yetkin ve tartışılmaz kaynak haline gelmiştir. Buna ek olarak hadisler ve sünnet önem kazanmıştır. Skolastik teolojinin (ilmî- kelam) mesajını yaymak, yani imanı savunmak, açıklamak ve haklı çıkarmak için daha 8. Yüzyılın başında Müslüman entelijansiyası (aydınlık zümresi) ortaya çıkmıştı.

⁵ Fehmi Jadaane,(2008),*İslam’da Felsefe:Kral Yolu*, 415.

“İslam felsefesi dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar meydana yoktu. İslam felsefesi Yunancadan ve Süryaniceden, simya, astroloji, astronomi, matematik, tıp, mantık ve nihayet bizzat felsefe sahasındaki bilimsel eserlerin çevrilmesi hareketinin doğrudan bir sonucuydu. Ayrıca Yunan ve Helenistik devirde yazılmış olan metinlerin incelenmesi ve yorumlanmasıyla gelişti. Yunanlıların felsefi ve bilimsel mirasını Müslümanlara sunan tercümanlar, çoğunlukla Bağdat'ta çalıştılar ve peş peşe iki okul oluşturdular. Abbasi halifeleri Maniherist ve Zındıklara karşı mücadele için Yunan kültür mirasının tercümesini teşvik etmişlerdir. Bu iki okul Eflatun'dan Aristoteles'e, İskenderiye okullarına kadar bütün Yunan felsefesini Arapçaya kazandırmıştır”.⁶

“Dokuzuncu ve onuncu yüzyıllardaki tercüme eserleri sayesinde İslam felsefesi geleneğinin zeminini hazırlamıştır. Filozoflar, kadim yazarların öğretilerini anlamak ve yorumlamak, İslam ümmeti içinde felsefeyi izah etmek ve savunmak için çaba harcamışlardır. Böylelikle mantık, (psikoloji ve biyolojiyi de içerecek şekilde) tabii bilimler, (müzik ve astronomiyi de içerecek şekilde) matematik bilimleri, metafizik, ahlak ve siyaset bilimi öğrenimi geleneği oluştu. Böylece İslam felsefesi ortaya çıktı”.⁷

İlk Müslüman felsefeci: Kindi, dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında yetişmiş, Mutezile zamanında (Bağdat'ta güçlü olan mezhep) yaşamıştır. Tanrı'nın ilk varlık ve ilk neden olarak tayin edilmesi, bireysel nefsin ölümsüzlüğü gibi konuları İslam felsefesinde merkezine yerleştirmiştir.

Farabi, Kindi ve Ebu Bekir Razi'nin aksine (yaklaşık 256-338/870-950), felsefeyi yeniden şekillendirerek, vah yedilmiş dinlerin çerçevesini daha makul hale getirmeyi hedefledi. Mantık, matematik, fizik, metafizik ve siyaset bilimini mutluluğun şehirler ve milletler seviyesinde nasıl elde edileceğinin araştırılması olarak merkeze almıştır. Farabi felsefi kozmolojiyi, psikolojiyi ve siyaseti, bu siyasi teoloji içinde birbirine karmıştır. O, Yeni Eflatuncu teoloji ve kozmolojiyi kendi siyasi yazılarında kullanmıştır. Aristo ve Eflatun'un teolojik ve kozmolojik görüşlerinden bağımsız bir açıklama sağlamıştır.

Farabi'nin başarısını daha iyi gösteren şey onun eserlerinin İbn Sina (369-428/980-1037) çapında bir filozof'un yetişmesine yardım etmiş olmasıdır. Onun yetenekleri felsefeyi güçlendirmiştir. 'Doğulu Felsefe' adlı eserinde İbn Sina, kendine ait felsefi görüşlerin (Eflatun ve Aristo'nun hakiki görüşlerini de içerecek

⁶ Muhsin S.Mahdi, (2008), “İslam'da Felsefe”, Çev. Rehşim Acar, 460.

⁷ A.g.k.462.

şekilde) eski Yunan bilgelerine ait görüşler olduğunu belirtir. Onun en hacimli eseri ‘Şifa’dır.

*“ Farabi’nin yolunu takip eden İbn Sina, varlık konusunda derinlikli bir araştırma başlatmıştır. Bu noktada öz ve varoluş arasında bir ayırım yapar. Var olmanın var olan şeylerin özlerinden çıkarılamayacağı veya özlere dayanarak açıklanamayacağını, suret ve maddenin kendi başlarına birbirini etkileyemeyeceğini, dolayısıyla âlemin hareketini ya da var olan şeylerin gitgide bilfiil hale gelişlerini, tek başlarına doğuramayacağını iddia eder”.*⁸

Diğer önemli filozoflar olarak İbn Bacce, İbn Rüşd sayılabilir. Batı Avrupa’ da İbn Rüşd, Gazali’ye verdiği felsefi cevap olan Tehafütü’t-Tefahüt ve Aristo üzerine yazdığı kapsamlı şerhleriyle tanınır. Bunlar Ortaçağ ve Rönesans Avrupa düşüncesinde iz bırakmış eserlerdir. Önemli diğer düşünürlerden Yahudi felsefeci Meymün (1135-1204) ve tarihçi İbn Haldun (1332-1408) Batı geleneğinde hocalardı. Mısır’a gidip ders verdiler ve çok sayıda öğrenci yetiştirdiler.

2.3.1 Tasavvuf

*“Tasavvufun felsefi anlamı Türk Dil Kurumuna göre “ Tanrı’nın niteliğini evrenin oluşumunu varlık birliği anlayışıyla açıklayan dini ve felsefi akım” dır”.*⁹

Doğu’daki ‘Yeni Hikmet’ adlı grubun ilk üstadı Sühreverdi (İran,1153-1192) İslam dünyasında o zamana kadar var olan İnsan’ın Allah’a ulaşması için iki yoldan birini benimseyen yani zahiri yol ya da batını yol yerine onları birleştirip, sentezleyerek yeni bir model çıkardı. Sühreverdi (Işıkcılık), Hikmetü’l İşrak (Aydınlanma Hikmeti) adını verdiği eserinde görüşünü “Hikmetin ilk adımı maddiyattan yüz çevirmek, ikinci adımı ilahi nurları müşahede etmek ve son adımı da sonsuzluktur” cümlesi ile açıklar.

Mahdi, Sühreverdi’nin görüşlerini şöyle anlatır:

“Sühreverdi, İbn Sina’nın öz ve varoluş arasındaki ayırımını ve Aristo’nun cevher ve arazlar, imkân ve fiil ve madde ve form arasındaki ayırımını bunların sırf akli ayrımlar olduğu gerekçesiyle reddetti. Bunun yerine, ışık ve

⁸ A.g.k., 467.

⁹ www. tdk.gov.tr.

karanlık dediği, varlık ve onun inkârı üzerine yoğunlaştı ve varlıkların mertebelenmesini (aşama, derece, evre) onların ışığının kuvvet ve kemal derecesine göre karışımlarının mertebelenmesi olarak izah etti. Bu mertebelenme saf ışıktaki, bizatihi aydınlıkta, kendinin-bilincinde olmakla, kendini izah etmekle veya kendini bilmekle ki bu Tanrı'dır. Işıkların ışığıyla, "Hakiki Bir" olanla doruğa ulaşan yekpare bir süreklilik arz eder. Bu yekpare sürekliliğin ve kalıcılığının ve ezeliğin kaynağı her yüce ışığın daha aşağıdakine hükmetmesi ve kontrol etmesidir ve hareket ve değişimin kaynağı aşağı mertebedeki her bir ışığın yukarıdakini arzu etmesi ve sevmesidir".¹⁰

Mahdi, İbn Arabi'nin (1165-1240) öğretilerinin etkileri (Yeni Hikmet) Sühreverdi'nin bıraktığı etkiden daha büyük olduğunu belirtir:

"Bu yargı özellikle onun merkezi öğretisi olan varlığın birliği ve onun tanımlanamaz Hak olan Mutlak Bir ile Bir'in kendini izhar etmesi ya da yaratma arasında yaptığı keskin ayırım için geçerlidir. Yaratma yenidir ve bütün yaratıkları sürekli bir yenilenme süreci içinde birleştiren güç devamlı hareket halindedir. Bu dinamik devasa yapının tam özünde nesnelere ve suretlerin- aklın, semavi cisimlerin ve onların elementlerinin ve karışımlarının ki bu karışımlar kâmil insanda zirveye ulaşır- nihai ilkesi olarak tabiat, kara bulut veya buhar vardır".¹¹

İbn Arabi'den sonra, Yeni Hikmet hızlı bir şekilde Doğu İslam dünyasında gelişti. İbn Sina'nın Sühreverdi'nin ve İbn Arabi'nin eserlerini şerh edenler üstatların görüşlerini ahenkli hale getirme ve bütünleştirme sürecini başlattılar. Büyük şairler bunlar eğitilmiş insanların, edebi kültürlerinin bir parçası haline getirdi. Sufilerin tarikatları bunların koruyucusu oldu. Orta Asya'ya ve Hint alt kıtasına yayıldı ve bir nesilden diğerine aktarıldı. 17.Yüzyıl boyunca İran, felsefi araştırmaların canlanmasını da içeren kültürel ve bilimsel bir Rönesans yaşadı. Burada İslam felsefesi son yaratıcı şahsiyetlerini buldu. Yeni Hikmet, İsfahan okulundaki üstatların yorumladığı haliyle, Doğu İslam dünyasına baştanbaşa yayıldı ve modern zamanlara kadar canlı bir gelenek olarak devam etti.

Bu okulun iki önemli felsefecisi 17. Yüzyılda yaşamış olan Mir Damat ve onun seçkin öğrencisi Molla Sadra (Sadreddin Shirazi) idi. Âlemin ilk yaratılışını izah etmek için, dehri sonradan var olma (hudus dahri) kavramını ilk ortaya atan Mir Damat idi. Müslüman filozoflar ve onların eleştirilenleri, âlemin ezeliği

¹⁰ Bkz.(6),Mahdi, 477.

¹¹ A.g.k., 479.

tartışmasında zaman meselesinin oynadığı kritik rolün farkına varmışlardı. Zaman hareketin ölçüsüdür önermesi önemli idi. Zaman, Tanrı dâhil herkes ve her şey için geçerlidir. Âlemdeki her şeyi sürekli dileyerek ve doğrudan doğruya yaratarak, Tanrı zaman içinde iş yapar. Onun değişmez iradesi, âlemdeki ezeli varlıkları ve O'nun hep yenilenen iradesi fani varlıkları yaratır.

20. Yüzyıl'dan beri reformcular, Müslümanların Avrupa'da olup bitenin anlamını kavraması gerektiğinde ısrar etmektedirler. Bu amaçla eski kalamcı ve felsefecilerin de dâhil olduğu eserleri yeniden değerlendirip, yayınlamaya yönelik çabalar ve yoğun tartışmalar gerçekleşmektedir. Bu aslında modern toplum ve siyaset felsefesi de dâhil olmak üzere, bilimin ve felsefenin kavranması anlamına gelir ki, Ortadoğu âlemi için önemli bir adım olabilir.



Resim 6: Mehmet Günyeli, 2005, Melekler-Düşler Sokağı, 5 edisyon, siyah- beyaz baskı, 180x120cm (özel koleksiyon).
(www.narart.com).

2.3.1.1 Vahdet-i Vücut

*“İslam, uzun tarihi boyunca birçok seçkin düşünür yetiştirmiş ve çeşitli düşünce okulları oluşturulmuştur. Bunlardan “vahdet-i vücud” adıyla meşhur olan ve kuşkusuz İslam dünyasındaki düşünce okullarının en önemlilerinden biri olan bu okula değineceğiz. Vahdet-i Vücut kavramı, anadili Arapça olan İspanyol filozof ve Arif İbn Arabi’ye aittir. İbn Arabi’nin Vahdet-i Vücut’u, İslami felsefe düşünce geleneğinin Molla Sadra adıyla tanınan Sadrettin Şirazi’ nin düşüncelerinde doruğa ulaştığı 13. ile 14. ve 17. Yüzyıllar arasında özellikle İran olmak üzere İslam ülkelerinde düşünürlerin çoğunu önemli ölçüde etkiledi”.*¹²

Gerçekte İslam felsefesinin tarihi seyrinin ilk dönemlerinden itibaren “vücut” yani varlık kavramı, Yunan felsefesinin mirası olarak İslam filozofları için en büyük metafizik meseleyi oluşturdu. Bu konu ilk kez Farabi (872-950) tarafından gündeme getirildi. İbn Sina ve Sühreverdinin yanısıra İbn Arabi’de ‘Vahdet’i Vücut’ (varlığın özü) kavramını, sistemli bir düşünce şekli olarak ele almıştır. O’nun ele alış şekli İslam felsefesinin ’de büyük önem kazanmış buna karşın çeşitli eleştirilere, felsefeciler arasında yol açmıştır.

Vahdet-i Vücut / Varlık Birliği: tasavvuf düşüncesinde, yaratana yaratılanın tek kaynaktan geldiğini ve ‘bir’ olduğunu, her şeyin tek olan Allah’ın değişik görüntüleri, ortaya çıkmaları olduğunu savunan görüştür. Sufilere göre kendiliğinden var olan varlık (vücut) birdir; o Allah’ın varlığıdır. Tüm görme, algılama anlayışının gerisinde Tanrı’nın kendisi vardır. Tanrı, İbn Arabi’ye göre öncesiz ve sonrasızdır bu da dış dünyanın öncesizliğini gerektirmektedir. Varlık, Tanrı’nın bir amacı değil kendi kendini de gerçekleştirmesidir aslında.

*“Tasavvuf düşüncesinde, yaratılışın amacı; ‘Küntü Kenz’ yani ‘Ben gizli bir hazine (kehzen mahfiyyen) idim, bilinmek istedim, bilineyim diye yaratılmışları (el-halk) yarattım’. ifadesi Tanrı’nın bir hazine olması ondaki potansiyel varoluşu gösterirken, gizli oluşu öncesiz ve sonrasız bir bilinmezlik ve gizeme işaret etmektedir. Hadis uzmanları tarafından doğruluğu konusunda şüpheler olduğunun altı çizilse de- ancak Sufiler bu hadisi sahip oldukları en değerli kutsal metinlerden bir olarak addetmekte ve adeta onu tüm yazıları için bir dayanak olarak kullanmaktadırlar- Peygamber’e atfedilen bu söz, İbn Arabi’nin de Mutlak Tanrı kavramını daha belirgin kılmaktadır”.*¹³

¹² Gulamrıza Avani, (1997), “Hikmet ve Sanat”, 84.

¹³ Ahmet Tunç, Demirtaş, “İbn Arabi’de Varlığın Birliği”, 34.

Ayrıca tasavvuf'ta insanın geçeceği aşamalar belirlenmiştir. Nefsini terbiye eden insanoğlu Şeriat, Tarikat, Marifet ve Hakikat kapılarından geçer ve en sonunda Hak ile Hak (birleşir) olur (Hulul), Hallaç-ı Mansur ve Seyyid Nesimi'nin kendilerini ölüme götüren 'En-el Hak' sözü, bu inancın yansımasıdır.

Vahdet-i Vücut kuramı İslam estetiğinin oluşumunda önemli derecede rol oynamıştır: şiirden musikiye, süsleme sanatlarından mimariye, resimden gölge oyununa kadar bütün sanat dallarının ardında bu kuramın bulunduğu bir gerçektir.

*“Gerçeğin dış yüzü yerine görünenin iç yüzüne dalan düşünce kuramıdır. Tasvir yasağının zaman içinde bir kabule dönüşmesiyle soyutlama esasına dayalı başlı başına bir estetik inşa edilmiştir. Soyut şekillerden oluşan yazı, kitapların haricinde kendi başına bir gösterişli karakter kazanması bu gelişmenin bir sonucudur”.*¹⁴

Ayvazoğlu'na göre Tasavvuf özellikle Vahdet-i Vücut doktrini, İslam sanatındaki soyutlama eğilimini daha da derinleştirmiştir;

*“Allah'tan başka varlık olmadığı görüşünü savunanlar, dış dünyayı su üzerindeki dalgalar olarak görürlerdi. “ Nakş-ı ber-ab” su üzerindeki nakış demektir; yani var gibi görünür, aslında yoktur. Sanatta bu anlayış dış dünyayı aşarak görünen arkasındaki görünmeyene ulaşma, dolayısıyla stilizasyon ve soyutlama çabası olarak ortaya çıkar. Müslüman sanatçılar tasavvufta çok parlak bir ortam bulmuşlardır... Tasavvufi şiirde “okyanus”, mutlak varlığın sembolüdür. Okyanusun dalgaları da, zaman ve mekânla sınırlı gerçeklik, yani duyularla kavranabilir dünya...”*¹⁵

Yazar gerçeğin dış yüzüyle uğraşmak istemeyen Müslüman sanatçının biçim iradesine bu kavrayışın yön verdiğini belirtmektedir. Sanatçı öyle biçim ortaya koymalı ki, görünen âlemin geçiciliğini ve baki olanın Allah olduğuna devamlı imada bulunsun. Ona göre insan ruhunun ihtirasları, üçüncü boyutla birlikte silinip yok olmuştur. Bu yüzden sanatçı minyatür resimlerinde insanların yüzlerini sonsuz tatmini ve sükûneti bulmuş (yüzler birbirine benzer) ifade ile resmeder. Mekân önemini kaybettiğinden uzamın, perspektifin de bir önemi yoktur.

¹⁴ Beşir Ayvazoğlu, (2013), “Aşk Estetiği”, 81.

¹⁵ A.g.k.,s.215.

2.3.1.2 Sufizm

“Bütün Müslüman sanatçıların sufi oldukları veya olmaları gerektiği söylenemez. Fakat hepsinin içinde var oldukları estetik, tasavvuf ile şekillendirilmiştir. Bir sathı arabeskle donatan, bir taç kapının yahut mihrabın mukarnaslarını oyan taşçı ustası, belki farkında değildir ama çoklukta birliği anlatmaktadır”.

Beşir Ayvazoğlu

“Sufizm kelimesi Arapçada yün anlamına gelen “suf”dan türemiştir. Bu kelime aynı zamanda ilk zahitlerin giydikleri yün elbiseye işaret etmektedir. Kelime ilk olarak 8. Yüzyılın ortalarında kullanılmıştır. Bununla birlikte el-Hucviri (ö.463/1071) gibi sufi yazarlar, sufizm kelimesinin “duruluk” ve “temizlik” anlamına gelen “saf”dan türediğini söylemişlerdir. Burada sufizmin içsel ve dışsal görünümünün dengelenmesi söz konusudur. Bir başka deyişle “sufi kendisini temizleyen ve Allah tarafından temizlenen” kişidir. Sufizm kökenlerinden birisi de ‘suffe’ kelimesidir. Çünkü sufiler Hz. Peygamber zamanında Medine’deki Müslüman Topluluğunun fakir üyeleri olan ashab-ı suffe’yi örnek alıyorlardı. Sufizm kelimesinin bir başka kökeni ise, “bilgin” ve “filozof” gibi anlamlara gelen Yunanca “sophos” kelimesidir. “¹⁶

“İslam uygarlığının gelişmesindeki ikinci kalıplıyıcı etki, mistiklikle ya da genel olarak söylendiği gibi, sufizmdir. Şeriatın, Müslümana, Allah’la ve hemcinsleriyle ilişkilerinin biçimini emretmesine karşılık, sufilik mümine dış (görünüştaki) yükümlülüklerini yerine getiren iç tutumunu olgunlaştırmayı, derinleştirmeyi öğütler. Müslümana, yaşamını her zaman Tanrı’nın gözü önündeymiş gibi sürdürmesi sık sık hatırlatılır; bu yalnızca düzenli olarak namaz kılması ve o sırada Tanrı’yı yüreğinde hissetmesi demek değildir.”¹⁷

9. yüzyıla gelindiğinde sufiler, kökeni şeriat’a dayanan her Müslüman’ın takip etmekle yükümlü olduğu yollar (tarikatlar) tasarladılar. Sufilere göre insanların Allah’a olan yolculuklarında birtakım duraklar (makamlar) vardır, bunlar sufi ekollerine göre farklılık gösterirler. Yolculuk tövbe ile başlar. Yolcu (salik) tüm kötü özelliklerinden vazgeçer ve zorlu bir yolculuğu üstlenir, yavaş yavaş mertebeleri aşar ve sevgi veya doğrudan bilgiyi “marifet” tecrübe ettikten sonra en son hedef olan “fenafillah” a ulaşır.

Manevi yolculuk, nefsin bayağı özelliklerine karşı açılan ve sabırla sürdürülen bir savaştır (cihat). Burada aslında nefis ile kastedilen, kötülüğü emreden nefis (nefs-i

¹⁶ Annemarie Schimmel, (2008),” Sufizmin İlk Dönemleri”, 490.

¹⁷ Francis Robinson, Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi, Çev. Mete Tuncay, 27

emare)' dir. Sufiler nefsi sürekli zengin imgelerle tarif ederler. Nefs ile mücadelenin ve onu eğitmenin temel amacı, onu nefs-i levvame'ye (kınayan nefis) dönüştürmektir. (Kur'an 75/2). Kınayan nefis yaklaşık olarak vicdan kavramıyla karşılanabilir. Yolcu (salik) sonunda huzur bulmuş, tatmin olmuş nefse (nefs-i mutma'inne) ulaşır ve böylece Rabb' ine döner. Nefse karşı sürdürülen bu mücadelede tevekkül, fakr, korku ve ümit, şükür ve sabır sufünün yaşadığı tecrübelerden biridir. Yolculuktaki en yüksek mertebelerden birisi de 'mutlak hoşnutluk' anlamındaki rızadır. Rıza, Allah'tan gelen her şeyi neşeyle kabul etmektir. Yolculukta sufideki Allah sevgisi doruğa ulaşır. Bazı dindarlar ise insanın Allah'ı sevmeyeceği sadece Allah'ın emirlerine uyabileceği üzerinde durdular. Bu bağlamda onlara göre sevgi itaattir.

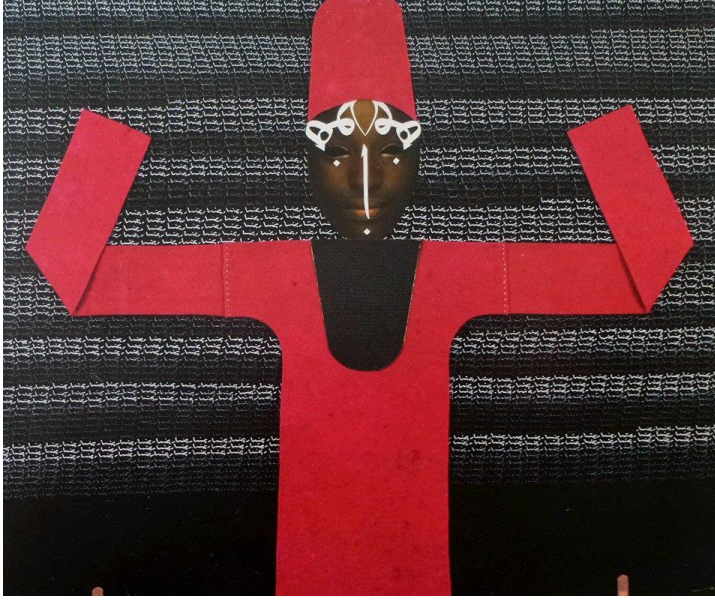
“ Mistik yol, dikkatli bir iç gözlem, duygu ve düşüncelerin kontrolünü gerektirir. Bağdatlı sufi el-Muhasibi (Bağdat ekolüne bağlı sufi), iç gözlem anlamındaki “muhasebe” den lakabını almıştır. Ondan sonra da “muhasebe” tüm sufiler tarafından bir görev olarak kabul edilmiştir. Fakat kişinin kendini tamamen kontrol etmesi mümkün değildir. Bu yüzden manevi rehber, şeyh'e, ihtiyaç duyar. Bazı insanlar da aradıkları manevi rehberi bulabilmek için şehir şehir dolaşırlar. Mürid (tasavvufi yolculuğa girmeyi isteyen, iradesini bu yönde kullanan kişi) kendini mutlak güven sahibi birine, manevi rehberine teslim eder.¹⁸

Sembolik anlamı bakımından Şiilikteki velayet ya da velayetle yakın ilişkisi olan sufi hareket veya eylemci hırka giymek, sembol olarak bunun şeyhten müride intikalı, fakir ve irşat amelleriyle iç içe olan bâtni öğretilerin, manevi maarifin ve buna özgü feyiz ve bereketlerin intikalinden ibarettir. Varlığın her mertebesi, bir üst mertebeyi perdeleyip örten bir hırka ya da örtü gibidir. Çünkü “üst” temsil bakımından “batın ve iç” ile bağlantılıdır. Tasavvuf hırkası, müridi, kendi şuur mertebesinin ve günlük sıradan hayatının ötesine adım attırarak manevi bir gücün intikalinin sembolüdür. Temsili anlamda bu hırka ya da örtüyü alması nedeniyle mürit, Zat-ı İlahi ile aralarına engel olacak olan o iç perdeyi kendinden uzaklaştırabilir”.¹⁹

Daha önce belirtmiş olduğumuz gibi, gelenek aslında dini ve metafizik olarak çifttir. Burada doktrininin gerçekten en zahiri ve herkese hitap eden yönü olan dini yönü tamamen doğru biçimde zahiri olarak nitelendirilebilir. Buna karşın, onun derin anlamını oluşturan ve seçkinlere hitap eden metafizik yönü de Bâtni olarak nitelendirilir. Bu ayrımın özgün anlamı bunların bir ve aynı doktrininin iki yüzünü oluşturmalarıdır.

¹⁸ Bkz.(16),Schimmel, 495,496.

¹⁹ Bkz.(12) ,Avani, 25.



Resim 7: Balkan Naci İslimyeli, Sufi, karışık teknik, 120x150cm,2009. (sanatçı koleksiyonu), (Fotoğraf Odea Bankası sergisinde (2015) çekilmiştir).

2.4 İslam Sanatı Felsefesinin Genel Özellikleri

Bu bölümdeki amacım; Bugün ‘İslam sanatları’ adı altında topladığımız ürünlerin ardındaki dünya görüşünü ve estetik prensiplerini anlamak ve anlayabildiğimiz ölçüde anlatmaya çalışmaktır. Batı’nın insana, eşyaya ve tabiata bakışı ile Ortadoğu’nun bakışı arasındaki metafizik farklılıklara da değinilmeye çalışılacaktır.

Nietzsche’ nin sanat olaylarını açıklamakta kullandığı Apollon-Dionysos düalizminde açıkladığı gibi;

“Dionizik insan, görünenlere bakmaz, görünenlere dalar ve temelinde bulunanı araştırır. Böylece insanla insan, insanla eşya arasındaki sınır ortadan kalkar. Dionizik durum, kısaca Öz-Bir’den kopmuş insanın tekrar ona kavuşmak istemesidir. Nietzsche’ nin plastik sanatların ustası olarak kabul ettiği Apollon ise, Öz-Bir’e kavuşmak için, fenomenlerin (görüngülerin) dış yüzüyle ilgili Apollenik, iç yüzüyle ilgili Dionizik’ le devamlı çatışma halindedir. O halde Nietzsche’ye göre sanatçı, ya Apollonian bir rüya sanatçısıdır yahut Dionysien

bir sarhoşluk sanatçısı. Bu iki durumun bir arada bulunmasından “trajik” doğar. Asıl varlıktan kopmuş olmak korkunç bir durumdur. Bunun için Öz-Bir’e kavuşmak üzere yok olmak isteyen insan, bir yandan da Apollon tarafından var olmaya zorlanmakta, kısacası, hayata aynı anda hem “evet” hem “hayır” demektedir. Nietzsche’nin anladığı manada “trajik” olan budur. Esasen bu çatışmanın dünyanın özünde var olduğunu söyleyen Nietzsche’de hayat, bir bakıma trajedi manasına gelmektedir. Dionizik durumun, sufilerin “aşk” kelimesiyle ifade ettikleri hali karşılığı olduğu söylenebilir.”²⁰

2.4.1 İslam Estetiği

Ayvazoğlu İslam estetiğini, Aşk Estetiği adlı kitabında aşağıdaki sözlerle tarif eder;

“Genellikle ‘güzelliğin bilimi’ diye tarif edilmekle beraber, bu tarifi sınırlarını çoktan aşmış bir disiplin olan estetik sanat eserinin yaratılması, bir varlık alanı olarak sanat eseri, sanat eseriyle ilişkileri açısından tabiat, sanat eserlerinin değerlendirilmesi (sanat eleştirisi), zevk ve bunlarla ilgili yan konuları içine alan bir bilgi dalıdır. Bu çerçevede oluşturulmuş estetik teoriler, kökleri Greko-Latin kültürüne uzanan bir dünya görüşü (yahut gerçeklik kavrayışı) temeline dayandığı için, Batı dışındaki kültürlerin sanatlarını açıklamakta yetersiz kalmaktadır.”²¹

Bölgeler arası farklılıklar bulunmakla beraber, ‘İslam Sanatı’ diyebileceğimiz bütün ürünlerde, İslami prensiplerin değişen ölçülerde uygulandığı görülmektedir. Her şeyden önce ‘sanat (art)’ kavramının ‘güzel sanatlar’ diye belirlenen çerçevesinin İslam kültürü açısından çok yeni olduğunu, çeşitli sanat dallarının ayrı ayrı bilimler olarak düşünüldüğünü ve sanatla, zanaat’ in birbirinden kesin çizgilerle ayrılmadığını göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Bu yüzden İslam Sanatı denildiği zaman, musikiden mimariye, kapı tokmaklarından kitap ciltlerine, mutfak eşyasından koşum takımlarına kadar sayısız ürünü içine alan son derece geniş bir saha söz konusudur. Bu farklı estetiğin diğer prensiplerini belirleyen ilk prensibi, İslam’ın putperestliğe karşı verdiği mücadele ve tasvir yasağı Müslüman sanatçıyı figürden kaçma ve soyut formlara yöneltmiş olmasıdır. Sözgelisi Arap alfabesindeki şekil repertuarı sonradan harf köşelerinin

²⁰ Bkz. (14),Ayvazoğlu, 5.

²¹ A.g.k. 195.

yuvarlaklaştırılması ile zengin imkânlarla sahip ifade aracı ve plastik değeri olan çalışmalar elde edilmiştir.

Ayvazoğlu'na göre estetiğin başlıca konularından biri olan 'güzellik' İslam sanatında Batı kaynaklı objektivist ve subjektivist estetiklerin anladığı anlamda bir güzellik değil 'mutlak güzelliktir' ve bu güzelliğin görünen âlemdeki içkinliğidir (immanent oluşudur). Müslüman sanatçı için, sözgelisi gül, kendiliğinden güzel olmadığı gibi, bizim onda kendimizi yaşamamız (einfühlung) da değildir. Gülün güzelliği, Tanrı'nın "cemal" sıfatının ondaki görünüşüdür.

Titus Burchardt, dini sanat ile dini olmayan sanat arasındaki farklara değinmiştir. Ona göre din dışı sanat, genişlemesine ve dünyevi sanattır. Oysa dini sanat uzunlamasına. İnsanın ayaküstü yürüyecek şekilde yaratılmasının sembolik bir manası vardır. Yani boyu düz ve diktir. İnsanın sanatı ve tefekkürü amudi yani dikine olmalıdır. Din de amudi bir meseledir yani Allah'a doğrudur ve sırf dünyevi değildir. Dolayısıyla gerçek sanat daima uzunlamasına veya dikinedir; ufki ve dünyevi değildir. İnsan bir klişe ya da camide durduğu zaman, âlemin merkezinde durduğunu hisseder. Yani bütün âlemi yukarıda görür. Gayri dini bir kilise ve camide durursa âlemin merkezinde olmadığını düşünür.

"Mukaddes sanatın özelliklerinden biri de sembolizme yani remiz ve temsile dayanmasıdır. Sembol 'atmak', 'fırlatmak' anlamındadır. Bir sembol, melekût âleminin hakikatlerini gösteren şeffaf aynaya benzer. Sembol varlıkla ilgili bir şeydir ve varlığın esası sembolizme dayanır. Kur'an sembolizme dayanır. Mukaddes sanat sembolizm ilmine dayanır. Yani mukaddes sanattaki her şey aslında bir üst hakikatin sembolüdür".²²

Avani, dini sanatın ilkelerini ve prensiplerini şöyle açıklar;" *Dini sanatın dinsel konuları seçmesinin dini sanat yapılmasına yetmeyeceğini üslubunun ya da sanatın beyan edildiği dil ve suretin de dini olması gerekir.*²³ Rönesans dönemi ile Ortaçağ sanatçıların yaptığı Hz. İsa ve Hz. Meryem' e ait resimlerden örnek vermekte, bunların konu bakımından bir olsalar da, üslup bakımından tamamen farklı olduğunu Rönesans resimlerinin hümanizma, diğerinin mukaddes sanata dayandığını belirtmektedir. Bizans döneminde yapılan sanat bu yüzden yüzde yüz dindir ve

²² Bkz. (12), Avani, 210.

²³ A.g.k.,213.

Ortaçağa ait bu resimlerin yeni üsluplarla yapılması halinde artık dini sanat kapsamına girmeyeceğinin altını çizmektedir.

2.4.2 Tevhid

Tevhit, Türk Dil Kurumuna göre üç anlama gelebilmektedir;²⁴

1. İsim. Allah'ın birliğine inanma, bir sayma, bir olarak bakm

2. Din; tek tanrıcılık

3. Birleştirme; Birkaç şeyi bir araya getirme

Burchardt, İslam'ın merkeze koyduğu ve İslam sanatının 'soyut' karakterini dile getiren Tevhit' in herhangi bir imaj ya da görüntüyle ifade edilemeyeceğine dikkat çeker. Aynı zamanda o, bu 'soyut' özelliğin modern Batı'da anlaşıldığı ve uygulandığı şekliyle soyut sanat ile özdeşleştirilmesi şeklinde sık sık yapılan karşılaşmayı ortadan kaldırır.

"Modernler, soyutlamalarında bilinçaltından gelen irrasyonel dürtülerine hep doğrudan, daha akılcı ve daha bireysel cevap bulurlar; buna karşılık, Müslüman bir sanatçı için soyut, yani soyut (mücerret) sanat şeriatın bir ifadesidir; bu sanat mümkün olduğu kadar doğrudan bir şekilde çoklukta birliği dışa vurur...İslam sanatına, onun 'soyut' denen mahiyeti bakımından ilgi gösterenler de genellikle yanlış nedenlerden dolayı öyle yaptılar. Onlar İslam sanatının modern Batı sanatının olduğu anlamda soyut olduğunu sanıyorlardı; oysa bu sanatlar zıt kutuplarda yer almaktadır. Bu soyutlama tarzlarından birinin sonucu çoğu modern şehri ikiye biçen cam ve çelik gökdelenler iken, ötekinin sonucu Mescit-i Şah ve Taç Mahal'dir".²⁵

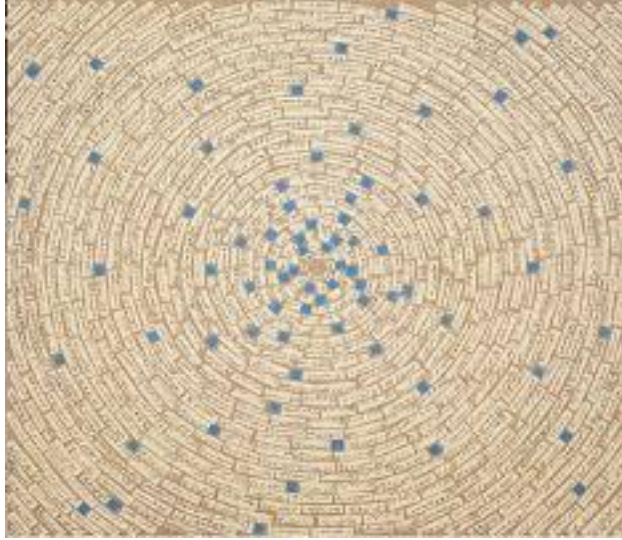
²⁴ T.D.K., "Tevhit"

²⁵ Titus Burchardt, (2012), "İslam Sanatı Dil ve Anlam", Çev.Turan Koç, 15.



Resim 8: Edirne Selimiye Cami.
(www.edirnevdb.gov.tr)

Klasik dönem camilerine baktığımızda ortadaki büyük kubbe, Allah'ın Birliği (tevhit) esasının sembolik bir ifadesidir. Bütün sütunlar, küçük kubbeler, payandalar, kemerler, pencereler, süslemeler hep o büyük kubbe için vardır ve o olmasa adeta bir hiçtirler.



Resim 9: RY.Z.Kami, Endless Prayers VIII, bez üzeri karışık teknik, 2008.
(www.art-sheep.com).

2.5 İslam Sanatında Tasvir Yasağı

Yunanca'dan gelen 'mimesis' sözcüğünün anlamı; doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklide dayanan temsilidir.

Bu konuda Ayvazoğlu, mimesis konusu hakkında şunları belirtir:

*“İslam Dünyasında Aristoteles'in eserleriyle asırlarca haşır neşir olunmasına rağmen mimesis teorisinin benimsendiğine, hatta anlaşıldığına dair bir ipucu bulmak zordur. “Taklit insan tabiatı için esastır” önermesi, Müslüman aydınlar tarafından tamamıyla farklı anlaşılmış... Hâlbuki Aristoteles'in görüşleri Batı'da Rönesans'la beraber hâkim görüş haline gelmeye başlamıştır. Mimesis teorisinin Aristoteles'i Avrupa'ya öğretenler, yani Müslümanlar tarafından anlaşılmaması, antik sanatlara ilgi duyulmaması yüzündendir”.*²⁶



Resim 10: El Biruni'nin El-Asar 'il Bakiye an'ıl Kuruni'i Haliye kitabının 13.yy.daki bir kopyası için çizilmiş Hz. Muhammed'i veda hutbesinde gösteren bir İran minyatürü. Orjinali Edinburgh Üniversitesinin kütüphanesindedir. (www.bonpurloryan.com).

*“Kuran'da tasviri, Tevrat'ta olduğu gibi açıkça yasaklayan bir buyrukla karşılaşmıyoruz. Kur'an'ın bu konuyla ilgili ayetlerinde, sadece Cahiliye devrinin gelenek ve göreneklerine, bunların arasında da puta tapmaya değinilmektedir. (Sure 4, 116; Sure5, 92; Sure 39, 17). Fakat İslam'ın doğduğu tarihlerde resim puttu ve put anlamına gelmeyecek bir resim yoktu. Bu nedenle Kur 'anda putlar için söylenenler, resim için de geçerli sayılmış ve sonradan Hadis'te, canlı varlıkların resimlerini yapanlardan Kıyamet Günü hesap sorulacağı ve bunların cezalanacağı açıklanmıştır”.*²⁷

²⁶ Bkz. (12), Ayvazoğlu, 15.

²⁷ Mazhar Şevket İpşiroğlu, (1973),*İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, 3



Resim 11: Peygamber Hıra Dağında(190x175mm Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1222,s.223b.), Siyer ün Nebevi, XVI. yüzyıl, İstanbul,(www.hurriyet.com.tr).

“Canlı varlıkların resmi yasaklanmakla, İslam dünyasında tabiatçılık ya da mimesis yolu resme kapanmış oluyordu. “Ruhu” olmayan varlıklar; (bitki vb)” soyut nakış olarak resme girebiliyorlardı. Kur’an dilinde yaratma ve biçim verme aynı anlama geldiği için, yaratılan varlıkların benzerini tasvir, Allah’ı taklit sayılıyor ve benzetmecilik yoluna gidiliyordu.”²⁸

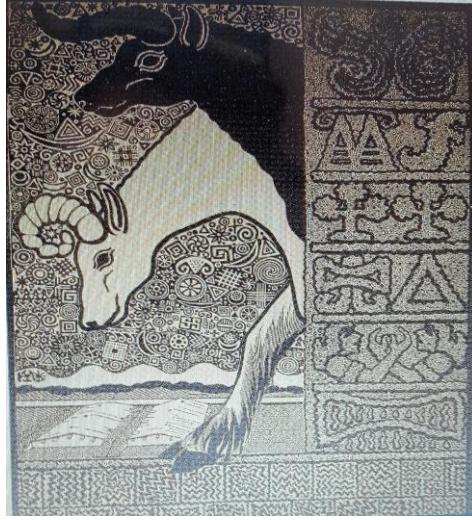
Platon’un idealar teorisin’ den yola çıkan İpşiroğlu’na göre Dünya’nın tanrısal bir görüntü olarak tanımlanması, duyular dünyasına kapalı kalan tasvirçiliğin, idealar ve iç görüler dünyasına açılmasını sağlıyor, böylece İslam dininin temelleri üzerinde tasvir yasağıyla çelişkiye düşmeyen bir ‘kavram ressamlığı’ doğuyordu. Bu kavram ressamlığı, Hristiyan resim sanatından çok başka, hatta ona karşıt bir görüşten doğmuştu. Hristiyanlara göre Tanrı, insanlara olan sevgisinden Mesih’in suretine girerek yeryüzüne iner, insanlar arasında yaşar ve çarmıhta can verir. En soyut düşüncüyü en somut gerçekle uzlaştıran bu Tanrı anlayışı sanatçıya en yüksek olanı elle tutulur, gözle görülür hale sokma olanağını sağlar. Hristiyan sanatı bu yolda adım adım ilerlemiştir. Oysaki Tanrı, İslam inancına göre suret almaz. Manevi varlığı ‘Tanrısal Söz’ (Tanrı Buyruğu) de belirir. Bu yüzden İslam sanatçısına yüksek değerlerin somutlaştırılması yolu kapatılmıştır. Tam aksine o, madde dünyasından sıyrılma çabası içinde bu dünyayı tanrısal bir görüntü olarak vermeğe çalışır. İpşiroğlu;

²⁸ A.g.k.,9.

“İslam sanatçısının yolu soyutlama yoludur, gerçeği gerçek olarak tanımlayan ne varsa resimlerinde ortadan kalkar, gölge-ışık, perspektif gibi, nesnelere rölyef kazandıran ve onları mekân da göstermek için uygulanan tüm anlatım araçları silinir; sadece renkler ve şemalar kalır. Resim burada nakış ve sembol oluyor, bir yandan da bu dünyanın gölge ve görüntü (zill- ü hayal) olduğuna işaret ediyor, öte yandan değişmeyen “Hakikati” Allah’ı bize düşündürüyor”.²⁹ demektedir.

Tasvir korkusunun (ikonofobinin) başka yönleri olduğu konusunda Grabar;

“Erken İslam sanatının simgesel belirleyicisi olan yazılar konusundaki tutumu farklıdır. İslam’ın kendine model aldığı imgelerin çoğu, hükümdarları ya da din görevlileri veya saray mensupları tarafından desteklenmiş, korunmuş imgelerdir. Bu koruyuculuk imgelere refaha, güce, zenginliğe ve tanıklığa ilişkin ek anlamlar da kazandırmıştır. Diğer yandan, görsel simgelerin sürekli olarak büyüü anlam taşımalarına daha çok popüler halk sanatı düzeyinde rastlanmaktaydı. Yani sonradan dünyanın çeşitli bölgelerinde yaşayıp imgeleri büyüü olarak gören sonradan Müslüman olmuş halk kültürleri yer almaktaydı. Bu kültürler doğal olarak Yakın Doğu’nun İslam öncesi geçmişiyle bağlarını koparmamışlardı. Öteki uçta ise halifeler, halife aileleri ve yüksek rütbeli memurlar ve âlimlerden oluşan ve imgeleri refah belirleyicileri olarak algılayan, daha eski Yakındoğu geleneklerinden özellikle hükümdarlığa ilişkin formları bilinçli olarak alıp kullanan soylu kültürler yer alıyordu”.³⁰



Resim 12: Yunus Güneş, 2007, ağaç baskı, 30x42 cm
(Fotoğraf eserin orijinal baskısından çekilmiştir).

²⁹ A.g.k., 10

³⁰ Oleg Grabar, (1998), “İslam Sanatının Oluşumu”, Çev.Nuran Yavuz, 104.

3. İSLAM SANATINDA SOYUTLAMA

Daha önceki Vahdet-i Vücut bölümünde İslam Felsefesinde soyutlama anlayışına değinilmiştir. Aşağıdaki bölümlerde ise bir kavram olarak soyutlama nedir, Batı'daki algılanışı ve modern sanata yansımaları nasıl olmuştur konularına değinildikten sonra İslam geleneksel sanatlarından mimari, minyatür, hat, tezhip hakkında kronolojik gelişim, teknik bilgi ve üslupların yanı sıra soyutlama fikrinin yansımaları irdelenmeye çalışılmıştır.

Soyut, sözlük anlamı ile 'beş duyu organından biriyle algılanmayan, maddesi olmayan, varlıkların inanç ve his ile bildiği kavram ve varlıklara denir'. Başka bir deyişle 'bütünün niteliğini dile getiren somutun zıddı olarak soyutlanmış olanın, niteliğini ifade eder'. Psikoloji ve felsefe penceresinden sanatı değerlendiren Wilhelm Worringer, 'Soyutlama ve Özdeşleyim' adlı kitabında bu iki içtepi üzerinde durmuştur. Worringer'e göre özdeşleyim, natüralist üsluplarda bulunurken, soyutlama tüm soyut sanat üsluplarında bulunmaktadır. Ayrıca özdeşleyim içtepisi güzelliği, organik olan şeylerde yani dış dünyada, soyutlama içtepisi ise yaşamı reddeden inorganik şeylerde soyut kanunlarda ve zorunluluklarda bulur. Özdeşleyim kavramını kısaca açıklamak gerekirse, duygusal bir varlık olan insan bu yapıyla nesnelere ilişkide bulunmaktadır ve hayatı ile kurduğu bağdaki bazı nitelikleri nesnelere aktarır. İşte özdeşleyim, insanların nesnelere bir duygusalılık içinde yaşamaları ve hayatın her alanında bir güzellik bulma olayıdır. Worringer'a göre özdeşleyim kavramı natüralist sanat yaratmalarında uygulanabileceğinden anti-natüralist sanat anlayışları özdeşleyim kavramı ile açıklanamaz. Bahsettiğimiz anti-natüralist sanat anlayışları soyut kavramı altında toplanır. Bu saptama ile birlikte soyut sanat kavramı özdeşleyim ile açıklanamadığına göre bir başka kavrama gereksinim duyulmuştur. Bu kavramı Worringer 'soyutlama' içtepisi olarak açıklamıştır. Soyutlama içtepisi, özdeşleyimin natüralist üslupları açıklamasına karşılık olarak soyut sanat üsluplarını açıklayacaktır.

3.1 Soyutlama Nedir?

Türk Dil Kurumu Soyutlama kavramını aşağıdaki tanımlarla vermiştir;³¹

1. *Felsefe Almanya'na göre "soyutlama"; Bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihinsel işlem, gerçeklikte ayıramaz olanı düşüncede ayırma, tecrit, abstraksiyon*
2. *Güncel Türkçe Sözlüğe göre "soyutlama": zihnin gerçekte ayrı ve başlı başına bir varlığı ya da özelliği olmayan bir şeyi, bağımsız olarak ya da öteki özelliklerinden ayırarak düşünmesi*
3. *BTS/Eğitim Terimleri Sözlüğüne (1974) göre "soyutlama": İng. abstraction, Lat. abstractio < abstrere: çekip çıkarmak, soymak, ayırmak): 1. Gerçekte ayıramaz olan düşüncede ayırma eylemi (biçimi, rengi, boyutları, özdekten ayırıp düşünme.) 2. Geneli ve öz olanı arınmış bir biçimde elde etmek için öze ilgili olmayanı bir yana bırakma. Bir tasarımın ya da bir kavramın nitelik ve bağıntı gibi öğelerini göz önüne almayarak dikkati doğrudan doğruya kavrama çeken düşünme eylemi. (üçgen kavramında; üçgenin büyük, küçük, eş kenarlı ya da dik açılı oluşunu göz önüne almamak gibi.)*
4. *BTS/Felsefe Terimleri Sözlüğü Sözlüğüne (1975) göre "soyutlama": İnsan zihninin dış dünyadaki canlı ve cansız varlıkları, duygu, düşünce ve hareketleri kendine has bir biçimde anlayıp yorumlayarak kelimelere dönüştürme olayı*
5. *BSTS/Gramer Terimleri Sözlüğüne göre soyutlama: Bir özelliği ya da öğeyi bağlı olduğu bütünden düşünce ya da sözle ayırma BSTS/Ruhbilimleri Sözlüğüne göre soyutlama: Bir bütünün bir niteliği, bir ilişkisi üzerinde özellikle durup, öbür öğelerini göz önünde bulundurmamasıdır.*

Zuhal Baysar, Susan Langer'in bilimde kullanıldığı anlamda soyutlamayı, sanatsal soyutlamalardan ayırdığından bahseder;

*"Langer'e göre sanatsal biçim, görülen, duyulan ya da düşlenen bir şeyin anlaksal birliğidir, bir başka deyişle deneyimin figürleştirilmesi, yani şekillendirilmesidir. Langer bu zihinsel etkinliği "simge üretme süreci" diye tanımlar. Gene Langer'e göre simge oluşturma soyutlamayı gerektirir. Yüzey, renk, doku, ışık ve gölge gibi kesin nitelik sergileyen unsurların tümü duyguların potansiyel simgeleridir; dolayısıyla organik yapı yanılması bundan kaynaklanır"*³²

Batı ve Doğu kültürlerindeki farklılıklardan biri de soyutlama kavramında belirir. Evreni ve dünyayı tanıma süreçlerinde Doğu ve Batı toplumları birbirinden

³¹ www.tdk.gov.tr

³² Zuhal, Baysar, "Sanatta Soyutlama ve Gerçek", www.blogspot.com.tr. Sanat

farklı süreçler yaşamış ama tarihin belli dönemlerinde birbirini birçok konuda etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir.



Resim 13: Mona Hotoum, Tebah,2012,İstanbul, Arter, enstalasyon.
(www.vivalebonvivant.me.files.wordpress.com,2012).

Sanat eserinin oluşumu ve bu oluşumun karmaşık yapısı yıllardır çok çeşitli açılardan ele alınmaktadır. Bu bakış açısında Ayvazoğlu, gerçeğin ve Varoluşun Birliği (Vahdet-i Vücut) fikrini ifade etmek isteyen bir sanatçının hizmetinde gerçekte üç vasıta vardır: birliği mekân düzeyine tercüme eden “Geometri”, bunu zaman düzeyinde ve dolaylı olarak mekân düzeyinde de açığa vuran “Ritim ve “Işık”tır.³³

20. Yüzyılın başlarında, özellikle Alman estetikçiler tarafından kullanılan “einfühlung” kavramı (bir objede kendi kendimizden duyduğumuz haz) üzerinde Ayvazoğlu gibi düşündüğümüzden duracağız. Ayvazoğlu einfühlang’dan söz etmesinin nedenini, psikolojik estetiğin en önemli temsilcilerinden Wilhelm Worringer’in (“Soyutlama ve Einfühlung” adlı eserinde), einfühlung’un tam karşısına koyduğu ‘soyutlama’yla ilgili görüşlerinin İslam sanatları açısından bazı ipuçları taşımasına bağlar;

“ W.Worringer söz konusu eserinde genel olarak Doğu ve özel olarak İslam sanatlarındaki “soyutlama” eğilimi üzerinde durur. Mimesis kavramını

^{33 33} Bkz. (12),Ayvazoğlu , 32.

eleştiren yazar “taklit ilkel bir eğilimdir ve bu eğilimin tarihi, estetik bir önem taşımayan bir el ustalığı tarihidir” der. *Einfühlung* tabii modelin benzerini yapmak gibi basit bir taklit değil, organik canlılığı taklittir”³⁴ ...Worringer, “bütün ilkel çağlarının ve son olarak da gelişmiş Doğu medeniyetlerinin “soyutlama” eğilimi taşıdıklarını söylemektedir. Bu eğilimin her sanatın başında yer aldığı fakat bazı yüksek kültür basamaklarında hâkim eğilim olarak kalırken, eski Yunan’da ve Batılı milletlerde yerini *einfühlung*’a bıraktığı düşüncesindedir... Doğulu insan *einfühlung*’da olduğu gibi nesnelere özdeşleşmemiş onları görünüşteki keyfiliklerinden, tesadüflüklerinden soyarak soyut geometrik biçimlere yaklaştırmak suretiyle resmetmiştir. Worringer’ e göre, *einfühlung* ve soyutlama natüralizm ve stil kavramlarına denk düşmektedir. Soyutlama eğilimi, insanın dış dünyasındaki büyük iç huzursuzluğunu gösterir. Psikolojide açık alan korkusu (agorafobi) adı verilen bir tepkinin sonucu olarak insan ruhunu büyük bir huzur ihtiyacı kaplar. Doğulu insan huzur ihtiyacını nesnelere özdeşleşerek değil, onların görünüşteki keyfilik ve tesadüflerinden soyarak soyut geometrik biçimlere yaklaştırarak giderir. Bu soyut geometrik biçimler “bütün canlı şeylerin en derin bağlamının sonucu olarak kristal-organik maddenin yapı kanunudur” Ona göre, kesin olan, geometrik soyutlamayı belirleyen şeyin zorunluluk olduğudur ve geometrik soyutlama, insan için düşünülebilir ve erişilebilir tek mutlak biçimdir. Bu bakımdan uzay, soyutlama eyleminin en büyük düşmanıdır ve tasvirde ilk planda uzayı ortadan kaldırmak gerekir”³⁵



Resim 14: Jalal Al-Din Ali ,İran,Mihrap keramiğinden detay, 13-14.yy.
(Shelia R.Canby’ ,İslamic Art (2005),s.19)

³⁴ Agk.,32.

³⁵ A.g..k.33,34.



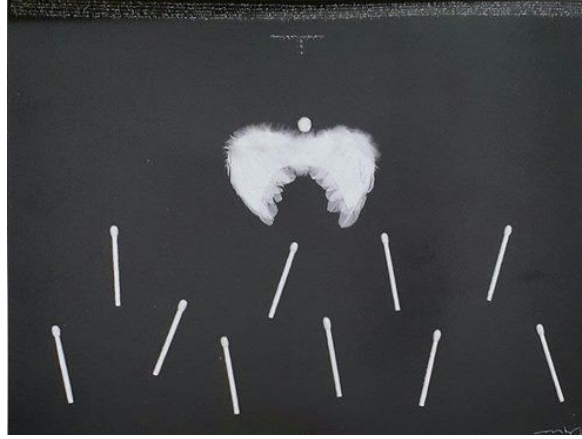
Resim 15: Shuja Bin Man imzalı ibrikten detay, 1232, gümüş, bakır. (Shelia R.Canby'nin, İslamic Art.,s.21).

Ayvazoğlu bunlara ek olarak ve karşı olarak şunları belirtmektedir; “Doğu medeniyetlerinin üstün sanat eserlerinin temel şartı olan soyutlama, psikolojik olmaktan ziyade zihni (entelektüel) bir tavır olarak değerlendirilebilir. Tasvir yaşağının pratik neticesi olan soyutlama, Müslüman sanatçının psikolojik olarak yöneldiği bir davranış değil yöneltildiği bir davranıştır. İslam’ın ilk devirlerinde figüratif çalışmaların da bulunması da bunu gösterir. Worringer’in agorafobi olarak gördüğü endişe ise, bütün mistik doktrinler de var olan, görünenlerin temelinde bulunan araştırma, Mevlana’nın deyişiyle “cihanın canı” nı arama iradesidir.

Yazar’a göre:

“Gerçek transcendente (aşkın) olduğu için “mimetik obje” olamaz yani karşısına geçip resim yapamazsınız. Bu yüzden ister istemez gölge gerçekten hareket eden sanatçı, tek tek nesnelere taklit ettiği sürece eşyanın yüzeyinde kalacağını, künhüne vakıf olamayacağını bilmektedir. Gerçek tek olduğuna göre, gölgeler âlemindeki sonsuz çeşitliliğin temelinde birlik vardır. O halde tecessüsünü sayısız objelere dağıtmak yerine, belli sayıdaki objeler üzerinde derinleşmek en doğrusudur. Artık ait olduğu bütünden koparak aldığı parçaları, bir çocuk gibi farklı şekillerde birleştirerek bu parçaların ardında gizlenmiş olan güzelliği, ilk ve şekilsiz şekli aramaya başlayabilir. Elindeki malzemenin imkânlarını sonuna kadar kullanmak zorundadır. Bozar, değiştirir, yeniden kurar. Sonsuza kadar denemek, bir çıkış noktası bulmak ister gibidir. Sayılarla matematikçi niçin oynuyorsa, şair kelimelerle, nakkaş şekillerle, hatta bestekâr seslerle onun için oynamaktadır: Eşyanın künhüne varmak! Sanatçı ilk şekli ararken, birbirinden farklı sayısız kompozisyon elde etmiştir. Fakat o nerede? Mutlak güzellik, ne kadar uğraşılırsa

*uğraşılın, ele geçirilmesi mümkün olmayan, ele geçirildiği zaman da sanatın konusu olmaktan çıkan aşkınlıktır. Mutlak, kısaca söylemek gerekirse, ifade edilebilir (ekspresiv) değildir.*³⁶



Resim 16 Balkan Naci İslimyeli, Yanan Melekler, 2011, akrilik ve karışık teknik, 100 x120x3 cm. (sanatçı koleksiyonu). (www.ekavartgallery.com).

3.1.1 Modern Batı Sanatında Soyutlama Ve İslam Sanatlarındaki Soyutlamayla İlişkisi

Batı dünyasında 19. Yüzyılın ortalarında yaşanan kültürel ve teknolojik gelişmeler sanatçıları başka arayışlara yönlendirmiştir. Özellikle 1840 yılında fotoğraf makinesinin icadı ile ressamlar, görüneni birebir aynı yapmak yerine kendilerini ifade edebilecekleri farklı anlatım tarzları bulmak durumunda kalmışlardır. İnsanın doğasında var olan soyutçuluk 20. Yüzyılın başlarından itibaren biçim, çizgi ve renklerle kendini göstermeye başlamış, endüstriyel gelişimin sosyal hayatı etkilemesi ile birlikte farklı anlatım tarzları resim sanatına yansımıştır.

Endüstrinin arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanmasının problem olduğu yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda objeyi parçalama eğilimi belirlemiştir. Bu eğilimi yüzyılımızın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal sarsılmaları ve dolayısıyla materyalizme olan güvensizlikle ilgili görmek ortak

³⁶ A.g.k.84.

bir kanıdır. Endüstri, insanı iç huzursuzluklara götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur. Böylece materyalizmin sebep olduğu devamlı endişelere ve huzursuzluklara sanatçı tepki göstermiş ve objeyi resimde parçalayıp yok etmiştir. Esasen sanatçı ya bu ortamı terk edip organizmasının gerektirdiği bozulmamış doğa içinde yaşayacak ve yapıtını verecekti ya da ortamın rahatsız edici etkenlerine karşı yeni bir ortam yaratacaktı. Empresyonistler ve Kübistler endüstriyel gelişmelerin yol açtığı bu etkiler sonucunda objeyi parçalayarak tepkilerini ortaya koymuşlardır.

Bu soyut evrene giriş başlangıcını sanat tarihçiler Cezanne ile başlatırlar. Ardından Kübizmin doğuşu ile gelişen yeni dönem Braque ve Picasso tarafından belirlenmiş ve yeni oluşumları da beraberinde getirmiştir. Ekspresyonizm, Dadaizm, Fütürizm gibi akımların ortaya çıkışı ile yirminci yüzyıla damgasını vuran soyut sanatın temelleri atılmıştır. Yirminci yüzyılda, modernleşme sürecinde, üzerinde durulması gereken önemli bir konu da kübizm ve soyut sanat arasındaki ilişkidir. Çünkü soyut sanata giden yolda kübizmin önemli katkıları vardır. Ancak, kübizm ve soyut sanatta kullanılan geometrik biçimler görsel açıdan benzerlik gösterebilir de bu biçimler, içerikleri ve birbirleri ile ilişkileri bakımından benzemez. Kübizm doğadaki görüntüleri yorumlarken soyut sanat yeni görüntüler yaratma peşindedir.

Yeni arayışlar içindeki Avrupalı ressamların bir kısmı 20.Yüzyılın ilk yıllarında Doğu şehirlerine gitmiş (Cezayir, Fas, Tunus, Mısır, İstanbul) incelemelerde bulunmuş ya da o dönemde Avrupa'da açılan Doğu eserlerinin sergilendiği mekânları gezmişlerdir. Bu ressamlar arasında Paul Signac, August Macke, Ernst Kurchner, Oscar Kokosha, Henri Matisse, Paul Klee, Victor Vasarely, Kandinsky, Malevich, Pierre-Albert Marquet, Maurice Denis'i sayabiliriz. Bu sanatçılar İslam halıları, minyatürleri, çinilerinden, arabesk, tezyin, bitki ve hayvan stilizasyonu ve Arap kaligrafisinden yararlanarak, çalışmalarında uyguladıkları hem desen hem de renkte büyük kırılmalar ve değişiklikler yaratmış ve yeni sanat akımlarına yol açmışlardır.

Sanat doğanın dış taklidinden kurtulması ile yeni bir boyut kazanır. Geometrikleşen nesnelere yeni bir biçimin içinde kavranmak istenir. Zamanla bu biçimlemeler doğa ve nesnelere deforme olmasıyla birlikte giderek ortadan kaldırılması gereken bir varlığı yani soyut kavramı ifade edecektir. Bu kavram zamanla tüm çağa egemen olmuştur. Bu soyutluk kategorisi ile insan birdenbire

somut bir dış dünya evreninden çıkar ve yeni bir evrene, soyut bir evrene bilim ve felsefeyi de dâhil ederek girer.

Batı soyut döneminin önemli sanatçılarından Kazimir Malevich, Piet Mondrian, Brancusi, Vassily Kandinsky gibi sanatçılar soyut sanatta gidilebilecek son noktaya kadar gitmiş ve doğal nesnelere tamamen kaldırıp atmaya başarmışlardır.

Bu önemli sanatçılardan İslam Sanatı Felsefesine de uyan sanat anlayışlarına kısaca değineceğiz; Soyut sanatın ilk temsilcilerinden olan “Kandinsky” Bauhaus Okulunun da kurucularından biridir. 1904’te Tunus’u da kapsayan bir geziye çıkmıştır. O çalışmalarında rengin ve biçimin ruhsal güçle ilişkisini betimler. Onda derin bir doğa gözlemi vardır. Ona göre doğadaki her şey insan doğasıyla ilişkili bir ritim içindedir. Her rengin, her çizginin çağrıştırdığı bir duyarlılık biçimi vardır. Bu yüzden olacak ki belli geometrik biçimler, belli duyarlılık alanlarını işaret eder. Renk ve formlar arasında kurduğu ilişkiler soyut geometrik resmin temellerini oluşturur. Kandinsky yapıtlarında sıklıkla kullandığı dairenin tanımını yapar: buna göre daire; “büyük karşıtlıkların sentezidir”. İlginç ve ortak merkezli güçleri dengeler. (İslamiyette de kutsal mekânlarındaki merkezdeki daire şeklindeki kubbe ‘tevhidi’ simgelemektedir.) Ayrıca Kandinsky aşağıdaki resminde kalligrafiyi andıran şekiller kullanmıştır.

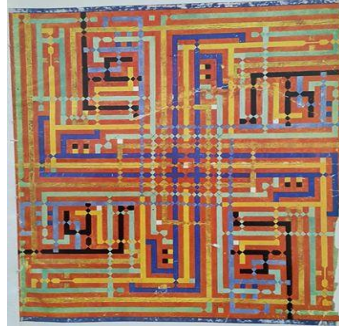


Resim 17: Kandinsky, Kompozisyon, yağlıboya, 130x195 cm, 1939 (özel koleksiyon). (www.karakalem.org).

“Kandinsky yazılarında soyutlama süreci üzerinde hiç durmamıştı. Mondrian’ın sanatında olsun yazılarında olsun ana sorun buydu. 1919’da yayınlanmaya başlayan “De Stijl” adlı dergide çıkan “Resim Sanatında Yeni

Biçimlendirmeler” adlı yazısında “Günün uygar insanının yaşamı giderek doğadan uzaklaşıyor ve soyut yaşama dönüşüyor” diyor. Mondrian’a göre, sanatçı da bu gelişmeye ayak uyduracak ve natüralist sanat yerini soyut sanata bırakacaktı. Soyut sanat bireysel değil, evrensel olacaktı.”³⁷

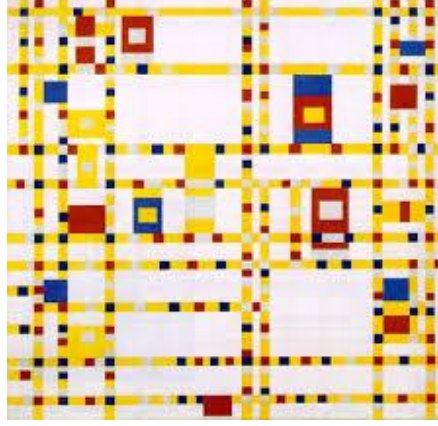
Teosofi ile oldukça ilgili olan Mondrian evrenle ilgili (kozmetik) ilişkilerin, dikkatli yeniden oluşturulması yoluyla, evrenselin doğrudan anlatımını kompozisyon isimli serileriyle anlatmaya çalışır. Ona göre, kübist sanat soyutlayıcıydı ama soyut değildi. Çünkü doğayla ilişkisini koparmamış hacme bağlı kalmıştı. Sanatçı bu yüzden hacmi yıkmak zorunda kalmıştır. Bu amaçla yüzeyi kesen çizgileri kullanır. Simetriden kaçınır çünkü simetri ile kurulacak denge ancak eşitliğin dengesi olacaktır. Bu yüzden yüzeyi eşit parçalara bölmez ve yüzeyi bölen yatay dikeyleri, yirmi yıl bıkmadan usanmadan, sağa sola, aşağı yukarı oynatarak çeşitli biçim bütünlemeleri elde etmeye çalışır. (Dikey ve yatay temel yönlerdir. Dikeyler evrensel olanı, yataylar: bireysel, öznel, maddesel, dışisel olanı dile getiriyordu). Daha ileriki aşamada ise renk karşıtlıklarıyla çizgileri yok etmeyi amaçlar. Tüm bu çabalar İpşiroğlu’na göre onun soyutlamalarla dengeye adım adım varmaya çalıştığını gösterir. Bu amacını yaşamının son iki yılında (1942-44) yapmış olduğu Broadway-Woogie” ile “Victory Boogie-Woogie”de gerçekleştirir.



Resim 18: Kufi yazı,yaklaşık 1500, (480x500mm),Saray Albümü, Topkapı Müzesi Kitaplığı, 2152,2.9.b³⁸.

³⁷ İpşiroğlu Nazan, Mazhar, (1978),” *Sanatta Devrim*”,59.

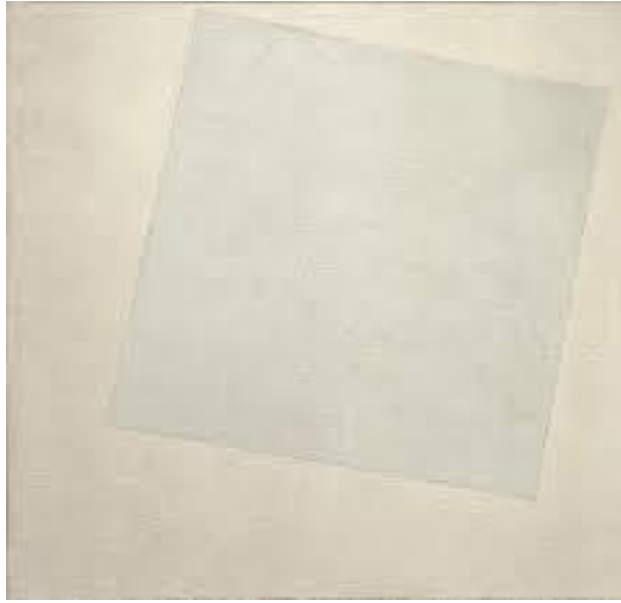
³⁸ M.Ş.İpşiroğlu,s.11 .den fotoğrafını çekmiş olduğum 1500 tarihli Kufi yazı ile Mondrian’ın Bogie-Woogie adlı eseri arasındaki geometrik soyutlama anlamında benzerlik bana göre ilginçtir.



Resim 19: Piet Mondrian, 1943, Boogie Woogie, tuval üzeri yağlıboya,127x127cm,(Moma Müzesi-New York).
(<http://www.moma.org/collection/works/78682>).

Suprematizm akımının kurucusu olan Kazimir Malevich adlı Rus ressam, Mondrian'ı tanımadan, onun gibi, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp, sıfırdan başlaması gerektiğini savunmuştur. Onun bu savının Mondrian'ın sanatının temel ilkesi olan 'yıkıcılık' fikri ile örtüştüğünü görürüz. 1915'de Petrogard'da 'Son Fütürist Sergisi o,lo' adı altında açılan resim sergisinin başköşesine beyaz zemin üzerinde bir siyah karenin olduğu resmi asılmıştı. Bu seyirciye göre de bir şeyin değil hiçbir şeyin resmiydi ve çok yadırgatıcıydı. Malevich bu yapıtına "Sıfır Biçim" adını vermişti. O, sanatını kübizmden de yararlanarak objeye bağlı olmaktan kurtarmaya çalışmıştır. Malevich'in oluşturduğu Suprematizm'de formlar doğayı çağırıştırılmaz. nesnelerin tanıdık görünümleri dikkate alınmaz. Hareket fikrinden türeyen tüm sebeplerin amacı açığa vurulur. Dinamizm, devinim, değişkenlik modern hayata hükmeder. Malevich de resimlerinde bu değişen durumları simgeler. Tasarladığı dünyaya ulaşmak için soyuta yönelir. Görsel biçim vermek istediği gerçeklik sınırsız bir uzayın ve madde ötesi bir dünyanın yansımasıdır. Saf soyut sanatçının ana temasının kesin bir biçimi yoktur. Artık gerçeğin görünümlerinin dışına çıkılır. Sezgiler belirleyici faktördür. Suprematizm heyecanın ritmini, düşünilemeyen ama hissedilebilen soyut evreni, sıfır biçimi temsil eder. Nesnelerin hiçlikte yok olması inancı sıfır biçime götürür. İnsan tasarısının ürünü olan her türlü nesneden, duygudan, çağrışımdan ruhsal titreşimlerden arınmış susan hiçliğin sembolü olan bir biçim. Malevich'in nesnesiz dünyası ile yeni sanatın saflığı üstlenilir. Sıfırdan, hiçten başlayan yeni bir dünya kurulur. Nesnelere sınırlanmaz,

evrene ve özgürlüğe açılmaktır. Dördüncü boyut olan zaman kavramı gizemli bir niteliğe ulaşır. Malevich'e göre bu anlayışla insanlık mutlu bir yaşama ve yeni bir gerçekliğe kavuşacaktır. Ak-Suprematizm döneminde Malevich'in resimi, renk ve ton karşıtlıklarından arınır. 1918 tarihli 'Beyaz üzerine Beyaz Karesi' başlangıç ve sonuçtur. Beyaz yüzey uzaydır. Hem mükemmeldir, hem bitmiştir. Hiçliktir, eşitlik, bağımsızlıktır. Barış içindeki mutluluktur. Buradan yani sıfır noktasından sonra her şey başlayabilir. Bu resim soyutun gidebileceği son evredir.



Resim 20: Kazimir Malevich, (1918) Beyaz üzerine Beyaz, 79.4x79.4cm tuval üzeri yağlıboya ,(Moma müze koleksiyonu). (www.moma.org).

Paul Klee çalışmalarında nesnelere-dünyasını yok eder. Onun dünyası karşıt güçlerin çarpıştığı bir dünyadır. Doğan, ölen, üreyen güçlerin oluşturduğu, sürekli oluş içinde bir dünya. Sanatı ile ilgili yazısında şöyle der;”İnsan bitmemiştir, gelişim içinde kalmalı, açık olmalı yaşamında da yaratılışın ve yaratanın seçkin çocuğu olabilmeli”.

Klee, Bauhaus'ta verdiği dersleri bu temel düşünce etrafında toplar. Ona göre önemli olan biçim değil fonksiyondur. Doğadaki nesnelere dış görünümünü veren natüralist sanat, yüzeyde kalan bir doğa araştırmasına dayanıyordu. Klee'ye göre

önemli olan biçim değil işlevdi. Ona göre sanat görüneni vermez, onun işlevi görünmeyeni görünür kılmaktır. Düşünmeyi görselleştirme, olası dünyalar tasarlama, yeni biçimler oluşturma hep sezginin işiydi. Klee'nin çalışmalarında akılla sezginin, bilinçle bilinçaltının, gerçeğe düşün, buluş ve oyunun birbirine karıştığı yaratıcılığı fark ederiz. Sanatçı aşağıdaki resimlerinde olduğu gibi kaligrafiyle bu tarz resimler gerçekleştirmiştir.



Resim 21: Paul Klee, Insula Dulcamara, 1938,80x175, Klee Vakfı, Bern, İsviçre. (<http://www.wikiart.org/en/paul-klee/insula-dulcamara-1921>)

Sanatçının artık görünenle yetinmeyip, görünenin ardındaki sorunlar üzerine düşünmesi, akıl yürütmesi; nesnelere buldukları yer, kök saldıkları toprak ve yükseldikleri uzam arasındaki ilişkiler: yerçekiminden kurtulma, denge, statik ve dinamik vb. sayısız sorunlarla uğraşması 20. Yüzyılın ilk çeyreğinin de en belli başlı konusuydu.

Avrupa modern sanatını oluşturan soyutlama kavramının, asırlar öncesinde doğası gereği İslam Sanatı ve Felsefesinde mevcut olduğundan söz etmiştik. Batıda sanat eserinde artık doğayı taklit etmenin (mimesis) değeri kalmayınca, Batı'da yaygın olan "Soyut Sanat" anlayışı ile Doğu arasında yakınlık kurulmaya çalışılmıştır. Çünkü soyut güzelliğe alışlagelmiş sanat ve doğa elemanlarıyla ve taklit yoluyla ulaşmak mümkün değildir. Diğer yandan modern Batı sanatındaki soyut sanat, İslam sanatından farklı olarak toplumsal ve akılcı süreç ve diğer kültürlerin gözlemiyle oluşmuştur.

Seyyid Hüseyin Nasr, Batılı sanat tarihçilerinin yıllarca İslam sanatından Hint ve Uzak Doğu sanatını daha ilginç bulduğunu ve uzun yıllar İslam sanatını gözardı ettiğini belirtir;

*“İslam sanatının sembolik anlamı göz ardı edildi. Hüsnuhat gibi sanatsal formlar süsleme ya da küçük sanat olarak görüldü ve insanlar başka yerde merkezi olan sanat formlarını bu gelenekte boşuna aradılar. Dahası, İslam Sanatına, onun “soyut” denen mahiyeti bakımından ilgi gösterenler de genellikle yanlış nedenlerden dolayı öyle yaptılar. Onlar İslam sanatının modern Batı sanatının olduğu anlamda soyut olduğunu sanıyorlardı; oysa bu sanatlar zıt kutuplarda yer almaktadır”.*³⁹

Tezin dördüncü bölümünde İslam ülkeleri geleneksel sanatları hakkında kısa bir arka plan ve soyutlama geleneğine yer verilmiştir.

³⁹ Titus Burchardt,(2012),s.12.

4. ORTADOĞU İSLAM ÜLKELERİNDE GELENEKSEL SANATLAR VE SOYUTLAMA

4.1 İslam Sanatında İlk Mimari Eserler, Kullanılan Formlar ve Semboller

İslam sanatıyla ilgili araştırmalarımıza Kâbe'yi ve onun ayin, ibadetle ilgili rolünü anlatmaya çalışarak başlayacağız:

Kâbe'nin İslam sanatı ve her şeyden önce mimari açıdan önemi her Müslüman açısından bilinmektedir. Kâbe küp şeklinde basit bir bina olmasıyla bir sanat eseri değilse de, ezel sanat ve Müslümanların ilk ibadet yeridir. Kâbe, Mekke şehrindedir. Mekke geçmişi M.Ö.2000'li yıllara kadar uzanan eski bir şehirdir. Kutsallığı Hz Muhammed (bu şehirde doğmuştur) ve Hz. İbrahim'den kaynaklanır. Hz.İbrahim M.Ö.2. binyılda yaşadığına inanılan Kuran-ı Kerim'de bildirilen peygamberlerdendir. Hz. İbrahim karısı Hacer ve oğlunu Mekke'ye bırakmak zorunda kalır. Hacer'in açtığı Zemzem adlı su kaynağı burayı yaşanılır hale getirir. Hadise göre, Hz. İbrahim döner ve Allah'ın bildirmesiyle oğlu İsmail'le beraber Kâbe'yi inşa eder. Bu zamanlardan itibaren Kâbe haç yeri olarak belirlenir.

Emeviler devrinde I.Velid (MS.668-715) zamanında Kâbe'nin ortasında yer aldığı, zemzem suyu ve Makam-ı İbrahim gibi İslam'ın en kutsal yerlerinin yer aldığı Mescid-i Haram Cami'nin projesi hazırlanır. Bu proje için Suriye ve Mısır'dan mimarlar getirtilerek dünyanın en büyük cami'nin inşasına başlanır. Cami, 16. Yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman ve II. Selim'in yaptırdığı bölümlerle bugünkü biçimini almıştır.

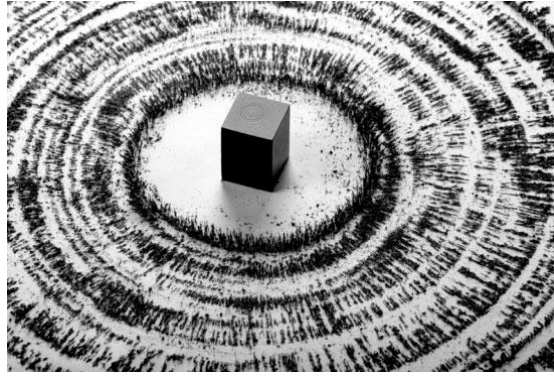
Kâbe kelimesinin karşılığı Türkçe' de küp' dür. Kâbe'nin İslam sanatı ve her şeyden önce mimarisi açısından merkezi bir konuma sahip olduğunu biliyoruz. Kâbe'ye Allah'ın Evi denir ve o gerçekten 'ilahi bir mesken' olma özelliğine sahiptir. Her Müslüman namaz kılarken Kâbe'ye yönelir, dolayısıyla her caminin kiblesi bu yöne bakar.

Kâbe' nin önemi mimari olarak sanat eseri olmasından değil onun, biçim ve buna bağlı içkin sembolizminin İslam'ın kutlu sanatı tarafından özümsemiş her şeyi içermesinden kaynaklanır. Kâbe' nin bu özellikleri merkezi rolü yanı sıra tek tanrılı dinle de bağımlı gösterir.⁴⁰

Kâbe günümüz Ortadoğu sanatında da geçmişte olduğu gibi sanatçıların yorumlamayı sevdiği konulardan biri olmaya devam etmektedir.



Resim 22: Erol Akyavaş, Kâbe, 1982, 268x260 cm, (Melih Arapkir koleksiyonu).
(<http://www.milliyet.com.tr/-kabe-icin-2-milyon-900-bin-tl-/gundem/gundemdetay/25.03.2013/1684623/default.htm>).

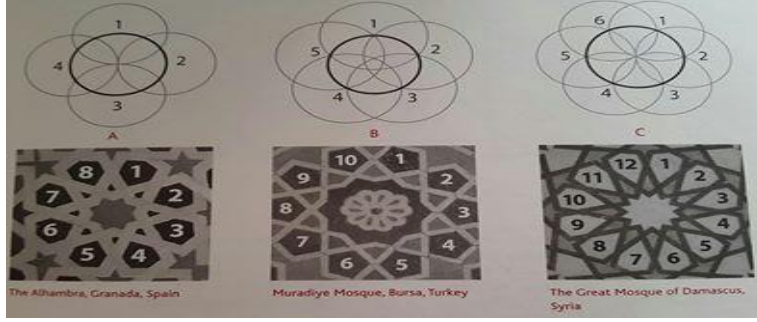


Resim 23: Ahmed Mater, *Magnetism I (Photograuve)*, 2012, 62x81 cm (özel koleksiyon).
(www.ahmedmater.com)

⁴⁰ A.g.k.,25.

Diğer önemli dini mimari yapıt olan Kubbet-üs-Sahra (Kudüs), Hz. Peygamber'in vefatından 60 yıl sonra ve Miladi 688 ve 692 yılları arasında, Kudüs'te inşa edilmiş ve hiç kuşkusuz İslam sanatının en ünlü ve en kayda değer anıtlarından biridir. Her yıl binlerce hacı ve turist tarafından ziyaret edilmektedir. İslam'ın çok iyi korunarak ayakta kalmış ve büyük bir olasılıkla estetik yetkinlik kaygısıyla yapılmış ilk İslam abidesidir.

Kubbet-üs Sahra'nın kubbesinin altında Müslümanlar için kutsal olan kaya vardır. Hz. Peygamber' in göğe yükselmesinin bu kayanın altındaki mağaradan, dehliz yoluyla gerçekleştiği inancından kaynaklanır. Aynı zamanda bu kaya Hz. İbrahim' in hatırasıdır. İslam mabedi tüm güzelliğini birbirine aykırı aynı unsurların yuvarlak bir kasnak üstüne oturan kubbenin yarım küresi ile onu çevreleyen şeffaf sekizgenin birleştirilmesine borçludur. Merkeze oturan kubbesi, sekizgen kenarlarıyla doğrudan doğruya Bizans tapınaklarını andırır. Duvar mozaiklerindeki dekorasyon tarzı halen Bizans ve Pers İmparatorluğu'nun kullandığı simgelerin benzerleridir. Yapının kubbesi ise altın yıldızlı bir metal levha ile kaplı çift ahşap kaplamadan yapılmış ve böylece kaba desteklere hiç ihtiyaç kalmamıştır. Altın zemin üzerine mozaikle süslenmiş kubbenin kasnağından ışık dökülür ve kutlu kayayı aydınlatır. Kaya, kasnağı destekleyen ve insanı tavafa davet eden dört fil ayağı ve on iki sütunla çevrilmiştir. İkinci ve daha geniş olan bir fil ayağı ve sütun dizisi sekizgen bir biçimde düzenlenmiştir; öyle ki bu mekân, dairesel harekete kapılmaksızın her taraftan merkeze yönelir. Bu hareketin sükûnete dönüşmesinin sırrı, her fil ayağının kaidesinin merkez daireyi kollayan iki kareden oluşan yıldız biçimli çokgenin kesişen noktalarına oturtulmuş olması olgusunda yatar. Nitekim mabedin bizzat planı daire ile kare, hareket ile sükûn ve zaman ile mekânın terkiibini ifade eder ve bu terkip binanın, kendisinde kubbenin 'semavi' küresinin sekizgenin 'dünyevi' kristaliyle evlendiği dış biçimi tarafından, çok çarpıcı biçimde açıklanmaktadır. Bu sekizgen form aynı zamanda sekiz meleğe denk düşer. Yıldız biçimli sekizgen form antikite ve/veya Bizans mirası olması muhtemelse de İslam sanatında çok esaslı rol oynayacak ve sadece mimarlık alanında değil, süsleme alanında (tezyinat) da kendini gösterecektir. Müslümanlara göre Kâbe'de kullanılan kırk destek, Hz. Peygamber'in bir hadisine göre, her çağda dünyanın manevi direkleri oluşturan velilerin sayısına isabet etmesidir.



Resim 24: İslam eserlerinde temel form.
(Fotoğraf; Eric Broug, *İslamic Patterns*, 2014, Thames and Hudson, s.9)



Resim 25: Kubbet-us Sahra'nın kuşbakişi fotoğrafı.
(www.ucundanazıcık.com).

Kubbet-us Sahra'nın duvarlarında birçok yazı vardır. Yazıları Kuran'dan alınma surelerdir Günümüze dek kalmış en eski Kuran kaynaklı bu yazıların İslam âlemi için oldukça önemi vardır. Yazılarda Hz. Muhammed'in özel konumu, görevi ve evrenselliği anlatılır. İslam'ın son din olduğu belirtilmekte Hristiyanlık, Musevilik ve Peygamberler ile ilgili de yeni inancın teolojisi içinde bahsedilmektedir. Bu yazılarla ilgili Grabar'ın yorumu;

“Yazı, bu alıntılar aracılığıyla iki yönlü bir gönderme yapmaktadır. Bir yanda misyoner bir özellik taşır; Hristiyan ve Musevi peygamberleri de ataları arasında sayan yeni ve son inanca “boyun eğmeye” bir çağrı, hem de oldukça

*sabırsız bir çağrı niteliğindedir. Aynı zamanda yeni inancın ve onun üzerine kurulu devletin üstünlüğünün ve gücünün beyanıdır”.*⁴¹

Yani bu yapı ve sonrakiler aslında İslam kültürünün yalnızca sanatlarını değil, İslam kültürünün tamamını etkileyen işgal ettiği topraklardaki psikolojik tutumunu da sergilemektedir.

Burchardt 'a göre de Kasrül Müşetta'nın sanatı (Emevi Sarayı- Ürdün/ Amman'da 743-744 arasındaki bir tarihte I.Velid zamanı) muazzam İslam sanatının bir bakıma, habercisi durumundadır. Özellikle dekorun farklı düzey ya da derecelerini birleştirme konusunda büyük zikzaklı şekil ve geometrik rozetlerin üst üste bindiriliş tarzı Selçuklu sanatı başta olmak üzere yüzyılların İslami sanatının habercisidirler.

