

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANATTA YETERLİK PROGRAMI
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI**

“ÇAĞDAŞ SANATTA BİR İMAJ OLARAK ORTADOĞU”

(SANATTA YETERLİK TEZİ)

Arzu PARTEN ALTUNCU

KOCAELİ 2017

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANATTA YETERLİK PROGRAMI
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA BİR İMAJ OLARAK ORTADOĞU

(SANATTA YETERLİK TEZİ)

Arzu PARTEN ALTUNCU

Yrd.Doç.Dr Nevzat ATALAY

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA BİR İMAJ OLARAK ORTADOĞU

(SANATTA YETERLİK TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Arzu PARTEN ALTUNCU

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: ~~2017~~ / 17

Jüri Başkanı: Yrd. Doç. Dr. Nevzat ATALAY

(İmza) 

Jüri Üyesi: Prof. İnsel İNAL

(İmza) 

Jüri Üyesi: Doç.Şive Neşe BAYDAR

(İmza) 

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Yavuz ADUGİT

(İmza) 

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Hüseyin Yarkın BİÇER

(İmza) 

(Jüri, Yüksek Lisans için en az üç, Doktora için en az 5 öğretim üyesi ile oluşur)

KOCAELİ 2017

ÖNSÖZ

Uzun soluklu bir süreci kapsayan tez çalışmam, “ortadoğu” coğrafyasının, hızla değişen sınırları, yaşanılan savaşları ve ortaya çıkan büyük göç hareketleri ile sarsılmakta olduğu bir dönemin içinde gelişmiştir. En yalın ifadesi ile, yanı başıma dönüp baktığımda “neler oluyor?” sorusu üzerine yönlendiğim bu çalışma, kendi disiplinim üzerinden çıkarımlar yapma gayretleri üzerine kurulmuştur. Tez çalışması boyunca araştırdığım, karşılaştığım, izleme fırsatlarını yakaladığım pek çok sanatçı üretimlerinin yanı sıra, zihnimde asılı kalan bir birinden enfes cümleler, metinler ve aktarımlar duymanın hazzını yaşadım. Umarım, o seslerin arasına karışabilecek bir tını yakalamayı kotarabilmişimdir. Umarım bu çalışma bir gün başka seslerin arasına karışabilecek bir devamlılık sağlayabilir...

Nefeslerini tutup, beni gayretle bekleyen, bir evi, dünyanın en güzel köşesine çeviren annem Semra ve babam Aydın Parten’e... Bu süreçte, kelimenin tam hakkını vererek bana “katlanma” zarifliği gösteren ve büyük destek veren sevgilim, eşim Ekrem’e, beni elimden tutup Beyrut’a götüren canımın içi kardeşim Aslı’ya, “hevesimi” hiç kırmadan, duruşuyla, destekleri ve tecrübeleri ile cesaret veren, hayatıma ve tez çalışmama katkısı büyük olan, danışmanım Nevzat Atalay’a, teşekkürlerimi sunmayı boynumun borcu bilirim... Yazı ile olan ilişkimin, kurucu öğeleri arasında bulunan, vermiş olduğu derslerin uzun soluklu kıymetini yaşadığım hocam Canan Beykal’a çok teşekkür ederim. Bana güzel anılarını bırakan, hayatımdaki tüm kayıplara... Sözleri, eylemleri ve varlıkları ile hayatıma büyük nefes olan tüm yakınlarıma ve dostlarıma minnettarlıklarım...

Arzu Parten, 2017

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER	ii
GÖRSEL DİZİN.....	iv
ÖZET.....	vii
ABSTRACT	viii
GİRİŞ	ix
1.BÖLÜM: BAKIŞ	1
1.1. Doğu ve Batı'nın Yaratımında Akdeniz	1
1.1.1. İz'lerin Peşini Sürmek:	12
1.1.2. Benzeşen - Benzeşmeyen	20
1.2. Sömüren Bakış: Oryantalizm	24
1.3. Fotoğrafın Doğu'su	38
1.4. Osman Hamdi Ölmedi!	44
2.BÖLÜM: İMAJ	52
2.1. Modern Dünyanın İmajı	52
2.1.1. Modern Dünyada Ortadoğu.....	63
2.1.2. Modern Sanatın İmajı:.....	73
2.2. Postmodern Dünyanın İmajı.....	84
2.2.1. Medyada Ortadoğu İmajı:	93
2.2.2. Arap Baharı Etkileri.....	108
2.3. Körfez Bölgesinin Fantastik İmajı:	116
2.4. Çağdaş Sanatın İmajı.....	120
3.BÖLÜM: ÇAĞDAŞ SANAT İÇERİSİNDE ORTADOĞU	126
3.1. Bir Sonraki Trend Çağdaş Ortadoğu Sanatı mı Olacak?.....	126
3.2. Batı Sanat Merkezlerinin Çağdaş Ortadoğu Sanatına Yaklaşımları.....	129
3.3. Diaspora Sanatçılarının, Çağdaş Ortadoğu Sanatına Etkileri:.....	135
3.4. Bir Uzlaşım Yolu Olarak: Sınırlar Olmadan Görmenin 17 Farklı Yolu	140

3.5. Çağdaş Ortadoğulu Sanatçılardan Bir Kesit.....	153
3.5.1. Nada Shnaoui	153
3.5.2. Rabih Mroue.....	162
3.5.3. Akram Zaatari.....	178
3.5.4. Hanna Mallallah:	190
SONUÇ	200
KAYNAKÇA	203
ÖZGEÇMİŞ	217



GÖRSEL DİZİN

Resim 1. Tintoretto (1588 - 1589).“Helen’in Kaçırılması / Türklerle Hristiyanlar Arasında Savaş”	27
Resim 2. “Hayfa’da Vebalılar”, Antonie Jean Gros 1799.....	29
Resim 3. “Büyük Odalık”, Georgione Ingres 1809	30
Resim 4. “Sardanapalus’un Ölümü”, Delacroix	31
Resim 5. “Bursada’ki Büyük Hamam”, Gerome Jean Leon.....	32
Resim 6. “Film İçin Materyal”, Emily Jacir	104
Resim 7. “Film İçin Materyal”, Emily Jacir.....	105
Resim 8. “Vahşi Atlar”, “Frolicking Horses”, Ahmed Mustafa.....	132
Resim 9. “Anneye bir Mektup” , “Letter to a Mother”, Laila Shawa	133
Resim 10. “Sabra and Chatilla Maasacre”, (Sabra ve Şatilla Katliamı), Dia Al-Azzawi.....	134
Resim 11. “Uzaklık Ölçüleri”, MonaHatoum.....	138
Resim 12. “Women of Allah” Series (Allahın Kadınları), Shirin Neshat.....	144
Resim 13. “Raptura”, Shirin Neshat	145
Resim 14. “Keffieh”, Mona Hatoum.....	148
Resim 15. “Perilerin Emri”, Shahzia Sikander.....	149

Resim 16. “The Last Post”, Shahzia Sikander.....	150
Resim 17. “Açık Denizde Sırlar”, Walid Read.....	153
Resim18. “Peindre L’Orient Le Jour”, Nada Sehnaoui.....	156
Resim19. “Bellek Kesirleri”, Nada Sehnaoui	158
Resim 20. Beyrut.....	159
Resim 21. “Bellek Kesirleri”, Nada Sehnaoui.....	159
Resim 22. “15 Yıldır Tuvaletlerde Beklediğiniz Yetmedi mi ?”, Nada Sehnaoui...	161
Resim 23. “Moloz”, Nada Sehnaoui.....	161
Resim 24. “Süpürme”, Nada Sehnaoui.....	162
Resim 25. “Ben Aşağıda İmzası Bulunan”, Rabih Mroue.....	165
Resim 26. ”Eski Ev”, Rabih Mroue.....	167
Resim 27. “Büyükbaba, Baba ve Oğul”, Rabih Mroue.....	168
Resim 28. “İmgenin Sakinleri”, Rabih Mroue.....	169
Resim 29. “Çifte vuruş”, Rabih Mroue.....	170
Resim 30. “Sudann Yoğun”, Rabih Mroue.....	171
Resim 31. “Boşluk”, Rabih Mroue.....	177
Resim 32. “Stüdyo Şehrazat Görüntüsü”, Akram Zaatari	181

Resim 33. “Madam Bagari”, Hassam El Madani.....	182
Resim 34. “Madam Bagari”, Akram Zaatari	182
Resim 35. Stüdyo Şehrazad, Hassam El Madani	183
Resim 36. Stüdyo Şehrazad, Hassam El Madani.....	183
Resim 37. “Lübnan Ulusal Müzesi”, Akram Zaatari.....	184
Resim38. “Zaman Kapsülü”, Akram Zaatari.....	184
Resim 39.“Letter to a refising” “Reddeden Pilota Mektup”, Akram Zaatari	186
Resim 40. “Reddeden pilota mektup”, Akram Zaatari.....	187
Resim 41. “Reddeden pilota mektup”, Akram Zaatari.....	188
Resim 42. “Reddeden pilota mektup”, Akram Zaatari.....	188
Resim 43. “İmza”, Hanna Mallallah.....	191
Resim 44. “Benim Ülkemin Haritası”, Hanna Mallallah.....	193
Resim 45. “Benim Gecem”, Hanna Mallallah.....	194
Resim 46. “Okuma Masası”, Hanna Mallallah.....	195
Resim 47. “İskemle”, Hanna Mallallah.....	196
Resim 48. Alwarka Tapınağı	197
Resim 49. Alwarka Tapınağı.....	197

ÖZET

Tez ana merkezine, “Ortadoğulu Sanatçuların Üretimleri ile Ortadoğu İmajları arasında ne tür diyaloglar geliştirildiği, bu sanatçuların var olan imajların ötesinde, yeni bir görsel anlam dünyası, yaratma konusunda, var olan durumlarının üzerine yoğunlaşmaktadır.

Ortadoğunun var olan imajlarının yaratmış olduğu izlenimler, sanat eserlerinin yaratmış olduğu “imgeler” ile ne ölçüde aşılabilmiştir. Bu soru etrafında Ortadoğu imajının yaratılması konusunda büyük etki gücüne sahip Oryantalizm 1. bölümün ana merkezini oluşturmaktadır. Doğu ve Batı dünyalarının karşılaşma alanlarını görsel “iz” ler üzerinden, takip edildiği bölüm, antik dünyadan, Doğu Roma’ya, oradan Osmanlı imparatorluğunu içine alarak, zamansal olarak Sanayi Devrimi sınırlarına taşınmıştır.

2.Bölüm, Modern ve Post Modern dönemler üzerinden karşılaştırmalı bir genel durum tespiti yapmakta, yakın dönem ortadoğu politikaları üzerine yoğunlaşarak elde edilen tespitler doğrultusunda, Postmodern dünya içerisinde, farklılaşan politik eğilimler üzerinden oluşturulan Ortadoğu İmajlarını aktarmaktadır.

3.Bölüm, Ortadoğu bölgesinin, sanat pazarına eklenmesi konusunda öne çıkan etmenleri, Çağdaş Sanat’ın tanımları ve sanatın değişen paydaları bağlamında ele alınmaktadır. Bölüm yapmış olduğu üretimler doğrultusunda, çağdaş sanat üretimleri içerisinde, ortadoğunun politik gerçekleri ile hesaplaşan ve politikaların yaratmış olduğu imajların üzerine çıkan sanatçuların çalışmalarını, üretimleri üzerinden örnekler sunarak tamamlamaktadır.

Anahtar Kelimeler:

Çağdaş Sanat, Ortadoğu, Politik İmaj, Postkolonyalizm, Beyrut

ABSTRACT

The main focus of the theses is the dialogs developed by Middle Eastern Artists between their Works and the Images of the Middle East and the current situations of these artists on creating a new world of visual meaning, beyond existing images.

The extent to which impressions created by existing images of the Middle East could be overcome with "images" created by works of art. Orientalism, which has a great impact on creating the image of the Middle East around this question, constitutes the main focus of section 1. Tracking the fields of encountering of the Eastern and Western worlds through visual "traces", includes the antiquity, the Eastern Roman Empires and from there the Ottoman Empire and up to times of the Industrial Revolution.

Section 2 makes a general comparative assessment based on Modern and Post-Modern periods and focuses on recent Middle East policies and in accordance with assessments conveys created images of the Middle East through differentiating political tendencies within the Post-Modern world.

Section 3 considers outstanding factors on incorporation of the Middle Eastern region in the art market in the context of the definitions of Modern Art and changing denominators of art. The section ends with presentations of examples of works by artists who stand against the political realities of the Middle East in their modern works of art and who overcome the images created by policies.

Keywords:

Modern Art, Middle East, Political Image, Post-Colonialism, Beirut.

GİRİŞ

“Çağdaş Sanat’ta bir imaj olarak Ortadoğu” başlıklı tez çalışması, “Çağdaş Sanat”, “İmaj” ve “Ortadoğu” kavramlarının her birinin etraflıca açıklanmasına ihtiyaç duyulan bir durum sergilemektedir. Oldukça indirgenmiş bir bakış açısıyla tersten bir okuma ile başlık beraberinde şu soruları bir çırpıda akla getirebilir. Sanatın çağdaş olmayı hangi kriterlere göre ayrılır ya da sanat nasıl eskir? Ortadoğu, doğunun ortasında mıdır? Ya da dünyanın bir ortası nasıl olabilir? Ortadoğu denilen coğrafyanın sınırları kesin bir tanım barındırır mı? “İmaj” ile “imge” kavramları arasında sınırlar var mıdır? Görüldüğü üzere; açıklanmaya, tartışılmaya ihtiyaç duyulan bu kavramlar, aynı zamanda çokça kullandığımız yani bir anlamıyla uzlaştığımız, ya da uzlaşmayıp farklı anlam dünyaları içerisinden gittikçe anlaşılmaz diyalogların oluşumunda etkin olarak var olan kavramlar mıdır? Bu başlık tam da bu muğlak durumdan ötürü seçilmiş olup, tez kapsamında farklı bölümlerde araştırılacak ve yer bulacaktır. Giriş bölümünde üç ana başlık olarak kavramlardan ayrı ayrı söz edilmesi gerekli görülmüştür. Çağdaş Sanat: “Çağdaş, öncelikle ‘modern’in ölümünü işaret ederek bir terim olarak karşımıza çıkıyor.” (Artun, 2014: 7). O halde kavram öncelikle modernin ne olduğunu ve bu modernlik bağlamında modernde olmayan şeyin ne olduğunun tanımlanmasını da içine alacak bir çaba gerektirmektedir. Felsefe sözlüğünde “modern” kavramı; “düşüncedeki açıklık, özgürlük, otoritelerden bağımsızlık ve en yeni ve en son dile getirilmiş düşünceler üzerine bilgi anlamına gelen sıfat” (Cevizci, 2005: 657). olarak tanımlanmaktadır. Ardından maddeler halinde modern kavramının oluşmasını sağlayan etmenler olarak belirlenen bilgiler ana başlıkları alınarak aktarıldığında şöyle sıralanmıştır:

- Ortaçağ ve skolâstiğin karşıtı,
- Descartes ile birlikte felsefede Tanrı’yı değil, öznenen hareketle merkeze insanı yerleştiren bakış açısı,
- Rasyonel bilim anlayışı ve yönteminin her alana uygulanması tavrı, Teknolojinin yükselişi ile ekonomik örgütlerin yeni bir biçim kazanması süreci,
- Soyut devletten burjuva devletine geçiş süreci,

Yukarıda belirtilen süreçlere dair hemen her madde tamamlanmış olup, “teknolojinin yükselişi ile ekonomik örgütlerin yeni bir biçim kazanması süreci” maddesi genişleyerek, tekrar tekrar kendini dönüştürmektedir. Yazının başına dönersek ilanı benimsenmiş, “modern’in ölümü” hangi zaman dilimi içerisinde gerçekleşmiştir? Modernin başlama süreçleri ile ilgili farklı zamanlar işaretlendiğine göre (on dördüncü yüzyılda, on beşinci yüzyılda, on sekizinci yüzyılın son çeyreği ile on dokuzuncu yüzyılın, diğerleri ise, modernizmle özdeşleşen kültürel dönüşümlerin gerçekleştiği yirminci yüzyılın ilk otuz yılını vermektedir.) bitiş tarihinin ne olduğu konusu da tartışmalı olacaktır. “...Bu konuda bir yığın varsayım öne sürülebilir, ilkel yöntemlere başvurulabilir, tarih kesilir, biçilir. Örneğin; yüzyılın devrildiği son kesin tarihin 1943 yılı olduğuna karar verilebilir. Bu düşünceye göre (modern düşünce) bilim, teknik, sanat, siyasal özgürlükler adına yaptığımız her şeyin ortak bir amacı vardır. Bu ortak amaçta insanlığın özgürleşmesidir. Demek ki 1943 tarihi, gerçekten de modernitenin bitiş anını belirleyen önemli bir tarih olabilir...” (Batur, 1999: 10) “Çağdaş nedir?” Sorusunu başlık içerisinde açıklanılmasına çalışılacak olmakla birlikte sorunun cevabına dair “Modern Dünyanın” düşünürlerinden Nietzsche’den alınan bir tanımla başlamanın, modernliğin eleştirisini de bir anlamda içinde barındıran bir bakış açısına vurgu yapması bakımından önem taşıdığını düşünmekteyim. “... ben çağın haklı olarak gurur duyduğu bir şeyi-onun tarihsel kültürünü ve oluşumunu- burada çağın zararına bir şey olarak, çağımızın hastalığı ve eksikliği olarak anlamayı deniyorum; dahası hepimizin insanı yiyip bitiren bir tarih hummasının ızdırabını çektiğimize ve hiç değilse bundan acı çektiğimizi bilmemiz gerektiğine inanıyorum...” (Bozkur, 2002: 64) Ronald Barthes bunu şöyle yorumlar: “Çağdaş olan, vakitsiz olandır.” (Raichman, 2014: 19). Çağdaş kelimesinin vurguladığı “Vakitsiz olan zaman” bu anlamıyla ele alındığında, “... Kişinin bağlı olduğu ve aynı anda mesafeli durduğu zamanıyla arasındaki tekil ilişkidir... Dönemleriyle fazlaca çakışan, onunla her konuda mükemmelen buluşan kimseler çağdaş değildir.” Bu anlam hem “Modern Sanat”, hem de “Çağdaş Sanat” tanımlamaları altında gösterilen pek çok sanatçı için, kapsayıcı bir eleştiriyi içinde barındırır. O halde tanıma göre, Modern Sanat’ın “izm’leri” içerisinde, kuralları, amaçları ve hatta nasıl sanat yapılacağına dair açıklayıcı anlatımların bulunduğu manifestolara mesafeli kalan sanatçılar, bu anlamda “çağdaş” tanımına daha yakın olan sanatçılardır çıkarımı yapılabilir.

Modern Sanat içerisinde üretilmiş pek çok eserin, günümüzde klasikleşmiş ve tarih içerisinde saygın konumları ile olan duruşları, bir başka anlamıyla bakılırsa zamana karşı olan bir konumu işaret eder. Öncelikle; Modern Sanat üretimleri, bu günün dünyasında, bir değerler dünyası, bir duygulanım yaratabiliyorsa -ki bunu toptan reddetmek imkânsızdır- o halde zamanımızda erişmiş olduğu konum pek tabii ki, şimdiki zamana karşı olan “vakitsizliğidir.” Ancak, bunun yaratmış olduğu auradan uzaklaşıp modern sanat tarihine tekrar bakıldığında, bu tarih aynı zamanda bir reddedişler tarihi olarak önümüzde belirir. Batı felsefesinin temelleri üzerine oturan Kıta Avrupası (Avrupa kıtasının ne kadarını içine aldığı bile tartışmalıdır) ayrıcalıklı bir konuma yükselir, dışında kalan coğrafyaların da sisteme eklenebilmesi sorunlu bir hal barındırmaktadır. Modernist sanata baktığımızda, “Batılı” ve “eril” kimlikli sanatçıların tarihinden oluşmuş olduğunu, örneğin kadın sanatçıların üretimlerinin bu tarihe sonradan eklenmiş olduğunu görmekteyiz. Aynı tanım doğrultusunda Çağdaş Sanat sorgulandığında ise, eleştiri pek çok açıdan daha acımasız olacaktır. İlkın, Çağdaş Sanat’ın kendini “şimdiki zamanın koşullarını kabullenerek” belirlemesi, ya da farklı zamanlara ait olan bağlamları, tekrar şimdiki zamanın anlam dünyasına ait olarak kurgulaması, pek çok sanatçı çalışmasının “yitirme” olgusunu baştan kabullenmesi gibi bir dizi sorunsalı barındırır. Tüm bunlar ise örneklediğimiz tanımla, yani; zamana karşı tekil bir mesafe koy(a)maması açısından çelişkilidir. Her iki dönemin tanımına baktığımızda göstermiş olduğu kopukluklar, bize önermiş olduğumuz örneğin, “çağdaş” tanımlarından biri olduğunu ve bu tanımlamaların çoğaltılması gerekliliğini göstermekle birlikte, şüphesiz ki yine her iki dönem içerisinde üretim gösteren pek çok sanatçının tanımla uyduğu da bilinmektedir.

“Batılı” ve “Eril” modern sanata karşı olumlayıcı bir durum olarak, “öteki” olanın, (dışarıda kalanın) içeriye alındığı, merkezlerin çoğaldığı bir yapıya işaret eden çağdaş sanat; yerel olanın, çokça egzotikliğe, merkezi sanat görüşünün, merkez dışı çoğaltımlarında öğretici bir rol oynaması gibi, pek çok sorunsalı barındırır. Bu durumların organize edildiği alanı “Çağdaş Sanat” içerisinde mi yoksa “Çağdaş Sanat Dünyası” içerisinde mi konumlandığına bakıldığında, cevap çağdaş sanatı da içinde öğüten, bir büyük yapıya dönüşen “Çağdaş Sanat Dünyası’ni” işaret eder. Bu yapının ayrıştırılarak incelenmesi ve içerisinde barındırdığı farklı oluşumların bir biri

ile nasıl ilişkilendirildiğini incelemek, ayrı bir tez çalışmasının başlığı olacak kadar derin bir çalışma gerektirmekle birlikte, bu ilişkilerin varlığını göz önüne almadan, “Çağdaş Sanat” başlığı altında tez yürütmek gerçeklikle olan bağlamların koparılması anlamına gelir.

“Nasıl ki modern sanat endüstriyel sistemin ezip geçtiği pratikleri, duyarlılıkları ve becerileri kurtardysa, çağdaş sanatın görevi de kültürel eleştiriyi ve toplumsal radikalizmi şimdinin banallığından korumak olabilir.” (Roelstraete, 2014: 71). Şuana kadar bahsettiğimiz “Çağdaş Sanat” kavramına dair değinilen eleştirilerle birlikte, sanatın kendi sözünü üretebilme becerisi, günümüze kadar her çağda olduğu gibi mutlaka gelecekte de olmaya devam edecektir.

İmge ve İmaj: İmge kelimesi Türk Dil Kurumu elektronik sözlüğünde: 1) İsim; Zihinde tasarlanmış ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya 2) Genel görünüş, izlenim, mesaj 3) Ruh bilimi; Duyu organlarının dıştan aldığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri 4) Ruh bilimi; Duyularla algılanan, bir uyarıcı söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar olarak sıralanmış anlamları görülmektedir. Yine aynı kurumun sözlüğünde “imaj” kelimesi imge olarak karşılık bulmaktadır. O halde sözlük esas alındığında “imge” ve “imaj” kavramları aynı kavramın farklı isimleri olarak kabul edilmektedir. Fransızcada “image” kelimesi, dilimize “imaj” olarak taşınmışken, “imge” kelimesi imajın eş anlamlı bir kelimesi olarak türetilmiş ve yukarıdaki örnekte olduğu gibi literatürlerde kabul görmüştür. Ancak eş anlamlı olarak gösterilen bu kelimeler, pek çok yönüyle benzer alanlara basmakla birlikte yaşayan dil içerisinde farklı anlam dünyaları içinde kullanılmakta ve bu durumda tamamen birbirini ile örtüşen bir uzlaşım sağlayamamaktadır. Bu sebepten hareketle, kanımca bu iki kelimenin Türkçe ’de karşılık gelen anlamlarının irdelenmesine ihtiyaç duyulmaktadır. İmge; bir tür düşünce, içinde tasarım barındıran, yaratarak var olan, dış dünya ile bağların sönükleştiği, kendisinin bizahati bir varlık olduğu şeydir. Yeni bir varlıktır. İmge, sanat eserinin var kıldığı nesnedir. İmaj ise; bir nesnenin, bir insanın, olaylar ve sonuçlar dizgesinin yarattığı yansımadır. Bir varlığın “ne” olduğundan ziyade bir “görünüşün” duygu ve düşünceleri üzerine yoğunlaşır. İmajların, gerçekle olan ilgileri sorgulanabilir bir duruma açıkken, imgenin gerçekle olan ilgisini sorgulamak anlamsız bir çabaya

dönüşür. İmge, ancak yarattığı duygulanımla güçlü ya da değildir. Sanat tarihinin en devrimci çıkışlarından biri olarak kabul edilen Marcel Duchamp'ın 1917'de gerçekleştirdiği “çeşme” isimli yapıtı içinde barındırdığı farklı anlam katmanları bakımından konunun açıklanmasına yardımcı olacağı inancını taşımaktayım. Hazır bir nesnenin, bulunduğu ortamından ve uzlaşmış anlamından koparılarak bir sanat nesnesine dönüşmesi, sanatın anlam, işlev ve sınırlarını değiştirmiştir. Pisuar burada bir imajdır. Genel kabul bakımından, pisuar denilince tuvalet, idrar ve temiz olmayan pek çok görüntü zihinde canlanmaktadır. Oysa; Marcell Duchamp'ın R. Mutt imzasıyla ters çevirip “çeşme” adını verdiği pisuarı bir imgedir. Kendi başına yeni bir varlık olarak, yeni bir anlam üretmiştir. Sanat Eğitimi, üretimi, ya da ilgisi içerisinde bulunan birisi ele alındığında ise “pisuar”, beraberinde “dada”, “ready-made”, “Marcell Duchamp” imajlarını kuvvetle muhtemeldir ki akla getirecektir.

Fransız bir okuyucunun, ya da İngiliz bir araştırmacının anlam dünyası içinde “image” kelimesi, Türkçe’de karşılık bulan “imge” ve “imaj” kavramlarının her ikisini de barındırmakta ve anlam dünyalarında ikircikli bir durum sergilememektedir. Burada Ludwin Wittgenstein'in “Dilimin sınırları, dünyanın sınırlarını belirler” (Cevizci, 2000: 992) sözünden hareketle, anlam dünyam içerisinde imge ile imaj kavramlarının tez kapsamında ele alındığında, sınırlarının belirtilmesi gerektiğini düşünmekteyim. Çünkü çalışmamın ana sorgulaması, şu problem etrafında şekillenecektir. Bir imaj olarak tanıtılan, tanıdığımız, içinde olduğumuz ya da içinde eritmeye çalışıldığımız “Ortadoğu” imajlarına, “Ortadoğulu Sanatçıların” ürettikleri imgeler, ne ölçüde örtüşmekte ve ne ölçüde birbirlerinden ayrılmaktadırlar.

Ortadoğu: Dünyanın hiçbir yeri, bir başka noktaya göre “Orta” değildir. Ya da dünyanın hiçbir yeri “merkez” değildir. O halde coğrafi açıdan tanım rahatlıkla reddedilebilir. Ancak bu sefer “yakın tarih” bu tanım olmaksızın hareket edemez. Buradan da şu anlaşılmaktadır. Tarih, “onu yazanı”, merkezine oturtmuştur. Bu anlamda, dünyanın ortasını bulabilmek, merkezle tanımlanabilecek bir ön koşula ihtiyaç duyar. “Siyasi olarak ise geçen yüzyılın ortalarından beri yeni sömürgeler elde etmek ve denizaşırı yayılmak üzere politikalar izleyen Avrupa Devletleri; özellikle İngiltere ve Fransa, Avrupa’yı merkez kabul ederek buranın doğusunda

kalan dünyayı üçe ayırmışlardır” (Zehir, 2004: 278). Birinci Dünya Savaşı’na kadar Yunanistan, Bulgaristan, Doğu Akdeniz ülkeleri (Lübnan ve Suriye) ve Mısır, “Yakındoğu” kavramıyla ifade edilirken savaş sonrası Mezopotamya, Arap yarımadası, İran ve bazen de Afganistan’ı kaplayacak şekilde “Ortadoğu” kavramı kullanılmaya başlanmıştır. Bu tanım doğrultusunda Osmanlı İmparatorluğu’nun tamamı “Doğu’dur”. Çöküşün ardından anlaşılacağı üzere önce Yunanistan, ardından Bulgaristan “Yakındoğu’dan ayrılıp, “Balkan” sınırlarının içine dâhil olmuştur.) Meydan Larousse’un Ortadoğu tanımı ise şöyledir; Akdeniz Kıyısı’ndaki devletlerle, (Türkiye, Suriye, Mısır, İsrail, Lübnan) Arabistan ve İran ve Irak’ı içine alan bütün. Ortadoğu, tekrar tekrar sınırları çizilip bozulan “ Tabula Rasa’ya” eş düşen bir yapıdadır. Üç kutsal dinin merkezi, üç kıtanın kesişme noktası, 20.yy başlarından itibaren zengin bir petrol dünyası olan Ortadoğu, tüm bunların yaratmış olduğu etkilerle savaşın bitmeyen topraklarıdır. 1990 yılından bu yana artan bir ilgiyle “Çağdaş Sanat” üretimleri içerisinde pek çok Ortadoğu kökenli sanatçı ile karşılaşmaktadır. Konumunun doğal bir sonucu olarak, medyada, haberlerde ve gazetelerde politik ve siyasal açıdan tartışılan Ortadoğu, sanatçıları tarafından ne şekilde ve nasıl bir Ortadoğu’yu anlatmaktadır. Siyasetin yok saydığı, medyanın manipüle ettiği, yanı başımızda mı, yoksa içinde mi yer aldığımızı tam olarak kestiremediğimiz bu coğrafya adına, Ortadoğu’nun sanatçıları ve sanatı neler söylemekte ve sanat örgütlenmesi ile neleri değiştirebilme becerisi içerisinde midir?

Problem

Çağdaş Sanat içerisinde üretim gösteren “Ortadoğulu Sanatçıların”, politikadan sosyolojiye, sinemadan basına, sanat tarihinden, edebiyata pek çok farklı alanların içerisinde üretilmiş bütünlüklü bir yapı sergileyen, Ortadoğu “imajları” karşısında, yeni bir bellek oluşturup oluşturamadıkları tezin ana problemini oluşturmaktadır. Sanatçıların ürettiği oldukları imgelerle bu coğrafyanın sorunlarına göstermiş oldukları yaklaşımlar konusunda, alışıldık görsel kalıpları aşan, ya da belli simgeler ile yeni kavramlar üretebilme becerileri gösteren, nitelikli çalışmalar üretip üretmedikleri konusu, sanatçı üretimleri üzerinden, tarihi ve politik bağlamları üzerinden okunmuştur.

Amaç

Çalışmanın amacı, Ortadoğulu sanatçıların, yakın dönem eserlerinin, bu coğrafya ile kurdukları bağın, Çağdaş Sanat içerisinde ki varlık ve önemini ortaya çıkarmayı amaç edinmektedir. Ortadoğulu sanatçıların, çağdaş sanat içerisinde genişleyen pazar payları ile, hem küresel politikaların hem de sanat piyasası içerisinde var olan konumlarının belirlenmesi, sanatın, uyarıcı ve devrimci yapısının, mevcut politikaların üstüne çıkarak, üretim gösterebilme “özgünlüğü” barındıran sanatçı çalışmalarını işaretlenmesi, çağdaş sanat politikalarının tartışılması ve ortadoğulu yakın dönem sanatçıların üretimlerini, tarihsel bağlamları ile birlikte okumayı, değerlendiröeyi amaçlamaktadır.

Önem

Ortadoğu coğrafyası, insanlık tarihinin hemen her döneminde, gerek coğrafi, gerek tarihi gerekse kültürel alanlarda çok büyük önemlere sahip olmuştur. Modern Dünya ve Sanayi Devrimi ile birlikte, Ortadoğu coğrafyası içerisinde bulunan “petrol” kaynakları, bölgenin önem ve konumuna farklı bir boyut eklerken, “Doğu” ve “Batı” dünyaları arasında ki fark keskinleşmiş ve Batı’nın büyük oranda sağlamış olduğu üstünlük doğrultusunda, bu coğrafya, önce büyük sömürge politikaları ile kolonileştirilmiş ve tekrar tekrar düzenlenmiştir. Osmanlı İmparatorluğu’nun dağılması, İsrail devletinin kurulması, İsrail-Filistin Çatışması, Mısır’ın Bağımsızlık ilanı, Arap-İsrail Çatışması, İran İslam Devrimi, Lünnan İç Savaşı, Irak-İran Savaşı, Körfez Savaşı, 11 Eylül Saldırısı, Suriye İç Savaşı, Arap Baharı, bölgenin yakın dönem dünya tarihi açısından ne denli önemli olduğunu açıklayan ve ilk akla gelen örneklerini oluşturmaktadır. Dünya, Ortadoğu coğrafyası üzerinden, çok parçalı, çatışmalar yaşarken, bölge bitmeyen kaos ortamı içerisinde, kimlik savaşlarının her geçen gün tırmandığı, bunun yanında kollektif bir hafızaya ulaşma hususunda büyük kayıpların yaşandığı bir duruma sürüklenmektedir. Küresel dünya politikaları bağlamında, “kapitalizmin” büyük ayrıcalıklarının, kültür ideolojilerine aktarıldığı bir dünya düzeni içerisinde, sanat üretimlerinin oluşturmuş olduğu söylemler, tespitler ya da karşı duruşlar büyük önemler barındırmaktadır. Bu çalışma kapsamında, Oryantalist Bakış açılarının sanat içerisinde “öteki” olanı, nesne

konumunda ele alırken, yakın dönem politikalarının üretmiş olduğu anlam dünyası içerisinde Ortadoğulu sanatçıların, “doğu”ya dair kendi coğrafyaları ve kavramları üzerinden üretmiş oldukları cevaplar, sanatın işlevi ve etki gücünün, sınırlarının tartışılması açısından farklı önemler arz etmektedir.

Sınırlılıklar

Çalışma kapsamında “Ortadoğu İmajı”nın yaratılması konusunun açıklanabilmesi hususundan ötürü, tarihsel süreçler geniş bir dönem aralığında salınırken, Çağdaş Sanat kavramı, küresel politikalar bağlamında ele alınmış, Ortadoğulu Sanatçıların, 2000 sonrası dönemi kapsayan üretimleri ve bu üretimlerin zemininin oluşmasında katkı sağlayan sergi ve sanat alanında yaşanan gelişmeler, üzerine odaklanılmıştır. Giriş bölümünde ayrıntılı bir şekilde anlatılan, “hayali sınırlar” tezin, sınırlılıklarını oluşturan bir “kaçış” noktası olarak kullanılmış olup, Türkiye bu coğrafyanın dışında tutulmuştur. Bu bir başka okuma ile, “boşluğu” yada “yeri eksik bırakılanın” bu yolla tanımlanması, farklı olan özelliklerinin “boşluğu” üzerinden kendi durumunu anlatmasına denk gelen bir çaba olarak, oluşturulan bir seçimdir. Türkiye ne tam anlamı ile ortadoğunun ne de tam bir Avrupa sınırları içinde sınırlandırılmamaktan çok, doğu ve batı’nın “aralığı” içine yerleşmiş bir durumdadır. temsili ne de tam bir Sanatçı üretimlerinin yoğunluklu olarak Lübnan coğrafyası içerisinde seçilmesi, farklı pek çok sebebin bir sonucu olarak, Lübnan’lı sanatçıların üretimlerinden verilen örnekler üzerinden aktarılmıştır. Sanatçı seçimleri, güncel politikaların, görece öne çıkan ülkeleri içerisinde, aynı zamanda “üretimleri içerisinde” göstermiş oldukları tutarlı yaklaşımlar göz önünde bulundurulması açısından seçilmiştir. Aynı zamanda sanatçı üretimlerine yönelik kaynaklara “ulaşılabilirlik” doğal olarak bu seçkinin oluşturulmasında belirleyici olmuştur. İran, Suriye, Mısır Lübnan, Filistin, Suriye, Irak ve Pakistan asıllı sanatçıların üretimlerinden örnekler verilmesinin yanı sıra, Körfez bölgesinde oluşan gelişmeler ışığında “ körfez bölgesi, genç kuşak” sanatçılar görece daha az bir ilgi ile çalışmaya eklenmiştir. Ayrıca bu konuda yazılı kaynak ve tezlerin, sınırlı olan durumları, tarik, politika ve felsefe alanları ile genişletilen okumalar sonucu giderilmeye çalışılmıştır.

Araştırma Yöntemi

Tez kapsamında, gerçekleştirilen literatür taraması ile, öncelikle “ortadoğu coğrafyasının genel sınırları ve tarihsel bağlamları kurulmuştur. Doğu ve Batı coğrafyalarının görme edimi arasında ki farklılıkları, örnekler üzerinden aktarılmış, görsel çözümler ile desteklenmiştir. Batı’nın “Doğu” üzerinde denetleyici eylem pratikleri içerisinde “bakışın” yeri, “oryantalizm eksenini üzerinden” Edward Said’in Şarkiyatçılık eseri bağlamında kurulmuş olup, Oryantalist resimlerin görselleri üzerinden çözümlere gidilmiştir. “Politik ve Tarihsel” bağlamlarla, Sanayi Devrimi, Modernizm ve Postmodernist süreçler içerisinde, dünyanın genel konjonktürü ele alınmış, sosyal bilimlerin, çeşitli alanlarında geniş bir literatür taraması gerçekleştirilerek, batı ile doğu arasında ki farklılıklar tespit edilmeye çalışılmıştır. Son bölümde seçilen sanatçıların üretimleri üzerinden, tarihsel bağlamlar ile ortaya konulan okumaları gerçekleştirilebilmesi için, Akram Zaatari, Rabih Mroue, Shirin Neshat, Nada Shnaoui sergileri gezilmiştir. Rabih Mroui ile bir röportaj gerçekleştirilmiş, diğer sanatçı çalışmaları ise, sanatçıların kişisel bloglarının araştırılması ve You Tube ortamında, edinilen görsel ve röportajların, çözümlenmesi yapılarak, çeşitli çıkarımlara varılmıştır. Art Tactic ve AMCA enstitüsünün yayınlanmış, çeşitli sanat tarihçilerin farklı yorumlarının sunulduğu, uluslararası makalelerden, güncellenmiş istatistikî bilgiler, çalışma kapsamına dâhil edilmiştir.

1.BÖLÜM: BAKIŞ

Bu bölüm Batı ve Doğu coğrafyalarının birbiri ile karşılaştığı, kimi yerlerde iç içe geçen ve tüm dönemler arasında “en masum” olarak görülen “Antik Dünya”nın karşılıklı olarak birbirini tanımak adına “bakışmalarından”, yükselen bir zemin üzerinden “Doğu” ve “Batı dünyalarının ayrışmasına, bu ayrışan dünyalar içerisinde dünyayı düzenleyen “bakışın” farklılığı üzerinden bir yol açarak ilerlemektedir. Batı dünyasının “doğu’ya” olan bakışı ve bu bakışın zaman içerisinde Doğu’nun kendisine olan bakışını nasıl yaraladığını, sekteye uğrattığını ve kendi dünyasını tanımlayamaz hale getirmesini, değişen dünya ve bakışı etkileyen teknolojik unsurlar arasında önemli bir kırılma yaratan fotoğraf üzerinden geniş bir Ortadoğu coğrafyasına yayılmış olan, hem “doğu” hem de “batı” dünyası arasında bulunan Osmanlı İmparatorluğu sınırları arasında dolaşarak aktarma yolunu izlemiştir.

1.1. Doğu ve Batı’nın Yaratımında Akdeniz

Doğu ve Batı; biri diğ erinin tam karşıt konumunda yer almakta olup, aynı zamanda birinin diğ eri için “öteki” olarak kavramlaş an durumları ile birbirinden kesif sınırlar ile ayrıştırılmış tır. Şüphesiz, coğrafya ve tarihten alınan bu eksik bilgiler ile doğru bir çıkarıma varabilmek olanaklı değildir. Doğu ve Batı’nın birbirinden kopuk coğrafyalar olduğunu iddia etmek olanaksızdır. Çünkü kimi zaman doğ u dünyası içinde yer alan, kimi zaman batı dünyasının bir uzantısı olarak yer bulan pek çok coğrafya bulunmakta ve içinde yaşadığımız coğrafya da bu duruma örnek teşkil etmektedir. Buna ilave olarak yekpare bir “Doğu” olmadığı gibi aynı durum “Batı” için de geçerlidir. Ancak Batı için “Doğu” kavramı nedir ve sınırları nasıl çizilir sorusu tartışıldığında, yukarıda verilen çıkarıma ulaşmak olasıdır. Batı’nın tam karşıtıdır ve sınırları belirsizdir; dünyanın geri kalan her yerini, yani Batı’nın kendisi ya da kendisinin doğ rudan uzantısı saymadığı her şeyi içine alabilir (Camous, 2008: 15). Batı’nın birbirine değ en, muğ lâklaş an sınırlarının ötesinde, en çok birbiri içine geçen, en fazla diyalog geliştirdiğ i, güç savaşları verdiğ i, melezleşt iğ i, ayrış tığ i, ticareti, düşünce sistemlerini, masallarını, dinlerini ve sanatları

ile birbirlerini yakından tanıma olanaklarını geliştirdiği, aralarında derin ayrışmalar ve büyük boşlukların yaratıldığı coğrafya ise “Akdeniz”dir. O halde Doğu ve Batı’nın yollarının en çok kesiştiği ve ayrıldığı, Doğu dünyası için Batı’nın, Batı dünyası içinse Doğu’nun belleklerde yaratılma alanı olarak Akdeniz ‘in kök bilgilerine değinmek gereklidir.

“Bellek ve Akdeniz, Tarih Öncesi ve Antikçağ” adlı kitabında tarihçi Fernand Braudel, “Akdeniz’in tarihi, insanlığın başlangıç tarihi ile iç içe geçmektedir” tespitinde bulunmaktadır. Buzul çağıyla birlikte Avrupa ve Akdeniz’de insanın ilk atası olarak kabul edilen Homo Sapiens, beslenme, alet, giyinme ve barınma ihtiyaçlarının temel maddesi olarak, etobur sürülerini kullanmıştır. Ancak Son Buzul çağı ile birlikte Akdeniz ile Avrupa’da dengeler bozulmaya başlamıştır. Temel ihtiyaçların karşılanmasından geriye kalan zaman içerisinde, insanoğlu farklı ilgilere yönelmiştir. Braoudel konuyu şöyle açıklamaktadır:

“... Avrupa’dan Ural’lara değin uzanan mağara resimleri, Güney Anadolu’da Belbaşı Mağarası’nın dışında Akdeniz uygarlıkları için bu dönemde yer bulmaz. Buzul çağının sona ermesi, soğğun çekilmesi bu görelî kolaylığa, onun getirdiği kadim dengeye bir darbe indirmiş olsa gerek. Bu çekilme, sayısız su baskınına yeni göllerin, yeni denizlerin oluşumuna (örneğin Manş denizi, Kuzey Adriyatik denizi) yol açtı ve çok gür bir orman örtüsünün mucizevi biçimde yerden bitivermesi sağlayarak, çayırılık alanları daralttı; ren geyikleri ve diğer ot oburlar kuzeye doğru çekildiler ve insan için yaban domuzu ve bazı diğer orman hayvanlarının peşinde, tuzak kurarak “rastlantılara” bağlı avlanma devri yeniden başladı. Oysa yabani fauna ve floranın boyunduruk altına alınmasına daha müsait olan Yakındoğu’da iklim altüstlüğü hiçbir şeyi kesintiye uğratmamış, o zaman da Doğu Akdeniz’in büyük serüveni başlamıştır...” (2013: 60).

Akdeniz içerisinde daha ayrıcalıklı bir iklime sahip olan ve “Bereketli Hilal” olarak ifade edilen alan, bitki ekiminden, evcil hayvanlara, ilk köylerden, kent ve tapınaklara, yerleşik uygarlığın ortaya çıktığı bölgedir. Fernand Braudel “Bereketli Hilal” coğrafyasını şöyle tanımlar: “...kabaca Lut Gölü’nden İran Körfezi’ne kadar bir yarım daire tasarlayın. Bu yarım dairenin tepe noktasına, batı yönüne uzanan bir teğet çekmek yerinde olacaktır. Bu çizginin Anadolu’nun kuzeye doğru Çatalhöyük,

Hacılar ve güneye doğru da Akdeniz'e iki adım uzaklıktaki Kızılkaya ve Beldibi sit alanları arasında kalan kısmını kapsayacak biçimde epey kalın bir fırça darbesiyle çekilmesinde fayda var" (2013: 64).

İnsanlığın, yerleşik tarıma geçmesi bir devrim kadar köklü büyük kırılmalara yol açarken, devrim kavramının içinde barındırdığı hızlı değişim, burada yüzlerce yıllık bir zamana yayılmış olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanlık tarihinin bu büyük atılımlarını ve kazanımlarının meydana geliş süreci, M.Ö 4000 yılına uzanmaktadır. Uygarlığımızın kök temellerinin yapılandığı bu topraklarda, Ay ve Güneş'in dönüşlerinin hesaplandığı, bir yılın üç yüz altmış güne bölüdüğü, Roma'dan önce karşımıza çıkan Hammurabi kanunlarının bir hukuk sisteminin başlangıcını oluşturmaları gibi örnekler kısaca sıralandığında dahi; "Doğu Akdeniz'in" ya da "Yakın Doğu'nun" evrensel kazanımlar için ne ölçüde önemli olduğu anlaşılabilir. Doğu dünyasının ya da daha dar bir coğrafyadan bakıldığında Yakındoğu'nun bu medeniyetlerin bir devamı olarak algılanmasında hiçbir çelişkili yan bulunmamaktadır. Thierry Hentsch'in "Hayali Doğu" adlı kitabında belirttiği gibi, "Doğu ve Batı karşıtlığı hangi çağdan başlatılmak istenirse istensin, bu karşıtlığın kutbu aynı yaşta değildir..." (Camous, 2008: 24) tespitinde bulunmakta ve konuyu ş Batı dünyasının temellerinin adledildiği Yunan kültürünü, Homeros'dan önce M.Ö. 8. yüzyıl, hatta klasik Atina dönemine yani M. Ö. 5. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Batı belli başlı kültürel dayanak noktalarını zorunlu olarak, Dicle'den Nil'e kadar uzanan "Bereketli Hilalden" almıştır. Thierry Hentsch'in aynı zamanda farklı kaynaklardan geliştirmiş olduğu çalışmasında, Batı'nın doğu ile olan yakınlaşmasında Yakındoğu'nun öncelikli olarak bulunmasının doğal ve gerçekçiliğinin altını çizerken, Çin'in referans almış olduğu kaynaklarca "Avrasya kıtasının öbür ucunda "ağır ve tek başına bir kütle halinde" bulunduğu dair olan yorumlarını, Batı'nın gerçek anlamda bir Çin sömürsünü hiç gerçekleştirememiş olmasına vurgu yaparak ele almaktadır. Benzer bir yalıtılmışlığa sahip olan Hindistan için ise; (Hint alt kıtasının görece yalıtılmışlığı) karşıt bir durum söz konusudur. Uzun zaman sömürge yönetimi altında kalmış ve Avrupa'nın dil akrabalığı çerçevesinde, yazılı kültürle ilgili bir takım unsurlarla beslendiği Hindistan üzerinde İran'a ve dolayısı ile Akdeniz'e bağlanmak hiç de zor değildir. Hindistan tarihi, dünya tarihine işte bu noktada bağlanmaktadır (Camous, 2008: 26). Thierry

Hentsch'in "Hayali Doğu" kitabında ele aldığı başlıca kaynakları sorgulayarak genişlettiği kitabında, Batı kavramının Yunan'dan bağımsız kaldığında, bulmuş olduğu cevabı sorgular "Düşünce bakımından İran özünde Hint-Avrupalı olarak kalmıştır.

" İran düşüncesi eski Babil kavramlarına değil, en baştan beri en yüksek Hint felsefesine ya da tinsel Yunan düşüncesine daha yakındır". Maxime Rodinson'ın bu tespitine yer veren Thierry Hentsch konuya şöyle yaklaşmaktadır : "...Asya ve Avrupa ayrılığının geçmişini Med Savaşları'na dayandırılmasıyla, Hint Avrupa İranlılığının ardından ne olmuştur da daha iki yüz yıl bile geçmeden Med'li hükümdar Avrupa'ya karşı Asya'nın bir simgesi haline dönüşmüştür. Helen Uygarlığı'nın gelişmesi ile birlikte İran artık Avrupalı karakterini yitirebilir ve Asya içinde eritilebilir..." (Comous, 2008: 28).

Batı kültürü, temellerini Yunan medeniyetine dayandırmaktadır. Tarih okuma konusunda yaratılan bu seçkici dil, neredeyse tüm bir uygarlığın temelini Yunan kültürüne atfetmekte, kendinden var olmuş, öncesi olmayan, köksüz bir Mit'e dönüştürmektedir. Oysaki yazının başlangıcından, kent tasarımına, matematikten, astronomiye kadar geniş bir bilgi ortamını var eden, Mezopotamya ve Doğu Akdeniz'den büyük bilgi kazanımlarının elde edildiği bilinmektedir. Batı kültürünün Yunan medeniyeti üzerine kurmuş olduğu yapılanma; tarihin içerisinden ayıklanarak ve bütünü tanımlamakta sorunsal barındırdığı eleştirisi, yine Batılı araştırmacılar tarafından işaret edilmektedir. Tarih üzerine, hem Doğu hem de Batı'lı kaynaklarca, iyi seçkilerden oluşan soy ağaçları yaratma çabaları, hemen her dönemde açıkça ortaya çıkan bir olgu olarak görülmektedir. Yunan Medeniyeti üzerine bir Batı inşa edilmiş olmakla birlikte, Antik Çağ Yunan Dünyası'na bakıldığında, Avrupa ile olan yakınlık ve ilgi, oldukça dışarıdan ve mesafeli olduğu söylenebilir. "Örneğin Aristoteles'in Politika'sında, soğuk ülkelerde ve Avrupa'nın değişik bölgelerinde yaşayan kavimler genel olarak çok cesur ama iş zekâya ve ustalığa geldiğinde çok geri oldukları ifade edilmekte, Herodot ise MÖ. 5. yüzyılda da Avrupa'dan, Rus düzlüklerini kapsayan Skythia'dan güçlkle ayırt edilebilen kuzeyde bir bölge olarak söz etmektedir"(Camous, 2008: 35). Gösterilen örneklerden bir çıkarım yapılırsa Avrupa Yunanistan'ın dışında bir tanım olarak ve Asya'nın karşısında

gösterilmektedir. Avrupa'nın doğuşu, bir efsane üzerine yapılandırılır: “Yunan Mitolojisi’nde baş tanrı, çapkın Zeus, Okeanos’un kızlarından Europa’yı sarı bir boğa kılığına bürünerek baştan çıkarır ve onu Girit adasına uçurur. Europa, efsaneye göre kaçırılışından bir gece önce uykusunda onun uğruna iki kıta’nın, çekiştiğini görmektedir. (Asya Toprakları ile Karşıdaki topraklar...) (Camous, 2008: 29). Yunan miti içerisinde oluşan Avrupa, hemen her dönemde Yunan Medeniyetine olan hayranlığını mitleştirecektir. Günümüz dünyasından Antik Yunan Uygarlığı’na bakıldığında bu hayranlığı anlamak kuşkusuz zor değildir. Matematikten, fiziğe, heykelden, kent yapılanmasına ve anladığımız anlamda felsefi düşünce temellerinin dayandığı bu büyük uygarlık, akılcı gelişimi ile fiziksel bir fenomene, din dışında bir açıklama bulma isteğiyle öne çıkmıştır. Bu entelektüel evrim “polis’in” yani “sitenin” siyasal yükselişiyle yakından bağlantılıdır. “Bellek ve Akdeniz” adlı kitabında Fernand Braudel, konuya şöyle eğilmektedir: “M.Ö. 5. ve 4. yüzyıllarda, Dor istilası sonucu yıkılan Mykenai Uygarlığı’nın devrilmesi ile birlikte (bu aynı zamanda büyük senyörlerin devrilmesi anlamına da gelmektedir) Yunan siteleri tekil deneyimler yaşamaya başlamıştır (Braudel, 2013: 288). Bu tekil deneyimler aynı zamanda Rönesans dönemi İtalya kentleri ile ilişkilendirilmiştir.

Antik Çağ içerisinde, Akdeniz Coğrafyası’nda, Doğu ve Batı’nın, birbiri içine geçmiş diyalogları, bütüncül bir durum gösterirken, yine aynı çağın, büyük cepheleşmesi Med Savaşları üzerine temellendirilmiştir.¹ (İ.Ö V. yüzyılın başında, birbirinden farklı şiddetli bölümlere ayrılan (İ.Ö. 490 Maraton, İ.Ö. 480 ve 479’daki Salamis ve Platea’da) Pers bozgunu ile sonuçlanan, Kara Yunanistan’ına karşı olan bu savaşlar, doğu ve batı dünyasının temel ayrımlarını olarak ele alınmaktadır (Lewis, 2011: 30). Çeşitli kaynaklarca Herodot’un Pers ordusuna dair vermiş olduğu

¹ Pers birlikleri içerisinde Med’ler imparatorluğu oluşturan halkalardan sadece biridir. Persis ya da Persia adı, kelimenin tam anlamıyla, bir ülke ya da milletin değil, Pars ya da Fars’ın güneybatısında bulunan bir eyaletin adıdır ve bu adı almış olan körfezin doğu kıyısında bulunmaktadır. Farslar hiçbir zaman ülkenin tamamı için bu adı kullanmamışlardır. Ancak bununla kendi dillerini, kastetmişlerdir. Kullandıkları ad İran olup kökeni, Hint - Ari halklarının ilk göçlerine dek uzanan “aryanam” kelimesinden türetilmiştir. (Bernard, 2011: 33).

abartılı sayılara temkinli yaklaşılması ile birlikte, Pers İmparatorluğunu, sosyo politik organizasyon biçimi, uçsuz bucaksız toprakları ele geçirmiştir. Hint Avrupalı, Arap, Sami ve Nil gibi pek çok farklı kültürün bileşiminden ortaya çıkan ve içerisinde on bin profesyonel askerden oluşan yapısı ile açık ara önde bulunmaktadır. (Camous, 2011: 43). Yunanistan denilince, siteler, kent devletleri anlaşılmaktadır. Med Savaşları da bu site kent devlet mantığında türemiş olan özgür yurttaşların bir araya gelerek oluşturduğu birliğin, daha başka ifade ile “yurttaşlık bilincinin” zaferi olarak anlandırılmıştır. Ancak altı çizilen “Özgür Yurttaşlık” kavramının, içerisinde kadınlar, köleler ve melezler bu hakka sahip değildir. Bu dışarıda kalan kesimlerin oranı ise Atina nüfusunun beşte dördünü oluşturuyor olmakla birlikte bu durum siteden siteye değişmektedir. Bazı sitelerde oligarşi, iki başlı hükümdarlık ya da tiran bulunuyor olması dikkate alındığında, söz konusu kavramın ancak küçük bir azınlık için geçerli olunduğu çıkarımına ulaşılmaktadır. Herodot, özgürlükleri için savaşan Yunan askerlerinin tavrını, kırbaçlanarak savaşan Pers askerinin durumuyla karşılaştırır. (Braudel, 2013: 298). Bu farklı kültürlerin savaşı, Batı tarihi için büyük bir zemin alanı olmuştur.

“Hayali Doğu” kitabında Andre Siegfried’in 1943 yılında yayınlanan “Akdeniz” kitabından aktardığı alıntılar şöyledir: “...Büyük Yunan Uygarlığı döneminde dünyanın ağırlık merkezi, dar bir Asya bağlantısıyla Doğu Akdeniz’de bulunuyordu; ama Batı daha o tarihte Doğu’dan farklıydı ve Yunan kültürü bugün de anladığımız anlamda Batılıydı. Perslerin aksine. Marathon, bizler için bir hac yeri olmalıydı! Ben bu saptamanın tartışılmaz olduğunu düşünüyorum...” (Camous, 2008: 32). Bu tartışmasız saptama, Akdeniz’in tamamen bir Yunan egemenliğine geçtiği ve zaferden sonra Batı dünyasının kesintisiz bir Doğu’dan farklı hatta etkileşimsiz bir durumda ilerleyişine yol açtığı anlamlarını da barındırmaktadır. Kanımca, tartışmasız olarak ele alınacak tespit, Batı düşünce yapısının, Yunan Uygarlığının temelleri üzerine yapılanmış olduğu ve bu uygarlığın Doğu’nun tam zıttı olan değerleri temsil ettiği yolunda oluşturulan sarsılmaz bakıştır.

Bir asırdan daha fazla bir zamanda, Yunanistan’ın kuzeyinde karışık topraklar bütünü oluşturulan Makedonya, Komutanları II. Philoppos komutasında yapmış olduğu bir dizi savaş sonrasında Yunan siyaset alanına egemen olmuştur. Siyasal

alandan kazanılan bu üstünlük, Yunan uygarlığına ilgi ve diyalogların çoğalmasına, Makedonların bu uygarlığın ardılı olarak şekil almasına yol açmıştır. Yunan Uygarlığı, Makedon Sarayı'nı derinden etkilediğine dair örnekler arasında, tragedya yazarı Euripides'in saray onur konuğu olarak bir süre burada yaşaması, Aristoteles'in komutan II. Philoppos'un oğlu olan Büyük İskender'in eğitimini üstlenmesi gösterilebilir (McNeill, 1985: 232). Başarıları ve önemli kazanımları olan II. Philoppos'un yerine geçen oğlu İskender ise Antik Çağ'ın mitleşmiş bir komutanına, hatta bundan çok daha fazlası olan, bir Doğu ve Batı hâkimiyetinin tek elde toplandığı bir imparatorluğa bir fatih dönüşmüştür. Yunan birliğine karşı kazandığı zaferden sonra İskender, İran'a (M.Ö. 334) oradan Pers İmparatorluğu'nun doğusunda yer alan Kuzey Batı Hindistan'ı fethettikten sonra, Ganj vadisine doğru yönelmiştir (McNeill, 1985: 323). Ancak hatırlanması gereken önemli bir unsur Helen kültürüne, Persler karşı durabilmişler ve Roma hâkimiyet dönemlerinde büyük bir güç unsuru olarak kalmışlardır. Avrupa mitosu bu noktada ölçsüz bir boyut kazanmıştır. Yunan sitelerinin politik örgütlenmesinde öncülleşen bağımsızlık ilkesi yerine, Doğu'nun güçlü komutan etrafında birleşen yapısı uygulanmıştır. Doğu'yu Suriye ve Arabistan çöllerinin ötesine, Rusya Bozkırları'nın derinliklerine sürükler, Küçük Asya ve Mısır'da bir tür birlik oluşturacaktır. Böylesine tarihi ve kültürel bir gücün maddi ve manevi birleşmesinden, iki asırdan fazla bir süre boyunca dünya biliminin ve düşüncesinin birbiri ile buluştuğu İskenderiye kenti doğacaktır (Camous, 2011: 48).

İki yüzyılı kapsayan zaman dilimi içerisinde, İskenderiye görkemini çok yüksek bir düzeyde sürdürmüştür. Artık sadece filozoflardan veya bilimden değil matematikçilerden de söz edilmektedir. Bu etkileşimler pek çok farklı alanı etkileyerek Doğu'nun içerisine nüfus eden bir Helen Medeniyeti'ni yaygınlaştırdığı gibi, Helen dünyasının da bir anlamda doğulaştığı bir süreçtir. Atina, bundan böyle merkezi Doğu'ya kaymış olan bir dünyada "merkezi" olma konumunu yitirmiştir. İskenderiye ile birlikte, Babil ve Mısır kaynakları ile doğrudan iletişime geçen, Yunan bilimi, bu olgulardan yararlanarak, gök cisimleri arasındaki mesafeler, ekinoksların devinimini, uzak diyarların coğrafyası hakkında önemli bilgiler geliştirmişlerdir (Braudel, 2013: 327). İskenderlin fetihleri ile birlikte artan göç, Yunan göçmenlerinin farklı topraklarda üst derece yönetimlerde erk sahibi

olmasının önünü açarken, Yunan ana kıtasında boşalmış kırsal topraklar köle ve yabancılar tarafından doldurulmuştur. Kent ve köylerin ekonomik olarak birbirinden ayrılması aynı zamanda, zengin ve eğitim görmüş sınıfların ayırımına da yol açarak, Doğu uygarlıklarının, sosyal sınıflar arasında beliren ayrışmacı yapısına benzer bir yapı belirginleşmiştir. Karşıt durum Doğu'da zengin feodal yapıların bu kültüre olan eğilim ve merakını arttırmıştır. Çift yönlü kültürel hareketler, inanç sistemlerinin sorgulandığı bir dönemi beraberinde getirmiştir. Olimpos Tanrıları'nın dini, kamusal törenlerde ve kent çapında kutlamalarla sıkı sıkıya bağlı bir yapıdadır. Ancak özellikle kasabalardaki aşağı sınıflar Ortadoğu dinlerinde dünyanın, Yunan geleneğinde bulabileceklerinden çok daha uygun bir biçimde algılandığını görmüşlerdir (McNeill, 1985: 237). Bu algılama içerisinde Ortadoğu'nun tek tanrı inancına bağlı kadim dini Yahudilik M.C Neill'in Dünya Tarihi kitabında, Yunan Uygarlığı ile olan etkileşimi şöyle açıklamaktadır: “Yahudiliğin çekiciliğine pek az Yunan kendini kaptırmıştı. Buna karşın sofu Yahudilerin özellikle çıplak beden eğitimi geleneğine karşı duydukları nefret, bu iki kültür arasında melez bir kültürün ortaya çıkabilmesini güçleştirmiştir” (McNeill, 1985: 240). Kuşkusuz bir etmeni öne sürmekle birlikte salt bu görüş üzerine yapılandırılan cevap oldukça eksik nitelikler barındırmaktadır. Yahudi inancında bir Tanrıyı seçmiş olmalarından çok, Tanrı tarafından seçilmiş bir kabile olmalarına dair inanç sistemi üzerine yapılanmıştır... “Yeryüzünün bütün halklarından yalnız sizi tanıdım, bundan dolayı bütün günahlarınızdan ötürü sizi cezalandıracağım...” (Lewis, 2011: 35). Görece daha kapalı bir toplum yapısını içinde barındıran bir başka etmeden biridir. Ancak bunun ötesinde Helen ve Roma uygarlıklarının karşısında, Doğu Akdeniz'in önemli güç dengesini oluşturan, Pers etkileşiminin göz önüne alınmasının, konunun çok yönlü olarak ortaya konulmasında önemli bir durum olarak belirlemektedir. İran yaylasında Zerdüşt dininin temel yapısı tek tanrı inancı üzerine temellenmiştir. Pers İmparatorluğu'nun kurucusu Kiro, Musevi tapınağını ve Yehuda Krallığı'nı esir alan Babil Krallığı'nı (M.Ö 586) yıllar sonra ele geçirdiğinde, Kudüs tapınağının devlet bütçesi ile yeniden yapılmasını ve Musevilerin topraklarına geri dönüşünü sağlamıştır. Tevrat'da Kiro'sa karşı Musevi olmayan ve başka hiçbir hükümdara gösterilmeyen büyük saygı ifadeleri bulunmaktadır. Bu durum Pers ve Musevi halkların yakınlaşmasına sebep olmuş, Roma hâkimiyetinde bulunan başka ülkelerdeki Musevilerin, Pers düşmanları ile yakınlık ve iş birliği şüphelerini

arttırmıştır (Bernard, 2011: 36-37). Musevilik inanç sistemi, büyük bir birliğe yönelik birleştirici güç olarak ortaya çıkmamasının yanında, Hristiyanlığın doğmasına ve yayılmasına bir ortam hazırlaması bakımından ele alınmalıdır. Akdeniz'in Antik Dünya'da en fazla öne çıkan iki halkı, Yunanlılar ve Museviler'in "öteki" için kavramsallaştırdığı iki tanım; "barbar" ve "gentile" dir."İlki Yunan olmayan, ikincisi Musevi olmayanlar için kullanılmıştır. Lewis, iki grubunda yeni üye peşinde olmadığını belirterek şu durum tespitinde bulunmuştur; "Hristiyanlık çağının başlarında pek çok Ortadoğu şehirlerinde Musevileşmiş "gentile"lere ve "Helen"leşmiş barbarlara rastlanırdı." (Bernard, 2011: 36-37-42).

Ağırlık dengesinin, bir anlamda "doğuya" kaydığı dönemin ardından, Yunanistan'ın batısında, Orta İtalya'da Latin kentleri federasyonu olarak kurulan Roma birliği, sınırlarını Pakistan bölgesine değin genişleterek, Roma İmparatorluğu, Antik Çağ dünyasında büyük emperyal imparatorluğunu oluşturmuştur (McNeiill, 1985: 240). Oluşan bu emperyalist sistemin, hem ortaya çıkışında hem de yaygınlaşmasında hukuk ve kent kavramları öne çıkmaktadır. Genişleyen imparatorluğun homojen yönetimi ve yurttaşları birleştirici bir gereksinim olarak öne çıkan hukuk, aynı zamanda içinde bulunan toplumların çok yönlü tarihlerini büyük ölçekte tek tipleştirmiştir. Benzer durum, Roma kent yapısı için de geçerlidir. İmparatorluğun, geometri üzerine kurmuş olduğu kent tasarımları, oluşturdukları ızgara plan sayesinde, benzer tekrarlar yaratarak, İmparatorluğun genişleyen sınırlarının, bir bütün olarak algılanmasını sağlamıştır Bu bütüncül algının yaratılmasını, Richeard Sennet şöyle aktarmaktadır "...çoğunlukla kutsal mekanların, sokakların ya da kamu binalarının yıkılmasını gerektiren bu geometrik kalıp, Romalılar'ın fethettikleri halkların tarihini hiçe saymaktaydı" (Sennet, 2008: 78).

Roma'nın varlığı büyük oranda bir Akdeniz birliğinin sağlanması idealleri üzerine yapılırken, Doğu'nun varlığı İskender'in Doğu ve Batı'nın vizyonlarını barındıran hükümdarlığı ile kıyaslandığında Roma'nın cumhuriyetten imparatorluğa geçişinin en önemli komutanlarından olan "Sezar'ın İndus'un dalgalarında Roma'nın kartallarını parıldatmasına olanak sağlayacak, gerçek Doğu'su eksik kalmaktadır" (Camous, 2011: 49). İmparatorluğun içerisinde gelişen farklı sektörlerin coğrafi

dağılımına bakıldığında, bağcılık, zeytincilik ve hayvancılık sektörü İtalya gibi zengin bölgelere verilirken, daha ağır işçilik gerektiren “tahıl” yetiştirilmesi görevi, Kuzey Afrika gibi, daha yoksul bölgelere sağlanmıştır. İmparatorluk içerisinde yavaş yavaş beliren sınırlar, bu coğrafyada derin uçurumlar oluşturmaya çok daha geç bir dönem olan; kapitalizm, sanayi ve serbest rekabet kavramlarının ortaya çıkması ile yaşanacaktır.

Musevi dininin Helenistik Kültürü ve Roma sistemi içerisinde biliniyor olması Hristiyanlığın doğması ve kabul görmesi açısından bir zemin hazırlamıştır. Hristiyanlık her ne kadar Roma sistemine bir karşı çıkış olarak bir ivme kazanmış olsa da, Roma İmparatorluğu'nun bölünmesinden önce Hristiyan inancı devlet dini haline gelmiştir. Hristiyanlığın misyonerlik dini olması, bu dini tüm insanlığa iletme görevi, Hristiyanlığı evrensel boyuta taşımıştır. Zaman içerisinde kilise, kendine özgü yapısı, sistemi, hiyerarşisi, liderliği, yönetimi, yasa ve mahkemeleriyle Hristiyanlık dini Roma dünyasının tamamına hâkim olmuştur (315 – 337). İmparator Konstantin'in Hristiyan olmasının ardından Roma devleti Hristiyan olmuş, Justinien döneminde ise Hristiyanlık sadece diğer dinlere üstünlüğünü sağlamakla kalmayıp Hristiyanlık arasından çeşitli düşünce akımlarının devlet onaylı öğretisini benimsetmek için de kullanılmıştır. İmparatorluğun merkezinin Roma'dan Konstantiniye'ye doğru kayması, bir anlamda merkezin doğunun üstünlüğüne geçmesi anlamına gelmektedir (Lewis, 2011: 57).

Roma İmparatorluğu'nun parçalanmasına karşın Hristiyanlık dini Akdeniz dünyasını birleştiren bir unsur olarak bağlayıcı bir etmen olmuştur. Ancak Doğu Roma'da İmparatorluğun ve dinin yaratmış olduğu gücün tek bir elde toplanıyor olmasına karşın, Batı Roma'da “kilise” ve “kral” birbirinden ayrı olduğundan, Batı Roma Barbar istilaları sonucu yıkılmış olsa dahi, Hristiyanlığın tartışmasız temsili olma konumuna yükselmiştir. Tek tanrıcılık kök salmış (Mısır ilahilerinden Zerdüş dininin temellerinde görülen ve Museviliğe uzanan) önemli bir düşünce sistemidir. Hristiyanlığın ortaya çıkmasından altı yüz sene sonra, İslamiyet'in ortaya çıkışı ile kısa bir zaman olarak sayılabilecek bir aralıkta, tüm bir Akdeniz coğrafyasını ve ardından dünyayı etkileyecek değişimler yaşanmıştır. İslamiyet'ten önce Akdeniz coğrafyasından uzak ticaret yollarının paylaşımında, Pers ve Roma imparatorlukları

arasında yaşanan gerilimler, büyük ölçüde çöl ve bedevi Arap topluluklarının, bu durumdan büyük faydalar sağlamasına ve her iki tarafla güçlü etkileşimler kurmasına yol açmıştır. Ancak III. yy'dan sonra ticaretin sonlanması (384 - 512) Arabistan'ın karanlık bir çağa doğru sürüklenmesinin ana unsuru olurken, VI. yy'da Pers-Roma barışının sona ermesi tekrar Arabistan ve buradan geçen ticaret yollarının canlanmasına, yeni bir dönemin açılmasına sebep olmuştur. Her iki tarafın birbiri ile süren çatışma durumunun yanı sıra, Doğu Roma' da süren büyük kilise tartışmaları, Pers cephesinde “Zerdüştlük” adına süren taht kavgaları, Arabistan çöllerinde ilgi ve farklı gelişmelere sebep olmuştur. Bu gelişmelerin zemini oluşturan ticaret Arap, tüccarlarının farklı entelektüel çevrelerle tanışmasına, yakın uzaklıkta bulunan Musevi, Hristiyan ve Zerdüş dininin yaratmış olduğu manevi kültürün algılanmasına yol açmıştır. Pagan dini ritüelleri, bu inanç sistemlerinin karşısında gözden düşerken, pek çok Arap, milli bir iddia barındıran, “Zerdüştlük” yerine, Yahudi ve “Hristiyan” inanç sistemlerini kabul ederken, pek çok “Hristiyan” ve “Musevi” de bu anlamıyla Araplaşmıştır.

İslam dininin peygamberi Hz. Muhammed'in ortaya koymuş olduğu yeni din, Hz. İbrahim'den Hz. İsa'ya kadar daha önce var olan tüm vahiyler Kuran'da yer alır ve böylelikle bir çeşit Musevi – Hristiyan çifte tekeline son vererek, bir anlamda zamansız bir boyut kazanmıştır (Hentsch, 2008: 53). İslamiyet'in, Akdeniz birliğinin yıkılmasının başlıca sorumlusu olarak gösterilmesi oldukça yanlış bir kanı oluşturmaktadır. Arap istilaları ile yaygınlaşan Müslümanlık şüphesiz farklı bir sınır yaratmak, yeni bir karşı cephe açmak ve evrensel bir din olması bakımından bu iddiasını yerine getirmek üzere savaş ve yayılımcı bir siyaset izlemiş olmakla birlikte, Hristiyan birliği kendi içinde sorunlu bir durumdadır. Haçlı seferleri, gerek savaş anlayışları gerekse dini algılayış biçimleri olarak, Hristiyan Doğu ile Hristiyan Batı'nın derin farklılıklarını pratikte yaşaması açısından önemli bir deneyim oluşturmuştur. Uygarlık ve kültürel anlayış bakımından, Doğu Roma Hristiyanları ile İslam dünyasında ki yakınlıklar, Batı Roma' lı dindaşlarına oranla çok daha fazladır. Yahudiliğin, Hristiyanlığın ve Müslümanlığın Akdeniz coğrafyasının doğu kısmında, farklı din ve inançların benzer yaklaşımlarla bir biri içine geçmesi, yukarıda sayılan pek çok sebepten hareketle yüzyıllar boyunca gerçekleşmiştir. Doğu Roma'nın yakın yüzyılda ortaya çıkarılan ismi ile Bizans'ın,

Hristiyan imgeler dünyası ile, Yahudilik ve Müslümanlığa yakın duruşu, ya da Helenleşen Roma'nın Platonist anlam dünyasını, Müslümanlaşmış Arap kültürüne aktarmış olması kaçınılmazdır. Bu günün anlam dünyasının yaratmış olduğu imajlarını, çözümleyebilmek için, doğu ile batı arasında gelişen farklı imgelerin izlerini sürmek, gerekli bir durum olarak ele alınmaktadır.

1.1.1. İz'lerin Peşini Sürmek:

“Gördüklerimiz asla söylediklerimizle uyuzmaz.”

Michel Foucault

Bilginin, deneyimin, ön görülerin, yaşanılan çağın kültürünün izlerini sürmek şüphesiz ki görselliğin izini sürmekle eş bir anlam taşır. İnsanoğlunun konuşmadan önce, görme edimini gerçekleştirebildiği gibi, insanlık tarihine ilişkin bilgilerimiz, yazılı kültürden önce görsel kültüre dayanmaktadır. Gördüğünü aktarabilme, yorumlayabilme ve ona anlam dünyası içinde yeni bir varlık kazandırma yetisine sahip insanoğlu, tam da bu sebepten ötürü görüntüler dünyasında salt bir gerçeklik izi sürme amacı güdüldüğünde tekinsiz bir alana doğru açılır. İmgeler bir anlamda gerçeklikten referanslar alırken, başka bir anlamıyla da kendi gerçekliklerini yaratır. “Maddi ya da sözel imge, ben ve ötekiler hakkında zihinsel “imajın” iyi bir göstergesidir” (Burke, 2003: 33). İmgenin bu ele avuca sığmaz özelliklerinin yanında, imgeler son derece güçlü ve etkilidir. Burada Platon'un ideal Devleti'nde mağara alegorisi ile ilgili bölümde, yansımasının yansımasını üretmesi dolayısı ile gerçeklikten uzaklaşmasına sebep gösterilerek sanatçının “ideal devletten” kovulmasına benzer bir durumda kalan sanatçı, hemen her çağın erkleri tarafından sistemin yandaşlık sınırları içinde tutulma çabaları ile baskılanmış ya da yok sayılmıştır. Gerçeklikten uzaklaşmak, gerçeği aktarmak ya da bir iddianın gerçekliğini yaratma aşamasında çok güçlü etkiler barındıran imgeler, denetleme, örgütleme ve yok sayma gibi farklılaşan yaklaşımın her biri, aynı zamanda farklı bir düşünce yapısının, hayat tasarısının, ideolojilerini örgütlemiştir.

Çok uzun çağlar boyunca, görsel bir imgenin öznesi olabilmek oldukça ayrıcalıklı bir konumu gerektirmiştir. Bu ayrıcalıklı şartların oluşmasında imgenin gücünden yararlanılması bakımından Hristiyanlık, diğer tek tanrılı dinlerden

Yahudilik ve Müslümanlıktan ayrılarak görece özel bir konuma yerleşmiştir. Papa Gregorius Magnus (yaklaşık 540 - 604) ikonların Hristiyan dünyada neye hizmet ettiğini şöyle açıklar “Kiliselerde resimler, kitaptan okuyamayanlar için, duvarlara bakarak okuyabilsinler diye konur.” (Burke, 2003: 52). Ancak bu durum zaman içerisinde ereğinden çok uzaklara doğru yönelmiş, basit bir okuma ve anlamlandırmadan hareketle yapılan ikonlar, ihtiyaçların, iktidarın ve bu dünyanın ötesinde, olan bir dünyanın temsiline, bizatihi yaratılmasına dönüşmüştür. Aslında Hristiyan İkon geleneği ile Yunan Sanatının benzer bir zemine çekilmesi “ imgenin hareketi” bağlamında mümkündür. “ Hareketin anlamının en iyi betimleme anında tutulduğu ayrıcalıklı anların betimlemelerinin peşinde, zaman akışkan bir durumdan ziyade, ayrıcalıklı hallere bölünmüştür” (Baker, 2014: 25). Bu ayrıcalıklı hallerden oluşan ikonlar, aynı zamanda soyut bir şeyleri zihinde canlandırma konusunda zorluk yaşayan insanlara bir tür kılavuzluk görevini üstlenmektedir. Yunan değerler dünyasında, “insan nasıl olmalıdır” sorusuna yanıt veren, taşkınlıktan uzak, ölçülü ve mağrur insanın temsiline dönüşen heykellere benzer bir durum, ikonalar için de geçerlidir. İkonalar öğretici olduğu kadar, odaklanmayı sağlayan ve Hristiyan insanın düşüncesini denetleyen, yerleşik görsel kalıp dizgeleri oluştururlar. Görsel imgeler ile hayatın örgütlenmesi açısından benzerlikler gösteren yukarıda açıklanan durum aynı zamanda Hristiyan dünyanın Greko-Romen mirasın devamlılığı olarak kabul görmesi sonucuna hizmet etmiştir.

Tarihin Görgü Tanıkları kitabında Peter Burke, “...Roma’da, San Pietro Klisesi’nde bulunan “İsa’nın “gerçek görüntüsü” gibi belli imgeler karşısında dua edenlerin, günahlarının karşılığı olan cezalarından affedilmekte, olduğunu belirtmiştir. Görselliğe ulaşmak, şüphesiz ayrıcalıklı bir konuma yükselme anlamı taşıırken, görselliğin içinde yer alabilmek ise (imparator, kral, piskopos ve ayrıcalıklı konumlarda olanların ikonlar arasında yer bulmaları gibi) daha da özel bir konum gerektirmektedir. Erken Hristiyan dönem ile başlayan, fakir dindar ve görsellikten yoksun kesimler ile ikonalar arasındaki ilişki çeşitli varsayımlara açık bir haldedir. Hristiyan imgelerin (ikonların) dini yaşamda oluşlarını benimseyen (ikonolater) ve yine imgeleri reddedenler (ikonokırıcılar) arasındaki gerilim, imge konusunun irdelenmesi açısından üzerinde durulması gereken çeşitli önemlere sahiptir.

İkonların ibadete yönelik kullanımları herkesi memnun etmemiş, “On Emir” in yorumundan "kazınmış resimlere" tapılmasının yasaklanmasından yola çıkan bu düşünce, “...insanların resmin temsil ettiği şeye değil de resmin kendisine tapıyor” olabilecekleri kaygısı değişik coğrafya ve dönemlerde, ikonokırıcı akımlara yol açmıştır. “Bizans’ta 8 yüzyılda ikonokırıcılık büyük bir çıkış yapmıştır...” (Burke, 2003: 54). Bu ikonlara karşı olan çıkış aynı “kutsal olanın yerine geçme”, bir başka anlamıyla kendi çifte varlığını kaybetme anlamını taşımaktadır. Zeynep Sayın “İmgenin Pornografisi” kitabında, konuyu yaratıcı ve özgün bir dille açıklamıştır. “...İmparator III. Leon, 726 yılında Bizans sarayından İsa ikonasını uzaklaştırmıştır. 726 yılında İznik’te toplanan konsül, İsa’nın hem tanrının, hem insanın ismi olmasından ötürü İsa imgesinin yasaklanmasını savunur...” (2013: 9) . Bu yasaklama, İsa’nın çifte varlığının ikon yolu eksilmesine yol açtığı, Onun hem tanrısal olanı hem de olmayanı, tek bir beden de toplamasının, ikona yolu ile ayrışacağı çıkarımı ikonakırıcı düşüncede hız kazanır. Hatta Bizans dışında Bizansla savaşan II. Yezid tarafından, İslam topraklarında bulunan kiliselerden İsa imgesi yasaklanmıştır. İkon yolu ile ortaya çıkan İsa, aynı zamanda Tanrısal olan İsa’nın yok oluşuna da sebep olmaktadır. İkonakırıcılara göre, görünen İsa imgesi, bakışı doyurmakta, tanrısal olana ulaşma arzusunu azaltmaktadır. İsa, sadece Hristiyan dünyası için değil, Yahudi ve Müslüman dünyaları için de son derece önemli bir figür ve ayrışan dünyaların en önemli kilit imajlarından biridir. Yahudiler İsa’yı Mesih kabul etmezken, Müslümanlar ise İsa’ya atfedilen tanrısallık ile çatışmakta, hatta İsa üzerinden, maskelenmiş bir çoktanrı inancın devamlılığı eleştirisinde bulunmaktadır. Bizans imparatorluğunun ikonaklast dönemi, Müslüman dünyanın yayılımı, Yahudiliğin öteden beri süre gelen tasvir ve insan bedenine olan mesafesi, Akdeniz Havzası’nın resimsiz bir kültüre dönüşmesi ihtimallerini çoğaltırken, Doğu Kilisesinin önemli teologlarının başında gelen Şamlı Yuhanna, resim ile ilişkisi bakımından İslam inancına yakınlaşan Bizans’ı şiddetle eleştirmiştir. Yuhanna eserlerinde Hristiyanlığın resimle olan bağıını güçlendirirken, Hristiyanlarla çatıştığı bilinen beşinci Emevi halifesi Abdülmelik (685-705); İslam sikkelerinin üzerine “Hak dinine inanların efendisi ve Allah’ın halifesi” yazdırarak, o zamana dek hükümdarların resimleri bulunan sikkelere son vermiştir, Hristiyanlığın doğusu, Bizans imparatorunun ise, “İsa’nın hizmetçisi” unvanı ile bastırıldığı sikkelerle, Emevi halifesine cevabı oldukça keskindir., İslam inancına göre bu eylemle, Doğu

Roma Ortodoks dünyası tarafından, “Tek Tanrı olan Allah’a şirk koşulmuş” olup, İsa ikonları ile İslam dünyasının mesafeleri tümünden artmıştır (Belting, 2012: 68).