Şam Ümmeye Ulu Cami (Emevi Cami) İslam'ın ayin ve ibadet şekline uygun yeni mekân formunun ilk kez uygulandığı ve başarılı olduğu yer olarak belirtebiliriz. Bu camide İslam'ın basitlik ve güzellik arasında kurduğu zenginliği görmekteyiz.

*“Camiin mozaikleri Bizans sanat okulunun Emevi Suriye'sindeki varlığına tanıklık eder. Muazzam renk ve tasarım ustalığı ile oluşturulmuş çiçeklerle çevrili ve yanlarında ırmaklar akan hayali kent ve saray konuları resmedilmiştir. Bu tezyinat kısa süre sonra İslam dünyasında geometrik tezyinat motifi ile yer değiştirmiştir. Bu kır resimlerinde gene canlı olmaması ikona muhalefet geleneğinin varlığını bizlere gösterir.”*⁴²

715'te biten Şam Ulu Cami ana formları açısından İslam sanatının bir eseridir. M.S.8. Yüzyıl başlarında Emevilerin özellikle I.Velid'in sistemli yapım çalışmaları, belirli öğelerin standartlaşmasına, minare ya da mihrap gibi simgesel işaretlerin yerleşmesine yol açmıştır. Bu tarihe gelene kadar hipostil cami tipi olan İslam'ın inanç ve toplumsal ihtiyaçlarına uygun tarz oluşturulmuştu. Ancak bir mekânın bir yapıya dönüştürülmesi başka din ve kültürlere ait yapılardan ayırt edilebilecek bir yapı ortaya konulmasını gerektiriyordu. M.S. 8.yüzyılın ortalarına doğru yeni sanat çok hızlı bir şekilde ve geniş bir bölgede yayılma göstermiştir. Bu devirde 785'te inşa edilmiş olan Kurtuba Cami (Kordoba, İspanya) ve Kahire'de 879' da tamamlanmış İbn Tülün Cami gibi muazzam eserleri belirtmeliyiz. Bu eserler, İslam sanatının kendi dil ve ifadesinin başladığını bize gösterir.

⁴¹ Bkz (30), Grabar, 73.

⁴² Bkz (25). Burchardt,52.

Dinsel simgeselliğin bir form kazanarak İran ya da Türkiye’de yeniden ortaya çıkması için ilk İslam yüzyıllarının üzerinden birkaç yüzyıl daha geçmesi gerekmiştir. Tanrının mutlak tekliğini vurgulayan, tasavvufun, Şiiliğin ve evliya kültürünün özellikle İran’da gelişmesiyle dinsel simgeciliğe ve mutlak yoruma açık bir mimari formlar çeşitliliği yaratılacaktı.

Selçuklular ise on birinci yüzyılda Suriye’den Semerkant’a kadar yayılan çok güçlü bir devlet kurmuşlardı. Bu büyük imparatorluk İran, Suriye ve Anadolu Selçukluları diye sonraları üçe bölündü.

Selçuklular zamanında İran’da Sasani üslubu devam ederken, Suriye ve Anadolu’da yeni bir sanat doğdu. Selçukluların başkenti olan Konya bir İslam kültürü merkeziydi. Şemsi Tebrizi ve Mevlana Celalettin Rumi bu şehirde felsefe okulları kurmuşlardı. Yapılan medreselerde din ve bilim okumak isteyen binlerce öğrenci barındırılırdı. İç Asya ve Suriye’den en ünlü mimarlar Konya’ya gelmişti. Yerli ve yabancı sanatçıların getirdikleri yeni fikirlerle Bizanslıların sanatından tamamen farklı olan sanatın oluşumu gerçekleştirildi. Maden, dokuma ve çini sanatları gelişti. Kayseri, Sivas, Divriği, Amasya, Tokat, Niğde, Erzurum vb. şehirlerde önemli mimari eserler verildi.

Arseven’e göre, “Selçuk sanatı, Orta Asya Türk sanatı ile genellikle Türk sanatının en gelişmiş devrini temsil eden Osmanlı sanatı arasında bir aşamadır. Bizans sanatı ile temasa geçen Selçuk sanatı hem Sasani hem de Bizans sanatından etkilenmişti. Ancak Türkler de Bizanslılara İslam ülkelerinin sanat geleneklerini aşıladılar. Buna rağmen bu iki sanat farklılığını korumuştur”.⁴³

Osmanlılar ise durmadan büyüyen güçlerine paralel değişiklikler yaşadı. Selçuklu devletinden sonra başlangıçta seleflerinin izlerini taşıyan eserler üretirken 1453’ten sonra kendi üslubunu oluşturdu. Anadolu’da doğmuş olan Osmanlı sanatı ilk önce Bursa’da sonra Edirne ve İstanbul’da gelişti. Yeni devletin siyasi ve iktisadi kudreti ile birlikte gelişen sanat Türklerin ele geçirdiği bütün ülkelere yayıldı. Uzun yıllarca birer Türk eyaleti olarak kalan Bulgaristan, Sırbistan, Yunanistan ve Romanya bu sanatın etkisi altında kaldı ve mimari karakteri anavatanındaki mimari ile hemen hemen aynı karakterde olan birçok abidelerle doldu. “*Mısır ve Suriyenin Osmanlılar tarafından alınması bu ülkelerdeki mahalli üslubu da değiştirmiştir.*

⁴³ Celal Esat Arseven,(1973), Türk Sanatı, 57.

*Osmanlı mimarlar İstanbul'dan Hindistan' a gönderilmiş Delhi ve Agra abidelerini (Osmanlı karakterinde) yapmışlardır”.*⁴⁴

Cami artık yalnız bir mabet ya da dua edilecek bir yer olmakla kalmayıp, aynı zamanda halkın toplanarak görüşmelerde bulunacağı bir yer, sosyal önemi olan bir bina idi. Bu sebeple çevresinde hamam, şadırvan, okul, imaret, hastahane, çarşı gibi daha başka binalar da bulunmaktaydı. Kanuni Sultan Süleyman devrinde Mimar Sinan ile mimaride muhteşem örnekler verildi. Sultan III. Ahmed zamanı ise İran sanatı etkisi altında kalınıp klasik mimari daha az ağırbaşlı hale geldi. Böylelikle sanatta çöküş başladı. Yirmi sekiz Mehmet Çelebi'nin Paris seyahati ile saraylar ve muhteşem bahçeler yapıldı. (18. Yüzyıl Lale Devri). Bu devirden itibaren Avrupa'daki Rönesans hareketinden uzak kalmış olan Türk sanatı bundan etkilenmeye başladı. Eski motiflerin tekrarından bıkan sanatçılarla yeni bir moda (Batı tarzı) İstanbul'u sardı. Geleneksel mimari ve süslemedeki klasik şekillerden mukarnas, lale motifi vb. terk edildi ve Barok üslup giderek hâkim oldu. Artık Ermeni ustalar mimari eserler üretmekteydi. Ardından gene Fransız etkisiyle 19. Yüzyıl'da Ampir üslubu uygulandı. 19. Yüzyılda Rum ve Ermeni mimarların yaptığı eserler Yunandan, Hind'e kadar çeşitli kültürlerin unsurlarını taşıyan Türk sanatının orijinalliğiyle ilgisi kalmayan eserler ürettiler. Daha sonra tekrar öze dönüş çabası başladı ve daha modern ve yalın tarzdaki Yeni Klasik Üslup eserleri verildi. Mimar Kemalettin ve Mimar Vedat sonraki mimarlara da önder oldular. Bu klasik üslup toplumsal ihtiyaç ve sosyal durumlar da göz önünde bulundurulduğunda oldukça olumlu karşılandı. Daha modern ve yalın eserler verilmeye başlandı.

⁴⁴ A.g.k.,84.

4.1.1 Küre, Küp, Kare

“ Sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım ”.

Kazimir Malevich

*Küre imgesi fiziksel, biyolojik ve felsefi fenomenleri betimlemek için çağlar boyunca kullanılmıştır. Burada bir fikrin, nasıl basit başlangıçlardan giderek daha incelmış fikirlere doğru geliştiğini gözlemleyebiliriz. Yuvarlaklık, şekli olmayan, belirli bir şekli olmayan ya da bütün şekillere sahip bir şeyi temsil etmek için kendiliğinden ve evrensel olarak seçilmiştir.*⁴⁵

Dört karenin sayısıdır; dört element, yani toprak-hava-su-ateş ile pusulanın dört ana yönünü gösterir. Yerküre ve bütüncüllükle bağdaştırılır. Kare sağlamlığın, istikrarın ve dengenin sayısıdır. Kare ile ifade edilen durumlar, sembol dilinde birliktelik, düzen, kararlı bir dikey duruş ve sağlamlığı anlatır. İİ Mekke’de yapılan cami de kare formudur. Kare sembolü, göğü temsil eden daire ve üçgene kıyasla, yeri yani yeryüzünü tezahür âlemini temsil eder. Tasavvufta Allah’a vasıl olma 4 adıma ayrılır: Şeriat veya Allah’ın vahyettiği kanun; tarikat veya mahdut mistik yol; hakikat ve son olarak da marifet; ilham edilen sezgiye dayalı bilgi.



Resim 26: Bubi, Kafes’te Yeni Açılımlar, 2013, karışık malzeme,(özel koleksiyon).
(www.turkishpaintings.com)

⁴⁵ Rudolph Arnheim,(2007), “ Görsel Düşünme ”, Çev.Rahmi Ögdül ,311.



Resim 27: Ergin İnan, Kümbet, 2010, karışık malzeme, (Dağhan Özil Koleksiyonu).
(www.ozilcollection.com).

Burchardt ‘İslam’ın Platonik Boyutu’ diyebileceğimiz şeyle ilgili şunları vurgulamaktadır;

*“Belli bir anlamda küre, geometrik bir düzeyde, form ile onun, uzanımı olmayan nokta ile işaret edilen formsuz ilkesi arasında eşiği temsil eder. Küre - veya sadece düzlemlerle ilgileniyorsak, daire- ilke olan noktanın merkezden çevreye dağılımının sonucu olduğu halde, düzenli formlar küreden veya daireden niteliksel farklılaşmasıyla, dolayısıyla düzensiz ya da arazi formlar ise niceliksel bir parçalanmayla akarlar. Bütünsel düzeyde ele alındığında, küre, Varlık’ın kavranılmaz noktasından taşan Ruh’ a denk düşer. Düzenli formlar ya da suretler Ruh’ ta bulunan ilk örneklerle veya sabit özlere karşı gelir ve arazi formlar da gelip geçici, yani fani şeylere”.*⁴⁶

Geometri ile ritmin birleşimi mekâna ait formda, İslami mimarinin çok tipik bir unsuru olan mukarnasta gerçekleşir. Bal peteği hücrelerinin tekrar edişinde olduğu gibi veya eksenlerinden yayılan ışığa göre bir araya gelmiş kristal salkımı gibi, birbirini tekrar eden oyuklar şeklindeki bir kubbe desteği saklama işidir.

Mukarnas; kubbenin kaide ile veya kürenin küp ile olan ilişkisi, gök sonsuz dairevi harekiyle ve yer de sıcak-soğuk, yaş-kuru şeklinde birbirine zıt dörtlü

⁴⁶ Bkz.(25), Burchardt, 112.

kutuplaşmasıyla nitelendirilip, yerin gökle ilişkisinden başka bir şey olmayan kozmik modeline uygun olarak hem statik hem de ritmik karaktere sahiptir. Buna göre, mukarnasın ana kubbeyi dörtlü kaidesine bağlayan bal peteği şeklindeki salkımı, göğün yeryüzü düzeyindeki deviniminin bir yansımasıdır. Buna karşılık kübik unsurun hareketsizliği veya kımıldamazlığı da dünyanın sabit ve zamansız bir durumda olduğu duygusunu uyandırabilir ve bu duygu mabet mimarisine daha uygun düşmektedir. Bu mimari unsurun tarihsel kökeni belli olmasa da İran ve Irak'ta gelişen fırınlanmış tuğlaya dayanan mimarinin bir bulgusu olduğu tahmin edilmektedir. Bilinen en eski örnek Suriye'nin Rakka şehrinde sekizinci yüzyılın sonlarına denk düşer. Tüm Mağrip ve Doğu ülkelerinde görülen taş oyması mukarnasın en güzelleri Memlük Mısırındadır. Önce Selçuklular ve sonra Osmanlılar olmak üzere Türk halkı bu unsura en güzel plastik görünümünü vermiştir.



Resim 28 : El Hamra Sarayı, İspanya,1232, iç kısım, mukarnash kubbe.
(www.shiro/1000jp/muqarnas).



Resim 29 : Al Bahar Kulesi , 2012, Abu Dhabi.
(www.arkitektura.al-Al-Bahar-towers).

4.1.2 Boşluk, Işık, Işığın Simyası ve Yansıma

“İslam’da “Görünmezi görmek, Tahayyül edilmezi tahayyül etmek”, “Yeri olmayana yakın olmak” arayışı, ondaki estetik ans-kaygı olmuştur. Olumsuzundan –via negativa çıkararak yapılan bu yolculuk İslam’ın kendi kendini arayışıdır. İşte İslam mimarisi tarih içinde böylece, neredeyse farkına varmaksızın, kendine has mekân yaratma yollarından biri olan yekpare kütleleri bölme yoluyla boşluğun, maddenin yokluğunun yüceltilişine ulaşmıştır. Tahayyülde taşıyıcı olan boşluk mevhumu türbelerde ve camilerde yaygındır.”⁴⁷

‘Varoluşun birliği’ veya ‘gerçeğin birliği’(Vahdet-i Vücut) fikrini ifade etmek isteyen sanatçının elinde birkaç vasıta vardır: birliği mekân düzeyine tercüme eden “geometri”, bunu zaman düzeyinde- ve dolaylı olarak mekân düzeyinde de- açığa vuran “ritim” ve “Işık”dır.

“İslam sanatı gerçekliği en iyi şekilde yansıtan bir maddiyatı değil, Mutlak’ı en iyi ifade eden formları arar. İslam, ışığı nesnelere öz olarak görür. Allah için ‘Göklerin ve yeryüzünü’ nün nuru’ (kutsal ışık), Peygamber için ‘Nurlu bir kandil’ ve Kur’an için ‘biz onu, kullarımızdan dilediklerimize doğru yolu gösteren bir nur kıldık’ buyrulmuştur.”⁴⁸

⁴⁷ S. Gulzar Haider,(2008), “İslam Mimarisi ve Şehirciliği”, Çev.Nebi Mehdiyev, 735.

⁴⁸ Arif Bahnessi, (2008),”Sanat ve Estetik Yaratıcılık”, Çev.Nebi Mehdiyev,642.



Resim 30: Monir Farmanfarmaian,2013, 23x23x23inc, cam boyası, ayna, plaster,tutkal.
(<http://www.solo-mosaico.org/portfolio/the-point-of-refraction-monir-shahroudy-farmanfarmian/>).

Sanatçı ışığı altı ve sekiz köşeli yıldızların ve bunlarının katlarının parlıtı hareketleri aracılığıyla da ifade etmiştir. Tezyin sanatında olduğu gibi mimarlıkta da ışık, temel bir estetik unsurdur: Ev veya caminin avlusunu dolduran ışık, duvarların beyazındaki ışık, tepesi bakırdan yapılmış minare ve mahyalar, minareler, cami içindeki pencereler, v.s. gibi unsurların kullanımı ışığa (yani Öz'e) verilen önemi bize gösterir.

'Allah göklerin ve yerin nurudur' diyor Kur'an (24 Nur: 35). Bu eşyayı yokluğun karanlığından açığa çıkaran ilahi ışıktır. Söz konusu sembolik düzeyde görülür olmak var olmaya delalet eder; buna göre tıpkı gölge ışığa hiçbir şey ilave etmediği gibi, eşya da sadece Varlık'ın nurundan aldığı pay ölçüsünde gerçektir. Geçmişten günümüze tüm bunları tüm bunları sanatçıların hayal gücünü çalıştırmıştır.

İlahi Birlik hakkında ışıktan daha mükemmel bir sembol yoktur. Bu yüzden, Müslüman sanatçı üzerinde çalıştığı belirli bir maddeyi bir ışık titreşimine dönüştürmenin yollarını arar. Onun bir cami ya da sarayın iç yüzlerini- ve bazen dış yüzeyleri de çini mozaiklerle kaplaması bu gayeye yöneliktir. Mukarnas da ışığı yakalayıp onu en ince tonlarla dağıtmaya hizmet eder. Mükemmel örneğini Elhamra Sarayında görürüz. *Işık, mimarideki bir unsurun yapısını açığa çıkarmaktan ziyade*

*boşluğu doldurmak amacıyla kullanılır. Sert gölgelerden kaçınılır ve ışık sıklıkla, kenarlarını yumuşatmak amacıyla, paralel yüzeyler içinden geçirilir.*⁴⁹

Son olarak su; mutlak âlemdeki cennet, hayatın özü ve “Tanrı’nın rahmeti” , ibadet için abdest almada insanı saflaştırması yani arındırması anlamında çok önemli mimari ve tezyini unsurlardandır. Mimari yapılar da havuz veya çeşmeler, süslemelerde de suyu vurgulayan formlar kullanılmıştır. Su bize ışık yansımaları verebilen en iyi unsurlardan biridir.

4.1.3 Süsleme Sanatı /Arabesk: Bezeme, Tekrar, Çoğaltma

*“Hedef, madeye bir anlam kazandırmak değil, geçici olan hayatın önemsizliğini anlatmaktır”.*⁵⁰

E.Kühnel

Arabesk, karmaşık ve anlaşılması güç olan süsleme örneklerini kolayca, alışılmalı bir yoldan ve çok kısa bir form içinde ifade edilebilen bir kelimedir. Eski Türkçe sözlüklerden pek çoğu, arabesk’i “Arapların tarzında yapılan süsleme; Arap tarzı tezyinattaki gibi girift dal ve şekillerden ibaret süsleme; öğeleri birbirine girişik ve iç içe geçme olan bezeme tarzına Avrupalılarca verilen isim olarak tanımlanmaktadırlar.

*“Ülkemizde sanat tarihinin temellendirilmesinde rol oynayanlar bu terimi açıkça kullanmışlardır. (Örneğin Celal Esat Arseven, Sanat Ansiklopedisi,1942 Türk süslemeciliği bölümü). Son araştırmalar, bir yandan motif analizlerine ağırlık vermekte; süslemeleri oluşturan motifleri ve dekoratif temaları çözümlenmekte; öte yandan büyük bir genelleme yaparak, arabesk terimini kullanmaktadırlar. Son tanım olarak da Oktay Aslanapa arabesk için: “Kesintisiz kıvrımlar yaparak ilerleyen bütün İslam dekorasyonunun yaygın karakteri” tanımını vermektedir”.*⁵¹

Doğu mallarının Avrupa’ya taşınmasında İtalyalı gemicilerin oynadığı rol, başta İtalya olmak üzere, bütün Avrupa kültürünü etkileyen sonuçlara yol açmıştır. İspanya’daki İslam sanatı süslemeciliği özellikle Elhamra Sarayı’nın süslemeleri

⁴⁹ Bkz. (47),Haidar,s.735

⁵⁰ Selçuk Mülayim, “Türk Süsleme Sanatında Arabesk Problemi”, 62.

⁵¹ A.g.m.,s.78.

uzun süre Avrupa'nın hayranlığını çekmiş, bazı yayınlarda bu süslemeler "elhamresque" adıyla anılmıştır.

"Onaltıncı yüzyıl içinde, Doğu-İslam sanatının süslemeleri Avrupa'da moda halini alır. Bu sanatın çekiciliğine kapılan pek çok sanatçı, bazı kopyalar ve uyarlamalarla arabesk formları çalışmışlardır. A.Dürer, N.Zoppino, F.Pellegrino ve P.Flötner gibi sanatçıların yapmış oldukları baskı desenleri İslam sanatının gerçek örneklerinden ayırmak bazen çok zor olmaktadır. Bu denemeleri yapan sanatçılara Hirschvogel, H.Holbein ve Genç Holbein'i ekleyebiliriz".⁵²



Resim 31: Halı, Türk Halı Müzesi detay, İstanbul.
(www.google.com.tr/turkislamhalimuzesi).



Resim 32: Irak, 13.yy.ortası,13.1x9.8cm Bakır, gümüş, siyah cilalı cami ağaç kapı parçası, yıldız geometrik süsleme etrafı yaprak süslemeli, ortada Allah yazmakta, Al-sabah Koleksiyonu, Kuwait.
(Fotoğraf The Art From The Islamic Civilization adlı kitaptan tarafımdan çekilmiştir)

⁵² A.g.m.,s.68.

Süsleme sanatının, mezar taşları, çiniler, renkli camlar, kürsüler, şamdanlar, lambalar, kapılar, parmaklıklar, cam eşya, sedef işçilikleri, tezhip, cilt gibi malzemenin doğasına uygun çeşitleri vardır. Örneğin Türk sanatında dört farklı süsleme türü veya teması görüyoruz:

1. Sembolik süsleme, 2. Geometrik süsleme, 3. Çiçek şeklinde süsleme, 4. Kitabe ve yazı şeklinde süsleme

Selçuk Mülayim bunlara (tüm İslam âlemini düşündüğümüzde) figürler, günlük eşya motifleri ve mimari form ve mukarnasları da ilave eder. Bunlardan bir ya da birkaçı uyumlu biçimde olsa da bazı istisnaları da vardır. Örneğin sülüs yazıyla insan figürü yan yana gelmez. Bu süsleme çeşitlerinde geniş anlamda arabesk, asma imajından esinlenerek, stilize edilmiş sarmaş dolaş yaprakları ve birbirine sarılarak dolanan dallarıyla dalgalı ve sarmal bitki şekilleriyle yapılan süslemeyi ve katı geometrik ölçülerle yapılan girift tezyinatı ifade eder. Bunlardan birincisi ritmin gerçekten mükemmel bir uyarlaması olduğu halde, ikincisi şeffaf bir mahiyete sahiptir. Burada da, İslam'daki bütün artistik ifadenin iki kutbunu keşfediyoruz: ritim duygusu ve geometri ruhu.

Özellikle, arabesk, hem düzenli hem de sonu gelmez açılışlarıyla, ritmin görsel planda en dolaysız ifadesidir. Bunun en mükemmel şekilleri Orta Asya göçebelerinin katkılarıyla aslında tüm İslam âleminde verilmiştir. İslam dünyasının kendine özgü olan bir başka unsuru da 'girişik bezemedir (interlacement)'. Bu sanat, bütün mükemmelliği ile ilk kez oyma kafes işi şeklinde cami ve sarayların pencerelerinde görülür. Mükemmel örneklerini Emevi yapılarından, Hırbettu'l-Mefcer Sarayı'nda, Şam Ulu Camii'nde görmek mümkündür. Allen' e göre, İslam sanatında geometri gibi soyut unsurlar, klasik sanattaki temsillerin bütünleyici işlevine hizmet ederler. Tahvir, yani farklı gösterme ve arabesk, bu sanatın evrenin merkezine ve İslam düşüncesinde ön planda yer alan birlik düşüncesine dayandığını doğrularlar.

Burchardt İslam sanatında görülen geometrik bezemelerin niteliklerini özetler:

“İslami geometrik girişik bezeme biçimleri, bir daire içine yerleştirilen bir ya da birçok düzenli figürden oluşturulur ve sonra bunlar da yıldız biçimli belli bir çokgen ilkesine göre geliştirilir. Birbirine benzer içerikteki farklı desenler birbirine geçerek, aynı anda bir ve birçok merkezden yayılan çizgilerden sürekli şekilde uzayıp giden ağ oluşturabilir. En gözde kalıplar, bir dairenin altı, sekiz ve beşe bölünmesiyle oluşturulan kalıplardır. Altılı bölme en 'organik' olandır. Çünkü bu doğal radyustan meydana gelir; on ikiye bölündüğünde de Zodyak'a tekabül eder. Dairenin sekize bölünmesi daha

muazzam bir bolluğa yol açar; zira bu bir şekilde kare haline getirilmiş dairenin olağanüstü kontrastını kucaklar. Bir daire içine yerleştirilmiş sekizgenden veya daha açık bir şekilde ifade edersek, iki kareden oluşan geometrik açılım İslam sanatında en alışılmış bezemedir. (Kubbet-us Sahra'da da kullanılmıştır). Aynı şekilde bu, kare zemin üzerine oturan ve sekizgenin aracılık ettiği kubbe inşasında da görülür. Dairenin beş ya da ona bölünmesinin "Altın Kuralına" uygun olduğu kabul edilir.⁵³

Bir yüzeyi süsleyecek sanatçı ya da zanaatkâr için geometrik girişik bezeme, entelektüel bakış açısından şüphesiz en tatmin edici formu temsil edecek tarzı uygulamıştır. Çünkü bu form âlemdaki bitip tükenmez çeşitliliğin altında yatan İlahi birlik fikrinin son derece açık ve doğrudan ifadesidir. İlahi Birlik her türlü temsilin ötesindedir. İslam inancına göre 'O' tektir bununla birlikte, O'nun âlemdaki yansıması, ahenk aracılığıyla olur; yani 'çoklukta birlik' ve aynı şekilde 'birlikte çokluk. Girişik bezeme ve sonsuz bir şekilde tekrar kendine dönen formlarla sanatçı bu inancı bize yansıtır.

Bu motifi, Orta Asya Türklerine ait en eski eşya üstünde dahi görüyoruz. Sümerler, Hititler, Asurlular hatta Mısırlılar gibi eski Doğu halklarının süs motifleriyle de benzerlik göstermektedir. Örneğin helezon, ışınları gösteren sekiz kolu kursla temsil esen tanrı-güneş gibi formlar bu uygarlıklarda da vardır.

Mükemmel bir üslup birliği içindeki süsleme sanatları İslam sanatında yazıların ve yapıların tamamlayıcısı olarak her dönemde önemli olmuştur. Süslemeler; taş, maden, ahşap, kumaş, alçı, deri, cam, kâğıt gibi akla gelebilecek her türlü malzeme ile ve her çeşit eşya ve yapı üzerine oyma, kazıma, boyama, dökme, kakma vb. farklı tekniklerle yapılmıştır.

"Arabeskin, bir dizi sarmal ve girift/ birbiriyle yer değiştiren kıvrımlardan oluşan bu 'soyut' üslubu arabesk tezyini anlamda İslam' in sanatsal gücünü bizlere gösterir. Zamanla mimaride soyut spiral formlar asma motifi yerine de görülmüştür. Sanatın, başta İngiltere olmak üzere, Kuzey Avrupa'daki girişik bezeme, çifte spiralli, üçlü girdaplar, kesiksiz gamalı haçlar vs. gibi geometrik motiflerle olan çiçeklenişi ile tam da bu formların, olgunlaşmaya başlayan İslam sanatı ile birlikte ortaya çıkışı ilginçtir. Soyut formlara sahip bu tarz Hristiyan sanatında çok kısa süreli olmuştur. Oysa İslam sanatı arkaik motifleri en soyut ve genel ilke ve usullerine çevirerek ve dönüştürerek kendine mal eder".⁵⁴

⁵³ Bkz. (25), Burchardt, s.99.

⁵⁴ A.g.k.,s.94.



Resim 33: Kayıtbay Türbesi'nin arabesk formlarla işlenmiş taş kubbesi, 1472,Kahire, Mısır, (www.zaman.com.tr).

*“Arabeskin, bir dizi sarmal ve girift/ birbiriyle yer değiştiren kıvrımlardan oluşan bu ‘soyut’ üslubu arabesk tezyini anlamda İslam’ in sanatsal gücünü bizlere gösterir. Zamanla mimaride soyut spiral formlar asma motifi yerine de görülmüştür. Sanatın, başta İngiltere olmak üzere, Kuzey Avrupa’daki geniş bezeme, çifte spiralli, üçlü girdaplar, kesiksiz gamalı haçlar vs. gibi geometrik motiflerle olan çiçeklenişi ile tam da bu formların, olgunlaşmaya başlayan İslam sanatı ile birlikte ortaya çıkışı ilginçtir. Soyut formlara sahip bu tarz Hristiyan sanatında çok kısa süreli olmuştur. Oysa İslam sanatı arkaik motifleri en soyut ve genel ilke ve usullerine çevirerek ve dönüştürerek kendine mal eder”.*⁵⁵



Resim 34 : Elhamra Sarayı, arabesk süsleme. (www.wikipedia.org/wiki/arabesk sanat).

⁵⁵ A.g.k.,s.94.

4.2. Tezhip

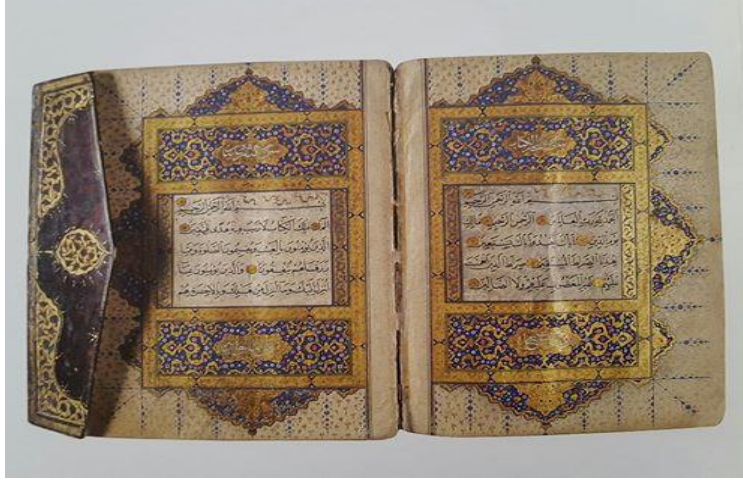
Tezhip (Osmanlıca: Tezhip) kelimesi, Arapça zehap (altın) kökünden türemiş olup, 'altınlamak' anlamına gelir. Çoğulu olan "tezhibat" "altınlama süslemeler" demektir. Tezhip günümüzde daha çok İslam kökenli kitap bezeme sanatlarına verilen addır. Tezhip sanatını icra eden erkeklere müzehhep kadınlara müzehhebe adı verilir. Tezhipçiler, aynı zamanda birer minyatür ressamıydılar. Kur'an ve yazmaların ilk iki sayfaları hep renkli ve altın yaldızlı motiflerle süslenirdi.

Minyatür ve tezhip birbirinden farklıdır. Minyatür daha çok tasvire dayanır. Bitki, hayvan, insan ve/veya mekân tasvirleri içerir. Minyatürler yapıldıkları dönemin sanat anlayışı ile koşut olarak genellikle iki boyutlu ve perspektifsiz olarak yapılmış tasvirlerdir. Tezhip sanatı ise öncelikle hat sanatının etrafının bezenmesi amaçlı kullanılmış, günümüzde ise tek başına pano olarak da kullanılmaktadır. Basit bir anlatımla çoğunlukla stilize edilmiş bitki formları ya da desenlerden oluşan kimi zaman simetrik tasarımlardır.

Türk süslemeciliğinde saz yolu (saz üslubu) olarak bilinen eserler ise Klasik dönemde ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Helezoni dallar üzerinde zengin, çeşitli hatayı ve sivri uçlu, iri yaprak bezemeleriyle oluşan bu üslubu Tebriz'den getirip uygulayan Kanuni'nin nakışhanenin başına getirdiği usta sanatçı Şah Kulu' dur. Onun en önemli eserlerinden biri Kanuni Sultan Süleyman'ın şiirlerini içeren Divan-ı Muhibbi nüshasıdır.



Resim 35: Kur'an folyo, Doğu İran, X.yüzyıl, mürekkep, altın, renkli boya. (Fotoğrafı Giovanni Curatola, Art Form the İslamic Civilization, s.57).



Resim 36: Kuran,16.yy ortası, Osmanlı, 30x22 cm, kağıt, deri, mürekkep ve altın yıldız, Louvre Müzesi.
(Fotoğraf; İslam Sanatının 3 Başkenti,2008, s.89).

16. Yüzyıl Osmanlı tarihindeki en yoğun üretim yılıdır. Osmanlı Padişahlarının resimli şahnameleri, 1584 tarihli Hünernâme'nin tezhip ve hakarları önemlidir. 17. Yüzyılda Batı tesiriyle ortaya çıkan değişimler Osmanlı toplumunu öncelikle askeri, siyasi ekonomik alanlar olmak üzere her yönden önemli ölçüde etkilemiştir. Bu değişim sanatı büyük ölçüde etkisi altına alır. Lale Devri'ne (1718-1730) kadar devam eden klasik dönem süsleme sanatı 1720' de III. Ahmed zamanında Batıyla başlayan ilişkilerle değişmeye başlar. 18.Yüzyıldan başlayarak Türk sanatçıları Avrupa'nın barok ve rokoko üslubunu tezhibe uygulamıştır. Tezhipte klasik motiflerle yapılan kompozisyonların yanında yeni bir anlayışla çizilmiş gölgelendirmelerle üçüncü boyut verilmeye çalışılmış çiçek demetleri görülür. Kitap sanatları içinde çeşitli veya tek çiçeklerin resimlerinin yer aldığı çiçek ressamlığı denilebilecek yeni bir tür gelişir.

4.3 Resim ve Minyatür

4.3.1 Minyatür 'ün Tanımı ve Genel Özellikleri; Geometri ve İstif

“Minyatür ismi aslında Batı dillerinde bir nesnenin küçük boyutlardaki örneğine denir. Minyatür terimi, zamanla kitap resmi için kullanılan yanlış bir terim halini almıştır. Eski Türk kaynakları kitap resmi için nakış, tasvir; resimleri yapan sanatçılar için de nakkaş, mussavir gibi isimlere yer verirler”.
56

İslam dünyasında resim sanatının temsilcisi olan minyatür genelde bir kitap resimleme sanatı olarak kabul edilmiş, metni açıklayıcı ve destekleyici olarak asırlarca her ülkede farklılık göstererek uygulanmıştır.

Minyatür sanatının genel özelliklerini sıralayacak olursak;

-Minyatür sanatçısı konuyu bize tam olarak göstermeyi ister.

-Minyatür sanatındaki düzenlemelerde kullanılan bakış açısı, tepe ve cephe noktalarının tam orta kısmına rastlar. Bunun gereği olarak da bütün figürler birbirini tümüyle kapatmayacak bir şekilde yerleştirilir. Uzaklık görünümü ne figürlerin boyları, ne de renk gölgeleriyle belirtilir. Ancak insan figürlerinde boy oranları bazen kişinin önemine göre artar veya eksilir. Yapılan eserlerde mesafe farkı gözetmeksizin bütün detaylar en ince ayrıntısına kadar işlenir.

-Rengin, çoğu kez, bir soyutlama aracı olarak, gerçeğe bağlı olmaksızın kullanıldığı görülmektedir. Atların mavi ve pembeye, dağların, tepelerin sarı, eflatun, mercan gibi doğaüstü renklerle bezendiği pek çok eser vardır. Doğa düzenlemelerinde, tepeler birbirleri arkasından çıkar ve genellikle ayrı paftalar halinde, farklı renklerde boyanır.

-Minyatürlerde formların dikey yerleştirilmesi geri plandaki figürlerin daha iyi görülebilmeleri renk ve desen zenginliklerini yitirmemeleri kaygısıyla açıklanabilir.

“Minyatürlerde doğa ve iç mekânlar kuşbakışı görünümüleriyle resmedilmişlerdir. Yalınlıkları, doğallıkları, titiz ve ince işçilikleri, mekân düzenini parçalama, başarılı mimari çizimler, olayları tüm gerçekliği ile verme çabası, yatay ve dikey düzenlemelerdeki uyum, canlı, parlak, ışıklı renklerin kullanılması ve geometrik kurgulardaki grafiksel anlatım öğeleri dikkat çeker.

⁵⁶ İlhan Özkececi, (2009) “Ortak Kültürel Miras” ,s.23

*Minyatürlerdeki soyutluk anlayışı, günümüz çağdaş tasarımlarında yer alan soyutluk anlayışına çok da uzak düşmez”.*⁵⁷

-Osmanlı minyatürlerinde ufuk hattının oldukça yüksek olarak tutulduğu gözlenmektedir. İlk bakışta resmin konusundan da evvel canlı ve sıcak renklerin çarpıcı hâkimiyeti dikkat çeker. Çoğunlukla mimari unsurların yer aldığı düzenlemelerde, aynı çerçeve içinde üç veya dört ayrı yönden bakılarak çizilmiş örneklere de oldukça sık rastlanmaktadır.

-Minyatürde doğa düzenlemelerinde genellikle iki ayrı yöntem vardır. Birincisi topoğrafik tarzda, aslına olduğunca uygun olarak yapılanlardır. Burada ana unsurlar yani ağaç, bitki, dere veya tepelerin tüm detayları ortaya çıkar ve oldukça gerçeği yansıtır (Matrakçı Nasuh Efendi minyatürleri gibi). Diğeri ise kompozisyona yardımcı bir unsur olarak yapılır.

4.3.2. Resim ve Minyatür Sanatının Tarihi ve Gelişimi

İslam dünyasında resim tarihine baktığımızda da resim yasağının olmadığını hatta Emevi halifelerinin ünlerini dört yana duyurabilmek için resimden yararlandıklarını görüyoruz. Emeviler zamanında (661-750) büyük bir hızla gelişerek İspanya’dan Türkistan’a kadar yayılan İslam İmparatorluğu’na katılan ülkelerde, yüzyıllar boyu kökleşmiş olan resim gelenekleriyle karşılaşmıştır. Emeviler zamanında gerçi dini yapılara suret girmiyordu ama köşk ve kasırlarındaki resim bolluğu, niteliği ve sahneler herkesi şaşırtmıştır. Emevilerin en özgün mimari yapılarından biri olan 8. Yüzyılın ilk yarısından kalma bir Emevi köşkü hamamı olan Kusayr Amra, Kasr ül-Hayr ül Garbi, Hırbet el-Mefcer gibi av köşklerinde Doğu ekolünün duvar resimleri bulunmuştur. Bu figürlü resimlerde müzik, dans gibi saray eğlenceleriyle ilgili sahneler ve çıplak insan figürleri ve av sahneleri görülmektedir.

⁵⁷ www.ekitap.kulturturizm.gov.tr



Resim 37: Kusayr Amra duvar freskinden detay.
(www.wikipedia.org).

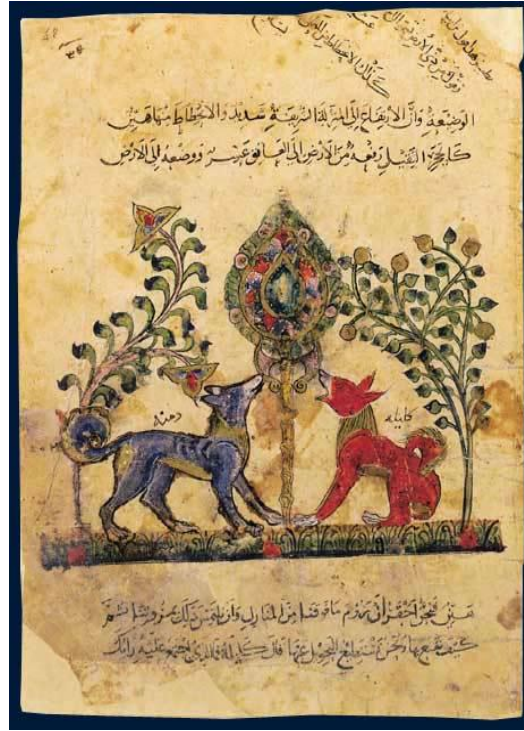
Emevilerin en özgün mimari yapılarından biri olan 8. Yüzyılın ilk yarısından kalma bir Emevi köşkü hamamı olan Kusayr Amra, Kasr ül-Hayr ül Garbi, Hırbet el-Mefcer gibi av köşklerinde Doğu ekolünün duvar resimleri bulunmuştur. Bu figürlü resimlerde müzik, dans gibi saray eğlenceleriyle ilgili sahneler ve çıplak insan figürleri ve av sahneleri görülmektedir.

Emeviler'den sonra gelen Abbasilerin zamanında İslam İmparatorluğu çözülmeye başlar. 756'dan sonra İspanya, ardından Fas, Tunus, Doğu İran ve Mısır merkez yönetimden ayrılır. Bu dönemde mozaik ve fresk olarak uygulanan duvar ressamlığı 10.Yüzyılda ortadan kalkar. Şehirlerde yeni oluşan zengin tüccarlar sınıfı kendine ün ve itibar sağlama peşindeydi ve ona bunu sağlayabilecek el sanatları olan kuyumculuk, alçı ve maden işçiliği, dokumacılık, oymacılık gibi el sanatları ürünlerini satın alıyorlardı. Resim sanatı da bu doğrultuda ilerliyor, kitap ressamlığı büyük önem kazanıyordu. Böylelikle resim artık yapı sanatından kopuyor ve minyatür resmine geçiliyordu. Emeviler' den kalan mirasla Yunanca yazılmış kitaplara özellikle bilimsel kitaplara da ilgi duyan bu sınıf eski dilde yazılmış kitapların Arapça 'ya çevrilip, resimlendirilmesine de destek oluyordu.

Diğer taraftan, bilimsel konuların açıklanması amacıyla yapılan bu resimlerin, İslam kitap ressamlığının gelişmesindeki katkısı küçümsenemez. Ressamlar bu yazmalardan bir çeşit model kitabı olarak da yararlanıyorlardı. Çeşitli bitki türlerinin,

insan ve hayvan figürlerinin, burç resimlerinin, makine yapılarının ve daha buna benzer pek çok nesnelerin örneklerini bu kitaplarda buluyor ve bunlardan bir form dilinin temel öğelerini öğreniyorlardı.

Ayrıca, Abbasiler döneminde hoş vakit geçirten, eğlenceli olduğu kadar da düşündürücü olan hafif edebiyat kitapları çok yaygındı. Örneğin Kelile ve Dimne (fabl tarzı) ile Hariri'nin Makamat'ı (adaletsiz yönetime karşı olma hikâyeleri). Bağdat Okulu diye adlandırılan 13. Yüzyıl Arap kitap ressamlığı başlıca konularını bu iki eserden alıyordu. Kelile ve Dimne hayvan masalları kitabı iken Makamat minyatürlerinde ise (resim sanatı gelişimine katkısı çoktur) İslam dünyasında pek sevilen Karagöz, kukla, ortaoyunu gibi halkoyunlarında rastlanan konular resmedilmiştir.



Resim 38: Suriye Kelile Dimne yazmasından M.S.1300-1325 (Bibliothèque National de France-Paris).
(<http://www.mwatan.net/fm/showthread.php?t=65>).



Resim 39: Suriye M.S.1200 Maqam of al-Hariri illüstrasyonu resmeden, Yahya-İbn Mahmut al Wasiti,13.yy, Irak (Bibliothèque National de France-Paris, Arabe 5847).

Aşk, İslam edebiyatının başlıca konusu olduğu halde 13. Yüzyılda resimlendirilmiş sadece iki aşk hikâyesini tanıyoruz: Bayad ve Riyad, Varka ve Gülşah. Hikâyeler detaylı şekilde minyatürlerden rahatça izleyebileceğimiz şekilde resmedilmiştir. Özellikle Varka ve Gülşah adlı eser aşağıdaki Anadolu Selçuklularından kalma dönem minyatürlerinde de görüldüğü gibi çok sevilmekte idi.



Resim 40: Varka ve Gülşah albümünden, Şam hükümdarının ve Gülşah'ın Şam'ı terk eden Varka'yı (atlı) uğurlamaları, 13.yy. başı,(İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı).

“Tasavvufun gelişmesiyle İslam inancını yansıtan bir resim sanatının ortaya çıkmasında, daha Peygamber’in zamanında “Bâtîni”lerle beliren, sonradan türlü tarikatlarla İslam dünyasına yayılan sufi akımların büyük rolü oluyor. Dini inanca “içtenlik” kazandırma ve “dünyayı-yenme” çabaları bu akımların ortak yanıydı. İslam mistikleri de “Hakikat” in bize Kur’ anla bildirilmiş olduğu kanısındadırlar. Fakat Tanrı Buyruğu onlar için, bu hakikatin derin anlamına varmak isteyen bir öğretinin çıkış noktasıdır. İman burada gözü kapalı bir inanç olmaktan çıkıyor, anlama, bilme, benimseme, “tanrısal-hakikat” a ulaşmak için sürekli bir çaba oluyor. Bu öğretinin kaynağı “Tanrı aşkı”dır. Bu aşkla Sufi her yerde Tanrı’yı arar, ona özellikle bağdaşmayı ve onunla bir olmayı ister”⁵⁸.

Bu öğretiler İslam ülkelerinde, özellikle aydın çevrelerde derin yankılar uyandırıyor. Mistik öğretiler resim sanatına, İslam inancına göre gelişip eski dönemlerden kalan resim geleneğini değiştirip, dış algıların iç görü haline geldiği şekliyle özellikle minyatür sanatında kendini buluyordu. Bağdat Okulu geç Helen döneminden yararlanıp İslam kültürüne uygun olarak formları soyutlaştırıyordu (Dioskurides’ in Bitkiler Kitabı gibi).

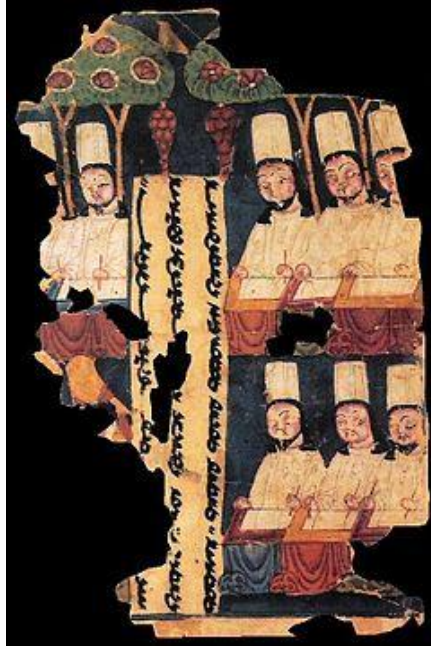


Resim 41: Dioskurides Bitkiler Kitabı, (Topkapı Müzesi, Suriye kısmı). (www.aktuelkimya.com).

Moğolların Yakın Doğu’yu istilası, İslam kültüründe yeni bir dönem açar. 1258 yılında Bağdat’ın alınması ve son Abbasi Halifesi’ nin öldürülmesiyle İslam İmparatorluğu başka bir imparatorluğa bağlanır. Moğol İmparatorluğu en büyük imparatorluk olarak Uzak Doğu’dan Avrupa’ya kadar yayılıyordu. Uzak ve Yakın Doğu arasında halifeler zamanında da ekonomi ve kültür alanlarında alışveriş vardı.

⁵⁸ Bkz.,(27) ,46.

Fakat Moğollar döneminde olduğu kadar Batı ile Doğu birbirine yaklaşmamıştı. Bu dönem İslam resim sanatı tarihinde yeni bir dönemin başlaması demektir. İslam sanatı, İpşiroğlu'na göre ilk kez resim sanatına yüksek değer veren bir uygarlıkla karşılaşılıyordu. Manihaizm dininin kurucusu Mani'nin ressam ve onu örnek alan müritlerin yaptıkları resimler çok ünlüydü. (Türkistan'da Budist ve Manihaist manastır duvar freskleri). Uygurlarda da resim güçlü idi. Böylelikle Doğu'nun yüksek değer taşıyan resim gelenekleri, Moğollarla Batı'ya, İran ve diğer İslam ülkelerine geçmiştir.

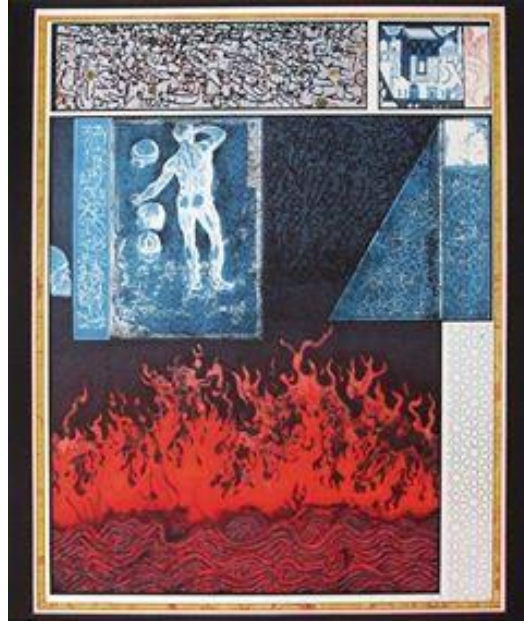


Resim 42: Uygur,10,11.yy.duvar freski ve Manici Rahipler, (Karahoca Dahlem Müzesi). (www.wikipedia.org).

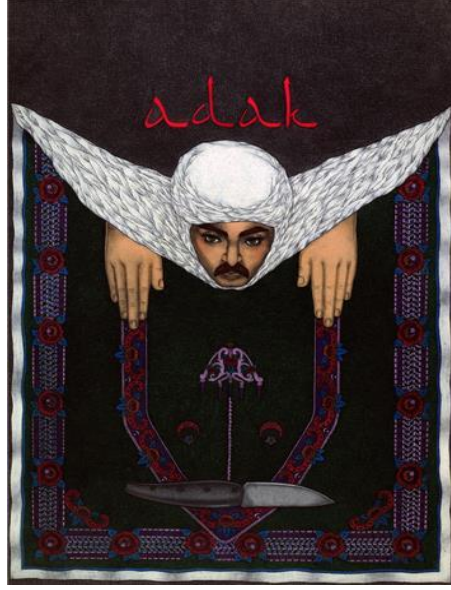
Moğollar döneminde ilk resmedilen yazma İran'ın ulusal kahramanlık destanı olan Şahnamedir. 9.Yüzyıl sonunda Firdevs'inin şiir diliyle, İran edebiyatının baş eseri olmuştu. Abbasiler devrinde söz sanatıyla yeni ilişki kuran resmin anlatım olanakları belli konular içinde kalıyordu. Ressamın şairle yarışmakta olduğu görülüyordu. İpşiroğlu'na göre bu anlayış İran'da epik şiirin yanında, yeni bir sanat türü olarak epik resmin doğmasını sağlamıştır. Böylelikle Tebriz ve Şiraz'ın yanı sıra İran'ın en uzak köşelerinde de yazmaları resimleyen atölyeler çoğalmıştı.



Resim 43: Miraçname, Hz Muhammed'in muhteşem Yolculuğu, İran, Behruz Nizami için yapılmış (Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi, HR.154) .
(www.nalanyilmazblogspot.com).



Resim 44: Erol Akyavaş Miraçname Serisinden, 1978, 63x49 cm litography (özel koleksiyon).
(<http://kacakyolcu.com/birin-pesinde-erol-akyavas/>) .



Resim 45 : Balkan Naci İslimyeli “Adak”,1979, 70x50cm karton üzeri pastel ve çini (özel koleksiyon).
(www.artshopsgallery.com).

Moğollar, Uygur devletinin ve kültürünün mirasçılarıydı. 16. Yüzyıl sonunda İslam dinini kabul ettikleri halde Müslüman sanatçıların dini konuların tasvirine ilişkin çekincelerini anlayamıyorlardı. İlhanlılar zamanında dini konulara ilgi arttıkça dini konuların da resmedilmesine eğitim amaçlı başlandı. Bu konuların başında Peygamber’in hayatı (Kıyas el-Enbiya) ve Muhammed’in göğe çıkması (Miraçname) ile ilgili menkıbeler en başta gelir. Bu konularda 15. ve 16. Yüzyıllarda yazılmış olan eserlerden birçoğu günümüze gelmiştir. (Topkapı Müzesi Kitaplığında Miraçname resimleri mevcuttur). Miraç resimlerinde kompozisyon, figürlerin duruş ve hareketleri, mimarinin ve manzaranın verilişi İlk dönem Rönesans etkisi taşır. Ama İran’da bu uzun sürmez. Natüralizme dönüş başlamışken yeniden nakış ve sembol diline dönülür.

Diğer sevilen konuda halk için yazılan eserlerdi. Kazvini’nin “Acaib el-Mahlûkat”, Bin Bir Gece Masalları, Sinbad öykü ve masalları sanatçıların hayal gücünü işletmeye elverişli konulardı. Böylelikle sanat tarihinde Moğol üslubu denen üslup gelişti. Acaib-el Mahlûkat yazıldığı devrin coğrafya ve kozmografya görüşüne

göre hazırlanmış ansiklopedik bilgi içeren İslam edebiyatının ortak eserlerindedir. 16. Yüzyılda da Osmanlı saray üslubunda tekrar yapılan minyatür sayısı 145 olup Osmanlı kitap sanatının en seçkin örneklerindedir. Minyatürler, Berlin Devlet, Süleymaniye, Londra British ve Topkapı Saray Müzesi kütüphanelerindedir. Eserin, Miraç ile ilgili kısımları en önemli kısımlarıdır.



Resim 46: Kazvini 14.yy Acaib-ül Mahlukat(1283), (Staatbibliothek-Berlint, no 6043). (<https://www.pinterest.com/pin/532128512195393051/>).

“Büyük gelişme gösteren Anadolu Selçukluları da (11-13.yy) İslam ülkelerindeki İran hükümdarları gibi o dönemin büyük sanatçılarını saraylarında toplamışlar ve birer resmi resim enstitüsü olan “Nakkaşhane” ve “Nigarhane” (resim atölyesi açmışlardı). İran’la Selçuklu İmparatorluğunun yakın ilişkileri, iki ülke arasında sanatçı değişimine yol açmış, bunun sonucu olarak iki ülkenin sanat tekniği ve gelenekleri birbirine kaynaşmıştı.”⁵⁹

Diğer yandan, 16. Yüzyılın ortalarında Moğol İmparatorluğu dağılıyor, İran’da ve İran’a komşu ülkelerde yerli dinastilerin kurduğu devletler ortaya çıkıyordu. İran’da 14. Yüzyılın sonlarına doğru fikir hayatındaki değişmeler resim sanatında da üslup değişikliğine neden olmuştu. Şiir Antolojisi adlı eser minyatürlerinde bu değişim görülebilmekteydi. Buradaki soyut manzara resimleri İslam mistiklerinkine çok benzeyen bir davranıştan doğduğunu görüyoruz. Bu resimler ressamların

⁵⁹ Celal Esat Arseven (1973), “Türk Sanatı”,224.

mistikler gibi maddeyi aşma çabasıyla madde dünyasına ters çevirmiş ve öte dünya arayışı içindeki insana özgü ne ideal ne öznel ne de olağan dünyanın resimleridirler.



Resim 47: Nizami Hamse Cennet 1539-43, (British Library no.12208). (www.wikipedia.org).

İpşiroğlu, Moğollar devrinden sonra İran resim sanatında beliren soyutlama eğiliminin yalnızca İran'a ait olmadığını daha önce Geç Abbasiler döneminde görüldüğünü belirtmiştir. Ona göre sanatçılar, Bağdat Okulu ustalarının bir “gölge ve görüntü” olarak yansıttıkları dünya gerçeğini elle tutulur hale sokmanın çabası içindeydiler. Resimlerde her şey maddi bir ağırlık kazanıyor. Kumaş kıvrımları bile nakış olmaktan çıkıyor gerçeğe uygun formlar almaya başlıyor. Bu döneme kadar İslam sanatında bir soyutlaştırma aracı olan çizgi, şimdi hacim değerlerini belirtebilecek bir anlatım gücü kazanıyor; şekilleri ayrıntılarından sıyrarak ve gölgeleme kullanılarak üç boyut içinde göstermeye çalışılıyordu. Geleneksel İslam minyatürlerinde çizgi ve renk (resmi çizen ve renklendiren ayrı ustalar olsa bile) birbirinden ayrılmazlar. Şahname ressamlığındaki dekoratif üslup, 15. Yüzyılda süslemenin bu fonksiyonunu yitirip kendi başına bir gaye olmasıyla başlar. Bu dönemde sanatçılar renk ve şekillerle oynamaya başlarlar.

“14. Yüzyıldaki ustalardan resim geleneğini öğrenen sanatçılar artık vücut yapısını daha çok tanıyorlar. Renk çizelgesi değişiyor, göz alan parlak renkler kullanıyor ve rengin artık bir değer taşıdığına bilincine varıyorlar ve kullanıyorlar. (Örneğin. Hamse ressamlığı). Bu dönem ressamlığı çok zenginleşiyor ve Şahname yeniden resmediliyor. Şahname üslubu 14. Yüzyılın İlk yarısında anlatıcı, ikici yarısında tasviriciydi,15. Yüzyılda ise dekoratif olmakta. Şahname ressamlığı Timurular ve Safevilerin devrini aşarak 17. ve 18. Yüzyıllara kadar geliyor. Ancak bu İran destanı eski etkisini sürdürüyor ve 16. Yüzyılda inanılmaz bir yaldız bolluğu kitap resminde ışıl ışıl parlayarak kullanılıyor. Resim sanatında 16. Yüzyılda günlük hayat sahneleriyle durağanlığa girmiş resim sanatını yenilemeye çalışan son usta Behzat oluyor”.⁶⁰

İpşiroğlu’ na göre İslam sanatının en parlak dönemleri, daima gelişmesinde birçok kuşakların katkısı olan geleneklerin ürünü olmuştur. Büyük ustalar, bu geleneğin içinde kalsalar da, ona yeni bir güç ve tazelik katıyor, bu geleneğin sözcüsü oluyorlardı. Geleneğe bağlılık Ortaçağ özelliğiydi ama o devir kapanmıştı. 13 ve 16. Yüzyıllar arasında İslam sanatında büyük eserler yaratılmıştı. Fakat Batı’da Rönesans başladıktan sonra, Ortaçağ’ı aşamayan, kendi içinde tazelenemeyen bir sanat geçmişe mal olmak ve donmak durumunda kalıp süslemeden öteye artık geçememiştir.

Osmanlı devletinde ise İstanbul’un fethinden sonra Doğu dünyasına Batı’nın kapıları açılmıştı. Bu sırada İtalya’da büyük değişiklikler oluyor, fikir ve sanat alanında eski değerler yerine yerlerini bırakıyordu. Bu dönemde Avrupa’daki gelişmeleri de takip eden Fatih Sultan Mehmet, Gentile Bellini’yi kendi portresini yapmak üzere İtalya’dan getirttiğini, başka yabancı sanatçı ve bilginleri de misafir ettiğini biliyoruz.

“Fatih Sultan Mehmet Hristiyan dünyasının Doğu’daki son kalesini alırken yeni kurulmakta olan Osmanlı İmparatorluğunun Batı’ya açılmasını, onun Yeniçağ düşüncesine ayak uydurma isteğine bağlıyoruz. Ne yazık ki bu gelişme Fatih Sultan Mehmet ölüp yerine oğlu Beyazıt. II geçince duraklıyor. Bu tarihten sonra Osmanlılar, kültür alanında İran ve Arap uygarlığına bağlanıyorlar ve Türk ordularının Viyana kapılarına dayanması ile Batı ile mesafe daha da artıyordu. İmparatorluğun düşünsel ve sanatsal bağlamıyla birlikte gelişen saray kültürü, ‘Rum diyarı’ nın kültürel coğrafyasına sıkı sıkıya bağlıydı.⁶¹

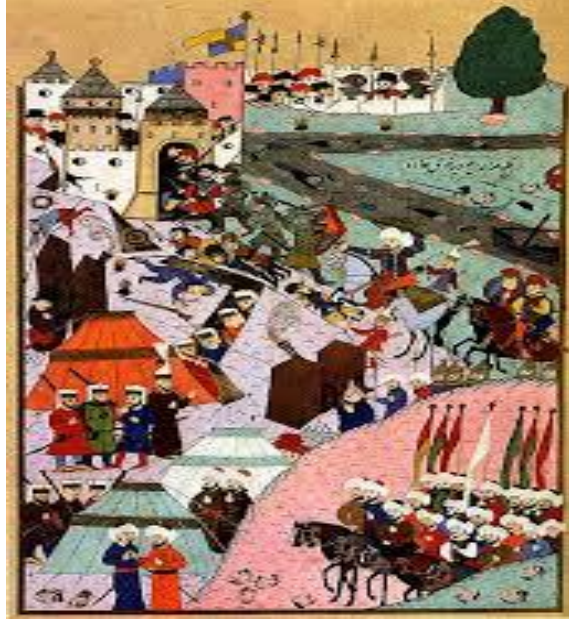
⁶⁰ Bkz.(25), İpşiroğlu,109.

⁶¹ Emine Fetvacı, (2013),”Sarayın İmgeleri”,47

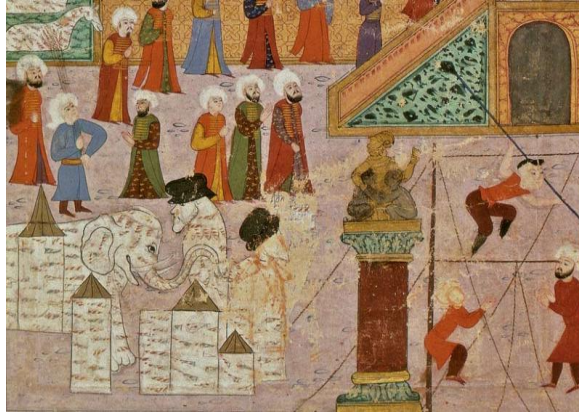
Diğer taraftan Bizans resim sanatının daha önceleri Selçuklu ve sonra Osmanlı üzerinde de etkisi vardır. Şüphesiz ki İstanbul'un fethinden sonra da Bizans ikona atölyeleri vardı ve bu atölyelerin ustaları saray atölyelerinde çalışmaya devam etmişlerdi. Osmanlılık demek elde ettiği yerlerdeki tüm kültürleri içinde eritip sentezliyebilmek de demektir. Ermeni, Rum ve İranlı ustalar ve diğerlerinin Osmanlı sanatına katkısı bilinmektedir.

Ancak, Arap-Fars kültürüne bağlanan İslam resminin gelişmesinde Osmanlıların da onlar kadar payı vardır. İstanbul, Osmanlı İmparatorluğunun başkenti olduktan sonra, İslam dünyasının Bağdat, Tebriz, Şiraz gibi büyük kültür merkezleri arasına katılır. Şahname ve Hamse (İran kitap sanatının iki temel eseri) Osmanlılarda önemini yitirmiştir. Bunların yerini bilimsel eserler, sefernameler, seyahatnameler, dini biyografiler, peygamberlerin hayatı, ansiklopediler ve krokiler aldı. İran'dan farklı olarak onların ünlü kahramanlara karşı duydukları hayranlık Osmanlı ressamına yabancıydı. Gerçi Padişahlar için hazırlanan "Şehinşahname"ler destandan çok kroki olsa da bütün olaylar, sultanın etrafında döner ve resmedilmese de varlığı sezilir. Osmanlı minyatürlerinde padişah birebir savaşmaz ama Allah'ın yeryüzündeki gölgesi (Zill- Ullah) olarak yüceltilir. Buyruğundaki ordular, geçit töreni yaparlar, kaleleri kuşatırlar, şehirleri zapt ederler; kendisi belli sahneler dışında hemen hiç öne geçmez. İran'daki cennet bahçelerine, ahu gözlü güzellere Osmanlı minyatürlerinde rastlamıyoruz. Osmanlılar İran'ın duygusal şiirlerindeki dünyayı değil, Geç Abbasi devrindeki gibi günlük hayatı gerçekçi olarak göz önüne serme çabasındaydılar.

Şehzadelerin sünnet düğünleri gibi konular da tasvir edilmekteydi. Bu düğünler herkesin katılımıyla olağanüstü hal alıyordu. Bu düğünleri anlatan surnameler, Surname ressamlığı diye adlandıracağımız bir sanat türüne olanak verdi. Sanatçı gördüklerini titizlikle ve ayrıntılarıyla bir belge de olabilecek şekilde vermeye çalışıyordu. Bu olağanüstü gözlemcilikte Batı'nın etkisi de görülmektedir. Ama Osmanlılar' da dünyaya din açısından bakılıyor; onu, geçiciliği içinde bir görüntü olarak görüyordu. Dolayısıyla Rönesans'la sanata yerleşen perspektif, mekân derinliği, anatomi ve oranlarla ilgili öğretilere Osmanlı sanatı kapalı kalıyordu.



Resim 48: Budin Kalesi Fethi, Hünername, 16. Yüzyıl, (Topkapı Sarayı Müzesi) (www.devletialiyeyi.com).



Resim 49: Şehinşahname-i Murad-ı Salis, Topkapı Sarayı Müzesi 13.yy (www.40hokkabaz.com).

Osmanlı'nın önemli resim koleksiyonlarından biri Matrakçı Nasuh Efendi'nin Kanuni Sultan Süleyman'ın Irak Seferi'ni bize anlatan Mecmu-ı Menazil adlı eseridir. 222 sayfalık eserin 90 sayfası metne, 107 sayfası resme ayrılmıştır. Geri kalan 25 sayfada ise hem resim hem yazı bulunmaktadır. Resimler donmuş minyatür

sanat kalıplarını kırıyor ve 16. Yüzyıl resim sanatına ‘Osmanlı manzara ressamlığı’ diyebileceğimiz yeni bir tür katıyordu. Ordu yola çıkarken ki ilk resim İstanbul manzarasıydı. Matrakçı eserlerinde tüm önemli yerleri büyük yapıtları resmediyor ve ordunun girdiği tüm şehirlerin (Tebriz, Bağdat gibi) resimleri yer alıyordu. Bu resimlerde o dönemde figür tasvirinden kaçınılmamasına rağmen doğa ön plandadır ve insan figürü hiç yoktur.



Resim 50: Matrakçı Nasuh Efendi, 16. Yüzyıl, Halep Şehri minyatürü. (İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, T.5964). (www.halkinhabercisi.com).

İran minyatürlerinde olduğu gibi, hayali manzaralarla karşılaşmadığımız halde bu resimler oldukça etkileyicidir. Matrakçı aslında gördüklerini değil, gördüklerinin kavramlarını resme geçiriyor ve bu yüzden ayrıntılar silinerek en önemli formlar kalıyor bunlar geometrik motifler haline sokularak, halı desenleri gibi derinliği olmayan bir düzeye aktarılıyordu. Mekân soyut mekândı aslında. Matrakçı’da resim ve sembol birbirinden ayrılmaz ve resmi sembol niteliği taşır aynı zamanda. Örneğin mavi bir şerit halinde verdiği suyolları kıvrımla dolana her resimde türlü şekiller alan ritmik motif olur. Dağlar, kayalar bize korkunç hayvanlar, develer gibi görünebilen masalsi havada resmedilmiştir. O minyatürlerini şehirlerin ve doğanın en çarpıcı yanlarını gözleyerek ve renklerini tasvir ettiği manzaraya uygun, istif yöntemi kullanarak, sıralayıp yapmıştır.

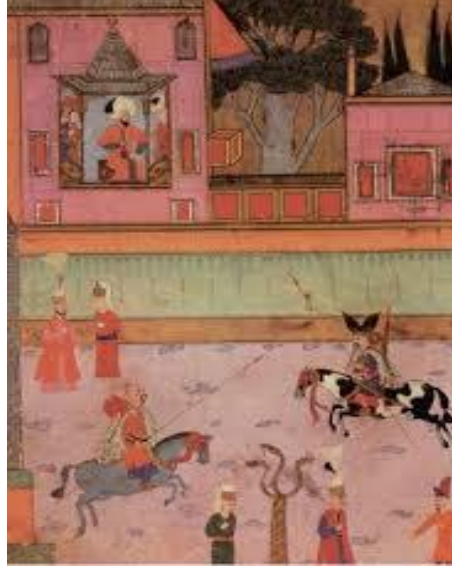


Resim 51: Matrakçı Nasuh Efendi Harita Minyatürleri,16.Yüzyıl (İstanbul Üniversitesi Kitaplığı) ,(www.halkınhabercisi.com).



Resim 52: Devrim Erbil, İstanbul'dan Sevgilerle, (Özel Koleksiyon). (www.lebriz.com).

İkinci önemli minyatürlerin toplandığı eser III. Murat Surnamesidir. 1583 yılında Sultan Murat III.'in oğlu Şehzade Mehmet'in sünnet düğünüdür. O sırada çöküşe geçen Osmanlı'nın güç ve ihtişamını her yere duyurmak için düğün bir vesile sayılıp 52 gün 52 gece süren eşi görülmedik şenlikler yapılmıştır. Tarihi bir olay olan bu düğün, Osmanlı kitap ressamlığının en önemli eserlerindedir. Osmanlı minyatürlerinde zemin renklerinin de değişik tonlarda kullanıldığını görüyoruz. Bunlar doğadan oldukça uzak olarak pembe, mavi, eflatun ve altın kullanılarak yapılmıştır.



Resim 53: Surname-i Humayun, Nakkaş Osman 16.Yüzyıl (Topkapı Saray Müzesi).
(www.commonsm.m.wikimedia.org).

“ Surnamenin minyatürleri, Nakkaş başı Osman yönetiminde Topkapı Sarayı’ndaki bir resim atölyesinde hazırlanmıştır. İki yüze yakın sahne düğününün başından itibaren resmedilir. Her sahne karşılıklı iki sayfa kaplar. Bu sahnelerde İmparatorluğun sosyal düzenini yansıtan ortak kompozisyon şeması uygulanır: Resmin üst yanında locaları, altında meydanı; yukarıda seyreden devlet büyüklerini, aşağıda gösteri yapan halkı görürüz. Törensel geçit, her sahnede, resmin sağ kenarında toplanan halk kütesinden koparak, sol sahifenin üst köşesinde bulunan sultan locasına doğru ilerler. Sultanın oturduğu hiç değişmez, sol elini dirseğini dışa açarak sol dizine dayar, sağ kolu ise kıvrık beline doğru göğsü üstünde gösterilir. Sultanın ve yanındakilerin duruşları hiç değiştirilmeden tekrarlanır. Padişah eski yazıda olduğu gibi sağdan sola doğru gelişen bir harekete yön veren bir merkez oluyor. Surname minyatürlerinde halk varsa sahnenin alt köşesinde yer alırlar. Mekân genellikle bu minyatürlerde alt ve üst olarak iki kısma ayrılır. At meydanında gösteriler sergilenir. Surname resimleri zaman içinde geçen bir olguyu yansıtır ve olaylar hep aynı yerde geçtikleri için, zaman akışı alışılmadık bir yoğunlukla yaşanır. Ressamın anlatmak istediği budur; her şeyin geçiciliğini, kalıcı tek varlığın Allah olduğunu bize düşündürmek ister.⁶²

Osmanlı Devleti 16. Yüzyıl ilk yarısında en parlak devrini yaşadı. I.Sultan Selim zamanında Halifelik Osmanlılar’a geçmişti. Kanuni Sultan Süleyman devrinde İmparatorluğun gücü doruğa varmış, III. Murat zamanında (1566-1597) zayıflamaya

⁶² A.g.k., s.134.

başlamıştı. Çöküş nedenleri üzerine tartışmalar başladı. İslam geleneklerinde hiçbir değişiklik yapmadan Batı'ya üstünlük sağlayan bazı şeyleri, olduğu gibi alma yoluna gidildi. Bu durum sanat alanında da böyle oldu. III. Ahmet'in oğulları için yapılan sünnet düğünü vesilesiyle 1720' de hazırlanan Vehbi Surnamesinin minyatürleri bunu bize gösterir. Edirneli Levni ve ekolünün yaptığı bu minyatürler III. Murat Surnamesiyle karşılaştırılınca, resim anlayışında olsun üslupta olsun yenilikler göze çarpar. Sahneler artık ayrı yerlerde resmedilmekte aynı zamanda da gösterilmemektedir. Bu minyatürlerde hacim duygusu ve yeni bir kompozisyon düzeninden söz edilebilir. Figürler eskiden olduğu gibi renk lekeleri halinde sıralı değil çerçeveye göre daha büyük ve toplu gruplar haline getirilip resmin içinde planlara göre yayılırlar. Levni minyatürlerinde perspektif, açık koyu gölgeler, doğadaki gerçek renkler kullanılmıştır. Fetvacı'ya göre bütün bunlar Batı etkisinin resim sanatına yansımaya başladığını gösterir. Ama gene de bu resimlerde anatomi ve perspektif gibi bilgilerin derinleşmediğini, figürlerin canlı insanlara benzemediğini ve tüm bunların Batı ile olan çağ ayrılığını gideremediğini bize göstermektedir. Diğer el sanatlarında olduğu gibi minyatür sanatı da zamanla Batı sanatı etkisiyle günümüz sanatında önemini yitirmiştir.



Resim 54: Levni ,18.yy, III Ahmet Vehb-i Surname Miinyatürlerinden biri (Topkapı Saray Müzesi).
(<http://www.bilgievi.gen.tr/frmContent.aspx?ContentID=2089>).

4.4 Hat Sanatı(Kaligrafi)

Hat sanatı ya da kaligrafi (Yunanca-kallos-güzellik-graphe, yazı) yazı sistemleri ve yazı öğeleri kullanılarak geliştirilen, sıklıkla dekoratif amaçla kullanılan, bir görsel sanat türüdür. Bu sanatla uğraşanlara hattat ya da kaligraf denir. Bu sanat dalının çağdaş bir tanımı ise 'işaretlere anlamlı, ahenkli ve hünerli bir şekilde biçim verilmesi sanatı' şeklindedir.

Arapça, Hami-Sami Diller Ailesi'nin Sami koluna mensup bir dildir. Standart Arapça olarak kabul edilen bu dil tüm Arap devletlerinin resmi dilidir. Kur'anın Arapça olması nedeniyle Arap dili İslam dininde özel bir yere sahiptir. Aslen Arap yarımadasına özgün bir dil olmakla beraber 7. Yüzyıldan itibaren İslamiyet'in yayılmasıyla çok geniş bir coğrafyaya yayılmış, İslam dininin kültürel baskınlığı ile birlikte zaman içinde Ön Asya, Mısır ve Kuzey Afrika'nın yerel dillerine baskın gelmiş ve bu bölgelerin de dili haline gelmiştir. Zaman içinde İspanya'dan Güneydoğu Asya'ya kadar çok geniş bir coğrafyanın üst kültür dili olmuştur.

Arap alfabesi tarihte ve günümüzde sadece Arapların kullandığı bir alfabe olmamış özellikle İslam'ın başka milletler tarafından da kabul edilmesiyle Türkler, İranlılar, Pakistanlılar gibi Asya'daki diğer Arap olmayan kavimler tarafından da kullanılmıştır. Dünyada Arap alfabesi Latin alfabesinden sonra en çok kullanılan yazı sistemidir. Muhammed devrinde iki yazı tipi olan nesih ve kufi kullanılıyordu. Yazı türlerine sonraları sülüs ve nesih eklenmiştir. Bugün okunan Kuran-ı Kerim yazıları nesih hatlarıdır.

Hüsn-i Hat (Güzel Yazı) ,İslam yazıları için kullanılan bir tabirdir. İslam yazı çeşitlerinin estetik ölçü ve endişeler içerisinde yazılmasına denir. Aynı zamanda kelime manası güzel yazı demektir. Kur'an nüshalarının hüsn-i hat ile yazılmasıyla, İslam tarihinin kültür ve sanat ürünleri zaman ve mekân içinde birbirine bağlanır. Kitapta yahut mimari yapı üzerinde, bir sultanın mühründe veya cesedin sarıldığı kefende, nazardan koruyacak tılsımda, camideki cam avize veya alınlıklar da veya kitabeler de ve sayabileceğimiz diğer nice nesne ve unsurlarda Kur'an hep vardır. Nasıl tılsım veya nazarlık, özel güçleriyle onları taşıyan kişiyi koruyorsa, Kur'an metninin veya Allah'ın Güzel isimlerinin (esma-yı hüсна) yahut da peygamberlerin

ve azizlerin isimlerinin mimari yapılara yerleştirilmesi bunlara hem özel bir değer kazandırır hem de bunları korur.

Yazma eserlerin formları ve tezhipleri farklı dönemlerde devrin estetik duyguları ve sanat anlayışıyla değişik biçimler alarak dekorlanmış, altınlanmış ve renklendirilmiştir. Bu zengin kültür çeşitliliğinin ortak noktası ve onun şekillendirilmesinde temel unsur İslam inancı ve Kur'an-ı Kerim olmuştur.



Resim 55: Şam Evrakı Koleksiyonu Sergisi, Türk İslam Eserleri Müzesi 2010. (www.yamabilgi.blogcu.com).



Resim 56: Şam Evrakı Koleksiyonu, Türk İslam Eserleri Sergisi, 2010. www.yamabilgi.blogcu.com.

Bu eserler Müslüman halkların estetik duygusunu en iyi şekilde verir. Geometrik unsurları hoş bir ritimle birleştirmenin yanı sıra grafik dengeyi de görürüz. Arap yazısı bütünüyle fonetik tek yazıdır. Bu durum, Arap harflerinin stilizasyonunun bütünüyle soyut yani herhangi bir figüratif kökü bulunmayan bir stilizasyon olduğu anlamına gelir. Arapça, hat oluş düzeyinde yatay bir şekilde ilerler; ama eylem alanı olan sağdan başlar ve kalp bölgesi olan sola doğru hareket eder; bu bakımdan, bu yazı, dıştan içe doğru bir (metafizik amaçla) ilerlemeyi ifade eder.

*“Mimari tezyinatta ve hatta kitap sanatında hüsnühat sık sık arabeskle evlilik yapar. Bu türün en güzel örneği biri uzun bacakları ve aralıksız akış halinde sarmaş dolaş uzayan asma dallarıyla Kuşî yazı ile gerçekleşir. Yazı ile stilize edilmiş bitkilerin bir araya getirilmesi, Tasavvufta çok iyi bilinen bir sembol olan ‘âlem kitabı’(Kur’an ile ilintili) ile ‘âlem ağacı’ (Asya’da çeşitli geleneklerde yaygın olarak bulunan inanç)arasında bulunan analogiyi (temsil) çağırır. Harfleri köşeli olan ve çivi yazısını biraz taklit eden yazı kuşî yazısı geometrik süslemeyle ve arabesklerle çok iyi uyuyordu. Bu yazı sonraları, yuvarlak bir şekil aldı ve süsleme motifi haline geldi”.*⁶³

Türkler bu yazıya kendi hayvan şekilli süs motiflerinin karakterini verdiler ve bunu bir süsleme unsuru olarak kullandılar. Böylelikle hat adeta kutsal bir sanat haline geldi; Osmanlı devrinde Hat sanatı en yüksek gelişme noktasına vardı. Hat yalnız kutsal kitapların elyazmalarında kullanılmakla kalmadı, aynı zamanda, estetik heyecanı anlatma aracı oldu. Felsefeyle ilgili fikirler ya da teselli verici sözler, güzel yazılarla yazılıp, çerçevelenerek, birer tablo gibi odaların duvarlarına asılıyordu. Ünlü hattatların eserleri her yerde aranıyor ve bazen bunlara inanılmayacak kadar çok para veriliyordu. Hat, Türklerde ulaştığı yüksek sanat seviyesine hiçbir zaman Araplarda ulaşamamıştır. Araplarda süs unsuru olarak kullanıldığından, başka motifler tarafından boğulmuş, yazı karakterini kaybetmiştir. Türklerde ise, özellikle klasik devirde, binaların cephelerini ve cümle kapılarını süsleyen kazıma ya da oyma kitabeler öteki süs motiflerinden ayrı kalmış, tamamıyla bağımsız bir süsleme unsuru olmuştur.

⁶³ Bkz.59, Arseven , 232



Resim 57: Ahmet Karahisari Albumü giriş sayfası, 16.Yüzyıl, Türk İslam Eserleri Müzesi.

5. ORTADOĞU İSLAM ÜLKELERİNDE MODERN SANAT

5.1. Modernlik ve Modernite

“Modern” kelimesi Batı literatürüne, dini bir bakış açısının sonucu girmiştir. 5-6. yüzyılları içine alan Hıristiyan metinlerinde Latince “modernus” olarak karşılaşılan kelimenin ifade ettiği anlam, geçmiş pagan toplumlarla hali hazırdaki Hıristiyan toplumlar arasındaki farklılığa vurgu yapan bir içeriğe sahiptir. Henüz Hıristiyanlaşmamış İzlanda, İskandinav ve kuzey Slav halklarından Hıristiyanlaşmış diğer Avrupa topluluklarını ayırmak içinde kullanılan “modern” kelimesi asıl anlamını Rönesans’la birlikte değişen dünya algılaması ile almıştır.⁶⁴

Modernlik kavramı aslında doğaya, coğrafyaya, tekniğe ait artan bilgilenmeye ve aklı öne çıkaran felsefi düşünmeye bağlı olarak bilimsel, kültürel ve sosyal alanda yeni ve değişmekte olan bir durumun ortaya çıkmasıyla daha çok kullanılmaya başlanmıştır. Coğrafi keşifler ve rasyonel düşüncenin gelişmesiyle seküler dünya görüşünün yaygınlaşması Batı-Hıristiyan zihniyet ve yaşam biçimlerini köklü değişime uğratmıştır. Bu değişim yeni bir durum olarak algılanmış ve daha çok bilimsel bilgi, yeni teknik, ekonomik refah, istihdam artışı, işbölümü, siyasal katılım, özgürlük ve benzeri yeni ilgi alanları olarak zihinlere yerleşmesiyle yeni bir çağ olarak görülmüştür.

İlerlemeci tarih algılamasına dayanarak tarihsel ve ideolojik bir devamlılık sağlayan gelişme düşüncesi, modern Batı düşüncesinin temel hareket noktalarından biridir. Felsefi anlamda bireyin özgürleşmesine atıf yapan ve bunun tarihin daima ileriye doğru hamle yapması üzerine kurgulayan “modernlik” ; ilerleme, gelişme, yenileşme ve çağdaş olma gibi durumlara karşılık gelecek değişim olgusunu vurgular. Modernleşme Batı Avrupa’da Orta Çağın sonundan başlayan ve günümüzde en uzak ülkeleri bile içine alan devasa dönüşüm olarak adlandırılmaktadır.

⁶⁴ Celal Metin, (2006), “Türk Modernleşmesi ve İran”, 1.

Modernleşme kimilerine göre eylem halindeki modernliği nitelemekte, kimilerine göre ise insanlığın hayati bir deneyim tarzı olarak sürekli bir oluş halinde yaşadığı süreçleri tanımlamaktadır.

Habermas'a göre 'modernlik' düşüncesi, o tarihten itibaren hep vardır; bu yüzden, 'modernlik' kavramının Rönesans, hele hele Aydınlanma ile sınırlandırılması tarihsel açıdan eksiklik anlamına gelir. Bu izlekten gidilirse Ortaçağdan beri ortaya çıkan sanat anlayışları, şu ya da bu şekilde modernlik düşüncesiyle ilişkilidir. 5. Yüzyıldaki ilk çıkışından beri (Roma ve Pagan dönemde Hristiyanlığın devlet dini olarak benimsenmesiyle), 17. Yüzyılda Rene Descartes ile birlikte felsefî bir kimlik kazanmıştır. Descartes aslında Tanrı'yı inkâr etmiyordu. O felsefe ve Tanrıbilim alanlarının birbirinden ayrılması, ileriki dönemlerde dinin sorgulanmasının ve kamusal yaşamdan gittikçe uzaklaştırılmasının önünü açmıştır. Bunun sanattaki yansımaları ise dinsel konuların yerini gittikçe dünyevi (dindışı) konulara bırakması şeklinde belirlemiştir. Aslında sanatın dünyevileşmeye başlaması, daha Rönesans'tan beri hissedilen bir durumdur. 17. Yüzyıldan sonra bu iyice su yüzüne çıkmış, 19. yüzyılla birlikte de dinden köklü bir kopuş gerçekleşmiştir. Bu kopuşun ortaya çıkışında burjuva sınıfı ve Kant'ın etkisi vardı kuşkusuz.⁶⁵

Modernliğin Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'ya ait mal edilmesinin tarihsel nedenleri bu bölgelerde meydana gelen çok yönlü dönüşüm ve değişimle ilgilidir. Askeri hedefler ve ekonomik çıkarlarla doğrudan ilgili olan dönüşümün başlangıcı, Batı Avrupa'da yoğunlaşan teknik buluşlara ve coğrafi keşiflerin artmasına bağlıdır. Özellikle İngiltere, Hollanda ve Fransa bu ülkeler arasında başta gelmektedir. Bu ülkeler pozitif bilimlere önem ve öncelik vermişler, diğer yandan ekonomik üretimi artıran fabrikasyona yönelmişlerdir. Bu sayede sermayelerini ve toplumsal refahlarını arttırmışlardır. Batı Avrupa'nın giderek artan rekabet gücü, baskı ve saldırıları dönemin önde gelen devletlerinden Osmanlı İmparatorluğu, Çin, İran, Hindistan, Rusya, Avusturya ve İspanya gibi geleneksel ülkelerin üzerinde yıkıcı etki yapmış ve sosyo-ekonomik olarak da sarsmıştır. Batı Avrupa'nın modern olma sürecine göz attığımızda iki önemli olaydan bahsedilir; İngiltere Sanayi Devrimi ve 18. Yüzyılın son çeyreğinde gerçekleşen Amerikan Bağımsızlığından ilham alan Fransız İhtilali. Bu sosyo-ekonomik ve siyasal değişiklikler aynı zamanda entelektüel kalıpları da

⁶⁵ Mehmet Yılmaz, (2006), "Modernizmden Postmodernizme Sanat", 14.

değiştirmiştir. 19.yüzyılın başında görölmeye başlayan bu gelişmeler toplumsal ve kültürel alanda siyasal talepleri arttırmış; laiklik, özgürlük, eşitlik, sosyalizm ve milliyetçilik entelektüel gündeme yerleşmiş ve bunları talep eden siyasal örgütlenmeler ortaya çıkmıştır. Modern olma, ekonomik refahı, sosyal güvenliği, seküler yaşamı, kadın özgürlüğünü, eğitimde, sanatta ve bilimde gelişmeyi ve değişimi sağlar. Diğer taraftan bu gelişmeler orta çağlarda büyük uygarlıklara sahip İslam, Slav, Çin, İnan, Hint toplumlarına da Batı'yı izleme yolunda ve geleneksel yapıların dönüşümünde çatışmalar yaratmış ve hala da etkileri her alanda devam etmektedir.

Türkiye ve İnan gibi İslam toplumlarında inanç ve kültürün güçlü doğası ve merkezi otorite fikrinin uzun tarih geçmişi avantaj ve dezavantajları beraberinde getirir. İslamiyet, doğuşundan itibaren medeniyet üslubunda birey, toplum ve devlet ilişkilerinde bütün davranış biçimlerini önceden belirleyecek kurallar koymuştur. Batı modernliği ile karşılaşan İslam toplumları pozitif bilgi, teknoloji kullanımı, seküler yaşam, milliyetçilik, liberalizm, hukuk gibi modern unsurlar karşısında İslami kimliğin açıklamakta yetersiz kaldığı durumları aşmak çabasında olmuşlardır. Batı karşısında gerilediklerinin farkında olan yönetimler değişim ve dönüşüm için aşağıdaki bölümde sözünü edeçeğimiz uygulama ve değişikliklere gitmişlerdir. Zamanla sömürgeleşen bazı İslam toplumları varlıklarını koruma adına modernleşmenin siyasal ve kültürel değişim dinamiklerine direnç gösterirken ekonomik ve teknolojik gelişmelere açık olmuşlardır. Yüzyılımızda teknolojinin getirdiği olanaklarla oluşan yeni sanat araçlarından bazılarına aşağıda değinilecektir.

5.1.1.Sanatta Yeni Araçlar; Fotoğraf, Video Performansı, Enstalasyon (Yerleştirme)

20.yüzyılın ilk çeyreğinde resim yeniden kendini şekillendirmekte iken bu dönemde fotoğraf, film ve baskı teknolojisi de hızla gelişmekteydi.

Modern görüntü teknolojisi görme tarzımızı değiştirdiği gibi yaratıcılığı da kışkırtmaya etken olmuştur. Eskiden sanatçılar, belli araçlarla; boya, tuval gibi klasik malzemelerle çalışmalarını yürütürken bu araçlara artık başka teknolojik araçlar da eklenmiştir.

Ortadoğu ülkelerinde, “fotoğraf makinası”, 19. yüzyılın ortalarından beri süregelen modern resim henüz 1910’larda modernist resim haline gelmeden çok önce 1839’da keşfedilmişti. Alman düşünür Walter Benjamin’in yazdığı “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı” adlı hala günümüzde önemini korumaktadır. Yılmaz fotoğraf makinasının icadının sanata olan etkisini bize bu makaleden aşağıdaki alıntıyla açıklar;

“Benjamin yukarıda adı geçen denemesinde, modern görüntüleme araçları olan fotoğraf ve film kamerasının ortaya çıkışıyla birlikte köklü bir değişim içine girildiğini ve özellikle resmin tilsiminin bozulduğunu iddia ediyor. Yazının başlarında, sanat yapıtlarının eski tarihlerden beri şu ya da bu teknikle yeniden üretildiğine değindikten sonra, fotoğrafla birlikte insan elinin, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlülüklerden kurtulduğu ve bu yükümlülüklerin artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildiği” saptamasını yapıyor.⁶⁶

Benjamin’in dediği gibi yeni ortaya çıkan bu modern üretim araçlarının etkisiyle insanlık sanatta yeni bir dil ve yenilenişle karşı karşıya kalmıştır. Artık modern görüntü teknolojisi görme tarzımızı değiştirdiği gibi yaratıcılığı da kışkırtmaya etken olmuştur.

Ortaya çıkan bir yenilik de gerçekliğin yansıtılmasında göstermiştir kendini. 19. yüzyıldan 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar, fotoğrafın “resimselci fotoğraf” denilen ilk evresinde, gerçeklik resim sanatındaki gibi kompozisyon, ışık, gölge gibi bilgiler bazında kurgulanırken, gerçekliğe fotoğrafın kendi penceresinden bakması başlar.

⁶⁶ A.g.e.,28



Resim 58: Abbas Kiarostami, İran, 'Kar ve Yol' Fotoğraf serisinden, Akbank sergisi, 2006. (<http://www.bilgievi.gen.tr/frmContent.aspx?ContentID=2089>).

Dolayısıyla, yirminci yüzyılın bazı ressam ve heykeltıraşları, imgelerin geleneksel aldaticılığından kurtulma yolunda çabalamaktaydılar. Bu çabalar sonucunda peş peşe sanat akımları Fovizm, Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm ve Soyut sanat akımları gerçekleşti. Yani sanatçılar artık geleneği bozup, gözle görülen dünyadan kopma konusunda gerekirse geleneksel görüntü dünyasını parçalayıp, gerekirse sıradan nesnelere bir araya getirdiler. Tüm bu gelişmelerin yanısıra bilim dünyasındaki gelişmelerde özellikle 1950'lerden sonra sanat araçlarının ve stillerinin gelişimine katkıda bulunmuş ve sanatın birçok alanda farklı uygulamalarına olanak sağlamıştır;

Elektronik görüntü de önce bir teknolojik keşif olarak dikkat çekmiş, daha sonra ise sanatçılar tarafından bir ifade aracına dönüşmüştür. Tıpkı fotoğraf teknolojisinin Nadar ve Cameron eline geçtiğinde yaşadığı dönüşüm gibi ya da filmin Einstein ve Griffith tarafından yeniden keşfi gibi; elektronik görüntü teknolojisi de sanat ortamı olarak keşfedilmiştir. 1936 Olimpiyatları'nda ilk kez fiziksel bir gerçekliğin ekranlar üzerinde yeniden üretilmesi ile başlayan teknolojik süreç, Paik'in video kamerayı sanat ortamına taşıması ile birlikte sanatsal bir süreç dönüşmüştür. Bu dönüşüm süreci içinde sanatçılar bir yandan videonun sanatsal bir ifade aracı olarak kendine özgü özelliklerin keşfederken, diğer yandan videonun

dilini kurmaya çalışmışlar ve tüm bunların ötesinde var olan kalıplarının baştan aşağı yıkılarak, sanatın sınırlarını belki de yok etmişlerdir.

Video Sanatı, 1960'lı yıllardan başlayarak, 90'lı yıllarda giderek popüler oldu. 'Video Çağı' olarak adlandırılabilir bu dönemde, video hem bir kitle iletişim aracı, hem filmler, tiyatro oyunları, gösteriler, yerleştirmeler ve canlı performanslar gibi birçok sanatsal etkinliğin kaydedildiği bir araç olarak önem kazandı. 90'lı yıllarda sayısal teknolojilerin gelişmesi ile birlikte sanatın devrim niteliğinde bir dönüşümü ile video sanatı kendi başına bir sanat söylemi haline geldi.

Ayrıca, 1960 sonrası gelişen kavramsal sanat, etkinliklerinde farklı malzemelerin kullanıldığı, görülmüştür. Artık kavramsal sanat ile performans sanatı, arazi sanatı, video sanatı, süreç sanatı, çevresel sanat, entalasyon (yerleştirme) sanatı ve birçok farklı sanat dalı ya da tarzı ile ilişkilidir. Temel amacın nesnelere ötesinde düşünerek, fikirlere uygun malzemeler bulmaktır. Kavramsal sanat üzerine gerçekleştirilmiş etkinliklerde bu sanat nesnelere aslında bir araçtan öte anlam taşımaz.

Altunay, kavramsal sanatçıların video sanatına katkısını şöyle açıklar:

*“Kavramsal sanatçıların video sanatına en belirgin katkısı, araç olarak videoyu kullanırken, videonun sanatsal keşfini bir kavram ve kuram üzerine oturtmasında görülür. Video görüntüsü, sanatın nesnesizleştirilmesi konusunda sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Bilindiği üzere video görüntüsü kayda ihtiyaç duymadan oluşturulabilir bir teknoloji ile üretilir. Kaydedilmeyen video görüntüsü bir eser içinde varlığını sürdürebilirken, eserin ya da performansın sonrasında bu görüntülere yeniden ulaşmak mümkün değildir; ancak kaydedilen görüntüleri saklamak ve yeniden oynatmak olasıdır. Bu durum video görüntüsünün kullanımı ile sanat olgusunun nesnesizleştirilmesi arasında yakın bir ilişki doğurur. Bir kere yapılan, tekrarlanmayan performanslar için video görüntüsü büyük bir olanak sağlar. Sanat eseri içinde yeni bir zaman ve mekân boyutu kazandırırken, bunu kaydetmesi ile birlikte eserin nesnesini ortadan kaldırır”.*⁶⁷

Videonun basit ve ucuz bir aygıt olması, onu hemen hemen her sanat dalı ile haşır neşir hale sokmuş, videonun aktivist yapısı her sanatçı için bir başkaldırı olanağı sunmuş ve sanatsal gelenekler içerisinde video bir aygıt olarak kendisine çeşitli alanlar bulmuştur. Bu anlamda da ilerde göreceğimiz gibi video Ortadoğu

⁶⁷ Alper D. Altunay, (2013) Sanatın Ortamında Video, 55

ülkelerinde yeni medya aracı olarak sanatçılar tarafından oldukça etkin kullanılmaktadır.

20.Yüzyılın son on yılında, enstalasyon (yerleştirme) ve performans sanatının oldukça merkezi rolü elde ettiğine tanıklık ediyoruz. Bu sanat türü sanatçının izleyicileri kendi deneyim ve düşüncelerine dikkat çekme ve seyirciyi etkilemede oldukça başarılı olduğu gibi içinde bulunduğu mekânla da bütünleşebilen çalışmalar yaratılmaktadır.



Resim 59: Zehra Çobanlı, Bulgular, 2010, Keramik yerleştirme, (Ziraat Bankası Mithatpaşa Sanat Galerisi, Ankara, Mayıs 2010).
(www.cumhuriyet.com.tr).

Olivera, Oxley, Petry enstalasyon ile ilgili yaptıkları çalışmada aşağıdaki bilgileri vermektedirler:

“Amerikalı kürator Robert Storr’un 1992’de New York Modern Sanat Müzesi’nde düzenlediği “Dislocations” sergisi, Enstalasyon sanatının bir ana akım disiplini olarak tanınmasının zeminini hazırlamaya katkıda bulunmuştu. Storr’un 1999’da yayınlanan “Sahnesiz, Aktörsüz, Ama Bu Tiyatrodur (ve Sanattır)” başlıklı makalesi, enstalasyonların ‘tamamen dâhil edici ortamlar’ haline geldiğinin altını çizmekteydi.”⁶⁸

⁶⁸ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry (2005) “Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı”, 17

Enstalasyon ve performans sanatının bir özelliği de seyirciye adeta bir tiyatro salonundaymışçasına veya bir animasyon etkinliği içindeymişçesine katılımcı olma özelliği sağlayabilmesidir. Bu anlamda ister galeri, ister kamusal alan olsun, ya da farklı mekânlar olsun sanatın teşhir alanının algılanışında bir değişim meydana gelmiştir. Bu da yalnızca belli bir grubun değil kitlelerin de sanat etkinliklerini ilgiyle farklı biçimde katılımının da sağlanarak izlemesine neden olmuştur.

Enstalasyon ve performans etkinliklerinin muhafaza edilip gelecekte de seyircinin izleyebilmesinin sağlanması, belgelenmesinde ve yerinde tanıklık edilebilmesinde fotoğraf ve videonun kullanılabilmesi bu araçlara yeni bir anlam da kazandırmıştır.

Birçok sanatçının kültürel birikiminin prizmasından gelen etkiyle kültürel birikimlerinin tarihsel bir niteliğe sahip olması sebebiyle doğrudan ya da dolaylı olarak geleneğe dokunurlar. Özellikle Ortadoğu İşlam ülkelerinde gelenek, sanatçıya soyutlama için uygun bir alt yapı ve eşsiz fırsatlar sunar. Bu yansımaları Ortadoğu kökenli sanatçılarda görmekteyiz. Bu perspektiften tespitlerimize uygun çok değerli örnekler veren bazı sanatçılar çalışmanın altıncı bölümünde incelenecektir.

5.2 Ortadoğu İşlam Ülkelerinde Modern Sanatın Doğuşu ve Gelişimi ve Soyutlama Süreci

5.2.1 Türkiye:

Osmanlı'nın Batı bilgi ve teknolojisinden yararlanma ihtiyacı duyarak bu doğrutuda adımlar atmaya başladığı onsekizinci yüzyılın ilk yarısından İkinci Meşrutiyet öncesine uzanan süreç, genellikle “Batılılaşma dönemi” olarak tanımlanmaktadır. Batılılaşma döneminde, Osmanlı kültür ve sanatının her alanında önemli değişimler yaşanmış ve batıdaki modeller örnek alınarak yeni biçim ve içerik çözümlmelerine ulaşılmıştır. Batı tarzı, perspektifli resim anlayışının geleneksel Osmanlı tasvir sanatının yerini almaya başlaması ve ilk Türk ressamlarının yetişmesi ise yaklaşık yarım yüzyıllık bir hazırlık evresinin ardından 19. Yüzyılın ortalarında gerçekteşebilmiştir.

Osmanlı sarayının, Batı kültürüne ve yaşam tarzına aşına olmaya başladığı batılılaşma döneminde, daha çok ondokuzuncu yüzyılda Osmanlı sarayı yabancı ve gayri- müslim sanatçılar aracılığıyla Batı tarzı resim tanınmış ve ilgi duyulmuştur.

Gerek Osmanlının kültürel değişim sürecinin doğal bir uzantısı olarak gerekse başlangıçta Osmanlı yenilik hareketlerinin bir gereği olarak yaygınlaşan yeni resim anlayışının ilk olarak 19. Yüzyılda, askeri okullarda eğitim programında yer aldığı görülür. Dolayısıyla Türk resminin ilk temsilcileri bu okullarda yetişen asker kökenli ressamlardır. Eserleri bugüne az sayıda ulaşan ya da hiç ulaşmayan Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf doğum tarihleri yaklaşık 1820'li yılların hemen öncesine denk gelen Türk resminin ilk kuşak ressamı olarak kabul edilmektedir.

Daha sonra Türk resminin nitelik ve nicelik olarak gerçek anlamda ilk temsilcileri sayılabilecek Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid gibi doğum tarihleri 1840'lı yıllara gelen ikinci kuşak sanatçıları 1860'lı yıllarda Paris'te sanat eğitimlerini bir süre sürdürdüler. Bu ressamlar içinde Osman Hamdi Bey askeri okul çıkışlı değildir ve resimlerinde figürü ön plana çıkartarak batılı oryantalistlerin farklı kültürlere ve Osmanlıya bakışlarına yanıt niteliğinde eserler üretmiştir. Osman Hamdi Bey aynı zamanda bir arkeolog olarak Eski Eserler Nizamnamesini çıkartmış, yaptığı kazılar sonucunda İskenderiye Lahtini bulmuş ve Arkeoloji Müzesi'ni kurmuştur. Onun sanat ortamına en önemli katkısı Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ni (Güzel Sanatlar Akademisi) kurmasıdır. Bu okul, Türkiye'de sanat alanındaki gelişmeler açısından uzun yıllar en önemli kurum olma özelliğini korumuştur.

Bu kuşaktan Şeker Ahmet Paşa ise 1874 ve 1875 yılında düzenlediği ve dönemin yabancı, gayri Müslim ve Türk ressamlarının katıldığı sergilerle Osmanlının son döneminde sanatın yaygınlaşması adına ilk önemli girişimlerde bulunmuştur. Sanatçı ayrıca, Dolmabahçe Sarayına pek çok eser satın alarak sarayın koleksiyonunun temellerini atmıştır. Süleyman Seyyid resimlerindeki ışık duyarlılığıyla dikkat çekmektedir. Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi Bey aynı zamanda birer eğitimci olarak sonraki kuşakların yetişmesine katkıda bulunmuşlardır.

Onları izleyen ve doğum tarihleri 1860'lı yıllara denk gelen Türk resminin üçüncü kuşak sanatçıları sayı olarak daha fazla olmaları nedeniyle artan bir üretim

potansiyeline kaynaklık etmişlerdir. Bu sanatçılar arasında Hüseyin Zekai Paşa, Ahmet Ziya Akbulut, (Şehit) Hasan Rıza, Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza gibi isimler dikkat çekmektedir. Manzara ve natürmort konularına ağırlık vermiş olmakla birlikte bu kuşak sanatçılarındaki figürün daha fazla önem kazandığı günlük yaşam sahneleri, tarihi konular, portreler de dikkat çekmektedir. Halil Paşa, 1880'li yıllarda Paris'te bulunmuş bir ressam olarak Türk resminde ışık duyarlılığını yerleştirmiş isimlerden biridir. Doğayı kendine rehber edinen ve açık havada çalışmayı seven Hoca Ali Rıza da benzer bir ışık duyarlılığını güçlü desen anlayışıyla bütünleştirmiştir.

Türk resmine izlenimci üslubu getiren kuşak ise doğum tarihleri 1880'li yıllara denk gelen ve yetişme dönemleri İkinci Meşrutiyet sıralarında olan İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Sami Yetik, Mehmet Ali Laga gibi isimlerden oluşmaktadır. Meşrutiyet döneminin bu genç ressamı, 1910- 1914 yılları arasında sırayla Avrupa'ya özellikle de Paris'e giderek Academie Julian'da Cormon atölyesini izlemiş ve izlenimci üslup anlayışını benimsemiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın çıktığı 1914 yılında ülkelerine döndükleri için bu kuşağa '14 Kuşağı' adı verilmektedir.

1917 yılında ise Birinci Dünya Savaşı ortamında müttefik devletlerde sergiler düzenlenmesi ve sanat yoluyla propaganda yapılması amacıyla Şişli semtinde büyük bir ahşap atölye inşa edilmiş ve 14 Kuşağı ressamlarının ağırlıkta olduğu bir grup sanatçıya konusu savaş olan resimler yaptırılmıştır. Şişli Atölyesi olarak isimlendirilen bu girişim sonucunda savaşı her yönüyle yansıtan çok sayıda resim üretilmiş ve bunlar Viyana'da sergilenmişlerdir.

Diğer önemli akademili kuşak 1914 Kuşağı ya da Çallı Kuşağı diye adlandırılan gruptur. Bu ressamların da büyük kısmı Sanayi-i Nefise sonrası eğitimlerini Paris'teki Ecole de Beux Arts' ta sürdürmüşler ya da kendi çabaları ile yetişmişlerdi. Bu gruptan sayabileceğimiz isimler Sami Yetik (1878-1945), Ali Sami Boyar (1880-1967), Hikmet Onat (1885-1927), Namık İsmail (1890-1935), Avni Lifij (1886-1927). Gene yine aynı dönemde önemli ressamlardan bazıları şunlardır: Feyhaman Duran (1886-1970), Şevket Dağ (1876-1944), Mihri Müşfik (1886-1954), Müfide Kadri (1889-1911). Tüm bu sanatçılar ele aldıkları temalar, kompozisyon ve diğer resimsel öğeler açısından, bir önceki kuşağın ustalarına göre değişik anlayışlar getirdiler. 1914 Kuşağı'nın resmine konu olan mekânların sıradan insanın günlük

mekânları olması, günlük hayatta görsel yeni bir dil araması, Türk edebiyatındaki ana eğilimlerle paralellik gösteriyordu

Bu kuşakla birlikte Türk resminde kadın ressamlar da etkin duruma geçmişlerdir. Özel dersler alarak resme başlayan varlıklı ailelerin kızları Müfide Kadri ve Mihri Müşfik ilk kadın ressamlarımız olarak bilinmektedir. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi pek çok kadın ressamın yetişmesine öncülük etmiş, Cumhuriyet ile birlikte kız erkek ayrımının ortadan kalkmasıyla kapanmıştır.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Atatürk'ün önderliğindeki hükümet kadroları her alanda çağdaşlaşma hedefini ortaya koymuşlar, batıdaki çağdaş kurum ve teknolojilerden yararlanırken ülkenin kendi kültürel kimliklerini oluşturma gerekliliğini kavramışlardır. Yeni, çağdaş fakat aynı zamanda milli olan bir sanat beklentisiyle sanata ve sanatçı yetiştirmeye destek olunmuş, gençler 1924 yılından itibaren yurt dışına yollanmışlardır. Cumhuriyet döneminin Münih'te Hofmann atölyesinde eğitim gören Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi, Paris'te çoğu Lhote ve Leger atölyelerinde eğitim gören Cevat Dereli, Muhittin Sebati, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve diğerleri 1927 yılından itibaren yurda dönmeye başladılar. Bu sanatçılar 20. Yüzyılın başında batı sanatına egemen olan kübizm, dışavurumculuk, fovizm ve konstruktivizm gibi akımlardan farklı yönlerde etkilenmişler, dahası sanatlarında bu üslupların bir tür sentezi olan Lhote ve Leger etkili yaklaşımları ön plana çıkarmışlardır.

Yurda dönen dördüncü kuşak sanatçılar 1929 yılında 'Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği' adı altında bir araya gelmişler İstanbul ve Anadolu'nun çeşitli illerinde etkili sergiler düzenlemişlerdir. Bu sanatçı birliği Türk resminde Cumhuriyet dönemiyle birlikte gelişen yeni ve çağdaş bir anlayışın ilk temsilcisi olmuştur.

Onların ardından Cumhuriyet'in onuncu yılına denk gelen 1933 yılında 6 genç sanatçı tarafından kurulan 'd Grubu' da benzer üslup yaklaşımlarını ortaya koymuş ve açtıkları sergilerle sanat ortamına önemli bir hareket kazandırmışlardır.

Yurdu gezen ressamlar uygulamasının hemen ardından, savaş yıllarının sanat ortamına canlılık kazandıran en önemli etkinlik olan Devlet Resim ve Heykel Sergisi gündeme gelir. Diğerlerine göre oldukça uzun ömürlü ve tutarlı olan bu sergi etkinliği, uzun dönem sanatçılar için önemli bir ortama kaynaklık etmiştir. Devletin sanata desteği bundan sonra bu etkinlik çerçevesinde yürütülecektir. Her sene

Cumhuriyet Bayramında açılması planlanan sergilerin ilki 1939 yılında gerçekleştirilmiştir. 1950'lere kadar önemini sürdüren sergi bugüne kadar canlılığını kaybederek devam etmiştir. Ancak, özellikle savaş yıllarında çok büyük bir boşluğu doldurmuş olması açısından da önemlidir. Devlet Resim ve Heykel Sergileri, her nesil ve anlayıştan sanatçının bir sanat ortamı içerisinde bulunma, eserlerini sergileme, üretimlerini başlıca alıcı konumundaki resmi kurumların ilgisine sunma yolundaki tek etkinlik olmuştur.

1937 yılında, İstanbul'da, Dolmabahçe Sarayı'nın ek binalarından birisinin Resim ve Heykel Müzesi olarak değerlendirilmeye başlanması, sanata devlet tarafından yapılan bir diğer önemli etkinliktir.



Resim 60: Ferruh Başağa, Soyut kompozisyon, 1983, 105x90cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, (özel koleksiyon),(http://beyazart.com/v3/?page=show_mauktion&id=18&page_number=21)

Cumhuriyet'in ikinci kuşak genç sanatçıları Nuri İyem (1915-2005), Avni Arbaş (1919-2003), Selim Turan (1915-1994), Ferruh Başağa (1914-2010), Fethi Karakaş (1918-1977), Agop Arad (1913-1990), Mümtaz Yener (1918-2007), Turgut Atalay (1918-2004) ve Haşmet Akal (1918-1960) gibi isimleri sayabiliriz. 1941'de İstanbul Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü salonunda bu gençler ortak bir amaçla bir araya gelerek bir sergi açmışlardır. Halkın arasına girmek, onların düşünce ve yaşayışlarını paylaşarak sanatsal üretimlerini gerçekleştirmek amacını taşıyan bu sanatçılar, İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımlı ortamında, sanatlarına toplumsal

gerçekçi bir yön oluşturmaya çabalamışlar. İlk sergilerini, bir liman kenti olan İstanbul'da, denizcilerin arasında çalışarak hazırlamışlardır. Böylece, d Grubu'nun şekilcilğine karşı çıkan toplumsal içerikli resimleriyle, bu genç kuşak sanatçıları bir ölçüde amaçlarına ulaştırmışlardır. 'Liman Sergisi' adı verilen bu etkinliğin ardından, 'Yeniler' adı altında birleşen sanatçılar, özellikle Akademi dışındaki yazar ve sanatçılardan destek görmüşlerdir. Yeniler, bir sanatçı olarak var olmanın yolunu, sanat anlayışları ve toplum gerçekleri arasında bir ara yol çizerek bulmaya çalışmışlardır.

1945, savaşın sona erdiği yıldır. Başta Avrupa ve tüm dünyayı etkileyen, yıkıcı bir savaş geride kalmıştır. İnsanların yaralarını sardığı, yaşanan korkunç olayları gözden geçirdiği ve bir iç hesaplaşması yaptığı bir dönem yaşanmaktadır. Öte yandan, savaşın yarattığı baskının ortadan kalkması, beraberinde bir özgürlük havası getirmiştir.

Türk resim sanatında renk soyutlaması mantığı ilk defa müstakiller ve üçüncü bir grup adı 'd grubu' adlı görsel sanat grubunda görülür. Bu grubun plastik sanatlardaki öncüleri Nurullah Berk (Fransa'da Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde çalıştı) ve Abidin Dino'dur (1913-1993).

1930'lardan 1955'lere kadar yapılan çalışmalarda renkten çok çizgisel biçim bozmaları egemendi. Suut Kemal Yetkin ve Nurullah Berk (1906-1982) görüşlerini geometrik soyutlama temelinde biçimlendirdiler.

1950-1960 yılları arasında fov ve dışa vurumcu anlayış arasında bir soyutlamaya giden sanatçımız belki de ilk Zeki Faik İzer'di (1905-1988). Gecikmeli de olsa soyutlamaya ilişkin ilk yazıların Türkiye'de çıkması 1947 yılında başlar. 1948'de Ferruh Başağa'nın "Aşk" adlı tablosu ise bu dönem için soyut yaklaşımın en radikal resimlerinden olup Devlet Resim Sergisinde Birincilik ödülü almıştı.

1950-55 li yıllarda soyut çizgide olan sanatçılardan Cemal Bingöl (1912-1993), Eren Eyüboğlu (1912-1988) ve Füreyya Kılıç (1910-1997), Halil Dikmen (1906-1964), Ferruh Başağa (1914-2010), Hasan Kavruk (1918-2007)ve Salih Urallı (1908-1984), Adnan Çoker (1927-), Lütfi Günay (1924-) çeşitli yerlerde soyut çalışmalarını sergilerler. Ağırlıklı olarak sanatçıların yapıtlarında geometrik soyut çizgi hâkimdir.



Resim 61: Ferruh Başağa, Aşk, 1948, 60x85cm,(özel koleksiyon).
www.dspace.trakya.edu.tr/.../NİLÜFER%20TUBA%20YIL.

Bu dönemde gene soyut çizgide olup yurtdışında yaşamış olan Nejat Melih Devrim, Selim Turan ve Fahrennessa Zeid, bu dönemin önemli ressamlarıdır. “Paris Ekolü” olarak nitelendirilen bu sanatçılar, Osmanlı süsleme sanatları ve İslam kaligrafisinden hareketle gerçekleştirdikleri lirik soyut yapıtlarını yurtdışında çeşitli kentlerde sergilemişlerdir.



Resim 62: Fahrennessa Zeid, 1948, 145x200cm, tuval üzeri yağlıboya, (özel koleksiyon).
(www.wikiart.com).



Resim 63: Nejat Melih Devrim, soyut kompozisyon, 23x33cm, kağıt üzerine karışık teknik (özel koleksiyon).
(http://www.artam.com/App_Assets/Artam_ic_-001_284_352279_dusuk.pdf) .

Geometrik-soyut sanatın, bu dönemde geleneksel Türk süsleme ve yazı sanatları ile biçimsel ilgisinin kurulması, araştırmaların önce bu yönde başlamasında etkili olmuştur. Bunun nedeni Türk resminin buradan hareketle yön bulacağı düşüncesi olmuş ve birçok sanatçı bu anlamda coşkulu eserler üretmeye başlamışlardı. Ancak, geleneksel sanatın düşünsel, estetik ve felsefi yönlerinin yeterince bilinmemesi ve özümsememesi sonucu sanatçılar evrensel düzeyde başarılı çalışmalara gidememişlerdir.

Soyut resim anlayışını savunan Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA) 1950'de Paris'te kuruldu. 1954'te İstanbul'da AICA'nın yıllık kongresi toplandı. Ünlü sanat tarihçileri ve eleştirmenleri İstanbul'a geldi. AICA'nın toplantısı nedeniyle, 1954'te özel bir banka hasat konulu bir yarışma açar. Aliye Berger (1903-1991) soyut bir kompozisyon mantığı üzerine kurulu resmi ile birincilik ödülünü alır. Sanatçı, ertesi yıl Tahran Bienali'nde ikincilik ödülünü kazanır.⁶⁹ Batı sanatı bu yıllarda yoğun bir soyut dışavurumculuk yaşıyordu. Picasso'dan sonra Jackson Pollock devri başlamış Amerika sanatçınının sınırsız ifadesini savunmakta ve özgürlükçü söylemiyle de New York kentini dünyanın yeni sanat merkezi olmaya

⁶⁹ Sezer Tansuğ, (2008), "Çağdaş Türk Sanatı", s.247.

doğru gtrmekteydi. Soyut sanatın büyük bir çekicilik kazanmasına paralel olarak ülkemizde de bu yönde yapılan çalışmalara ilgi arttı.



Resim 64: Aliye Berger, (1954), Güneşin Doğuşu, İş ve İstihsal Birincilik dl, 200x300cm (Yapı ve Kredi Bankası A.ř.Koleksiyonu). (www.ntv.com.tr).

1959'lerden sonra devlet sergilerinde bu anlayışta çalışmalar önemli bir yer almaya başladı. Bu sıralarda dikkat çeken ressamıar D.G.S.A. atısı altında alışan Zeki Faik İzer, Sabri Berkel ve Halil Dikmen'dir. Zeki Faik İzer figüratif ve dışa vurumcu bir renk ve fırça tuşu ile soyutlamaya yöneliyordu. Sabri Berkel ise geometrik çizgisel kompozisyonlardan oluşan ve eski yazı esprisine dayanan bir soyuta oradan da geometrik ya da lirik olmayan soyut (non – figüratif) bir anlayışa yöneliyordu. Adnan Turani (1925-), Mübin Orhon (1924-1981), Hakkı Anlı (1906-1991) (Fransa'ya yerleştiler) soyut tarzı benimsemiş sanatııar arasına katılmışlardır.



Resim 65: Sabri Berkel, Kubbeler II, 1951, 128x130cm , Tuval üzeri yağlıboya (özel koleksiyon).
([www.dspace.trakya.edu.tr/alkan bayraktar](http://www.dspace.trakya.edu.tr/alkan_bayraktar)).

Bu dönemdeki önemli isimlerden biri de Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur (1911-1973). Brüksel'deki Türk Fuarı için yaptığı mozaikler soyutlama öğelerine rağmen, figüratif bir anlayışta idi. Almanya'ya yaptığı seyahatlerde soyut resmin tanınmış isimleri ile tanışmış ve İstanbul'a döndüğünde o da soyut tarzda çalışmalarına başlamıştı.

Diğer taraftan, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde yetişen bazı genç sanatçılar, 'Onlar Grubu' adı altında birleşerek sergi düzenlemeye başlamışlardır. Genç sanatçıların derinden etkilendikleri Bedri Rahmi'nin anlayışı, öğrencileri tarafından da benimsenmiş ve Onlar grubu adı altında hocalarının etkilerini yansıtan sanat eserlerini sergilemeye başlamışlardı. Böylece, halkla iletişim kurabilmek, sanat eserini topluma sevdirmek ve bu şekilde bir ortam yaratabilmek yolunda bu gençlerin, Bedri Rahmi modelini benimsedikleri görülmektedir. Grubu kuran Bedri Rahmi öğrencileri şunlardır: Mustafa Esirkuş (1921-1989), Nedim Günsür (1924-1994), Leyla Gamsız (1921-2010) ve onlara sonradan katılan Turan Erol (1927-), Fikret Otyam (1926-), Orhan Peker, (1927-1978), Mehmet Pesen (1923), Adnan Varınca (1918-2014).

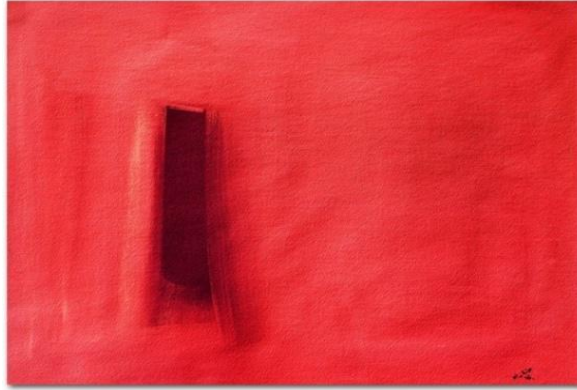


Resim 66: Bedri Rahmi Eyüboğlu, mozaik duvar pano, 1958 Brüksel Expo Fuarı.
(www.icivelekoglu.blogspot.com.tr/2013)

1950'ler her ne kadar ağırlıklı olarak soyut sanatın yaygınlaştığı bir dönemi yansıtsa da, figüratif tarzda çalışan farklı kuşaktan sanatçıların etkinlikleri eksik olmamıştır. Ali Çelebi (1904-1993) ve Zeki Kocamemi (1901-1959), Neşet Günal (1923-2002), Orhan Peker (1927-1978), Nedim Günsür (1924-1994), Cihat Burak (1915-1994), Turan Erol (1927-), Avni Arbaş (1919-2003), Fikret Mualla (1904-1967), Abidin Dino (1913-1993) gibi isimler figür resminin önemli temsilcileri olarak dikkat çekmektedirler.

1950-1960'larda görülen önemli gelişmelerden biri olarak folklorik üslubu benimsemiş olan Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesi öğrencilerinin başını çektiği On'lar adını veren bir öğrenci kuşağı hareketinden (1947) söz edebiliriz (Osman Zeki Oral, Remzi Paşa, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Fahrünisa Sönmez, Mehmet Pesen, Turan Erol, Orhan Peker, Fikret Otyam, Leyla Gamsız, Hayrullah Tiner, Adnan Varınca). Bu dönemin diğer sanatçıları arasında Orhan Peker ve Nedim Günsür, Ömer Uluç'u da sayabiliriz. O sıralar Avrupa ve Amerika'da baş gösteren Tachiste (lekeci) akımla geometrik hayvan stilizasyonları uygulayarak en iyi bağdaşan sanatçıdır Orhan Peker. Amerika'da daha önce başlayan soyut resme uygun işler yapan sanatçılar olarak Burhan Doğançay ayrıca Ömer Uluç, Ferruh Başağa Abidin Dino, Selim Turan, Avni Arbaş, Adnan Çoker gibi sanatçıları sayabiliriz.

1954'te geometrik-soyut eğilimde olan Adnan Çoker, ilk 1954'te yazısal eğrilerle, düzlemlerin karşıtlığında espas ve ritim sorununu irdelemeye başladı. Resimlerindeki geometrik yüzeyleri, zamanla simetrik formlara dönüştürdü. Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden esinlendiği kubbe, sütun, kemer gibi mimari öğelerle, koyu fon üzerinde biçim ve renk dengesinde ulaştığı yalınlığı, günümüze kadar geliştirerek, minimalist bir anlayışa yöneldi. Cemal Bingöl geometrik biçimler, yüzey bölüntüleri ve çizgi ile ortaya çıkan düz renkli geometrik yüzeyleri, yatay-dikey doğrularla gerçekleştirdiği dengeyi ve hat sanatını uygulayarak oluşturdu. Şemsi Arel ise, tek rengin tonlamalarıyla geometrik yüzey bölüntülerinin üzerine uyguladığı yazısal eğrilerle, yüzey-çizgi karşıtlığında biçimleri dengeli olarak yerleştirdi. 1949'da Paris'te öğrenim gören Mübin Orhon (1921-1981), evreni ve insanı düşündüren geometrik soyut uygulamasını az renk ve arı biçimde minimalist anlayışa vardırdı.



Resim 67: Mübin Orhon, 1977, yağlıboya 130x97cm (T.C.Merkes Bankası)
(<http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-oleksiyonu/s/178/MUBIN+ORHON>)

Mübin Orhon, 1950'li yılların başlarında Mark Rothko, Barnett Newman ve Nicolas de Stael'in yapıtlarından etkilenmiştir. Josef Albers'in "Kareye Saygı" adlı dizi resimlerini çağrıştıran, tek rengin tonlarıyla ya da ara renklerin biresimlerini, kareye yakın iç içe düzenlediği dikdörtgen biçimli yüzeylerle resmetmiştir. Sanatçı, sanatını gizemli kılabilmeyi tablonun ortasında fırça darbesiyle oluşturduğu çizgi ya da figürü bazen bir ışık bazen da koyu lekeli işleyişle başarmıştır.



Resim 68: Şemsi Arel, kâğıt üzeri yağlıboya, 32x32 cm (özel koleksiyon).
(www.beyaz art.com).

Türk toplumu ve sanat dünyasında 1960'larda, '60 ihtilalinin' siyasi yansımalarının etkisi derinden hissedilmiştir. Bunun dışında; yaşanan siyasi ve toplumsal dalgalanmalar, hızlı kentleşme ve gelir dağılımındaki dengesizliklerin biçimlendirdiği farklı yaşam standartları sanatçıların yeni figüratif anlatım biçimleri geliştirmelerine de kaynak oluşturmuştur. Figüratif yönelişin ağırlık merkezini, toplumsal konular ve bunun çevresinde gelişen üslup sorunları oluşturuyordu.

Cumhuriyet ilk kuşak sanatçıları arasında yer almakla birlikte sürekli kendisini yenileyen sanatçı kişiliği ile Abidin Dino, 1960'larda yöneldiği soyut ve simgesel anlatımına, lirik-soyut yapıtları ile yeniden döndü. Çizgi ve yüzey arasındaki ilişkinin kaligrafik yapıdaki özgür devinimlerini, siyah fon üzerinde oluşturdu. Son yapıtlarında, tablo yüzeyini kaplayan yazısal eğriler ve noktalarla sonsuz mekân duygusunu anlatıma soktu. Rölyefli yüzey dokusunda devinim ve değişme etkisi sağladı.

Bu sanatçılarla birlikte, 1960'lı yılların başlarında Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu'nun çeşitli malzeme kullanarak, büyük boyutlu tuvalerde soyut araştırmalara yöneldikleri; Refik Epikman ve Hamit Görele gibi bazı sanatçıların da bir süre soyut çalışmalar yaptıkları görülmektedir.

Sabri Berkel, önceleri geleneksel Türk sanatları ve İslam kaligrafisinden hareketle üç tonda leke ile kaligrafik araştırmalar yapmış daha sonra, 1970'e kadar

resim çalışmalarında ‘taşist’ (lekeci) anlatıma gitmiş Adnan Turani’de kaligrafik çalışmalardan sonra yazısal motiflerle lirik-soyut anlayışa yönelmiştir. Lütfü Günay 1957’de gazete ve afişlerle kolaj çalışmalarına başlamıştır.

1957’de lirik-soyut anlayışının ilk örneği olarak ortaya koyduğu ‘Sultan Ahmet Camisi’nin Camları’ adlı yapıtını, 1961’de New York Guggenheim Müzesi’nde sergileyen Zeki Faik İzer, 1974-1975 yıllarında, kolaj tekniğindeki form araştırmalarından sonra, 1976-1980 döneminde ritmik çizgiler ve çalışmalarında coşkulu fırça darbeleri ve saydam renklerle lirik-soyut anlatımını ortaya koydu. 1960 sonrasında Abidin Elderoğlu, kalın, çizgisel kaligrafik biçimlendirmelerle lirik anlatıma ulaştı. 1960’larda boyanın kalın ve üst üste kullanıldığı doku araştırmalarına yönelen Ferruh Başağa, hızlı fırça tuşları ile lekeci anlayışı benimsedi.



Resim 69: Zeki Faik İzer, Soyut Kompozisyon, 1963, tuval üzeri yağlıboya, 130x180cm (T.C.Merkez Bankası Koleksiyonu).
<http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/166/ZEKI+FAIK+IZER>



Resim 70: Abidin Elderoğlu, 1972,89x120, tuval üzeri yağlıboya, (özel koleksiyon) (www.turkishpaintings.com).

Erdal Alantar (1932-2014), 1962'den sonra, fırçanın tek ve kararlı bir hareketle oluşturduğu yazısal formlarla, aynı zamanda ritmik bir doku yaratmıştır. Güngör Taner, düz fon üzerinde, içgüdüsel fırça vuruşlarıyla renkli, ritmik yüzeyler elde etmiştir. Hasan Kavruk (1919), 1953'ten sonra başladığı soyut anlayışını 1970 sonrasında çok renkli ve karmaşık düzenlemelerle sürdürdü. Arif Kaptan'ın "Sırmalı Kompozisyon" (1956) adlı yapıtı ile Devlet Resim Heykel Sergisi'nde ödül alması, bu yıllarda soyut sanatın Türk sanat ortamında benimsendiğini göstermektedir. Burhan Doğançay (1929-2013) ise, 1960'larda dekolaj tekniğinde dışavurumcu-soyut düzenlemelerini, 1980'den sonra ise, pop ve kavramsal sanat anlayışları sentezinde ortaya koymaktadır. Zafer Gençaydın (1941), Seyyit Bozdoğan (1941) lirik-soyut anlayışta çalışmışlardır.

1960'lı yılların hemen başında Türk resminde "Mavi Grup" adıyla yeni bir sanatçı topluluğu ortaya çıkar. Ancak dönemin önemli sanatçıları olan Adnan Çoker, Sarkis Zabunyan (1938-), Tülay Tura (Börtecene/Oktay-1936), Devrim Erbil ve Altan Gürman'dan (1935-1976) oluşan grup sanat gündeminde etkin olamadan bir süre sonra dağılır.

Aynı yıllarda Özdemir Altan, Ömer Uluç (1931-2010), Erol Akyavaş (1932-1999), Fethi Arda (1934) ve Burhan Uygur (1940-1992) da etkin ve önemli

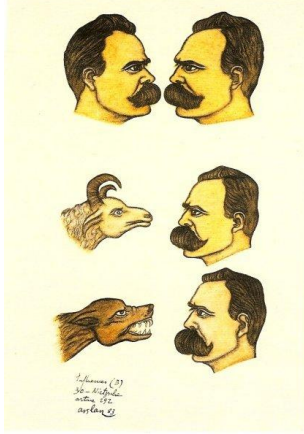
sanatçılardır. 1950’li yılların ortalarından itibaren Türk resminde geniş taban bulan ‘soyut resim’ zamanla özgün doğa betimlemeleri ve figür anlayışını da geliştirmiştir. Başlangıcından o güne değin Türk ressamlarının en fazla sayıda resmetme teknik ve üsluplarını bir arada kullandıkları dönemdir. Bu bakımdan genel olarak bakıldığında bu yılların modernizmi soyut anlatımla, yerel referanslara dayandırılmıştır. Bazen yerel, otantik veya mitolojik içerikle değişik anlatım biçimlerine yönelselerde, Nuri Abaç (1926-2008), Cihat Burak (1915-1994), Erol Akyavaş (1932-1998) ve Yüksel Arslan (1933) bu yıllarda özgün gerçeküstücü yorumlarıyla tanınmış sanatçılardır.



Resim 71: Burhan Uygur, Kapı, 1992, 240x177x10cm, Modern Sanat Müzesi, İstanbul (www.istanbulmodernmağaza.com).

“Yüksel Arslan Türkiye’de eski hat, Karagöz ve Fatih Albüm’deki Mehmet Siyah Kalem imzalı resimlerden esinlenerek, özgür bir çizgi üslubu geliştiren ve bu üslup anlayışını fallik-erotik temalarla birleştiren Yüksel Arslan, 1961 yılında gittiği Paris’te bu tür çalışmalarını birkaç yıl daha sürdürdükten sonra,

nl psikologların ilgisini çeken Arture dizisi adını verdiği resimleri gerçekleştirmeye başladı”.⁷⁰



Resim 72: Yüksel Arslan, 1983, F.Nietzsche, kağıt üzeri karişık teknik.
(www.facebook.com/ykselarslan).

1950’li yıllardan başlayarak 1980’lerin ortasına kadar sürecek bu tür soyutlamacı tavr İsmet Doğan, Balkan Naci İslimyeli, Ergin İnan, Murat Morova ve Erol Akyavaş tarafından sürdürülmüştür. Bu sanatçıların ele aldıkları dinsel öykü ve simgeler, ağırlıklı olarak İslm’ın tasavvuf boyutuyla ilgilidir. 1940’lardan beri kendini tanımlamaya, sosyolojik ve kültürel kimlik kazanmaya alışan Türkiye’deki İslmi akımların kendisini temsil eden ideolojik biçimlenme bu sanatçıların sanat anlayışlarında yoktur. Çok uzun bir zaman çalışmalarını yurt dışında sürdüren diğer bir usta sanatçı Erol Akyavaş, Balkan Naci İslimyeli 1980 yılı sonrasında yaptığı resimlerde İslam tarihinden olayları ve İslami kavramları resimlerinde soyutlayarak İslam sanatlarını bir bakıma ağdaş sanata uyarlamıştır. Sanatçılar, İslm sanatlarından ve tasavvuftan kaynaklanan görsel malzemeyi simgesel olarak kullanmış ve bu sembolleri zaman zaman evrensel sembollerle bir araya getirerek resimlerinde herkesin anlayabileceği mistik simbolist bir dil yaratmıştır.

⁷⁰ Sezer Tansuğ, 2008, ”ağdaş Türk Sanatı”, s.258.

Başkan'a göre,

*"Dinsel simgeler, geleneksellik temaları, hat sanatından, minyatürden seçtiği semboller, Akyavaş'ın resimlerinde biçimsel anlamda temaların zenginliğini ifade ederken, içeriksel anlamda da bu sembollerin oluşturduğu metafizik bir dünyanın anlamlarını çağrışırlar. Bu bakımdan Akyavaş'ın sanatını özgün kılan önemli nedenlerden biride doğu ve batı tema ve geleneklerini karıştırarak yeni bir sentez oluşturmasıdır"*⁷¹



Resim 73: Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur,198, 300x350 cm , tuval üzeri yağlıboya. Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, İstanbul. (www.modernsanat.com).



Resim 74: Murat Morava, Dem Bu Dem,200, karışık malzeme, XXVII, 30x30cm (özel koleksiyon),(www.galerinevistanbul.com)

⁷¹ Seyfi Başkan (2014) www.dieweltdertuerken.org, 103

Figüratif resmin öze, biçimi can alıcı bir şekilde birleştirerek sunan kompozisyon anlayışı, etkisini “*Soyutlama*” sürecinde de sürdürmüş hatta bu konudaki güçlü gelenek anlayışı ve bir anlamda da diyalektik süreç, soyut üslupların kendi figür anlayışının ortaya çıkmasının önünü açmıştır. Ancak aradan geçen yıllarla birlikte Türk resmi tek sesliliği terk ederek birçok karşıt eğilimi bir arada sunan çok soluklu, çoğulcu ve renkli bir yapıya kavuşmuştur. 1977 yılına ulaşıldığında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nde yoğun katılımı gerçekleştiren ‘Yeni Eğilimler’ sergisi açılır. Aynı adla 1980’li yılların ortalarına kadar tekrarlanan ‘Yeni Eğilimler’ sergilerinde yer alan işlerin çoğu, o güne kadar oluşmuş ön yargı ve kabulleri reddetmeden, geleceğe ilişkin tasavvurların çatışmadan bir arada yer aldığı, kalıplaşmış alışkanlık ve beğenilerden yeni olasılıklara karşı yumuşak bir geçiş ortamı oluşturarak Türk resminin gelişimine katkı sağlanmıştır. Sanat dünyası, 1980’li yıllara, 1980’in 12 Eylül’ünde sivil toplum kurumlarının, özellikle de demokrasinin askıya alınması gibi olumsuz bir sosyal olguyla girmiştir. Ancak zamanla bu sisli hava dağılmış, sanatçı giderek özgürleşmiştir.

Aynı yıllarda ‘zamanın ruhuna’ uyum sağlayan bir sanatçı grubu da, sanat düzlemindeki değişen olgulara farklı bir açıdan bakarak, plastik anlatımda düşünceye öncelik tanıyan minimalist, neoekspresyonist ve hiperrealist yorum denemeleri yaparak kendilerine yeni kavramsal zeminler bulmaya çalışmışlardır. Bu yıllarda düzenlenen İstanbul Bienali, Yeni Eğilimler, Günümüz Sanatçıları, Sanat Fuarları gibi etkinlikler de yeni eğilimler peşinde olan sanatçıların işini kolaylaştırmış, çağdaş sanat kavramlarının çeşitli şekillerde geniş taban bulmasına önemli katkıları olmuştur. 1990’lardan sonra liberal ekonomiye geçiş, teknoloji ve bilimin yeni verileri ve iletişim olanaklarının sürekli olarak artması, sanatçıların ve sanat ortamının önünde yeni ufuklar açmıştır. Sanatçıyı birey olarak kuşatan bu koşulların geçerli olduğu son dönemlerde, Türk resminin genel görünümü; farklı kuşaklardan sanatçıların bir üslup-konu zenginliği içerisindeki üretim çeşitliliğinden oluşmaktadır. Artan sayıda sanatçı ve sanat eserinin dâhil olduğu bu görünüme sergiler, sanat fuarları, bienaller, sanat dergileri ve yayınları, internet, galeriler, müzayedeler gibi etkinlik ve kurumların da katılmasıyla, ortak bir payda çerçevesinde gruplandırmak neredeyse olanaksız hale gelmiştir.

Türkiye’de heykel sanatının tarihi büyük ölçüde Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi’nin kurulmasıyla başlamıştır. Toplumsal geleneğe üç boyutlu tasvire kapalı

olan Osmanlı'nın ancak son döneminde 1883 yılında kurulan bu okulun programında heykel bölümüne yer verilmesi ile bazı açılımlar sağlanmıştır. Okulun ilk heykel hocası Yervant Osgan yurt dışında heykel eğitimi almış bir gayrimüslim Osmanlı vatandaşıdır.

Osman Hamdi'nin yardımcısı olan Yervant Osgan Efendi, İtalya'da Roma Güzel Sanatlar Akademisi ve Venedik Raffaello kolejinde akademik bir heykel eğitimi almıştı. Osgan Efendi Avrupa'da heykel eğitimi almaya giden ilk Osmanlı vatandaşı olarak bilinir. Eğitimini henüz bitirmiş ve Paris'te iki yıl kadar uygulama yaparak mesleki bilgisini pekiştirmiş olan Yervant Osgan, o sıralar bu alanda eğitim verecek tek kişiydi. Günümüze gelen az sayıda heykeli dışında, otuz iki yıl Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nde hocalık yaparak, kendinden sonra gelen bir kuşağın yetişmesine olanak sağlaması açısından önemli bir sanatçımızdır. Onun ilk öğrencisi olan İhsan Özsoy ise hocasına yakın bir üslubu benimsemiştir.

Cumhuriyete kadar olan bu dönem içerisinde az sayıda eseri bilinen İhsan Özsoy, İsa Behzat, Mesrur İzzet, Basri ve Mehmet Bahri gibi heykeltıraşlardan da bahsedebiliriz. Türk heykelinin bu ilk sanatçıları akademik anlayışta ve doğaya bağlı bir çizgiyi benimserler. Yine bu dönemde yetişen Mahir Tomruk ve Nijad Sirel ise bu çizgiden giderek uzaklaşarak ayrıntılardan arınmış, yalın bir anlatımla daha kitlesel bir üsluba yönelmişlerdir.

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Türk heykelinde yeni bir dönem açılır, Türkiye Cumhuriyeti hükümeti kurulan yeni düzeni topluma benimsetmek amacıyla çoğu Atatürk heykeli olmak üzere anıtlar dikilmesi kararı alır. Fakat henüz bu konuda çalışacak birikime sahip bir Türk heykeltıraşı olmadığından bu anıtlar Canonica ve Krippel gibi yabancı sanatçılar tarafından yapılır.

1930'lu yıllarda ise yurt dışında Despiau, Gimond gibi ustaların atölyelerinde ya da Ecole des Beaux Arts ve Academie Julian gibi kurumlarda öğrenimini tamamlayarak yurda dönen Cumhuriyet döneminin ilk kuşak sanatçıları bu alanda başarılı sonuçlara ulaşırlar. Bu sanatçılar çeşitli sergi, çalışma ve faaliyetlerle İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar olan Türk heykel sanatının biçimlenmesinde etkin rol oynamıştır. 1937'de ise Belling'in akademinin heykel bölümünün başına getirilmesi daha sistemli bir eğitim verilmesi açısından önemli olmuştur. Ali Hadi Bara, Nusret Suman, Nijad Sirel, Ratip Aşir Acudoğlu, Kenan Yontuç, Zühtü Müridoğlu, Sabiha Bengitaş, Nermin Faruki gibi sanatçılarımız anıt, büst ve vücut heykeli alanlarında

figüratif heykellerin en yetkin örneklerini verir. Bu sanatçılar arasında özellikle Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu başarılı çalışmalarının yanı sıra eğitici olarak da çok sayıda heykeltıraşımızın yetişmesine öncülük etmişlerdir. Türkiye’deki ilk heykel sergisini de 1932 yılında İstanbul Alay Köşkü’nde Zühtü Müridoğlu açmıştır.



Resim 75: Zühdü Müridoğlu, Ali Hadi Bara,1941-42, Barboros Hayrettin Paşa Anıtı, Beşiktaş, İstanbul.
(www.wowturkey.com)

1949- 1950 yıllarında ise bu yeni kuşak sanatçıların yurt dışında resimde olduğu gibi soyut heykele yönelmeleri sonucu, gerek Bara gerekse Müridoğlu kısa zamanda bu yaklaşımı benimsemişlerdir. 1947’de İlhan Koman’ın Paris’e gitmesi ve burada soyut sanata ilgi duymasının ardından 1949’da bu şehri ziyaret eden Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu’nun benzer bir yaklaşım içine girmesi, Türk heykel sanatındaki değişim sürecini biçimlendirmiştir. Böylece, 1950’lerin hemen başından itibaren farklı kuşaklardan bir grup sanatçı, yeni malzeme ve tekniklerle yeni biçim araştırmalarına yoğunlaşmıştır. Ağırlıklı olarak soyut heykeller üretmişlerdir. Bu tarihten sonra Kuzgun Acar, Şadi Çalık, İlhan Koman, Hüseyin Gezer, Ali Teoman Germener, Tamer Başoğlu, Zühtü Müridoğlu ve Hadi Bara’nın yepyeni çalışmaları gündeme gelir. Artık gerek figüratif gerek soyut çalışmalarla plastik değerlerin önem kazandığı görülür. Bu sanatçıların bir kısmı önemli anıtları gerçekleştirmiştir.

Türk heykeli 1970’lerden sonra farklı deneysel yaklaşımlara açık olmuştur. Çeşitli bienaller ve uluslararası sergilerde yer alan Türk heykelinin yakın döneminde göze çarpan isimlerden bazıları ise Füsun Onur (aynı zamanda enstalasyonları vardır) Ali Teoman Germaner, Mehmet Aksoy, Koray Ariş, Saim Bugay, Maria Kılıçlıoğlu

Baraz, Ayşe Erkmen, Berika İpekbaşrak, Seçkin Pirim, Meriç Hızal, Tamer Başoğlu, Yunus Tonkuş gibi sanatçılardır.



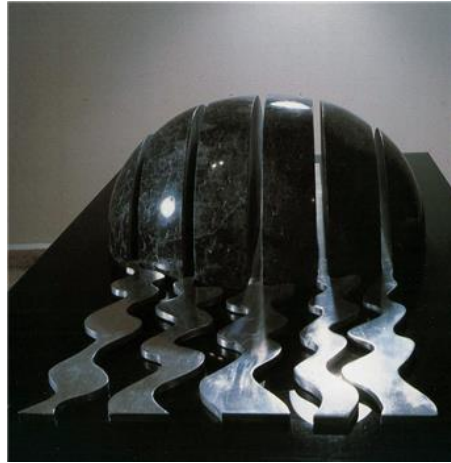
Resim 76: İlhan Koman, Akdeniz Heykeli,1980, dört ton ağırlığında, her biri 12 milimetre kalınlığındaki 112 metal levha, İstanbul (www.wikipedia.com)



Resim 77: Mehmet Aksoy, Hezarfen,2006, Karışık Malzeme, İ.T.Ü, Mustafa İnan Kütüphanesi önü, İstanbul. ([http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/81001/_Hezarfen __bilim _yuvasinda _kanat_acti.html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/81001/_Hezarfen__bilim_yuvasinda_kanat_acti.html)),(www.mehmetaksoy.com)



Resim 78: Mehmet Aksoy, Şahmeran, 1989, 25 cm yükseklik, mermer ve demir.
(www.mehmetaksoy.com)



Resim 79: Meriç Hızal, 1990, Zaman, paslanmaz çelik 170x20x120cm, (Eskişehir Anadolu Üniversitesi Müzesi), (www.lebriz.com).

Cumhuriyet döneminde yapılan yayımlar için gerekli malzemeyi oluşturacak ilk fotoğrafçılar arasında Muhterem Gökmen, Esat Tengizman, Burhan Felek gibi isimleri sayabiliriz. Osmanlı döneminde azınlık stüdyolarının tekelinde olan fotoğrafçılık Cumhuriyet döneminde hızla günlük yaşamın bir parçası durumuna gelmiştir. Cemal Işksel Atatürk'ün görevlendirdiği ilk fotoğraf sanatçılarındandır. 1940 yılında Münif Fehim, Hüsnü Cantürk, Suat Fenik, İlhan Arakon ve İhsan Erkiş, ilk fotoğraf sergisini Eminönü Halkevinde açarak fotoğrafında sergilenebileceğini gösterdiler.

Şinasi Barutçu, Zeki Bükey, Limasollu Naci, Ara Güler, Faik Şenol, Selahattin Giz, Fikret Otyam, Ozan Sağdıç, Sami Güner, Gültekin Çizgen, İsa Çelik fotoğraf sanatına 1950 sonrası katkıda bulunan sanatçılardandır. 1977 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinin aldığı kararla bağımsız bir fotoğraf okulu kurulmuştur. Sabit Kalfagil, Güler Ertan, Cafer Türkmen, Yılmaz Kani öncülüğünde oluşturulan bu okul günümüzde Mimar Sinan Üniversitesi bünyesinde faaliyet göstermektedir.

Fotoğraf sanatı dünyada olduğu gibi 1980’li yıllarda Türkiye’de de büyük ivme kazanmıştır. Burhan Doğançay, Fikret Otyam gibi Türk resim sanatına damga vurmuş sanatçılar sanat hayatlarına önce fotoğrafla başlamışlardır. Şahin Kaygun ise resimle fotoğrafı birleştirmiş sanatçılarımızdandır.



Resim 80: Şahin Kaygun, 1985, kolaj, karışık malzeme, 17.7X24 (Özel Koleksiyon)
(http://www.istanbulmodern.org/en/exhibitions/past-exhibitions/sahin-kaygun_1491.html)

1923’lerden 1950’lere kadar olan dönemin ana belirleyici hatlarını geçmişte özetlemiştik. 1950’den 1980’e, kısmen 1990’lar kadar olan dönemi özetlersek; Sosyo-ekonomik yapının liberalleşmesi çabalarına paralel olarak sanatsal üsluplar ve davranışlar bireysel özellikler kazanmıştır. Resimsel temaların seçiminde sanatçıların iç dünyaları ve kişisel yaşantılarına ilişkin gerçekler ön plana çıkmakta, dıştaki doğal ve toplumsal çevre ve gelişmelerin (siyasal, ekonomik) aktarılmasında sanatçı öznel yorum serbestçe katabilmeye başlamıştır. Kırsal tema yerine kentsel temalar, kentsel gelişme sürecinin hız kazanması ile daha öne çıkmıştır. Sanat eğitiminde sanayileşme ve ürün çeşitlemesinin başladığı görülmektedir. Batı’daki gelişmeler yerinde izlenip, öğrenildiği gibi yurtiçine bilgi akışı daha kolay hale gelmeye başlamıştır. (1971’lerde

TV gibi yeni medya araçları vasıtasıyla da). Artık üslup sorunları daha net tartışılır hale gelmiş çeşitli gazete, dergi (örn. Milliyet Sanat vb.) ve kitap basımları çoğalmış, galeri sayısında ve sanat eğitimleri dışında resim öğretimi yapan kurs yerlerinde artış başlamıştır. ABD'nin de 1950'lerden sonra sanat pazarına hızlı girişiyle soyut eğilimler alanında ortaya konan alternatif üslup çabalarında yeni teknikler ve malzemeler ve farklılaşan boyutta çalışmalar üretilme çabaları artmıştır. Liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisinin geçerlilik kazanması sonucunda fotoğraf, yerleştirme ve video yerleştirme, performans gibi yeni görsel malzemelerin de bir meta olarak yatırım ve sanatsal değer kazanması sağlanmıştır.

Türk yerleştirme (video dahil) sanatçıları arasında Füsun Onur, Nil Yalter ve Gülsün Karamustafa, Şükran Moral, Genco Gülan, Nezahat Ekici, Şükran Moral, İnci Eviner gibi isimleri sayabiliriz.



Resim 81: Nezahat Ekici, Pİ Art Works video performans-10 Mart 2014
(www.youtube.com)

Ortadoğu Arap Dünyası modern sanatla yirminci yüzyılın başlarında tanışmaya başlamıştır;

“Mısır kraliyet ailesinden Prens Yusuf Kemal, 1908’de Kahire’de Güzel Sanatlar Okulu’nu kurmuştur. Bu okul Arap dünyasında Batı sanatını öğreten ilk kurumdu; sonrasında bunu diğerleri izledi. 1920’de Cezayir Şehrinde Güzel Sanatlar Okulu; 1923’te Tunus şehrinde Sanat Merkezi; 1937’de Beyrut’ta Lübnan Güzel Sanatlar Akademisi, 1941’ de Bağdat’ta Güzel Sanatlar Enstitüsü ve 1945’te Tetouan’da Güzel Sanatlar Okulu. Yeni sanatçılar, çoğunlukla Avrupa’daki eğitimlerinden dönüp, yurtdışından öğrendikleri teknikleri öğrencilerine aktarıncaya kadar, bu okulların hepsinde yabancı hocalar ders verdiler. Buna bağlı olarak, erken dönem Arap sanatçıları gerçekçilik, romantizm ve izlenimcilikten, daha sonra kübizm ve diğer akımlardan etkilendiler. 1950’li yılların ortalarında Arap sanatçılar, Arap hat sanatı dâhil olmak üzere kendi tarihsel ve popüler mirasları içinde sanatsal

*kimliklerini aramaya, böylece popüler kültürel ve sanatsal arka planlarına dayalı yeni bir dil yaratmaya başladılar”.*⁷²

Bu sanatçılara ek bir başka grup, bölgelerindeki siyasal ve sosyal gelişmeleri yorumluyor, bu olguları ön plana çıkarıyor; bir yandan da bunların insani düzeydeki etkilerini vurgulayarak sanatta sosyopolitik akımı oluşturuyorlardı. Diğer bir grup ise ki bunlar daha çok Kuzey Afrika ülke sanatçıları olup manzara tasvirinde uzmanlaşmıştı. Böylelikle Ortadoğu ülkeleri sanatçıları, doğal çevresinin, tarihsel geçmişinin, sosyal ve siyasal koşullarının farklılığına ve benimsediği yabancı etkilere göre kendine özgü eserler ürettiler.

Batı eğitimi sanat eğitimi Arap ülkelerinden önce Lübnan, Mısır ve Tunus gibi ülkelerde akademik düzeyde eğitimle başlamıştır. Böylelikle geleneksel İslam sanatlarından kopuş başladı. Bir süre sonra halkın özdeşleşeceği konular seçilerek; Lübnan, Mısır, Tunus, Fas ve Suriye kırsal manzaraları, köylülerin yer aldığı sahneler resmedildi. Sanatçılar Batı akademizmi ve ardından izlenimcilik etkisiyle çalışmalarını yürüttüler. Sanatçıların içinde buldukları an ve gelecek ile bağlantıları belirsiz ve çapraşıktı ve sonunda bu onları bir kimlik arayışı ve sorunu ile yüzleşmeye zorladı.

Modern Kuzey Afrika ve Ortadoğu sanatının kurulmasında çaba gösteren öncülerden biri Mahmud Muhtar (Mısır'da yirmili ve otuzlu yıllardan itibaren), Jewad Selim (Irak 'da kırklı ve ellili yıllardan itibaren), Muhammed Melehi ve Ferid Belkahia (Fas,'da 60'lı yıllardan itibaren). Bu Sanatçılar, Batı'da eğitim alıp yurtlarında modern stilleri tanıttılar. O zamandan bu yana, pek çok Arap ülkesinde sanatçılar hem uluslararası modernizmi hem de kendi ülkelerinin kültürel miraslarını yansıtmaya çalışmaları yürütmeye başladılar. Dekolonizasyon sürecinde, sanatçılar genellikle Batı sömürgeciliğine karşı bir duruş da sergilediler. Burada yerel kültüre uygun çalışmaların artırılması yönünde görüş sık sık vurgulandı. Altmışlı yılların sonunda ise sanat üzerinde başka faktörler etkili oldu. “Pan-Arabizm” den yola çıkıp Yeni İslamcı Kimlik (Pan-İslam Identity) adlı ve oldukça etkili olan bu akımı Fransız, Fas sanat tarihçisi Brahim Alaoui “Sembol Okulu” diye adlandırdı. Bu akım, İslam sanatının geleneksel dekoratif varyasyonları ve kaligrafinin (hat), çağdaş soyut tarzıyla yeniden yorumlanışdır. Modern İslam sanatının bu dönemdeki

⁷² “Çöl ve Deniz Arasında”,(2013), 11.

temsilcilerinden olup hala çok aktif olan sanatçılardan bazıları: Rachid Koraichi (Cezayir-Fransa), 2004 de vefat eden Shakir Hassan Al Said (Irak) , Ali Ömer Ermes (Libya, İngiltere) ve Wijdan Ali'yi (Ürdün) ,heykeltraş Parviz Tanavoli'dir (İran).

Türk ve Arap sanatı buldukları coğrafi bölgenin özelliği nedeniyle bazı sosyal ve dini kısıtlamalara karşın her zaman başka kültürlerle açık olmuşlardır. Aynı şekilde resimde de Arap sanatının klasik geleneksel sanatlarından çok, Avrupa modalarını izleyen konular arasına artık 'nü' resmini de ekleyen modern Arap sanatı görülmektedir. Bazı ülkelerde halen insan figürlü heykel yasağı devam etmektedir. Türkiye, Mısır ve Irak'ta okulların heykel bölümü etkindir. Heykel sanatının en tanınmış sanatçısı, Roma, Paris ve Londra'daki Slade Güzel Sanatlar Okulunda eğitim görmüş olan Irak'lı Cevad Salim'di (Jawed Saleem) (1919-1961) .Bağdat'ın Kurtuluş Meydanı'nda sanatçının yaptığı 'Devrim Anıtı' , 1958 devriminin onuruna dikilmiştir. Bu başyapıt eser laik anlayışa uygunluğuyla da öne çıkmaktadır.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra, Ortadoğu'da Batı sömürgeciliği geri çekilirken, bölgedeki halklar, kültür miraslarını irdelemeye ve yeni kurulan siyasal bağımsızlıklarına sahip çıkıyorlardı. *Zamanla, daha çok sayıda Arap sanatçı, sonuçta ne kadar Batılı olmak için çaba gösterirse gösterebilirler, Batılı olmadıklarının bilincine vardı. ...Dolayısıyla, Arap sanatçılar kendi ülkelerinde yeni bir ikileme karşı karşıya kalıyorlardı..*⁷³ Bu aşamada sanatçılar uluslararası standartlara erişme çabası içinde yapıtlarının niteliğini geliştirmenin yanısıra evrensel dille sanatlarını kendi kültürleri ile örtüştürme yönünde çaba göstermekteydiler. Böylelikle çöl ve Batı'nın güncel etkisinin yani görünenin ardındaki gerçeği bulabilmek amacıyla tarihlerini, İslam döneminin öncesini ve özünü araştırmaya çabaladılar;

“Mısırlı sanatçılar, Eski Mısır ve kipti sanatını irdelediler. Suriyeliler Bizans geçmişlerini araştırdılar. Kuzey Afrikalı sanatçılar, Afrikalı ve Berberi köklerine döndüler. Ürdünlüler, Nebati geçmişlerini farkettiler. Bunun bir sonucu olarak, figüratif resimlerde doğalcı tasvirlerin yerini stilize biçimler aldı; bir yandan da, halk motifleri ve imgeleri ile yerli motifler, dışavurumcu ve soyut kompozisyonların parçasını oluşturmaya başladı.

Çağdaş Arap sanatçılarının sahici, çağdaş kimlik arayışlarında keşfedecekleri ikinci esin kaynağı, İslam sanatıydı; özellikle iki boyutlu minyatürler ve

⁷³ A.g.k.,16.

*tezhiplerdeki, metal işlerdeki ve mimari süslemelerdeki girift arabesk desenler. Bunları çağdaş Arap sanatında Modern Hat Okulu çalışmaları takip etti”.*⁷⁴

5.2.2 İran:

İlk monarşizme karşı demokratikleşme çabaları İran’da 1905 yılında yeni bir Anayasa hazırlanması ve ilk parlamento oluşumu sonucunu verir. 1905-1911 arası hukuk alanının yanısıra gazete, dergi ve kitap yazım basımında verimli bir dönemdi. Sanat ve edebiyat daha politik ve sosyal hale geldi.

Kaçar dönemi sırasında İran’da (1794-1925) litografi, fotoğraf ve illüstrasyon sırasıyla gelişti. 1815 yılında Mirza Salih Şirazi İngiltere’ye hükümet tarafından seçilip gönderilen birkaç öğrenci arasında idi. Shirazi litografi baskıyı öğrenip, İran’a baskı makine ve cihazlarıyla döndü ve 1837’de Tebriz’de baskı evini kurdu. 1846’da Tahran’da ilk basılan gazete olan Kagha-e Akhbar’i kurdu. Böylelikle İran litografi ile tanışmış oldu. Muhammed Reza Kalur, İran tipografi tarihinin en önemli yeniliğinden biri ‘nastaliq’ tarzı yazımında sağlandı. İran tipografi tarihinde Safevi dönemindeki (1501-1736) nastaliq tarzı yazımı, Kaçar (1794-1925) ve Pehlevi (1925-1979)dönemlerinde modernize edildi. İran dışında seyahat ve yurt dışında eğitim gören İranlı sanatçılar ve akademisyenler, dönüşlerinde siyaset, bilim, teknoloji, edebiyat ve sanat alanlarında yeni fikirler tanıttılar. O dönemin aydın ve entelektüelleri bu gelişmelerden çok etkilendiler. Böylelikle Darat al-Funun (1851) gibi Batı tarzı sanat okullarının kurulması gerçekleşti. Madiaseh-i Sanay-i Mustazrafela (1911) ve Telian Üniversitesi Güzel ATS Koleji (1949) İranlı sanatçıların artistik yeteneklerini geliştirme yönünde çalıştılar.

Diğer taraftan 19.Yüzyıl sonunda Kahvehane (Coffehouse) tarzı denen çok büyük ölçekli tuvallere yapılan başka bir resim tarzı gelişti. İran’a özgü olan bu tarzın kökeni Safavi bölgesindeki Şii dini dönemine dayanır. Şii imamlar ve bunlardan özellikle Hüseyin’in hayatını anlatan (12 İmam, Kербela gibi konular daha tercih edilirdi) resimler halk tarafından sevilirdi. Bu resimleri halkın görebilmesi için kahvehanelere asarlardı. Böylelikle İran’da yirminci yüzyıla gelmeden zaten var olan minyatür resim tarzı, saray resim tarzı olan Qajar ve Kahvahane türü denen bir resim sanatı varlığını görüyoruz.

⁷⁴ A.g.k, 16.

Darat al Funun yetenekli öğrencilerinden biri olan ve gelecekte İran'ın resim tarzını değiştirecek olan Muhammed Ghaffari Nasr al-Din (1845-1940) Şah'ın ressamı oldu ve Kamal el-Molk ünvanını aldı. Manzaralar, saraylar, sarayların içi ve Şah'ın seyahatlerini resmetti. Sanatçı Şah'ın öldürülmesinden sonra, 40 yaşlarında iken Fransa ve İtalya'ya Batı ustalarının eserlerini kopyalayarak çalışabilmek için gitti. Darat-al Funun, sarayın önem verdiği müzik ve tiyatro konusuna ağırlık vermeye başladı. Kamal al-Molk, Osman Hamdi gibi İran'ın ilk güzel sanatlar akademisi olan Madrasa-i Sanayi-i Mustafraza'yı kurmuştur(1910). Qajar resim tarzı Kamal al-Molk'la daha natüralist bir çizgiye yaklaşmış oldu.



Resim 82: Kamal-Al-Molk, 1910, Persian Musicians (İran'lı Müzisyenler), tuval üzeri yağlıboya, (özel koleksiyon).
(www.wikigallery.org/wiki/painting/kamal-al-molk).

1941'de Sovyetler İranı işgal etmeye başlayınca Reza Şah Pehlevi İkinci Dünya Savaşı sırasında (1939-1945), Muhammed Rıza Şah Pehlevi (1919-1980) babası Rıza Şah'ın tahttan indirilmesiyle (1941) yerine geçti. Müttefik Amerika'ya İran topraklarını korumalarına yardım etmeleri amacıyla üzere İran'a girilmesine izin verdi (1945-1946).

İran'da 1941'den itibaren sanat ve sosyal yaşamda yenilikçi akım başlar. Birinci Dünya Savaşı ve bağımsızlık ve istiklal karşıtı hareketler, gelenekçi toplumlardaki sosyal, iktisadi ve kültürel altyapıların değiştirilmesi gerektiğini

Osmanlı'daki gibi gözler önüne sermişti. Geleneksel toplumlar, batıdaki sanayileşmiş ülkelerin yenilikçi sürecini örnek almaya başladılar.

1946'da İran-Sovyet Kültür Birliği (VOKS) ilk İran Modern sergisini ağırladı. O sırada ise Sovyetler II. Dünya Savaşını takiben İran'dan çekilmeyi reddetti.

1949'larda ilk İran sanat Galerisi olan Apadana (1950'de kapanır), Tahranda sanatçı Mahmoud Javadipour, Hushang Ajudani ve Hossein Kazemi tarafından açıldı.

Ressam Jalil Ziapor, Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu olup, yazar Gholam Hussein Gharib, şair Manucherir Sheibani, oyun yazarı Hasan Shirvani aralarında Ziapor'un atölyesi'nin de olduğu 'The Korous Janghi (Mücadeleci Horoz)' adlı sanat grubunu kurarlar. Bu grup o dönemin popüler avangart grubu olmaya ve modern sanat ve edebiyatla ilgili yayınlara başlarlar.

1951'de İran Parlamentosu ulusal yağlıboya programı başlatır.

1954'te Marcos Grigorian (İtalya eğitim görmüştür), Tahran'da Galerie Esthetique adlı galeriyi açtı. Bu galeri İran'ın en erken ve etkili modern sanat galerilerindedir. 1957'de Jazeh Tabatabai İran Modern Sanat Galerisini kurar.

1958'de ilk Kültür Bakanlığı desteğiyle Marcos Grigorian'ın organize ettiği Tahran Bienali Golastan Sarayında yapılır. 45 ressam Saqqakhane Okulu da dahil Tahran Bienaline katılır. Bienal sonrası aralarında Marcos Grigorian, Parviz Tanavoli, Monir Shahroudy Farmanfarmanian'ın olduğu sanatçılar 1958 Venedik Bienaline katılırlar.

1959'da Şah Rıza, Farah Diba ile evlenir. Mimarlık mezunu olan Kraliçe Farah Pehlevi (Diba) modern sanatın en büyük destekçisi olur.

1960'da II.Tahran Bienali yapılır; Golastan sarayında yapılan Bienale bu kez 68 sanatçı katılır. Katılan sanatçılar içinde Bahman Mohassess, Schrab Sepehri, Abolghassem Saidi, Jazeh Tabatabai ve Mohsan-Vaziri-Moqaddam 'da vardır.

İranlı düşünür ve entellektüellerin birçoğu, ülkenin geri kalmışlığının telafi edilmesi için batıdaki yenilikçi süreci taklit ederek modernizm akımının İran toplumunca yavaş yavaş benimsenmesini sağladılar. Sözü edilen yıllarda bazı ressamlar eğitimlerine devam etmek amacıyla Avrupa ülkelerine gitmeye başladılar ve orada batının yenilikçi sanatı ile aşına olduktan sonra, İran'a geri döndüler (Türkiye'de çok daha önce olduğu gibi) ve modern sanatı yaymaya başladılar. O tarihten sonra İran edebiyatı ve sanat dallarında yenilikçilerle, gelenekçiler

arasındaki savaş ve rekabet hız kazandı. 1960 yılında modern sanat hareketi şekillendi ve o dönemin kültür ve sanat bakanlığı başta olmak üzere diğer resmi merciler yenilikçi sanat taraftarlarına faaliyet desteği verdiler. Devlet kurumları hükümetin izni uyarınca yenilikçi sanatçıları desteklemeye başladılar.

Pehlevi rejiminin reform niteliğindeki batının ithal sanatı girişimlerinden biri Shiraz-Persopolis sanat festivalleridir. Bu etkinlikleri düzenlemek ve uluslararası sanat çevrelerini İran'a davet etmeleri İran açısından çok önemli gelişmelerdi. Modernizm İran'a girdikten sonra İran'ın zengin yerli kültürü ile sentezlenen eserler üretilmeye başlandı. Bu dönemin etkin sanatçıları Mahmut Cevadi Pur, Celil Ziyapur, Ahmet İsfendiyari, Hüseyin Zenderudi, Parviz Tanavoli, Hüseyin Mahcubi, Reza Mafi gibi sanatçılar ve Muhammed Ahsai, Nasrullah Efcei, Celil Resuli, Perviz Kelaneri ve Ali Ekber Sadegi gibi ressam ve heykeltıraşlardı.

1961'de Dekoratif Sanatlar Okulu Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin bir enstitüsü haline getirilir. Fakülte üye ve mezunlarından Karim Emami, Charles Huseyin Zenderoudi, Hushang Kazemi, Parviz Tanavoli ve Marcos Grigorian Saqqakhaneh akımını kurarlar. Parviz Tanavoli 1960 yılında açmış olduğu atölye-stüdyosunda (atölye Kaboud Stüdyo) Charles Hossein Zenderoudi'nin çalışmalarına üç kez sergi ev sahipliği yapar. Sanat eleştirmeni Karim Emami, Üçüncü Tahran Bienalinde Charles Hossein Zenderoudi'nin yer alan işlerini tanımlamada "Yeni İran Okulu" diye çevrilebilen "Saqqakhaneh" terimini kullanır. Emami'ye göre, Zenderoudi'nin resimlerindeki konular, geometrik motifler ve renk seçimi bize oldukça yakın gelen geleneksel yerli, dini (Şii-İslam), İran İslam Öncesi arkeolojisi ve abidevi İslam Mimarisinin kontrastlarını barındırır.

1962'de 14 sanatçı ve 50 çalışmanın yer aldığı (Mansour Ghandriz, Parviz Tanavoli, C.H.Zendouridi ve Behjad Sadr'ın aralarında bulunduğu) İran çağdaş resmi ilk kez Amerika'da açılan sergiyle temsil edilir. Sergi Tahran'da Şubatta açıldıktan sonra Chicago, Washington D.C.New York, Minnesota, Utah, Oregon, Washington State, İdaho, New Mexico ve Texas'da sergilenir.

Aynı yıl Nisan'da Üçüncü Tahran Bienali yapılır. Bu sefer katılan sanatçı sayısı 101 dir. Bu sanatçılar arasında Hossein Kazemi, C.H.Zenderoudi, Mansureh Hosseini, Leyly Matine- Daftary, Massoud Arabshahi ve Bahman Borujeni gibi sanatçılar vardır. Bu sanatçılardan bazıları, örneğin Parviz Tanavoli Vancouver,

Marcos Grigorian Minnesota gibi kentlerde 1979 sonrası yaşamak durumunda kaldılar.

1963 yılında Şah ekonomik girişim olan Beyaz Devrimi başlattı. Bu dönemde ünlü şair ve ressam olarak Sohrap Sepehri (1928-1980) ,yazar Ali Shariat (1933-1977), şair Forough Farrok (1935-1967), edebiyatçı ve sosyal kritik uzmanı Sarnard Behrangi (1939-1968) gibi aydınlar vardı.

İran'da popüler olan çalışmalardan biri de kitap, poster illüstrasyonu alanıydı: Frederick Talberg gibi tasarımcılar ve Sarvarian kardeşler Tahran'daki stüdyolarında çeşitli logo ve afişler tasarladılar. Yahya Dawlashahi, Muhammed Nasır Safa ve Ali Asghar Bahrami de bu dönemin grafik tasarım çalışmaları yürüttüler. Bu tasarımların çoğu magazin ve kitaplardaki popüler edebiyat, test eğitim kitapları ve ticari poster illüstrasyonlarıydı.

1964'teki dördüncü Tahran Bienalinde artık giderek sanatçı sayısı artmış, 113 kişiyi bulmuştu. Ve artık soyut resim sayısının figüratif resme oranla yükseldiği görülür.

1964 Ayatollah Humeyni, aktivist din adamı, monarjiye karşı vaazları yüzünden tutuklandı. Ertesi yıl Türkiye'ye ardından Irak'a sürüldü. 1978'e kadar sürgünde kaldı.

1970'lerde petrol fiyatlarının yükselmesi aydınların ve sanatçıların çarpıcı ürünler üretmesine ortam yarattı.

Sanat hamisi, Kralica Farah Diba 1961'de genç ve yetenekli gençlerin sanat ve tasarım alanında eğitimi için okul açtırdı. 1967-1977 arası her yıl uluslararası sanatçı ve konukların katıldığı Shiraz Festivaline ev sahipliği yaptı.

1967'de Opera binası açılıp çağdaş bale, müzik, tiyatro eserleri sergilendi. Festivale dünyadan önemli sanatçılar katıldı. 1977'de Çağdaş Sanat Müzesini açtı. Tahran Güzel Sanatlar Koleji'nde eğitim görmüş birçok sanatçı ve tasarımcı genç sanat ve tasarım eğitimi almak üzere Avrupa ve Amerika'ya yollandı. Bu sanatçılar çeşitli sergiler açıp Batı'ya kendi ülkesini tanıttılar. Batının fikirlerinden ve çalışmalarından yararlandıkları gibi çeşitli sanatçı grupları kurdular. Bu sanatçılar arasında Sadık Barirani (1923-),Jazeh Tabatabaie (1931-2008), Morteza Momayez (1936-), Nader Ebrahimi (1936-2008), Nouredin Zamkelk (1937),Housein Zenderoudi (1937), Parviz Tanavoli (1937), Bahzad Golpayegani (1938-1985), Mohammed Ehsaei (1940 -) Ghobad Shiva (1940-), Farshid Mesghal (1943-) ve

Ebrahim Haghghi'yi(1949) sayabiliriz. Bunlardan 1960-1970 arasında ortaya çıkan iki önemli sanat hareketinden söz edebiliriz. Bu hareketten biri 'Saqqakhaneh' diğeri 'Naggashi Khatt'dır.

1965'te beşinci Tahran Bienali Tahran Etnografi Müzesinde yapılır. 38 İran sanatçısının yanısıra, 37 sanatçıda Türkiye ve Pakstan'dan katılır. Bu sergiyi organize eden kişiler İran'ın komşu ülkeleri olup bu sergiyi Asya ülkelerine genişletmek arzusu duymaktaydılar.

1967 Ocak ayında Golestan Sarayında Sah ve şimdi İmparatoriçe olan Farah taç giyme törenine ev sahipliği yaptı. Aynı yıl evliliği, boşanmayı ve aile hukukunu İslam aile yasası yerine düzenleyen yeni aile yasası kabul edildi.

1968'de New York City Colombia Üniversitesi İran öğrenci merkezi İranlı sanatçıların sergisine ev sahipliği yaptı.

1971 Shiraz festivali Persopoliste İannis Xenakis'in müzik açısından önemli performansını izledi. Aynı yıl Pers İmparatorluğu'nun 2500.yılı kutlandı. Dünyanın her yerinden liderler geldi.

1975'te Grey Art Galeride geleceğin İranlı çağdaş sanatçılarına sergi açıldı. Behjad Sadr'ın çalışmaları Paris Cyrus Galeride sergilendi.

1976'da İran-Amerika Modern İran Art: Retrospektif sergisi New York'ta açılır

1977'de Kamran Diba tarafından tasarlanmış olan Tahran Çağdaş Müzesi TMOCA açılır. Müze Farah Diba Fonu tarafından desteklenir. Müzede Batı sanatının yanısıra İran sanatçılarının eserleri de sergilenir. Aynı yıl Ayatollah Khomeini Shiraz Sanat Festivali için Najaf, İran'da yaptığı konuşmada "ahlaksız" der.

Aralıkta Başkan Carter İran'ı ziyaret eder ama rejim karşıtlarınca protesto edilir.

1978'de Farah Pahlevi fonu; içinde dinleme salonu, kütüphane ve sergi salonu olan Niavaran Kültür Merkezinin açılışını gerçekleştirir.