Hristiyan dünyasında ikonanın varlığı ve yokluğu konusunda oluşan düalit yapı, önemli ve etkili bir karşılaşma yaşamış ve çabuk bir uzlaşım ile ikonacıların zaferi ile 9.yy da sonuçlanmıştır. Yedinci Konsül bildirisi “imajın” zaferinden yanadır: “Tanrı, Bizatihi, tüm tasvir ve temsillerin ötesindedir; ama İlahi Kelam beşeri bir mahiyete büründüğüne göre ki o “ onu ilahi bir güzellik ile doldurarak kendi kendini aslı suretiyle birleşmiştir” Tanrı ile İsa’nın beşeri imajı vasıtasıyla ibadet edilebilir ve edilmelidir (Burckhardt, 2013: 58). Ancak, ikonakıracı hareket, İsa tasvirlerinin Hristiyanlık içerisindeki varlığı bakımından yenilgiye uğramış olsa da, ikonakıracılık, bir sistemler bütünü olarak çeşitli sıçramalarla Hristiyanlık içinde de Protestanlık ’da olduğu gibi, farklılaşarak devam etmiştir.

20. yüzyılın önemli düşünürlerinden, Jean Baudrillard’ın “Simülakrlar ve Sümülasyon” adlı kitabında konuya dair yaklaşımları geniş çevrelerce tartışma alanları bulmuştur. Baudrillard’a göre imgelere gerçek değerini veren ikonolater’lar değil, tersine ikonokıracılardır. Sonuçta bu imgeler bir modelden yola çıkılarak üretilmemiş, özgün ve büyüleyici görüntülerdir. İkonokıracılar, “Tanrı” düşüncesinin insanların bilincinden silip atabileceklerini sezmenin yanı sıra, sonuç itibariyle bu korkunç hakikatin Tanrı’nın asla var olmadığı, yalnızca simülakrları (gerçeklikle hiçbir şekilde ilişkisi olmayan, görüntü düzeyinde değerlendirilemeyen, simülasyon düzenine ait olan) aracılığıyla var olabildiği hatta kendi simülakrlarından başka bir şey olmadığı düşüncesine göndereceğinin farkında olmalarından kaynaklandığını ileri sürer. İkonoklastların karşında bulunan, İkonatrlar, Baudrillard’a göre son derece “modern” hatta “maceraperest” insanlardır. Tanrı yaratma oyunu ve ikonların gerisinde hiçbir şey olmadığını bilinciyle oyunu sürdürmeye devam ederler (2008: 19).

Hristiyanlık, giderek çoğalan daha zengin bir görsel dünya içerisinde kendini örgütlerken, İslamiyet “kelam” üzerine kapanarak genişlemektedir. Çünkü hem İslamiyet hem de Yahudilik, yüzünü dünyaya dönen, ilgiye ve eylemlerden kendini yoksun kılmaya yönelir. Böylelikle toprakla yani dünyaya olan ilgi azalır ve

kutsala dönük olma yolları çoğalır. İkona kırıcı sistem, kutsal olana ulaşmak için, birçok farklı yöntem geliştirmiştir.

“Tevrat ve İslam’da tanrısal olanın varlık bulması, şekiller ve resimler ile ortaya çıkmaz. Ortaya çıkmaması adına da çeşitli metodlar geliştirilmiştir. Örneğin İslam da tespih çekerek, Allah’ın ad ve sıfatlarını biteviye tekrarlamak, zihinde belirecek görüntüleri uzaklaştırmak için bir yöntem olarak kabul gören bir yorumdur İslam’da, Allah’ın kendini ifade edişi, söz yani kelam olarak karşılık bulur. Görsel bir imge “kutsal kelamı” bozduğu gibi, yazı dahi, sözün karşısında ikincil sıradadır. Öz itibari ile “söze” dayalı olan Kuran, onu ezberleyip ve bu yolla koruyan hafız tarafından dile getirilir “.Hafızın ezberindeki söz, her tekrar edildiğinde kutsallık tarafından ödünç verilmiş bir emanet gibi, sonrasında tekrar yerine bırakılır” (Taburoğlu, 2013: 38).

Kendinden önce, var olan tek tanrılı dinleri müjdeleyen İslamiyet’in, farklı bir açıdan, görsellik alanında yaratmış olduğu, “azaltma” ya da “yasaklama” kendi sınırlarını görünür kılma yöntemi olarak da yorumlanabilir. Örneğin, İslam Sanatı’nın en eski abidesi olarak kabul edilen Kubbet-Üs-Sahra, aynı zamanda bir Bizans yani bir Doğu Roma yapısıdır. Yukarıda açıklanan “sikke yeniliklerinin” uygulayan Abdülmelik tarafından, geç Antik Çağ Akdeniz resim kültürü geleneğinden gelen ustalar tarafından, eski tapınak alanı üzerine inşa edilmiştir. (692) Kubbet-Üs-Sahra, Kuran’dan alınan metinler ile yüklü, anıtsal bir kitabedir. “Allah katında din İslamdır” “Hamd o Allah’a ki, hiç bir çocuk edinmedi, O’na mülkte bir ortak da olmadı” ifadeleri devamlı olarak yapı içerisinde tekrarlanmaktadır. Anikonik tarzda, antropomorf resimlerden uzak, olan Kubbet-Üs-Sahra bu özellikleri ile Bizans sanatından görsel olarak ayrılırken, şüphesiz seçilen hadisler ve içerikleri, bir başka sistemin ve algının yansımasıdır (Belting, 2012: 69). Mermer ve altın levhalarla oluşan iç mekân, ışık unsurunun başarılı kullanımı ile neredeyse tüm bir İslam sanatının kurucu ögesi olarak ortaya çıkan, ağaç ve bitki soyutlamalarından oluşan bezemelerin, titizlikle seyredilmesine olanak tanımaktadır. Böylelikle kutsal olanın gösterilmediği, ancak kutsal olanın hissedildiği bir mekân algısına sahip Kubbet-Üs-Sahra, görsel olarak yapılandığı Bizans

sanatından olup, aynı zamanda da ayrıdır. Yapı içerisinde seçilen ve tekrarlanan hadisler, farklılıkların aktarımını güçlendirmektedir.

Akdeniz Havzası'nda Doğu ve Batı'nın karşılaşma alanında, erken İslam Sanatı içerisinde yukarıda belirtildiği gibi, Doğu Roma sanatının etkileri mevcuttur. Farklı inanç sistemlerinin, bir biri ile iç içe geçmiş topraklarda etkileşimleri doğal olarak güçlü olmakla birlikte, farklı görsel izler bırakmıştır. Örneğin, İslam Dünyasının, Musevilik ile ortak paydalarından olan betimleme yasağı, “yazı” konusunda birbirinden ayrılır. Bunun sebebi; Tanrı kelamı, “10 Emir” ile Musa'ya tablette verilirken, İslam'da kelam Muhammed'e yazılı biçimde teslim edilmemiştir. Yazı, kutsal kelama hizmet eden bir araçtır, yazının kendisi kutsal değildir. Bunun sonucu olarak, İslam'da yazı üslupları gelişmiştir. Yazı, kelamın tek aracı olarak kendi zengin kültürünü doğurmakla birlikte, bir tapı nesnesine dönüşmemiştir. Arapçada “sesli okumak” fiilinden türeyen Kur'an, ayet, kelime ve harfler arasındaki orantı ve uyum sayesinde estetik bir organizmaya dönüşmektedir (Belting, 2012: 74). İslam Sanatı'nın Kelam üzerine oturan yazı-resim geleneği çifte bir anlama sahiptir. “yazı-resim” birlikteliği okunmaya başladığında resim olma özelliğini kaybederken, resim olarak bakıldığında ise okunma kaybına uğramaktadır. Geometrik düzenle örülen betimlemelerle, yazılan kelam, kozmik bir işaret sistemi karakterine dönüşmüştür. “Okumak” ve “Bakmak” ayrılmaz bir bütün olarak ilerlemektedir.”...Bir yanıyla göz ile bakış, kitap ile dünya, kesintisiz bir ilişki içindedir. Bu anlamıyla görsellik yazı ile eşitlenir” (Sayın, 2013: 62). İslam Sanatının, soyutlamalar, bezemler ve hepsini kapsayan “yanılsama” ögesi, boşluk ve ışığın öne çıkması ile gerek mimaride gerekse el yazmaları ve minyatürlerde ön plana çıkmaktadır. Işık, görmenin başlıca koşulu olmanın yanında, güzelliğin bir temsilidir. Tüm evren sürekli bir değişim halindedir. “...Aynı şeyleri ikinci kez gördüğümüzde ise, ilk baştaki gibi algılayacağımız kesin değildir (Belting, 2012: 116). Bu her an her şeyin değiştiği evren içerisinde, bakarak dünyayı ve evreni anlamak algılamak olanaksızdır. Bakış, pek çok Kuran ayetinde “az”a indirgenmeye davet edilirken, geometri ve ışık sınırları muğlaklaştırarak, gözü perdelerken, Dünya'yı, Allah'ı ve kendini anlama olarak en sade biçimi ile tanımlanabilecek olan “tefekkür” için görsel öğeler, örgütlenmiştir. Ancak bu örneklerin yanı sıra toptancı

bir yaklaşımla, İslam Sanatı'nın bütünü için suret yoktur, eksik dolayısı ile yanlış olacaktır, Zeynep Sayın, İmgenin Pornografisi kitabında konuyu şöyle açıklamaktadır:

“...13.yüzyıl sonrası gelişen Anadolu yazı-resimlerinden Osmanlı minyatürlerine, diğer üç boyutlu nesnelere gibi, çeşitli evren suretleri, sürekli temsil edilmiştir. Bunlara beden, üstelik çıplak beden temsilleri de dâhildir. Ancak figürler göstergesel niteliktedir ve görünenle görünmeyen arasında konan mesafe gibi, bakış ile göz arasında da mesafe koymak gerekir...” (2002: 60) .

Yuhanna İncil’inde “...Ve kelam beden olup, inayet ve hakikatle dolu olarak aramızda sakin oldu, böylece herkes onu görebildi” sözünden de anlaşıldığı gibi, Allah’ın kelamının, İsa ile vücut bulduğuna inanılır (Belting, 2012: 77). Ancak Doğu ikonları, kutsal olanı göze getirme konusunda, Batı İkonlarından ayrılmaktadır. Kutsal olanın göze gelmesi benzeşmeyen bir özelliği ile Anadolu İslam geleneği içerisinde benzeşen yaklaşımlar göstermektedir. Doğu ikonları görünenle görünmeyenin arasında kalan mesafeyi açar, bu mesafeyi eşitlememekte, başka bir ifade ile bakışı doyurmamaktadır.

İslam Sanatı, Hristiyan Sanatı'nın aksine, tekil deneyimleri çoğaltan bir yapı gösterir. Bunun başlıca sebebinin ise, Kur'an'ın yapısı oluşturmaktadır. Kur'an Allah'ın kelamının dile getirilmesinin yanında, bu kelamın bir izidir. Bu açıdan, görsel uyum, kitabın güzelliğine verilen önemle ortaya çıkar. Aynı zamanda, izleyicisi okur olmakla yükümlü tutulan Kur'an, insanlar arasında bir diyalog oluşturmaktan çok, Allah'ın kelamının işitildiği bir alana, Allah ile Kul arasında açılmaktadır.” “Yaradan, yaratılana şah damarından daha yakındır (Çev: Yazır “Kuran”, Kaf Suresi: 16.Ayet).

Orta Çağ'ın son dönemlerinden itibaren 1460'lardan başlayarak İncil'deki öyküleri resmeden bir dizi resim basılmıştır. Bu; bir anlamıyla, ibadetin şahsiyetleşmesinin yolunu açarken, başka bir yönüyle de, kilisenin, “imgeleri” kendi içerisinde saklama egemenliğini de yıkmıştır. İmge üretimindeki bu teknik değişim, insanlığın o günkü imgeler dünyasında büyük sıçramalar yaşattır.

İmgelerin bu çoğaltımı beraberinde farklı yorumların ve anlatımlarının yaygınlaşması konusunda da önemli bir durum sergiler...

Protestanlar, imgelerden en fazla Alman Reformu'nun ilk yıllarında faydalanmışlardır. Özellikle ucuz ve taşınabilir tahta baskılardan. Nüfusun okuma yazma bilmeyen ya da çok az bilen büyük çoğunluğuna ulaşmak için, bilinçli bir şekilde bu yola başvurulmuştur. Bu imgeler basit insanların anlam dünyasına hitap etmektedir. Ve yine bu basit insanlar, seçkinlerin dünyasında erişilmesi ve anlaşılması güç imgelerin tersine, başka bir bakışa "mizah" anlayışına sahip olmaya başlamışlardır" (Burke, 2003: 16).

Katolik Kilisesinin yıkılmaz iktidar imajı, Protestan baskı ustalarının imgeleri ile sarsılacak, bir başka çağın, dünyanın merkezine "insanı" oturtan Rönesans'ın gerçekleşmesinde önemli bir unsur olarak tarihte yerini almıştır. Rönesans'ın oluşumunda, pek çok farklı unsurun yan yana gelmesi ile oluşan bileşeler içerisinde, önemli bir yer tutan, Arap dünyasının katkıları ise tarih içerisinde büyük oranda yok sayılmış daha ziyade antik çağın, çevirilerinin Rönesans'a taşınmasında yani çeviri kültüründen öteye geçmeyen bir konumda bırakılmıştır. Rönesans'ın merkezine Yunan kültürünü yerleştirmesi, ölçeğini insana yönlendirmesi ile sanata atfedilen görev, doğanın yeniden keşfedilmesi olarak belirlenmiştir. Yunan ve Roma'da öklidiyen perspektife göre düzenlenen bakış, tiyatrodaki dekora, iç mekânda cisimlere yönelmektedir. Oysa Rönesans'ta kullanılan "perspektif", mekânın tümünü örgütlemesi ile farklılaşmaktadır. "Aşkının anlar yerini, doğadan alınan kesitlere bırakmış, doğa gerçekte merkezi bir perspektifle, tek bir bakıştan tasarlanmıştır." (Baker, 2014: 28). Bu "biricik" bakış, aynı zamanda dünyayı tasnif eden, onu ele avuca getiren ve görmediklerini gördüğünü iddia eden bir bakışa dönüşmüştür. Dünya artık "göz'de" değil, "göz önünde" algılanmaktadır. Tam da bu yönü ile "göz", bedenden ayrılmış, kendine ait özerk bir iktidar alanı yaratmıştır.

1.1.2. Benzeşen - Benzeşmeyen

Yeni Çağ kendini tanımlarken, antikiteyi işaret etmektedir. İnsanın, dünyanın merkezine taşınması, insan ölçütlerine göre bir dünyanın tasarısı, “tanrının parmağını insana dokundurabilmesi” için, teknikten daha çok, kanımca cesarete ihtiyaç duyulmaktadır. Bu, Antik dünyandan beri süregelen “bakma “eylemine dair duyulan korkunun da, yenilmesi anlamını içinde taşıyan “yeni” bir bakıştır. Narcissus, kendi aksi ile bakışmasından yitmiş, kurbanları Medusa’nın bakışlarından taşlaşmış, Aktaion, yıkanan bakire Diana’ya gizlice bakmaktan dolayı, cezalandırılmış, Orpheheus, dönüp baktığı karısı Eurydike’den Hades’le girdiği anlaşmayı bozduğu için sonsuza dek uzak kalmıştır. Benzer korku, ayna karşında, yansıması ile bakışan Antik Çağ insanı için de geçerlidir. “...aynalar hakkında iki görüş vardır. Kimileri aynada görülenin, cisimlerden çıkıp ayna üzerinde birer kopya yarattığını düşünürken, diğeri ayna üzerindeki görüntülerin gerçek olduğunun inancıdır.” (Belting, 2012: 107). Antik Çağ insanı için aynada gördüğünün cisim mi, yoksa bir imge mi olduğuna dair ortaya çıkan şüphe, “aynayı” tekinsiz bir alana doğru açılmıştır. “Aynaya bakan kişi ile aynadaki imgesi arasında açılan uçurum, ancak Rönesans’ ta kapanmıştır” (Belting, 2012: 23).

Antik Çağ görme ediminin, cisimlerin gözün içinde bulunan bir sıvıya yansiyarak oluştuğu düşüncesi üzerine temellenmiştir. Göz ve cisimler dünyası mimetik bir ilişki içinde olduğu gibi, “göz” de bir cisimdir. Işığın yansıtıcı özelliği üzerine temellenen görme eylemi, ancak ışığın yansıma ile ortaya çıkardığı cisimlerin, azaltılmasını öneren, daha başka bir dünyanın, 11.yy Müslüman Arap dünyası içerisinde ortaya çıkmıştır. Bu düşünce, görme eylemini, ışığın kırılması üzerine temellendirmiştir. “..Işık yansıması ve ışık kırılması optik olgular olmasının yanı sıra, farklı dünyaları da temsil etmektedir...” (Belting, 2012: 108) .

Tarih içerisinde, yok sayılmış, Arap Bilim adamı, Ali-el Hasen İbnü’l-Heysem, Antik Çağ görme düşüncesini Öklid ve Batlamyus teorilerinin çelişkilerinden arındırarak, optik ilkelerini temelden değiştirmiştir. (965 - 1040). İbnü’l-Heysem, yapmış olduğu matematiksel hesaplamaların ötesinde soyut olan matematiksel dili, deneysel olarak açıklama isteği ile birlikte gelişen optik teorisi

Kepler ve Galilei'yi derinden etkilemiştir. Rönesans'ın, neredeyse perspektif ile bir anılan tekniğini ise, iki yüz yıl önce Arapçadan, Latinceye “Perspectiva”, adıyla çevrilen kitabı ile temellenmiştir. İlkın, bu teorinin neden imajlarla örgütlenmiş bir dünyadan çıkmadığının açıklanması konunun irdelenmesi açısından önemlidir. İbnü'l-Heysen'e göre; ışığın ve renklerin yayıldığı düz çizgiler kurgusaldır ve ışık ışınları ancak matematikle açıklanabilir. Şeffaf maddeyi içinden geçerek, opak maddelerin ise üzerini aydınlatan ışık ışınları, ışıktan türemiş bir deneyimdir. Doğrudan algılanmayan ışınlar, cisimlerin algılanmasından sorumludur. Nihayetinde ışık, doğası gereği resimsizdir. Tam da bu sebeplerden görece resimden çok daha yalıtılmış bir dünyanın, görme eylemi için resimsiz olan “ışığın” fark edilip, ışığın üzerine yoğunlaşmasını kolaylaştırmıştır. Düşüncenin imajlarla örgütlendiği bir bakışa oranla, İbnü'l-Heysen'in içinde bulunduğu kültür, ona bir sıçrama alanı yaratmıştır. Antik dünyanın greko-romen geleneğinin ardından, bakarak anlamaya çalışan Hristiyan dünyasının tersine, İslam anlayışı, algının gücünü, duyumsamayı, daha başka bir ifade ile “tefekürü” öncüllemektedir. İşte bu tefekür anlayışı içerisinde ışık ile görme ilişkisini kurgulanabilmiştir. Işık aynı zamanda Heysen'in içinde bulunduğu dünyanın “güzeline” karşılık gelen başlıca unsur olarak ele alınmıştır. “Işık; mekâna ve renklere hâkimdir. Başlı başına bir güzellik yaratır. Güneşi, Ay'ı ve yıldızları sırf bu nedenle güzel buluruz. Biçimlerin bize güzel gözükmesinin başka bir nedeni yoktur. Güzellikleri onların yaydığı ışıktan kaynaklanır...” (Belting, 2012: 115). Sürekli bir değişim içerisinde olan evren Heysen'e göre daha önce gördüğümüz bir cismi aynı olarak algılayabilmenin mümkün değildir. O yüzdendir ki, Heysen, görme eylemini sadece optik, fiziksel yasalarla açıklamakla kalmamış, psikolojik tezler de öne sürmüştür. Heysen'e göre doğada olan herhangi bir “şey” ile insan elinden çıkan bir “şeyin” birbirine benzemesi imkânsızdır. Benzerlik kurulmasının tek nedeni gündelik hayatta gördüğümüz her şeyi sürekli karşılaştırmamızdır.

Zeynep Sayın “İmgenin Pornografisi” adlı kitabında, benzeşim ilkesini Antik Yunan'dan örneklerle temellendirir. Sayın'a göre: Roma'dan Bizans'a, Ortaçağ'dan Yeniçağ'a etki alanına sahip olan, “Yunan”, tanrısal arzuyu uyandırmanın peşinde değildir.” Benzeşim ilkesi paydasında buluşan ölümler ve tanrılar, yaşayanların benzerleridir. “Temsil ettiği ile benzeşen imge, insan için insana öz kılınmıştır.”

(Sayın, 2013: 42). Yaratmış olduğu benzeşim ilkesi ile Atina demokrasisi arasında bağ kuran Sayın'a göre, benzeşim ilkesinin, Roma'da artan yontu, süsleme ve duvar resimleri ile büyük bir çağalım yaşamıştır. Sayın'ın üzerinde örneklerle durduğu benzeşimle- benzeşmeyen bir benzeşim yaratma arasında ilintilendirdiği önemli bir kavram ise "imago" dur. Benzeşimle birlikte, "geçmişin" artık var olmayan yitik bir zamanın "iz"ini ve mekânını taşıyan "imago"nun kaybını, dünyanın ilk bilinen doğa bilimleri ansiklopedisinin yazarı Plinius'u referas göstererek açıklamaktadır: "Roma'da ölü yüzlerden alınan kalıp ile oluşturulan balmumu maskeler bir benzeşmeyen bir benzeşimdir. Bu balmumu maskeler, Taşıdıkları "iz" ile "imgenin canlılığını, cesedin soluğundan mahrum bırakmayan bir imge halindedirler" (2013: 37). Benzeşim ilkesinden hareketle yapılan Roma büstleri ise, imge'nin içindeki imago'yu (benzeşmeyen bir benzeşimi) yani "iz"i silmiştir. Roma'da balmumu maske olarak karşılık bulan "imge" kavramı, Bizans'ta "ikona "yüzeyi olarak karşılık bulmaktadır. Bizans ikonası bir maskeye dönüşerek, yaşamda artık var olmayanın "iz"ini ikonanın yüzeyine taşımaktadır. Böylelikle Bizans ikonası bu dünya ile öte dünya arasında salınan, çifte bir varlığa dönüşmektedir. Bizans ikonası, benzeşmeyen bir benzeşim kurması açısından bakışı hiç bir zaman doyurmaz, imgenin içinde bulunan "iz'i" ve "iz'in" taşıdığı görünmeyen bedeni imgenin örgütlenmesinden çıkarmaz. Bedensel dokunuş "iz" aracılığı ile imge'ye dâhil olurken, bakış bir başka ifadeyle "dokunuşu" da içinde taşır. Bu yüzdendir ki, ikonalar ibadetten önce, öperek kutsanır. İmge ile göz arasında ki mesafe Bizans ve Orta Çağ ikonlarında görünen ve görünmeyenin arasındaki mesafesi açıktır.

Benzeşmeme ilkesi İslam Sanatı'nın temelini oluşturmakla birlikte, yine Sayın'a göre "iz" üzerinden bir karşılaştırılma yapıldığında benzerliklerle birlikte, "iz"ler farklılaşmaktadır. Örnek olarak verilen Muhammed Peygamberin ayak izi, geçmiş bir dokunuşun, bir bedenini izini taşısa da bu iz, boşlukta kendini var eder. Bu dünyada olmayan, yitmiş bir beden kendini görünene taşımak yerine, görünmeyende hissedilmek üzere yapılır. Yine, Anadolu mezar taşları, ölü bir bedenini izini cansız olan taş ile hissettirirken, Roma'da balmumu maskelerden, oradan Bizans ikonasına taşınan, bu dünya ile öte dünya arasında salınandan çok daha farklı bir "iz" oluşturmaktadır. İslamiyet'te ortaya çıkan bedensel iz, bedenini ölmeden önceki halinin "iz" ini sürmez. "İz" in ortaya çıkması bedenini yok olması ile

orantılıdır” (71). İslami imgeler, bakılmak üzere örgütlenmeden çok, içinde yer aldıkları mekânla süreklilik oluşturmak üzere, mekânla görmek ya da mekâna göre görmek üzere örgütlenmişlerdir. Örneğin minyatür, kitapla birlikte algılandığı gibi aynı zamanda kitaba göre tasarlanmıştır. Bu özellikleri ile çerçevelenip duvara asılan ikonlardan ayrılmaktadır. İslam sanatı görüntüleri değil, duyumsamalara öncelik tanır. Amaç, bir şeyi en iyi şekilde görüntüleyerek ona vücut vermek değil, onu en iyi şekilde duyumsatabilmek üzerine yapılanmıştır. Göstermek yerini iz “lere bırakmaktadır (Erzen, 2012: 64). Örneğin Arap bilim adamı İbnü’l Heysem’in örnek gösterdiği gibi Arap kaligrafisi için okumak ve bakmak algnın eylemleridir. Tıpkı kaligrafide olduğu gibi, dünyada Heysem’e göre bir ömür boyu, görüntüler arasında, deneyimlediğimiz ve öğrendiğimiz bir gramer yapısı bütünlüğündedir. Bu görsel yapıyı, algıda oluşturabilmemiz ise ancak, görme duyusunun kendine özgü yaratmış olduğu bir “im” teorisi ile gelişmektedir. Cisimlerde bulunan “im”ler, içsel “im”lere dönüşür ve dış dünyada bir karşılıkları yoktur. Oysa perspektif resminde iç ve dış sınır ortadan kalkmaktadır. Heysem’e göre gözün arkasında oluşan görsel imge, Rönesanas perspektifi ile göz önüne taşınmıştır. Böylelikle göz ile nesne arasında bir imge olmadığı gibi, Rönesans perspektif resminde koordinatlardan oluşan mekânın varlığı da söz konusu değildir. Heysem’in içine doğduğu kültür dünyasında, imge gözün sınırları ile algılanabilecek bir şey değil, zihinsel bir alan içerisinde anlam bulmaktadır (Belting, 2012: 117).

Ortaçağ sonrası ve ‘Yeniden Doğuş’ dönemi, kısaca “imgenin” “görünen” ve “görünmeyeni” içinde barındırdığı çifte anlamına son verir. Bu anlam yitimi aynı zamanda, imge içerisinde gizli kalan “bedensel” dokunuşun iz’inin de yitirilmesi anlamına gelmektedir. Böylelikle Ortaçağın teoloji alanında yer bulan imgeler, kendi çifte anlamından eksilerek, yaşamın her alanına yayılma hevesleri taşımaktaydı. Yeni Çağ ile kazanılan bakış aynı zamanda eksilen bir imgeye karşılık gelmekteydi. Teolojinin alanında, görsel imgeleri alan yaşam, maceraperest bir bakışın peşinde, tüm bir dünyayı matematiksel koordinatlarla bölerek algılama çabasına girmektedir.

Benzeşmeyen bir benzeşim ilkesinin kurucu ögesi olan boşluk, arka planın bilinmezliği yerine, bir kez daha ön planı ve imgenin çıplaklığına vurgu yapmak için terk edilmiştir. Ön plan artık her yerdedir., İmge mekan ile içselleştirilmiş;

bilinmezlik, ölçümlenebilir bir bilgiye evrilmiştir. Nerede durulursa durulsun düz bir yüzey üzerinde yer alan, derinliği kendi mekânında kapsayan ve görüntüyü ele geçiren ön plan, benzeşim ilkesi sayesinde “görmekle” “bilgilenmeyi” eşitlemek içindir. Çok boyutlu bir gerçekliğin iki boyutlu bir uzamda merkezi perspektife dayanan temsili, ancak bu türden bir indirgeme sayesinde örgütleyebilir. Bu türden bir temsil, yalnızca mekânın efendisi olmak için değil, “görünenin”, “görünmeyenle” aynı düzeyde eşitlemek, imgeyi bedensel dokunuşun izinden korumak içindir. Yeniçağ için göze gelmeyen her şey korkutucu bir ürkünçlük içerir (Sayın, 2013: 22)

Bu matematiksel koordinatlar ile tasarlanan bakış, “göz”ün gördüğünün üstünde bir bakıştır. Perspektif, dünyayı ele avuca getirirken, gözü bedenden koparmakta, gözün varsayılan konumundan göremeyeceği alanları yüzeye taşımaktadır. Bu bakış, aynı zamanda durduğu yeri dünyanın merkezi sayan, her şeyi gören ve dünyayı tasnif eden bir bakış olup, bakmak, görmek ve ele geçirmek isteklerini körüklemektedir. Perspektif resmi ile resmi bilgiye dönüştüren Avrupa, doğal olarak konumunu da dünyanın merkezine taşımıştır.

1.2. Sömüren Bakış: Oryantalizm

1453 Mayıs’ında Osmanlı Sultanı II. Mehmet, henüz yirmi yaşında iken, Konstantinopolis’i fetih ederek, Doğu Roma İmparatorluğuna son vermiştir (Mansel, 2008: 1). Avrupa için bir bilinmezlik ve korku taşıyan bu olay, aynı zamanda “Doğu” ve “Batı”, dünyalarının, ticaretten, kültüre, savaş ve bilimde, karşılaşmalarını çoğaltmıştır. Bu tarih gerek Oryantalizm kavramının, gerekse Oryantalist resim geleneğinin başlangıç tarihlerinin çok öncesi bir zamana ait, tarihsel bir durum olmakla birlikte, her iki kavramın açıklanması açısından farklı önemlere sahiptir. Osmanlı İmparatorluğu’nun genç sultanı, II. Mehmet (Fatih Sultan Mehmet) Doğu Roma’nın başkentini ele geçirmesinin ardından, kendini “Kayser-i Rum” yani “Bizans İmparatoru” olarak da adlandırdığı görülmektedir. Şehir büyük bir imparatorluk tarihi ve belleğinin yanı sıra, coğrafi bakımdan sahip olduğu avantajlar ile bir dünya mikrokosmosu oluşturacak çeşitliliğe sahiptir. Yaklaşık olarak, 4

asırlık bir zaman dilimi içerisinde, şehirde en çok kullanılan ikinci dil İtalyanca olmuştur (Mansel, 2008: 19). İtalyan Rönesans Dönemi Ressamlarından Gentile Bellini 1479-1481 yılları arasında yaşamış olduğu bu şehirde, Fatih Sultan Mehmet'in bir portresini ve sultana ait özel odalar için erotik freskolar resmetmiştir (Mansel, 2008: 364). Fatih Sultan'ın Katolik bir Rönesans sanatçısına ısmarladığı bu porte, Osmanlı tarihinde bir ilk olarak yer alacaktır. İstanbul'un Müslüman bir devletin ele geçmesinden endişe ve merak duyan, Avrupa'ya Genç Müslüman sultanın cevabı açıktır. "Doğu'nun olduğu kadar Batı'nın da kültürüne ve tarihine vakıf olmak istemektedir"² (Polat, 2015: 34).

Ancak Müslüman bir Padişahın, portresini yaptırmış olması, Batı dünyası üzerinde etkili olduğundan çok daha fazlası, içinde bulunduğu dünya içerisinde etkili olmuştur. Bir kurgudan ziyade, gerçekliği ile diğer padişah portrelerinden ayrılan eser, "II. Mehmet'in oğlu II. Bayezid tahta çıkar çıkmaz Batılı tüccarlara satılmış, saraya yaptırılan freskler ise badana yapılarak kapatılmıştır. Bellini, kendisi tarafından yetiştirilmiş olan, Rönesans ressamlarından Carpaccio ve Mansueti üzerinden etkin rol oynamıştır. Bu ressamlar figürlerinde sarıklı, kaftanlı tüccarları, yeniçerileri konu almıştır (Germaner ve İnankur, 1989: 76).

Ticareti konu alan bu resimlerden de anlaşılacağı üzere, Afrika, Akdeniz ve Karadeniz'e deniz yolu ile kolay bağlanabilen başkent, Rönesans Avrupası'nda ilgiyi üzerine çekmiştir. Türk silahları, Moğol minyatürleri, İran kumaşlarını kopya eden ve yapıtları içerisinde bu objelere yer veren Avrupanın kuzeyinde bulunan Rembrandt gibi sanatçılar Rönesans ardından Rokoko döneminin süslemeci tarzına "doğu" motiflerini eserlerine taşımışlardır (Germaner ve İnankur, 1989: 10). Genel olarak Venedik ve Konstantniye - İstanbul ekseninde gelişen ticaret ve kültürel ilişkiler, dönemi içerisinde başat bir rol oynamıştır. Bu atmosfer içerisinde, Osmanlı'ya olan ilgi, yabancı olunan kültürün kodlarını çözülmesinde bir takım çabaları beraberinde getirmiştir. Örneğin Bolognalı, Giovan Maria Angiolello; İtalya'da ilk Türkolog olarak kabul görmektedir. Abisi ile birlikte, Osmanlı'ya karşı esir düştüğü

²Polat, 2015, "Kültürel Bir Karşılaşma: II Mehmet ve Bellini", 6.Sayı: 34" <http://edergi.marmara.edu.tr/marustd/article/view/5000181242>

savaşta, Fatih'in hizmetinde saray haznedarlığına kadar yükselmiş, Kuran'ı İtalyanca'ya çevirmiştir. Rönesans İtalya'sının Türklere dair merak ve çoğalan diyalogları; edebiyattan, tarih yazımına, ya da casusluk faaliyetlerine kadar uzanan geniş bir ilgi alanı yaratmıştır. XV yy ikinci yarısından, XVIII başlarına değin olan geniş bir zaman diliminde, Osmanlı üzerinden bir doğu tahlili, İtalyanca kaynaklar üzerinden Avrupa'ya yayılmıştır (Soykut, 2011: 48).

XVI. yüzyılda ise, Doğu'ya seyahat eden ressamılar tarafından "gravür" tekniğı kullanılarak üretilen, çalışmaların artmış olduğı görölmektedir. Şehir panoramalarının yanı sıra, sahil liman ve kale tasvirlerinin, Ege Adaları'nın, bu gravürlerin ilgi alanına girmesi, dikkat çekicidir. Akdeniz'in dönem içerisinde, Osmanlı ile Avrupa arasında bir mücadele alanı olarak yer bulduğı bilgisi göz önüne alınarak, bakıldığında, gravürlerin doğuya olan ilgi ve bunları betimleyen bir gözün yansıttıklarından çok, askeri bir alana hizmet ettiğine dair olan görüşler, kuvvetle ve inandırıcı gerekçeler sunmaktadır (Çaycı, 2015: 195). XV. ve XVII. yy dönemleri arasında, Avrupa ve Osmanlı arasında yaşanan savaşlar, Avrupa yağlı boya resim geleneğı içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Kimi zaman Hristiyan dünyasının kutsal figürlerinin, kimi zaman mitsel öykülerin kompozisyonların içerisine eklenmesi, bu savaşları aynı zamanda "zamansız" bir boyutta algılanmasını sağlamak üzere kuruludur. Resimler, bu yönleri ile Osmanlı'ya karşı yürütölen mücadelede, Avrupalılar için, birleştirici bir ruhun, oluşmasına yardımcı olması açısından önemli imajlar olarak, yaratılmış bulunmaktadır. Bu imajların ne denli tutarlı olduklarının kanıtı olarak, Avrupa'nın kuzeybatısında bulunan Hollanda'nın tarihinin hiçbir döneminde İslam tehdidine maruz kalmamış olmasına karşın, Orta Çağ ve Yeni Çağ'ın başlangıcında diğeri Avrupa ölkelerinde mevcut olan "İslam" ve özelinde "Türk" hakkındaki düşüncelerinin, benzerlik içermesi örnek teşkil etmektedir (Kadı, 2011: 86). Tintoretto (1518 - 1594) "Helen'in Kaçırılması, Türklerle Hristiyanlar Arasında Savaş; Paola Veronese, (1528-1588) İnebahtı Savaşı; Andrea di Leone (1610-1685) Türklere karşı savaş, Türklerle Hristiyanlar arasında savaş eserleri, bu tür resimlerin öne çıkan örneklerindedir (Çaycı, 2015: 197).



Resim 1. Tintoretto (1588 - 1589).“Helen’in Kaçırılması / Türklerle Hristiyanlar Arasında Savaş”

Osmanlı İmparatorluğu’nun yaşamış olduğu Viyana Kuşatması’nda göstermiş olduğu başarısızlık ve yenilgi, Avrupa’nın Osmanlı’ya karşı olan tutumunda büyük bir dönüm noktası olarak ele alınmaktadır. İmparatorluğun Avrupa’da mevcut durumunun gerilemeye başlaması ile birlikte (1683), Avrupanın Osmanlı’ya olan ilginin farklılaşmasına yol açmıştır. XVII. yy’dan itibaren ticari, askeri ve ekonomik kısaca faydacı bir bilgi edinme yöntemi, yerini entelektüel merakların oluşmasına fırsat tanıyan bir atmosfere bırakmıştır. Bu atmosferin oluşmasında Osmanlı İmparatorluğu’nun güç kaybından dolayı Avrupa tarafından duyulan endişe ve korkunun azalmasının yanı sıra, Rönesans’tan iki yüz yıl sonrasında Avrupa’da yükselen Aydınlanma Hareketi’nin varlığı öne çıkmaktadır (Soykut, 2011: 55).

Avrupa Resminin, Osmanlı İmparatorluğu üzerinden, Doğu’ya dair duyduğu ilgi, merak ve duyulan korkunun görsel okumalarını sunmaktadır. Ancak sanat tarihinde oryantalist resim geleneği, Napolyon’un Osmanlı toprağı olan Mısır İşgali ile başlamıştır. Bu işgal ile birlikte, egzotik bir merak ya da korku, yerini doğu fantazmalarına ve tekrarlanan kalıplarla yaratılan, doğunun tutarlı imajına bırakmıştır. 1798 yılında Napolyon Bonapart’ın Mısır Seferi bir yandan sömürgeciliğe kapı açarken öte yandan da Doğu ile olan ilişkilerin yeni bir boyut kazanmasına neden olmuştur. Napolyon’un Mısır’a bilim adamları, sanatçılar,

mühendisler ve yazarlardan oluşan bir ekiple çıkartma yapması, kazandığı askeri başarılarından daha kalıcı sonuçlar yaratmıştır. Bu çalışmalar sonucunda Avrupa, Orta Doğu'nun hem geçmişi hem de günü hakkında fikir sahibi olmaya başlamıştır³ (Germaner, 2007).

Germaner'in Oryantalist Resim geleneğinin başlangıç noktası olarak referans aldığı 1798 Mısır İşgali, çok açıktır ki gerek büyük bir bütünün, önemli bir parçasını oluşturması açısından, gerekse farklı disiplinleri bir araya getirerek uygulamış olduğu yeni bir işgal anlayışını, ortaya koyması açısından önemli bir kırılma noktası yaratmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun elinde bulunan Mısır'ın işgal amacı, Fransızlar tarafından demokrasinin Mısır'a taşınmasına yönelik olarak gerekçelendirilmiştir.⁴ (Güçhan, 2008: 18). Oryantalist resim örneklerinin başı çektiği, Fransız ressamlarınca sıkça tekrarlanan oryantalist gelenek ile yapılmış resimler, aynı zamanda güçlü bir propaganda aracı olarak ele değerlendirilmektedir. Bu duruma dair, öne çıkan örneklerden birisi, Antoine-Jean Gros'un "Napolyon'un Hayfa'da Vebalılar Evini Ziyareti" adlı tablosudur. Napolyon'un siparişi üzerine yapılan tablo, Mısır işgali sırasında İngilizler ile çarpışan Fransızlar'ın veba ile karşılaşmasını konu almaktadır. Hayfa'da Veba hastanesine dönüştürülmüş, bir cami içerisine, ziyarette bulunan Napolyon, resim siparişi verdiği dönemde Fransız İmparatoru, resmin konusunun geçtiği Mısır işgali sırasında ise Fransa komutanıdır. Resim romantik akımın erken örneklerinden birini oluşturmakla birlikte, oryantalist resmin ilk örneklerinden biri olarak gösterilmektedir. Vebalı bir askere resmin gerisinde kalan figürlerin tersine ağzı ve yüzünü kapatmadan korunaksız ve korkusuzca dokunan Napoleon Bonaparte, kompozisyonda; zafer kazanmış muzaffer bir komutan olarak ele alınmakla kalmayıp, İsa'nın iyileştirici gücünü üzerinde taşıyan bir kutsallığa yükseltilmiştir. Bunun yanı sıra mekan olarak revaklı bir camii avlusunun seçilmiş olması, Fransa'nın Doğu üzerindeki hakimiyetini ve iyileştirici gücünün göstergelerinden birini oluşturmaktadır.

3 (Germaner , 2007, "Oryantalist Resimlerde İslam Dünyası" Osmanlı Bankası Arşive ve AraştırmaMerkezi, http://www.obarsiv.com/e_voyvoda_0607.html). Ekleme:25.01.2017

4 (Güçhan , 2008 "Batı Resminde Doğulu Kadın İmgesi" http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr/img/135654232015__4316827655i.pdf Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları). Ekleme: ,26.01.2017



Resim 2. Antonie Jean Gros “Hayfa’da Vebalılar” 1799. Louvre Müzesi

Sömürgeleştirme gücü olarak ele alındığında Fransa ve İngiltere’nin oynamış oldukları başat rol, oryantalist resim geleneği ile görsellik kazanmıştır. 19.yy önde gelen sanat akımlarından olan oryantalist resim, seyahatin estetik bir deneyime dönüştüğü bir çağın ürünü olarak da tanımlanmaktadır (Hepdiçler, 2006: 31). Oryantalist akım içerisinde, Fransız ressamların ön planda olduğu ve bunun nedenleri arasında 18.yy sonlarından 19.yy’a değin uzanan sanatın saray tarafından destekleniyor olması, akademiye bağlı salon sergilerinin etkileri gösterilmektedir... Bunun yanı sıra, Victoryan dönem muhafazakâr İngilteresi’nin resim temalarında oluşturduğu arkeolojik mekânlar ve kutsal metinlere karşın, odalık, harem, hamam gibi Fransız ressamlarca ele alınan konuların ilgiyi üzerlerine çekmesi bir başka neden olarak gösterilebilir (Hepdiçler, 2006: 30).

Fransız ressamlarından Ingres’in 1814 yılında üretmiş olduğu, 1819 salon sergisinde gösterilen “La Grand Odalisque” (Büyük Odalık) adlı tablosu, oryantalist resim geleneği içerisinde, çok bilinin ve öne çıkan eserleri arasındadır. Ingres’in bir gerçeklikten çok, dönemin Batılı’lı düşüncesinin, Doğu karşısında geliştirdiği “fantazi” ögesi olarak ele alınabileceği tablosu, figürün anatomik stilizasyonları ile kendisinden çokça söz ettirmiştir. Kompozisyonu kaplayan, çıplak kadın bedeninin sırt kısmı olduğundan daha uzun, sol bacağın kalça ile bağlantısı yine anatomik olarak aynı şekilde stilize edilmiş olup, figür resmin çerçevesini zorlayan bir uzunlukta betimlenmiştir. Oryantalist resim içerisinde önemli bir özellik olarak

çıkan, “doğulu kadın”, “kadın figürü”, ona bakana en mahrem sırlarını anlatan cariye olarak karşılık bulan prototip bir imaja dönüşmüştür.



Resim 3. Giorgione Ingres “Büyük Odalık” 1809 Louvre Müzesi

Şefkat, savaş, yardım ve şehvet, Batı’nın eylemlerinin klişeleşmiş imajları arasında çoğalarak sürekli kılınmıştır. Farklılaşan üsluplar içerisinde oryantalist resimlere olan ilginin artarak devam etmesinin altında yatan unsurların başında, resimlerin “pornografik bir imgenin” göze getirilmesi üzerine örgütlenmiş olduğu görülmektedir. Zeynep Sayın’ın “İmgenin Pornografisi” adlı kitabında açıkladığı üzere; görünenin ardında yatan korkutucu boşluk ile birlikte, bakışın devamlı olarak doyumsuz bırakılma durumu oryantalist resim geleneğinin kurucu ögesi olarak karşılık bulmaktadır. Çıplak olan bir beden göze gelmesinin daha ötesinde kışkırtıcı ve doyumsuz olan, gerçekte bu bedenin “çıplaklıktan” başka, “Ona” bakana sunacağı bir şeyin olamayışından kaynaklanmaktadır. Bu oryantalist resimlerin mekânı, ister bir Kahire Sokağı, ister bir hamam, isterse bir pazar meydanı olsun, doğulu kadın; ya şefkat ya da şehvet duyguları üzerinden, varlık bulan kısıtlı bir temsil alanı içerisinde bırakılmıştır. Rokoko dönemi ile devam eden oryantalist resimler de ise, çıplak bedenin çok daha kuvvetle vurgulama yöntemi olarak, “zaman” ve “mekân” öğelerinin olabildiğince aza indirgenmiş olduğu görülmektedir (Kabbani Rana, 1993: 88). Avrupa resminin “çıplak” ile olan ilişkisi ile “doğulu kadın figürünün” ayrıldığı husus “bu tecrit edilmiş bedende” örgütlenmiştir. Beden; tarih, mekân, zaman bağlamlarından ayrı tutularak, çıplaklığından başka hiçbir alanda var olamayıp bakışa geldiği anda yiten bir unsura dönüştürülmüştür.



Resim 4. Delacroix “Sardanapalus’un Ölümü” 1827 Louvre Müzesi

“...Mısır Seferi’yle başlayan ve 1914’de I. Dünya Savaşı ile son bulan oryantalist resim, akımı, aslında belirli bir okul oluşturmaz. Çünkü bu resimler birbirlerine üslup yönünden çok tematik bakımdan bağlıdır. Nitekim biri Yeni-Klasikçilik’in, öbürü ise Romantik akımın en önemli temsilcisi sayılan Ingres ve Delacroix gibi birbirine zıt iki ressam aynı derecede başarılı Oryantalist tablolar yapmıştır...” (Germaner, 1997: 1389).

Belgeci, romantik ve coşkulu tarzda yapılmış oryantalist resimler, çoğu defa ressamların Doğu’ya olan seyahatlerinin sonucu ya da okudukları seyahatnamelerden yola çıkarak yapmış oldukları eserlerdir. Ancak 19. yüzyıl sonlarında, romantik geleneğin coşkusunu taşıyan Oryantalist resimlerin giderek daha çok etnografik kesinlik iddiası oluşturma gayreti içerisinde girdiği ve üretimlerin bu yönde belirgin bir biçimde ön plana geçtiği tespit edilmektedir. (Hepdiçler, 2006: 31). Etnografik kesinlik açısından Gerome, önemli bir örnek teşkil etmektedir. Ressam Jean Leon Gerome; Oryantalist resim geleneği içerisinde son derece etkin üretim göstermiş olmasının yanı sıra, Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu” içerisinde kırk yıl hocalık yapmış olması açısından farklı bir öneme sahiptir. Türk Resim Sanatının temelini oluşturan Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ve Halil Paşa, sanatçının öğrencileri arasında yer almaktadır. Gerome İstanbul’a, fotoğrafçı Abdullah Biraderler’in davetlisi olarak dört kez gelmiş ve onlar tarafından

çekilen saray fotoğraflarında resimlerinde iç mekân ögesi olarak kullanmıştır (İnankur, 1997: 672). Gerome'nin, fotoğrafın katkılarını resim düzlemine taşıyan, “gerçekçi” olarak değerlendirilen tabloları, Sanat Tarihçi Linda Nochlin tarafından ise oryantalist resmin kurucu öğelerinin başarılı hatta ikonik bir göstergeleri olarak yorumlanmaktadır. Linda Nochlin, oryantalist imgelerin “totolojik” olduğu tespitine ek olarak sunduğu, “eksiklik/yokluk” öğelerinin, belirleyici görevlerinin altını çizmektedir. Sanat tarihçi, Nochlin'e göre tarihsel süreçlerin ve Batılı öğelerin yoksunluğu, kurucu bir öğe olarak belirlemektedir. Hemen hiçbir Batılı öğenin bu resimlerin içerisinde yer bulmamasına karşın, bakışın örgütlenmesinde kurucu öğe olarak gizlenmiş bir mevcudiyete sahiptir (Hepdiçler, 2006: 15).



Resim 5. Gerome Jean Leon “ Bursada’ki Büyük Hamam” 1885, Özel Koleksiyon

Ancak burada oryantalizme olan ilginin artmasında içerisinde büyük etki alanına sahip bir diğer konu olarak, ”emperyal sergilerin” öneme değinmek konunun anlaşılması açısından gerekli görülmüştür. Amerika kıtasının keşfine değin uzanan, uzakta ve gizemli olana dair ilgi ve teşhir, 19.yy ile birlikte büyük bir çıkış yaşamıştır. Sanayi Devrimi ve kapitalizm ile birlikte Kıta Avrupası'nın güç ve atılımları dünyaya bu sergiler aracılığı ile gösterişli bir biçimde aktarılmıştır.

“Sanat, sanayi ve tabiat müzelerine ait koleksiyonların birleştirildiği geçici müzeler gibi ele alınabilecek olan evrensel sergilerin ilk fikri, 1798 yılında Paris’te, Fransız Devrimi’nin Ulusal Sanatçısı ve Louvre müzesinin kurucusu olan Jacques Louis David tarafından düzenlenmiştir” (Artun, 2006: 20). Sanayileşme alanında yaşanan rekabetçi duruma benzer bir tutum, Dünya Fuar’ları düzenleme konusunda da yaşanılmış, örneğin; 1851 Londra Dünya Fuarı için inşa edilen “Crystal Palace” ın ardından, Paris 1855 “Exposition Universelle” sergisi için III. Napoleon’un emri ile Palais de L’Industrie adında özel sergi salonu inşa edilmiştir. 1855-1914 yılları arasında ortalama, her iki senede bir açılan sergilere, Osmanlı İmparatorluğunda pek çok defa katılmış olup, 1867 yılında Sultan Abdülaziz’in, Paris sergisini izlemek üzere, Paris’te bulunması, Avrupa tarafından ilgi ile karşılanmıştır. Bu olay aynı zamanda, bir Osmanlı Sultanı’nın fetih amacı olmaksızın, kendi topraklarının dışına ilk çıkışı olması açısından ayrı bir öneme sahiptir (Artun, 2006: 20).

Emperyal Ulusların üretimleri, kazanımları ve başarılarının teşhirlerinin yanında sergilerde büyük ilgi gören “sömürgelerin günlük yaşamlarından kesitlerine” dair kurulan dekorlar, “öteki” üzerinden tekrarlanan bir akıllı ve ilmi yüceltmektedir. Birbiri ile yan yana gelebilmenin, fantastik bir gösteriye dönüştüğünün altını çizmeye de hizmet eden bu sergiler, giderek “doğuda” olan ne varsa nesneleşip, aşkın kesitler halinde sergilenme haline dönüştürülmüştür. Dünya Fuarları’nın, otantik dekorları, hayali bir doğunun üç boyutlu nesnelere üzerinden, bir simülasyonu deneyimleme fırsatları sunarken, aynı zamanda bundan çok daha fazlasını, örgütlemek üzere tasarlanmıştır. Bu sergiler aracılığı ile Mısır, Tunus, Cezayir çok uzakta değil, Paris’in orta yerinde, seyirlik bir alana dönüşerek, bu kalıplar üzerinden denetlenmektedir. Dünyanın ölçülebilir, ele avuca gelen bir mekâna dönüşme düşüncesi, 19.yüzyılda başat bir duruma dönüşürken, yan yana pek çok ulusun sıralandığı bu dünya fuarları, bir başka taraftan dünyayı düzenleme anlamına da gelmekte olup, dünyayı bir gösteri alanına dönüştürmektedir. Develerden, dansöze, halılardan, nargileye ve en sonunda 1867 Dünya Fuarı’nda; hükümdar sarayının bir benzeri halinde düzenlenen Mısır Pavyonu içerisinde kalan Hıdiv’in bizzat varlığına kadar uzanan pek çok şey, seyirlik bir konumda, güvenli sınırlarda, birbiri ile okunaklı kılınmış bir dizgede gözler önüne serilmiştir. Öte yandan Napolyon’un Mısır Seferinden, tarihin en sistemli yağması olarak kabul

edilen, antik dönem Mısır eserleri Paris'in bir başka alanında Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir. Antik Mısır sanatı ile bir saray dekorunun içinde dekorlaşmış bir durumda olan Hidiv'in ortaklaştığı mekan Paris olmuştur. "Dünya sadece toprakları ile değil, imgeleri ile de ele geçirilmek istenmektedir" (Artun, 2006: 25).

Edward Said'in 1978 yılında basılmış ve yayınlanmasının ardından büyük bir ilgi ve tartışma alanı açan "Orientalism" adlı eseri, içerisinde de Napolyon'un Mısır işgali, büyük bir kırılma ve farklı pek çok alanda yeni etkiler yaratması açısından bir başlangıç noktası olarak ele alınmıştır. Oryantalist resim geleneğinin farklı dönem, üslup ve sanatçıları tarafından resim disiplini ile yaratılan "tutarlı bir doğu imajına" benzer olan durumu, Said'in çalışmasının içerisinde kurucu öge olarak yer bulan "söylem" kavramı içerisinde karşılık bulmaktadır. Said'e göre Doğu kültürü ve tarihi hakkında toplanan bilgi, Batı'nın Doğu'ya üstün olduğunu gösteren bir Doğu imgesi yaratmıştır (Çırakman, 2011: 190). Edward Said'in dilimize Berna Ülner tarafından "Şarkiyatçılık" olarak çevrilen "Orientalism" adlı eserinde Said, Şark'ı anlamının önünde bulunan en büyük engel olarak "şarkiyatçılığı" göstermektedir. Ona göre şarkiyatçılık; Aydınlanma sonrası Avrupa kültürü tarafından, siyasal, sosyolojik, askeri, ideolojik bilimsel, alanlarda imgesel olarak tekrar üretilmiştir." Buna göre "Şark" yani "Doğu'nun bilgisi, Batı kaynaklı olup, hatta Batı tarafından tekrar üretilmiş, tutarlı bir bilgi olarak karşımıza çıkmaktadır. Edward Said, "Oryantalizm" (şarkiyatçılığı) eseri, Foucault'dan geniş referanslar barındırmaktadır. İktidar ve bilim ilişkilerini, söylem birliği ve Aydınlanma Dönemi sonrası "bilginin üretilmesinde öteki" kavramları üzerinde etkili çalışmalar ve tartışma alanları yaratmış olan Foucault, Said'in "Oryantalizm" eserinin bel kemiğini oluşturan "söylem" kavramının, zeminini oluşturması açısından dikkat çekmektedir. Söylem; Batı tarafından, Doğu'ya ait üretilmiş tüm bir yazınsal külliyatı içermektedir. Böylelikle Said, her ne kadar Oryantalizm için XVIII. Yy'a işaret etmiş olsa bile, Herodot'tan, Marx'a tarihten felsefeye, gezi kitaplarından edebiyata, çok geniş bir seçki alanı içerisinde hareket etmektedir. Said'e göre, Batı tarafından imgesel olarak yaratılmış bu söylem; tutarlı bir disiplinin ürünü olup, ne bilindik bir tarihsellik (XVIII. yy ile II. Dünya Savaşı'na kadar olan süre) içinde ele alınabilir ne de akademik bir şey olarak kabul edilebilecek bir alanı kapsayabilir. Doğu; çok farklı disiplin içerisinde üretilmiş olan akademik bilgi ile yaratılmış imgesel anlamlar

arasında kesintisiz ilişki içerisinde sürmektedir. Buna göre, Batı tarafından, merakla başka bir kültürün peşinden giden maceraperest insanların, doğu ile kurdukları ilişkileri sıklıkla göz önüne getirilse bile; Said'e göre, içinde tasarı barındıran, planlı, kendi içinde tutarlı yaklaşımlarla kurulmuş dönemlere göre belli faydalar üzerine yapılan bir sistemler bütünü var olup, sistemim tamamının anlaşılması çözümlenmesi ise Said'e göre neredeyse imkansız bir haldedir (Said, 2013: 16). Oryantalizm XVIII. Yy'a değin, bir "öteki" yaratıp, bu "öteki"yi öğrenme çabaları üzerinde yoğunlaşırken bu yüzyıl sonlarında ise Batı'nın üstün konumda olduğu vurgusu üzerine yapılarak, "öteki"ye karşı uygarlaştırmaya, onu ehliştirmeye yönelik bir anlayışa evrilmiştir (Boztemur: 2011, 139).

Yukarıda verilen referanslar eşliğinde tekrar Mısır seferine odaklanmak konunun açıklanabilmesi açısından önemli bulunmaktadır. Napolyon'un ordunun yanına eklediği pek çok unsur ile hareket etmesi, o güne değin görülmemiş bir kapsamda yeni bir işgal anlayışını geliştirmesi açısından önemlidir. Bunun yanı sıra, farklı bir coğrafyadan, bir başka coğrafyaya demokrasiyi anlatmak ve aktarmak, üzere girişilen çabaların, günümüz dünyasında neredeyse kesintisiz olarak sürmesi, Mısır işgalini zamansız bir boyuta taşımaktadır. Edward Said "Oryantalizm" adlı eserinde, Napolyon'un Mısır'ı tarih ve metinler aracılığı ile bildiğini ve böylelikle işgalin önce zihinsel bir alanda kazanıldığı, "söylem" aracılığı ile gerçeklik kazanan bir tasarı olduğunu öne sürmektedir. İşgalin tasarısı ve beraberinde oluşturulmuş planlar Said'e göre Avrupa'nın Doğu ile kurmuş olduğu sömürüye dayanan ilişki açısından bakıldığında, ilk ve önemli bir adım olmanın yanı sıra, Avrupa'nın yaklaşımında köklü bir değişime sebep olmuştur.

"... şarkiyatçılar şarka bağlılıkları, şark ile duygudaşlıkları fetheden Batı arasında bir seçim yapmaları gereken can alıcı noktalarda hep ikinci yolu seçer oldular. İmparatoru kendisine gelince o da şarkı önce klasik metinler ardından da şarkiyatçı uzmanlar tarafından şifrelenmiş haliyle gördü yalnızca; şarkiyatçı uzmanı klasik metinlere dayalı tasavvuru, gerçek şark ile kurulan her dolaysız ilişkinin yararlı bir ikamesiydi sanki..." (Said 2013: 90).

Mısır hiyeroglifleri çözümleyen Champollion-Figeac, kendi hiyerogliflerini okumasına bilmeyen Mısırlıların gözünde, gizemli bir kaynağa dönüşmüştür. Mısır bundan sonra Avrupa için bir askeri başarıdan çok daha fazlasını ihtiva eden, bilimle orada beliren bir erk'tir artık (Kontny, 2011: 133). Böylelikle Mısır, ancak Fransa tarafından ya da Fransa aracılığı ile çözümlenebilecek bir söylem haline dönüştürülürken, Mısır ile Mısırlılar arasında büyük bir boşluk yaratılmıştır. Benzer ilişki durumu, İngiltere ve Mısır içinde geçerlidir. Zira Mısır Fransızlar ve İngilizlerin savaşmak yerine bölüşme konusunda iki ülke için bir uzlaşım alanına dönüşmüştür. Said; Oryantalist dönem içerisinde, 19.yy başına değin, Fransa ve İngiltere'nin başı çektiği bir durumun altını çizer. Mısır üzerinden yapılan pek çok şey, pek tabii olarak İngiltere ve Hindistan sömürüsü için de geçerlidir. İkinci Dünya Savaşı'na değin ekonomik güç olarak merkeze oturtulan Fransa ve İngiltere'nin iktidarı, İkinci Dünya Savaşından sonra Amerika'ya kaymış olup, Said'e göre; "Şark'a bu sefer Amerika hâkim olmuştur. Edward Said, eserinde Osmanlı İmparatorluğu ile Almanya arasındaki duruma "ölü şark uygarlıklarının Avrupalı kazıcılar tarafından" gün yüzüne çıkarılmasının, Oryantalist "söyleme" büyük kaynak yaratmış olduğu konusuna değinmiştir. Avrupa tarafından yaratılan, imgesel doğunun başı çektiği merkezler olarak Londra ve Paris'i göstermektedir. Karşılaştırmalı dil bilgisi alanında ortaya çıkarmış oldukları "filolojik" keşiflerin bu merkezlerden çıkmış olmasının başlıca sebebi Doğu'nun el yazmalarının buralara taşınmış olmasıdır. Hemen her Oryantalist, Said'in ifadesi ile "mesleğe, filolojiyle başlamaktadır". Filolojiye olan yaklaşımın ise, Avrupa dillerinin dâhil olduğu Hint-Avrupa dil ailesi daha ayrıcalıklı bir tutumla ele alınırken, Orta Doğu'nun büyük bölümünün dayandığı "Samiler" aşağı ve geri olarak sınıflandırılmıştır. Said'e göre "Dil ile ırk sıkı sıkıya birbirine kenetlenmiştir; iyi Şark, Hindistan'ın uzak geçmişinde bir yerlerde bir klasik dönemde kalmış, "kötü" olan Şark ise, İslam'ın var olduğu her köşede belirir durumda aktarılmaktadır" (Said, 2013: 109). Doğunun kadim ve engin tarihi, bilgisi ile sömürülen doğu arasında önemli farklılıklar bulunmaktadır. Kimi zaman Hindistan, kimi zaman İran'la, Avrupa Uygarlığı arasında seçkici bir bağ oluşturulmakla birlikte, bu bağ çok eski bir tarihe oturtulmakta, başka bir yönden ise pek çok tarihi bilgiyle Avrupa'ya da Batı dünyası ile çözümlenebilen bir hale dönüştürülmektedir.

Said'in "Şarkiyatçılık şark ile şark hakkında saptamalar yaparak ona ilişkin görüşleri meşrulaştırarak, onu betimleyerek, öğreterek, oraya yerleşerek, onu yöneterek, uğraşan ortak kurum olarak, kısacası şarka egemen olmakta, şarkı yeniden yapılandırmakta, şark üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçemi olarak incelenebilir, çözümlenebilir." olarak ele aldığı Oryantalizm tanımı, metinler üzerinden Fransa, İngiltere eksenini üzerinden Amerika'ya uzanır. Tüm bir Batı tarafından üretilen metinler, Said'e göre yanlış bir Doğu'nun ikamesidir. Bu açıdan oryantalizm tekrar tekrar kendini var eden sistemli ve bir o kadar incelikli bir yapıdır. Sömürge zamanında bir Hintli'nin, yaşlı bir İngiliz idareci göremeyecek şekilde tasarlanmasından, Napolyon'un İslam adına savaştığını kanıtlamak için "biz gerçek Müslümanlarız" söylemine değin günümüz dünyasına kesintisiz bir ilişki içerisinde taşınmıştır (Said, 2013: 91). Said, Ortadoğu halklarının ve Müslümanların kimi zaman çokça aşağılamalara maruz bırakılmış durumlarına metinlerle örnekler verirken diğer yandan "söylemin" incelikli bir yapıya sahip olduğu üzerine çeşitli örneklerini, günümüz dünyasının medya iletişim araçları ile nasıl sürdürüldüğü üzerine örnekler vermektedir. Edward Said'in; tarihten antropolojiye, edebiyattan görsel sanatlara, filolojiden ekonomiye, metinlerden medya araçlarına uzanan geniş bir alan içerisinde salınan Oryantalizm kavramı pek çok araştırmacı tarafından eleştirilmekten geri kalmamıştır. "Oryantalizm, bu yapısıyla neredeyse tüm kötülüklerin kaynağı olarak gösterilen metafizik bir güce ulaştığı yönünde eleştirilere maruz kalmıştır" (Halliday, 2014: 98).

Meyda Yeğenoğlu "Sömürgeci Fanteziler" adlı kitabında, Said'in Oryantalizm kavramının "oryantalistler" tarafından yaratılmış olmasına yönelik eleştirilere neredeyse tüm bir "doğu'nun", Oryantalistler tarafından yaratılmış olan bilgi ile iktidarın; dil ile sömürünün birbirleri ile olan sıkı bağları sonucunda, XVIII. yy son dönemlerinde büyük oranda kurumsallaşmışlığının, XIX. Yy'da ise Ortadoğu'nun neredeyse tamamının Avrupa tarafından sömürgeleştirilmiş olmasının Said'in tezinin kanıtı olarak sunmaktadır (2003, 25).

19.yy'da Oryantalizmi etkileyen, besleyen, bunun yanı sıra tüm bir resim geleneğini değiştiren fotoğraf ile birlikte Doğu'nun resim içerisinde görünürlülüğü, belgesel olmanın ya da düşsel bir fantazinin yanı sıra, Doğu'nun farklı temsil

alanlarına erişmiş olduğu görülmektedir. Bu bir başka ifade ile klişeleşmiş görsel kodların dışına çıkıldığı, sanatçıların öznel Doğu yorumlarını resme eklemeye başladığı anlamına gelmektedir. Belgeleme ve hareket öğeleri fotoğraf ile karşılaşır bir duruma dönüşürken Doğu'nun sıkça kullandığı geometri ve soyutlamalar yenilikçi - modernist hareketin başını çeken Matisse, Klee, Kandinsky gibi sanatçıları üzerinde etkili olmuş ve resimlere dolaylı bir Doğu etkileşimi yansıtmıştır.

1.3. Fotoğrafın Doğu'su

“Bir şeyin fotoğrafını çekmek, fotoğraflanmış olan o şeyi ele geçirmektir”.

Susan Sontag

Büyük buluşların ortaya çıkarıldığı, yaşantının, gündelik pratiklerinin, kökten değişime uğradığı böylesi bir dönemde “fotoğraf” Fransız Bilimler Akademisi salonlarında, Fransız bilim adamı astrolog François Aragon'un sunuşuyla Louis - Jacques Mande Daguerre (1787 - 1851) tarafından geliştirilen “görüntüyü kayıt etme yöntemi şu sözlerle tanıtılmıştır: “...Sayın baylar, doğa ışık aracılığı ile bir yüzeyin üzerine geçirildi.. ”⁵ (Özdal, 2013: 64). Walter Benjamin: “Fotoğrafın Kısa Tarihi” adlı eserinde ise şöyle demektedir:

“...Fotoğrafın ilk zamanlarını perdeleyen sis, matbaanın ilk zamanlarını saran sis kadar koyu değildir.” Bu tespit hem sanayi devrinin sarsıcı yeniliklerinin fotoğrafın yaygınlaşması ve ulaşılabilirliği konusunda göstermiş olduğu kolaylaştırıcı etmenlerin hem de insanlık tarihinin “camara obscura” (karanlık oda) ile olan ilişkisinin yüzyıllardır farklı coğrafyalarda deneyimlenmiş olmasına dair referansları içermektedir...(Özdal, 2013: 3).

Bir başka ifade ile “fotoğrafın icadına” dünya uzun zamandır hazırdır. Fotoğraf ile pozitif bilimlerin yakınlığı neredeyse tüm bir Batı dünyasının görme

5 (Özdal “Oryantalizm Görsel İzler ve Günümüz Fotoğraf Sanatı” Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi,,: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/203646> Ekleme Tarihi. 11Ocak 2016

edimini farklılaştırırken, fotoğraf gerçeğin bizzat kendisi olarak ele alınmıştır. Bilimsel amaçlı çalışmalarla başlayan görüntüyü kayıt altına alma, hızla günlük yaşamın içerisine doğru ilerlemiştir. Büyük heyecanlar yaratan fotoğraf Sanayi Devrimi ile birlikte dünya üzerinde yaşanan “eş zamanlılık” ortamı sayesinde kısa sürede yaygınlaşmıştır (Kern, 2013: 64). 1839 yılında Paris’te tanıtılan fotoğraf makinesi, üç yıl gibi kısa bir süre sonra Osmanlı İmparatorluğu’nun başkenti İstanbul’a gelmiştir (Sayın 2013: 128). İnsanlığın, uzak olanı yakın kıldığı ulaşım ağlarının yaygınlaştığı, fotoğraf aracılığı ile görüş alanını genişlettiği 19.yy Avrupa’sı aynı zamanda kolonyalist hareketinin yükselişe geçtiği bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Arkeolojik kazıların artması ve tarihi eserlerin taşınmasına büyük olanak sağlayan ya da başka bir yorumla bakılacak olursa tarihi eserlerin taşınması önceliği göz önüne alınarak kurulan demiryolları, fotoğrafın yaygınlaşmasını da derinden etkilemiştir. Varlık alanı olarak sanattan önce doğa bilimleri, arkeoloji, antropoloji ve etnografi disiplinleri içerisinde yer bulan fotoğraf, bu disiplinlere olan ilginin artmasında etkili bir rol oynamıştır. Osmanlı İmparatorluğu toprakları içerisinde Kutsal Topraklardan Efes’e uzanan geniş bir arkeolojik alan taraması, fotoğraflar ile belgelenirken buradan sökülüp tarihi eserler aynı zamanda tarihi bağlamın bu coğrafyadan sökülmesi anlamına gelmektedir. Eser envanterleri oluşturmak için çekilen fotoğrafların yanı sıra arkeolojik kazıları yürüten ekipleri belgeleyen fotoğraflar incelendiğinde, coğrafyanın tarihi bağlamından koparılmasına benzer durum kazı ekibinin eksiltilmesi için de geçerlidir. Yerel işçilerin bu fotoğraflarda yer almadığı ya da yer olsa bile arkeologlardan net bir şekilde ayrıldığı görülmektedir. Bu yaklaşım, Napolyon’un Mısır işgalinden bu yana kesintisiz olarak sürmektedir. Edward Said’in “Orientalizm” adlı eserinde, Mısır’ın Modern Fransa’ya aktarılması için yirmi üç ciltten oluşan, “Description de l’Égypte” (Mısır’ın Tasviri) için “ülkeyi topluca kendine mal eden bir anlayışın eşsiz bir eseri” yorumunda bulunmaktadır (Said, 2013: 94). Napolyon’un yaklaşık otuz sekiz ay gibi kısa bir süre içerisinde, içlerinde farklı disiplinlerden yüz altmış beş akademisyenden kurulmuş olan, “Doğu Ordusu Bilim ve Sanat Komisyonu”, üç ana başlık altında meydana getirdikleri külliyyat içerisinde Mısır, “nüfuzsuzlatılmıştır”. Örneğin; Luksor köyü, aktarılan çizimlerde karartılırken, tarihi kalıntıların bulunduğu alanlar tüm ayrıntıları okunaklı kılınacak ölçütlere aktarılmıştır. Böylelikle Mısır, Mısırlıların yok sayıldığı, orada bulunan antik dönem eserlerinin ise kimler tarafından yapılmış

olduğunun boşlukta salındığı üretiminden ziyade, kimler tarafından bilgiye dönüştürüldüğünün önemi vurgulanmak üzere örgütlendirilmiş imajlar yaratılmıştır. Benzer durum Maxime Du Camp'ın 125 adet Mısır ve Ortadoğu fotoğraftan oluşan, "Doğu'nun Manzara ve Hatıraları" kitabı için de geçerlidir. Büyük bir coğrafi alan, kimliksizleştirilerek bu yolla farklı bir bellek oluşturulmaktadır. Du Camp'ın bu çalışmalarının büyük çoğunluğunda, Hacı İsmail adında bir doğulu bulunmakla birlikte figür, tarihi eserlerin boyutlarının okunaklı kılınması amacı ile, ancak bir ölçek düzeyine indirgenerek fotoğraf içerisinde var kılınmıştır. İngiliz Oryantalist resim geleneğinin arkeolojik alanları, tarihi mekânları seçmiş olduğu ve bu yönleri ile diğer oryantalist resimlerden ayrılan özelliklerini bu tür doğu fotoğrafları ile ilişkilendirmek mümkündür. Arkeolojik kazıların özellikle 1884 tüzüğü ile "özgün eser alma" hakkının yasaklanmasının ardından, fotoğrafların bu alanda önemi artmıştır. Eserlerin bu yolla sahiplenilmesinin önü kesilirken, fotoğraflar aracılığı ile Avrupa, bu alan üzerinden bilgi üretmeye devam etmiştir (Artun, 2004: 200). Demiryollarının Osmanlı İmparatorluğu sınırlarına yabancı şirketler tarafından kurulması, imparatorluk topraklarının mülkiyet haklarına dair halklar arasında itilafların çoğalması gibi çok geniş etkileri beraberinde getirmiştir.

Oryantalist resim geleneği ile doğu imgelerine ilgi gösteren Avrupa, fotoğraf aracılığı ile bu ilgiyi artarak sürdürürken, Gerome gibi gerçekçi Oryantalist ressamlar tarafından, mekânların aslına uygun olarak detaylandırılması adına fotoğrafın araçsallaştırılmış olduğu bilinmektedir. Fransız ressamlarının salon sergileri ile izleyiciye sundukları "oryantalist resimlere" oranla çok daha geniş izleyene ulaşan "Doğu Fotoğrafları", Fransız devletinin desteklerinden ötürü, oryantalist ressamlar ile benzer bir durum göstermiş olup, Fransız seyyah fotoğrafçılarının, sayısal anlamda üstünlüğü dikkat çekicidir. (Hepdinçler, 2006: 74)

Avrupa'dan Doğu'ya yapılan bu seyahatlerin içerisinde arkeologlardan, resamlara, fotoğrafçılardan, yazarlara, maceraperest pek çok Avrupalı'nın Doğu'yu bir esin kaynağı, bir özgürleşme alanı olarak görmesi, dönemin öne çıkan entellektüel çabaları arasında sayılmaktadır. Pek çok zengin Avrupalının, kendi dünyası dışında kalan yerleri, ikincil tanıklardan edindiği bilgileri, deneyimlime fırsatlarına erişmesi, aynı zamanda Doğu imajlarının doğal bir sonucu olarak artması

anlamına gelirken bu fotoğraflar, günümüz gezi seyahat dergilerinin birer karşılığı olarak gösterilmekle birlikte bundan çok daha fazlasına karşılık geldiğini belirtmek gerekir.

Yukarıda verilen örneklerle önemle düşünülmesi gereken asıl nokta, bir oryantalist fotoğrafta bir görüntüden ya da bir ‘doğu’dan daha az ya da fazlası olan şeyin ne olduğudur? Doğu’nun kendini ifade söylemlerini yaratamadığı, bir başkası tarafından şekillendirilip bilgileştirildiği, belli klişeler üzerinden belli kodlar ile çözümlenebilir bir hale getirilmesi, kısaca nesneleştirilmesi, bir arzu nesnesine dönüşmüş olması için bir öznenin varlığı kaçınılmazdır. Modern anlamda Aydınlanma dönemi ile ortaya çıkan “özne” kavramı, postmodern dönem içerisinde, dramatik eleştirilere maruz kalmıştır.⁶ Avrupalı-eril-burjuva üçlemesi ile tanrısallığın yerini aldığı öne sürülen modernist özne kavramı, üretim şekilleri sonucunda, yerellikten ve bedensellikten uzak, tarihsel bir kurguya dönüşmüş olması modern sonrası dönem içerisinde yapı sökümüne uğramıştır. Batı düşünce sistemlerinin düalist” bir yapı sergilediği “ben” merkezli anlayışın kendini ancak “öteki” ile

⁶Modern anlamda "Özne" kavramının zaman olarak ortaya çıkışı, 17.yüzyıl, Aydınlanma Dönemini işaret etmektedir. Hegel ile tarih ve toplumun katıldığı bütünlüklü bir düşünce sistem inşa ederken, egemen özne kavramını ortaya atmıştır. Hegel’de öznenin kurulumu, tinin kendisine yabancılaşarak, çokluk içine düşmesine bağlanmıştır. .Hegel’in diyalektik anlayışı ile “egemen özne, aynı zamanda öteki özne ile aynı evreni paylaşmakta ve kuruluşunu öteki olanın dolayımına bağlı kılınmaktadır.” (Hepdiçler, 2006: 28) “Tin’in Görüngübilimi” adlı eserinde, Hegel “Köle-Efendi Diyalektiği” adlı metinde iki karşıt öznenin birbirleri ile “bilinip-tanınmış” gerçekliği meydana getirebilmelerinin şartı olarak, “mücadele” sonucu her iki öznenin ayakta kalabilmelerini koşul olarak, göstermektedir. Bunun sağlanabilmesi yani, karşıt öznelere “bilip-tanınmış” gerçeklik olarak meydana getirebilmeleri, karşıtlardan birinin bu yöndeki isteği doyuma uğratarak, efendinin kölesi olarak sağlanabileceği üzerine sonuçlanır. Hegel’in kullanmış olduğu soyut dil sayesinde oryantalizm içerisinde, tartışma alanlarından biri olarak ele alınan metin, Enver Abdülmelek’in “Krizdeki Oryantalizm” başlıklı makalesinde ; “.işgal edilen bölge halklarının bilinçlerine Avrupalı güçlere köle olmalarının kuvvetlice işlenmeleri”nin önerisi olarak eleştirilmiştir (Yıldız, 2014: 44). Lacan’ın öne sürdüğü düşünce sistemi içerisinde ise bütüncül olan özne, parçalanmış bir sistem içerisinde ele alınmaktadır Lacan’da “öteki” bir varlık olarak mevcut olup, “öznenin” var olabilmesinin bir koşuludur. Öznenin gelişimini üç evre ile açıklayan Lacan’a göre; en olgun kendini tanımladığı ve tanıttığı, dil, gramer, kültürel yapı bütünlüğünün sağlanmış olduğu aşama” simgesel aşamadır” Ortada kalan aşama “imgesel” aşama olup, dile, gramare, kültüre sahip olmayan, çocuğun, ayna karşısında kendini gördüğü, ancak imgelere yönelik bir kavram geliştirememesi ile örneklendirilen aşamadır. Gerçek, Lacan’da ilk aşamayı temsil etmekte, simgesel sürecin bir türlü içine alamadığı ve tanımlayamadığı, eksikliğin üstünün örtülmesi için yaratılan fantazi nesnesinin egemenliğindedir...

tanımladığı, bu “öteki” kavramının” ise, olumsuzluklar üzerine kurulu olmasına dair eleştirilerin artması yeni bir tarih yazımına ve “öteki” olana atfedilenlerin tekrar tanımlanması çabalarını beraberinde getirmiştir. Batılı öznenin gelişim süreçleri arasında gösterilen, “öteki”, Zizek’in Lacan yorumundan çıkarak ortaya koymuş olduğu tespite göre; “küçük öteki” (object petit a), bir bütün olan büyük öteki (Batı kültürü) için yaratılmış bir ayna, bir fantezi nesnesidir. Gerçek bir nesne olmayan bu fantezi nesnesi, Batı kültürü için simgesel sistemin içine bir türlü alamadığı, gerçeğin ilksel eksikliğinin eş değeri olan bu “küçük öteki” bir anlamda Doğu’nun da bir temsilidir. (Arlı, 2014: 23)

Doğu’nun bir “arzu nesnesi” olarak varlık bulduğu ve bu nesnenin ele geçirilmesine yönelik çabalar içerisinde fotoğrafın katkısı oldukça büyüktür. Oryantalist resim geleneği içerisinde, “Doğu’nun hayali bir fanteziye” dönüşme süreci fotoğraf ve ardından gelişen fotoğraf sanayisi ile çok daha hızlı ve ulaşılabilir olan bir durumda, geniş bir alanda dolaşıma geçerken, manipülasyonun sınırları da bu ölçüde genişlemiştir.

Gezginlerin, seyahat ettikleri “uzak yerlere” dair fotoğraf albümleri biriktirmekte ve bu albümler o günün dünyasında, yeni bir tür moda akımı yaratmaktadır. Bir yandan şark hayalinin devamını sağlayan yerel kıyafetler içerisinde birer kompozisyon ögesine dönüşmüş, Doğu’nun temsilini üstlenmiş batılı ziyaretçileri, diğer yandan cinsel fantezilerin “öteki” olan da inşa edilmiş, “eril batılı göz” için tekrarlanan “cariye’ figürü’nün” hayali bir doğu içerisinde çoğaltılması, diğer yandan gerçekçiliği gözler önüne seren sokakları, mimarisi, çarşı ve camileri ile “Doğu’nun” göze getirilmesi fotoğraflarla yaygınlaşmıştır. (Işık, 2013: 64)

Avrupa’nın Doğu’ya bakışını yansıtan fotoğrafların yanı sıra, Doğu’nun fotoğraflar aracılığı ile dünyasını kayda geçirmesi, Batı ile kıyaslandığında oldukça paralel bir zamanda ilerlemiştir. Paris’te 1839 yılında tanıtılan fotoğraf makinesi, üç yıl sonra Osmanlı İmparatorluğu’nun başkenti İstanbul’da kullanılmaya başlanmıştır. Zeynep Sayın, İmgenin Pornografisi adlı eserinde; fotoğrafın imparatorluk içerisinde kullanımında, resim üzerine etkisinden yola çıkarak Osmanlı Ressamlarının, Batılı anlamda yağlıboya tabloları üretirken, fotoğrafın resim için

araçsallaşmasına dikkat çekmektedir. Avrupalı ressamların fotoğrafta eksik olanın resmin kurucu ögesi haline getirilmesinin tersine Osmanlı, “fotoğraftaki bakışı” resme taşımıştır. Sayın’a göre “Maddeyi madde olarak işlemekten çekinmeyen Osmanlı, maddeyi biçime evriltmek isteyince, araya aracı bir gerçeklik katmaktadır. Daha sonra yöndeş bir bağlamda Marcel Duchamp bu yönetime aralama diyecektir” (2013: 128).