İran'da 1979 yılı önemli süreçlerin başladığı, dönüşümlerin yaşandığı bir sürecin başlangıcıdır. İran'da yaşanan devrim öncesinde Şah tarafından yapılan tarım reformları, kadınlara seçme seçilme hakkı tanınması, okuryazar oranının artırılma çalışmaları hız kazanmıştır. Bu reformlar halkın bir kesimi tarafından hoş karşılanmamış ve ülkede kitlesel gösteriler yapılmıştır. Bu reformlara ve Şah'a her fırsatta tepki gösteren Humeyni artan iç karışıklıklarda başrolde yer alıyordu. Humeyni'nin İslam Cumhuriyeti halk tarafından destek görmüş ve 1979'da Şah

İran'ı terk etmek zorunda kalmıştır. İç karışıklıkların hız kazandığı İran'da 1979 yılında İslam Cumhuriyeti Humeyni'nin iktidarıyla kurulmuştur. İran halkı; yıllardır zulüm gördüğü Şah monarşisine karşı başka alternatifini o sıra bulunmayan İslam Cumhuriyeti'ni tercih etmiştir.

Bu dönemde kadınlara uygulanan baskı tüm dünyanın dikkatini çeken bir oluşumdur;

“Devrim sonrası ilk dönemin söylemi kendini İslami olmayan tüm unsurların imha ve tashihini hedeflemiştir; sadece yeni bir İslami, siyasi ve iktisadi düzen ve yeni bir anayasa destekli toplumsal bir meşruiyet tesis etmek için değil, kültürü, toplumu, entelektüel hayatı, eğitim ve öğretimi külliyen yeniden inşa etmek, “İslamileştirmek” ve Batı'ya ve Pehlevilere ait ne varsa ortadan kaldırmaktır” 75.

Diğer taraftan 1980'de başlayan ve sekiz yıl süren İran-İrak savaşı, ülkenin ekonomik zenginliğini azaltmıştır. Üniversiteler kapatılmış; görüşleri dini yönetime ters düşen öğrenciler ve profesörler tasfiye edilmişlerdir. İran'da bu dönemden sonra yaşam standartları iyice düşmüş sınıfsal mücadeleler artmıştır. Ülke şeriat ideolojileriyle yönetilmiştir. Şeriat kanunlarına uymayan kadınlar toplum önünde toplu olarak idam edilmiş ve halka bir nevi gözdağı verilmiştir. Kültür ve sanatta ise; devrim ve savaşın getirdiği şartlar İran'lı sanatçıyı kendi kültürüne yaklaştırmıştır. 1979'dan günümüze birçok önemli İran'lı entelektüel; (sinema, resim, yazar vb.) iç karışıklıklar ve baskıdan dolayı ülkelerini terk ederek yurtdışında çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Ülkedeki ani farklılaşmanın getirdiği başka yaşamlar birey ve sanatçı açısından yabancılaşma duygusunu güçlendirmiştir. Ortadoğu ülkelerinin büyük bir kısmında yaşanan kargaşa, çatışma ve savaşlar, dini ve toplumsal baskılar sanatçıların yurt dışında yaşama ve çalışmalarını sürdürmelerini tercihe ya da zorunlu tutulmalarına neden olmaktadır.

İran modern sanatında önemli olan “Naqqashi Khatt” ve “Saqqakhaneh” akımı ve sanatçıları hakkında şunları söyleyebiliriz;

Naqqashi Khatt akımının önde gelen isimlerinden olacak sanatçı Mohamed Ehsai (1939) zaten kaligrafi üstadı idi. Tahran Güzel Sanatlar Fakültesinden mezun olan Ehsai 1960'larda ilk kez kaligrafiyi resme dönüştüren kişi oldu. Üstad

⁷⁵ www.academia.edu/tapper.2007.akt.ebru.nalan sülün

kaligrafiyi yenilikçi ve beklenmeyen bir stilde Naqqashi Khatt'a (kaligrafik resim'e) dönüştürdü. Kelimelerin yazılışı soyutlanmış görüntülere dönüştü ve bu şekilde İran görsel sanatlarında yeni bir sanatsal ifade yolu açıldı.

1960 yılında siyasi ve kültürel anlamda çeşitli tartışmalar vardı. Gelenekçilik ve milliyetçilik olgusunun yanısıra ilerde İran Devrimi sloganı olacak olan West Toxification (Batı zehirlenmesinden uzaklaşma) gibi yeni yollar aranmaktaydı. Bu dönemde bu arınma ve kendi bireysel kimlik ve geleneksel kimliği koruma ya da oluşturmak için kullanılan terimlerden biri dini kucaklamak diğeri ise milliyetçilik oldu. Böylelikle milliyetçilik ve gelenekçilik fikri ortaya çıktı. Sanatçılardan, Ehsai, Naqqashi Khat'ın; Perviz Tanovoli'de Saqqakhaneh okulunun kilit isimleriydi. Tanovoli aslında Ehsai'yi kaligrafi konusunda cesaretlendiren kişidir.

Diğer Naqqashi Khat sanatçıları, Nasrollah Afjai (d. 1933), Reza Mafi (1943–1982), Jalil Rasouli (d. 1946) ve Saqqakhaneh sanatçılarından Hosein Zenderoudi (d. 1937) ve Faramarz Pilaram'i (1938–1983) sayabiliriz.

Naqqashi Khat tarzı sanatçılar sözel ve görsel materyalleri yeniden inceleyip biçimleri ve anlamları, harfleri boyayarak büyük tuvaler üzerine şiir, ayet yerine onları geleneksel kâşî kalem ve mürekkeple çizip boyadılar. Sonuç olarak bu tarz soyutlamada harfler, ritim, hareket, kompozisyon, renk, negatif ve pozitif alanlarda önemli unsurlardır.



Resim 83 Reza Mafi, the poem of hafez,1969, tahta ve polyester üzerine yağlıboya,127x182cm (özel koleksiyon).
(www.islamicartsmagazine.com/rezamafi).

Bu okulun değerli sanatçıları: Parviz Tanavoli (1937), Charles Hossein Zenderoudi (1937), Faramarz Pilaram (1938–1983), Massoud Arabshahi (1935), Mansur Qandriz (1935–1965), Nasser Oveisi (1934), Sadeq Tabrizi (1939), ve Zhazeh Tabatabai (1928), Siah Armajani (1939), Jafar Rouhbakhsh (1941-1996).

Emami'ye göre 1962 yılında Üçüncü Tahran Bienalindeki Zehreoundi'nin eserleri Saqqakhaneh Okulu doğum işaretleriydi. Bu resimlerde formların dış hatları düzgünce yazılmış arka planda alfabetik karakterler, kırmızı, yeşil, hardal sarısı tonlar bazen hafif mavi, renkli kareler, üçgenler, dikdörtgenler ve çevreleri bir geometrik desen ile yapılmıştır. Siyah eşliğinde bu renkler Şii yas renkleridir. Bu sanat akımı zamanla İran tarzını ve “Doğu-İslam” tarzını arayan İranlı veya İranlı olmayan sanat izleyicilerini tatmin eden bir ekol haline geldi.

1970 yılında bütünüyle şekillenen hat ressamlığı, İran'ın modern sanat türlerinin önemli ögesi idi ki zamanla bu sanat türü dünyanın diğer ülkelerine kadar yayılmaya başladı ve büyük taraftar kitlesi buldu. Gerçekten de geleneksel kaligrafi ve modern resim birleşmesi kolay iş değildi ve her iki konuyu da iyi bilmek gerekiyordu ki bu başarıldı. Artık dünya müzayede şirketlerinde ve galerilerinde bu sanatçıların eserleri oldukça tutulmakta, koleksiyon ve müzelerde yer almaktadır.

Bu hat sanatları dışında çağdaş sanat alanında sözü edilecek sanatçılar arasında Barbad Golshiri, Shirana Shahbazi, Haleh Hanvari, Shadi Ghadirian, Khosrow Hassanzadeh, Afsan Ketabchi, Shirin Neshat, Monir Shahroudy Farmanfarmaian, Golnaz Fathi, Neda Dana Haeri, Fereydoun Ave, Sara Rahbar, Farhad Moshiri, Reza Derakshani'yi sayabiliriz.

Diğer yandan İran'a fotoğraf Qajar (1794-1925) döneminde gelmiştir. 1960-1970 arası İran fotoğraf sanatında önemli gelişmeler olur. Tasvir ve Fotoğraf adlı bir magazin dergisi yayınlanır. İran Çağdaş Sanat Müzesi fotoğraf toplamaya başlar. Fotoğrafın klasik formatları değişmiştir. Foto-kolajlar, elle renklendirilmiş fotoğraflar, ardışık ve kompozit fotoğraflar üretilmektedir.⁷⁶

⁷⁶ Layla S.Diba, (2014) *İran Modern*, 98



Resim 84: Barbad Golshiri, Where Spirit and Semen Met (Ruh ve Semen'in biraraya gelişi), 2008, 230x74cm (Eser Saatchi Galeride sergilenmiştir). (http://www.saatchigallery.com/artists/barbad_golshiri.htm?section_name=unveiled).

1960'larda İran'daki entelektüel yaklaşım fotoğraf sanatına da yansımış, yeni formlar ve yeni bir görsel dil gelişmiştir. Örneğin İran'ın önemli sanatçılarından Ahmad Aali için İran fotoğraf sanatında tarih yazdığı söylenir. İlk fotoğraf sanatçısı olarak solo sergi açan (1964) kişidir.

“Diğer önemli fotoğraf sanatçıları olarak Mehdi Seifolmolouki, Naser Haghigi, gene soyut fotoğraf sanatçısı olarak Reza Nourbakhtiar ve Mehdi Seif Al-Molooki, fotoğraf kolajı ve elle boyama fotoğrafta Shahla Habibi, fotoğrafı manupule ve negatif boyamada Hamid Sadighi, kamerasız fotoğraf üreten Nasser Hashemi Vaziri, renkli ve yarı soyut fotoğraflar üreten Bahman Jalali, müzikle simultane slayt gösterisi gerçekleştiren Shokrollah Manzoo, gene siyah beyazı elle renklendirme yapan Hengameh Golestan, fotomontaj kolaj ve polaroid fotoğraflarıyla Kaveh Golestan'ı sayabiliriz.”⁷⁷

⁷⁷ A.g.k, 99-100.



Resim 85: Afsan Ketabchi, 2005, Harem , tuval üzeri dijital baskı kağıdı, 70x50cm.
(<http://egypt.souq.com/eg-en/afshan-ketabchi-painting-4019490/i/>).



Resim 86: Shadi Ghadirian, Qajar Serisi, 1998-2001, C-Print, 60x90cm.
(<http://aywacollection.blogspot.com.tr/2012/12/blog-post.html>).

5.2.3 Irak:

Irak, Ürdün, Filistin, Suriye, Lübnan; Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra İngiliz ve Fransızların anlaşmalarıyla kurulmuşlardır. Osmanlı hâkimiyetinden (1639-1917) sonra İngiltere bölgede 1970'lere kadar kaldı. İngilizler tarafından başa geçirilen Kral Faysal yönetiminde krallıkla yönetmeye başlanan krallık, kanlı darbe ile 1958 yılında devrilir ve yerine Cumhuriyet ilan edilir. General Abdülkerim Kasım ve diğer liderler 1979'a kadar Irak'ı yönetti. 1979'da Saddam Hüseyin ülkenin başına geçer ve 2006'da ABD askerleri tarafından Irak savaşında öldürülür. Irak petrol bakımından Birleşik Arap Emirliklerinden sonra en zengin ülkelerdendir. Bölgede İngiltere'nin 1970'lerde çekilmiş fakat ileriki yıllarda ABD ile yapılan savaşlar sonrası ABD'nin etkinliği Irak'ta halen devam etmektedir. Gene İngilizlerin çekilmesiyle 1971'de Birleşik Arap Emirliği federasyonu kuruldu. Katar bağımsızlığını ilan etti.

Irak'ta ilk 1936'da kültür sanat ve müziğin yayılması için konservatuar kurulur. 1939- 1940'da Ecole des Beaux Arts'da eğitim gören Faeq Hassan (1914-1992), Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak konservatuarı yeniden yapılandırdı. Oyunculuk, yönetmenlik, resim ve heykel dalları ile birleşti. 1958 yılında Güzel Sanatlar Akademisi olma kararı alındı ve sinema, tiyatro, resim, grafik sanatlar ve heykel bölümleri kuruldu.



Resim 87: Faiq Hassan, Village Scene (Köy Manzarası), 1958, tuval üzeri yağlıboya, 92.4x154.5, Mathaf Koleksiyonu
(http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/davis7-14-08_detail.asp?picnum=21)

1963-64 yıllarında akademinin sinema bölümünün ilk mezunları: Adel Davud Salman el-Tamimi, Dia Shehab Ahmed el-Bayati, Rasim Silverline Jumaili, Amal Ali Ziauddin, Farouk Krikor; plastik sanatların ilk mezunları: Najib Raphael Arabo, Bassam Farajallah, Emmanuel Jacob, Qahtan Muhammed Ahmed el-Qaisi Romeo Joseph, Muhammed Yousef Al-Cenabi). Laila Attar, Aziz Haşim, krom, Salem al-Dabbagh, Aziza (Ürdün), Lotfi necmettin Ali Taleb, Şeyh Yahya, Badri el-Samarrai). Akademi 1967 yılında Bağdat Üniversitesi'ne bağlandı. Abdel Aziz el-Douri üniversite başkanı olup, Bu üniversiteye bağlı Güzel Sanatlar Akademisi ve Tiyatro akademisi kurmak ve akademik personel eğitmek üzere faaliyete geçildi.⁷⁸

Irak'ta 1950'lerde Jewad Selim tarafından bir grup modern sanatçı "Bağdat Grubu" (Baghdad Group) adı altında toplandılar. Bu grup içinde empresyonistler ve yenilikçiler adı altında 'Pan-Arap' odaklı (1970'lerde özellikle Bağdat, pan-Arab sanat akımının merkeziydi) sanatçılarla birlikte Al Wasiti Festivalinde (1972) sergiler yapıldı. Shakir Hassan Al Said, Dia Azzawi, Rafa Al-Nasiri, İsmail Fattah ve Kadhem Hayder gibi sanatçıların destek ve katkılarıyla Irak'ta 1973'te İlk Arap Sanat Kongresi ardından 1974'de Arab Sanat Bienali gerçekleşti.



Resim 88: Jewad Selim, Baghdadiat, 1956, Sunta üzeri karışık teknik, 98.5x169cm, Mathaf Koleksiyonu.
(http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2012/forever_now_mathaf/photos/07_jewad_selim).

⁷⁸ <http://www.en.uobaghdad.edu.iq/PageViewer.aspx?id=54>

20. Yüzyıl sanatçılarının bir kısmı Modern sanat için yeni bir sanatsal sözcük oluşturma sürecinde, bir Arap-İslam kültür bağlamında hat ve geometrik formları araştırdı. Onların çabası, İslam geometrik sanat ve matematiksel değerlerin üzerine çalışmalarını oturtmaktı. Bazı sanatçılar, geleneksel İslam seramik teknikleri ve desenlerini uygularken (Kamal Boullata-Filistin), geleneksel hat sanatını, arabesk ve İslam sanatı senteziyle harmanlanmış simetri geleneğini de çalışmalarına katan (Wasma'a Chorbachi,-seramiksanatçısı- Irak) sanatçılar vardı. Bunlardan biri de Madiha Ömer, olup çağdaş serbest stilde ilk İslam hat stilini, özgür ve soyut formda harfler olarak eserlerinde uygulamıştır.



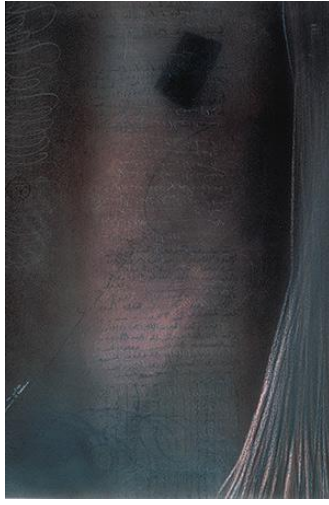
Resim 89: Madiha Omar, At the Concert (Konserde) cilalı yüzey üzerine mürekkep, 31.25x41.25 cm (özel koleksiyon).
(<http://wwol.inre.asu.edu/umar.html>).



Resim 90: Wasma Chorbachi, (2000-2003), Wasma'a Chorbachi, Keramik, (Wasmaa Khalid Chorbachi Koleksiyonu).
(http://www.metmuseum.org/toah/hd/trmd/hd_trmd.htm).

Diğer bir kısım sanatçı, 1971 yılında, soyutlanmış Arap harfleri (Arab Letters akımı) ve onların teorik etkileri üzerinde bir söyleme girdiler. Bu söylem, Arapça

harflerin yeniden inşası ve yeni bir boyut kazandırılması sürecidir. Modern kaligrafik sanatçılar da doğrudan mesaj iletmek için bir harf ya da Arapça kelimelerden oluşan çalışmalar yapıldı. Eserlerde bazı sanatçılar çözülemez el yazısı veya yapısal unsur olarak harfleri kullanılır. Yazı (Jumana el-Husseini, Wijdan Ali ve diğerleri) yanılısamasını seyircide uyandırabilmek amacıyla okunması güç bir yazı tarzı kullanılır. Bazı Arap harflerinin sayısal ve sembolik öğeleri ise ortaçağ tasavvuf uygulamasından esinlenerek kullanılır.



Resim 91: Jumana El-Husseini, (1991), isimsiz, karışık teknik, 77x57cm, (Prenses Rajwa Ali Koleksiyonu). (http://www.metmuseum.org/toah/hd/trmd/hd_trmd.htm).

Geçmişte edebiyat, özellikle şiir, yirminci yüzyılın sanatı ile uzun ve verimli bir ilişki içinde olmuştur. Şiir'den esinlenerek Arap Sanatçılar klasik ve popüler Arapça şiir'den (Bunlardan biri Rafa Nasiri, Al-Mutanabi'ye saygı adlı eseridir) esinlenerek eserler ürettiler.

Saddam Hüseyin Sanat Merkezi ile Ulusal Sanat Müzesi 1986'da devlet sanatı anlayışını empoze etmeye çalıştı. Irak-İran savaşı kültürel çevre içinde, günlük yaşamda bile çok etkili oldu ve devlet sanatın hâkim gücü haline geldi. Bu dönemde sanatçılara devlet bazı anıtlar yaptırdı. Khalid Al-Rahhal tarafından Unknown Soldier (Meçhul Asker 1982), İsmail Fattah tarafından Martyr's Monument (Şehit Anıtı 1983), ve Mohammed Ghani ve Al-Rahlal tarafından Victory Arch (Zafer Takı 1989) yapıldı.

Bugün Irak'la ilgili Modern sanat konusunda önemli referanslardan biri Filistinli sanatçı ve yazar, Jabra İbrahim in kitaplarıdır. Jabra'nın çalışmaları; Modern Iraq Art ve Art In Irak Today, Meem'de yapılan sergi ile ilgili yayınlanan kitaptır. Irak'da çıkan savaşlarda çoğu eserler ve yayınlar yakılıp, zarar görmüşler, okullar kapatılmış ve bu nedenle başvurulacak referans kitapları ne yazık ki yok olup gitmiştir.

Bugünlerdeki olumlu diğer önemli gelişme de 2010'da Şeh Hassan Bin Mohammed tarafından Katar'da kurulan Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Dohadır. Bu müze Iraklı sanatçıların eserlerine de ev sahipliği yapmaktadır.

Irak'ta sanat bir politik araç ve propoganda olarak 1950'lerden sonra kullanılmaya başlamıştı. Devlet tarafından sanatçıların yönlendirilmeye çalışılması ve iç huzursuzluklar nedeniyle önder ve genç sanatçılar zamanla Irak'tan ayrılıp Avrupa, Kuzey Amerika veya diğer Ortadoğu ülkelerine BAE, Ürdün, Beyrut gibi daha özgür yerlere göç ettiler. Irak'ta ilk ressamı Öncüler adı verilip ondan sonra gelen kuşaklara sırasıyla Bağdat Modern Sanat Grubu, Yeni Vizyon Grubu gibi sanat grupları eklendi Daha sonra belki de Diaspora Grubu denen grubu belirtebiliriz. Prenses Wijdan Ali, Ayad Alkadhi, Modhir Ahmed, Himat M.Ali, Ahmad Al Bahrani, Amar Dawod, Ghassan Gaib, Ali Jabbar, Halim Al-Karim, Nedim Kufi, Hanaa Malallah, Rafa Al Nasiri, Mahmoud Obaidi, Kareem Risan, Delair Shaker, Ali Talib, Nazar Yahya ve ismini sayamadığımız yüzlerce sanatçı.



Resim 92: Ayad Alkadhi, I'm Baghdad, Şie'i, Sunni-(Ben Bağdatım-Şii, Sunni),2008-2013,Karakalem ve Akriilik, 122x122cm (<http://ayadalkadhi.tumblr.com/page/3>)

Diğer önemli gelişme de 2010 da Şeh Hassan Bin Mohammed tarafından Katar'da kurulan Mathaf: Arab Museum of Modern Art- Doha'nın Iraklı sanatçıların eserlerine ev sahipliği yapmasıdır

Tüm savaşlara ve göçmen olmalarına rağmen Irak'lı genç kuşak sanatçılardan Jahanne Al-Ani, Adel Abidin, Halim Al-Karim, Wafaa Bilal ve Nedim Kufi'nin çalışmaları uluslararası beğeni topladı. Sanatçıların eserleri koleksiyonlar, müzeler ve yatırımcılar tarafından satın alınmakta ve sergilenmektedir. Bu sanatçıların çalışmaları daha çok 'Yeni Medya Sanatı' denen sanat tarzına uygun video yerleştirme ve fotoğraf üzerine olup, Arap dünyası içinde ve dışındaki adaletsizliğin üzerine kavramsal çalışmaları içermektedir.⁷⁹

Otuz yıldan fazla uluslararası sanat dünyasından uzak kalan Irak sanatçısı ve sanatı 2011'de Venedik Festivaline katıldı. Festivale katılan sanatçılar; Adel Abidin, Ahmed Alsoudani, Ali Assaf, Azad Nanakeli, Halim Al-Karim ve Walid Siti idi. Bugün diaspora adı verilen bu sanatçılar çağdaş sanat alanında önemli çalışmalara imza atmaktadırlar.



Resim 93: Jahanne Al Ani, İsimsiz,1996,Siyah ve Beyaz Fotoğraf, 120x180cm
(<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/jhanne-al-ani-untitled-l-ll-5132363-details.aspx>).

⁷⁹ *Art in Iraq*, 16.

5.2.4 Suriye:

Irak ve Suriye yirmibirinci yüzyılda çok büyük olayların ve savaşların yaşandığı bir bölge olup Ortadoğu'nun kaderini ve yaşantısını etkilemektedir. Tüm çatışmalara rağmen modernizme inanan idareciler, Irak'ta yeni bir kültürel ve siyasi kimlik oluşturma çabasına girdi. Bir grup sanatçı, şairler, mimarlar da dâhil bu çabaya katıldı. Çağdaş sanat tarzında çalışmalar yapabilmek amacıyla olan günümüz Irak sanatçıları, yüzyılların uygarlıklarından gelen geleneksel miras'tan (Bizans Mezopotamya, Helenistik, Roma, İslam, Pers, Kıpti, Hristiyan ve İslam sanatı) yola çıkıp modern çalışmalar oluşturulmaya çalıştılar. Ondokuzuncu yüzyıl Suriyeli sanatçılar ise antik ve İslami simgeleri, tezhipli el yazmaları ve kilise duvar resimleri ve ikona ressamlığı, cam ve tekstil boyamadan etkilenecek modern çalışmalar ürettiler. 20.Yüzyılda, Hristiyan Sanatı, Ermenistan, Kıbrıs, Lübnan, Filistin, Suriye, Sina, Girit, Balkanlar ve Anadolu'da gelişmeye devam etmiştir. 20.Yüzyıl Arap ikona ressamları geleneksel sanatlarını genç kuşaklara (Milad-Al-Shayeb, Saint Painteleimon) aktararak devam etmektedirler. Bir kaç modern artist ise bu gelenekten esinlenerek dini ve laik sentezli çalışmalar yürütmektedir (bunlardan biri de Damascus Güzel Sanatlar Fakültesinin kurucularından olan Elias Zayat'dır) .Bunların yanısıra Suriye'ye Osmanlı tarafından tanıtılan cam üstü boyama tarzı vardır. Popüler hikâyeler örneğin Al Zir-Salim, Abu Qasım, Antar ve Abla gibi hikâyeler resmedilmiştir. Bu hikayeler, Folk edebiyatı cesaret, aşk, bağlılık gibi konuları içerirdi. Camboyama resimler daha çok kahvehanelerde dekorasyon (Qahvekhaneh) resimleriydi (İran, Kahvahane sanatından etkilenecek, işlenen konular farklı). Hakawati denen kişiler bu kahvehanelerde genellikle akşamüzeri belli saatlerde hikâye anlatarak halkı eğlendirirdi.

Benzersiz duvar resimleri ve cam resimler insan ve hayvan figürlü olup ünlü kahraman ve döğüş sahnelerini kapsardı. Konular cam panelin arka kısmına boyanır parlak, ana renklerde ve basit naif stilde herhangi bir derinlik veya anatomi kaygısı olmadan resmedilirdi. Genelde sanatçısı ismini yaptığı çalışmaya yazardı. Bu işler eski çarşılarında satılırdı. Mutwalli Muhammad Ali al-Mussawir (1880-1963), Harb al-Tinawi (1883-1973),ve oğlu Subhi cam ressamları arasında en bilinenlerdendir.



Resim 94: Zihri Lim Sarayı, Mali, (kurban duvarı) , 18.yüzyıl duvar resmi.
(<https://www.pinterest.com/pin/198510296049394659/>).

Suriye sanatında ilk Avrupa etkisini Osmanlı sanatı vasıtasıyla deneyimlemiştir. Avrupa-Osmanlı dekorasyon stilinde duvar resimleri Aleppo ve Damescus'taki evlerde görülmeye başlar. Yerel sanatçılar kendi yerli sanat formlarına Batı tarzı sanat stilini uyarladılar. Fakat 19. Yüzyılın sonlarında yetkililer ve hatırı sayılır kişiler kendi portrelerini yaptırıldılar ve hayali manzaralar, posta kartı tarzı stilde resimler evlerin duvarlarında görülmeye başlandı. Bishara al-Samra dini konuları resmetmekle tanınırdı.

Suriye'de modern sanatın gelişiminde akla gelen öncü sanatçılardan biri asker ressam Tawfik Tarek'dir (1875-1940). Tarek, Suriye'de ilk bağımsız sanatçı stüdyosuna sahip ressamlardandı. Tarek, tuval resmi ve yağlıboya sanat dünyasına tanıştırdı. Suriye'de modern sanat anlamında gerçek gelişmeler gerçekte 1950-1960'lardan sonra başlar. Bu dönemin öncü sanatçıları; Michel Kurche (1900-1973), Mahmoud Jalal (1911-1975), Nazem al-Jaafari (1918-) ve Naseer Chaura'dır (1920-1992) . Suriye'nin kültürel ortamında önce Osmanlı ve ardından Fransız kültürel etkileri sürmekte idi. Suriye'de 1918 yılında Osmanlı hâkimiyeti bitti. Kral Faysal' ın oğlu Sharif Husayn bin Ali, Mekke Arap hükümetini kurarak Suriyeyi yönetmeye başladılar. 1920'de ise Suriye Fransız mandası haline geldi. 1946'ya kadar Fransız mandası sürdü. Bu dönemde sanatçılar Oryantalist, empresyonist, toplumsal gerçekçi, realist tarzda resimler ürettiler. Fransız mandası altında iken bir grup

sanatçı Paris'e gönderildi. Mahmoud Jalal ve başka ressamalar Roma'ya, Nassar Chaura ve Nazem al-Jaafari ise Kahire'de eğitim gördüler. Ülkeden manzaralar, köy ve sokak sahneleri, antik kentlerin enerjisini hissettiren resimler gerçekleştirildi. Adham İsmail'in (1923-1963), 1951 yılında yaptığı resim ise gelecekteki Suriye sanatının izlerini taşır. Büyük tuval kullanarak gerçekleştirdiği resminde kaligrafi ve arabesk formlar birlikte kullanılmıştır. Bu arada Suriye Fransız mandası iken, 1921'lerde Van Dongen, Kandinsky, Maurice Denise, Kokoschka burayı ziyaret etmişlerdir. Fransız İslam Sanatları Enstitüsü Damascus'da kurulmuştur. Bu enstitüde Fransız, Suriye sanatçılarının çalışmaları yer alır.

İlk bireysel ve özgürce, doğadan kopyalar yaparak çalışan sanatçı Abd al-Wahab Abu'l-Su'ud (1897-1951), Said Thaseen (1904-1986), Mahmoud Jalal'i (1911-1975) (hem ressam hemde Suriye'nin ilk heykel sanatçısı) sayabiliriz. Empresyonizm ise Avrupa'ya giden sanatçılarla Suriye'ye ulaştı. Michel Kirsheh (1900-1973) ve George Khoury (1916-1975) Fransız empresyonizminden etkilenmiş sanatçılardandırlar.

II. Dünya Savaşı öncesi Mussolini hükümeti Suriyeli öğrencilere İtalya'da eğitim görüp, İtalyan kültürünü Suriye'ye yaymaları amacıyla burs sağlar. Mahmoud Jalal, Salah Nashif, Rashad Qusaibati ve Suhail Ahdab İtalya'ya sanat eğitimine giderler. Fakat Fransız hükümeti 1938'de bu öğrencileri geri gönderir. İkinci grup öğrenciyi Fransız hükümeti (Nasir Shoura, Naim Ja'fari ve Sharif Orfali Mısır'a sanat eğitimine gönderir. 1930'ların sonuna kadar Suriye sınırlı sayıda sanatçı çıkarmıştır. 1940'larda ise sanatçılar birçok derneği organize etmeye başlarlar. Özel bir sergileme yeri gerekliliğini ve sanat eğitiminin geniş alana yayılması gerektiğini kavrarlar. Sanatçılar 'Studio Veronese' adlı yeni bir grup kurarlar. Yeşil tüp boya resmini kendilerine amblem seçerler.⁸⁰

O dönemde yalnızca sanat eğitimi için kullanılan birkaç sanat kitabı vardı ve dönüşümlü kullanılıyordu. L'orient Otelinde 1944'de sergi açılır. Modern sanatı Suriyeli sanatçılara tanıtmak amaçlıdır. Veronese stüdyosu Arap Güzel Sanatlar Cemiyetinin çekirdek yeri olur ve sanat eğitimleri vermeye başlar (1944). Suriyeli sanatçılar ve misafir yabancı sanatçılar tarafından sergi ve eğitimler verilir. Halk ve

⁸⁰ Wijdan Ali, 1997, "Modern Islamic Development and Continuity", 89

hükümet modern sanatla ilgili çalışmaları değersiz görmekteydi. Dış destek olmadan sanatçılar çalışmalar yürütmeye çalıştılar.



Resim 95: Adham Ismail, (1951).İsimsiz.www.ayyamgallery.com.
([http://syria.jadaliyya.com/pages/index/17815/a-creative-upsurge;-syrian-art-today-\(part-one\)_](http://syria.jadaliyya.com/pages/index/17815/a-creative-upsurge;-syrian-art-today-(part-one)_))

1956 yılında Şam Ulusal Müzesi ve 1960 yılında Güzel Sanatlar Fakültesi kurulur. Nassar Chaura Fakülte öğretim üyelerinden olup Suriye sanatının en az iki kuşağında etkili olmuştur. Otuz yıllık eğitim görevi sırasında Nazem Al Jaafari, Mahmoud Jalal ve Adham İsmail onun yanında çalıştılar. 1950'lerde realist ve figüratif tarzda sanat saygınlık görürken 1960'larda modern sanat anlayışındaki gelişmelerle de figüratif resim tarzı yanında soyut resimler gerçekleştiren sanatçılar olduğunu görüyoruz. Toplumcu realist akımı benimsiyen sanatçılar Brecht'ten etkilenmişler, ezilen insanları, sıradan günlük hayatı resmetmişlerdir.

1946'larda Fransızların mandası sona erdikten sonra Suriye'de plastik sanatlar alanında hızlı bir değişim ve gelişim yaşanmaya başlandı. Resim ve heykele ilgi ve takdir arttı. Önce empresyonizm, daha sonra oldukça sembolik ve sürrealist tarz sanatçılar tarafından benimsendi. Realizm sanat dünyasında baskın olarak devam etti. 1950'lerdeki ikinci kuşaktan Nasir Shoura (1920-1992), Suriye empresyonizminin lideridir. Fateh Mouderris (1922-1999) ise kendi çalışmalarını hem soyut, hem figüratif ve hem de sürrealist olarak tanımlar.⁸¹

⁸¹ A.g.k.91.

1938-60 arası ikinci kuşağın bir kısmı Roma'da eğitim görmüştür. İkinci kuşak sanatçılar Salah Nashif, Rashad Qusaibati, Robert Malki, Nazım Ja'fari ve Fathi Muhammad olarak belirtebiliriz. Suriye modern sanatının gelişimi ve eğitiminde, halkın eğitiminde önemli rol oynayan sanatçılardır.

Bir grup sanatçı ise Arap-İslam geleneğinde yer alan kaligrafi, minyatür, halk sanatı formlarından yararlanarak yeni bir perspektif ve özellikle soyutun da içinde olduğu farklı stilleri harmanlıyarak çalıştılar.

Elias Zayat, Doğu klise ikonalarının teknik ve biçimlerini resimlerine uyguladı. Çalışmalarını ulusal dünya görüşü ve insani konularla ilişkilendirdi. Nash'at Zu'bi eski evler, halk banyoları ile betimlenmiş Arap minyatürlerinden esinlendi. Ahmad al-Siba (1935-1988) çocuk çizimlerinden esinlendi. Khuzaima Alwani (1934) Ecole des Beaux Arts-Paris'te eğitim gördü ve şeytani mitolojik canavarlar ve insanüstü güçte insanlar resmetti. İnsanın asırlardır açmaza düştüğü yanlış ve doğru, adalet ve adaletsizlik gibi konularını resmetti. Kullandığı semboller toplumun geçmiş ve bugünün anlamını yakalayan anlamlı sembollerdir.



Resim 96: Elias Zayat, isimsiz, 1985, tuval üzeri yağlıboya ve tempera, 80x60 cm (özel koleksiyon).
(www.pinterest.com).



Resim 97: Khuzamia Alwani,İsimsiz,2010, tuval üzeri yağlıboya, 120x100 (özel koleksiyon) (www.damascusaleppo.hg2.com/sights/gallery/---rafia-gallery---syria).

1958 Süveyş Savaşından sonra Suriyeli sanatçılar yeni sanatsal arayışlara girdiler. Mısır ve Suriye arasında deklasyon yapıldı (1958-61). Gamal Abdul Nassir (İkinci Suriye Başkanı) tarafından Batı sanatından ziyade Arap-İslam mirasına yönelmeleri konusunda sanatçılara yön telkin eder. Sanatçılar kendi bireysel stillerini birkaç yönde geliştirirler; bir kısım genç sanatçı Ekspresyonizm bir kısmı Soyut Ekspresyonizm diğer kısım ise Soyut tarzda eserler üretirler. Suriye’de birçok sanatçı sosyal ve politik olay ve değişimler üzerine yoğunlaştılar.

Suriye modern ve günümüz sanatının gelişimine katkıda bulunan sanatçılar olarak Fateh Moudarres (1922-1999), Nasser Chaura (1920-1992) soyut, Louay Kayyali (1922-1978), Mahmoud Hammad (1923-1988), Nihad Al_Turk, Safwan Dahoul, Abdullah Murad, Fadi Yazgi, Youssef Abdelkei, Walid Al-Masri, Othman Moussa, Mohannad Orabi, Kais Salman’i sayabiliriz.



Resim 98: Nihad Al-Turk, “The Olive,” (2013), tuval üzeri karışık teknik, 70 x 246 cm. (www.sismec.org-622 × 173).



Resim 99: Mahmoud Hammad, (1986), Allah fi Khalqah, tuval üzeri yağlıboya, 120x99.5 cm, (özel koleksiyon) (http://www.invaluable.com/auction-lot/mahmoud-hammad-219-c-92hz6vx09h)

Suriye’de bir kısım sanatçı Irak ve diğer Ortadoğu ülkelerinde de oldukça tutulan ‘Arap Letters (Arap Alfabeti)’ akımından etkilendi;

“İslam Sanatındaki minyatür ve ciltçilik, el yazması ve kitap sanatları gerilerken, khat (kaligrafi) olarak bilinen Arap Alfabe tarzı (Arabic Letters) gelişmeye devam etti. Arapça hat dini mimarlık yapılarında en önemli unsur olarak kullanılmaya devam etti. Arapça Kur’an saygı dili olduğundan, Arapça

*kaligrafî, kutsal sanat olarak kabul edilip, ilahi kelimelerin görsel düzenlemesi olarak kabul edildi. Hat sanatının en popüler formları arasında Kuran ayetleri, Peygamberimizin emanetleri ve Arapça Atasözleri, Allah'ın sıfatları, temsilleri yer alır. Sanatçılar, Arapça Yazma yeteneği ve tekniğindeki çağdaş stilleri ve teknikleri kullanarak geleneksel İslami kaligrafisinin keşfini sağlayan sonsuz sayıda formların birliğiyle oluşmuş çalışmalar yaptılar”.*⁸²

Fransız koloni zamanı Suriye’de Crafts at the Intitut de Etudes Orientales bölümü açılmıştı. Damascus ve Aleppo’da kız ve erkek öğrencilere zanaat okulları açıldı. Buna öğretmen okulu 1946’da eklendi. 1950’de Arkeoloji Müzesinde sanatçılar sergi açıldılar. 1959’da Mısırda olan kısa birliktelikte Damascus’ta Güzel Sanatlar Koleji kurulur böylelikle Damascus Üniversitesinin parçası haline gelir. Bu gelişmeyle, birçok Suriyeli sanatçı, eğitimlerini arttıracak bir merkez bulurlar.

1956’da Damascus Ulusal Müzesinde bir yeni kanat açılır, bu kısımda çağdaş Suriye sanatçılarının koleksiyonu sergilenir. Buna Busra, Aleppo, Dayr al-Zur ve Raqqa’daki ulusal müzeler eklenir. 1963-80 arası Kültür Bakanlığı Suriye valiliklerinde ücret almaksızın sanat merkezleri açtırıp hizmet verdirirler. Suriye hükümeti ayrıca Sanatçılar Topluluğu Kooperatif Evi açmış ve bu sayede sayıları giderek artan sergiler, sanat koleksiyoncuları zamanla oluşmaya başlamıştı. Sanat üzerine tartışmalarda Suriye sanat dünyasında sanatta modernizm başlığı altında dergi ve yazılar yayınlandı.

Suriye’de, Irak’taki gibi Sosyalist Baas Partisi hüküm sürüyordu. Hükümet sanatı manipüle etmiyordu ama himaye alanı çok sınırlıydı ve Hafez Al-Assad’ın heykeltıraşlara yaptırılan anıtsal heykelleri her şehir ve kasabaya dikiliyordu.

1960’ların sonunda Suriye sanat hareketi canlandı ve sanat galerileri açıldı. Yurt dışından gelen sergi sayısı arttı. 1970’lerde iki tip realist tarz belirdi. Bu tarzlardan birinde yerel çevre ve arkeolojik kentler büyük bir dikkatle güzellikleriyle resmedilmeye çalışıldı. İkinci tip realist çalışmalarda ise natüralist ve hümanist konular; savaş, saldırganlık, güç ve yoksulluk, zulüm konuları resmedildi. 1980’lerde Hayat al-Tashkiliya (Sanatsal Yaşam) adlı yeni bir sanat hareketi Suriye ve Arap dünyasında oluştu.

⁸² Salwa,2000,www.metmuseum.org

Ülkelerinde sanat ortamını tam bulamayan Suriyeli sanatçıların bir kısmı Batı'ya, bir kısmı Lübnan'a, bir kısmı Amerika'ya göçmen oldular. Bu sanatçılardan bazıları: Marwan Khuzaima, Sami Burhan ve Mustafa Yahya, Ghayath al-Akhras, As'ad Arabi, Yaqdan Attasi, İzzedin Shammout ve Sakhr Farzat, Mukhlis al-Hariri, Khaled Takreti ve Ali Arnaout'u sayabiliriz.

Sonuç olarak tüm zorluklara rağmen ikinci kuşak Suriyeli öncü sanatçılar ve günümüz sanatçıları geniş bir yelpazede kendi sanatsal dillerini kurmayı başaramışlardır.



Resim 100: Randa Maddah, Majdal Shams, GolanTepeleri-Kukla Tiyatrosu,2008. (<http://randamdah.blogspot.com.tr/p/puppet-theater.html>).



Resim 101: Khaled Takreti, Fotokopiler (Photocopies), 2013, tuval üzeri akrilik, 106 x 196 cm, (özel koleksiyon). (http://www.ayyamgallery.com/exhibitions/khaled-takreti_1/images).



Resim 102: Mohammad Abbas, 'I Beg to Differ' (Nacizane Size Katılmıyorum), From the 'Are We Not Human? (İnsan Değil, Biz Kimiz?)' serisi, 2012, 40 x 60 cm, (Özel Koleksiyon). (<http://theculturetrip.com/middle-east/syria/articles/questioning-our-humanity-the-works-of-syrian-artist-mohammad-abbas/>).



Resim 103: Laila Muraywid, 'Absolute Silence' (Mutlak Sessizlik), 2008, Hand-painted silver gelatin mounted on canvas, 41 x 33 cm, (Özel Koleksiyon). (http://www.imanefares.com/lexposition_en.php/p?IDexposition=17).

5.2.5 Mısır

Mısır, Batı sanatını resmen kucaklayan ilk Arap ülkesi olup bu biçimde eğitim verecek olan Kahire Okulu 1908'de kuruldu. Mısır, Napolyon'un Mısır'ı 1798'de işgal etmesi ile birdenbire Batı uygarlığı ile karşı karşıya kalmıştı. Napolyon Bonaparte'nin ordusu Avrupa estetiğinin yansımalarını Mısır'a taşıdı. Napolyon'un Mısır seferine, Mısır'ın antik tarihinden büyülenen 150 bilim adamı ve sanatçı katılır. Askeri seferberlik bittiğinde, Fransız bilim adamlar ve sanatçılar anıtları ve doğal manzaraları resmedip, üzerinde çalıştılar.

Fransızlar geri çekilince, Muhammed Ali Paşa 1805 'de Mısır'da vali oldu ve en etkili güç oldu. Modern bir ülke inşa etmeye niyetlenen Ali Paşa, askeri beceri, sanat ve bilim konusunda gelişme sağlanabilmesi için eğitime Avrupa'ya birkaç kişi gönderdi. Gönderilenlerin bir kısmı gravür, resim, heykel, diğer konularda eğitim aldılar. Bu kişiler döndüklerinde okullarda teknik ve yaratıcılık konuları üzerine dersler verdi.

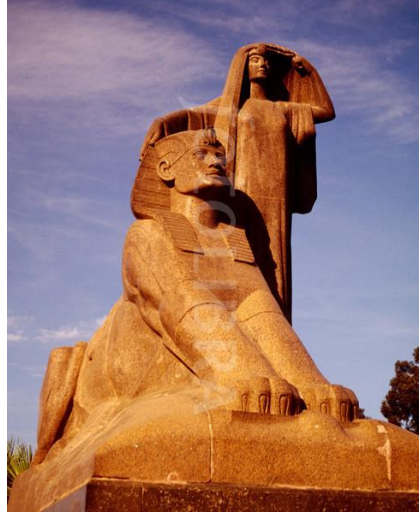
Hidiv emiri İsmail (1862-1879) yönetiminde Mısır, Osmanlı İmparatorluğu'ndan bağımsız hale gelmeye başladı. 1869'da Süveyş Kanalı'nın açılışı da Mısır'ı Batı kültürüne yakınlıktı. İsmail gerici Afrika'dan ziyade Avrupa uygarlığının bir parçası olabilme fırsatını kullanmak istedi. Avrupa'nın imparator ve imparatoriçelerini ülkeye davet etti. Yazarlar (bunlardan biri Emile Zola) ve sanatçılar (bunlardan biri Jean-Leon Gherome'dur), bir numaralı bilim adamları ve müzisyenler açılış için geldiler. Kahire Opera Binası'nın açılışı Verdi'nin Rigoletto'su Mısır Hidivi İsmail şerefine çalınarak açıldı. Neticede, Batı tarzı sanatsal etkinliklere katılım Yüksek Mısır sosyetesinde yaygınlaşır. 20. Yüzyılın başlarında kamusal alanlardaki heykeller ve anıtlar Avrupa sanatçılarına ısmarlandı.

Mısır'da son Avrupa sanat akımları İslami eğilimin yerine geçti. Bir topluluk olarak Fransız sanatçıları Kharanfash Caddesinde oturmaktaydılar. Avrupalı sanatçılar yüksek sınıftan Mısırlıların arasında popülerdiler. Halkın çoğunluğu onların çalışmalarını aykırı bulmakta ise de 1891'de Opera Binasında Mısır'da yaşayan sanatçılar sergi açtılar. Sonuçta Fransızlar buldukları sokakta da sanatı yaygınlaştırmak amaçlı bir sürü etkinlik yapıp sanat dersleri verdiler.

20. Yüzyılın başlarında ulusal modern tasarım Mustafa Kamil Basha'nın (Mısır Ulusal Parti lideri) öncülüğünde etkili oldu. Onlar eğitim ve aktif programlara

kitlesel katılım konusunda harekete geçiriciydiler. Sanatın coşkulu destekçilerinden Prens Yusuf Kamal 1908'de Kahire Güzel Sanatlar okulunu açtı. Bu okulda ders verebilecek Mısırlı sanatçılar henüz yetişmediğinden yabancı hocalar resim, dekorasyon ve heykel konusunda dersler verdiler. Okul oldukça başarı kazandı. İlk mezun olan Mısırlı sanatçılar; Mahmoud Mukhtar, Muhammed Nagy, Mahmoud Said, Raghıb Ayyad ve Habib Gorgi'dir.

20. Yüzyıldan itibaren Mısır'ın kent merkezlerinde, dünya sanatına ilgi artmış, uluslararası sanattaki gelişmelere farkındalık gelişmiş, modernist kültürün bir parçası olunmaya çalışılmıştır. Sanatçılar, 20. Yüzyılın başlarından itibaren geleneksel formların yerine yenilerini koymaya başlamalarının yanısıra, antik sanatsal gelenekleri çağdaş teknikler ve eğitimlerle, bir gölge gibi duran firavun geçmişlerinden çıkarıp Mısır'ı yeniden şekillendirmeye çalıştılar. O zamanlar hiçbir sanatçı Arap-İslami geleneklere geri dönmeyi kabul etmiyordu. Levanten, Pan-Arabizm ve İslam kültürü onların tarihi gelişiminde yalnızca bir fazdı ve bu kültüre yabancıydılar.



Resim 104: Mahmoud Mukhtar, 1928, "Mısır'ın Uyanışı", 5x6.2in, granit.
(<http://www.fotolibra.com/gallery/59144/egypts-awakening-sculpture/>).

Mahmoud Muhtar (1891-1934) ilk yurtdışına giden sanatçıdır. Ecole des Beaux Arts'a gönderilmiş olan sanatçı ülkesine dönmüştür. Mısır heykel sanatının babası olarak görülür. Muhtar antik hiyroglif sembolizmini ve figürlerinde klasik yapısal

stili kullanır. Yapıtları daima tematik nitelikte çalışmalardır. Sanatçı uluslararası arenada da sergiler açan ilk sanatçılardandır.

1950'lerin başında modern sanat gelişmeye başlar. Başlangıçta Neoklasik ve Mısır'ın geleneğinden yansıyan formların akademik stilde yorumlanması; post-empresyonizm, kübizm, gerçeküstücülük ve ekspresyonizm gibi sanat akımlarına bağlı çalışmalar üretildi. Ancak ülkede yaşanan dramatik olaylar zinciri özellikle kültürü ve sanatçıları dolayısıyla üretimlerini etkiledi.

Mısır'da laik liberaller, yazarlar, şairler ve sanatçılar, çağdaş entellektüel söylemin sözcüsüdürler. Figüratif sanata yönelik hoş görülme tutum diğer Ortadoğu ülkelerinin bazılarında göre Mısır'da vardı. Resmin yanısıra heykel sanatı da gelişmiş ve okullarda bölümleri açılmıştı. Ayrıca Mısır'da yayıncılık ve fotoğrafın yanı sıra yerel sinema endüstrisi de kurulmuştu. Fotoğrafın Mısır'da resmen bir sanat formu olarak kabul edilmesi uzun sürdü. Van Leo Ermeni-Mısır asıllı sanatçı (1921-2002), otobiyografik tarz portre çalışmaları ile meşhurdur. Onun hayranlık uyandıran stili ve baskı tekniği Hollywood'a ilham vermiştir.



Resim 105: Van Leo,1945,Self Portrait Series.
(<http://library.aucegypt.edu/rbscl/collection/photography.html>).

Modern sanat Mısır'da Batı kalıplarından kurtulup kendi ulusal kimliğini oluşturma yolunda çabalarla gelişti. Mısır sanatçılarının ilk kuşağı kendi ulusal

tarihlerine yeniden eğildiler. Afrika, Arap, dini veya dini olmayan, antik firavun dönemi sanatlarına ilgi duyuldu. Mimarlık ve heykel alanında Mısır'ın klasik sanatı olan neo-firavun dönem tarzını yansıtan sahne ve semboller, modern teknik ve bilgilerle birleştirilerek eserler verildi. Mısır Güzel Sanatlar Fakültesi'nin ilk mezunları yalnızca Mısırlı sanatçılar değil, çevre ülkelerden gelen diğer Arap sanatçılar da oluşturuyordu. Akademinin geleneksel motiflere olan ilgisi bu sanatçılar üzerinde etkili oldu.

Mısır'ın en önemli öncü sanatçılarından biri Ragheb Ayad 'dır(1892-1982). Prens Youssef Kamel Sanat Okulu Modern Mısır sanatı kurulabilmesi için açılmıştı. Sanatçı bu okuldur mezundur. Atlar, göç, deve, danslarla ilgili Mısır'ın günlük yaşamı örneğin pazaryerleri ile ilgili resimler yapar. Mısır'da basit geleneksel ve popüler yaşamla ilgili yaptığı çalışmalar sanatçı adaylarına aynı zamanda yol göstericiydi. 1963 yılında İtalyan Hükümeti tarafından kültürlerarası bağ kurulabilmesi amacıyla Mısır Sanatı Akademisi kurması için görevlendirildi. Ancak o her zaman Mısır çocuğu olarak kaldı. Bu sanatçıdan etkilenen ve öğrencisi olan sanatçılardan biri de Hamed Nada 'dır.⁸³



Resim 106: Mahmoud Sait, 1938, İsimsiz, ağaç üzeri yağlıboya, 28.5x49.8 cm, (Mathaf: Arap Museum of Modern Art). (<http://www.arttalks.org/article.php?id=1254132017>).

⁸³ <http://www.touregypt.net/featurestories/artmuseum>



Resim 107: Raghed Ayad, Hayvan pazarı, 1970, tahta üzeri yağlıboya, 62x90cm (özel koleksiyon).
(<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/ragheb-ayad-to-the-animal-market-5362142- details .aspx>).

*“Diğer öncü ressamlar Youssef Kamel, Seif Wanli, Ramsis Younan, Hussein Bikar, Muhammad Hassan, Hussein Fawzi, Sabri Ragheb, Margherite Nakhla, Abdel Kader Rizk ve Salah Taher'dir. Bu ressamların çoğu Kahire Güzel Sanatlar Okulundan mezundurlar. Bir kısmı Paris ve Roma'da eğitimlerine devam etdiler”.*⁸⁴

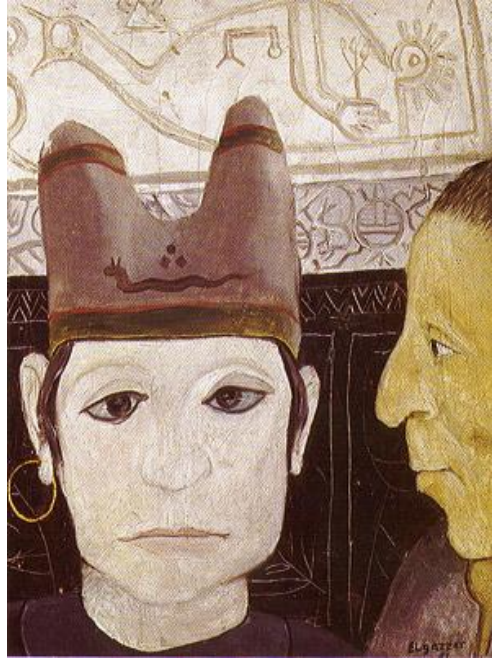
*“Sanatçılar geleneğin yanısıra modern sanat akımlarından Sürrealizm, Kübizm, Dadaizm ve soyutlama tarzlarını denediler. Modern çağın ilk sanat dergileri yayınlanmaya başlandı.1939 yılında, bu neslin üyeleri Avrupa antifaşist direniş ile özdeşleşen ve ifade özgürlüğü için yürüyüş yaptı. Bu anlamda Sanat ve Özgürlük grubunu kurdular. Onlar Avrupa sanatının bireyi esas alan tutumunun milli kimliklerini tehdit ettiklerini ve Modern Mısır sanatının Batı tarzından bağımsız oluşması gerektiğini savundular. Geoges Henein'a göre, meşhur Fransız sürrealist André Breton'la dostluğu kendisi için bir ölçüde esin kaynağı olmuştu. Fransa'dan Mexico City'ye uzanan duygudaşlıklar ve işbirlikleri vasıtasıyla Mısır'da az bilinen bir gerçeküstücülük hareketi doğmuştu. Sloganlarından biri, “Çok Yaşa Yozlaşmış Sanat” idi.*⁸⁵

Bu anlamda sanatta enternasyonalizme karşı ulusalcılık anlamındaki tartışmaları çözümede etkili isim sanat öğretmeni Hüseyin Youssef Amin önderliğinde kurulan Çağdaş Sanat Grubu kuruldu. Amin, ulusal sanat kimliğinin gelişmesinde öncü isim oldu. Öğrencilerini Batı ve Doğu estetiğini dikte etmeden

⁸⁴ Bkz.(80),Ali,25.

⁸⁵ Komşular,2014, 50

onların içgüdüel olarak çalışmalarını gerçekleştirmeleri yönünde teşvik etti. 1940'ların ortalarında, Amin'in öğrencileri çeşitli sanat grupları kurdular. Bunlardan biri Retçiler (Rejectionists) idi. Onlar yoksulluk ve baskıya dikkat çekip önceki romantik ve Batı tarzı akademik stillere meydan okudu. Diğer bir grup ise 1946 yılında kurulan Çağdaş Sanat Grubuydu. Bu grubun sanatçıları, Mısır ruhunu yakalamaya çalıştılar. Halk sembolizmi, popüler gelenek ve kolektif bilinç kavramlarından esinlenerek, işlerini sosyal gerçekçilik temeli üzerinde şekillendirdiler. Bu sanatçılar arasında Abd el-Hadi el-Gazzar (1926-1966), Hamid Nada (1924-1990), Gazbia Sirry (1925), kolaj resimlerle Munir Canaan (1919-1999), heykelde Salah Abdel Karim'dir (1925-1988). Bu sanatçılar heykel, boya, kolaj, işlerinde soyut dışavurumcu tarzda oldukça özgür ve deneysel çalıştılar.



Resim 108: Abd al-Hadi al-Gazzar, The Strangers, 1961, yağlıboya, 45.5cmx38cm.
Dr. Mohamed Saiid Farsy Koleksiyonu.
http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2010/mathaf_arab_museum_of_modern-art/tour/sajjil/18-bdel_hadi_el_gazzar.



Resim 109: Hamid Nada, The Unruly Horse, 1988, tuval üzeri yağlıboya, 120x110cm
Mohamed Saiid Farsy Koleksiyonu.
(<https://www.studyblue.com/notes/n/final/deck/10382631>).



Resim 110: Munir Canaan, 1955, İsimsiz, Ağaç Üzeri Yağlıboya, 100x110 cm.
Institut du Monde Arabe, Paris Koleksiyonu.
(<http://artlense.com/egyptian-contemporary-art/>).



Resim 111: Gazbia Sirry, 1960, Tuval Üzeri Yağ 95.9 x 51.4 cm (metmuseum).
(<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/495545>).



Resim 112: Effat Naghi, 1972, Kolaj, 30x24cm (özel koleksiyon).
(<http://safarkhan.com/Ex-tWork.aspx?artistid=201&Year=2013&isartist>).



Resim 113: Salah Abdel Karim, Deniz ve Balık, heykel (özel koleksiyon).
(https://www.flickr.com/photos/ana_sudani/sets/72157624080485000/).

Diğer taraftan başını Hamid Said'in çektiği, gelenekçilerin oluşturduğu "Hayat Grubu"(Öğretmen Eğitim Enstitüsü grubu) ise geleneksel el sanatları geleneklerinin korunması için gayret ettiler. El sanatlarının yenilikçi yollarla geliştirilebilmesi için mimar Hassan Fathy (1900-1989) sanatçıları seferbirliğe çağırdı. Sanat ve Hayat Grubu 7 adet sergiyi Londra ve Mısır'da, 1956 yılında ise Venedik Bienalinde sergi açtılar.

1952 devriminden sonra, sanatçılar önemli devlet bursu yanı sıra seçkin destekçisini yani devlet desteğini kaybetti; sanatçı grupları tüm siyasi partilerle birlikte dağıldı. 1960'larda birkaç grup kurulduysa da geleceği olmadı. 1962'de ise Beş Artist Grubu, Deneysel Grup, Sanat ve İnsan grubu gibi gruplar kuruldu.

1967 Altı Gün Savaşında Arapların ezici yenilgisi sonrasında, sanatçılar tekrar İslami geleneklerden referans alınan estetik bir dil için yöntem aradılar. Dekoratif veya soyut tarzlarda üslubu benimsemiş olan Arap Kaligrafik Sanat Okulu kuruldu. Bu diğer İslam ülkelerinde de bilinen bir tarz olup (İran Naqqashi Khat ve Shaqqakhaneh, Irak Arap Harfleri (Arabic Letters tarzında) manevi ve politik mesajlar iletmek için hat ve geometrik formlardan oluşan tasarımları kullandılar.

"1981'de bir grup İskenderiyeli sanatçı Axis (Eksen) Grubunu kurdu. Her sanatçı grup içinde çalışırken kendi bireyselliğini koruyabilecekti. Fakat ülkedeki politik durumdan dolayı sanatçılar birbirinden ayrı çalışmak

durumundaydılar. Diğer sanat grupları; Ulusal Güzel Sanatlar Topluluğu, Saanat ve Zanaat Grubu Derneğidir. En büyük ve en aktif dernek ise 1978'de kurulan Mısır Plastik Sanatlar Derneğidir. Üyeleri bütün Mısır ressam ve heykeltıraşlarıdır".⁸⁶

1982'de ilk Kahire Sanat Bienali Uluslararası Sanat Merkezi Opera Binası ile birlikte açılır.

Modern Mısır sanatçılarının bir kısmı Batı'ya göç etmişlerdir. Bir kısmı ise Mısır'da etkin olarak gerek eğitim kurumları gerekse kendi galerilerinde çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Günümüz Mısır sanatçılarından bazıları; Liliane Karnouk; Ghada Amer, Fathi Hassan, Mona Marzouk, Moataz Nasr, Methad Shefik, Khaled Hafez, Zakana El Zieny, Kamal Khalifa, Abdel Salam Eid, Youssef Nabil, Chant Avedissian gibi isimler olup ülkelerini çeşitli festival ve sergilerde başarıyla temsil etmektedirler.



Resim 114: Chant Avedissian, AlWatan Al Arabi (Arab Ulusu), 2008, pigment boya ve Arap zıncı, oluklu mukavva, 250x300cm (British Museum-London). (<http://www.roseissa.com/artists/Chant%20A/CHANT%20A1.html>).

⁸⁶ Bkz. (80), Ali, 31



Resim 115: Ghada Amer, Red Diagonales,2000, Tuval üzerine akrilik, nakış ipliği ve jel yapıştırıcı, 183x183cm (özel koleksiyon).
(<http://www.theglobalartproject.no/projects/reading-between-the-threads>).



Resim 116: Methad Shefik, İpek Yolu, 2011, Yerleştirme,8 adet katranlı totem ağacı, pıkk demirden üzengi, çinko, Beyaz kum, toprak toz boyalar, altın varak, kurum, sabun, kil, ayna, bronz heykel, boyalı elbiseler.
(http://www.metmuseum.org/toah/hd/egma/hd_egma.htm).



Resim 117: Abdel Salam Eid, 2002, Armed Forces Hastanesi cephesi, Mustapa Kamel.
(<http://www.abdelsalameidfinearts.com/mural.html>).



Resim 118: Youssef Nabil, Mısır-Last Dance (Mısır-Son Dance), 2012, Jelatin Gümüş Baskı, 12 adet her biri 26x39cm (özel koleksiyon).
(<http://www.thethirdline.com/artists/youssef-nabil/selected-work/>).



Resim 119: Fathi Hassan, Carpet, 2013, kâğıt üzerine karışık teknik, (www.rosaisa.com),(<http://wcma.williams.edu/exhibit/fathi-hassan-migration-of-signs/>).



Resim 120: Emad Abou Zaid, 2014, tuval üzeri yağlıboya, 120x120cm (özel koleksiyon). (<http://www.safarkhan.com/Artist.aspx>).



Resim 121: Mona Marzouk, İsimsiz, (Industrial Harem) 2003, ağaç heykel (sanatçı koleksiyonu).
(<http://www.apglobal.org/en/Artwork/5900/Untitled-Industrial-Harem/Mona-Marzouk>)



Resim 122: Osama Esid, Oryantalizm ve Nostalji Serisi, 2001, fotoğraf üstü boyama (özel koleksiyon).
(<http://www.greatermiddleeastphoto.com/2010/07/osama-esid.html>)

5.2.6 Ürdün:

Ürdün, önce Memlük sonra Osmanlı hâkimiyetindeydi. I.Dünya Savaşı sonunda Türk egemenliğinden çıkıp, İngiliz mandası olarak Maver-i Ürdün Emirliği adını alır. II. Dünya savaşıdan sonra bağımsız bir krallık olur. Petra bölgesi de Ürdün'ün sınırları içindedir. Ürdün'de ayrıca Romalıların'da izleri görülür(400 yıl kalmışlar- dır) Arap kabileleri Bizanslılar döneminde yerleşmişlerdir. Bizanslılar döneminde Medeba gibi en üst medeniyet yaşanmıştır. Birçok mükemmel klise bu dönemde yapılmıştır. Ürdünde önce Emeviler arkadan Osmanlılar yönetimi ele geçirdiler.

Ürdün'de 1920 ve 1930'larda birkaç yabancı sanatçı yaşamaktaydı. Lübnanlı öncü (Lübnan rönesansının babası) Omar Onsi (1901-1969) burda yaşayan sanatçılardan biriydi. 1922'den 1926'ya kadar emirin iki oğluna İngilizce öğretmesi için emir Abdullah Amman'ın isteğiyle Amman'a gelir. Henüz Onsi 21 yaşındadır ve resmi olarak sanatsal eğitimi yoktur. Ürdün vadisinin suluboya resimlerini yapar ve bu resimleri portföy olarak Paris'teki Académie Julian'a sunar. Ziyaeddin Süleyman (1880-1945) bir Türk ressamıdır (Pariste yaşayıp, sanat eğitimi almıştır). O da Ürdün manzaralarını ve portrelerini empresyonist tonda resmeder. İlk kişisel sergisini Amman Philadelphia Otelinde 1938'de açar. Bütün eserleri büyük bir başarı ile satılır. Üçüncü Amman'a gelen ressam ise Rus George Aleef (1887-1970)'dir. Bolşevik devriminden sonra Filistin'de yaşar ve Rusça ders verirken resim yapar. Muhanna Durra ve Rafik Lahham adlı birkaç amatör öğrencisi olur. Üçüncü öncü Suriye'li İhsan İdilbi'dir (1924-1997). Suriye ve Lübnan manzaralarını naif tarzda resmeder. İdilbi, Ürdün'de sergi düzenlemelerinde de aktif rol oynar.

1948'de Filistin-İsrail savaşı ile binlerce mülteci Amman'a gelir. 1950'lerden sonra Ürdün vatandaşı olarak doğan sanatçılar ve gelen mülteci sanatçıların bazen hangisi Ürdünlü hangisi Filistinli diye ayırmakta sıkıntı çekilmektedir. Gelen mülteci Filistinli öğretmenler devlet okullarında öğretmen olarak istihdam edildiler. 1950'lerde Afaf Arafat, Kamal Boullata ve Ahmad Nawash, Rafik Lahham, Muhanna Durra hükümet tarafından bursla İtalya, İngiltere ve Fransa'ya gönderilirler. 1988'de Filistin hükümeti bağımsızlığını ilan eder.

1960'larda bu öğrenciler yurtdışında okumaya veya çalışmaya devam ederken diğer yandan ülkeye geri dönmeler de başlar. Ürdünlü resamlara öncülük eden

Muhanna Durra (d.1938) 1960'larda yurtdışından döndükten sonra Amman'da stüdyo açar ve öğrenci yetiştirir. Bugün bile Durra'nın resim stili örnek alınmaktadır. Ürdünün ilk soyut resim sanatçısıdır da. Nawash (d.1934) ulusalcı ve hümanist , Wijdan Ali(1939) sanat tarihçi, edebiyatçı olup 1979'da Ürdün Kraliyet Güzel Sanatlar Derneğini ve 1980'de Ürdün Ulusal Güzel Sanatlar Galerisini kurar. Wijdan, tüm hayatı boyunca Arap, İslam ve Üçüncü Dünya sanatçıları teşvik etme ve dünyanın değişik yerlerinde kültürlerarası köprü inşa etmek için çalışmıştır.



Resim 123: Muhanna Durra, tuval üzeri yağlıboya, 90cmX70cm (özel koleksiyon). (<http://fananeen.com/muhanna-durra/muhanna-durra-6>).

İkinci grup sanatçı 1960'ların ortalarında Amman'a eğitimlerini tamamlayıp dönerler. Mahmoud Taha (1942) Ürdün keramik sanatının öncüsüdür. Diğerleri :Aziz Amoura (1944), Yasser Duwaik (1940), Nasr Abdel Aziz (1942), Saleh Abu Shindi (1945), Tawfik Sayed (1939-1996), Mahmoud Sadeq (1945) ve heykeltıraş Kuram Nimri (1944), Mona Saudi (1948).

Birçok genç sanatçı, Bağdat, Kahire ve Damascus'taki akademilerde eğitim aldılar. Mezun olduktan sonra bu sanatçılar Avrupa'ya ve Amerika'ya gidip ülkelerine tekrar döndüklerinde Güzel Sanatlar bölümü ve daha sonra açılacak olan Yarmouk Üniversitesinde eğitmen oldular. Böylelikle heykeltıraşlar ve ressamların çabalarıyla modern sanat Ürdün'de başlamış oldu. 1960'larda hükümet sanatın yükselmesini destekledi. Turizm Bakanlığı Ürdün ressamların çağdaş çalışmalarını uluslararası sanat fuarı, bienal ve sergilere sanatçıların katılmalarını destekledi. Sanat koleksiyoneri sayısında ciddi artış başladı.



Resim 124: Mona Saudi, Growth, 1981, Lübnan Taşı.
(<http://www.monasaudi.com/monasaudi-garden-sculpture.htm>).

“Ancak,1967’de ikinci Arap-İsrail savaşı sanatsal aktiviteleri kesintiye uğrattır. İsrail altı gün Sinai ve Ürdün’ün Batı kısmını (kıyısını) işgal eder ve insanları diğer kısımla ilişkide tecrit eder. Ürdün’ün Batı kıyası sanatçıları Avrupa ve Amerika’ya göç ederler. Askeri yenilgi ve siyasi gerileme Arap dünyasında edebiyat ve sanatta yeni bir eğilim doğurdu. Bu kötümser bir eğilim oldu. Sanatçıların hayalkırıklığı yaşadıkları ve acılarını gösterdikleri bir trenddi. hem de İsrail işgaline karşı milliyetçi mesajlar taşımaktaydı. 1967-1970 arası politik ve ekonomik gerçeklerle ülkenin yüzü değişince sanat hatırı sayılır şekilde yavaşladı”⁸⁷.

1970’lerde yeniden canlanan sanat dünyasının yanısıra Muhanna Durra, Sanat ve Kültür Departmanının yöneticisi olur. Sanat ve Müzik Enstitüsü olarak 1971’de kurar. Bu yıllarda Avrupa’da bulunan yetmiş ikinci kuşak sanatçıları dönme başlarlar. Bu sanatçıların teknikleri zenginleşmiş, Ekspresyonime ve Soyut sanata yaklaşmıştır. Onların eğitimleri, Batı ve Arap akademilerindeyken uluslararası stillere yönelmiştir. Akranları olan diğer Arap ülkelerindeki gibi, ülke görüntüleri ve halk motiflerine yani ulusal sanat kimliği oluşturma çabasına dönüş yaptılar.

1975’de Fahrinissa Zeid (1901-1991), Paris’ten Amman’a gelir. Prens Zeid Al-Husseini ile evlidir. Amman’da stüdyosu olan sanatçı bir grup kadın topluluğuna

⁸⁷ Bkz.(80),Ali,100.

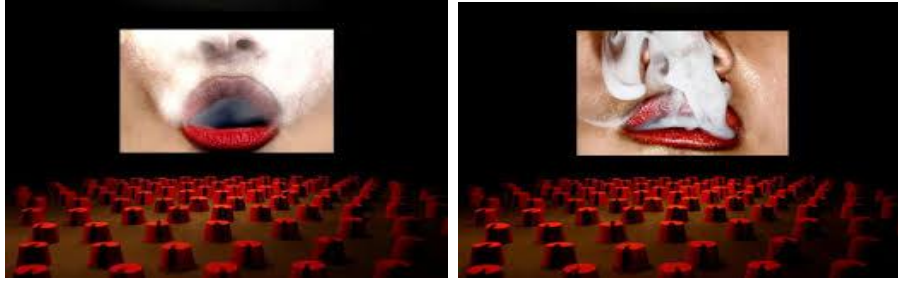
resim dersleri verir. Öğrencileri arasında Suha Soman, Hind Nasser vardır. Zeid'in öğrencileri onun soyut stili ve Bizans portrelerini taklit ederler. Öğrencileri ile birlikte kral ve kraliçe için sarayda sergi açar.

Ürdün ve İslam dünyasında, görsel sanatları teşvik ve geliştirme amaçlı kar getirmeyen bir organizasyon olan Kraliyet Güzel Sanatlar Grubu adlı organizasyon 1979'da Amman'da kurulur. Tüm İslam dünyasından topladığı eserlerle en büyük koleksiyona sahip olunur. 1989'da Londra'daki İslam sanatları vakfı ile işbirliği yapılarak büyük bir çağdaş İslam sanat sergisi organize edilir.

1988'de Shoman vakfı, Arap dünyasında bilim, edebiyat ve sanatı teşvik amaçlı bir kültürel-bilimsel enstitü kurarlar. 1993'de bir sanat merkezi yapmak üzere vakıf bir bina satın alır ve adını Darat al-Funun koyarlar. Merkezin sanat kitaplığı, videoları, sergi salonları ve çağdaş Arap sanatı eserleri ve Kraliyet Güzel Sanatlar Topluluğu ile işbirliği halinde bir grafik stüdyosu (çalışılabilecek) mevcuttu.

1980'lerde Ürdün Ulusal Güzel Sanatlar Galerisi ve Güzel Sanatlar bölümü modern sanatın gelişmesi için kurulur. Yüksek standartlarda uluslararası Arap ve İslam sanatçılarına sergiler açılır. Yarmouk Üniversitesi Güzel Sanatlar bölümü aktif olarak Ürdünlü sanatçıların yetişmesine hizmet vermiştir.

Modern Ürdün sanatçıları bireysel çizgide çalıştıkları gibi bölgedeki akranları gibi Arap kültürel kimliğinin yanısıra Ürdün stilini kurmak ve keşfetmekle de uğraşmışlardır.



Resim 125: Hilda Hiary, Ürdün, (2006), Tarabish, yerleştirme, 700x700x700 cm (özel koleksiyon).
(<http://artradarjournal.com/2011/05/04/contemporary-art-in-the.../hilda-2>).

5.2.7 Filistin:

Filistin sanatı dört ana coğrafi merkezde varlığını sürdürür: Batı Şeria ve Gazze Şeridi, İsrail, Arap dünyası ve Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri (Filistin diasporası).

Çağdaş Filistin sanatı; halk sanatı, geleneksel Hıristiyan sanatı ve çağlar boyunca Filistin'de var olan İslami resimde köklerini barındırır. Felaket yılı olan 1948 Nakba sonrası ise sanatçılar; Filistin kimliğini, vatanla ilgili bağlarını ve milliyetçi temaları anlatacakları yeni medya araçlarını kullanmayı tercih etmeye başladılar.

1948'den önce, çoğu Filistinli sanatçı Avrupa tarzı manzara ve dini sahneleri resmetmekteydiler. Sanatçılar daha çok kendi kendini yetiştirmişler ve belli bir zamana kadar ülkede sanat sergisi hiç yapılmamıştı. Modernleşme döneminin dikkat çeken belki ilk sanatçıları arasında Halil Halaby, Nahil Bishara ve Faddoul Odeh bulunur. Jamal Badran (1909-1999) İslam tarzında bir lider sanatçı oldu. Sophie Halaby 1935-1955 yılında Fransa ve İtalya'da okudu.

Filistin sanatı daha çok siyasi içeriğiyle bilinir. Bu tarzı başlatan sanatçılardan biri Nicola Saig'di (1863-1942) . Onun döneminde sanatçılar dini temalar ve sıradan konuları çalışırken, Saig siyasi içerikli çalışmalar yapmaktaydı. Kudüs Kapısı, Halife Ömer gibi eserleri iyi bilinmektedir. Hz.Ömer kansız şekilde Kudüs'ü devralmış, Hıristiyan ve Yahudi nüfus arasındaki barış yüzyıllarca sürmüştür. Bu, Filistin halkının sevdiği bir dini hikâyedir.



Resim 126 : İngilizlere Kudüs'ün Teslimi,1918, Khalis Shoman Koleksiyonu. (http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2014/arab_art_histories)

1948'den sonra, İsmail Shammout, Naci el-Ali, Mustafa el-ı Mansur, Abdul Hay Mosallam ve Paul Guiragossian; katliamları, mültecilik ve siyasi temaları, Nabka gibi acı dolu anılarını ele aldılar. Sophia Halaby, İbrahim Ghannam ve Juliana Seraphim gibi diğer Filistinliler kültürel geleneklerini, fiziksel coğrafya özelliklerini ve sürrealist anlatımla çocukluk düşlerini görselleştirdiler.

Ben Zvi göre, 1948'den sonra Filistinli sanatçılar, dört coğrafi bölgede ikamet etselerde ülkelerinde sanat kolejlere bile yoktur. Böylece Filistin sanatı Filistin kimliği çerçevesinde faaliyet gösteren sanatçılara dayandığı iddia edilebilir.

1948 sonrası Filistinli sanatçılar tarafından ilk yıllarda Filistinli sanatçılar tarafından yaratılan eserler büyük ölçüde figüratif, yurt dışında yaşayan sanatçılar ise büyük ölçüde soyut tarzda çalışmalar yapıyorlardı. 1948'den önce, Kudüs sanatçılar için önemli bir tema idi. 1948 sonrasında yurda olan uzaklık ve özlem, yurt ile ilgili anılar ana tema haline geldi. Kültürel bellek ve aidiyet sorunu ve yabancılaşma sorunu neredeyse tüm Filistinli sanatçılarda ana temadır.



Resim 127: Mustafa Al Hallaj, untitled, 1980, masonite kesim, 70 x 99 cm (özel koleksiyon) (<http://www.art.net/~samia/page/pagetwo/fatenpicts.html>).

1960'ların başlarında İsrail işgaline karşı bir grup politik sanatçı, mücadele amacıyla uluslararası bir etkinlik başlattılar. Bu sanatçılar Kurtuluş Sanatı (Liberation Art) mücadelesini, uluslararası arenaya taşıdılar. İkonografik sembolizm ve Kurtuluş Sanatı büyük alanda uluslararası destek gördü ve katılım sağlandı. İkonik semboller haline gelen anahtar ve kapılar Filistin Özgürlük davasını temsil eder. Flüt

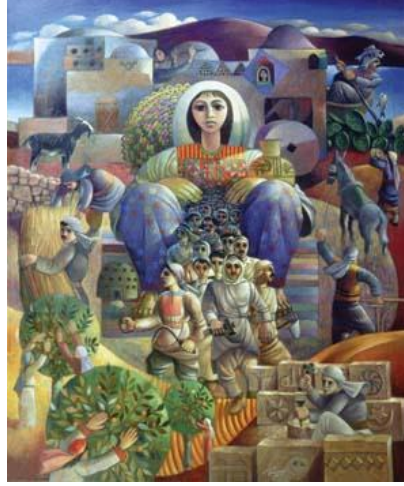
ve düğün devam eden özgürlük davasının temsilidir. Güneş özgürlüğü, anahtar hakkın dönüşünü, güvercin ile tabanca ise kurtuluş mücadelesi ve barışın geleceğini temsil eder. Kaktüs ağacı da İsrail'i. At hayatı ve devrimi simgeler. Filistin sanatçı ve sanat tarihçisi Samia Halaby, Kurtuluş Sanatı için " Filistin halk kültüründeki sembollerin ve bilinen şeylerin görüntülerini kullanarak herkesin anlayacağı bir sembol dili geliştirildi" der. Sanatçılar desenlerde, nakış ve zincirlerde bayrak renklerini kullandılar. Köy sahneleri, köy elbiseleri, mahkûmlar, cezaevi parmaklıkları gibi temaların yanısıra şehitler ile ilgili özel temalar da yapıldı (Şehit resimleri ve İsraililer tarafından öldürülen belirli kişilerin resimleri vardır).

İkinci popüler sanat formu ise evlerinde ya da mezarında asılı olup ölen kişininde yaşamını temsil eden popüler sembollerden yapılmış kolaj çalışmalarıdır.

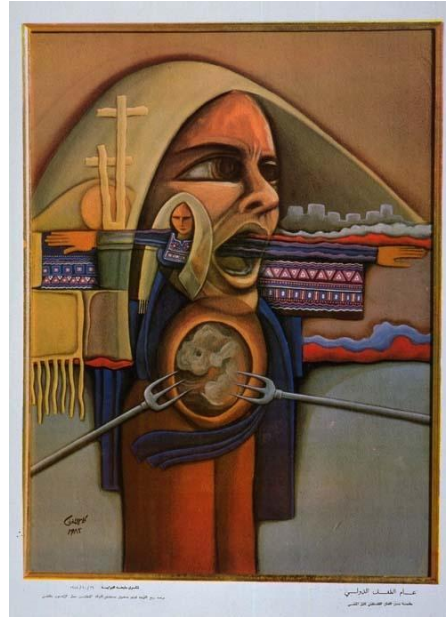


Resim 128: İsmail Shammout, Mülteci Kampı,1998, yağlıboya, 165x200.cm (özel koleksiyon).
(<https://displacedpalestinians.wordpress.com/2010/03/06/ismail-shammout-paints-a-palestinian-story/>).

İsmail Shammout'un çocuk ölümleri ile ilgili yaptığı çalışmalar çok ses getirmiştir.



Resim 129: Sliman Mansour, 'The Village Awakens', 1988. Oil on canvas, 90 x 115 cm. (özel koleksiyon). (<http://www.art.net/~samia/page/pagetwo/fatenpicts.html>)



Resim 130: Kamel Al Mughanni, Al-Dawayima Katliamı Yıldönümü, 1982, Poster (tek), (Steven Wachin Koleksiyonu-Hollanda). (<http://www.palestineposterproject.org/publisher/ibn-rushd-publishing-palestine>).

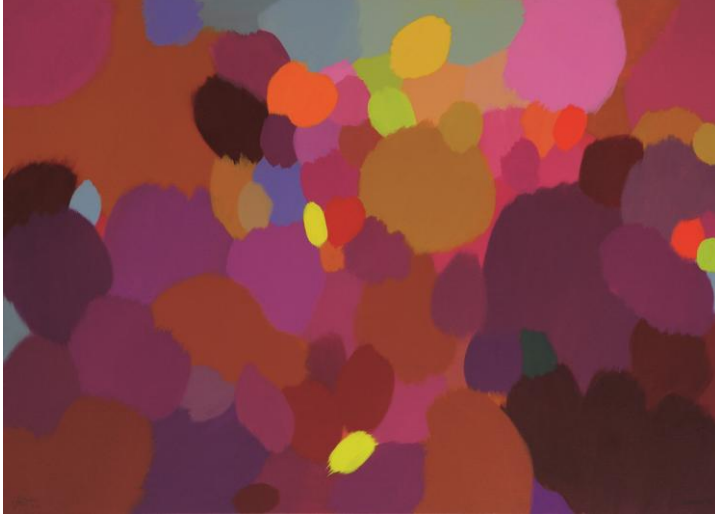
Filistinli Sanatçılar için Ürdün özellikle Amman kenti yeni bir üsdü. 1968 itibariyle Kurtuluş teması sanat sergilerinde neredeyse daimi hale gelmişti.

Amman'ın sanat sahnesi Al Karameh Muzaffer Savaşı'ndan sonra 1969 yılında doruk noktasına ulaştı. Bu savaşı anmak için, Wihdat Mülteci Kampından sanatçılar bir sergi için biraraya geldiler.

1970'lerde İsrail saldırısı ile Filistinli binlerce kişi ölür. Arap şehirlerinde kök salan Filistinli sanatçıların yeni adresleri bu saldırıdan sonra Şam, Beyrut ve Amman olmuştur. Al Mozayen ve El Hallaj gibi sanatçılar ' Şam Devrimci Sanatçılar Studyosunu' kurdu. Bu arada ünlü Ürdünlü heykeltıraş Mona Saudi'de Amman'dan göç etti ve Filistinli Sanatçılar Birliğini Beyrut'ta oluşturdular. Beyrut Paris gibi Ortaoğulu sanatçıların fikir merkezi oldu. Sanatçılar Filistin için biraya gelerek sergiler açmaya devam etmekte ve yurtdışında da başarılı çalışmalar yapmaktadırlar.



Resim 131: Abdal Rahman Al Mozayen, "Fighters," 1971, tuval üzeri yağlıboya, 70 x 50 cm özel koleksiyon).
(<http://electronicintifada.net/content/liberation-art-palestine/5235>)



Resim 132: Samia Halaby, Takheel II, 2013, 122x167.cm (özel koleksiyon).
(www.ayyamgallery.com).



Resim 133: Mohammed Al Hawajri, Gaza 2012, Hayvan Çiftliği, 100x100cm (özel koleksiyon).
(<http://www.eltiqa.com/en-artists-d-25>)



Resim 134: Abed Abdi and Gershon Knispel, "Nasb al-Tizkari" memorial for the six martyrs of the Day of the Land (1978). (<http://www.jadaliyya.com/pages/index/10806/abed-abdi-and-the-liberation-art-of-palestine>).

Filistin mücadelesi birçok sanatçı için büyük bir ilham kaynağı kaynak olarak duruyor olsa da, Filistin sanatı sadece Filistin'in siyasi karakteriyle tanımlı değildir. Filistin modern sanatı, Filistin kültür ve mirasının da önemli bir rol oynadığı bir ardışık sürecin bir parçası haline gelmiştir. Nakba sonrası dönem sanat eserlerini büyük ölçüde etkiledi. Ancak, Filistinli sanatçıların yeni nesilleri, temsil ve yaratıcılık sınırlarını yeniden tanımladı. Filistinli sanatçılar, Filistin sanatının geleneksel temsilini yeniden şekillendirip yeni bir şekilde işlerini sundular ve Filistin sanatı uluslararası sanat dünyasına ve izleyicisine “ben farklılığımla varım” diyebilmektedir.

Yurtdışında yaşayan tanınmış Diaspora sanatçıları arasında Emily Jacir, Laila Baladi, Tarek Al Ghoussein, Larissa Sansour, Kudüs, Oraib Toukan'u sayabiliriz.

5.2.8 Lübnan:

Lübnan kültürü, binlerce yıl boyunca çeşitli uygarlıkların çapraz kültürüdür. Lübnan sırasıyla Fenikeliler, Asurlular, Persler, Yunanlılar, Romalılar, Araplar, Haçlılar, Osmanlı Türkleri ve en son Fransızlar tarafından işgal edilmiş ancak çok kültürlü bir katman içinde taşımıştır. Farklı etnik ve dini gruplardan oluşan Lübnan

birçok ülkenin festivalleri, müzik tarzları ve edebiyat mutfağına katkıda bulunmuştur.

Lübnan'da On Yedinci Yüzyıl başından beri, Mir Fakhr-al-Din Osmanlı Lübnanında tüm yerel yetkileri elinde tutuyordu. Osmanlı Lübnanı, Beyrut sancağı, Sidon ve Tripoli, Baalbak, Biga, Safad, Tiberius, Nazareth'i kapsamaktaydı. 1613'te Mir Fakhr-al-Din Medici yönetimindeki Floransa'yı ziyaret etti ve Rönesans sanatından ve mimarisinden çok etkilendi. Yanında İtalyan sanatkar ve mimarları Venedik stilinde Beyruta saray inşası için getirtir. Lübnana döndüğünde, ülkesini Batı uygarlığına açmaya ve yüzünü Batı'ya dönmeye karar verir.

Osmanlı egemenliği altında olan Lübnan yönetsel olarak Lübnan Dağı gibi ilçelere bölündü. Bu bölgede karlı dağlar, derin vadiler ve nehirler, dar kıyı ovaları vardı. Dini ve feodal sistem hâkimdi. Avrupa misyonerleri Lübnan dağlarındaki bölgelerde erken dönemlerde bölgedeki halka nüfuz etmişlerdi. Manastır ve misyoner okulları ve matbaa bu bölgede açıldı. Batı resmi ve heykel yapımı bu misyonerler tarafından öğretilmekteydi. Bu misyonerler kültürel, sosyal ve siyasi yaşamı dini eksen etrafında döndürürken, entelektüel ve sanatsal uyanışa da yol açtılar.

Kilise aracılığıyla Gotik stil 18. Yüzyılda Lübnan'da popüler oldu ve yerel Gotik okulu dini resim tarzını neticede geliştirdi. İkona sanatı ve basit dini sahneler gerçekçi tarzda çizilip, doğa renkleriyle resmedilmiştir. Bu tarz resimler dağdaki köy ve kasabalarda ki çok sayıda manastır ve kiliselerin salon ve koridorlarını doldurmaktaydı.

18. Yüzyılda ithal edilen İtalya ve Avusturya sanatı yerel yetenekler üzerinde oldukça etki bırakmaktaydı. 19. Yüzyılın ikinci yarısında birçok oryantalist bunların arasında bilinen isimlerden David Roberts, William Bartlett, Horace Vernet, Sir David Wilkie, Edward Lear, Carl Haag ve Amadeo Preziosi Beyrut'u ve Lübnan kıyılarını ziyaret etti. Anıtlar, manzaralar, harabeler ve büyüleyici yerel görüntüleri, popüler kutlama geleneklerini resmettiler. Bunun sonucu olarak bölgeye Oryantalist sanatçılar akını oldu ve yeni bir sanat okulu Beyrut'ta oluştu.

Lübnan'da 18.Yüzyılda sanatın hamisi olan varlıklı bir tüccar sınıfı gelişti. Lübnan limanları; Tripoli, Beyrut, Tyre ve Sidon Filistin ve Suriye'ye açılan kapılardı. Yalnızca hacılar değil, turistleri de Doğu Akdeniz Ülkelerine ve Ortadoğu'da açılan ilk otel olan Grand Hotel Bassoul'a gelmeye teşvik ettiler.

Ticaret gelişti ve ekonomik refaha yol açtı. 19. Yüzyılın başlarında birçok misyoner Avrupa'dan ve Amerika'dan Lübnan dağı ve sahillerinde Katolik, Protestan ve Yunan Ortodoks okulları açtılar. İlk kız okulu Beyrutta 1834'de bir Amerikalı'nın misyoner eşi tarafından kuruldu. Amerikalılar Beyrutta 1846'da bir matbaa ve Cizvit Okulu kurdular. Amerikan Üniversitesi gene Beyrutta 1866'da kuruldu. Cizvitler ise 1875'de St. Joseph Üniversitesi'ni kurdular. Laik eğitim sistemi eski manastır eğitimi ile rekabet etti. Öncü Lübnan ressamlarından Mussa Dib (d.1826), Kenaan Dib (d.1873) aslında manastır ve kilise ressamlarıydılar.



Resim 135: Moussa Dib, 160x120 cm. (Bulunduğu yer Chahtoul Lebanon).
http://onfineart.com/en/artists/moussa_dib/page4.shtml .

19. Yüzyılın ikinci yarısında bir takım Arap ve Lübnan genci İstanbul'a Türk akademilerinin çalışmalarını izlemek üzere gelirler. Askeri ve deniz akademilerine katılan bu gençler Türk asker ressamlarının çalışmalarını izlemiş ve döndüklerinde Lübnan Deniz Okulu tarzı resim akımını oluşturmuşlardır. Tarihi olaylar ve deniz savaşlarını betimleyen resimlerde mümkün olduğunca kalabalık figürler konuyu açıkça gösterecek şekilde kompozisyon içinde yer alırlar. Sanatçıların amacı tarihi olayları etkili şekilde vurgulamaktır. Manzara içindeki insan figürleri Türkiye'den daha önce Lübnan'da oluştu çünkü Lübnan'ın öncüleri eski dini resim geleneğinden geliyorlardı. Lübnan Denizcilik Okulu, Lübnan'ın seçkin sahillerinin atmosferini ve

gemilerini resmederler. Bu asker ressamardan en bilinenler olarak İbrahim Sarabiyye, Ali Jamal al-Beiruti (İstanbul Askeri Okulunda resim eğitimi aldı), Hassan Tannir, İbrahim Yaziji 'yi sayabiliriz.

19. Yüzyıl ortalarında, Lübnan'da fotoğrafla tanışıldı. Ortadoğu'da o tarihlerde ünlü fotoğrafçı Felix Bonfils ve ailesi (Fransız) yaşamaktaydı. Bu ailenin yanısıra Lübnanlı fotoğrafçı Sarrafian ve Saboungi Beyrut'ta ünlüydüler. Bu Beyrutlu fotoğrafçıların çalışmaları Lübnanlı ressam Daoud Corm ve Khalil Saleeby'nin çalışmalarını etkilemiştir.

19. Yüzyılın sonunda Beyrut artık Batı ve Doğu arasındaki köprüyü oluşturur. Tiyatro, halk kütüphanesi, ticari matbaa kurulmasıyla yerel gazete ve sanat dergisi yayınlanır. Üniversitelerinde kurulmasıyla Batı etkisinde kültür ve sanatsal yaşam ortamı kentte yükselir. Modern sanatın öncüleri böylelikle 19.Yüzyıl sonu ile 20.Yüzyılın başında görülür. Sanatçıların çoğu Avrupa şehirlerine gidip sanat eğitimi aldı. Müzelerini gezip, çağdaş sanat konusunda tecrübelerini arttırdılar. Daoud Corm (1852-1930), Habib Srour (1860-1938), Khalil Saleeby (1870-1928), Cesar Gemayel (1898-1958)ve Omar Onsi (1901-1969) öncü isimlerdir ama Khalil Saleebey (1870-1928) Lübnan Rönesans sanatının babası sayılır.



Resim 136: Khalil Saleeby, Lübnan, 1922, Pembe Gülle Carrie, Yağlıboya, 200x100cm (The Rose and Shaheen Saleeby Koleksiyonu).
(<http://www.frieze.com/issue/article/a-time-of-gifts>).
(https://www.aub.edu.lb/art_galleries/collection/Pages/saleeby.aspx).

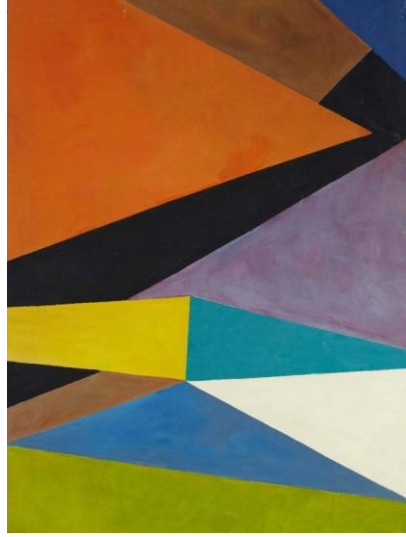
Lübnan sanatçıları, diğer Türk meslektaşları gibi pek Empresyonizmden etkilenmemişlerdir. Roma ve Paris’de eğitim görselerde akademik stilde eğitime devam edip öğrencilerini de buna yönlendirmişlerdir.

Mustafa Farroukh (1901-1957) 20.Yüzyılın ilk yarısında Lübnan'ın en tanınmış ressamlarından biriydi. Roma ve Paris'te eğitim almıştır.

İkinci ve üçüncü kuşak sanatçılar yüzyılın başında görülür; Yousef Hoyeck (1883-1962), Youssef Ghassoub (1898-1967), Raschid Wehbi (1917-1993) ve Khalil Gibran (1883-1931, ünlü şairdir ve sanat eğitimi için Amerika’ya gider). Gibran kullandığı mistik semboller ve sanat akımlarından bağımsız çalışmalarıyla tanınır. Heykeltaş Youssef Ghassoub Arap heykelinin babası olan Mısırlı sanatçı Mahmoud Mukhtar’dan eğitim almıştır. Paris ve Roma’ya o da eğitimini geliştirmek üzere gider. Naturalist tarzdaki heykellerini Filistin, Suriye ve Lübnan’da sergiler. Bu sanatçılar yükselen Batı etkisine rağmen diğer Arap ülkelerindeki sanatçılar gibi asla kimlik kaybı yaşamadılar. Onlar yerel dinsel resim tarzı, kendilerinden önceki diğer sanatçıların tarzı ve Batı eğitim ve sanat tarzını birleştirip uyguladılar. Sanatçılar yurt dışına gidince Kubizm, Dadaizm ve Fovizm akımlarını deneyimlediler. Lübnan’a geri döndüklerinde Lübnan’ın doğal güzelliklerini resmettiler. Bu sanatçılardan Chafic Abboud (1926-2004),Saliha Douaihy (1912-1994) soyut resim yapmayı seçmişlerdir.



Resim 137: Khalil Gibran, Kendi Ailesi (family portrait), tuval üzeri yağlıboya,(Ghibran Müzesi, Bsharreh, Lübnan).
(<http://www.gibrankhalilgibran.org/PhotoGallery/>).



Resim 138: Saliha Douaihy, Yağlıboya, Çok Renkli Geometri, 78.5x60cm (özel koleksiyon) (https://www.liveauctioneers.com/item/15778096_saliba-douaihy-1915-1994-multicoloured-geometry).

1950'lerde Lübnan akademisinde dördüncü kuşak; üçüncü kuşağın verdiği eğitimle, kendi yerel kültürü ve Batı tarzı eğitimin getirdiği bir kargaşa ile karşılaşınca kimlik arayışına giderler. Teknik geliştirme, kendi zengin kültür kaynaklarından esinlenme çabaları görülür. Paradoksal olarak dördüncü kuşağın Batı, Doğu ve diğer kültürlerle ilgisi artmıştır. Doğunun güçlü ışığı, renkleri, arabesk motifleri ve seçkin kaligrafisi Avrupa sanatçılarından Paul Klee ve Paul Frank tarafından keşfedilir. Birçok Lübnanlı sanatçı geleneksel sanatları ele alır örneğin Rafic Charaf sanatsal miras olan kaligrafiye dönüş yapar. Wajih Nahle, Rafic Charaf, Etel Adnan, Hussein Madi de sanatlarının repertuarına bir şekilde kaligrafiyi katarlar.

1954'de sergilerin açılabilirdiği Kongre salonu ve 1952'de Nicholas Sursock Çağdaş Sanat Müzesi (Lübnanlı ressam ve heykeltıraşların olduğu) açılır. 1960'larda Beyrut Arap dünyasının kültürel merkezi haline gelir.

1975'deki sivil savaş Arap ve İslam dünyasındaki en modern sanat akımlarına darbe vurdu. Bütün politik, sosyal ve moral değerler sanatın gelişimini parçaladı. Bir gecede tüm sanatçıların inşa ettiği herşey arkalarında umutsuzluk ve bayağılık duygusu bırakarak yıkıldı. İsrail'in 1978'de Güney Lübnanı ve 1982'de Beyrut'u istilası ekonomik düzenin bozulması sonucunu da doğurdu. Kültür merkezleri ve

galeriler kapandı, Unesco merkezini Amman'a taşıdı. Üniversiteler çatışmalar nedeniyle düzensiz olarak eğitimlerine devam etmeye çalıştı. Hatırı sayılır sayıda sanatçı çoğunlukla Avrupa ve Amerika'ya göç ettiler. Geride kalanlar sanatsal standartlarını ve yaşamlarını sürdürmeye çalıştılar.

Bu dönemde, Lübnan sanat dünyasında iki temel akım gelişti. Biri satılabilecek İslami motifleri kopyalayan dekoratif çalışmalar diğeri ise Ondi, Farroukh, Douaihy'in eski stillerini kopyalayarak yapılan resimlerdi. Bu resimler sanatsal yenilik ve yaratıcılıktan ziyade alışılmış tarzda çalışmalardı. Bir grup sanatçıda Beyrut'ta kalıp çağdaş tarzda çalışmalarına devam ettiler; Paul Guiragossian, Rafic Charaf, Said Akl, Hussein Madi, Amine Elbacha gibi.

Çağdaş Sanat hemen Anita Toutikian alternatif sanat eserleri ile iç savaş (1975-1991) sona ermesinden sonra Beyrut'ta başladı diyebiliriz. İki çağdaş sanat sergi merkezi: Beyrut Sanat Merkezi ve Biel alanında Beyrut Sergi Merkezi canlı Lübnan çağdaş sanat sahnesini yansıtmaktadır. Bu iki merkez sergilere ev sahipliği için tasarlanmıştır ve uluslararası yanı sıra yerel çağdaş sanat dünyasında bir yeri vardır. Birçok sanat galerileri açıldı. Diğer yandan Lübnan diaspora sanatçıları oldukça etkin çalışmalar gerçekleştirmekte ve tüm dünyada sanat platformlarında yer almaktadırlar.

Lübnan'lı sanatçıların bir kısmını sıralarsak; Walid Raad (1967 -) Ayman Baalbaki (1975-), Akram Zaatari (1966-), Mervan Sahmarani (1970), Nadim Asfar (1976), Lamia Joreige (1972) gibi Nahas, Ricardo Markho, Mansour El-Habre, Farid Aquad (1924-1982), Aref Al-Rayess (1928-2005), Aymaan Baalbaki (1975), Tagreed Darghouth (1979-), Michel Basbous (1921-1981), Elie Kanaan (1926-2009), Chafic Abbaoud (1926-2004), Saliha Douaihy (1912-1994), Mona Hotoum (1952-), Marwan Rechmaoui (1964-), Annabel Dadou, Samir Abi Rashed (1947) , Wajih Nahle (1932), George Akl (1946-), Hassan Jouni (1942), Alfred Basbous (1924-)

Fotoğrafçılık alanında Arap Görüntü Vakfı'nın, Lübnan ve Orta Doğu'dan 4000 fotoğraflık önemli bir koleksiyona sahiptir.



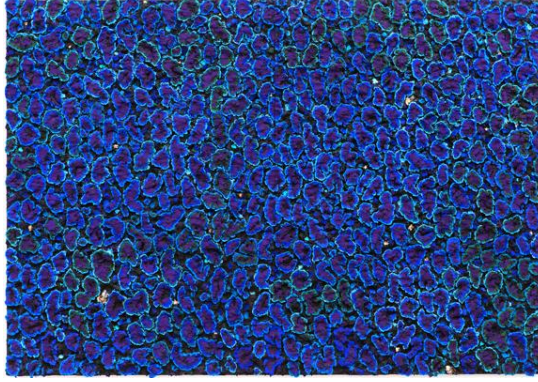
Resim 139: Moustafa Farroukh, 1929, İki Mahkum (The Two Prisoners), Tuval Üzeri Yağlıboya, 35x45cm, (Sursock Müzesi-Beyrut). (<http://www.farroukh.org/>).



Resim 140 : Chafic Abboud, Le Marche St Pierre, 2002. Tuval üzeri yağlıboya, 90 x 94 cm (Galeri, Claude Lemand, Paris). (http://artbahrain.org/web/?os_artguide=galerie-claude-lemand-art-paris-art-fair-at-art-paris-art-fair).



Resim 141: Marvan Sahmarani, Black Moon (Siyah Ay),2013, kâğıt üstü mürekkep, 70x80cm.
(www.Kashya Hildebrand Galeri).



Resim 142: Nabil Nahas, Mashallah, 2013, tuval üzeri akrilik ve sünger, 304.8 x 213.9 cm.
(www.art-agenda.com580 × 407Search by image).

5.2.9 Suudi Arabistan

Suudi Arabistan, yeni bir krallık olması, şeriat yasalarıyla idare edilmesi ve Vahabilikte özellikle suret yasağının etkili olması gibi nedenlerle günümüze kadar olan dönemde az sayıda sanatçı yetişmiştir. Son yıllarda ise çağdat sanata daha hoş görüşle bakılmaya başlanmış, ülkeyi yurtdışına tanıttacak bir araç olarak görülmeye başlanmıştır.

İlk dönem sanatçılar arasında krallık öncesi ve sonrasında da eserler veren sanatçılar; Abdulhalim Radwin(1939-2006), Mohammed Al-Saleem (1955-), Safeya Binzagr (1940-) ve Mounirah Mosly'i (1954-) sayabiliriz.



Resim 143: Abdülrahim Radwi (1954), Ölü Doğa ,(Stichting Greenbox Museum Foundation, Amsterdam).
(<http://www.greenboxmuseum.com/sa-abdulhalimradwi.html>).

İkinci kuşak sanatçılar arasında Taha Sabban (1948-), Ahmad Felemban, Abdullah Hammas(1953), Ali Al-Ruzaiza (1947-)ve Abdulaziz Ashour (1963)

Üçüncü Kuşak olarak ise Ahmed Mater (1979-), Abdunasser Grahem (1973-), Manal Al –Dowayan (feminist sanatçı), Shadia ve Raja Alem (kızkardeşler), Faisal Samra (1956-), Zaman Jassim (1971), Dana Awartini (1987), Ayman Yossri Daydban (1966), Basmah Fekemban (1993), Lulwah Al-Homoud (1967), Sadek Wasil'i (1979), Arwa Yahya Al-Neami'yi sayabiliriz.



Resim 144: Abdul Aziz Aashour,2005, tuval üzeri akrilik, 45x45cm (özel koleksiyon). (<http://www.alarabiya.net/articles/2012/09/04/236032.html>).



Resim 145: Ayman Yossri Daydban, 'We were all brothers' (Hepimiz Kardeşiz), 2010 Lightbox 87 x 155 cm (özel koleksiyon). (http://daydban.com/artwork/3371153_We_were_all_brothers.html).

Bu sanatçılar Krallığın içindeki kutsal topraklardaki sembol ve işaretleri evrensel bir dile dönüştürme çabasındadırlar.

*“Bu genç sanatçılar, Arap şairlerin bir zamanlar yaptığı gibi nostaljiyi keşfetmek amaçlı değil, ama kendi kültür ve geleneklerini gözönünde bulundurarak, kendi hayatı reaksiyonlar ve yaratıcı enerjilerini ortaya çıkarmada bir başlangıç noktası olarak yeniden incelendi ve çalışmalarını beklenmeyen şekilde olumlu buldu”.*⁸⁸

1980’lerde bile genç sanatçıların işlerini sergileyebileceği yerler çok sınırlıydı. 1990’larda Mısırlı Hamza Serafi’nin kurduğu Sanatçılar Evi onlar için bir fırsat oldu.

⁸⁸ Contemporary Kingdom.,13

Hamza, sanatçıların işlerinin tanıtılması ve Suudi şirketler tarafından satın alınmasını sağladı. İki yıl sonra ise Athr Galeri açıldı.

1980'lerin sonlarında, HRH Prenses Jawaher Bint Majed Bin Abdulaziz Al-Saud Al Mansouria Fonunu kurdu ve yurtdışından değerli eserler Krallıkta sergilenmesi için satın alındı. Aynı zamanda Paris'te Paris's Cité International des Arts atölyesinde öğrencilere eğitim verip, gereksinimlerini karşıladı. Diğer yandan, HRH Prens Khalid Al-Faisal ise Abha'da Al-Meftaha Sanat Köyünü kurdu. Birçok çağdaş sanatçı çalışmalarını burada yürüttüler. Bir grup sanatçı, içlerinde şair, yazarlar, fotoğrafçıların da yer aldığı "Shatta" adlı grubu kurdular. Bu sanatçılar Suudi Arabistan'ın yüzünü değiştirmek üzere çalışmaktadırlar. Bu anlamda yine 2000'lerde üçüncü kuşak sanatçılardan Ahmed Mater ve Abdunasser Graham Suudi Arabistan çağdaş sanatının oluşması ve dünyaya tanıtılması amacıyla Körfez çağdaş sanatçıları da kapsıyan gezici sergileme projesi olan (kar amaçsız) "The Edge of Arabia'yı kurdular. Kuratör olarak çalışan İngiliz Stephen Stapleton'la 2003'te Abha'daki sanat köyünde tanıştılar. İlk sergiyi Londra'da "The Edge of Arabia" adıyla 2008'de sergilediler. Çeşitli ülkelerde yaşayan Ortadoğu'lu diğer Arab sanatçıları da kapsıyan The Edge of Arabia grup sergileri dünyanın önemli sanat merkezlerinde oldukça ses getiren sergiler açmaktadırlar.



Resim 146: Manal Al-Dowayan, Esmi-My Name, (Benim adım Esmi), 2012, Fiber Gümüş, Jelatin Baskı (Yerleştirme yeri;Cuadro fine art gallery,Dubai). (<http://cuadroart.com/en/exhibitions/esmi.html>). (<http://www.alartemag.be/en/en-art/manal-al-dowayan-womens-rights-in-art/>).



Resim 147: Arwa Yahya Al-Neami, Destination of Paradise, 2014, İpek Baskı, 100x100cm.
(<http://www.eoaprojects.com/exhibitions/type/london-gallery/never-never-land>)

5.2.10 Kuveyt

1936'dan itibaren Kuveyt, Arap Yarımadasındaki ilk modern eğitim sistemini okullarda ve sanatta benimsiyen ülkedir. Kuveyt hükümeti sanat ve kültürü teşvik edebilmek amacıyla enstitüler kurmuştur. 1958'de diğer Körfez devletlerinin de katıldığı 4.Arap Edebiyat Konferansına ev sahipliği yapmıştır. Bu konferans sırasında ilk büyük grup resim sergisi Kuveytli ve misafir diğer Arap sanatçılarla gerçekleştirilmiştir.

Mısır kökenli Hamid Hamida tarafından, 1960 yılında Kuveyt'te ilk özel atölye kurulmuştur. Bu atölye kurulacak Sanat Kolejinin ilk nüvesini oluşturmuştur. 1972'de atölye bakanlık sorumluluğunda hükümet yetkililerinin destek ve yönetime katılması ile geleneksel bir Kuveyt evi olan binaya taşınmıştır. Evin iki sergi salonu, stüdyo ve workshop salonları mevcuttu. Resim, bronz heykel ve keramik atölyelerini içermekteydi. Büyük bir başarı elde eden bu atölye üç yıllık eğitim sürecini kapsıyordu. Bu gelişme sonucu, Katar, Doha'da 1980'de, aynı yıl Oman, Muscat'ta Plastik Sanatlar atölyeleri açıldı. 1983'de Kuveyt National Müzesi açıldı.

Kuveytli sanatçıların bir kısmı figüratif tarz, peyzaj ve ve natürmort tarzı çalışmayı tercih etmişlerdir: Bu sanatçılar: Mojab Damkhi (1943-1967), Ayoub Hussein (1932-), Khalifa Kattan (1934-), Mahmoud Al-Radhwan (1939) ve Badr Qattami (1942). Sürrealist tarz çalışan Kuveytli sanatçılar: Yousuf Al-Qattami, Hameed Khazaal (1951-),Khazaal Al-Qaffas (1944), Sami Mohammed (1943) ve Sabiha Bishara (1949) . Kaligrafic tarzda çalışan çağdaş sanatçı olarak Abdul Rasul Salman (1946).

5.2.11 Katar

Katar oldukça küçük bir ülke olup, sanatçılarının çoğu Mısır, Irak, Fransa, İtalya ve Amerika'da eğitim görmüşlerdir. Katar sanatçılarından bazıları; Jassem Zeini (1943), Hassan Al-Mulla (1952), Ali Hassan (1957), Yussef Ahmad'i (1955) sayabiliriz.

5.2.12 Bahreyn

Bahreyn,1971'de bağımsızlığına kavuşmuştur.1983'de Bahreyn Sanat Topuluğu kuruldu. Yurt içi ve yurtdışında sergiler açılması, resim, tasarım, heykel, keramik, Arap kaligrafisi ve fotoğraf alanlarında kurslar açılması konusunda sponsorluk sağlandı. Bahreynli sanatçıların büyük bir kısmı Kahire ve Bağdat'ta eğitim görmüşlerdir. Mısır ve Irak etkisi ve Ekspresyonist ve Sürrealist tarzları gözlemliyoruz.

Bahreynli sanatçıların bazıları: Abdul Aziz bin Muhammad Al Khalifa, Ahmad Qassim Sinni(1933), Abdul Karim Orayid (1936), Rashid Oraifi (1949), Nasser Youssef (940), Rashid Swar (1940) ve Abdullah Al-Muharraqi

5.2.13 Birleşik Arap Emirlikleri

Birleşik Arap Emirliği, Sharjah, Fujairah, Ras al-Khaimah, Abu Dhabi, Dubai, Ajman emirliklerinin birleşimidir.

Sanat hareketleri ilk 1970'lerde başlar. Mısır, Irak, Suriye, İngiltere, Fransa ve Amerika'dan dönen burslu sanatçılarla başlayan ivme, Emirates Fine Arts

Association sponsorluğuyla UAE ve diğer Körfez ve Arap lkelerinin yanısıra Fransa, Japonya, Hindistan gibi ülke sanatçılarını da kapsıyan sergilerle büyük ivme kazandı.

UAE sanatçıları bazıları: Abdul Qadir al-Rayis (1951), Muhammad al-Qasab, İbrahim Mustafa (1953), Abdar Rahman al Zainal, Muhammad Mundi, İssam Shreida (1953), Abd al Karim Sukar, Obaid Srouf (1955), Muna al-Khaja, Salih al Ustadh (1957), Husain Sharif (1961) , Muhammed Yousif (1954), Hassan Sharif (1956).

Birleşik Arap Emirlikleri ağdaş sanata büyük önem vermekte. Dünyanın her yerinden Sharjah , Dubai, Abu Dhabi Sanat Fuarlarına galeriler, koleksiyonerler ve sanatçılar her yıl katılmaktalar. Ayrıca Abu Dhabide 2017'ye kadar Guggenheim ve Luvr Müzesi Őubeleri açılması çalışmaları devam etmektedir. Emirliklerde ağdaş sanat galerileri Ortadoğu sanatçılarının çalışmalarını desteklemekte festivaller düzenlenmekte, çeşitli sanat yayınları yapıp, uluslararası sanatçı, galeri ve mzayedelerle işbirliği yapmaktadırlar.

5.2.14 Yemen

Yemen'de tüm antik ve zengin kültürel geçmişine rağmen modern sanat hareketleri 1970'lerden sonra başlamıştır. Hükümet 10 kadar sanatçıyı eğitim amaçlı yurt dışına göndermiştir. 1980'lerde dönen bu sanatçılar grup sergileri açmışlardır.

Ali Awad Ghaddaf (1947), 1980'de Almanya'ya gitmiş, Alman Ekspresyonizmi etkisini çalışmalarında görüyoruz. Diğer nemli Yemenli artist Fuad al-Futaih (1948) Almanya'da eğitim almıştır. İlk sergisini 1986'da Number One Galerisinde açmıştır. Yemen sanatçıları arasında Saeed Alawi (1953), Hakeem Al-a'ake (1965), Abdulgalil Al-Suroor (1948), Abdul Rahman Al-Saggaf (1960), Adnan Jamman (1960) ve Hashem Ali'yi (1945) sayabiliriz.

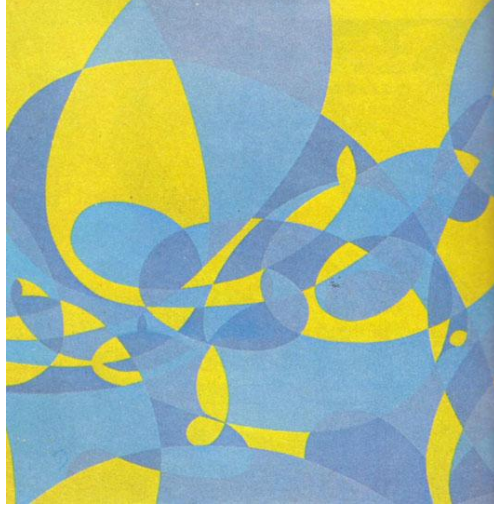
6.ORTADOĞU İSLAM ÜLKELERİ ÇAĞDAŞ SANATÇILARININ ÇALIŞMALARINA SOYUTLAMA GELENEĞİNİN YANSIMASI

Sanatçının kültürel birikiminin prizmasından kırılan bir ışıkta sanatçıların çoğunluğu kültürel birikimlerinin tarihsel bir niteliğe sahip olması nedeniyle doğrudan ya da dolaylı olarak geleneğe dokunurlar. Özellikle Ortadoğu İslam ülkelerinde gelenek, sanatçıya soyutlama için uygun bir alt yapı ve eşsiz fırsatlar sunar. Bu yansımaları sanatçılarda görmekteyiz. Bu perspektiften tespitlerimize uygun çok değerli örnekler veren Ortadoğu İslam Ülkeleri çağdaş sanatçılarının bazıları ve eserleri incelenecektir.

Sabri Fettah Berkel (1907-1993),Türkiye

Üsküp doğumlu olan sanatçı Belgrad Güzel Sanatlar Okulu hazırlık bölümü diploması (1927-28) aldıktan sonra, Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde (Regia Accademia di Belle Arti) (1929-1935) Felice Carena'nın atölyesinde çalışmış, burada iki yıl fresk ve gravür etüt ederek mezun olmuştur. 1935'te Türkiye'ye dönen sanatçı, çeşitli eğitim kurumlarında öğretim üyeliği yapmıştır.

Sanatçının ilk dönemi 1933-1955 yılları arasında değerlendirilirken, ikinci dönem olarak adlandırılan dönem 1955-1990 tarihleri arasındadır. Resmi iki boyutlu bir düzlem olarak algılayan sanatçı derinlikle ilgili kaygıları yadsımış tamamen soyut sanata yönelmiştir. Sabri Berkel, 1948'de Odalık, 1951'de Kubbeler I-II ve Kedi adlı eserleriyle soyut resme başlamış, geometrik arabesk formlar gerçekleştirmiştir. 1953'teki üçüncü kişisel sergisinde, Kübizm sonrası natürmortlar ile soyut geometrik kompozisyonlarını sergilemiştir. Türk Hat sanatına da ilgi duyan sanatçı Türk resminde soyut sanatın öncü temsilcilerindendir.



Resim 148: Sabri Berkel, Kubbeler II, 1951, tuval üzeri yağlıboya, (İstanbul Resim Heykel Müzesi).
http://htcelik.com/gergedan_resim18.html.

Berkel'in 1960'ların başında yaptığı *Kompozisyon (Arp Çalan)* gibi resimlerinde, çizgiyi titreşimli fırça vuruşlarıyla uyguladığı ve kompozisyona ritmik bir hareket kazandırdığı görülür. Berkel bu resimlerinde artık bütünüyle figürden uzaklaşmış, çizgi de renk kadar değer kazanarak kendi imgelerini oluşturmaya başlamıştır. Bu renk-çizgi ilişkisinin giderek renk-biçim ilişkisine dönüşmesi sonucu Berkel, 1960'ların sonuna doğru lekeli anlatımın öne çıktığı resimler yaptı. 1970'ten başlayarak sanatçı, lekeleri en aza indirerek adeta motifleştirdi. Mehtaplı Kompozisyon gibi kimi resimlerinde bir motifi tekrarlayarak kullandı, kimilerinde de tek motif ile zemin ilişkisini irdeledi. Berkel'in hemen hemen tüm soyut resimlerinde ilgi duyduğu arabesk ve hat sanatının etkilerini bulmak mümkündür. Berkel yalnızca resim yapmamış resminin felsefesine kafa yorduğu gibi o dönemin modern sanat anlayışını da iyi kavramış bir sanatçıydı.

Tansuğ, Berkel'in sanatta en zor olanı başardığını, onun Batı'ya yöneldiğini ancak kendini Bizans ve İslam sanatından esinlenmeye bıraktığını belirtir:

“Berkel'in dışavurumcu koyu çevre çizgilerini çekerken, Bizans ikonları ona parlak bir örnek teşkil ediyordu. Soyut işaretleri, başka bir döneminde, Arap yazısıyla doğrudan ilişkilidir. Son on yılın tablolarında egemen olan geometrik soyutlamadır. Biçimlerin ritm düzeni, bazen İstanbul'daki çok sayıdaki cami kubbelerinin

biçimlerindeki oyunu uzaktan yansıtıyor. Renklerin kullanışı çok bireysel olup minyatürlerle Mondrian arası bir yerde bulunuyor. Bu elemanlardan, yani renkler ve biçimlerden başlayarak, Berkel müziğe benzeyen kompozisyonlarını kuruyor. İslam sanatındaki gibi bu kompozisyonlarda, organik formlar ve salt geometrik şekiller tam bir uyum içinde düzenlenmişlerdir”⁸⁹.



Resim 149: Sabri Berkel, 1973, motifli kompozisyon, 195x150 cm (özel koleksiyon). (<http://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel/>).

Fahrelnissa Zeid (1901-1991), Türkiye

Zeid, Sanay-i Nefise'nin ilk kadın öğrencileri arasında yer aldı. İkinci evliliği öncesi resim öğrenimini Paris'te Ranson Akademisi Stalbach Atölyesinde ve Türkiye'de Güzel Sanatlar Akademisi Namık İsmail atölyesinde sürdürdü. Daha sonraları diplomat olan eşinin görevi nedeniyle Türkiye'den ayrılan sanatçı, resim kariyerini Avrupa'nın çeşitli kentlerinde sürdürdü.

d grubuna 1944'te katıldı. Paris, Londra, New York, Brüksel gibi kentlerde sergiler açtı. 1970 yılında eşinin ölümünden sonra 1976'da, oğlu Raad'ın yaşadığı Amman'a yerleşti. Bu kentte kendi adıyla anılan bir sanat enstitüsü kurdu.

⁸⁹ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, 282

Fahrelnissa Zeid'in kendine özgü plastiği ve resim dili, tek bir üsluba indirgenemeyecek kadar değişken ve zengindir. Bu görsel birikimi genel hatlarıyla üç dönemde ele almak mümkündür: Minyatür kurgusuna uygun şekilde inşa edilmiş uzamı ve figürlü kompozisyonları ile erken dönem, geometrik soyutlama ve soyut kompozisyonlarıyla olgunluk dönemi ve portrelerden oluşan geç dönem çalışmalarıdır. Zeid'in farklı kültürel referanslardan beslenen sanat yaşamı düz bir çizgide değil de, inişli çıkışlı olarak gelişmiş fakat çalışmalarında pek az Türk sanatçının göze alabildiği deneylere de girişmiştir. Zeid kendi yolunu çizen ayrıksı bir karaktere sahipti.



Resim 150: Fahrel-Nissa-Zeid, Atom Patlaması ve Bitkisel Hayat,1962,2.1-5,5 metre (Zafer Yıldırım Koleksiyonu).
(www.milliyet.com.tr-rekor-kıran-eser,31.10.2013).

Zeid'in soyut resme yönelişi hakkında dönemin eleştirmenleri birbirinden farklı görüşler dile getirmiştir. Bunlar genel olarak, Doğu'dan beslenip beslenmediği ile ilgilidir. Avrupalı eleştirmenler oryantalist ve politik bir ilgiyle onu ele almış ve sanatındaki öğelerde özellikle Doğu'ya dair izler aramışlardır. Geometrik ve serbest soyutlamacı kompozisyonlardan oluşan bu yapıtlarda kimilerine göre bir islami estetik söz konusudur.

Zeid'in genel olarak, Batı modernizmi ile Doğu lirizmini birleştirdiğine yönelik yaygın kaniya karşın, onu herhangi bir yere ait ilan etmenin karşısında olan isimler de olmuştur. Örneğin Jacques Lassaigue;

“Onları soyut, non-figüratif ya da herhangi bir kategoriye koyamazsınız. Hatta onların menşeiini İran minyatürleri, Bizans mozaikleri veya Arap vitraylarında aramak da sonuç vermez. Fahrnisa Zeid’in sanatı devamlı bir gelişme arz eden, hareket halinde bir kudrettir”⁹⁰.

Fahrnissa Zeid ise; kendi soyut eserlerine ilişkin şunları söylemektedir:

“Bizler, yani bugün hayatta olan soyut sanatçılar, yaratılarımızın dünyalarında önemli rol oynayan ölümlerle birlikte yaşamaktayız... Bizler için belirlenmiş yazgı, cehennem ta kendisi, bu cehennem içindeyiz. Gerçeküstücü resim sanatı bugün varlığını sürdürmekte. Biz ‘hayatta olan soyut sanatçılar’ için önemli olan, bir parmak üzerine bir gezegeni ya da bir ağacın tepesine bir kafayı resmetmek değil, fakat bu karşılaştırmaların anlamlarını araştırmaktır. Bizler, kozmik titreşimi her yerde algılamaktayız... Kanın damarlardaki devinimini, uzaydaki yeryüzünü, sonsuz ateşi algılamaktayız... Gezegenlerin milyarlarca kilometreyle ölçülen uzaklığını, yüreklerin çifte vuruşunu, kutsal olanın elden ele dudaktan dudağa geçirilişini...yüreğimizin her çarpışında algılamaktayız.” Bu sözler, Avrupa modernizminin pozitivist, inşacı tutumu yerine, Zeid’in de dâhil olduğu Paris Okulu’nun benimsediği çoğulcu, aklın yanında sezgileri, tinselliği önemseyen yeni görüşüne katıldığını göstermektedir”⁹¹.

Nejad Melih Devrim, (1923-1995), Türkiye

Fahrnissa Zeid’in oğlu olan sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünde Leopold Levy Atölyesi’nde çalıştı. 1947 yılında Paris’e yerleşti. 1995 yılında Polonya’da vefat etti.

Sanatçının geleneğe olan ilgisini 1945’de yaptığı çalışmalarda gözlemleyebiliyoruz; Ayasofya ve Kariye Müzesi mozaikleriyle Bizans sanatı, İstanbul mimarisi ve hat sanatı ile ilgili çalışmalarını 1947’de Paris’te sergiledi. 1950’lerde Paris Okulu içinde yer alan Devrim, bu tarihlerde aynı renkçi yaklaşımıyla bir dizi siyah zeminli resim gerçekleştirdi. 1960’lardan başlayarak 1970’ler boyunca sanatçının giderek çizgiden uzaklaştığı; canlı, ışıltılı renkler ve geniş, coşkulu fırça vuruşlarıyla lirik ve lekeci bir anlatıma yöneldiği görülür. Bu resimlerinde kesik fırça

⁹⁰ www.lebriz.com/fahr-el-nissa

⁹¹ A.g.m

vuruşlarıyla oluşturduğu renk lekelerindeki geçişleri, mozaik sanatının soyutlanmış bir yorumu olarak görmek mümkündür.



Resim 151: Nejat Melih Devrim, Hagia Sophia 1948, 97x72 cm yağlıboya,(özel koleksiyon). (www.artvalue.com).

Devrim hiçbir akımın izleyicisi olmadan Paris Okulu'nun esnek bünyesi içinde kendi iç dünyasını renk ve ışık aracılığıyla yansıtarak özgün bir anlatım geliştirdi.

“Soyut sanatın sınırlarına öteleyen bir sanatçı olarak eserlerinde Bizans mozaik sanatı ve Osmanlı hat sanatı etkileri görülür. Bu geleneksel ve tarihsel köklerden sürüp gelen estetiği, Batı resim tekniğiyle dile geldiğinde ortaya olağanüstü yapıtlar çıkmıştır. Yaşadığımız coğrafyanın uygarlıkları Bizans ve Osmanlı, onu çok etkilemiş kültürler olarak hemen her resminde ipuçlarını verir. Kendi sanatı için "Oryantal Kaligrafi" deyimini kullanan sanatçı, çok renkli olarak gerçekleştirdiği resimlerinde her rengi, tek bir kompozisyon içinde farklı armonilerde kullanır. Bu yaklaşım kendisinin dinamik düşünce yapısından kaynaklanmaktadır. ...Karmaşık ve çok yönlü, huzursuz, ama neşeli, saldırgan ve korkularla dolu kişiliği, yaptığı tablolara yansıyor ve ortaya dünya çapında bir sanatçının yapıtları çıkıyordu.”⁹²

⁹² <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?articleID=301&bhcp=1>

(1932-1999), Türkiye

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü'nü bitirdi. 1986 yılında Pollack anısını yaşatmak üzere verilen ödülü kazandı. 1954 yılından beri yurt dışında yaşayan sanatçı 1999 yılında Amerika'da vefat etti.

Akyavaş'ın en önemli özelliği Türk İslam Kültür mirası ile çağdaş sanat arasında oluşturduğu bilinçli sentezdir. Sanatçı, 1980 sonrasında İslam sanatlarını çağdaş sanata uyarlayarak, İslam tarihinden olayları ve İslami kavramları resimlerinde soyutlayarak anlatmıştır. İslam sanatlarından ve tasavvuftan kaynaklanan görsel malzemeyi simgesel olarak kullanarak bu sembolleri zaman zaman evrensel sembollerle bir araya getirerek resimlerde mistik bir dil yaratmıştır.

Sanatçının tasavvufla ilişkisi zaten ailesinden dolayı geçmişinden kaynaklansa da asıl kırılma Mutasavvıf Şebüsteri'nin Gülşen-i Raz adlı kitabını okuduğu 1971 yılında başlamıştır. Başta Arap kaligrafisine benzer sembollerle modernist düzenlemeler yapan sanatçı giderek kolajlarla portreleri, surları, çadırları, "Gazaliyle Kimya-i Saadet"i; fermanlardan yola çıkıp "El Hallac"ı; ikonlarla "Fihi ma Fih"i (İçindeki İçindedir); sikkelerle "İkonalar ve İkonastları"; minyatürlerden aldığı sıradan sahneler, duvarlar, surlar, işaretler, sayılar, melekler, yılanlar ve diğer hayvan figürleri ile "Kerbela Dizisi", "Hallac-ı Mansur" ve "Miraçname" dizilerini gerçekleştirmiştir. Bu dönem resimlerinde Matrakçı Nasuh'un menzil ve karargâh tasvirlerinden esinlenerek kullandığı kale, çadır motifleri arasında rastlanabilen kesik parmak biçimlerini kullandığını görürüz . Onun ilk başlardaki geometrik öğelerle perspektif ağırlıklı fantastik mekân tasarımları giderek minyatür yorumlarına dönmüştür. Sönmez'e göre Matrakçı'nın şehir ve konaklama yerlerini kuşbakışı anlatan resimleri, sanatçının mimar kişiliği ile de uyum sağlamıştır. Ayrıca o, yaşamın simgeleri ile kültürel simgeleri iç içe geçirip yeni bir bütünsellik içinde sunabilmiştir.

Tansuğ,

"Erol Akyavaş'ın resimlerine uyguladığı motif simgeler, bazen ürkütücü de olsalar, resimsel desen eğiliminin temel belirleyicisi olan geometrik amaç ve hedeften ayrı düşmemektedirler. Parça öğelerin stilize edilmesinde, organik

dünyadan esinlenmiş motiflerle, yapay mimari olgulardan esinlenmiş motifler arasında ilginç bir akrabalık bağı vardır ve sanatçının başarısını belirleyen ölçütlerden biri de budur....Çağdaş resim sanatında, eskiden kalma pentür alışkanlıklarının kırıldığı ve yüzeyin özgün bir düzen anlayışıyla yeni baştan üslubunu yansıtan ayrımlarsa, yerel kaynaklarla kurmayı başardığı bağlantılar arasında güçleniyor. Usta ve duyarlı bir sanatçı kişiliğinin elinde tarihsel kaynaklar, mekanik olarak çağa aktarılamaz; bunların bireysel içerik sorunlarına çözüm getirebilecek bir iradeyle kavrandığı görülür. Böylece sanatçının çağdaş duyuşu içine akan her eski motif, kişisel üslubu oluşturan iç ve dış etkenlerle bütünleşir. Matrakçı Nasuh'un Süleymanname yazmasından bir ordugah tasviri, çağdaş bir üslup anlayışına öylesine ustaca uyarlanmıştır ki bunu ancak büyük bir sanatçı başarabilir.⁹³

Balkan Naci İslimyeli Erol Akyavaş'ın sanatı ile ilgili yorumunda;

*“Erol Akyavaş dünya sanatının en öncüsü, en avangart deneylerin yaşandığı New York'ta kendi tarihine, geçmişine ve dininin felsefi zeminlerine yönelerek yeni bir sanat kurmaya çalışıyordu. Mimari eğitiminin getirdiği hesap duygusu (tabii olumlu anlamda), geometri duygusu, modernizme onun yaklaşımındaki çağdaş tutum bütün resimsel akımların içinden yakından izleyebilmesi Erol'un bunlarla geleneksel sanat arasındaki bağlantıyı kurmasına kendi açısından yeterli ortam hazırlamıştır. Bir anlamıyla gelenekseldeki moderniteyi keşfetmiş bir postmodern yapı kurmuştur. Benim açımdan Erol'un resmindeki en karakteristik nokta boşluk duygusunu kavrayışıydı. Boşluk duygusu ile birlikte zamanı kavrayışı idi. Bu mistik bir zamandı. Bir zamansal döngü kavrayışıydı Erol'un resminde. Bu resimdeki zaman kavrayışı, mekân kavrayışı Batı resminden çok farklıdır. Çünkü Batı resminde mekân kavrayışı görkemlidir, açıları açısından bilimseldir. Nitelikleri açısından da mülkiyete ilişkindir. Bir güç gösterisidir. Doğu sanatında ise mekân Tanrısal bir boşluktur. Tanrının bir yaratı alanıdır. Ve kulların hiçbir hiyerarşiye dayanmadan var oldukları bambaşka bir atmosferdir. Erol resminde bu boşluğu kavramış birisidir. Anlamlandırmış bir sanatçıdır. Ve bu boşlukla modern ve postmodern yaklaşımlardaki minimal ve kavramsal yakınlıkları bir araya getirme, uzlaştırma becerisine sahiptir”.*⁹⁴

Ömer Faruk Şerifoğlu Erol Akyavaş için

*“Erol Akyavaş Kendince İslam resmini yaratmaya çalıştı.Nasıl Batı resminin özünde Hristiyan ikonografisi varsa onun resminin özünde de İslam ikonografisi vardır. Türkiye'de bunu yapmaya çalışan başka kimse olmadı. En azından bu boyutta olmadı, diğer İslam ülkelerinde de olduğunu zannetmiyorum. Olsa görürdük, duyardık”.*⁹⁵

⁹³ Sezer Tansuğ, (1995) Çağdaş Türk Sanatı, 266

⁹⁴ www.youtube.com/Erol Akyavaş (Rüzgar Kanatlı Atlılar Gibi Geçti Hayat)

⁹⁵ Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek (2010), 136



Resim 152: Erol Akyavaş, 1983, Kerbela, tuval üzeri yağlıboya, 120x100cm, (özel koleksiyon).
(<http://www.galerinev.com/tr/sergiarsivi/detay/263>).

Ergin İnan, (1943), Türkiye

İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü'nde öğrenim gören sanatçı okulun akademik kadrosuna katıldı

Ergin İnan, Alman eğitiminin büyük ölçüde etkisinde kalmasına karşın sanatını belirleyen temel sorunsallar, çocukluğunun geçtiği çevreden, kimliklendiği toplumun kültürel, tarihsel ve coğrafi birikiminden kaynaklandı. Yapıtlarını, belli konular ve başlıklar çerçevesinde dizilere dönüştüren İnan, aldığı batılı eğitimini, İslam sanatı estetiği ile birleştirdi. Yapıtlarında, olaylara ve olgulara farklı perspektiflerden bakar, anlık değil süreçsel anlatıları yeğler, minyatür, tezhip gibi teknikleri anımsatan gösterimleri benimser. *Sanatçı Doğu'nun, Ön Asya'nın mistik inanç ritüelleriyle de ilgilenmiştir. Batı'nın akulcu ve eleştirel form dilinin sınırları içerisinde gezinmiş, Mesnevi'nin aşk, ışık, beden ve inanç fikri ile varoluşçuluğun dünyayı anlama ve anlamlandırma çabasını yan yana getirmiştir.*⁹⁶

Sanatçının gerek resimlerinde gerekse özgün baskılarında İslam Hattı ve Yıldızname, Tılsım Mühürlerinde yer alan figürler, sihirli formüller, böcekler

⁹⁶ Sibel Kılıç,(2004)1960 Sonrasında Türk Sürrealist Eğilimli Sanatçılar, 175

istiflenir. Yaratmak istediği dünya içinde yer alabilecek o dünyayı oluşturacak dokuya yardımcı birer öge olarak İslam'ın fal ve tılsımlarında çokça karşılaşılan El (Fatma Ana'nın Eli) ve ayak (Peygamber'in Ayağı) formunu birer motif olarak değil resmin kendisi olarak kompoze eder. Bu ikonografik simgeler yanında kültürel imleri, bazı gravürlerinde dini kitap sayfalarını, eski mezar taşlarını andıran yazılı yüzeyleri kullanır ve zamanla ilişkilendirir. Diğer yandan zamanın somut izleri salt dönüşüm ve süreç değil (kelebek, böcek, yumurta, damla) kullandığı malzemede çizgi, çatlak olarak ya da kullandığı kâğıtta leke ve ton olarak anlatım ve anlamın öğelerini oluşturmuştur.

“Kullandığı insan figürleri yalnız değildir mutlaka onlara hayvan figürleri eşlik eder. Yusufçuk böceği sevdiği figürlerdendir. Resimlerinde kozmos etkisini hissederiz. Bu kozmos içinde onun dünyasındaki imler, imgeler ve anlamları zengin bir karmaşa ile bizlere sunar. Bu dünyada görünmeyen başka bir dünyayı gözler önüne serebilmek için okunamayan sözcükler veya şiirlere başvurmuştur. Sanatçı yazıyı da bir tür resme dönüştürmüştür. Resimle yazıyı birleştirmiştir tıpkı geçmiş Ortadoğu sanatında olduğu gibi. Sanatçı resimlerinde aynı zamanda yaşamla ölümü birlikte birbirini tamamlayacak şekilde ele almıştır. Bu anlayışı içinde doğadan seçtiği bitkiler, böcekler, akrepler, balıklar, kelebekler ve insanlar, tasavvuf felsefesi, mistik duyarlılıkla gerçeklik duygusu içinde gerçek olmayan nesnelere bütün içinde resminde kullanmıştır. Ersoy'a göre” çok elementli karmaşık görüntüler içinde tevekkülle yaşam ve ölüm sorgulanmıştır”⁹⁷.



Resim 153: Ergin İnan, 2007, İlyas Mektubu, 56x80cm, MDF üzerine karışık teknik (özel koleksiyon).

(<http://www.artnet.com/artists/ergin-inan/%C4%B0lyas-letter-YuUYDh4PQ3qlcrLdU82Saw2>).

⁹⁷ A.g.k, 171

Balkan Naci İslimyeli, (1947-), Türkiye

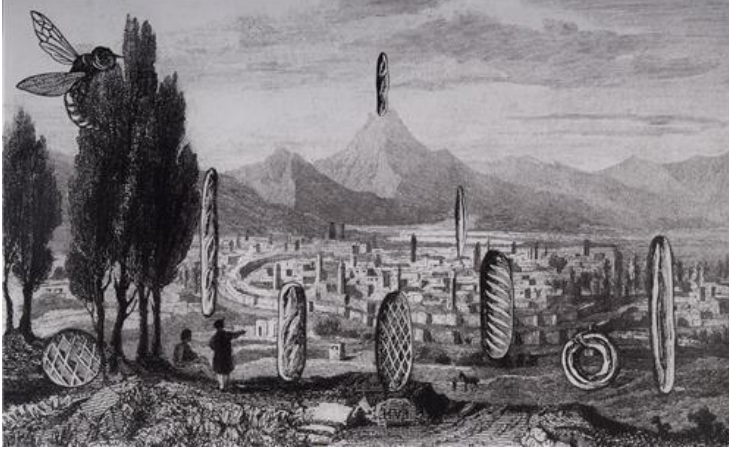
İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümünden mezun oldu. Salzburg, Floransa ve New York'ta eğitim ve çalışmalarına devam etti. Sanatçı Işık Üniversitesinde öğretim üyesidir. Balkan Naci İslimyeli öğretim üyesi ve ressam kimliğinin yanı sıra ilkleri de sanata yenilik anlamında getirmiştir. Diğer anlatım araçlarının da farkında olan sanatçı enstalasyon, video filmi, sinema sanat yönetmenliği, fotoğrafçı, moda tasarımcısı, şair ve yazar kimliklerini de şahsında barındırır.

İslimyeli, çalışmalarında sanat tarihi bilgisi ve geleneksel biçim öğelerini, birikim ve deneyimiyle birleştirir. “Çöküş” adlı sergisinde geleneksel biçim öğelerini, minyatür perspektifinden sadeleştirerek resmetmesiyle başlar. Sanatçı zamanla hesaplaşmasını İz’de “Ressamın Tarihi” diye adlandırdığı seride, Suç’ta insanlık tarihinin karanlık dönemleriyle Söz’de şimdiki zaman içindeki varoluşla, Deja Vu, Suya Çizilmiş Şeyler, Bir Yıkımın Mimarisi ile tümüyle geçmişe bakmakta, yitik dünyaları irdelemektedir. O’na göre zaman kavrayışı döngüsel, daha doğulu bir zaman kavrayışıdır. Felsefik bir zaman kavrayışıdır. Bir tür hayat kavrayışı, yaşamla ilgili ilgilidir.

Hava, Su, Toprak isimli çalışmasında sanatçı insan doğa ilişkisini irdeler. Onun doğaya bakışı bir doğulu gibi kendini doğanın bir parçası gibi görüp, ölümlülüğünün bilincinde, buna saygılı, toprağın verdiği şükreden bir insandır. O eleştirdiği şeyin kıyamet işaretlerinin, insanın doğayla karşı karşıya gelişinin sonucunda varılan felaketin bir sonucu olduğunu savunur. Tanyolaç sanatçı ile ilgili bize şu tesbitleri yapar;

“Balkan Naci İslimyeli'nin ilk üretiminden başlayarak sanat çizgisini izleyenler bir yolcu ile karşılaşır. ...Onun serüveni aslında bir öykü, masal ya da roman anlatıcısının yolculuğunu andırır...bu yeni dönemin en çok ses getiren sergisi Hava Su Ateş'tir (1989,AKM). Doğanın elementlerini sergi mekânına taşıyan Balkan Naci İslimyelinin duvarlara yerleştirdiği tuvalerde, doğanın içine gömülmüş, yaşam ve ilişkisine yeni bir bakış açısıyla bakmamızı sağlarken, 1991'de açtığı İz sergisinde dikkatli bir göz, eski yazı/resim geleneğinin izlerini yakalayacaktır. Hat sanatının klişeleri tuval düzenlemelerinin derin yapısına yerleştirilerek yeni anlamlar üretilmesinde alışılmadık işlevler üstlenmektedir. Balkan Naci İslimyelinin yolculuğu bir başa boyutu da “Geçmişle, şimdi” , geleneksel resimle modern sanat arasında kurduğu bu söyleşimde bulunmaktadır. Gençliğinden beri geleneksel resmini

masum, sahici, naif resim anlayışının büyüsunü adeta içselleştirmiş olan sanatçı yeni anlatım tekniğini eski/modern ilişkisinde yeniden kurgular”⁹⁸



Resim 154: Balkan Naci İslimyeli, 2009, Hava Su Toprak Ateş, Kolaj (özel koleksiyon). (www.lebriz.com).

“ Sanatçı Doğu Mezopotamya, Mısır ve İslam sanatları hayranıdır. Antik çağlardaki gizem ve korku, sevgi ve saygı ve onlara yaklaşımındaki ruhani boyut onu etkilemiştir. Doğulunun zamana, doğaya bakışı ve insan anlayışında fanilikle sınırlı, geçicilik bilinciyle sınırlı bir terbiye ve asalet içinde olduğunu belirtir. Batı'nın hırslı düşünüşünden ayrı hissettiğini hatta giderek daha doğulu biri gibi hissettiğini belirtmektedir. Suriye'deki mimarının sadeliği, tevazuu onu çok etkilemiştir. Batıya özgü barok gösteriş ve görgüsüzlük yoktur ona göre. Dünyanın kurtuluşunu Doğulu bilincin gelişmesinde görür. İslimyeli Batılının tersine sükûneti arar, bir Doğulu'nun sükûneti ve yalınlığını verebilmel amacıyla simetri kullanmayı sever. Onun enerji olarak vermek istediği psikolojik, ruhsal enerjidir, nesnel olanı değil. Bunun içinde resmin şeması olarak ısrarla simetriyi kullanır, herhangi bir devinimi olanaksız kılıp, resmin içinde dikey olarak izleyenin derinleşmesini sağladığını belirtir. Suret'de renk unsurunu siyah beyaz kullanarak iç hareket yaratıp rengin enerjisinden yararlandığını belirtir sanatçı.⁹⁹

Balkan Naci geleneksel sanatlardan yazı-resimli biçimlemeler, cam altları, kaligrafilere etkilediğini bu konuda Malik Aksel'in etkisi olduğunu belirtir. Ona göre Anadolu sanatı bir semboller sanatıdır. “Zamansız” sergisinde Hristiyan ve İslam sembollerini bir arada kullanır. Onların birbirine dönüşerek gelişen semboller

⁹⁸ Nedret Tanyolaç (2007).Balkan Naci İslimyeli, 22,23

⁹⁹ A.g.k, 57

olduğunu söyler. Sanatçı resminde hep amaçladığı şey, her zaman görünür resmin arkasındaki şeyi göstermektir.



Resim 155: Balkan Naci İslimyeli, Zaman-sız serisi-Gece Gülen, 68x50cm, Tuval Üzeri Karışık Teknik, (özel koleksiyon). (www.lebriz.com).

Deli Gömleği serisi için sanatçı; çile metaforunu vermeye çalışır. Akıyla, insanın elde edebileceği dünyevi bedensel beklentisi yoktur resimdeki. Tıpkı çile süreci gibi. Beynin içindeki hayallerle kamaşmış, kendinden geçme hali adeta zikir ayinindeki gibi. Bir tür delilik ve halüsünasyona öykünme halidir.

Prof.Dr.Nedret Tanyolaç (Öztoğat) sanatçı'nın gelenek-söylem ilişkisi hakkında aşağıdaki yorumları yapar;

*“Balkan Naci İslimyeli'nin yapıtlarına baktığım zaman, gelenek-söylem ilişkisi çok belirgindir. Özellikle Deja Vu, Suret, Deli Gömleği ve Sır çalışmalarında. Balkan Naci İslimyeli özellikle bu dört sergide geleneksel yapıyı modern bir söyleme dönüştüren bir yönü var. Gelenekle modernin biçim-içerik ilişkisine baktığım zaman, var olan toplumsal, kültürel dizgeyi görüyorum. Biçimin gelenekten gelen, cam altı, kaligrafi, Anadolu halk resmi gibi formları var. Ama İslimyeli, yapıtlarında içeriği oluştururken modern araçları kullanıyor; dolayısıyla dönüştürülmüş bir içerik ve tümüyle öznel söylemi gösteren yapılar ortaya çıkıyor”.*¹⁰⁰

¹⁰⁰ www.lebriz.com

Sanatçı “Suret” sergisinde kendi bedenini her tuvalde görüntüler. O bunun nedenini şöyle anlatır;

*“Mademki sanat kendini ifade ve itiraf etmektir, yazdığım rollerin hepsinin içine gireyim, bir aktör gibi, hepsini oynayıp tüm insanlık durumlarında bizzat bulunayım istedim. Onun için bedenden utanmamak, bedeni sonuna kadar kullanmak anlamlıdır. Yaşadığımız esas baskı bedendir....Gelenekte yüz yasağı vardı biliyorsunuz. Geleneksel temaların Anadolu’daki taş baskılarında ve cam altı resimlerde yüz yoktur. Ben o geleneği modernize etmek için günümüz insanı sorunsalına bağlayarak, yaratma olgusuna, serüvenine eklemledim. Oraya, tanınan duyguları olan, ifadesi olan yüz yerleştirerek. Bilinen bir yüzle. Kime böyle bir sancılı rolü verebilirdim? Bu nedenle kendim üstlendim. Anonim şemanın için modern bir vizyonu ve o vizyonun temsilcisi olan bir yüzü oturttum. Çağdaş yaratımın bir temsilcisi olarak”.*¹⁰¹

Balkan Naci İslimyeli için Enis Batur; *“Balkan Naci Türk sanatçısının önünde yarım yüzyıldır kader gibi dikilmiş bir karabasanın, doğu-batı ikileminin doğurduğu düşüme çözmüş ender yaratıcılarımızdan biridir o bir büyücüdür”.*¹⁰²

Halil Akdeniz (1944-), Türkiye

Sanatçı, Anadolu Uygarlıkları Kültürlerarasılık; Anadolu Uygarlıkları-Kültür Bakıyeleri,;Anadolu Uygarlıkları-Kültür Logoları İzmir Efes-Ören Görsel Notlar; İzmit Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler gibi başlıklar altındaki konulara yoğunlaşır.

Sanatçı kendi büyüdüğü coğrafyanın niteliklerini kendi kültürel süzgecinden geçirip sanatında bize yansıtmakta, tarih ve kültürün içiçe geçtiği bu coğrafyanın geçmişinden gelen simgeleri, sanatına ve tabidir ki kullandığı geometrik form ve renklerine yansıtabilmektedir. Kültür katmanlarının labirentinde gezinen sanatçı Batı görsel geleneğinin, Batı düşünsel yapısının da üzerine oturan coğrafyadaki binlerce imge ve izleği sanatına taşır. Resimlerinin ortak noktasını oluşturan motifler, imgeler, onların yan yana gelmesiyle oluşmuş metaforlar, sanatçının bilinçaltındaki birikiminin yansımasıdır. Kahramanın dediği gibi *“Halil Akdeniz’in resmine bakan kişi, resmi yoğun bir duygusallığın değil, yoğun bir düşünselliğin oluşturduğunu*

¹⁰¹ Nedret Tanyolaç (2007),”Balkan Naci İslimyeli”,s.A.g.m s.49

¹⁰² <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=585§ion=550&periodID=&pageNo=2&exhID=0>

*öncelikle saptar.*¹⁰³ Sanatçı resmini kurgular ve ussallaştırır. Akdeniz, resmini bilinen simgeler üzerine oturturken, bu bilinen simgeyi bağlı olduğu kültür katmanından çıkarıp onu kendi süzgecinden tuvale yansıtır. Akdeniz'in resmindeki imler ve imgelerin arasında bir bağ söz konusudur. Bu sembol ve imgeleri irdelemeden, çözümlenmeden sanatçının resimlerini kavramak olası değildir.

Sanatçının soyut resmi benimsemesi ile ilgili Kahraman şunları söylemektedir;

*“Soyutlama yalnızca figürün ve anlaşılır olanın gizemli olana yol alması değildir. Belli bir dile bağlı bir bilincin tüm birikiminin silinmesi, böylelikle yeni bir bellek ve dil gereksiniminin dünyaya getirilmesidir. Artık “tanıdık dünya” bilinmeyenin içinden çıkarılacaktır. Gerçeğin kendisi değil izdüşümü geçerlidir. İmge bir motif olmaktan uzaklaşmıştır.şunu unutmamak gerekir: sorgulanan gerçek değildir, gerçekliktir. İki arasındaki fark Halil Akdeniz'in “soyut”unda kendisini açıkça gösterir. Akdeniz zaman ve tarih öncesine gönderme yaparak bir yalıtma düzlemi oluşturmaktadır. Tarih ötesinin gerçekliği şimdi hem “o” dur hem “değil”dir. Üstelik de herhangi bir “o” ve herhangi bir “değil”dir. Bu, büyük soyutlamacı geleneğin hiçliğe gidişinin ipucudur. Öte yandan da zamanın uzamda dönüştürülmesi gelir. Buna biçim olarak yüzeyin durağanlığı, dinginliği, anlam olarak da, tam tersine, çok katmanlılığı katılır.”*¹⁰⁴

*“Soyut, Akdeniz'in resminde birkaç anlamı birden taşır. İlk; gerçeğin sorgulanması açısından önemli bir araçtır. İkincisi; soyut, gerçeğe resimsel olan arasındaki etkileşimi vurgulayabilecek en önemli yöntemdir. ..kısacası Akdeniz soyutta önemli bir sentez olanağı yakalamıştır.”*¹⁰⁵

Sanatçı soyut olgusunu kuşatan tüm öğelere; yüzey-kitle, nesnellik ve ötesi, gerçeklik ve sonrası, uzam-zaman, içsel-dışsal ilişkilerini teker teker sorguladıktan sonra renkle yaşadığı ilişkileri kare formları içinde resmetmiştir. Akdeniz çalışmalarında İzmir'de çalıştığı dönemlerde gözlem ve araştırmaya dayalı eserler üretir. “İzmir Körfez Kirlenmesiyle İlgili Görsel Değerlendirmeler” ve “İzmir'den Görsel Notlar” sanatçının sanat yaşamının dönüm noktalarındandır. Dış dünyanın gerçeklerinden alıntılarının yanısıra, çizimler, bilgi objeleri, simgeler, tanınabilir işaret ve sanatsal biçimler” kullanmaya başlar. Bu im'lerden biride Grek alfabesi harfleridir. İzmir resme bu im'lerle girer. Kentin antikitelğine, yitip giden bir kültüre ve zamana da göndermedir bu simgeler.

¹⁰³ Hasan Bülent Kahraman,” Halil Akdeniz”, 13

¹⁰⁴ A.g.k.,17-18

¹⁰⁵ A.g.k.,29

Efes-Ören Yerinden Notlar adlı çalışmasında ilerde artık sanatçının imzası haline gelecek olan Grek alfabesindeki fi harfi “ Ø” yi kullanır (Gereklerin ses fonetiğine yetmeyince kendi harfleri olan Ø’yi kullanırlar). Grekçe’de “fi”felix’in simgesi olarak mutluluğa gönderim yapar. Modern fizikte alternatif enerjiyi, modern matematikte de soyut kavramları (Arapça’da zaman-mekân) kullanır. Resimlerinin zemininde tamamen eskiliği vurgulayan granit izlenimi uyandıran geniş bir espas yer almaktadır. 1991’lerde artık kullandığı imler ve onlara yüklenmiş çağrışımlar Grekyen olmaktan çıkmıştır. Anadolu uygarlıklarının farklı kültürlerden gelen öğelerini resminde kullanır. Hitit, Urartu ve daha birçok kültürün simgesi resimlerine girer. Giderek rengi tekil renkçiliğe dönmüştür. Ayrıca topoğrafya ölçülenmesinde kullanılan ölçü araçlarından mira ve jalonlar resmine girmeye başlar. Bu simgelerin kullanımının nedeni teknoloji serüveninin bu ölçü aletleriyle başladığı düşüncesinden kaynaklanır. Akdeniz, arkeolojiye dönük, eskiliğe dönük çabasında ölçü araçlarını tuvalin üstünde eski imlerin yanına yerleştirmesiyle geçmişin var olan ve var olmayan arasında var olana saklı bir anlam ve ilerleme boyutunu vurgular. Soyut kavram olan ölçü, evreni somutlaştırmakta kullanılır. Bu araçların bir seçilme nedeni de resimlerinde kararlılıkla uyguladığı usçuluk ve geometriye göndermede bulunmaktır.

‘Anadolu Uygarlıkları Görsel Notlarında’ gene geçmiş-bugün çizgisini vurgulamak için kullandığı menteşe formunu ve çivi yazısını kullanır. Böylelikle kültürel katmanlar birbiriyle bütünleşsin istemektedir. Ankara’da yaşadığı dönemlerde Hitit uygarlığına da ilgi duyan sanatçı onların kullandığı iki tip yazı çeşidi olan çivi ve hiyeroglif’e ilgi duyar.

‘Anadolu Uygarlıkları-Kültürlerarası’ (1994) çalışmalarının bir kısmında ise Akdeniz’in tuvalde kalarak sanatını yapma tutumuna ek şimdi boşaltılmış bir tuvalle çalışmalarını yeni bir izleğe taşımaktadır. Sanatçı uygarlıklar ve kültürlerarası bir geçirimliliğin başka bir aşamasına belki de son aşamasına gelmiştir. Böylece boşaltılmış çerçeve ile yeniden kurgulama yapılmaktadır. Eroğlu sanatçı ile ilgili değerlendirmesinde, bir taraftan sürekli boşluk-eleman ilişkisinin sunulması ve böylece söz konusu hareket meselesinin, aslında gücünü yine olgulardan aldığı gerçeği dikkati çekiyor.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Eroğlu, “Halil Akdeniz; Simgeler ve Akdeniz’in Kavramsal Dünyası”, 92.

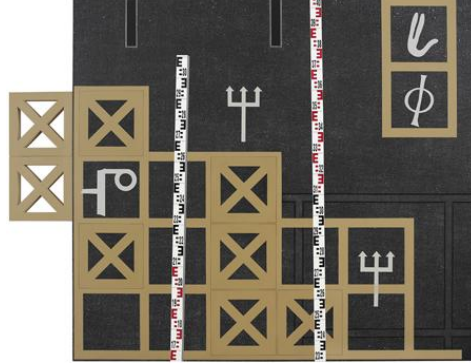
Soyutlama dünyayı yakalamanın, onu sorgulamanın bir aracıdır. Öyleyse ressamın ilişkisi ve tartışması aynı zamanda ve dolaylı olarak resimdir.

Sanatçı kendini şöyle anlatır;

“Yaşamın ve yaşanmış olanın ayrıntıları beni ilgilendiriyor. Geçmişten günümüze sessizce uzanan bir kısım işaret ve simgelerin gizemli etkisi... Seyirci geçmişten seslenen bu tür işaret ve simgelerle yüz yüze gelirken, gündelik yaşamın herhangi bir yerinde rastlayabileceği, ona: dur, dikkat et vb. uyarıları yapabilecek metalik renkli üçgenimsi işaretler ya da benzer biçimde uyarıcı renklerle aynı düzlemde karşı karşıya gelmektedir. Burada amaç, izleyicinin geçmişle günümüz arasında ilişkilendirilmesine ve bu ilişkileri, zaman boyutunda “şimdi’ de ve ‘şimdiden öteye’ değerlendirebilme bilincinin oluşmasına yöneliktir.”¹⁰⁷

Bir başka röportajında ise;

“---son çalışmalarında bu imgeler (geçmişte kullandığı) evrensel nitelikli enerji, nükleer karşıtı ve barış simgeleri gibi çağdaş imgelerle birlikte yer almaya başladı. Geçmişin değişik zaman ve mekan katmanlarından gelen imgeler,günümüzün çağdaş imgeleriyle/karşılaşırlar...sanatımda soyuttan kavramsala uzanan bir boyut vardır...Benim çalışmalarında eser, kavramıyla birlikte gelişip olgunlaşır”.¹⁰⁸



Resim 156: Halil Akdeniz, Kültür İmleri, 2011, tuval, ağaç konstrüksiyon, 180x232cm (kolleksiyon).
(<https://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/halil-akdeniz/html-cv/hakdeniz.html>).

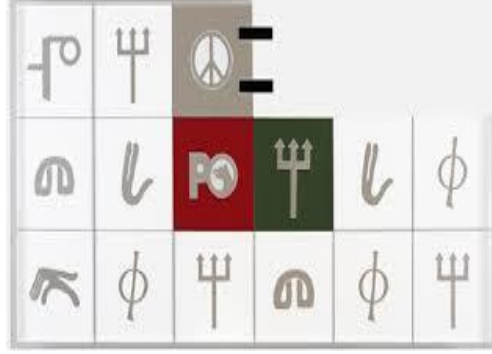
Eroğlu Akdeniz ile ilgili ;

“Klasik plastiğin geometrik ve logoya dönüşmüş bazı yanlısamları, hem iyice gizemleştirilmiş bir post-modernlik içinde sunulmakta, hem de amacı yeri

¹⁰⁷ Bkz.(103), Kahraman,156,157.

¹⁰⁸ A.g.k, 26.

geldikçe yeni bir plastik yapı olduğu konusunun altı çizilmektedir. Böylece geçmişe tekrar tekrar bakıp, görmeyi ve benzer şeyleri algılatmaya çalışan yanıyla, aslında her yapının bir sanat önermesi olduğu gerçeğiyle de seyirciyi karşı karşıya bırakmaktadır”¹⁰⁹



Resim 157: Halil Akdeniz, 2010 Kültür İmleri ve Sınırlar Ötesi, 180x232 cm (koleksiyon). (Fotoğraf Halil Akdeniz kişisel sergisi,2014, Bozlu Art Galerisi).

Adnan Çoker, (1927-), Türkiye

Adnan Çoker, 1951 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinden mezun oldu. Paris, Salzburg'ta eğitimine devam etti. Sanatçı, Mimar Sinan Üniversitesi öğretim üyeliği yaptı.

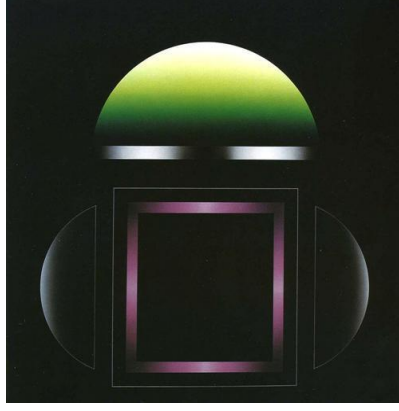
Türkiye'de resim geleneğinin oluşmasında önemli yeri olan Çoker, 1963'te Altan Gürman, Sarkis, Devrim Erbil ile "Mavi"adlı grubu kurdu. 1964'te Paris'e ikinci kez bursla gittiğinde Goetz atölyesinde boya etüdlerini gerçekleştirirken siyah fonlu resimlerine başladı. 1961-1966 tarihleri arası "Müzik Eşliğinde Resim Gösterileri" adı altında performanslar gerçekleştirdi.

1952-55 yılları Çoker'in çizgi, ton ve ritm problemlerini yoğun bir şekilde incelediği ve Paul Klee'ye ilgi duyduğu yıllar oldu. Bu dönemde önemli olan sorunların başında çizgi ve ton bütünlüğü, boş/dolu, aktif/pasif formların müzikal bir ritim eşliğinde dengelenmesi gelir. Soyut Baş (1953), Salıncak (1953), Siyah Form (1953), Opus 15 (1954), Opus 19 (1954), Mavi Ritm (1954)(4), Ritm ve Espas (1955) gibi yapıtlar bu endişeleri yansıtır. 1951'de Çoker kaligrafi ile ilgilenmeye başlar. Yukarıdaki problemlerin yanına eski yazı ögesini de ekleyerek yerel

¹⁰⁹ Bkz.(106),Eroğlu, 92.

kaynaklarla Soyut arasında bir sentez oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu çabanın en güzel örneklerini Soyut Hüsnuhat (1954) ve Hüsnuhat ve Espas (1955) gibi geometrik soyut tarzda tablolarla görebiliriz. 1956'lerden 1969'lara kadar Soyut Dışavurumcu tarzda çalışan sanatçı için o dönem jestüel çalışmalar daha önemli idi. Uzun bir kendini arayış döneminden sonra Soyut Dışavurumcu formlarında espasa bir sınırlama getirebilmek amacıyla kullandığı siyah fonlar geleneksel espasa dönüştü ve geometrik denemeler başladı. 1969 yılına geldiğinde Çoker'in amacı berraklaşmıştı. 'Sınırlı espas' problemini bilinçli olarak Selçuk-Osmanlı mimarisi eşliğinde işleyecekti. Sanatçı bu arayış ve kriz dönemini kendisinin Batı'yı yapan felsefeden mahrum olmasına bağlamıştır.

Çoker, 1969'da yaptığı Doğu Çerçevelemesi adlı tabloda ilk kez islam mimarisinin özelliklerini kullanmaya başladı. Burada mor, pembe, eftatun ışıktan oluşan alanların tümüyle yalınlaştığını ve bunları çerçeveleyen yalın siyah formun islam mimarisine göndermeler yaptığını görüyoruz. 1971 Yılına Saygı (1970), Beş Eleman On Işık (1972), Çifte Minare (1972) gibi büyük boyutlu tuvalerde aynı tavır yinelenip, pekiştirildi. Aynı yıllarda gerçekleştirilen Siyah Simetri (1970), Gerilim (1970), Mor Sınırlama'da (1971) ise ışıklı biçimlerin orantılı olarak küçülmesiyle siyahın seyirciyi içine çekmesine sürekli genişleyen bir boşluk yaratmasını deneyimler. Türk üçgeni (Dinamik Simetri 1973-1978), Ali Cafer Kümbeti (Açık Simetri II 1975), kemerler (Bursa 1986) gibi birçok yapısal ve süsleyici elemanları resminde kullandı. Hatta 1973 yılında Amerikan Kültür Merkezi'ndeki sergisinde resimleri "T" şeklinde cami planlarından esinlenerek düzenledi. 1980'li yıllarda ışıklı bantlar manzara özelliğini yitirerek uzay duygusu yaratan siyah boşluğun içinde asılı kalırlar. Çoker mutlak bir dengeyi "simetrik gerilim" yaratarak elde etmek istedi. Böylece bir yanda islamik özelliklerle oynarken öbür yanda evrensel anlamlar yüklemeye çalışıyordu resmine. Çoker'in tüm bu süre içinde unutmadığı bir şey de resim yüzeyi problematiğiydi.



Resim 158: Adnan Çoker Yarım Küreler ve Mor Kareler ,1995, tuval üzeri akrilik ,180x180cm (özel koleksiyon).
(<http://www.wikiart.org/en/adnan-coker/yar-m-k-reler-ve-mor-kare-half-spheres-and-purple-frame>).

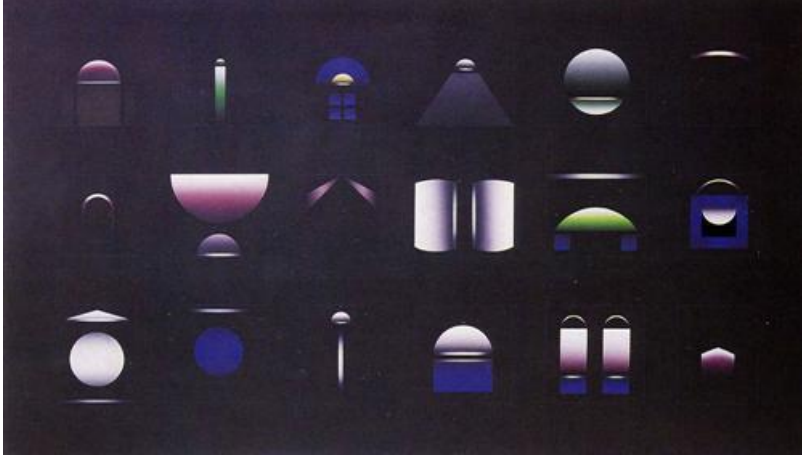


Resim 159: Adnan Çoker, 1995, Artı Elemanlar, Yansıma II, tuval üzeri akrilik, 81x100 cm (özel koleksiyon. (www.lebriz.com)).

Çoker'in sanatı hakkında bazı yazarlar aşağıdaki yorumları yapar;

*“Çoker'in dili her zaman çağdaş, her zaman modern ve Türk resim sanatında her zaman öncü olmuştur. Yirmi yıldır yaptığı siyah Minimalist tavrılı resimler olgunlaştıkça zaman ve mekân tanımını inkâr ederek seyircisinde bazen İslamik, giderek daha geniş bir evren belki uzay duygusu yaratacak boşluk, mistik bir aşkın sesini duyurmaya çalışacaktır sanki. Türk Resmi'nde 1940'lardan beri konu olan "buradanlık" meselesine Adnan Çoker mimari espas ve rengin özellikleri sayesinde özgün öneriler getirmiştir. Altını çizmek istediğim nokta, Çoker'in bu meseleyi Doğu'ya ve Batı'ya ve sanat tarihine bilinçle bakan bir istanbullu ressam ruhuyla başarmış olmasıdır”.*¹¹⁰

¹¹⁰ Duben, www.adnançoker.com



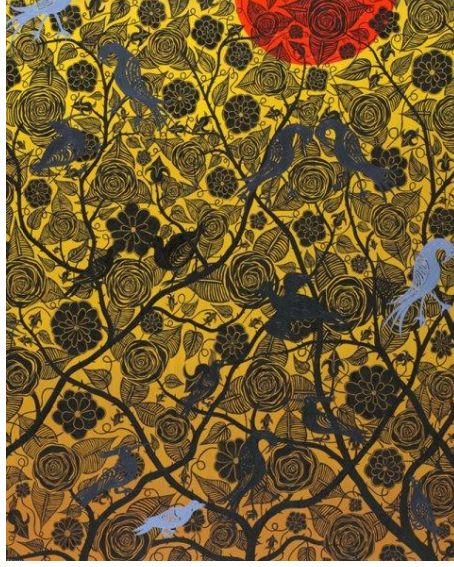
Resim 160: Adnan Çoker, Retrospektif III, 1998, tuval üzeri akrilik, 147x250 cm (özel koleksiyon).
(www.lebriz.com).

Selma Gürbüz (1960), Türkiye

Gürbüz'ün resmine zemin oluşturan renk seçimleri hat, gölge ve lekesele özellikleri barındırır. Karagöz, Hacivat, Şamanizm, tılsımlar, Siyah Kalem, cinler, şeytanlar, büyü, Falname, Yıldızname, Japon, Çin, Mısır mitolojileri gibi farklı görme biçimleri, zihinsel, gizemli ve ayrıksı olan her kültürel veri onun sanatının yaratıcı kaynağıdır. Resmi; odaklı, perspektifli ve yönlendirici değil, yaygın, dağınık ya da kuşatıcıdır, yinelemelere, çoklu bakışa, gözleme açıktır. Bir düş gezgini olan Gürbüz, bedensel olarak da doğu gezilerine önemli bir zaman ayırır, görür, anlar, yeni düşler yaratır. Karmaşık, katmanlı doğu algısını sorunsallaştırır, günümüzle ilişkilendirir.

“Bana ışık tutan edebiyat, sinema, şiir, tarih, Doğu-Batı gibi şeylere merak ve ilgi duymaktayım... sanatçı olarak hayal gücümün sonsuz özgürlüğü içinde başka dünyalara, coğrafyalara dalıp, zenginleşme arzusunu duyuyorum. Ve -bunu gelenekle ilişkisini kurabilirseniz- bu dünyalar paylaştığım, çakıştığım yerler... sanatımda görsel tarihi sorguluyorum.” Çağdaş sanatta bugün, tarih, zaman var mıdır? Sorusunu soruyorum. Kısaca ortaya çıkardığım çalışmalarda zamanı durdurma isteği içindeyim. Soyut bir zamandan söz ediyorum;

*Doğu'nun duygularını taşıyan, Batı'yı bilen, soyut neredeyse romantik bir zaman dilimi bu...*¹¹¹



Resim 161: Selma Gürbüz, 2011, Zümrüd-ü Anka (Phoneix), tuval üzeri yağlıboya, 155x230cm. (özel koleksiyon). (www.selmagürbüz.com).

Ömer Uluç, (1932-2010), Türkiye

1953 yılında Robert Kolej'i bitirdi. 1953-1957 yılları arasında ABD'de önce mühendislik sonra resim eğitimi gördü. 1953 yılında Nuri İyem'in öncülüğünde kurulan "Tavan arası Ressamları" olarak adlandırılan grupta yer aldı. 1965'te bir yıl süreyle Londra ve Paris'te, 1972-1973'de ABD ve Meksika'da, 1973-1977 arası Nijerya'da bulundu. 1983'ten itibaren Paris ve İstanbul'da yaşadı.

1960'larda, Ömer Uluç'un yaşamı boyunca sürdürdüğü temel biçiminin oluşumuna tanıklık edilir. Fırçayı büyük, ritmik hareketlerle kalem gibi kullandığı resimlerinde, renkli boya lekelerini, arma benzeri kapalı biçimlere ve sıkışık yumaklara dönüştürdüğü action painting tarzında yazı/çizi eylemine başlar.

Antmen Ömer Uluç'un ölümünden sonra kaleme aldığı yazıda;

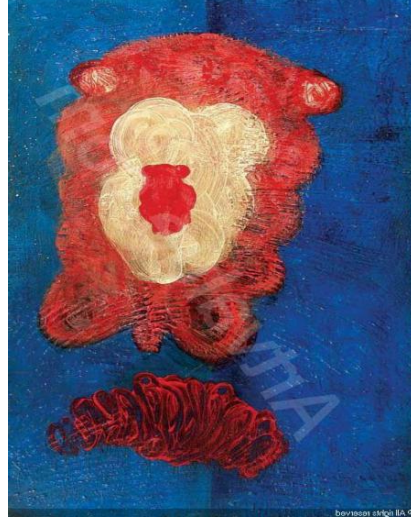
¹¹¹ "Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Bellek"(2010),Sergi Konuşmaları, 75.