19.yy Batı dünyası için, Doğu’nun toplamının bir temsili olarak görülen Osmanlı İmparatorluğu’nun batılılaşma hareketleri ile fotoğrafın icadının ardından yaşanan gelişmeler birbiri içine geçen diyaloglar ile Batılılaşma hareketi içerisinde Tanzimat Fermanı ile bu konuda önemli bir çıkış yakalayan İmparatorluk, dönemin önemli emperyal sergilerine katılmakta, burada sergilenen egzotik ve oryantalist Doğu söyleminin dışına çıkma çabaları göstermekte ve bu çabalar içerisinde fotoğrafın güçlü bir şekilde kullanıldığı görülmektedir (Artun, 2006: 209). İlk Osmanlı fotoğrafçıları ve saray fotoğrafçıları arasında bulunan, Abdullah Biraderler ve Basile Kargopoulo gibi isimlerin özellikle İstanbul fotoğrafları, bu fuarlarda sergilenmiş ve çeşitli Avrupalı kurumlar tarafından ödüllendirilmiştir. (Hepdinçler, 2006: 3)

Ali Artun’un “Osmanlı Müzeciliği” adlı kitabında Osmanlı’nın fotoğraf ile kurmuş olduğu ilişkinin başlangıçları örnekler üzerinden aktarılmaktadır. Artun’dan elde edilen örneklere göre ilk fotoğraf stüdyoları Avrupa’dan gelen fotoğrafçılar ya da İmparatorluk içerisinde yaşayan Rum, Ermeni cemaatlerinden kişilerin öncülüğü ile kurulmuştur. 1840 yılında Osmanlı paralarının yapımında çalışmak üzere İstanbul’a gelen James Robertson, Pera’da yerleşerek burada bir fotoğraf stüdyosu açmış ve çok sayıda İstanbul fotoğrafları üretmiştir. Çoğunlukla Avrupa izleyicisi için üretilen bu fotoğraflar, Vasilaki Kargopulo’nun oluşturduğu fotoğraf stüdyosunda farklılaşmalar göstermektedir. Bu sefer Batılı turistlerin İstanbul seyahatleri, otantik kıyafetler içerisindeki görüntüleri, şehir silüetleri ile birleştirilmiş, böylelikle oluşturulan anı fotoğraflarına sahip olmayı, bir anlamda koşula bağlayan Kargopulo, aynı zamanda sarayın fotoğrafa olan dikkatinin oluşmasına öncülük etmiştir. 1858 yılında “Abdullah Freres” adı ile üç Ermeni kardeş tarafından kurulan stüdyo, saray projeleri içerisinde yer almış, II.

Abdülhamit'in imparatorlun belgelenmesi projesi içinde yer almasının yanı sıra, 1867 Paris Dünya Sergisi ve 1873 Viyana Dünya Sergisi kapsamında, "İstanbul Manzaraları" ve "Osmanlı Yerel Giysileri" başlıklı kitapların fotoğraf çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir.⁷

II. Abdülhamid'in fotoğrafın belgeleyici niteliğinden olanca gücü ile yararlanması, aynı zamanda fotoğraflar aracılığı ile bir "iktidar bakışının" yaratılmasına sebep olmuştur. Uzun süren hükümdarlığı süresince suikaste uğrama korkusundan ötürü saray dışına nadir çıkan Sultan, fotoğraflar aracılığı ile icraatlarını takip etmiş ve çeşitli konularda kararlarını bu fotoğraflar üzerinden oluşturmuştur. Manzara, tarihi anıt ve askeri alandaki gelişmelerin belgelenmesi ile oluşan fotoğraf koleksiyonu, Abdülhamit'in aynı zamanda imparatorluğun en güçlü görsel kodlarının, saray erki tarafından oluşturulmasını sağlamıştır.

1.4. Osman Hamdi Ölmedi!

Fransa'ya eğitim amacı ile gönderilen ilk öğrencilerin arasında bulunan, Viyana'da maden mühendisliği eğitiminden, Sultan Abdülmecid'in Fransızca hocalığına, Hariciye Nazırlığı'ndan, Viyana elçiliğine, kısa bir süreliğine sadrazamlık mevkinde bulunmuş, saray ve hanedanla yakın ilişkileri bulunan, İbrahim Edhem Paşa'nın oğlu Osman Hamdi, Osmanlı'dan Cumhuriyet Devri'ne arda kalan önemli kurumlarının kurucusu olmakla birlikte içine doğmuş olduğu ailenin imkânlarından ayrı düşünüldüğünde, gerçek dışı bir figüre dönüşebilecek oranda Osmanlı'da ilklerin temsilini üstlenmiştir.⁸ 1860 yılında, hukuk eğitimi almak

⁷ (http://www.obarsiv.com/dokumantasyon/fotvekart/osmanli_fotsanati.html)

⁸ Paris dönüşünün ardından, ilkin Bağdat Vilayetinde, ardından İstanbul'da yabancı işler ve dış işler birimlerinde üst derece görev almıştır. 1881 yılında Müze-i Hümayun (İmparatorluk Müzesi, bu günkü adıyla İstanbul Arkeoloji Müzesi) müdürü olmuştur. Arkeolog olarak yapmış olduğu çalışma ve yayınlar, dünya ölçeğinde bir bilim adamı olarak tanınmasının yolunu açmıştır.1883-85 yılları arasında Nemrud Dağ Tümülüsü ve Lagina "Hekateb Tapınağı", 1888-1892 Zincirli kazılarında bulunan "Hitit" eserlerini müze koleksiyonuna kazandırmıştır. Arkeoloji alanında dönemin en ses getiren çalışmalarından biri olarak değer gören, 21 lahtin bulunduğu "Sayda Kral Mezarlığı (Lübnan) aralarında "İskender Lahti'nin" bulunması ile duyuruları

üzere gitmiş olduğu Paris'ten dokuz sene sonra İstanbul'a, Jean- Leon Gerome ve Gustave Boulanger'dan resim eğitimi görmüş, üç tablosu ile Paris Dünya Sergisi'ne katılmış, Fransız eşi ve iki kız çocuğuna sahip bir aile babası olarak İstanbul'a dönmüştür.

Osman Hamdi, imparatorluğu ilerici bir eliti, idealist bir entelektüeli, Batı standartlarını günlük yaşam pratikleri içerisinde benimsemiş, kendi inşasını bu standartlara göre yapılandırmış, bunlarla birlikte Avrupa'da dönemin hakim geleneği olan Oryantalizm içerisinde kendini konumlandırmıştır. Bu aynı zamanda İmparatorluğun politik tutumuna eş bir yaklaşımdır. Osmanlı imparatorluğu Sultan II. Mahmut ile birlikte, Batılı anlamda gerçekleştirdiği yenilik ve düzenlemeler, bilgi ve iktidarın merkezi olarak Avrupa'yı öncüllemesi, ona eklenmesi, bir başka anlamıyla Avrupa'nın oluşturduğu söyleme katıldığı anlamına gelmektedir. Sultan Abdülmecid tarafından yayınlanan, Tanzimat Fermanı ile dine referans teşkil etmeksizin yapılmış olan vatandaşlık tanımı ile başlayan dönem, geniş yayımlı bir modernleşme hareketini beraberinde getirmiştir. Buna göre başkent İstanbul, Osmanlı modernliğinin merkezi halini alıp, buna göre derecelendirilmiş bir "öteki" yaratılmıştır. "19. yüzyılda Batının egemenliği altında şekillenen modernlik çağında, hemen her ulus kendi "Doğu'sunu" yaratmış olup, bu duruma Osmanlı İmparatorluğu da dahil olmuştur" (Makdisi, 2014: 271). Ancak aynı dönem Zeynep Sayın tarafın farklı bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Sayın'a göre: "Söylenenlerin aksine Osmanlı, Batı'ya eklenmek uğruna değil, Batı'yı kendine eklemek uğruna, Batı'ya açılmıştır" (Sayın, 2013: 120). Yine bu tespitten yola çıkan Sayın, Osmanlı'nın Avrupa'nın aksine sınırları belli olmayan dolayısı ile iktidar mekanizmasının sınırsızlığına dikkat çekerek, sınırların muğlaklığı ile imparatorluk içinde yaratılan görselliğin bu durumla olan benzerliğini örnekler üzerinden açıklamaktadır. Sayın'a göre, camiden yalıya, saraydan konağa Osmanlı mimarisi doğa ile keskin mesafelerden çok, doğa'ya eklemeye öykünürken, gerçekle hayal

çoğalmıştır. Arkeolog Salamon Reinach ile birlikte yazdığı Sayda Kral Mezarları, adlı kitap, 1092 Paris'de yayınlanmıştır. 1883 yılında kurmuş olduğu, Sanay-i Nefise Mektebi-i Alisi (Bugünkü adıyla, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) müdürlüğünü 28 yıl boyunca yürütmüştür (Artun, 2014).

arasında salınan ve yine muğlaklaşan bir sınırı resim disiplini üzerinden ressam Şeker Ahmet Paşa üzerinden açıklamaktadır. Bu bölümde, Zeynep Sayın'ın örneklediği Şeker Ahmet Paşa'ya yer verilmesi, Osman Hamdi'nin çağdaşı bir ressam olup ve her iki ressamın “ortaya koymuş olduğu” resimlerinin farklılıkları ile Osmanlı İmparatorluğu'nun kendi inşasında 19.yy'da ortaya çıkan yorumların okunurluluğuna ve Osman Hamdi'nin konumunun daha anlaşılır olmalarına hizmet etmesi açısından ele alınmıştır.

Her iki ressam benzer ekoller ile resim eğitimi görmüş, Oryantalist resim içerisinde “gerçekçi” yorumlamalarda bulunan Paris Akademisi hocalarından ressam Gerome'nin öğrencisi olmuş ve Paris Salon Sergileri içerisinde yer almışlardır. Osman Hamdi'nin ilk olarak konu itibari ile “doğu” ekseni çerçevesinde ve Batı'nın, Doğu'ya dair aktarımlarında kullanmış olduğu sembollere yer vermesi, resimlerin var olduğu dünyanın “doğu” olarak işaretlenmesi açısından, Şeker Ahmet Paşa'dan ayrılmaktadır. Resimler arasında bulunan farklılıklar, bakışın örgütlenmesi “perspektifin” kullanılışı açısından, netliğe ulaşır. Şeker Ahmet Paşa'nın Sayın'ın ifadesi ile “hayale açılan resimleri”, kendi içinde derinliği öncüllemesinin tersine, resimsel alanın yüzeyselliği ile uyumlu bir örgütlenmenin sonucu olarak ortaya çıkarmaktadır. Bu anlamıyla nesnelere kendi aralarında hiyerarşik bir düzenden yoksun, nesnelere arası bir derinlik ile ifade edilemeyen, iktidarsız bir alan içerisinden yaratılmıştır. Aynı zamanda ışığın aydınlatması ile okunan nesnelere yerine, nesnelere resme yönelen ışık ile belirginlik kazanması, Şeker Ahmet Paşa'yı bağlamı açısından Cezanne ile yakınlaştırırken, hocacı Gerome'nin “kesinleşmiş” bir ışık kullanması açısından ise “teknik” olarak ayırmaktadır. Ahmet Paşa Bizans ikon geleneği ile Osmanlı minyatürünün salındığı bir yerden, sınırların muğlaklaştığı, gerçek ile hayal, Doğu ve Batı'nın eritildiği bir alanı, resim yüzeyine taşımaktadır (2013: 140). Osman Hamdi resimleri ise Oryantalist gelenek içerisinde, üretim göstermiş, ışık, perspektif ve canlı figür geleneğini ile düzenlemiş olduğu kompozisyonları ile “Batılı” tarzda üretim gösteren bir sanatçıdır. Batılı anlamda resim tekniği kullanarak, ilgisini “Doğu'ya” çevirmiş olan dolayısı ile Oryantalist üslupta üretim göstermiş olan Osman Hamdi, Doğu'yu ele alış biçimi açısından Batı Oryantalistlerinden ayrılmaktadır. Bir önceki bölüm içerisinde “oryantalist resim geleneğinin bir üsluptan ziyade, ifade ediş birliğinde ortaklaştığı” özelliği üzerinde

durulmuştur. Resimlerinde “Doğu’yu ele alış” biçimi ile farklılık gösteren Osman Hamdi, tam da bu sebepten, Oryantalizm ile arasına bir aralık açarak, kendi “özelini” işaretleyen bir alan yaratmıştır. Osman Hamdi’nin Doğu’sunda göze gelen figürler, hırpani, muhtaç, barbar, esir, miskin ya da pornografik değildir. Bakış kendini gözetleyen bir konumda, hemen hiç bir zaman olmamıştır. Oryantalist resmin en klişe sembollerinden ve bakışa geldiği anda tükenen, kösnül “cariye” figürü, Osman Hamdi’nin tablolarında yer almamakla birlikte, Semra Germaner’in tespitlerine göre: “dışa açılmış bir kadın imgesi” ön plandadır (Ecz.Ans, 1997: 1393) Eserlerin içerisinde, “kitap” çokça tekrar edilen önemli bir sembol olarak dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra, figürleri çevreleyen mekân algısı çoğunlukla ya tarihi ya da bellekleri oldukça güçlü seçili nesnelere yer verilen ihtişamlı mekânlardır. Batılı bir tarzda yaşayan ve bu durumun geniş çevrelerce bilindiği göz önüne alındığında figürleri arasında model olarak geleneksel kıyafetler içerisinde kendini ele alış, Oryantalist Resim içerisinde yeni bir hafıza oluşması için emek gösteren bir ressamın çabaları olarak değerlendirilmesine olanak tanıyan unsurlardan bazılarıdır. Diğer yandan, mekân ve kıyafetlerin, zaman bağlamından koparılmış olarak ele alınması, Osman Hamdi’yi Oryantalizm’in olağan dilinin tekrarlandığı, romantik bir yapının içerisine çekmektedir. Osman Hamdi resimlerinin içinde barındırmış olduğu çelişkiler, bir başka bağlamda İmparatorluğun Batı ile kurmuş olduğu çelişkiler ile örtüşmekte olduğu görülmektedir.

“... Oryantalizm; Osmanlı içerisinde modernleşmenin geniş bir tanımlayıcı yüzü idi. Bunun yanında, Avrupa Oryantalizmi Hristiyan Batı ile Müslüman Doğu arasında nasıl bir tezatlık üzerine kurulduysa, Osmanlı reformcuları, Müslüman Doğu’nun Avrupalı yanlış temsilleri olarak gördükleri şeye bir tepki geliştirmeye kendilerini mecbur hissettiler. İslam bu şekilde İmparatorluğun Batı’dan tarihsel ve kültürel farkına işaret etme işlevi gördü...” (Makdisi, 2014: 274). Ancak hem dönem imparatorluğunun hem de Osman Hamdi’nin Oryantalizm ile kurmuş olduğu ilişki bakımından salt resim üzerinden bir okuma eksik kalacak ve yanlış çıkarımlara yol açacaktır.

Michel Foucault, 19.Yüzyıl Modernitesi için “dünyanın görsel olarak kavranabileceğini de öncüllemektedir” çıkarımında bulunmaktadır. “Müze” ve

görece daha düşük bir perdeden görsel dizinler üzerine yapılan “Dünya Sergileri”, “Modernitenin” kurucu öğelerini oluşturmaktadır. Osman Hamdi’nin “Osmanlı kimliğinin simgeleri olan nesnelere elde tutma” (Artun, 2004: 124) konusunda göstermiş olduğu çabaları, 19. yüzyılın saygın ve emperyal güç olabilmenin ön koşulları arasında sayılan “dünya sergileri” ve “ müzeler” üzerinden okunmasının, sağlamış olduğu başarı ve başarısızlıklar ile birlikte değerlendirilmesi gerekir. Hem Osmanlı’nın kollektif bilinci hem de Osman Hamdi’nin kişisel deneyimlerine olan etkileri açısından oldukça değerlidir. İmparatorluğun 1873 yılında katılmış olduğu Viyana Dünya Sergisi için dünya sergilerinde gösterileşen “doğu” temsilleri ile kendi arasına mesafe koyma amacıyla aralarında Osman Hamdi’nin de bulunmuş olduğu bir kurul oluşturulmuştur. Sergiye farklı bir tanıtım çalışması ile katılan Osmanlı, bu kapsamında iki kitap ve bir kostüm sergisi sunmuştur. Kitaplardan “Usul-u Mimar-i Osmani”, yüzyıllardır uygulanan mimari stillere ait 14 plan ve kesit üzerine olup diğeri Fotoğrafçı Sebah tarafından İmparatorluğun çeşitli bölgelerinden derlenmiş kıyafetlerin fotoğraflanması ile oluşan, “Les costumes populaires de la Turquie en 1873” ismi ile basılmıştır (Artun, 2004: 129). Ussuma Makdisi’nin “Osmanlı Oryantalizmi” başlıklı makalesi 9.Viyana Dünya Sergisi içerisinde, geleneksel Doğu kıyafetler içerisinde fotoğraf makinesine poz veren, “kıyafet” yerine “kostüm” tanımını kullanmayı seçen Osman Hamdi yorumları dikkat çekicidir. Makdisi; Osman Hamdi için, “giysinin” dünya üzerinde modernleşmenin homojenleşmiş bir göstergesi olarak karşılık bulduğunu, bu anlam doğrultusunda, yerel giysilerden oluşan seçkiyi “kostümleştirerek, homojen moderniteye sahip olduğu kıyafetlerin, otantik bir arkeolojik hazine” olarak ele alındığını vurgulamaktadır. Doğulu kıyafetler ile poz veren Osman Hamdi’yi, “Doğu” üstünde bir denetim sağlanacaksa bunu Doğu’nun egemenliğini de içinde barındıran, Doğu’ya ait enstrüman ve bilgilere sahip, Osmanlı tarafından gerçekleştirilmesinin olanaklarını göstermesi açısından ele alınmalıdır. Bu göstergeler ile başarılı bir sergilenmenin yanı sıra, başarılı bir şekilde anlaşılmiş olup tanıtım kapsamında sergilenen kıyafetler, Osman Hamdi’nin tüm çabalarına karşın Viyana Dünya Sergisi bitişinde geri alınamamıştır (Artun, 2004: 124). Bunun yanı sıra Osman Hamdi’nin başarısızlıkla sonuçlanan en sarsıcı mücadelesi, kuşkusuz

Bergama kazılarındaki eserlerin, Osmanlı toprakları dışına çıkarılmasıdır.⁹ Yasal kisveye büründürülmüş olan bu kayıp, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğunun tarihi eserlere yönelik olan yasal boşluklardan oluşan kanunların, yeniden düzenlenmesinin önünü açmıştır.¹⁰ Ancak başkaca bir benzer durum, bu sefer Osman Hamdi başkanlığında yürütülen bir kazı ekibi tarafından, Cebel-Lübnan bölgesinde bulunan “Sidon Kral Mezar” kazıları sırasında gerçekleşmiştir. Dönemin İmparatorluk sınırları içerisinde bulunmuş olduğu gerekçesi ile Bergama eserleri ile aynı değerlendirme içerisinde bulunmayacağına yönelik itirazlara karşın, oryantalizmin, her merkezin kendince bir öteki “doğu” yaratarak çoğalmasına yönelik tespitleri desteklemesi açısından önemli bir örnektir.¹¹ Osman Hamdi'nin Sayda Kral Mezarları kazı sonuçlarından İstanbul'a getirilen lahitler dolayısıyla yapılan yeni müzenin mimarisi, bu lahitler arasında yer alan “Ağlayan Kadınlar Lahdi'ne” öykünerek yapılmıştır. Binanın pencere ve sütunlar arasına yerleştirilen heykelleri, dış cepheye eklenen iyon sütunları ile müze Bizans ve Helen mirasını

⁹ Alman Demiryolu mühendislerinden Carl Humann tarafından Osmanlı Devletinden satın alınan, dolayısı ile yasal olan, aralarında “Zeus Altarı'nın da bulunduğu, yüklü miktarda tarihi eserin, Berlin'de bulunan Alman Tarihi Eserler Müzesi'ne gönderilmesi karşısında, Müze-i Hümayun Müdürlüğü (bu günkü “Arkeoloji Müzesi”) görevinde bulunan Osman Hamdi'nin yapmış olduğu yazışmalar sonuçsuz kalmış, Alman Müze Müdürü, Conza'nin 1882 yılında Osman Hamdi ile yazışmalarından, kazı alanına dair belgelerin ve alandan çıkarılan Apollon heykelinin alçı bir replikasının, Müze-i Hümayun' a gönderileceği bununla birlikte, Bergama Cami dış duvarında bulunan bir taşın müzelerine verilmesi ricasında bulunmuş olduğu mektuba karşılık olarak Osman Hamdi, Bergama'dan edinilen tüm eserlerin alçı replikalarının, müzeye gönderilmesinden ibaret olan kısa ultiatomunum göndermiştir. Osman Hamdi'nin dünyasında derin etki bırakan bu olayın devamında, Alman Müzesi Müdürü Conza'nin yapmayı planladığı, “Nemrut Kazıları” Osman Hamdi tarafından gerçekleştirilip Fransızca olarak yayınlanan belgeleri ile Avrupa'ya duyurulur. (Artun, 2004: 142).

¹⁰ 1884 Asar-ı Atika Nizamnamesi, 1874 yılında düzenlenmiş olan tüzükte ki boşlukların kapatılması üzerine yapılandırılmıştır. Net bir tarihi eser tanımının ortaya koyulduğu arkeolojik alanların bilimsel çalışma yapmak üzere korunulmasının sağlanması, mülkiyet haklarının, toprağın yüzeyi ile sınırlandırıldığı, 1884 tüzüğü Müze-i Hümayun'un açık onayı olmadan, hiç bir tarihi eserin yurt dışına çıkarılmayacağı gibi bir dizi düzenleme yürürlüğe girmiştir. 1906 Asar-ı Atika Nizamnamesi ise, “ denetim” üzerine yapılandırılmış. Nu doğrultuda Müze-i Hümayun müdürü, müdür yardımcıları ve iki bekeçi tarafından merkezi bir komisyon kurulmasına, ve müzenin tarihi eserler konusunda en yetkili devlet kurumu olması karara bağlanırken, yerel müzeler için Maarif Nezaretinden oluşturulacak kurulların sorumlu olmasına karar verilmiştir(Artun ,2014: 144-168).

¹¹ 1898 Alman İmparatoru, II.Wilhelm'in Baalbek ziyaretinin anısına “Baküs Tapınaklarına” II.Abdülhamit'in yerleştirmiş olduğu tabela, Almanca ve Osmanlıca yazılmış olup, Arapça bilgilendirme kullanılmaması dikkat çekicidir (Yıldız, 2014 : 300).

içine alarak genişleyen bir yapıya kavuşur (Artun, 2014: 230). Nasıl ki Müze ve Dünya Sergileri ile Mısır, Bergama Cezayir ya da Afrika tekrar tekrar Avrupa merkezlerince bir anlamda tekrar inşa ediliyorsa, benzer saiklerle hareket eden İmparatorluğun söyleminde sergilenen bu eserler ile Osmanlı, farklı bir soy ağacı dolaşımının duyurumu görselleştirmektedir. “Osmanlı topraklarında yaşayan insanları, Helen mirasının, varisleri olarak yeni bir konuma taşırken, Osmanlı başkenti içinde bir Avrupa yaratılır” (Artun, 2014: 220-221). Osman Hamdi'nin içinde bulunduğu Osmanlı politikalarını düşünmeksizin bir Osman Hamdi portresi çizilemeyeceği gibi, Osman Hamdi'nin yaratmış olduğu kültür ve sanat ortamı olmaksızın dönemin Osmanlı dünyasını anlayabilmek olanaksızdır. Bir yanı ile Batı'nın emperyal güçleri arasında durmak için çaba sarf eden, diğer taraftan kendi içinde ki Batı'yı genişlettiğini iddia eden Oryantalizmi ile Osmanlı Oryantalizmi İslam vurgusu ile kendi konumunu aralayan, kendi içinde üretmiş olduğu “Doğu'yu” denetlerken, Doğu'yu sömürmek değil, Doğu'yu Batı'dan koruyan... Merkezini “Batılılaştırırken”, çevresini getirmiş olduğu köktenci yenilikler ile bu “Batı'ya” eklemleyen, Doğu'nun hazinelerini yine Doğu'lulardan sakınan, çok katmanlı, çok yönlü iddiaları ile “farklı bir Oryantalist” yapıyı barındırmaktadır. Osman Hamdi'nin en az imparatorluk kadar karmaşık oryantalist yapısı, “Doğu” ile “Batı” arasında salınmakta bulunduğu konumda kendini “bir öteki” olana dönüştürmektedir. Osman Hamdi: resimlerinin içerisinde doğulu sembollerine bürünmüş bir figür, arkeolojik kazıları belgeleyen fotoğraflarında “oralı” insanlarla birlikte çalışan bir idelist, kurucusu olduğu “Sanay-i Nefise Mektebi'nde” Akademik disiplini öncülleyen bir “Batılı”, Fransız eşini resmine taşırken göze getirmekten sakınan bir Osmanlı ressamı, portrelerinde oryantalist klişeleri dışlama eğiliminde bir izlenimci, çıkarılan yasalarla tarihini koruyan, söktüğü lahitlerle ise emperyal bir müze müdürüdür. Son dönem Türk müzeciğinin rekabetçi gelişiminde üzerine mücadeleler verilmiş, çok tartışılan bir ikona dönüşmüş olan, “Kaplumbağa Terbiyecileri” ile bu pek çok konuda “ilk” olmayı üstlenen, Osman Hamdi figürü arasında sıkı bağların kurulu olmasına dayanan yaklaşımlar oldukça gerçekçidir.

Yukarıda aktarılan, Osman Hamdi ve Osmanlı üzerinden ele alınan Oryantalist ilişkiler Edward Said'in “bilgi ve iktidar” kavramlarından bağımsız değildir. Ancak burada öne çıkan bir başka durum, Osmanlı'nın Oryantalizm ile

sağladığı uyumun, Oryantalizm'in sınırlarını genişleten durumudur. Milica Bakic-Hayden'in ortaya koymuş olduğu “çoğalan oryantalizm” kavramı, Doğu'nun derecelendirilmesi üzerine açıklanmaktadır” (Hayden, 2014: 360). Bu tanıma göre Asya, Doğu Avrupa'dan daha Doğu, Balkanlar ise Avrupa'nın en Doğusu'dur. Balkanlar için Maria Todorava'nın Osmanlı mirası ve Batı Avrupa'nın “Ortodoks Balkanlara” bakışının sonuçları olarak artık ne “Doğu'nun” ne de “Batı'nın temsilini üstlenemez bir durumda bırakılışına karşılık olarak üretmiş olduğu kavram “balkanizm”dir (Hayden, 2014: 360). Bu kavram, Oryantalist söylemden türetilmiş bir sorun olarak belirlemekte, 1990 sonrası çağdaş sanatın çokça işaretlediği bir kavrama dönüşmüştür. Benzer durum görece daha Doğu olarak derecelendirilmiş Ortadoğu'lu sanatçılar için Körfez Savaşları ile başlayan bir tarihten itibaren artarak yükselen bir grafik çizmektedir. Savaş ve sanatın tarihten gelen güçlü bağları, yakın dönem dünya tarihi içerisinde tekrarlanmakla birlikte sınırları değişen ancak temsil bakımından büyük tutarlılık gösteren “Doğu” ile yaratılan “öteki” temsilleri bu sefer, “Ötekileştirilen Doğu” coğrafyasının sanatçıları tarafından üretilmektedir.

2.BÖLÜM: İMAJ

Bu bölümde, değişen dünya şartlarının bir önceki bölümde ele alınan “oryantalist” bakış ile olan ilişkisi ve bu bakışın yaratmış olduğu “Doğu’ya” dair izlenimlerin, kanaatların ilişkilerini açıklayabilmek için Modern Dünya ve Sanayi Devrimi gibi büyük kırılmalar yaşayan “Batı” dünyasının, öncelikle nasıl bir “yeni bir bakış” alanı yarattığı tespit edilmiştir. Bu bakışın ne gibi değişikliklere yol açtığına dair genel bir çerçevesi çizilerek, sanatın böylesi bir dünya içerisinde ne tür değişimlere uğradığı ve sanat alanında bu dünyaya dair yükselen itirazlar ve olumlamaların aktarımları yapılmıştır. Modern dünyanın, doğu ile kurduğu ilişki Ortadoğu coğrafyasının gecikmeli bir modernite içerisinde oluşturmuş olduğu bakış, modern sonrası dönemde ne tür değişikliklere uğramıştır? Postmodern dünya, “modern dünya”da eksik olan, göz ardı edilen hangi boşluklara yerleşmiştir? Bu bölüm, dünyanın dijital devrim ile yükselişe geçen ve öğrenme şekillerini, dünya ile olan ilişkilerimizi değiştiren “görme” edimini, medya aracılığı ile ne türden bir ilişki içerisine soktuğunu, sanatın bu durumla olan ilişki biçimlerini sorgulama üzerinden ilerlemektedir. Modernizm, Postmodernizm ve medya üzerinden yaratılan bir “öteki”, Ortadoğu’nun etkileri, bakışı, işaretleri ve işaretledikleri üzerinden ne tür bir tahayyül ortaya koymakta olduğu aktarılmaya çalışılmıştır.

2.1. Modern Dünyanın İmajı

Bu bölüm başlığı “Modernliğin” ne olduğu ve kavramın köklerinin nerelere dayandığına dair genel bir çerçeve çizmektedir. “Modern” olarak değerlendirilen dönemin, çok geniş bir zaman aralığında salınması ve içerisinde pek çok farklı kavram ve düşünceyi barındırması sebebiyle konu, genel bir çerçeve içerisinde ele alınmıştır. Batı merkezli bir dünyanın nasıl oluştuğu ve Modern Dönem sonrası dünyanın ne tür bir durumda olduğunun, genel bir fotoğrafı çekilmek üzere, belli önemli izler takip edilerek, minör sınırlar içerisinde konu aktarılmıştır.

Modern dönem, başlangıcı itibari ile çeşitli kaynaklara göre farklılık göstermektedir. Bu durumun başlıca sebebinin farklı referans seçimleri

oluşturmaktadır. Yine başlangıç aralığı kadar Modernite'nin bitişi için de benzer muğlak durum söz konusudur. Ancak bu tespit hemen arkasından başka bir soruyu açığa çıkarmaktadır. Modernite bitmiş, kalın çizgilerle kapanmış olan bir parantez midir? Ardından gelen “postmodernist” dönem, modernitenin kendi üzerine kapanan bir sorusu, bir eleştirisi olup aslında Modern'e eklenen bir durum mudur? Ya da Postmodernizm, Modernliğin değil de Modernizm'in bir reddi midir? Modern Dönem ile Modernizm aynı kavramlara karşılık gelmiyorsa farklılıkları nerelerdedir? Çalışma bu sorular ışığında ele alınmakla beraber, bir başka disiplinin içerisinde yapılan ve cevaplarının yine felsefe disiplini içerisinde yanıtları tartışılan bu sorulara, kesin tanımlamalarda bulunma iddiasının uzağında olduğunu önemle belirtmek, ancak bu soruları tartışmaya dikkat kesilmiş kaynaklara referanslar verilerek konunun ele alınmış olduğu bilgisini eklemek gerekir.

Modernist, Ahmet Cevizci'nin felsefe sözlüğünde “geleneksel olanı, modern olana tabi kılma” ya da “bir inanç sistemi, öğretisi bütünü” olarak açıklanmaktadır. Dönem olarak 19.yüzyılı ve 20.yüzyılın ilk otuz senelik bir aralığını kapsayacak şekilde tarihlendirilmiştir. Bu tarihlendirme aynı zamanda, 1.bölüm içerisinde “Oryantalizm” başlığını da içine alan bir dönemdir. Batı merkezli bir dünyanın Doğu'yu nasıl ve hangi ölçütlere göre ele aldığı, şekillendirdiği ve tarih bağlamını kopararak yok saymış olduğu çeşitli disiplinler üzerinden örneklendirilmiştir. Ancak Batı merkezli bir dünyanın nasıl kurulduğu, Batı dünyasının imajının oluşumunda nasıl bir zemin üzerine yapılmış olduğu, bu bölüm içerisinde aktarılacaktır. Öncelikle, çalışmanın giriş bölümünde sorulan sorunun bir kez daha altı çizilerek anımsatılması, konunun ana hatlarının belirlenmesi açısından önemlidir. Doğu'nun ortası kime göre belirlenir, ya da dünyanın merkezi neresidir? Modernist dünya bu soruya şöyle cevap vermektedir. Dünyanın merkezi kıta Avrupası'dır.

Modern kelimesi köken itibari ile Latince'den türetilmiş olup “tam şimdi”, “en yakın” olan zamanı işaret ederken, “özgürlük”, otoritelerden “bağımsızlık” ve “yeni düşünceleri” içine alarak genişlemiş bir sıfattır (Cevizci, 2005: 1184)¹².

¹² Ancak burada dönemler itibari ile “modern sıfatına yüklenen anlamların değişiklik göstermiş olduğu, dikkat çekicidir. İlk, Pagan dünyayı, Hıristiyan dünyadan ayıran bir “ kavram” olarak “yeni” olanı işaret etmek

Modern dönem ise, kökleri 17.yüzyıl “Aydınlanma Felsefesi’ne” dayanan, içinde özgürlük hareketlerini ve demokrasi mücadelelerini barındıran, modern bilimle dünyayı kavrayan bir sistemler bütünüdür. Kent yapısından, üretim biçimlerine, doğaya yaklaşımdan, insan bedeninin ele alınışına, görme ediminden, sanata değin geniş bir sarsılma alanı yaratmıştır. Ancak bu sarsılma ve kökten değişimlerin yaşanması şüphesiz ki tesadüf değildir. Modern Dönemim devrimci filozofu Karl Marx’ın ifade etmiş olduğu gibi, “her çağ önüne çözebileceği sorunları koymakta” ve getirmiş olduğu çözümler oranında yol almaktadır.

Modern dönem, genel olarak üç evreye ayrılmış bir şekilde aktarılmaktadır. İlk evre; Ortaçağ düşünce sisteminden ayrılan Rönesnas ile temellenen 16.yüzyıl ile başlayıp, 18. yüzyıl başlarını içine almaktadır. İkinci evre; 1790 Fransız ihtilali ile başlayıp, “modern kamu” ve “modern olmayan hayatlar” arasında gerilim, “modernleşme” ve “modernizm” ikiliğinin yaşandığı 19.yüzyıl sonuna değin olan dönem olarak ele alınmıştır. Üçüncü kısım ise, 20.yüzyıl ile birlikte, dünya ölçeğinde yaşanan bir modernleşme süreci ve modernist dünya düşüncesi olarak sıralanması mümkündür (Berman, 2012: 28).

Modern Dönemin başlangıcını, en kapsayıcı ifade ile, Ortaçağ düşünce sisteminden kopuş olarak tanımlamak mümkündür. Bu kırılma, Descartes ile birlikte başlamış ve Modern düşüncenin temelleri atılmıştır. Modern düşüncenin ilk evresini oluşturan bu kopuş içerisinde “şüphe” önemli bir yer tutmaktadır.¹³ Ayırt edici bir

üzere, M.S. 5 yüzyılda kullanılan kavram, Ortaçağ ile birlikte, aynı kökten türemiş olan “modernitas” terimi ile birlikte, bu kez Hıristiyan dünyanın dışına atılmıştır... Yeniliklerin ve “bu günün” ifadesi, yerini “kutsanmamış” ve “kötülüğün” tasvirine bırakmıştır. “Rönesnas ile birlikte “modern” teriminin köklü kavramsallaştırması yaşanmış, tarih” Antik Dönem”, Ortaçağ ve Modern Dönem olmak üzere üç ayrı periyoda bölünürken burada kullanılan “Modern” “antik olanın” tekrar keşfedilmesini işaretlemiştir. 17.yüzyılla birlikte kavram, “antik olandan üstün ve “yeni” bir döneme atıfta bulunmak için kullanılır.

¹³ Aristo üzerine temellenen, Klasik Yunan düşüncesi, Batlamyus’un geometriye vurgu yapan kozmolojisi, Ortaçağ boyunca kabul gören bir düşünce sistemi olmuştur. Bu sisteme göre, evren, iç içe geçmiş kürelerden oluşmakta ve dünya bu evrenin merkezinde yer almaktadır. Ancak 1543 yılında Copernicus’un “Göksel Küreler’in Devrimi Üzerine” kitabında; Dünya ve tüm gezegenlerin güneşin etrafında döndüğü, güneş merkezli bir evren sistemini öne sürmüştür. Bu düşünceden hareketle, Kepler üç yasa geliştirmiştir.1) Gezegenler daire değil elips şeklinde yörüngelere sahiptir. Elipslerin, dairelere göre iki merkezi vardır. 2) Gezegenler güneşe

sisteme göre tanımlanan, “insan düşünen bir hayvandır” çıkarımı, yerini kuşkuya bırakarak, başka bir köklü değişim yaşatmıştır. “Kuşku duyuyorum, düşünüyorum, o halde varım” tanımı, aynı zamanda “tanımlamanın tanımını değiştirmiştir” Kuşku duymak, düşünmek ve varolmak bir arada eş zamanlı bir eylem dizgesi içinde yer almıştır (Baker, 2014: 27-30). İnsanı dünyanın merkezine taşıyan Modern düşünce, insanın evreni kavrayabilme koşulu olarak, Descartes ile birlikte “düşünmeyi” öncüllemektedir.¹⁴ Buna göre, insan ancak düşündüğü oranda evreni kavrayabilen bir varlık olarak yer alır. “...Dünyanın kavranabilir olması, aynı zamanda dünyanın tasarlanabilir olması ile paralel bir durumdur...” (Baker, 2014: 27- 38). Dünyanın bir tasarı olarak ele alındığı, düşünce edimi ile evrenin merkezine doğru konumlanmak üzere yol alan insan için ise “modern olmak” yeni bir beden imgesinin bir uzantısı olarak “hareket etmek” ve “hareket ettiği ölçüde” modern olana yaklaşmış olduğu görüşünü doğurmuştur. Modern Tıbbın kurucusu sayılan William Harvey, Antik Dönem Tıp dünyasının görüşüne dayanan “kadın vücudu ile erkek vücudu, insanlar ile hayvanları birbirinden ayıran farklılığın vücut ısısından kaynaklandığı” bilgisini çürütmüştür (Sennet, 2008: 229). Vücut ısısının kan dolaşımına bağlı olması, hareket olgusunu “kent ölçeğinde” ele alıp, bu yeniliğe göre yeni tasarıların önünü açmıştır.

Yine aynı şekilde, Ortaçağın sonlarına doğru Batı Avrupa'nın toplum yapısında değişimlere neden olan deniz aşırı ülkelerin keşfedilmesi, ticaretin genişlemesi, yeni iş olanakları ile birlikte tüccarların artmasına sebep olurken, karşıt

yaklaştıkça daha hızlı hareket ederler. 3) Bir gezegenin yörüngesel periyodunun karesi, dolandığı elipsin ana eksen uzunluğunun küpü ile doğru orantılıdır. Yaklaşık bir asır sonra Newton kendi koymuş olduğu yasalar ve Öklit matematiği ile Kepler yasalarını kanıtlamıştır. Mükemmel bir form olarak kabul gören küre yerine, kürenin deforme edilmiş olan hali elipse ulaşmak, bu mükemmellikten şüphe etmek anlamını taşımaktadır. Galileo, Kepler yasasını kabul etmiş, engizisyonca yargılanmıştır. 1609 yılında Hollanda'da teleskopun icadından haberdar olmuş, ardından daha gelişmiş teleskop üreterek bunu astronomi gözlemlerinde kullanmıştır. Aristo'dan beridir gözle görülen deneysel algıyı, zihinsel boyuta sıçratmıştır. Modern mekaniğin kurucusu olan Galileo, bilime sınıflandırmalar kazandırmıştır.

¹⁴ Aynı yöntemle, Tanrı'nın varlığının kanıtı, doğanın gözlenmesinden hareketle değil, insanın düşüncesi ile kavranabilen bir hale gelmiştir. Descartes'a göre: “Tanrının varlığını kanıtlayan, Tanrı fikridir” (Touraine, 2016: 66).

olarak, gayrimenkul gelir kaynakları ile yaşayan soyluların fakirleşmesine sebep olmuştur. Ticarete artan kar, “ferdiyetçiliğin” ön plana çıkmasında etkili başlıca unsur olarak öne çıkmaktadır. Bu durum en geniş hatları ile Ortaçağ ile Sanayi Dönemi arasında kalan, piyasa ekonomisinin şartlarının hazırlandığı bir dönem olarak “merkantalizm” adı altında tanımlanmaktadır (Kazan, 1973: 35).¹⁵ Ticaretin bu “ara dönemine” karşın düşünce sistemi, Ancak Modern Dünya’nın şekillenmesinde Aydınlanma düşünürlerinin yaratmış olduğu yenilikler, önemli pek çok etmenin ortaya çıkmasını hazırlayan zeminin oluşmasında oldukça etkili bir rol oynamıştır. Bunun yanı sıra merkantalizm ticaretin büyük ölçeklere dayanmasında etkisi olduğu kadar ihtiyaç duyduğu kuvvetli devletlerin ortaya çıkışında da kurucu öğelerin başında gelmektedir. Kuvvetli devlet kavramı, düzenli ve güçlü orduların varlıklarına ihtiyaç duyarken, orduların kent içerisinde “varlık” göstermesi, devlete duyulan güvenin tahsis edilmesinde önemli bir etmen olagelmıştır. Bu durumda kent dokusu büyük oranda ordunun hareket kabiliyetine göre yeniden düzenlenmiş, geniş bulvarların kente eklenmesinde atlı arabaların kullanımı kadar ordunun merasim törenlerine yönelik ihtiyaçlar doğrultusunda kent içerisine “geniş bulvarlar” meydana getirilmiştir (Mumfor, 2007).

“Aydınlanma Düşünürleri’nin bir önceki düşünürlerden ayıran en önemli fark, uygun olan yaşamı herkese uygulama iddiasıdır” (Touraine, 2016: 66).¹⁶ Bu düşünce sistemi, bilgiye ulaşmanın biricik yolu olarak akli önermektedir. Akıldışı olan her ne varsa, karanlık ve kaostan ibarettir. “Dinsel ahlakın keyfiliği yerini “doğa yasalarına” bırakması üzerine tasarlanmıştır. Newton’un “Doğrudan tanrı ve melekleri tarafından yönetilen bir doğadan, kendini düzenleyen doğanın yasalarının belirlendiği bir gök mekaniğine” (Jeanneret, 2000: 98) doğru yönelen yasaları,

¹⁵ Merkantalist düşünce kapital ile parayı eşitleyen bunun yanı sıra dış ticaret fazlasını nihai başarı olarak kabul eden bir yapıya sahip olup, mutlak monarşi ve kuvvetli devlet yapısına ihtiyaç duyan bir sistemdir.

¹⁶ Descartes’ın temellendirdiği “doğuştan var olduğu üzerine temellendirmiş olduğu doğuştan olan fikirler ve tanrı fikri, Locke ile birlikte, “Tabula Rasa” (boş levha) ile aktarılır. Aydınlanma çağının düşünürleri arasında yer alan filozof, felsefe tarihinde büyük bir dönüm noktasını oluşturmaktadır (Tanilli, “Yaratıcı Aklın Sentezi”, 2012, s:94).

Modern bilim için çok önemli bir kırılma yeridir. “Erdem, en büyük mutluluk kaynağıdır”. Ve tüm bunlarla Aydınlanma düşünürlerinin yapmayı amaç edindikleri şey “...dünyanın büyüsunü bozmaktır” (Adorno, 2010: 19). Akıl yolu ile bilgi ve yasalara ulaşılır. “İnsanlık, aydınlıkların yayılışı ile sürekli ilerler. Eğitim, ilerlemenin en güçlü aracıdır.” (Tanilli, 2002: 77). Aydınlanma felsefesinin bu ilerlemeyi sağlamanın felsefi anlamda zeminini oluşturan en güçlü düşünürü Kant’tır. Kant’a göre Aydınlanma; doğa karşısında insanın yetişkin olarak konumlanabilmesinden geçmektedir. Biyolojik olarak yetişkinliğin ölçütü “üreme” ve “akıl” üzerine temellenmektedir. Ancak Kant’a göre aklın bir yeti olarak kullanılması, akla uygun olarak yaşayabilmekten, bunun için ise kültürel açıdan olgunlaşmadan geçmektedir. Böylesi bir akıl, ancak tek başına kaldığında olgunlaşarak, kendini denetleyip eleştirebilecektir (Baker, 2014: 146).

Eğitim ve kültüre ise en ulaşır olan kesim, kent içerisinde önemli bir güç haline gelen, “Burjuvazi sınıfı” olmuştur. XVIII. yüzyıl dünyasında özellikle Fransız Devriminin düşünsel zemininin oluşmasında başat bir rol oynamaktadır (Tanilli, 2002: 399). 1789 Fransız Devrim ile başlayan toplumsal kırılma, toprak ve iktidarı aristokrasinin elinden aldığı Burjuva sınıfının iktidarı ele geçirme hareketi, modern devlet ve liberal demokrasi kavramlarının ortaya çıkması, “eşitlik” ve “özgürlük” kavramlarının geniş mücadele alanları içerisinde çıkararak ortaya konulan kavramlardır¹⁷ (Hançerlioğlu, 2002: 313). Ancak bu kavramları ortaya çıkaran ve kendini “Tek ve Bölünmez” olarak niteleyen Fransız Ulusu, 1790 yılında Ulusal

¹⁷ 18.yüzyılın ticari anlamda kazınılan başarılarında, gittikçe varsıllaşan ve genişleyen, “burjuva” sınıfının, yasalar önünde, soylular göre “egemenliğe katılma” anlamında çok geride kalan bir konumda tutulmuştur. Rejim adına para desteği vermesi, Aritokrat sınıfla iyi diyaloglar kurmasının yanında, Burjuva kent içerisinde gittikçe artan önemi, Aydınlanma Felsefe ile özgürlükçü dünya görüşü ve bireyselliğin yükselmesi ve kendi dışında gerek proletarya, gerek liberal soylular ile olan ilişkileri bakımından geliştirmiş olduğu diyaloglar, devrimin gerçekleşmesine etki eden etmenler arasında gösterilmektedir. Ancak henüz kırılma bir ekonomiye sahip olan 1789 yılında, tarımda yaşanan kayıpların, kent ticaretinin tüketimini etkilemesi ile diyalog halinde olan sınıflar ortak payda etrafında birleşmiştir. Tahıl fiyatlarının yüzdede yüz artışı, dokuma sektörünün yüzde elli oranında üretim azalışı yaşaması önemli etmenler arasında sayılmakla birlikte, Burjuvazi kralla ortaklaşan bir güç talep etmektedir. 1789’dan 1791’e değin, burjuva kuralları, basın, milli muhafızlar, federasyonlar, soyluların ağır bastığı subay sınıfının dışında kalan ordu ile birlikte Devrimin yaygınlaşmasını sağlayan organlar olarak, devrim hareketi içerisinde yer almıştır (Tanilli, 2002: 399-412).

meclis kararlarının, halkın çoğu tarafından anlaşılmadığını, ulusun “ortak bir dil üzerinde” uzlaşmadığı gerçeğini yaşamıştır. Böylelikle devrim ile birlikte ele alınan “ulus” kavramının, bağlayıcı bir unsur olarak “dil” büyük bir öneme ve ulus kavramının oluşmasında başlıca unsur olarak ele alınmaya başlamıştır (Schulze, 2005: 135). Devrimin ardından “kurucu meclis” devreye girerek bir dizi yasa çıkarmıştır.¹⁸ 26 Ağustos’ta onaylanan “İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi” ilan edilir. Buna göre; “...İnsanlar; haklar bakımından birbirine eşit doğar ve öyle yaşar... Sosyal farklar, ancak ortak yarara dayanabilir...” Devrim, birbiri ardına koymuş olduğu yasalar ile modern politikalar bağlamında bir dizi yeni kurum ve uygulamaları meydana getirmiştir. “Ulus, modernliğin siyasal biçimidir, çünkü geleneklerin, göreneklerin ve ayrıcalıkların yerine bütünleşmiş aklın ilkelerinden esinlenen yasa tarafından yeniden yapılanmış bir ulusal uzamı koyar” (Touraine, 2016: 175).

Burjuva sınıfa mensup insanların Avrupa’nın pek çok bölgesinde yükselişe geçmesi, yetenekleri ve becerileri doğrultusunda başarı göstermeleri esasına dayanan sosyal mücadeleleri, almış oldukları akademik eğitim standartları ve buna bağlı olarak oluşan yeni fikir ve kültürel hayatın canlanmasına sebep olmuştur. Bu bir başka anlamı ile “Burjuva Sınıfının” kendi sınırları içerisinde güçlenerek, dışarıdan gelecek başkaca burjuvalara karşı bilinçli bir ortaklaşma duygusu yaratmayı amaçlamıştır. Bu durum “Ulus” kavramının yükselmesinde önemli bir neden olarak öne çıkmaktadır. Edebiyattan resme, tiyatrodan felsefeye geniş bir alan içerisinde ortak bir kültür yaratma amacı ile akademik programlar aracılığı ile “ulus” kavramı, Avrupa’nın pek çok bölgesinde yeni anlamlar barındıran bir kavram haline getirilmiştir. Fransa karşısında, 18.yüzyılın ikinci yarısında, Alman lehçelerinin birleştirilmesi ve hemen her sanat disiplininde (başta edebiyat olmak üzere öne çıkan Goethe) farklı bir canlanmanın ortaya çıkması bu duruma örnek teşkil etmektedir (Schulze, 2005: 130). “Devlet, okul, kamu idaresi ve ordu sayesinde daha önceden hazırlanmış bir kültürü, özellikle de ulusal dil haline gelen bir dili yayar,

¹⁸ Soyluluğun babadan oğula geçmesi, klise içinde ayrıcalıklı bir konuma sahip olmalarına çıkartılan yasalar ile son verilmiş olup, feodalitenin toprak üzerinde ki egemenliği 1793’e kadar sürecek ve bir iç savaş dönemini beraberinde getirmiştir.

genelleştirir, dayatır.” (Touraine, 2016: 176). Ulus, Modern Dünya ile birlikte en güçlü ifadesine ulaşırken, bu kavrama karşı gösterilen en güçlü direnç yine bu dönemde ortaya çıkmıştır.

Devrim’in her alanda getirmiş olduğu köklü yenilikleri “kent” üzerinden de okumak mümkündür. Fransız Devrimi süreci ile birlikte, soylu ve ruhban sınıfın elinden alınan topraklar, orta sınıftan kişilere ve çiftçilere satılmakla beraber devlet mülkiyetinde yaşanan geniş parçalanmalar bu kez bir başka sorun oluşturmuştur. Toprak, bir spekülasyon nesnesi haline dönüştürülerek, fiyat artışları “sınırsız” ölçülere ulaşmıştır. Bunun sonucu olarak kent içerisinde sosyal sınıfların paylaşımları azalmış, kent içerisinde ayrıcalıklı alanlar yaratılarak zenginlerin yalıtılmış alanlarında genişlemeler yaşanmıştır. Bu sırada sıradan halk ve işçi yerleşkeleri de şehrin dışı denebilecek alanlara atılmıştır.

Ancak bunların yanı sıra 18.yüzyıl kent üzerinden ele alındığında “devrim” niteliğinde yeniliklerin en güçlü bağlantılarından birisi, “beden” üzerinden kurulmuştur. Bu yüzyıl, “hava” ve “beden” ilişkisinin önemini, doktor Ernest Platner’den öğrenmiş olup, “beden ile havanın dolaşımı ile, bedeninin çevre deneyimi arasında kurulan anaolojiyi” Platner’e borçludur” (Sennet, 2008: 235). Bedenin hava alabilmesi için beden üzerinde bir dizi yenilikler yapılmıştır. Kıyafetlerin hafifletilmesinden, havanın dolaşımına izin veren kumaş seçkilerine, derinin nefes alabilmesi için görece daha fazla yapılmaya başlayan banyo alışkanlıklarına kadar günlük yaşam pratiklerini etkileyen bir dizi değişiklik meydana gelmiştir. Tüm bu gelişmelerin etkisi ile “kirli” kelimesi artık ruhtaki leke değil, “pis” anlamına gelmektedir. Bu da “kirli” kelimesine yeni ve laik bir anlam yüklemektedir. Deri artık ahlaki başarısızlıktan değil, toplumsal deneyimler yüzünden kirlenmektedir” (Sennet, 2008: 235). Beden üzerinde dolaşım ve solunuma benzer yaklaşımın, kent ve sokaklara uygulanmaya başlaması ile birlikte, öncelikli olarak Londra ve Paris kentlerinde bir dizi köklü altyapı çalışmaları ortaya çıkmıştır. Sokakların temizlenmesini güçleştiren parke taşları yerini yassı granit taşlara; lağım çukurları, yerini sokakların altına döşenen kanalizasyon borularına bırakmıştır.

Sanayi devriminin en önemli gelişmelerinin başında gelen buharlı makinenin gelişmiş biçimi, makine çağının gerçek başlangıç noktasını oluşturmuştur. 1814’de ilk kez olarak Londra’nın ünlü bir gazetesi, buhar gücünün harekete geçirdiği bir makine ile basılmıştır (Tanilli, 2002: 35). 1840’da ise ilk düzenli okyanus ötesi buharlı gemi seferleri başlamıştır. Devrim, buhar makinesinin demir yollarında ve deniz yollarında uygulamaya girmesiyle 19.yy ortasında dünya pazarının oluşmasını sağlamıştır. Tüm bu etkenlere bağlı olarak “kömür” tüketiminde büyük artışlar yaşanmıştır.¹⁹ Tıpkı Ortaçağ Kent’lerinin surların içine hapsolan sınırlı yer sorununa çözüm olarak, çok katlı ahşap evlerin kullanılmasında olduğu gibi sanayi kentlerinin yaratmış olduğu yeni yerleşim alanı bu kez işçi sınıfının yaşamı ile kıyaslandığında, ortaçağ yerleşim kültürünün çok gerisinde insanların istiflendiği yaşam tarzını yaratmıştır.

Önceleri “kentli” olmak daha yüksek bir yaşam tarzına sahip olunması anlamlarını içerisinde barındırırken, bu sefer kentler ya da kentlere eklemlenerek oluşturulan bu yeni kent hücreleri, insanların o güne değin görülmemiş oranda yaşam tarzlarını sefilleştirmektedir. İnsanlığın, hemen her döneminde yaşanan acılar, yoksunluk ve kötü şartlar, sanayi devrimi ile birlikte büyük hacimlere ulaşmıştır. Tüm bir ailenin bir oda içerisine sıkıştırıldığı, blokların birbirlerine yaslandığı ve aynı ritmin tekrarlandığı, pencerelerin ışığı iç mekâna yansıtamayacak kadar “dar” planlandığı, kömür ocaklarının, fabrikaların tüm artıkları ile yan yana yaşayan bu insanların bedenleri zaman içerisinde yaşadıkları yer ile bütünleşmiştir. Kötü beslenme, gün ışığından gereği ölçüde yararlanamama ve kalabalık odaların salgın hale gelmesini kolaylaştırdığı verem, çiçek hastalığı, tifo, kızıl hastalıklarının yanı

¹⁹1798 yılında “Nüfus İlkesi Üzerine Deneme” adlı eserinde tartışma yaratan Malthus, dünyadaki nüfusun gıda kaynaklarına kıyasla çok daha hızlı arttığını, dünyada gıdanın yalnızca aritmetik bir tarzda arttığı yerde, nüfusun geometrik olarak arttığını, dünyadaki nüfus artışının büyük boyutlara ulaşacağını belirtir ve çözüm önerisi olarak, doğum kontrol programını göstermiştir. Nitekim Klasik Teori olarak adlandırılan bu görüş, 1834 İngiltere’inde “Fakire Yardım” Kanunlarının kısılması, bir takım tedbirlere bağlanması gibi sonuçların yanı sıra, sosyalistlerin bunu ele alarak kapitalist sisteme karşı büyük bir mücadeleye girişilmiştir. (Tanilli, 2002: 16).

sıra, güneş ışığı alamadıkları için çocuklarda raşitizm ve kötü beslenmeden dolayı kemik yapısında ve organlarda şekil bozuklukları yaratmıştır (Mumford, 2007: 570).

19.yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan dönem içerisinde ancak ayakta durabildikleri ya da ellerini ve kollarını hareket ettirebildikleri sürece aralıksız çalışmaya zorlanmışlardır. Sanayide makineleşme ile birlikte çok ağır şartlarda çalışmak zorunda kalan, açlık sınırında yaşayan, erkek işçi ücretlerinden daha da düşük oranlarda kadın ve çocuk emeğinin sömürüldüğü işçilerin dünyasına düşün dünyasından gelen çözüm, çok açık bir devrim onayıdır.²⁰ ”Proleterlerin, zincirlerinden başka kaybedecek şeyleri yok. Bir dünya var kazanacakları” çağrısının yapıldığı Komünist Manifestoda Karl Marx ve Engels, öncelikle burjuvazinin yorumları ile konuya yaklaşmıştır. “Burjuva tarihinin en devrimci rolünü oynadı” diyerek ele aldığı modernleşme içerisinde burjuva sınıfının, “otoritelerini atalarından değil, kendi yaptıklarına dayandıran ilk egemen sınıf” olduğuna dair tespitlerini dile getirerek, Berman’ın yorumuna göre, “Marx, modernitenin yaralarını daha dolu ve derin bir modernite ile sarmayı ummaktadır” (2012: 139). Bunun için ise yapmış olduğu tespit oldukça sarsıcıdır. “Burjuva sınıfı, devamlı olarak dile getirdiği bir düzen ve düzenin koruyucu olmasına karşı Marx bunun tam tersini savunmaktadır. Gerçekte toplumda inşa edilen her ne varsa, tekrar ve tekrar yıkılarak yeniden kurulmak üzere planlanmıştır. Bu da hayatların temelden sarsılması anlamına gelmektedir.

“ Tüm yerleşik, donuk ilişkiler arkalarında sürükledikleri saygıdeğer düşünce ve kanaatler silsilesiyle birlikte süpürülüp atılıyor. Yeni oluşan her şey daha

²⁰ Şubat 1848 tarihinde yayınlanan, bir devrimle “özel mülkiyeti” ortadan kaldırarak sınıfsız ve devletsiz bir toplum düzenini gerçekleştirmesi gerektiğini iddia etmekte olan “Komünist Manifesto”da devlet ortadan kalkarak, el emeğiyle entelektüel faaliyet yapıp kent hayatıyla kırsal yaşam arasındaki tüm farklılıklar yok olacak, insanın yabancılaşması son bulup, onun yaratıcı-üretici gücünün gelişimine sınır çekilmeyecekti. Marx, işçilerin ürünlerinden uzaklaşıp, onlara yabancılaştıklarını; onların içinde çalıştıkları çevreyle yabancılaştıkları kadar, iktisadi sistemin insanları başka insanların ihtiyaçlarına karşı kayıtsız hale getirerek, birbirlerine yabancılaştıklarını söylemektedir (2008, 48).

kemikleşmeden miadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor...” (Berman, 2012: 135).

“Katı” ve “Ergime” tasavvurları arasındaki gerilim, Burjuva ve Proleterya arasındaki mücadele ile sınırlı kalmayan, modern hayatın eleştirisinin bizahati tasvirine yönelik bir hal almıştır. Karl Marx’ın “Komünist Manifesto”dan alıntılanmış yukarıdaki sözleri, Marshall Berman’ın okumasıyla bir büyük modern dönem filozfu olmasının yanı sıra modernist dönemin, çok kuvvetli bir “metaforunun” bir “imgesinin” yaratıcısı olarak ele alınmaktadır. Modernlik, iki farklı ve birbirinden bağımsızlaştırılmış kola ayrılarak, ekonomi ve politika içerisinde, modernleşme, sanat ve kültür alanı ise modernizm kavramları içerisinde konumlandırılmıştır. Ancak böylesi metafor ve imgelerle yüklü, “Komünist Manifesto”, ne rakamlar, ne bilimsel devrimler, ne de teknolojik ilerlemeleri öncelikle imlemektedir. Berman’ın da ifadesi ile her iki farklılaştırılan alan içerisinde salınmakta ve tek bir alana ait bir konumlandırmayı reddeden bir durumda olduğu üzerinde durulmaktadır. Karl Marx kendinden sonra dünya politikalarının ve ekonomilerinin belirlenmesinde başat bir rol oynaması kadar Modernist sanat içerisinde etkili ve devrimci bir isimdir.

1860 yılında oluşturulan, Batı Avrupa demir yolu bloğu, Tuna’nın doğusundan Balkanlara uzanarak, İstanbul’la birleşir. Bu yolla Orta Avrupa, Yakındoğu’ya bağlanır. 1869 yılında İngiliz hükümetince açılan Süveyş kanalı, Afrika kıtasını dolaşmadan, Asya ile Avrupa arasında deniz yolu ulaşımını sağlar. 1872 yılında, Londra’dan Bombay’a yolculuk edebilmek, o günün dünyasında on sekiz gün gibi kısa bir sürede gerçekleşir bir hale getirilmiştir (Tanilli, 2002: 165). 1830’dan sonra demiryolu ulaşım sistemi kentlerin hızla büyümesini arttıran başlıca sebepler arasındadır. Maden bölgeleri ile bağlantılı olarak kent, demir yolları ile taşınan başlıca ısınma ve enerji kaynağı olan kömürün dolaşımını sağlayabilmiş olsa bile, buharlı lokomotifin eğimli arazilerde zorlanmaları sebebiyle, sanayi kentleri kömür ocaklarının civarlarında yoğunlaşmıştır. İşlenmemiş maden ürünü düzensiz ve inorganik olup, ayrıca ocaktan çıkarılan madenin sürekli bir tükenişe doğru gidişi, insanların yerleştikleri yer ile bağının sürekliliğini sekteye uğratmıştır. Avrupa’nın belli bölgeleri dışında, genellikle kent merkezlerine değin uzanan demir yolları,

kentlerin kaderlerini belirleyici bir unsur olarak yer almıştır. Kent dışında olması gerekli pek çok yükleme ve manevra istasyonları, kentin kalbine kadar sokulmuştur. Böylelikle bu istasyonlar kentin ana arterlerini keserek, büyük kent parçaları arasında geçilmez bir engel oluşturmuştur. Aynı zamanda merkezlerde kurulan bu yükleme istasyonlarının yarattığı yer ziyanı, kentin devamlı olarak dışa doğru genişlemesine neden teşkil etmiştir. Önceleri kentin kargaşa ve kötü sağlık koşullarından uzaklaşan orta ve üst sınıftan kesimlerin kente yakın yerleşkeler olan banliyölerde ikame etmeye başlamış ve zamanla yaygınlaşan trenler sayesinde, işçi sınıfının bu yerleşkelere katılmasına olanak tanımıştır (Mumford, 2007: 561-564).

Modernleşme ile birlikte kent ve çevresi o güne değin, tarihin hiç görmediği oranda büyük göç hareketlerine, birbiri ardına yeni kentlerin ortaya çıkışına ve farklı sosyal sınıf ve coğrafyalardan gelmiş insanların bir arada yaşamasına neden olmuştur. Bunlara bağlı pek çok yeni ilişki biçimi geliştirilmiş, birbiri ile iletişimi az olan insanların ortak bir paydada birleşmeleri için farklı alanlarda yalnızlaşan ve yabancılaşan insanların durumuna uygun yenilikler ortaya çıkmıştır. Tren koltuklarının arka arkaya dizimi, dükkanların içerisinde satılan malların üzerine yerleştirilen fiyat etiketleri, insanların “tek başına” şehir içinde yalnızlıklarından rahatsız olmayacak şekilde gezmelerini kolaylaştırırken sokak, yaşanan bir alandan çok seyirlik bir eyleme doğru çekilmiştir. Kent hem seyretmeyi rahatlatmakta, hem de yaratmış olduğu kalabalıklar sayesinde insanların daha özgür hareket edebildikleri hislerini çoğaltmıştır. Kargaşa, yenilik ve kalabalıkların ergittiği bu kentlerin içerisinde, insanlığın yeni tahayyülleri oluşmakta ve tüm bunlar sanata yansımının ötesinde yeni bir sanatın yaratımının mekânları olarak tarihte yer almışlardır.

2.1.1. Modern Dünyada Ortadoğu

Bu bölümde ele alınması gereken koşullar ve bir birini tetikleyen sebeplerin, hemen hiç birinin, tek bir neden ile açıklanamayacak kadar çok katmanlı ilişkiler bütününe sahip olan yapısı, büyük bir coğrafi alan ve uçları günümüz dünyasına değin taşınan, dönemler arası bir zamana yayılması göz önünde tutulduğunda tarih disiplinin, sorunsalları içine geçen bir çalışma konusu karşımıza çıkmaktadır. Bu

çalışma kapsamında ortaya atılan soru genel hatlarıyla batı dünyasının merkezinde olan gelişmelerin, Ortadoğu coğrafyasına etkilerinin neler olduğu ve günümüzde bu coğrafya içerisinde yaşanan sorunların arketipleri konusunda, genel hatları ile bir bakışın oluşmasının aktarmasına hizmet etmesi doğrultusunda ele alınmıştır. Bu gün karşımıza çağdaş sanat içerisinde üretim gösteren kimi Ortadoğulu sanatçıların, bir hafıza oluşturmalarına yönelik üretimleri, ya da her sanat eserinin kendinden önce var olan bilgileri içerisinde taşıması göz önüne tutulduğunda, bu başlığın açılması gerekli bir hal almıştır. Üçüncü bölümde ele alınan “Çağdaş Ortadoğulu Sanatçılardan Bir Kesit” başlıklı bölümde, Türkiye’den, hiç bir sanatçının yer almaması, bu bölümdeki tarih okumalarına da yansımaktadır. Osmanlı’nın son dönemlerinde yer verilen yoğun ilginin sebebi, imparatorluktan kopuşlarla oluşan sömürge ilişkileri ve yeni devletlerin tarihlerinde önemli rol oynaması gerekçesi ile yer bulmaktadır.

18.yüzyıl Fransız İhtilali ile başlayan kırılma, etkilerini kısa denilecek bir zamanın ardından Fransa dışında hissedilir boyutlara ulaştırmıştır. Bu etkiler hiç kuşkusuz emperyal imparatorlukların giderek büyük kopuntulara uğramasına, kanlı çatışmalara ve milliyetçi tartışmalar sonrasında yeni sınırların çizilmesine yol açarken, bu durumdan en çok etkilenenlerin başında, kendi döneminin değişen gerçeklikleri ile arasında mesafelerin artmış olduğu yayılımcı ve emperyal Osmanlı İmparatorluğu üzerinde hissedilmiştir. İhtilalin ardından Napolyon Bonapart gibi coşkulu bir komutanının Fransa dışına gönderilmesinin farklı yorumlarının yanı sıra, Fransa’nın 1763 yılında İngiltere’ye karşı kaybetmiş olduğu “Hindistan” sömürgeci tekrar geri kazanmak ve Mısır’ı başta Fransa’nın “tahıl ambarı” olması amacıyla sömürgeleştirme üzerine gerçekleştirmiş olduğu işgal çeşitli olayları tetiklemiştir. Döneminde, Osmanlı İmparatorluğu’nun idaresinde bulunan Mısır Eyaleti’nin başkenti olan Kahire’ye atamış olduğu vali, karışık politik ortam dolayısı ile etkisini yitirmiş, yerine Mısır içerisinde etkili bir güç halini alan Avrupa ile ticari ilişkiler geliştiren Memlûkler ile merkezi otorite arasında isyanların yaşandığı yeni bir durum belirlemiştir (Cleveland, 2008: 75). Bu durum karşısında sömürgeci hareketlerin hız aldığı Avrupa ülkelerinin gelişen refleksleri, günümüz dünyası ile kesintisiz bir söylem oluşturduğu görülmektedir. Napolyon Bonapart’ın “Ulusunuza deyin ki, Fransızlar da inançlı Müslümanlardır.” hitabeti, ya da Mısır’a demokrasi

getirmek üzere gelmiş olmalarını açıklamaları belirtilen duruma verilebilecek örnekler arasındadır (Goldschmidt ve Davidson, 2011: 228). 1798 yılında İngiliz donanmasının İskenderiye yakınlarında Fransız donanmasını imha etmesi, Napolyon'un Mısır seferini boşa çıkarırken, 1801 Osmanlı - İngiltere ordusunun²¹ Mısır'a girmesi ile işgal son bulmuştur (Cleveland, 2008: 76). Napolyon'un, Mısır işgaline dair ayrıntılı bilgi, çalışmamızın 1. Bölümü'nde "Oryantalizm" başlığı altında aktarılmıştır. Ancak burada önemle bir kere daha tekrarlanılmasına inandığımız husus, Napolyon'un başarısız sayılabilecek işgalini başarıya çevirmiş olan durumudur. Mısır Medeniyeti'nin o günden sonra Fransız kültürü olmaksızın anlaşılıp aktarılabilmesi güç bir hal almış, Fransa'nın Mısır medeniyeti ile Mısırlılar arasında kurulabilecek olan bağları olabildiği ölçüde yıpratılmış ve geriye tarihi bağlamları kopartılmış, içeriği boşaltılmış bir Mısır bırakmış olmasıdır. Bu işgalin ardından, Louvre Müzesi'nde "Mısır" Medeniyetine dair eserler, Yunan ve Roma medeniyetlerine eklenerek, Apollon Galerisi'nde yer almak üzere sergilenmiştir (Artun, 2006: 68). Mısır'ın Fransız işgaline karşı oluşturulan Osmanlı İmparatorluğu'na bağlı Arnavut Birliği'nin içerisinde ikinci komutan olarak yer alan Kavalalı Mehmet Ali Paşa, kısa süre sonra yeni ve bağımsız bir güç oluşturmayı büyük ölçüde başarmıştır. Ortadoğu coğrafyası içerisinde, ordu ve çeşitli kurumların, Avrupalılaştırılmasının ilk sürekli programını temsil etmiştir (Cleveland, 2008: 75). Başta Fransa olmak üzere, çeşitli disiplinlerde yetiştirilmek üzere öğrencilerin yurt dışına gönderilmesi, orduda yenilenme, mülkiyet ve tarım sisteminde yapılan köklü reformlar, Sudan ve Arabistan'ı içine alarak genişleyen yeni bir imparatorluğun oluşmasına sebep olmuştur. Geliştirmiş olduğu silah sanayi ve tarım iş gücünün iç piyasada tekelleşmesi ve oradan Avrupa'ya ihraç edilmesi, sermaye yatırımlarının yönetimi tarafından yürütülmesine olanak tanımıştır. Osmanlı İmparatorluğuna göre, daha cesaretli olarak yeni gelişmelerle kurmuş olduğu bağlar, devlet basımevinin kurulması, Avrupa'dan Arap ve Osmanlı'ya yapılan çeviriler, yeni bir entellektüel bilincin ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. Mehmet Ali Paşa, giderek yükselen yayılımcı politikaları ile Avrupa'nın dikkatini çekmiş, Osmanlı İmparatorluğu

²¹ Hindistan'a güvenli ulaşmak için, Britanya İmparatorluğu, Osmanlı İmparatorluğu'nun "Mısır ve verimli hilal" topraklarını elinde bulundurmasına dair bir politika izlemiştir (G. Jr, 2008: 218).

karşısında, kısa sürede önemli bir güç haline gelmiştir. Bu politikalar bağlamında güçlü bir donanma kurmak amacı ile gerekli hammadde olan keresteyi sağlamak üzere Osmanlı toprağı olan Suriye'nin işgalinin sonuçları Avrupa'da büyük ses getirmiş, Osmanlı İmparatorluğu'nun bu işgal karşısında yapmış olduğu iş birliği çağrısına Rusya karşılık vermiş, (1833 yılında "Hünkâr İskeleyi" adı ile yapılan anlaşma) ancak Rusya'nın bu ittifakı, "Boğazlar" üzerinden yükselen konumu, Avrupa devletlerinin tepkisine yol açmıştır. "Bu olay Ortadoğu'da yaşanan gelişmeler karşısında, Avrupa devletleri arasında karmaşık ilişkiler bağına okunaklı bir şekilde göstermektedir (Cleveland, 2008: 83). Mısır ve Osmanlı arasında yaşanan çatışmalı ortam her iki tarafla, İngiltere ve Fransa'nın gerçekleştirmiş olduğu bir dizi anlaşmayı gündeme taşımış, Avrupa devletleri tarafından kapitülasyonlar şiddetle uygulanarak sanayi ve eğitim hamleleri kesintiye uğramış ve Mısır'ın ekonomik bağımsızlığı sona ermiştir. Bunun yanında Mısır, 1952 yılına kadar Mehmet Ali Paşa ailesinin soyundan gelenler tarafından yönetilmiş olduğu durumu çeşitli yorumlara açıktır (Cleveland, 2008: 85). Fransa karşısında üstünlük elde etmiş olan ve Süveyş Kanalı²² projesinin, güvenli bir şekilde ilerlemesini öne süren İngiliz Hükümeti, 1882 - 1914 dönemi içerisinde Mısır'ı işgalini sürdürmüştür (Cleveland, 2008: 118). Hindistan sömürsü içerisinde yönetici olarak aktif yer alan Cromer, Mısır sömürsünü de üstlenmiştir. Viktorya Çağı İngilteresi'nin önemli bürokratlarından biri olan Cromer, gerek Hindistan, gerekse Mısır'da sömürgeleşmeye dair başarılı çalışmaların arkasında, Batı'nın gözünde sarsılmaz bir "Doğu" imajının bulunmasının katkısı önemlidir. Edward Said, dilimize "Şarkiyatçılık" adı ile yayınlanan eserinde Cromer'in görüşlerine sıklıkla yer vermektedir. Cromer'in iki ciltten oluşan "Modern Mısır" başlıklı çalışmasının içerisinde yer alan görüşleri Mısır'ı olduğu kadar tüm bir "Şark"ı tutarlılık içinde ele

²² 25 Nisan 1859 tarihinde başlatılan inşaat, 17 Kasım 1869 yılında trafiğe açılmıştır. Önceleri Ümit Burnu ve Afrika sahillerini dolaşmak zorunda kalan gemiler, Süveyş Kanalı ile birlikte büyük bir zaman ve enerji kazanmıştır. Kanal bir pencere misali Avrupa'dan Doğu Afrika'ya, Doğu Asya ve Okyanuslara yeni bir güzergâh temsil etmiştir. Kanal ancak 1956 yılında millesitirilebilmiştir. (www.dho.edu.tr/sayfalar/00_anasayfa/11_pusula/71/suveys-kanali.html).

alırken, doğal olarak Batı için de aynı sarsılmaz tutumu göstermektedir. Aradaki fark Doğu ne denli az ve karmaşıksa, Batı o denli yüce ve akılcıdır.²³

İngiltere'nin Mısır işgali, pek çok açıdan Mısır'ı etkilemiştir. Örneğin bu bölümde sıklıkla başvurulan kaynak olan “Modern Ortadoğu Tarihi” kitabının yazarı, Profösör William L. Cleveland'a göre, ekonomik açılardan bu sömürünün kimi yararları da söz konusu olmuştur. Tren yolu ağının iki katına çıkartılması, tarım alanındaki gelişmeler ve vergi indirimi bu tespite gösterilen örneklerdir. Bunun yanı sıra Cromer yönetiminde İngiliz sömürüsü, yine aynı kaynağa göre, İngiliz dokuma sanayine rakip olabilecek Mısır dokuma sektörünü sekteye uğratması endişesi ile baskılanmıştır. Mehmet Ali Paşa'nın oğlu İsmail Paşa tarafından açılan orta öğretim okulları sonrası meslek okulları kapatılmış, ilk ve orta öğretim okullarının sayısı azaltılmış, her seviyede eğitim veren okullar paralı eğitime geçirilerek, halk eğitimden uzak tutulmuştur. Buna karşın Mısır idaresinin öğretmenden mühendise, subaydan bürokraside söz sahibi hemen her birimin başında mesleki yeterlilikleri İngiltere'de bulunan mevkidaşlarınca görece daha az olan İngiliz memurlarca yönetilmiş olup, bu memurların yüksek gelirli maaşları, Mısır hükümetince ödenmiştir.

Ortadoğu coğrafyasının ilişkiler ağı içerisinde şüphesiz ki “din” çok önemli ve kurucu bir öge olarak karşılık bulsa da, Avrupa'nın en parlak gücünü yaşayan “sömürge” dönemi içerisinde, “Milliyetçilik” akımının yol açtığı etkiler çok geniş alanlı sonuçlar doğurmuştur. Bu milliyetçiliğin tanımını içerisine kimi zaman “din”

²³ Avrupalıların akıl yürütmeleri sağlamdır; olguları açıklarken belirsizlikten kaçınır; mantık dersi almamış olabilir ama doğuştan mantıkçıdır; doğası gereği kuşkucudur, bir önermenin doğruluğunu kabul etmezden önce kanıt ister, eğitilmiş zekâsı bir mekanizmanın parçası gibi işler... Öte yandan şarklının akli pitoresk sokaklara benzer, simetriden yosundur. Akıl yürütmesi baştan savma betimlerle doludur. Eski Araplar diyalektik biliminde görece daha yüksek bir düzeye ulaşmış olsalar da, akılları mantık yetisi bakımından fena halde zayıftır. Çoğu zaman, doğruluğunu kabul edebilecekleri en yalın öncüllerden, en açık çıkarımı yapmayı beceremezler. Herhangi bir sıradan Mısırlıdan bir olguyu açıkça ifade etmesini isteyin, açıklaması bıktırıcı uzunlukta ve muğlaktır genellikle. Muhtemelen, öyküsünü bitirene kadar yarım düzine çelişkiye düşecektir. Azıcık köşeye sıkıştığında ise çözülecektir”(2013:48).

olgusunu alarak genişlemekte, kimi zaman ise aynı sebepten daralma göstermektedir. Örneğin, Rusya'nın Osmanlı İmparatorluğu içerisinde, Ortodoks Hıristiyanların, koruyucu hamiliğini üstlenmesi, Balkanlarda büyük kopuşlara öncülük ederken, İran dışında hemen tüm “Ortadoğu coğrafyasını” içinde barındıran, Osmanlı'nın “Müslüman Dünya”nın “Halifelik” unvanı elinde bulundurması, İmparatorluktan ayrılışların önüne set çekmeye yetmemiş, başka yönden bir Arap milliyetçiliğinin yükselmesinin önünü açmıştır. Arap Milliyetçiliği, tüm bir 19.yüzyıl boyunca çeşitli fraksiyonlara bölünmüş bir durum göstermiş olmakla birlikte, Hıristiyan Suriyelilerin²⁴ önderliğinde bir ivme kazanmıştır.²⁵ Tüm bunlarla birlikte Avrupa ittifaklarının değişen durumları ve Osmanlı karşısında güven vermez politik anlayışları, Osmanlı içerisinde yeni “milliyetçi genç bir kuşak” yaratırken, bu milliyetçi kuşak gerek eğitimini, gerekse kendi inşasında referans aldığı değerleri, Batı kültüründen devşirmiştir. Milliyetçiliği bu açılardan ele alarak Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde yer bulan kopuntuları, savaş ve dağılmaları, hareketlenen Ortadoğu Coğrafyasını “tek” yönüyle açıklamak, yetersiz bir yaklaşım oluşturur. Bir önceki bölümde ayrıntılı bir şekilde Avrupa Merkezli dünyada ele alınan gelişmeler ve yenilikler ile Ortadoğu coğrafyası kıyaslandığında, aradaki mesafe oldukça derinleşmiş bir halde olduğu görülmektedir. Sanayi devri ve Kapitalist anlamda üretim şekillerinin uygulandığı Avrupa'ya karşın Ortadoğu coğrafyası bu üretim biçimlerini gecikmeli takip etmekle birlikte, bu sistem içerisinde önemli bir pazar olarak sistemde yer almıştır. “Kapitalizm öncesi toplumlarda, dini fikirler siyasi otoritenin meşrulaştırılması ve sosyal düzen yaratılmasının ana kaynağı olurken, kapitalizm altında dominant kültür, bu rolü oynayan yeni fikir ve ideoloji formları üretmiştir” (Ebu-Rabi, 2005: 49). Bu bilgi ışığında yaşanan olaylar, milliyetçilik ve

²⁴ Suriye sınırları o günün şartlarında, bu gün İsrail, Ürdün, Lübnan, Suriye ve Türkiye'nin bazı güney bölgelerini içine almaktadır (Goldschmidt ve Davidson, 2011: 275).

²⁵ Ruslar bu bölgede Ortodoks Suriyelileri himaye ederken, Amerika ve Fransa'nın açmış olduğu eğitim kurumları, bölgenin Hıristiyanlaşması için misyonerlik faaliyetleri sürdürürken, özellikle Suriye Protestan Okulu (bu günkü adı ile Beyrut Amerikan Üniversitesi) Lübnan'ın Osmanlı İmparatorluğu karşısında yürütmüş olduğu “bağımsızlık” mücadeleleri sırasında kimi kaynaklarca gerçeği çokça abartan, milliyetçi faaliyetler konusunda önderlik ettiğine dair şaibeli yorumlarla birlikte bölgede önemli kültürel dönüşümlerde başat bir rol oynamıştır (Goldschmidt ve Davidson, 2011: 276).

din ekseni etrafında beliren yorumları içine aldığı kadar, bu yorumları aşan bir durumda olduğu gerçekliği üzerine temellenmiştir.

Batı'da yaşanan reform hareketleri, Osmanlı İmparatorluğu'nda, büyük etkiler yaratmıştır.²⁶ Bu etkilerle başlayan, “Yunan İsyanını” bastırmak üzere Osmanlı - Mısır güçlerinin oluşturduğu ittifak, Avrupa güçlerince Navarin Körfezi'nde 1827 yılında bozguna uğratılır ve 19.yüzyılın en büyük deniz savaşlarından biri gerçekleşmiştir. Osmanlı Padişahı II. Mahmud'un bölgeye dair kaybı telafi edeceğine duyduğu inanç, Ortodoks Rusya'nın Rumlar'ın hamisi olarak müdahalesi sonucu ortaya çıkan ve Osmanlı'nın yenilgisi ile sonuçlanan savaş sonrası Avrupa ve Rusya'nın oluşturmuş olduğu karar birliği ile 800 bin nüfusu ile Yunan Devleti kurulmuştur (Cleveland, 2008: 89). Böylelikle bir kez daha Doğu ve Batı dünyalarının sınırı çizilmiş, Ortodoks Doğu Roma'yı “öteki” konumda gören Batı Avrupa, Antik Helen kültürünün mirası ile kesintisiz bir Batı tarihi oluşturmayı gerçekleştirmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan toprak kayıpları ve milliyetçilik akımlarının olumsuz etkileri büyük bir ivmeyle hız alırken, II Mahmut, kendinden önce Sultan III. Selim tarafından yapılmaya çalışılan yeniliklerin çelişkili bir durum ortaya koyduğunu ve ardından yaşanan gelişmeleri iyi çözümlemiş bir padişahtır. Giderek artan ve Avrupa devletlerince başta Yunan ayaklanmaları olmak üzere Mısır sorunu ve hemen tüm Balkan Coğrafyasında “milliyetçi” ayaklanmalar ile ilgili isyanları bastırmak zorunda olup, bunlar için etkili yöntemler ve yeni reform anlayışları getirmeyi hedeflemiştir. İşe ilk olarak İmparatorluğun siyasi tarihine büyük müdahalelerde bulunan, özerk bir güç halini almış, tarih içerisinde yapılan yeniliklere büyük ayaklanmalar ile cevap veren Yeniçeri Ocağı'nı kaldırmakla başlamıştır. 1826 yılında Osmanlı Tarihine “Vakayı Hayriye” adıyla geçen olay, II.