“Ömer Uluç kendi deyimiyle, “Buhari’den Levni’ye, Praksiteles’in bir heykelinden Mısır kedisine” farklı kültürel verilerden etkilenen, bunları özümsemek için uğraş veren, Doğu’ya ve Batı’ya özgü görsel kültürlerin bileşimini yakalamaya çalışan, kendi üslubuna da öyle ulaşmış bir sanatçıydı. Çağdaş Türk sanatçısının ‘kendine varmak’, yani özgün olmak sorunsalının ana hatlarını kavramış olan Uluç, 1960’lı yıllardan itibaren Doğu’nun Batı’dan değil, Batı’nın Doğu’dan aldığı görsel etkilerden söz eden ilk sanatçılardan biriydi. Öte yandan, 1960’lı yıllarda Türk sanatında yoğun bir kendine dönüş hareketi yaşanırken kaligrafiye, hahlara, kilimlere bir furya halinde yönelen sanatçıların aksine Ömer Uluç, İslam sanatının stilizasyon gibi unsurlarının etkisini daha özgün biçimlerde kendine mal etmeyi başarmış bir sanatçıydı. Tüm yenilik arayışlarına karşın belli bir tutarlılık sergileyerek modern Türk resminin en uzun soluklu birkaç sanatçısı arasındaki yerini böyle aldıTürk sanatçısının Batı’yla Doğu arasında kaldığı için her zaman bir tür ‘ara psikolojisi’ yaşadığına inanan Uluç’un sanatı bu psikolojinin can sıkıntısını hiçbir zaman yansıtmadı, mizahi yönünü hep koruyarak tadını da korudu...Modern Türk resminde soyutun ve soyut dışavurumculuğun öncü figürleri arasında yer almasına karşın Ömer Uluç figürü, nesneyi hiçbir zaman terk etmedi. Uluç gerçeklikten, bu dünya ile ‘öte dünya’ arasında kurguladığı fantastik dünyayla koşturdu yalnızca; insanları, hayvanları ve nesnelere resimlerinin gerçekçılığıyla kahramanlarına dönüştürdü, onlar aracılığıyla görsel hikâyeler ördü.¹¹²



Resim 162: Ömer Uluç,2009, tuval üzeri akrilik (özel koleksiyon).
(www.artvalue.com).

¹¹² Ahu Antmen,2010,www.ömeruluç.com



Resim 163: Ömer Uluç, Araf III, ağaç üzerine karışık malzeme (özel koleksiyon)
(www.artvalue.com)

Turgut Cansever Uluç'un sanatı ile ilgili makalesinde şu noktalara değinir;

“Uluç, dolanıp kıvrılarak oluşan nesnelere varmış olduğu son aşamada heykellere dönüştürmektedir. Bu girişimi resimsel nesnelere, soyut kaligrafiyi, Abbasi mimarisinin ürünü olan Samarra Ulu Cami minaresini, Selçuk, Orta Asya, İran çinilerinin dolanan unsurlarını, Osmanlı mimarisindeki şişkin, yivli minare gövdelerindeki dolanma ifadelerini, bezin dolanması ile üretilen kavukları hatırlatan biçimlerinin özünü açıklamak istediğinden doğmaktadır. Resimsel nesnelere aslı yapılarını hatırlatar, borular ve hortumların dolanmaları ile açıkça göz önüne koymaktadır... Doğu masallarının gerçek dışı dünyasının soyut kahramanları olan devlet ve anka kuşları, cennet bahçeleri, keloğanların yerine Ömer Uluç, 20. asrın somut canavarları olarak makinelerin unsurlarını, örneğin otomobil farlarının benzerlerini, adeta bir canavarın gözleriymiş gibi ele alarak resminin hazır nesnelere ekliyor ve bu nesnelere izleyicinin dünyasına sokarak adeta onu gözetler hale getiriyor. Bu nesnelere, artık eskinin sakin masum ve yüce varlıkları değil, adeta bir tırmalama savaşından çıkmış ve bakışlarını varlıklarının tüm derinliği ile izleyiciye yönelten varlıklardır.”¹¹³

¹¹³ Turgut, Cansever, 1999, www.ömeruluc.com



Resim 164: Ömer Uluç, Beylerbeyi Tüneli Sergisi, 1999.
(http://www.radikal.com.tr/kultur/omer_ulucun_cin_tuneli-955591)

Beylerbeyi Tünelindeki sergide sanatçının 4x3.35 m.'lik demir konstrüksiyonlar üzerine gerçekleştirdiği 42 parçadan oluşan devasa tuvaler yer almıştır. Mekânı adeta saran, sağlı sollu toplam 280 metreye yayılan çalışmalarla sergi ve mekân bir bütünlük sağlamıştır. Aynı başarılı etkiyi 1989 İstanbul Bienali kapsamındaki Aya İrini sergisinde de uygulamıştır. Ama bu sergideki farklılık sanatçı yeni bir şeyleri denemiş olmasındandır. Uluç, önceki çalışmalarından yola çıkarak üretmiş cinlerinin yeni suretlerini. Bu suretler bilgisayar yardımıyla tuvalere aktarılmış. Resim anlayışı hareket, hız ve mobilite esası üzerine kurulu olan sanatçı, 'Beylerbeyi Cinleri'nde de her şeyin sürekli yer değiştirebileceği gerçekliğinden yola çıkmış. Döngüsel biçimde dönme ancak daire değil, sarmallar oluşturarak hep başka bir noktaya varma çabası sanatçının karakteristiğidir.

İsmet Doğan (1957-), Türkiye

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğrenim gördü. 1982-83 dönemimde İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde master programına devam etti. 1988-89 arası Fransa Dışişleri Bakanlığı Bursu ile Paris Güzel Sanatlar Akademisi'ne bir yıl devam etti. 17 kişisel sergisi olan sanatçı İstanbul'da yaşamaktadır. Temel sorunsalı "kültür, kimlik, beden" kavramlarıdır.



Resim 165: İsmet Doğan, Yonca, Lapsus Serisi, tuval üzeri karışık teknik, daire çapı 65cm, 1993-1994, (özel koleksiyon), (www.ismetdoğan.com)

“İsmet Doğan’ın resimleri bize yazı ve beden arasındaki ilişkileri yazarın ve yazının kendisinin özneye dönüşmeyen bir halinde veriyor. Öznesizlik sürecine giden bu yol sanatçıyı yaptığı ile özdeşleştirmekten çok yapıt ve yapan arasındaki farkın bağlamsal durumuyla alakalı bir şekilde ele alındığını gösteriyor. Bu bağlam tarihi olanla antropolojik olan arasındaki zamansal farka doğru taşıyor bizi. Tarihi olarak, tarih ve yazı ilişkisi; aynı zamanda bedenin üzerine kazanmış olan kodlar, imler ve işaretlerin göstergebilimsel analizini veriyor. Buna göre yüzüzlük ve yüzleşme tarihle bir yüzleşmeye doğru gidiyor. Bu yüzleşme, Doğan’da, resimle sosyolojiyi yanyana getiriyor. Kim yazıyor? Nereye yazılıyor ve nasıl yazılıyor? Soruları beden üzerine kodların yeni bir okumasını tarihi alanda kıyaslayarak gerçekleştiriyor. Kimin yazdığı ve neyi yazdığı soruları, işte, öznellik ve öznenin bütünlüğü veya kolektifliğine götürüyor bizi.”¹¹⁴

Sanatçı Cinemotographie serisinde Hollywood sinemasının kült filmlerinden sahneleri seçmiştir. Kendi yüzünü filmdeki erkek kahramanın yüzüne yerleştirerek varlıksal olarak kendini sinema tarihinin güçlü imajlarına dönüştürür.

“Sanatçının bu işlerinde ayna üç katmanlı olarak ele alınmıştır. Birinci katmanda, kavramsal açıdan sinema perdesinin büyük devasal bir ayna olarak insan psikolojisi üzerindeki simgesel rolü işlenmiştir. Kendisi de bu grup işlerinde temel olarak Lacan’ın Ayna’sını referans aldığını ve psikolojik identifikasyon açısından sinema perdesiyle bu türden bir ilişki içinde olduğunu belirtir. İkinci katman olarak metaforik açıdan tuval yüzeyi, bu ilişkinin yansıtıldığı bir ayna gibi kullanılmıştır. Zira sinema perdesinin Lacan’ın Aynası ile ilişkili olarak kurulmuş bağlamından çıkışla yaşanan psikolojik identifikasyon sonrasında ortaya çıkan resim yüzeyindeki portreler ve bedenler, Doğan’ın büründüğü bir tür yeni psişik derileridir ve artık resim

¹¹⁴ Ali Akay, www.ismetdoğan.com

yüzeyi de sanatçıdaki bu içsel dönüşümün yansıdığı bir aynadır. Üçüncü katmanda ise, sanatçı bu ilişkiyi ifşa ederken gerek tuvalin içine yerleştirdiği gerçek bir dış bükey aynayla; gerek tuvalin yüzeyini kapladığı saydam malzemeyle sağladığı yansıma etkisi ile gerekse de tuval yüzeyini dış bükey bir ayna perspektifi ve dokusunda şekillendirdiği ile izleyici algısında bir ayna ile yüzleşme eylemi yaşatır. Böylece bakış ile resmin içine çekilen izleyici, Doğan'ın da altını çizdiği “ne içinde ne de dışında olma” durumuna dâhil edilerek, sanatçının içinde yaşadığı kimliksel dönüşüm ve başkalaşımını yaşantı olarak deneyimlemiş olur”.¹¹⁵



Resim 166: İsmet Doğan, Yonca, Lapsus Serisi, 1993-1994, tuval üzeri karışık teknik daire, çapı 65cm, (koleksiyon).
(www.ismetdogan.com).

Mehmet Günyeli, (1965-), Türkiye

Sanatçı, İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi mezunudur. 1980'li yıllarda fotoğraf sanatına başladı. Dünyanın birçok ülkesine giderek “Yeryüzünün Renkleri” adını verdiği fotoğraf projesini (1985-2005) yaptı. Günyeli, son yıllarda çalışmalarını çağdaş ve kavramsal temalar üzerine yoğunlaştırdı. Viva Cuba Libra,

¹¹⁵ Şenay İnay, Kayırır, “Aynadaki Ben”, www.smetdogan.com

Hindistan ve Dervişler isimli üç fotoğraf kitabı ve Yeryüzünün Renkleri adlı DVD'si yayımlanmıştır.

Sanatçı son yıllarda çalışmalarını çağdaş ve kavramsal temalar üzerine yoğunlaştırdı;

Yeryüzünün Renkleri (1985-2000) ,Doğunun Gizemi (2005), Melekler Düşler Sokağı (2005), Dervişler/İnancın Dansı (2006-2007), Ab-ı Hayat (2008), Sevgi Sözcükleri (2008), Libeskind'in İzinden (2009), Kader Denizi (2010), Tanrılar ve Tanrıçalar (2011)

Günyeli'nin, mistik fotoğraflar serisini, tasavvuftan yola çıkarak oluşturduğu ilk seri olan "Melekler ve Düşler" (2005) serisi oluşturur. Süzülen ışıklar, uçan melekler ve siyah-beyazın verdiği etki seyircide mistik etki uyandırma amaçlıdır. Bireyin öz benliği ile baş başa kaldığı zamanlarda huzuru ararken Tanrı'nın elçileri olan meleklerle karşılaşmasını anlatır. Günyeli bunu anlatırken fantastik ve gerçeküstü bir dil kullanır.

Karadağ Mehmet Günyeli'nin Dervişler Serisi şunları demiştir;

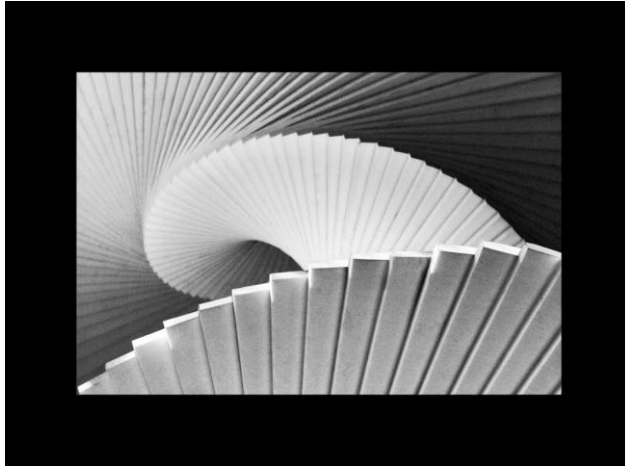
"Mehmet Günyeli, Dervişler serisinde bir "inanç hiyerarşisi"ni ön plana çıkarıyor. İnançların insanları eşitleme hedefini ve bir ve bütün olma amacını benimseyen ruhunu fotoğraflarında estetik bir yücelişe doğru taşımayı ihmal etmiyor. Bu da onun fotoğraflarının, dinsel mistisizmi törensel bir disiplin ve uyumlu bir görsellik içinde bütünlenmesine kaynaklık ediyor. Mevlevi dervişler, buldukları mekâna inanç dolu bir atmosfer yayıyor, bu bütünleşmenin ritmini sanki tüm evrene mal eder gibi bize solutuyor... Mehmet Günyeli'nin fotoğrafları, alışlagelmiş Mevlevi görüntülerinin çok ötesinde, yani dönmek suretiyle bir devinim oluşturan derviş imgesinin hayli dışında, özellikle etkili bir geometriyi öne çıkaran bir bakış açısını sergilemekte. Baş'ların sıra halinde dizildiği bir anlatıma odaklanan Günyeli, dervişleri çevreden soyutlanmış birer figür olarak bu geometriye katkı yapan bir boyuta taşıyor. Mistik bir duygu dinamizmini alabildiğine güçlendirmeye çalışırken, geleneksel kültürümüzde bir "realite" olarak kabul gören "Alevi semahları" ve "Muharrem törenleri"ndeki kitlesel inanç ritüellerini çağrıştıran bir yığınsallığı sergilemekten de uzak kalmıyor... Kanımca Mehmet Günyeli; din, mistisizm ve inanç okyanusunda, dansı hem tanrısal bir yakarış, hem de dünyevi bir eylem haline getirmekten kaçınmamış. Hepimizi transa geçmiş bir derviş misali fotoğraflarını gerçeküstücü atmosferine hapsediyor. Günyeli, evrenin renkli yüzüne sığınmak yerine, buna koşut bir tercihi öne çıkarıyor, çalışmalarını siyah beyazın düşsel boyutlarından yararlanarak bize sunuyor. Kamerasını "inancın dansı"na tanık yapan, onu dervişlerle eylem birliği içinde olan bir işbirlikçi gibi kullanmaktan haz alıyor".¹¹⁶

¹¹⁶ Çerkes Karadağ, www.arşivfotoritm.com



Resim 167: Mehmet Günyeli, 2006-2007, Dervişler, 90 edition, (özel koleksiyon)
(www.mehmetgünyeli.com)

Mehmet Günyeli Dervişler serisinden sonra mistik dünyalara kapılar açan işlerine yeni bir seri daha 2008’de ekler. Sevgi Sözcükleri ,Dervişler serisinden sonra mistik dünyayı daha da soyutlayarak izleyiciye ulaştır. Sevgi Sözcüklerindeki basamakların dönen formları, tasavvufta Tanrı’ya ulaşmanın zorlu yolları ve buna ulaşmanın ritüelini ve mertebelerini birer birer sabırla aşmanın soyut ve lirik anlatımıdır. Tıpkı dervişlerin dönüşü gibi basamaklar da aynı kurgusal forma ve minimalist tarza sahiptir.



Resim 168 : Mehmet Günyeli, Sevgi Sözcükleri serisinden, 2008, 50x50 cm, 90 edition,(özel koleksiyon), (www.mehmetgünyeli.com).

Nil Yalter (1938-), Türkiye

Babasının işinden dolayı Mısır'da doğan sanatçı 1960'dan sonra İstanbul'da sergiler açmaya başlar.1965 yılından beri ise Paris'te yaşamaktadır. Fransız feminist akımının 1970'lerdeki öncü temsilcilerindendir. 1974–1977 arasında etnolog Bernard Dupaigne ile birlikte İstanbul, Paris, New York, Grenoble gibi kentlerde göç üzerine araştırmalar yapmıştır. 1975'te Dorothée Selz ve Isabelle Champion-Métadier ile birlikte 'Femmes en Lutte' (Direnen Kadınlar) grubunu kurdu. 1980-1995 arasında Sorbonne Üniversitesi'nde, 1985–1988 arasında da Saint-Denis Üniversitesinde video sanatı dersleri verdi.

'Başsız Kadın veya Göbek Dansı' (1974) adını taşıyan ilk video çalışmasından başlayarak kadınların gelenek içinde baskı altında tutulmasına eleştirel bir bakış getirir. Feminizm, göçebe kültürü, cinsel kimlik gibi sosyal içerikli belgesel ile kurmaca anlatımları birleştirdiği videolarını desen, fotoğraf ve resimlerle birlikte yerleştirme biçiminde seyirciye sunan sanatçı, 80'li yıllardan beri bilgisayar ortamında iki boyutlu ve 90'ların ortalarından itibaren de etkileşimli, üç boyutlu çalışmalar yapar.

1965-1970 yılları arasındaki "kimlik sorgulaması" sürecinde tuval dışındaki bir malzeme arayışına yönelir. 'Topak Ev' çalışmasını gerçekleştirir. Santral İstanbul'da" Modern ve Ötesi" adlı grup sergisinde sergilenen 'Topak Ev'e girip çıkan insanları işleyen sanatçı, video'yu sanat alanında kullanmayı düşünür. Böylelikle sanatçının malzemelerine video eklenir. Diğerlerini de bırakmak istemediği için, içinde desen, kolaj, fotoğraf ve videoları birlikte kullandığı enstalasyonlar gerçekleştirir.

Sanatçı bir röportajında Kariye mozaikleri ile ilgili çalışmasını şöyle anlatır;

*"Ayrıca grup çalışmaları da yaptım. 10 sene boyunca sosyolog, iletişim sosyoloğu olan ve benim işlerimi çok seven bir kadınla, Nicole Croiset ile çalıştım. Sonra o da sanatçı oldu. Onda Apple'ın çıkardığı ilk bilgisayar vardı. Ben de Kariye Kilisesi'ndeki haçlar, mozaiklere dair bir iş hazırlıyordum. Mozaikler ve piksel arasındaki bağlantıya dair etkileşimli bir CD yapmak istedim. Onunla ilk birlikte çalışmamız böyle oldu. Bu Fransa'daki üç boyutlu etkileşimli çalışmaydı ve sonrasında 10 sene böyle etkileşimli işler yaptım ve dersini de verdim."*¹¹⁷

¹¹⁷ http://www.radikal.com.tr/kultur/bu_sanat_degil_politika_ne_isi_var_burada-1071611



Resim 169: Nil Yalter, Church of Chor (Kariye Müzesi), 24 adet tuval,1996 (koleksiyon).
www.nilyalter.com.

1965'te Paris'e yerleşir.1969 yılı sonuna kadar soyut tarzda resimler yapar. Sanatçı Paris'e gittiğinde büyük bir şok geçirir çünkü oraya kendi deyimiyle sanat anlamında da çok yoksul bir Türkiye'den gitmiştir. Bu resimleri yapmıştır ama orada gördüğü kavramsal sanat, op-art gibi sanat alanındaki birçok yeniliği hazmetmesi altı sene sürmüştür. Sonra 1972'de, tam feminizmin de ortaya çıktığı zamanda, video ve enstalasyon çalışmalarıyla çağdaş sanat alanına girmiştir. Bu dönemde yaptığı resimleri 20.Yüzyıl, 21.yüzyıl sergisi (Galerist'te açtığı) için 2011 de yeniden düzenler. Resimlerin fotoğraflarını çektikten sonra 3 boyutlu sanal animasyonlar yapar ve bilgisayardaki animasyon ve resimleri birlikte gösterir. Amaç, 20. yüzyıl'ın ikinci yarısının tam başlangıcında yapılmış resimlerinin bugünkü çalışma araçlarıyla 21. yüzyıl'a kayması geçişini vurgulamaktır.

1979-1980 yıllarında "Harem" adlı video entalasyon çalışması Topkapı Harem'in içinde çekilmiş. Öyküde, "Harem'de iki genç kadının 24 saati" ve kapalılığı anlatıyor. Kadınlar dış dünyayı göremesin diye haremın mimarisi de kapalılık üzerinedir. Ayrıca bu işte harem üzerine en çok yazı yazan Lady Mary Wortley Montagu'dan alıntılar yaparak yazdığı ve sanatçıya ait bir metin de vardır.



Resim 170: Nil Yalter, Harem, 1979, Video Enstalasyon.
(Fotoğraflar; çekimi sanatçının kendi web sayfasındaki (www.nilyalter.com) videodan).

Meriç Hızal, (1943), Türkiye

Meriç Hızal, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinden mezundur. Sanatçı çalışmalarında çeşitli malzemeler kullanmıştır. Zamanı Anlatan Taşlar serisinde Gebze Taşı, tik ağacı, mermer, granit gibi malzemeleri daha sonra “Güneş Saatleri” serisinde de birlikte kullanmıştır.

Sanatçı çalışmalarında soyut form ve kavramlar üzerinden çalışmayı tercih eder. Hızal, Salzburg ve Paris’te eğitimine devam eder. 1987 yılında Zaman, Ateş, Su, Toprak adlı çalışmalarını gerçekleştirir.

Sanatçı eserlerinde, ‘Doğa-biçim’, ‘anlam-biçim’ ilişkisini araştırır. Zaman, Gün Doğumu, Kış-Yaz, Değişim gibi evrensel kavramlar üzerine çalışır. Bazı çalışmaları Ulusal Kültür ve Sosyal olay ya da olgularla ilgili çalışmalardır: “Hasandağı, Beydağı, Toroslar, Bağlama, Kaçkar’da Zaman, Anadolu Sofrası, Güldünya’nın Rüyası, Al Yazma, Sivas Madımak İçin” gibi.

Hızal üçgen formları sever. Bu formlar hem dengeyi hem de dağları temsil etmektedir.

“Değişimi yansıtmak için parçalara ihtiyacım var. Parçalar arasında doluluk ve boşluk olunca zaman sorunsalını ortaya çıkarmaktadır. Zaman, aynı zamanda simgelerle yüklü bir kavram. Güneş’e çok bağlandım. Güneş benim için bir umut simgesi, yarının simgesi. Bu nedenle güneş saatleri yapıyorum ve

bu güneş saatlerinin üzerine evrensel mesajları veya kendimi bulduğum, sloganvari simgesel cümleleri ekliyorum.¹¹⁸



Resim 171 : Meriç Hızal, Güneş Hepimizin ,1997 90x50x50cm, (Hacettepe Müzesi 1)
<http://www.merichizal.com/pPages/pArtist.aspx?paID=621§ion=120&periodID=&pageNo=0&exhID=0&lang=ENG>

Hızal'ın 1997'de, Yugoslavya'da ürettiği "Kutsal Kitap-Sev" insanların tüm kutsal kitaplarda yer alan "sev" emrine karşı savaşmalarına olan şaşkınlığının ifadesidir.

Germaner, sanatçının çalışmalarında diyalektik, birbirini tümleyen, birbirine dönüşen kavramlara ilgi duyduğunu belirtir;

"Bir şeyin başka bir şeye dönüşmesi zaten zaman demektir. Örneğin kırılmış bir piramid sanatçı tarafından bir süreci anlatmak için kullanılmakta. Meriç'in, heykellerini yalın, geometrik ve kitlesel biçimlerle oluşturmasına karşın, bunlarda izlenen kırılma, parçalanma, yığılma, kopma, yayılma, erime ve çoğalmalar zaman kavramının ifadesi olarak görülmekte. Çoğalma ve tekrarların aynı zamanda sanatçının kompozisyonlarının ifadesine büyük katkısı olan ritm öğesi olarak kullanıldığı da açık. Meriç son yapıtlarında kaligrafiye de önem veriyor. Yazı insanın nesne üzerindeki izi. Yazı yalnızca açık anlamından ötürü değil, dokusal etkisiyle yapıta estetik katkısından ötürü de önem kazanıyor. Son olarak, İsrail, Lübnan ve eski Yugoslavya'da katıldığı sempozyumlarda bu ülkelerde yaşanan sorunlarla yakından tanışan ve

¹¹⁸ Burcu Perçin,(2014), "Meriç Hızal", 12

etkilenen sanatçı bunlarla bağlantılı Güneş Saatleri yapmaya başlamış. Zaten saat, zaman kavramının tartışılmaz görsel simgesi”¹¹⁹

Meriç Hızal’ın önemli bir çalışma serisi ya da grubu da “Şapkalar” serisidir. Sanatçı sembolik şapkalar ve tabletler, yani Gazeteler iç acıtan unutmak istediklerimizi barındıran, formlardır. Bir yanıyla Anadolu kültüründeki mezar taşlarına da gönderme yapmaktadır. Şapkaların üzerinde epigrafler vardır ve renklidirler. Şapkalar,beyaz bereliler, Bask bereliler, taçlılar, tacını kaybetmişler gibi.

Hızal, ‘Şapkaları’ ile kişisel belleği ve toplumsal-kültürel-politik belleğimiz arasında bir ilişki kurmak istemiştir.



Resim 172: Meriç Hızal, 2006-2007, Otobiyografik Gazete Yerleştirme 4. (Fotoğraf, Meriç Hızal, İş Sanat Kibele Retrospektif Sergisi 2014).

Seçkin Pirim, (1977-), Türkiye

Seçkin Pirim, eserlerinde, Kübizm, Fütürizm, Minimalim ve günümüzün üç boyutlu bilgisayar grafikleri ile ürün tasarımlarından çeşitli yöntemler alarak kendi dilini oluşturmanın bir yolunu bulmuştur. Bu nedenle işleri hem tanıdık hem yabancı görünür. Yaptığı çalışmalarda ışığı, saydamlığı, boşluğu, ritmi ve simetriyi gelenekten gelen bir birikimle çağdaş bir dile aktardığını görüyoruz.

¹¹⁹ Semra Germaner, (11997),“Meriç Hızal”,4.

“ Çağdaş heykel alanının önde gelen sanatçılarından biri olan Pirim’in eserleri neo-minimalist olan ifadelerine dayanır ve çağdaş tasarım stratejileriyle birleşir. Sanatçı, erken dönem eserlerinde gerçekliğin karışıklığını biçimsel öze indirgeyerek doğa ve kültür arasındaki ikiliğe şürsel bir yaklaşım ortaya koymuştur. Daha sonra ise yapıtlarında endüstriyel ürünler ve makinelerle olan bağ güç kazanmıştır. Günümüzde, sanatçının eserleri, artık hiçbir şeyin temsili değildir ve içsel bir motivasyonu izliyor gibi görünürler, bu da mutlak, soyut bir görsel ifadeye yol açar. Biçimsel karekteri aynı anda hem minimal hem de dışa vurucu olarak tarif edilebilir.”¹²⁰

“Seçkin Pirim, 4 yıla yakın süre (2009-2012 arası) “Disiplin Fabrikası Serisi” adlı heykeller yapmıştır. Bu serideki işler, insanın kendinin hayatında yaşadıkları, sosyolojik yapısını, kendini sorguladığı işlerdir. Kimi zaman akrilik bir tarafı parlak ve tamamen pürüzsüz yüzeylerden ya da katmanlardan oluşan kâğıt heykellerdir. Kâğıt işler 80 kat boyanmış kâğıtların kesilmesi ile oluşmakta. Dünya üzerindeki insan ömrü ortalama 80 yıl ve her bir kat insanın bir yaşını temsil etmekte. İnsanı rutinleşmiş, elimizden hiçbir şeyin gelmediği, insanı derine karanlığa doğru götüren karanlık kısım söz konusu bu kâğıt işlerde. İnsanlar bu karanlık delikte ya yok olacak ya da özgürlüğü temsil eden o parlak kısmı. Bu işler insanoğlunun ikilemini de temsil etmekte.”¹²¹

Sanatçının heykelleri için şunları söyleyebiliriz; Belki doğrudan doğulu/geleneksel imgeleri yansıtmamıştır ki bu imgelerin kullanılması onları gelenekselle ilişkilendirmesi de aslında gerekmez. Sanatçının işlerinin çok daha gerisinde, gizli, örtük olarak verilmiş formları, imajları gelenekselle ilişkilendirebiliriz.



Resim 173: Seçkin Pirim (2009-2012)Disiplin Fabrikası Serisi-Kağıt İşler ve Akrilik Heykeller.
(www.seckinpirim.com).

¹²⁰ <http://www.sondakika.com/haber/haber-portfolyo-serisi-3-seckin-pirim-sergisi-5831556/>

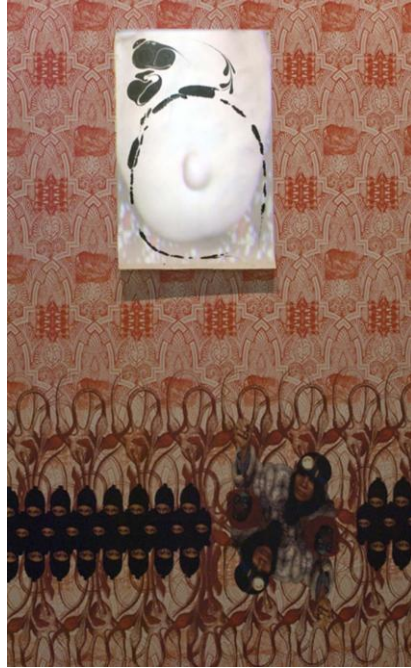
¹²¹ [www.youtube.com.Past](http://www.youtube.com/Past) and Future (Geçmiş ve Gelecek):Seçkin Pirim

İnci Eviner (1956-), Türkiye

“Çizgiyle oynarken kendimi bir eski zaman hikâyecisi gibi hissediyorum ama hikâyesine söz geçiremeyen, sonunda hikaye tarafından yutulan bir hikayeci”

İnci Eviner

Sanatçı sanat tarihine ait alegori, ikonografi ve mitolojiden koparıp alınmış imgelerin yanısıra insanların günlük hayatlarındaki ya da arketiplerindeki imge ve simgelerden oluşmuş bir dizi çalışma gerçekleştirmiştir. Tekinsiz olanı, sürprizlerini kullanmayı sevmektedir. Desenlerle başladığı sürecin yanısıra sergi mekânında içine yaptığı video çalışmaları ve LCD ekran monitörlerini asıl çalışmasına yardımcı bir eleman olarak kullanmaktadır. 2005’de sergilediği “Arabesk” adlı çalışmasında Eviner, sanat tarihinde yer alan süsleme ve duvar kâğıdı formatından ilham almış ve çalışmalarını bu formatta tasarlamaya başlamıştır.



Resim 174: İnci Eviner, Arabesk,2005, Duvar işi, dijital baskı, akrilik, desen, polyester objeler ve video “Doğayla Buluşmak”, (Akbank Kültür Sanat Merkezi Sergisi, İstanbul).

“Batı'nın öteki imgeyi dönüştürürken sıklıkla kullandığı görsel klişeleri yapıbozumuna uğratarak, gizli şiddeti algılanabilir hale sokmak istedim. Gelenek, sıklıkla kültür dinamiklerinin bir sonucu olarak değil de dondurulmuş ve zamanın ötesine fırlatılmış temsil simgeleri olarak algılanır. Bu Batı için ötekini tarif ve kontrol edebilmek için bir olanaktır ve bu klişeler genellikle öteki tarafından içselleştirilir... Gelenek aynı zamanda bir ulusun tanınması için bir öneridir. Bir ulusun kendini dünya içinde tanımlarken topladığı resim, imgelerin altında ne olduğunu merak ediyorum. Gizlediği nedir? Göbek dansı, ebru, çini, kaligrafi vs.hepsi bana korku veriyor. Onlarla aramda akılcı ilişki geliştiremiyorum. Ne sakladıklarını merak ediyorum, hayal gücüm çalışıyor ve onların yuttuğu kadınları çekip çıkarmak istiyorum...”¹²².

Sanatçı 2006'da “Çalıntı İşler” adlı duvar boyunca yaptığı çalışma dizisine devam eder. 2009'da ise “Yeni Vatandaş” adlı çalışmasını gerçekleştirir. Çalışmasında kullandığı çintemani motifleriyle, Batı'nın kolonyal döneminde yağmaladığı kültürlerin tipik bir motifini kullanmıştır. Ayrıca, Paris'ten müzeden almış olduğu kartpostal, 19.yüzyıla ait bir duvar kâğıdı örneği, üç hareketli resmin kaynağı da müzelerde kolaylıkla bulunabilecek türden kartpostallardır.



Resim 175: Yeni Vatandaş,2009, Detay II. video, LCD ekran, (İstanbul Modern Sanat Müzesi.
(<http://proa.org/eng/exhibition-art-in-the-auditorium-inci-eviner.php>).

Videolara temel bu üç ayrı kartpostalda, kültürlerin ve ulusların kendini ifade etme biçimleri yansıtılır. Duvar kâğıdı dekoratif bir malzeme olarak kullanılmıştır. Kartpostallardan birindeki Çin kültürünü o dönemin anlayışı içindeki temsil eden birtakım figürleri değiştirerek, fallus ve memelerini dehşetle fark eden kadını egzotik

¹²² Bkz (111),58.

Doğu'ya dönüşür. Burada arzuyu serbest bırakmaya çalışır sanatçı. Yanı başına Batının İslam fobisi ile ilgili bir figür yerleştirilmiştir. Aslen Çin'den gelen Çintemani, hem geleneksel yani Doğu'dan hem de Batı'ya dönük Batı'yla uyum sağlayabilecek uysallıkta ortada bir motiftir. Diğer videoda kullandığı manzara ve figürlerde tipik kolonyal döneme ait; pastoral doğa manzara ve figürler yer almaktadır.

Sanatçı emperyal kültürün nasıl geçmiş yüzyılları etkilemesiyle bugünkü sanatımızın şekil almasını, günlük hayatımıza yansımalarını merak etmektedir. Eviner aynı zamanda kendi kültürünü nasıl konumlandırabilir arayışı içindedir. Bu çalışmasında vatandaşlık, göçmenlik meselesini de irdelemiştir.



Resim 176: İnci Eviner, 2009, Harem, Video, 3 minute loop.
(<http://citygallery.org.nz/exhibitions/inci-eviner>).

Eviner 2009'da Harem adlı çalışmasını gerçekleştirir. Mahrem ve haram olan harem yaşamını tüm acııcılığıyla önümüze getiren İnci Eviner, Antoine Ignace Melling'in "Harem" adlı resmine gönderme de yapar. Oryantalistlerin tasvirlerinde mutlu ve özgür kadınların salındığı harem imajı altında Eviner, Ebu Garip başta olmak üzere onu etkileyen pek çok imajı çalışmasında kullanır. Eviner'in bir amacı da Doğu'yu okuma biçiminin yanısıra sorgulanan ama sahnede gözükmeyen aslında erk ve erkek ilişkisini de vurgulamaktır.

Charles Hossein Zenderoudi (1937-), İran

Zenderoudi ressam ve heykeltıraş, fotoğrafçı, kitap illüstratörü olarak İran çağdaş sanatında önemli yere sahiptir. Zenderoudi 23 yaşında gittiği Paris'te Alberto Giacometti, Stephen Poliakoff ve Lucio Fontano ve Eugene Ionesco gibi sanatçılarla bir araya geldi. 1970 yılında ünlü Fransız dergi, *Connaissance des Arts*, Frans Stella ve Andy Warhol yanında yaşayan en önemli sanatçılardan 10 sanatçı adayı arasında Zenderoudi'yi de yazmıştır.

Sanatçı çocukluk çağlarında Amerikan ve Hint film posterleri, pul, hat, madalyonlar ve yazılı yüzüklerle ilgilenir, bilimsel teoriler, zaman ve mekân, astroloji gibi kavramlar genç sanatçıyı büyülerdi. Zenderoudi, sanat hayatının başlarında kozmos ve insan ilişkisinin doğasının sorguladı. Örneğin, İran'ın Bastan Arkeoloji Müzesindeki vitrinlerde gördüğü kaligrafik komut ve numeroloji tablolarını, savaşçılar tarafından zırh altına giyilen sayıları, semboller taşıyan beyaz pamuklu gömleği, sayılar ve bezin tılsımlı doğasını sonraki eserlerinde de kullandığını görürüz.

Zenderoudi, 19 yaşındayken eserleri İran'da çeşitli galerilerde sergilenmekteydi. 1950'lerin sonunda Dekoratif Sanatlar eğitimine başladı. Amacı litografi, desen ve fresk konularını öğrenmekti.

Zenderoudi'nin bir önemi de, 1950'lerin sonunda Batı sanatı ile geleneksel ve modernist İran sanatı arasındaki süregiden çatışmaya karşı Saqqakhaneh hareketini başlatan kişi olmasıdır. Saqqakhaneh ekolü İran modern sanatının içine ulusal, folklorik ve dini unsurların eklenmesi için çaba gösterdi. Kültürel içeriğin yeniden okunması ve çağdaş sanat ile İran sanatının gelenekselliğini birleştirebilme yolunda çalışıldı. 1960'larda Zenderoudi'nin bu sanat hareketi önem kazandı ve gelecekte de Ortadoğu'da birçok sanatçıyı etkiledi ve etkilemeye devam etmektedir.

Zenderoudi, 1965'lerde ikonografik tarzda yeni gelenekçi adı verilen çalışmalarını üretti. Bu çalışmalarda ikonografik soyutlamalar üzerine yazı (mektup) ve süslemeler kullandı.

O sanatını açıklarken şöyle demektedir;“*ben hat sanatında yetkin bir bilim adamı değilim ve hattat da değilim. Ben harfleri yapmam. Bir bina inşa etmek veya tuğla kullanan mimar gibi, ben resmimi oluştururum ve bunun için hat kullanırım*”

demektedir.¹²³ Sanatçı, önemli olanın sanatçı ve izleyicinin kalpleri arasında uyumun olması gerektiğini söyler ve böylesi bir empati kurmaya önem verir.

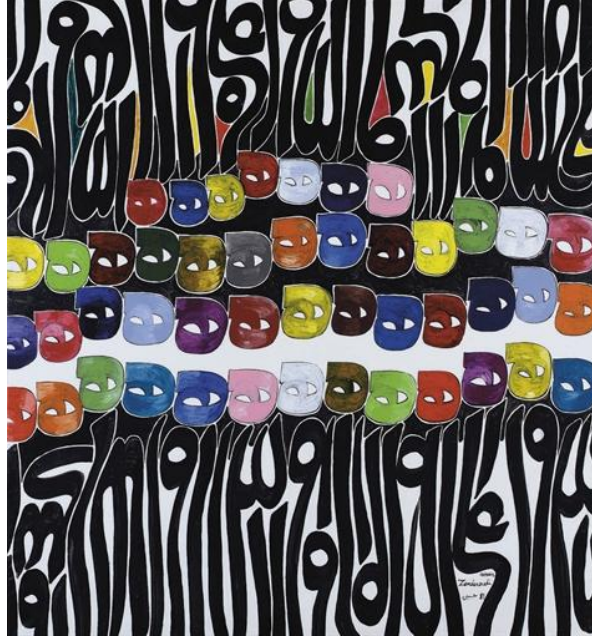
“Resimlerinde kullandığı harf ve sayı tekrarının Sufizm ile ilişkili olup olmadığını sorulduğunda Zenderoudi, 'izm' leri sevmeyi, bunun Sufizm ile hiçbir ilgisi olmadığını belirtmektedir. İnsanlar benim resimlerime hat derkende onlar klişe haline getirmekte; bir alfabe varsa o kaligrafi, tekrarlanarak kullanılıyorsa da Sufi olduğu. Maneviyat tüm dönemlerde, çeşitli alanlarda ve kültürlerde birçok sanatçı tarafından ele alınmıştır. Liste sonsuzdur... Giotto'dan Kandinsky'e Bergman'a kadar uzar.”¹²⁴

Sanatçının eserleri uluslararası sergilerde ve müzelerde yer almıştır. Sanatçı ressam, heykeltıraş, fotoğrafçı ve kitap illüstratörüdür. 1973 yılında Unesco “Yılın En Güzel Kitap” ödülünü almıştır.

On yıl sonra Suudi Arabistan'da Cidde ve Riyad uluslararası havaalanları için anıtsal eserler yarattı. Ardından 1995 yılında, Fransa'da Güzel Sanatlar Bernay Müzesinde o müzenin alanlarından birinde fonda müzik çalıp, 100 metre karelik tuval üzerinde bütün bir gece boyadığı olağanüstü şiirsel eserini gerçekleştirdi. Zenderoudi, eserlerinde çağdaş teknikleri kullanmanın yanı sıra antik tekniklerden “yumurta tempera” kullanımı ve “resim, müzik ve şiir eylemini birlikte yaparak farklı dönem ve stilleri arasında bir köprü yaratmayı amaçlamıştır. Zenderoudi, sanatsal ifade biçimleri arasındaki mevcut sınırları bozmak için kodlar ve sözleşmeleri kırmak için çalışır. O sanatçının evrensel olduğunu ispatlamış sanatçılardandır.

¹²³ <http://www.zenderoudi.com/english/publications.html>.

¹²⁴ A.g.m.

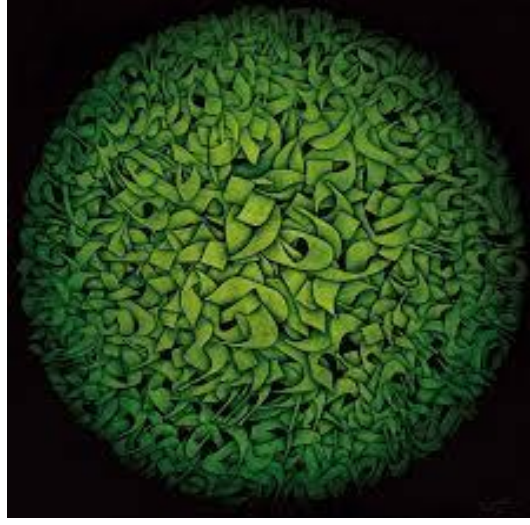


Resim 177: Charles H.Zenderoudi,1981, Tchaar Bagh, tuval üzeri yağlıboya, 210x195cm (özel koleksiyon).
(<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/charles-hossein-zenderoudi-tchaar-bagh-5059470-details>).

Mohammed Ehsai ,(1939), İran

1971 yılında Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu olup üniversitede hocadır. Naqqashi-Khat hareketinin gelişmesiyle, hat sanatını çağdaş dille yeniden yorumlayıp hala sıkıca kendi geçmişine, tarihine bağlı ama modern zevklere seslenebilen bir estetik yaratmayı başaran sanatçılardandır.

Usta hattat ve ressam olan Ehsai, harflere soyutlamacı yorum katıp, onları istifliyerek her eserinde yeni bir mimari yaratmıştır. Geleneksel hat eğitimi de almış olan sanatçı, hat sanatında oran, orantı ve simetri gibi özelliklere yeni yorumlar katmış ve sürekli geleneksel hat sanatının sınırlarını zorlamıştır. Ehsai modern teknikleri uygulamanın yanısıra özgün kompozisyonlar oluşturmuştur.



Resim 178: Mohammed Ehsai Love, 2009, tuval üzerine akrilik, 120x120cm, (özel koleksiyon)
(<https://www.studiozhe.com/blog/tag/mohammad-ehsai/>).

Aşk ve aşıklar İran edebiyatında en sevilen temalardandır. “Aşk Bir Daire’dir” adlı eserinde 13.Yüzyıl Fars aşk şiirini daire içinde resmeder. Daire: geleneksel inanişaya göre aşk’ı ve kutsal simgelerden ayı, güneşi ve evreni de temsil eder.

Parviz Tanavoli (1937-), İran

Tanavoli, İranlı heykeltıraş, ressam, bilim adamı ve sanat koleksiyoncusudur. Farah Pahlevi’nin kültür danışmanlığını da yapan sanatçı, 1960’larda Amerika ve İran’daki üniversitelerde öğretim üyeliği yapmıştır. 1979 İran devriminden beri Vancouver’da yaşamaktadır. Gençken eğitimini İtalya’da heykel üzerine tamamladı. İran’a dönüp İran sanatının adeta lehimlenmiş olan sert sanat geleneğini kırdı ve modern İran estetiğini oluşturmaya büyük katkıları oldu. Saqqakhaneh adlı Yeni Geleneksel (Neo-Traditional) akımını Charles H.Zenderoudi ile birlikte oluşturdu.

Karim Emami’ye göre o ortak bir popüler estetiği İran’da oluşturan kişidir. Tanavoli, kendi ülkesinin tarihi, kültürü ve geleneklerinden oldukça etkilenmiş ve sanatına bu etkileri çağdaş bir dille yansıtmayı gerçekleştirmiştir.

Tanavoli Ortadoğu’nun modern sanatına, heykeline şiiri getiren adamdır ve heykel ona göre bir şiirdir. Sanatçı antik geleneklerden, antik Pers, modern İran halk

sanatı, kültür ve şiirinden ilham almıştır. Bu bağlamda Tanavoli bir dizi çeşitli ikonografiler ve ana isimler “Aşıklar (Lovers)”, “Peygamberler (Along with Prophets) ile birlikte”, “Duvarlar (Walls-Oh Persopolis)”, “Heech”, ve “Şiirler (Poets) “ olan heykeller üretti. Çeşitli materyallerle çalışan sanatçı heykellerinde daha çok bronzu tercih etmiştir.

“Aşıklar” serisi aslında küp ve silindir birleşiminden fazlasıdır. Tanavoli’nin “Duvarlar” serisindeki benzer eski Persopolis yazısı yarı okunaklı bir biçimde heykelin bir kısmını kaplar. Sanatçı İslam öncesi Persopolis mimarisinden oldukça etkilenmiştir. Ancak, tepede, yumuşak hatlar ve İslam mimarisi ve popüler islamik objelere benzer etrafi süslü hacimli basit bir geometrik eksen üstte yer alır. Tanavoli ülkesindeki iki mimari tarihi Aşıklar’da çağdaş bir dille birleştirmektedir. Görünürde ise sanatçı bir erkek ve kadını bir bütün halinde elele tutuşmuş olarak tasarlamıştır. Ancak göz göze değillerdir ve bir kafes arkasındadırlar. Gerçekte, delikler ve kafesler izleyiciyi hava ve ışık girmesine rağmen (İslam mimarisindeki geleneksel evler, camilerdeki duvarlar gibi) ve bu kapalı alanın arkasında gizli olan nedir diye sorgulamaya kışkırtmaktadır. Bu açık yapılar, türbelerin yüzeyinde ve kutsal çeşmelerde bulunan ve saqqakhaneh olarak bilinen kutsal anımsatan yapılarıdır. Gizlemek ve açığa çıkmak, bu iki olguyu geometrik formlarla ama bir şiir gibi ve izleyene soyutlamanın arkasındaki gerçeği araştırmaya cesaretlendiren çalışmalarıdır bunlar.¹²⁵



Resim 179: Parviz Tanavoli, Lovers serisinden, 2003, Bronz, 100x4x30,(özel koleksiyon) (<http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/parviz-tanavoli-lovers-5486468-details.aspx>).

¹²⁵ Christies Dubai , “Modern and Contemporary Arab, Iranian and Turkish Art Part 1, 108

2005’de Amerika’nın Guntanamo Bay’da gözaltı kampındaki tutukluların yaşam şartlarını protesto için daha önce yapmış olduğu Heech adlı ikonografik (Altta resimde Hamline kampüsü için 1971’de yaptığı Heech adlı heykel görölmektedir) serisine ek olarak 2006’da “Heech in a cage” (kafeste boş söz veya hiçbir şey, sıfır) adlı çalışması ve İsrail-Lübnan savaşı için “Honour (Onur, itibar) “adlı çalışmalarını gerçekleştirdi.



Resim 180: Parviz Tanavoli “Heech”,1971,(Hamline Üniversite Kampüsü ,St Paul,Amerika) (<http://www.hamline.edu/about/virtual-tour/heech.html>).

Tanavoli Persepolis’te tüm zamanların ilk heykeltıraşı, Farhad Mountain Carver’in efsanevi hikâyesinden esinlenerek “Duvar” adlı bir dizi heykel üretti. “Oh Persopolis”,bu seriden olup sanatçı eserinde, Persepolis’in (M.Ö.550-330) muhteşem kabartmalarını bizlere anımsatmayı başarır. Tanavoli, anavatanın tarih ve folklorik kültürünü, 20. Yüzyıl modernizmi ile birleştirerek kendi ayırt edici tarzını oluşturmasıyla dikkat çekmektedir.



Resim 181 : Parviz Tanavoli, Persepolis I ve II (detay ve Persopolis II, (1975-2008), 186x128x26cm, bronz, Mathaf Koleksiyonu. (<http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/parviz-tanavoli-oh-persepolis-ii-5728314-details.aspx>).

Bahman Mohasses, (1931-2010), İran

Sanatçı için “İran’ın Picassosu” denmektedir. Ressam heykeltıraş, çevirmen, hemde tiyatro yönetmenidir. Tahran Güzel Sanatlar Fakültesinden mezundur. Sanatçı çevresinde gördüğü baskıcı, insanlık dışı ve ideallerin çöktüğü yıkımlara karşın çalışmalarını sürdürür. 1969’dan sonra baskı ortamından kaçır ve 1953’de bir müddet yaşadığı Roma’ya, ölümüne dek tekrar yerleşir (rejim heykellerini yok eder). Sanatçının çalışmaları şiirsel, grotesk ve ikonografik olarak tarif edilmektedir. 2010 yılında Tahran’da Mohasses’in litografî, resim ve heykellerini içeren bir retrospektif sergi düzenlenir. Film yönetmeni Mitra Farahani onu Roma’da bir otel odasında yaşarken bulur ve bu yalnız ve hüznü yaşamı olan sanatçının filmini (Fifi Howls From Happiness-2014 adlı film) gerçekleştirir.¹²⁶ Film New York, Toronto Film Festivallerinde gösterime çıkmıştır.

¹²⁶ <http://www.payvand.com/news/14/aug/1104.html>

Sanatçının çalışmalarını incelerken yapı-bozum, ölüm ve kaybolma gibi kavramlar ana fikirler olarak görülür. Çalışmalarında kötümserlik, bastırılmış duygu veya hareket ve gerginlik hissedilir.



Resim 182: Bahman Mohassess’le ilgili Fifi Howls From Happiness-2014 adlı film afişi. (<http://barenewsire.org/reverential-retrospective-chronicles-career-flamboyant-iranian-artist/>).

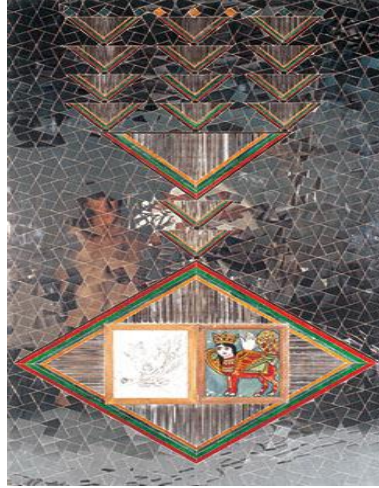


Resim 183: Bahman Mohassess, İsimli Heykel, Shah Private Library, Niavaran Palace, Tehran. (<http://blogu.lu/exergy/index.php/2012/10/18/cat-de-absurd-poate-fi-absurdul/>)

Monir Shahroudy Farmanfarmaian, (1924-), İran

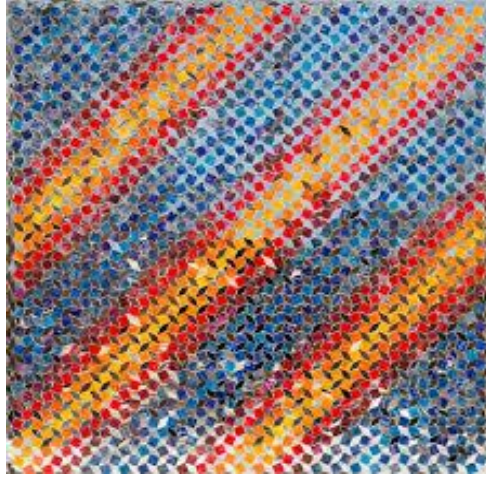
Monir, İran Çağdaş Güzel Sanatlar Fakültesinden mezundur. Amerika'ya II. Dünya Savaşı sırasında gider. Cornell Üniversitesinde Moda İllustratörü olarak çalışır ve kentin avangart sanat sahnesinde o sıralarda yer alan Pollock, Willem de Kooning, Barnett Newman ve Joan Mitchell'le arkadaş olur. Bonwit Teller mağazası için illüstrasyonlar yapan Milton Avery ve Andy Warhol ile çalışır ve monotype baskılar yapar hatta bunların bazılarını 1958 Venedik Bienali'nde İran Pavilion'da sergiler.

Monir, 1957 yılında eşiyle İran'a döner. İran Ayeneh Kari çalışmalarından 1966'da Şiraz'da bulunan 16.Yüzyıl yapımı Shah Cheragh Türbesini (diğer adı The Light of King) ziyaret ettiğinde büyülenir. Uzun süredir yapmayı planladığı cam altı boyama tekniğinden uyarladığı ayna ve cam mozaiklerle geleneksel formları birleştirerek kendi modern minimalist tarzını oluşturacağı denemeler yapar. Klasik İslam geometrik formları ile tasavvuf sembollerini birleştirir. Esinlendiği, İran geleneksel "Ayeneh Kari" adı verilen zanaat tarzıdır. Bu tarzda kesilmiş küçük parça ve şerit halindeki cam altı boyalı ayna ve aynalı mozaikler, sıva üzerine dekoratif yerleştirilerek yapılır. Monir, İran'da gelenekseli çağdaş anlamda yorumlayan ilk sanatçılardandır.



Resim 184 : Monir Shahroudy Farmanfarmaian, "Burak Mirror (Burak Ayna)", 1971, Ayna, Cam Altı Boyama, ağaç üzerine sıva, 160 x 80 cm,(özel koleksiyon), (www.thethirdline.com/artists/monir-shahroudy-farmanfarmaian/selected-work-details/1308/1736)

Sanatçı, Tahran, Paris, Venedik ve New York'ta büyük sergiler açtı. Monir, İran'da yaşarken aynı zamanda iyi bir koleksiyoncu da oldu. Kazvin'li olan sanatçı, yol yapımı nedeniyle yıkılma tehlikesi altındaki yerlerden kurtardığı parçalar olan ahşap tavan panelleri, Safevi dönem kapıları, Kaçar dönemi sıva üzerine yapılı tablolar ve cam üzeri resimleri, geleneksel aşiret takı ve kap-kacak ve cam altı resimlerini, kahve-evi denen İran efsanelerini anlatan (Krallar Kitabı-Şehname) duvar resimlerini topladı. Bu dönemde sanatçının Pers Kültürü ile olan ilişkisi daha da derinleşti.



Resim 185: Monir Shahroudy Farmanfarmaian, İsimsiz,1977,Ayna, cam altı boyama, ahşap üzerine sıva, 105.4x105.4 ,(özel koleksiyon).
(<http://columbiaspectator.com/2013/09/13/new-asia-society-exhibit-focuses-modern-iran>)(erişim: 11.7.2015).

1979 yılındaki İslam Devrimi, sanatçının New York'taki 26 yıllık sürgününün başlangıcıdır. New York'ta bulunduğu sürede sanatçı eski çalışmalarına yardım eden zanaatkarların eksikliği nedeniyle çizim, kolaj, halı ve tekstil tasarımı üzerine odaklanır. 2004 yılında İran'a döndüğünde, atölyesini yeniden açar ve 1970'lerde işbirliği yaptığı ustalarla çalışmalarına devam eder. Bu dönemde yaptığı işler büyük boyutlu ayna heykelleridir. Bu seriye sanatçı "Geometrik Aileler" adını verir. Kâğıt üzerine yaptığı işler ise sanatçının 40 yıllık birikimiyle oluşmuş çalışmalardır. Bu çalışmalarının gövdesini, İslam mimari ve dekorasyon estetiğinin uzamsal ve görsel bileşimi ile oluşturmuştur. Form olarak geometrinin kullanımı sanatçının dediği gibi ona "sonsuz olasılık" vermektedir.



Resim 186: Monir Shahroudy Farmanfarmaian'ın, Guggenheim Müzesinde Mart-Haziran 2015 arasındaki sergilediği çalışmasından detay. (<http://iloboyou.com/guggenheim-museum-ny-monir-shahroudy-farmanfarmaian-exhibition>).

Reza Derakshani, 1952, İran

Ressam, müzisyen ve performans sanatçısıdır. Sanatçı grafik, kitap illüstrasyonu, film animasyonu ve kaligrafi çalışmaları ile tanınır. Derakshani, geleneksel hem de Batı tarzı görsel sanatlarından yola çıkıp evrensel bir dile ulaşmayı başarmış sanatçılardandır. *Müzisyen kişiliği ile de oldukça tanınan sanatçı özellikle kendini en çok bulduğu yer olan çağdaş resimde müziği renklerle anlatarak kullandığını belirtir.*¹²⁷

John Kapı Densmore, Bill.T.Jones, Branford Marsalis, Robert Bly, Deepack Chopra, Madonna, David Darling, Clara Ponti: Derakshani kariyeri de gibi tanınmış uluslararası müzisyenler, şairler ve dansçılar Steve Shehan, Sussan Deyhim, Richard Horowitz, Şafak Avery, Athena Andreadis, Gabriel Ross, Jamshid Shemirani Mario Crispi, Kursh Kale, Simone Haggage ve Saam Schlaminger gibi tanınmış şairler, müzisyenler, dansçılar ve şairlerle ortak çalışmalar yapmıştır.

Reza Derakshani'nin son projelerinden biri Toskana şapel freskleri ve İngiliz şarkıcı Sting ve eşi Trudie Styler için Londra'nın merkezinde bir konak yapımıdır.

¹²⁷ www.rezaderekshani.com

Reza Derakshani Tahran’da yaşıyor, ABD ve Avrupa arasında çalışmaktadır.



Resim 187: Reza Derakshani, diptik, Hunting Gold, 2013, tuval üzeri yağlıboya, 180x400 cm. (özel koleksiyon).
(<http://www.ab-gallery.com/en/artists/reza-deerakshani.php>).

Shirin Neshat, (1957-), İran

1979’den sonra birçok önemli İran’lı entelektüel, iç karışıklıklar ve baskıdan dolayı ülkelerini terk ederek yurtdışında çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Bazı sanatçılar ise eğitimlerini yurtdışında tamamladıktan sonra göçmen olmayı tercih etmek durumunda kalmışlardır. Bu sanatçılardan biri olan Shirin Neshat, ülkesindeki köklü değişimlerin getirdiği yabancılaşma duygusunu ve karşı duruşu sanatıyla yansıtan uluslararası İranlı sanatçıdır. Neshat; kendi ülkesinde yoğun olarak hissedilen beden politikasını gösterebilmek amacıyla kendi bedenini veya fotoğrafladığı insanların bedenlerini araçsallaştırarak sergilemektedir.

Sanatçı, ABD’de Güzel Sanatlar Fakültesini 1979-82 arasında okumuştur. 1990’larda ilk defa ülkesine geldiğinde (1990’a kadar sürgündür) ülkesinde yaşanan değişim onu çok şaşırtmıştır. Sanatçı yaşadığı bu şok sonrası 1993-1997 yıllarında “Allah’ın Kadınları” başlıklı serisini üretir. Neshat bu çalışmasında kendi buhranlarını da ortaya koyup sorgular. Ortadoğulu kadına yurtdışından sözcülük eden sanatçı, kadın bedenine yüklenen siyasi semboller, hâkimiyet kurma süreci ile ilgili işler üretirken rejime karşı duruş sergilemektedir. Bu dizide kullandığı ikonografik kurgularda İran’lı kadınların yüzlerine, ellerine ve ayaklarına (dinen

görünmesi yasak olmayan bölgeler) Farsça yazılar yazmıştır. Diğer yandan bu kadınların el, ayak ve yüzlerine dokunan namlusu izleyene dönük silahlar kullanılmıştır. Bu durumda; kadının gözlerindeki teslimiyet ve namlunun izleyenlere yönelik tehditkâr duruşu toplumda var olan tezatlığa işaret eder. Yaşam-ölüm, iyi-kötü, güzellik-şiddet gibi karşıtlıklar sanatçının her şeyi ikilem içinde gördüğünü açıklar. Neshat'a göre; bir taraf asla zitti olmadan var olamaz. Sanatçı; üslubunda toplumun gerekli gördüğü kadınlık kurallarını sorgularken kendi bedeni aracılığıyla yeni bir teklif de sunuyor. Bu teklif; yasakları, özgürleşme özlemini ve savaş açma ruhunu barındırıyor. Sanatçı bir nevi; devrim sonrası oluşan toplumsal ve kültürel dönüşümü bedeni aracılığıyla protesto ederek kendisini bu yolda anlamlandırıyor.

Neshat'ın "Tutulmuş Dil"(1996) adlı eserinde, bir İran kadını izleyene doğru bakmaktadır. Kadın; çaresizdir ve militarize olmuştur. İzleyici, kadın ikonunun gözlerindeki çaresizliği, acıyı hisseder. Kadının anlatacağı çok şey vardır ama susar, susturulur. Sanatçı bu izlenimi yine yazılarla desteklemiştir.



Resim 188: Shirin Neshat, Allahın Kadınları adlı serisinden; Tutulmuş Dil (*Speechless*). Shirin Neshat. 1996, 54 in x 36, Gladstone Gallery, NYC ve Bruksel.. (<http://arthopper.org/shirin-neshat-the-detroit-institute-of-art/>).

Neshat, fotoğraflarının çoğunda siyah beyaz tercih eder. Böylelikle, sanatçı kutuplaşmaya işaret ederek, kadına baskıyla giydirilmiş siyah çarşafı, kadere ve damgalanmış kimliğe yani bu coğrafyadaki kadının trajedesine gönderme yapar.

Neshat'ın Ortadoğu sanatındaki, soyutlama geleneğinin, çağdaş dönemde de en güçlü form dili olan kaligrafiyi, dinsel içerik taşımadan kullanmıştır. Neshat'ın çağdaş dille ikonografiyi örtüşüren başarılı sanatçıların belki de en üst sıralarında yer almasında katkı sağlamıştır.

Neshat, kavramsal fotoğraflarını feminist İranlı şairler'den ilham alarak oluşturmuştur. Sanatçı, geleneksel dil olan dövmeyi fotoğraflarındaki kadınların yüzleri, elleri ve ayakları üzerinde Forugh Farrokhzad (1935-1967) ve Tahareh Saffarzade şiirlerinden alıntılar yaparak kullanmıştır. Saffarzade, dindar bir Müslüman kadın yazar olarak tanınmaktadır. İran'daki "Batılılaşma" sürecindeki sorunlar üzerine yazılarıyla tanınır. Saffarzade'nin fikirlerine karşın Farrokhzad, şiirleri geleneksel Müslüman inançları ve geleneklerinden kurtuluşa odaklıdır. Neshat, İran'da değişen kültürel gelenekleri sorgulama yöntemini sözkonusu şairlerin şiirlerini resmin üzerine yazarak verir.¹²⁸

Neshat'a göre İran halkının şiir ile olan güçlü ilgisi özellikle zor zamanları aşma dönemlerinde daha etkindir. İran halkı bu zor dönemleri adeta felsefi bir rehber gibi gördükleri şiirle aşma arzusundadırlar ve bu İran için gelenekten de gelen bir tutumdur. Neshat, kadın hakkında konuşur gibi metaforlarla yazabilen Forough Farrokhzad'ın şiirlerine takıntı derecesinde düşkündür. Onun şiirlerini görsel dile uygun bulmakta ve fotoğraflarının onun şiirlerinin adeta düzenlemesi olduğunu vurgulamaktadır.

Farsça harflerin içeriği ne olursa olsun özellikle Batılı izleyiciler üzerinde hep İslami çağrıştırmıştır. Bu bakış; her ne kadar teslimiyet ve acıyı çağrışırsa da kadın gözü doğrudan izleyene yönelmiştir. Neshat; izleyicinin gözleri içine bakarken izleyenlerin bir kısmının erkek olduğunu da hesaba katmıştır. Bu sebeple; eserlerdeki kadınlar teslimiyetçi, acı çeken ve aynı zamanda da günahkârdır.

Sanatçının video çalışmaları; Sanatsal olarak basit, kavramsal olarak karmaşık ve oldukça şiirseldir. Shirin Neshat'ın bu eserleri, kültürler arası kurduğu diyalogun

¹²⁸ www.notredamephotoshirinneshat.blogspot.com.tr/june,30,2011

en güzel örnekleridir; “Turbulent (gürültücü, çalkantılı)”, “Rapture (mest olma, ecstasy, coşku)” ve “Over Ruled”. (hâkimiyet) video çalışmaları. Neshat, Turbulent (1998) ve Rapture (1999) video yerleştirmelerinde karşılıklı iki ekran kullanmaktadır. Turbulent’ta bir ekranda izleyiciye dönük şarkı söyleyen bir adam; diğer ekranda ise sırtını izleyiciye vermiş, boş bir amfi tiyatroya bakan bir kadın vardır. Geleneksel bir Pers şarkısını seslendiren adam ve doğaçlama sesler çıkaran kadın, toplumsal cinsiyet rolleri ve kültürel güç adına müzikal bir metafor yaratırlar. Turbulent Neshat’ın kendi imzasıyla yaptığı ilk video entelasyonudur. Venedik Bienalinde ödül de kazanan bu çalışmada kullandığı müzikler içinde Mevlana şiirleri ve Azerbeycanlı Shahram Nazari’nin de şarkıları vardır. Bu da çalışmayı daha şiirsel kılmaktadır.

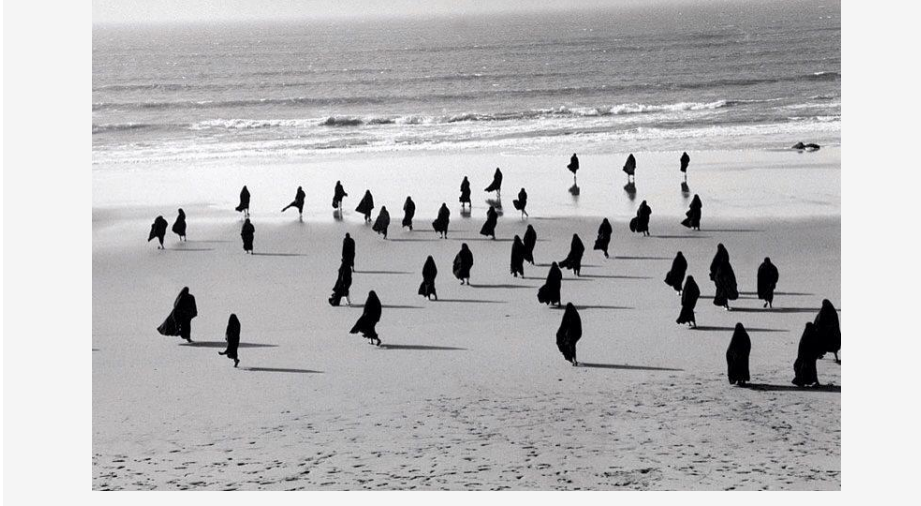
*“Rapture’da ise bu ekranlar kadın ve erkeği birbirinden görsel olarak ayırıp, kutuplaştırır ve toplumsal cinsiyetleri homososyal kitleler halinde temsil ederken aralarındaki eşitsizliklere vurgu yapar. Bu şiirsel videoda Neshat, ataerkil ve köktenci bir toplumda dünyanın toplumsal cinsiyetler üzerinden ikiye bölünüşünü alegorik ve şiirsel bir dille ifade ediyor. Siyasetin ve kimlik arayışının, aidiyet duygusunun ve baskıcı toplumlardaki kadının çağdaş sanat diliyle ifadesi yanısıra bu dünyadaki karmaşa içinde insanların çektikleri sıkıntıları anlatışı İran geleneğindeki şiirsel dile de uygundur. Bu dili en çok hissettiğimiz çalışmalarından bir diğer 1999 tarihli çalışması Rapture’dur (Vecde dalma, kendinden geçme, mest hali). Rapture’da Neshat senkronize halinde iki kamera kullanmıştır. Bu çalışmasında da İslam dünyasındaki cinsiyet konusuna dikkat çekerken, doğa, kültür ve temsillerin yer aldığı videoda kendi deyimiyle alegorik bir düello yer alır. Kaleyi dolduran beyaz gömlekli siyah pantolonlu adamlar ile kalenin dışında yer alan siyah çarşafli kadınlar, doğada toplu halde ritüelde bulunmaktalar. Bazı saçma geleneksel ritüellerdir bunlar. Kale maskülen bir yeri ifade ederken, aynı zamanda hapsolmuş kişileri, erkekleri göstermekte. Doğanın içinde gördüğümüz siyah çarşafli kadınlar İranlı şarkıcı-besteci Sussan Deyhim’in zengin katmanlı müziği ile ilişkili iken, erkekler acil tezahüratlar yapmakta ve vurma davul bir sound track işitilmektedir. Çölde dua eden çarşafli kadınlar, daha sonra deniz kıyısına farklı noktalardan çıkıp gidip bir kısmı burada taşıdıkları bot ile bilinmeyene doğru hareket ederler. Bu hareket özgürlük ve bilinmeyene doğru giden kadınların cesaret ve kararlılığının belki de İranlı kadının gücünü ifade eder bizlere”.*¹²⁹

¹²⁹ <http://chicagoartmagazin.com/wp-content/uploads/2010/11/Shirin-Neshat>

Sanatçı polemiğe girmeden İslam dünyasının basmakalıp temsillerine dirense de Müslüman kadının kimliğini belirleyen katman ve dini güçleri de kabul eden şiirsel bir perspektifle yaklaşır.



Resim 189: Shirin Neshat, Rapture Serisi, 1999, jelatin gümüş baskı. (www.youtube.com/shirinneshat_rapture) (<http://chicagoartmagazin.com/wp-content/uploads/2010/11/Shirin-Neshat>)



Resim 190: Shirin Neshat, Rapture Series, 1999, jelatin gümüş baskı. (www.youtube.com/shirinneshat_rapture) (<http://chicagoartmagazin.com/wp-content/uploads/2010/11/Shirin-Neshat>)

Neshat'ın son video çalışması olan OverRuled (2012), New Yorker Festival Performansı için sahneye konan uzun bir gösterimin kayıdır. OverRuled'da hikâye, sıradan bir duruşmanın sürdürdüğü, figürlerin dizilimi ile İsa'nın son akşam yemeğini anımsatan mahkeme salonunda başlar. Mahkeme hâkimi rahibe benzer, hâkimin yanındaki mahkeme heyeti çerçevenin sağında ve solunda duran bir kadın ve bir erkeğin kaderlerini müzakere eder. Burada müzik erkekten gelir ve kendisini otoritenin seviyesine çıkarır, o sırada kadın Rumi'nin dizeleriyle aşkı ilan etmektedir. Metin, sufi derviş Hallâc-ı Mansûr'un tarihi yargılanmasından esinlenmiştir, Mansûr 10. yüzyılda sözüm ona Allah'a küfür etmek suçundan yargılanmış ve herkesin gözü önünde idam edilmiştir.

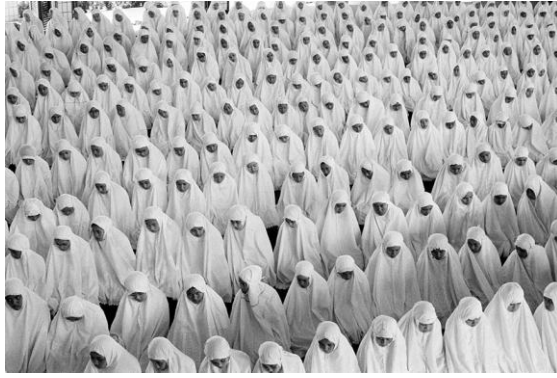
Neshat'ın "The Book of Kings" (Kralların Kitabı, 2012) diğer adı ile 'Şehname' 11. yy'da Müslümanların İran'ı fethini konu alır. Bu projede sanatçı 60 bin epik şiirden ilham almıştır. Şehname kitabında İran'daki İslam fethi bir trajedi olarak yer alır. "Kralların Kitabı" serisi Ortadoğu ve Arap dünyasındaki ayaklanmalarda hayatını kaybeden genç ve yaşlı insanların anısına ithafen yapılmış bir projedir. Böylelikle, sanatçı gündemde olan "Arap Baharı"nın daha iyi kavramamız için tarih, felsefe, şiir ve politika gibi kavramları çalışmalarında kullanarak, izleyenleri fotoğraflara (Yurtseverler, Kitleler ve Kötü Adamlar olarak üçe ayrılır proje) çekmeyi başarmış. Neshat tarihsel ve kültürel olayları mecazi anlamda çağdaş metaforlar ve sembollerle birlikte kullanmıştır. Ortadoğu ve İran'daki güç olgusunu gene bu provakatif fotoğraflarla vermeyi amaçlar.

Abbas (Abbas Attar, 1944), İran

İranlı fotoğrafçı, Vietnam, Güney Afrika'daki ırkçılık ve İran Devrimi esnasındaki toplumsal çatışmaları belgelemiştir. Sanatçı siyasal ve toplumsal yaşamların yanısıra İslam, Hristiyanlık ve Paganizm üzerine önemli denemeler gerçekleştirmiştir. Sanatçı uluslararası çatışmaların arkasındaki itici güç olarak siyasi ideolojinin yerini dinin aldığını vurgulamaktadır. Abbas çağdaş bir ışık gölge ve kompozisyon anlayışı ile fotoğraflarını siyah beyaz olarak gerçekleştirmektedir.

“Benim fotoğrafçılık eylemim yaşamın içindeki eylemden meditasyona kadar yaşamın kendi yansımasıdır. Spontanlık- dondurulmuş an-müdahale sırasında eylem optik vizöründen yansımalarıdır.”¹³⁰

Benim fotoğraflarım objektif değil, sübjektiftir. Bu yaptığım işler benim İslami görüşüm ya da İslamiyet’in yansıtılması değil, İslamizme karşı görüşümün dünya kamuoyuyla paylaşılmasıdır. İran Devrimi ile başlayan bu ütopya dünyada yayılmaktadır. Diğer yandan 11 Eylül’den sonra İslamizme dünyanın gösterdiği sağlıklı tepki İslamizmi maalesef daha da güçlendirmiştir.”¹³¹



Resim 191: Abbas/Allah O Akbar.
www.magnumphotos.com.



Resim 192: Abbas, El Badi Sarayı, Marakeş sergisinden.
(<http://www.pri.org/stories/2014-02-04/morocco-will-soon-be-home-worlds-largest-museum-devoted-photography>).

¹³⁰ www.magnumphotos.com-abbas

¹³¹ www.121.clicks.com.youtube/visapour l’Image-Interview with Magnumphotographer Abbas

Shiva Ahmadi, (1975), İran

Sanatçı, Tahran Azad Üniversitesi'nden mezundur. Ayrıca yüksek lisansını Cranbrook Sanat akademisi, Michigan'da yapmıştır.

Sanatçının ilk dönem resimleri, ikili gizli travmanın dışavurumuydu. Bu travmalardan biri 1980'de İran'ın Irak'ı işgali, ikincisi ise ABD'nin 2003'te Irak'ı işgalinin acısıdır. Son dönem işleri ise bölgede gelişen büyük istikrarsızlığa yönelik çalışmalardır; iki saldırgan rejim arasındaki gergin soğukluğun kurgusal belirsizliği. Ancak bu rejimlerin siviller tarafından hissedilen duygusal yükleri ile mücadele etmek yerine, Ahmadi alışık olmadığımız bir temsil yolu seçmiştir.¹³²



Resim 193: Shiva Ahmadi, Lotus, 2013, karışık teknik-Animasyon, 60x120cm .
(www.shivaahmadi.com).
(www.youtube.com, Shiva Ahmadi:On Creating 'Lotus').

¹³² www.signsjournal.org/shiva-ahmadi



Resim 194: Shiva Ahmadi, Güvenli Cennet (Safe Haven), 2012, karışık teknik -animasyon, 120 X 40cm, (Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA.Koleksiyonu) (www.ArtDubai.com).

İran minyatür sanatından çok etkilenen Ahmadi, şakacı bir dille oluşturduğu minyatür tarzı resimlerinde, geleneksel sanat formlarından yola çıkarak süslü tahtlar üzerinde Buda gibi oturan alegorik diyarlardaki (Lahore-Pakistan tarzı minyatürlerde görülür) yüzü olmayan tiranlar (zorbalar) ve dini yetkililere boyun eğen itaatkâr köleleri resmeder. Gizemli cennet aslı eserinde zorbalar, bazen yüzlerini çevreleyen peçe ve kafalarının arkasındaki alevlerle mesih gibi görülmektedir. Bu zorbaların elinde de bomba vardır. Bazıları nükleer reaktörlerin bekçileridirler. Yardakçılar genellikle soytarı, maymun ve köpekler olup; ayak öper, hokkabazlık yapar ve hatta bazen tasma ile dizginlenirler. Sanatçının yaptığı animasyonlarda filler ve develer dâhil koşuşturan, halıların üzerine basan hayvanlar yer alır; halının kırmızısı dışın atılın oklarla bombalar patlatılarak yere düşen kırmızı kan lekeleri, kümelenmiş bomba, kurşun ve diğer atılan cisimler yer alır.

Ahmadi'nin özgünlüğü ve ilginç ikonografi kullanımı gelenekten yola çıkıp güncel sorunlara yani zorbalığa karşı çıkışının çağdaş bir dille dile getirilişidir.

Shadi Ghadrian, (1974), İran

Ghadrian, İran'da yaşayan bir kadın fotoğraf sanatçısıdır. Azad Üniversitesi Tahran-Fotoğraf bölümünden mezundur. İki seri çalışması da kadınla ilgilidir. Sanatçı fotoğrafçılıkla ilgili ortak beklentileri yıkmak için fotoğrafı kullanmaktadır. Sanatçının Nil Nil serisinde (2008) gündelik nesnelere ile askeri nesnelere potansiyel şiddeti ifade etmek amacıyla yanyana kullanır. Örneğin yemek tabağının yanında kanlı bıçak, meyve tabağı içinde bomba, kozmetiklerle dolu kadın çantası veya sigara kutusu içinde kurşun gibi. Postmodern natürmort tekniğine uygun çalışmalardır bunlar.

Renkli Olmak (Be Colourful) serisinde (2004) sanatçı, üç katman halinde konuyu seyirciye sunar. Çarşaf, cam ve en son katman olan boya ile oluşan bu kompozisyonlarında cam arkasındaki kadınları görüntüler. Tüm İran'da kadınların başörtüsü ile gösterilme zorunluluğu vardır. Ghadrian, Hijap (Hicap) içinde kısıtlanan İran kadınına çalışmalarına konu alır.



Resim 195: Shadi Ghadrian, 2004, Be Colourfull serisinden, C_Print 60x90 cm, (özel koleksiyon).
(<http://silkroadartgallery.com/?shadi-ghadrian>)

İranlı fotoğraf sanatçısı, Qajar Serisini (1998-2001) insanların özlemlerini temsil ettiği sahneleri, Geç Kaçar dönemi (1785-1925) portrelerinden esinlenerek oluşturmuştur. Fotoğrafların arka planında sepya renk kullanılmakta olup modelleri o döneme özgü giysilidirler. Ghadrian geleneksel Qajar kadınlarını andıran

modellerine Pepsi kutusu, güneş gözlüğü, dağ bisikleti, elektrik süpürgesi, gibi modern araçlarla poz verdirmekte ve siyah-beyaz veya rengi çok minimal kullandığı işlerle bütünleştirmektedir.¹³³ Sanatçı, modası geçmiş kadın kostümleri içindeki bu kadınların ciddi duruşları yanısıra çağdaş değer ve öğelerle birlikte onları fotoğraflıyarak bir zıtlık yaratmayı amaçlar.



Resim 196: Shadi Ghadrian, 2002, Her Günü Gibi Serisi (Like Everyday Series), Her bir fotoğraf 50x50 cm. (Kashya Hidebrand Galeri).
(http://kashyahidebrand.org/zurich/ghadirian/ghadirian003_other_available.html).

¹³³ Contemporary Art In The Middle East,2009,119

Shoja Azeri, (1957-), İran

Azeri, 1983 yılında New York'ta Psikoloji dalında yüksek lisans eğitimi alır. Görsel sanatlar sanatçısı ve film yapımcısıdır. 1997'de ilerde eşi olacak sanatçı ve sinemacı Shirin Neshat'la tanışır. Birlikte kısa film, video yerleştirmeleri ve multimedya (tiyatro parçası) çalışmalarına imza atarlar: Bu çalışmalardan bazıları; Women Without Men (Erkeksiz Kadınlar,2009) , Windows (Pencereler,2006) ve K (2002) ve Kafka'dan 3 kısa hikâyeyi filmleştirdiği Evli Çift (The Married Couple). En son kişisel sergisi Sahte: Pastoral Yaşam (Fake: İdyllic Life (2013) olup, Ortadoğulu sanatçılarla da oluşturduğu çok sayıda ortak projesi vardır.

Azari, dini sembelleri olarak onları baş aşağı etmektedir. Çalışmaları İran ve onun siyasi ve kültürel, dini sembelleri üzerine odaklanmıştır. Çalışmalarının bir kısmını kendisinin ifadesiyle video resimleri oluşturur. Bir seri tuval ve üç boyutlu etkiyi verebilmek için video projeksiyonlarını birleştirir; Örneğin bir çalışmasında Körfez savaşı sırasında yanan petrol yataklarının video kliplerini kullanır. Neshatla ortak dil olarak İran'ı konu almalarının yanısıra, sürgün ve vatan, nostalji (ama çoğu zaman ironik bir dille geriye bakmaktır bu) gibi konuları da işlerler. Azari'nin kişisel işleri daha çok kimlik krizi ile daha çok ilgilidir. *Hep yabancı hissettiği ve onaylamadığı duvar kâğıdı gibi kullandığı resimler için ise Müslüman fanatikler, çalgın teröristler der.*¹³⁴

Azari'nin son yıllarda yaptığı çalışmalardan olan "Kahvehane, 2009 (Coffe House Painting), Mohammed Modabber'in (19. Yüzyıl Kaçar döneminde Kahvahane resim tarzının öncülerinden) gerçekleştirdiği "Son Kıyamet" adlı resmini video filminde konu alır. Bir projeksiyonla dev bir tuvale yansıtılan resimle oluşturduğu 5 ½ dakikalık video yerleştirmedir. Bu resmin içine sembeller ve dini formların yanısıra günümüze damgasını vuran etkin liderleri, cennet ve cehennem sahneleri, son dört yılda bölgede yaşanan şiddet, resmin içindeki videolarda patlamalar duyulmakta. Videolarda ise Hizbullah güçleri yürüyüşü ve Amerikan roketatar ateşi, Filistinliler ve taşlar, İsrail buldozerleri sahnelerini izleriz. Bir protestocu Tahran sokaklarında öldürülür. Bu küçük videoların çoğu sözel, bazı durumlarda bir ses bileşeni var. Bir maskeli intihar bombacısı yaptığı son vasiyeti

¹³⁴ www.huffingtonpost.com/kisa-lala/illusion and disillusion

okur. Hasan Nasrallah ateşli bir kapanış konuşması yapar. Ebu Garib'teki askerler sadece yaptığını açıklamakta Peçeli yüzlü peygamber birkaç görüntüde mevcut, Şah görüntüsü ise donmakta, diktatör (Humeyni) resmi yer almakta ve cemate el öptürmekte (animasyon kullanılıyor). Sofistike altın rengini kullanmayı tercih nedeni çalışmasına ironik hava katmak içindir. Sükûnet havasının tersi olan alevler vardır. Videonun sonunda yer alan yangın ile sanatçı, ülkenin yangın yeri ve hareket halinde olduğunu anlatmaya çalışır bizlere.¹³⁵

Shoja Azeri oluşturduğu 24 dakikalık bir film gibi tasarlanmış Siyah Kral (The King of Black) adlı çalışmasında Pers efsanelerinden ve imgelerinden (Yedi Güzeller, Siyah Kral Bahram, çalgı çalan huriler, uzanan huriler, yas tutan ağlayan kadınlar, boyanmış resimlerdeki tarzlar, karmaşık mimari mekânlar, altın çöl ve üzerinde çarşafli kadınlar,) yararlanır. Bu hikâye algı ve gerçeklik arasındaki insanlığın savaşımı ile ilgilidir aslında. 21.yüzyılda çok kültürlülük, teknolojik sıçramalar, zaman ve mekân kavramlarının gerçek olması veya simüle olması arasındaki farkları kurmak zorlaştı. Azari sadece Kralı ve Doğu mirasının etkilerini tasvir etmedi; İran'ın tarihini ve efsanelerini de ele alarak anılar tarafından yakalanan bir tarihi kültürün çeşitli katmanları arasında yolculuk eder. Bu yolculuğu Pers minyatürlerinde gerçekleştirir ama ironik tarzda. *Sonuç olarak, bu video filmi onun geçmiş bağlamında kendini bulmak ve pastoral bir bellekten sanatçının ayrılma mücadelesinin bir projeksiyonu gibi görünüyor.*¹³⁶

¹³⁵ <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/tehranbureau/2010/05/art-icons-shoja-azari.html>

¹³⁶ <http://cometogethersandy.com/shoja-azari/>



Resim 197: Shoja Azari, 2010, Video Yerleşirme, www.youtube.com: The Day of Jugment (<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/tehranbureau/2010/05/art-icons-shoja-azari.html>)



Resim 198: Shoja Azari, (2013) "The Mourners" (still from "The King of Black"), HD renk, seslivideo, TRT 24 dakika. (<http://cometogethersandy.com/shoja-azari/>)

Jawad Salim (1919-1961), Irak

Salim 1938-39 yıllarında Paris ve Roma'da heykel eğitimi aldı. 1945'de Londra, Slade Sanat okulunda resim çalıştı. Henry Moore ve Picasso'nun çalışmalarından etkilendi. Bağdat'a döndükten sonra Güzel Sanatlar Enstitüsünde heykel eğitimi vardı. Bağdat Modern Sanat Grubu kurucularından olan Salim on üçüncü yüzyıl Abbasi ressamlarının çalışmaları ve antik Asur minyatürlerini yani İslam ve Irak antik sanat geleneklerini modern yöntemle birleştirerek ulusal sanatsal kimliğinin oluşturulmasına çabalayan sanatçılardandır. Mezopotamya kültürünün zenginliği, İslam sanatı ve yerel folklor, Salim'i ve onun çalışmaları da gelecek kuşakları etkilemiştir.



Resim 199: Jawad Salim Özgürlük Anıtı (Liberation Statue),Bağdat
(<https://www.google.com.tr/search?q=jawed+salim+%C4%B1raq+republic+statue&biw=1366>)

Jawad Salim'in, 1958, Irak Cumhuriyeti'nin ilanı ile ilgili yaptığı bu çalışma yeni Irak hükümetinin siparişi üzerine yapılmıştır. Özgürlük Anıtı yerli, tarihsel formlar ve modern uluslararası eğilimlerin bir sentezini oluşturmak için Salim'in çabalarının üst noktasını temsil etmektedir. Bu heykeller modern Arap heykel tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilir.

Mohammed Ghani Hikmat, (1929-2011), Irak

Irak'ın büyük anıtlarını gerçekleştirip adeta ülkesinin ikonu haline gelmiş olan tutkulu ve üretken sanatçı, 1953 yılında Bağdat'ta Güzel Sanatlar Enstitüsü mezun olduktan sonra Roma'da Accademia di Belle Arti'de heykel okudu (1957 mezunu) 1961 yılında Floransa'da bronz döküm konusunda uzmanlaştı. Ülkesine döndükten sonra Güzel Sanatlar Enstitüsü, Güzel Sanatlar Akademisi ve Bağdat Üniversitesi Mimarlık Mühendislik Fakültesinde heykel eğitimi vermiştir.

Hikmat, 2003'te Amerika işgali yüzünden oğlunun hayatından endişelenir ve Iraklı şair Mustafa Jamal al-Din'in mezarı için yapmak istediği çalışmayı yarım bırakıp Ürdün'e gitmek zorunda kalır. "Bağdat, ne olursa olsun sana, sen daima yine çiçek açacaksın" sözü şaire aittir ve şairin bu sözü mezarı için tasarladığı çeşme üzerinde yer alacaktı. Bağdat için tasarladığı bu projeyi gerçekleştiremeden gider. 2010'da Bağdat'ı yeniden canlandırma projesi için çağrı üzerine Irak'a döner. 2011 de Ürdün'de vefat eder.

"Irak'ın öncü, modern sanatçılarından da içinde bulunduğu 'Modern Bağdat Sanat Grubun'da (İstihdam al Turath' adlı bu sanat hareketinin kurucuları Jawad Salim ve Şakir Hassan Al Said'dir) yer almıştır. Sanatçının kuşağı, mevcut ve kalıcı olanın yanısıra, saygı duyulan sanat geleneğinin oluşmasında ve sanatçıya değer veren bir kültürün inşasında önemli rol oynamışlardır. Ghani, İstihdam el-turath (geleneğinden ilham arayan) ruhu ve kendine özgü estetik tarzı ile Irak'ın tarihini özümseyip, yorumlamıştır. Sanatçının Bağdatlı ahşap kapısı, İslami soyutlama geleneği ile Sümer çivi yazısının birleşimiyle kazılarak gerçekleştirmiştir. Irak Kültürünü Korumak adlı eserinde ise sanatçının stilize ve zarif figürleri Mezopotamya efsane ve Floransa hümanist geleneğine duyduğu sevginin etkilerini taşır. Anıtsal ve güçlü bir erkek figürü silindir mühür şeklinde kırılmış formu yeniden yerine inşa etmektedir. Benim çocukluk anılarımın içinde Ali Baba, Kahramana Çeşmesi ve 40 Haramiler (1969), ya da Şehrazat ve Shahrayar (1971) görüntüleri olmadan Bağdat'taki eski günlerimi anmak neredeyse olanaksızdır. Ghani'nin yaratıcı elleri çağdaş kentsel gelişim ortasında onlara unutturulmak istenen şanlı geçmişlerindeki Binbir Gece Masallarındaki romantik ruh vardır. Ghani için Baghdad, güzel ve duygusal bir kadın olup, onun statüsüne dünyanın yaptığı saygısızlık ve yıkım tarafından ciddi rahatsızlık ve üzüntü duymaktadır".¹³⁷

¹³⁷ www.jaddaliya.com/.../farewall-mohammadghani



Resim 200: Muhammed Ghani, Kralice Sehrazat ve Kral Shahryar (Binbir Gece Masalları) Anıtı, 1971, Bağdat
(<http://www.nytimes.com/2011/09/21/arts/design/mohammed-ghani-hikmat-iraqi-sculptor-dies-at->)



Resim 201: Mohammed Ghani Hikmat,2010, “Iraq Rise Again (Irak’ın Yeniden Yükselişi) “veya “Save Iraqi Culture (Irak Kültürünü Kurtarmak)”,Bağdat
(<http://allmesopotamia.tumblr.com/post/21899950027/iraq-rises-again-statue-in-baghdad-iraq>)

Suad Al Attar, (1942-), Irak

Ülke tarihindeki ilk kadın artist olarak bilinen Suad Londra'ya ailesiyle 1976'da yerleşti. Fakat, ev özlemi ona kendi kültürel mirasına dönük çalışmalara ağırlık vermesini sağladı. Irak el yazmalarından, Mezopotamya mühürlerine, efsanelerine, Asur ve Sümer rölyef ve heykellerine dek esinlenerek Sürrealist bir anlatımın yanısıra minyatür tarzına da yaklaşan eserler verdi. Attar, eserlerinde sembolik, şiirsel ve düşsel bir dil kullanır. Cennet tasvirleri, yoğun turkuaz mavisi veya çöl sarısı içindeki düşsel şehirler işgal öncesi Irak özlemini dile getirir.



Resim 202: Suad al Attar, Cennet Kuşu (Bird of Paradise), 180x150cm, 1992, (özel koleksiyon).
(www. <http://kavery.dreamwidth.org/2795856.html>).



Resim 203: Suad al-Attar , Eden'in Bahçesi (The Garden of Eden), 183x153cm, tuval üzeri yağlıboya.
(www. askart.com)

Kareem Risan (1960-), Irak

Bağdat Üniversitesi Güzel Sanatlar Kolejjinden mezundur. Iraklı sanatçı İran-Irak savaşıını yaşamış olan çatışmacı bir kuşaktan gelmektedir. Sanatçı edindiği deneyim ve değerler ile insan hayatını zenginleştiren geçmiş Mezopotamya uygarlıklarının ruhunu da ifade edebilen bir grafik dili geliştirir. Risan çağdaş bir estetik anlayışıyla oluşturduğu resimlerinde semboller ve Sümer çivi yazısını kullanır. Irak efsaneleri ve antik Irak destanları üzerine çalışmalar yapar. Rissan kendine özgü olan yerel kimliğini koruyarak evrensel bir dile sanatında ulaşır.



Resim 204: Kareem Risan, 2001, ağaç üzerine karışık teknik, 200 X100 cm (özel koleksiyon) (www.kareemrisan.com)

Rafa Al Nasiri, (1940-), Irak

Resim ve baskı sanatçısı olan Nasiri, Bağhdad Akademisinden sonra, Pekin ve Lizbon'da eğitimine devam etti. 1967 Arap-İsrail savaşına tepki olarak Yeni Vizyon Grubu (Al Ru'yya Al Jadidah) adlı grubun kurucu üyesi oldu. Bağdat, Ürdün ve Bahreyn üniversiteleri ve Darat al Funun'de baskı resim stüdyolarının kurulmasına öncülük etti.¹³⁸

Sanatçının Irak sanatı üzerine makale ve kitapları vardır. Eserlerini oluştururken şair Al Muttananibi, Al-Jawahiri, Mahmud Derviş, Etel Adnan ve May Muzaffer ve Çinli hocalarından ilham aldığını belirtir.

¹³⁸ www.barjeelartfoundation.org

Rafa Al Nasiri, kağıt ve tuval üzerine yaptığı soyut çalışmalarını doğadan esinlenerek ve Arap kaligrafisini kullanarak oluşturur. Çin sanatındaki mürekkep tekniği ve boş alanın (espas) kullanım yöntemi sanatçıyı çok etkiler. Derin doymuş renkler ve akıcı jestüel hatlar ile adeta herşeyi kapsayan soyut manzara mekanları gerçekleştirir.

*“ Sanat hayatının başlarında realist çalışan sanatçı, Arapça harflerdeki yüksek estetik değer ve plastik elemanı keşfeder böylelikle bir Arap kimliği ile resim oluşturmaya doğru bir adım atmış olur. Daha sonraki çalışmalarında gerçekçi yaklaşımdan ve soyut geometrik formlardan iyice soyut resme kayan sanatçı, bu defa saf rengin kontrast kullanımını deneyimler. Resimlerine bilinen Arapça yazılı ayetleri de dahil eden sanatçı değişik kompozisyon denemeleri, düzenlemeleri yapar. Ufukta nihai karşılaşmayı vurgulayan dış mutlak, bir tür uzay ve yeryüzü arasındaki diyalog gibi kurguladığı geometrik bölmeli kompozisyon uygulamaları yapar. Irak’ın sonsuza uzanan açık alanlarını hatırlatan sınırsız zengin toprak rengini içinde barındıran, ona çocukluğunu hatırlatan manzara soyutlamaları sanatçının bugüne kadar süregelen ana tema olarak kalmıştır. Diğer bir sık kullandığı figür de da resmin adeta yüzeyini delip tuvalin üst ucuna doğru giden uçaklardır”.*¹³⁹



Resim 205: Rafa Al Nasiri ,2010, Homage to Ibn Zeydun (İbn Zeydun’a Saygı), Akrilik,200x200cm (özel koleksiyon), (<http://www.artiniraqtoday.com/rafa-al-nasiri/wtxj2m0btudoekstr05rh66zjg6ymo>)

“2008-2010 arası üç konu üzerine çalışmalarını sergiler: Bawabat (Kapılar) 2008, Homage to Baghdad (Baghdat’a Saygı) 2009 ve İbn Zaidoun 2010. Temelde çalışmalarında vatanını kaybeden insanın acısını yansıtmak istemiştir.

¹³⁹ www.rafanasiri.com.Abriestory (Yazan May Muzaffer)

Bawabat (Kapılar) bir vatanın süper güç tarafından yıkılıp, perişan hale getirilişinin sembolüdür. Güzel ve gelişmiş Bağdat'ın şu anki durumu için ise Bağdat'a Saygı dizisini gerçekleştirmiştir. Üçüncü dizi ise Endülüslü şair İbn Zaidoun'nun (Prenses Wallada'ya olan sevgisi ile tanınır) büyük bir aşkı ve büyük bir İslam Uygarlığının kaybını bu çalışma üzerinden vurgular".¹⁴⁰



Resim 206: Rafa Al Nasiri (2007), Baghdad, karışık teknik, (özel koleksiyon). (www.onglobalandlocalart.wordpress.com).

Wijdan Ali, (1939-), Irak

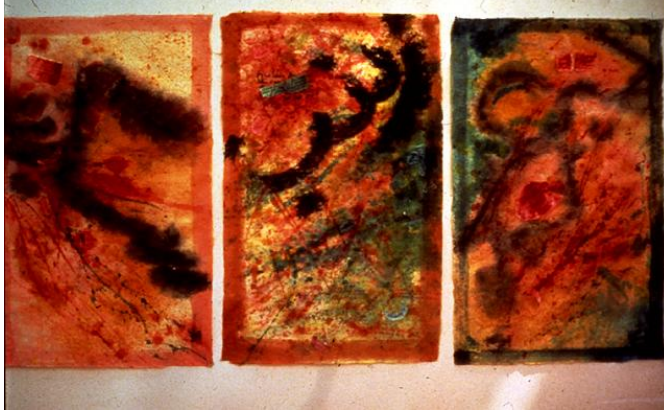
“Sanatçı aynı zamanda öğretim üyesi, sanat tarihçisi ve eski bir diplomattır. Sanat eğitimine ilk 1960'larda modern sanat hareketinin ilk öncülerinden ve artık hayatta olmayan Muhanna Durra ve İtalyan ressam Armando Prön'den aldığı derslerle başlamıştır. Sanatçı 1979'dan beri kompozisyonlarında Arap kaligrafisini denemektedir. Wijdan bu kompozisyonlarını el yapımı kâğıtlar ve Murano camı üzerinde çok çeşitli malzemeler ve canlı renkler kullanarak gerçekleştirir. Yapıtlarının odak noktası olarak, bütün çeşitliliği içinde “aşk” kavramını keşfeder”.¹⁴¹

Ortadoğu'nun şiir de dâhil olmak üzere zengin bir edebiyat geleneği vardır. Bu bölgenin kültürlerinde şiir ve edebiyat önemli bir rol oynar ve birçok sanatçı için ilham sunar. Fars ve Arap edebiyatının yanısıra, İslam öncesi kabine krallarının zamanına kadar uzanan edebiyat da sanatçıların başvurduğu kıymetli eserlerdir. Bunlardan mistik yazarlardan günümüze gelen Binbir Gece Masalları asırlık hikâyelerdir ve sanatçılar bu hikâyeyi kullanmayı çok severler.

¹⁴⁰ www.artbahrain.org

¹⁴¹ Çöl ve Deniz,98

Ayrıca bölgenin bazı sanatçıları, yeni nesillerin endişelerini ve duygularını ifade eden çağdaş Arap ya da Fars şairlerinin sözlerini kullanırlar. Birçok durumda sanatçı ve şairler birlikte çalışıp el yapımı kitaplar oluşturmuşlardır.



Resim 207: Wijdan Ali,1992,Women of Carbala, karışık teknik, triptik, herbir tuval ebadı; 97.97 x 60.96.cm (özel koleksiyon).
(<http://wwol.is.asu.edu/ali.html>).



Resim 208: Wijdan Ali ,Rashm 1, 2003, kağıt üzerine suluboya, çini mürekkebi, sıvı altın, 145x74.cm
(http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2003/princess_wijdan_ali/photos/img_04)

Sanatçı “Rashm 1” adlı eserinde suluboya kullanarak, kâğıt şeritler oluşturmuş ve bu şeritleri bir kısmı üst üste gelecek şekilde üç boyutlu etki yaratacak şekilde

yerleştirmiştir. Soldaki şerite Lübnanlı şair Charb Daghir'in şiiri Arapça, diğer şeritelere ise aynı şiiri İngilizce ve Fransızca yazılmıştır. Wijdan hattat değildir ama özellikle Kufi tarzında harfleri deneyimleyerek ve betikleri kendi el yazısıyla yazıp onları düzenleyerek, yapısal eleman olarak resminde kullanmaktadır. Rashm 1' deki şiir soluk sarı bir kğıda yazılmıştır. stne soluk kırmızı yama şeklinde renklendirmeler yapılmıştır. Diğer şeritlerdeki koyu kırmızı, yosun mavisi, pembe ve sıçratılmış altın rengiyle dengelenmiştir.

Dia Al-Azzawi, (1939-), Irak

Azzawi, uluslararası Modern Arap sanatının öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçı resim, heykel, baskı ve kitap sanatı da dâhil olmak üzere eserler üretmiştir. Yeni Vizyon Grubu (el Ru'yya el Jadidah) denen sanat grubunun da kurucusudur. Grubun manifestosunda, sanat ve devrim arasındaki ilişki vurgulanır. Tüm Arap lemi ve yerel kültürlerin parametrelerini genişleterek, Bağdat Modern Sanat Grubu tarafından oluşturulmuş "yerel tarzda sanat" kuramını açmaya çalışırlar. Grup, 1972 yılında son sergilerini birlikte açar. Irak'taki gerginlikler yüzünden yurt dışına yerleşmek durumunda kalan sanatçılardan biridir. Londra'ya yerleşen Azzawi yaptığı çalışmalarını, Irak kültür ve geçmişinden esinlenerek gerçekleştirmiştir.



Resim 209 : Dia al-Azzawi, 1965, Religious-Symbol (Dini Sembol), tuval üzeri yağlıboya, 81x106-cm, (zel koleksiyon).
(www.azzawiart.com)

Azzawi, Yeni Vizyon Grup ile yaptığı çalışmalarda ise daha çok güncel konular ve sorunların yanısıra özellikle Filistinlilerin durumunu konu alır. Acı, ölüm, çatışma ve antik kültürel temalar onun sanatına derinlik kazandırır. Eserlerinde süslemeden uzak kalıp, canlı renkler, kalın dış hatlar kullanarak, cesurca ve doğaçlama tarzı gerçekleştirir. Al-Azzawi, 'Arap Alfabesinin (Arab Letters)' resimde kullanımına öncülük eden sanatçılardandır.

Londra'ya yerleşen Al-Azzawi yeni bir hamle yapar. 1976 yılında, kitap sanatını yeniden keşfeder. Arap dünyasının en doğru sanat şeklinin, geleneksel anlamda kitap resmetme sanatı olduğunu söyler. Bu konuda bölge sanatçılarını teşvik eder. Bu geleneğin yeniden keşfi için British Library'deki İslami el yazmaları koleksiyonunu araştırır ve inceler.



Resim 210: Dia al-Azzawi, Poetry-Book--Mahmoud-Darwish(1995), kağıt üzeri guaj boya, 37x255-cm. (özel koleksiyon)
(www.azzawiart.com)

Halim Al Karim, (1963-), Irak

Halim Al-Karim (Irak, b.1963) Güç, şiddet ve bulanıklıklığın yer aldığı out-of-odak (odak dışı) tarzı fotoğraf çalışmaları ile tanınan çağdaş bir fotoğrafçı, ressam ve heykeltıraştır. Al-Karim, Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi ve Amsterdam'da Ritveld Akademisi'nde okudu. Ülkesinden kaçtıktan sonra önce Yemen'e gitmiş sonra Amerika ve Dubai'de yaşamaya başlamıştır. Sanatçı özellikle uyguladığı özel fotoğraf tekniği ile yaptığı konulu fotoğraf çalışmalarıyla tanınmaktadır.

Karim, Saddam Hüseyin zamanı ilk Körfez Savaşı sırasında askerlik hizmetinden kaçtığından çölde bir taş yığının örttüğü bir mağara gibi çukurda üç yıl boyunca saklanır. O günlerde bir Bedevi kadını onu korur, saklar, ona yiyecek ve içecek getirir, yardım eder. Adı Najma olan bu yaşlı kadın adeta sanatçı için bir tanrıcadır ve onu mistisimle tanıştıran kişidir. Bu kötü deneyimi onu büyük ölçüde etkilemiş, Karim’i tasavvuf ve maneviyata yaklaştırmıştır. Sanatçı bir röportajında “Ben fotoğraflarımda insani değerleri yansıtmaya çalışıyorum demektedir”.

Sanatçı çalışmalarında ketsel insanı, kadına uygulanan baskı ve şiddeti, Ortadoğu’daki yaşanan savaş ve orantısız güç kullanımını yansıtan sessiz ama etkin tarzdaki çalışmalarıyla dikkat çekmektedir.



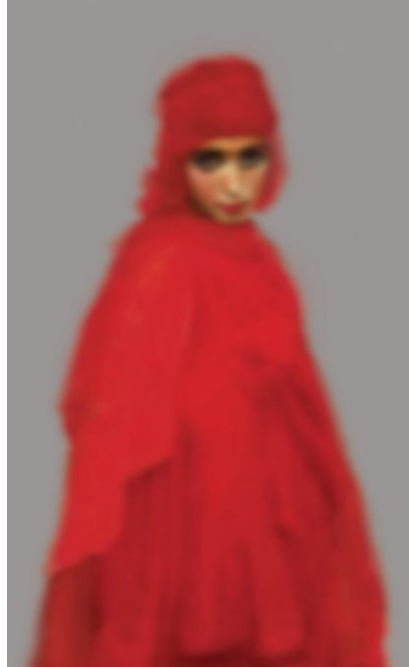
Resim 211: Halim Al-Karim, Hidden Love Serisi 3 ve 5 (Gizli Aşk,3,5) (2009) Lambda Print Edition, (Beyrut sergi salonu). (<http://www.beirutexhibitioncenter.com/learn/artist/halim-al-karim>).

Karim bulanık, rüya gibi görüntülü fotoğrafları oluşturmasının nedenini (özel bir fotoğraf tekniği kullanmakta) kendi hayatı gibi çepeçevre saran belirsizliğin yansıması olarak açıklamaktadır. Burada zaman ve mekâna dair belirsizliktir söz konusu olan. Geçmiş, şu an ve geleceği içinde barındırır. Gizli Aşk (Hidden Love) serisindeki kadın portrelerindeki gözler ise Irak vatandaşlarının keskin gözleridir. Şiddete tanıklık eden suçlayıcı gözler veya ruhun pencereleridir bu gözler. Parlak sarı, mavi mor, kırmızı, yeşil ve gri gibi renkler sanatçıya göre ruhun renkleridir. Aslında tüm işleri bir nevi otoportredir sanatçı için.

“Benim işlerim, kentsel toplumda gelişen zihniyet üzerine odaklı. Özellikle, toplum liderlerinin yozlaşmış siyasi gündemleri aracılığıyla oluşturulan çözülmeyen, devam eden özellikle şiddet ile ilişkili olan sorunlarla ilgiliyim”¹⁴² demektedir.

“Sanatçı, özellikle Irak mirası olan Sümer emanetleri, felsefe ve sembollerini ile de yakından ilgilidir”.¹⁴³

Tüm fotoğraf çalışmalarım da, Kings Harem de dâhil, kendi imajlarımı kullandım. Modellerin bir kısmı Dubai'den. Oryantalist imajları, sanat tarihindeki bilinen temaları çağdaş bir yorumla yansıtdım. Bu işlerde kendi sahne, model, kostüm ve makyajımı kullandım. Dramatik aydınlatma sayesinde, modellerin yüzleri ve vücutlarında oluşam gölgeleri yansıttım. Bu çalışmadaki amacım nasıl baskıcı ve zorlayıcı olumuru yorumlamaktır. Amaç Batı ve Doğu arasındaki ayrımı vermek değildir.¹⁴⁴



Resim 212: Halim Al Karim, King's Harem Serisi, 2009, Lambda Print,(Barjeel Art Fonu).
www. Barjeel Art Foundation.

Sanatçının bazı çalışmaları: Hidden War (Gizli Savaş, 1985), Hidden Face (Gizli Yüz, 1995), Hidden Prisoner (Gizli Mahkum, 1993), Hidden Theme (Gizli Konu, 1995), Lost Memory (Kayıp Hafıza, 2001),Hidden Victims (Gizli Kurbanlar,

¹⁴² <http://hyperallergic.com/84555/iraqi-exile-and-lament-through-a-new-lens/>

¹⁴³ <http://www.artnet.com/artists/halim-al-karim/biography>

¹⁴⁴ <http://www.artinthecity.com-talks-to-artist-halim-al-karim>

2008), Prisoner Goddess (Mahkum Tanrıça), Hidden Witnesses (Gizli Tanıklar, 2007), Hidden Doll (Gizli Kukla, 2008), Hidden War 2 (Gizli Savaş 2, 2003), The King's Harem Series (Kral'ın Harem Serisi, 2008), Witness Form Baghdad (Bağdat Tanık Formu, 2013), Eternal Love (Sonsuz Aşk, 2010) son sergisi ise Caos (Kaos , 2015) Sümerlerden Amerika'ya, kargaşa içindeki insanı ve etrafımızı saran savaş ve savaşın çılgınlığını ve kargaşasını, yaptığı heykel, fotoğraf ve video çalışmalarıyla sergiler.

Sanatçı, Ortadoğu ve Irak'daki güç olgusunu bu provokatif fotoğraflarla vermeyi amaçlamaktadır.

Fateh Mouderras (1922-1999), Suriye

Fateh Moudarres (1922-1999) Suriye'nin modern sanat döneminin öncü ressamlarından. Eğitimini önce Accademia di Belle Art-Roma'da (1954-1960) daha sonra Ecole de Beaux Arts-Paris'de gerçekleştirmiş olan sanatçı Suriye'ye dönmüştür. Damascus Üniversitesinde öğretim üyeliği yapmıştır. Mouderras, Suriye'de Surrealizm akımının ustası olarak tanınmaktadır.

1960'lı yıllarda Suriye antik kültürünü, ikonografi ve dini referansları kullanan sanatçı, 1967 yılından itibaren ise daha çok siyasi temalar üzerine yoğunlaştı. Kurguladığı kahramanları günümüzden ve eski uygarlıklardan almıştır. Figürlerin kare şeklindeki kafaları bize Asur başlıklarını, Palmyra fresklerini ve erken Hristiyan ikonografisini hatırlatır. Soyut Dışavurumculuk akımının Avrupa'da ilgi gördüğü zamanlarda sanatçı Roma Güzel Sanatlar Akademisinde ve Paris'te okudu. Moudarres, dramatik renk (sıcak ve canlı renkleri tercih eder) ve formda dışavurumcu bir dil geliştirir. Onun sanatsal dili kendi öznelliğini yansıtmasının yanısıra halkın kolektif hafızasını ileten bir araç haline gelmiştir.

Moudarres ülkesindeki 1960 tarım krizinden etkilenir. Ve Şam'a taşınmak zorunda kalır. Şehirde büyük ve hızlı bir büyüme ortamı yaşanırken, sanatçı, sıkışmış ve düşmanca ortam içinde kendini hisseder. Aynı dönemde Arap dünyasındaki siyasi gelişmeler ve sosyal huzursuzluklar da insanları etkilemektedir. Moudarres birkaç sanatçı arkadaşı ile birlikte karşılaştıkları bu gündelik sorunları tasvir etmek ister. Özellikle Suriye kırsal hayatının sıradan insanlarını resmederken (pastoral), altta gizli olan huzursuzluklar ve sosyal ayaklanmalar tarafından gölgelenen yaşam

biçimlerini yansıtmak istiyordu (örneğin kırsal alanda yapılan düğün resimlerinde gülen insanlar yoktur). Sanatçı kırsal alanlardaki kadınların çaresizliği ve acısını resimdeki oluşturmaya çalıştığı aura ile vermeye çalışır.

“Mülteciler” resmindeki desen kökünü Yakın Doğu mitolojisinden alır. Gerçekte savaş yüzünden yerinden edilen mültecilerin resmidir. Sanatçı ilk semitik uygarlıklardan Kenan destanlarından Tanrı Baal epiğinden esinlenir. Mülteciler bölgede bellek ve geleneğin sürekliliğini çağırıştırır. Modern zamanların siyasi olayları ile antik tarihi destan ve sembollerini birbirine bağlar. Moudarres çalışmalarında tipik antik başlıkları (şapkaları) kullanır (saygınlığı sembolize eder). Bir boğa başı dik durur onuru ve başkaldırıyı sembolize eder. Zıt renkli boyalar ve yer yer kum kullanır. Sanatçı sürgün, kayıp ve zulüm duygusunu vermek ister.



Resim 213: Fateh Moudarres, Mülteciler, 1986, tuval üzeri yağlıboya, 120x180cm (Institut du Monde Arabe, Paris koleksiyonu). (http://www.metmuseum.org/toah/hd/almi/hd_almi.htm).

Sabhan Adam, (1972-), Suriye

“Adam, kâbuslardan aldığı yaratık imgelerini tuvale aktarır ve resimlerinde bir dizi tuhaf, karanlık ve ürkütücü yaratığı tasvir eder; sanatçının yüzünü temsil alan tüm yüzler birbirine benzer. Adam bu yaratıkları yüzleşmek zorunda olduğu üzüntü, yoksulluk ve sarsıcı süreçlerle dolu zor gençliği ile yalnızlığı ve bu dünyaya ait olmama hissi ile bağdaştırır. Figürleri, iç gözlemi

tuvale yansıtır ve sanatçının kolaylıkla bağlantı kurduğu benzersiz, çok boyutlu bir bakış açısı ortaya koyar.¹⁴⁵



Resim 214: Sabhan Adam, (1972), karışık teknik, 150x176cm,(özel koleksiyon) (www.sabhanadam.com) (15.6.2015)

Louay Kayyali (1934-1978)

Kayyali' de Fateh Moudarres gibi köy ve şehirlerdeki yaşanan farklılığı ve sorunlarını kendine konu alır.

Then What (1965) (Peki Sonra) adlı çalışmasında tarihsel formların (Erken İtalyan Rönesans alegorik kompozisyonları) yararlanır. Başını yana düşerek eğri bir kavis çizen erkek formunun yanında dizili kadınların resme bakana yüzleri dönüktür ve kompozisyon dramatik bir yolculuğu izleyene hissettirir. Koloni ressamlarının benimsediği tarz olan toplumcu gerçekçi ve İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı tarzında çalışan Kayyali köylü ve kentli insanlar arasındaki sosyal farklılığa ilişkin konuları resmeder. Sanatçı Roma'da eğitim görmüş olup, Giotto'nun fresklerinden oldukça etkilenmiştir.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Çöl ve Deniz,s.28.

¹⁴⁶ [http://syria.jadaliyya.com/pages/index/17815/a-creative-upsurge;-syrian-art-today-\(part-one\).](http://syria.jadaliyya.com/pages/index/17815/a-creative-upsurge;-syrian-art-today-(part-one).)



Resim 215: Louay Kayyali,(1965), ağaç üzeri yağlıboya, 193 x 172 cm, (Khaled Samawi koleksiyonu).
(<http://nidaltouma.com/a-research-paper-on-the-syrian-artist-louay-kayyali-1934-1978/2014/02/20/>, (erişim tarihi:11.7.2015)

Abid Fattal, 1962, Suriye

Adib Fattal, hayatının büyük kısmını babasının diplomatik görevi nedeniyle yurtdışında (Washington’da doğar) geçirir. 1990’lı yıllardan beri Suriye’nin Lübnan sınırında Hermon Dağında bir çiftlikte yaşamaktadır.

“Resimlerini, Doğu sanatının birçok özelliklerinden biri olan geleneksel nakış ve mozaik anlayışlarını bir araya getirerek oluşturur. Resimlerindeki renk kullanımı ve simetrik tekrarlarla Mezopotamya coğrafyasının geçmiş ve geleceğini okumaya davet eden bir metafor olarak görmek mümkündür. Perspektifin yok olduğu minyatür estetiğindeki manzara resimlerinde yer verdiği imgeler doğu kültürü ve mistisizminden kaynaklanır. Balıkçı ya da çiftçi gibi sıradan görülebilecek insanların portakal toplarken, dua ederken ya da sadece bir kuşu beslerken resmedildiği çalışmalarında içinde yaşadığı coğrafyanın gündelik hayatına ve gerçekliğine dair birçok ipucu vardır. Sanatçı kompozisyonlarında çocuksu ve masalsı üslubuyla sadece Suriye’nin değil tüm Orta Doğu’nun tarihi mimarisini, kent mahallelerini, gündelik hayat ritüellerini, kutlamalarını, dini törenlerini ve şenliklerini resmeder. Fattal, bir taraftan doğa, insan, yerleşim ve mimariyi biraraya getiren manzaralarıyla geçmiş ve bugüne dair bütünlüklü ve renkli hikâyeler anlatır. Diğer taraftan ise çocukluğunun geçtiği Suriye, Lübnan ve Filistin ‘deki hatıralarını belleğinde

yeniden kurgulayarak geleceğe dair iyimser ve nerdeyse ütopyik bir toplum ve yaşam biçimi bizlere önerir”¹⁴⁷.



Resim 216: Adib Fattal, kâğıt üzerine asitsiz kalem, 36x48cm (özel koleksiyon) (www.level5zu.wikispaces.com), (15.6.2015)

Hamed Nada, (1924-1990), Mısır

Sanatçı, Londra Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuş ve duvar resminde uzmanlaşmıştır. Nada, ülkesinin halk geleneğinden esinlenen ilk Mısırlı çağdaş ressamlardan biridir;

Hamed Nada'nın olgunluk dönemindeki resimlerinde küçük hikâyecikler vardır; Gizem ve büyü, Binbir Gece Masalları, firavunların mitolojisi ve folklorik halk hikâyeleri. Nada, Şeyh (dinle ilgili) oğlu olup fakir geleneksel bir mahallede büyür. Etrafta Memluk binaları ve zarif Osmanlı dönemi anıtları ile eskinin dağılan ama canlılığını hissettiği yerleri yaşar. Kukla gösterileri bu eklektik mimari ortamda sokak pazarlarında yapılırdı. Tüm bunlar sanatçının çalışmalarında etkili olmuştur.

¹⁴⁷ Komşular,2014, 94.



Resim 217: Hamed Nada,1988,Henna Eve, tuval üzeri yağlıboya ve kalem, 120x110 cm (özel koleksiyon).
http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5305190 (1.7.2015)

1950'lerin ortalarından itibaren Hamed Nada eski realist tarzında büyük değişiklikler yaptı. O sıradan Mısırlıların yaptığı, canlandırdığı firavunların sanatını yeniden yorumladı. Ayrıca ilham için Nada, Nubian halk sanatı ve Afrika ilkel sanatını da çalışmaları için incelemiş ve esinlenmiştir.

Ahmed Moustafa, (1943-), Mısır

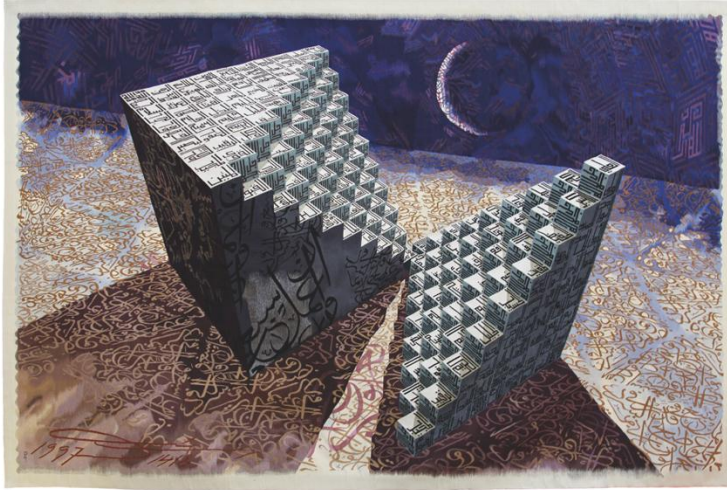
Moustafa, İskenderiye Üniversitesi Resim Bölümü ve Sahne Tasarımı Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesinden mezun olup çeşitli üniversitelerde öğretim üyesi olarak çalışmıştır. Doktorası Arap Harflerinin Bilimsel Altyapısı hakkındadır. Başka bir çalışması da 'Orantılı Betik' adını verdiği çalışmadır. Bu çalışmada savunduğu şey; bir metnin okunabilirliğini hattın güzelliği ve hattın oran kaidelerinin bilinmesine bağlı olması gerektiğidir.

Sanatçı, dokuzuncu yüzyılda yaşamış olan İslam hat sanatının kurucusu olduğu söylenen, İbn Mukla'nın Arap yazısının altındaki geometri yasalarını bilir. Harflerin ölçü ve oranları bir geometrik kural içinde uygulanması gerektiği teorisini kuran ve Arap alfabesini oluşturan geometrik yasaları, Arap hattatlık bilimini yeniden

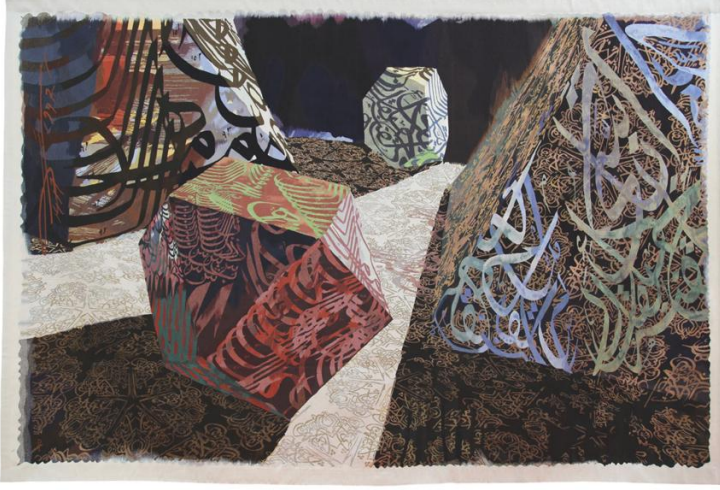
değerlendirir ve kavramsal düzeyde bütün İslam sanatı ve mimarisindeki görsel geometrik ilkeleri inceler. Bu çalışma sanatçının 11 yıl bu konuda araştırma yapmasına neden olmuştur. Moustafa kendine özgü bir tarz, oluşturup kendini yetiştirmiş bir sanatçıdır.

Eserlerinin pek çoğu Kur'an metinlerinden türetilen ve kendi derin İslam inancına uygun olarak şekillenir. Klasik Avrupa boyama tekniğini resimlerinde ustalıkla kullanır.

Moustafa, Fransa'da bir atölyede beş goblen halı çalışmıştır. Goblen duvar halıları ondördüncü yüzyıl Batı sanatında prestijli sanat formudur (soylu sınıfın sevdiği) Yirminci yüzyılda Miro, Picasso ve Chagall gibi ustalar da halı tasarlamışlardır. Halıcılık Ortadoğu'da asırlardır gelişmiş bir formdur. Moustafa'nın bu goblen çalışmaları Cidde, Suudi Arabistan, Katar ve Lüksemburg'da ve prestijli kamusal alanlarda görülebilir.



Resim 218: Ahmed Moustafa. 2014, Divine Bedrock of Human Artistry (İnsanlığın ilahi kayası), 273x417 cm. (Kasyahildebrand Galery)
(http://www.kashyahildebrand.org/new_site/artists/moustafa/moustafa001.html) (15.6.2015).



Resim 219: Ahmed Moustafa, 2014, Landscape of Due Measure and Proportion (Ölçü ve Oran'ın Doğası), goblen, 254x390cm (Kashyahildebrand Galery)
(http://www.kashyahildebrand.org/new_site/artists/moustafa/moustafa001.html)
(15.6.2015).

Khaled Hafez, 1963, Mısır

Tıp okuyan sanatçı akşamları Kahire Güzel Sanatların akşam derslerine katılmıştır. 1995'den beri sanatsal faaliyetlerini sürdürmektedir. Ortadoğu Sanat Dergisi Çağdaş Uygulamalar kurucu üyesi olan Hafez, bir görsel iletişim eğitmeni, bir sanatçı ve bir düşünür olarak saygınlık kazanmıştır. Eserlerinde video, resim ve montaj yaparak çalışmaktadır. Hafez, o bölgenin sosyo-politik tarihi olduğu gibi o popüler kültürün dilinde bilmektedir. Sanatçı aidiyet ve kimlik, kadın ve insan hakları gibi konular üzerine çalışır.

Khaled Hafez memleketi Mısır'da popüler kültür içinde var olan ikiliği keşfetmek için efsane ve kurgu üzerine çekim yapmaktadır. Ticari karşıtı kutsal, dindar karşıtı laik, kadın karşıtı erkek gibi temalar resimlerinde ve video çalışmalarında belirgindir.

Hafez, sık sık eski tanrılar ve tanrıçaları tuval üzerinde popüler bilince girmiş medya ve reklam görüntüleriyle manipüle ederek bir araya getirir. Eserlerindeki tüm boyalı elemanlar, rakamlar, şekiller ve hareket halindeki hayvanlar antik Mısır resminin doğasından esinlenilmiştir. Sanatçı "*Tanrıçalar, küçük erkek figürleri*

genellikle Mısır kültüründe egemen cinsiyetçilik için bir meydan okumadır".demektedir.¹⁴⁸ Bu çalışmayı yaparken Hafez, 25 Ocak 2011'de (Mısır Devriminin başlangıç günüdür) çıkan olaylar ve gelişmelerden çok etkilenir. Resmindeki pusuya yatmış askerler bu önemli günün sembolleridirler. Jean Baudrillard'ın "simülasyon" ve "simulakr" hakkında yazdığı kitaba özel ilgi duyar. Sahte ve otantik" kültürlerde olduğu gibi aslında toplumlar kodlar ve sembollerle kendilerini gayet iyi tanımaktadır.¹⁴⁹ Ayrıca sanatçı büyük boyutlu tuval üzerine gerçekleştirdiği bu projelerde Arap Baharında duvarlara yapılan grafittilerden de çok etkilendiğini belirtmektedir.

"Hafez, 2011 'deki uçak ve adam kaçırma eylemlerinden etkilenir. ""Kodlar, Semboller ve Stockholm Sendromu günü," diye 2011 yılı Arap Baharında yaşanmış olaylardan esinlenerek oluşturduğu bir resim projesidir. Yer altı ve yer üstü aynı zamanda resme girer. Jean Baudrillard'ın "simülasyon" ve "simulakr" hakkında yazdığı kitaba özel ilgi duyar".¹⁵⁰



Resim 220: Khaled Hafez,2009, Yarı Tanrıların Uçuşu, (*Flight of the Half Gods*), tuval üzeri karışık teknik, triptik, 675 x 200 cm, (özel koleksiyon).
(www.khaledhafez.net/painting/Temples%20of%20Flight.html) (10.7.2015)

¹⁴⁸<http://www.barjeelartfoundation.org/artist/egypt/khaled-hafez/>

¹⁴⁹http://www.artmap.tv/news_detail.aspx?id=1034

¹⁵⁰ A.g.m.



Resim 221:Khaled Hafez, 2009, Başkanlar ve Süperkahramanlar, The A77A Projesi, Video: 3 D animasyon ve kurgu. (<https://www.youtube.com/watch?v=Wgugd5sORNw>)(1.7.2015)

Nadim Karam, (1957-), Lübnan

Nadim Karam, ressam, heykeltıraş ve mimar, kentsel tasarımcı olarak tanımlanmaktadır. Beyrut Amerikan Üniversitesinde mimarlık bölümünden mezun olduktan sonra Lübnan'da çıkan iç savaş sırasında Tokyo Üniversitesinde eğitimine devam eder. Karam eğitim alırken, Japon felsefesindeki boşluk, uzam konusuna özel ilgi duyar. Karam dünyaca ünlü mimar ve düşünürlerle çalışma imkânı bulur: Hiroshi Hara, Fumihiko Maki, and Tadao Ando ile birlikte çalışır ve mimarlık üzerine doktora yapar. Karam, aynı zamanda kavramsal çalışan bir fütürist sanatçıdır. Karam çeşitli üniversite ve ülkelerde öğretim üyeliği (dekanlık da dâhil) yapmış, dersler, konferanslar verip, sergiler açmaktadır. *Stretching Thoughts* adlı kitabı vardır.

Karam, birçok ülkede büyük ölçekli sanat projeleri gerçekleştirmektedir. Dünyanın farklı kentlerinde hayallerini anlatmak isteyen eksantrik sayılabilecek bir yaklaşımla kolektif hafıza, öyküler ve düşlerle ilgili formları üretmektedir. Ele aldığı boşluğu ya da alanı yeniden yapılandırırken geçmiş, şimdiki ve geleceği anlatan karakterler, sembollere dayanan ayrı resimsel bir dil kullanır. Genellikle onun ilham kaynağı şehirler olup, bir ilke imza atarak yenileme projeleri üzerinde çalışır.

Sanatçı Beyrut'a döndükten sonra 1996'da Atölye Haspitus'u kurar. Genç mimar ve tasarımcılarla birlikte şehir, mimarlık ve sanat arasındaki ilişkiyi kurmaya yönelik projeler üretirler.

2002'de Beyrut kenti için sanatçının kent projesi seçilir. Remembering (Hatırlama), Renewing (Yenileme) ve Rebuilding (Yeniden inşa etme) adlı bu proje kenti gençleştirme ve yıkım sonrası kente moral verme amaçlıdır.

Beyrut, Kwangju, Kore, Prag, Notting Hill-Londra, Tokyo ve Nara gibi kentlerde büyük projeler gerçekleştiren sanatçı 2006'da Melbourne kentine Avustralya'ya göç eden göçmenlerle ilgili on üç hikâyeyi projelendirme işi Nadim Karam'a verilir. On üç farklı hikâyeyi anlatan dev heykelleri köprünün karşısından günün belli saatlerinde köprüye taşınarak sergilenir. Karam dünyadaki ilk hareketli sanat çalışmasını gerçekleştirmiştir.



Resim 222: Nadim Karam, Hareketli Heykellerden Oluşturulan Yerleşime, 2006, Melbourne, Avustralya

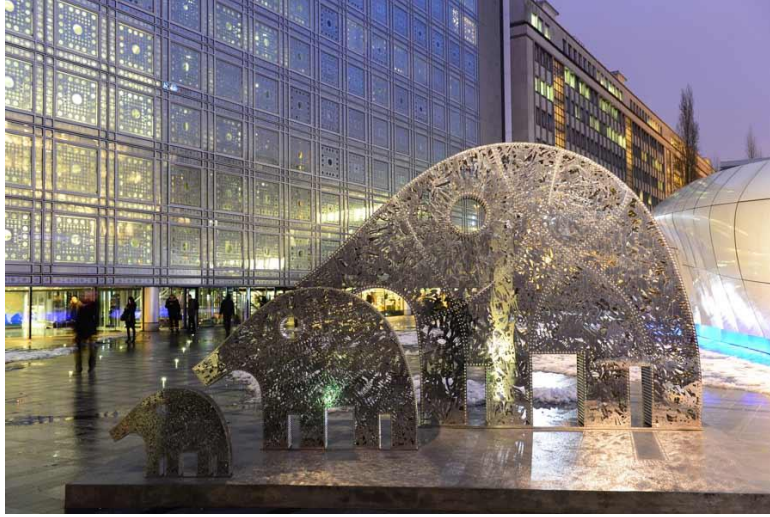
Diğer önemli projesi Dubai şehri için tasarladığı projedir. Yaklaşık 300 metre yüksekliğinde dev bahçe gökyüzünde bulutlara benzer şekilde gerçekleştirilmiştir. Sanatçının amacı; *Körfez gökyüzü, bulutların yer değiştirmesi, seyahat eden göçebeler gibi Dubai'nin bol boş alanlarına ve gökdelenlerine karşı ruhani bir etaför oluşturmaktır.*¹⁵¹ Kuveyt ve Dubai için oluşturduğu “bulut “ projesi üzerinde

¹⁵¹ www.haspitus.com.

halen çalışmaktadır. Bulut Üzerinde Balıkçılar ve Sandalyeler projeleri Kuveyt için yaptığı projelerdir.

Onun beğeni toplayan serisi “Kent Oyuncakları“ cilalı paslanmaz çelikten yapılmış, tamamen zarif ve büyüleyici heykellerdir. Karam’a göre, şehirlerin sakinlerine hayal gerekir. Onun Kentsel Oyuncakları; kentleri rutinden kurtarıp, iyimser enerji vererek dünyaya nüfuz edecektir. Bu oyuncaklar insan organizması, hayaller ve hatıralar gibi canlı organizmalar ve düşlerdir. Karam, ”dünya teröristler tarafından bombalanıyorken düş bombaları üretmeliyiz” demektedir. Düş bombalarını yıllarca planladı. Bu projenin başarısı için finans, bilgi ve organizasyon gerekiyordu.

Nadim Karam’ın atölye Haspitusla birlikte gerçekleştirdiği heykelleri dünya çapında birçok sergiye çıktı ve önemli özel ve kamu koleksiyonlarında yer aldı. Üçlü Filler (Trio Elephants) anıtsal serisi, Paris'teki Institut du Monde Arabe’de sergilenmiştir. Filin ömür boyu ayrıntıları ve olayları hatırladığı bilinir. Fil güçlü belleği ve sonsuz yaratmayı da simgeler. Karam, izleyiciyi kendisinin yaratıcı ve fantastik dünyasına davet etmektedir.



Resim 223: Nadim Karam ve Atölye Hapsitus, Üçlü Fil (trio elephants), 2013, Paris Arap Enstitüsü önü, Ağaç, bronz.
(www.haspitus.com) , (15.6.2015).



Resim 224: Nadim Karam ve Atölye Hasbitus, 2006, Gayip, Sandridge, Southbank, Melbourne.
(www.haspitus.com) (15.6.2015)

Karam, “Gayip” adlı bu eserde büyük kanatlı ve gözlü “Bunjil Kartalı (yaratıcı)” şehre tepeden bakmaktırmakta ve onu adeta korumaktadır. Arkaik, neredeyse ilkel görünümlü piktogramlar ve sembollerle, Karam heykelin zamansızlık ve evrenselliğini vurgular.

Mona Hatoum (1952-), Lübnan

Hotoum, 1948 İsrail-Arap savaşı sonucunda sürgün olan Filistinli bir ailenin kızı olarak Beyrut’ta doğmuştur. Diğer Filistinli mülteciler gibi hiçbir zaman Lübnan devletine ait bir kimlik kartına sahip olamaz. Ailesinin başvurusu sonucu doğduğu günden itibaren taşımaya hak kazandığı tek kimlik olan İngiliz pasaportu ile yaşamının geri kalanını geçireceği Batı dünyasına yönelir. 1975 senesinde Londra’da bulunduğu sırada Lübnan’da başlayan iç savaş nedeniyle uzun yıllar sığınmacı statüsünde yaşadığı ülkesine de dönemeyen sanatçı, bir bakıma İngiltere’de ikinci sürgününü geçirir. Genç yaşında koca bir zemin kaymıştır Mona Hatoum’un ayaklarının altından. Bu yersiz, yurtsuzlaşma sonraki yıllarda soracağı büyük soruların yönünü belirleyecektir.

Mona Hatoum’un Londra-Berlin arasında mekik okuduğu bir hayatı vardır. Sanatçı, Orta Doğu’daki kadın kimliği, aile, cinsellik, cinsel kimlik ve beden gibi konular üzerine kafa yoran ve üreten, günlük hayatın nesnelere ve bedene tekinsiz, tehditkâr ve kimi zaman tehlikeli anlamlar yükleyen çağdaş sanatın en önemli

isimlerinden biridir. Sanatçı tüm bu konulara doğup büyüdüğü coğrafyadan bakmaya devam etmektedir.

Hotoum, yerleştirme, heykel, video, fotoğraf ve kâğıt üzerine çalışmaların yanısıra gittiği yerlerde o yöreye uygun malzeme ve zanaatkârlarla da çalışmalar yapmaktadır. Çoğunlukla alışılmışın dışında politik işler üreten sanatçının üretimleri ev/yurt, coğrafya/kültür farklılıkları, kimlik/aidiyet ve yerinden edilme/göç; kayıp ve ayrılık; kurumsal iktidar yapıları; tehdit altındaki insan bedeni gibi konulara odaklıdır.

Mona Hatoum'un bir önemi de Ortadoğu sanatının geçirdiği bölgesel ölçekte bir dönüşümün, Arap dünyasında kadın sanatçı olmanın, oryantlizme endeksli bakış açısına kararlı bir karşı çıkışın ismi olmasıdır. Sanatçı didaktik olmamaya çalışmalarında özen göstermektedir.

İngilterede akademi'den mezun olduğu 1980'li yılların başında ürettiği beden odaklı video ve performans işleriyle kariyeri başlar. Erken dönem çalışmalarından olan 1981 tarihli "Look No Body!" beden üzerine yapılan en iddialı işleri arasındaki yerini hâlâ korumaktadır. İzleyicilerin mekâna yerleştirilen kameralar aracılığıyla eşzamanlı olarak dâhil olduğu "Look No Body!"nin yarattığı rahatsızlık, beden ve zihin arasındaki ayrımın Batılı bir kurgu olduğunu savunan Hatoum, Avrupalıların kendi bedenlerine ne derece uzak olduklarının kanıtlamak ister.

Hotoum, eserlerinde sık sık harita görselleri kullanmaktadır. Sınır ihtilafına karşı bir tepkidir bu. 1996 senesinde davet edildiği Kudüs'teki bir galerinin zeminine yerel yeşil sabunla şehrin haritasını çizen Hatoum, Arapların yoğun olduğu ve ayrılmalarına izin verilmeyen mahalleleri işaretler. Present Tense (Şimdiki Zaman) adlı bu iş, günün siyasi koşullarıyla ilgili yerel malzemelerin kullanıldığı mütevazı bir eleştiri olmaktan öte büyük bir tartışma başlatır. Yeşil sabun kalıplarının galeriye hâkim olan görüntüsü, şehirdeki farklı toplumlar için değişik anlamlar ifade etmektedir. Araplar için hayli sempatik bir esans kokusu olsa da Yahudiler için öyle değildir. Bazı eleştirmenler, Hitler'in II. Dünya Savaşı sırasında Yahudileri sabun yapmasına göndermede bulunmakla suçladıkları Hatoum'u şiddetle kınarlar. Sabunun ait olduğu kültüre özgü bir seçim olduğunu ve geleneksel malzemelerden daima etkilendiğini belirten Hatoum, amacının Yahudi Soykırımı'na işaret etmek olmadığını fakat bu yorumun Arap izleyicilere ait yorumlar kadar geçerli olabileceğini savunarak tartışmaya mesafesini koyar.

Filistinli kökenli olması nedeniyle çalışmaları uzun yıllar siyasi bir perspektifte okunsa da gerçekte çok daha kişisel bir alandan beslenen Hatoum'un yapıtları, annesiyle olan gündelik sohbetlerinden, dinsel aidiyete, cinsel kimlik oluşumundan, ülkesiyle kurduğu iletişime uzanan geniş bir alana nüfuz eder. Sanatçı 1990'ların başından itibaren izleyiciyi estetik çekiciliğiyle büyüleyen, aynı zamanda tekinsizlik hissi ve tehlike ihtimaliyle karşı karşıya bırakan büyük ölçekli yerleştirmeler üretmeye başlar. Ev içine dair gündelik nesnelere, yabancı, tehditkâr ve bazen de tehlikeli nesnelere dönüştürür. Kurulu beyaz örtülü sofradaki tabağın tam ortasında sanatçının gırtlakından geçip giden, kendi bedeninin içine yaptığı endoskopik yolculuğu vurgulayan video oynamaktadır. “Deep Throat (1996)-Derin Gırtlak” adlı bu yerleştirmesinde, insan bedeninin kendisine de yabancılaştığını vurgulamakta.. Homebound (2000) ve Undercurrent (2004) gibi işlerinde kullandığı elektrik akımıyla hem fiziksel hem de psikolojik bir gerilim yaratır. Tehdit hissiyle sürrealist bir mizahı iç içe ören bu işler, izleyiciyi hem duygusal hem de entelektüel düzeyde içine çeker.

Mona Hatoum'un işlerine baktığımızda, kendi eliyle ürettiği işleri de görüyoruz, bir zanaat atölyesinde özel olarak bir zanaatkârla birlikte ürettiği işleri de. Mesela son günlerde evde pişirdiği makarnaları elleriyle örüp onları özel bir malzemeyle sabitliyor. Ya da dev inşaat işleri var... Mimari yapılara, şehir planlarına gönderme taşıyan işler bunlar. Endüstriyel olarak üretilen ve başka yerlerde yapılan... Bir başka yolu da antik dükkânlarından sokak pazarlarından geçiyor. Gündelik hayatta kullanılan nesnelere de yola çıkabiliyor.



Resim 225: Mona Hatoum “Dip Akıntısı-Kırmızı” (undercurrent-red), 2008, Arter. (<http://www.artslant.com/global/artists/show/18562-mona-hatoum>) (10.7.2015).

“Afgan” (2009) ve “Beluci” (2008) halıları, “Worry Beads-Tesbih veya endişe boncukları” devasa üretilmiş, “Kapan” inşaat demiri ve camdan üretilmiş. Kapan altında ve içinde kalan kızıl cam yumruları (Paşabahçe’de üretilmiştir Arter’deki sergisi için) tehdit altındaki özgürlüğe vurgu olabilir. “Greater Divide- Büyük Öğütücü”, “Daybed”-Gündüz Yatağı, gene seyirciye dikkat çekme amaçlı devasa büyütülmüş çalışmalardır. “Sondaki Işık (Light at the End)” loş koridorun sonunda demir bir çerçeveye asılmış, kızıl ışığın cazibesine kapılan seyirci ışığa yaklaştığında çubukların yakıcı ızgara olduğunu farkedip, geri çekilir. Sanatçı tüm bu işlerinde bir gel-git yaratmayı amaçlar.

Minimalizm ve feminizm... Hatoum’un bu iki akımdan da çok etkilendiği, işlerinin onlara yapılan referanslarla yüklü olduğu iddia edilebilir. Bu anlamda Hatoum “Bütün hikâyeci işlerimin doruk noktası” olarak gördüğü “Annem/ Measures of Distance” videosunu oluşturabilmek için Beyrut’a gider.

“Ona bir sürü sormak istedim cinselliğiyle ilgili bir sürü başka şeyle ilgili ama aynı zamanda savaşla ilgili de... Lübnan’daki savaş yüzünden her an ölebilirlerdi. Ben de onları konuşturmalıydım. Babamla da söyleşi yaptım Filistin hakkında, hayat hakkında... Ki hiç konuşmak istemezdi, buralardan gitmemizi, hiç eskiye; geçmişe bakmamamızı isterdi. Annemle söyleşirken onları kullanmak gibi bir niyetim yoktu. Fotoğraflar da akşamüstü anne resim çekebilir miyim diyerek çıktı. Çalışma altı yıl sürdü. Arap dünyasında kadın herkesin sandığından çok farklıdır. Bağımsızlaşmıştır. Pasif ve bereketli sanki cinselliği yokmuş gibi... İşte benim feminizmle olan ilişkim annem ve onunla ilişkim bu videonun kaynağıdır.”¹⁵²

Videoda mektup okuyan İngilizce ses Mona’ya aittir. Arkada çıplak kadın silüeti üzerinde adeta bir peçe ya da dikenli tel gibi gözüken Arapça yazılar izleyiciye yansımaktadır.

¹⁵² <http://crosswords911.com/hatoum.html>



Resim 226: Mona Hatoum , Measures of Distance, 2008, video yerleşirme.
(<http://crosswords911.com/hatoum.html>), (1.7.2015)

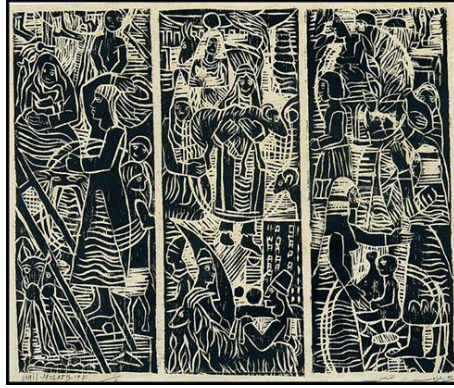
Mona Hatoum'un + Ve (1994) çalışması makrokozmetik gerçeğin mikrokozmetik temsili olarak kabul edilebilir. Hatoum'un bu serisinde dönen bir düzeneğin bir kanadı sürekli etrafında dönmektedir. Onun ritmik paralel ve yeknesak şekilde kumu kaydırarak dönüşü öngörülebilir zamanın yeniden inşası içindir. Bilindiği gibi çarkıfelek, daire veya çember; evreni ve zamanı temsil etmektedir. Nokta ise insanı temsil eder. Sanatçının bu eseri de çoklu çağrışım yüklüdür.



Resim 227: Mona Hatoum, 1994-2004 Yerleşirme, kum üzerinde dönem elektrik motoruyla çalışan alet, yükseklik 27cm, çap 400cm.(Moma Müze Koleksiyonu, New York).
(http://universes-in-verse.org/eng/nafas/articles/2009/taswir/img/13hatoum_morova) (15.6.2015).

Jamil Molaeb, (1948-), Lübnan

Lübnan Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olan Molaeb, ressam, heykeltıraş ve sanat yazarıdır. Yüksek Lisansını New York'ta yapan sanatçı halen Lübnan'da yaşamaktadır. Jamil Molaeb Lübnan iç savaşı üzerine yaptığı Lübnan Siyah Beyaz resimleriyle ilk çıkışını yapar. Uzun bir süre figüratif resim yaptıktan sonra zamanla soyutlama tarzı ve giderek soyut resme doğru yol almıştır.



Resim 228: Jamil Molaeb, Reenkarnasyon, 1981,39.5x46.5 1/5 karton üzerine çizim (özel koleksiyon)
www.youtube.com/_Jamil Molaeb - Lebanon in Black and White (20.5.2015)

Lübnan'dan sahneler, dağlar ve arazilerden ve Arap topluluklarının geleneksel yaşamından esinlenerek oluşturduğu soyut resimlerini “Alphabeth of Reality (Gerçeklik Alfabesi)” adı altında sergiler.

Molaeb sanatıyla ilgili açıklamalarında kendini aşağıdaki gibi ifade eder;

*“Ben yaptığım resimde 50 yıldır beni tatmin edecek bir görüntü arıyorum. O görüntüyü yakalamaya çalışırken pencereden hep kaçıyor. Sanki diğer bir yaşamın anıları gibi, bir zamandan diğerine düşüncelerim hareket ediyor... Her resim beni bir diğerini yapmaya itiyor. Kendi gerçekliğimden yola çıkıp, doğanın biçimlerini, renk ve hareketini öğrenmeye çalışıyorum”*¹⁵³

¹⁵³ http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/alphabet_of_reality_by_a_lebanon_artist_jamil_molaeb/.



Resim 229: Jamil Molaeb/Alphabet of Reality,2012, tuval üzeri yağlıboya, 160x200cm ve resimden detay (özel koleksiyon).
www.Galerie Janine Rubeiz (1.7.2015).

Jamil'in resminde geçmişinden (Babil, Firavunlar, Osmanlı) gelen büyük bir tarih birikimi vardır. Molaeb bunu şöyle anlatır; *Üzerimizde büyük medeniyetlerin etkisi inkâr edilemez. Ben onlardan ödünç alma eğiliminde değilim ama onlar benim biliçaltımın derinliklerinde bulunmaktadır.*¹⁵⁴

Etel Adnan (1925),Lübnan

Etel Adnan, görsel sanatçı, yazar,şair, ve düşünürdür. Adnan'ın edebiyat ve şiir dalında ödülleri vardır. Adnan, annesi Yunanlı babası Lübnanlı bir ailedendir. Lübnan'da Fransız okulunda eğitim alan sanatçı, Sorbonne'da felsefe bölümünü bitirir. Yüksek lisans için U.C. Berkeley' ve Horward'a felsefe doktorası için gider. Kalifornia'da kolejde dersler verir. Cezayir Bağımsızlık Savaşı üzerine Fransızca (Al-Safa Fransızca Gazete) siyasi yazılar yazmaya başlar. Bu arada resme başlar. Vietnam savaşı ile ilgili şiirler yazar. 1972'de Beyrut'a döner ve L'Orient le Jour adlı gazete'de çalışır. Lübnan savaşı başladığında ise Fransa'ya geri döner.1977'de Sitt Marie Rose adlı 10 dile çevrilen ve ödül kazanan (France-Pays Arabes) politik romanını yazar. 1979'da tekrar Californiya'ya döner

¹⁵⁴ <http://enawafeth.alarabiya.net/content/enchanted-heritage-pharaohs-and-babylon>.



Resim 230: Etel Adnan 2013, tuval üzeri yağlıboya, (özel koleksiyon).
(<http://www.contemporaryartdaily.com/tag/etel-adnan/page/2/> (1.7.2015).



Resim 231: Etel Adnan, Simgeler-Renkler-2012, kalem, japon mürekkebi, suluboya ve suluboyakalemi, her biri 21x5 cm, toplam 522cm (özel koleksiyon).
(<http://www.contemporaryartdaily.com/tag/etel-adnan/page/2/>). (1.7.2015).

*“Lübnan’daki iç savaş ile ilgili metni Adnan’ın yazdığı iki belgesel filmi gazeteci ve yönetmen Jacolyne Saab’la birlikte oluştururlar. Bu filmler Fransa, Avrupa ve Japon TV’lerinde gösterilmiştir. Birçok sanatçı ve tiyatrocunun şiirlerinden ve tiyatro metinlerinden oluşturduğu performansları sergilemişlerdir. Sanatçı özellikle şiirleri ile Lübnan-Amerikalı sanatçı olarak dünyada tanınmaktadır”.*¹⁵⁵

Adnan, adına Laporellos diye bilinen kat kat sayfalardan oluşmuş illüstrasyon kitapları yapmaya başlar. Bellekten yaptığı soyut manzara resimlerinde dağ, ufuk; kare veya üçgen şeklinde, gökyüzü; piramidal şekilde geometrik formlarla resmedilir. Boyalar kalın, parlak renkler, tüpten çıktığı gibi palet bıçağıyla (tuval

¹⁵⁵ www.eteladnan.com.

veya yüzey üstüne) uygulanır. Güneş, sarı, turuncu veya yeşil renklerde, dairesel resmedilir, deniz veya kum pastel, saf renk bantları şeklindedir. California'da Tamalpais Dağını gören evinin penceresinden oluşturduğu manzaraların yanısıra, Akdeniz ikliminin ve manzaralarının belleğinde kalan görüntüleriyle oluşturduğu yüzlerce soyut manzara resimleri (vatanı olan Lübnan doğası ana temalarındandır) vardır. Ve bu resimlerini içsel bir yolculukla, doğa ve sanat ilişkisi içindeki meditasyonla gerçekleştirmektedir.

Adel Saghir, 1930, Lübnan

Ressam, heykeltıraş olan sanatçı Lübnan'da soyut çalışmalarıyla ünlüdür. Beyrut Amerikan Lisesi ve Lübnan Güzel Sanatlar Akademisinde okumuştur. New York'ta yaşayan Saghir resim ve heykelleriyle Lübnan'ın tanınan soyut sanatçılarından. Arap harflerini çağdaş sanata kendi yorumu ve tekniğiyle aktaran değerli sanatçı, duvara asılan goblen örtülere yaptığı çalışmalarıyla da bilinir.

Sanatçının, Washington DC-Dünya Bankası Genel Müdürlüğü ve Riyad Uluslararası Havalimanı gibi kamusal yerlerde eserleri bulunmaktadır. Yazar Frieda Howling sanatçının Amerika'ya 1973'de kendi özgün stilini getirdiğini ve dünyanın çeşitli bölgelerindeki bienallerde sergilenen işlerinin büyük hayranlık uyandırdığını belirtmektedir.

Adel Saghir, tuvaler üzerinde çizgili rölyef dokuyu oval ve daire şekli üzerine renk ve tonlarla titreşim etkisi yaratarak oluşturur. Bazı yorumcular soyut sanatı bu kadar mükemmel şekilde oluşturabilmesinin nedenini tamamen Ortadoğu'dan gelen kültürel gelenek (arabesk form ve İslam dininin soyut kavramlara yatkınlığı) ve birikime bağlarlar.

Adel Saghir felsefenin sanatı üzerindeki etkisini şöyle açıklar "*Felsefe, bana zihinle sanatı sentezlememe yardımcı oldu. Doğu felsefesini seçmemin nedeni soyut olmasıdır. Mistisizm, Sufizm, edebiyatımız ve dinimiz soyut kavramlarla doludur. Ben sanatçı olarak modern bağlamda oryantal bir damga vurmak istiyorum*"¹⁵⁶. Son dönem çalışmalarında yuvarlak hatlar yerine kırık çizgiler kullanmaya başlamıştır.

¹⁵⁶ <http://www.yasni.info/ext.php?url=http%3A%2F%2Fonefineart.com%2Fen%2Fartists%2Fadel-saghir%2Findex.shtml&name=Adel+Saghir&showads=1&lc=en-us&lg=en&rg=us&rip>

Batı soyut resmine daha yakındır bu formlar. Kaligrafik çizgileri özellikle metal heykellerinde korumuştur.



Resim 232: Adel Saghir,(1979) ,Büyük Karakter (Great Character),Rölyef-Akrilik tuval, 6'x8', La Banque Arabe et International d'Investissement. (<http://onefineart.com/en/artists/adel-saghir/page4.shtml>).



Resim 233: Adel Saghir,The Whirling Star (semah yıldız),(1985), bronz ve pirinç (adel saghir heykel bahçesi) (<http://onefineart.com/en/artists/adel-saghir/page4.shtml>) (15.6.2015)

The Whirling Star (Sema Yıldızı)(1985) adlı yukardaki eserinde Saghir, Sema yapan insanları geometrik formda yorumlamıştır.

Lara Baladi, 1969, Mısır-Lübnan

Baladi, Beyrut'ta doğdu. Paris'te büyüdü ve Londra'da eğitim aldı. 1997 yılından bu yana Kahire'de çalışmaktadır.

Reklam fotoğrafçısı, radyo animatörü, Arap İmajVakfı üyesi, dergi editor direktörü ve küratör, arşiv araştırmacı, üretim müdürü gibi iş deneyimlerini yaptığı çalışmalarına yansıttığını görüyoruz. Sanatçı fotoğraf, video, baskı, görsellerin montajlanması, duvar halıları ve parfüm tasarımı üzerine uygulamalar gerçekleştirmiştir.



Resim 234: Lara Baladi Umudun Ritüelleri (Ritüels of Hope), Gül (Rose),2010, dijital Kolaaj ve pigment baskı, gesso, 410x410cm, (Venedik Bienali,2011)
http://universes-in-universe.org/eng/bien/venice_biennale/2011/tour/the_future_of_a_promise/lara-baladi (1.6.2015)

Gül (Umudun Ritüelleri diğer adı) adlı eserinde Türk Kahvelerini fotoğraflar; Arap geleneğinde, Türk kahvesi içtikten sonra fal bakma geleneği vardır. Sanatçı, babasının ölümünden sonra evlerine gelen ziyaretçilerin içtikleri kahvelerden arta kalan tortuları fotoğraflamış ve onları montajlamıştır. Bu digital Gül formunda montaj çalışması adeta geleceğin bir günlüğüdür. Sanatçıya “*Bizim geçmiş, şimdi ve*

geleceğimiz karmaşıktır. Tıpkı bardakta oluşan şekiller gibi bir günden diğerine değişmektedir".¹⁵⁷



Resim 235, Lara Baladi, 2010, Qabr Al-Zaman (The Tomb of Time),(Venedik Bienali,2011)
http://universes-in-iverse.org/eng/bien/venice_biennale/2011/tour/the_future_of_a_promise/lara-baladi (1.6.2015)

Prenses Reem Al Faisal, (1990-),Suudi Arabistan

Kral Faysal'ın büyük kızı olan Reem Al Faisal, Cidde, Kral Abdülaziz Üniversitesinde Arap Edebiyatı, Fransa Speos Okulunda Fotoğrafçılık okudu. Kendisi ve sanatı ile ilgili duygu ve düşüncelerini aşağıdaki gibi belirtir;

"Yerel Saudi kültür ve tarihle beslenmiş bir Müslüman sanatçı olarak kendimi tanımlamak istiyorum. Sanat aracılığıyla, doğada ve insandaki Tanrı'nın ilahi belirtilerini göstermeyi arıyorum. Işık benim için Tanrının yüzünün birçok manifestolarından biridir... O hayatımız boyunca her yerdedir ve sürekli varlığını bize hatırlatır. Her fotoğraf da ışık ve gölge söz konusudur. Benim için fotoğraf Tanrı'nın evrendeki görkemini vurgulamaktır".¹⁵⁸

¹⁵⁷ <http://edgeofarabia.com/artists/lara-baladi>.

¹⁵⁸ <http://www.artnet.com/artists/reem-al-faisal/biography>.

Dünyanın çeşitli yerlerinde fotoğraf çeken sanatçı, özellikle haç fotoğraflarıyla tanınmaktadır. Sanatçıya göre içbir fotoğrafla Haç'taki derinliği, maneviliği, iç yolculuğu yakalamak mümkün değildir. Siyah beyaz fotoğraflarında panoramik fotoğraflarının yanısıra, şiirsel, minimal bir grafik kullanımı ve sadelik hâkimdir. Dünyanın çeşitli ülkelerinde fotoğraf sergileri açmıştır.



Resim 236: Reem Al Faisal Hacı Serisi, 1999-2003 (Koleksiyon)
(<http://potd.pdnonline.com/2014/07/27781/middle-east-revealed-reem-al-faisal/>) (15.6.2015)

Abdunnasser Gharem (1973), Suudi Arabistan

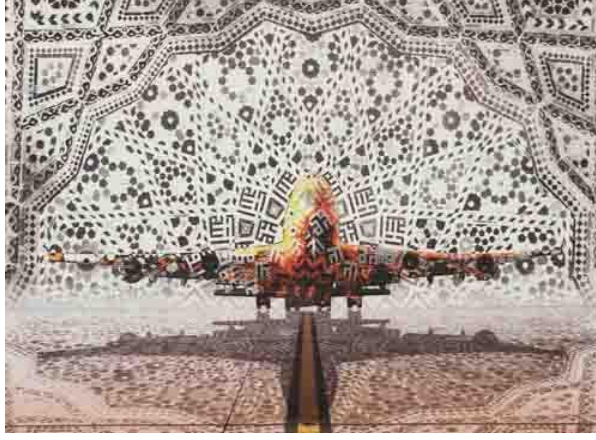
King Abdulaziz Akademisinden mezun olan sanatçı, yarıbay rütbesi taşımaktadır. The Edge of Arabia adlı sanatçı topluluğunun kurucusu olup halen Suudi Arabistan'da yaşamaktadır. Gharem, The Edge of Arabia platformunu 2003'de Suudi Arabistanlı sanatçı Ahmet Mater ve İngiliz sanatçı Stephen Stapleton ile birlikte Güney-Batı Suudi Arabistan dağlarında küçük bir topluluk olarak kurmuşlardır. Bu kar amaçlı olmayan platform giderek büyümüş, dünyaya Arab sanatını tanıtmak amacıyla tüm dünyadaki fuarlara, bienallere, sergilere katılıp, başarılı projelere imza atmaktadır. Sanatçı, çağdaş Suudi Arabistan sanatını oluşturabilmek amacıyla diğer sanatçılarla çabalarına devam etmektedir.

Detour Lightbox (Işıklı Servisyolu), Körfez Bölgesinin inşaat açısından büyüdüğünü, geliştiğini ama insani anlamda bu ekonomi açısından gelişmiş kentlerin hiçbir katkı sağlamadığını sanatçı belirtir. Ghassem bir çalışmalarının altında insanlığa bunu göstermenin bir sanatçı olarak görevi olduğunu düşündüğü mesajı vardır.



Resim 237: Abdunasser Gharem, 2010, Men At Work, (Çalışma Var), baskı, H85 x W120cm (özel koleksiyon).
(www.abdunassergharem.com). (15.6.2015)

Transit II adlı eseri için; Tarih boyunca düşman uçakları kullanılmıştır. Şimdi de teröristler kendilerini cennete götürecek araç olarak uçakları bir kule, bir bina ve sivil insanları yok etmede kullanıyorlar. Barışı vurgulamak için yaptığı bu çalışmada sanatçı uçağın altında sarıya boyadığı “yol”u (Al Sırat) seçenek olarak tanımlar. Müslümanları temsil eden Allah, Muhammed, Ali yazıları ise doğru yolu insanlara göstermek için kullanılmıştır.



Resim 238: Abdunasser Gharem, In Transit I, 2010 (Restored Behaviour –Onarılmış davranış serisinden), endüstriyel lake boya, 9 mm’lik kauçuk üzerine lastik damgalar,160 x 200cm.
(www.abdunasser.com) (15.6.2015).



Resim 239: Abdunasser Gharem, 2009, 'The Path (Siraat)' adlı performans, alüminyum üzerine mürekkep baskı, (British Museum koleksiyonu).
(www.abdunasser.com) (15.6.2015).

1980’lerde Suudi Arabistan’da sel baskını olur ve bu köprü üstüne insanlar sığınır ama güvenli olması gereken köprü çöker ve birçok insan ölür. Sanatçı köprü üstüne spreyci boya ile defalarca Siraat kelimesini yazar. Kur’anda bu kelime “Tanrı Yoluna” anlamına gelir.



Resim 240: Abdulnasser Gharem, Yerleştirme, 2010, Mesaj, Mesajcı (Message, Messenger), ağaç ve bronz, (özel koleksiyon).
(www.abdulnassergharem.com) (15.6.2015).

Bu eserdeki kubbe Kudüs'teki kutsal kaya üzerindeki kubbenin simgesidir ve sanatçının en tanınan işidir. Üç metre genişliğinde ahşap ve bakırdan yapılmış kubbe ve altında, Kudüs'teki Rock Dome'ı (kaya kubbe) simgeleyen üç metre genişliğinde ahşap ve bronz kubbeyi oluşturur. 2010 yılında Mesaj/Mesajcı adını verdiği bu eserdeki kubbenin engin çapı altında barışın simgesi olan küçük bir güvercin heykeli de vardır.



Resim 241: Abdulnasser Gharem, Yerleştirme, 2012, The Capital Dome (Kapital Kubbe) ,13 foot genişlik
(www.abdulnasser.com) (15.6.2015)

Gharem, Washington'da Capitol Kubbesi'nin benzerini içi camiye andıracak şekilde yapar. Ve Thomas Crawford'un 19. Yüzyılda yapmış olduğu bronzdan "Özgürlük Heykeli"nin bir minyatür kopyasını da kubbenin altına yerleştirir. Yerleştirmedeki kubbeyi Arap Baharı sonrası dünyada demokrasinin gelişmesini sembolize etmek amaçlı gerçekleştirmiştir ve Londra'da 2012'de Cometogether adlı sergide sergilenmiştir. Gharem iki kubbeli çalışmasında da kubbeye neo-klasik mimari ile İslami stilin birleşmesini zorlar.

Faisal Samra, 1956, Suudi Arabistan

Sanatçı 1993'den beri multimedya tarzı çalışmalar üretmektedir. 1985'de ilk solo sergisinde hareket ve ritimi (tuval üzerinde) çalışmalarını sergiler. Kuwait City ve Paris'te eserlerini gördüğü Francis Bacon'dan oldukça esinlenmiştir. 1991'de Monde Arab Enstitüsü-Paris'de 'The Pleat' adlı solo sergisini düzenler. 1990'larda başladığı video çalışmalarıyla Samra, insanın düşüncelerinin yansımalarını büyük kafalarla oluşturduğu, tuvalin sınırlarını zorladığı çalışmaları tasarlamıştır.



Resim 242: Faisal Samra, (2005-2011), video yerleştirme, Distorted Reality (Çarpık Gerçeklik), digital,(Ayyamgaleri-Dubai,2014 Ekim)
(www.ayyamgallery.com/faisal) (15.6.2015)

Faisal, 1993'de Fas'a İslam tarzı üzerine araştırmalar yapmaya gider ve Fas'da edindiği deneyimlerini yansıttığı çalışmalarını 2000'de Roshan Gallery'de

sergilemeden bir gün önce dini polis sergiyi iptal eder. Fas folkloru ve Sufizm’le ilişkilendirdiği çalışmalarını uygunsuz bulmuşlardır. Samra 2000’de önce Beyrut’a taşınır ve sonra tekrar Paris’e döner. Paris’de Al-Monsouria Fonun atölyesinde yaptığı çalışmalarını 2005’de sergiler. Bu çalışması oldukça ses getirir. “Distorted Reality” (Çarpık Gerçeklik) adlı seri 2005-2011 arası gerçekleştirilir. Hipnotik-transa (sufizme) bir tepkidir. İnsanların meşhur trans dönüşüne göre düşünceler gölgelenmektedir. Samra, bu dramatik hareket ve jestleri beze sarınarak figür tanınmaz hale gelinceye kadar yapar. Bir diğer performansını güçlendirmek için Venedik maskeleri, tüyler ve kumaşlarla dramatize ederek kullanır. Dayatılan güzellik anlayışına da karşı çıkmaktadır. İmaj makerlar ona göre acımasız bir savaş yürütmektedir. Herşeyin iyi ve kötü diye sunulup satıldığı ve herşeyin güzelleştirdiği acımasız bir imaj savaşındır bu. Distorted Reality’de sanatçı bunun tersini yapmayı amaçlar. Ona göre temsil edilenle, temsil eden semboller arasında problem vardır. Kitle iletişim araçları internet, yazılı basın v.s. temsil edilenle, temsil eden arasındaki boşluğu giderek açmakta ve gerçeğin çarpıtılmasına neden olmakta.

Diğer yandan bu videolarda tekstil kullanımı tercihi tarihsel hesaplaşma anlamında sanatta yaygındır. Orta Doğu kökenli çağdaş sanatçılar, son on yıl içinde, duygusallık, cinsellik ve toplumun radikal feminist eleştirisinin temsili olarak kumaşı kullandığı gibi İpekyolu nostaljisi temsili olarak da kullanılabilir.



Resim 243: Faisal Samra, 2005, Distorted Reality Roses (Çarpık Gerçeklik-Güller), improvisation (özel koleksiyon) (www.daratafunun.org) (15.6.2015).

Samra, kendi deyimiyile sanatını “*bir silah olarak kullanmakta, yıkıcı ve sert ideolojilere bir direniş, karşı duruş*”¹⁵⁹olarak tanımlamaktadır.

Shadia Alem, (1960), Suudi Arabistan

Shadia ve Raja Alem Kardeşlerin çalışmaları çift anlatı olarak okunabilir. Raja yazar ve Shadia görsel sanatçıdır. Mekke’de doğan bu kardeşler, dünya hakkındaki ilk bilgilerini evlerine yıllarca Mekkeyi ziyaret eden hacılar aracılığıyla öğrenirler.

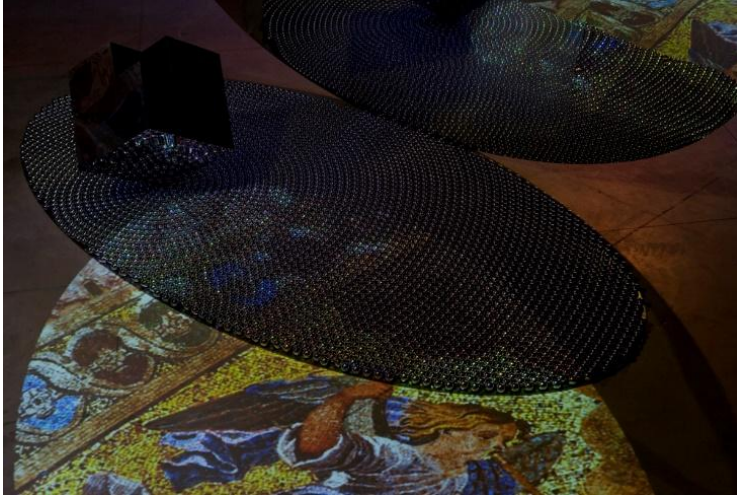
1980’lerin ortalarından itibaren, kız kardeşler sergiler, konferanslar için dünya ülkelerine seyahat edip, diğer kültürlerin sanat ve edebiyatını keşfe çıkarlar. Ülkelerine gelen hacıların anlattıkları ve gittikleri ülkelerde gördükleri hayal güçlerini körükler.



Resim: 244: Shadia ve Raja Alem Kardeşler,“The Black Arch (Siyah Kavis)”, 2011, paslanmaz çelik, dökme demir, kumaş ve projeksiyonla aydınlatılmış fotoğraflarla taş ve ses enstalasyonu 700 × 20 × 350 cm. Sergilendiği yer 54.Venedik Uluslararası Sanat Bienali Suudi Arabistan Pavyonu. Fotoğraf çekimi Venezia Photo © Francesco Galli tarafından gerçekleştirilmiştir.
(<http://edgeofarabia.com/artists/shadia-and-raja-alem>) (15.6.2015)

¹⁵⁹ Contemporary Kingdom,s.149.

Siyah Kavis (Black Arch), Shadia ve Raja Âlem arasındaki derin işbirliği sonucu gerçekleşmiştir. İki sanatçının buluşma noktası dünyanın iki vizyonunu temsilen bir sürü iki (veya ikilem) yani karşıtlıklarla ilgili okumalar yapılabilir. Venedik ve kendi kentleri kutsal kentleri Mekke'nin sergi yeri olarak seçimi de bu ikilemi yansıtır. Bu kozmopolit ve derinliği olan, ilham veren kentler aynı zamanda geçmişten bugüne kültürler arası geçişin yoğun olduğu kentlerdir. Ve diğer iki ile ilgili okumalara devam edersek Marco Polo, İbn Battuta (iki gezgin) ,diğer ikili günlük ritüeller ve geçmişin simgesi Siyah Kavis (Black Arch; Siyah Kabe küp şeklinde bir projeksiyon geçmiş dönem mozaik resmini aydınlatmakta) gibi kavramlar ve görseller kullanılır. Siyah renk sanatçıların kolektif hafızasında yer alır ve geçmişe atıf için kullanılan bu hafıza aynı zamanda renk yokluğunu da temsil eder. Teyzeler ve büyükannelerin masallarından ilham alan iki kız kardeşten Raja proje ile ilgili arka plandaki düşüncelerini şöyle açıklar; *"Ben, çevremde siyah rengin fiziksel varlığının farkında olarak büyüdüm. Suudi kadınların siyah silüetleri, Al Ka'ba, Siyah Taş, Siyah Bez ."*¹⁶⁰ Sanatçılar projede kullandıkları siyah renk ile geçmişi, ayna ile ise bugünü yansıtmaktadırlar.



Resim 245: Raja and Shadia Alem The Black Arch (Siyah Kavis) detay, projeksiyonla aydınlatılmış fotoğraf. Fotoğraf Venice Art Biennale © Andrea Avezzù. Venice. 2011 (<http://edgeofarabia.com/artists/shadia-and-raja-alem>)(15.6.2015).

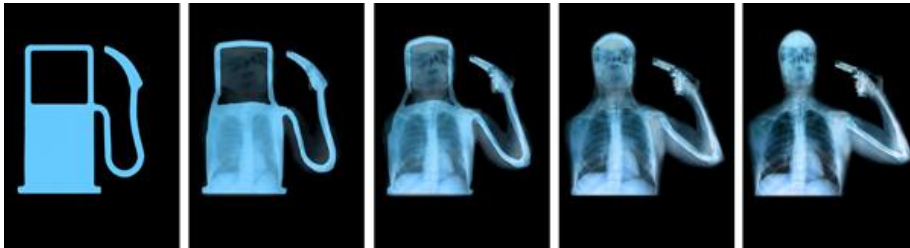
¹⁶⁰ <http://edgeofarabia.com/artists/shadia-and-raja-alem>.