²⁶ Karadeniz Odessa liman kentinin kozmopolit yapısı içerisinde yaşayan Rumlar ile İstanbul Fener Rum Ortodoks kilisesi çevresinde yer alan entellektüeller, Fransız İhtilalinin yaratmış olduğu ilkelerden hareketle artık Osmanlıyı emperyal koruyucuları olarak değil, yabancı zalimler gözüyle görmeye başlamışlardı. Tüm bunlar Osmanlı ve Yunan köyleri arasında çok kanlı çatışmalara ve isyanlara yol açmıştır (Cleveland, 2008: 89).

Mahmut'un gerçekleştirmesini düşündüğü bir dizi reform hareketinin önünü açan büyük bir kırılmadır (Goldschmidt ve Davidson, 2011: 235). Tıp okulu, askeri okullar, devlet tarafından çıkarılan bir resmi gazete, Yunan İsyancıları sonucu Batı Avrupa ile Rum azınlığın çevirileri ile yayınlanan kitapların boşluğunu doldurmak üzere, öğrencilerin yurtdışına eğitim amacı ile gönderilmesi, ortaöğretim devreye sokulması, tek tip askeri kıyafet, ve resmi dairelerde Sultan II. Mahmut'un portresinin asılması, bir dizi köklü reform hareketi olarak 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun yönelimlerini göstermektedir. Zeynep Sayın, "İmgenin Pornografisi" adlı kitabında, Sultanın devlet dairelerine asılan portresine dair şöyle bir yorumunda bulunmaktadır: "Bu, II Mahmut'un tebaasına her yerde görünmek, kendini Sezar sikkelerinde olduğu gibi hazır ve nazır bir iktidar merkezine dönüştürmek, harcandığı zaman bile değer yitimine uğramayan bir güç olarak konumlandırmak istediği anlamına gelir" (2013: 120). Bu panoptik denetim mekanizmana dair yorumun ardından Sayın, konuya şu vurgu ile devam etmektedir: "Oysa yalnızca fotoğrafın değil aynı zamanda tarihin de keşfedildiği ve fotoğrafın, tarihin selüloit göstergesine evirildiği bir çağda, bu türden Batılılaşma hareketleri olağandır; "sanat" denen kurumla dışavurumsallığın yakından ilgisi vardır" (2013: 121).

Gerek Mısır'da, Gerek İstanbul yönetimince ele alınan Reform Hareketleri, "Batılı tarzda" eğitim almış devlet kademelerinde yeni kuşak bir devlet memuru anlayışını ortaya çıkarmış, Mısır'da bu hareket İngiliz Sömürüsü ile kesintiye uğrarken, Osmanlı'da "reform" anlamında büyük bir çıkış yaratmış ve Tanzimat Fermanı'nın ilanının alt yapısını oluşturmuştur. 1839 - 1876 yılları arasında, belirtilen şartlarda yetişmiş kadroların, başta dış işleri bakanı (Hariciye Nazırı) Mustafa Reşit başta olmak üzere bu dönem gelişmelerinde öne çıktığı görülmektedir. Tanzimat Fermanı ile birlikte İmparatorlukta tebaanın temel hakları koruma altına alınmış, vergi toplamak ve askerlerin eğitimi için yeni kurumlar oluşturulmakla birlikte tüm bu reformlar düalit bir yapının ötesine geçememiş, geleneksel kurumların karşısında oluşturulan "Batılı anlamda kurumlar" ile hayat yan yana başarısız ve kaotik bir ortam yaratarak, imparatorluğun kayıpları engellenememiştir.

Aynı dönem İran devleti, Mısır ve Osmanlı'ya oranla daha az çalkantılı bir dönem geçirmekle birlikte bu durumun temel sebepleri arasında bir önceki yüzyıl (18.Yy) İran Şiiliği'nin elde ettiği önemli başarılar gösterilmiştir. İran Şii ulemasına göre, Safâvilerin tahtan düşerek yerlerine gelen Kaçar hanedanlarının “sadece dünyevi” hükümdarlar oluşu din ulemalarına geniş yetkiler kazandırmıştır. Başlı başına bir otoriteye dönüşen, kimi zaman Şah idaresinden daha güçlü bir konuma yükselen bu din uleması sınıfının karşısında Şah'ın reform yapabilme, karar yetkisini kullanabilme durumları kısıtlanmıştır. Ancak buna rağmen yapılan reform hareketleri mevcut olup, toplumsal kabulleri ise oldukça kısıtlı bir alan içerisinde kalmıştır (Cleveland, 2008: 128).²⁷ 19. Yy'ın ilk yarısı ile birlikte, İngiltere ve Rusya'nın İran üzerinde etkisi yoğunlaşmış, özellikle Rusya, Türkistan, Kafkaslar'da Hazar Denizi kıyılarını ve Azerbeycan'ın bir kısmını işgal etmiştir. İran üzerinden Hindistan'a yaklaşan Rusya, İngilizler açısından tedirginlik yaratmakla birlikte, İngiltere'nin 1857 yılında İran pazarına, Ruslara tanınan ayrıcalıklarla girmesi, Osmanlı ve Mısır'da yaşanan deneyimlere benzer sonuçlar doğurmuştur (Cleveland, 2008: 130). Rusya ve İngiltere'nin İran üzerinde rekabetçi etkileri, zaman içerisinde her iki devleti stratejik çıkarları doğrultusunda savaştan uzak bir tutum sergileme çizgisine erdirtirken, İran bir tampon devlet haline gelmiştir (Cleveland, 2008: 131).

19.yy sonuna gelindiğinde Ortadoğu coğrafyası, büyük fay hatlarının bir biri ardına kırıldığı yeni bir coğrafyanın şekillenmesi ile çalkalanmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun yenilikçi hareketleri 1876 - 1909 yılları arasında tahtta kalan II. Abdülhamit ile birlikte askıya alınmıştır (Cleveland, 2008: 137).²⁸ Bunun yanı sıra

²⁷ İran ekonomik açıdan bir takım ilerlemeler elde etmiş, bunun yanı sıra pamuk, ipek, buğday gibi ham maddeleri ile pazar ekonomisine eklenirken, dokuma sanayisi ise sekteye uğramıştır. İran'ın iç piyasası için önemli ürünlerin başında gelen tütün, “1890” (Cleveland, 2008: 131) yılında, tüm üretim ve satış hakları bir İngiliz şirketine verilince, Ulema bu anlamayı imzalayan Şah'a karşı halkı örgütlemiş ve başta Tahran'da yapılan büyük gösteriler sonunda anlaşma fesh edilmiştir. Pek çok farklı başarısızlıkların yanı sıra İran Şah'ı Batı ile ilişkileri, eğitim reformlarını askıya almış, 1896 yılında bir suikast girişimi sonucu öldürüldüğünde İran, Mısır ve Osmanlı gibi dışa bağımlı, borçlu bir devlet statüsüne gelmiştir.

²⁸ Uzun süren hükümdarlığı sırasında, İmparatorluk 1883 yılında İstanbul'u Viyana'ya ardından Paris'e bağlayan “Şark Ekspresi” seferlerine başlamış, bunun yanı sıra İmparatorluğun doğu ve batı eyaletleri arasında ulaşım demiryolu ile kolaylaştırmıştır. Telgraf hatlarının kurulması, iletişim yönünden Osmanlı'yı Avrupa ile yakınlaştırmış, Hicaz Demiryolu, Hac seyahatini kolaylaştırma bu yönü ile “Pan- İslam” politikasının önemli

Avrupa güç dengesi içerisinde Almanya, büyük atılımlar gerçekleştirmiştir.²⁹ I. Dünya Savaşı öncesinde İran, Mısır ve Osmanlı coğrafyası başta olmak üzere batılılaşma hareketlerinin hızlandığı ve reform hareketlerinin temellendiği dönemler olmuştur. Eğitim içerisinde açılan yeni okullarla birlikte Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin, kazanmış oldukları deneyim ve bilgilerini aktarmaları, farklı dillerde hizmet veren okulların Ortadoğu coğrafyasında yaygınlaşması, demiryolu ağının hızla artması, gazete ve telgraf hizmetlerinin yaygınlaşması ile Avrupa'nın Batısı ile daha hızlı bir iletişim içerisine girilmesi, pazar ekonomisi ile tanışılması önemli gelişmelerdir. Ancak burada önemli bir tespitte bulunmak gereklidir. Ortadoğu coğrafyasının modernizmle olan ilişkisi çok boyutlu ve çok “acılı” bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. I.Dünya Savaşına kadar olan dünya Said'in belirttiği gibi, yıldırıcı bir Avrupa ve Amerika sömürüsüne dayanmaktadır. Ortadoğu Coğrafyası bu “sömürü” politikalarının sistemli bir şekilde uygulandığı alanlar olmuştur.

Kültür ve Emperyalizm kitabında Said, çalışmasının ana problemini şöyle açıklar: “...Söz konusu Avrupa merkezci kültür, Avrupalı olmayan ya da çeper dünyada yer alan her şeyi hiç durmadan kodlamış ve gözlemlemiştir; öylesine baştan aşağı ve ayrıntılı bir biçimdeki dokunulmamış pek az şey, incelenmemiş pek az halk ve toprak parçası bırakmıştır.” (2010: 334). Bu dönem, tüm bir Ortadoğu coğrafyasının, tam manasıyla keşfedildiği, sömürüldüğü ve neredeyse kopyalanıp müzelere kaldırdığı bir yüzyıl olmasının yanı sıra 20.yüzyıl dünyasına, büyük sorunlar devrederek girmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli bir bölümünde bulunduğu Arap coğrafyasının çağdaşlaşması İbrahim M. Ebu-Rabi'nin “Çağdaş Arap Düşüncesi” kitabında, modernite: “... kapitalist ve emperyalist Batı ile on

sembolü olarak yer almıştır. 1900 yılında İstanbul Üniversitesi açılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu içerisinde “Jön Türkler” olarak adlandırılan, II. Abdülhamit yönetimine karşı çıkan grup; sürgünler, öğrenciler ve subaylardan oluşmakta ve “anayasal rejim isteği” üzerine birleşmişlerdir (Cleveland, 2008: 136-151).

²⁹ 1882 yılında Bismarck tarafından tasarlanan sistem, “Üçlü İttifak”, İtalya ve Avusturya Macaristan'ı yanına alarak kurulmuştur. I.Dünya Savaşı'na kadar sürecek olan ortak savunma paktına, Fransa 1894 yılında Rusya ile anlaşarak cevap vermiştir. İngiltere ise kıta Avrupa'sına olan uzak duruşu, Almanya'nın giderek artan sanayisi ve deniz ticaretini göz önüne alarak Rusya ve Fransa'nın yanında yer almıştır. Böylelikle I.Dünya Savaşını oluşturan güç dengeleri kurulmuştur (Cleveland, 2008: 154).

dokuzuncu yüzyıl Arap dünyasının acılı karşılaşmasından kaynaklanan ...” çelişkili bir durum olarak ele alınmıştır. Ortadoğu coğrafyası, özelinde Arap modernisti Ebu-Rabi’ye göre, “... bir yandan kaybolmuşluk duygusunu yenmeyi arzuluyor, öbür yandan da bir bakıma umut ve kurtuluş sunan modernitenin kendisi tarafından özüne baskı yapıldığını” yaşıyor ve görüyordu (2005: 91). Bu durum 20. yüzyılda çok farklı ayrışmalarla sürmüştür. Ortadoğu coğrafyası özellikle 1967 sonrası çok daha parçalı ve çok daha umutsuz bir hal aldığı tespit edilmiştir. Batı dünyasının kendisi için dilediği ve köklenmesi için büyük devrimler gerçekleştirdiği, bedeller ödediği demokrasi kavramını Avrupa’nın yanı başında yer alan, Ortadoğu coğrafyası söz konusu olduğunda aynı hassasiyeti göstermemektedir. Demokrasi için direnen halkların yerine, diktatörlerin desteklendiği politikaların, suskun ama bir o kadar baskın varlığı görülmektedir. Tüm bir 19. Yüzyıl, Ortadoğu coğrafyasına arkeoloji, resim ve fotoğraf üzerinden bakarken uzun hatıratlar ve romanları ile Batı ilgisini ve sözünü bu coğrafya için çoğaltmıştır. Ancak 20. yüzyıl ve dijital devrim çağı ile birlikte Ortadoğu imajları, neredeyse Batı algısını bombardımana tutmuş, “Çiftkutuplu” dünya düzeninin ardından, “öteki” olana adledilen tüm işlevler, bu imajlar yardımıyla “Ortadoğu” coğrafyasına yıkılmıştır.

2.1.2. Modern Sanatın İmajı:

18. yüzyıl felsefe içerisinde, Kant ile birlikte, “şiir, müzik, sahne sanatları, resim, heykel ve mimariyi içine alan, kapsayıcı bir kavram olarak estetik, özerk bir alan olarak var olmuştur. Sanat, gündelik hayatın bağlamından koparak, kendi özerkliği içerisinde farklı bir etkinlik olarak kavranmaya başlamıştır (Bürger, 2004: 94).

Modern Sanat kavramı şüphesiz 18. yy Aydınlanma Felsefesi üzerine temellenmiştir. Bu yüzyıl aynı zamanda deniz ticareti ve kolonileşmelerin Fransa ve İngiltere arasında paylaşıldığı, burjuva sınıfının yükselişi ve Fransız Devrimi’nin yaşandığı, arkeoloji çalışmalarının hız aldığı bir yüzyıl olmuştur. Ancak Modern Sanat, kendini 19. yy içerisinde var etmiş, geleneklerden ayrılan büyük kopuşlarını özellikle yüzyılın ikinci yarısından sonra gerçekleştirmiştir. Yeni icatlar ile birlikte

bir önceki yüzyıla göre hızla değişen dünya, gündelik yaşam pratiklerini kökten değiştirmiştir. Yeni üretim sistemlerinin ortaya çıktığı, işçi sınıfının etkili ve önemli sosyal hareketlerin liderliğine yükseldiği, ulaşım ve bilimsel gelişmeler ile dünya üzerinde “eş zamanlı” bir durumun yaşandığı, teknolojinin hemen her şeyi kökten değiştirdiği böylesi bir dünya içerisinde, doğal olarak sanat da büyük değişimler göstermiştir.

Modern Sanat, beraberinde çok sarsıcı eleştiriler sunan, birbiri ardına ya da eş zamanlı olarak ortaya çıkan akımlar, yeni söylemler, farklı üretim sorunsalları, yeni teknikler ile birlikte “öncüllerin” ve “reddedişlerin” tarihi olarak ortaya çıkmaktadır. Geleneksel kurumların dışlandığı, dışlananlar arasında yeni birliklerin oluşturulduğu, belli kriterlerle bir araya gelmiş olduklarını manifestolar aracılığı ile deklare eden, ya da farklı üsluplarda benzer amaçlar için üretim gösteren ama her iki durumda da devinen bir dönemi oluşturmaktadır (Williams, 1993: 68).

Modern Sanat, içerisinde “İzm’ leri” ve “Avangard” hareketleri içerisinde olarak genişlemekte olup, bu iki kavram birbirinden ayrıksı olarak ele alınmamaktadır. Her ikisinin kapsadığı sorunsallar benzerlikler göstermektedir. Burjuva sınıfı içerisinde var olan sorunlu durumları, politik ve sanatsal anlamda ilerici olma tutumları, zaman ve topluma dair oluşturdukları mesafeli duruş ve yabancılaşma, geleneksel kurumlar karşısında yıkıcı eylem birliği, bu iki kavramı ortak bir zemin içerisinde çekmektedir (Bürger, 2004: 14). Sanatsal üretim üslupları ya da üretim amaçlarının hareket noktaları bakımından, bütünleştirici bir birlik oluşturan, “izm’ler”, çoğu zaman kendilerini açıklayıcı manifestolar ile üretim alanlarını çerçevelemekte oldukları görülmektedir. Modern dünyanın bir önceki bölümde aktarılmaya çalışıldığı gibi, büyük kopuşların yaşanıldığı durumuna benzerlik gösteren “Modern Sanat”, kendinden öncesi ile büyük bir boşluk yaratarak kendini o boşaltmış olduğu alanda işaretlemektedir. Bu kopuş sürecini izleyebilyebilmemiz için, o dönemin bir öncesine bakmak, odaklandığımız dönemin başlangıcının daha açık bir şekilde aktarılmasına yardımcı olacağı düşünülmüştür. Bu bir adım öncesi ise bizleri, Romantizm olarak adlandırılan döneme götürmektedir.

Rönesansın ardından, büyük çelişkilerin bir arada yaşandığı 18. yüzyıla değin, “akıl” ve “ilerleme”, “hakikat” ve “doğruluk” hedeflerinin, değışmez, katı bir durumda ele alınması, tarihsel bağlamlarından ayrı tutularak idealize edilen kavramlar olarak ortaya konulması tutumunda, Romantizm ile birlikte, sanat içerisinde bir dizi değışim yaşanmıştır. Romantizm Fransız Devrimi’ni hazırlayan coşkun zeminin hem oluşmasında hem de devrimin ardından oluşan şartlar içerisinde etkili bir yayılım göstermiştir. Sanatın, sadece dehalara özgü bir yeteneğin üretimi olma beklentisi yerini daha çoğulcu bir yaklaşıma bırakmaya başlamıştır. Devrim; sanatın soylu ve zenginlerin bir eğlence aracı olmasının ötesine çıkarak, öğretici ve eğitici olma heveslerini içinde barındırmıştır. Ancak sanatın eğitici gücünün, sanatın toplum için varlık göstermesi fikri, Romantik akımdan çok, Klasik üslubun içerisinde yer almış, böylelikle “Klasizm”, Cumhuriyet’in resmi bir sanat üslubu haline gelmiştir. Böylelikle Romantizm, daha çoğulcu, daha katı kuralların karşında yer alan bir konumda olmuştur. Sanatın sanat için olacağına dair, düşüncenin varlık bulduğu Romantik akım için Arnold Hauser, “Sanatın Toplumsal Tarihi” adlı kitabında, şu tespitte bulunmaktadır: “Modern sanatın tüm taşkınlığı, kargaşası ve şiddeti, sarhoş ve kekeleyen lirizmi, ölçsüz, esirgenmemiş teşhirciliği de bu duyarlılıktan çıkmadır... (Hauser, 1995: 151). Modern Sanat ile Romantizm arasında söz konusu ilişkilendirmelerin olması ile birlikte yine büyük kopuşlar mevcuttur. Romantik akım içerisinde sanat ve özelinde “resim”, bir ideal yaratma çabasını, klasik akıma göre çok daha özgürlükçü olarak ele almasına karşın, halen üzerinde taşımakta ve akademinin kuralları doğrultusunda bir üretim göstermektedir. Bunun yanı sıra Resim disiplini, edebiyatla olan bağıını Romantizm içerisinde güçlendirmiş, böylelikle resim disiplini, anlatıcı olma görevini, bu dönem içerisinde olanca gücü ile sürdürür bir durumda devam ettirmiştir. Romantizmin bu anlatıcı olma durumu kendini fantastik mekânlara açılan, sömürgeci gelişmelerden yararlanan, otantik mekânları içine alan “Doğu’ya” dair ilgileri kıskırtan, mitoloji ve öyküleri besleyen, arkeoloji alanında yaşanan gelişmelerin etkisini resme taşıyan, mekân seçkilerinin çokça kullanılması ile birlikte bir konu bütünlüğünden çok bir üslup birliği oluşturmuştur. Resimlerde de zamanlar arası sıçramalarla ideal bir mekân ve zaman kurgusu yaratma çabasının üretimleri etkilediği görülmektedir. Modern dünyanın sarsıcı, yıkıcı ve derinden etkileri sanatın tanım ve varoluş sebeplerini, üretim şekillerini değıştirirken arkeolojik harabeler arasından yitik bir zamana dair

oluşturulan “kurgusal” ve “idealize” edilen, günü işaretlemeyen ve günün mevcut akademik sanat kuralları doğrultusunda üretilen sanat, dönemin sorunsallarının uzağında konumlanmıştır. Oysa Romantizm, burjuva devriminin, umutlu bir manifesto ile ortaya çıkardığı devrimin serpilip gelişmesinde önemli bir zemin teşkil etmiş, “eşitlik, özgürlük ve kardeşlik” kavramlarının yüceltilmesi ve yaygınlaşmasında büyük önderlik ve sözcü olma görevlerini üstlenmiştir. Ancak ne işçiler için eşitlik, ne sömürülen ülkeler için kardeşlik, ne de devrim boyunca mücadele gösteren kadınların siyasal yaşam içerisinde var olabilmeleri için, arzulanan özgürlük söz konusu olamamıştır. Büyük “ütopyaların” çağı olarak da adlandırılan bu dönem, bir sonraki yüzyıla büyük “hayal kırıklıkları” olarak yansımıştır. İnsanlık, yaşam içerisinde var edemediği ütopyaları, “Sanat” içerisinde var etme yolunu seçmiştir. 19. yüzyıl modern dünyası bu vaadin hayal kırıklığını yaşamış olarak umutlarını ve ideallerini bir başka alanda , giderek hayat ile arasına mesafe açacak olan “sanat”, içerisinden ütopyalarını yaşatma yolunu seçmiştir.

1848 devrimleri ile birlikte burjuva sınıfının entellektüel öncüleri olan “aydınlar”, devrimler ile birlikte ilgi ve yandaş olma tercihlerini, işçi sınıfından yana kullanmaya başlamıştır. Bu yaklaşmanın temelini, burjuva sınıfına karşı duyulan “güvensizlik” beslerken, “bohemlerin” ortaya çıkışı, bu iki ayrık sınıfı birbirine yaklaştırmıştır (Hauser, 1995: 325). Her ne kadar Marx’ın “Bohemler” için yapmış olduğu yorum “ne yaptığını bilmeyen ayak takımı” (Boudelaire, 2004: 15) olarak yer bulsa da, bohemler, hem burjuvaya karşı cephe geliştirmiş, hem de burjuvanın içinden çıkan ve onun vicdanının bir temsili olarak değerlendirilmiştir.³⁰ Böylelikle sanat, emek ve entellektüel eylem biçimlerinin içerisinde şekillenen, her iki dünya arasında diyalog geliştirebilen bir alana yükselebilecek umutlarını içinde taşıyan bir duruma erişmiştir. Ancak sanata yüklenen idealizm ile birlikte ortaya çıkan bir başka durum vardır ki, bu durum devrimlerden beklenen başarısızlıkların karşısında duyulan düş kırıklıklardır. Bu düş kırıklığının peşi sıra sanat, kendi üstüne kapanarak

³⁰1848 Şubat barikatlarında monarşiye karşı burjuvazi ve emekçiler tüm Avrupa’yı ayağa kaldıracak bir zafer kazanmıştır. Hazirana kadar geçen süre iki “modern sınıfı” karşı karşıya getirmiştir. Yeniden kurulan barikatlar bu kez burjuvaziye karşıdır ancak barikatlar Ulusal muhafızlar ve ordu tarafından hunharca yok edilmiştir (Artun, 2003: 20).

yeni bir tavır içerisinde üretim gösterme yönünde bir çağrı ile karşılaşmıştır. İçerisinde “güzel”, ”doğru” ve “iyiden”, çok daha fazla, ”kötü”, “sahte”, ve “çirkin” in” izinin sürülmesi yönündeki bu çağrıyı en güçlü tekrarlar ve kendi yaşamış olduğu düş kırıklıkları ile Charles Baudelaire dile getirmiştir. “... ilerlemenin öncülüğü gibisinden “avant” misyonlara itiraz etmekle kalmaz, egemen “ilerleme” dogmasıyla alay eder...” (Bürger, 2003: 13). Bu anlamıyla modernizmi modern dünyanın önüne dikilen ve onun “ilerlemeci” durumu ile hesaplaşan bir kavram olarak açıklamak da mümkündür.

Modernizmin başlangıç noktası olarak pek çok kaynak tarafından işaret edilip üstünde uzlaşılan isim olan Baudelaire’in modern zamanların en devrimci şairlerinin başında olup tüm yaşamı ile efsaneleşmiştir. Baudelaire’in sanat dünyasına teklifi, “Modern Hayatın Ressamı” olmaları yönündedir. Bu anlamda “öncü” olarak sanat tarihinde yer alan cevap, figürleri arasında Baudelaire’in da yer aldığı, “Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori” adlı tablosu ile Gustave Courbet’den gelmiştir. “Resminde akademik çıplak geleneğine sırtını dönen Courbet, 1850’li yılların Paris Sokakları’nda her an karşılaşılabilecek tipleri resmetmiştir. Resimde yer verdiği arkadaşları arasında, sosyalist düşünür Pierre-Joseph Proudhon, edebiyetçi Jules Champfleury ve yayımladığı cinsellik ve ölüm temaları şiirleri ile skandal yaratan, ayrıca modernleşme deneyimini tüm derinliği ile ifade etmeye çalışan Fransız şair ve sanat eleştirmeni Charles Baudelaire’dir.” (Antmen, 2008: 13).

Modern dünyanın insan hayatının “zaman” olarak baskıladığı durumundan dışarı çıkmak, bu dönemin düşünce üretimi içerisinde yer alan pek çok ismine göre özgürleşme ve üretmenin başlıca koşulunu oluşturmaktadır. Baudelaire’e göre, “Kent” içerisinde “avare” bir durumda gezilecek, izlenecek ve deneyimlenecek çok şey bulunmaktadır. Kentin içine karışan bir bohem ya da kent kalabalığına burun kıvrıran bir Dandy olarak fakat her koşulda zamanın ritmini ve gerçekliğini yakalayarak yaşamak, esas kılınmaktadır. Bohem ve Dandy kişilikleri, modernist sanatın, sanatçılarının kült imajlarına dönüşmüştür. Sanatçı kalabalıklar içinde yalnız, sanatsal üretimini toplumla arasına mesafe koyacak kadar mağrur ve ukala olmalıdır. Sanat, Paris Salonları’ndan kurtulup hayatın içerisine karışırken, aynı zamanda sanatçı modern zamanların direttiği hayatın karşısında direnen, efsanevi bir

kahramana dönüşmüştür. Ancak bu kahraman bir önceki yüzyılın ütopyaları arasında idealize edilen bir sanatın “tam karşısında dikilen”, bir “karşı - estetik” inşa eden kahramandır. Baudelaire ve döneminin pek çok önemli yazar ve sanatçısı, kent üzerine kent içerisinde “kentli bir sanat” yaratırken, Paris “Salon Sergileri”³¹, bu üretimleri sergileme konusunda direnç göstermiştir. 1863 yılında Ressam Edouard Manet’in “Kırda Kahvaltı” adlı eseri büyük bir sansasyon ve sarsıcı bir kırılma yaşatmıştır. Geleneksel resim içerisinde, “Bir sanatçının ustalığı ve özgünlüğü, resme bakan kimsenin önceden bildiği bir olayı daha anlamlı bir biçimde canlandırabilmesi ile ölçülmekteydi” (Lynton, 1991). Bu resim ise öncelikle ne bilindik bir hikâyeye referans teşkil etmekte, ne de tuval yüzeyinde çıplak bedenleri maskelercesine yağlı boyanın üzerini kaplayan parlak bir vernik tabaka ile bilindik bir yöntemle korunmaktadır. Figürlerin birbirlerine referans teşkil edecekleri uyumlu bir kompozisyon yaratmasının uzağında, oluşturdukları gerilim ile resmin bilinmeyenlerini çoğaltmaktadır. Sergilendiği dönemde izleyicinin öğrenmiş olduğu bakış açıları ve kurallar doğrultusunda okuyamadığı bir resim olarak büyük bir şaşkınlık ve sansasyon yaratmıştır. Gerek konu bütünlüğü, gerekse alışılmadık bir çıplak³² bedeninin kompozisyon içindeki konumu³³ resmin Salon Sergisi’nden önce reddine, ardından bu resimle birlikte reddedilen resimler ile birlikte ayrı bir salonda “Reddedilenler” başlığı ile sergilenmesine yol açmıştır.³⁴

³¹ İlki 1673 yılında “ Paris Sanat Akademisi” öğrencilerinin mezuniyet çalışmalarını sergilemek üzere düzenlenen, “1725 yılından itibaren Louvre’da Paris Salonu altında düzenlenmeye başlamıştır. Fransız Devriminin, ardından yabancı sanatçıların katılımına da açılmış olup, bu sergiler dönemin en büyük ve saygın sanat olayları olarak varlık göstermiş ve büyük ilgi görmüştür. İki aylık sürelerle açık kalan, yüz binlerce izleyicinin ziyaret ettiği, büyük çaplı etkinlikler olarak döneme damgasını vuran Salon Sergileri, sanat eleştirilenliğinin ortaya çıkmasına da zemin teşkil etmiştir (Antmen, 2008: 13).

³² O güne değin çıplak beden, gerek teknik gerekse içerik açısından belli kalıplar ile ifade edilmiştir. Resim yüzeyi cilalanmış bir tabaka oluşturularak verniklenmekte, çıplak beden ise mitolojik bir ilki gerçekleştirip, öyküyle desteklenerek, bir çeşit izleyici ve hayatla olan mesafesi arttırılmıştır. (Antmen, 2008)

³³ Ali Artun’un referans gösterdiği Linda Nochlin “Avangard’ın İcadı” başlıklı makalesinde, Manet’in bu tablosu, Avangard’ın mucidi olarak gösterilmektedir. Manet hayata ve doğa’ya karşı geliştirmiş olduğu mesafe ile “dandy” olarak ele alınmaktadır (Artun, 2003: 29).

³⁴ Salon Sergileri için yapılan başvurular arasında genellikle reddedilen sanatçılar; Edouard Manet, Gustave Courbet, Claude Monet olup, 1863 Salon Sergisi’nde bu oran üç yüz sanatçıya ulaşmıştır. Salon karşıtı bir protesto sonucu, III. Napolyon’un kararı ile ilk kez o yıl, “Reddedilenler Salonu” başlığı altında, Resmi Salon’a alternatif olarak düzenlenen sergi, halk ve Emile Zola gibi yazarlarca eleştirilmiştir (Antmen, 2008: 13).

Ressamlar, “Salon Sergileri” dışında, eserlerine alternatif sergileme olanakları yaratabilmek için bir araya gelmeye başlamış reddedilenler sergisinden on sene sonra, 1874 yılında, izlenimcilerin ilk bağımsız sergisi açılmıştır (Antmen, 2008: 20). Modernizmin “Müze’nin” karşısına “Galeri” oluşumunu ortaya çıkardığı, yukarıda belirtilen gelişmelerin de galerilerin oluşumlarına öncülük etmiş olduğu görülmektedir. Zaman modernite ile birlikte lineer bir çizgiden ayrılarak, fragmanlara bölünmüş bir hal alırken bu fragmanlara bölünen zaman içerisinde sanatın konumu hemen hiç bir dönemde olmadığı kadar “yıkıcı” olmuştur (Boudelaire, 2004: 44). Resim disiplini bu köklü değişimleri yaşarken “hız” alan hayatın içerisinde neredeyse yarım bırakılmış ifadeler ile hızlı desen çizimlerine karşılık gelen heykel serileri ile Rodin, büyük bir kopuşun başı çeken ismi olarak tarihte yerini almıştır. Descartes’in “düşünen insanı” merkeze yerleştirmesine benzer olan tutumuna karşılık gelen, “Düşünen Adam” heykeli ile Rodin, ne galip bir komutanı, ne de ünlü bir devlet adamını merkeze çekmiştir... Rodin’in bu heykeli ile insan düşündüğü oranda kaygılı ve hayatın merkezinde hayatını yöneten bir figür olarak anıtsallaştırılmıştır. Ancak “Anıt” Rodin ile birlikte kaidelerini yutan bir durumda olup bu hali ile klasik anıt ile mesafesini açmakta, izleyicisi ile mesafesini azaltmaktadır. İdealize edilen figürler yerlerini yarım kalan, tamamlanmayı izleyicisinin bakışı ile karşılaşma koşullarına bırakmıştır. Heykeller, tıpkı resimde olduğu gibi üretim süreçlerinin izlerini izleyicisi ile paylaşmakta, bu halleri ile “zaman” kavramını, daha okunaklı kılmakta, “el’in” ya da yontu aletlerinin bırakmış olduğu izler, zımparalanmadan birer plastik unsur olarak heykele yeni dokular olarak eklemlenmekte olduğu görülmektedir. Böylelikle gerek resim disiplini gerekse heykel disiplini içerisindeki bu “bitmemişlik” duygusu, sanat eserlerini geçmiş zamanın içinde bulunma durumundan kurtarma çabaları olarak değerlendirilmeye açık olarak yorumlanabilir.

19. yüzyılın fotoğraf ile olan değişimi, dünyaya olan bakışı değiştirdiği oranda sanatın kendini tanımlama alanlarını da baştan sona etkilemiştir. Resim sanatsal açıdan bir üst sınıfa yükselirken, fotoğrafla kayıt altına alınan dünya, “imajlar” dünyasını o güne değin olmadığı ölçüde genişletmiştir. “Bir elma ile Paris’i şaşırtmak istiyorum!” demiş olan Cezanné, yapmış olduğu eserleri ile, bunu dönemi içerisinde şüphesiz ki başarmıştır (Baker, 2014: 53). Gerek Cezanné, gerekse

empresyonistler, üretmiş oldukları resimlerinde hem dönemlerinde hem de ardıllarından gelen sanatçıların üretimlerinde düşün dünyalarını çokça etkilemişlerdir. Ulus Baker, “Sanat ve Arzu” adlı kitabında, “Empresyonizm” için, “Rönesans bakışının tamamen kopuşu” tespitinde bulunmuştur. Rönesans’ın, gözü bedenden koparan ve aslında olmayan bir insan bakışının resim yüzeyinde üretilmesine karşın, empresyonistler, nesnelerin arasında bir bakış yakalamaya çalışmışlardır. Böylesi bir bakış yani “insanın bakışı”, Baker’e göre, resim yüzeyinde ilk defa “Empresyonistlerle” aktarılmıştır. Bu bakışın oluşumunda “kent” ve o kentin bir önceki bölümde aktarıldığı üzere farklı ilişkiler, farklı sosyal guruplar ve farklı bakış açılarının zorunlu olarak o kentin içinde yaşayan insanların deneyimlendiği durumlar halini almıştır.

Modern Sanat “kent” üzerine üretimlerini çoğaltırken, bu kentlerin kaotik ortamını reddeden, sanat ve özgürleşmeyi primitif olanda arayan sanatçılar, kahramanların öykülerini resmetmiyor, sanat içerisinde farklılaşan yaşam öyküleri ile kendilerini kahramanlaştırmaktadırlar. Gauguin, resmin kurallarını, Batı dışı bir dünyada aramak üzere Paris’i terk etmiş, Van Gogh ise Fransa’nın güneyinde üretimler göstermiştir. Resim içerisinde ortaya konulan “bakışa” dair yenilikler, Gauguin tarafın reddedilmiş, resim yüzeyiyle derinliği dışlayarak uyum sağlamış, “yerel” olan primitif sanata ve dekoratif öğelere bu yolla yaslanmıştır. “Gauguin’in resimleri herhangi bir yere açılmış bir pencere değil, özenle işlenmiş bir “goblen” etkisi yaratmıştır” (Lynton, 1991: 21). Vincent Van Gogh ise resim yüzeyine dışarıdan gelen etkileri en aza indirerek, psikolojik bakış açılarıyla geniş yüzeylere uygulamış olduğu boyayı, fırça hareketleri ile müdahaleler yaratan, böylelikle geniş yüzeylerde etkili hareketler oluşturan eserler üretmiştir. İnsanın ruh hali, o denli resmin odağına Van Gogh ile yerleşmiştir ki, renk ve nesnelere insandan geriye kalan “boşluğu” tamamlayacak kadar erişkin bir anlatıma hizmet eden bir duruma yükselmiştir. Edward Munch, Gauguin, James Ensor, Vincent Van Gogh gibi ressamlar, üslup bakımından birbirlerinden ayrılmış olsalar da, tavır açısından bir arada değerlendirilebilecek bir ortaklaşmaya sahip olarak değerlendirilmiştir. Bu sanatçıların resim sorunsallarının arasına “psikolojik” boyutu eklemeleri ile “öncü” bir tavır sergilemişlerdir.

Modern Sanat, “İzm’ler” ve “Avangard” etkileri, birinin tercihi, diğersinin reddi olan durumların yaşanıldığı bir dönem olurken, Cezanne gibi önemli bir ressamın, Romantik, Empresyonist ve Kübist akımların başlangıçları için tetikleyici bir konuma yükselmiş , özel durumların da yaşanmış olduğu görülmektedir. Cezanne ile resim, “el’in” “akıl” ile eşitlendiği bir edim olarak öne çıkmaya, resim farklı katmanlarda kendi üstüne kapanan sorular üretmeye başlamıştır. Resim yüzeyinin ışığın etkisi ile sürekli değişen bir dünyanın izlendiği alana doğru açılması, çizgiye dayanmayan bir perspektife göre sunulmuş olması, şair ve sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire’e göre “göz alıcı ve biçimden yoksundur” oysa “Kübizm” Apollinaire’in ifadesi ile “Fransa’da dönemin en yüce sanat akımıdır”. Batı Sanatı içerisinde Kübizm, perspektif kurallarını yıkarak “görme temsillerini yerle bir etmiştir” (Antmen, 2008: 13). Sadece Kübizm değil tüm bir Modern Sanat içerisinde göstermiş olduğu üretimlerle öne çıkan Picasso, “Avignon’lu Kızlar” tablosunda, “ziyaret etmiş olduğu genelev fahişelerinin, Trocadero Müzesi’nden bildiği, Afrika kabilelerine ait ikonlara dönüştürür”³⁵ (Baudliard, 2004: 31).

Gerek merkezde “kent” içerisinde, gerekse “kentin kalıplaşmış merkezine eklemlenmiş” periferide, “primitif”, “öteki”, “batı’ya ait olmayan”, “yabanıl” olana başvurma, bu öğeleri resmin içine taşıma, modern sanat içerisinde dikkat çekici bir durum oluşturduğu görülmektedir. Bu durum hem kentin içinde ayrıksı yaşayan ve merkezi otoritenin içinde yaşam tarzından estetik beğenilere göre, hem bir reddedişi hem de ayrıksı olarak “batılı” kültürüne eklenen, “farklı dünyalara ait” objeler ile bir duygudaşlık yaratma durumunun bir etkisi olarak okunabilir. Bu konu, Ahu Antmen’in “20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar” adlı kitabında, şu yönüyle ele alınmıştır: “Sanatçıların yüzyılın başında müzelerde, fuarlarda ya da antikacı dükkânlarında “primitif” olarak nitelendirilen kaynaklarla karşı karşıya gelmelerinin sebebinin gerçekten de Batı sömürgeciliğinin kaçınılmaz bir sonucu olduğunu iddia etmek mümkündür” (2010: 36).

³⁵ Ali Artun’un, “Charles Baudliard’ın” “Modern Hayatın Ressamı” kitabının Ali Artun tarafından kaleme alınmış sunuş yazısı

Rönesans sonrası dönem ile başlayan, “Aydınlanma felsefesi” üzerine temellenen, Romantik Üsluptan hareketle ortaya çıkan ve konu olarak bakışını “Doğu’ya” çevirmiş, Oryantalist resim geleneği içinde yer alan “öteki” temsilleri, bakışıyla, duygusuyla, konumlarıyla, “Eksik Olanın” bir temsiline dönüşmektedir. Ona bakanı ve o imgelere sahip olanları bir üst konuma taşımakta olan bu “imgeler”, çalışmanın 1. Bölümü içerisinde aktarılmıştır. Benzer bir tavrın farklı anlatım tekniklerine ve farklı bakış örgütlenmeleri ile resim yüzeyine aktarıldığı ve yanı sıra “devrimci” bir sanat yapma iddiası taşıyan, modern sanatın içerisinde de görülmektedir. Ancak buradaki tavır ve üslup, kuşkusuz önceki oryantalist resim geleneğinden keskin bir şekilde ayrılmıştır. Afrika sanatından, İberya Adasına, masklardan, yontulara çok çeşitli “toplama nesnelere” içerisinden alıntılama yapan sanatçılar, şüphesiz bir Burjuva dünyasının karşısında “özgürleşmenin” yollarını ararken, üretmiş oldukları cevapların arasında bu sayılanları sıralıyor, ancak oradan alınan hemen hiç bir üretimi sanat edimi olarak görmüyorlardı. Batı dışında kalan ne varsa bir hayale açılıyor, özgürleşme alanına dönüşüyor, bu özgürlük aynı zamanda aklın sınırlarını yıkıyor ve müdahale alanı içinde tutulan hemen her şey bir çocuğun, bir çilginin, bir naif’in elinde şekillendikten sonra ancak sanat olabilme mertebesine erişiyordu. Farklı sınırlamalar ile tüm bir “Modern Sanat’ın” içinde “vahşi” Matisse’in heykelinde, Ernst Ludwig’in tahta oyma yüzeyinde, Malevich’in desenlerinde, Gauguin’in Tahitili Kadınları’na, Jacson Pollock’un bir büyücü ayinine benzeyen resim üretiminin hareketine, Joseph Beuys’un yağla sarmış olduğu keçesine, “iz” bırakmış olarak tarihe eklenmektedir. Modern dönemin sanatı, “kendine dahi saldırma” cesareti gösteren avangart çıkışların tarihi olarak yaratıcılığın sınırlarını ve sorularını değiştirmiş, Dada ve Marcel Duchamp’la birlikte, “hazır-nesne / ready - made” ile sanat, kökten bir devrimle “el”in öncüllüğünü kırmış, sanatla - zanaat arasında derin bir yarıma meydana getirmiştir.

Bununla birlikte modernist sanatçı, hem dünyayı hem sanatı yıkabilen efsanevi bir kişilik olarak yer bulmuştur. İster taş yontarak, ister bir “kar küreği” kullanarak, “sanat edimini” gerçekleştiriyor olsun, Walter Benjamin’in ifadesi ile “aurotic art” büyülü bir sanat atmosferi içerisindedir. Sanatın hem kendi biricikliği çoğaltılan üretim teknikleri ile bu büyüyü bozmadan, aksine her çoğaltma orijinal olanın ve sanatçısının gücünü desteklemektedir. Fotoğrafın icadı ve kısa sürede

yaşam içerisinde dolaşıma girmesinin ardından ortaya çıkan “sinema”, sanatın “var olma” koşullarını değiştirmiştir.

Dünyanın eş zamanlılığın arttığı, yeni icatların yaşam içerisinde dolaşımlarının çoğaldığı, makineleşme ve değişen kentler, nüfus artışı, kitle iletişim araçları, pazarlama ve reklam kültürünün temellenmeye başladığı I. Dünya Savaşı'na kadar olan süreç içerisinde sanatın bu yeniliklere kayıtsız kalmadığı ve yanıtlar üretmekte olduğu görülmektedir (Harvey, 2006: 37).

Modernist sanatın imajı, en genel ifadesi ile kuralları önceden çizilmiş, ne yapacağını önceden beyan eden, oluşturmuş olduğu kurallar bütününe göre kendi içinde tutarlı üretimler gösteren ve bunun yanı sıra asi ve devrimci bir imajdır. Modernist sanatçılara göre dünya tekrar ve tekrar, yeni “İzm’ler” ve “Avangard” hareketler doğrultusunda yaratılan imgelerle kurulmaktadır. Sanatın merkezi kıta Avrupa olup, başkenti ise, II. Dünya Savaşı sonrasına kadar tam anlamı ile Paris'tir. Akademi'nin ve Müze'nin karşısında, Burjuvazi'nin arasından çıkarak kendini inşa eden Modernizm, tarihi boyunca burjuvazinin karşısında kendini konumlandırmaya yönelik bir duruşu ve imajı desteklemiştir. Sanat bir yandan tüm aygıtları ile yaratıcı bir yıkım etrafında dönerken bir yandan da kendini “sanata dahi karşı olacak bir kudrette” ve giderek daha üst bir perdeden, dünyadan kendini yalıtarak soyutlamaya ve yalnızlaşmaya başlamıştır.

Modern sanat, büyük bir yaratıcılığın, birbiri ardına yaşanan değişimlerin ve başkaldırıların sanatıdır. Aydınlanma felsefesi ile başlayan, “Tanrı'nın” merkezden uzaklaşması, sanatın saray koleksiyonlarından, aristokrat dünyanın tecridinden kurtulması, bu sefer tersine bir hareketle giderek sanatın “kutsallaşması” durumunu ortaya çıkarmıştır. Bu durumda sanat, “gündelik hayatın içinden” beslenerek üretimlerini bu sorunsal üzerine inşa ederken, kamusal alana dair farklılaşan yaklaşımlar ile yaşanan değişimler, sanatı sokak içerisinde çekmiştir. Bu paradoks modernizmin bütünü için geçerli bir durumdur. Kamusal alandan giderek yalıtılan, gündelik hayatın içerisinde beslenen “Sanat”, “Müzelerin bir mabede”, “sanat eserlerinin birer tapı nesnesine” dönüştüğü bir durum haline almıştır. Bu durum “Modernizmin reddettiği, karşı çıktığı ve sürekli bir yıkımın

desteklendiği görüşünü zedelemiş, karşısında durduğu kurumların içerisinde, devrimci yanını “dışarıda” bırakarak hantallaşmıştır. Müzeleri yıkmayı öneren Fütüristler, müzeleri yerle bir eden anlamsız şiirlerle hem “Savaşı” hem de “Biricik olan Sanata” karşı çıkan Dadaistler ile birlikte Sanat Tarihini kuşatmıştır. Modernizmin devrimci yanları, denemeye dayalı bakış açıları, eleştirici gücü, başkaldırısı, “akademi” ile hesaplaşması üzerine kurulu olan yapısı, “Akademikleşmesinin” ardından büyük ölçüde törpülenmiştir.

II. Dünya Savaşı ve bu süreç sırasında yaşananlar insanlığı tarihini sahiplenemeyecek boyutlara taşımıştır. Auschwitz toplama kampı, Hiroşima ve Nagazaki’ye atılan atom bombalarının ardından insanlık, baş edebilmesi çok zorlu olan bu imajlara, sanatın “uyarıcı” gücünü eksiltmeyi öneren, kültür politikaları ile cevaplar üretmeye başladığı görülmektedir. Avrupa’ya oranla görece bir özgürleşme olanı sunan Avrupa kültür mirasını kendine devşirerek bu yolda öncü atılımlar gerçekleştirmek isteyen ABD’nin II. Dünya Savaşı sonrasında, öncü durumu ile bunu başarmış olduğu görülmektedir. Sanat merkezi bu çabalar sonucu Paris’ten New York’a doğru kaymıştır.

Sanat Tarihi’nin birbirinden yaratıcı süreçlerini içinde barındıran Modern Dönemin Sanatı, dünyanın merkezine ilkin “Avrupa’yı”, ardından “Amerika’yı” yerleştirerek, dünyanın geri kalanını “sanatının nesnesi” olarak görece kadar ”Dandy”, bakışını ve ilgisini “Afrika ve Doğu’ya” çevirdiği ölçüde “denetleyici” ve “ilgili”, “kadını” sanatının ancak esin perisi ve modeli olarak yansıtacak kadar “eşitlikçidir”. Modern Dönemin Sanatı, “yaratıcı”, “efsanevi”, “devrimci”, “politik”, “avangard”, “günü yakaladığı ölçüde, zamana yayılan”, “tutarlı”, “ulusu birleştiren” ancak “evrensel” olma iddiasında kendi hedefini “işaretleyen”, “çok ilkeli”, ”hep ilerici”, “Batılı”, “eril”, ”ötekisiz” ve dolayısı ile “EKSİK ” bir tarihtir.

2.2. Postmodern Dünyanın İmajı

Araştırılan pek çok kaynak Post Modern dünyanın etkisini aktarabilmek için, Modern olanın ne olduğunu ve nerelerde eksik kaldığını anlatan bir yöntem üzerine

genişlediği görülmüştür. Bunun yanı sıra “Modern Dönem”in parantezinin sıkıca kapanıp kapanmadığına dair şüpheli durumlar ve “Post Modern” dönemin kendi zamanı üzerine kapanmaktan ziyade dönemlerin arasında salınan yapısı söz konusu olduğundan, modern dönem referanslarına bu bölüm içerisinde yer verilerek, karşılaştırmalı bir yöntem ve kimi yerde “değillemeler” üzerinden Post Modern dünyanın imajı aktarılacaktır.

Modernizm, büyük bir “yaratıcı yıkım” üzerine kapanmaktı. Bu durum her şeyden önce cesareti öncülleyip kahramanca bir tavır ve büyük bir özgüveni içinde barındırmıştır. Fakat bu durum insanlık tarihinin gerçekleşmiş olduğu zamana değin, görülmemiş oranlarda felaketlerin yaşandığı 2. Dünya Savaşının ardından değişim göstermiştir. Gerek savaşın o güne değin görülmedik oranlarda kısımlara ulaşması ve geride kalanların insanların tahayyüllerinden, savaşa dair olan imajların üstesinden gelebilme konusunda sanatsal gücün zorlanması, gerekse modern dönem içerisinde öncü hareketlerin akademikleşmesi, “Modernizmin” “Vurgusunun” azalmasına yol açan başlıca sebepler arasında bulunduğu tespit edilmiştir. İnsanlığın “mükemmelleşeceğine” dair bir inancı tarihince taşıyan modernite ve onun temellenmiş olduğu “Aydınlanmacı” düşünce, iki büyük savaş ve iki kutuplu dünyanın ardından, ona dair olan inançların sarsılmasına yol açmıştır. Modernizmin “Akademikleşmesi”, hayatın dinamik gücünden çekilmesi ve kendini değillemesi anlamına gelen durağan hali, sanatın seçkin bir aydınlar grubu tarafından gittikçe kendine kapanan bir hale dönüşmesine sebep olmuştur. Bunların yanı sıra soğuk savaş yıllarında, ”Sanatın”, politik ve kültürel hâkim güçlerce, bir karşı mücadele silahı haline gelmiş olması, Modernizmin devrimci yönüne dair olan cazibesini azaltmıştır (Harvey, 2006: 53).

Kendini “komünizm karşıtı” bir konumda dünyanın öbür kutbunda konumlandıran Amerika’nın kültür politikaları, bu imajı desteklemek üzere yapılandırılmıştır. “Jackson Pollock’ un tuvaleri ile aktarılan özgürlük, Pop Sanat ile birlikte “ikonlaştırılırken”, II. Dünya Savaşı öncesi Avrupa içinde güçlü akımların etkileri ve savaş öncesi “propagandizme” kayan sanat, çok daha minör bir sınıra çekilmiştir. Ulusları birleştirici idealler arasında başı çeken unsurlardan biri olan sanat, bu dönemle hiç olmadığı ölçekte “liberal politikaların” imajlarını destekleyen

bir çizgide var olma durumuna indirgenmiştir. Soğuk Savaş yılları olarak adlandırılan dönem içerisinde Amerika'nın Sovyet sanatçılara oranla ülkelerinde yaşanan özgürlük ortamının aktarılması konusunda sıklıkla başvurulan bir propagandist unsura dönüşen, özelinde “soyut sanat”, Jackson Pollock, Robert Motherwell ve Mark Rothko gibi sanatçıların üretimlerinin desteklenmesinin yanı sıra benzer politikanın ve uygulamalarını sıklıkla ön plana çıkarmıştır.³⁶

2013 yılında³⁷ Hugh Wilfor'un “Amerika'nın Büyük Oyunu: Modern Ortadoğu'nun Şekillendirilmesi” başlıklı kitabını referans alan, “Sultan Suud el-Kasimi'nin” “CIA Komünizmle Savaşmak için Arap Sanatını Nasıl Destekledi” başlıklı E-skop dergisinde alıntılanan makalesinde aktarıldığı üzere benzer süreç Ortadoğu coğrafyasında, gecikmeli olarak yapılan modernist bir sürecin desteklenmesi sırasında da uygulanmıştır. Aynı makaleye göre, “Arabizm Yanlısı, Amerikan Ortadoğu Dostları” kısa adı “A.M.F.E.” olan kuruluş, Ortadoğu'nun sanatı ve çağdaş sanat üretimleri ile Amerikan halkını tanıştırmak, Ortadoğulu Sanatçılara eğitim ve değişim programlarına burs sağlamak amacıyla bir araya gelmiş olup, 24 kurucu üye arasında, 1953 İran seçimlerinde demokratik şekilde yönetime gelen Muhammed Musaddık'a³⁸ karşı düzenlenen C.I.A. darbesinin, içinde yer alan istihbarat görevlisinin de bulunması, belirtildiği üzere dikkat çekmektedir.³⁹

³⁶ Soğuk Savaş yıllarında “Kültürel Özgürlük Konseyi”, bu alanda etkin rol oynamış, düzenlemiş olduğu “Yeni Amerikan Resmi” başlıklı gezici sergi ile Avrupa'nın pek çok merkezine bu sergiyi taşımıştır. “Soyut Sanat” dönemi içerisinde tüm merkezlerde büyük ilgi ile karşılanılan, sanat üretimlerinde pek çok farklı coğrafyadan sanatçının benimsediği ve uyguladığı bir akım olmuştur. <http://www.e-skop.com/skopbulten/ciain-soguk-savas-silahi-olarak-soyut-ekspresyonizm/1280>.

³⁷ Makale içerisinde kaynak gösterilen kitap, 1991 Sovyet Rusya'nın çöküşünün ardından ortaya çıkan arşivlere dayandırılarak yazılmıştır.

³⁸ 1946 yılında Sovyetler'in kuzay İran'dan çıkarılmasında ABD önemli bir unsur olmuştur. Ardından İngiltere ve ABD'nin desteklediği, İran'da oluşan milliyetçi bloğun başına geçen “Musaddık”, 1951 seçimlerinin ardından başbakan olmuş ve İran petrolünü millileştirmek için girişimlere başlamasının ardından, 1953 yılında bir CIA darbesi ile Şah tahta geçirilerek, parlamenter rejim kapatılmıştır. Amerika dünyanın önemli enerji kaynaklarını ele geçirirken, 1978 yılına değin İran petrolünün yüzde kırkının imtiyazı Amerikan şirketlerince yürütülmüştür (Chomsky, 2012: 419).

³⁹ <http://www.e-skop.com/print.aspx?PageID=3361>

2.Dünya Savaşı ardından “Mantıksal Pozitivizm” düşünce sisteminin etkisi büyük oranda geniş bir yayılım içerisinde, farklı disiplinler üzerinde etkili olmuştur... Buna göre gerçeklik üzerine olan doğru bilginin mümkün olan tek aracı, bilimsel yöntemler olduğudur. Mantıksal pozitivizme göre, dil bir hesaplaşma sanatıdır. Felsefe, mantık ve bilimsel yöntemlerden yararlanarak, kavramları analiz etme yolunda ilerlenmektedir (Cevizci, 2005: 1116). Kent kültüründen, mimari pratiklere, ulusların ilerlemeci ülkülerinden, teknolojik yeni gelişmeler ve bu gelişmelerin denetlenmesine kadar hayatın hemen her alanında kendini hissettirmiş olan “mantıksal pozitivizm” savaşın yıkıntıları üzerine “çok daha yüksek bir modernizm” inşa etmiştir. Bu Yüksek Modernizm ise, pek çok farklı disiplin ile desteklenmiş, kültürel politikalar içerisinde savaş sonrası kapitalist ekonomilerde sağlanmış olan başarılı durumun yanında yer alarak, elde etmiş olduğu kazanımları korumak adına, eleştiri ve yeni deneylere kendini kapatmış bir duruma dönüşmüştür. II. Dünya Savaşı ardından soğuk Savaş yılları dünyanın Kapitalizm’e karşı bir alternatif olarak gördüğü sosyalist dünya sistemine olan inancını yaklaşık yetmiş yıl kadar sürdürmüştür. (1917 Ekim Devrimi ile 1991 yılları arası). Bu dönem aralığında özellikle “1950 - 1960 yılları arasında “kapitalist sistem içerisinde elde edilen başarılar, ileri derece sanayileşmiş ülkelerde, belli ölçülerde bir “refah” döneminin yaşanmasına sebep olup, bu durum liberal düşünce üzerinde etkili olmuştur” (Berman, 2012: 47 - 49).⁴⁰ Bu şartlar altında bulunan dünyanın iki farklı ekseninde birinin tercihini diğerinin reddine dönüşeceği politik söylemi, sanatsal eylemlerin etrafında şekillenmekte olduğu, sınırları ve düşünce yapıları içerisinde keskin olarak çizilmiş, ağırbaşlı, hammasi kültürel söylemlere karşı oluşan cevap, öğrenci hareketleri içerisinde, “yüksek modernizm” ve onun tüm kurumlarına, iktidar erk’leine, dolayısı ile “akademikleşmeye” yönelerek başta Paris olmak üzere pek çok farklı merkeze sıçrayarak genişlemiştir.

İktidar ve tek tipleştirilen kültürel kapanmaya karşın, 1960-1970 yılları arasında ortaya çıkan, “karşı kültür hareketlerin” içerisinde öncü, romantik ve devrimci yapıları barındıran durumuyla bir yandan Modern Dünyanın devrimci

⁴⁰ Bunun yanı sıra, 1950 - 1960 yıllar arasında sanatın hayattan çekilmesi, politikaların yanı sıra “edebiyatta Roland Barthes ve görsel sanatlarda Clement Greenberg tarafından savunulmuştur” (Berman, 2012: 48).

hareketlerinin içinde değerlendirilmiş, diğer yandan ise Modern dönem sonrası olarak ele alınan “Postmodern” düşünce yapısının sıçrama alanlarının temellendiği bir dönem olarak ele alınmıştır⁴¹ (Harvey, 2006: 53). Bu dönem içerisinde sanatın anlatım dillerini çoğalttığı, happening, performans, moda ve müziğe değin uzanan popüler olan ile yüksek modernizm’e karşı duran başkaldırı, sanatın kendini yalıtarak, sanat üzerine kapandığı duruşuna, politik alandan kendini geri çeken sanatın, politik bir eylem olarak sokağa dönmüş olduğu görülmektedir. Marshall Mc Luhan, Leslie Fiedler, Susan Sontag’ın da aralarında bulunduğu pek çok sanatçı ve kuramcı tarafından heyecanla yaşanan bu dönemin mottoları arasında bulunan “sınırı geçmeli, arayı kapatmalıyız” (Berman, 2012: 51) hedefi, sonraki dönemlerin kültür hareketlerinin değişiminde büyük etkiler göstermiş ancak aynı devrimci ruhu devralma konusunda yeterli isteği göstermemiştir.

Yukarıda belirtilen avangard sürecin, “Modern Dünya’nın hantallaşan akademik kültürü” ile olan hesaplaşması 1968 öğrenci hareketleri içerisinde hız kazanmış olmakla birlikte “Akademik Kültür” içerisinde 1930’lu yıllardan başlayarak ilerleyen bir sürecin sonuçları olarak ele alınan eğilimler dikkat çekicidir. Steve Corner “Post - modernist kültür” adlı kitabında, akademik çalışmaların ancak gerçek konulardan uzaklaşarak oluştuğu tezi üzerinde durmaktadır. Corner’a göre, “Yüksek Modernist” dönem olarak yer bulan ve akademik çalışmaların önceleri, dıştan içe doğru büyüyerek genişlediği bu durumun meydana getirdiği sonuçların ise “zamanı” aşan ve kapsayıcı bir söyleme ulaşmış olduğu üzerinde durmaktadır. Ancak bu üretken dönemin 1960’dan sonra “Akademik Ortamlarda” büyük bir doygunluğa ulaşmış olup içten büyüyerek yayılan ve etkin bir durum yaratan çalışmaların devam etmesi sonucu, “yeniden ve yeniden” üretme itkisinin bu alanı hantallaştırdığı, ortaya çıkan durumun ise bir zaman sonra görece önemsizleşen fenomenler üzerine eğilen çalışmalarda artışa yol açtığı belirtilmektedir. Bu süreç birine değmeyen ancak giderek yakınlaşan dış çeperini bozmadan kendi içinde derinleşen bir yapıya dönüşmüştür. Bu yönü ile 1970’lerin başında, bu derinliğin “çeperinin” azalması,

⁴¹ Örneğin, Marshall Berman,, Postmodern tartışmaların yükselmiş olduğu bir dönemde, büyük ilgi ile karşılanan “Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor” adlı kitabında, bu dönemi, Modernitenin devrimci ve kendini kendine karşı durarak yenileyen, kendi zehrinin pan zehirini üreten yapısına örnek teşkil etmek adına ele almaktadır.

birbirinden farklı disiplinlerin yan yana durmalarından ziyade bir biri içine geçen bir yapıya bürünmelerinin sonuçlarından biri olarak gösterilmektedir. Ancak Terry Eagleton farklı bir açı ile konuya şöyle yaklaşmaktadır; “Akademi, hantallaşan ağırlaşan ve kendine yeni ilgiler yaratmak adına suni olarak kendi içinden bir antitez ortaya çıkarmış, bu durum ise giderek çarpılma gösteren içe dönük alana yeni bir “barınak” yaratmıştır (Corner, 2001: 26). Böylelikle sorunsallarını genişleten “Yüksek Kültür” ile varlık bulan akademik ortam dışarıdan devşirdiği ya da içeriği zorlayan “popüler kültür” ile, edebiyattan televizyona, rock kültürden sinemaya ve müziğe değin uzanan popüler kültür ile yeni karşılaşmalar yaşamıştır. Bu durum hem ciddi eleştiri ve tepkileri ortaya çıkararak belli çevrelerin direnmesine ve kapanmasına yol açmış diğer yandan yeni araştırmacılar ve yeni enstitülerin gelişmesi yine aynı durumun sonuçlarından biridir. Bu enstitülerin yaratmış oldukları özgürlükçü araştırma ortamı, modern dünya içerisinde yok sayılan, ya da görece çok daha az ilgi ile karşılanan, “öteki” olana ilgiyi çoğaltmıştır. Tarih, kadın sanatçıların ve bilim insanlarının çalışmalarına artan ilgiler ile karşılık verme yolunda yeni eğilimler göstermiştir. Benzer durum Batı dışı coğrafyalar için de geçerli olmakla birlikte akademik alanda geniş bir yayılıma yol açmıştır (Huyysen, 2000: 207). Akademi böylece, “yüksek kültür” ile “popüler kültür” alanları üzerinde denetimlerini genişletmiş ve bir anlamda dışarıda var olan popüler kültürü kendi içinde ehliştirmiştir. Bir başka yönden ise, “Akademik dünya”, bu etkileşimle popülerleşirken, araştırma konuları “popüler kültür” tarafından ehliştirilmiştir. “İç” ve “Dış”; “Kültür eleştirisi” ile “kültür pratiği” arasındaki bağlar yıpratılmış, kültür eleştirisi, kültür pratiklerinin üretici alanı içerisine dahil olmuştur. Bu durum ise, gittikçe genişleyen ve paydaşların çoğaldığı yeni bir sanat üretiminin kapılarını ardına kadar açmıştır.

Postmodernizm, yaşamı reddeden soyutlamalara karşı çıkmakta, temsil etme yolu ile sabitlenmekten uzaklaşma çabası taşımaktadır. Lyotard’a göre bu çaba, “Yüce olana tırmanma arzusundadır (Corner, 2001: 33). “Postmodern Teori”, hiç bir kenarı, hiyerarşisi ve merkezi olmayan, varlık kazanmasını istediği bir kültürel “HETEROTOPI” görüşüne izin verir. Foucault’un “merkezsiz” bir evren için önermiş olduğu bir kavram olan “heterotopi”, (Corner, 2001: 22) 1970’li yılların başından itibaren iktidarın “baskıcı”, “totaliter” ve “anti-hümanist” bir yapı olarak aktarıldığı

“modern teorileri” dışlayarak, modern dönem içerisinde “iktidarlara” karşı başarısızlığının temelini bu teorilerin oluşturmalarına dayandırır. Ona göre⁴², iktidar çok daha geniş bir yayılım gösteren karmaşık ve incelikli bir yapıda üretken, güçleri önlemeye, boyun eğdirmeye ya da tahrip etmeye adanmış olan bir iktidardan daha ziyade, “güçleri” yaratmaya, büyümelerini sağlamaya ve düzenlemeye eğilimli bir iktidar yapısını... işaretlemektedir. İktidar ile bilgi arasında döngüsel bir ilişkinin olduğu, bilginin “iktidar” rejimlerinden kopartılamaz⁴³ olduğunu vurgulamaktadır (Best ve Kellner, 1998: 71).⁴⁴ İktidar ilişkilerini sorgulamada ortaya çıkarmış olduğu yeni yaklaşımlar kendi kuşağında önemli etkiler yaratmış, Edward Said, “Oryantalizm” adlı kitabının omurgasını oluşturan “söylem” kavramını, Foucault’nun bilgi ve iktidar kavramlarına dayandırmış ve oryantalizm kavramını yapıbozuma uğratmıştır. Modern dönemin büyük eleştirinin başında gelen “öteki” kavramına olan yaklaşımı, bu dönem içerisinde sıklıkla ortaya konulan bir sorunsal olmakta, Moderne karşı oluşturulan eleştirel tavrıda, “öteki”olana dair yanlı ve yanlış olan durum karşısında Post Modern düşünce dünyasının büyük ilgiler ile karşılaşmasına yol açmaktadır. 20.yüzyılın önemli sosyologlarından olan Zygmunt Bauman’a göre “öteki” muazzam bir bilgi hacmi nedeniyle önem kazanır.⁴⁵ Ancak bu

⁴² İktidarın kaynağının ya da birikim noktasının devlet olduğu fikri, tüm iktidar dispoitiflerinin hesabının devletten sorulması fikri bana tarihsel olarak pek büyük bir verimliliğe sahip gibi gelmiyor ya da bu fikrin tarihsel verimliliğini artık tükettiği söylenebilir(Foucault, 2012: 11).

⁴³ Foucault, çalışmamızın birinci bölümünün kurucu ögesi olarak yer bulan, Edward Said’in “Oryantalizm” adlı eserinde çok büyük bir etki taşımaktadır. Kimi kaynaklarca, Said’in “oryantalizm” kitabı, Foucault’nun “söylem” kavramı olmaksızın yazılamazdı. Özellikle “arkeoloji” ve “söylem”in yeni düşünsel alanlarının yaratılmasında ve hakiki mevcut gerçek bilginin büyük kitlelerin başarıyla düzenlenişi ve kullanışı karşısında ikincil bir konum yaratarak hakikati perdelemesine dair olan bilginin kurulması Foucault’da temellenmiştir.

⁴⁴ Foucault, “Hapisanenin Doğuşu’nda, iktidarın yalnızca fiziksel güç ya da yasal temsil yoluyla değil, normların politik teknolojilerinin hegemonyası ve beden ile ruhun şekillendirilmesi yoluyla işler. Hapise, okul ve çocukların ve öbür grupların “ahlaki ıslahı” üzerine ilerler. “Cinselliğin Tarihi” nde iktidara “biyo iktidar” adını verir, bu iktidar insan bedenine ilişkin bir anatomik politikayı içeren disiplinler bir iktidardır. Disipliner iktidarın ardından, ikinci bir biyo-iktidar “türün bedeni” üzerinden, nüfus üzerinde yoğunlaşır. Nüfusun gözetlenmesi, bilgi-iktidar tekniklerinin yoğun bir şekilde “yaşam” içerisine girişini temsil eder (Best ve Kellner, 1998: 71).

⁴⁵ Anlamak doğal bir kavramdır. Doğal olmayan ise yanlış anlamaktır. İşte bu çıkarımın ardından Bauman, “bilgi” kavramını genişletir. Her şeyden önce “yanlış” anlama, bilinçli bir bilgi sistemini oluşturan onu harekete geçiren bir şey olarak kabul edilir. Anlamak, her zaman aynı ve tekil olarak düşünülebilirken, bir öteki bu kavramı güçleştirir. Toplumsal dünyanın inşası naif beklentiler hüsrana uğradığında, dolayısı ile artık naif olmadığında başlar. Heidegger’den referanslara dayandırdığı “nesne” kavramında “dışarda” ve artık el altında olmayan

anonim bir bilgidir. Bunun sonucu olarak böylesi bir “öteki”, kendine ait kişisel kimliklerden yoksun dolayısı ile tanımlanmaya açık olmayandır. Bauman’a göre “öteki” tanımlanamaz, ancak atandıkları sınıf aracılığı ile dolayısı ile dolambaçlı yoldan bilinirler. Dolambaçlı yoldan elde ettiğimiz “tipleştirmeler” ise, mesafe arttıkça, Bauman’a göre tükenmektedir. Bu ise kişiyi tekinsiz bir alana doğru açmaktadır (2011: 182).

Modern dönem düşüncesini oluşturan kavramların hemen hepsi karşısında geliştirmiş oldukları, eleştirel ve “yapıbozuma” uğratan yaklaşımların belki de en okunaklı diyaloglarını sanat edimi üzerinden oluşturmuştur. Bu durum her anlamda kabul gören akademi ve kurumları ile politik olandan kendini ayırarak bu anlamı ile “özgürleşen” sanatın; bu içsel durumuna karşın “modernizm karşısında” eski keskinlikleri ortadan kaldırarak, sanatsal etkinliği çabucak politikleştiren iki uçlu gerilim, iki karşıt devrim olarak yorumlanmaya açık bir durumu ortaya çıkarmaktadır (Connor, 2001: 24). Daha net olarak ifade edilecek olursa, kendine özgü yeni bir sol hareketin ortaya çıktığı 1960 sonu, bürokratikleşmiş parti ve yekpare tekellerine karşı geliştirmiş olduğu eylemlerin ortaya çıkardığı “dil’in”, “Postmodern Sanat” estetiğinin referans noktalarını işaretlemesi olduğudur. Postmodernliğin tanımlanması konusunda iki ayrı görüş ortaya çıkmaktadır: Modern’in devamı ya da Modern’in ölümü⁴⁶.

Bununla birlikte “Postmodernizm tam olarak ne zaman ortaya çıktı?” sorusu, her iki sav içerisinde sorulması mümkün bir soru olarak durmaktadır. Ancak böylesi bir sorunun, Postmodernizmin en belirgin unsurlarından biri olan “alaycı” bir cevap ile yanıtlayan Charles Jencks tarafından, mihengi noktası belirtilerek, mimarlık disiplini üzerinden verilmiştir. Jencks’e göre, 15 Temmuz 1972 günü saat: 15:32 Le Corbusier’in St Louis’deki toplu konut bloklarının dinamitle patlatılması,

nesnelere olmadıkları ve erişilemez durumda olduklarında ele geçirilme arzusu ortaya çıkar. “İşte bilgi, gedik, parçalanma, yanlış anlama noktasında öğrenilir” (Bauman, 2011: 180).

⁴⁶ İlki Modern Dünya ve onun yaratmış olduğu değerler sisteminin tükenmiş olduğu bir dönemin kapanıp yeni ve farklı bir dönemin içinde yer aldığına dair olan görüştür. Diğerisi ise “modern hayatın ve modern sanatın kendini biteviye eleştirme ve biteviye yenileme kapasitesi” ne dayanmaktadır (Berman, 2012: 18).

“Modernizm’den Postmodernizme” geçişin net olan tarihi bir noktasıdır. Kent içerisinde giderek “tecrit” bir durumda bırakılan “işçi sınıfının durumu” modernist anlayışın “katı” bir tutumunun ifadesi olarak örneklendirilmiş ancak bunun kadar dikkat çekici olan bir diğer önemli eleştiri, II. Dünya Savaşı’nın ardından giderek “üst bir yapı” içine bürünen Modernizmin planlamış olduğu kentlerin, savaş kadar yıkıcı bir etki taşıdığı tespitinde bulunan Prens Charles tarafından beyan edilmiştir (Harvey, 2006: 55). Bu açıklamanın önemi, açıklamadan daha çok açıklayan kişiye yönelmektedir. Çünkü bu açıklama, dönemin iktidarları tarafından “Modern Dönem”e dair yapılan eleştirilerin yükselişini, postmodern durumun kabul görmüş, popülerleşmiş olduğunun göstergelerinden birisidir (Harvey, 2006: 55). Artık kent içerisindeki yapılar, farklı zamanlar arası parçalı bir estetik seçkiye göre inşa edilecek, süsleme ve imitasyon karakteristik bir özellik olarak belirecektir. Kent planı yerini kent projelerine bırakacak, “plan” geniş ve ileriye yönelen bir zamanı içine alarak genişlerken, “proje” daha “özel” durumlara yönelik, bir süreci değil, bir hedefe ulaşarak bitişi işaretleyecektir. Bu “plan” ve “proje” ayrışıklığı, “modern” ve “postmodern” dönem farklılıklarının, yeni meslek gruplarının ortaya çıkışından, zaman kavramına olan yaklaşım ve geleneklerinin değişimine, üretim biçimlerinden tüketim alışkanlıklarına, sanat ediminden, eğitim anlayışına kadar hemen her konuda farklılıkların okunmasında kilit rol oynayan kavramlar arasında olduğu görülmektedir.

“Modern ortam ve deneyimler, her tür coğrafi ve etnik sınırları, sınıf ve ulus sınırlarını, dil ve ideoloji sınırlarını boylamasına keser. Bu anlamda Modernitenin bütün insanlığı birleştirdiği söylenebilir”⁴⁷ (Harvey, 2006: 23). Bu büyük ütopyaları içerisinde barındıran söylem, modern dönem içerisinde gerçekleşmemiş, bunun yanı sıra “modernite” en sarsıcı eleştirisini bu konu üzerinden almıştır. Modern dönemin

⁴⁷ Marshall Berman, “Marx’ın Komünist Manifestosu’nda” yer bulan, “Katı olan Her Şey Buharlaşıyor” cümlesinin başa çekildiği kitabının giriş bölümünde, Postmodern’in Modernliğe özgü kavramlar ile hareket ettiği ve Modern Dönemin bir devamı olduğunu açıklamaktadır. Kitabın ilk basım tarihinin, 1982 yılı olduğu göz önünde bulundurulması gerek. “Postmodern” kavramının, büyük ilgi ve merak barındırması, buna karşın Berman’ın bu çalışmasının Modern Dönem’in devrimci ruhunu coşkulu bir biçimde ele alarak neredeyse Postmodern kavramını yok saymakta ve tekrar bir “modern dönem” okumasını teklif etmekte olduğu görülmektedir.

bitişini “müjdeleyen” postmodernliğin bu derin yarılmaları kapatması umudu ile geniş kabuller, hevesli cephele oluşturmada “ötekinin” yok sayılması ya da biteviye “ötekileştirici” tutumun katkısının büyük olduğu görülmektedir. Jürgen Peper’in “Kültür yaşamının birbirinden farklı bütün alanları arasında ve bunları çapraz kesen “birleştirici bir duyarlılık var mı?” sorusu (Connor, 2001: 19) tam da bu sorun üzerine kapanmaktadır. Modernitenin dönemin ilerici utkusu içerisinde yok sayılan “öteki”, Postmodern dönem içerisinde hangi yönleri ile belirlemektedir. Post Modern dönem sanatı içinde, modernist sürecin çok daha fazla “sesini”, “sözünü”, “izlerini” taşıırken sanatın ve sanatçının iktidar alanına uzanan erklerin, hiç bir dönemde olmadığı kadar çoğalan paydaşları tarihe eklemlenmiş olup, “ötekinin” varlığının, devrimci yönleri ve sanatın kendi başına bir dünya oluşturabilme becerileri tespitimce azalmıştır.

2.2.1. Medyada Ortadoğu İmajı:

“Acı çekmek başka şey, vicdanımızı sızlatması, merhamet uyandırması şart olmayan fotoğraflara kaydedilmiş acı çekenlerin imajları ile yaşamak başka bir şeydir.”

Susan Sontag

Ortadoğu coğrafyası ile Avrupa’nın tarihsel ve coğrafi bağları farklı ilişkiler ağı içerisinde birbiri ile etkileşim içerisinde sürmüştür. Ancak II. Dünya Savaşı’nın ardından yaşanan “soğuk savaş” dönem aralığında, ABD’nin bu coğrafya üzerinde yeni iddialar ve sözler üretmesi, politikalar geliştirmesi, çok kapsamlı bir şekilde bu coğrafyaya müdahil olması hususunda “medya” ve dolayısı ile “imajlar” önemli işlevler yürütmüştür. Ayrıca, medya aracılığı ile Ortadoğu’ya göstermiş olduğu ilgi, bu coğrafyanın sürekli hale dönüşen kaotik ortamının kuşkusuz doğal bir sonucudur. Günümüz dünyası yaşamın “arayüzden” algılandığı “imajlar” dünyasına açılmaktadır. Ancak imajların gerçeklik ile kurdukları bağ, ya da gerçekliğin yerini ikame eden konumları “sorunlu” ve karmaşık ilişkilerle örülü bir durumdadır. Tanıklıkların teknolojiler aracılığı ile çoğaldığı dünyada, “imajlar”, hemen her dönemde güçlü olan “iktidar” alanını, genişletmiş ya da tersi bir ifade ile dünya küçük bir “küresel köye” dönüşerek, imajların alanının içinde erimiştir. Görüntüler

aracılığı ile algılanan dünya, Platon'un "mağara alegorisi"ndeki izleyici ile benzer bir durum sergiler. "Mağara görüntülerin gerçeklik, cehaletin bilgi ve yoksulluğun zenginlik olarak kabul edildiği yerdir" (Ranci re, 2013: 43). Bu görüntüler üzerinden algılama, giderek yazının geriye atılarak anlam dünyasının görüntüler üzerinden kurulması, medya ve dijitalleŐmiŐ dünya içerisinde yeni bir "gerçeklik" dilinin imajlar üzerinden kurulmasını sağlamıştır.

Batı dünyası, "oryantalist" resim geleneği içerisinde yapılandırmış olduğu bir takım kalıplarla, Doğu'ya olan "bakışı denetlemekte olduğunu, çalışmanın 1.bölümde aktarılmaya çalışılmıştır. Farklı kalıplarla da olsa benzer durum, "medya" içerisinde de söz konusudur. Ancak medyanın gerek yazılı gerek görsel alanlarını gerçeği aktarma iddiası taşıması göz önünde bulundurulduğunda, klişe ve yönlendirmelerin çok daha "ani" etkilere yol açtığı görülmektedir.

Neredeyse tüm bir soğuk savaş dönemi içerisinde medya içerisinde olaylar farklı manipülasyonlara uğratılmıştır. Örneğin, İran'da Şah rejiminin parlamenter rejim içerisinde "İran Petrol n " millileŐtirmeye  alıŐan Musaddık karşısında ABD basını tarafından desteklenmesi, ya da Filistin'in Batı basınında, İsrail ile olan çatıŐmalarda "saldırgan ve kural tanımaz" olarak öne çıkarılması, Amerika ve Birleşmiş Milletlerin pek çok defa "teröre karşı birlikte hareket etme" konusunda çekimser kalması, ya medya tarafından perdelenmiŐ ya da yok sayılmıştır (Chomsky, 2012: 421 - 433). Ancak gerçek büyük kırılma "Körfez Krizi" ile başlamış olup ardından yaşanılan gelişmeler ve 11 Eylül Terör Saldırısı ile birlikte yeni bir dönüm noktası oluşmuştur.

1990 yılı, soğuk savaşın bitişi ve SSCB'nin hızla parçalanmasını takip eden süreç içerisinde Ortadoğu'da dengeler büyük  l de deėiŐmiŐtir. Irak Ağustos 1990'da Kuveyt'i işgal etmiş, bu durumun ardından 1991 yılında Amerika'nın başı çektiği bir savaşın yaşanmasına yol açmıştır.⁴⁸ Ancak bu savaş, seyircilerin gözü

⁴⁸ Irak'la Kuveyt arasındaki gerilimin temelleri 1923 yılına dayanmaktadır. İngiliz yetkililerce belirlenen sınır, Kuveyt hükümdarlarının geleneksel sınırlarının fazlasını, Kuveyt tarafının yönetimine bırakan bir anlaşma olup, Irak'ın Basra Körfezine ulaŐmasını kısıtlayan bu anlaşma 1963 yılına kadar Irak tarafından tanınmamıŐtır.

önünde televizyon ekranlarından canlı yayınlar eşliğinde gerçekleşmiş olup, bu hali ile diğer tüm savaşlardan ayrılarak özel bir konuma yerleşmiştir. Savaş, “izleyenler” ile “izlenenler” arasında gerçekleşmiştir (Robins, 2013: 116). Böylelikle insanların tahayyüllerinde olan hemen tüm imajlardan çok daha farklı, bir ekran yardımı ile savaşın içinde olanlardan çok daha fazlasına izleyicisinin ulaşır olduğu bu görüntüler, bir başka anlamı ile “savaş” ile “gerçekliğin” arasındaki mesafeyi çoğaltmıştır. Fotoğrafla kıyaslandığında, gerçekliğin bizahati yerini alan bu imajlar, kaynağına “benzeşme” yönünü kesintiye uğratarak, bu mesafeyi o güne değin olmadığı ölçülerde açmıştır. Kevin Robins; “uzaktan teknoloji ile “öldürme işlemi”, ölen ile öldürülen arasındaki bağlantıyı kopararak bu işlemin “psikolojik yalıtımını” arttırdığını ve “öldürme” işleminin çok daha kolay bir hale dönüşen savaşı aynı zamanda kızıl ötesi ışınlarla bir füzenin burnundan kaydedilen yakın çekim görüntülemeler ile hemen her şeyi soyutlaşmış bir görüntüye dönüştüğünün tespitini yapmaktadır (Robins, 2013, 117). Televizyon karşısında savaşı seyreden izleyici, bu soyuta açılan görüntülerle şiddet şokundan uzaklaştırılmıştır. İzleyicisini ayrıntıları ile ekran başına adeta kitleyen savaş, “13 Şubat 1991 günü, sansürlenmemiş görüntülerin ekrana ulaşması ile “imajlar”, savaşın gerçekliğini göz önüne ilk defa çıkarmıştır” (Robins, 2013, 121). Bombardımandan kaçan insanların görüntü ve seslerinin ekrana yansması, savaşın ilerleyen süreci içerisinde “şok” edici görüntülerle belirmeye başlaması, yazılı medyada ele alınmıştır. 11 Mart 1991 Guardian’da, ele alınan habere göre “Amerikan istihbarat görevlisinin kömürleşmiş, ceset yığınının fotoğrafını çekmek için ele aldığı makinesini, elinden bıraktığı” aktarılmıştır (Robins, 2013: 120). Gerçekliğin ortaya çıktığı zamanlarda “savaş” baş edilmesi zorlu imajlar ile tanık olan bakışın tahammüllerini zorlamakta tam da bu yönü ile gerçeklikten uzaklaşılması için bakış mesafesi kapatılacak oranda imajın

Saddam Hüseyin tarafından yönetilen Irak’ın en büyük iddiası, Kuveyt’in “Rumelia Petrol Havzası” içerisine payına düşenden fazlası petrol çıkarması ve OPEC üyesi olarak belirlenen kotayı aşp, piyasa petrol fiyatlarını düşürmekle suçlanmıştır. Bu şartlara ek olarak Irak’ın Kuveyt’i işgali, 1980-1988 yılları arasında İran’la süren savaş sebebiyle ülkenin ekonomik yapısını büyük ölçüde zayıflamış olup, sıcak paraya ihtiyaç duyması üzerine gerçekleşmiştir. Saddam Hüseyin’in başta İsrail ve ABD olmak üzere yürütmüş olduğu, hırçın politik tutumu, Arap ülkeleri arasında saygınlık kazanmasını, Irak’ın Filistin davasının tek savunucusu olan ülke konumuna yükselmiş bir profil çizmesini sağlamıştır (Cleveland L, 2008: 525-527).

içinde yer almakta ve çözümlenemez bir soyutlama yöntemi ortaya çıkmaktadır. John Berger'in "...İmajın kanıtlayıcı gücü ile savaş hakkında bir şeyler öğrendik ama bildiğimiz şey gerçekleşmiş olan bir savaş mıydı?" (Robins; 2013, 131) sorusunu, Körfez savaşının, pek çok yönü ile video oyunları ile eş tutulmasına yol açan benzerlikte imajlara sahip olması ve bu durumun yaratmış olduğu etkinin adeta bir savaş oyunu oynandığı izlenimine indirgenmesine dikkat çekmek amacı ile yöneltmiştir.

Bu duruma göre, savaşın gerçeklikle olan ilgisini kaybetmemek, bir çeşit göze getirilen ve tersten bir sansürleme yolu ile ortaya çıkarılan imajlardan ancak belli bir mesafe ile aralık açıldığında anlaşılır olmakta, görme edimi, algılama ile ters orantıda azalmakta ya da çoğalmaktadır.

Gerçeği göze getirirken, örtük bir sansürleme uygulayan bu yeni "görüntüleme" tekniği, izleyicisini bir çeşit "röntgenci" pozisyonuna indirgemekte, bu konum ise, farklı zamanlarda, farklı teknikler ile yapılmış olsa da aslında geleneksel görme biçimleri ile sıkı bir ilişki içinde olmaktadır (Berger, 1999: 96). Bu geleneksel konumuna aykırı olan ise, "sanal gerçeklik" ile "kavramsal gösterme modellerinin" arasındaki bağ kopmuş, yeni bir hale dönüşmüştür. Ernesto L. Francalanci'nin "Nesnelerin Estetiği" kitabında ortaya atılmış olduğu bu sav, şu metaforla aktarılmaktadır: "...aynı zamanda hem yolcuları, hem pilotları olduğumuz yolculuğu denetlemek için zorunlu koşul olan, sonsuz görüntüler krallığında, gözü açık olarak yolculuk etme zorunluluğundan oluşur. Nitekim betimlemeler tarihte ilk kez insana, kendi yolculuğundan görünürdeki sınırsız özgürlüğü içinde, gözlerini kapatmama ve dolayısı ile hayal edememe cezası verilir" (2012, 23).

Bu tür imajlara tanıklık yapılabilmesi için önceden üretilmesi ya da birileri tarafından bir başlangıcın oluşturulması gerekli kılınmakla birlikte, bu görüntüler düzenlenen ve tekrar tekrar "üretilebilme" özelliğine sahiptir. Bu durumlarından ötürü "rastlantı" ya da "kendinden olma" durumları ortadan kalkmıştır. Örneğin, Körfez Savaşı'nın en akılda kalan imajlarından birisi, "petrole bulanmış bir karabatak" olup, defalarca başta CNN olmak üzere pek çok network aracılığı ile yayınlanan görüntü ile Saddam Hüseyin'in, insanlara ve tüm doğaya vermiş olduğu

zarar bu imaj üzerinden belleklere kazınmıştır. Ancak servis edilen bu görüntü, “Körfez Savaşı’na değil, Exxon-Valdez adlı tankerin Alaska’da yapmış olduğu kazanın ardından elde edilen bir görüntüye ait olduğu bilgisine kısa bir zaman sonra ulaşılmıştır”⁴⁹.

Körfez Savaşı ile ekrana gelen “imajların” neredeyse tamamı, duygu ile bilginin birbirinden ayrıştırılarak, birinin diğeri için gerekli olan koşulunu ortadan kaldırmıştır.

1990 döneminin ikinci yarısında ortaya atılan iki önemli tez, yaşanan gelişmelerin ardından tekrar üzerinde okumalara ve tartışmalara yol açmıştır. Francis Fukuyama’nın “tarihin sonu” başlıklı tezi, Soğuk Savaş’ın sona ermesinin, aynı zamanda dünya üstünde var olan ideolojilerin, “Batı dünyası tarafından temsil edilen, liberal değerlerin zaferinin ilan edilmesi gerektiğini öne sürmekte ve dolayısı ile ideolojilere ihtiyaç kalmadığı” üzerine temellenmektedir. Bir diğeri, Samuel Huntington’un “medeniyetler çatışması” başlıklı tezi olup, çalışma; medeniyetler arası savaşların insanlık tarihine damga vuracağını ancak medeniyet olarak kastedilen şeyin çalışma içerisinde oldukça yanlı olarak sadece Batı ve onu temsil eden değerlerden ibaret olduğu üzerine kuruludur. Geri kalan her şeyin, bu çatışmalar içerisinde karşı konumda yer alacağı üzerine temellenmektedir (Onbaşı, 2012:19). 11 Eylül 2001 günü yaşanan terör saldırılarının ardından, ABD başkanı George. W. Bush’un yapmış olduğu açıklama, her iki tezin desteklendiği bir metindir. Amerikalıların “Bizden neden nefret ediyorlar?” sorusunu, temsil ettiği halk adına dillendiren Bush, bu soruya şöyle yanıt vermektedir: “Bize karşı duruyorlar, çünkü biz onların yolunda bir engel teşkil ediyoruz”⁵⁰ (2008: 128). Bu “engel”,

⁴⁹ Uğur Günay Yavuz “Savaş Fotoğrafı Tarihinde Dijitalleşme Süreci ve Fotografik Etkisi” The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication , 2.cilt :80

⁵⁰ Funda Gençoğlu’nun “11 Eylül: Neydi, Neyi Değiştirdi? başlıklı makalesinde, Beyaz Saray Resmi Sitesi’nden alınan kaynağa göre aktarılan George. W. Bush’un konuşmasından alıntılanan metin, Gençoğlu’nun 11 Eylül saldırısının sebepleri üzerine açıklanarak devam etmektedir. Gençoğlu’na göre saldırının sebepleri, çeşitli görüşlerce, şu yaklaşımlara göre açıklanmaktadır:1). ABD’nin iddia ettiği üzere bir “iyi” ve “kötü” nün savaşdır. 2) Filistin İsrail meselelerinde ABD’nin izlediği politikaların bir sonucudur. 3) Kimi dindar çevrelerce, kürtajdan hamoseksüellerin, putperest ya da büyük sermayelerin işlediği günahların bir sonucu olarak yorumlanmıştır 4) ABD’nin, Ortadoğ’da ki enerji kaynaklarının kontrolünü ele geçirmek için yürüttüğü planın meşru zeminini

özgürlüklerin, barışın, ilerlemenin kısaca “iyi” olan ne varsa karşısında yer alan “kötülüğün” karanlığın, diktanın ve savaşın yandaşlığını üstlenen, kendini tam bir “aydınlığın” ve “Batı’nın” karşıda konumlandırıran bir “ötekidir”. Buna göre toptancı bir yaklaşımla “Batı ve değerler sistemi”, dünyanın aydınlık yüzünü temsil ederken “Doğu” büsbütün karanlığın bir temsili olarak bir kez daha ele alınmaktadır. Bu görüş Edward Said’in aktardığı “oryantalist” yaklaşımla örtüşen, hatta temellenen farklı medyumlar ile , “Doğu”, “Batı” sınırlarının kesifleştirildiği, Doğu’nun anlatımından ziyade, “Batı’nın” yükseltilerek, meşrutiyet ve hegemonyasının inşa edildiği bir oryantalist alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Yukarıda değinilen, medeniyetler çatışması olarak öne sürülen, doğu ve batı kutuplaşmasının sarsıcı politikalarının yanı sıra bir başkaca sarsıcı olan durum, güçlü bir “imaja” dönüşen “New York Dünya Ticaret Merkezi’nin” yıkılmasına dair görüntüler olmuştur.⁵¹ Hemen her açıdan televizyon ekranlarından defalarca seyredilen “İkiz kulelerin yıkılması”, “tüketim toplumu içinde” çabuk tüketilen ve diğer “şeyleşmiş” imajlar arasına katılmaktadır. Jacques Ranciede’nin “Özgürleşen Seyirci” kitabında ilkin özgürlük kavramını, “eylemde” bulunan ile “izleyici”, “birey” ile “kollektif” yapı arasındaki unsurların eşitlenmesi ile ortaya çıkan bir kavram olarak ele almaktadır. Buna göre Rancie mütemediyen gösterilen “ikiz kulelerin çöküşünü”, “meta ve gösteri imparatorluğunun çöküşünün bir gösterisine dönüştüğü” ve bunun da doğal olarak tüketimi desteklediği, kısaca bu görüntünün de gösteri imparatorluğuna eklenmiş olması üzerinde durmaktadır (2013: 31). Aynı olayda farklı bir eşitlenme durumunu, Habermasise “görme” edimi üzerinden ele almaktadır.

oluşturmak için ABD tarafından düzenlenmiş bir plandır (Derleyenler: İsmail Aydınğün, Ali Murat Özdemir, 2012: 17-18)

⁵¹Funda Gençoğlu’nun “11Eylül: Neydi, Neyi Değıştirdi?” başlıklı makalesinde gelişmeler şöyle açıklanmaktadır: Amerika Birleşik Devletleri hükümetinin CNN resmi sitesinde yayınlanan açıklamalara göre: 11 Eylül 2001 Salı günü ABD’de dört yolcu uçağının ikisi Newyork’ta ki Dünya Ticaret Merkezi gökdelenlerine, bir diğeri Washington D.C’de Pentagon’a çarpmıştı. Sonuncu uçak ise yolcular ve uçağı kaçırınlar arasındaki mücadeleden sonra 150 mil uzakta, Pennsylvania kırsalında düştü. İlk saldırı yerel saatle Sabah 08.48’de güney kule olarak adlandırılan kuleye gerçekleştirildi. Olayın hemen ardından pek çok televizyon kanalı kameralarını olay yerine yerleştirmişler ve yayına geçmişlerdi. İşte tam bu sırada ikinci uçağın kuzey kuleye çarpıp binanın diğeri tarafından parçalanarak çıkması, pek çok farklı kamera açısı tarafından kaydedilmiştir. İlk saldırıdan tam bir saat sonra, üçüncü bir uçağın ABD’nin askeri gücünün simgesi olan Pentagon’un binasına çarptığı haberi gelmiştir (2012: 17-18).

Almanya’da kendisi TV karşısında, Amerika’da Dünya Ticaret Merkezi’ne çok yakınında oturan arkadaşı ile aynı bilgi ve görüntüye sahiptir (Habermas, 2016: 12). Deneyim ile izleyici olma durumu bu anlamda eşitlenmiştir. Dünyanın tasarlanabilir bir halin ötesine çıkmış olduğu, daha önceleri “düzenleyici failer arasındaki en yüksek mevki, bütün modern çağ boyunca devletken” (Bauman, 2016: 70), bu sefer küresel etkilere sahip beklenmedik eylemler ile dünya pek çok etkiye açık ve kontrol edilmesi güç bir hal almıştır. Artık savaşlar ve terör eylemlerini teknik olarak eşitleyen bir durum söz konusudur. Hayalet savaş uçaklarının “bir anda” belirmesi ve vurması ile bir yolcu uçağının “bir anda” kendini bir füzenin tahribat gücüne çevirmesi, aynı taktikler üzerine yapılandığı bir durumdur. Olayların mütemediyen, “bir ana” indirgendiği ve David Harvey’in ifadesi ile “zamanın sıkıştığı” (2006: 270) ve kökten değiştiği böylesi bir dünyada artık “mekân” “ele geçirilme” üzerine savaşılan bir durumdan çıkmıştır. Jacques Ranciere duruma şöyle yaklaşır: “...Askeri güç ve vur-kaç stratejisi akışkan modernlik çağındaki yeni tip savaşta gerçekte hedefin ne olacağını en baştan şekillendiriyor, somutlaştırıyor ve haber veriyordu: Yeni bir bölgeyi ele geçirmek değil, yeni tipteki küresel ve akışkan kuvvetleri ‘durduran duvarları’ yıkmak...” (2013: 36).

El-Kaide Terör Örgütü tarafından yıkılan sadece “Dünya Ticaret Merkezi” olmamış, aynı zamanda Amerikan kültürünün en güçlü ikonlarından biri yıkılmıştır. Olayın yaratmış olduğu büyük bir etki ve kaosun ardından yaşanan gelişmeler, panik havasını sürekli diri tutmamakta kalmayıp, El-Kaide Terör Örgütü’nün gerçekleştirdiği eyleminden büyük bir propaganda yöntemi ile Irak devlet lideri Saddam Hüseyin de sorumlu tutularak, düşman cephe genişletilmiştir. Terör, başlıca hedef olarak etki gücünü hayatın olağan akışını kesintiye uğratmak, korku ve panik havasını çoğaltmak üzere yapılandırır. Saldırının ardından, liberal solcu görüşlerin dahi, Bush yönetimine ve politikalarına destek vermiş olduğu görülmektedir (Habermas, 2016: 1).

Amerika’nın kendi topraklarında 19.yy başından bu yana ilk defa saldırıya uğramasının yanı sıra, Amerikan toplumunun, dünyanın geri kalanından her konuda kendini daha “çok” görmesi, (less-ness kavramı ile dünyanın geri kalanının kendilerinden daha az şeye sahip olduklarına duydukları inanç), çok daha özgür, çok

daha rekabetçi ve çok daha güçlü bir inancında zedelenmesine sebep olan 11 Eylül saldırıları karşısında, göç yasası kısıtlanmış, iletişim teknolojileri denetlenmeye başlanmış, müslüman vatandaşlara yerel saldırı ve tazcizlar çoğaltılmış, ama hepsinden de öte “ABD, gücünün üzerine çıkabilecek olan devletlere yaptırım yapabilmenin yolunu açmış”, ABD vatandaşlarının yaralanan imajlarının düzenlenmesi amacıyla ülkenin değerler sistemi medya üzerinde sürekli bir yüceltilme durumu yaşamıştır (Onbaşı, 2012: 14 - 30). Böylesine kaotik bir ortamda Susan Sontag’ın “Bu Katiller Korkak Değildi” başlıklı makalesi, oldukça sert eleştiriler almakla birlikte, ABD sistemin eleştiri mekanizmalarını çalıştırabilme becerilerinin gösterilmesi açısından tarihe önemli bir not düşmüştür. Sontag, “11 Eylül’de yaşananları, “ "uygarlık" ya da "özgürlük" ya da "insanlık" üzerine yapılan bir saldırı olarak değil, Amerikan politikalarına özgün, Amerikan ittifaklarının sonucu olarak, dünyaya kendini süper güç olarak ilan etmesi yönünde yapılan itiraza yönelik olarak neden ele alınmadığını sorgulamıştır. Sontag; “Irak bombardımanlarında kaç insanın öldüğünün farkında mısınız?” sorusunu yönlendirerek devam ettiği makalesinde, tarafsız olarak ele aldığını belirttiği “cesaret” kavramı üzerine şu tespitte bulunmaktadır: “... Ve eğer "korkak" kelimesi kullanılacaksa, tarafsız bir açıdan ele alındığında, başkalarını öldürmek için kendilerini öldürmeyi göze alanlardan ziyade, yüksek bir misilleme aralığından, gökyüzünden, bombalama yapanlar için kullanılması daha uygun olacaktır...”⁵². Sontag’a göre Amerikan istihbarat zafiyetinin ve dış politikada uygulanan politikaların öz eleştirilesilerinin yapılması gerekliliğini savunur. Sontag makalesini şöyle bitirmektedir; “...kim Amerika’nın güçlü olmasından “süphe” etmektedir ki ?” ancak Amerika’nın ihtiyacı olan tek şey Sontag’a göre “Güç” değildir.

“Bu tuhaf bir ‘kesifle’ birlikte İslam’a duyulan ilgi ve merak, fakat bir o kadar da korku ve önyargının ortaya çıkması 11 Eylül’ün önemli sonuçlarından biridir.”⁵³ ABD Başkanı Bush’un “Ya bizimlesiniz ya da teröristlerle” ifadesinin

⁵² <http://www.newyorker.com/magazine/2001/09/24/tuesday-and-after-talk-of-the-town>. Susan Sontag 24 Eylül 2001 tarihli yayınlanan Bu Katiller Korkak Değildi” makedesinden alıntılanmıştır..

⁵³ İnsan Hakları Uluslararası Helsinki Federasyonu’nun 2005’te yayınladığı “Avrupa Birliği’nde Müslümalara karşı Tahammülsüzlük ve Ayrıcalık - 11 Eylül’den Günümüze” raporundan elde edilen bilgilere göre, Belçika ve Avusturya’da iki partinin Müslüman göçmenleri bir güvenlik tehdidi olarak tanımlaması; Almanya’da İslam’ı

ardından yaşanan gelişmeler arasında, ‘teröre karşı yürütülen küresel savaş’ kapsamında Irak işgal edilmiş,⁵⁴ işgal sırasında (9 Nisan 2003 tarihinde) Saddam Hüseyin heykelinin boynuna geçirilen ilmek ile devrilmesi içerisinde pek çok önemli sembolü barındırmaktadır. Jürgen Habermas “Bölünmüş Batı” adlı kitabında konuya ilişkin olarak savaş ve korku görüntülerinin yanında Saddam heykelinin devrilmesi ile halkın ve ABD askerlerinin coşkulu görüntülerinin aynı anda iki farklı bölüme ayrılmış eş zamanlı olarak servis edildiğini açıklamaktadır. Bu durum ise, Batı kamuoyuna örtülü olarak, bir milletin bağımsızlığını elde edebilmesi için, çekilen sıkıntıların hedeflenen sonuca ulaştığını göstermektedir (2009: 30). Aynı zamanda işgal edilen bir ülkede çıkan kargaşanın yaralı ve ölenlerin, sonra çok daha açık bir şekilde savaşın kötü bilançosunu hafifletmeye yarayan ya da bu işgal karşısında ABD halkının suçluluk çekmesini önlemek üzere kurgulanmış “bir imaj” olarak okunmayı olanaklı kılmaktadır. Ranciere, sanatın montaj ve kolaj tekniklerinden yararlanarak, birbiri ile çatışan görüntülerini yanyana kullanmasının izleyici algısı üzerinde etkisini Martha Rosler’in “Savaşı Eve Getirmek” adlı fotomontaj çalışması üzerinden aktarmaktadır. Dönemin bilindik Amerikan yaşantısını yansıtan iç mekân ev görüntüsüne, elinde kurşunlanmış ölü çocuğu taşıyan Vietnamlı’nın görüntüsü, izleyicisine “Apaçık gerçeklik işte burada ama onu görmek istemiyorsunuz, çünkü bundan sorumlu olduğunuzu biliyorsunuz demektir” (2013: 29). Oysaki televizyonda izleyiciye aktarılan görüntü bunun tam tersi bir kurgu ile işlemektedir.

terörizmle eşleştirenlerin oranının %80 olduğunu gösteren araştırma sonuçları; Fransa’nın İslamlaştırılmasına dur demek gerektiğini söyleyen milliyetçi Le Pen: Danimarka’da ‘Müslümanların olmadığı bir Danimarka’ sloganı ile kampanya yürüten ‘Denmark Progressive Party’ örnekendirilmiştir. Bunun yanı sıra Hollywood filmleri üzerinden yapılan bir araştırmada 900 filmin, sadece % 5’inde Arapların ‘normal’ gösterildiği onun dışında, dinci, fanatik ya da kaba ve vahşi kişiler olarak ortaya konulduğu tespit edilmiştir (Aydıngün ve Gençoğlu, 2012: 32).

⁵⁴ Terörle Savaş adı evrilen slogan Amerika ve Avrupalılar arasında yaygın bir kabul görmüş olup, BM Güvenlik konseyi, ABD’nin baskısıyla, Irak’ın nükleer, biyolojik ve kimyasal silahlarının dökümünü vermesi veya bu silahları teslim etmesi gerektiği ultimatónunu vermiştir. 20 Mart 2003’te başlayan hava saldırılarının ardından Irak işgal edilerek, Baas Partisi iktidardan indirildi. 1 Mayıs 2003’te savaşın bittiğini açıklayan Bush’a karşın, Saddam iktidarına dayanan, Bağdat’ın kuzeyinde bir dizi sünni kent direnişi sürdürerek, intihar bombacıları ve bombalı araçlarla direnişe geçmiştir. 30 Ocak 2005’te düzenlenen seçimlere kadar çok büyük ölçekte ayaklanmalar ve çatışmalar yaşanmıştır. Bu ortamda Mayıs 2004 binlerce Iraklı’nın Ebu Garip’de bulunan hapisanelerde, hiç bir suçlama olmaksızın tutuklanması ve burada yaşanan işgence görüntüleri ortaya çıkmıştır (Goldschmidt ve Davidson, 2011: 571 - 573).

Bu imaj, ABD halkına şöyle bir çıkarım yapmasına salık vermektedir. Irak halkının yaşadığı yıkım ve savaş, senin sorumluluğun ve suçun değildi. Bu savaş, zalim bir diktatörün sebebiyet verdiği ve ABD askerlerinin yardımı ve büyük bir özverisi ile bu halka aktarılacak bir özgürlüğün bedelidir.

İmajlar, montaj tekniğinden çok fazlaca yardımlar alarak çoğalmaktadır. Modern dünyada sinema başta olmak üzere edebiyattan mühendisliğe, hayatımızda hemen her şey montajdır. "...metropol bir montajdır, yazılımlar, donatımlar, tümü montajlar olarak iş görürler..." (Baker, 2012: 134). Ancak 2004 Mayısında ilk kez medyaya "Ebu Garip Hapisesi'nden" sızan görüntüler o denli sarsıcıdır ki ne montaj ne de kolaj mantığına ihtiyaç duymadan karşılaşıldığı durumda şok edici etkileri içerisinde barındırmaktadır. Ancak bu acı ve şoktan kurtulmanın yolu fotoğrafla edinilen bakışın öğretisinden geçmektedir. "...Fotoğrafik İmaj" bize önce gerçek acı çekmeyi gösterir, sonra bizi tecrit eder..." (Robins, 1992: 137). Bu imajları oluşturanların sadizmle röntgencilik arasında konumlanan gizli bir bağı göz önüne getirmeleri söz konusudur. İşkencenin kayıt altına alınması, gerçekle kurgu arasında kopan bağı tekrar kurulması amacı ile yapılmakta, birinin diğerinin yerine geçen durumlarını sabitlemek için bir zemin aranmaktadır (Robins, 1992: 137 - 139). Bu gerçek ve kurgunun yer değiştirmesi ve arasında yaratmış olduğu karşıt durum, sanatın da içinde barındırdığı bir sorunsal olmaktadır. Hem bu yönleri ile hem de sergilemiş oldukları işkence fotoğraflarındaki görsel yaklaşımlar ile sanat tarihinde yer bulan pek çok görsellik ile ilişkilendirmeye açık bir haldedir. Bu verilere dayanarak "Ebu Garip fotoğrafik imajları", bozulmuş kültürel kodlarda saklı derinlerde yer alan bir bölünme, bu alanla bir bağ kurmaktadır. Görüntüler hem fazlaca tanıdık hem de son derece rahatsızlık uyandıran sarsıcı imajlardır. "...ideolojilerin hislere aktarılması, yani içsel itaatın dışa yansıtılmasının izleridir. Ancak burada temelde ayrılan ve hiç bir koşulda birleşmeyen bir durum söz konudur. Sanat eserlerinde savaş ve işkence, çaresizliğin ifadesini izleyicisine güçlü bir şekilde aktarır..." Sanat; savaş, kıyım ve işkencenin karşısında kendini konumlar, basına sızan işkence görüntüleri ise tam bir neşe ve poz verme üzerine kurgulanmıştır. Aynı zamanda aşırı "şeyleştirme"nin de belirtisidir, çünkü bedeni zalimin saygınlığı için kurbanın göze gelmesi kendi isteğiyle bir sunuma dönüşmüş olarak gösterilir (Eisenman, 2007:11-13). Bu görsellikleri ile tahrik edilmek üzere üretilmiş sex

imajlarından her ne kadar cinsellik barındırıyor olsa da “cinsellikten” ayrılmakta, daha çok işkenceye uğrayanları daha da aşağı bir konuma getirme amacını barındıran belgeler olarak kullanılmış oldukları anlaşılmaktadır. Bir diğer ırkın, “ötekinin” temsilleri içerisinde çokça başvurulan bu durumu Luc Sante 20.yüzyıl başlarında görülen “Linç Kartpostalları” ile bağdaştırırken, benzer yorum Sontag tarafından da bu tespitin tekrarlanmasının yanı sıra, bu imajların “şeyleştirilmesi” karşısında “...O resimler biziz, oradan buraya yansıyanlar bizim ırkçılığımız, şiddet severliğimiz, emperyal utanmazlığımız...” (Eisenman, 2007: 33) şeklinde ifade bulmaktadır.

2002 Oscar töreni sırasında “... Kurgusal seçim sonuçlarına göre kurgusal bir başkanın seçildiği bir dönemde yaşıyoruz. Bizi kurgusal nedenlerle savaşa götüren biri var başımızda...” (Kellner, 2011: 189) konuşması ile dikkat çeken Michael Moore,⁵⁵ 2004 yılında gösterime giren, Fahrenheit 9/11 filminde, Irak işgaline karşı geniş bir bilinç uyandırmıştır. Çekmiş olduğu belgeselle, o güne değin ana akım medyada sansürlenmiş görüntü ve haberler ile savaşın gerçekliğinden uzaklaştırılan, Amerikan halkı üzerinde uyarıcı bir etki yaratmayı başarmıştır. Bir yıl sonra, Steven Spielberg’in “Münih” adlı filmi, 1972 Münih Olimpiyatları sırasında, 11 İsrail atletine yönelik katliamı ve ardından Mossad⁵⁶ ajanları ile Filistinli suikast komandoları arasında yaşanan olayları konu alan filmi ile Oscar’a değer bulunmuştur. Kuşkusuz Münih filmi ile aynı derecede yayılıma geçmeyen, ancak bu film ile diyalog kurmak üzere tasarlanması bakımından bu bölümde yer verilmesi uygun bulunmuş, Filistinli sanatçı Emily Jacir’in, “Film için Materyal” isimli kısa film ve yerleştirmesi, popüler medya ve kültür ile oluşturduğu diyalog ve cevap bakımından dikkat çekicidir. “Münih” Filmi’nin gösterimi ile yakın zamanlı olarak

⁵⁵ Görüntüler, gündelik ve sakin Irak hayatı ile bombalma görüntülerinin peşi sıra sunulduğu bir görsel karşıtlıklar çarpışması ile başlatmıştır. Belgeselin ilerleyen bölümlerinde Irak’ta Ebu Garip skandalı ile ilgili görüntülere benzer görüntüler, Amerikan askerlerinin hangi sosyal sınıflara mensup ve hangi şartlarda Irak’a gittikleri, Irak’ta iddia edilen kitle imha silahlarının bulunmadığına dair bir dizi gerçeği belgeleri ile sunmuştur. Bunun yanı sıra Başkan Yardımcısı Dick Cheney’in (2001-2009) eskiden CEO’su olduğu şirketin, Irak’ta gerçekleştirdiği göstermelik ihaleleri ve Başkan Bush’un son derece beceriksizce yapmış olduğu bir konuşmadan alıntı ile biten belgesel, ABD halkı için Irak Savaşı konusunda, ana akım medyada rastlamadığı görsel imaj ve bilgileri ile geleneksel medyanın görmezden geldiği sorunlar üzerinde farkındalıklar yaratmıştır (Kellner, 2011: 189).

⁵⁶ <http://alanistanbul.com/turkce/wp-content/uploads/2010/08/Munih.pdf>

gerçekleştirilen çalışma, 2005'te başlayarak devam etmiş bir süreci izleyici ile aralıklı olarak paylaşmıştır.

2006 yılında, ilkin “Sidney Bianeli” kapsamında sergilenmiş, ardından farklı doküman ve yerleştirmelerle Kasım 2007’de Venedik Bianeli içerisinde farklı bir yerleştirme ile sergilenmiştir.⁵⁷



Resim 6. Emily Jacir “Film İçin Materyal” Sidney Bianeli 2005.

Her iki çalışma da Münih Olimpiyatları sırasında, yaşanan terör olaylarına Mossad tarafından karşılık verilmesi gerekçesi ile gerçekleştirilen suikastlar sürecinde Filistin dışında ilk öldürülen “Wael Zuaiter” üzerine dikkat kesilerek üretilmiştir. 16 Ekim 1972 günü evinin önünde, Mossad ajanları tarafından, Mossad’ın pek çok silahlı eyleminde kullandığı ve adeta imzasına dönüşecek olan “22 kalibrelik” bir silahla, vücuda saplanan 12 kurşun ile hayatını kaybeden Wael Zuaiter, ölümünün ardından yapılan otopsi sırasında, ceketinin iç cebinden çıkan “Binbir gece Masalları” kitabı, otopsi raporlarına geçmiştir. Filistin dışında, Mossad tarafından öldürülen ilk kişidir. Filistin’in entellektüel ailelerinden birinin oğlu olan Zuaiter, Roma’da hayatını kazanmak için sinema figüranlığından, bar şovmenliğine kadar çeşitli işlerde çalışmış, zorluk içerisinde yürütmekte olduğu yaşamı içerisinde büyük ideali olarak Arapça’dan direkt İtalyanca’ya çevirisi bulunmayan “Bin bir gece Masalları” kitabı için, çalışmakta olduğu eşi ve arkadaşları tarafından

⁵⁷Venn-Brown“MurderedforbeingPalestinian:WaelZuaiterRemembered40yearson”

<https://electronicintifada.net/content/murdered-being-palestinian-wael-zuaiter-rem> (Erişim Tarihi:14 Ekim 2016)

aktarılmıştır.⁵⁸

Jacir “Film için Materyal” adlı üretiminde, bir atış poligonunda 22 kalibrelik silahla bin adet boş kitaba ateş ettiği performansını kayıt altına alarak oluşturduğu filmin yanı sıra, ateş ettiği kitaplar ile Wael Zuaiter’in cebinden kurşun izlerinin bulunduğu sayfaları çoğaltarak gerçekleştirmiş olduğu enstelasyon, çok katmanlı anlamlar barındırmaktadır. Düzenlemede 1001 sayısı tamamlanmaz. Bu da “masalın” bozulması anlamına da gelirken Jacir, sanatçının cebinde kurşun delikleri ile çıkan kitabın hem tamamlanamamış çevirisini hem de onun bedenden çıkan kurşunla artık başka bir anlam dünyasına ait olma durumunu değiştirmez. “Bir” eksik olan “kitap” çalışmada, Wael Zuaiter’in ölümünün karşılığına denk gelmektedir.



Resim 7. Emily Jacir “Film İçin Materyal” Sidney Bianeli 2005.

Münih Olimpiyat’larında yaşanan vahşi terör ve İsrail’in tarihsel bağları ile “kurbanların” bir temsiliyetine dönüşen konuları, Edward Said’in ifadesi ile “kurbanların kurbanı” olan Filistin Halkının, “acı” ve “savaş” kapsamında karşıt olan konuları, aynı zamanda onların “acıyı” deneyimleme kapsamında, birleştikleri bir ortak paydayı da anımsatmaktadır.

⁵⁸ “Materialforafilm: Aperformanc (Part2) <https://electronicintifada.net/content/material-film-retracing-wael-zuaiter-part-1/70>

Ali Artun'un E-skop dergisinde "Çağdaş İkonaklazm" başlığı ile yayınlanan makalesinde değişen dünyada ulus devletler yerlerini çok uluslu şirketlerin aldığı üçüncü dünya ülkelerinin Modernist Dönem "kolonyalizme" karşı yürüttükleri kurtuluş mücadelelerini gerçekleştirdiklerini ancak artık dünyanın sermaye düzeninin uluslar ve devletler üzerinden değil uluslararası şirketler tarafından yürütülmeye başladığını örnekler üzerinden açıklamaktadır. Sermaye ve din, David Harwey'e göre "neoliberalizm" için restore edilmiş, siyaset "toplumsal karşıtlıklardan" değil, "kültür savaşları" üzerinden yürütülen bir hale dönüşmüştür. Kültür Savaşları, "dinsel" ve "etnik" kimlikler üzerinden yürütülürken görsel kodlar, imajlar, ikonlar ve bunların tarihsel bağları, bu savaşların önemli malzemelerine dönüşmüştür. Sanat, siyaset alanında tüm bu göstergelere dayanarak büyük bir alanı kontrol etmekte ve yönlendirmekteyken ortaya konulan kültürel politikalar doğal olarak radikal grupların serpilip büyüdüğü ortamların gelişmesinde önemli bir zemin teşkil etmiştir.⁵⁹ 2006 karikatür krizi, 2015 yılında Charlie Hebdo'ya düzenlenen terör saldırısıyla bu politik zemin içerisinde gerçekleşmiştir.⁶⁰ "Balkanlaştırma" kavramı ile kültürel politikaların coğrafya üzerinde var olan etki gücünü "Soğuk Savaş Sonrası" dönemde, bizzat yaşamış olan Slavoj Zizek'in, Hebdo Terör Saldırısı olayının ardından kaleme aldığı "İlkesine Tutku ile Bağlı Olmak" başlıklı makalesi, dönem eleştirisi açısından önemli tespitler içermektedir. Zizek, Nietzsche'den yapmış olduğu alıntılarla, "Batı uygarlığının tutku ve bağlılıklardan uzaklaşmış risk almaktan uzak, rahat ve küçük zevkleri ile ölüme yol alan "Son İnsan" tipini hatırlatır ve karşısına "her şeyi riske edebilen hatta kendini bile yok edebilen"

⁵⁹ Artun, "Çağdaş İkonaklazm" <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-ikonoklazm/2284> (Erişim Tarihi :20.04.2017)

⁶⁰ Kendini sol- anarşit olarak tanımlayan Charlie Hebdo mizah dergisi, ilk olarak 2006 yılında Danimarka'da yayınlanan Hz Muhammed karikatürlerine oluşan tepkiler karşısında, karikatürist meslektaşlarına destek vermek amacıyla karikatürleri dergiye taşımış, 2012'de Hz Muhammed tasvirleri ile tekrar gündeme gelmiştir. 2013 yılında bir sayısında Hz Muhammed'in hayatı çizgi roman şeklinde resmedilmiştir. Müslümanlığın yanı sıra, Hıristiyan ve Musevi inançlarına dair çeşitli karikatürler basan dergi, 7 Ocak 2015'te dergiye yapılan saldırıda 2'si polis olmak üzere, dergi karikatürütleri ile birlikte toplam 12 kişi öldürülmüştür (<http://tr.euronews.com/2015/01/07/charlie-hebdo-neden-saldiriya-ugradi>).

kökten müslüman karakterini koymaktadır. Ardından “köktenci” kavramını açıklayarak “Bu terörist gericiler kelimenin gerçek anlamıyla köktenci midir?” sorusunu yönelten Zizek, inanların inanmayanlar karşısında yaşam biçimlerine kayıtsız olma durumlarını örnekler. O halde “yapılması gereken nedir?” ve “alınması gereken tavır ne olmalıdır?” soruları makalede net bir dille örnekler üzerinden aktarılmıştır. Süperego paradoksuna mükemmel bir örnek oluşturan bu durumda, ‘Büyük Ötekinin’ talimatına ne kadar uyarsa, Zizek’e göre, o kadar daha suçlu olunur. Zizek’e göre Liberalizm kendi iddiası doğrultusunda müdahale edilmeden “serbest” bırakıldığında zaman yok olacaktır. Liberal değerleri korumanın yegâne yolu, ise sol değerlerin yaşatılmasından geçmektedir. İslam’a yönelik her eleştiriye İslamafobi olarak değerlendirmek, ya da “biz kim oluyoruz da onları sorguluyoruz?” türünden “liberal eleştiriler”, gerçek anlamıyla Zizek’e göre köktenci dini desteklemektedir. Yapılacak olan şey ya da önerilen çözüm: “yaşam biçimine, ilkelerine, tutkuyla bağlı olmaktır.”⁶¹

11 Eylül 2001 saldırılarının ardından Susan Sontag’ın makalesi ile Slavoj Zizek’in tepkilerinin dikkat çekici olarak ortaklaştığı ve ayrıldığı taraflar vardır. İlk her iki makale de yaşanan saldırıların “Neo Liberal Politikaların” yaratmış olduğu ortamın sonuçları olarak ele alınmasıdır. Ayrıldıkları konular ise, makalelerin başlıkları ile oldukça anlaşılabilir bir açıklık taşımaktadır. Sontag, “ötekinin eylemlerini” anlamadan ve öz eleştiri yapmadan, bir “güç” etrafında birleşmenin bu kutuplaşmayı arttıracığı üzerine yoğunlaşırken Zizek, “değerlere sahip çıkmanın” altını çizmektedir. Anlamaya çalışmak, olayı yumuşatmak olarak değer bulmaktadır. Balkan coğrafyası içerisinde gelişen kişisel tarihi, tecrübeleri ve komünist geleneğin içinde yer bulan görüşleri ile Liberal bir Amerikalı eleştirmen ve entelektüelin arasında farklı analiz ve yaklaşımların olması doğal olarak kaçınılmazdır. Kuşkusuz Amerika’nın yürütmüş olduğu Ortadoğu politikaları ile Fransa politikaları arasında büyük farklar, ya da Dünya Ticaret Merkezi ile tiraj sıkıntısı çeken bir karikatür dergisinin arasında yapılacak bir kıyaslamanın da çok sağlıklı bir çıkar yaratmayacağı açıktır. Ancak burada altı çizilen ve belirtilmesi düşünülen tespit,

⁶¹ <https://www.lrb.co.uk/v21/n06/slavoj-zizek/you-may>

dünyanın gelmiş olduğu konumda İslam Dünyası'nın radikalleşme durumunun nasıl bir yaygınlığa eriştiği ve bu süre zarfında, duyulan öfkenin çok daha büyümüş olduğu görülmektedir. Artık bir uçak kaçırma ya da başkaca bir silahtan çok, bedeninin kendisinin bir silaha dönüşmesi durumu öne çıkmaktadır. Böylelikle kamusal alan, “agorafobik” durumun ortaya çıkmasını engellemek adına, çok daha kontrol edilen, özgürlüklerin kısıtlandığı örneklerini çoğaltırken, bir “Ortadoğu Kenti” ile bir “Avrupa Kenti” arasındaki farklılık, ironik bir şekilde birbirine yaklaşmaktadır. Ortadoğu'nun sınırları, pek çok terör eylemi ile, adeta sınırlarını bir anda ya da postmodernist ifade ile “şimdide” genişleterek, çeşitli mecralar aracılığı ile Ortadoğu'yu izleyen, okuyan ve takip eden Batılı için “uzak” olan bu “ötekinin” dünyası, korkutucu bir şekilde yaşam pratiklerini istila etmektedir. Tarih bitmemiş olduğunu hatırlatırken Ortadoğu'nun merkezleri bu bitmemişliğin vurgusunu büyük hareketlenmeler ile yaşamaktadır.

2.2.2. Arap Baharı Etkileri

“Halk Rejiminin Yıkılmasını İstiyor”

Eş-Şabbi

Tunus, yaklaşık son elli beş senelik tarihi içerisinde iki devlet başkanı tarafından yönetilmiş olup, 1987 yılında iktidara gelen Zeynel Abidin, 1956 yılında iktidara gelip, 1975 yılında “ömür boyu başkanlığını” açıklayan Habib Burgiba'yı kan dökülmeden koltuğundan indiren bir ihtilal gerçekleştirmiş, ardından zaman içerisinde yönetim açısından Burgiba'yı aratmayacak bir başkanlık sergilemiştir. Bunun yanı sıra Tunus'un 1947 yılında, Birleşmiş Milletler'in Filistin'in tamamının İsrail'e verilmesi yönündeki kararını, Arap Dünyası'nın kabul etmesi yönünde açıklamış olduğu görüşleri dolayısıyla büyük tepki toplamıştır (Gana, 2014: 20 - 23).

Yukarıda kısaca sunulmuş olan Tunus'un yakın tarih içerisindeki konumu ile 2011 yılında yaşanan olayların açıklanması zorlu bir durumu ortaya çıkarmaktadır; İşportacılık yapan, yoksul bir üniversite mezunu olduğu duyurulan Tunuslu gencin (Sidi Buzid), rüşvet ödemeye karşı çıkması sonucu sebze tezgâhına el konulmasını protesto etmek üzere kendisini hükümet binasının önünde yakması, bu olayı

kuzeninin kaydedip internette yayınlaması üzerine olaylar tırmanmıştır. Büyük bir etki yaratarak geniş bir Arap coğrafyasına yayılan bu hareket, böylesi bir ülkeden Tunus'tan yayılmış olması destansı bir algı, beklenmedik bir şaşkınlık yaratmıştır (Castells, 2013: 35).

Ancak yakından bakıldığı takdirde, Tunus'un dikkat çekici pek çok unsuru içinde barındırdığı görülmekte ve zaman zaman yaşanan çelişkiler, diğer ortadoğu ülkeleri ile karşılaştırmalı bir okuma yapıldığında daha “görünür” olarak ortaya çıkmaktadır.⁶² Ancak bu belirtilen örneklerle birlikte yaklaşık elli yıldır ülke, “otoriter rejimlerle” yönetilmektedir. Bu son derece etkili protesto, pek çok olumsuz etmenin ve karşıtlıkların bileşeni olmasına rağmen şaşkınlık etkisi yaratmıştır. Zira isyanların başlamasına sebep olan olayın bir benzeri üç sene kadar önce yaşanmıştır. Yine bir seyyar satıcı tezgâhına el konulması sonucu “Munastır Belediye Binası” içerisinde “Abduselam Trimeş” adlı gencin kendini yakma protestosu unutulmuştur (Gana, 2014: 30).

Burada en önemli ayrıntılardan biri şüphesiz ki, Buzid'in “intihar eylemi”nin kuzeni tarafından kaydedilmesi ve görüntünün “sosyal medya” ile yayılmasıdır. Dijital devrim, isyanın önce “imajını” ele geçirmiş, ardından “isyanın kendisinin” yaşanılmasını olanaklı kılmıştır. Can Ertuna “Arap İsyancıları Güncesi” kitabında, olay gününü şöyle aktarmaktadır: “Kısa bir sessizlik ardından yüzlerce kişi yeniden kalktı ve koşar adımlarla binaya akmaya devam ettik. Yine bir salvo geldi.

⁶² Tunus Arap coğrafyasının “en yüksek” oranda okuma yazma bilinen ülkesidir. (Gana, 2014: 33). Buna rağmen, ülkenin eğitilmiş işsiz oranı çok yüksek olup, 2010 yılında “Yüksek Lisans mezunlarının yarısı işsizdir (Ertuna, 2015: 25). Bu gerilimlerin yanı sıra Bin Ali ve aile çevresi Tunus ekonomisinin üçte birine sahiptir. Sunulan verilerin yanında Tunus'un tarihi belleğinde Roma İmparatorluğu ve Fransız sömürsü yıllarına dayanan bir “Akdeniz” kültür ortamını deneyimlediği bilinmektedir. Bu durumun, özellikle kıyı kentleri üzerinde “kozmpolit” bir yaşam tarzına sahip olması ve ekonomiye olan katkısı, gelir dengesizlerine rağmen birçok Güney Avrupa ülkesine yakın bir ekonomiye sahip bir ülke olarak, bölgedeki ülkelerden farklılaştığı gerçeğini yaratmaktadır. Tunus, Arap Baharı öncesi tüm demokrasi eksikliklerine rağmen, seküler yaşam tarzına sahip bir ülkedir. Direniş kültürünün, uygulanabildiğinde etkili sonuçlar yarattığı pratiklerin olduğu tarihi referanslarından görülmektedir. Sonuç itibarı ile Fransız Sömürsü karşısında direnme göstermesi ile ülke kurulmuş, 1984 yılında “ekmek isyanları” ile Burgiba'ya karşı, Bin Ali'nin gerçekleştirdiği darbenin zeminini hazırlanmıştır. 2008 yılında maden işçilerinin 6 ay süren ve kan dökülerek bastırılan direnişi, hafızalarda süren etkisi kayda değer bir etmendir (Gana, 2014: 40).

Bu kez kimse durmadı. Ölüm korkusu eşiği aşılmıştı bir kez... Yaşlı yoksul adamlar, saçları yapılmış tayyörlü kadınlar, kollarından tutanlar tarafından buraya getirilmiş slogan atan körler, oğlunu omuzlarında taşıyan bir baba, bir ressam... İşte devrimin kalabalığıydı bu...”

Meydanlarda aşılın korku, bir kısım Tunuslu'nun sosyal medyaya olan yaklaşımında ortaya çıkmış, olayların manüple edilmesinin yanı sıra ABD ile aynı söylemi paylaşan El-Cezire TV kanalının olaylara yaklaşımı ve yorumları, facebook ve twitter, yaratılan manipülatif yorumlar karşısında Tunus halkının muhalif kanadından önemli bir bölümü üzerinde kaygı yaratmıştır. Buna yakın bir durumu dünya “1998 Sırp Miloseviç yönetimine karşı kitleleri kısa mesaj ve sosyal paylaşım siteleri üzerinden örgütleyen Canvas” (Ertuna, 2014: 74). adlı merkezden hatırlamakta ve Tunus kendi süresince bu merkezin yeni bir etkisini deneyimlemektedir. 14 Ocak 2011’de Bin Ali’nin devrildiği, ardından yapılan iki büyük oturma eylemi sonrasında “Devrim Koruma Konseyi” resmi olarak tanınmış ve “Ulusal Kurucu Meclisi ”seçimleri yaklaşık 8 ay sonra gerçekleştirebilmiştir. Seçimler 1980 döneminde kurulan ve İslamcı çizgide kendini konumlandıran “En-Nahda” partisinin başarısı ile sonuçlanmıştır (2014: 45). Tunus İsyancıları içerisinde “liberal kent soylu kesim”, bir direniş gücü oluşturmasına karşın seçimler sonrası oluşan durumda “özgürlük ortamlarının” kayba uğrama endişeleri ile karşı karşıya kalmıştır.

Tunus’un gerek nüfus oranı gerekse Arap dünyasında son derece sınırlı olan etki gücüne karşın, Tunus’a dönüp kendi “iktidar” yapısını sorgulayan Mısır, 80 milyonluk nüfus hacmi ve “Mısır’sız bir barışın “barış” sayılmadığı” ordoğu coğrafyasındaki konumu hesaba katıldığında, bu bölgede yaşanan olayların merkezine neden Tahrir Meydanı’nın oturduğu çok daha anlaşılır bir hal almaktadır.

Mısır’ın “ordu” üzerine kurulmuş devlet yapısı, bu anlamda ordu ile devletin neredeyse kesintisiz süren bağı göz önüne alındığında, ordu yöneticilerinin ülke

üzerinde olan etkisi salt siyasi anlamda değil ekonomik olarak da etkin bir rol oynadığı görülmektedir.⁶³ Özgürlük anlamına gelen Tahrir, bir meydandan çok ana kavşakların kesişme noktasını oluşturan bir alandır. İşsizliğin yüzde 25'lere ulaştığı, otoriter rejimin hantal ve baskıcı tutumu, 2010 yılında yapılan anketlere yansımış, halk savaş halinde olan Filistin ve kendi durumundan çok daha kötü pozisyonda yer alan Yemen'deki istatistiklerin gerisine düşmüş, Mısır sadece %9'luk bir kesimin hayatlarından memnun olduğu bir ülke halini almıştır (Ertuna, 2014). Oysa bu “umutsuz” insanların ülkesi haline gelmiş olan Mısır, Arap dünyasında “... Dünyanın anası gezegenin başlıca okyanus, çöl ve nehir bazlı ticari rotaların merkezinde serpilmiş, halkların, kültürlerin, yaratıcılıkların ve inançların çağdan çağa değişmeyen kavşağı işlevini gören...” ülkesiydi (Amar, 2014: 51). 19.yy ortalarından itibaren gittikçe artan ekonomik bağımlılık, Nasır dönemi içerisinde başarılı atılımlarla üstesinden gelinme umudu taşıırken Enver Sedat ve Hüsnü Mübarek dönemlerinin Ulusal liderleri ve uluslararası sömürgecileri tarafından büyük talana uğratılmıştır.⁶⁴

İlk eylem 25 Ocak 2011'de başlatılmış ancak 28 Ocak Cuma günü kalabalıklar beklenmeyen oranlara ulaşmıştır. “...El-Ehli futbol takımından, Müslüman Kardeş destekçilerine, öğrencilerden işsizlere hedef Tahrir Meydanı olmuş ve bu hedef başarıya ulaşmıştır...” (Ertuna, 2014: 66). Tahrir özellikle Cuma günleri olmakla beraber son derece çarpıcı boyutlara ulaşan gösterilere sahne olmakta, meydanın güvenliği “İslam, özellikle Arap ülkeleri arasında Emperyalizme karşılık birlik olarak varlığını ortaya koyan “Müslüman Kardeşler” örgütünün hissedilir bir organizasyon kabileyeti ile sağlanmıştır. 11 Şubat 2011'de Hüsnü

⁶³ Bu ekonomik durumun başlıca sebebi, Mısır'ın 1979 yılında İsrail ile yapmış olduğu barış anlaşmasının, ABD tarafından silahlanma bütçesi desteği oluşturmaktadır. Güçlü olan devlet görüntüsü, otoriter bir rejim ile destek görünürken ve rejimin sürdürülebilir olmasında Mısır seçimlerinin şaibeli seçim sonuçları etkili olmuştur. Devlet Başkanlığını Hüsnü Mübarek 2005 yılında %88, 2010 yılında parlamento seçimlerinin %81'ini alarak ezici çoğunluğu elde etmiştir (Ertuna, 2014: 78).

⁶⁴ “...1990 ortalarında, uluslararası mali kurum ve Mısır'lı yöneticilerin eğitim alanına getirdiği kısıtlamalar ile okur yazarlık oranı yüzde 66 seviyesine inmiştir. 2006-2008 yılları arasında öğrenci nüfusun yüzde 10'u eğitimden uzaklaşmak zorunda kalmış, 2010 yılında ise yoksulluk kayde değer oranda yükseliş göstermiştir” (Amar: 55).

Mübarek istifası ile sonuçlanan eylemler başarıya ulaşmış ve dünyada büyük yankı uyandırmıştır.⁶⁵ Ancak meydanlarda kadın hareketlerinin feminist grupları ve gençlik hareketleri, “Müslüman Kardeşler”in militanlarına karşı duracak ve çarpışacak cesur direnişçi gruplar da seferber edilmiş, 1980 ve 1990 dönemleri arasında kentlerde “bölünen” taraflar, bu eylemlerle bir araya gelmiştir. Duvar resimlerinden grafitilere, şarkılardan sloganlara oluşan renklilik aynı zamanda bir kültürel patlamanın itici güçlerinin göstergesini oluşturmuşlardır.

Halkı polis şiddetine ve çetelere karşı koruyan, Mübarek’in indirilmesine öncülük eden, devrimci gençliğin ve toplumsal hareketlerin yanında yer alan Silahlı Kuvvetler Yüksek Konseyi (SKYK), 2011 sonuna gelindiğinde, Mübarek’in “olağanüstü hal” kararnameleleri yürürlükte kalmaya devam etmekte kalmayıp, çok şiddetli bir şekilde fiilen uygulamanın yolları SKYK’lar tarafından önü açılmıştır.⁶⁶ Haziran 2012 seçimlerini Müslüman Kardeşler Hareketi içerisinde çıkan “Özgürlük ve Adalet” partisi adayı Muhammed Mursi kazanmıştır.⁶⁷

Mısır 2011-12 yıllarında yeni kitlesel ayaklanmalara, ardından Mursi’nin Müslüman Kardeşler güdümlü başkanlığına, 2013’e gelindiğinde eski rejimin pek çok aygıtı ile devrede olduğu tartışılıyor ve geriye bakıldığında Müslüman Kardeşleri

⁶⁵ Komple Mısır’a bağlamak küresel bir slogan haline almıştır. Birleşik Krallık’taki Uncut hareketi, Almaya’daki ATTAC, İspanya’daki İndignados, ABD Winconsin işçi ayaklanmaları, Occupy Wall Street, Doğu Afrika ve Çin’de gittikçe eşitsiz ve baskı içinde boğulan şehirlerdeki demokasi yanlı ve polis karşıtı göstericiler gibi eylemciler, toplumsal hareketler, Mısırdaki halk ayaklanmasından ilham aldılar (Amar, 2014: 54).

⁶⁶ 2011 sonbaharı ile birlikte ordu, halkı büyük polis vahşetinin içine salmıştır. 19-24 Kasım arasında İçişleri Bakanlığı’nın polis merkezinin bulunduğu Muhammed Mahmud Caddesi boyunca gösteri yapanlardan 40 kişi gazla boğularak öldürülmüştür. 16 Aralık 2011 hükümet binalarının etrafında oturma eylemleri bu sefer SYKY yönetiminin son bulmasına dair başlatılmıştır. 16 - 19 Aralık arasında, bu eylemlere karşı “Müslüman Kardeşler” ile “Ordu” arasında yapılan uzlaşma sonucu eylemcilere yönelmiştir. 1 Şubat “Port Said”, futbol stadyumunun giriş çıkışları kapatılarak en az yetmiş beş futbol takım taraftarı öldürülmüştür. 23 Mayıs - 16 Haziran başkanlık seçimlerine halk kaygı verici bir ortamda girmiştir.

⁶⁷ Haziran 2012’de idareyi eline alan Mursi, uluslararası müdahaleler altında ezilmiş Mısır için demokrasi ve sosyal adalet sağlama sözü vermiş, Batı basını bunun karşısında Mursi’yi “Ortadoğu’nun” en önemli adamı ilan etmiştir. Ancak 22 Kasım yeni meclis seçimlerine kadar Mübarek’in yetkilerinin de üzerine çıkan Mursi, 5 Aralık’tan itibaren yüzbinlerce göstericinin katıldığı protesto eylemleri büyük şiddetle karşılık verildi. İslamcı pek çok parti desteği bu eylemlerle birlikte çözüldü. Mısır seçmeninin yüzde 70 referandumu boykot etti. Ordu Mursi’den olan yanlı duruşunu değiştirdi.

iktidara getirmek için isyan ABD'nin bir komplosu olarak okunmaktadır (Amar, 2014: 66). Tunus'tan Libya'ya, Mısır'dan Yemen'e, 2017 yılı itibari ile devam etmekte olan Suriye'de yaşanan iç savaşa, çok parçalı kırılmaların yaşandığı, otoriter rejimlerin yerini radikal islami otoritelere bıraktığı, ülkelerin bölündüğü (Libya ve Suriye gibi), sınırların muallakta kaldığı, radikal terör örgütlerinin coğrafyada büyük bir iktidar alanı yarattığı, “bahar” alt metni ile şöyle bir yere açılmaktadır. Özgürlük istediğinizde daha kötü sonuçlarla karşılaşabilirsiniz (Zizek, 2013).

Benzer tartışma Slavoj Zizek'in “Tehlikeli Rüyalara Görme Yılı” kitabı içerisinde yer alan “Arap Kışı, Baharı, Yazı ve Sonbaharı” başlıklı bölümünde ele almıştır. Başlık adından da belli olacağı üzere hüsrana uğramış bir isyanın ardından yapılan değerlendirmeleri içermektedir. Bir görsel imge, 10.yy ait olduğu düşünülen, bir İran tabağı üzerinden, yüzyıllar arasında salınan, İslam dünyasının imgeyi çözümleme geleneklerini işaretleyerek, onun Batı dünyasında uğramış olduğu “anlam kaybını” göz önüne sererken, aynı zamanda Arap İsyanlarının çok katmanlı eleştirisini ortaya koymaktadır. İslam sanatı gündelik yaşam pratiklerinden ayrılmayan bir bütün içerisinde ilerler. Estetik nesnelere aynı zamanda işlevsel olma özelliklerini üzerlerinde taşımaktadırlar. “Aptal, önüne gelen fırsatı kaçıran, sonra da kaderi sorumlu tutan kişiye denir” sözü, tabağın beyaz satırı üzerine siyahla yazılmıştır. Yemek belli bir ritimle yenildiği takdirde yazı kendini “göze” getirmekte, yemek bu yazı ile sohbeti üretmektedir. Yemek dolu olduğunda, dikkatli bir seçkinin, yazıyı okuma ihtimali düşünülmüş, yemek bittiğinde ise tabağın merkezinde dörtgen bir şekilde çerçevelenmiş “kendi kuyruğunu ısırarak yılan imgesi”, “yaşamın döngüselliğine ilişkin” bir anlatımı görselleştirmiştir. Zizek tam burada şu soruyu yönlendirir “tabağın asıl mesajı hayatın döngüsü müdür?” Ardından bu tür totolojilere örnek vererek “yaşam yaşamdır, doğan her şey ölmek zorundadır” gibi cümlelerinin, aslında konuşmak isteyen ancak bir türlü ne diyeceğini bilemeyen insanların kurtarıcısı olmalarından dem vurarak, okurun dikkatini tabağın döngüsel hareketi doğrultusunda tekrar, tabağın kenarına doğru yönlendirir. Kadere, kabahat bulan ve fırsatı kaçırmış bir göz olma ihtimali olmakla birlikte Zizek'in önerisi tabakta bulunan yazıyı görüp, o yazıyı terse çevirme üzerine kurgulanmıştır “Aptal eline geçen fırsatı heba ettikten sonra bunu kaderin bir oyunu olduğunu göremeyen kişiye denir. Bu beyanat dini bir klişedir ve bize hiçbir şeyin şansa bağlı olmadığını,

her şeyin gizemli bir kader tarafından, belirlendiğini anlatır” (2013: 91).

Bu yazı, dolu bir tabak kenarında dikkatli bir okurun gözünde çok önemsenmeme ihtimalini barındırmasına karşın, tabakta bulunan yemek bittiğinde yazı kendini tekrar okutmaya gerek kılacak bir hale gelmektedir, çünkü karşılaşılan imge, hayatın döngüsü içinde bir “gerçek” barındırmaktadır. Zizek bu tabağı müzeye kaldırarak, hem yazıyı hem de resmi eş zamanda göze getiren, bunu yaparken de her ikisini bir tür görünmez kılan “Batı müzesinde” duran tabağın durumunu göz önüne serer. Sofradan kopan tabak, anlam dünyasından da kopmuştur. Ardından bu tabağı 10.yy’dan olası derin bir sohbetli sofradan alıp, Katar’da bulunan göçmen işçilerin masasına koyar. O işçiler Zizek’in belirttiği üzere kuvvetle muhtemel haftada bir gün dışarı çıkabilen, alışveriş merkezlerine “aile” ahengini bozmamak için içeri alınmayan, bir arada bir göz odada kalan işçilerin sofrasına koyar. Zizek için tabak tam “anlamına” bu sofrada kavuşur. Çünkü işçilerden birinin yemek sırasında bu yazıyı okuduğu ihtimalini geliştirir. Zizek’in Katar’da olan işçisi şöyle der: “Bu, ya bizim için de geçerliyse? Burada böyle dışlanmış halde yaşamak ya kaderimiz değilse? Kaderimize ağıt yakacak yerde anı yakalayıp değiştiresek ne olur?” Sonra bunla yetinmeyen Zizek tabağı, işçilerin sofrasına bir “kadın”ın getirme ihtimali üzerinde durur. Sadece yemek yemeleri için değil düşünceleri için tabağı taşıyan bir başka emekçi kadın tarafından taşınır. İslamın Peygamberi Muhammed’in karısı Hatice olmadan ne denli başarılı olup olamayacağını, “devrimi” kuranla karşılaşması üzerine kuran bir rahip tarafından, Haiti’de nasıl başarıya ulaştığını aktarır.

Tüm bu geniş imgelerin arasında eğer olası bir “bahar” olacaksa, işçisiz, emekçisiz, kadınsız ve teorisi tartışılmadan, önerilerin düzü tersine çevrilmeden neler olacağını az çok “Arap Baharı” ile yaşamış İslam Dünyası’na ve kendi anlam dizgesinin oluşturduğu “eksik” bakışla “bir doğu dünyası” yaratmaya çalışan tabağı sofradan koparan Batı’ya, Yahya İbn Ziyad’ın çıkarımı üzerinden cevaplar yaratarak aktarmıştır. Batı algısı tıpkı Zizek’in örnek verdiği üzere, kaide üzerine oturtup karşısına geçip bakabildiğinde tüm bir bilgiye sahip olabileceği bir “tabağı” çağdaş sanat içinde üretim gösteren Ortadoğulu sanatçılardan çokça beklemekte olduğu görülmektedir. Buna dair Mısır’lı yazar, film ve medya küratörü olan Omar Kholeif

“Sosyal Zafer: Arap Gelişmeleri Sonrası Siyaset Medya ve Sanat” başlığı altında konuya dair görüşlerini, durumu oldukça net bir şekilde tespit etmekte ve aktarmaktadır.

“...Mısır, Filistin ve Lübnan için film veya görsel sanatlardan ziyade sıklıkla ‘kültürel koşullar’ için vurgu yapmak isteniyor. Mısır ayaklanmasının başından beri düzinelerce kişi ve kültür üreticisi ayaklanmaya karşı hislerimi değil, Arap dünyasının görsel sanatlar üzerinden neredeyse olacağına inandığım etkisi hakkında bilgi vermeme mecbur hissettirmekte. Eğer her iki konu el ele bir teori oluşturabiliyorsa...”⁶⁸ Bu sorunun cevaplanmasını olası görmeyen Kholeif, aynı zamanda bu soru ile ne denli yoğun bir şekilde uğraşmak zorunda olduğunu aktarmakta, teknolojinin toplumsallaşma niteliklerini kategorize ettiğini, kültürel formları iletmeyi sürdürdüğü taktirde bunun nasıl değişeceğinin tartışılmasının “sorun” olarak tespit edilmesi gerektiğini önermektedir. Kholeif, Mısırlı Sanatçı Hasan Khan’ın yapmış olduğu⁶⁹ röportajını, görüşlerinde yalnız olmadığı konusunda desteklemek üzere örneklemektedir. Hasan Khan ısrarla, kürotörlerden galerilere uzanan ve içine sanatçıları da alarak çoğalan bir yapıdan şikâyetçi olduğunu ironik bir çalışma üzerinden yanıtlamayı tercih etmiştir. Arap dünyasında yaşanan gelişmeler sanatınızı etkiledi mi? Sorusuna baştan vermiş olduğu “hayır” yanıtının ikna edici olmadığından bunun üzerine sanatçı “sübliminal” bir kitap hazırlar. Kitap kapağı, eli kolu bağlı bir çocuğun “ilk hatırladığım ders aşağılanmaktı” başlığını taşımaktadır...

Yine Omar Kholeif’in aktarımı ile Hamza Serafi “The peopple want” başlıklı video çalışmasında, Mısır’ı çekirdek tanecikleri ile temsil etmektedir. Nasıl “mısır taneleri” giderek “ısı’ya” maruz kaldığında patlıyorsa, rejimin yaratmış olduğu ortam ile oluşan ısı da insanların patlamasına sebep olarak gösterilmektedir. Medya bu çalışma içerisinde artan ısıya sebep olan “enerjiye” karşılık gelmektedir.

⁶⁸<http://www.artandeducation.net/paper/the-social-impulse-politics-media-and-art-after-the-arab-uprisings/>

⁶⁹http://www.macba.cat/PDFs/index/Index_02_ang.pdf

Omar Kholeif, 11 Eylül saldırıları sonrası, medya ile başlayan ve Arap Sanatçıların üretimlerinden bir takım beklentiler yönünde üretim göstermelerini örtülü bir şekilde talep eden sanat piyasasının benzer durumlarının, Arap Baharı süreci ile benzer şekilde artmış olduğu tespitlerini çeşitli örneklerle sunduktan sonra, “medyanın topyekün bir kategorize” eden yapısına dikkat çekmektedir. Bu nedenle ortaya çıkan Arap Sanatı, Çin Sanatı, Endonezya Sanatı, gibi “ortak etnik terminolojilerin” sıklıkla kullanıldığı, Çağdaş sanatın coğrafi olarak kodlanmasının bir tür, gen-kodlamasına yol açtığını belirtmektedir. “Sanatın evrenselliğini ideolojik olarak indirgeyici bu yaklaşımlara yol açtığını referanslarla çoğaltan Omar Kholeif, önemli bir soru üzerine kapanan tespiti ile dikkat çekici bir cevap oluşturmaktadır. “Protestocuların hiç birinin belli bir temsile (işçi gibi ya da öğrenci gibi) sahip değilken ve temsil etmezken nasıl oluyor da sanat bir “temsil etme” biçimi yaratacak, üstelik bu temsil “bütünleştirici bir temsiliyet olacak”.

2.3. Körfez Bölgesinin Fantastik İmajı:

Hindistan sömürgeci yolunu güvenceye almak için İngiltere'nin yapmış olduğu anlaşmaların dışında Arap yarımadasındaki devletlerin, 2.Dünya Savaşı sonrasına kadar herhangi bir önemli etkisini görmek mümkün değildir. Bir kaç Batılı “petrol arayan” şirketlerin sonuca ulaşması, bu bölgenin maddi anlamda çok büyük değişiklikler yaşamasına sebep olmuştur. Ancak yine petrolün kazanımları, kıskanç ve saldırgan “komşu devletleri dizginlemeye”, İsrail'e rağmen ABD ile birlikte hareket etmeye, monarşi ile yönetimlerini sürdürmeye ve çelişkilerle yüklü yukarıda sayılan yapıları ile kendilerini coğrafyanın pek çok tehdit edici unsurundan korumaya çalışmak gibi bir takım hassas dengeler üzerine yapılanmaktadır (Cleveland, 2008: 496).

Arap yarımadası farklı yönlerden Ortadoğu coğrafyasının kökleri, derinlerde yer bulan devletler tarafından daha aşağı bir yerde görülme durumunu, sadece bu coğrafya için değil tüm dünyada gecikmeli bir tanınırlılığının üstesinden gelmek, daha açık bir ifade ile petrolden elde ettiği zenginliğini ve meşruluğunu kullanarak, bundan daha fazlasını talep etmektedir. Bölge, elde etmiş olduğu gücü “büyülemek”

üzere kullanırken aynı zamanda bölgede bu dünyaya meydan okuyan bir “küçük öteki” yaratılmaktadır.

Aristokrat soylu olmayan Mediciler’in, bu “eksikliği” sanattan aldıkları güç ile kapatmış olmaları, ilk modern Avrupa Müzesi’ni kurmalarının yanı sıra aralarından Papa ve Kraliçe çıkarmaları, o kraliçelerden birinin Louvre Sarayı’nı Müze’ye dönüştürmüş olması, Dubai El-Maktum Hanedanı’na muhtemelen bir ilham kaynağı olmuştur. Ali Artun, “Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi” adlı kitabında, Louvre Müzesi’nin kurulduğu yıllarda (1791), yakın olan bir tarihte Arap Körfezi’nde doğan yeni “Beni Yas” soyundan gelen iki hanedana dikkat çeker. Bu hanedandan gelen, El-Falas’lar Abu Dabi’yi, El Maktumlar ise Dubai’yi kurarlar” (2011: 13). Dubai ile birlikte dünyanın “fantezi” olgusu kökten değişmekle birlikte yaratmış olduğu spekülatif yükselen değerler sistemi, yakın bölge içerisindeki tüm kentleri etkilemekte ve “Dubaileşme” olarak adlandırılan bir süreci beraberinde yaşatmaktadır. Ancak Dubai, etki gücünü arttırdıkça neredeyse bir kumar masasında bahsi arttıran bir oyuncuya denk düşen bir durum yaşamakta, yapmış olduğu bir önceki akıl almaz projeyi, yine kendisi çözülmektedir. Bu hiç bitmeyen ve devamlı kendi üstüne kapanarak genişleyen “arzu nesnesi” olma durumunun en güçlü göstergeleri “sanat” alanında ortaya çıkmaktadır.

Kurulan şehirler dünyanın “en yüksek”, “en büyük”, “en pahalı,” “şeylerinin” toplamı olarak “fantastik” bir imaja hizmet ederken, dünyanın küçük bir makete dönüştürüldüğü seçkileri (Las Vegas, Tac Mahal, Eyfell, Venedik gibi) ile bu şehirler, dünyanın hem kıymetli bir “albümüne” sahip, hem de bunun üzerine çıkan bir konumda olduğu iddiasını taşımaktadır.

Sanat müzelerinin merkezi Abu Dabi olup dünyanın en görkemli kültür kompleksi ‘Saadiyat adası’ üzerine tasarlanmıştır.⁷⁰ Guggenheim ve Louvre’un “Ada’da” yer alacak olması sembolik anlamları açısından da önemlidir. Artun

⁷⁰ Her şehir kendi özel yasalarına göre yönetilen güvenlik sistemine sahip bir küresel şirketler birliği gibi örgütlenmiştir. Birer çağdaş beylik veya kapalı bir cemaat benzeri. Şeyhler ise bir bakıma bu şirketlerin CEO’ları gibi görev yapar (Artun, 2011: 17).

konuyu şöyle açıklamaktadır: “Modernliği kuran müze, ona son veren bir rejim tarafından satın alınıyor. Gerçi Louvre’da, bir başka rejimin kollaksiyonlarına el koyduğu prenslerin yönetiminin sonunu simgeliyordu. Ama bu kez Louvre’un Avrupa prenslerinden aldığı, iki yüz yıl sonra Arap prenslerine iade etmesine tanık oluyoruz” (Artun, 2011: 17).

“Abu Dabi Körfez müzeleri”, sanat eserlerini sergilemekten çok, önce kendilerini sergileyen, çekmiş oldukları ilgi ve yaymış olduğu “büyüyü” doğal olarak “karşılması” beklenen “eserlere” ev sahipliği yapmak üzere, sanatçı seçkilerinden oluşan müzeler olarak tespit edilmektedir. Frank Gehry ⁷¹, Zaha Hadid’in merkez olarak tasarladığı “Deniz Kabuğu”, Tadao Ando, Jean Nouvel, Norman Foster gibi hiper – mimarların “Şeyh’in en sevdiği kuş olan şahin şeklinde tasarlanan Ulusal Müze tasarılarıyla oluşan müzeler ile büyük bir gündem oluşturmaktadır. Aynı zamanda yapım sürecinde çalışan “işçilerin”, iş sağlığı koşullarının son derece kötü olması, iş güvencesi haklarından yoksun olarak çalıştırılmalarına dikkat çekmek ve bir gündem yaratmak üzere başta “Gulf Labor Coalition”⁷², “Körfez İşçi

⁷¹ “...Frank Gehry, Foreign Policy ile yaptığı söyleşisinde “Guggenheim” için isteksiz olmasını, uzun yol durumu ve çok farklı bir coğrafyada üretim göstermenin zorluklarından bahsetmesinin ardından, “en nihayetinde bunlar daha önce başka yerlerde inşa edilmiş yapıların ucuz birer kopyası... tıpkı diğer tüm çirkin şehirlerde olduğu gibi,” sözleriyle daha açık bir biçimde ifade ediyor. Öte yandan Gehry projeye katılımı konusunda onu ikna eden fikrin şu olduğunu söylüyor: “Şeyhler ve karar mercilerinin dediklerine göre bu müze küresel bir sanat kültürü oluşturacaktı...” <http://www.e-skop.com/skopbulten/frank-gehrynin-musfik-diktator-sevdasi/1372>

⁷² Abu Dabi’deki Saadiyat Adası’nda yer alan müzelerin inşaatı İnsan Hakları İzleme Örgütü gibi sivil toplum kuruluşlarının dikkatini çeken ve Gulf Labor’un müze inşaatlarında çalışan işçilerin hak ihlallerinin giderilmesi için önce Guggenheim ardından tüm adada yer alan sanat müzelerinin yapılan uyarıları dikkate alması için bir dizi sanatsal eylem düzenlemiştir. İlkini, her hafta bir sanatçının bu müzeleri protesto edeceğini açıklayan beyanatlara “52 Hafta” başlığı altında gerçekleştirmiştir. Eylem 2013-2014 yılında gerçekleştirilmiş olup, 2015 yılı ile birlikte “Countdown-Geri sayım” adlı yeni protesto eylemi ile birlikte sanatçılar, Guggenheim’da süren “Yarına Geri Sayım, 1950’ler - 60’lar”sergisini” işgal ederek bu kez sergilerin işgali üzerinden eylemlerini sürdürme kararı almışlardır. 2010 yılında başlayan Gulf Labor hareketi sürmekteydi. <http://www.e-skop.com/skopdergi/gulf-labor-%E2%80%9C52-hafta%E2%80%9D-eylemleri/3156>

Kuolisyonu” ve “Ortadoğulu sanat kolektifleri”nin başı çektiği sanatçılar tarafından ses getiren protestoları ile bu duruma dikkat çekilmektedir.

Mısır piramitlerinde çalışan işçilerin kemik kalıntılarında elde edilen ve günümüze ulaşan bilgilerin ışığında piramitlerin yapım aşamalarının çalışan esirler açısından ne denli zorlu çalışma süreçlerini barındırdığı bilinmektedir. Yaklaşık 3300 yıl sonrasında, Abu Dabi’de çalışmak üzere bulunan, çalışabilmek için önce taşaron firmalara büyük paralar ödeyip ardından hiçbir güvence ve protesto hakkına sahip olmadan, esir kamplarına benzer koşullarda, “muhteşem müzelerin” yapımlarında çalışan işçilerin, gelecek yüzyıllarda benzer bağlamda kanımızca ele alınma olasılığı mevcuttur.

Körfez Bölgesi’nin bir diğer önemli “sanat merkezi” olarak Katar dünya sanat piyasasında önemli bir paya sahip olmakta ve özellikle 2000’li yılların başından sonra “hanedanlık koleksiyonunu” büyük müzayedeler ile genişletmiş olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra oldukça ses getiren sergilerin oluşması açısından büyük projelere destekleyici olan Katar, sanatçı yetiştirme, ya da genç sanatçılara destek olan programlardan çok, “star sanatçı”⁷³ sergilerine tanımış olduğu büyük imkanlar ile öne çıkmaktadır. Yine bu “siyaset, sanat, müze, sergi ve sponsorluk ilişkileri içerisinde giderek artan “suskunluk” ve “sansür”⁷⁴ oldukça dikkat çekici bir önemli durum haline gelmektedir. Suskunluk, Körfez Bölgesi’nin giderek yükselen dünya sanat piyasasındaki rolü ve gerçekleştirmiş olduğu sergiler

⁷³ Örneğin “Takashi Murakami’nin” 2010 yılında Versailles Sarayı’nda gerçekleşen sergisi, iki buçuk milyon euro ile Katar tarafından desteklenmiş olup sanatçının anime karakterleri ile sarayın tarihi belleği arasında ki tezatlık üzerine kurulu olan sergi, Fransa’da muhafazekar kesim tarafından eleştirilere yol açmıştır. Katar’ın sergiye desteğinin yaklaşık iki buçuk milyon euro olduğu tahmin edilmektedir. <http://www.e-skop.com/skopbulten/katarda-cagdas-sanat-islam-para/1423>

⁷⁴ Örneğin Katarlı sanatçılara, yazarlara, gazetecilere uygulanan baskılara ve kısıtlamalara Katar’da çalışan Batılılar da maruz kalmakta ve oluşan bu baskılara sessiz kalmaktalar. Katar Müzeleri Yönetiminin başındaki (eskiden ABD’nin prestijli sanat okulu Rhode Island School of Design’ı yöneten) Roger Mandle, yetkililerden izin almadan “The Art “Newspaper’a” demeç veremez bir hale gelmiştir. <http://www.e-skop.com/skopbulten/frank-gehrynin-musfik-diktator-sevdasi/1372>

ile örtüpas edilmekte, demokrasi mekanizmalarından mahrum olan ülkede sanatın yapısı da gittikçe “demokratiksizleştirilen” bir çizgiye çekilmektedir.

Körfez Bölgesi'nin yukarıda sunulan örnekler doğrultusunda ele alındığında, sanat üretiminden çok sanat piyasası ve o piyasanın sürekli değiştirilen koşulları içerisinde var olmakta ve bu koşullara büyük oranda etkileyecek “oyun kurucu” olabilme becerilerine sahiptir. Sanat ve Piyasanın, birbiri içerisinde geçmiş olan durumları, “piyasanın” olmaması durumunda sanatın da var olamayacağı “korkusunun” oluşturulması, pek çok farklı aygıt tarafından pompalanmaktadır. Sanatçıların “en büyük hayallerini” dünyanın en çok bu bölgesinde gerçekleştirebildiklerine dair yaptıkları açıklamalar, onlarca sanatçının bir “stars sanatçı” etrafında, yaratıcılıktan çok uzak “ucuz iş gücü” olarak üretime katılmaları, körfez bölgesinin bu şartlarının sürekli bir sansyonel magazin alanı üzerinden duyurularının yapılması yeni bir mitolojinin kurulmasını desteklemektedir.

Yukarıda aktarılan durumun karşısında sorunun terse çevrilerek sorulması: “sanat piyasasına bu denli güdümlü olan bir üretimin sanat olarak ele alınması mümkün müdür?” sorusunu da tartışmaya açmaktadır. Şeriat kanunlarına göre yönetilen bölgedeki pek çok emirlikte, mevcut kadın haklarının oldukça kısıtlı bir durumda olduğu, kadınların mahkemelerde şahitliklerinin erkeğin yarısı bir konuma göre değerlendirilmektedir. Sanatçıların eleştirisel hiçbir mekanizmayı üretimlerinde gösterememeleri, “şaşıрма” ya da “beğenme” dışına çıkamayan, ezber bir sonucun sürekli olarak üretimlerde ön plana getirildikleri çalışmaların desteklendiği ve sergilendiği bilinmektedir. Demokrasi dışında hemen her şeyin “aşırı” bir gösteri ile gündemde tutulduğu böylesi bir “zenginleştirilmiş görsel dünyada”, bir deniz kabuğunun müzeye, bir çantanın heykele, bir heykelin ise imzalan bir silah aktini gizleyen bir örtüye dönüşme potansiyelleri mevcuttur.

2.4. Çağdaş Sanatın İmajı

“Çağdaş olan vakitsiz olandır” (Raichman, 2014: 19). Nietzsche'ye ait olan bu tanım, öncelikle “şimdi” de olanı sarsan bir güce sahiptir. Bu, hem iktidar alanları

ile bir mücadele içine girişme, hem verilen bilgilere eleştirel gözle bakma ve sorgulama, hem günün beğenilerinin üzerine çıkma, göz önünde bulunmayı ortaya çıkarma, daha ayrıksı olma, “yarın” içerisinde var olabilme iddiasını taşıma gibi bir dizi, “ıtaatsizliği” barındırır. “Çağdaş” kelimesinin vurguladığı “vakitsiz” olan zaman bu anlamıyla ele alındığında, “... Kişinin bağlı olduğu ve aynı anda mesafeli durduğu zamanıyla arasındaki tekil ilişkidir...” Dönemleriyle fazlaca çakışan, onunla her konuda mükemmel bir istekle buluşan kimseler çağdaş değildir.” (Agamben, 2014: 41).

“Şimdi”de varlık bulan durumun kısıtlayıcı halinden çıkabilmek için, “şimdi” içerisindeki tanımlanabilen alanın dışında tanımlanamayan, daha belirsiz ve büsbütün “karanlık” alanlarının içinde gezinip, o karanlık alan içerisinde varlık gösterebilmek iddiası öneren Agamben ise, “şimdi”nin içinde bir kırılma bir, “aralık” yaratarak onun üzerinden bir varlık gösterme durumuna işaret eder. Bunu gerçekleştirmek ise hem zamanının dışına çıkabilmeyi ve kendini çevreleyen koşullar ile eş bir zamanı paylaşabilmeyi, hem de o koşullardan bağımsızlaşabilmeyi sağlamaktadır.

“Çağdaş” olmak ve “Çağdaş Sanat” içerisinde üretim göstermek aynı zamanda içinde güçlü bir iddia barındırmaktadır. Boris Groys “Zamanın Yoldaşları” makalesinde şöyle bir tespitte bulunmaktadır: “Bu anlamda sanat, eğer sahiciyse, örneğin mevcudun mevcudiyetini geçmiş gelenekler ve gelecekte başarı hedefleyen stratejilerce kökten bozulmamış bir biçimde yakalıyor ve ifade ediyorsa gerçekten çağdaştır” (2014: 43). Bu tespit yukarıda Nietzsche’nin “çağdaş, vakitsiz olandır” çıkarımını olumlamaktadır. Ancak burada ifade edilen “samimiyetle” ve “gerçekten çağdaş” olma durumlarının tartışılması gerekli görülmektedir. Bu diğer anlamıyla “gerçekten çağdaş olmayan” ve “gerçekten sahicilik barındırmayan üretimlerin” ve çalışmaların da çağdaş sanat içerisine sızdığı, belki de onu ele geçirdiği bir hale dönüşme belirtilerini gösteren ve gerekli ilgiyi hak eden bir cümledir. Bu dikkat kesilme durumu bizi yine “çağdaş” olanın tanımları arasında gezinmemizi salık verirken, “Çağdaş tanımının, tam olarak sanatla yanyana gelmesinde sorunlu bir “deiktik” yanı vardır ki bu, anlamı, geçtiği bağlama göre belirlenen bir kelime” (Rajchman, 2014: 19). olma durumunu da göz önüne almamız önemli olacaktır. Bu

halde, “Çağdaş” kavramı, yanına eklenenlerle birlikte bir bütünlüğe kavuşmakta ve anlamını tek başına ele vermeyen bir muğlaklık barındırmaktadır.

Bu muğlak olma durumu, çeşitli kavramlarla yan yana geldiğinde ne tür ilişkiler içinde olduğunu aktarma ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır. Sanatın kendi varlığı ve konumunu bir başka tanıma ihtiyaç duymadan, ya da diğer bir ifade ile kendi eylem alanını genişleterek ya da azaltarak üretebilme gücüne sahip iken, “çağdaş olan sanat”, sanatın bu kendi başına varlık gösterme alanını başkaca “paydaşlar” yanına alarak, sanatın özerk olan konumunu azaltmaktadır. Sanatın tanımının “çağdaşla” birlikte bu azalmış gözüken pratikteki hali, sanatın “sahici olma” durumunu da azaltmaktadır. Örneğin, “Çağdaş sanat ve sponsor” ya da “Çağdaş sanatın içinde gelişen piyasa değerleri”, “küratör seçkisine bakıldığında ortaya konulan bu çağdaş sergileme hali” gibi cümlelerin içerisinde geçen “çağdaş” kavramı, sanatçı ve üretimindeki samimiyet sınırlarını kırmakta, sanatçının da yabancı olduğu (ya da olmasını arzuladığımız) bir alanda, sanatı ereğinden uzaklaştırmaktadır.

Günün gerçekleri, sanatın bu paydaşlar üzerinden yukarıda alıntılanan “vakitsiz” olma bağlamı içerisinde ele alındığında, bu iki farklı çağdaşıktan ve neredeyse birbirini reddeden bir durumdan söz edildiğini düşünmek olasıdır. Küratörleri, sponsorları, seçilen sanatçı çalışmalarını, içine aldığı sorunları ve çokça takip edildiği, magazinselleştirilmiş sanatçı figürleri ve hepsinin üstünde “kültür politikaları” ile siyasetin alanı içerisinde güçlü bir “erk” haline gelen, işaret etmekten daha çok bir konuyu empoze etme üzerine kendini konumlandıran, “bulunduğu zamanın” bir söylemi halini almış olan sanatın “çağdaş” olanla bağı nasıl kurulabilir. Sorunların çağdaş sanat destekçileri bakımından çözümlendiği ya da hatırlatmanın dışında soru sormaktan çok, teselli eden bir sanata dönüşen “Çağdaş Sanat”, bunca paydaşla birlikte kendini hantallaştırmışken ve her şeyden önce “şimdiye” bağlanmışken, zamanın içinde gezinebilen durumuyla kendini göz alıcı ışıltıdan nasıl koruyabilir?... İzleyicisi ya da alımlayıcısına ulaşması için geniş çabalar sarf edilen “sanat”, sayılan tüm paydaşlarla eşitleyici bir konumda iktidarını pay ederken, düşletmeyi zorlaştırdığı kavram üretmekten ziyade, hazır cevaplarla, kalıplaşan imajlarla konuşmaktadır. Kuşkusuz böylesi bir tarih, günün şartlarına göre dünü ve

yarını durmadan değiştirmektedir. “Yarın” için büyük bir tasarı öne sürülmezken, “gün”e ait olan, güncel içerisinde üretilip tüketilmek üzere “var olan” bu üretimlerin, “çağdaş sanatla” ayrımını koyabilmek çok kolay bir çaba değildir. Zira sanatın, sponsor, küratör, kültürel politikalar bağlamından kopartılarak, “zamansız” olabilme iddiasının hemen hepsini gerçekleştirmiş olma durumunu yakalamış olması söylenemez ya da bir küratörün banel içerisinde de varlık gösteren sanatçısı “vakitsiz” bir boyutta bir eser üretmesi ve bunu taşıyabilme ihtimalleri tamamen yitirilir diyerek kesin hükümler verilemez. Ancak bu ilişkiler içinde karanlık olanın içinde gezinip, “çağdan gelen ışıkları etkisiz hale getirmeyi” (Agamben, 2014: 45). tanımlanması zor olan karanlığın aydınlatmasına dair olan çabaları ortaya çıkarma ve oranın içinde bir bilgi üretebilme ve bunu göze getirmeyi düşündürücü ölçülerde kayba uğratabilir.

Çağdaşın sanatla yan yana gelmesi halinde sanattan çok “çağdaşa” vurgu yapan bir yapı ortaya çıkmaktadır. Modern’in sonrasında kendini konumlandıran “çağdaş sanat”, yarına dair “şu anda” olmanın dışlandığı devamlı bir “ilerleme” halinde olmak değildir. Ancak büsbütün bu durumlada ilişkisini koparmak da değildir. İlerlemek ve bir başlangıç noktası yaratarak gözünü, eylemi ve hedefini, kendi zamanından kopararak ileri bir zamanda “varlık göstermek”, “inşa etmek” üzerine hareket eden “modern’in” kendisi bir gelecek tasarısıdır. Boris Groys, tanrının ölümünü hatta ruhun ölümsüz olma inancının yitirilmesinin ardından, sanatın “kalıcı” olma iddiasını ne derece güçlendirdiğinin üzerinde durmakta ve şöyle devam etmektedir. “...Arşiv, kütüphane ve müze, seküler devamlılığı; dirilişe ve sonsuz yaşama dair dinsel vaadin yerini alan bir sonsuzluğu vaad etmiştir” (2014: 58). Bu vaadi, Foucault üzerinden örnekleyen Groys, “...zamanın basitçe kaybolmaktan ziyade biriktiği modern alanları tanımlayan heterotopya” kavramına dikkat çeker.

Bu alanlarının kaybolan “şimdiki zamanın” birer telafisi olduğunu öne süren Groys, böylesi bir dünyada, bir gelecek için tasarı yapmanın, o tasarıyı ortaya çıkarırken harcanan zamanın yüceltilen bir durum olarak karşımıza çıktığını hatırlatır. Ancak böyle bir gelecek tasarısının şimdi de olana dair tüm dikkat ve ilgisini yönlendirmesi yine “modernliğin” içerisinde seyreltilmiş bir durumun sonucu

olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleceğe yönelen ve kendini orda var etmek isteyen sanatsal üretim, gelenekle olan bağlarını azaltmakta, özellikle “mimesis” ve “estetik göreneklerin” rededildiği miras sayesinde 20. yüzyılın değişimleri arasından sıyrılabilme başarısını sağlamıştır (Groy, 2014: 57). Bu başarının gizli bir bilgiyi içinde taşıdığı aslında insanın karşılaştığı durum gelenekler, umut düşünce ve yetenekleri azaltarak bırakılabileceği durumu ortaya çıkmaktadır. Bu azaltılmış durumun bir gelecek tasarısını ne denli karşılayabileceğine dair girişilen mücadele içerisinde “kuşku” tam da “çağdaş olmanın alanına giren bir durumdur. Çünkü çağdaşlık muallak ve karanlık bir alanda hem o alanı tanımlama, hem o alanı gösterme hem de o alandan çıkabilme başarısını içinde barındırır.

Şu halde elde ettiğimiz çıkarımlar ve referans noktalarımızı işaretleyerek Çağdaş Sanat alanının “haritasını” çıkarmak için vakitsiz olan güncel olanın içinde karanlıkta kalan, tanımlanmayan örtülü alana basan bir yerde gezinmek ama yine de muallak bir alan içersinde olduğumuzu unutmayarak “kuşku” duymayı beslemek gerekir. “Kuşku duymak” bir anda genleşerek büyüyen ve paydaşları çoğalan durum içersinde önemli bir ipucu olarak durmaktadır.

Çağdaş Sanatın iddialarına kuşku ile yaklaşmak, bu alan ile alımlayıcısı arasında bir mesafenin açılması anlamına da gelmektedir. Bu durumda pratik olarak, sanat üretimi içerisinde ki pek çok üretimi, bir birinden ayırmaya yardımcı olacaktır. Örneğin, “Çağdaş” denildiğinde bir anlamda “eskimiş”, “görevini tamamlamış” olanın, geride bırakılması anlamı söz konusudur. Bu duruma “kuşku” duyulduğu takdirde, çağdaş sanat üretimleri diye sınıflanan pek çok çalışmanın, sanattan bağımsız yani eylem alanından bağımsız olarak önce kurumsallaşması, ardından bu kurumlar tarafından himaye edilmesi ve “değerinin” belirlenmesi gibi örneklerin çoğaltılması mümkündür. Çağdaş sanat izleyicisine, geniş bir terminolojiden ya da üretimler karşısında duygulanma ve kendini özdeş hissetme durumları ile şaşırma arasında bir salınım alanı yaratırken, deneyimleme ve düşünme alanından uzaklatırır. Böylece cazip olan tarafı parlatılır. Eleştirisel yanı ise çokça, “yeni adapte edilen” coğrafyalarda, merkeze ihtiyaç duymaksızın, “çevreyi” içine alan geniş bir alana açılır. Böylece sanat, yeni propaganda alanları yaratılmak üzere yeni görevlerle donatılır. Ancak tüm bunlarla birlikte Isabella Graw’ın “Çağdaş Sanat Nedir?”

başlıklı makalesi, başta vermiş olduğu soruyu, makalenin sonunda hiçbir zaman tam olarak tanımlanamayacağını belirtmesi ile sonlandırılmıştır. “... ‘Çağdaş sanat’ veya genel olarak ‘sanat’ hakkında konuşmak yerine somut çağdaş sanat pratiklerinden bahsetmemiz gerektiğini düşünüyorum. Çünkü sanat da çağdaş sanat da, tarihsel açıdan üstbelirlenmiş kavramlardır ve karşılımları mümkün olmayan beklentilerle yüklüdürler. Hiç kimse “bizzat sanat”ın, ya da çağdaş sanatın gerçekte ne olduğunu tanımlayamaz”. Bu açıdan bu yorumu onaylayan bölüm, tam bir tanımlamadan çok çağdaş sanatın nasıl bir alan içerisinde var olduğu, çağdaşlık kavramı ile çağdaş sanatın arasında kalan boşluklar üzerinden tespitler yapmış olup, bir sonraki bölümde “Ortadoğulu sanatçıların üretimlerini çağdaş sanat zemini üzerinden aktarmaktadır.



3.BÖLÜM: ÇAĞDAŞ SANAT İÇERİSİNDE ORTADOĞU

Bu bölüm çağdaş sanat içerisinde Ortadoğulu Sanatçılara yönelik ilginin, çeşitli açılardan nasıl oluştuğunu incelemektedir. Sadece sanatçı üretimleri üzerinden bir ilginin ve eleştirinin yapılması, durumun açıklanması konusunda eksik değerlendirilmelere yol açacağından, böylesi bir ilginin “zeminini” oluşturan gelişmelerin ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Küresel bir dünya içerisinde “periferinin” öne çıkarılması, yaşanan terör olayları, savaş ve göçmen sorunları ile karşılaşan “Batı” merkezlerinin bu coğrafya ile sanat alanı üzerinden bir diyalog oluşturulması sıklıkla gündeme getirilmektedir. Sanat piyasasının spekülasyona açık olduğu, karlılık paylarının yükselişe geçtiği, sınıf politikalarının yerini alan kimlik politikalarının sanat üzerinden tartışmaya açılması, “Batı merkezleri”nde eğitim görmüş ve üretim gösteren sanatçıların aidiyet besledikleri coğrafyalarının sorunsalları üzerinden başarılı çalışmalar ortaya çıkarmaları, “Batı merkezleri”nin durağan sanat üretimlerinin, kimlik, politika ve kimi etnik unsurlar ile üretim gösteren sanatçıların önemli bir canlanma yaratması, karşılıklı olarak müzelerden enstitülere, galerilerden sanatçı üretimlerinin çoğalmasına değin uzanan birbiri içerisine geçmiş bir ilişki sistemi içerisinde oluşmaktadır. Bu sebeplerden dolayı ele alınan “Çağdaş Sanat Üretimleri” üzerinden yapmış oldukları çalışmalar, Ortadoğu coğrafyasının “hafızasını” kayıt altına alan, bu coğrafyanın sorunlarına basarak evrensel bir alana açılan, “şimdi içerisinde” üretim gösterip “yarın içerisinde” olma iddiasını kuvvetle içerisinde taşıyan, bilindik, oryantalist görsel kodları kırarak, Batı’nın bakış ve yaklaşımını sorgulayan, kendi coğrafyası üzerine “kollektif bir hafızanın” iyileşmesine dair üretim gösterdiğini iddia ettiğimiz, Nada Shnaoui, Rabih Mroue, Akram Zaatari ve Hanna Mallallah’ın çalışmalarının duyurularının çoğalması, önemli merkezlerde sergileme imkanlarına kavuşmaları, çağdaş sanatın “Ortadoğu” coğrafyasına olan meraklı ilgisinden ayrı düşünülemez.

3.1. Bir Sonraki Trend Çağdaş Ortadoğu Sanatı mı Olacak?

1990 soğuk savaş döneminin kapanması ve sonrasında, dünyada yaşanan pek çok farklı değişim, sanat alanına da sıçramıştır. Dünyanın küresel bir köy

olduğu pratiğini hemen her alanda yaşayan dünya, 11 Eylül 2001 terör saldırılarının ardından, “tarihin bittiğine yönelen” iddiaların boşa çıktığı yeni bir anlam dizgesi oluşturma çabasının gösterileceği bir periyoda geçmiştir. Doğu ve Batı’nın süregelen çatışma alanı, tekinsiz bir alana, “terör” üzerinden açılırken, bu sefer alışılmadık bir coğrafya, “uzak” gördüğü, “ötekinin” yaşam pratikleri içerisinde var olan “kaos” ve yıkım” durumunu, kendi coğrafi alanı içerisinde “şiddetle” deneyimlemiştir. Bu deneyim Batı merkezli dünyanın, doğunun ortasına yerleştirdiği coğrafyaya Arap-İslam dünyasına dair Körfez Savaşı’ndan beri süre gelen ilgiyi arttırmıştır. Modern Irak Sanatı alanında uzman, Arap Görsel Kültürü ve İslami Sanat konularında, Kuzey Teksas Üniversitesi’nde 2002’den bu yana ders vermekte olan, Amerikalı sanat tarihi profesörü, Nada Shabout, “Çağdaşlık ve Arap Sanatı” başlıklı makalesinde 2001 tarihini, bir dönüm noktası olarak göstermiştir. İran ve Türkiye’nin de içinde bulunduğu Arap Dünyası, Modern ve Çağdaş Sanat Birliğinin (AMCA) kurucu üyesi ve aynı zamanda başkanlığını da yürütmekte olan Shabout, bu kırılma noktası ve ardından ABD’nin Irak İşgali’nin, Arap-İslam dünyasına olan odaklanmayı arttırdığı görüşündedir.⁷⁵ Doktora tezini, “Beyrut Kozmopolitliğinin Tarihsel Kökleri ve Savaş Sonrasında Sanat” konusunda tamamlamış ve halen Columbia Üniversitesi’nde Filistin- Amerikan enstitüsünde çalışmakta olan Sarah Rogers benzer görüşü “Coğrafyaların İmajları: Diaspora ve Çağdaş Arap Sanatı” başlıklı makalesinde şöyle desteklemiştir. Rogers’a göre “... Körfez savaşı, devam eden İsrail Filistin çatışması, ABD'nin Irak'ı işgali ve 2006 yazı boyunca İsrail güçleriyle Hizbullah arasındaki savaşın başlamasıyla büyüyen medya ilgisi sayesinde, Arap dünyasına olan bu uluslararası merak ve yatırım son 20 yılda sanat üretimleri açısından da desteklenmiştir. Elbette devam eden vahşetle, bu ilgi arasında garip bir bağımlılığın varlığı söz konusudur...” (Rogers, 2009: 26).

Büyük bir kırılmanın yaşandığı 2001 yılında, J.P Morgan Bankası Yatırım Uzmanlarından olan Anders Petterson tarafından “Art Tactic” adı altında, dünyada

⁷⁵ Nada Shabout “Modern Arap Sanatı: Arap Sanatı ve Arap Mektup Metamorfozu” başlıklı tez kapsamında doktora derecesi almıştır. 2007 yılında Florida Üniversitesi tarafından yayınlanan “Modern Arap Sanat: Arap Estetiği Oluşumu” başlıklı kitabı yayınlanmıştır. (<https://akpia.mit.edu/nada-shabout>).

altı bölge üzerinden (Çin, Hindistan, Latin Amerika, Ortadoğu ve Türkiye, Rusya, Amerika ve Avrupa Birliği Ülkeleri), sanat pazarlaması ve yatırım analizleri yapmak üzere kurulmuştur.⁷⁶ Art Tactic tarafından, bölgelere göre ayrılan sanatçılar, aynı zamanda üretimleri üzerinden ayrı kategorilere (resim, heykel, baskı, desen, enstalasyon, video, fotoğraf) ayrılarak kapsamlı olarak incelenmekte ve yatırım değerlerine göre analiz edilmektedir. Şirket yapmakta olduğu hizmetleri, web sitesi aracılığı ile şöyle tanımlamaktadır; “Sanat yatırımcılarının ve koleksiyonerlerin, çağdaş ve modern sanat kapsamında, dünyanın farklı bölgelerinde yaşayan sanatçı ve eserlerini, yatırım analizlerini yaparak sanat tutkunlarıyla ve yatırımcılarıyla birleşmesine aracılık etmektedir. Finans ve analiz faaliyetlerini düzenlemekte, ekonomik, sosyolojik, politik, tarihsel ve kültürel açıdan, dönemsel veya gelecekte olası potansiyele sahip, eserlerin değerlendirilmesi konularında nicel ve nitel bilgi toplayarak analiz edilmesini sağlamaktadır. Ayrıca ART TACTIC sanat pazarlama ve analizi eğitimleri düzenlemektedir...”

2008 yılı Ekim ayında, Art Tactic tarafından Londra’da online veri tabanı üzerinden gerçekleştirilen konferansın üzerinde durulan ve Nada Shabout’ın makalesinde de altı çizilen soru şudur: “Bir Sonraki Trend Orta Doğu Çağdaş Sanatı mı Olacak?” (Shabout, 2009: 14). Cevabı, aynı şirketin Mayıs 2015 yılı raporlarına bağlı olarak cevaplandırıldığında, sorunun ne denli isabetli sorulmuş olduğu daha açık olarak anlaşılmaktadır. “Ortadoğu, zorlu jeopolitik yapısına rağmen, bir önceki yıla oranla % 70 oranında bir büyüme hızı göstermiştir. Ortadoğu ve Türkiye’den sanatçıların yıllık büyüme hızı %21 oranında olup, 14 milyon dolarlık bir pazar oluşmuştur.” Aynı rapor verilerine dayanarak, karşılaştırılma yapıldığında, Ortadoğu ve Türkiye pazarı, Çin ile aynı büyüme hızına sahip olurken, Avrupa Birliği ülkeleri ve ABD bölgesi % 5 oranında bir büyüme sergilemektedir. Ancak, bu kayda değer dikkat çekici büyüme hızı, Avrupa Birliği üye ülkeleri ve ABD bölge payının yüzde birini oluşturmaktadır.

Çağdaş Sanat, sanatçı ve üretimleri dışında pek çok farklı enstrümanı içine alarak genişleyen bir durum sergilemektedir. Ortaya atılan sorunsallar, salt

⁷⁶ <http://www.arttactic.com/>

sanatçı ve üretimleri üzerinden analiz edilemeyen, karmaşık bir yapıda ilerlemesi bakımından, yukarıda gösterilen örnekte olduğu üzere, farklı disiplinlerin verileri ve yorumlarına ihtiyaç duyulmaktadır. Önemli merkezlerce, Ortadoğu sanatçı ve üretimlerinin sergilenmesi kuşkusuz ilgiyi arttıran ve güvenilir kılan önemli unsurlardan biri olmaktadır.

3.2. Batı Sanat Merkezlerinin Çağdaş Ortadoğu Sanatına Yaklaşımları

Günümüz “Çağdaş Sanat” üretimleri içerisinde, artan bir ilgiyle karşılanan Ortadoğulu sanatçıların çalışmalarını inceleyebilmek için, kuşkusuz 20.yy’da bu coğrafyada meydana gelmiş sanat üretimlerinin de göz önünde tutulması gerekmektedir. Bu gün pek çok “önemli sanat merkezi” içinde üretimlerini sergileme imkânına erişmiş olan Ortadoğulu sanatçılar, bundan bir elli sene öncesine aynı coğrafyada üretim gösteren sanatçılar ile kıyaslandığında tartışmasız bir görünürlülük ve dolaşım elde etmişlerdir. Bu ilgi, bir başka taraftan önceki kuşaklara ait sanatçıların üretimlerini uluslararası zeminlerde sergileme olanaklarına kavuşamamasını sağlamıştır. Önemli müzelerin, Ortadoğulu Sanatçıların eserlerini, koleksiyonları içerisine özellikle 2000 yılı ile birlikte ekledikleri görülmektedir. Söz konusu durumun daha iyi çözümlenebilmesi açısından konuyla ilgili olarak “Nada Shabout tarafından, “Çağdaşlık ve Arap Dünyası” başlıklı makalesine, bu başlık altında ayrıntılı bir biçimde yer verilmiştir.

“...20.yy Arap Sanatına bakıldığında, görece çalışmaların çoğunlukla zamana, bölgeye ve küresel dünyaya bağlı olarak dinamik kuvvetler etkisiyle sürekli angaje edildiği ve politikalarla iç içe olduğunu ortaya koymaktadır. Ortadoğu veya Arap Dünyası konulu görsel üretim içeren Batılı ülkelerde sergi sayısı artmasına karşın bu sergiye gelen izleyenlerde önemli derecede temel bilgi eksikliği söz konusudur... Arap sanatı gerçekte ne demektir? Bu üretim nasıl analiz edilmeli?, nasıl değerlendirilmeli veya kritik edilmeliydi?... Bu tartışma dış dünyanın çok uzun yıllardır süregelen Arap dünyasının sahip olduğu çağdaş sanat bilgisini, Oryantalist bir yaklaşımla Avro-Amerikan Merkezçiliğinin reddetmesinden kaynaklanmaktaydı. Ancak benzer bir tartışma, Arap dünyasında da yaşanmaktaydı.”

Shabout, Arap dünyasında, sanat dünyası arasında yaşanan tartışmanın başlıca sebeplerinden biri olarak, son iki yüz yıldır. Batı Sanatından alınmış olduğu referanslar ışığında “moden bir sanat” üretmek ile bunun tam tersi, geleneksel sanat anlayışı içerisinde üretim gösterme yollarını seçmek arasında sıkışıp kalmanın yaratmış olduğu durumun belirleyici olduğu üzerine durmaktadır. Aynı bölgede, iki farklı fraksiyonun kendi içinde diyaloglar geliştirememesinin etkilerinin yanı sıra, her iki durumda üretim gösteren sanatçılara “Sanat Merkezlerinin” yaklaşımı, bu ayrılığı benzer bir tavırla perçinlemiştir. Batı Sanatı disiplini içerisinde üretim gösteren sanatçıların çalışmaları, Batılı seçkilerce, daha aşağıda bir yerde konumlandırılmış batılı eserlerin bir “kopyası” durumuna indirgenmişken, geleneksel sanat alanından elde ettikleri referanslarla üretim gösteren sanatçılar, bu kez aynı çevrelerce, yüksek geleneğin yitirilmiş halleri olarak değerlendirilmelerine, yapılan çalışmaların bu yönüyle “bozulmuş bir geleneğin” “popülerleşmiş göstergeleri” olarak değerlendirilmesine ve yok sayılarak dışlandığına dair tespitler sunmaktadır.

Bunun yanı sıra Ortadoğu coğrafyası içerisinde, hemen her görsel “im”, bir anda büyük politikaların, ya da etnik kimliklerin kültürel kodlarına dönüşmektedir. İşaretler üzerinden oluşan görsel dil, gerilimli bir ortamda suskun bir aktarım sağlarken, böylesi ortamlarda, plastik sanatlarda üretim gösteren sanatçıların, kutuplaşması doğal bir sonuç olarak görülmelidir. Kendi coğrafyalarında, “Modern” olana yaklaştıkça, “Batı” tarafından kabulleri azalan, ya da “geleneksel sanatlarla” üretim gösterirken, kendi ortamlarının sanat dünyasından ise dışlananmışlardır. Bu “çelişkili” durum, “Modernist Süreç” içerisinde ikinci bölümde ele alınan “Modern Dünyanın İmajı” ve “Modernist Sanatın İmajı” başlıkları altında tartışılan sebeplerden ötürü çözüme ulaştırmaları olanaksız bir çabaya dönüşmüştür. Sanat üretimlerine olan yaklaşımların, “ya o / ya bu” önerisinden sıyrılıp, “hem o / hem bu” kodlarının, eleştiri ve anlam dünyası içine katılması, zamanlar arasında salınan, imgelerin yanyana getirilerek yeni anlam dizgeleri oluşturma serbestliği, gecikmeli bir takiple modernizmi yaşamış ortadoğu coğrafyasının sanatçıları açısından, “postmodern” süreç içerisinde önemli bir “aralık” açmıştır. Bu aralık pek çok sanatçının sıçrama zemini elde etmesini sağlayan “değerli” bir kazanım olarak görülmektedir.

Ortadoğulu sanatçıların batı merkezli kurumlar, müzeler, galeriler ve küratörlerce benimsenmesi, bu coğrafyada üretim gösteren önceki kuşak sanatçılarına tekrar bakarak, gecikmiş bir ilginin oluşması konusunda “Diyaspora Sanatçıları’nın” katkı payı tereddütsüz olarak çok büyüktür. Shabout aynı makalesinde bu durumu şöyle ele almaktadır: “Bu alan sömürgecilik sonrası yazarları ve düşünürleri tarafından yaygınlaştırılmış ve üne kavuşmuştur. Burada temel amaç baskın söylem içinde diğerlerini veya ötekilerini içine almasıdır. Bu kavram teori halinde evrensel talepler doğrultusunda özelliklerin korunmasına dair bir alanın kabullenilmesine neden olmuştur. Bu durumu en iyi ifade eden Edward Said’in evrensellik analizini hatırlayacak olursak; 16.yy’da Avrupa yaklaşımında kolonileşme, evrensel değerlerin korunması veya yaygınlaştırılması anlayışı altında haklı çıkartılmaktaydı.”

Uzlaşılın bu alan doğrultusunda giderek yaygın bir hal alan Ortadoğulu sanatçılara olan ilgi, müzelerin yeni koleksiyonlar toplamasına, akademik alan içerisinde yeni enstitüler kurulmasına, Ortadoğulu küratörlerin seçkisine dayanan büyük çaplı sergilerin oluşmasına yol açmıştır. Bu çok yönlü ilgi ve gelişen sanat pazarının yanı sıra, bir filmi hızlı bir çekimle başa sararcasına geliştirilen telaşlı çabalar içerisinde, hem doğulu sanatçıların verdikleri cevaplar, hem de batı merkezli sanat eleştirilerinin eksik bıraktığı alanlar azımsanmayacak bir konumu oluşturmaktadır.

Günümüzde yüz elli kadar Kuzey Afrika ve Ortadoğulu modernist sanatçının üretimlerini müze koleksiyonuna dâhil eden British Museum ve müzenin gezici sergileri bu duruma önemli bir örnek teşkil etmektedir.⁷⁷ “Collecting and Exhibiting Arap Art at the British Museum” başlıklı makalesinde Venetia Porter şu tespitlerde bulunmaktadır:⁷⁸ “British Museum, 1980’lere değin koleksiyonunda bulunan önemli İslam eserlerini bünyesinde sergilemiştir. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren, giderek azalan bir ilgi ile mevcut koleksiyonunu koruyan müze ve yaygın olan tutumu; İslam

⁷⁷ <http://www.britishmuseum.org/>

⁷⁸ New Vision Arab Contemporary Art in the 21st Century “Collecting and Exhibiting Arap Art at the British Museum” Venetia Porter

Sanatının bir çöküş dönemi içerisine girmiş olduğudur. Emevi ve Osmanlı hanedanlıkları içerisinde, çok görkemli sanat eserleri meydana getirilmiş, sonrasında yaygın geleneklerin kaybolduğu izlenmiştir.” British Museum, 1990 sonrasında tersi bir durumu sergileyerek, Modern Dönem kültür geçişlerine dair eserleri bünyesinde toplama yoluna gitmiştir. Porter’a göre, bu ilginin temellerini geçmiş tarihsel olaylarla birlikte, sanatçılarla din kavramı arasındaki ilişkilerin nasıl kurulduğuna dair soruları üzerine oluşturulmaktadır.

Ortaçağ kaligrafi prensiplerini, modern etkiler geliştiren Mısırlı sanatçı Ahmed Mustafa’nın onaltı adet baskısı müze tarafından sergilemeye açılır. Arap ve Türk İslam Sanatı bölümünün Müze sorumlusu olan Venetia Porter, aynı makalesinde, müze küratörlerinin çağdaş ve modern Ortadoğu sanatını öğrenmeye başladıklarında sadece tartışmaya açmadıklarını bunun yanı sıra özgün koleksiyonlar oluşmasına imkân tanıdıklarını belirtmiştir.



Resim 8. “Frolicking Horses” (Vahşi Atlar) 130x98 cm Tuval Üzerine
Yağlı Boya Ahmed Mustafa 1994

British Museum’un 2003 yılında Avusturalya Melbörn’e taşımış olduğu “Arap Yazısı” ve “Kılıçtan Keskin” gezici sergileri, Irak işgali sırasında gerçekleşmiştir. İlk sergi klasik kaligrafi ve objeler üzerine olmakla birlikte ,

“Kılıçtan Keskin” başlıklı sergi içerisinde Laila Shawa’nın “Letter to a Mother” “Bir Anne İçin Mektup” baskı serisi, kaligrafinin çağdaş sanat içerisinde farklı amaç ve anlamlarda kullanılmasına örnek teşkil etmektedir.



Resim 9. 150x95 cm Kanvas Üzerine Serigrafi. 1992
Bir Anneye Mektup

1940 Gazze doğumlu Laila Shawa, Londra’da yaşamaktadır.⁷⁹ İntifa’ya katılmak ve İsrail ordusuna karşı savaşmak için evini terk eden bir oğulun annesine yazdığı bir mektup serisi üreten sanatçı, Gazze duvar resimleri ve fotoğrafları üzerinden bir seri gerçekleştirmektedir. Çalışmada, Arapça okunaklı kılınan mesajlar, mor formlar ile kapatılmaktadır. İsrail işgali altındaki Filistin halkı, İsrail sansürünün televizyon, radyo, gazete gibi medya iletişim araçlarına oluşturduğu sansür sebebiyle çoğu zaman birbirleriyle duvarlar üzerine yazdıkları kısa grafiti mesajları ile haberleşmektedir. Bu mesajlar da İsrail ordusu tarafından mor renk ile kapatılmakta, iletişim olanca içkin bir sınıra çekilmektedir. Laila, benzer sansürleme yöntemini, “bir otosansür” mekanizmasına çevirerek, kendini koruma ya da yapıtlarının okunmasına izin vermeyerek, izleyicisi ile Filistin’li vatandaşların durumunu eşitlemektedir.

Modern Arap Sanatının öncülerinden biri olarak kabul edilen Irak’lı sanatçı Dia Al- Azzawi, 1976 yılında ülkesini terk etmiş, Londra’da üretimlerini

⁷⁹<http://beta.freearabs.com/index.php/photo-gallery-page-art/jb-span-mixing-islamic-pop-jb-span-art-and-politics>

sürdürmektedir. Modernist formlarla resim ve heykel disiplinlerinde üretim göstermesinin yanı sıra, günümüz Iraklı çağdaş sanatçıların üretimlerinin duyurulması açısından, geniş çaplı sergiler düzenlemektedir.⁸⁰ Sanatçının, 2012 yılında Londra, Tate Modern müzesi tarafından satın alınan, 1982-83 yıllarında yapmış olduğu “Sabra-Şatilla Katliamı” adlı çalışması, Ortadoğulu sanatçıların politik çalışmalarının incelendiği başlık altında bir zemin oluşturması bakımından önem taşımaktadır. 16 Eylül 1982 tarihinde, İsrail yanlısı aşırı sağcı Hristiyan Falanjist milislerin, Batı Beyrut’ta Sabra ve Şatilla Filistin mülteci kamplarında sivil halkın katledilmesini konu alan eser, Fransız şair Jean Genet’nün “Tek Başına Şatila’da Dört Saat” metnini referans alan tablo, iki dikey panelle çevrelenmiş dört parçadan oluşmaktadır.⁸¹ Dia AL - Azzawi çalışmasında, yatay panellerin, dikey paneller ile çevrelediği bir koridoru andıran kompozisyonunda kübist etkiler kullanılarak dinamik bir yapı oluşturmaktadır. İzleyici gözün, bir başlangıç ve bitiş durumundan uzak bırakıldığı süregelen bir zamanın içerisine çekildiği eserinde; iki sandalye, postal, uçak ve USA yazılı bir füzenin okunaklı kılındığı ikonografik göndermeler belirginlik kazanmaktadır. Monokrom etkinin ağır bastığı kompozisyonda, sınırlı kullanılan renk, kompozisyonun şiddetini arttıran bir unsura dönüşmektedir.



Resim 10. Dia Al- Azzawi “Sabra and Chatilla Maasacre” (Sabra ve Şatilla Katliamı) 1982-1983 Karışık teknik tuval üzerine uygulama.

⁸⁰ <http://www.artiniraqtoday.com/about/>

⁸¹ <http://www.jadaliyya.com/pages/index/8056/dia-al-azzawis-sabra-and-shatila-massacre->

“Sabra Şatilla Katliamı”nın anıtsal boyutlara ulaşan ölçüleri etki gücünü arttırmaktadır. Eserin bir dikkat çekici olan tarafı ise, Modernist Sanatın en önde gelen isimlerinden biri olan Pablo Picasso tarafından 1937 yılında yapılmış ünlü eseri “Guernica” tablosuna olan yakın benzerliğidir. Dünyanın pek çok yerinde “savaş karşıtı” bir imaja dönüşmüş olan Guernica, Dia Al - Azzawi'nin “Sabra - Şatilla” tablosu ile gerek teknik, gerek boyut, gerek resmin çıkış noktasını oluşturan “yıkım” temasının seçimi ile çok güçlü referanslar taşımaktadır.

3.3. Diaspora Sanatçılarının, Çağdaş Ortadoğu Sanatına Etkileri:

Türkçede “kopuntu” kelimesi ile karşılık bulan “Diaspora” terimi, köken itibari ile, Yunancaya dayanmaktadır. Yunanca dia (için, dolayı) ve sporos (tohum) kelimelerinden türeyen “diaspora” kelimesi, “sağa sola dağılmış, saçılmış tohumlar” anlamlarına gelmektedir. Antik Çağ'dan günümüze değin uzanan bu kavram, küresel dünyanın süregelen göç hareketleri ile birlikte, yağun ilgi ve tartışmaların odağına yerleşmiştir. Zamana yayılan, “kavim, ulus inanç” bağlamlarından hareketle uzlaşmaya varılan mensupların, koparak ya da kopartılarak, başka bir yere göç etmeleri ve azınlık konumunda yaşamaları olarak özetlenebilecek durumları, hem bir “kopmaya” hem de “kopuntu olarak başka bir bütünün içinde görece ayrıkısı” durmalarına karşılık gelmektedir. Göç Örgütü (IOM - International Organization for Migration), 2005 yılında dünya genelinde yaklaşık 191 milyon göçmen varken, 2010 yılında bu sayının 214 milyona ulaştığıdır. Sadece göç alan devletlerde değil, küreselleşmenin hissedildiği görece yoğun olarak yaşandığı tüm coğrafyalarda gündemin ilk sıralarında yer almakta, herkesi ve her yapıyı ilgilendirmektedir. Dünya genelinde hemen hemen her ülke göçten etkilenmiştir. Nitekim Birleşmiş Milletler verilerine göre son 20 yıldaki hızıyla artmaya devam ederse, dünyadaki uluslararası göçmenlerin sayısının 2050'de 405 milyona ulaşması beklenmektedir.⁸² Sunulan verilerine göre, “diaspora” kavramı, giderek artan bir ilgi ile araştırılıp takip edilecek bir sorunsal olmayı sürdürecektir.

⁸² <http://www.goc.gov.tr/Main/>

Çağdaş Sanatın varlık sebepleri tartışılmaya açıldığında, güncel sorunlara ait olan politik konuları yoğunlukla irdelediği görülmektedir. “Gözleme veya yorumlamaya dayalı, eğitici bir uğraş olduğuna inanılan sanata, hep karanlık ve geçirimsiz olan bir şimdide, bize şeyleri farklı biçimde görmeyi ve algılamayı öğretme görevi atfedilir” (Artun, 2013: 173). Bu açıklanan anlamı ile “diaspora” kavramının Çağdaş Sanatın içinde varlık göstermesi beklenen doğal bir durum olmaktadır. Küreselleşme ile birlikte yaygınlık kazanan terim, bir önceki yüzyılda “Yahudi” ırkıyla neredeyse bir anılır olan algılanışını çokça çeşitlendirmiştir.

Geçen yüzyıl içinde üniversitelerin diaspora çalışmaları departmanlarını kurmalarının ardından bu konuya ilişkin bilimsel incelemeler hız kazanmıştır. “Savaşın, vahşetin, soykırımın, hükümet baskılarının ve ekonomik çaresizliğin karşısında sayıları sürekli artan yerinden edilmiş nüfus, çağdaş sanat dünyasının “diasporik” durumlarını yorumlayan ve bu durumla sıkı bağlar kuran kışkırtıcı yönleri ile güçlü dokümantasyon niteliği taşıyan sergilerde artış gözlenmiştir. “...Uluslararası sanat dünyasının küresel eğilimi ile denk düştüğünde görsel sanatlar, diasporanın hem geçici, hem de kalıcı dinamik, çapraz-kültürel kesişimleri ve sanatsal üretim ve tüketime maddesel etkileri tarafından oynanan formatif rolü izlemek için belirli zengin bir alan olarak ortaya çıkmıştır...”

Arap Sanatı’na oluşan ilginin bilimsel yayınlar, araştırma enstitüleri, yakın dönem artan tez çalışmaları ve kapsamlı sergiler ile çoğaldığını aktaran Rogers Sarah, ilginin siyaset, savaş ve terör olayları ile yükselen bir ivme kazandığı gerçeğinin üzerinde durmaktadır. Filistin-İsrail çatışmalarının sürmesi, Körfez Savaşı, 11 Eylül Saldırısı, ABD’nin Irak İşgali, Irak Devletinin parçalanması, Arap Baharı süreci, Suriye iç savaşı, Irak Şam İslam Devleti Terör Örgütü eylemleri, giderek yükselen şiddet sarmalının pornografik görüntülerini arttırarak çoğaltmaktadır. İzleyen gözü ile görüntünün mesafesi o denli iç içedir ki, bakış defalarca benzer görüntülerle kışkırtıldığı halde, bu şiddet görüntüleri her defasında ona bakanın meraklı bir açıklıkla baş başa bırakılmaktadır. (Sayın, 2002: 160)

Bu şiddet mirası ile sanat zemininde garip ve karmaşık ilişkiler ağı yakalayan Ortadoğu Sanatı, gerek coğrafi bakımdan yaşanan şiddetin gerekse sanat

merkezlerinin yaratmış oldukları avantajlardan yararlanmak amacı ile kendi coğrafyasından ayrılan bir kopuntudur. Ancak burada 20.yy dünyasının genç devletlerinin yeni yetişen sanatçılarının sanat merkezlerinde var olma çabaları ile sürgünde olan sanatçılar ayrı tutulmalıdır.

Diaspora sanatçıları, Çağdaş sanatın “öteki” kavramını içine alarak genişleyen bir yapıda kendini örgütlenme iddiası sebebiyle elverişli bir zemine kavuşmuştur. Bu ilgi aynı zamanda, varlıklarını kanıtlamış olan Diaspora sanatçılarının sorumluluk alanlarını genişletmektedir. Sanatın enetellektüel dünya içerisinde farklı diyalogları çoğaltması ya da bilmediği “öteki’yi” anlama yolu olarak görülmesinden hareketle, her iki kültürün kodlarına aşına sanatçıların aynı zamanda bir uzlaşım zeminine katkı verebilme olasılıkları görece daha yüksek ihtimalleri içinde barındırdığından ilgiyi artırır.

Sürgün, savaş, bellek ve miras kavramlarını işlerinde açımlayan pek çok sanatçı, televizyondan görünenin dışında bir perspektiften Arap dünyasının sosyo-politik gerçeklerini uluslar arası izleyiciye tanıtmak için bir sorumluluk üstlenirler. Daha da önemlisi bu sanatçıların formal ve kuramsal dil seçimleri ile birlikte kariyerleri bölge içinde ve dışındaki izleyicileri yakalama kabiliyetini belgeler niteliktedir (Rogers, 2008: 36).

Roger Sarah’ın Diaspora sanatına dair ele almış olduğu makalede, 1988 yılında Londra’da gösterilmiş olan Mona Hatoum’un 15 dakikalık “Measures of Distance” adlı video çalışmasını, bir dönüm noktası olarak işaret edilmektedir. (Rogers, 2008: 36). Yapıt sürgün, göç, savaş, kadınlık durumuna dair, evrensel pek çok değeri içinde barındırmaktadır. Birbirinin içine giren çeşitli medyalarla (mektuplar, kaydedilmiş diyaloglar, fotoğraflardan oluşan video) görsel dili çok katmanlı bir görsel dil halinde aktarılmıştır. Hatoum’un annesinin yazdığı Arapça mektuplar, dikenli tel çağrışımlarını barındırarak beden ile bakış arasına mesafe koymaktadır. Mektupları İngilizce olarak seslendiren Hatoum, seslendirdiği metnin içinde geçen neşeli, coşkulu okunabilecek dizgeleri dahi dramatik bir ses tonu ile sunarak, uzakta olmanın biteviye hüznünü çalışmanın her alanına yayıldığı güçlü bir unsura dönüştürmüştür.



Resim:11 “Measures of Distance” Uzaklık Ölçüleri Video 1988

Bir anne ile kızının farklı dillerde gelişen, diyalogları üzerinden, gerçekleştirilen çalışma, önce Filistin’den Lübnan’a ardından Lübnan İç Savaşı dolayısı ile Londra’ya yerleşen sanatçının çifte göç halini yaşama durumunun bilgilerini taşımaktadır. Sarah’a göre; “...İzleyicinin kendi lokasyonuna bağlı olarak Arapça ve İngilizce arasında dolaşan sesler ile diyalogu hem paylaşır hem de gizler. Bunu da savaşın açmazı, vahşet ve sürgünün ailesel ilişkiler üzerindeki etkisi üzerinden yapar. “Measures of Distance”, savaş zamanında diasporanın deneyiminin son derece informal bir betimlemesini ortaya çıkarır...”

Farklı bir biçimde Emily Jacir'in Uluslararası çapta bilinen “Sexy Smile” adlı çalışmasında mizah ve ironiyi, Filistin’in sosyo-politik gerçeklikleriyle yüzleşmesi adına stratejiler geliştirerek gerçekleştirmiştir. Filistinli bir sanatçının, Filistin Halkının seyahat özgürlüklerinin, evrak eksikliklerinden ötürü yaşadıkları sorunları, alışıldık imajların çok ötesinde bir örgütlenme ile aktarmıştır. Emily, “Acı ve Savaş” görüntüleri, direnişçi gerilla imajlarının karşısına, “İronik Bir Dil” yapısını koyar. “Sexy Semite” çalışmasında Jacir, “New York, The Village Voice” magazin dergisine, kişisel reklamlar sunar. Bu reklamlar, erkek ve kadınlarla, İsrail’li erkek ve kadınların “çiftleşmesi” için oluşturulan bir “çöpçatan” sitesinin duyurumlarını yapmaktadır. Jacir’in “stratejik çiftleşme” sloganı üzerinden kurguladığı bu iş, Filistinli sürgünler için işgal edilmiş bölgelere, ancak bir İsrail’li vatandaşa eklenerek ulaşmayı, olanaklı kılmaktadır. Nato, Birleşmiş Milletler ya da İnsan Hakları örgütlerinin, büyük oranda “uzlaşma” politikalarına karşı (ki bunların çoğu, Filistin’in fazladan vermiş olduğu tavizlere rağmen İsrail tarafından reddedeilen politikalar) göndermeler içeren çalışması ile bu politikaların sonucunda

ülkelerine giriş ya da çıkış yapamayan Filistinlilerin sorunlarına, “güldüren” ve “pratik” bir çözüm önermektedir.

Çağdaş sanat ortamı içerisinde pek çok Ortadoğulu sanatçı göç, kimlik, aidiyet konularına yaşamlarında var olan gerçekliklerden dolayı yoğun ilgi duymuştur. Örnekleri çoğaltmak, ya da başka bir ifade ile neredeyse tüm Çağdaş Ortadoğulu sanatçıların sürgün ve aidiyet konularına yönelmiş üretimlerinin olduğunu söylemek yanlış bir çıkarım olmaz. Yukarıda verilen örneklerden, yola çıkarak Mona Hotoum, dikkat çekici bir çalışması ile hem kişisel kariyerinin başlangıç noktasına işaret etmesi, hem de kendinden sonra gelen çok sayıda “sürgün yaşamış” Ortadoğulu sanatçıya referans teşkil etmesi açısından ele alınmıştır. Diğer bir örnekte ele alınan sanatçı Emily Jacir ise, Hatoum’un bu çalışmasından nerdeyse çeyrek asır sonra, sorunun giderek ağırlaşan sonuçlarına, genç kuşaktan bir sanatçının yaklaşımını örneklendirmesi açısından sunulmuştur. Sanatsal süreci oluşturan bağlamsal ve tarihsel olasılıklar, kişinin malzeme ve konu seçiminden sergi ve sansüre kadar yayılan geniş bir deneyim alanını belirler. Savaş sonrası Lübnan sanatı ve Lübnan sanatının uluslararası sergileme alanlarında yaygınlaşmış olması oldukça belirgin bir durumdur... (Rogers, 2008: 38).

1975-1990 tarihleri arasında Lübnan’da süren iç savaşın sona ermesinin ardından yurtdışında bulunan pek çok sanatçı, Beyrut’un kültürel ortamına tecrübelerini aktarmak ve üretimlerini kendi ülkelerinde sürdürme amaçlarıyla Lübnan’a geri dönmüştür. İç savaşın bittiği yıllar aynı zamanda, küresel sanat ortamının canlandığı yıllar olup, konuya dair açıklamalar, Sarah Rogers tarafından, May Muzaffer’in yayınlanmamış makalesi referans gösterilerek şöyle aktarılmıştır. “...90’lı yılların başında, Lübnan sanatçıları geri dönüşü yaşarken, Iraklı sanatçılar ülkelerinden göç etmeye başlamıştır. Ürdün’ün başkenti Amman’a sığınan pek çok Iraklı sanatçıya, eleştirmen, şair ve yazara, mesafeli bir ilgi ile yaklaşırken, uluslararası ilgi çok daha etkili olmuştur...” Irak göçünün 1970’lerin sonlarında başlaması ve 1980’lerde devam etmesine rağmen Muzaffer, dünya çapındaki Iraklı sanatçılar için "bağlantı bölgesi" olan Amman’a göç eden sanatçıların, aktivistlerin ve entellektüellerin buraya yerleşimini, "beyin göçü" olarak tanımlamakta ve 1990’ların bu bölge için kayda değer gelişmelerinin ana sebebi olarak

değerlendirmektedir. Iraklı sanatçıların Amman'a akın etmesinden önce, şehrin sanatsal arenada odaklandığı tek yer "National Gallery of Jordan (kuruluş 1980), Darat al-Funun (sanat evi- kuruluş 1993) ve bir avuç küçük galeri ile sınırlı olduğu belirtilmektedir. Iraklı sanatçıların yanı sıra, Amman'a kaçırılan "sanat eserleri" pek çok yeni galerinin açılmasına sebep olmuştur. "...Yine aynı galeriler, hızla şişirilmiş sanat pazarının sistematik bir hal almasına yardımcı oldular..." (Rogers, 2008: 40).

Ortadoğu coğrafyasının savaş ve terör eylemleri ile çok parçalı kırılmaları ve bunun küresel dünyaya olan etkileri büyük göç dalgalarına yol açmaktadır. Yüzyılın başında kurulan Ulusal kimlik bilinci ile donanmış Ortadoğu ülkeleri, bu gün varlıklarını kaybetmiş ya da köklü değişimler geçirerek sistem çöküşüne uğramışlardır. Ortadoğulu sanatçılar günümüzden geriye çeyrek asır gibi kısa bir süre içinde artan ilgi ve duyurularını çoğaltabilecek alanlara kavuşmuş olmakla birlikte, "göçmüş" oldukları topraklarda yaşayan sanatçılara karşı ilgileri de çoğaltmayı başarmışlardır. Ancak burada, çözümlenmesi gereken bir büyük sorun olarak, "diaspora" da bulunan bu sanatçıların kendi coğrafyaları ile kurdukları bağların gerçeklikle olan ilişkileridir. Önceki bölümde "Osman Hamdi Ölmedi" başlığı altında aktarılmaya çalışılan ve başka bir sömüren bakışa dönüşen durumun, gerçekliğin perdelemesi büyük bir sorun olarak belirlemektedir. Çağdaş Sanat Platformları ile bir uzlaşımın, ya da daha görünür olmanın ön koşulları gibi içsel gerekçelerle verilen tavizler başarılı üretimleri ile çaba sarf eden sanatçıları olduğu kadar, yeni yetişen benzer kimlikli sanatçılar için de büyük bir sorunsal olmaktadır. Bu perdeleme sanatın elinden devrimci protestosunu almakta ve yerini medyadaki görüntülerin üzerine çıkamayan cılız ve acıklı bir tekrara, bilindik bir imajın motiflenmiş görüntüleri ile varlık alanını kayba uğratan örneklere bırakmaktadır. Bu durum ise en çok "Ortadoğu coğrafyasının, başarılı sanatçıların" üretimleri karşısında yeni gelişen ilgilere gölge düşürmektedir.

3.4. Bir Uzlaşım Yolu Olarak: Sınırlar Olmadan Görmenin 17 Farklı Yolu

30 Eylül 2005 tarihinde Danimarka'da yayın yapan "Jyllands-Posten" isimli gazetenin Muhammed'i tasvir eden 12 farklı karikatür yayınlanmasından sonra dünya

çapında başlayan protesto ve gösteriler, bazı Müslüman ülkelerde yaşanan ayaklanmalara sebep olmuştur. Olaylar sırasında iki yüzden fazla insan hayatını kaybetmiştir.⁸³ Nada Shabout makalesinde Ortadoğu sergilerinin bu farklı anlam dünyalarını bir arada tutacak formüller bulma konusunda geliştiğini ve arttığını tespit etmektedir. Ancak bu formül batının güçlü ezberlerinden biri olan oryantalizme dayalı ilerlemeler göstermesi bakımından yeni sorunlar doğurmuştur. 22 Mayıs 2006 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi'nde (MOMA), “Sınırlar Olmadan: Görmenin 17 Yolu” (Without Boundary: 17 Ways of Seeing) başlıklı sergi, katılımcı sanatçılar tarafından, işlerin fazlaca depolitize edildiği ve bağlamından koparılması eleştirilerine maruz kalmıştır. Sergi katalog yazarları Fereshted Daftari, Homi Bhabha ve bir diğer isim, aynı yıl “Nobel Edebiyat Ödülü”nü alan “Orhan Pamuk’ tur”. Pamuk “Benim Adım Kırmızı” adlı kitabında, 16.yy Osmanlı Nakkaşhanesi’nde geçen, “batı” resim geleneğinin “minyatür sanatı” içinde stilize edildiği ve bu olayın bir dizi cinayete yol açtığı kurgusal romanı, geniş kitlelerce okunarak, büyük bir ilgi alanı yaratmıştır. Yazar sergi kataloğuna özgün bir metinle katkıda bulunmuştur. Sergiye katılan sanatçılar; Mona Hatoum, Shirin Neşat, Ghada Amer, Shazia Sikander, Jananne Al- Ani, Kutluğ Ataman, Atlas Group, Walid Raed, Shirazeh Houshiary, Pip Horne, Emily Jacir, YZ Kami, Rachid Koraichi, Marjane Satrapi, Shirana Shahbazi, Ragip Shaw, Bill Viola, Mike Kelly’dir. Serginin yönelişleri ve sanatçıların çalışmalarına dair ayrıntılı bilgiler sergi küratörü Ferrehted Daftari tarafından sergi katalog kitabında “Müslüman veya Değil” başlığı ile açıklanmıştır.⁸⁴ 1988 yılında Colombia Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü’nde “Gauguin, Matisse ve Kandisky’nin Basra Sanatına Etkileri” konulu tezi ile doktora unvanı alan Daftari, Çağdaş İran Sanatı üzerine çeşitli makaleler yayınlamış, pek çok sergide küratör olarak çalışmıştır. Bir anlamda uzlaşma ortamına aracılık etmek üzere, “politik” bir amaç ile oluşturulan sergi, başka bir taraftan katılımcı sanatçıların çalışmalarında kurdukları politik bağlamların serginin metni ile bu bağlamlarından söküldüğü eleştirilerine maruz kalmıştır. Diğer yandan dolaşımda olan ve batı tarafından oldukça iyi bilinen sanatçılar üzerine kurulu olan seçkisi ile oluşturulmuş olan sergi,

⁸³ New Vision Arab Contemporary Art in the 21st Century “Contemporaneity and the Arab Worl” Nada Shabout

⁸⁴ <http://www.artnews.com/tag/fereshteh-daftari>

görece daha az tanınan sanatçılar üzerine ilgi çekmeyi başarmıştır. Ancak Daftari'nin, sergi kataloğunda yer alan “Müslüman veya Değil” başlıklı yazısına tezat durumlar da söz konusudur.

Örneğin Pakistan asllı sanatçı Shahzia Sikander, pek çok röportajında “müslüman bir kadın olma durumunun” altını çizmekte ve bu kimliğin işlerine yansıdığını iddia etmektedir. Diğer yandan, Ortadoğu coğrafyası etkilerinin okunaksız kılındığı bir takım üretimler Daftari aracılığı ile zorlama bir bağlantı kurulma yoluna gidilmiştir. Sergi kapsamında ele alınan seçki içerisinde, üretimlerinde “Ortadoğu” sorununu tutarlı bir şekilde çalışmalarına yansıtan sanatçılar öncelikle ele alınmış olması ekseninde gelişmemiş, örneğin “aidiyetsiz bir coğrafya” üzerinden kadın imajlarının pornografik görselliği bağlamında üretim gösteren sanatçı Ghade Amer'in sergide yer alması yanlış bir seçim olması açısından örnek gösterilebilir. Metinde sanatçıya ithaf edilen, ne “feminizm kavramı”, ne de “Ortadoğulu bir kadın” olgusu sanatçının sorunsalları içinde yer almaz, ya da başka bir ifadeyle üretimleri üzerinden okunamaz. Fereshed Daftari'nin sergi kataloğundan alınan makalesi serginin açıklanmasına ve eleştirilerin hangi açılardan ele alındığını deşifre etmesi açısından çalışma kapsamı içerisine alınmıştır.⁸⁵

85 “Müslüman veya Değil!

Bizler sanatçılar için sıklıkla, onların yaşam ve çalışmalarından daha fazla, onların kökleri hakkında düşünmekteyiz. Bu durum İslami dünyadan olan sanatçıların temel problemlerinden biridir. Batı dünyası, İslam'a karşı yoğun bir ilgi duymaktadır. Akademik ders ya da makalelerde ise Mona Hatoum, Shirin Neshat, Shirana Shabazi, Filistin, İran, Pakistan kökenli bu sanatçılar, Londra ve New York'ta çalışmalarına devam etmekte, ne kimlik ne de din bilgilerini paylaşmamalarına rağmen, genellikle Müslüman olarak tanımlanmaktalar. Müslüman sıfatı, sistemli olarak, tümüyle farklı nedenlerden ötürü sanatçıların üzerlerine yapıştırılmıştır. Kendilerine yöneltilen sorular bu yöndedir. Oysa İslam Dünyası olarak tanımladığımız bölge, Endonezya'dan, Afrika'nın Adriyatik kıyılarına kadar uzanmaktadır. Sınırlar Olmaksızın İslami Dünyadan sayılı sanatçıların işlerine bakmaktadır. Ki bu sanatçıların çoğu, o bölgede yaşamamıştır. Yalnız bu etkin düşünüş gitgide enerjisini kaybetmekte, daha yalın bir düşünceye doğru ilerlemektedir. İslam Sanatı çalışmalarında “Batıya” özgü keşifler, 1860'larda kökenini Avrupa'dan almaktadır. Bilim adamı Oleg Grabar, İslam sanatı tanımını şöyle açıklamaktadır. “Bölge ya da bölgeler için sanat, zamanla Müslümanların kuralları ve çoğunluğu ile domine edilmiştir.” Günümüzde bu durum daha da kutuplaşmıştır. Politika ve dini alt metinler, sürekli vurgulanmakta ve bu durum, sanatçıların, İslam Bölgelerinde geçici bir süre bile yaşamamış olmalarına karşın, çalışmalarına yansımaktadır. Avrupa ve ABD merkezlerinde sanat üreten Müslüman sanatçılar, yalnızca “oranın” bir ziyaretçisi olarak kalmaktadır. O bölge sanatçılarının üretimleri ile tanımlanabilen bir ortaklıkları ne ölçüde vardır?” Sınırlar Olmaksızın” yaklaşımı, çok yönlü bir perspektif içermektedir. İlki biçimseldir. İslam

Shirin Neshat:

Sanatçının “Hayatım boyunca kaligrafiden etkilendim.”⁸⁶ ifadesi, Neshat’ın çalışmalarının önemli bir ‘kod’unu oluşturmaktadır. Pek çok çalışmasında karşılaşılan “kaligrafi” ögesi sanatçının çalışmalarında katmanlar oluşturan bir derinlik alanı içinde, farklı okuma biçimlerine hizmet iddiasını taşımaktadır. İslam sanatında, minyatür ile gelişen yazı ve imajın bir arada kullanılması geleneğine benzer bir örgüyü güncel teknik ve “politik hikâyeler” üzerinden devam ettirmiştir.⁸⁷ Devrim sonrası İran’da yaşanan din ve politika ittifaklarına dair bir seri fotoğraf çalışması üretmiştir. Devrimlerin sosyal yaşamdaki pratiklerinin en okunaklı imajlarından biri olan “kadın” çalışmalarında merkezi bir konumda ele alınmıştır. Özellikle 1980 - 1988 yılları arasında yaşanan İran - Irak Savaşı döneminde bir propaganda unsuru haline dönüşmüş olan, “İranlı Müslüman Kadın İmajı” sanatçının 1993 - 1997 yılları arasında gerçekleştirdiği “Allahın Kadınları” (Women of Allah)

Sanatındaki klasik anlayışlar Batı’da oldukça iyi bilinmektedir. Örneğim kaligrafi, minyatür ve halı tasarımları. Batı, bu formlar üzerinden İslam Sanatı çalışmaları için bir etiketleme yapmaktadır. Sınırları Olmaksızın Sergisi’ndeki Sanatçıları keşfetmek istediğinizde geleneksel düşüncelerinizden ayrılmalısınız. Bu sergide, Sanatçı eserlerinde İslami Sanatın etkileri gözlenmekle birlikte farklı bir sınıflama şekli algılanmaktadır. Serginin odaklandığı ikinci bir nokta, kimlik tanımlamasının seküler ya da dinsel olup olmadığı, ulusal sınırlar içerisinde ki deneyimlemeleri üzerine yoğunlaşarak aktarılmıştır. Son olarak Batı’nın İslami Sanat üzerindeki hissiyatı, derin bir şekilde “dini” olmasıyla düğümlemiştir. Diğer bir üçüncü nokta, tüm sergi alanına yayılan sanatçıların geleneksel sanat formlarını referans alarak, İslami Sanata dair umutların etki edildiği noktadır. Sanatçıları arasında bu kategorileştirmeye karşı çıkacaklar elbette ki olacaktır. Bu bir tezat olarak görülebilir. Bu sergide amacım yaygın bir homojenleşmeyi sağlamaktır. Sanat düşüncesinde tanımlayıcı bir faktör, güç olmakla birlikte, sergi iki batılı sanatçıyı da bünyesinde barındırmaktadır. Bu iki sanatçı, İslami dünyadan etkilenmemiş olmalarına rağmen, strateji, referans ve ilgilerini onlar üzerine yoğunlaştırmıştır.

Serginin daha etraflıca anlaşılması açısından sanatçı ve çalışmalarının açıklanması, sanatçıların genel eğilimlerinin araştırılması gerekli görülmüştür. Bunun için sergi katalogunda referanslarının yanı sıra sanatçıların yayınlanmış röportaj ve başkaca eleştiri yazılarına yer verilerek, eser metni çözümlemeleri yoluna gidilmiştir.

⁸⁶. 1957 yılında İran’ın Kazvin şehrinde doğan sanatçı, on altı yaşında Amerika Birleşik Devletleri’ne yerleşir. Sanat eğitimini, Lisans ve Yüksek Lisans derecelerini tamamladığı, U.C Berkeley’de gerçekleştirmiştir. Shirin Neshat, İran İslam Devrimi’nden beş sene önce ayrıldığı ülkesine, 1990 yılında tekrar gittiğinde sanat üretimlerinin tümünü kapsayan bir zemine de bir anlamda kavuşmuştur. Conversation <http://bordercrossingsmag.com/article/every-frame-a-photograph-shirin-neshat-in-conversation>

⁸⁷Feresten Daftari “Without Boundary:” “Seventeen ways of looking” https://books.google.com.tr/books?id=9v9cj7uGZucC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (Erişim Tarihi: 20 Nisan 2016)

fotoğraf serisinin çıkış noktasını oluşturmuştur. “Sınırlar Olmadan: Görmenin 17 Yolu” İsimli sergisine bu seriden iki fotoğrafla katılan sanatçının çalışması, Daftari'nin metninde şöyle açıklanmıştır: “Bu işler, Şah'ın batılı yüzüne deviren, devrimden sonra güçlenen sosyal sınıflara odaklanmaktadır. Bir kadının kulağının arkasına doğrulan silah ve yüzünde beliren, Saffarzadeh metinleri... Aynı seriden “İsimsiz” bir başka fotoğraf çalışmasında sonsuz bir görüş ayrılığına işaret eder. Bu sefer yazılı olan tekst ellerinden yukarı yükselerek dudaklarını kapatır. Bu hareket, muhtemelen bir öpücük olduğu kadar, bir sessizliği de işaret eder.” Bir batılı ya da Farsça bilmeyen bir izleyici için hemen tümünün dini metinler olduğu izlenimi gibi tek boyutlu yanlış bir izlenimin aksine, görünür olan devrim sonrası kadın imajının, üzerine eklenen metinler İran devriminin öncesi ve sonrası arasındaki gerilimi yansıtır. Metinlerde yer alan, Saffarzadeh, İran'ın önde gelen kadın şair ve çevirmenlerinden biridir. Uluslararası önemli başarılarla imza atmış, “çevirinin” bir bilim olarak etkinliği açısından çeşitli teoriler ortaya koymuştur. 1999 yılında Kuran'ın Farsçadan İngilizceye çevirilerinde yanlış ve eksiklerin tasviri konusunda, dil açısından kavramsal olarak farklı kapılar aralamıştır. Diğer çalışmada elin üzerinde çember içine alınmış dua, parmakların üzerinde ise İran'ın 20.yüzyılda en önemli şairleri arasında gösterilen Furuğ Ferruhzad'ın mısraları yer almaktadır. Şair, İran'da kadın ayrımcılığı ve yalnızlık temaları ile ön plana çıkmış pek çok şiiri erotik bulunmuş, Şah dönemi despotizmine yönelik eleştirileri ile dikkat çekmiş, İran Devriminin ardından kitapları yasaklanmıştır.



Resim 12. Women of Allah Series (Allahın Kadınları)
1996.170x90cm “İsimsiz” Fotoğraf
1996. 121.6x85.7cm “İsimsiz” 1996

Siyah beyaz kontrastlığın gerilimi arttırmasına benzer farklı alanlara ait metinlerin bir arada kadın bedeni üzerine, kadın yazar ve şairlerden seçkilerden yazılmış olması, Neshat'ın kadın imajlarının kompleks yapılarını oluşturmuştur. Neshat'ın çalışmalarındaki kadınlar sanatçının sanat eşleştirmeni Artur Danto ile yaptığı söyleşisinde ifade ettiği üzere karmaşık, entelektüel, sorgulayıcı ve özgürlükçü bir güçtedir. İslam dininde kadın olma durumuna karşı cevaplar üretmekten ziyade, sorular üretme çabası içinde olduğunu belirten, Neshat, 90'lı yılların sonunda video enstalasyon çalışmalarına yönelmiştir.⁸⁸ Geniş bir ilgiyle karşılık bulduğu video enstalasyonları, 1999 yılında 48. Venedik Bienali'nde Altın Aslan, 2006 yılında Lilian Gish, 2009 yılında ilk uzun metrajlı filmi olan Women Without Man filmi ile 66.Uluslararası Venedik Film Festivali'nde gümüş aslan ödüllerine layık görülmüştür. Video enstalasyonlarının başlangıç işleri incelendiğinde, fotoğraf çalışmalarına oranla politik dil daha evrensel ve kadının özgürlükçü ve yenilikçi yanlarını üst bir konuma oturtan nitelikler taşımaktadır. 1998 yılında 13 dakikalık kısa filmi⁸⁹ Rapture (Mest Olma) adlı çalışmasında Neshat, erkekleri kapalı kalenin içinde bırakırken, çölden denize doğru yönelen kadınlar arasında bir grubu kayıkla denize doğru taşımıştır.



Resim 13. “Raptura” 1999 Shirin Neshat

⁸⁸ <http://www.gladstonegallery.com/artist/shirin-neshat/biography>

⁸⁹ <https://vimeo.com/65972620> Erişim Tarihi:22 Nisan 2016

1999 yılında “Turbulans”⁹⁰ adlı video çalışmasında benzer bir özgürlük, bu sefer devrimin ardından şarkı söylemesi yasaklı olan kadın üzerinden gerçekleştirilmiştir. Ekranı ikiye bölen, bir tarafında seyirci ile bir konser salonunda sadece erkeklerden oluşan bir izleyici grubu ile buluşan erkek sanatçı, Mevlana’nın dizelerinin ezgileştirildiği bir şarkıyı söylerken, ekranın diğer yarısında boş bir salonda dinleyicisiz olan kadın, müziğin sınırlarını doğaçlamayla zorladığı içsel bir sesin çılgılığı ile görünür kılınmıştır. 1996 yılında İran’a girmesi yasaklanmış olan Shirin Nezhat, İslami sanatın batı tarafından bilinen kodlarını derinleştirerek, bilindik çoğu zaman karikatürize edilen Müslüman kadın imajını kıran çalışmaları ile, kadın bedeni üzerinden derinlikli bir anlam katmanı, karşılaştırmalı okuma imkânlarını içeren çalışmalar üretmektedir. Ancak Neshat’ın hayatına bakıldığında sanatçının İran’ın hangi gerçekliğini yaşadığı karşılığını bulmak oldukça zordur. Fakat bu sefer de şöyle bir soru açığa çıkmaktadır: Bir durumun irdelenmesi, sorun edilmesi ve bu sorun etrafında üretim gösterilmesi sonucu ortaya çıkan üretimler, kişisel deneyimler doğrutusunda mı değer bulmaktadır. Kanımızca tüm bir üretim pratiği aynı durumu işaret etmekte ve sanatını “İran’da kadın olmak” üzerine yapılandırduğunuzda, üretimleriniz ile yaşam pratikleriniz arasındaki mesafe eleştiri alanının içine dâhil olmaktadır. Bunun yanında kaligrafinin çifte anlamı da söz konusudur. Yazı okunduğunda, resim kaybolurken, resim göze geldiğinde yazı ile mesafe açılır. Bu arada kalma durumu, göz ve us’u sürekli devingen kılarken, kaligrafinin salt bir resimsel öge olarak kullanılması bu çifte anlamı tek’e indirerek kaligrafiyi azaltmaktadır.

Mona Hatoum:

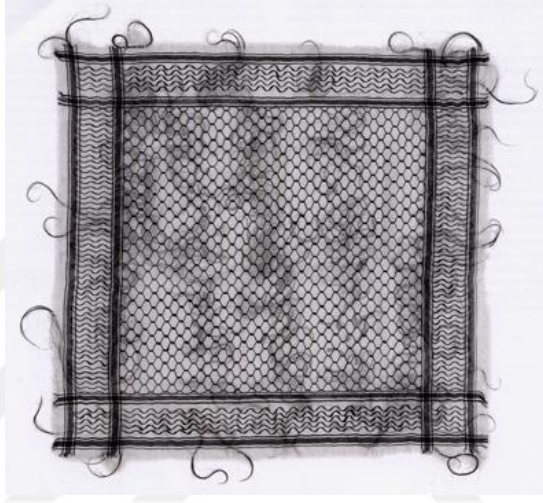
1952 yılında Filistin’li bir ailenin çocuğu olarak Lübnan’da doğan sanatçı, 1975 yılında başlayan Lübnan iç savaşının başlamasıyla birlikte, Londra’ya göç eder. Londra’da tamamladığı sanat eğitiminin ardından, ilk dönem ağırlıklı olarak

⁹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=f2DNMG2s_00Erişim Tarihi:22 Nisan 2016

performans sanatı alanında üretimler göstermiştir. 1981 yılından başlayarak, altı yıl süren çalışmasının sonucunda üretmiş olduğu “Annem / Mesafe Ölçüleri” adlı video çalışması sanatçının 1980 dönemini kapsayan çalışmaları arasında öncelikle bir önem kazanmıştır. 51.Venedik Bineli’ne “+ ve -” isimli eseri ile katılan sanatçı kullandığı imgelerle arkasında büyük bir coğrafyayı işaret etmektedir. Sarı renkte, adeta bir kum saatinin içinden dökülmüşçesine, bir çember içine hapsolmuş kum, bu çalışmada zamanın bir ölçeni olmaktan uzakta, zamanın kendisini işaretleyen bir durumdadır. Başka bir ifadeyle burada imlenen zaman, tanımlanabilen zaman kavramının dışında, öncesi ya da sonrasının izlerine tanıma fırsatlarına izin vermez bir durumda sunulmuştur. Düz ve girintili iki kısımdan oluşan tek bir metal yay, bir taraftan kum yüzeye iz bırakırken, diğer bir yandan bu izleri silmektedir. İbni Haldun’un “coğrafyalar, insanların kaderidir” sözüne atıfta bulunan bir görselliğe açılan çalışma, coğrafyanın önemli unsurlarından biri olan “çöl” ve “kum” yüzeyini, bellek ile ilişkilendirir. Zamanın; “iz”leri üst üste katmanlaştırarak saklamasının imkânsız bir hal aldığı Hatom’un çalışmasındaki bu kum yüzey, biteviye silinen izlerle sürekli başa dönen bir belleği ve aynı şeylerin tektarlandığı bir “tarih” düşüncesine doğru açılmaktadır. Zamanın, yaşamın, tarihin bıraktığı izler, hafıza ve bilinç Ortadoğu coğrafyası üzerinden düşünüldüğünde, nasıl cevaplar üretilebileceğini düşündüren önemli imgeleri barındırmaktadır. Toplumsal bellek ve belleğin aktarımı ne ölçüde gerçekleştirilebilmiştir. Ya da benzer coğrafyanın farklı yerlerinde yaşanan savaşlar, yıkımlar, parçalanmışlıklar tekrar tekrar farklı zamanlarda ama aynı sonuçlar doğururken, hafıza ve tarihin başarısı, “büyük bir unutuşun karşısında” Hotoum’un çalışması ile tekrar sorgulanmaktadır. Sınırlar Olmadan: Görmenin 17 Yolu sergisine “Keffieh” isimli çalışması ile katılan sanatçı, Filistin erkeklerine has bir başörtüsünü, “kadın saçları” ile dokunmuş olarak meydana getirdiği çalışması ile katılmıştır.⁹¹ Böylelikle erkeğe ait olan bir sembolün içerisine kadın görünürlülüğü eklenerek sanatçı tarafından melez bir imaj yaratılmıştır. Çalışma sadece erkek ve kadın diyalogları tarafından üremeyen, katmanlar halinde çoğalan bir yapıdadır. Çünkü seçilen bu başörtüsü bir erkeklik

⁹¹ http://www.daratafunun.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/5.htm

sembolünün yanında, aynı zamanda Filistin Direniş Hareketi'nin de görsel imajına dönüşmüştür. Savaş ve yıkımın içerisinde “erkek” dünyasının direnişinin yanında, arkasında sessiz ve daha az görünürlülüğe sahip, acı çeken bir “kadın” dünyası da şüphesiz ki bulunmaktadır. Hotoum'un çalışmasında kadın görünürlülüğü “saç” ile özdeş tutulurken, bedenden koparılmış, sıyrılmış ya da bu coğrafyada acıyla yüzleşildiğinde saçlarını yolan dövünen bir beden dilinin uzantısı olarak okuma olanakları sunmaktadır.



Resim 14. “Keffieh.”
120x120 cm “ pamuklu kumaş ve saç” 1993-1999

Shahzia Sikander:

Shahzia Sikander, 1991'de Pakistan'da “Lahore National College of Arts” okulundan lisans ve 1995 yılında “Rhode Island School of School'dan” liansüstü derecesini alarak mezun olmuştur. Uluslararası alanda tanınan Sikander'in öncü pratiği, “Indo-Fars” minyatür resmini bir çıkış noktası olarak kullanmaktadır. Çalışmaları Lahor'daki Ulusal Sanat Üniversitesi'nde 90'lı yıllarda “Minyatür Boyama” bölümünde büyük bir ilginin oluşmasına yol açmıştır. Arkasından gelen öğrencilerin, minyatür⁹² geleneğine olan ilgilerinin yeniden kurulmasına yardımcı olmuştur. Eğitim süreci içerisinde “minyatür” ile kurguladığı bağın, önceleri çokça

⁹² <http://www.shahziasikander.com/>

sanat üretiminde dışlanmış ve gecikmeli olarak modernist süreci yaşayan pek çok coğrafyada olduğu gibi daha aşağıda bir yerde değerlendirildiğini aktaran Sikander, geleneksel olarak minyatür ve kitabın bir mekân olarak algılanmasını, digital alana aktararak birbiri içinde “eriyen” görüntülerin oluşmasını sağlamıştır. Ancak aynı zamanda 1990 sonrası tek kutuplu hale gelmiş olan dünyada, yerel olana ilginin büyük oranda arttığı bu melez görüntülerin pek çok sanatçı tarafından tekrarlandığına dair bir açıklamada bulunmamıştır. Süreç temelli sanat çalışmalarının çoğunluğunu tartışmalı kültürel ve siyasi tarih üzerinden yapılandırması ile dikkat çekmektedir. Sikander, hem çok stilize edilmiş hem de disiplinli geleneksel bir tarz olan Hint ve Fars minyatür resminde uzmanlaşmıştır. 1997 yılı yapımı “mürekkeple” oluşturduğu minyatür çalışması ile sergiye katılan sanatçı, ardından çok büyük çaplı baskılar ve dijital ortama aktarılan görüntüler vasıtası ile üretimleini sergilemiştir.



Resim 15. “Perilous Order” Perilerin Emri 1997
26x20 cm

Sikander, gerek tarihsel dönemler arasında gerekse Pakistan Müslüman ikonografisi ile Hindu ikonografisi arasında ilişkiler kurarak gerilimli olan durumları melezleştirdiği görseller aracılığı ile yeni bir alan tanımlamaktadır. Bu alan içerisinde, özellikle stilize edilmiş olan resimler, yüksek bir estetik kaygı ile oluşturulmuştur. Doğu görsel kültüründe “hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı” öğretisi, her daim bir biri içine geçen, akan ve bu akış içerisinde dönüşüme uğrayan üretimler üzerine sanatını yapılandırmıştır.⁹³ Bunun yanı sıra özellikle Kolonyal

⁹³ <http://www.artnews.com/2013/04/15/shahzia-sikander-maximalist-miniatures>

Dönem ve bu döneme ait imajlar ile minyatür tekniğini birleştirmiştir. İngiliz “Doğu Hindistan Şirketinin” 18. ve 19. yüzyıl içerisinde diplomasi ve yönetim konularında geniş bir ayrıcalıklı alana sahip olmalarının yanı sıra “şirket resmi” olarak adlandırılan bir alanın ortaya çıkmış olduğu bilinmektedir. Hindistan’da bulunan yabancı fauna ve manzaraya yoğunlaşan bu resimler Hindistan’ın tanınması ve bir tür kayıt altına alınmasına yardımcı olan görsel bir döküm oluşmasına hizmet etmiştir.⁹⁴



Resim 16. “The Last Post” Son Posta 2013

Şirket yöneticisi ve Angla Sakson kültürünün görsel temsilcisi, video çakılmasında devamlı olarak bir dönüşüm göstermekte ancak Hindistan coğrafyası içerisinde var olan izleri silinmemektedir. Bir yönetici ya da doğuyu sömüren bir Batılı’nın silüeti olmaktan çıksa da, sömürü sonrası sömürgeleşmiş coğrafyaların hafızalarında büyük bir alan oluşturma durumu üzerine üretilen çalıtma içerisinde Doğu’nun dünyayı ve kendi inşasını sürekli bir “dönüşüm” felsefesi üzerine oturturken, Batı’nın ise bu durumu ne derece işlevsel bir yoruma büründürmüş olduğu gözlemlenmektedir.

⁹⁴ <https://www.artsy.net/article/art21-shahzia-sikander-the-last-post>

Walid Read:

1967 yılında Lübnan'da doğan sanatçı, Rochester Üniversitesi'nde görsel ve kültürel çalışmalar üzerine doktora yapmış olup, halen New York Üniversitesi Queens Koleji'nde Medya ve Kültür alanında Yardımcı Doçent olarak akademik çalışmalarına devam etmektedir. Raad'ın çalışmalarında dokusal analiz, video, performans ve fotoğraf projeleri yer almakta olup aynı zamanda Lübnan sivil savaşları (1975 - 1991) ve belgesel niteliğinde film, video, fotoğraf uygulamalarına yönelik projeler gerçekleştirmektedir. Raad Beyrut'ta kar amacı gütmeyen bir vakıf olan "Atlas Grup'un"⁹⁵ kurucusu ve öncü aktivistlerinden bir tanesidir. Grubun amacı genel olarak, Lübnan'ın "çağdaş tarihini" araştırmak ve belgelendirmektedir. Grubun arşivinde öncelikli olarak ders şeklinde başlayan etkinlikler sonrasında seminer ve sergi şeklinde film ve video gösterimlerine, fotoğraf sergilerine dönüşmüş ve yaygın bir etki yaratmıştır.⁹⁶ Yakın dönemde bu arşiv çeşitli müzelerde enstalasyon olarak sergilenmiştir. Arşivde çok farklı malzemeler kullanılmaktadır: örneğin bunlar arasında Lübnanlı tarihçi Fadl Fakhouri'ye ait not defteri, Lübnan dışında Paris ve Roma'da 1958-1959 yıllarında çekilmiş fotoğrafları, Lübnan'da yaşanan "Batı Rehine Krizi" sırasında tutuklanan Lübnan'lı rehinelere "Souheil Bachar'ın" ve "Zainab Hilwe'nin" 1983-1993 yılları arasında ve rehin alınması ile ilgili videolar ve çeşitli kimlikler, belirsiz, isimsiz yazışmalar seçkiler arasında dikkat çekmektedir. Bunlarla birlikte, Lübnan iç savaşı sırasında çokça yaşanan ve o dönem gazete muhabirlerinin 'ilk görüntü'yu ulaştırmak için şehrin içinde yıllarca süren adeta bir 'motor yarışı' gerçekleşiyormuşçasına oluşturdukları duruma dair fotoğraflar ve araç bombalamasına dair gazetelerde yayınlanan fotoğrafların arşivleri, "Açık Denizde Sırlar" başlığı ile çeşitli merkezlerde sergilenmiştir.

Savaşın görsel malzemeleri ve günlük yaşama etki eden nesnelerin koleksiyonu ile Walid Read ve kurucusu olduğu Atlas Grup, çalışmalarında "kurgusal" nitelikleri de içine alan bir arşiv üzerinden üretimlerini sergilemektedir.

⁹⁵ <http://www.theatlasgroup.org/>

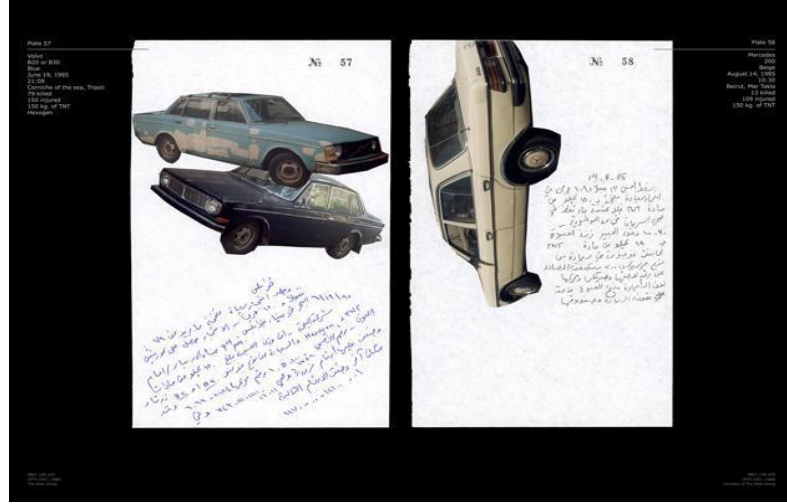
⁹⁶ <http://www.johnmenick.com/writing/imagined-testimonies-an-interview-with-walid-raad>

Bu arşiv yoluyla, hem tarihsel bir söylemi, toplumsal bir eleştiriye dönüştürmekte hem de yirmi yılı aşan bir iç savaşın sebep ve sonuçlarının, her dönemde farklı ve değişen cepheler yarattığına dair dikkat çekecek düzenlemeler oluşturmaktadır. Kurgu ögesinin, çalışmaların içinde yer alması, bir anlamıyla da “sanatçının bağımsızlığına” izin vermektedir. Sınırlar Olmadan: Görmenin 17 Yolu İsimli Sergide, Küratör Ferestheh Deftari,⁹⁷ sergi kataloğunda sanatçı için şu ifadelerde bulunmuştur: “Lübnan asıllı sanatçı Walid Raad kurgusal bir doğrultuda kimlik tartışmasını ele almaktadır. Sinsi bir gerçekdışılık içinde “gerçeği” sanat üretimi içerisine itmektedir.” Sanatçı, pek çok saygın müze ve galeride üretimlerini sergilerken, “18.05.2015” tarihli e-Skop dergisinde yer alan habere göre, Walid Raad, “Körfez Bölgesi İşçileri” (GULF Labor) derneği, Mart Toplantıları’na katılmak ve Abu Dhabi’nin “Saadiyat Adasına” müze inşaatında görevli işçilerin çalışma koşulları üzerine GULF Labor’ın 2010’da başlattığı araştırmayı sürdürmek için Arap Emirlikleri’ne gittiği ve buradaki gelişmeler konusunda GULF Labor’ın oluşturduğu son raporu, küratör “Okwui Enwezor’un” daveti üzerine katılacakları “56. Venedik Bienali’nde”, 29 Temmuz’da açıklayacaklarını aktarmaktadır. Ancak sanatçı, farklı tarihlerde aynı dernek üyelerinin (Gulf Labor) vize başvurularının “Arap Emirliği” tarafından reddedildiğini, kendisinin de ülkeden sınır dışı edildiğini açıklarken, Walid Raad’ın sözleri son derece dikkat çekicidir:

Sanatçı,⁹⁸ “Bundan sonra akıbetimiz bu olacaksa, geleceğin Hugo Boss Ödülü adaylarına ve kazananlarına sesleniyorum: Dikkat edin! İlerde Guggenheim’da, Louvre’da ve bu bölgedeki diğer kurumlarda sergi açacak sanatçılar, dikkatli olun! Körfez bölgesindeki bu müzeler, bienaller, üniversiteler ve fuarlar sizi konuşma yapmaya davet edebilir, eserlerinizi sergilemeyi ve satın almayı teklif edebilir; hatta eserlerinizin ‘politik’ içeriğini bile yüceltebilir – tabii o içerik kendileri dışında ‘başkasına’ yöneldiği sürece...”

⁹⁷[https://books.google.com.tr/books?id=9v9cj7uGZucC&printsec=frontcover&dq=inauthor:"Fereshteh+Daftari"&hl=tr&sa=X&ved=0CBsQ6AEwAGoVChMI3tPw6t2Fx](https://books.google.com.tr/books?id=9v9cj7uGZucC&printsec=frontcover&dq=inauthor:)

⁹⁸<http://www.e-skop.com/skopbulten/isci-haklarini-savunan-sanatci-walid-raad-arap-emirliklerinden-sinirdisi-edildi/2462>



Resim 17. Açık Denizde Sırlar Defter Sayfasına karışık teknik 2001

3.5. Çağdaş Ortadoğulu Sanatçılardan Bir Kesit

3.5.1. Nada Shnaoui

Nada Shnaoui,⁹⁹ Yakın Dönem Lübnan tarihine referanslar teşkil eden çalışmaları ile öne çıkan üretimler göstermektedir. Geniş ölçeklere ulaşan esntelasyon çalışmaları, sanatçının kişisel tarihinden ve deneyimlerinden yola çıkarak, büyük bir ortaklaşmaya, bir ülkenin kollektif hafızasına doğru açılmaktadır. Bir yanı ile çalışmaların okunabilmesi, yakın dönem Lübnan tarihini ana hatları ile bilinmesini koşullarken diğer yandan ancak “katılımcıları” ile tamamlanacak bir anlama yükselebilmesi açısından “mesafeleri” iyi korunan, hem bir tarih okumasına hem de o tarihin tekrar hatırlanması ya da yazılması olarak yorumlanmaya açık bir kurgulama üzerinden yükselmekte olduğu tespit edilmiştir.

⁹⁹ Nada Shnaoui, Sorbon’da 1981 yılında başlamış olduğu sinema eğitimi tamamlamasının ardından, 1985 yılında Yüksek Lisans Çalışması yapmak üzere, gitmiş olduğu Boston Üniversitesi’nde, sinema disiplini üzerine “Master derecesi” almaya hak kazanmıştır. 1995 yılında Boston Güzel Sanatlar Müzesi okulunda beş yıl süren ikinci lisans eğitimi tamamlamıştır.

Nada Shnaoui, enstelasyonlarında, plastik bakımdan çözümlendiğinde, takıntılı bir tutarlılığa doğru yükselen, genellikle “hazır nesnelere” müdahalelerle oluşturulmuş, “ritmik” tekrarları üzerine temellenen çalışmaları, sergilenme mekânları ile birlikte farklı bir boyuta ulaşmaktadır. Kamusal alanlar içerisine kurulan geniş ölçekli bu enstelasyonlar, mekâna dair bilgileri içine alarak çok katmanlı işlevler üstlenmekte olduğu görülmektedir. Sanatçı, resmi tarih temsilleri üzerine kapanan kahramanlaşmış ortak bir “figür” etrafında toplanan, “Anıtların” kabulünün uzağında, üzerinde “uzlaşılması” adına yapılan tartışmaların geçeceği, belki sonradan “bir anıt” oluşturulacak bir alanı işaretlemek, hatta bir alan kazanmak adına yapılan çalışmalar olarak ele alma olasılıklarını taşıyan çalışmalarıdır. Böylelikle işaretledikleri alanlar ile birlikte bu enstelasyonlar, “bir tarihi süreci, tekrar canlandırmaktan çok, o tarihi süreç içerisinde edinilen deneyimler üzerinden bir “tartışma alanı” yaratmaya, “bakarak” bir bilginin alımlayıcısı olmaktan ziyade, izleyicilerine tartışarak bir bilgi üretebilmenin fırsatlarını tanıyan, şehir içinde bir tür “aralıklar” yaratmayı başaran enstelasyonlar üretmektedir.

Nada Shnaoui çalışmalarının ana merkezinde “Hafıza ve Unutuş” kavramlarını, Lübnan iç savaşı üzerinden sorgulamaktadır. Hafıza, Ortadoğu coğrafyasının genel bir sorunu olmakla birlikte, özelinde Lübnan’ın Arap - İsrail Savaşı ile başlayan ardından çok parçalı kırılmalara yol açan etkileri çok dramatik sonuçlar barındırmaktadır. Lübnan’ı “öncesi” ve “sonrası” olmak üzere bir milad olarak ayırmasından çok, uzun bir sürece yayılan “savaş”, çok güçlü ve yıkıcı etkilerini Beyrut üzerinden tüm göstergelerini bırakarak sona ermiştir.¹⁰⁰

¹⁰⁰II. Dünya Savaşı sonrası Ortadoğu coğrafyasının “Modernleşme” atılımlarını gerçekleştireceğine dair duyulan inanç, İsrail’e karşı Arap Birliği konusunda ortaya çıkan başarısızlık, bölgede üst üste yaşanan savaş ve işgaller, hemen tüm bölge için geçerli bir kaos ortamının yaratılmasında ve “hafızasızlaşma” sorununun yaşanmasına neden olurken özelinde Lübnan bu durumun en dramatik örneklerinin yaşandığı ülkelerin başında gelmektedir. Yakın Dönem “ortadoğu” tarihinde, 1970’lerin başından itibaren “Barış ve Uzlaş” alanı olarak görülen ve bu anlamda Arap dünyasının sembolü olarak Kabul gören “Lübnan” bölgede ki gelişmeler sonucu, büyük bir iç savaşa doğru sürüklenmiştir. Tarihi Filistin toprakları üzerinde kurulan İsrail Devletine karşı 1967 Haziranında oluşan Arap Birliği yenilgiye uğramış, bu durum Arap milliyetçiliği üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Filistin Kurtuluş Örgütü, 1969 yılında Lübnan devleti ile sağlanan bir anlaşmaya göre İsrail’le yapacağı saldırılardan Lübnan hükümetinin iznini alacağını beyan etmiştir. Topraklarından sürülen Filistinli mültecilerin, Güney Lübnan

“Sanatsal süreci oluşturan bağlamsal ve tarihsel olasılıklar, kişinin malzeme ve konu seçiminden sergileme ve sansüre değin yayılan geniş bir deneyim alanını belirler. Savaş sonrası Lübnan sanatı ve Lübnan sanatının uluslararası sergileme alanlarında yaygınlaşmış olması, oldukça belirgin bir durumdur. (Rogers, 2008: 38)

Çok farklı kültür ve inanç sistemlerinin bir arada yaşama becerileri, Doğu Akdeniz’in Antik Çağ’dan bu yana önemli liman ticaretinin gerçekleşme alanlarından biri olan, Osmanlı kültürü, Fransız Sömürü dönemi, bu dönemden yaygın olarak kullanılan Fransızca ve bu sömürüye bir tepki olarak, yükselen İngilizce bilen nüfusun artışı Lübnan’ın kültür hayatını derinden etkilemiştir. “House Centre For Arts - Dar El Fan adı altında oluşturulan ilk sivil sanatçı inisiyatifi, Filistin ve Suriyeli sanatçıların katılımlarını da açık bir yapıda oluşturulmuş olup, İç Savaş yıllarına değin düzenli sanat pratikleri ve tartışmalarına önemli bir zemin sağlamıştır. Yine 1960-1975 yılları aralığında Beyrut diğer Arap Ülkelerinden daha fazla basım evine sahiptir. Halkın çoğunluğu günlük gazetelerin, editöryel ve edebiyet köşelerini okumakta, edebiyat ve politik tartışmalar geniş ilgi bulmaktadır. Görsel Sanatlar ve Sanat Tarihi bölümlerinin de yer bulduğu Beyrut Amerikan Üniversitesi ve onun yaratmış olduğu politik özgürlükçü ortamın varlığı, Lübnan’ın özel yerinin oluşmasında önemli bir diğer faktör olarak görülmektedir. (Mikdadi, 2008: 22)

Nada Shnaoui, “Peindre L’Orient Le Jour” Lübnan’da yayınlanan Fransız günlük gazetesinin, 1999 yılı boyunca, “her güne ait” sayılarından oluşan kendi içinde 12 ayrı set şeklinde üretilmiş, uzun süreçli bir çalışma gerçekleştirmiştir.

kaplarında yoğunlaşan istihdamı, Filistinli komandoların yönetimi devredilmiş ve ardından yaşanan Filistin-İsrail çatışmaları, kamplarla sınırlı kalmayıp Güney Lübnan Şii köylerini etkilemiş ve buradaki Şii’lerin Beyrut’un gecekondü bölgelerine yerleşmişlerdir. 1968 yılında Beyrut havaalanının bombalanması, 1973 yılında, 3 Filistinli liderin öldürülmesini izleyen olaylar, Filistin İsrail savaşının, Lübnan’a taşınma sürecini hızlandırmıştır. İsrail güçlerince, Lübnan’a düzenlenen saldırılar , Arap milliyetçileri ve radikal reformcuların hükümete “Lübnan ordu gücünün İsrail’e değil, Filistin komandolarına” yöneltildiği hususunda yapılan suçlamalar, Lübnan halkı arasında tartışmalara, ayrılıklara ve en sonunda çok kanlı geçecek bir savaşa sürüklenmesine sebep olmuştur. Lübnan, Filistin komandolarının İsrail’e olan saldırılarına izin verip, bombalamalara maruz kalacağını kabul etme ya da Filistin komandolarının denetim altına alma yönünde ikiye bölünmüştür. (Cleveland, 2008: 426)

Binlerce sivilin öldüğü, yakın tarihin en kanlı iç savaşının sonlanmasının ardından, basın (Fransız basını üzerinden, Batı Basınının yorumları) üzerinden, savaşın ardından ortaya çıkan ilgiyi tespit etmek üzere oluşturulmuştur. Ele alınan konular, sansürlenmiş ya da yok sayılan olaylara dikkat çekmek amacıyla barındıran çalışma, İngiliz şair T.S. Eliot'un "Çorak Ülke" başlıklı şiirinden alınan referanslarla oluşturulmuştur. Şiirden seçilen metaforlarla yüklü dizeler, bir savaş yıkıntısı üzerine kuruludur. Eliot, Nada Shnaoui'nin üretiminde 'ay'lara karşılık gelen, 'set'lerinin oluşmasına ilham vermektedir. Örneğin şiir'de geçen: "...Nisan en zorlu aydır, Leylak yetiştirmek için, Ölü toprağın değiştiği..." dizeleri, Nisan ayına ait olan "set'in" gazetelerde renk ve desen yoğunluğu ile öne çıkan bir müdahaleye karşılık gelirken; Kasım'ın "eksikliği" metaforu parçalanmış gazetelerle, Aralık ayı görsel dizelerde "beyaz" renklerle ifade edilmiştir. Sanatçı gazete yapmış olduğu her müdahalede, gazetenin hiyerarşisini bozmakta, boya, bantlama ve silme işlemleri ile oluşturduğu bu "yeni gazetelerde" bir anlamda kendi konumunu iktidar alanına taşımaktadır.



Resim 18. Peindre L'Orient Le Jour Karışık Teknik, 1999

Shnaoui'nin çalışmalarında renkler verilen heberlerin tonunu azaltmak ya da şiddetini arttırmak üzere çalışma içerisine katılmaktadır. Sanatçı resmi tarihin karşısına kolektif hafızanın öne çıkarıldığı yeni bir okumayı, bu çalışmada günlük gazete üzerinden inşa etmektedir. Günlük gazetelerin, sanatçının üretimlerinde sıklıkla kullanılan bir yüzey ya da eklenerek çoğalan bir "birim" olarak kullanılması, hem gazetelerin günlük hafıza depolarının temsili bağlamında kolektif bir "günceye" karşılık gelmekte hem de "sansürlenmiş" halleri ile bir "eksikliğin" ve "kaybın" ifadesini üzerinde taşıması ile kolektif bir hafızasızlaştırmanın, nasıl oluştuğunu

tespit etmektedir.

1975 ile 1990 yılları arasında yaşanan Lübnan iç savaşı sırasında, ölü ve yaralıların yanı sıra pek çok sivil “kayıp” listesine eklenmiş, henüz ilk yılında sivil halktan 70 bin kişi hayatını kaybetmiştir (Goldschmidt ve Davidson, 2011: 470). Savaşın tüm şiddeti ve acımasızlığı şehir merkezleri içerisinde gerçekleşmiş olup, 15 yıl boyunca günlük yaşamın olağan pratiklerinin kökten değişmesine sebep olmuştur.

Nada Shnaoui'nin “Bellek Kesirleri” adını verdiği, 2003 yılında gerçekleştirmiş olduğu enstelasyon çalışması, aynı zamanda “geçici bir anıt” olarak okunmayı olanaklı kılmaktadır. 20 ton sıkıştırılmış gazete balyalarından oluşan çalışma, ızgara planı ile düzenlenmiş sütunlardan oluşmaktadır. Sanatçı, çalışmasını interaktif bir duruma dönüşmesi ve “kollektif bir hafıza” oluşturması açısından enstelasyonun gerçekleştirildiği “Şehitler Meydanına” yönelik olarak, “Bu meydanda savaştan önce hatırladığınız bir anınız var mı, bizimle paylaşır mısınız...?” sorusunu, çeşitli network araçları ile duyurmuştur. Alınan cevaplar, çalışma içerisine dâhil edilmesinin yanında, soru enstelasyon sürecinde katılımcılar tarafından yazılmaya ve çalışmaya eklenmeye devam etmiştir. Öncelikle “Şehitler Meydanı”¹⁰¹ Beyrut kentinin en önemli meydanı olarak gösterilmektedir.

¹⁰¹ Şehitler Meydanı, Lübnan'ın tarihi içerisinde oldukça önemli bir yere sahiptir. İlkın 1891 yılına dair mevcut bulunan fotoğrafta, meydanın orta yerinde bulunan, “Küçük Saray” olarak da adlandırılan “Osmanlı İdare Binası” göze çarpmaktadır. Ardından Osmanlı'ya karşı, “Lübnan'ın bağımsızlığı” için mücadele eden Fransızların desteklediği isyacı grubun başındakiler Osmanlı idaresi tarafından bu meydanda idam edilir. Cemal Paşa'nın gerçekleştirdiği bu idamlara atfen “şehitler meydanı” ismini alır. 1910 yılında meydana ait olan fotoğraflarda, Osmanlı binası mevcudiyetini korurken, meydan “Batılı kent meydanlarına göre düzenlenen yeni görünümü ile dikkat çekmektedir. Lübnan İç Savaşı sırasında savaşın “en kuvvetli göstergesine” dönüşen meydan, Doğu ve Batı Beyrut ayırım hattının sınır çizgisinin geçtiği yer olmakta, böylelikle savaşın en kanlı çarpışmalarının meydana geldiği yer olarak en çok zarar gören alana dönüşmüştür. Savaşın ardından meydan yeniden inşa edilirken bu sefer başka bir hafızasızlaştırma eylemine maruz bırakılmakta, çok geniş çaplı düzenlenen kentsel dönüşüm ile birlikte, çeşitli tartışmalara yol açan bir “inşaat” sürecini yaşamıştır. <https://www.youtube.com/watch?v=SIHeQ54KtbA>



Resim 19. Bellek Kesirleri 2003. Beyrut.

Nada Shnaoui, savaşın ardından yaşananları, şöyle yorumlamaktadır: “...Lübnan, ateşkes sonrası Güney Afrika’da uygulandığı gibi bir komisyon üzerinden sorgulamalara tabi tutulmadı. Yanaklarınızdan öpüşün geçsin gitsin gibisinden bir durum söz konusu oldu. Bu “şey” çalışmadı, çalışmış olsa dahi bunu ciddiye almazdım...” ifadelerinde bulunmuştur.¹⁰² Savaş sonrası büyük yıkımların ardından, neredeyse tanınmaz bir hal alan Beyrut büyük bir yenilenme süreci içerisine girmiştir.¹⁰³

¹⁰² <http://www.ibraaz.org/interviews/25> 2 Mayıs 2012 tarihli Laura Alsop ile gerçekleştirilen söyleşi

¹⁰³ Beyrut Hükümeti ile özel sektör inşaat şirketlerinin ortaklığı ile kurulan “Solidere” isimli PPP (Kamu-özel sektör-mülk sahipleri ortaklığı) yapısı ile tüm Beyrut’un yeniden yapılanması süreci içerisine girmiştir. Solidere, (The Lebanese Company for Development and Reconstruction of the Beirut Central Districts.) bir Lübnan anonim şirketi kuruluşudur. Yenileme projeleri oldukça kapsamlıdır. 191 hektarın üzerinde ve 4.69 milyon metrekare inşaat alanını kapsayan proje, iki fazdan oluşmaktadır. 1994 – 2004 yıllarını kapsayan dönem birinci faz, 2005 – 2020 dönemi ise ikinci faz olarak tanımlanır. “Kamulaştırmalar”-“menkulleştirmeler” yoluyla gayrimenkullere düşük bedellerle el konulması proje ciddi şekilde eleştirilere maruz kalmaktadır. Savaşın ardından tamamen harap hale gelen malikane sahiplerinin çoğu ülkeyi terk etmiş bu mülkler, Kamu gücü ile şirkete devredilerek yeniden inşanın bir aracı haline getirilmiştir. Bunun yanı sıra proje kapsamında, Beyrut’un “iklimini” etkileyecek oranda “yüksel iltifada” üretilen lüks, “az kalan geleneksel mimari” örneklerini ezmekte, Beyrut pek çok ortadoğu coğrafyasındaki ülkede görüldüğü gibi “Dubaileşme” etkisine girmektedir (<http://www.mimdap.org/?p=160904>).



Resim 20. Beyrut Görüntüleri
1990 İç Savaş Ardından Beyrut 2014 Yenilenme Sonrası “Downtown”. Beyrut

Bu anlamda oluşturulan enstelasyon, insanların savaş öncesi ve savaş sırasında yaşadıkları deneyimleri, birbirleri ile paylaşmasını sağlayacak, kamusal alan içerisinde bir “toplanma alanı” oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu alan üzerinden sanat edimi, “dertleşme”, “arınma”, “iyileştirme” ve toplu bir katharsis etkisi yaratma gücünü ortaya koymaktadır.



Resim 21. Bellek Kesirleri’nden Detay

Sanayi dönemi sonrası, Batı kentlerinin planlamaları Roma Dönemine ait olan “ızgara plan” düzeneğine göre tasarlanmıştır. Oysa Roma Dönemini de deneyimlemiş olan Lübnan ve özelinde Beyrut kenti spiral olarak genişleyen bir kent olmakla beraber, Shnaoui’un “gazete balyalarından” oluşan sütunları, bu anlamıyla kentin tarihi dokusu ile değil, “yeniden yapılanma” süreci içerisinde ortaya konulan “yeni binalar” ile uyumlu bir dil birliği içerisinde. Çalışma bu yönü ile “yeni yapılan binaların” kent hafızası ile tezat olan durumuna yönelik bir eleştiriyide içine almaktadır.

Nada Shnaoui, savaşa dair deneyimlerini şöyle aktarmaktadır: “...savaşın şehirde yaşanıldığı Beyrut’ta hepimiz, hatta ziyaretçiler bile ansızın domestik uzamlara hapsedildi. Bu zamanlarda işe gidemezsiniz, deniz kenarında yürüyemezsiniz... Domestik yaşam obsesif bir hale dönüşür”¹⁰⁴ Bu durumun, etkisi sanatçının çalışmalarına sıklıkla yansımıştır. “Domestik Alan” ile “Kamusal Alan” arasındaki gerilim, çalışmalarda baskın bir ton üzerinden aktarılmaktadır. Domestik objeler sıklıkla kamusal alan içerisinde yer bulmaktadır. Bu bir anlamı ile bombalamalar sırasında “içi dışına çıkan evlerin”, disipline edilerek görsel bir dil üzerinden aktarımına denk gelmektedir.

“15 yıldır tuvaletlerde saklanmanız yeterli olmadı mı?” adlı çalışması, adından da anlaşılacağı gibi, tamamı birlikte olma, dışarıya çıkma, elinden tutup sokağa çıkarma saiklerini içinde taşıyan bir kolektif eyleme dönüşmüştür. Nada Shnaoui’in, 600 adet tuvaletten oluşan yerleştirmesi, savaş sırasında, şehrin çeşitli yerlerinde bobalanma dolayısı ile “boşalmış” alanlarına yerleştirilmiştir. Shnaoui, tuvaletlerin bobalama sırasında, “evlerin” en güvenli alanlarını oluşturmasından dolayı, günün büyük bölümünü, neredeyse tüm bir şehir halkı olarak tuvaletlerde geçirildiğini ifade etmektedir. Sanatçı çalışmalarında yönlendirmiş olduğu sorularla çalışmalarının sınırlarını katılımcıların belirlediği bir “açık üretim” şekline getirirken, diğer yandan kendisine bir şehir bunca yıkımın ardından nasıl iyileşir? sorusunu yönlendirmektedir.

¹⁰⁴ <http://www.ibraaz.org/interviews/25> 2 Mayıs 2012 tarihli Laura Alsop ile gerçekleştirilen söyleşiden alınmıştır.



Resim 22. Beyrut 2008
“15 yıldır tuvaletlerde saklanmanız yeterli olmadı mı?”

Sanatçı 2009 yılında gerçekleştirdiği “Moloz” adlı çalışmasının hareket noktasını bombalama sonrası şehirde olan yıkıntıların fotoğraflayarak üretmiş olduğu imajları çeşitli müdahaleler ile tekrar üretmesi üzerine kuruludur. Bu bir anlamı ile iki kez yıkımı işaret etmektedir. “...İç savaş başladığında ben gençtim. Savaş bir anda evimizin içine girdi. Bizim hayatlarımızı değiştirdi. Bu durum bize empoze edildi. Bizim yaptığımız bir seçim değildi...” ifadelerinde bulunmaktadır. Böylelikle içine savrulduğu savaşın bir anlamda “denetlenemeyen” imajları bu yolla “denetlenerek” hem savaşın görsel bir almanağı tutulmakta hem de bu imajlar ehlileşerek, görece “katlanabilir” bir hale getirilerek, sanatçının kişisel tarihi içersinde konumlandırılmaktadır.



Resim 23. 400 fotoğraf. 300 kaide
“Moloz” 2006 Doha. 2010 Washington

Nada Shnaoui, bombalama sonrası evlerini, sokaklarını süpüren insanların eylemlerinin, şehir içinde savaşı yaşayan her yerde ortak bir eyleme dönüştüğünü

vurguladığı çalışması, yüzlerce süpürge ile kurulu bir düzenlemedir. Ancak burada savaşın yaratmış olduğu kavramlar, yazılı bir şekilde moloz yığınlarının yerini almaktadır. Sanatçı Sarayova'dan Beyrut'a değin oluşan ortak bir hafızayı görselleştirdiği çalışmasını, 2010 Tunus'ta yaşananlar öncesinde gerçekleştirmiş ve çok tesadüfî olarak bu eylem "Arap Baharı" olarak adlandırılan süreç içerisinde Ortadoğu coğrafyasının tekrarlanan eylem dizgeleri arasında sıklıkla görülen "imajlar" arasında yer almayı sürdürmüştür. Ancak şüphesiz sanatçının süpürme eylemi, sadece savaşın fiziksel ve ruhsal kalıntılarının üstesinden gelmek üzere yapılmamaktadır. Sanatçının ifadesi ile "politik tiranlar ve otoriter liderleri de süpürmeliyiz" çağrısı üzerine genişlemektedir. Çalışma 400 süperge ve textlerden oluşmaktadır.



Resim 24. "Süpürmek" Londra ve Beyrut. 2011

3.5.2. Rabih Mroue

Rabih Mroue, Lübnan iç savaşının bitiminden 10 sene sonrasında dikkat çeken, 2000'li yıllarla birlikte büyük bir ivme kazanan, "yeni kuşak" Lübnan'lı Sanatçılar arasında yer almaktadır. Beyrut'ta yaşayan ve Beyrut Amerikan Üniversitesi'nde "Tiyatro" eğitimi almış olan sanatçı çalışmalarında "performatif" üretimleri ile dikkat çekmektedir. Fotoğraf, video ve sinema alanında üretmiş olduğu görsel "imajlar" ile öne çıkan çalışmalarının yanında, kurgu ile gerçeği eşitleyen tekstleri, görsel bir yapıda inşa eden, ancak uzun soluklu bir okumayı izleyicisine sergileme sırasında deneyimleten çalışmalar üretmektedir. Beyrut'ta yaşayan sanatçı,

“Beyrut Sanat Merkezinin”¹⁰⁵ kurucuları arasında yer almaktadır.

Rabih Mroue’ nun üretimlerinin hemen tümünde “gerçek” ile “gerçek olmayanın” arasında kalan, bu yönü ile oldukça “tekinsiz”, “yüzer, geçer” bir ara alan üzerinde sanat pratiklerini inşa etmektedir. İzleyicisini sıklıkla “bu gerçek mi?” sorusu ile baş başa bırakan sanatçı, her bir sanat üretiminin kendine ait yeni bir “gerçeklik” yaratmasının altını çizdiği çalışmalarında, gerçekle olan ilişkilerin “muğlaklığına” benzer olan durumlarına karşılık gelen, tecrübeleri, Lübnan iç savaşı içerisinde yaşamış olmasının “işaretlerini” okunaklı kılmaktadır. Sanatçının çalışmalarında “gerçeğin” ne olduğunu merak ettiren ya da hiçbir zaman gerçeğe ulaşmayı “vaat etmeyen” durum, sanatçı ile yapılan görüşme içerisinde “Gerçek olanla olmayan arasındaki sınırlar muallaklaştığında gerçekliğin ne olduğu sorusunun kayba uğrama tehlikesi var mı?” bağlamında yönlendirilmiş olup soruyu, Rabih Mroue şöyle yanıtlamıştır:

“‘Gerçek’ ve ‘Gerçeklik’ kelimelerini sorgulamaya açmalıyız. ‘Gerçeklik’(reality) ne demektir? ‘Gerçek’ (true) ne demektir? ‘Asılsız’ (untrue) ne demektir? ‘Gerçek’ ve ‘Asılsız’. Bu kavramları işlerimde her zaman sorgulamaya açarım. Bu nedenle kurgu ve gerçeği bazen aynı seviyeye koyar ve karıştırırım, aralarındaki sınırları bulanıklaştırırım. Bu kimseyi kandırmak için değil. Bu aslında her gerçeklikte; gerçek ve kurgunun olduğuna dair bir sonuçlamamın yansımasıdır... ‘Tarih Kitabı’ bir biçimde bir iddiadır, tarihçilerin, olgusal gerçeklere ve gerçek konulara dayalı bir kitap yazdıklarına dair iddiaları vardır. Ama bu doğru değil, çünkü aynı zamanda öznelidir. Çünkü tarihçi kitaba koymak için hayattan, tarihten neyi seçmiştir, neden şu olayın altını çiziyor ve onun hakkında konuşuyor da öbürü hakkında konuşmuyor gibi... Neden bunu öbüründen daha önemli bulmuştur? Böyle yaparak seçiyorsunuz, kurguluyorsunuz (editing), materyali manipule ediyorsunuz ki

¹⁰⁵ 2009 yılında bir kalıcı sergi mekânı kurmak amacı ile Beyrut kentinin dışındaki endüstri bölgesinde yer alan eski bir fabrika sergi mekânına dönüştürülmüş. BAC, pek çok anlamda Lübnan’da “eksik” olan “Çağdaş Sanatlar Müzesinin” yerini tutmaktadır. Sergi, gösteri ve eğitim seminerleri, workshop atölyeleri bulanan “Beyrut Sanat Merkezi” 2 milyon nüfusa sahip olan Beyrut’un başta gelen sanat alanlarından. Sanatçı Mroue, bu merkezi oluşturan kadronun öne çıkan isimleri arasında yer almaktadır (<http://www.e-skop.com/skopbulten/beyrut-sanat-raporu/630>).

bu kötü bir şey değil. Ama öznel bir yol haline geliyor. Elbette okuyucu olarak ben onu olduğu gibi almalıyım, şunu söylemem: “bu tarihçinin ortaya koydukları ve tüm bunlar sahte, kurgu, dedikodu”. Buna inanmam. Ve bu, bir saçmalık tamamen uydurma ve her şeyi üretiyorlar demekten daha iyi. Böyle yapmaktansa şunu sormak lazım: neden bu biçimde ortaya çıkıyor? Arkasında ki söylem nedir? Bu kitabı yazmaktaki düşünce nedir? Bunu anlamak, analiz etmek, bileşenlerine ayırmak, arkasında olanı anlamak çok daha ilginç... Bu kurgu hikâye neden ortaya çıktı? İnsanları sadece bu iyi, bu kötü, bu yalancı diye suçlamak aslında bizi olayların bağlamından uzaklaştırıyor. Bu adam neden sürekli yalan söylüyor? Bu yalanların arkasında ne istiyor? Arkasında gerçek olan bir şey var? Bu nedenle ben her versiyonda bir gerçek vardır bilim kurgu olsa bile ve içinde gerçek bir şey vardır ve kişi bu gerçekliğin arkasında ne var diye sormalı? Benim için kurguyla gerçek ve doğru arasındaki bulanıklık günlük hayatımızın içinde, tarihte, her şeyde var olan bir şey. Örneğin sizler, üç kişisiniz ve birlikteyken bir araba kazasına şahit oldunuz , bana şahit olduğunuz şeyi anlattınız. Bence üç farklı versiyon anlatacaksınız. Elbette ortak noktalar olacak, ancak üç versiyon olacak. Ve ben hepsini bir araya getirince doğruya daha çok yaklaşmış olacağım. Benim için doğru, kesin doğru, olayla ilgili mümkün olan tüm versiyonları topladığımızda elde edilir. Eğer tüm versiyonları toplayabilirseniz, gerçeğe (truth), kesin gerçeğe ulaşırsınız. Benim için bu imkânsızdır. Bu yüzden benim düşünceme göre kesin bir gerçeğe sahip olmak konusu da imkânsızlıklar taşır.”¹⁰⁶

2007 yılında sanatçının, (Ben aşağıda imzası bulunan) adlı çalışması, iki kanaldan oluşan bir video kurulumundan oluşmaktadır. Mroue, elinde tuttuğu bir nevi “özür mektubuna” benzer metnini, Arapça okurken, ekranın karşısında olası izleyenleri ile “göz teması” kuracak bir dramatik yaklaşım sergilemekte ve çekim açıları bu isteğe göre örgütlenmektedir.

¹⁰⁶ “7 Mayıs 2014 saat: 17.30’da” Galata Salt içerisinde sanatçı Rabih Mroué ile “Yeterlik Tez’i” kapsamında gerçekleştirilen yayımlanmamış röportajdan alınmıştır.



Resim 25. "I the Undersigned" Altında İmzası Olan Ben 2007
Rabih Mroue, "I the Undersigned" Video Enstelasyon: 2007

Arapça okuduğu metnin içerisinde "Anladığımı iddia ettiğim iç savaşın kökleri ve nedenlerini bilmediğim için"; "Benim ve yoldaşlarımın haklı ve her zaman doğru yolda olduğunu düşündüğüm için"; "Başkalarının hisleriyle oynamaktan zevk aldığım için" farklı düşünceleri aynı bağlam içerisinde sıralamaktadır. Diğer ekrandan ise bu cümlelere "İngilizce altyazıları eşlik etmektedir. Kimi zaman ses ile senkronize giden, kimi zaman bu durumun bozulduğu, aksak bir ritm ile ikinci bir ekrandan, gösterilen altyazılar, çalışmanın anlaşılabilirliğini çoğaltırken, dublaj filmlere yaklaşan sergilenmesi ile "dramatik olan etkinin" azalmasına ya da mesafenin açılarak dramatik etkinin, anlaşılır olmakla eş kaygıyla paylaştığı bir düzenlemede sunulmaktadır.¹⁰⁷

Bu yerleştirmesinin, sanatçının "el yazısı" ile sergileme mekânının duvarına yazıp imzaladığı, bu hali ile bir tür "izleyici ile arasında "bir nevi sözleşme metni"¹⁰⁸

¹⁰⁷ http://www.metropolism.com/nl/reviews/22441_rabih_rabih

¹⁰⁸ Aşağıda İmzası bulunan ben, Rabih Mroue, umumi ve içten özrümü, her birinize ve Lübnan halkına sunarım. Ancak başlamadan önce duruşumun bir tepki ve hatta bir eylem olarak anlaşılmasını dilediğimi belirtmek isterim. Savaşın bitmesinden bu yana bu fikir ve his benliğimi ele geçirdi ama ...

Lübnan İç Savaşı, resmi olarak 1990 yılında sona erdi. Ama şimdiye kadar savaşı kaybeden taraftan sayılan Assa Shaftari dışında, önemli konumlarda ki sorumlulardan hiç biri yaptıklarından dolayı Lübnan halkından özür dilemedi. Shaftari'nin özürü 2002'de yani savaşın bitiminden 12 yıl sonra, bir gazetede yayınlanan kısa bir metinden oluşuyordu. Her şeye rağmen bu kayıtlara geçmiş tek özür olma niteliği taşıyor.

Birçok Lübnan vatandaşı gibi ben de sorumlulardan özür dilemelerini bekledim, ama sonuçta hiçbir şey olmadı. Bu yüzden bu adımı atmaya iç savaş sırasında yaptıklarım için özür dilemeye karar verdim. Açık olmak gerekirse, bu bir itiraf değil, itiraf ile özür arasında aslen büyük bir fark var. Kişisel olarak itiraf benim umurumda değil.

oluşturan sanatçı, iç savaşın ardından Lübnan'da yaşananların sonucunu üstlenmeyen “herkesin” yerine “özür dilemekte ” ya da “tüm kesimlerin” bu savaşta payı olduğu anlamına gelen, çift yönlü, ucu açık bir okuma sergilemektedir.

Lübnan'da “savaş sonrası ortaya çıkan durumu” rehabilite için yapılan çalışmaların yeni bir tür “hafızasızlaştırmaya” yol açtığı, özellikle savaş sonrası geniş bir” af kapsamının ya da Beyrut’un harabeye dönen savaş etkilerinin, bir an önce silinmesi adına gerçekleştirilen dönüşümün, ne ölçülerde “uzlaşma zemini” yaratabildiği tartışmalı bir durumdadır.

Rabih Mroue, kişisel tarihinden yola çıkarak oluşturduğu bir dizi çalışma birbiri ile konuşan, atıfta bulunan ve yan yana geldiklerinde “anlamın genişlediği” bir durum sergilemektedir. 2006 yılında “Old House” (Eski Ev) adlı video çalışması, bir süreklilik içinde, yıkılan ve tekrar görüntünün başa döndüğünde bir çeşit “tekrar inşa olan” bir ev görüntüsü ile sürmektedir. Bu varlık ve yokluk durumu, bir evin görüntüsünden çok bir hafızanın tekrar tekrar başa sarması durumuna karşılık gelmektedir. Sanatçı, “hatırlamanın”, kendisinin bir “yeniden inşa” eylemine doğru yönlendiğini, çalmanın içinde yer alan teksinde şöyle aktarmaktadır: “...Böylece unutmış olduğum şeyi, aslen onu hatırlamış olmam temelinde yeniden icat ediyorum. Belirsiz bir süre sonra da tekrar anlatıyorum; hayır, hatırlamak için değil, aksine, unuttuğumdan emin olmak için en azından bazı kısımlarını. Ve bu böyle devam ediyor...”¹⁰⁹

¹⁰⁹ http://saltonline.org/media/files/rabihmroue_scrd.pdf



Resim 26. Eski Ev “The Old House” 2006

“Godfather, father and son” (Büyükbaba, baba ve oğul) isimli, üç kuşağın, Lübnan politik geçmişinden izlerle yansıtıldığı çalışmada ise “çok parçalı” bir yapı ile, “Old House” (Eski ev), “Noiseless” (Sessizlik), Je Veux Voir (Görmek istiyorum) çalışmaları ile bütünlüklü bir okuma sunmaktadır. Çalışmada soyağacının başına yerleştirilen büyükbabanın¹¹⁰ sahip olduğu kütüphane, oğlu tarafından matematiksel bir düzenleme ile yeniden kurgulanırken hem büyük baba hem baba hikâyenin ilerleyen kısmında kütüphane kartları üzerinden bir düzenleme ile görsellik kazanırken, hikâye bu düzenleme etrafında, oğul ve torunu içine alarak genişlemekte ve bir aile hikâyesinden bir ülkenin kaotik kaderine yürünmektedir. Büyük baba hikâyesinin devamında silahlı bir suikaste uğrar, giderek karmaşıklaşan kurguda olaylar birbirine eklenildikçe anlam kaymaları yaşanmaktadır. Aile “ev’i” bombalanmakta, erkek kardeş yaralanmakta, kız kardeş ülkeyi terk etmekte, oğul (ya da Mroue)” her bir kahramanın, bombalanmadan önce, evlerinin güvenli olduğunu anlatan bir öykü kaleme almakta, ancak bombalama sonrasında ise “yazma” eyleminin uğursuzluk getirdiğine inandığından, tiyatro eğitimine yönelmektedir.”

¹¹⁰ Robih Mroue, Hüseyin Mroue’nın torunudur. Komünist ve Beyrut’un önemli entellektüelleri arasında sayılan, Hüseyin Mroue evinde 17 Şubat 1987 bir suikast düzenlendi.

Enstelasyon, kakafonik bir kurgusal öykü ve bu öykünün tekstleri ile yol alıp, çeşitli dökümanlarla desteklenirken, hikâyenin son derece mizahi bir dil ile “konuşması”, delilik ile akıl sarkacı arasında salınan fantastik hali ile sarsıcı bir etki yaratmaktadır.



Resim 27. Büyükbaba, baba ve oğul, Godfather, father and son, 2010

Ancak öyküde geçen “oğul” bir diğer çalışma olan; Noiseless” (Sessizlik) ile savaş sonrası, resmi rakamlara göre “17 bin kişi olarak” ifade edilen “kayıplar” arasına eklenmiş olduğu anlaşılmaktadır. “Kayıp el ilanları, gazete kupürleri ve kayıp tutanakları” gibi dökümanlar üzerinden, görselleşerek aktarılmaktadır. “Bu kayıp” Je Veux Voir (Görmek istiyorum) adlı çalışmada, aktirist “Catherine Deneuve’ün” harabeler arasında umutsuzca gezinen ve seslenerek aradığı, Mroue Robih’dır. Mroue, “non-academic-lecture” , “akademik olmayan ders” başlığı altında yoğunlaşmış olduğu konuların üretimlerinin çıkış noktası olan problematiklerini bu performanslar aracılığı üzerinden deşifre etmektedir. 2008 yılında Beyrut’ta gerçekleştirmiş olduğu, “İmgelerin Sakinleri” adlı, “Akademik Olmayan Ders”, çeşitli dafalarca sanatçı tarafından tekrarlanmıştır. Aşağıda “akademik olamayan ders” içerisinden oluşturulan bir bölümün seçkisi konunun açıklanması dolayısı ile ele alınmıştır. Rabih Mroue, Beyrut iç savaşı ve sonrasında kent silüetinin önemli bir parçasına dönüşmüş olan “afiş ve posterler” üzerinden fantastik bir kurguya açılan çalışmasını görseller ile desteklemektedir. İmajların gücü ve inandırıcılığı üzerinden farklı bir okuma yapan sanatçı, propaganda afişlerinin katı ve bir anlamda gerçekle olan bağının çok daha zayıflamış olduğu iddiasını çeşitli afişler üzerinden örneklemektedir. Tesadüflere açılan, bu imajlar iki farklı

zamanlarda yaşamış iki ikonik devlet adamı üzerinden aktarmaktadır. Mısır ve Arap dünyasına olan etkileri ile “Cemal Abdül Nasır”¹¹¹ ve “Refik Hariri”¹¹²



Resim 28. “İmgelerin Sakinleri”, 2008

Mroue,’nun fantastik “akademik olmayan dersinde” bu iki figürün, nasıl aynı fotoğraf karesinde bir araya geldikleri aktarılmaktadır. “Fotoğraflar”, Rabih’e göre bağımsız hareket edebilmekte ve kişiler öldüklerinde dahi bu “imajları” bir başka “kişinin “imajinasyonunda” ya da “fotoğrafının içerisinde” yaşamlarını sürdürmektedirler.

¹¹¹ Cemal Abdül Nasır, 1952-1967 dönemi arasında Arap geleceğine dair “yeni bir toplum” üreten ve Lübnan’da çok büyük sempati gören Mısır Lideridir. Hür subaylar darbesi ile 1952 yılında Mısır’ın liderliğine yükselmiştir. 1958 yılında Süveyş Kanalını millileştiren, bu duruma karşı gelen İngiltere ise, Emperyal güç olarak büyük prestij kaybına uğramıştır. Nasırcılık kısa zaman içerisinde Lübnan dâhil olmak üzere pek çok Arap ülkesinin “idolü” haline dönüşmüştür. Arap İsrail yenilgisinin ardından Nasır politikaları çökmüş, bölgede “kargaşa ortamı” eskisine nazaran çok daha şiddetli bir hal almıştır. (Cleveland, 2008)

¹¹² 14 Şubat günü yaklaşık bir tondan fazla patlayıcının kullanıldığı bir saldırıda yaşamını yitiren, Lübnan Başbakanı, beş kez başbakanlık görevini üstlenmiştir. Suriye’nin Lübnan’dan çekilmesini, Şii Hizbullah güçlerinin faaliyetlerini sona erdirmesini isteyen ve bunun için diplomatik alanda mücadele veren Hariri’nin ölümünün ardından 14 Mart’ta yaklaşık bir milyon göstericinin katılımı ile ülke tarihinin en büyük protesto gösterisi gerçekleşmiştir. Yaşanılan gelişmelerin ardından, Suriye Lübnan’da bulunan otuz yıllık askeri gücünü geri çekmiştir. <http://tr.euronews.com/2014/01/16/refik-hariri-suikasti-davasi-lubnan-da-sakli-gercekleri-masaya-yatiriyor>

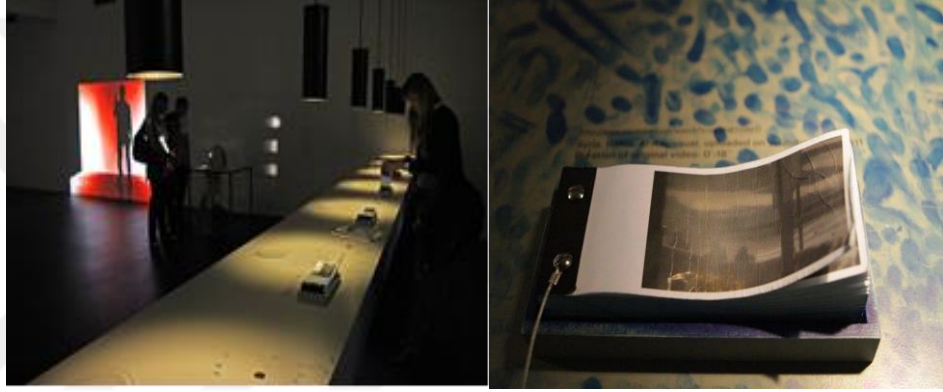
Bir biri ile geçirgen bir görüntüye kavuşan, sınırların ve ideolojilerin kaybolduğu, üst üste yapııştırma işlemi sonucu, “iz”lerini bir sonra ki yüzeye aktarmış olsa dahi, “işaret ettikleri” “şeylerden” uzaklaşmış olan afişlerle, ölümler diyarında buluştuğuna inandığı kurgusunda Nasır ve Hariri üzerinden, bir “Arap Milliyetçiliği” fantazması yaratırken, “imajların” üzerinden yaratılan “manipülasyonları” yine bir manipülasyon ile aktarmaktadır. Rabih Mroue,’nun, dikkat çektiği önemli bir konu olan ve imajların bu tekinsiz alanlar üzerinden oluşturdukları “melez dil”, bir başka alan içerisinde “savaş imajları” üzerinden çok daha güçlü sorulara açılarak ilerlemektedir.

Sanatçının 2012 yılında Documenta’da olmak üzere çeşitli ülkelerde, “The Pixelated Revolution” (Pikselli Devrim) başlığı altında, birbirine bağlı farklı çalışmalardan oluşan geniş çaplı projesi içerisinde yer alan “The Pixelated Revolution”, (Çifte Çekiş) isimli çalışması, Suriye Savaşının “internet ortamına yüklenmiş olan”, “gerçek” görüntülerinden biri üzerine kurulmuştur. 16 mm’lik bir kamera ile kaydedilmiş olan görüntü, sergi mekânına 72 parça fotoğraf ile oluşturulan ve belli aralıklar ile duvara yerleştirilmiş küçük panolardan oluşmaktadır.,. Mroue, izleyicisine 18 saniyede görüntülere bakarak kareleri tamamlayacak şekilde yürümesini istemektedir. Eylemi gerçekleştiren izleyici, karelerde beliren “nişan alan adam tarafından”, silahı patlatma anına karşılık gelen görüntü karesine ulaştığında “vurulmakta,” bu “vurulma anına” ise, sensör ile oluşturulan silah sesi eşlik etmektedir.



Resim 29. Çifte Vuruş “Double Shooting”

Böylelikle çalışma, “vurulma anında” karşısındakinin “imajını” görüntülüyerek bir anlamda “onu” ele geçiren kişinin, bu eylemi yaparken, “bir silahla” ”bir kamerayı” eşitleyen, her ikisini aynı iktidar alanına çeken, kendi “imajı” silahla kaybolurken karşısındaki’nin “imajını” durmadan göze getiren (ve böyle okunduğunda onu tekrar tekrar ele geçiren) bir konuma yükselmektedir. Mroue, izleyicisini, kameranın ardından bakan göz’ün içine yerleştirirken, onu “vurulma” eyleminin akıbetinde korumaz, ancak bu “gerçek imajlardan” üretilmiş olan çalışma, sanatçının “Thickerthan Water” “Sudan Yoğun” adlı çalışmasında izleyiciyi aynı görüntüler üzerinden “başkaca” bir konuma taşımaktadır.



Resim 30. Sudan Daha yoğun “Thickerthan Water”

Küçük kitapların sayfa kenarlarında pek çok kişinin oynamaktan keyif aldığı görüntünün ya da resmin “bir hareketi” çeşitli karelere bölünmüş halde peş peşe hızla çevrildiğinde hareketliliğin sağlandığı teknik¹¹³ aracılığı ile gerçek “savaş” görüntüleri aynı zamanda “masada” oynanan bir oyuna dönüşmektedir. Küçük defterlerin sayfasını hızla çevirmek ya da başkaca bir ifade ile defterde yer alan imajları ele geçirirken, çalışma üzerinden savaşın sembolleşen imajları “İz’leri” “mürekkap” ile parmaklara bulaşmaktadır. Bir imaja sahip olmak, o imajı ele geçirmek aynı zamanda o imajın tekrar yaratılmasına ortak olmak anlamlarını taşıırken, “savaş” kavramı, “imajlar” üzerinden tekrar tekrar yaratılmaktadır.

¹¹³ Hareketin peş peşe fotoğraflanmasından oluşan, Flipbook tekniği. Sinemanın temenlendiği düşünce sistemine de yardımcı olmuştur.

Ancak Rabih Mroue'nun bu enstelasyonu beraberinde şu soruları da akla getirmektedir. Eğer savaş bu okumaya göre imajlar üzerinden devam eden bir alana doğru açılıyorsa, bu “gerçek görüntüler” üzerine, yapılan çalışmaların, savaş imajını güçlendirmeye ve çoğaltmaya hizmet etmekte olduğu iddia edilebilir mi? Gerçeklikle güçlü bağlar taşıyan, “temsili bir savaş imitasyonundan” çok daha güçlü ve o oranda “tehlikeli” bu savaş imajları, savaşın kavram olarak sorgulanmasını, imajlanarak ve çoğaltılarak dolaşıma sokulmasındaki alt anlamları açması bakımından bu duruma hizmet etmemektedir. Ancak başka bir tartışma alanının yaratılmasına, “sanat disiplini içerisinde tekrar üretilen bu savaş imajlarının, sanatçısı tarafından hafifletilerek, anlam kaybına uğraması, savaşın yıkıcı etkisinin azaltılmasına yol açtığı eleştirilerine sebep olmaktadır. Konu bağlamında, sanatçının sunulan imajları deneyimleyen insanların acıları üzerinde sunması bu yönü ile savaşın bir tür sömürsünün yapıldığı ya da bu coğrafyada yaşayan ve benzer “kaderi” paylaşan sanatçılardan, sanat piyasasının bu yönde beklentiler içinde olması iddialarını gündeme getirmektedir. Konunun açıklanması için, farklı fikirler doğrultusundaki yorumlara yer verilmesi gerekli görülmüştür. Sanatçının İstanbul Salt Beyoğlu ve Salt Galata'da sergilenen geniş kapsamlı kişisel sergisi bağlamında konuya ilişkin yukarıda aktarılan sorular, İnel İnal ve Elif Dastarlı'nın yorumları üzerinden aktarılmaktadır.

Aşağıda aktarılan alıntı, İnal'ın “Güncel sanatın içeriği, sunumu ve manipülasyonu üzerine: “Elit sanatla yerel olmak” başlıklı yazısından alınmıştır:

“...Sergilerin ev sahibi olan özellikle şirketlerin sanat ve kültür kurumları, sergilenenin içeriği ne kadar yaşam kadar gerçek olursa olsun onu şık binalarında temsile dönüştürür. Sanatçılar ise merkez dışındaki çeşitli yerelliklerde yaşanan savaşları, çekilen acıları, çeşitli farklı görüş ve alanlarla ilişkilendirerek uluslararası üne sahip kurum mekanlarında sergilediklerinde herkes için üstlendikleri misyonu yerine getirdiklerinden emin olurlar. Aslında sanatçılar imajlar üreterek yerel olanı, merkezdekilere, uluslararası alanlara taşıdıkları için başarılı sayılıyorlar. Belki de içeriği oluşturan özneleri, medya nesnelere haline getirdiklerini görmezden gelerek özgürleştirdiklerini sanıyorlardır... Salt'ta açılan ve hâlâ süren Rabih Mroue'ye ait sergi de bunlardan bir tanesi. Lübnanlı sanatçının kendi coğrafyasındaki sokakların

tezahürünü ve yaşadığı kişisel süreçleri video veya düzenlemeleriyle galeriye aktarırken ki ilişkilendirmeleri hiç şüphesiz çok etkileyici. Fakat kurumun elit yapısı ile birleşen bu etkileyici yapı seyirciye gitgeller yaşatmakta. Savaşta canlarını veren ve insan öldürenlerin telefonla çekilmiş gerçek görüntüsünü sanat eserine dönüştürdüğü için sanatçı tarafından girişte dilenen özür, aslında bu gitgellerin ve dolayısıyla bu yazının da temelini oluşturuyor. Tam da bu nedenle sanatçının risk almayan mesafeli duruşu ile eserlerin politik içeriği, mekansal strateji ve ideolojileri ile güzel bir uyum içerisinde.....”¹¹⁴

Aşağıda yer verilen alıntı, Elif Dastarlı'nın “Kameranin Namlusu - Tüfeğin Vizörü” başlıklı yazısından alınmıştır:

“Görüş” (İng. vision ve conception ya da view ve opinion olarak ayrılan) kelimesini fikir üretim sürecinde kullanmamız tesadüfi olamaz. Dolayısıyla görme eyleminin kendisi öznel bir olgudur. Gördüğümüz, düşündüğümüz, inandığımız nasıl görüşümüzü etkilerse, sanatın faili sanatçının ürettiği imge de etkilendikleriyle yani hayatına bilinçli ya da değil, dahil ettiği her olay, olgu, insan, nesne, bilgi vs. ile şekillenir. Üstelik buradaki etkileyen şey yıllara yayılmış bir iç savaş ise, savaşın yaşandığı coğrafyadan çıkan bir sanatçının üretiminin, bu hayatın tümüne hakim unsurun dışında olmasının yolları var mıdır? Veyahut dışında olması gerekir mi? Bu ikinci soruya verilecek cevap, bir başka yargıyla alakalı. Eğer kendini ait hissettiği coğrafya yani ülkesindeki savaş tarafından kimliği - kişiliği şekillenen ve kendisi de bunu açıkça beyan eden bir dile sahip sanatçının üretimine –tüm olumsuz yüklemeleriyle– “kullanıyor / malzeme ediyor / kültürel sermayeye gösteri yapıyor” yargısını taşıyarak yaklaşırsanız cevap “evet” olabilir; ki bu kez de –iddia ederim- verilen cevabın dünyevi hiçbir gerçekliği yoktur...”¹¹⁵

¹¹⁴ <http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/guncel-sanatin-icerigi-sunumu-ve-manipulasyonu-uzerine-elit-sanatla-verel-olmak-haberi->

¹¹⁵ <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/kameranin-namlusu-tufegin-vizoru-i-198>

Yukarıda aktarılan iki metin içerisinde, belirlediğim kısımları sökülüp “yeni bir düzenleme” yaptığım taktirde farklı bir okuma sunacağı açıktır. Bu yöntem aynı zamanda sanatçının içerisinde üretim gösterdiği “Çağdaş Sanat” alanının ve bu alanının tüm aygıtlarını içine alacak şekilde genişlemeye doğru açılacağı ise açık bir şekilde ön görülmektedir. Bu açıdan konuya dair çıkarımlarım, sanatçıyla yapmış olduğum söyleşi ve sanatçının sergisinin gerçekleştiği “Salt” dahilinde sürekli değişen “perdeleyen” paradigmaları içinde barındırması açısından, karmaşık bir hal almaktadır. Bu karmaşık hal, güncel sanat pratiklerinin gelmiş olduğu durumun yapısı bağlamında ele alındığında ise “doğal” bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. 20.yy sanat tarihinde sanatın değişen tanım ve farklı disiplinler ile üretime geçme durumları açısından tüm bir sanat tarihini “ters çevirdiği pisuarla” tersine çeviren Marcel Duchamp’ın Hans Richter’e yazmış olduğu mektubu tam burada işaretlemek isterim. “...Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo Dadacılar ise benim hazır-nesnelere estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım ama, ama bak bunlar estetik açıdan bunları övüyorlar!” (Antmen, 2008: 161).

Şüphesiz bir hazır nesneyi “suratlarına fırlatan ilerici” tavrı ile, gerçek bir savaş imajını yapı bozuma uğratarak, sermaye ile birbirlerini omuzlayan “galeride” üretimleri sergilenmesi açısından derin farklar vardır. Ancak şu bağlamda sanatçının yaratmış olduğu üretimlerin, onlardan bağımsız olarak algılanabileceği, konumlanabileceği ve manipüle edileceği durumu ise verilen örneklerin yanı sıra neredeyse tüm bir sanat tarihini içine alabilecek bir durumdur. Bu son derece kışkırtıcı “savaş imajları”, bu anlamıyla sadece kendi üzerine kapanan tartışmalar yaratmamaktadır. Yaratmış olduğu tartışma sistemin geneline kuşbakışı bir yükseklikten açılmayı gerektirirken, duyurularını çoğaltmayı başaramayan çalışmaların ne ölçüde varlık gösterebileceği, savaş, imaj, sanat piyasası, kültür politikalarını konuşurabilme ortamı yaratabildiklerine dair sunulacak tespitler ise bir başka çalışmanın konusu içerisinde derinlemesine bir değerlendirmeyi hak eden ölçülerde geniş bir sorgulamadır.

Berlin’de 2012 yılında gerçekleştirdiği “Akademik olmayan ders” kapsamındaki performansında, Rabih Mroue “Suriye iç savaşında çoğunlukla cep

telefonu ile oluşturulan görüntüleri için ilginç bir yorumda bulunmaktadır: “... Müslüman veya laik, Suriyeli protestocular amatör filmleri aracılığıyla bize ölümün sadece Allah’tan gelmediğini söyler gibiler... Bu video mektupları gönderme ısrarlarını göz önünde bulundurduğumda, kendime hem inanan, hem inanmayan Suriyelilerin dinin devrimden ayrı olduğunun farkında olup olmadıklarını soruyorum...”¹¹⁶

Sanatçı ile gerçekleştirilen röportaj kapsamında yönlendirilen, “İbn Haldun; coğrafyalar insanların kaderidir demek, bu kader batı dünyasının sanat algısında nasıl karşılık bulmakta. Daha açık söylemek gerekirse, Ortadoğulu bir sanatçıdan batı sanat algısının angajelerinden söz edebilir mi?” Sorusuna vermiş olduğu yanıt, dip not ¹¹⁷ kısmında iletilmiş olup, çalışmaları arasında “Yves Klein’in”, “Boşluğa

¹¹⁶ http://saltonline.org/media/files/rabihmroue_scrd.pdf

¹¹⁷ “Batı” kelimesiyle birçok sorunlarım var. Batı, doğu, doğulu, batılı kelimelerin kullanımıyla. Bu kelimelerle sorunlarım var çünkü ‘batı’ kelimesiyle neyi kastettiğinizi anlamıyorum. Batı ya da orta neresi? Neye dayanarak? Merkezi kim koyuyor ve “burası merkez, burası ortası, burası uzak doğu” ve “buna kim karar veriyor? Tüm bu başlıklar problematik konular ve bence ister başka ülke, şehirler ya da başka otoriteler ki bunlar ister galeri, müze gibi sanatsal otoriteler ister politikacılar olsun. Her ne iseler, ister burada ya da diğer bir alanda olsunlar beklentileri vardır. Kendi ajandaları vardır. Kendi ihtiyaçları ve sanatçı ve sanattan istekleri vardır. Bu yüzden sizin onları ne olarak adlandırdığımızın bir önemi yoktur: Batı, Arap, Türk, Kürt. Herkesin beklentileri, ajandaları vardır. Bu genel bir durumdur. Bu nedenle soru şu olmalıdır: Sanatçı diğerlerinin beklentilerini nasıl aşar? Gerçek sorun budur. Lübnanlı olmama rağmen bazen Lübnanlı izleyicilerin de benden beklentileri olduğunu hissediyorum. Benim şehrim, Beyrut’ta da izleyicilerin benden beklentileri var. Bu yüzden soru: onları tatmin etmeli miyim? İsteklerini, beklentilerini karşılamalı mıyım yoksa karşılamamalı mıyım? Sanatçılar için sorabileceğimiz soru budur. Aynı zamanda sanatçının da kimi zaman seyircilerden beklentileri vardır. Şunu ya da bunu izleyiciden beklerler. Bana gelince, ben izleyiciyi düşünmemek için elimden geleni yaparım. İzleyiciyi düşünmemek ne anlama geliyor: yapıtınızı üretirken izleyici üzerine düşündüğünüzde, izleyicinin sizden ne beklediğini tasarlamaya başlıyorsunuz. Bu durumda yapacağınız iki şey var: şöyle diyebilirsiniz: benden bunu yapmamı bekliyorlar o yüzden onlar için bunu yapacağım. Böylece taviz veriyorsunuz. Ya da şöyle diyebilirsiniz: benden şunu bekliyorlar, ben onu yapmayacağım. Böylece onları provoke ediyorsunuz. Ancak her iki durum da bir tavizdir. Yapmayacağım dediğinizde kendinizi izleyiciden özgür bırakmıyorsunuz. Benden beklediklerini yapmayacağım, tam tersini yapacağım dediğinizde ya da hayır yapacağım dediğinizde... Bu yüzden ben izleyici üzerine düşünmem. Çünkü ben, yapmak istediğim şeyi yapmak istiyorum. Benden beklenti bilmeden, ne bulacağımı bilmeden, tepkinin ne olacağını bilmeden. Bilmiyorum.

Elbette yapıt bittiğinde onu izleyiciye gösteriyorum ve o zaman izleyiciye ihtiyacım var. Bundan sonrasında izleyici üzerine düşünüyorum çünkü o durumda düşüncelerimi, işimi izleyiciyle paylaşmak istiyorum. Bu bir paylaşım. Bu bir çeşit onlarla, izleyiciyle bir diyalog başlatma. Elbette her bir bireyin kendine ait tarihi,

Atlayış” işinin tekrarını, bu sefer başka bir coğrafyada, kronolojik olarak çalışma değerlendirildiğinde Arap Baharı döneminin meydanları üzerinden aktarmaktadır. Yves Klein’in “boşluğu”, Rabih Mroue’un “çalışmasına” taşınmaz. “Boşluk”, Ortadoğu coğrafyasında birbiri ardına yaşanan, neredeyse “sıkıştırılmış bir tarihi “gerçeklik” ile mümkün olamayan bir alan olarak çalışmada yer bulur.

karakteristiği var. Örneğin Lübnan’la ilgili bir iş yaptığımda, eminim ki bilmediğiniz birçok detay var. Bilmediğiniz birçok detay var, atlıyorsunuz, örneğin Lübnan’ın tarihini bilmiyorsunuz. Herkes Beyrut’un tarihini, bu coğrafi bölgeyle bu toplumla ilişkili nüansları bilemez. Ancak örneğin ben dışarı çıktığımda, İstanbul’a geldiğimde ya da Çin’e, Japonya’ya gittiğimde ki buralar daha uzak yerler ve onlardan Lübnan’ı bilmelerini bekleyemezsiniz. Belki de varlığından bile haberdar değillerdir. Her neyse, hiçbir zaman hiçbir şeyi (yapıtta) değiştirmedim, hiçbir zaman. Beyrut’ta yaptığım, Japonya, Tokyo, ya da İstanbul ya da Stokholm ya da New York’ta sergilediğimle tam olarak aynı şey, aynıdır. Hiçbir şekilde bir açıklama olmadan. Herhangi bir şey ekleyip, çıkarmadan. Çünkü inanıyorum ki izleyiciler son derece zekiler ve kendi yöntemleriyle kendi tarihlerinden, kendi geçmişlerinden, kendi perspektiflerinden- her şeyi anlayabilecek kadar zekiler. Dolayısıyla, aşağıdaki işleri izlediğinizde (Salt Galata) birçok nüansı atlayacaksınız ancak kendi tarihinizle, kendi deneyimlerinle bir bağ ve bir ortaklık kurduğunuz için benim atlayacağım yeni nüanslar gündeme getireceksiniz. Ve bu, sanatçı ile izleyici ya da beklentisi olanla arasında eşit bir ilişki sağlar. Sanat yapıtı değil, sanatçı otoritesini izleyicinin üst seviyesinde olacak şekilde kullanmamalıdır. Aynı seviyede olmalı. “Bu anlamda, benim gelip, kendi tarihimi size öğrettiğim bir ilişki değil bu”. Bu sergiye geldiyseniz ve Lübnan hakkında hiçbir şey bilmiyorsanız, hala Lübnan hakkında bilgisiz olacaksınız, Lübnan hakkında hiçbir şey öğrenmeyeceksiniz. Çünkü size herhangi bir şey ya da Lübnan hakkında bir şey öğretmek benim amacım değil. Fikirlerim var, sorularım var, kuşkuvarım var. Bunları koyuyor ve sizinle paylaşıyorum. Bu benim sanatı anlayış biçimim. Batı dünyası son derece içinde problematikler barındıran bir kelime. Çünkü örneğin batı dediğinizde, “Batı” nedir? Batı Avrupa’yı mı demek istiyorsunuz yoksa Avrupa artı Amerika mı? Batı nedir? Marseille ve Paris arasında çok çok çok büyük bir fark olduğuna inanıyorum ve bu arada hala Fransa da’yız ve farklı konuşuluyor. Peki, ‘batı’dan bahsederken nasıl olacak? Bu durumda batı nedir? Büyük bir kelime haline geliyor ve genelleme içine düşmeye başlıyorsunuz. Demek istediğim, ‘Türkler şöyledir’ gibi şeyleri genellemeye başlıyorsunuz. Hâlbuki sen ondan, o öbüründen farklı. ‘Araplar’ gibi bir şey söyleyemezsiniz. Araplar kim? Arap kim ben bilmiyorum. Arapça konuşan insanlar anlamına mı geliyor? Ya da Arap diye bir tür mü var? Bu nedenle doğu-batı gibi kelimeleri kullanmak son derece problemlidir bir durum yaratıyor. Elbette ki bu tarz genellemeler ideolojik ve politik amaçlar ve gerekçelerle her yerde kullanılıyor. Örneğin, Berlin’de Türk insanlar hakkında bir imge olduğunu biliyorum. Örneğin Araplar hakkında da bir prototip, klişe bir imge var. Lübnan’dan geldiğim için bana Arap diyorlar ki Arap’ın ne anlama geldiğini ben bilmiyorum. Bu sadece biz Arapça konuştuğumuz için. Elbette Yahudilere dair de bir imge var. Ama bu çok tehlikeli. Elbette ki her zaman buna karşı savaşmaya çalışıyorsunuz. Ama bazen ait olduğunuz coğrafya sizden daha fazla yabancı olmaya başlıyor. Bunun sanatla bir ilgisi yok. Tek yolu daha öncede söylediğim gibi işinizi yapmanız. Ben batı için, ‘Araplar’ hakkında ki fikirlerini değiştirmeleri için iş yapmayacağım. Ben bir iş yapıp ya da bir kitap yazıp onlara “hayır dinleyin, Lübnanlılar gerçekten iyidir ya da iyi değildiler” demeyeceğim.



Resim 31. “Boşluk”

Tüm kavramların ikircikli ve kışkırtıcı bir “dil” üzerinden inşa edildiği çalışmalarında, kullanmış olduğu “gerçek imajlara” rağmen, Mroue “ölüm anının kayıt altına” alınamaması durumunu, bir başka sanatçı “Sophie Calle’nin”, ölüm döşeginde olan annesinin video kayıt yöntemi ile “ölüm anının” yakalanamaması örneği ile güçlendirilerek Mroue tarafından aktarılmaktadır.¹¹⁸ (Bu aktarım aynı zamanda izleyicinin ölüm ve savaş kavramları ile mesafesinin açılması, son derece “yakın bir aralıktan”, aktarılan imajlar ile bakış açısının “bu sefer, uzaklaştırılma çabasına hizmet eden performanslar olduğu tespit edilmiştir. Bu örneklerle göre, savaşın tekrarlayan “ölüm, çarpışma, vurma, vurulma” anlarının “imajlar” üzerinden ele geçirmek, ya da duyurumlarını çoğaltmak adına, bir bedenin uzuvlarını kameraya çevirmek, nasıl bir düşünce alanı açmaktadır. Rabih Mroue, nun imajlar üzerinden peşine düşmüş olduğu, ısrarlı sorulardan biri olarak son dönem çalışmalarının önemli sorularını oluşturmaktadır.

“Akademik olmayan ders” performansında sanatçı, sanat yolu ile yapmak istediğini şöyle açıklamaktadır: “Sanat ikna etmek için değildir. Bir “sohbet” açmak içindir. Sanat, insanların onları takip etmeleri için, insanları ikna etmek için,

¹¹⁸ Mayıs 2014 tarihinde Salt Galata’da gerçekleştirilen “Akademik olmayan ders” performansından alıntılanmıştır.

ideolojileri, bir mesajı olan politikacılar gibi değildir. Ben sanatı böyle anlıyorum... Sanat kendinize ihanet ettiğiniz yerdir.”¹¹⁹

3.5.3. Akram Zaatari

1966 yılında Lübnan’ın¹²⁰ Güney bölgesinde yer alan “Sayda” kentinde doğmuş olan Zaatari, üretmiş olduğu çalışmalarının çıkış noktaları ile bu kentin belleği arasında, güçlü ilişkiler kurmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu’nun, Osman Hamdi Bey yönetiminde gerçekleştirmiş olduğu arkeolojik kazı çalışmalarından “Sidon Kral Mezar” alanının bulunduğu bu kent, gerek Lübnan gerekse Osmanlı

¹¹⁹ Sanatçı ile gerçekleştiren röportajdan alınan bir kısımdır. Yukarıda aktarılan alıntı, soru ve cevabın tam metni şu şekildedir. “politik düzeyde çarpıtılmış bilinç, gerçekliğin kaybına sebep olurken, pek çok çalışmanızda gösterdiğiniz gibi, sebeplerini bilmediğimiz pek çok politik sonuç yaşadık ve yaşamaktayız. Bu kaotik ortamın çözümlenmesinde, sanatın gücüne inanıyor musunuz? Başka bir deyişle, gerçekliğin ne olduğunu bilmemizi engelleyen politik durumlar karşısında sanatın gerçekliği ortaya koyabilecek gücü var mı? Hangi gerçeği kaybediyorsunuz? Elbette ki sanatın gücüne bir tartışma, bir diyalog açması anlamında inanıyorum. Sanat ikna etmek için değildir. Bir “sohbet” açmak içindir. Sanat, insanların onları takip etmeleri için, insanları ikna etmek için ideolojileri, bir mesajı olan politikacılar gibi değildir. Ben sanatı böyle anlıyorum. Sanat kendinize ihanet ettiğiniz yerdir. Düşüncelerinizi, inançlarınızı, kuşkulara, sorulara açtığınız yerdir. Bu nedenle izleyiciyi provoke etmekle ilgilenmiyorum diyorum. Öncelikle “kendimi provoke” etmekle ilgileniyorum. Ve eğer bu izleyiciyi de provoke ediyorsa sorun yok. İzleyiciyi provoke etmek istemiyorum, kendimi provoke etmek istiyorum. Düşüncelerimi provoke etmek ve “kendime meydan okumak” istiyorum. Bu anlamda izleyiciye vereceğim bir mesaj yok. Ben öğretmiyorum. Bir sorum var. Ve eğer bir sorum varsa gerçekten bir cevabım yok. Bu, soruyu soruyorum ama cevabını da veriyorum gibi bir şey değil. Eğer cevabı masanın altına saklıyorsanız, yapıtınızı dolaylı yoldan yapıyorsunuzdur: Sahip olduğunuz bir cevabı vermek istiyorsunuz anlamına gelir. “Soru” sormak benim için bu değil. Bu anlamda sanat, felsefenin sahip olduğu güç gibi bir güce sahiptir. İnsanlara düşünmeyi anımsatmak içindir, sadece duygulu olmak için değildir. Düşünmek ve sohbeti, tartışmayı, inşa etmek için”.7 Mayıs.2017. İstanbul.

¹²⁰ Lübnan, Fenikelilerden, Babil ve Perslere, Roma İmparatorluğu’ndan Osmanlı’ya uzanan, çok katmanlı bir tarihi belleğe sahiptir.1516 yılında Osmanlılar tarafından ele geçirilen Lübnan “Cebel Lübanan” bölgesi olarak, 1909 Arap İsyanlarına kadar, Osmanlı tarafından yönetilmiştir. 1916 yılında gerçekleşen isyanın ardından bölgede diğer etkenlerle birlikte yaşanan kaos ve güç dengeleri sonucu Fransız sömürsü dönemi başlamıştır. 1920 General Gourand tarafından Fransız Mandası olarak kurulan Lübnan,1941 yılında bağımsızlığını ilan etmiştir.Ancak gerçek anlamda bir bağımsızlığa 1943 yılında Müslüman ve Hristiyan cemaat liderlerinin Fransız sömürsünün ısrarlı devamlılığına gösterilen direnç sonucunda ulaşılmıştır.

İmparatorluğu'ndan günümüze uzanan, çok derin ve çok katmanlı “tarih okumalarını” işaret etmektedir.¹²¹

Yakın dönem Dünya tarihinin en kanlı iç savaşının yaşanıldığı Lübnan içerisinde “bellek” sorunsalı, doğal olarak iç savaşı deneyimlemiş sanatçılar üzerinde sarsıcı izler bırakmış ve üretimlerinin temel sorunsallarından birini oluşturmaktadır. Bununla birlikte Lübnan'ın kendi tarihi ile kurduğu bağ, gerek Osmanlı, gerekse Fransa'nın kısa ancak etkili sömürge döneminde dolaylı olarak aktarılan bir tarih olarak karşımıza çıkmaktadır. Fransızcaya tepki olarak İngilizce'nin bölgede çok yaygın bilinmesi ya da Baalbek kazı alanında Osmanlı yönetimi tarafından Arapça'nın yok sayıldığı aktarımları ile örnek gösterebileceğimiz , hafızanın çeşitli defalarca kesintiye uğradığı, tarihinin yok sayıldığı ya da kayba uğratıldığı ve tekrar tekrar ikincil kaynaklar üzerinden okunup yazıldığı bir coğrafyada, Akraam Zaatarı'nın, “arkeoloji” disiplini ile “imajlar” üzerinden oluşturduğu kuvvetli bağlar çok anlaşılır bir eylem olarak karşılık bulmaktadır.

Beyrut Amerikan Üniversitesi'nde almış olduğu eğitimin ardından, 1995 yılında New York Üniversitesi Medya Çalışmaları üzerine “Master” derecesi almış olan sanatçı, gerek Lübnan gerekse Ortadoğu coğrafyasının görsel tarihi açısından,

¹²¹1. Bölüm içerisinde “Osman Hamdi Ölmedi!” başlığı altında konu değerlendirilmiştir. Ancak burada yapılan kısa tekrar, Akram Zaatarı'nın üretimlerinin hemen tüm ilişkileri “Arkeoloji ve Bellek” bağlamında kurulmuş olduğundan, kendi kişisel tarihi için önemli olan kentin, tarihi bağlamında “uç”larının temas yerlerini işaretlemek gerekli bir durum oluşturmuştur. 1887 yılında II Abdülhamit tarafından görevlendirilen, Osman Hamdi Bey, “Sidon Kral Mezarları” alanında gerçekleştirmiş olduğu arkeolojik kazıda toplam 18 lahdin tespit edilerek belgelenmesi çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Lahitlerden yedisi bırakılmış geri kalanı, deniz yolu ile İstanbul'a getirilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk uzun arkeolojik çalışması olan “Sidon Kral Mezar” kazıları, “Osmanlı Modernitesinin dışavurumcu duyurusunu gerçekleştirmenin en güçlü göstergesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, bu günkü İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin bu kazılardan getirilen lahitlerin muhafaza ve teşhiri için yeni bir binanın yapılmasının gündeme gelmesi sonucunda inşa edilmiştir. 1891 yılında “Lahitler Müzesi” adı ile açılan müze, “Ağlayan Kadınlar Lahti'nin” rölyefleri ve yüzeyi, binanın ön cephesinde tekrarlanmıştır. Aralarında “İskender Lahdi” Müzede bulunan en önemli eser olarak kabul edilmektedir. İskender Lahti olarak anılan eser, gerçekte Sidon Kralı Abdalonymos'a ait olduğu düşünülmektedir.

oldukça büyük önemler barındıran “Arap İmajlar Vakfını” 1997 yılında, sanatçı Walid Raad ile birlikte kurmuştur.¹²² Mısır’dan Ürdün’e, Irak’ Filistin’e değin uzanan 1920-1970 arası döneme yoğunlaşılın kolleksiyon seçki geniş bir yayılım göstermektedir. Fotoğraf yolu ile Ortadoğunun imajlarını kazıyıp bulup çıkaran, biriktiren, kitaplaştıran, farklı sanatçılar ile bu imajlar üzerinde okumalar yaparak, sergiler oluşturan Zaatari, kendisini bir “imaj üreticisi” olarak tanımlamaktadır. Vakfın ilk kuruluş yıllarında “fotoğraf biriktirmeye” dönük ilgisi zaman içerisinde farklılaşın ve fotoğrafı bağlamları ile birlikte ortaya çıkaran(Fotoğraf stüdyosunun bir labratuvar olarak ele alınması ya da fotoğraf saklama düzeneklerinin, sergişemeler sırasında çeşitli şekillerde yer bulması gibi) sosyolojik açıdan çok daha geniş konular arasında hareket etme kabiliyetleri geliştirdiği çalışmalara dönüştüğü görülmektedir.

1990’ların ortasına kadar orjinal fotoğrafları toplama konusunda oluşan iddiaları, fotoğrafın sadece bir materyal olduğuna inanmadığı, bu bağlamda “materyallerin koruması ile” sınırlı kalan çabanın ötesine geçmek için vermiş olduğu uğraşlar ile sanatçı tarafından şöyle özetlenmektedir: “... Duygular resimlerle birlikte korunabiliyorsa ilginç olurdu ...” Bu tespite yaklaşma yolunda en etkili karşılaşmalardan birisi Sayda kentinden bulunan fotoğraf stüdyosu “Şehrazad” ve bu stüdyonun sahibi “Hassem el-Madani” ile birlikte gerçekleşmiştir. Fotoğrafların arkasındaki duyguları, ve öyküleri de ele geçirme dönemine doğru yönelen çalışmaları dikkat çekicidir. Zaatari’ye göre “Hassem el-Madani” mükemmeliyetçi üst düzey bir fotoğrafçı değildir. Bu sebepler sanatçının çalışmayı tercih ettiği ilgi gösterdiği bir durum oluşturmakta, düşünlerden cenazelere, stüdyo çekimlerinden dış mekan çekimlerine hemen her alan ve konuda fotoğraf üreten ve uzun soluklu ayakta kalmış “Stüdyo Şehrazad”, aynı zamanda müşterilerinin taleplerine cevap veren, dolayısı ile onların isteklerini açığa çıkarmaya salık veren bir alandır. Stüdyo Şehrazat, Akram Zaatari için büyük bir labratuar ortamı ve istediği amaca “duygulara erişerek onları saklayabileceği” bir üretim alanının, ihtimallerine açılması yolunda önemli bir süreci barındırmaktadır.

¹²² <http://www.fai.org.lb/home.aspx>



Resim 32. Stüdyo Şehrazad. Sayda

Stüdyo arşivinden elde edilmiş ve Zaatari tarafından sergilenmesi konusunda tıpkı toprak altından çıkan bir objede görüleceği gibi, izlerin temizlenmediği, zamanın işaretlerini içinde ihtiva eden ve tam da bu işaretlerden ötürü bir “kültür iletgeni” durumuna yükselen bir “arkeolojik buluntu” neyse, ona karşılık gelecek şekilde dolaşıma sokulan, bu yönü ile “arkeolojik bir imaj” olan “Madama Bagari”nin portresidir. Portre, Zaatari’nin dikkat çeken sunumları arasındadır. Kuşkusuz pek çok fotoğrafın zamanın yaratmış olduğu yıpranma, silinme, çoğu zaman görüntünün okunmasını zorlaştıracak durumlarına müdahale edilmeden sergilenmesi yeni bir durum değildir. Fotoğrafın yapısı gereği yiten bir zamanı vurgulaması, bu yıpranma payları ile birlikte vurgunun artmasına hizmet etmek üzere kullanılması alışıldık bir sergileme yöntemine dönüşmüştür. Ancak Akram Zaatari’nin burada elde etmiş olduğu başarı, hedeflemiş olduğu “duygunun saklanabilmesi” haline çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir. Hassem el-Madani’nin aktardığı olaya göre, “karısının fotoğraf çektirmesini kıskanan eş, stüdyoyu basar ve negatifleri yakmasını ister. Tüm bir makara yakılamıyacağından, Bayan Bagari’nin olduğu negatifler, iğne ile tahrip edilir. Akram Zaatari’nin Stüdyo Şehrazad üzerine yaptığı araştırmalar ve üretimler ardından tekrar gün yüzüne çıkan negatifler, baskılar ve fotoğraf, Arap İmajlar Derneği’nde benzer tahrip izleri ile birlikte sanatçının pek çok çalışmasında olduğu gibi 2010 yılında tekrar edilerek yeniden üretilmiştir.¹²³

¹²³ <http://www.bbc.com/news/magazine-26146004>



Resim 33. 1950'ler Stüdyo Şehrazad



Resim 34. "AIF" 2010

"Madam Bagari"

Fotoğraf, Zaatari'ye göre "kağıt, emilsiyon ve gümüş parçacıklarına indirgenemeyecek bir şeydir"¹²⁴ Stüdyo Şehrazat arşivi ile elde edilen pek çok fotoğraf (stüdyonun bulunduğu Sayda şehri, Beyrut'a oranla oldukça muhafazekar bir şehirdir) "el ele tutuşmuş iki erkek" ya da "öpüşen bir çift kadın", "kamera önünde güreşerek poz verenler" tüm bu fotoğraflar sanatçı Zaatari tarafından arşivlenmekte ve şöyle yorumlanmaktadır: "...Stüdyoda fotoğraf çekirmek, farklı şeyleri deneyimleme ve gösterme fırsatları yaratmaktadır..."¹²⁵ Gündelik hayatın bir tür seromonisine dönüşen stüdyo, Lübnan'ın sahil şehrinden tüm bir ülkenin imajlar dünyasına açılan, bu imajlar üzerinden "duyguları" içine alarak genişleyen, başka bir "tarih" okumasının envanterleri olarak değerlendirilme önerilerini geliştiren "AIF" ve kurucusu Zaatari, bu envanterlerin "olası tarihi" karşısındaki endişelerini, 2013 yılında başka bir üretimi üzerinden tartışmaya açacaktır.

1960'lı yılların Arap-İsrail politikaları bağlamında Arap milliyetçiliğinin (Mısır'da hız alan Nasırcılık hareketi de burada etkin bir rol oynamaktadır.) Yükselişe geçtiği yıllarda, Stüdyo Şehrazat'da "silahla poz veren" kişilerin fotoğraflarında büyük yükseliş gözlemlenmiştir. 1970'ler Sayda'sını anımsayan Akram Zaatari "...savaştan önce bir yaşamı hatırlamıyorum..." demektedir. Zaatari;

¹²⁴ <http://www.ibraaz.org/interviews/113/>

¹²⁵ <http://www.bbc.com/news/magazine-26146004>

Lübnan'ın savaşıyla olan bu neredeyse “doğal olan bağı” çalışmalarında, fotoğraf, bellek ve arkeoloji ilişkileri üzerinden kurguladığı “imajlar” ile aktarmaktadır.



Resim 35. Hassem el-Madani
Stüdyo Şehrazad



Resim 36. Hassem el-Madani

1975 ile 1991 yılları arasında, “Lübnan Ulusal Arkeoloji Müzesi” iç savaş yıllarında, müzede bulunan eserlerin zarar görmemesi için, “beton kapsüller” içerisinde, müze deposunda saklanılma yöntemi ile koruma altına alınmıştır. 13. Documenta kapsamında (2012 yılında), Akram Zaatari, gerçekleştirmiş olduğu çalışmada hem Lübnan Ulusal Müzesi'nin tarihine referans verecek, hem de Arab Image Foundation'nın, kırılğan Ortadoğu coğrafyasındaki çabalarını sembolik olarak koruma altına aldığı bir düşünsel zemin üzerinden üretmiş olduğu çalışmasını Avrupa'nın içine yerleştirecektir. Genellikle Batı'nın “arkeolojik” kazılar üzerinden “yapı söküme” uğrattığı doğu tarihi, bu sefer ironik bir gönüllülük esasına dayanan bir çaba ile birincil elden , Batı'ya teslim edilecektir. Akram Zaatari, Kassel'de bulunan “Karl Saue Park” bahçesine, ahşap kutuların içerisinde hapsederek koruma altına aldığı fotoğraf negatiflerini ve belleklerini bu kutuların taşınması ve korunması için oluşturulmuş metal bir konstrüksiyon aracılığı ile toprağın altına yerleştirir. Bu “tersine arkeoloji” çalışması, zamana karşı bir hafızayı gömerek koruma altına almayı sağlamaya çalışırken, bir yandan “zamanla” toprağın altında kayba uğrayacak olan materyallerin başkaca bir coğrafyada görece bir güvende olma kaderine sahip

olsa da fotoğrafın kurucu ögesi olan zaman, bu çalışmada farklılaşan durumlar karşısında önemli konumunu ve etki gücünü kaybetmeden sürdürmektedir.



Resim 37. İç Savaş Sırasında “Lübnan Ulusal Müzesi”



Resim 38. Karl Saue Park” Zaman Kapülü

Sanatçının kolektif bir belleğin oluşmasında çoklu kompozisyon ve öyküleri içine alarak genişleyen fotoğrafların bağlamları ile birlikte aktarılması adına yaptığı görüşmeler bir bellek oluşturma ya da “yeni bir tarih” okuması imkanlarını düşündürmektedir. Bu resmi olmayan tarih, hatta herkesin yaşantısından bir parça olarak yan yana dizme eğilimi gibi algılanabilecek sıradan gündelik imajlar ve resmi

olmayan tarih çalışmaları, bir arkeolog bilim insanının uygulamalarına yakınlığı çalışmaları ile disiplinlerarası bir üretim göstermektedir.

Sanatçının 2013 Venedik Biennial kapsamında Lübnan'ı temsilen katılmış olduğu çalışma, pek çok çalışmasında kullanmış olduğu metodolojileri barındıran göstergeler üzerinden ilerlese de diğer çalışmalarından belirgin biçimde ayrılır. Sanatçının çocukluk yıllarında duymuş olduğu öykü tesadüf eseri karşısına çıkmış ve üretimi de bu hikayenin aktarıldığı ve kendi içinde farklılaşan bölümlerden oluşan bir video çalışmasının temelini oluşturmuştur.

1982 yılı İsrail'in Lübnan işgali sırasında, sanatçının babasının okul müdürlüğü yaptığı okulu, bombalanması için verilen emri uygulamayan, onun yerine bombaları denize atan "pilotun öyküsü" kulaktan kulağa yayılır. Ancak yine de kısa bir süre sonra başka bir pilot, verilen emri uygular ve okul bombalanmaktan kurtulamaz. Zaatari çocukluğunun bu öyküsünü, İsraili belgesel yönetmeni "Avi Mograbi" ile, gerçekleştirilen bir söyleşi sırasında aktarır. Sinema ve fotoğrafa çocukluk yıllarında düşkün olan Zaatari'nin, sinema kültürünü edinmesinde İsrail televizyonunda oynayan filmlerin etkili olduğunu bir çocuğun gözünden sınır, savaş ve kahramanlığın, büyüklerin dünyasından ne denli ayrı olduğu üzerine gerçekleşen performatif sohbet, "Sternberg Press" tarafından 2012 yılında basılır. Ardından Lübnan -İsrail savaşı üzerine çalışan araştırmacı tarihçi Seth Anziska'dan bir elektronik posta alan Akram Zaatari, büyük bir şaşkınlık yaşar. Çocukluğunun öyküsü gerçek olma iddiası taşımaktadır. Anziska emre uymayan pilotla tanıştığını söyler ve ardından büyük çabalar sonucunda pilotla tanışan Zaatari, ordudan ayrılan pilotun mimarlık eğitimine devam ettiğini, bir şehrin yapılmasının yıkılmasından çok daha zor olduğunu aktaran pilotla görüşmesine dair anılarını yapılan röportaj sırasında aktarır. ¹²⁶ Baniel kapsamında gerçekleştirilen çalışma çocukluğunun fantastik hikayesinin gerçeğe büründüğü "kahraman pilota" adanır. Böylelikle Zaatari bir kere daha dolaşımda olan ancak elle tutulamayan bir tarihi, olması

¹²⁶ 28 Ocak 2014 Anthony Downey ile gerçekleştirilen söyleşiye başvurulmuştur. <http://www.ibraaz.org/interviews/113/>

gereken yere yükseltmektedir. “Sivil İtaatsizlik” Zaatari’nin oluşturduğu tarihte, “bombanın” önüne geçmektedir. Bianel kapsamındaki sergilemesinde “video” çalışması, perdenin önüne arkası dönük bir şekilde yerleştirilen “kırmızı” tek kişilik bir koltuk eşliğinde sergilenmiştir. Savaş uçaklarında tek kişilik pilot koltuğuna gönderme yapılan düzenlemede, “pilotun varlığı” bu koltuk üzerinden çalışmaya eklenir. Açıktır ki sanatçı bu çalışmasını İsrail’li pilot, “Anziska Tamir’e adamaktadır. Video, birbirinden farklı parçalara ayrılan, bütünlüklü yapısının korunmasından ziyade sanatçının kişisel tahirinin ikonik imajları, farklı zaman aralığı ve görselliği üzerinden kapalı bir dille oluşturduğu bir hiyeraşi ile aktarılmaktadır. Okul binası, ışıklı masa ve genç bir erkek çocuğu etrafında gelişen bölümler, kısa aralıklarla, ekranın içine açılan, küçük pencerelerle birbirine bağlanmaktadır.



Resim 39. Reddeden Pilota Mektup“Letter to a refising” 2013. 55.Venedik Bianeli.
Lübnan Pavy

Video bir “kuşbakışı” görüntüsünden giderek “düşme” hissinin yaratıldığı, buna paralel olarak görüntülerin netleştiği bir hareketle başlar. Kısa bir kare içerisinde Zaatari çekim ekibi ile birlikte, çalışmanın içerisine girmekte, ardından kamera siyah beyaz görüntüler içerisinde bir yerleşkeye yönelmekte ve “Le Petit Prince” (Küçük Prens) kitabının, illistürasyonlarının okunaklı kılındığı sayfa görüntüleri ile kesilmektedir. Çalışma bir çocukluk hikayesini içine alarak genişleyeceğinin ip uçlarını bu göstergeler üzerinden sunarak başlamaktadır. Işıklı bir masanın belirlediği ve üzerinde duran, “beyaz eldivenlerin” ağır bir seramoni ile giyildiği eylem ayrıntılı bir şekilde yansıtılmaktadır. Bu eldivenler, hem bir steril

olma, zarar vermekten sakınma olarak okunurken aynı zamanda askeri törenlerde giyilen üniformaya ait bir eldiven olabilme ihtimalini akla getirmektedir. Bir “yerleşkenin” ışıklı bir masada incelenen, steril eldivenlerle tutulmuş fotoğraflarına odaklanan kamera, aile ve çocuk fotoğraflarından oluşan bir seçkinin uzun bir zamana yayıldığı görüntülerine odaklanır. Beyaz eldivenler hem bu fotoğrafların “maddi cismine” değer vermenin bir işareti, hem de çocukluk döneminin kırılma ve korunmaya muhtaç olma durumlarını hatırlatmaya yardımcı olmaktadır. Ardından beyaz eldivenlere yaklaşan kamera, bu sefer bir krokinin çizilmesini gösterir. Arka planda duyulan “zil sesi ile” günlük rutin okul görüntüleri ile devam eder. Çocuklar ve onları kapıda karşılayan velilerin görüntüleri, bir süre sonra kesilerek yerini gerilimli bir bekleyiş yaşatan, boş okul etrafında ağır ilerleyen kameranın görüntülerine bırakır. Bir gök taşı anımsatan okul bahçesindeki “taş”, üzerinde hafifçe beliren bir yontuyu taşımaya başlayan bir “kaideye” dönüşür. Zaman geçişi, anne çocuk kucaklaşmasını temsil eden heykelin ansızın beliren varlığı üzerinden sağlanmaktadır.



Resim 40. “Letter to a refising” (Ayrıntı)

Işıklı masada büyük titizlikle katlanan kağıt uçak, ilerleyen kısımda pek çok farklı çocuk tarafından okul çatısı, apartman balkonları, evlerin terasları üzerinden gökyüzüne bırakılır. Çevre, bu kağıt uçaklarının salınan görüntüleri ile genişleyen görüş açıları yardımı ile tanımlanır. Ancak okulun bombalanan fotoğrafları bu kez ışıklı masaya yatırılır, ardından okul çatısından fırlatılan kağıt uçaklar göğe fantastik bir hızla saplanır ve denize bıraktığı bombalarla gözden (görüş açısından) uzaklaşır.



Resim 41. “Letter to a refising” (Ayrıntı)

Işıklı masada beliren beyaz eldivenin çıkarıldığı dolayısı ile “imajın” zarara uğratıldığı, “el’in” parmakları bu sefer bir bomba olmuştur. Siyah beyaz bir fotoğrafın üzerinde beliren okul ve çevresini içine alan fotoğraf küçük dokunuşlarla sarsılmaktadır. Işıklı bir masanın üzerinde kurulan fotoğraf makinesine ait görüntüler, çalışmanın bu kısmında okunaklı bir hal almaktadır. Fotoğraf makinesi bir silah gibi kurulmakta, ışıklı masa bir küçük laboratuardan “sahil kasabasının” alanını kapsamakta, fotoğrafa dokunan “parmaklar” ise “bomba” olmaktadır.



Resim 42. “Letter to a refising” (Ayrıntı)

Öykü doğrudur. Ancak kurgu, gerçekliği merak ettirecek “pilotu”, kahramanların arasına yazılan bir tarihe eklemek için manipüle edilmiştir. Işıklı masada fotoğrafları inceleyen Zaatari, bir kez peşine düştüğü ya da yarattığı “imajların” yakıcılığına vurgu yapar. Tarih imajlara yaslanırken imajlar her an tekinsiz bir alana açılmakta tam da bu sebepten ötürü ilgi çekici olmaktadır.¹²⁷

¹²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=ZeKA8TJMR1o&t=1s>

Zaatari bunca acıların yaşandığı, savaşız bir ömrün hatırlanmadığı, çocukluğunun yıllarına bomba atmayı reddeden pilotu, savaş imajlarının bilindik “dil’inin görsel dünyası üzerine atmayı reddetmiştir. Uçak “kağıtla”, bomba “ışıkla” görüntüye yansırken, arka planda çalan dönemin “J’a ime les filles” (kızlardan hoşlanırım) adlı fransızca şarkısı olayın gerçekleştiği tarihte 16 yaşında olan Akram Zaatari’nin gençlik yıllarına bir tür selam vermektedir.

Zaatari kuşkusuz Lübnan’ın elinde kalan hafızasını korumak isterken bir tarih yazımını tartışmaya açmaktadır. Bir “imaj üreticisi” olarak kendini tanımlayan Akram Zaatari, imajların peşine bağlamaları ile birlikte düşmektedir. 2010 yılında Mısırlı bir Ermeni fotoğrafçı ile yapmış olduğu röportaj üzerine kurulu çalışması¹²⁸ aslında Zaatari’nin “imajlar” konusunda göstermiş olduğu çaba ve üretimlerinin ne anlamda değerlendirilmesi gerektiğini cevaplar niteliktedir. Zaatari’nin yaşlı fotoğrafçının koleksiyonundan 3 fotoğrafı, AIF’ye bağışlaması için ikna etme çabaları, fotoğrafçının bu talebe ayak direktmesi, Zaatari’nin, gerçekleştirmiş olduğu bir röportajında şöyle değerlendirilmektedir: “... sanırım imajlarından ayrıldığında, öleceğini düşündüğü için fotoğraflarını vermek istemiyordu...”¹²⁹. Akram Zaatari’nin “Ortadoğu Coğrafyasının” imajlarını biriktirmesi, sanırım böylesi bir duyguya denk düşmektedir.

¹²⁸ “Fotoğraflar, İnsanlar ve Modern Zamanlar adlı, Mısırlı bir Ermeni Fotoğrafçı olan “Van Leo ve koleksiyonu üzerine kuruludur.

¹²⁹ 28 Ocak 2014 Anthony Downey ile gerçekleştirilen söyleşiye başvurulmuştur. <http://www.ibraaz.org/interviews/113/>

3.5.4. Hanna Mallallah:

“Bak bir kuş kapanı gibi sımsıkı örülmüş bu duvara!”

Gılgamış Destanı

Hanna Mallallah¹³⁰, Irak’ın 1980’ler kuşağı içinde yer alan en dikkat çekici sanatçıların başında gelmektedir. Mallallah sanatını “soyut ile figüratif gerilimlerden oluşan ve bunların arasında salınan bir ara yerde” tanımlarken, sanatçının üretimleri, antik mezopotamya bölgesinin kadim tarihinin izlerini içine alarak genişlemektedir. Resim alanında felsefi temeller üzerine tamamlamış olduğu doktora çalışması ve göstergebilim (semiyotik) üzerine almış olduğu master derecesi, üretimlerinin düşünsel altyapısının temellerinin oluşmasını sağlamıştır.¹³¹

Mallallah’ın ifadesi ile “... Bir dilin harfsiz karmaşıklığını çözümlene becerilerini edinmesini sağlayan” eğitim hayatı, onu soyut sistemlerle yakınlaştırmıştır.¹³² Resim: 39’da gösterilen çalışma, sanatçının oluşturmuş olduğu “imzasını” koluna uygulatmış olduğu bir “dövmeden” oluşmaktadır. Böylelikle Mallallah, sanat üretiminde sıklıkla kullanmış olduğu işaretler sistemini¹³³ bedenine

¹³⁰ 1978 yılında, Bağdat Güzel Sanatlar Fakültesinde “Grafik” eğitimini tamamladı, ardından aynı fakültede 1988 yılında “Resim” bölümünden mezun olmuştur. 2000 yılında Yüksek Lisans çalışmasında “Mezopotamya bölgesinin semiyotik işaretleri” üzerine, ardından resim felsefesi alanında doktora çalışmalarını tamamlamıştır. Doktora Tez Konusu “Antik Mezopotamya Resminde Mantıksal Dizin” başlığı ile sunulmuştur.

¹³¹ LouisaMacmillan. “50.1.1.40.130.1.30.30.5” <http://hanaa-malallah.com/words/numbers.html>

¹³² Hanna Mallallah, 1958 yılında Irak’ın Suriye sınırına yakın Al Qaim kentinde doğmuştur. Şehir, Mezopotomya uygarlığının büyük yerleşkelerinden biridir. Mısır ile birlikte Antik Çağ’ın en önemli uygarlığının yaşandığı bu topraklar, arka arkaya göç dalgalarının ve birbiri ardına kurulu antik dönem uygarlıklarının önemli kavşak noktalarındandır. Braudel, “Bellek ve Akdeniz” kitabında, “Mezopotamya doğarken periler onu komşularından; yani gerek doğu ile kuzeyden kuşatan, “hem koruyup hem de tehtit eden” dağlarda yaşayanlardan, gerekse batı ile güneyde de yakasını hiç bırakmayan Suriye çölü sakinlerinden korumayı unuttuklarından, bu diyar hiçbir gün soluklanıp rahat edememiştir” yorumu, yakın dönem dünya tarihine bakıldığında, sadece coğrafyaların insanların kaderi olmadığını, coğrafyaların da kendine ait bir kaderleri olduğunu düşündürür (Braudel, 2013: 101).

¹³³ Mezopotamya’nın günümüze uzanan yazı sistemleri, genellikle “kil tabletler” üzerine olup, Antik Mısır’ın papirüslerine göre oldukça geniş bir materyal belleği günümüze değin ulaşmıştır. (Braudel, 2013: 95)

taşıırken aynı zamanda bedenini çalışmasının taşındığı bir mekana çevirmiştir. Mallallah bir “buluntu nesne” olarak ifade ettiği kolunun üzerine, sanat yapma biçimini yani işaretlerini bırakmıştır.



Resim 43. “İmza” Hanna Mallallah

Batı sanatı içerisinde, özellikle performans üzerine yoğunlaşan, 1960 sonrası sanat hareketleri ile beden bir sergileme mekanına ya da sanat nesnesinin kendisine dönüşmesi, doğu kültürlerinde tekrar bir keşfi gerektirmeyecek bir durumdur. Batı'nın bedensel “İz” leri dışlaması ve bağlantılarını keserek, onun yerine, tüm izlerin ikamesini sağlayan bir “benzeşim” yaratma geleneğinin tersi, “Doğu” kültürünün içinde, “İz” ile “bedenin” bir birlerini işaretlemesi ve birbirini “taşması” durumunun yaratmış olduğu bir bilgi dolaşımı mevcuttur (Sayın, 2013). Hanna Mallallah, burada benzer saiklerle kişinin kendine ait olduğuna dair kanıtlayıcı olan “İz” yaratma, “İşaretleme” (Signature) eylemini, bedenden ayrı düşünmez ve kendi üzerine kapanan bir yapı oluşturur. Arapça harflerinin sayılara denk gelen karşılıklarından oluşturulan ve “ebced” olarak adlandırılan antik bir “dil sistemi” kullanarak oluşturduğu imzası “soyut”, ve son derece “kapalı”, bir çeşit “sessizliğin” işitildiği bir durum yaratmaktadır. Hanna Mallallah, bir sayının, bir kavramı nasıl ifade edeceğine dair, yapmış olduğu akademik çalışmaları, sanatçının sayılara yaklaşmasını sağlamıştır. “Semiyojoloji” üzerine yaptığı çalışmalar, en temel anlamı ile onun algılarını ve konsantrasyonunu çoğaltmıştır. Kendi ifadesi ile “her bir damla

boya, her bir çizgiye karşı olan duyarlılığı arttırmış”¹³⁴ bu durum tüm üretimine yansımıştır.

Hanna Mallallah; “Modernist Dönemin”, Irak Ulusal sanatının oluşturulması için örnek alındığı, ve bu dönemin hem öğretilmesinde , hem de adapte edilmesinde önemli isimlerin başında kabul edilen, Shakir Hassan Al Said’in öğrencisi olmuştur.¹³⁵ 1980’ler kuşağının sanatçısı olan Mallallah, sıkışmış kalmış 30 yıl boyunca dünyadan soyutlanmış, savaşın içinde yaşama ve üretme pratikleri geliştirmiş bir kuşağın temsilcisidir. Bu yönde kendi kuşağına vurgu yapar ve 1970’lerde ülkeyi terkeden sanatçılardan, kendi durumunun farklılığına pek çok röportajında ısrarla dikkat çektiği görülmektedir.¹³⁶ Sanatçı 2007 yılına kadar Bağdat’ı terk etmeyi reddetmiştir. Savaşın ağır ve travmatik sonuçlarının giderebilmesinde sanatın sağırtıcı gücüne inanan Mallallah, Irak’ta kalmanın bu anlamda her gün yok olan bir ülkenin hafızasının kayıt altında tutulması için büyük mücadeleler verilmesi gerektiğine inanmış ancak meslektaşlarının ve öğrencilerinin

¹³⁴ [https://theculturetrip.com/middle-east/iraq/articles/interview-with-hanaa-malallah-iraq-s-pioneering-female-artist/\(röportaj\)](https://theculturetrip.com/middle-east/iraq/articles/interview-with-hanaa-malallah-iraq-s-pioneering-female-artist/(röportaj))

¹³⁵ 1925 yılında doğan Şakir Hasan Al Said, 1950’lerde Bağdat Güzel Sanatlar Enstitüsünde resim okudu ve 1959 yılına kadar Paris’teki Académie Nouvel des Beaux-Arts’a katılmıştır. Eninde sonunda sanatın Tanrı’ya yaklaşma konusundaki teorisini temel alan "Bir Boyut" adlı bir grup kurmuştur. Sanatında Tasavvuf ve İslam’ın dini metinlerini araştırmış ve onlardan kelimeler ve semboller çıkarmıştır. Tekil birimlerin ve simgelerin tüm metni temsil ettiğini izleyicilerin buradan gizemli bilgiler edineceği yönünde çabaları ilgi çekmektedir. Bütün bu teknikleri, 1980’lerde Bağdat’ta kalan genç Irak’lı sanatçılara öğrencilerine öğretmiştir. Hana Mal Allah da bu öğretilerden faydalanmış, sanatında ilham veren mistisizmi Shakir Hasan Al Said’den almıştır. Shakir Hasan Al Said’in Mal Allah’ın eseri üzerindeki etkisi 1980’lerin başında, kullanmaya başladığı tuvalerde yanma ve yırtma yöntemlerini düşündüğünde açıkça görülebilmektedir. Avrupalı sanatçılar Lucio Fontana ve Yves Klein’in yirminci yüzyıl tuvallerine emsal bulan bu yıkım sanatı türü, sanatçının geleneksel sanat yöntemleri ötesine geçme arzusunu ve sanat dünyasındaki zorlu kavramları ifade etmek için yeni yollar bulma isteğini tarihsel olarak temsil etmektedir. <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07102008-233340/unrestricted/Thesis.pdf>

Dönemin Modernizm algısı, (özellikle gecikmeli bir takibin yaşandığı uluslarda) büyük eksende, geleneksel değerlerin, evrensel değerlerle ifadesine ulaşmak yolunda bir ülkeye dönüşmektedir.

¹³⁶ Ancak 1970’lerin başında Avrupa’ya yerleşen ve üretim gösteren Iraklı sanatçılar, kolektifler oluşturmuş, bilgilerini ve diyaloglarını, ülkelerinde bulunan sanatçılarla paylaşmış ve Ortadoğu sanatının Avrupa Merkezlerince tanınırlığını arttıracak sergiler yaratmayı başarmışlardır. (<http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07102008-233340/unrestricted/Thesis.pdf>)

ölümlarına tanıklık ettiği, evinde inzivaya çekilerek sanat ürettiği uzun yılların sonucunda radikal örgütlerin tehdidine maruz kalarak, Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi öğretim üyeliğini ve ülkesini terk etmek zorunda kalmıştır.



Resim 44. “Benim Ülkemin Haritası” 2008
Yanmış Canvas katmanları

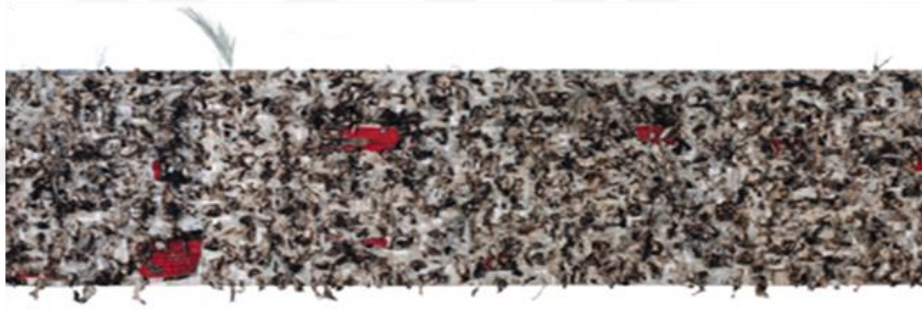
Hanna Mallallah, “Ruins Technique” (Harabeler Tekniği), olarak adlandırdığı üretim metodu ile günlük yaşam pratikleri arasında güçlü bir etkileşim olduğunu açıklamaktadır. İran - Irak savaşının etkilerinden Körfez Savaşı'nın ardından çok daha ağır yaptırımlara uğrayan Irak, günlük hayatı felce uğratan pek çok ağır koşulla yaşamak zorunda bırakılmıştır. Böyle bir süreç içerisinde malzeme ve boyaya erişmenin çok zor olmasının etkilerinin büyük olmasının yanı sıra Irak'ın rengi, Mallallah'a göre “siyahtır”.¹³⁷ Üst üste yaşanan bombalamalar ve yıkım içerisinde sanatçının sokaktan topladığı buluntu nesnelere, önce tuvallerine ardından resim yüzeyi olarak kullanmakta olduğu “ahşap” yüzeylere müdahil edilmiştir. Harabeler tekniği, bir tür savaş güncesi olarak okunabilir. Sanatçı kullanmış olduğu tekniği

¹³⁷ Sanatçının büyük başvuru alanlarının başında gelen Irak Ulusal Müzesi 1 Nisan 2003 yılında, bir hafta denebilecek bir zaman içerisinde talan edilmiştir. Neredeyse 6000 yıla uzanan eserler, naylon poşetlere doldurularak kaçırılmıştır. Bu olay, sanatçının anlam dünyasında büyük bir çöküntüye yol açmıştır. (<http://archive.archaeology.org/online/news/iraq3.html>)

açıklarken, “Harabe tekniklerini geliştirdim, çünkü Irak'taydım, hatta hala Irak'tayım.”¹³⁸

Tekniğin, gerek antik Irak tarihinin formlarına, gerekse güncel Irak’a göndermeler yapmakta olduğunu belirten sanatçı, yok edilen nesnelere, kalıntılara ve hasarları içine alan bir form dili oluşturmuştur.¹³⁹

Yapmış olduğu resmi malzemeden daha çok felsefe ve kavram dünyaları içinde tanımlayan sanatçı, “geleneğin” malzeme seçkisi ile değil, üretim tarzı ile alakalı olduğunu belirtmekte ve çok geleneksel malzemelerle çok çağdaş üretimler yapmanın yanı sıra, tam tersi olan durumların varlığına dikkat çekmektedir. Harabeler tekniği sadece resimsel bir alan içinde değil, hazır objelerin üç boyulu olarak mekanla kurulan ilişkileri içinde de sürdürülmüştür.



Resim 45. “My Night” (Benim Gecem), 1991. 150x600cm

¹³⁸ [https://theculturetrip.com/middle-east/iraq/articles/interview-with-hanaa-malallah-iraq-s-pioneering-female-artist/\(röportaj\)](https://theculturetrip.com/middle-east/iraq/articles/interview-with-hanaa-malallah-iraq-s-pioneering-female-artist/(röportaj))

¹³⁹ Benzer durum I.Dünya Savaşı sırasında “Dada” hareketi ve “Kübizm” içerisinde kullanılan “hazır nesnelere” kurulan dil ile benzerlikler taşımaktadır. Savaş kavramı olarak sanat içerisinde sarsıcı olduğu kadar üretken bir dil kurgulanmasının önünü açan bir olaydır. Malzemeye erişimde yaşanan sıkıntılar ise bir tür enstürmanların değiştiği, bir görsel dilin yaratılmasında etkili olduğu sanat tarihinin savaşla eş düşen periyotlarında okunaklı bir hal almaktadır.



Resim 46. “Okuma Masası” 2014

Hanna Mallallah’ın “Harabeler Serisini” içinde tahrip edilmiş malzeme buluntularının yanı sıra yakarak, yırtarak ve ekleyerek oluşturduğu malzemenin kendisine uygulamış olduğu tahrifat, buluntu ile bir tür “dil” uyumu yakalamasının yolunu açarken diğer yandan “tahrip etme” sürecinin kendisini malzeme ile deneyimlemekte ve “zaman” kavramını, çalışmalarına ekleyerek onları belli bir savaşın imajından sıyırmaktadır.

“Fiziksel olarak savaşı tatma kısmında öğretilen ilk ders tüm varlıkların özünde yıkımın olduğudur. Ölümün hiçbir anlamı yoktur ve sağlam bir şey saniyeler içinde hiçbir şeye indirgenemez. Bu kaybolma sürecinin öğrenilmesi, maddenin toz haline dönüşmesi, bir şeyin hiçbir şeye dönüşmesinin öğrenilmesi, bozgunculuğun ya da imha biçiminin fenomeninde fiilen saklı olduğuna karar vermesine yol açmaktadır” (Macmillan Louisa) ¹⁴⁰.

Sanatçının önemli simgelerinden biri olarak tekrar edildiği gözlenen ve çalışmalarının sunumunda (sanatçının blog sayfasında) özel bir başlık altında toplamış olduğu, “Hoopoe (İbibik kuşu)¹⁴¹”, Mallallah’ın yıkımın bir tür habercisi

¹⁴⁰ <http://hanaa-malallah.com/words/ruinstechnique.html>

¹⁴¹ Özellikle Asya ve Afrika mitolojilerinde, başında bir taçı andıran tüyleri ile kuşların “lideri” olarak görülmekte, Yahudi inancında kutsal bir duruma yükselip, yenilmesi Tevrat tarafından yasaklanmıştır. Kuran’da ise, Hz. Yusuf’un yolculuğunda “su” bulmasına yardım eden kuş olarak aktarılır.

haline dönüştürdüğü bir semboldür. Varlığının “ölü” olma hali ile üretimlerine katıldığı bu kuş, sanatçının “harabeler” serisine eklenir. İkonografik araştırmalarında, Picasso’nun, Hıristiyanlığın güçlü ikonlarından olan “güvercin ve zeytin dalını, tüm dünya geneline yayan laikleştirilmiş ifadesi ile, “barışın” sembolü haline dönüştürmesine atıfta bulunduğunu belirten sanatçı, benzer bir yöntem izler. Ancak Asya’nın, “taç’lı kuşu”, bir barış elçisi olma görevini üstlendiyse, o elçi öldürülmüş halde kompozisyonun içinde belirmektedir.



Resim 47. “İskemle”
İçi doldurulmuş kuş ve buluntu iskemle uygulanan “harabe” tekniği

Sanatçının 1991’de antik “Al Warkaa” tapınak duvarının üç metre uzunluğunda bir bölümünü bir ahşap üzerinde kil ve çimento ile yeniden oluşturması, Mezopotamya geometri sisteminin etüd edilmesi için sıklıkla tekrarladığı bir yöntemdir. Mallallah’ın çalışmaları, matematiksel sayı sistemlerine, tarih ve felsefeye dayanan, tüm bunlardan ötürü akademik araştırma ve incelemeleri gerektirmektedir. Doğal olarak Mezopotamya uygarlıklarının güçlü kent kalıntılarının etkileri ile sıkı diyaloglar kuran çalışmalar sanatçı için farklı önemler taşımaktadır.



Resim 48. Al Warka Tapınağı

Ancak aynı tapınak güçlü görselliği ve M.Ö.3 bin yıl gibi öncesi bir yerde işaretlenmesinin yanı sıra Irak yakın tarihi içerisinde çok katmanlı bir okuma sunan bağlamlara sahiptir. 1920 yılında İngiltere'nin İngiliz Müzesi'nden Sir Leonard Woolley tarafından, gerçekleştirilen kazılarda ilk kez fotoğraflanmıştır. İngilizlerin Irak'ı sömürgeleştirme süreci ile tapınağın “imajlarının” çoğaltılması denk bir sürece işaret etmektedir. Tapınak büyük ihtişamını fotoğraf üzerinden gözler önüne sererken İngilizler sadece Musul ve çevre petrolünü ele geçirmemişler, büyük bir medeniyetin en güçlü tapınaklarından birisinin hem görüntüsünü hem de tarihini ele geçirmişlerdir.



Resim 49. ABD Askerleri ve Al Warka Tapınağı

2003 yılında aynı tapınak yine bir fotoğrafla geniş çevrelerin ilgisine sunulmuştu. Bu kez Irak'ı işgal eden ABD askerlerinin görüntülerinin basına servis edilmesi, güçlü bir başka imajın üretilmesine ve hafızalarda yer etmesine imkan sağlamış oldu.

Hanna Mallallah, rölövesini çıkarmış oduğu tapınağın bu kez “digital uygulamalar” yardımı ile yeniden “etüd” edilmesini sağlayacak bir ekip¹⁴² çalışması gerçekleştirmiştir. “Ur’daki Büyük Zigurata Dron’un Çarpması” isimli çalışma, iki ayrı video çalışmasından oluşmaktadır. İlk video, hızla doğan güneşin bir savaş uçağına benzer sesinin işitilmesi ile başlamaktadır. Ardından elinde Dron ekranı taşıyan bir kadının ağır hareketler ile tapınak merdivenlerinden çıkan görüntüsü belirlemektedir. Dronun çok hızlı hareketlerle adeta bir sineğin sürekli farklı açılarda havada kayabilen, uçuş hızını manevra kabiliyeti ile bütünleştiren hareketleri izlenmektedir. Buna karşın tapınak tüm ihtişamı ile farklı açılarla okunmak üzere gösterilmektedir. Tapınağın vakur duruşu ve dronun gittikçe kontrolünü kaybeden hareketleri dronun tapınak duvarına çarpması ile sonuçlanmaktadır. Görüntüyü ele geçirmeyi o “şeyi” ele geçirmekle eşitleyen videoda, görüntü ele geçirilmiştir ancak görüntüyü ele geçirmeye yarayan dron parçalanmıştır. Güneş görüntüde hızlı hareketlerle batar ve tekrar doğar. Tapınak tüm ihtişamı ile nasıl üç bin senedir orada duruyorsa, varlığını sürdürmeye devam eder. Hanna Mallallah, Irak Ulus devleti ile tartışmalı olan bağlarını, ya da Ortadoğulu öncü bir Kadın Sanatçı olmanın gururundan uzak bir üretim tavrı içinde olmakla birlikte antick dönemin kadim bilgilerinin tüm olanların üstesinden gelebileceğine dair bir inanç beslemekte ve üretimlerini devam ettirirken kimliklerden çok daha geniş bir alanın içinde genişerek üretim göstermektedir. Dronun elde edilen görüntü çıktıları ikinci bir videoda son derece etkileyici lineal çizgiler çizerek tapınağın modern bir replikasını, diğer videoda ise, bir mekan içerisinde çizilmesi seyredilir. Ancak replika, tapınağın istenilen görüntüsüne ulaşamaz.

Hanna Mallallah, yaşamış olduğu coğrafyanın içine işleyerek o coğrafyanın formları, mitleri, felsefesi, güncesi ve bilgileri ile üretim gösteren bir sanatçıdır. Oryantal görüşün ya da kolaycılıkla eleştirilebilecek “Doğu” kökenli sanatçılara çok yetkin bir form bilgisi üzerinden bu kadim toprakların akılda kalan ezber imajlarını

¹⁴² Ur’da ki Büyük Zigurata Dron’un Çarpması adlı çalışma: Irak’taki sanatçı Raya Abed Redah ve ekibinin işbirliğiyle gerçekleştirilmiştir. Çalışmada fotoğrafçı Asad Nyazi, Film yapımcısı: Methag Naim ve Mimar Hisham Al Azzawi görev almıştır (<http://hanaamalallah.com/works/video/drone1.html>).

derinden sarsacak üretimler göstermektedir. Çok uzaklardan ve çok daha doğulu bir kadın olmanın halleri üzerine kapanan pek çok “Ortadoğulu Kadın Sanatçının” aksine, bir savaşın içinden üstelik o savaşın malzemelerini kullanarak üretim göstermeyi sürdürmüş, tam da bu sebepten savaşı kazanmış bir sanatçıdır.



SONUÇ

Çalışma, Ortadoğulu sanatçıların ortaya koymuş oldukları eserler Ortadoğu'nun kalıplaşmış imajlarını değiştirebilir mi sorusu etrafında şekillenmiştir. İlk bölümde; Ortadoğu coğrafyasına “doğu’ya” ait bir bakışın hangi koşullarda yaratıldığı, doğu dünyası ile batı dünyasına ait olan dünyayı düzenleyen bakışların arasındaki farklılıkların tespitinden, Batı'nın toptancı ve arkasında büyük bir sömürgeci politikanın bulunduğu “oryantalist bakışın ve bu durumun etkileri tespit edilmiştir. İkinci bölümde, modern dünya ve postmodern dünya eksenleri üzerinden değişen dünya ile o dünyanın kurduğu yeni ilişkiler ve bakışın “sanat” üzerine etkileri ortaya konulmuştur. İkinci bölümde, değişen bu dünyaya karşın ortadoğunun değişimi ve bu coğrafyaya olan ilginin yaratılmış “oryantalist” bakıştan uzaklaşıp uzaklaşmadığının sorgulamasıdır. Ortadoğu coğrafyası bu oryantalist bakışı gecikmeli olarak yaşadığı modern süreç içerisinde yok sayarak, modern dünyanın içerisinde “modernist bir bakış” oluşturmak için çabalamıştır. Batı dünyasının bakışı ise “Doğu'nun ” bu gecikmeli üretimlerini, “daha aşağıda” bir yerde konumlandırma üzerine devam etmiş, ancak oryantalist bakış farklılaşarak, “öğretici ve didaktik” olan bir sürece indirgenmiştir. Postmodern dünyada Ortadoğu'nun farklı imajlarının ortaya çıkmasına salık verilirken, Oryantalizm bu sefer, batı üzerinden oluşturulan bir bakıştan daha çok Doğu'ya teslim edilen ve Doğu'nun kendi ürettiği imajları içine sızmıştır.

1990 sonrası küreselleşmiş dünyada, Avrupa ve ABD' nin pek çok köklü müzesinin koleksiyonları içerisine katılan Ortadoğulu Sanatçıların eserleri dikkat çekecek oranda bir artış göstermektedir. İslam Sanatı koleksiyonları ile sınırlı kalan ilgilerin hangi koşullarda artış göstermekte olduğu çalışma kapsamında ele alınan konulardan biri olup, sorunun cevabı farklı pek çok unsur ile açıklanabilen bir yapı göstermektedir. İlk “Ortadoğu”da meydana gelen, şiddet, kaos, parçalanma ve savaşların ardından, radikal terör örgütlerinin, Avrupa ve ABD’de gerçekleştirmiş olduğu eylemlerin sonucu, sosyolojiden felsefeye, iletişimden siyasete artan bir ilginin,” kültürel politikalara” yansması ve bu alanda tartışılması başlıca sebepler arasındadır. Soğuk Savaş dönemi ardından Ortadoğu, “öteki” olan konumundaki bu öteki olma halini, Batı'ya oranla daha “az” olanın temsili olarak görülürken, bu

dönemin ardından, “tehtid olan öteki” üzerinden bir tanım olarak karşımıza çıkmaktadır. Network ağlarında yoğun olarak bölgeye ait imajlar dolaşımında olmakta, şiddet ve ilgi doğru bir orantıda yükselerek, pornografik şiddetin sınırlarına ulaşılmaktadır. Büyük göç hareketlerinin yanı sıra, uzun yıllar “Doğu’lu” göçmenlerle yaşamış ancak paylaşımlarını ve adaptasyonlarını sağlayamamış, “Batı” için bir diyalog oluşturabilme ihtimali olarak “sanat” önemli bir alana dönüşmüştür. Kuşkusuz bu “alanının” genişlemesinde ve artan ilgilerle katkı sağlamaları açısından sınıf politikalarının sesinin azaltıldığı ve neoliberal politikalar bağlamında oluşturulan kültür politikalarının, örgütlenme ve yayılım konusunda sağlamış olduğu başarıların katkısı azımsanmayacak oranda büyüktür. Buna benzer bir durumu dünya, Balkan coğrafyası üzerinden yakın bir geçmişte deneyimlemiştir. Benzer durum Ortadoğu coğrafyasını şekillendirmek adına sanat alanında neden yapılması sorusu, elde olan kanıtlar doğrultusunda komplo teorisine dönüşmeyecek oranda büyük bir olasılık olarak durmaktadır.

Bununla birlikte müzeler ve galelerin birbirileri ile olan diyalogları, sanat piyasasında markalaşma değeri olan isimlerin “zorlayan” bütçeleri karşısında, spekülasyona açık ve “kar markajı” yüksek olma potansiyeli taşıyan, yeni sanatçılara yatırım yapılması, tercih edilen bir durum olduğu tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra Körfez Bölgesi’nde yaşanan değişimler, genel olarak “Ortadoğulu Sanatçılar’a olan ilgi”yi de arttırmaktadır.

Yukarıda sayılan aynı zamanda Çağdaş Sanatın eleştirildiği başlıklar olarak, piyasa koşulları ile eş bir hareket gücü olduğu tespit edilen pek çok bileşenin, Ortadoğulu Sanatçı üretimlerine elverişli bir zemin yaratmış olduğu görülmektedir. Ancak bu sistemin içerisinde, “Tez’ in” yönlenmiş olduğu ve ana merkezine yerleştiği soruyu, sonuç kısmında tekrar sordüğümüzde cevap; Ortadoğu’lu Sanatçılardan bazılarının sanatsal eylem ve üretimler ile Ortadoğu’nun empoze edilen imajının üzerine çıkabilmekte, çok yönlü oluşturulan basma kalıp imajları sarsacak “vakitsiz” çalışmalar ortaya koyabildiği tespit edilmiştir.

Sanatsal üretimleri açısından “farklı bir gerçeklik yaratan” ve üzerinden pek çok manipülatif politikaların üretildiği Ortadoğu coğrafyası üzerine cevaplar üreten,

bu coğrafyaya ait yeni okumalar geliştiren disiplinlerinde oldukça yetkin, farklı kültürler arasında salınabilme kabiliyetleri geliştirmiş sanatçılar mevcuttur. Ortadoğu coğrafyası; halı, kilim, terör ve örtülü kadın imajlarının durmadan dolaşıma sokulmasının yanında, insanlık tarihine eş ve dünya evrensel değerleri içinde önemli bir pay sahibi olarak bu coğrafyanın sanatçıları tarafından “başkaca” imgeler ile yeni bir “söylem oluşturma” birikimine sahiptir. Ortadoğulu sanatçıların üretimleri bu imajların üstüne çıkarken dikkat çekici olan bir diğer tespit ise bu başarılı sanatçıların “ortadoğulu sanatçı” olarak sınıflandırılmalarına karşı göstermiş oldukları tepkidir. Ait oldukları coğrafyanın deneyimlemiş oldukları sorunları üzerinden elbette cevaplar üretmekte ve kavramlar işaretlemeleri ile birlikte çok daha “evrensel” bir açılıma doğru uzanan diyaloglar geliştiren üretimler içerisinde oldukları tespit edilmiştir.

Sıralanan özelliklere sahip olmaları açısından örnek teşkil etmekte olan sanatçılardan oluşan bir seçki, tez kapsamında ele alınmıştır. Aynı zamanda bu seçkiyi oluşturan sanatçılar, hayatlarının bir döneminde “Ortadoğu’nun yakıcı savaşı içerisinde yaşamayı” ve bu coğrafyada nasıl, hangi malzeme seçkileri ile sanat üretmeleri konusu üzerine yoğunlaşmış sanatçılardır. Üretimleri üzerinden işaret etmiş oldukları, “şeylerin”, pratikte yaşadıkları gerçeklikleri ile sarsıcı bir konuma yükselen Ortadoğulu pek çok sanatçı, yeni imgeler ile bilinen imajlar arasında gerilimler yaratmaktadır.

Çağdaş Sanat içerisinde dolaşıma sokulan ve pek çok şeyi dönüştüren ve içini boşaltan aygıtlara sahip olmakla birlikte, farklı coğrafyaların temsiliyet alanlarının genişlemiş olduğu bir gerçektir. Sanat hemen hiç bir dönemde olmadığı kadar zorlu bir ilişkiler ağından geçerken, sanatın devrimci gücü, bunun karşısına bu “aralıkların” arasına yerleşen ve üretim göstererek “itiraz” eden sanatçılar üzerinden gerçekleşecektir. Coğrafya tüm küreselleşmiş durumu karşısında İbn Haldun’u her gün anımsayacak ölçülerde ağıtlar yaşarken, bu coğrafyanın sanatçıları, bu kaderin değişmesine öncülük edecektir. Sanat, yeniden bir hayatı düşletebilme ve önerebilme ihtimallerini içerisinde tutması açısından devrimci bir yapıya sahiptir. Ortadoğulu pek çok sanatçı da bu alanda bu ihtimali geliştiren çabalar göstermekte ve üretimleri üzerinden yeni bir politik okuma ve mücadele alanı oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

Amirsadeghi, Hossein. (eds.). Mikdadi, Salwa. (eds.). Shabout, Nada. (eds.). (2008) new vision, Arab Contemporary Art In The 21st Century. New York: TransGlobe Publishing

Salwa Miktadi “New Trends in Arap Art,” 2008 s:22)

Antmen, Ahu, (2010) 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,(3. Baskı) İstanbul: Sel.

Arlı, Alim (2014). Oryantalizm Oksidentalizm ve Şerif Mardin (3. baskı). İstanbul: Küre.

Artun, Ali (2006). Sanat Müzeleri 1 Müze ve Modernlik (1. baskı). İstanbul: İletişim.

Artun, Ali. (ed.). (2010) Sanat Manifestoları (1.baskı) İstanbul: İletişim.

Artun Ali.(2013)“Çağdaş Sanat ve Kültüralizm” İstanbul: İletişim.

Aydingün, İsmail. (ed.), Özdemir,Murat, Ali. (ed.) (2012) 11 Eylül, Küresel Felakete Yerel Yorumlar. (1.baskı). Ankara: Tan.

Baker, Ulus (2012). Beyin Ekran (2.baskı) .İstanbul: Birikim.

Baker, Ulus (2014). Sanat ve Arzu (1. baskı) (Ed.Tansu AÇIK). İstanbul: İletişim.

Batur, Enis (1997). Modernizmin Serüveni, (3. baskı). İstanbul: YKY.1999.

Badiou, Alain. (2013) Başka Bir Estetik, (2.baskı) İstanbul: Metis.

Badiou, Alain (2013) Etik (3.baskı) İstanbul: Metis.

Bauman Zygmunt. (2016). Küreselleşme, (6.baskı). İstanbul: Ayrıntı.

Baudelairre, Charles. (2004). Modern Sanatın Ressamı, (3.baskı) İstanbul: İletişim.

Baudrillard, Jean (2008). Simülakrlar ve Simülasyon (4. baskı) (Çev: Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı.

Belting, Hans (2012). Floransad ve Bağdat (3. baskı) (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Koç Üniversitesi.

Benjamin, Walter (2012). Fotoğrafın Kısa Tarihi Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim(Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri (1. baskı) (Çev: Osman Akinhay). İstanbul: Agora.

Berman, Marsall (2012) Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor (15. Baskı) İstanbul: İletişim.

Braudel, Fernand. Bellek ve Akdeniz, Tarihöncesi ve Antikçağ (2. baskı) (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: Metis.

Berger, John. (1999). Görme Biçimleri (7.baskı) İstanbul: Metis.

Burger, Peter (2004). Avangart Kuramı (3. Baskı) İstanbul: İletişim

Burke, Peter (2003). Tarihin Görgü Tanıkları (1. baskı) İstanbul: Kitap.

Camous, Thierry (2011). Doğular Batıların Yirmi beş Asırlık Savaş (1. baskı) (Çev: Hande Güreli). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Cevizci, Ahmet (2005). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma, 657.

Cleveland, William L. (2008) Modern Ortadoğu Tarihi (1.baskı),İstanbul: Agora

Conner, Steven (2001). Post-modernist Kültür, Çağdaş Olanın Kurumlarına Bir Giriş. (1.baskı) İstanbul: YKY.

Çaycı, Ahmet (2015). Oryantalizm Oksidentalizm ve Sanat (1. baskı). İstanbul: İnsan.

Eagleton, Terry (2014). Tanrı'nın Ölümü Ve Kültür. (1.baskı). İstanbul: Yordam.

Eisenman F, Stephen(2007). "Ebu Garip Etkisi" .İstanbul. Versus.

Ebu-Rabi, İbrahim M. (2005). Çağdaş Arap Düşüncesi (1.baskı) Ankara: Anka.

Artun, Ali, Nursu Öрге. (ed.) (2014). Çağdaş Sanat Nedir?. (2. baskı). Haz. Cuahuhtemoc MEDINA. Çağdaş Sanat; 11 Tez. İstanbul: İletişim.

Yıldız, Aytaç. (2014). (ed.). Oryantalizm, Tartışma Metinleri (2. Baskı). Doğu Batı.

Küçük, Mehmet. (ed.). (2000). Modernite Versus Postmodernite (2.baskı). Ankara: Vadi

Foucault- Michel. (2016). Bilginin Arkeolojisi, (3. Basım) İstanbul: Ayrıntı.

Francalanci, Ernesto L. (2006). Nesnelere Estetiği, (1.baskı) Ankara: Dost.

Goldschmidt Jr, Arthur. Davidson, Lawrence. (2011) Kısa Ortadoğu Tarihi. İstanbul: Doruk.

Habermas Jürgen.(2007). Böllünmüş Batı,(2.Basım) İstanbul:YKY

Hadid, Zaha. (eds.) (2010) Art Of The Middle East. Londra-New York: Merrell.

Halliday, Fred (2014). Oryantalizm ve Eleştiri Metinleri (2. baskı) (Ed. Aytaç YILDIZ). Ankara: Doğu Batı Yayınları

Hançerlioğlu, Orhan. (2002). Düşünce Tarihi (9.basım). İstanbul: Remzi.

Harvey, David. (2006) Postmodernliğin Durumu (4.basım) İstanbul: Metis.

Hauser Arnold. (1995). Sanatın Toplumsal Tarihi (2.baskı) İstanbul: Remzi.

Hayden Bakic Milica Oryantalizm Tartışma Metinleri. Sürekli Çoğalan Oryantalimler: Eski Yugoslavya Örneği (2. baskı). (Ed: Aytaç Yıldız.) Ankara: Doğu Batı. 375.

Hentsch, Thierry (2008). Hayali Doğu, Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı (2. baskı) Çev. (Aysel BORA). İstanbul: Metis.

Huyysen,Andreas(2000). "Postmodernin Haritasını Yapmak" Ed: Mehmet KÜÇÜK. Modernite Versus Postmodernite. Ankara:207

Kellner, Douglas. Best, Steven. (1998) Postmodern Teori.(1.basım). İstanbul: Ayrıntı.
Kazan, Gülten (1974). İktisadi Düşünce Ve ya Politik İktisadın Evrimi (2.baskı) Ankara: Bilgi.

Kern, Stephen (2013). Zaman ve Uzam Kültürü (1. baskı) (Çev: Ali Selman). İstanbul: İletişim.

Kılıç, Levent (2008) Fotoğraf Ve Sinemanın Toplumsal Tarihi (1.baskı) Ankara: Dost.

Lewis, Bernard (2011). Ortadoğu İki Bin Yıllık Ortadoğu Tarihi (8. baskı) (Çev. Selen Y. Kölay, Ed. Melih Pakdemir). Ankara: Arkadaş.

Lynton, Norbert (1991) Modern Sanatın Öyküsü, (2.baskı) İstanbul: Remzi

Makdisi, Ussame. (2014). Osmanlı Oryantalizmi, (2. baskı) (Ed. Aytaç Yıldız, Oryantalizm Tartışma Metinleri). Ankara: Doğu Batı.

Mansel, Philip. (2008). KONSTANTİNİYYE Dünyanın Arzuladığı Şehir, (6. baskı) (Çev: Şerif EROL). İstanbul: Everest.

Mumford, Levis. (2007). Tarih Boyunca Kent, Kökenleri, Geçirdiği Değişimler Ve Geleceği, (1.baskı) İstanbul: Ayrıntı.

McNaill William. (1967) Dünya Tarihi (1. Baskı) (Çev. Alaattin ŞENEL). İstanbul: Kaynak.

Onbaşı Gençoğlu Funda (2012). "11Eylül: Neydi, Neyi Değiştirdi?".Ed.İsmail Aydıngün, Ali Murat Özdemir". 11EYLÜL küresel felakete yerel yorumlar. Ankara. Tan Yayınlar: 13-47

Ranciere, Jacques. (2013) Özgürleşen Seyirci, (2. Baskı) İstanbul: Metis

Robins, Kevin. (2013). İmaj, (2.baskı) İstanbul: Ayrıntı

Schulze, Hagen. (2005). Avrupa'da Ulus Ve Devlet, (1.basım) İstanbul: Litheratür.

Said, Edward W. (2013). Şarkiyatçılık, Batının Şark Anlayışları (7. baskı) (Çev: Berna ÜLNER). İstanbul: Metis.

Sayın, Zeynep (2013). İmgenin Pornografisi (3. baskı). İstanbul: Metis.

Sennet, Richard. (2008) . Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir (3. baskı) (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis.

Shaw, Wend M. K.(2004). Osmanlı Müzeciliği, (Çev: Esin Soğancılar). İstanbul: İletişim.

Taburoğlu, Özgür. (2013). Resim, söz ve yazı imge yaratmanın ve bozmanın yolları (1. baskı). Ankara: Doğu Batı.

Tanilli, Server.(2002). Yüzyılların Gerçeği Ve Mirası, Cild 4, 18, yy: Aydınlanma Ve Devrim (4.baskı) İstanbul: Adam.

Touraine, Alain. (2016) Modernliğin Eleştirisi, (10.Baskı) ,İstanbul. YKY

Uluç, Güliz. (2009). Medya Ve Oryantalizm (1.baskı) İstanbul: Anahtar Kitaplar.

Yazır, Hamdi, Elmalı “Kuran”(2009) (2. Baskı) Ankara: Akçağ.

Yeğenoğlu, Meyda (2003). Sömürgeci Fanteziler, Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark (1.Baskı). İstanbul: Metis

Ansiklopediler :

Germener, Semra (1997). “Osman Hamdi”S”Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.3 :1389-1390, 3.Cilt, Yem Yayınları, İstanbul

İnankur, Zeynep (1997). “Oryantalizm” Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. 3. Cilt

Dergiler :

Boztemur, Recep “Marx,Doğu Sorunu ve Oryantalizm” ” (Dergiden makale) Doğu Batı Düşünce Dergisi, yıl:5, SAYI 20, Ağustos-Eylül-Ekim 2002 “Oryantalizm I, 3.Baskı, 2011 Ankara. 139.

Çırakman, Aslı. “Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi” (Dergiden makale) Doğu Batı Düşünce Dergisi, YIL5, Sayı 20, Ağustos-Eylül-Ekim 2002 Oryantalizm I, 3.Baskı, 2011 Ankara.

Kadı, Hakkı İsmail “Hollanda’da Şarkiyat Araştırmaları” (Dergiden makale) Doğu Batı Düşünce Dergisi, YIL5, SAYI 20, Ağustos-Eylül-Ekim 2002 “Oryantalizm I, 3.Baskı, 2011 Ankara .

Marx, Karl. Engels, Freiedrich. (2008). Kominist Manifesto, (1.basım) İstanbul: Can

Soykut, Mustafa (2011). “Tarihi Perspektiften İtalyan Şarkiyatçı ve Türkologları” Doğu Batı Düşünce Dergisi, YIL5, SAYI 20, Ağustos-Eylül-Ekim 2002 “Oryantalizm I, 3.Baskı, Ankara.

Sayın, Zeynep “Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet-I”, s: 160. Defter Dergisi 2012)

Yaldız Fırat: “Diaspora Kavramı: Tarihçe, Gelişme Ve Tartışmalar” Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 2013 Bahar (18), 289-318, 2015.

Tezler:

Duhan, Amand (2008). “Contemporary art of Iraq and Categorical Assumptions of Nationality an Analysis of the Art and Narratives and Wafa Bilal” Master Tez. Louisiana. Louisiana State University Yhe School of Art.

Hepdinçler, Tolga (2006). “Fotoğraf ve Oryantalizm”. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara.

Elektronik kaynaklar, gazeteler, makeleler, bildiriler, sanat yazıları ve belgeler:

Yavuz Günay Uğur “Savaş Fotoğrafi Tarihinde Dijitalleşme Süreci ve Fotografik Etkisi” <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/tojdac/article/view/5000047086/5000044379> /20.03.2015

www.dho.edu.tr/sayfalar/00_anasayfa/11_pusula/71/suveys-kanali.html,/09.02.2014,

Polat, 2015, “Kültürel Bir Karşılaşma: II Mehmet ve Bellini”, 6.Sayı: 34” <http://edergi.marmara.edu.tr/marustd/article/view/5000181242> /16.03.2017.

Germaner, 2007, “Oryantalist Resimlerde İslam Dünyası” Osmanlı Bankası Arşive ve Araştırma Merkezi, http://www.obarsiv.com/e_voyvoda_0607.html / 25.01.2017.

Güçhan, 2008 “Batı Resminde Doğulu Kadın İmgesi” http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr/img/135654232015_4316827655i.pdf Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları) /26.01.2017.

Özdal “Oryantalizm Görsel İzler ve Günümüz Fotoğraf Sanatı” Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/203646> /11.01.2016

http://www.obarsiv.com/dokumantasyon/fotvekart/osmanli_fotsanati.html/
10.02.2017.

<http://www.e-skop.com/print.aspx?PageID=3361> /13.02.2016.

<http://www.newyorker.com/magazine/2001/09/24/tuesday-and-after-talk-of-the-town>
/18.04.2017.

<http://alanistanbul.com/turkce/wp-content/uploads/2010/08/Munih.pdf> /23.01.2016.

<https://electronicintifada.net/content/murdered-being-palestinian-wael-zuaiter-rem>
/14.10.2016.

<https://electronicintifada.net/content/material-film-retracing-wael-zuaiter-part-1/70>
/23.09.2016.

<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-ikonoklazm/2284> /20.04.2017.
<http://tr.euronews.com/2015/01/07/charlie-hebdo-neden-saldiriya-ugradi/>
25.05.2017.

<https://www.lrb.co.uk/v21/n06/slavoj-zizek/you-may> /11.02.2017.

<http://www.artandeducation.net/paper/the-social-impulse-politics-media-and-art-after-the-arab-uprisings/> /18.01.2017.

http://www.macba.cat/PDFs/index/Index_02_ang.pdf /30.08.2016.
<http://www.e-skop.com/skopbulten/frank-gehrynin-musfik-diktator-sevdasi/1372>
/25.07.2016.

<http://www.e-skop.com/skopdergi/gulf-labor-%E2%80%9C52-hafta%E2%80%9D-eylemleri/3156> /23.08.2017.

<http://www.e-skop.com/skopbulten/katarda-cagdas-sanat-islam-para/1423>
/03.03.2017.

<http://www.e-skop.com/skopbulten/frank-gehrynin-musfik-diktator-sevdasi/1372>
/26.03.2017.

<https://akpia.mit.edu/nada-shabout> /12.02.2017.

<http://www.arttactic.com> /15.03.2016.

<http://www.britishmuseum.org/> 18.05.2017.

<http://beta.freearabs.com/index.php/photo-gallery-page-art/jb-span-mixing-islamic-pop-jb-span-art-and-politics> /19.04.2017.

<http://www.artiraqtoday.com/about/> /20.05.2017.

<http://www.jadaliyya.com/pages/index/8056/dia-al-azzawis-sabra-and-shatila-massacre-> /13.02.2017.

<http://www.goc.gov.tr/Main/> /20.02.2017.

<http://www.artnews.com/tag/fereshteh-daftari>, /21.02.2017.

<http://bordercrossingsmag.com/article/every-frame-a-photograph-shirin-neshat-in-conversation>, /16.04.2017.

https://books.google.com.tr/books?id=9v9cj7uGZucC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false /18.02.2017.

<http://www.gladstonegallery.com/artist/shirin-neshat/biography> /19.05.2017.

<https://vimeo.com/65972620> /20.05.2017.

https://www.youtube.com/watch?v=f2DNMG2s_O0, /19.05.2017.

http://www.daratafunun.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/5.htm, /27.05.2017.

<http://www.shahziasikander.com/> 29.04.2017.

<http://www.artnews.com/2013/04/15/shahzia-sikander-maximalist-miniatures>, /29.04.2017.

<https://www.artsy.net/article/art21-shahzia-sikander-the-last-post> /30.04.2017.

<http://www.theatlasgroup.org/> 19.02.2017.

<http://www.johnmenick.com/writing/imagined-testimonies-an-interview-with-walid-raad>, /20.01.2017

<https://books.google.com.tr/books?id=9v9cj7uGZucC&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Fereshteh%20+Daftari%22&hl=tr&sa=X&ved=0CBsQ6AEwAGoVChMI3tPw6t2Fx#v=onepage&q&f=false>
/23.05.2017.

<http://www.e-skop.com/skopbulten/isci-haklarini-savunan-sanatci-walid-raad-arap-emirliklerinden-sinirdisi-edildi/2462>, /22.03.2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=SIHeQ54KtbA>, /23.03.2017.

<http://www.ibraaz.org/interviews/2>, /24.04.2017.

<http://www.mimdap.org/?p=160904>, /12.02.2017.

<http://www.ibraaz.org/interviews/25/13.01.2016>.

<http://www.e-skop.com/skopbulten/beyrut-sanat-raporu/630>, /28.08.2016.

http://www.metropolism.com/nl/reviews/22441_rabih_rabih, /29.09.2016.

http://saltonline.org/media/files/rabihmroue_scrd.pdf /30.08.2017.

<http://tr.euronews.com/2014/01/16/refik-hariri-suikasti-davasi-lubnan-da-sakli-gercekleri-masaya-yatiriyor>, 25.09.2016.

<http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/guncel-sanatin-icerigi-sunumu-ve-manipulasyonu-uzerine-elit-sanatla-yerel-olmak-haberi->, /29.09.2017

<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/kameranin-namlusu-tufegin-vizoru-i-198>,
30.10.2016.

http://saltonline.org/media/files/rabihmroue_scrd.pdf /21.11.2016.

<http://www.fai.org.lb/home.aspx>, /04.09.2016.

<http://www.bbc.com/news/magazine-26146004>; /04.12.2016.

<http://www.ibraaz.org/interviews/113/> 14.12.2016.

<http://www.bbc.com/news/magazine-26146004>, /04.11.2016.

<http://www.ibraaz.org/interviews/113/> /04.05.2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZeKA8TJMR1o&t=1s>; /03.05.2017.

<http://www.ibraaz.org/interviews/113/> 04.05.2017.

<http://hanaa-malallah.com/words/numbers.html>, /09.05.2017.

[https://theculturetrip.com/middle-east/iraq/articles/interview-with-hanaa-malallah-iraq-s-pioneering-female-artist/\(röportaj\);](https://theculturetrip.com/middle-east/iraq/articles/interview-with-hanaa-malallah-iraq-s-pioneering-female-artist/(röportaj);) 20.01.2017.

<http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07102008-233340/unrestricted/Thesis.pdf>
06.01.2017.

<http://archive.archaeology.org/online/news/iraq3.html>, 25.02.2017.

[https://theculturetrip.com/middle-east/iraq/articles/interview-with-hanaa-malallah-iraq-s-pioneering-female-artist/\(röportaj\);](https://theculturetrip.com/middle-east/iraq/articles/interview-with-hanaa-malallah-iraq-s-pioneering-female-artist/(röportaj);) 22.01.2016.

<http://hanaa-malallah.com/words/ruinstechnique.html>, 01.05.2017.

<http://hanaamalallah.com/works/video/drone1.html>, 06.08.2016

Görsel Kaynaklar

Resim 1. Tintoretto (1588 - 1589).“Helen’in Kaçırılması / Türklerle Hristiyanlar Arasında Savaş” Tolga Hepdinçler”Fotoğraf ve Oryantalizm 19 Yüzyılda Osmanlı’nın Fotoğraftaki Temsili” 2006 Ankara

Resim 2. “Hayfa’da Vebalılar” Antonie Jean Gros 1799. Louvre Müzesi <https://za.pinterest.com/pin/590393832370943515/>(Napolyon Hayfa)

Resim 3. “Büyük Odalık” Georgione Ingres 1809 Louvre Müzesi.https://www.google.com.tr/search?q=ingres+odalık&rlz=1C1CHZL_trTR742TR743&source=lnms&tbm=isch&sa=X /10.05.2017.

Resim 4. “Sardanapalus’un Ölümü” Delacroix 1827 Louvre <https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-france/v/delacroix-the-death-of-sardanapalus-1827,/10.05.2017>

Resim 5. “ Bursada’ki Büyük Hamam” Gerome Jean Leon 1885, Özel Koleksiyon <http://www.ressamlar.gen.tr/jean-leon-gerome/bursadaki-buyuk-hamam/> 10.05.2017.

Resim 6. “Film İçin Materyal” Emily Jacir Sidney Bianeli 2005. <https://electronicintifada.net/content/material-film-retracing-wael-zuaiter-part-1/7054>, 10.05.2017.

Resim 7. “Film İçin Materyal” Emily Jacir Sidney Bianeli 2005. <https://electronicintifada.net/content/material-film-retracing-wael-zuaiter-part-1/7054>, 11.05.2017

Resim 8. “Vahşi Atlar” “Frolicking Horses” Ahmed Mustafa <https://www.google.com.tr/search?q=Ahmed+Mustafa+Frolicking+Horse&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X>, 11.05.2017

Resim 9. “Anneye bir Mektup” “Letter to a Mother” Laila Shawa <https://www.google.com.tr/search?q=Letter+to+a+Mother”+Laila+Shawa&tbm=isch&imgil=HgWlpDb799R7jM%253A%25>, 12.05.2017

Resim 10. “Sabra and Chatilla Maasacre” (Sabra ve Şatilla Katliamı) Dia Al-Azzawi [https://www.google.com.tr/search?q=“Sabra+and+Shatilla+Massacre”+\(Sabra+ve+Şatilla+Katliamı\)+Dia+Al-+Azzawi&sour](https://www.google.com.tr/search?q=“Sabra+and+Shatilla+Massacre”+(Sabra+ve+Şatilla+Katliamı)+Dia+Al-+Azzawi&sour) 12.05.2017.

Resim 11. “Uzaklık Ölçüleri”, MonaHatoum: <https://www.google.com.tr/search?q=mona+hatoum&source=lnms&tbm=isch&>

[sa=X&ved=0ahUKEwiw_5OZ65jUAhUGMhoKHcaRD0IQ_AUICigB&biw=1366&bih=613#imgdii=w7-xp,](https://www.google.com.tr/search?q=sa=X&ved=0ahUKEwiw_5OZ65jUAhUGMhoKHcaRD0IQ_AUICigB&biw=1366&bih=613#imgdii=w7-xp)
13.05.2017.

Resim 12. "Women of Allah" Series (Allahın Kadınları) Shirin Neshat.
[https://www.google.com.tr/search?q=Resim:12+Women+of+Allah+Series+\(Allahın+Kadınları\)+Shirin+Neshat.&s,](https://www.google.com.tr/search?q=Resim:12+Women+of+Allah+Series+(Allahın+Kadınları)+Shirin+Neshat.&s) 14.05.2017.

Resim 13. "Raptura" Shirin Neshat
[https://www.google.com.tr/search?q=Rapture"+Shirin+Neshat+1999&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ah,](https://www.google.com.tr/search?q=Rapture) 14.05.2017.

Resim 14. "Keffieh." Mona Hatoum
<https://www.google.com.tr/search?q=mona+hatoum+uzaklık+ölçüleri&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiR-> 14.05.2017.

Resim 15. "Perilerin Emri" Shahzia Sikander
[http://artasiapacific.com/Magazine/85/IntertwinedIdentities,](http://artasiapacific.com/Magazine/85/IntertwinedIdentities) 15.05.2017.

Resim 16. "The Last Post" Shahzia Sikander
[https://www.google.com.tr/search?q=the+Last+post+SHAZIA+SKANDER&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X,](https://www.google.com.tr/search?q=the+Last+post+SHAZIA+SKANDER&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X) 16.05.2017.

Resim 17. "Açık Denizde Sırlar" Walid Read
<http://bidoun.org/articles/walid-raad-and-the-atlas-group> 16.05.2017.

Resim18. Peindre L'Orient Le Jour. Nada Sehnaoui
[https://www.google.com.tr/search?q=Peindre+L%27Orient+Le+Jour+Nada+Sehnaoui&source=lnms&tbn=isch,](https://www.google.com.tr/search?q=Peindre+L%27Orient+Le+Jour+Nada+Sehnaoui&source=lnms&tbn=isch) 16.05.2017.

Resim19. "Bellek Kesirleri" Nada Sehnaoui
[http://www.epreuedartiste.com/archives/expos/2003/sehnaouin.html,](http://www.epreuedartiste.com/archives/expos/2003/sehnaouin.html) 17.05.2017.

Resim 20. Beyrut.
https://www.google.com.tr/search?q=Nada+Sehnaoui,+%E2%80%9CPeindre+L%27Orient+Le+Jour%E2%80%9D&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiTnre115bUAhWMF8AKHd4vDoIQ_AUICygC&biw=1034&bih=615#imgrc=i1i_0sISBF3zxM: 18.05.2017.
<http://www.mimdap.org/?p=160904> 18.05.2017.

Resim 21. "Bellek Kesirleri" Nada Sehnaoui
[https://www.google.com.tr/search?q=Nada+Sehnaoui&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiaqp754rb,](https://www.google.com.tr/search?q=Nada+Sehnaoui&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiaqp754rb) 18.05.2017.

Resim 22. “15 Yıldır Tuvaletlerde Beklediğiniz Yetmedi mi ?” . Nada Sehnaoui
<http://oasis-mag.blogspot.com.tr/2012/09/light-at-end-of-tunnel-public.html>,
19.05.2017.

Resim 23. “Moloz” Nada Sehnaoui
<https://www.google.com.tr/search?q=Nada+Sehnaoui&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwIaq754rb>, 20.05.2017.

Resim 24. “Süpürme” Nada Sehnaoui
<https://www.google.com.tr/search?q=Nada+Sehnaoui&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwIaq754rb>, 20.05.2017.

Resim 25. “Ben Aşağıda İmzası Bulunan” Rabih Mroue
<https://www.google.com.tr/search?q=The+Undersigned+Rabih+Mroue&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi6>, 20.05.2017.

Resim 26. ”Eski Ev” Rabih Mroue
https://www.google.com.tr/search?q=rabih+MROUE+Salt&sa=X&tbm=isch&tbo=u&source=univ&ved=0ahUKEwjqtY_z5rb, 20.05.2017.

Resim 27. “Büyükbaba, Baba ve Oğul” Rabih Mroue
https://www.google.com.tr/search?q=rabih+MROUE+Salt&sa=X&tbm=isch&tbo=u&source=univ&ved=0ahUKEwjqtY_z5rb, 21.05.2017.

Resim 28. İmgenin Sakinleri. Rabih Mroue
<https://www.google.com.tr/search?q=rabih+mroue+hARİRİ+nASIR&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiX>, 21.05.2017

Resim 29. Çifte vuruş Rabih Mroue
https://www.google.com.tr/search?q=pixel+revolution+Rabih&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiM-aSBi5zUAhXHDxoKHSb_AzAQ_AUIBigB&biw=1366&bih=662#tbm, 22.05.2017

Resim 30. Sudann Yoğun Rabih Mroue
https://www.google.com.tr/search?q=pixel+revolution+Rabih&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiM-aSBi5zUAhXHDxoKHSb_AzAQ_AUIBigB&biw=1366&bih=662#q=Ra,
22.05.2017.

https://www.google.com.tr/search?q=thicker+than+water+Rabih&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjMjsyRpJzUAhXIIJoKHbAtAukQ_AUICygC&biw=1366&bih=662#img 22.05.2017.

Resim 31. Boşluk <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/kameranin-namlusu-tufegin-vizoru-i-198>, 22.05.2017.

Resim 32. “Stüdyo Şehrazat Görüntüsü” Akram Zaatari
https://www.google.com.tr/search?q=akram+zaatari+st%C3%BCdyo+%C5%9Fehrazad&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiMht6qr5_UAhXlIiwKHVbLDDAQ_AUICygC&biw=1366&bih=662#tbm=isch&q=akram+zaatari+madoni, 22.05.2017

Resim 33. “Madam Bagari” Stüdyo Şehrazad
https://www.google.com.tr/search?q=salt+Akram+ZAATARI&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwijn5K619p_UAhXGQBQKHYHyAcgQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#imgrc
https://www.google.com.tr/search?q=salt+Akram+ZAATARI&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwijn5K619p_UAhXGQBQKHYHyAcgQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#imgrc, 23.05.2017.

Resim 34. “Madam Bagari” Akram Zaatari.
<https://www.google.com.tr/search?q=akram+zaatari+madani&sa=X&tbm=isch&tbo=u&source=univ&ved=0ahU> 23.05.2017.

Resim 35. Hassam El Madani Stüdyo Şehrazad
https://www.google.com.tr/search?q=hassan+el+madani&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwihuec4KDUAhUFPxQKSH5D7kQ_AUIBygC&biw=1366&bih=662#imgrc 23.05.2017

Resim 36. Hassam El Madani Stüdyo Şehrazad
https://www.google.com.tr/search?q=hassan+el+madani&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwihuec4KDUAhUFPxQKSH5D7kQ_AUIBygC&biw=1366&bih=662#imgrc 23.05.2017

Resim 37. “Lübnan Ulusal Müzesi” Beyoğlu Salt Galeri. Akram Zaatari
<https://www.google.com.tr/search?q=akram+zaatari+madani&sa=X&tbm=isch&tbo=u&source=univ&ved=0ah>, 24.05.2017.

Resim 38. “Zaman Kapsülü” Beyoğlu Salt Galeri. Akram Zaatari
<https://www.google.com.tr/search?q=akram+zaatari+madani&sa=X&tbm=isch&tbo=u&source=univ&ved=0ah> 25.05.2017.

Resim 39. “Letter to a refusing” “Reddeden Pilota Mektup” 2013. 55. Venedik Bienniali. Lübnan Pavyonu
<http://www.nytimes.com/2013/06/20/movies/letters-to-a-refusing-pilot-by-akram-zaatari.html>, 26.05.2017

Resim 40. Reddeden pilota mektup
https://www.google.com.tr/search?q=letter+to+a+pilot&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjbkMnN3qDUAhXIyRQKHS-ACygQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#tbn=isch, 27.05.2017.

Resim 41: Reddeden pilota mektup
<http://www.artreoriented.com/exhibitions/akram-zaatari-letter-to-a-refusing-pilot>, 27.05.2017

Resim:42: Reddeden pilota mektup
https://www.google.com.tr/search?q=letter+to+a+refusing+pilot&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwief2276HUAhWrApoKHa3hB8YQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#i, 27.05.2017.

Resim43: “İmza” Hanna Mallallah
<http://hanaa-malallah.com/>, 28.05.2017.

Resim44: “Benim Ülkemin Haritası” Hanna Mallallah
<http://hanaa-malallah.com/>, 28.05.2017.

Resim45: ”Benim Gecem” Hanna Mallallah
<http://hanaa-malallah.com/> 29.05.2017.

Resim46: “Okuma Masası” Hanna Mallallah
<http://hanaa-malallah.com/> 29.05.2017.

Resim 47: “İskemle” Hanna Mallallah
<http://www.inceptiongallery.com/FR/artistes/hanaa-malallah.html>, 30.05.2017.

Resim48: Alwarka Tapınağı
https://www.google.com.tr/search?q=al+warka&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiKtZ26paXUAhXKcRQKHeZxAagQ_AUIBigB&biw=1366&bih=662#q=al+warka+tap%C, 31.05.2017.

Resim 49: Alwarka Tapınağı
<https://tr.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/ancient-near-east1/sumerian/a/ziggurat-of-ur>, 31.05.2017.

ÖZGEÇMİŞ

1994 Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Seramik ASD Önlisans

2000 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünde Lisans

2003 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel A.S.D. “Çağdaş Türk Sanatında Kadın Sanatçıların Etkileri” başlıklı Yüksek Lisansını tamamladı

Sanatsal Etkinlikler:

Karma Sergiler:

2001 11 İş/11 Sergi Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu. İstanbul”3

2001 “Karma Heykel Sergisi” Kaş Sanat Galerisi. İstanbul.

2004 “Ekim Geçidi” Galeri X İstanbul.

2005 “Art Alan I” Kargaart. İstanbul.

2006 “ÖYP Üniversiteleri Güzel Sanatlar Fakülteleri Karma Sergisi. Erciyes Üniversitesi. Kayseri

2007 “Küf” Kapalıçarşı

2008 Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi. Gebze Teknopark. Kocaeli.

2009. “Zamansız Tanrıçalar” Kocaeli Üniversitesi Baki Komsuoğlu Kongre ve Kültür Merkezi. Kocaeli.

2009.” Gelibolu Mail Art Uluslararası Karma Sergisi ” Plastik Sanatlar Derneği Şişli Sergi Salonu. İstanbul.

2009 (3-6 Aralık) İstanbul Contemporary Art. Lütfi Kırdar. İstanbul.

2010.(Mayıs 14-21) “Beden ve Mekân”. Akdeniz Üniversitesi.

2010.(12 Ağustos-17 Eylül) “Kimlikler Lütfen” Cer Modern Ankara

2010 “Ekim Geçidi” Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

2011 (30Temmuz-30 Eylül) Kinidos Kültür ve Sanat Akademisi.”Kinidos’un Sır’ı Seramik, Cam, Çini Festivali ve Açık hava Sergisi” Datça. Muğla.

2011. (30.11.2010-7.1.2011) “Kuzgun Acar Anısına Maskeler. Bir Nokta Sanat Galerisi. İstanbul.

2011.(15 Eylül -15 Ekim) “ Öteki Bedenler”. Akademililer Sanat Galerisi. Beyoğlu.İstanbul.

2011 (21.02-13.03) “Kurgu” Mimarlar Odası. Karaköy. İstanbul.

2012 “İkametgâh Kadıköy” Asfalt Art Galeri. İstanbul.

2012 (3.Ocak-3Mart) “Yan Yana” Karma Sergi. İzmit Sanat Galerisi. Kocaeli.

2012 (21 Mart-21 Nisan) “Şiir Heykel Buluşması” Işık Üniversitesi. İstanbul.

2012(8 Kasım- 7 Aralık) “Büyük Buluşma”, “Güzel Sanatlar Fakülteleri Öğretim Elemanları Sergisi” KOÜ. GSF. Anıtpark Kampüsü.

2013 “Karşılaşmalar” Okan Üniversitesi. İstanbul.

2013 “ Türk Sanatından Bir Kesit” Kö-Tar-Lat Galeri Budapeşte.

2013. “23. İstanbul Tüyp Sanat Fuarı”, “Bütün Her Şeyi Yanımda Taşıyorum” Tüyp. İstanbul.

2013.”Artbosphorus Çağdaş Sanat Fuarı” “Paralel Hikayeler, Kurgular,Bilinmeyenler” Haliç Kongre ve Sergi Sarayı. İstanbul.

2013 (15-30 Nisan) “Dünya Sanat Günü” Ofis Sanat. İzmit Kocaeli.

2014. “24. İstanbul Tüyp Sanat Fuarı”, “Unutmamak İçin” Tüyp. İstanbul.

2015. “25. İstanbul Tüyp Sanat Fuarı”, “Tuhaf Günler” Tüyp. İstanbul.

2016. (23-25 Kasım) “Öğretmenler Günü Karma Sergisi”, Gölcük Belediyesi Değirmendere Sanat Evi. Kocaeli.

2016. (23 Kasım-24 Aralık) “Yaşasın Keşir Kedisi”.Değ-Art-Lab. Eskişehir.

2016 (15-30 Aralık) “Dizin” İzmit Tarihi Gar Binası. Kocaeli.

2016.(16 Şubat-16 Mart) “ 5/Beş” Ofis Sanat. İzmit. Kocaeli.

2017. Kocaeli Üniversitesi Öğretim Elemanları Sergisi. İzmit Sanat Galerisi. Kocaeli

2017. “Kadın Akademisyenler Sergisi” Mimarlar Odası. Kocaeli

2017. Tahammül&Tahayyül” Ford Otosan Sanat Galerisi. Kocaeli.

2017. (23-31 Mayıs) “ Troya’da Güzelin İzinde” Çanakakkale Devlet Güzel Sanatlar Galerisi. Çanakakkale.

Ödüller:

2004 Genç Sanat Eleştirmeni Yarışması Ödülü. Galeri Artist.

2012. “3. Prof. Dr. Baki Komsuoğlu Bilim ve Sanat Teşvik Ödülü”

Ulusal Bilimsel Toplantılarda Sunulan Bildiriler:

2005 “Sanatta Anadolu Aydınlanması: Bireysellik, Ulusallık, Evrensellik” ,
“Baksı Müzesi”. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. .Erzurum

2005 “Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları”, “Kültür Politikaları
Bağlamında Türk Heykel Sanatı”. Kocaeli Üniversitesi. G.S.F. Kocaeli.

2005 “Gelenek, Kimlik, Birleşim Kültürel Kesişmeler ve Sanat” , “Mihri
Müşfik ve Sanatı” Ankara Üniversitesi. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi. Sanat
Tarihi Bölümü. Ankara.

2012 (27-29 Kasım) “Sanat ve Estetik’te Asal Değerler; Mekan Zaman”
Ankara Üniversitesi. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi. Sanat Tarihi Bölümü. Ankara.

Diğer Yayınlar:

2004. Sanat Çevresi Sayı:297-298 “Yüz Yüze”Temmuz.

2004 Sanat Çevresi .Sayı: 305 “Öznel Üretimlerin Korunduğu Bir Oluşum:
Kooperatif”

2004 Sanat Çevresi .Sayı: 305 “Öznel Fotoğrafçılığın Özgün Seçkileri”

2004 Sanat Çevresi Sayı:303-304 “Bangladeş’te 11. Uluslararası Asya
Bianeli’nde Güncel Türk Sanatçıları “Entropi”

2005 Şubat Artist “Nazan Erkmek’le Resmin Masalı, Masalların Resmi”

2005 Şubat Artist “Kuzgun Acar”

Uluslararası Sempozyum ve Workshoplar

2011(11-29 Temmuz) “18.Uluslararası Değirmendere Zühtü Müridoğlu
Ahşap Heykel Sempozyumu”

2014 (9-16 Haziran) “ Art Suites Gallery” Uluslararası Workshop. Bodrum.
Muğla