Ahmed Mater, 1979, Suudi Arabistan

Mater, doktor, sanatçı ve bir aktivisttir. Onun çalışmaları atalarının kültürünün mirası ve dini kimliğinin yansımalarıdır. Sanatçı sanatını, bilimsel referanslar, tıbbi imgeler ve İslam sembollerini birleştirir. Mater, "Edge of Arabia"nın da kurucularındandır.

Mater, E.H.Gombrich'in Sanat ve İllüzyon adlı eserinden etkilenir. "Öznellik ve Nesnellik arasındaki ince bir hayali çizgi var olduğuna inanıyorum"¹⁶¹ diyen sanatçı. "Aydınlanma" ismini verdiği serilerine 2002'de başlar. Kur'an'dan aldığı tezyinli sayfaları çeşitli stilde X-ray aydınlatmalarla yansıttığı çalışmaları adeta izleyiciyi içine çeker gibidir. "Aydınlanma" adlı bu çalışması din ve bilim arasındaki bağlantı ve insanlığın aydınlanması hakkındadır.

"Ben bu garip, korkutucu petrol medeniyetin oğluyum." Suudi, eski ve geleneksel inançlar çöktü. Ben bir iç kargaşa geçirdim ve var olan değerleri inkâr ettim. Ama hala bana dayatılan dini, kültürel, sosyal ya da politik gibi geleneksel öğretilerle öğrendim. Tüm bu fikirleri önce asimile etmeye sonra da onları yok etmeye çalıştım. Benim reddim, benim itaatim, benim dinim... Beni çevreleyen her şey: Bu kargaşa sanatımda büyük bir ikilem doğurdu. Benim kuşağım Suudiler gibi değişik fikirler, şiirler ve değişik yaşamlar arıyorum... Aydınlatma serisi benim en fazla tanınan, seridir. Ben yaşamımı modern tıp dünyasının nesnellğine ruhsal ve inançlı öznel dünyamı enjekte ettiğimi göstermektedir. Genellikle ışık vermek, geleneksel Kuran yazmaları içine gömülü DNA kodlarını kullanarak aydınlatmak istiyorum. Çoğu insan, insanlığın petrole bağımlılığı ve "kara altın" rezervleri üzerinde yaşayanların temsilinin bir eleştirisi olarak "İnsanın Evrim"ini okuyacaktır. Ancak "İnsan Evrimi" "yalnızca bir siyasi açıklamadan daha fazladır."¹⁶²



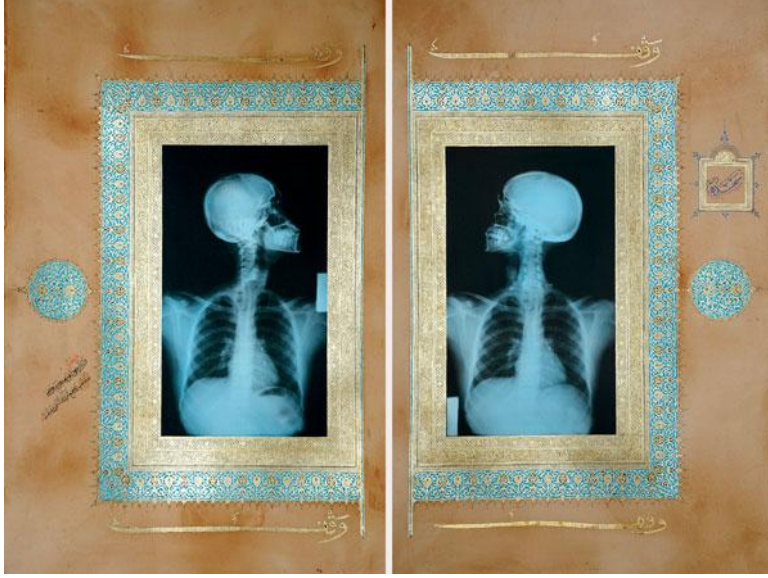
Resim 246: Ahmed Mater, Evolution of Man, 2010, ipek baskı, her biri 80x60 cm (özel koleksiyon)

(<http://ahmedmater.com/artwork/evolution-of-man/prints/evolution-of-man/>) (15.6.2015)

Comment [gc1]:

¹⁶¹ Contemporary Kingdom, 129

¹⁶² <http://thenewcollectorsbook.com/2012.11.22/ahmed-mater/>



Resim 247: Ahmed Mater, Illumination (Aydınlanma) XV & XVI, 2010, altın varak, çay, nar, Dupont Çin mürekkebi, kâğıt üzerine Offset X-Ray film, 152 cmx102x2 (özel koleksiyon)

(<http://ahmedmater.com/artwork/illuminations/photographic-artworks-series/dyptich-illuminations/-illumination-xv-xvi/>) (15.6.2015)

Mustafa al Hallaj (1938-2002), Filistin

Mustafa al- Hallaj Mısır'da sanat eğitimi aldı. Beyrut, Lübnan ve Şam'da yaşadı. Çağdaş Filistin sanatında önemli bir figür olan Hallaj, "Direncin Sanatının (Hallaj fan el-muqawama)" gelişmesinde öncü sanatçılardandır. Tanrı, Şeytan ve İnsan adlı çalışmasında; antik Kenan efsaneleri, masallar ve Filistinli kültürel simgelerden esinlenmiştir. Resimsel anlatıların dizisinde masal tadında anlatım dili benimser. Bölümler halinde yapılan destan şeklinde çalışmasının her bir çalışması 30 x 80 cm olup onun son yıllarına kadar 114 metreye ulaşmıştır. Düzenlenen yatay kesitlerle birlikte antik mitolojik boğa, kuş, balık ve hayvan melezlerini sembol olarak kullandığı bir destandır bu. Antik ve modern yaşam, Filistinin fantastik manzarası içinde yer alır. Ayrıca Filistin halkı tarihinin 1948 Al-Nakba (felaket) sahneleri ve diğer tarihi olaylarının temsilleri de yer alır.



Resim 248: Mustafa al-Hallaj (2000), Tanrı, Şeytan ve İnsanın portresinden detay, Masonit kesim baskı, 112x300in ,(H. Zubaidy koleksiyonu)
(http://www.stationmuseum.com/Made_in_Palestine-Mustafa_Al_Hallaj/Made_in_Palestine-Mustafa_Al_Hallaj.htm) (1.7.2015)

Steven Sabella (1975-), Filistin

Jerusalem'deki fotoğraf eğitiminin ardından eğitimine Amerika'da devam etmiş olan fotoğraf sanatçısı halen Berlin'de yaşamaktadır.

Sanatçı ben hiçbir yere ait değilim ama illa bir yere aitsem Kudüs denmesini tercih ederim. Bu Filistin'e bir mesafe koymak amaçlı değildir. Filistinli sanatçı dendiğinde insanların beklentisi oluşmaktadır. Oysaki ben yaptığım çalışmalarda Filistin'i değil kendimi anlatıyorum demektedir.

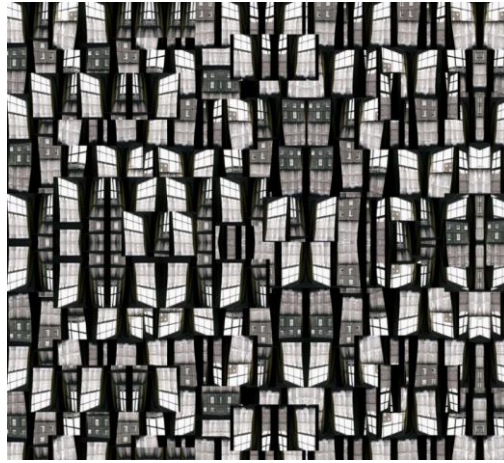
'Till the End (Sonsuza kadar)', 2004 yılında yaptığı yerleştirme çalışmasında sanatçı, Kudüs'te hatırlamak istediği yerleri gezip fotoğraflayıp, topladığı taşlar üzerine kurtarmak istediği görüntüleri transfer eder.

Sanatçı 2006'da yaptığı "Exit (Çıkış)" adlı seri çalışmasından sonra, 2007 'de önce Londra sonra Berlin'e göç eder. "Çıkış" serisinde Sabella'nın fotoğrafladığı insanların ellerinin cilt dokularındaki damarlar, çizgiler aslında o insanların kendi yaşam yolculuğunun metaforlarıdır.. Ve bu insanlar bir ülkenin kimlik, kültürel ve tarihi mirasını elleriyle inşa etmişlerdir. Bu insanlar, hala hayatta olsun olmasın, onların Filistinli kimlikleri derilerine işlenmiştir.



Resim 249:Steven Sabella, 2004, Till The End, (Tek orijinal), Jerusalem taşı üzerine foto emülsiyon, (özel koleksiyon).
(www.stevesabella.com)(15.6.2015).

'In Exile (Sürgün,2008)' adlı eserinde kullandığı sembolizm kasten çok katmanlıdır. Pencereler geniş bakış açılı olup umudu simgeler, ancak hala kapalıdır ve içeriği izleyen izleyiciyi dışarda tutmaktadır. Hayat pencerenin önünde oynanmakta ama buna erişim engellenmektedir. İşte sanatçı kendi zihinsel metaforu ile oluşturduğu bu tedirgin edici, görünümle izleyiciyi fotoğrafa çeker ve seyircinin denge ve güvenlik duygusunu sarsar. Sanatçı belki de hiç bitmeyen sürgün deneyimine paralellik kurar böylelikle.



Resim 250: Steve Sabella,"In Exile "(Sürgünde),2008, alüminyum üzeri lambda baskı montaj, 136x125cm ebadında, kenar genişliği 5 cm lik alimünyum,(özel koleksiyon).
(<http://www.snipview.com/q/Steve%20Sabella>) (15.6.2015).

Sabella, Arap baharı ile ilgili yaptığı özgürlük ve kurtuluşu sembolize eden “metamorfoz” serilerini 2012’de çalışmıştır. Dikenli tel İsrail işgalini temsil eder. İşgal ve sürgün duygusunu ve özgürlük talebini vurgular bu çalışmasıyla.

“38 gün Yeniden Anımsama I (2014)” adlı çalışması; Sabella, Kudüs’ü yeniden ziyaret eder ve kariyerinin en önemli projelerinden biri sayılan bu projeyi oluşturur. Bu çalışması tarihin yansıtılış şekli açısından fotoğrafın geleneksel kavramlarına meydan okumaktadır. Vatanının kültür simgeleri ve aynı zamanda işgal edilmiş bir vatanın yabancı ve baskıcı işgalci güçler tarafından yerinden edilmiş simgeleridir bu duvarlar. Ama sanatçının da vurguladığı gibi duvarlar unutmaz...



Resim 251: Steve Sabella, 38 days re-collection (38 Gün Tekrar Toplama),(özel koleksiyon) (<http://almahhart.com/layers%E2%80%A8-by-steve-sabella/>) (15.6.2015)

*“Bazı karo parçalarda antik Roma ve Akdeniz tarzı çini döşeme veya eski moda Filistinli çekirdek ailenin bir bulanık görüntüleri görülmektedir. Bazı taşlar üzerinde ise hayal gibi geleneksel mutfak görüntüleri, yalnızca bir çaydanlık veya çatal kümesi görülmektedir. Bütün bu parçalar boşluk içinde gösterilmekte, kaybedilmiş, unutulmuş hayatlara seyirciyi tanıklığa davet etmektedir. Bu duygusal zaman yolculuğu sürgün ve vatana dönüş, geçmişin yeniden yaşanması, insani durumun geçiciliğini bizlere anlatan duyguyu yüklü çalışmalardır”.*¹⁶³

¹⁶³ <http://blog.palestine-studies.org/2015/03/06/steve-sabella-my-art-is-not-about-palestine/>

Laila Shawa, 1940, Filistin

Shawa, Filistin sorunuyla ilgili insani, siyasal meseleleri ve Arap kadınlarıyla ilgili sosyal sorunları konu edinmeye başlamıştır. Shawa'nın resimleri ilk başta yanıltıcı olabilir ve edilgen bir boyun eğmişlik ve hoş renkli kompozisyonlar izlenimini verebilir. Ne var ki, sanatçının sessiz isyanı ve sakin öfkesi, kör, sürmeli gözler, güzel işlemlerle süslü çarşafların katları ve manikürlü eller (hem tarihten gelen, hem yeni sosyal yasaklar ve uydurma dinsel tabulara bağlı eller) aracılığıyla kendini göstermeye başlar. Ona göre İslamiyet'te "Bidaa" (peçe) yoktur ve M.Ö.7. binyılda muhtemelen Bizans'tan İslam'a gelen peçe, kadını sosyal kontrol amacıyla uydurulmuştur. Peçenin yaygınlaşması ve İran ile Ortadoğu içine yayılması nedenini İslam devriminden başlayarak kadın üzerinde kontrolünü kaybetme korkusuyla kadınları sosyal kontrol altında tutabilmek için tasarlanan sosyo-politik fenomendir.



Resim 252:Laila Shawa, Hands of Fatima, 1989, tuval üzeri akrilik, 76x102cm, (British Müze Koleksiyonu)
(<http://muslima.imow.org/content/political-personal#sthash.Xv0kCu9l.dpuf>) (1.7.2015)

Kamal Boullata, (1942), Filistin



Resim 253: Kamal Boullata, Nur 'ala Nur, akrilik, 1983 (özel koleksiyon).
(<http://www.alaraby.co.uk/culture/2014/5/28>) (15.6.2015).

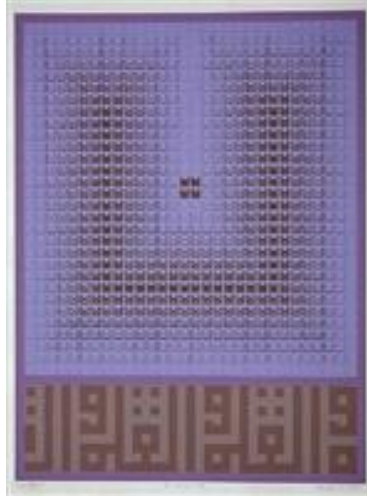
Ressam, grafik sanatçısı, sanat tarihçisi ve araştırmacı Boullata, arabesk motiflerden, biçim ve sanatsal yaratı ilişkisini vurguladığı rengârenk bir ağ oluşturur. Sağlam kompozisyonları, arabesk düzenlemelere dayalı görümler oluşturmak için soyutladığı renk biçimleri ışıkla birleştirdiği metodik araştırmalara dayanır.¹⁶⁴

Boullata, “Nun wal Qalam” adlı eserinde kullandığı geometrik formlar aracılığıyla vatan hasreti, ayrılık gibi duygularını vurgulamanın yanısıra hat sanatını da soyutlar.

Sanatçı için geometri bir tutkudur, kökleri Bizans ve Ortadoğu’nun Arap İslam uygarlıkları kökeninden gelen bir geleneğe ilgidir. Parlak renkli akrilik çalışması olan ‘Yakup’un Merdiveni’nde, Filistin mimarisi, çini ve ışığını yansıtmak için renk ve geometriyi kullanır. Üç semavi dine dikkat çekmek için Yakup’un Merdiveni (Jacob’s Ladder) başlığını kullanır.”¹⁶⁵

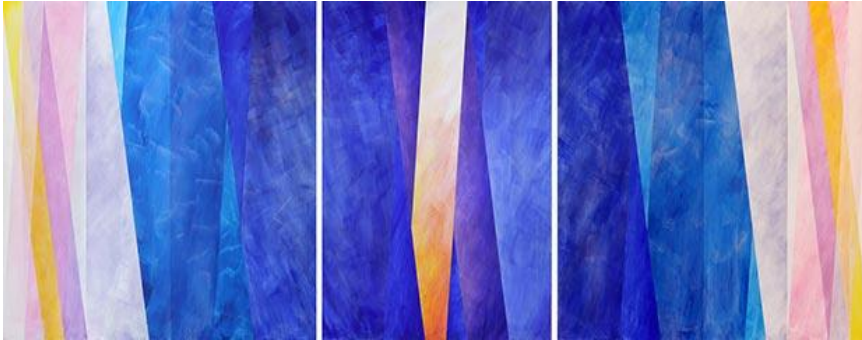
¹⁶⁴ Çöl ve Deniz, 46.

¹⁶⁵ <https://www.saudiaramcoworld.com/pdf/1990/199604.pdf>



Resim 254: Kamal Boullata, Nun wal Qalam, 1983, akrilik, ipek baskı, 63.5x49cm (Meemart galeri).
(http://www.meemartgallery.com/cart/index.php?route=product/product&product_id=114).
(1.7.2015).

Boullata, ‘Belgis/Belkıs’ (Saba Melikesi, Belkıs) ile ilgili bir dizi resim yapar. Belkıs’ın tahtına otururken ıslanacağını sandığı zemin aslında camdır. O saydamlık ve parlaklık, tıpkı İslam dünyasındaki tüm saray ve binalara estetik damgasını vuran şeffaflık ve mekânsızlığı vurgulayan cam zeminler, çeşmeler, seramik duvarları anımsatan çalışmalardır. İslam sanatındaki simetriler ve mekânsal belirsizlik İslam sanatındaki geometrik soyutlama evrimini oluşturmuştur. Sanatçı burdan yola çıkıp çalışmalarını yansıma, şeffaflık, ışık ve geometri üzerinde temellendirir.



Resim 255: Kamal Boullata, Belgis, 2013 (özel koleksiyon).
(<http://dannawrites.com/walking-on-water-kamal-boullatas-bilqis/>) (15.6.2015)

Samia Halaby, (1936), Kudüs

Sanat konusunda kitap ve yazılarıyla da tanınan sanatçı aynı zamanda Filistinle ilgili yurtdışında yaptığı politik kampanyalar ile de tanınmaktadır. Çağdaş Arap soyut sanatının da öncülerindedir.” Liberation Art of Phalestenian; Palestinian Painting and Sculpture in the Second Half of 20'th Century in 2002” adlı kitabı ve Filistin Çağdaş sanatının gelişimi ile ilgili çalışmaları ile ünlüdür.

Soyut dışavurumcu stil ve Arap görsel kültürü arasında bir yerde sanatı hayatı boyunca çizgisini oluşturdu. İslami geometrik desenleri ve Filistin doğasını ve Arap sanatını yansıtan bir sentezle soyut çalışma üretir. Rus Konstruktivistlerin yanısıra Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği tablosundan (1964'de görür) çok etkilenmiştir.

1980'lerin ortasında ise Halaby bilgisayarla oluşturduğu kinetik resimler üretmeye yönelir. Halaby soyutlama niteliğinde kendi anıları ve gördüklerini resmetse de izleyicilerle de ortak anımsamalar yaratabilmektedir. Sanatçı halen resimde geleneksel yaklaşımlara meydan okuyan işler üretmeye devam etmekte. Geometrik Natürmort, Sarmallar ve Sikloidler ve Diagonal Uçuş gibi isimler verdiği grafik tarzı çalışmalarını sanatçı “görsel çekim “(visual conjugation) olarak tanımlar.¹⁶⁶



Resim 256 : Samia Halaby, Dilimleyici Dalgalar, 1973, (özel koleksiyon)
(www.theglassmagazine.com-samiahalaby) (15.6.2015)

¹⁶⁶ www.theglassmagazine.com-samia-halaby-at-ayyam-gallery.

Üçüncü spiral (1970), Mavi Tuzak Bir Demiryolu İstasyonu(1977), Dünya İntifada (1989), ve Piramit (2011) gibi sanatçının eserleri, köklerini materyalist felsefeden alan çalışmalardır. Işık ve renk arasındaki ilişkiler ve dördüncü boyut olarak tanımlanan hareket, derinlik, hacim, sayılar ve formların, zaman ve ritimlerini irdeler. Sanatçı elli yıla yayılan sanat hayatında, birbirini izleyen deneme ve çalışmalarında yaptığı gözlem ve analize kavradığı ilk İslam sanatının soyut sembollerini modern bir söylem haline getirmiştir.



Resim 257: Samia Halaby “For Nihau from Palestine” (1985)resmini yaparken [http://www.jadaliyya.com/pages/index/6084/on-liberation-art-and-revolutionary-aesthetics_an-\(15.6.2015\)](http://www.jadaliyya.com/pages/index/6084/on-liberation-art-and-revolutionary-aesthetics_an-(15.6.2015))

Tarek Al Ghousein, 1962, Filistin-Kuwait

1962 yılında Kuveyt'te doğan bir Filistinli olarak Tarek Al-Ghousein kendi dünyası ile de ilgili olan kimlik, yer değiştirme veya göç, siyasi kontrol gibi temalar onun çalışmaların şekillendirir. Al-Ghousein New York Üniversitesi'nden fotoğraf ve New Mexico Üniversitesi'nden Güzel Sanatlar dalında yüksek lisans aldı. Bu sıralar Abu Dabi New York Üniversitesinde profesördür.

Eserleri, sık sık, bölgenin çorak kentsel ve çöl manzaralarında, sanatçının karaltılı ve Keffiyehli figürünü içeren fotoğrafları görürüz. Figür kısmi engeller içinde gösterilir; Filistin topraklarından sürgünü ve Batının Arapları terörist olarak sunmasını temsil eder ve çalışmalarında buna vurgu yapar. Sanatçı Araplılığı ve aidiyeti simgelemek için ilk kez Yaser Arafat'ın kullandığı stildeki Keffiyeh'i (Filistin Başörtüsü, Siyah-Beyaz) bağlayarak aidiyeti hem de bu örtüyü bağlayana Arab teröristi yaftasını yapıştıran Batı'ya karşı bir Arap kimliğini savunma ve Filistinlilerin özgürlüğünü sembolize etmeyi amaçlar. Sabina Vogel'in deyişiyle sanatçı *"varoluşsal evrensel içinde eserlerini doğrudan politik referanslara dönüşmektedir"*¹⁶⁷



Resim 258: Tarek al Ghousein,2004, İsimsiz 7, Digital baskı C Serisi, 55x75cm (özel koleksiyon)
(<http://www.artcologne.de/de/artcologne/presse/ausstellerpressefaecher/index>)(15.6.2015)

¹⁶⁷ <http://www.taymourgrahne.com/artists/tarek-al-ghoussein>.

6.1 Ortadoğu İslam Ülkelerinde Görsel Sanatlardaki Ülkelerarası Ortak ve Farklı Yönler

Batı dendiğinde Türkiye’de çok kullandığımız “Avrupa kültürü” kavramı, nasıl tek bir Avrupa kültürünün olduğunu düşündürüyorsa, Batılı içinde Ortadoğu Kültürü İslam kültürü olduğunu düşündürür. Oysaki bu çalışmada inceleme kapsamına giren ülkelerin geçmişten bugüne İslam sanatı temelinde bile farklılıklar taşıdığını tesbit ettik. Ancak, günümüzde bu bölgede sanat, figüratif olmayan İslami yaklaşımdan, minyatürlere, Bizans resimlerine ve kuzey batıda Katolik ikonografiye uzanan coğrafyaların halklarının görsel gelenekleri büyük farklılıklar gösterse de, komşulukların etki ve çekiminin bir sonucu olarak aralarında şaşırtıcı benzerliklere ve etkilenmelere de rastlanmaktadır.

İslam sanatında merkezi konumda mimari olmuştur. Manevi birliği, sonsuzluğu temsil eden Kâbe ve kubbe İslam sanat mimarisinde çok önemlidir. Tevhit ve uhreviyatı simgeleyen formlar İslam sanatını soyut bir düzeye taşır. Böylelikle doğa şekillerinin yerini geometrik şekiller alır. İslam sanatı mutlak güzelliğe ulaşmayı amaçlar. Mimariyi de “soyut” bir sanata dönüştürürken bu amaçla geometriyi kullanmıştır. Soyutlama zihnin en yüksek becerilerindendir ve bunu bilen Ortadoğulu çağdaş sanatçı çalışmalarında hangi araç, yöntem ve malzemeyi kullanırsa kullansın bu gerçeklikle çalışmalarını yürütür. Sanatçılar İslami gelenekten gelen yaklaşımla ışık ve renk arasındaki ilişkileri, hareket, derinlik, hacim çalışmalarına yansıtırlar.

Resim sanatında soyutu benimsiyen sanatçıların mobilya tasarımından, tekstile tüm fabrika tasarımlarında yer alması sanatta yeni bir çığır açmıştır. Üretilen mamulle halk arasındaki ilişkiyi kurabilmede grafik sanatlar, fotoğraf öne çıkmıştır.

Fotoğraf ve videonun olaylara veya performanslara tanıklık etme ve kolektif hafızayı canlı tutma ve bunları insanlara tekrar tekrar sunarak sorgulatabilme özelliğini Ortadoğu ülke sanatçıları sevmişlerdir. Bu anlamda oldukça ses getiren çalışmalara imza atmışlardır.

Tüm Ortadoğulu ülkelerinde Batılı hayat tarzına uyma isteği giderek artmaktadır. Aynı zamanda Batı’da da egzotik Orient ilgisi ve hayali hala mevcuttur. Günümüz sanatçılarının bazılarında bu olgunun yansımalarını çalışmalarında görüyoruz.

Diğer taraftan, Ortadoğu'da 20. Yüzyılın ortalarından beri bir aidiyet ve kimlik oluşturma tartışma ve çabaları mevcuttur. Arap, İran, Türk sanatı nedir? Nasıl bir kimlikle oluşacaktır? İslam estetiğinden yola çıkıp yeni argümanlara mı yönelecek, Batı'nın sunduğu Oryantalist imajdan kurtulup kendi dilini nasıl oluşturacak? Bunun için hangi tarz, yöntem, araç, eğitim, malzeme ve konu kullanılacak? gibi sorulara cevap aranmaktadır.

Geçmişten bugüne Ortadoğu ülkeleri sanatçılarında İslam felsefesini ve tasavvufun dilini canlı tutma çabası mevcuttur. Bu amaçla yeni medya araçlarının da görsel sanatlara eklenmesiyle oldukça etkili çalışmalar gerçekleştirilebilmektedir.

Türkiye ve diğer Ortadoğu ülkelerinde folklor sanatlarına karşı ilgi büyük olmuştur. Kent ve köy arasında tezatların artması ve göçün hızlanması üzerine bu temalara yerel veya ülkesel otoritelerin de desteğini almış 1960'lara kadar bu çalışmalar sevilerek devam etmiştir. Fakat 1950'ler sonrası dünyadaki sanatsal gelişmelere paralel olarak aslında geleneğinde soyutlama ve soyut kültürü olan sanatçılar soyut tarza yönelmiş ve başarılı çalışmalar üretmişlerdir. Öyle ki figüratif tarzıyla tanınan sanatçılar bile giderek soyutlama ya da soyut tarzında resimler, heykeller üretmişlerdir.

Bölge kültür ve sanatında öne çıkan ve birçok sanatçıya esin kaynağı olup kuşaktan kuşağa aktarılan hikâye, destan ve şiirler asırlardır kullanılmaktadır. Halkın yaratıcılığının bir ifadesi olan bu zengin kültürel miras, sanatçıların yapıtlarında doğa ve tarihleriyle olan etkileşim ve kültürel çeşitliliğin yansımalarını görebiliyoruz. Farklı coğrafyalarda yaşanan kültürel çeşitlilik, yerelin unutulmaya yüz tutmuş sözlü geleneği, göçebe hayat, gizemli masallar, Doğu kültürü ve mistisizmden kaynaklanan imgeler ve Orta Doğu'nun şenlikleri yeniden yorumlanmaktadır. Doğunun motiflerinden yola çıkıp zamanın ruhunu yakalama çabası içinde olan sanatçılar, ne denli soyut resim yaparlarsa yapsınlar hep bir öykü anlatmaya çalışırlar. Kerbelâ, Miraç, Hallac-ı Mansur, Cennet-Cehennem, Ferhat ile Şirin, Şahmaran, Şehrazat-Binbir Gece Masalları, Makamat, Hacıvat-Karagöz gibi Doğu toplumunda çok iyi bilinen bu İslam mitolojisi veya halk hikâyeleri ile ilgili konularda sanatçı, hangi görsel aracı kullanırsa kullansın (ister video yerleştirme ister resim) hep bir anlatım dili vardır. Ayrıca Ortadoğulu sanatçı şiir sever, şiirden esinlenerek (çağdaş şair ve daha eskiler) oluşturduğu eserlerin sayısı oldukça fazladır. Edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki ilişki Batı ülkelerinden daha yoğundur. İlişki

biçimi de farklıdır. Ortadoğu İslam ülkeleri sanatçıların eserleri daha anlatımcı ve dışavurumcudur.

Bölgenin komşu millet ve kültürleri hem bir arada yaşamış, hem de bitip tükenmek bilmeyen çatışmalardan geçerek birbirlerinin ayrı karakterlerini içselleştirilmesi yoluyla inşa edilmiş, karmaşık ve çok katmanlı kimliklerle doludur. Gene İslam dünyasını birleştiren unsurlardan biri din, Türkiye ve İran dışındaki Arap ülkelerini birleştiren ise dil ve din olmuştur. Bölgede iletişim, geleneklerin kesişmesi, sosyokültürel, ekonomik hatta birbirine göçlerin sürmesi açısından devam eden bir süreç vardır. Bu ülkelerde mitler ve anlatıların adı ülkelere göre değişsede, temaların isimleri değişsede birbirine benzerlikler vardır.

Kaligrafi (veya hat) hemen tüm Ortadoğu ülkeleri sanatçılarında kaligrafi veya kaligrafiyi bizlere anımsatan yazılar bir şekilde sanat eserine yerleşmiştir. Batı modern sanatının babaları da bundan etkilenmiş ve çalışmalarında kullanmışlardır. Ancak Ortadoğu İslam geleneği sanatında yer alan hat geleneğini modernize ederek kendi başına ya da yardımcı unsur olarak bir şekilde sanat eserinin içine oturabilen sanatçılar Ortadoğu'dan çıkmıştır. Çünkü hat Ortadoğu'lu sanatçı için dekoratif bir unsur değil, tinsel bir iletişim aracıdır. Sanatsal ifadelerin en güzeli olarak Ortadoğu'da kabul gören kaligrafi, geleneksel anlamdaki içsel güzelliği ifadede bir araçtır da. Geçmişte form ve sonsuz varyasyonları üretme özgürlüğü olmasına rağmen, mükemmelliğe ulaşmak için katı ve karmaşık kuralları ile son derece kodlanmış sanat oldu kaligrafi. 20. yüzyılın başında Batı tarzı modern sanatın benimsenmesi, İran'ın yanı sıra başka İslam ülkelerinde de hat gibi geleneksel tarzların terk edilmesine yol açmıştır. Hat sanatının çağdaş dille yeniden yorumlanmasıyla hala sıkıca kendi geçmişine, tarihine bağlı ama modern zevklere seslenebilen bir estetik yaratmayı bu akımın sanatçıları başarmışlardır.

İslamiyet bir semboller sanatıdır. Çoğu Ortadoğu ülkesinde Sufizm hala çok etkindir. İslam dinine ait semboller, kavramlar ve formlar (kabe, daire, kare, boşluk ve renkler, labirent, ışık, çarkıfelek gibi) kullanılır. Sanatçıların eserleri genellikle çoklu çağrışımlarla yüklüdür.

İmgelerin gerçekliği nesnel gerçeğin görüntüsü değil, dinsel ve düşünsel bir zenginlikten beslenir. İslamiyetin tinselliğini yücelten eserler yaratmak birçok Ortadoğulu sanatçı için en önemli amaç olmuştur. Boşluk sanatçıyı soyut bir platforma taşır. Allah her şeyde, insanın çevresinde, her yerde, her varlıkta mevcuttur

ve boşluk aşkınlığın ve varlığın sembolüdür. Bu nedenle de dışavurumcu anlatım dilini genelde benimseyen Ortadoğulu sanatçı Batı soyut sanatını daha kolay benimsemiştir.

Varlığın özünü harflerin ve seslerin oluşturduğunu söyleyen ve buna göre harflere dayalı bir anlamlar sistemi kuran, dini ona göre yorumlayan Hurifilik tarikatı sanatçıların ilgi alanlarına girmiştir. Harflerin rakkamsal değerlerine göre düzenlenen sihirli kareler, kelimelerin ve harflerin simgelediklerine göre düzenlenen dörtgenlerden oluşan tılsımlar sanatçıların kullandığı sembollerdir. Ayrıca tasavvuf inancında çok sevilen Vav (Allah ile yaratılış arasındaki bağı sembolize eder), He-Hu harfleri (Allah-ı temsil eder) veya Allah'ın 99 ismi spiral formlar içinde kullanılmaktadır. Bu formlar ve semboller ruhun Allah'a yönelişini temsil eder. Aynı zamanda geleneği günümüze taşıyan sanatçıların eserlerinde Allah'a yönelişini temsil eder.

Sanatın ve sanatçının desteklenmesini öngören gelenekler Türkiye ve İran gibi köklü ülkelerde çok eskilere dayanır. Fakat ekonomik, iktisadi ve sosyolojik gelişmelerle bu destekler ve himayeler giderek azalmış buna karşın Türkiye'de sanatçıyı daha bağımsız kılmıştır. Buna karşın yurt dışına açılmada sanatçı fon desteği ve örgütlenme eksikliğinden diğer Ortadoğu ülkelerindeki özellikle "Diaspora sanatçılarına" göre desteksiz kalmıştır.

Ortadoğu ülkelerinde sanatın propaganda gücü keşfedilmiş ve sanatçının bu yönde rejimlere destek olması yönünde dayatmalar olmuştur. Sanat zaman zaman propaganda amaçlı poster, afiş, amblem sanatı (Saddam Hüseyin ve İran Devrimi propagandası için Humeyni tarafından) teşvik edildi. Ortadoğu'nun çağdaş sanatının gelişmesini etkileyen sorunlar önemli krizler giderek artan şiddetle son yıllarda da devam etmektedir. İşgal altında Filistin, diğerlerindeki dikta rejimler, savaşlar, isyanlar, ayaklanmalar, iç savaşlar, büyük göç dalgaları sanatın gelişimine engel olmaktadır. Ortadoğu ülkelerinden başta Irak ve Filistin olmak üzere hemen tüm ülkelerden yurtdışına gitmek zorunda kalan sanatçılar giderek çoğalmaktadır.

Bölge kültüründe belirleyici temalardan biri göçtür. Bölgenin tarihi toplu ve münferit göçler, göçebe kültürler ve diaspora deneyimleriyle dolu; hareketlilik, devinim, yol, yer değiştirme ve akışkanlık bölge insanının ruhunda vardır. Yüksek sayıda sanatçı bu yolculuk, temsil, yapılandırma-yeniden yapılandırma, nostalji, kayıp, kimlik, aidiyet duygu ve kavramlarıyla ilgilidir.

Yurtdışında yüksek eğitim gören, göç eden veya yaşamayı tercih eden Ortadoğu sanatçılarına “Diaspora (Gurbetçi)” denmekte ve yazılı, sözlü kaynaklarda kullanılmaktadır. Diaspora sanatçılarında özellikle kadın sanatçıların sayısı oldukça fazladır. Kendi kültür orijinini, aidiyetini, kimlik sorgulamasını, kadına bakış sorununu çağdaş bir dille dünya sanatında oldukça ses getiren işlere imza atarak gerçekleştirmektedirler.

Orta Doğu kökenli çağdaş sanatçılar, son on yıl içinde, duygusallık, cinsellik ve toplumun radikal feminist eleştirisinde temsili olarak diğer yandan nostalji yüklü form olan kumaş ya da giysi, nakış, iplik, dantel gibi simgesel objeleri bir şekilde kullanılmaktadır.

Bölgede bazı ülkelerde akademik gelenek gelişse de çoğunda akademik gelenek henüz gelişmemiştir. Kültürel ve sanatsal zenginliğe rağmen akademik resim geleneği tam gelişmemiştir. Bu nedenle kavramsal sanat ve anlatı odaklı bir grup sanatçı, görsel anlatının popüler biçimlerinden video, gösteri ve performanslara sıklıkla başvurur. Özellikle 1990 sonrası Ortadoğu çağdaş sanatında fotoğraf, video yerleştirme, yerleştirme gibi görsel sanat araçları kullanımı yaygınlaşırken performans sanatları 2000’li yıllarda gelişmeye başlamıştır.

İslam âleminin birleştiği en önemli konu Filistin konusudur. Bu konu ile ilgili tepkilerini her ülkenin sanatçıları bir şekilde çalışmalarında veya söylemlerinde dile getirmektedirler.

SONUÇ

Tezin birinci bölümü “Giriş” kısmı olup aşağıda yer alan sorular yer almıştır. Tezin ikinci bölümünde ise Ortadoğu coğrafyası, sosyo ekonomik, siyasi, felsefesi, kültür ve sanatı hakkında kısa bir arka plan çalışması gerçekleştirilmiştir. Tezin üçüncü bölümünde İslam ve Batı sanatında soyutlama kavramı hakkında bilgiler verilmiştir. Tezin dördüncü bölümünde, İslam ülkeleri geleneksel sanatlar ve soyutlama konusuna, beşinci bölümde ise Ortadoğu İslam ülkelerinde modern sanat konusuna değinilmiştir. Tezin altıncı bölümünde ise Ortadoğu İslam ülkeleri çağdaş sanatçıları ve soyutlama geleneğinin yapılan çalışmalardaki yansımaları incelenmiş ve ülkeler arası ortak ve farklı yönler saptanmıştır.

Tezin “Giriş” Bölümünde araştırma boyunca cevap arayacağımız soruları belirtmiştik. Bu sorular kısaca şöyle ifade edilmişti;

- 1.İslam ülkelerinde soyutlama geleneğinin dinsel temelleri nelerdir?
- 2.İslam ülkelerinde görsel sanatların genel özellikleri nelerdir?
- 3.İslam sanatının Batı soyut sanatının oluşmasına katkıları nelerdir?
- 4.Batı soyut sanatının Ortadoğu İslam Ülkelerinin güncel sanatlarına etkileri nelerdir?
- 5.Ortadoğu İslam Ülkelerinin çağdaş sanatçıları gelenekleri güncel sanata yansıtma tarzları hangi özellikleri taşır?

- 1.İslam ülkelerinde soyutlama geleneğinin dinsel temelleri nelerdir?

İncelenen kaynaklar gösterdi ki din Ortadoğu İslam ülkelerinde merkezi ve belirleyici bir konuma sahiptir. Bu kurum toplumsal, siyasal, kültürel sistemleri önemli ölçüde biçimlendirmiştir. Bu olgunun doğal bir sonucu olarak sanatı da belirlemektedir. Dinin nihai hedefi kutsal olana ulaşmaktır. Kutsallık, doğası gereği soyuttur. Simgeler aracılığıyla ifade edilir. Sanatçı bu toplumsal ve kültürel ortamda eserlerini imgelerle ifade eder.

Çalışma boyunca incelenen sanatçılar ve eserlerinde bu gerçeğe defalarca işaret ettik. Sanatçı ister dini zeminde ister din dışı zeminde sanatını icra etsin bu atmosfer içinde soyutlama ve sembollerini kullanmaya yakın durur. Geleneğin bu anlamda önemli bir güce sahip olduğu tespit edilmiştir.

2. İslam ülkelerinde görsel sanatların genel özellikleri nelerdir?

Tez boyunca yapılan çalışmalar ortaya koymuştur ki Ortadoğu İslam ülkelerindeki görsel sanatların odaklandığı ana alan bireyden çok toplum olmuştur. Toplumsal sorunlar Ortadoğu İslam ülkeleri sanatında belirleyicidir. Bireysel sorunlar bile toplumsal bir çerçevede dışa vurulmaktadır.

Ortadoğu İslam ülkeleri toplumsal çatışma, savaş ve göç toplumu olma hüviyetini korumuştur. Bu özellik sanata yansırken, ülke bazında dozu değişmekle beraber, cinsiyet ayrımcılığı, göç, sürgün, göçmenlik, aidiyet, kimlik, özgürlük, savaş gibi temalar çok sık işlenmiş, bu temalar sanatçılar arasında benzer üslupların oluşmasına yol açmıştır.

Hat sanatı bir iletme işlevi olmanın ötesinde görsel bir önem kazanmıştır. Figürleri görsel sanatların hemen hemen hepsinde bereketli bir kaynak olarak kullanılmıştır. Harflerin şekilleri tasavvuftaki anlamları ve yarattığı çağrışımlar renklerle, seslerle bütünleştirilerek sanatı zenginleştiren bir öğeye dönüşmüştür.

Tasavvuf, Ortadoğu İslam ülkelerinde resmi olanı aşmak, formel olanı genişletmek, inançta ve düşüncede yeni ufuklara ulaşmak amacıyla etkili bir şekilde değerlendirilen bir alandır. Tasavvufun bu özelliği yeni ve farklı olanı arayan sanatın çok sık kullanılmasına vesile olmuştur. Ortadoğu İslam ülkelerinde tasavvuf bu yüzden sanatın en çok içli dışı olduğu alan olmuştur.

Ortadoğu İslam ülkeleri özellikle tarikatların güçlendiği ve ulusçuluk akımının yaygınlaştığı dönemlerde toplumsal çatışmaları daha derinden yaşamıştır. Roma İmparatorluğunun Hristiyanlığı resmi din olarak kabul etmesinden sonra İslamiyet Hristiyanlığın alternatifi olarak “Doğuyu” temsil etmiştir. Bu olgu Ortadoğu İslam ülkelerinin sanatına yansımıştır. Batı sanatının karşıtı olan bir sanat geliştirme bu ülkelerde, farkında olunsun veya olunmasın, çok önemli bir kültürel dürtü olmuştur.

Batı uygarlığının gelişmesi ve bütün dünyayı etkileyecek konuma gelmesi Ortadoğu İslam ülkelerinde Batı sanatına ilgiyi arttırmıştır. Bu sanatın gösterdiği dünya çapındaki gelişme Ortadoğu İslam ülkeleri sanatçılarında karşılığını bulmuş sanat ve kültürde Doğu-Batı sentezi yaratmaya çalışılmıştır.

Ortadoğu İslam ülkelerinde resim ve heykel sanatı kültürel ve dinsel nedenlerle gelişmediği için (kitap sanatları içinde kabul edilen minyatürler ve mimari eserler ayrı tutulursa) bu ülkelerin sanatçıları yeni medya sanatlarını çok daha başarılı bir şekilde kullanmışlar ve bu sanat alanında çalışmada daha istekli durmuşlardır.

3. İslam sanatının Batı soyut sanatının oluşmasına katkıları nelerdir?

İslam dini kurulduğu ilk yüzyıldan sonra Batı toplumlarıyla ve kültürleriyle karşı karşıya gelmiş daha sonraki dönemlerde bazı coğrafyalarda içiçe yaşamıştır. Özellikle Endülüs'te yaratılan İslam sanatları modern Avrupa sanatçılarının ilgisini çekmiş ve bu sanatlardan etkilenmişlerdir.

4. Batı soyut sanatının Ortadoğu İslam Ülkelerinin güncel sanatlarına etkileri nelerdir?

16. Yüzyıldan sonra batı uygarlığı dünyayı temelden etkileyecek sanayi ve kültür devrimini yaratmıştır. Matbaa, seri üretim ve ticaretin gelişmesi sonucunda Batı ülkeleri kültürlerini bütün dünyaya yayma olanağı bulmuşlardır. Aynı şekilde ulaşabildikleri ülkelerin kültürlerini de öğrenmişlerdir. Bu süreç farklı kültürlerin birbirleriyle kaynaşma ve birbirlerini etkilemesinde çok önemli belirleyici bir rol oynamıştır. Bu kültürel ilişki ve etkileşim çağı Batı sanatını teknik ve teorik anlamda dünya çapında geliştirmiştir veya yaygınlaştırmıştır.

Ortadoğu İslam ülkeleri Batı ülkelerinin en yoğun etkileşim ve iletişim içinde bulunduğu ülkelerin başında gelmektedir. Bu olgu Avrupa sanatının Ortadoğu İslam ülkeleri sanatını ve sanatçıları etkilemesine yol açmıştır. Modern sanatçılar Paris, Londra, Roma, Berlin gibi sanat ve kültür merkezlerinde eğitim görmüşler ve bu ülkelerde sanat anlayışlarını ve üsluplarını oluşturmuşlardır. Kitle iletişim araçlarının daha etkin hale gelmesiyle bu merkezlere gelemeyen sanatçılar da Batı sanatından ve sanatçılarından etkilenmişlerdir. Ortadoğu İslam ülkeleri sanatçıları bu süreçte kendi ülke sanatçıları ve sanat birikimlerini de kullanarak yeni arayışlara girmişlerdir. Bu ülkeler sanatı ve kültürü hem Doğu-Batı çatışmasını hem de Doğu-Batı ülkelerinin sanatlarının birikimlerini kullanarak yeni ufuklar aramasının çok yoğun yaşandığı coğrafyaların başında gelmektedir.

Ortadoğu ülkelerinin bir çatışma ve göç toplumu olduğunu daha önce belirtmiştik. Bu durum Avrupa'da ve Amerika'da yaşayan önemli bir Ortadoğulu sanatçı topluluğunu da yaratmıştır. Diaspora sanatçıları olarak ifade edilen bu sanatçılar bir taraftan ülkelerinin kültür ve sanat geleneklerini sanatlarına katmaya

çalışırken bir taraftan da otoriter yönetimlere ve dine karşı daha tepkisel bir duruş içinde olmuşlardır.

5. Ortadoğu İşlam lkelerinin ağdaş sanatçıları gelenekleri güncel sanata yansıtma tarzları hangi özellikleri taşır?

Ortadoğu İşlam lkelerinin ağdaş sanatçıları kendi kişiliklerinden, dünya görüşlerinden ülke koşulları ve kendilerine yakın buldukları sanat anlayışlarının sonucunda geleneği farklı şekilde yansıtmişlardır. lkelerinde yaşayan daha gelenekçi olarak kabul edebileceğimiz sanatçılar da geleneksel formları modernize etmektedirler. Mimari, destanlar, edebiyat bu ülkelerin geleneksel sanatları bu sanatçılara ilham kaynağı olmaktadır. Modern bir dünya görüşünü benimsemiş olanlar sanatçılar, erkek egemen toplumun yarattığı cinsiyet ayrımı, savaş, g ve siyasal baskıların yol açtığı yoksunluklar sonucu muhalif bir duruşa itilmişlerdir. Filistinli sanatçılar neredeyse sembollerle konuşan bir sanat yaratmişlardır.

Ortadoğu sanatına geçmişten bugüne Avrupa perspektifinden bakılmıştır. Genellikle Avrupa kadınların pozisyonu (yoksunluğu), demokrasi eksikliği, ikonografi gibi özellikleri vurgulandı.

Geçmişte oryantalist bakışla bugün ise Ortadoğu sanatına topluca Arap veya Ortadoğulu gibi kavramlarla bakılmaktadır. Ortadoğu denince siyaset ve sosyal konular; temsiller, kadın, aidiyet, kimlik, etnisite, savaş, g, coğrafya, terör, direniş, Arap baharı, petrol ve su sorunları akla gelmektedir. Diaspora sanatçılarının sürgün deneyimleri, özellikle Filistin, Lübnan ve İşan sanatçılarının bu konudaki çalışmaları ön plana çıkmaktadır. Bu sanatçıların büyük bir kısmı ülkelerinde yaşananları, yıkımları, baskıları, dıştan ve içten gelen baskıları, toplumsal zıtlıkları, Doğu-Batı farklılığını, inançlarını ve geleneklerini, ikonografilerini gözler önüne serebilmek için her türlü araç ve malzemeyi kullanmaktadırlar. Video, performans, yerleştirme ve fotoğraf ya da günlük yaşamdan malzemelerin kullanımı gibi. Seslerini duyurabilmek için yurtdışındaki sergilere, fuarlara, bienallere katılmaktadırlar. Ortadoğu ve kendi sanatları hakkında seminerler vermekte bazıları yurtdışındaki üniversitelerde ğretim yeleri olarak çalışmaktadırlar.

Batılı sandığımız kültürlerin kökeninin ne kadarının Doğu'dan gelmiş olduğunu bir Ortadoğu lkesi olarak araştırmalıyız. Tez çalışmasının amaçlarından biri bu kültür taşlarını tespit etmektir. İşkenderiye, Kudüs ve diğer Ortadoğu'nun kadim kentleri hala tüm dünyanın yneldeği ve uygarlığı yönlendiren, besleyen kültürlerdir.

Ortadoğu'da var olan farklı kùltürlerin birleştiği noktalar, İslamiyet'in sanata ve sanatçıya getirdiği farklılık ve yenilikleri saptamanın yanı sıra çağdaş sanatın temsilcisi olan sanatçılara yansımalarını da inceledik. Zıt kutupların kùltür ve birikimlerini sanatçıların nasıl başarıyla uyguladıklarını hatta bazılarının nasıl radikal konumlara ulaştıklarını gördük. Ortadoğu sanatçıları arasında kadınların can alıcı çıkışlar yaptıklarını, ses getirici ve duyarlı yapıtlar ürettiklerini belirledik.

Ortadoğu'nun geçmişinde yatan büyük kùltürel mirastaki ince ayrımlar, entelektüel ve kùltürel derinlikler göz ardı edilmektedir. Bu konu gerçekte Avrupa'nın değil, Ortadoğu sanatına imza atan ve atacak olan herkesin özenle üzerinde durması gereken bir konudur. Bir ulus farklılık oluşturabilmek istiyorsa kendi kùltürel hazinesinin derinliklerini, çağı yakalayarak oluşturmalıdır.

KAYNAKÇA

Kitap:

Adonis. (2013) “*Sufizm ve Sürrealizm*”, İnsan Yayınları:583, İkinci baskı, İstanbul.

Altunay, D.A. (2013),“*Sanatın Ortamında Video*”, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

Wijdan, A.(editör), (1989), ”*Contemporary Art From The İslamic World*”, Scorpion Publishing Ltd, London.

Wijdan, A. (1997),“*Modern İslamic Development and Continuity*”, University Prjess of Florida, Florida.

Arnheim, R. (2007), “*Görsel Düşünme*”, Çev. Rahmi Ögdül, Metis Yayınları, İstanbul.

Arseven, C. E. (1973), “*Türk Sanatı*”, Cem Yayınevi, İstanbul.

“*Art In Iraq Today*”, (2010-2011) , (editör) Samar Farugi,Meem Gallery, Dubai Sergi Sergi Kitabı.

Avani, G. (1997), “*Hikmet ve Sanat (Makaleler)*”, İnsan Yayınları, İstanbul.

Ayvazoğlu, B.(2013), “*Aşk Estetiği*”, Kapı Yayınları, İstanbul.

Bahnessi, A. (2008) *Sanat ve Estetik Yaratıcılık*, İslam Kültürü, Çev. Nebi Mehdiyev, Cilt 5, T.C.Kültür Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 3154, Kültür Eserleri Dizisi 434, Ankara.

Bologhi,S., Gumpert, L.(2002) ”*Picturing İran, Art, Societyand Revolution*”, İ.B. Tauris Co.Ltd.,Londra.

Burchardt, T.(2012), “*İslam Sanatı Dil ve Anlam*”, Çev. Turan Koç. Klasik Yayınları, İstanbul.

Christies’s, Dubai, “*Modern and Contemporary Arab, Iranian and Turkish Art Part 1*”, Christie’s Auction Catalog, 25.10.2011.

“*Çöl ve Deniz Arasında*”, (2013), Pera Müzesi Yayını, İstanbul.

Daftari, F.D ve Layla, S. (2013-2014), “*İran Modern Exhibition*”, Asia Society Museum-Newyork.

Catalogue (6.9.2013-5.1.2014) ,Yale University Press, London.

Eigner, S. (2010), “*Art of The Middle East, Modern and Contemporary of The Arab World and Iran*”, Merrel Yayınevi, Pennsylvania State Üniversitesi Yayını, Amerika.

Eldem, E. (2007),”*Doğuyu Tüketmek*”, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul.

Eroğlu, Ö. (2010), “*Halil Akdeniz; Simgeler ve Akdeniz’in Kavramsal Dünyası*”, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Fetvacı, E. (2013), ”*Sarayın İmgeleri, Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*”, Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, İstanbul.

“*Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek*”,(2010) Sergi Konuşmaları, Modern Sanat Müzesi, İstanbul.

Germaner, S. (1997), “*Meriç Hızal*”, T.İş Bankası Ankara Sergi Katoloğu.

Giovanni, Curatola. (2010), *Art From The İslamic Civilization, From the Al-Sabah Collection, Kuwait*, Skira Editore S.P.A.,Torino.

Grabar, O. (1998) “*İslam Sanatının Oluşumu*”, Çev.Nuran Yavuz, YKY Yayınları, İstanbul.

Gray, B. “*Persian Painting*”, Iris Colour Books,1947, Londra.

Güner, K. (2014) “*Modern Türk Sanatının Doğuşu*”, Konstruktivist Türkiye Cumhuriyeti’nde Kültür ve İdeoloji, Kaynak Yayınları, No: 730, İstanbul.

Haider, S. G. (2008), “*İslam Mimarisi ve Şehirciliği*”, İslam Kültürü, Çev. Nebi Mehdiyev, Cilt 5, T.C.Kültür Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 3154, Kültür Eserleri Dizisi 434, Ankara.

Hançerlioğlu, O.(1979), “*Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar*”, Cilt 6, İstanbul.

İnal, G. (2006),*Çağdaşlar Güzel Sanatlar Akademisi 51’ Mezunları, Şadan Bezeyiş, Adnan Çoker, Abdurrahman Öztoprak, Orhan Peker, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Çağdaş Sanat Dizisi, İstanbul.*

İpşiroğlu, M. Ş. (1973), “*İslam’da Resim Yasağı ve Sonuçları*”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

İpşiroğlu, N. Ve İpşiroğlu, M. (1978), Sanatta Devrim, Ada Yayınları, İstanbul,

“*İslam Sanatının 3 başkenti, İstanbul, İshafan, Delhi,Louvre Koleksiyonundan Baş yapıtlarla*”, (2008), Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, İstanbul.

Jadaane, F. (2008) “*İslam’da Felsefe Kral Yolu, İslam Kültürü*”, Çev: Nebi Mehdiyev), Cilt 5, T.C.Kültür Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 3154, Kültür Eserleri Dizisi 434, Ankara.

Kahraman, H.B. (1995), “*Halil Akdeniz*”, Enlem 80 Yayınları, Ankara.

Leaman, O. (2004), “*İslam Estetiğine Giriş*”, Çev. Nuh Yılmaz, Küre Yayınları, İstanbul.

Lewis, B. (2014), “*Ortadoğu, İki Bin Yıllık Ortadoğu Tarihi*”, Çev.Selen Y.Kölay, Arkadaş Yayınevi, 10.baskı, Ankara.

Mahdi, M. S. (2008), “İslam’da Felsefe”, Çev. Rehşim Acar, İslam Kültürü, Cilt 5, T.C.Kültür Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Müdürlüğü, 3154, Kültür Eserleri Dizisi 434, Ankara.

Metin, C. (2006), “Türk Modernleşmesi ve İran (1890-1936)”, Basılmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Muller,N.M.L ve Cotter,S. (2009),“Contemporary Art In The Middle East”, Paul Sloman (editör), Black Dog Publishing LTD., Londra.

Olivera, N ve Oxley, N. ve Petry, M.(2005), “Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı”, Akbank, İstanbul.

Özkeçeci, İ. (2009), ”Ortak Kültürel Miras, Birlik İçinde Çokluk” ,İslam Medeniyeti ve Etkileşim, İstanbul.

Özkeçeci, Ş.B. ve Özkeçeci, İ. (2007), ”Türk Sanatında Tezhip”, İstanbul..

Özsezgin, K. ve Ashier, M.(1989), “Başlangıcından Bugüne, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi”, Cilt 4, Tıglat Basımevi, İstanbul.

Perçin, B. (2014), “Meriç Hızal, Retrospektif ”, T.İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Robinson, F. (1986), “Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi”, Çev. Mete Tuncay, İslam Dünyası, İletişim Yayınları, İstanbul.

Shelia R.C.(2005), “İslamic Art, In Detail”, British Museum Co.Ltd.,Harvard Üniversitesi Yayınevi, Cambridge.

Schimmel, Annemarie.(2008), “Sufizmin İlk Dönemleri”, İslam Kültürü, Cilt 5,T.C.Kültür Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 3154, Kültür Eserleri Dizisi 434, Ankara.

“Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman,20 Yılda Uluslararası İstanbul Bienalinden İz Birakanlar”, (2007), İstanbul Modern, İstanbul.

Tansuğ, S. (1995),” Türk Resminde Yeni Dönem”, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul.

Tanyolaç, N. (2007),”*Balkan Naci İslimyeli*”, Türkiye İş Bankası A.Ş. İstanbul.

”*Told Untold Retold, 23 Stories of Journeys Through Time and Space*”, (2010),Mathaf Arab Museum of Modern Art, Skira Editors S.P.A, Milano, Italy.

Turan, Ö.(2004),”*Medeniyetlerin Çatıştığı Nokta Ortadoğu*”, Yeni Şafak Gazetesi, İstanbul.

Yamaner, G. (2007) “*Postmodernizm ve Sanat; Mimari, Sinema, Edebiyat, Tiyatro, Tasarım*”, Algı Yayını, Ankara.

Yılmaz, M. (2006),”*Modernizmden Postmodernizme Sanat*”, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Zeinhom, M,A,H. (2002) ,”*Cultural Continuity in İslamic Art and İts İmpact on Modern Art*“, Ministry of Culture, Mısır.

Makale

Antmen A. (2012) Hayal ve Hakikat Katalog Yazısı.

Schorr, D. (2003),” Başlangıçtan Bugüne Ortadoğu’da Tarih ve İnanç”, National Geographic.

Tez:

Demirtaş, A.H. (2004), “İbn Arabi’de Varlığın Birliği (Vahdet-i Cüüd) Felsefesi”, Yüksek Lisans Tezi
www.acikarşiv.ankra.edu.tr/browse/269/561.pdf/(Erişim tarihi 1.5.2015)

Kılıç, Sibel, (2004), “1960 Sonrasında Türk Sürrealist Eğilimli Sanatçıları,Yüksek Lisans Tezi”, İstanbul

Sülün, Ebrunalan, kültürel ve görsel estetik açısından Shirin Neshat ve İpek Duben/yükseklisanstezi, <http://www.academia.edu/> Erişim tarihi 15.6.2015)

İnternet Kaynakları:

<http://www.abdelsalameidfinearts.com/mural.html> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://www.ab-gallery.com/en/artists/reza-deerakshani.php> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.abdunnassergharem.com (İzlenme Tarihi 15.6.2015).

<http://ahmedmater.com/artwork/evolution-of-man/prints/evolution-of-man/> (İzlenme Tarihi 15.6.2015).

<http://ahmedmater.com/artwork/illuminations/photographic-artworks-series/dyptich-illuminations/-illumination-xv-xvi/> (İzlenme Tarihi 15.6.2015).

www.aktuelkimya.com (İzlenme Tarihi 5.4.2015).

www.alaattinbender.blogspot.com (İzlenme Tarihi 5.4.2015).

<http://www.alarabiya.net/articles/2012/09/04/236032.html> (İzlenme Tarihi 15.6.2015).

(<http://www.alartemag.be/en/en-art/manal-al-dowayan-womens-rights-in-art/>) (İzlenme Tarihi 15.6.2015).

<http://almahhart.com/layers%E2%80%A8-by-steve-sabella/> 815.6.2015) (İzlenme Tarihi 15.6.2015).

<http://allmesopotamia.tumblr.com/post/21899950027/iraq-rises-again-statue-in-baghdad-iraq> (İzlenme tarihi 1.6.2015).

<http://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel/>) (İzlenme tarihi 5.4.2015).

www.aplus.com (İzlenme tarihi 5.4.2015).

<http://www.apglobal.org/en/Artwork/5900/Untitled-Industrial-Harem/Mona-marzouk> (İzlenme tarihi (15.6.2015).

www.aragec.com (İzlenme tarihi 5.4.2015).

www.arkitektura.al-Al Bahar-towers (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.art-agenda.com 580 × 407 Search by image (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.artam.com (İzlenme tarihi 5.4.2015).

<http://www.artcologne.de/de/artcologne/presse/ausstellerpressefaecher/index> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.artinthecity.com-talks-to-artist-halim-al-karim (İzlenme tarihi 15.6.2015)

<http://artlense.com/egyptian-contemporary-art/> (İzlenme tarihi 15.6.2015)

<http://www.art.net/~samia/page/pagetwo/fatenpicts.html> (İzlenme tarihi 15.6.2015)

<http://www.artniraqtoday.com/rafa-al-nasiri/wtxj2m0btudoekstr05rh66zjg6ymo> (İzlenme tarihi 15.6.2015)

www.artnet.com/artists/reem-al-faisal/biography (İzlenme tarihi 15.6.2015)

www.artnews.com/2015/05/18/shirin-neshat-facing-history-at-the-hirschhorn/shirin_neshat_our_house_rahim (İzlenme tarihi 15.6.2015)

http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/davis7-14-08_detail.asp?picnum=21 (İzlenme tarihi 15.6.2015)

www.artbahrain.org (İzlenme tarihi 15.6.2015)

www.artdubai.com (İzlenme tarihi 15.6.2015)

<http://arthopper.org/shirin-neshat-the-detroit-institute-of-art/>(İzlenmetarihi 5.6.2015)

http://www.artmap.tv/news_detail.aspx?id=1034 (İzlenme tarihi 10.7.2015)

<http://www.art.net/~samia/page/pagetwo/fatenpicts.html> (İzlenme tarihi 10.7.2015)

www.askart.com (İzlenme tarihi 1.5.2015)

<http://www.artslant.com/global/artists/show/18562-mona-hatoum> (İzlenme tarihi 10.7.2015)

www.artshopsgallery.com (İzlenme tarihi 1.5.2015)

<http://www.arttalks.org/article.php?id=1254132017> (İzlenme tarihi 10.7.2015)

<http://artradarjournal.com/2011/05/04/contemporary-art-in-the.../hilda-2>(İzlenme tarihi 15.6.2015)

www.artvalue.com (İzlenme tarihi 15.6.2015)

<http://ayadalkadhi.tumblr.com/page/3> (İzlenme tarihi 15.6.2015)

http://www.ayyamgallery.com/exhibitions/khaled-takreti_1/images (İzlenme tarihi 15.6.2015)

www.ayyamgallery.com/samihalaby (İzlenme tarihi 15.6.2015)

<http://aywacollection.blogspot.com.tr/2012/12/blog-post.html> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.azzawiart.com (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.bakımlıyız.com/ünlüressamlar (İzlenme tarihi 1.5.2015).

www.barbadgolsgiri.com (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://barenewswire.org/reverential-retrospective-chronicles-career-flamboyant-iranian-artist/> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

[www. Barjeel Art Foundation](http://www.barjeelartfoundation.org) (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.Başkan,S (2014) "*Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavramsallık Arayışları: 1960-1980* Journal of World of Turks,ZfWT,Vol 6,No 3.

www.bbc.com/news/magazine.com (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://www.beirutexhibitioncenter.com/learn/artist/halim-al-karim> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.beyazart.com (İzlenme tarihi 1.5.2015).

<http://www.bilgievi.gen.tr/frmContent.aspx?ContentID=2089> (İzlenme tarihi 1.5.2015).

<http://www.birgo.mynet.com>-Haçlı Seferlerinin Ortadoğu Üzerindeki Etkileri, Deniz, Ömer Erciyes ÜNV.Sosyal Bili.Enst. (İzlenme tarihi 1.5.2015).

<http://www.blouinartinfo.com/artists/214037-reza-derakshani> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://blogu.lu/exergy/index.php/2012/10/18/cat-de-absurd-poate-fi-absurdul/> (İzlenme tarihi 1.7.2015).

[http.chicagoartmagazin.com/wp-content/uploads/2010/11/Shirin- Neshat](http://chicagoartmagazin.com/wp-content/uploads/2010/11/Shirin-Neshat) (İzlenme tarihi 1.7.2015).

<http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/parviz-tanavoli-oh-persepolis-ii-5728314-etails.aspx> (İzlenme tarihi 1.7.2015).

<http://www.barjeelartfoundation.org/artist/iraq/jamil-hamoudi/> (İzlenme tarihi 1.7.2015).

<http://citygallery.org.nz/exhibitions/inci-eviner> (1.7.2015).

<http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/parviz-tanavoli-lovers-5486468-details.aspx> (İzlenme tarihi 1.7.2015).

<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/charles-hossein-zenderoudi-tchaar-bagh-5059470-details.aspx>(İzlenme tarihi 1.7.2015).

<http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/parviz-tanavoli-lovers-5486468-details.aspx> (İzlenme tarihi 1.7.2015).

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5305190 (İzlenme tarihi 1.7.2015).

<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/janne-al-ani-untitled-i-ii-5132363-details.aspx> (İzlenme tarihi 1.7.2015).

<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/charles-hossein-zenderoudi-tchaar-bagh-5059470-details.aspx> (İzlenme tarihi 1.7.2015).

<http://columbiaspectator.com/2013/09/13/new-asia-society-exhibit-focuses-modern-iran> (İzlenme tarihi 11.7.2015).

<http://columbiaspectator.com/2013/09/13/new-asia-society-exhibit-focuses-modern-iran>(İzlenme tarihi 11.7.2015).

www.commonsm.wikimedia.org (İzlenme tarihi 11.7.2015).

<http://cometogthersandy.com/shoja-azari> (İzlenme tarihi 11.7.2015).

<http://www.contemporaryartdaily.com/tag/etel-adnan/page/2/>(İzlenmetarihi 1.7.2015) .

<http://crosswords911.com/hatoum.html> (İzlenme tarihi 1.7.2015).

www.cumhuriyet.com.tr (İzlenme tarihi 1.5.2015).

<http://dannawrites.com/walking-on-water-kamal-boullatas-bilqis/>(İzlenmetarihi 15.6.2015).

www.daratafunun.com (İzlenme tarihi 15.6.2015)

http://daydban.com/artwork/3371153_We_were_all_brothers.html (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.devlet-i-alliye.com (İzlenme tarihi 1.5.2015).

www.dieweltdertuerken.org/index.php/ZfWT/article/viewFile/635 Başkan (İzlenme tarihi 15.6.2015).

http://www.dlir.org/archive/archive/files/arkeoloji_sanat_tarihi_dergisi_v-2_p62-85_4e6fbac25e.pdf (İzlenme tarihi 1.7.2015).

http://www.dlir.org/archive/archive/files/arkeoloji_sanat_tarihi_dergisi_v-2_p62-85_4e6fbac25e.pdf, Selçuk, Mülayim, Türk Sanatında Arabesk Problemi (İzlenme tarihi 1.7.2015).

www.dspace.trakya.edu.tr/alkan_bayraktar (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<https://displacedpalestinians.wordpress.com/2010/03/06/ismail-shammout-paints-a-palestinian-story/> (İzlenme tarihi 4.5.2015).

<http://edgeofarabia.com/artists/shadia-and-raja-alem> (İzlenme tarihi 4.5.2015).

<http://egypt.souq.com/eg-en/afshan-ketabchi-painting-4019490/i/> (İzlenme tarihi 1.7.2015).

www.ekavartgellery.com (İzlenme tarihi 5.4.2015).

<http://electronicintifada.net/content/liberation-art-palestine/5235> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://www.eltiqa.com/en-artists-d-25> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://enawafeth.alarabiya.net/content/enchanted-heritage-pharaohs-and-babylon> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://www.en.uobaghdad.edu.iq/PageViewer.aspx?id=54> (İzlenme tarihi 1.7.2015).

<http://www.eoaprojects.com/exhibitions/type/london-gallery/never-never-land> (İzlenme tarihi 1.7.2015).

www.e-skop.com/skopbulten/turk-modernistler-fahr-el (İzlenme tarihi 15.6.2015).

Erzen,J,(2013), “*Türk Modernizminde Düş ve Bellek* “. www.ankaraantikacılık.com. (İzlenme Tarihi:5.4.2015)

www.eteladnan.com (İzlenme tarihi 1.7.2015).

www.facebook.com/yükselarslan (İzlenme tarihi 1.7.2015).

<http://fananeen.com/muhanna-durra/muhanna-durra-6> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://www.farroukh.org/> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.finenewsmagazine.com (İzlenme tarihi 15.6.2015).

https://www.flickr.com/photos/ana_sudani/sets/72157624080485000/ (İzlenme tarihi 1.7.2015).

<http://www.fotolibra.com/gallery/59144/egypts-awakening-sculpture/> (İzlenme tarihi 11.7.2015).

<http://www.frieze.com/issue/article/a-time-of-gifts> (İzlenme tarihi 1.7.2015).

[www.Galerie Janine Rubeiz](http://www.galeriejanine.com) (İzlenme tarihi 1.7.2015).

www.galerist.com.tr (İzlenme tarihi 5.4.2015).

www.galerevistanbul.com (İzlenme tarihi 5.4.2015).

<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/nya/trindex.htm> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<https://www.google.com.tr/search?q=jawed+salim+%C4%B1raq+republic+statue&biw=1366> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.google.com.tr/turkislamhalimuzesi (İzlenme tarihi 1.5.2015).

<http://www.greatermiddleeastphoto.com/2010/07/osama-esid.html> (İzlenme tarihi 15.6.2015)

<http://www.greenboxmuseum.com/sa-abdulhalimradwi.html> (İzlenme tarihi 15.6.2015)

www.halkinhabercisi.com (İzlenme tarihi 1.5.2015).

<http://www.hamline.edu/about/virtual-tour/heechee.html> (15.6.2015).

www.hasptus.com (15.6.2015).

www.hurriyet.com.tr (1.5.2015).

<http://hyperallergic.com/84555/iraqi-exile-and-lament-through-a-new-lens/> (15.6.2015).

<http://iloboyou.com/guggenheim-museum-ny-monir-shahroudy-farmanfarmaian-exhibition/> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://www.invaluable.com/auction-lot/mahmoud-hammad> (İzlenme tarihi 15.6.2015)

www.icivelekoglu.blogspot.com.tr/2013 (İzlenme tarihi 1.5.2015).

http://imad_moustapha.blogs.com/my_weblog/2009/02/khuzaima-alwani-1.html (İzlenme tarihi 15.6.2015).

http://www.imanefares.com/lexposition_en.php?IDexposition=17 (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://www.invaluable.com/auction-lot/mahmoud-hammad-219-c-92hz6vx09h>(İzlenme tarihi 15.6.2015).

<https://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/halil-akdeniz/html-cv/hakdeniz.html> (İzlenme tarihi 1.5.2015).

<https://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/meric-hizal/merichizal-cveng.pdf>(İzlenme tarihi 1.5.2015).

http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/alphabet_of_reality_by_a_lebanon_artist_jamil_molaeb/(İzlenme tarihi 1.5.2015).

Comment [gc2]:

www.ismetdogan.com (İzlenme tarihi 1.5.2015).

www.istanbulmodernmagaza.com (İzlenme tarihi 1.5.2015).

http://www.istanbulmodern.org/en/exhibitions/past-exhibitions/sahin-kaygun_1491.html (İzlenme tarihi 1.5.2015).

<http://www.jadaliyya.com/pages/index/10806/abed-abdi-and-the-liberation-art-of-palestine->(İzlenme tarihi 15.6.2015).

http://www.jadaliyya.com/pages/index/6084/on-liberation-art-and-revolutionary-aesthetics_an-(İzlenme tarihi 15.6.2015).

[www.youtube.com /Jamil Molaeb - Lebanon in Black and White](http://www.youtube.com/JamilMolaeb-LebanoninBlackandWhite) (İzlenme tarihi 20.5.2015).

<http://kacakyolcu.com/birin-pesinde-erol-akyavas/> (İzlenme tarihi 1.5.2015).

http://kadmous.org/wp/tag (İzlenme tarihi 1.5.2015).

http://kashyahildebrand.org/zurich/ghadirian/ghadirian003_other_available.html (İzlenme tarihi 15.6.2015).

http://www.kashyahildebrand.org/new_site/artists/moustafa/moustafa001.html (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.kareemrisan.com (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.karakalem.org (İzlenme tarihi 1.5.2015).

www.kavery.dreamwidth.org/2795856.html (İzlenme tarihi 1.7.2015).

www.khaledhafez.net/painting/Temples%20of%20Flight.html(İzlenme tarihi:10.7.2015).

www.40hokkabaz.com (İzlenme tarihi 1.5.2015).

[www.lebriz.com/fahrelnissa Zeid](http://www.lebriz.com/fahrelnissa-Zeid), Işığa Dönüşen Lirizm (İzlenme tarihi 20.5.2015).

www.lebriz.com/balkannaciislmyeli (İzlenme tarihi 20.5.2015).

www.lebriz.com/adnançoker (İzlenme tarihi 20.5.2015).

www.level5zu.wikispaces.com (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://library.aucegypt.edu/rbscl/collection/photography.html>
(İzlenmetarihi 15.6.2015).

https://www.liveauctioneers.com/item/15778096_saliba-douaihy-1915-1994-multicoloured-geometry(İzlenme tarihi 1.7.2015).

https://www.liveauctioneers.com/item/15778096_saliba-douaihy-1915-1994-multicoloured-geometry(İzlenme tarihi 1.7.2015).

www.magnumphotos.com- (İzlenme tarihi 15.6.2015)

www.mehmetgünyeli.com (İzlenme tarihi 1.7.2015).

http://www.meemartgallery.com/cart/index.php?route=product/product&product_id=114 (İzlenme tarihi 1.7.2015).

Mikdadi,S. (October 2004), “West Asia:Between Tradition and Modernity”.In Heilbrunn Timeline of Art History. New York:The Metropolitan Museum of Art,2000.

www.metmuseum.org/toah/hd/trmd/hd_trmd.htm (İzlenme tarihi 1.6.2015).

www.mehmetaksoy.com (İzlenme tarihi 1.6.2015).

http://www.metmuseum.org/toah/hd/trmd/hd_trmd.htm (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/495545> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

http://www.metmuseum.org/toah/hd/egma/hd_egma.htm (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.milliyet.com.tr/rekor-kıran-eser,31.10.2013 (İzlenme tarihi 1.5.2015).

www.modernsanat.com (İzlenme tarihi 1.5.2015).

www.moma.org (İzlenme tarihi 1.5.2015).

<http://www.monasaudi.com/monasaudi-garden-sculpture.htm>(İzlenmetarihi 1.7.2015).

<http://muslima.imow.org/content/political-personal#sthash.Xv0kCu9l.dpuf> (İzlenme tarihi 1.7.2015).

<http://muslima.imow.org/content/political-personal> (İzlenme tarihi 1.7.2015).

<http://www.mwatan.net/fm/showthread.php?t=65> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.nalanyılmazblogspot.com (İzlenme tarihi 1.5.2015).

www.narart.com (İzlenme tarihi 1.5.2015).

www.nazaryahya.com/chair.htm (İzlenme tarihi 1.5.2015).

http://nazligurlek.blogspot.com.tr/2010/12/inci-eviner-guzellik-hayvan-ve-diger_23.html (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://nidaltouma.com/a-research-paper-on-the-syrian-artist-louay-kayyali-1934-1978/2014/02/20/> (İzlenme tarihi 11.7.2015).

www.nilyalter.com (İzlenme tarihi 1.6.2015).

<http://www.notredamephotoshirinneshat.blogspot.com.tr.june,30,2011> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.ntv.com.tr (İzlenme tarihi 1.5.2015).

<http://www.nytimes.com/2011/09/21/arts/design/mohammed-ghani-hikmat-iraqi-sculptor-dies-at> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://oasis-mag.blogspot.com.tr/2013/09/tomorrow-complete-freedom-by-syrian.html> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

http://www.onefineart.com/en/articles_arts/arab_art_contemporary.shtml (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://onefineart.com/en/artists/chaficabboud/page6.shtml> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://onefineart.com/en/artists/adel-saghir/page4.shtml> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.onglobalandlocalart.wordpress.com (İzlenme tarihi 1.6.2015).

<http://openanthcoop.ning.com/profiles/blogs/modern-and-contemporary-art-of-the-middle-east-and-north-africa> abbas (İzlenme tarihi 1.7.2015)

www.ozilcollection.com (İzlenme tarihi 1.5.2015).

<http://www.palestineposterproject.org/publisher/ibn-rushd-publishing-palestine> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/tehranbureau/2010/05/art-icons-shoja-azari.html> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.pietmonrian.com (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.pinterest.com (İzlenme tarihi 1.6.2015).

<https://www.pinterest.com/pin/198510296049394659> (İzlenme tarihi 1.6.2015).

<https://www.pinterest.com/pin/512777107548029325/> (İzlenme tarihi 1.6.2015).

www.potd.pdnonline.com/2014/07/27781/middle-east-revealed-reem-al-faisal/ (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://www.pri.org/stories/2014-02-04/morocco-will-soon-be-home-worlds-largest-museum-devoted-photography> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://proa.org/eng/exhibition-art-in-the-auditorium-inci-eviner.php> (İzlenme tarihi 1.6.2015).

<http://www.solo-mosaico.org/portfolio/the-point-of-refraction-monir-shahroudy-farmanfarmian/> (İzlenme tarihi 1.6.2015).

http://www.radikal.com.tr/kultur/bu_sanat_degil_politika_ne_isi_var_burada-1071611 (İzlenme tarihi 1.5.2015).

www.rafanasiri.com, Abriefstory (Yazan May Muzaffer) (İzlenme tarihi 1.6.2015).

http://www.radikal.com.tr/kultur/omer_ulucun_cin_tuneli-955591 (İzlenme tarihi 1.6.2015).

<http://randamdah.blogspot.com.tr/p/puppet-theater.html> (İzlenme tarihi 1.6.2015).

<http://www.roseissa.com/artists/Chant%20A/CHANT%20A1.html> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://safarkhan.com/Ex-tWork.aspx?artistid=201&Year=2013&isartist=1&type=past&exid=587> (İzlenme tarihi 1.6.2015).

<http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/178/MUBIN+ORHON> (İzlenme tarihi 1.6.2015)

www.seçkinpirim.com (İzlenme tarihi 1.5.2015).

<https://www.saudiaramcoworld.com/pdf/1990/199604.pdf>,Jordaan's House of the Art (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.sabhanadam.com (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.seçkinpirim.com (İzlenme tarihi 1.6.2015).

www.selmagürbüz.com (İzlenme tarihi 1.5.2015).

www.shino/1000jp/muqarnas (İzlenme tarihi 1.6.2015).

www.shivaahmadi.com, www.youtube.com, Shiva Ahmadi:On Creating 'Lotus' (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://silkroadartgallery.com/?shadi-ghadirian> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

[www.sismec.org-622 × 173](http://www.sismec.org-622x173) (İzlenme tarihi 1.5.2015).

<http://www.solo-mosaico.org/portfolio/the-point-of-refraction-monir-shahroudy-farmanfarmian/> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.sondakika.com/haber/haber-portfolyo-serisi-3-seckin-pirim-sergisi-5831556/, (İzlenme tarihi 1.5.2015)

http://www.stationmuseum.com/Made_in_Palestine-Mustafa_Al_Hallaj/Made_in_Palestine-Mustafa_Al_Hallaj (1.7.2015).

<http://stevesabella.com/metamorphosis.html> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<https://www.studyblue.com/notes/note/n/final/deck/10382631> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

(<https://www.studiozhe.com/blog/tag/mohammad-ehsai/>) (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://www.snipview.com/q/Steve%20Sabella> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.tarihtarih.com, Gören, Ahmet Kamil, *Yenileşme Döneminden Cumhuriyet Dönemine Türk Resim Sanatının Evreleri* (İzlenme tarihi 1.6.2015).

www.taymourgrahne.com/artists/tarek-al-ghoussein (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.tdk.gov.tr (İzlenme tarihi 1.5.2015).

<http://edgeofarabia.com/artists/shadia-and-raja-alem> (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://theculturetrip.com/middle-east/syria/articles/questioning-our-humanity-the-works-of-syrian-artist-mohammad-abbas/> (İzlenme tarihi 11.7.2015).

<http://www.theglobalartproject.no/projects/reading-between-the-threads> (İzlenme tarihi 11.7.2015).

www.thenewcollectorsbook.com/2012/11/22/ahmed-mater/ (İzlenme tarihi 11.7.2015).

<http://www.thethirdline.com/artists/youssef-nabil/selected-work/> /
(İzlenme tarihi 15.6.2015).
[www.thethirdline.com/artists/monir-shahroudy-farmanfarmaian/selected-work-
details/1308/1736](http://www.thethirdline.com/artists/monir-shahroudy-farmanfarmaian/selected-work-details/1308/1736) (İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.theglassmagazine.com-samiahhalaby (İzlenme tarihi 15.6.2015).

<http://www.theglobalartproject.no/projects/reading-between-the-threads>
(İzlenme tarihi 1.6.2015).

www.toureygypt.net/featurestories/artmuseum (İzlenme tarihi 1.6.2015)
www.turkremi.com.tr (İzlenme tarihi 1.6.2015).

www.turkishpaintings.com (İzlenme tarihi 1.6.2015).

www.ucundanazıcık.com (İzlenme tarihi 1.5.2015).

www.ufuk.nl (Ufuk Gazetesi,28.12.2012), Beni Saran Bulanıklık (İzlenme tarihi
1.5.2015).

[http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2003/ princess_wijdan_ali/ photos/
img_04](http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2003/princess_wijdan_ali_photos/img_04) (İzlenme tarihi 15.6.2015).

http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2009/taswir/img/13_hatoum_morova
(İzlenme tarihi 15.6.2015).

[http://universes-in-universe.org/eng/bien/venice_biennale/2011/
tour/the_future_of_apromise/
larabaladi](http://universes-in-universe.org/eng/bien/venice_biennale/2011/tour/the_future_of_apromise/larabaladi) ((İzlenme tarihi 1.6.2015).

[http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2012/forever_now_mathaf/photos/07
_jewad_selim](http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2012/forever_now_mathaf/photos/07_jewad_selim) ((İzlenme tarihi 1.6.2015).

[http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2010/mathaf
arab_museum_of_modern-art/ tour/sajjil/ 18-bdel_hadi_el _gazzar](http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2010/mathaf_arab_museum_of_modern-art_tour/sajjil/18-bdel_hadi_el_gazzar)
(İzlenme tarihi 1.6.2015).

http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2014/arab_art_histories (İzlenme
tarihi 15.6.2015).

www.wikipedia.org,Mahmut Erol Kılınç, ”İbnu-Arabi,DİA,cXX.s.507. (İzlenme
tarihi 1.6.2015).

www.vivalebonvivant.me.files.wordpress.com,2012 ((İzlenme tarihi 15.6.2015).

[http://www.wikiart.org/en/adnan-coker/yar-m-k-reler-ve-mor-kare-half-spheres-and-
purple-frame](http://www.wikiart.org/en/adnan-coker/yar-m-k-reler-ve-mor-kare-half-spheres-and-purple-frame) ((İzlenme tarihi 1.6.2015).

http://wiki.cultured.com/people/Jean_L_on_Gerome/ (İzlenme tarihi 1.6.2015).

www.wikigallery.org/wiki/painting/kamal-al-molk ((İzlenme tarihi 15.6.2015).

www.wcma.williams.edu/exhibit/fathi-hassan-migration-of-signs/ (İzlenme tarihi 1.7.2015).

<http://www.wikiart.org/en/paul-quee/insula-dulcamara-1921> (İzlenme tarihi 1.7.2015).

<http://wwol.inre.asu.edu/umar.html> (İzlenme tarihi 1.7.2015).

www.wowturkey.com (İzlenme tarihi 1.5.2015).

www.yasni.info/ext.php?url=http%3A%2F%2Fonefineart.com%2Fen%2Fartists%2Fadel-saghir%2Findex.shtml&name=Adel+Saghir (İzlenme tarihi 15.6.2015).

[https://www.youtube.com/watch?v=hsqMTdNoF6c;Nezahat Ekici Performansı](https://www.youtube.com/watch?v=hsqMTdNoF6c;Nezahat%20Ekici%20Performans%C4%B1) (İzlenme tarihi 1.5.2015).

[www.youtube.com,Past and Future \(Geçmiş ve Gelecek\):Seçkin Pirim](http://www.youtube.com/watch?v=hsqMTdNoF6c;Nezahat%20Ekici%20Performans%C4%B1) (İzlenme tarihi 1.6.2015).

<https://www.youtube.com/watch?v=Wgujd5sORNw> (İzlenme tarihi 1.7.2015).

www.zenderoudi.com/english/publications.html ((İzlenme tarihi 1.7.2015).

<http://zuehalbaysar.blogspot.com.tr/2013/12/sanatta-soyutlama-ve-gercek.html> (İzlenme tarihi 2.4.2015).

GÜLER ÇAĞLAR

İstanbul'da doğdu. Liseyi *Beşiktaş Kız Lisesinde* bitirdikten sonra *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi ve Arkeoloji* bölümünden mezun olmuştur. Daha sonra *Marmara Üniversitesi İşletme Fakültesi-Pazarlama* bölümünde yüksek lisansını tamamlamış ancak doktorasına tez aşamasında yarım bırakmıştır. Çağlar, 1998'den beri kendini sanat alanında geliştirebilmek amacıyla çeşitli kurum ve atölyelerde çalışmalar yapmıştır. İki kişisel sergi açmış ve karma sergilere katılmıştır. 2013 yılında Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Yüksek Lisans programına devam etmiştir. 2015 yılında Ortadoğu İslam Ülkelerinde Soyutlama Geleneğinin Görsel Sanatlardaki Güncel Yansımaları başlıklı tezini tamamlamıştır.

Arkeoloji, ikonografi ve kültürel köklerinden gelen birikimleri sanat çalışmalarında işlemeyi benimser.

Çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir.