

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**ÇAĞDAŞ SANAT BAĞLAMINDA GELENEKSEL TÜRK SANATLARINA VE
KÜRATORYAL UYGULAMALARA ELEŞTİREL BİR BAKIŞ**

Hazırlayan
Yeşim GÖKTEPE

Danışman
Doç.Dr. A. Feyzi KORUR

İzmir / 2019

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Çağdaş Sanat Bağlamında Geleneksel Türk Sanatlarına ve Kûratoryal Uygulamalara Eleştirel Bir Bakış” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

26.10.6./2019



Yeşim GÖKTEPE

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün .04. / .07. / ..2019.. tarih ve ...16..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' nin ..9.... maddesine göre Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Yeşim Göktepe'nin "Çağdaş Sanat Bağlamında Geleneksel Türk Sanatlarına ve Küratoryal Uygulamalara Eleştirel Bir Bakış" konulu tezi incelenmiş ve aday .12. / .07. / ..2019.... tarihinde, saat 10:30 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..90..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..BAŞARILI..... olduğuna oyBİRLİĞİ..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Doç. Dr. Dr. Feyzi KÖRNE

ÜYE

Doç. Filiz Adıgüzel Toprak
fi.

ÜYE

Doç. Serkan KUDER
enp

ÖZET

Dünyada, farklı kültürel yaklaşımlara ve düşünce yapılarına göre sanatın anlam ve biçimine dair çeşitli yaklaşımlar bulunmaktadır. Batı anlayışı tarafından geliştirilmiş olan estetik kuramlar, bu farklı yaklaşımları dışlamıştır. Ancak, son dönemlerde Batı dışındaki kültürlere ait sanat formlarının, çağdaş sanat sahnelerinde yer almaya başladığı görülmektedir. Bu durum, Batı anlayışının kendi dışındaki kültürlere ve sanat formlarına bakışındaki değişime işaret etmektedir.

1960’lardan itibaren Batı’nın sanat anlayışında bir kırılma yaşandığı çoğu sanat tarihçisi ve eleştirmenin ortak görüşüdür. Sanat, duyumsal alandan felsefeye evrilmiş, sanat eserleri ile gerçek nesneler arasındaki ayırım kalkmıştır. Gelişen teknolojiyle birlikte iletişim, enformasyon ve bilişimin sağladığı imkanları rahatlıkla kullanabilen yeni medya ve enstalasyon; heykel ve resim gibi geleneksel mecraların yerini almaya başlamıştır. Küratörün, müzelerdeki sanat eserlerini düzenleyen ve koruyan rolü de değişmiştir.

Teknolojik gelişmeler uluslar arasındaki sınırları kaldırmıştır. Homojenlik, evrensellik gibi normları barındıran modernist-kolonyalist politikalar, yerlerini kültürel bir oluşum olan globalizme bırakmıştır. Hetorejenlik üzerine kurulu çağdaş kültür politikaları modernin içirmediği tüm farklılıkları benimserken, Batı-dışı sanat formları da böylelikle Batı sanat piyasasına dahil olmuşlardır.

Geleneksel Türk Sanatları, İslam inancıyla biçimlenmiş, estetik ve sanatsal olan, her zaman duyumsal alanda kalmış, kavramsallaştırılmamış, bilgiye dayandırılmamıştır. Bu anlayışa sahip geleneksel sanatların, çağdaş sanat içinde nasıl bir tavır sergilediği ve sergileyeceği tez kapsamında sorgulanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş, Çağdaş Sanat, Geleneksel Türk Sanatları, Küratör.

ABSTRACT

There are different approaches to the meaning and form of art according to different cultural approaches and thought structures in the world. Aesthetic theories developed by Western understanding have ruled out these different approaches. However, in recent years, it is seen that the forms of art belonging to cultures outside the West have started to take place in contemporary art scenes. This indicates the changing position of the arts of cultures outside the West in the face of Western perspectives. In the West, while understanding of art develops and changes under the influence of periodic movements, it also influenced the way of looking to other cultures.

It is the common opinion of most art historians and critics that the West's understanding of art has been broken since the 1960s. Art has evolved from sensory field to philosophy, and the distinction between works of art and real objects has been disappeared. With the developing technology, new media and installation that can easily use the opportunities provided by communication, information and composition have started to replace traditional media such as sculpture and painting. The role of the curator has also changed.

Technological developments have removed the borders between nations. Modernist-colonialist policies, which include norms such as homogeneity and universality, have been replaced by globalism. Contemporary cultural policies based on heterogeneity have embraced all the differences that modern does not involve. Thus, non-Western forms of art became part of the Western art market.

Traditional Turkish Arts, has been shaped by Islamic faith, which is aesthetic and artistic, always remained in the sensory field, not conceptualized and based on knowledge. In this thesis, it is tried to question what kind of attitude the traditional art with this understanding has and continue to have in contemporary art.

Keywords: Contemporary, Contemporary Art, Traditional Turkish Arts, Curator

ÖNSÖZ

Lisans eğitimimi Geleneksel Türk Sanatları Tezhip Anasanat dalında bitirdikten sonra, farklı sanat ve tasarım disiplinlerini anlamak üzere Sanat ve Tasarım Anasanat dalına yöneldim. Amacım, geleneksel sanatlarımıza farklı disiplinler içinden bakmak ve çalışmalarına yeni bir yorum getirebilmektir.

Yüksek lisans ders aşamasında öğrencisi olduğum danışmanım Sayın, Doç. Dr. A. Feyzi Korur, iki sanat dalı arasında yaşamış olduğum her türlü ikilemde beni aydınlatmış ve sorularıma cevap bulabileceğim “Çağdaş Sanat Bağlamında Geleneksel Türk Sanatlarına ve Küratoryal Uygulamalara Eleştirel Bir Bakış” başlıklı teze yönlendirmiştir. Süreç boyunca birikimini benimle paylaşan ve desteğini her zaman hissettiren hocam Sayın, A. Feyzi Korur’a teşekkür ederim.

Ayrıca, hem lisans hem de yüksek lisans programlarında kendisinden ders almış olduğum, geleneksel sanatlardaki çağdaş uygulamalara dikkatimizi çekerek sorgulama ortamı yaratan, her türlü bilgi ve tecrübesini öğrencileriyle içtenlikle paylaşan, Sayın, Doç. Filiz Adıgüzel Toprak’a; ebru sanatıyla başladığım Geleneksel Türk Sanatları yolculuğumda tanıdığım ve büyük bir şans olarak gördüğüm Sayın, Doç. Serkan İliden’e; DEÜ GSF’ye girmem için beni yönlendiren Sayın, Prof. Dr. Mehmet Koştumoğlu’na; hem lisans hem de yüksek lisans programlarında ders almış olduğum tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Tez süresince yorulduğum ve çıkmaza düştüğüm anlarda bana benden çok güvenen ve sabır gösteren aileme de minnettarlığımı dile getirmek isterim.

Yeşim GÖKTEPE

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
TUTANAK.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR	xiv
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

MODERNLİK, MODERNİZM ve POSTMODERNİZM

1.1. Modernlik.....	8
1.2. Modernizm.....	11
1.3. Postmodernizm	18

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT

2.1. Çağdaş Kavramı	28
2.2. Çağdaş Sanat	29
2.2.1. Çağdaş Sanatta Çoğulcu Sanat Anlayışı	40
2.2.2. Çağdaş Sanatta Çokkültürlülük.....	42
2.2.3. Çağdaş Bir Sergileme Biçimi Olarak Bienal	47
2.2.3.1. İstanbul ve Mardin Bienalleri Üzerinden Türkiye'deki Bienallere Bakış.....	50

3. BÖLÜM

KÜRATORYAL UYGULAMALAR

3.1. Küratörlük ve Küratörlüğün Gelişimi	57
3.2. Türkiye’de Küratörlüğe ve Küratoryal Uygulamalara Bakış	64

4. BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

4.1. Gelenek Kavramı.....	71
4.2. Geleneksel Türk Sanatlarının Oluşumu.....	72
4.3. İslam İnancının Geleneksel Türk Sanatları üzerindeki Etkisi	74
4.4. Geleneksel Türk Sanatlarının Patronajı.....	76
4.5. Ehl-i Hiref Teşkilatı ve Geleneksel Türk Sanatları Üzerine Etkisi	77
4.6. Geleneksel Türk Sanatlarında Motif	78
4.6.1. Bitki Kaynaklı Motifler.....	79
4.6.2. Hayvanî Çıkışlı Motifler	84
4.6.3. Geometrik Motifler	85
4.6.4. Bulut, Münhani ve Çintemani Motifleri.....	86
4.7. Geleneksel Türk Sanatlarının Gelişiminde Kitabın Önemi	87
4.7.1. Geleneksel Türk Kitap Sanatları	90
4.7.1.1. Hat.....	90
4.7.1.2. Tezhip	96
4.7.1.3. Minyatür.....	100
4.7.1.4. Ebru.....	117
4.7.1.5. Cilt.....	128
4.8. Batılılaşma Hareketlerinin Geleneksel Türk Sanatlarına Etkileri	131
4.9. Geleneksel Türk Sanatlarında Yenilik Tartışmaları	140
4.10. Geleneksel Türk Sanatlarına Çağdaş Yorumlar Katan Sanatçılar	146

4.10.1. Günseli Kato	146
4.10.2. Canan	149
4.10.3. Onur Hastürk.....	152
4.10.4. Seval Şener.....	153
4.10.5. Naciye Subaşı.....	154
4.10.6. Ferhat Kurlu, Numan Aydın ve Deniz Akın	155
4.11. Yeditepe Bienali	156
4.12. Yeditepe Bienalin’de Geleneksel Sanatların Klasik Anlayış Dışındaki Yorumları	160
4.12.1. Yeditepe Bienali Kapsamında Klasik Anlayış Dışındaki Ebru Eserleri	160
4.12.2. Yeditepe Bienali Kapsamında Klasik Anlayış Dışındaki Hat Eserleri	166
4.12.3. Yeditepe Bienali Kapsamında Klasik Anlayış Dışındaki Minyatür Eserleri	169
4.12.4. Yeditepe Bienali Kapsamında Klasik Anlayış Dışındaki Türk Motifi	172
SONUÇ.....	173
KAYNAKÇA	181
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1-	Walter de maria, Vertical Earth Kilometer, 1977	16
Resim 2-	Robert Barry, Telepatik.....	16
Resim 3-	Manet, Olympia, 1863.....	21
Resim 4-	Robert Rauschenberg, Persimmon, 1964	22
Resim 5-	Sherrie Levine, Fountain After Marchel Duchamp, 1991.....	23
Resim 6-	Sherrie Levine, After Walker Evans, 1981.....	24
Resim 7-	Tracy Emin, Yatağım (My Bed), 1998.....	32
Resim 8-	Bill Viola, Nantes Triptych , 1992.....	33
Resim 9-	Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1970.....	34
Resim 10-	Marcel Duchamp, Fountain, 1917.....	35
Resim 11-	Marchel Duchamp, Mona Lisa with Moustache, 1919.....	36
Resim 12-	Andy Warhol, Cambells Soup Cans, 1962.....	37
Resim 13-	Don Eddy, Krishnas Gate, 1995.....	39
Resim 14-	Lucian Freud, Bahçe, 1997.....	40
Resim 15-	Joseph Beuys, Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor....	41
Resim 16-	Nezaket Ekici, Çeşme, 1. Mardin Bienali, 2010.....	54
Resim 17-	Hüseyin Çağlayan, Tilda Swinton Portreleri, 1. Mardin Bienali, 2010....	55
Resim 18-	Jean-Auguste Dominique Ingres, The Apotheosis of Homer, 1827.....	61
Resim 19-	Harald Szeemann, Docümenta 5 son gün, 1972.....	61
Resim 20-	Kara Memi, Muhibbî divanının ilk ve son sayfaları.....	81
Resim 21-	Şahkulu, bitkisel bezeme ve ejder tasvirleri.....	83
Resim 22-	Rokoko süslemeli ser levha.....	84
Resim 23-	Şeyh Hamdullah, TDV İslam Ansklopedisi	92

Resim 24-	Ahmed Karahisari, Satrançlı Küfi ve Müselsel Besmele..	93
Resim 25-	Hafız Osman, Sülüs-Nesih kıta	94
Resim 26-	Emin Barın, Gel Keyfim Gel, Levha, Küfi	95
Resim 27-	Savaş Çevik Levha - Vav Döngüsü Celî Sülüs	96
Resim 28-	Maniheist yazmasındaki tezhip ayrıntısı	98
Resim 29-	Abbasi halifeliği Dönemi, Kur'an El Yazması, 8.yy.,	99
Resim 30-	Hünernâme I.....	100
Resim 31-	Uygur Minyatürü Örneği, Uygur minyatür örneği..	101
Resim 32-	Ahmed Şiblizâde, Fatih Sultan Mehmet'in Gül Koklayan Portresi.....	104
Resim 33-	Sultan II. Selim Ok Atarken, Nigari.....	105
Resim 34-	Nakkaş Osman, Kanuni Sultan Süleyman avlanıyor, Hünernâme II.....	109
Resim 35-	Nakkaş Hasan, Eğri Fetihnâmesi. Sultan III. Murad'ın İstanbul'a Girişi.....	110
Resim 36-	Nakşî, Tercüme-i Şakayıku'n-Nu'mâniyye'nin Sultan II. Osman için hazırlanmış Nüshası	112
Resim 37-	Levnî, III. Ahmed'in şehzâdelerinin 1720'de yapılan sünnet töreni.....	114
Resim 38-	Abdullah Buhari, Hamamda Yıkanan Kadın.....	115
Resim 39-	Konstantin Kapıdağlı, Yavuz Sultan Selim (solda) ve Sultan III. Selim portreleri	116
Resim 40-	Rapyel Manas, Hamamda Anne-kız.....	117
Resim 41-	Müdahalesiz Battal Ebru, Aplanslan Babaoğlu.....	120
Resim 42-	Mustafa Düzgünman Battalı.....	121
Resim 43-	Hatip Mehmed Efendi, deniz yıldızı şeklindeki hatip ebrusu.....	122
Resim 44-	Necmeddin Okyay, Gelincik Ebrusu.....	123
Resim 45-	Necmeddin Okyay Akkase, Abrili Lafza-i Celal (Allah C.C.) Levhası..	124

Resim 46-	Mustafa Düzgünman, Papatya ebrusu, “Vefatının 20. Senesinde Mustafa Es’ad Düzgünman, İSMEK El Sanatları Dergis	126
Resim 47-	Ahmet Saral Ebrusu.....	127
Resim 48-	Süleymannâme’nin arka kapağının iç yüzü,.....	129
Resim 49-	Risala’nin fırçayla bezenmiş deri cildinin dış kapakları, 19.yy.....	131
Resim 50-	Osman Hamdi Bey, Mihrab Tablosu, 1901.....	134
Resim 51-	İbrahimÇallı, Adada Piknik.. ..	135
Resim 52-	Nurullah Berk, Çömlekçi,1967	137
Resim 53-	Nejad Devrim, Compositon	139
Resim 54-	Günseli Kato, Ahenk, Cenk ve Beden performansı, 2000.....	147
Resim 55-	Günseli Kato, Varka İle Gülşah, 2001	148
Resim 56-	Günseli Kato, Varka İle Gülşah, 2001.....	149
Resim 57-	Canan, Taşaklı Kadın (Hünsa) 2009.....	151
Resim 58-	Canan, Vak Vak Ağacı (2009)	151
Resim 59-	Onur Hastürk, Bir Kahve Daha/One More coffee.....	153
Resim 60-	Seval Şener, After Ingres Grand Odaliques, 2018.....	154
Resim 61-	Naciye Subaşı, Global Art Awards (2017)	155
Resim 62-	Ferhat Kurlu, Numan Aydın ve Deniz Akın, Esmâü’n Nebi (2018).....	156
Resim 63-	Alparslan Babaoğlu, Fuad Başar ve Hikmet Barutçugil, Mekandan Taşanlar Sergisi, Yeditepe Bienali	161
Resim 64-	Hatice Ünal, Sokağın Ruhu, Yeditepe Bienali.....	162
Resim 65-	Hikmet Barutçugil, 1000 Turna Kuşu, Yeditepe Bienali.....	162
Resim 66-	Hikmet Barutçugil, Gezegenler, Yeditepe Bienali.....	163
Resim 67-	Yılmaz Eneş, Uçurtmalar, Yeditepe Bienali.....	164
Resim 68-	Özden Aydın, Molekül, Yeditepe Bienali.....	165

Resim 69-	Sünbül Efendi Ebrihanesi, Hür Ufuklarda Donanmış İki Yüz Pare Gemi, Yeditepe Bienali	166
Resim 70-	Mustafa Cemil Efe, Bir Daha Bak, Yeditepe Bienali.....	167
Resim 71-	Mustafa Cemil Efe, Ziynet, Yeditepe Bienali.....	168
Resim 72-	Ömer Faruk Dere, Bağ, Yeditepe Bienali.....	169
Resim 73-	FSMVÜ Öğr. Gör. Betül Bilgin, Arş. Gör. S. Hilal Arpacıoğlu ve öğrencileri, Oradaydım.....	170
Resim 74-	Havva Bayraktar, Surname Kaçkınları, Yeditepe Bienali.....	171
Resim 75-	Fatma Zeynep Çilek, Çintemani, Yeditepe Bienali,	172

KISALTMALAR

AICA	Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği
AİKM	Anadolu İslâm Kültür ve Medeniyeti
çev.	Çeviren
der.	Derleyen
DEÜ	Dokuz Eylül Üniversitesi
DOÇ.	Doçent
Dr.	Doktor
ed.	Editör
FSMÜV	Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi Vakfı
GSF	Güzel Sanatlar Fakültesi
haz.	Hazırlayan
İA	İslam Ansiklopedisi
İKSEV	İstanbul Kültür Sanat Vakfı
KTSV	Klasik Türk Sanatları Vakfı
Ss	Sayfa aralığı
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
yy.	Yüzyıl

GİRİŞ

“Çağdaş Sanat Bağlamında Geleneksel Türk Sanatlarına ve Kûratoryal Uygulamalara Eleştirel Bir Bakış”ın tez konusu olarak seçilmesinin sebebi; Batılı sanat anlayışının ötekileştirdiği kültürlerin sanatları gibi, Geleneksel Türk Sanatlarının da çağdaş sanat sahneleri olarak bilinen bienallerde ve festivallerde yer almaya başlayarak birçok soru ve sorunu gündeme getirmiş olmasıdır. Günümüze kadar Batı’nın belirlediği estetik biçimlere uymadığı için, Batılı sanat sahnelerinden uzak tutulmuş olan Geleneksel Türk Sanatları, ne olmuştur da bu sahneler de yer almaya başlamıştır? Günümüzde sanat; kimlik, cinsiyet, ırkçılık gibi sorunların söz söyleme aracı haline gelmişken, İslam düşüncesinin biçimlendirdiği Geleneksel Türk Sanatları, çağdaş sanat sahnelerinde nasıl bir tavır sergileyecektir? Tez kapsamında bu sorulara cevap aranmaya çalışılmıştır.

Geleneksel Türk Sanatları tez kapsamında, kitap sanatlarından olan hat, tezhip, minyatür, ebru ve cilt alanlarıyla sınırlı tutulmuştur.

Birinci bölümünde, *modernlik*, *modernizm* ve *postmodernizm* üzerinde durulmuştur. Bu dönemler her ne kadar birbirlerine karşıt akımlar olarak doğmuş olsalar da, kimi zaman içi içe geçtikleri de görülmüştür.

Sözü edilen dönemlerin ilki olan ve coğrafi keşiflerle başlayan modernleşmenin doğurduğu kolonyalist politikalarla Batı kendi dışında kalan kültürleri keşfederken aynı zamanda kendi kimliğini de keşfetmiş ve kendi dışındaki diğer toplumları *öteki* olarak nitelemiştir. Aydınlatma düşüncesi ile başlayan Modernite Çağı, bilimin dünyayı kurtaracağı inancı üzerine temellendirilmişti. Bu dönemde aklın ve bilginin üstünlüğüne olan inanç, sonrasındaki bilimsel devrimleri derinden etkilemiştir. Politik anlamda da akıl yoluyla eşitlikçi ve adil bir toplumsal düzene ulaşılabileceği düşünülüyordu, ancak modernitenin insanlığa verdiği umutların sonucu savaşlar, doğal afetler ve işsizlik olmuştur.

Modernliğin insanlığa verdiği umutların boş çıkmasına bir tepki olarak doğan modernizm, aynı zamanda modernliğin vadlerine de sahip çıkmıştır. Postmodernizm ise yine modernizme karşı bir tepki ve ondan kopuşu ifade etmesinin yanı sıra modernizmin eleştirel özelliğinin vardığı son nokta olarak da tanımlanmaktadır.

Bireyi ve (bir birey olarak) sanatçıyı, Batı'nın geçirmiş olduğı bu dönemsel hareket ve değişimlerden ayrı düşünmek neredeyse imkansızdır. Modernliğin temellerini oluşturan Aydınlanma düşüncesi, Rönesans'ta hümanizmle birlikte toplumdan ayrı bir birey olma vasfı kazanan insanı, yüce bir varlık konumuna çıkarmıştır. Sanat ve sanatçı kutsallaşırken, Tanrıya mahsus olan yaratıcılık da sanatçıya devredilmiştir.

Moderniteyle birlikte laikleşen Batı'da, dinin toplumsal yaşam üzerindeki etkisi kalkmaya başlarken kilisenin sanat üzerindeki hakimiyeti de sona ermiştir. Yeni kapitalist düzende oluşan sanat piyasasında, sanatlarının güçlenme ihtimali olmadığı düşüncesiyle sanatçılar, kendilerini deneyler yapmakta özgür görmüşlerdir. Sanatçılar, 1700'lü yılların sanat akademilerinin, kendilerinden önceki sanatçılara dayatmış olduğı kurallara ve sınırlamalara karşı gelmişler ve 19. yy.da sanat kendisine hükmeden kilisenin, sarayın, aristokrasinin ve siyasal/toplumsal avangardın aracı olmaktan kurtularak kendi üstünlüğünü kurmuştur. Batı'da sanat, 19. yy. dan itibaren modernizmle birlikte insanın kendini var etmesinin, özgürleşme projesinin bir aracı olarak görülmüştür.

Bireyin konumu postmodernist dönemle birlikte tekrar değişmiştir. Postmodernistler, modernistler tarafından evrenin merkezine oturtulmuş bireyin bu konumunu değiştirmişlerdir. Postmodernist dönemde sanatçılar, modernistlerin aksine özgün bir sanatsal dil bulmaktan ziyade var olan dillerle ve hazır nesnelerle çalışmışlardır. Modernizm homojen bir kültür doktrinine dayanırken postmodernizm heterojenlik üzerine kurulmuştur. Modernistler özgünlüklerinden şüphe etmezken gerçek bir evrensel dil yarattıklarına inanmışlar, postmodernistlerse bütün dillerin aynı derecede eşit ölçüde özgün veya özgün olmadığını düşünmüşlerdir.

İkinci bölümü, günümüz sanat anlayışını belirleyen *Çağdaş Sanat* oluşturmaktadır. Bu bölümde, ilk olarak çağdaş terimi üzerinde durulmuştur çünkü

çağdaş sanat uzunca bir süre modern sanatın devamı olarak görülmüş ve çağdaş terimi modern sanatın zamansallığını ifade etmek için kullanılmıştır.

1960’lardan sonra modern sanatla çağdaş sanat arasındaki ayrımın netleşmeye başladığı görülmektedir. Çağdaş sanata dair hâkim olan görüşler daha çok Marcel Duchamp’ın hazır-nesneleri ile sanatta bir kırılma yaşanması; yeni çıkan akımlarla birlikte sanat yapıtlarıyla gerçek nesneler arasındaki farkın kaybolması; bir sanat üretme üslubundan çok, üslupları kullanma tarzı olması; bugünün sanatçısının geçmişin sanatını gelişen teknoloji ve kitle iletişim araçları sayesinde özgürce kullanması; sanatın duyumsal deneyimden düşünceye ve felsefeye evrilmiş olması; bütün temsil yapılarının, öznellik ve yanılısamanın sanat için önemli meseleler olmadığı ve artık sanatın, bir atölyede üretilmesine veya beyaz küp mekânında sergilenmesine bakılmamakta olması üzerinedir.

Bu dönem, iletişim, enformasyon ve bilişim alanlarındaki teknolojik gelişmelerin sağladığı imkanları, rahatlıkla kullanabilen, yeni medya ve enstalasyonun resim, heykel ve baskı gibi geleneksel mecraların yerini almaya başladığı ve sanata çoğulcu bir anlayışın hâkim olmaya başladığı bir dönemdir. Çağdaş sanat, içindeki formların, tekniklerin konuların çokluğu ve karmaşıklığıyla dikkat çekerken, feminizm, kimlik politikaları, kitle kültürü, alışveriş ve travma gibi konularda sanatçıların söz söyleme aracı haline gelmiştir.

1960’lardan itibaren iletişim, enformasyon ve bilişim alanlarındaki teknolojik gelişmelerin bir diğer etkisi de uluslar arasındaki sınırları ortadan kaldırmıştır. Bu süreç dünyayı giderek küçültürken; homojenlik, evrensellik gibi normları barındıran modernist-kolonyalist politikalar yerlerini yeni kültürel bir oluşum olan ve bütün küreyi saran globalizm politikalarına bırakmıştır. Modern dönemde, Batı-dışında kalan toplumlar ötekileştirilmişken, hetorejenlik üzerine kurulan çağdaş kültür politikaları modernin içermediği tüm farklılıkları benimsemiş ve bu durum da çağdaş sanat dünyasının görünümünü etkilemiştir.

Küreselleşmeyle birlikte sanat, uluslararası bir boyut kazanmış, bienaller, trienaller ve sanat fuarları çokkültürlü sahnelerin mekânı olmaya başlamıştır. Batı tarafından oluşturulan Batı-merkezli uluslararası sanat piyasası içinde, Batı-dışı sanat

formlarının dolaşıma katılması sanat piyasası içindeki kimlik ve temsil tartışmalarını da gündeme getirmiştir. Bu döneme kadar Batı dışında kalan sanatçılar ve sanatları, Batılı bakışa göre sanat olarak değerlendirilmezken, bu sanatçıların piyasaya eklemesiyle hangi işlerinin, hangi sergide, hangi kategori altında olacağı ya da olmayacağı ayrı bir tartışma alanı yaratmıştır.

Türkiye'deki bienallere İstanbul ve Mardin Bienalleri üzerinden bakılırken bu bienallerin oluşturulma sebeplerinin dünyadaki diğer bienallerden farklı olmadığı görülmüştür. İlki 1895'te düzenlenen Venedik Bienali'nden itibaren dünyadaki diğer bienallerde olduğu gibi Türkiye'deki bienaller de aynı amaç doğrultusunda şekillenmiştir. Bienaller, güncel sanatın yeni eğilimlerini bir araya getirdiği gibi, yurtiçi ve yurtdışındaki sanat çevreleri, sanatçı, küratör ve eleştirmenler arasında uluslararası bir kültür ağının kurulmasına olanak sağlamaktadırlar. Bienallerin küresel sanat camiasını bir araya getirmesinin dışında, oluşturuldukları kenti ekonomik anlamda kalkındırmaya, mali açıdan desteklemeye yönelik bir amaçları da vardır.

Üçüncü bölüm *Küratoryal Uygulamalar* oluşturmaktadır. Bu bölümde küreselleşmeyle birlikte değişen ekonomik, siyasi ve kültürel değerler küratörün tanımını ve işlevini de değiştirdiği; küratörlüğün sergi yazarlığına evrilen konumu hakkındaki tartışmaların Harald Szeeman üzerinden yapılmış olması nedeniyle bu tartışmalara da yer verilerek küratörün değişen konumu açıklanmıştır.

Türkiye'de küratörlük, 1980'lerin sonlarında ve özellikle 1990'lı yıllarda güçlü bir pozisyona sahip olmaya başlamış ve küreselleşmenin etkisiyle de dünyadakine paralel bir değişim sergilemiştir. Türkiye'deki küratöryal uygulamalar, Enis Batur'un 2001 yılında kaleme aldığı *Küratörün Sınırında* adlı eleştirel yazısına küratörlerin verdiği cevaplarla anlatılmıştır. Metnin ilerleyen satırlarında ise yeni nesil küratörlerin, küratoryal uygulamalara bakışlarına yer verilmiştir.

Geleneksel Türk Sanatları dördüncü bölümde ele alınmıştır. Bu bölümde Geleneksel Türk Sanatları hakkında geniş bir bakış açısı sunulmak istenmiş ve geleneksel sanatların tarihsel süreç içindeki gelişimi örnekler üzerinden anlatılmıştır.

Uygurlardan itibaren Maniheizm, Şamanizm ve sonrasında da İslam inancıyla şekillenmiş olan Geleneksel Türk Sanatları, gelişimlerini ve dönüşümlerini Osmanlı Devleti'nin kurulmasıyla birlikte saray içinde gerçekleştirmişlerdir. Doğu ve Batı'daki monarşilerde saraylar arasındaki rekabet, sanatçı ve bilgin üzerinden yapılmış ve yaşanan bu rekabet ortamı sanatın gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Geleneksel sanatların, saray içinde gelişme imkânı bulması, padişahların kitaba, ilme ve sanata verdikleri önemle bağlantılı olmuştur. Padişahlar, sanatı yönlendirecek kadar bu alana hâkim ve eğitimliydi. Ayrıca, sanatın tek alıcısının saray ve saray ileri gelenleri olması, sanatçıları himaye altına girmek veya sarayın korumasını sürdürebilmesi için rekabet ortamına sokmuş, bu da sanatı olumlu yönde etkilemiştir.

Osmanlı Devleti'nin gücü sanatında da yansımaları bulmuş, ileri bir seviyeye taşınan sanat 17. yy.a kadar dış tesirlerden uzak tutulabilmiştir. 17 ve 18. yy.ların siyasi olayları Osmanlı'nın dışa açılarak Batı'ya yönelmesine sebep olmuş, bu durum sanatı olumsuz yönde etkilemiştir. Bu süreçte padişahların Batılı portre resmine olan eğilimleri ve 19. yy.da, II. Mahmud döneminde sarayın sanattan desteğini çekmesi, bozulmayı hızlandıran sebeplerdendir. Osmanlı'da başlayan Batılılaşma hareketleri Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir.

20. yy.ın başlarında Batılılaşma adına, devlet eliyle Avrupa'ya ressam gönderilmiştir. Ressamların, Avrupa'daki toplumsal yapıya yabancı olmaları çağdaş akımlara değil, klasik dönem eserlerine yönelmelerine sebep olmuştur. Bu dönemde her iki toplumdaki sanatçı profili birbirinden farklıydı. Avrupalı sanatçılar, 19. yy.la birlikte sanatı, kilisenin, sarayın ve aristokrasinin aracı olmaktan kurtararak özgürlüklerini ilan etmişlerdi. Sanatçılar artık kendileri için resim yapıyorlardı. Halbuki Osmanlı sanatçısının sanatı ise hala saraya hizmet etmekteydi.

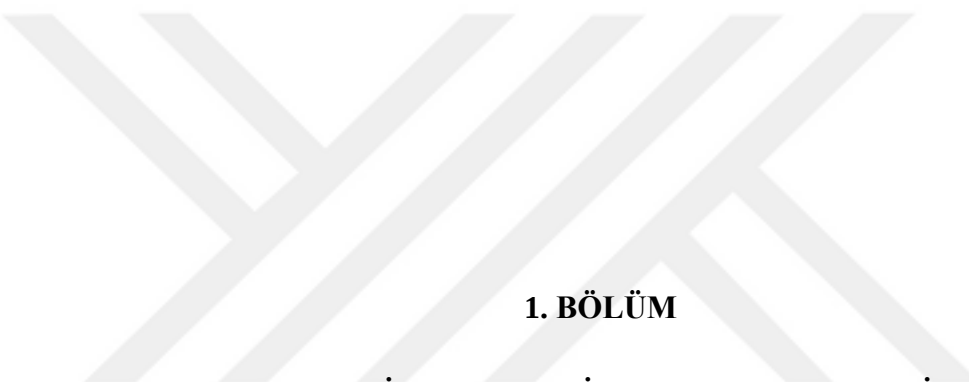
Cumhuriyetle devam eden Batılılaşma ve modernleşme hareketleriyle toplum yeniden inşa edilirken, çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak için her alanda olduğu gibi sanatta da Batı örnek alınacak ancak öykünülmeyecektir. Batı'dan aktarılan Türk kılınacaktır. Batı dışı toplumlarda olduğu gibi Türkiye de bir yandan dışarıya açılırken diğer yandan da Batı karşısında kültürel kimliğini korumaya çalışmıştır.

Türkiye’de devam eden modernleşme hareketleri Türk sanatında, geleneksel Türk Sanatı ve Çağdaş Türk Sanatı ayrımını doğurmuş, Türk sanatlarına eklenen geleneksel ifadesinin bu sanatlara bakışı olumsuzlaştırdığı gibi hor görülmesine de sebep olduğu ifade edilmiştir.

Tüm bu olumsuzluklara rağmen geleneksel sanatlar günümüze kadar gelebilmiş ancak gelenek ve yenilik tartışmaları da bu sanatların ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bu tartışmaların yarattığı ortam, geleneksel sanat icracılarını geleneği korumak adına klasik yöntemlerden ödün vermeyenler ve yenilikten yana olanlar olmak üzere ikiye bölmüştür.

Geleneksel sanatlar alanında yapılan ilk bienal olan Yeditepe Bienali, 2018 yılında T.C. Cumhurbaşkanlığı himayelerinde gerçekleştirilmiştir. Bienalin tek küratörü olan Serhat Kula’nın bu bienali oluşturma sebepleri önemlidir. Geleneksel sanatlarda yenilik tartışmaları sürerken gerçekleştirilen bu bienale katılan sanatçıların yorumlarına, eserlerini oturttukları kavramsal bağlamlara ve eserlerine de tez kapsamında yer verilmiştir.

Araştırmada hem yazılı kaynaklara başvurulmuş hem de internet üzerinden makaleler ve tezler taranmıştır.



1. BÖLÜM

MODERNLİK, MODERNİZM ve POSTMODERNİZM

1. BÖLÜM

MODERNLİK, MODERNİZM ve POSTMODERNİZM

1.1. Modernlik

Her tarihsel dönemi, kendinden önceki dönemlerin toplumsal, kültürel ve düşünsel hareketlerinden bağımsız düşünmek neredeyse imkânsızdır. Dönemsel hareketlerin yarattığı etkiler, ihtiyacı karşıladığı sürece var olmaya devam ettikleri gibi, yerlerini de, zamanla ortaya çıkan yeni düşünsel, toplumsal ve sanatsal hareketlere bırakmışlardır.

Modern kelimesi, tarihi bir kavram olarak zaman içinde farklı anlamlara sahip olmuştur. Birkök (1998): “Latince olan *Modernus* sözcüğü, ilk olarak 5. yüz yılda dinsizliği (paganizm) reddetmek anlamında, Hristiyan toplulukları işaret etmek için kullanılmıştır.” (s.528). Birkök, bu kelimenin anlamının daha sonraları Rönesans düşünürleri tarafından modern ve antik toplum ayrımı yapmak üzere genelleştirdiklerini yazar (Birkök, 1998: 528). Modern kelimesinin zaman içindeki anlamsal genişlemesi süreklilik göstermiştir. 16. yy. da *şimdi* kelimesi ile hemen hemen aynı anlama sahipken bulunduğu dönemi Orta Çağ’ın karanlık geçmişinden ve antikiteden ayırmaya yarıyordu. 18. yy.a gelindiğinde, modern, modernizm ve modernist terimleri yenilenme ve iyileşmeye işaret eder olmuştur. 19. yüzyılda ise modern, olumlu ve ilerici bir anlama gönderme yapmaya başlamıştır. 1950’lerden beri ise modernizm 1890 ile 1940 arasına tarihlenen bir kültürel hareketi ve geçmişteki bir dönemi ifade eden kavram olarak kullanılmaktadır. Modern kelimesinin günümüzdeki anlamı ise çağdaşın tam karşısında zamansal bir geri göndermeye sahiptir (Williams,1987).

Modernleşmeyi hazırlayan, Aydınlanma Hareketi ve onun felsefesidir. Aydınlanma’nın temelleri aslında Orta Çağ düşüncesine karşı gelişen Rönesans Dönemi’nin toplumsal ve düşünsel yapısı üzerine atılmıştır. Rönesans, yeniden doğuşu

Simgeleyen anlamıyla Avrupa'nın Orta Çağ'ın karanlığından kurtuluş hareketi olmuştur (Coşkun, 2003: 46).

Arthur Danto, anlatı açısından Batı tarihinde üç önemli dönüm noktası bulunduğunu, bu dönüm noktalarının tek ortak yanlarının ise birbirlerine benzememeleri olduğunu söylerken, birinci dönüm noktasını bir *telaflı anlatısı* olarak nitelediği Rönesans'ı görür. Batı'nın, sahip olup sonradan kaybettiği eski Yunan-Roma kültürlerini yeniden keşfederek Rönesans'ı gerçekleştirdiğini belirtir Danto. Rönesans'ın aynı zamanda, 15. yy. dan itibaren Orta Çağ'ın dini, sosyal, siyasal ve ekonomik kurumlarını da sorgulayarak gerçekleştirilmiş olduğunu da sözlerine ekler. Danto, Rönesans'ın, Batı'da sanatsal, düşünsel ve siyasal alanda görülen bütün yenilikleri anlatan bir kavram olduğunu belirtir. Batı anlatısında ikinci önemli dönüm noktası olarak Aydınlanma Hareketi'nin görüldüğünü belirten Danto (2016) “Kant'ın etkileyici tabiriyle bu dönemde “insanlık, rüştünü ispatlıyordu” der (s.157). Üçüncü dönüm noktasının ise 1800'lerin ortalarında tüm sanatsal geçmişlerini ve geleneği reddedip ilhamı başka yerde arayan Van Gogh ve Gauguin'in başlattığı modernizmin olduğunu söyler (Danto, 2016:156-157).

Modernlik, Arjantinli tarihçi Enrique Dussel'e göre İspanya'nın 1492 yılında Amerika'yı keşfiyle başlamıştır. Dussel, İspanyolların Maya, Aztek ve İnka gibi köklü uygarlık ve kültürleri sömürgeleştirerek onları dil ve din aracılığıyla Avrupa kültürüne entegre etme ve uygarlaştırma çalışmalarını modernliğe ait çabalar olarak görmektedir. 15. yy.da hümanizmle başlayan modernleşme süreci, 16. yüzyılda İspanya'nın yönetiminde kolonizasyona, daha sonra Hollanda'nın öncülüğünde kapitalizme, 17. yy.da Fransa'nın yönetiminde nasyonalizme (Aydınlanma), sonrasında da Britanya'nın elinde liberalizme doğru evrilmiştir (Artun, 2015).

Çağdaş Sanat ve Kültüralizm başlıklı yazısında Ali Artun, modernleşmeyle başlayan kolonyalizmin, homojen bir kültür doktrinine dayandığını, Batı'nın, tarihten, kültürden ve uygarlıktan yoksun olarak gördüğü sömürgelerini *evrensel akıl* ile hizaya sokacağına inandığını söyler. Artun (2012) Weber'in görüşlerini şu şekilde aktarır: “kültürel fenomenlerin Batı uygarlığında ve sadece Batı uygarlığında, evrensel bir önemi ve değeri olan bir gelişme çizgisinde...” görüldüğünü söylemektedir Weber. Artun,

Weber'in ifade ettiği bu g r    n n, Batı'nın kolonyalist politikalar izlemelerinin bir nedeni olduğu gibi bu politikalarının da meşrutiyet gerekçesini oluşturduğunu söyler. Diğer taraftan Batı'nın, *evrensellik* meşru zeminine oturttuğu kolonyalist politikalarla, Batı dışındaki toplulukların kültürlerini keşfederek kendini de ke fettiğini sözlerine ekler Artun. Batı'nın belirlediği kültürel hiyerarşi çizgisinin tepesinde yine Batı'nın olduğunu diğer kültürlerin Batı'dan sonra geldiğini belirtir Artun. Batı dışındaki kültürlerin ancak bu kültürel hiyerarşi dizgisine eklemlendikten uygarla abileceğine inanmaktaydı Batı. (Artun, 2012).

Artun, müzelerin, evrensel akıl yoluyla Batı'nın  tekile tirdiği farklı kültürleri ileri/geri, basit/karmaşık, barbar/uygar, primitif/modern şeklinde tasnife tabi tuttuğunu; bu sınıflandırmanın farklı alanlarda uzmanla mı  müzeler aracılığıyla insanlığa sergilendiğini söyler. Ancak Batı tarafından  tekile tirilmi  kültürlere ait eserler, “akıldı ı, bilinçdışı, zaman dışı ve daha ziyade hayvansı i  güdülerin eseri” gibi derecelendirildiği için sanat müzelerinde yer verilmediğini de ekler Artun. Batı tarafından, Picasso, Giacometti, Kirchner gibi büyük modernist sanatçıları etkileyen Afrika kültürüne ait eserler henüz güzel sanat mertebesine eri medikleri için sanat müzelerinde değil farklı özel müzelerde sergilendiği bilgisini verir (Artun, 2014: 202, 203).

Aydınlanma düşüncesinin hâkim olduğu 17. yy. bilimsel çalışmaların da etkisiyle evrensel hakikatlere akıl yoluyla ulaşılabileceği inancının hâkim olduğu bir dönemdir. Aydınlanma düşüncesi, Rönesans'ta hümanist düşünceyle birlikte toplumdan ayrı bir *birey* olma vasfını kazanan insanı, yüce bir varlık konumuna çıkarmıştır. Aydınlanma düşüncesiyle (1687-1789) ba layan Modernite  ağı, bilimin dünyayı kurtaracağı inancı üzerine temellenirken Rene Decartes (1596-1650) ve Immanuel Kant (1724-1804) gibi filozofların akıl yoluyla evrensel hakikatlere ulaşılabileceği söylemleriyle  ekillenmi tir. Diğer taraftan politik anlamda da akıl yoluyla eşitlikçi ve adil bir toplumsal düzene ulaşılabileceği düşünülüyordu. Bu dönemde görülen aklın ve bilginin üstünlüğüne olan inanç, gerçekleştirilecek devrimleri de etkilemiştir. Terry Barret, Steven Best ve Douglas Killer'in modernle meyi, “hep birlikte modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, laikle me, sanayile tirme, kültürel farklılaşma, nesnele tirme,

kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleştirme süreçlerine gönderme yapan” bir kavram olarak tanımladıklarını aktarır (Barrett, 2014: 47-48).

Kant’ın, sanatı bilim ve estetikten ayırarak özerk hale getiren savıyla birlikte sanat modern zamanların ütopyalarını gerçekleştirecek bir araç olmaktan kurtulmuştur. Sanat, akıldan, mantıktan, duyulardan, düşüncelerden, toplumdan, siyasetten, doğadan, bilinçten ve ahlaki değerlerden tamamen arınmıştır. Sanat ve sanatçı kutsallaşırken Tanrıya mahsus olan yaratıcılık sanatçıya da verilmiş olur. 19. yy.da sanat kendisine hükmeden iktidarların-kilisenin, sarayın, aristokrasinin ve siyasal/toplumsal avangardın-aracı olmaktan kurtularak kendi iktidarlığını kurar (Artun, 2015:104-106). Kant’ın kurduğu estetik kurama göre “...İnsanlar sanat eserlerini incelerken önyargısız bir duygusal ayırısama içinde olmalı, kişisel ilgi alanlarını ve çağrışımsal tepkilerini bir yana bırakmalı ve sanatı estetik amacın dışında herhangi bir amaç ya da faydadan bağımsız olarak değerlendirmelidir. Estetik bir yargı ne kişisel ne de göreceli olmalıdır...” (Barrett, 2014: 52).

1.2. Modernizm

Avrupa’da, Rönesans’la birlikte başlayan modernleşme çabalarının Antik Çağ’ın model olarak kabul edilmesiyle başladığı yukarıda belirtilmişti. Antik Çağlılara öykünen modern olma fikri Aydınlanma düşüncesinin bilimin insanlığı kurtaracağı inancı üzerine temellenirken, Decartes ve Kant gibi filozofların akıl yoluyla evrensel hakikatlere ulaşılacağı söylemleriyle de şekillenmiştir. Bu dönemin ardından gelen romantik tür ise Orta Çağ’ı kendine model almıştır.

Romantik anlayışın ardından, kendine önceki hiçbir dönemi model almaksızın gelişen “modernizm” gelir. Modernizm, Aydınlanma’dan beri geliştirilmiş Avrupa kültürü ve düşüncesini eleştirdiği gibi, sahip de çıkmıştır. Modernizm, 20. yy.ın ilk yarısında görülmüş düşünce ve sanat hareketleri olarak da tanımlanabilir. Modernizm, geleneksel düşünce sistemlerinin toplumu ve dünyayı anlama yollarının çökmüş olduğu düşüncesiyle insanlığı yeniden tanımlayabilecek yeni felsefi, kültürel ya da politik ilkelerle onu tekrar kurmak gereğini duymuştur. Metin Bal, sanat alanında 20. yy.ın ilk yarısını karakterize eden modernist akımların şu şekilde sıralanabileceğini söyler:

“... sembolizm, ekspresyonizm, soyut ekspresyonizm, kübizm, fütürizm, konstrüktivizm ve modernizmin doruğu olan sürrealizm ve dadaizmdir.” (Bal, 2015: 122).

Modernitenin amaçlarının, hedeflerinin, insanlığa verilen umutların istenilen sonuçlar doğurmadığı görülmüştür. Modernite sonuçta; iki dünya savaşına, nükleer bombalara, militarizme, doğal afetlere ve ölüm kamplarına sebep olmuştur. Modernitenin, insanlığın özgürleştirilmesi hedefi, henüz yolun başındayken evrensel bir baskı sistemine dönüşmüştü. Diğer taraftan modernite, kapitalist sanayileşmede işçilerin baskı altında kalmaları, kadınların kamusal alanlardan dışlanmaları, kolonyalist politikalar ve yerlilerin yok edilmeleri yüzünden de eleştirilmeye başlanmıştı (Barrett, 2014: 47).

Modernizm, modernitenin gerçekleştiremediği vaatlerine karşı bir protesto olduğu gibi, Modernliğin, yerine getirmediği veya geciktirdiği vaatlere modernistler sahip çıkmıştır. Zygmunt Bauman’ın deyimiyle modernistler; “plus moderne que la modernité elle-même”, modernliğin kendisinden daha modern durumdaydılar (Bauman, 2013: 142-143).

David Harvey, Aydınlanma düşüncesinin, birçok sorun ve çelişki içerdiğini, getirdiğini sorunların başında da araç-amaç ilişkisinin geldiğini açıklar. Aydınlanmanın amaçlarının net bir tanımının yapılamadığını, tanımının yapıldığı durumlarda da kimine göre özgürleştirici, kimine göre ise baskıcı görünen bir ütöpik plan çerçevesinde gerçekleştirildiğini söyler Harvey. Adorno ve Horkheimer’in, *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı yapıtlarında, Aydınlanma’nın dayandığı akılcılığın ardında yatan mantığın bir hâkimiyet ve baskı mantığı olduğuna dair tezlerini Hitler Almanya’sı ve Stalin Rusya’sı döneminde ileri sürdüklerini belirtir. Harvey’ göre, modernliğin doğaya hâkim olma arzusu insanlığa hâkim olmaya dönüşmüştür (Harvey, 2014:26-27).

Modernizm bir bakıma Avrupa’nın yaşadığı politik ve toplumsal devrimlerin içine doğmuştur. Modernite ile Avrupa kültürü bir taraftan daha şehirli ve daha az kırsal olurken, aynı zamanda sanayileşmiştir de. Sekülerleşme, dinin toplumsal yaşam üzerindeki etkisini kaldırmış, kilisenin sanat üzerindeki hâkimiyeti sonlanmıştır. Sanatçılar artık kilisenin dinsel öğretilerine uygun resimleri değil, içeriklerini kendilerinin belirlediği resimler yapmaya başlamışlardı. Sanatçılar, yeni kapitalist

düzende oluşan sanat piyasasında, sanatlarının güçlenme ihtimali olmadığı düşüncesiyle kendilerini deneyler yapmakta özgür görüyorlardı. Dönemin sloganı *sanat için sanat*'tır. Sanatçılar, 1700'lü yılların sanat akademilerinin, kendilerinden önceki sanatçılara dayatmış olduğu kurallara, sınırlamalara karşı geliyorlardı. Modernistler, kendilerini bir anlamda *avangard* öncü güç olarak görüyorlardı (Barrett, 2014: 51).

19. yy.ın başında, romantizmle başlayan sanatın özerkleşme hareketinin sonucu olan, modernist estetiğin ve modernist eleştirinin yarattığı devrimle galeriler ortaya çıkmıştır. Modernizmi örgütleyen kurumlar olarak galeriler, tarihçi ve eleştirmenlere incelemek zorunda oldukları nesneleri sunmuşlar, izleyicilere de sanat eserlerini izleyebilecekleri rahat ve elverişli ortamlar yaratmışlardır. Galerilerin öncelikli görevi, sanat eserlerinin piyasaya değil, topluma sunmak olmuştur. Bu mekanlar, daha sonraları postmodernistler tarafından whitecube (beyaz küp) olarak eleştirilen mekanlar haline gelecektir.

Modernizmin ve avangardın ortadan kalkmasıyla birlikte galeriler yerlerini çağdaş zamanlarda (müzeler dışında) bienaller ve fuarlara bırakmıştır. Küreselleşmeyle birlikte, finansın üretim üzerinde egemen hale gelmesi sanat alanının da finansallaşmasına neden olmuş, sanat piyasasını spekülative bir pazar haline getirmiş ve sanat eserleri birer bono, tahvil, hisse senedi gibi menkul değere, finansal enstrümana dönüştürmüştür (Artun, 2017).

Harvey, *Post Modernliğin Durumukit* abında bir estetik hareket olan modernizmin Baudelaire'in modernite ile ilgili görüşlerinden yola çıkılarak anlaşılabilirliği görüşünü paylaşır. Harvey (2014), Baudelaire'in, 1863 yılında yayınlanmış olan *Modern Hayatın Ressamı* başlıklı denemesindeki görüşlerini aktarır: "Modernite, anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır, sanatın yarısıdır, öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir." (s.23). Harvey, Baudelaire'in ifade ettiği gibi modernizmin, anlık ve geçici olandan sonsuz ve değişmeyen olana gidip gelmeler yaşamasının bir taraftan modernizm adına ortaya konmuş, birbirinden farklı ve çeşitli sanatsal pratiklerin ortaya çıkış nedenini anlatırken, diğer taraftan estetik ve felsefi yargıları da anlamamıza yardım edeceğini belirtir. Modernlerin ve modernistlerin

geçmişe ait ne varsa geri kalmış ve kötü olduğunu düşündükleri bilgisini veren Harvey, modern hayattaki her şeyin gelip geçiciliğinin sadece modernistlerin, modernite öncesine değil kendi geçmişlerine bile saygı göstermelerini mümkün kılmadığını ileri sürer (Harvey, 2014: 21-25).

Bauman, modernliğin geçmişe ait ne varsa yanlış ve kötüdür söylemi, modernistleri geleneğin tek yararının "...insanın neyi kıracağını bilmesine yaraması olduğuna ve sınırların ihlal edilmek için var olduğuna..." inanmalarına ve bu düsturla hareket etmelerine yaradığını söyler. Bu dönemde, "empresyonistler anti-Newton'cu optikten, kübistler anti-kartezyen görelilik teorisinden, sürrealistler psikanalizcilerden, fütüristler de patlamalı motorlardan ve montoj hatları..." gibi bilimsel buluşlardan beslenen birbirinden farklı akımların ortaya çıktığını belirtir (Bauman, 2013:143-144).

Modernler ve modernistler, geçmişle ve kendi içlerinde yaşadıkları kopuşları manifestolar aracılığı ile ilan etmişlerdir. 18. yy.dan itibaren toplumsal/siyasal ütopyaların aracı olan manifestolar 19. yy.la birlikte sanatsal söylemlerin de aracı olmuştur. Manifestolar, sürrealist ve fütürist manifestolarda olduğu gibi sanat eserlerinin önüne bile geçecek kadar önem kazanmıştır. Sanat manifestoları aracılığıyla sanat akımları ve üslupları ilan edilirken, diğer akım ve üsluplar yok farz edilmiştir. Danto "Bu akımların her biri felsefi hakikat algısıyla güdüleniyordu: Sanat özünde A'dır ve A dışındaki hiçbir şey sanat değildir ya da özünde sanat değildir. Dolayısıyla bu akımların her biri kendi sanatını yitirilmiş ya da belli belirsiz kabul edilmiş bir hakikatin canlanması, ifşaatı ya da gün ışığına çıkarılması..." olarak görüyordu. (Danto, 2014: 52).

Fırat Mollaer, *Baudlaire'in Modernlik Kehanetleri: Moderleşmeye Karşı Estetik Modernizm* başlıklı yazısında, 19. yy.ın sonlarında Baudlaire'in söylemleriyle olgunlaşan modernizm hareketinin *avangard hareketi* doğurduğunu, Baudlaire'den 20. yy. avangardı tarafından miras alınan estetik modernizmin, "modernleşme yerine ilkelilik (primitivizm), akıl yerine hayal gücü, Batı yerine Doğu, gerçek yerine düş, çalışma yerine oyun ve bilinç yerine bilinçaltı" ile ilişki kuran bir dizi avangard sanat akımlarının hemen hepsinin öncüsünün Baudelaire'in sanatı olduğunu söyler (Mollaer, 2015).

Artun, *Sanat Piyasası ve Sanatın Özerkliği* başlıklı yazısında, avangard hareketin, sanatın tüm modern kurumlarını; müzeyi, akademiye hatta sanatı olduğu gibi sanatın arkasındaki piyasayı, ekonomiyi de reddettiklerini söyler. Sanatın tüm kurumlarını reddetmelerinin, sanatın özgürlüğü ve özerkliği için gerekli olduğunu ve avangard sanatçıların gösterdiği bu tepkilerin, sanatlarında da yansımaları bulunduğunu belirtir (Artun, 2015b).

Avangardlar kendilerini toplumun bir nevi ruhani lideri olarak görmüşler ve toplumu sanattan anlayanlar ve anlamayanlar diye ikiye ayırmışlardı. Avangardlar için itici güç, sanattan anlamayanlar olarak niteledikleri kesim tarafından anlaşılma olmalarıydı. Ancak sonuç onların istediği gibi gelişmemiş, eserleri daha çok sanattan anlamayan kesimler tarafından talep edilir olmuştur. Anlaşılma uğruna, sanatta her türlü sınırı ve kalıpları kırmayı denemişler ve Bauman, avangartlardan geriye kalanların: “Boş ya da yakılmış tualler, silinmiş Raushenberg resimleri, Yves Klein’in özel sergisindeki boş New York galerisi, Walter de Maria’nın Kassel’de kazdığı delik, Cage’in sessiz piyano kompozisyonu, Robert Barry’nin *telepatik sergisi* ve hiç yazılmamış boş şiir sayfaları” olduğunu söyler. Bauman, artık sürekli bir devrim hareketi olarak yaşanan avangard sanatın sonucunun, bir öz-yıkım olduğunu ve “Avangard sanatlar, niyetleri itibarıyla modern, (hiç beklenmeyen ve fakat kaçınılmaz olan) sonuçları itibarıyla ise postmoderndir” der (Bauman, 2013: 144-146).



Resim 1- Walter De Maria, *Vertical Earth Kilometer*, 1977

Kaynak: <https://documenta-historie.de/fr/oeuvre-d-art/der-vertikale-erdkilometer>

Erişim: [14 Nisan 2019]



Resim 2- Robert Barry, *Telapatik Sergisi*

Kaynak: <https://artblart.com/tag/robert-barry-telepathic-pieces/>

Erişim: [17 şubat.2019]

Marshall Berman, 1960'ların çalkantılı atmosferinin, modernliğin nihai anlamı üzerinde sayısız düşünce ve tartışmalar yığını yaratmış olduğunu söyler. Modernizmin, bu dönemde çoğunlukla modernliğe karşı tüm başkaldırı söylemlerini ifade eden bir terim haline geldiğini ve bu dönemdeki modernizm eğilimlerinin, modern yaşam karşısındaki tavırlarının kabaca bir ayrıma göre belirlendiği saptamasında bulunur (Berman, 2016: 48).

Berman'nın sözünü ettiği modernizm eğilimlerinden ilki olan modern hayattan çekilme eğilimi; Edebiyatta Roland Barthes ve görsel sanatlarda Clement Greenberg tarafından savunulmuştur. Berman, Greenberg'in, modernist sanatın tek ilgi konusunun kendisi olduğunu ve sanatçı için doğru olan tek odak noktasının, verili sanat formu ya da üslubu içinde, o üslubun belirlediği sınırlar olduğunu belirtir. Berman (2016), Barthes'in, modern sanatın, toplumsal yaşamla kuracağı ilişki hakkındaki görüşünü ise şu şekilde aktarır: "Modern yazar topluma sırtını döner ve Tarihin ya da toplumsal hayatın süreçlerinden geçmeksizin karşılaşır nesneler dünyasıyla." (s.48). Berman, modernizmin, bu eğilime göre modern sanatçıyı modern yaşamın getirmiş olduğu tüm olumsuzluklardan kurtaracak en büyük çaba olarak görüldüğünü söyler. Bu bakış açısının sanatçılara büyük bir özgürlük getirdiği düşünülse de, bir müddet sonra kişisel duygulardan ve toplumsal ilişkilerden soyutlanmış bir sanat, Berman'nın (2014) ifadesiyle: "...solgun ve ölgün görünmeye başlıyordu." (s.49).

Berman (2014), 1960'lı yıllarda modernizme olumlu bir bakış açısının birbirinin türdeşi olmayan yazarlar tarafından geliştirildiğini söyler: "John Cage, Lawrence Alloway, Marshall McLuhan, Leslie Fiedler, Susan Sontag, Richard Poirier, Robert Venturi" (s. 51). Bu grubun oluşması 1960'lı yılların başlarında pop-artın ortaya çıkışıyla bir ölçüde çakıştığını belirten Berman (2014), grubun egemen temalarını şu şekilde aktarır: "yaşadığımız hayatın farkına varmalı" (Cage) ve "sınırı geçmeli, arayı kapatmalıyız" (Fiedler)." (s.51). Berman bu söylemlerin, bir bakıma, sanat ile ticari reklamcılık, endüstriyel teknoloji, moda ve tasarım, politika gibi diğer insan etkinlikleri arasındaki engellerin kaldırılması demek olduğunu belirtir. Bu söylemlerin, farklı disiplinlerdeki sanatçıları, uzmanlık alanlarındaki sınırları yok sayıp birlikte ve çok yönlü sanatlar yaratacak çeşitli iletişim araçlarını (mixed-media) kullanan yapımlar üzerinde

çalışmaya teşvik ettiğini söyler. Bu tür modernistlerin kimi zaman kendilerini postmodernist olarak da tanımladıklarını belirtirken; ülkelerinin, modern dünyanın önlerine yığıldığı çeşit çeşit düşüncenin ve malzemenin zenginliğine açılmak olduğunu yazar Berman. Kendilerini postmodernist olarak tanımlayan bu tür modernistlerin, “...Baudlaire, Whitman, Apollinaire, Mayakowski, William Carlos Williams..” gibi geçmişteki bazı modernistlerin var olan dünyaya açıklığını ve görüş zenginliğini yeniden yarattıklarını belirten Berman: “...modernizm onların imgelem duygudaşlığını yakalayabildiyse de onların eleştirel kavrayışlarından nasibini alamadı.” eleştirisini de getirmektedir (Berman, 2016: 51-52).

1.3. Postmodernizm

Postmodernizmin, modernizmin varlığından doğan bir kavram olduğu daha önceki satırlarda dile getirilmişti. Bauman’ın ifadesini yeniden tekrarlamak gerekirse, Avangard sanatlar, niyetleri itibariyle modern, (hiç beklenmeyen ve fakat kaçınılmaz olan) sonuçları itibariyle ise postmodern idi.

Post ön ekinin Latince’de *-den sonra* anlamına gelmekte olduğunu yazan Ahmet Cevizci: “...post ön eki, bileşik bir terim meydana getirmek üzere, bir durumu yapıyı veya oluşumu, ikinci olarak da bir akımı, yaklaşımı tanımlayan bir sözcüğün önüne gelebilir.” Post öneki alan her terim eski yapıdan unsurlar taşımakla beraber yepyeni bir anlamı ifade eder (Cevizci, 1999: 697).

Postmodernizm teriminin neyi ifade ettiği konusunda bir fikir birliğine varılmış değildir. Ancak, modernizmin ürettiği bir kavram olarak, modernizme karşı bir tepki ve ondan kopuşu ifade ettiği konusunda görüş birliği vardır. Ayrıca, postmodernizmi, modernizmden ayırmak pek kolay değildir. Bunun nedeni de modernizmin ancak 1950’lerde akademik kurumsallık kazanmış olmasıdır. Modernizmin doğuşu ve sonlanması ile postmodernizmin doğuşu arasında net bir zaman farkı olmaması ayrımı zorlaştırmaktadır. Postmodernizm, modernizmin eleştirel özelliğinin vardığı son nokta olarak da tanımlanabilir (Bal, 2015: 122-123).

Barret, postmoderniteyi etkileyen ve şekillendiren, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, John Dewey ve yakın dönemde Jacques Derrida ve Richard Rorty gibi filozoflar olduğu bilgisini verir. Bu filozofların, modernitenin gerçekliğe ayna tutabileceği inancına kuşkuyla baktıklarını söyler Barret. Modernistlerin, evrensel olarak doğru ve uygulanabilir hakikatleri akıl yolu ile keşfedebileceklerine inandıklarını, postmodernistlerin ise “çok fazla görüşün bir aradalığının sınırlayıcılığını, bölümlendirilirliliğini ve belirlenemezliğini...” kabul ettiklerini dile getirir. Barret. Postmodernistlerin bireyin bütünlüklü rasyonel bir varlık olduğuna ilişkin modernist düşüncüyü reddettikleri gibi modernistlerin evrenin merkezine yerleştirmiş oldukları bireyi de merkezden aldıklarını söyler Barret. Postmodernistlerin, benliğin yalnızca dilin, toplumsal ilişkilerin ve bilinçdışının bir sonucu olduğunu kabul ettiklerini, bireyin değişimi etkileme ya da yaratıcı olma yeteneğini önemsiz gösterdiklerini de sözlerine ekler Barret.

Postmodernite’ye iki kuramsal yaklaşımın, yapısalcılığın ve post- yapısalcılığın destek verdiğini belirten Barret, yapısalcılığın II. Dünya savaşından sonra Fransa’da ortaya çıktığını ve Ferdinand de Saussure’un göstergebilimsel kuramından etkilendiği bilgisini verir. Barret (2014), “Saussure, dili, birbirlerine kültürün belirlediği şekilde nedensizce bağlanan gösterenler (sözcükler) ve gösterilenler (kavramlar) şeklinde iki bileşenden oluşan bir gösterge sistemi olarak...” tanımladığını belirtir (s. 49). Yapısalcıların, modernistler gibi nesnellik, tutarlılık ve kesinlik elde etmek için çaba sarfetmiş olduklarını ve öznel değerlendirmeleri dışarıda bırakan kuramlar için bilimsel statü iddiasında bulunduklarını söyler Barret.

Postyapısalcılar içinde en etkili olanların ise, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean-Françoise Lyotard ve Roland Barthes olduğunu ve bu düşünürlerin yapısalcıları; bilimsel iddiaları, evrensel gerçeklik arayışları ve değişmeyen insan doğasına olan inançlarından dolayı eleştirdikleri bilgisini aktarır Barret. Hem yapısalcıların hem de post-yapısalcıların özerk özne düşüncesini reddettiklerini ve hiç kimsenin tarihin dışında yaşayamayacağı konusunda ısrar ettiklerini ancak post-yapısalcıların özellikle tüm göstergelerin nedensizliğini vurguladıklarını söyler Barret (Barret, 2014: 47-50).

Fırat Mollaer, Lyotard'ın 1990 yılında "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap" başlıklı yazısında; "Postmodern, gevşeme, vazgeçme ve zamanın soluk rengi; modern ise ciddiyet (ya da sofuluk), bağlanma/sorumluluk ve tarihin diyalektik canlılığıyla karakterize olmaktır" der. Mollaer, postmodern ruhun, sanat açısından, modernist ruhun taşımış olduğu ciddiyet, sofuluk ve bireysellik değerlerinin aksine lakaytlık, oyunculuk ve ekletizm yansıttığını belirtir (Mollaer, 2015).

Harvey (2014), Terry Eagleton'ın "postmodernizm" hakkındaki görüşlerini şöyle aktarır: "...tipik postmodernist ürün, şakacıdır, kendi kendiyile dalga geçer, hatta şizoiddir; aynı zamanda, yüksek modernizmin gösterişsiz kendine yeterliliğine, ticareti ve meta biçimini arsızca kucaklayarak tepki gösterir. Kültürel geleneğe karşı tavrı saygısız ve bir pastiş görünümündedir..." (s. 21).

Harvey, postmodernist düşüncenin temel özelliklerinin; belirlenemezlik ve parçalanmayla birlikte evrensel tüm söylemlere karşı derin bir güvensizlik olduğunu belirtir. Hetorejenliğin ve farklılığın kültürel söylemin yeniden tanımlanmasında özgürleştirici güçler olduğunu belirten Harvey, "... 'öteki' kavramının geçerliliği ve saygı değerliliği konusunda yeniden duyulan duyarlılık..." olduğunu da ifade eder (Harvey, 2014: 21).

Daha önce de belirtildiği gibi, postmodernizm tanımlanmasındaki belirsizlikler, net bir ifade kullanmayı zorlaştırmaktadır. *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar* adlı kitabın giriş bölümünde Rus sanatçı İlya Kabakova'nın postmodernizm tanımı verilmiştir. Kabakova, postmodernizmin tanımını, postmodernist sanatçıyla modernist sanatçı arasındaki farklılıkları ortaya koyarak oluşturmuştur:

"...modernistler kendi özgünlüklerinden asla şüphe etmezler gerçek evrensel bir dil yarattıklarına inanırlar. Postmodernistler içinse, bütün diller aynı anda eşit derecede özgündür veya özgün değildir. Modernist, kendi evrensel dilini geliştirdiğine inanırken, postmodernist, bütün dillerin çok önceleri geliştirilmiş olduğunu, kendisinin de sadece onlar arasındaki ilişkileri araştırdığını bilir..."

Kabakova, Duchamp'ın, savaş sonrası postmodern bilinç için en önemli isimlerden biri olduğunu söyler. Hazır nesnelerle çalışan Duchamp'ın aksine, günümüz sanatçısının hazır nesnelerle birlikte hazır sanatsal dillerle de çalıştığını ifade eder

Postmodernizmin özgün sanatsal bir üslup bulma çabasından ziyade var olan diller arasındaki ilişkileri araştırma çabasının, sadece felsefi tartışmaların değil, teknolojik gelişimlerin de bir sonucu olduğunu ileri sürer (Kabakova, 2004: 11-12).

Harvey, postmodernizmin, ilerleme fikrinden sakındığını, bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan da tarihi yağmalamaya ve onu şimdinin bir boyutu gibi masnetmeye çalıştığını söyler. Modernist hareketin erken dönem ressamlarından Manet'in, *Olympia*'sını Tiziano'nun *Venüs*'ünü örnek alarak yaptığını belirten Harvey, Manet'nin örnekten yararlanış tarzının modernist resmin gelenekten kopuşunu yansıttığı gibi sanatçının bu müdahaledeki aktif rolünü de işaret ettiğini söyler.



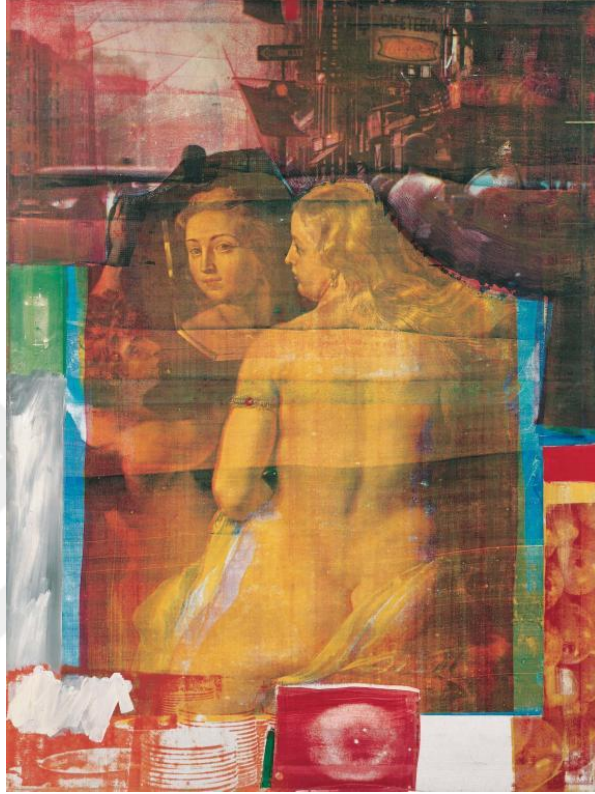
Resim 3- Manet, Olympia, 1863

Kaynak: <https://www.manet.org/olympia.jsp>

Erişim: [15 Şubat 2019]

Harvey, yine aynı şekilde, postmodernist hareketin öncülerinden olan Rauschenberg'in, 1960'lı yıllarda gerçekleştirdiği bir dizi resimde Velazquez'in *Rokeby Venüsü*'nünden ve Rubens'in *Süslenen Venüs*'ünden imgeler kullanmış olduğunu belirtir. Ancak Rauschenberg'in birbirinden farklı imgeleri yerleştirdiği yüzeye fotografik orijinali ipek baskı tekniğiyle eklediğini söyler ve buradaki tavır farkına dikkat çeker. Modernist ressamın ürettiğini, postmodernist ressamın ise yeniden-ürettiğini belirten Harvey,

böylelikle sanatçıya atfedilen ruh yaratan öznenin devreden çıkarak, yerini daha önceki sanat eserlerini kopyalayan, sahiplenilen, parçalar halinde aktaran postmodernist sanatçıya bıraktığını dile getirir (Harvey, 2014: 71-72).



Resim 4- Robert Rauschenberg, Persimmon, 1964

Kaynak: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/persimmon>

Erişim: [15 Şubat 2019].

Akımlar arasındaki ayrımlarda, tanımlamalarda karşılaşılan belirsizlikler, sanat eserlerinin ayrımı konusunda belirsizliklere de neden olmaktadır. Danto, postmodern yapıtları çağdaş sanat yapıtlarından ayırt edebilmek için Robert Venturi'nin 1966 yılındaki *Complexity and Contradiction in Architecture* kitabındaki formülünü verir (Danto 2014): "Arı olmaksızın 'melez' olan, 'temiz' olmaksızın uzlaşıya yatkın, 'açık seçik tanımlanmış' olmaksızın 'muğlak', 'ilginç' olmanın yanı sıra sapkın öğeler." (s.35). Venturi'nin bu formülü sayesinde postmodern yapıtları çağdaş sanat yapıtlarından ayırabileceğimizi ve sınıflandırabileceğimizi ileri sürer ve Robert Rauschenberg'in yapıtlarını, Julien Schnabel ve David Salle'in tablolarını ve Frank Gehry'nin mimarisinin örneklerini verir. Modernizmden sonra ortaya çıkan sanatın dönemsel bir üslup

bütünlüğünden yoksun olduğunu ve bunun da anlatısal istikametsizliği doğurduğunu söyleyen Danto; yaşanan bu duruma da *tarihsel-sonrası* sanat adını verir. Geçmişte yapılanların bugün de yapılabileceğini ve *tarihsel-sonrası* sanatın örneği sayılabileceğini belirterek, uygunlaştırmacı Mike Bidlo'nun çalışmalarını örnek verir. Bidlo, Piero della Francesca'nın eserlerini uygunlaştırdığı bir sergi açarken Piero'nun eserlerini istediği gibi kendi Pierolarına dönüştürmekte özgür davrandığını dile getirir. Bidlo'nun Pierolarının, Piero'nun kendi dönemindeki üslubunu paylaşan akranlarından ziyade Bidlo'nun çağdaşları olan Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman ve Sherrie Levine'nin yapıtlarıyla benzerlik gösterdiğini söyler (Danto, 2014: 35-36).



Resim 5- Sherrie Levine, Fountain After Duchamp, 1991

Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/sherrie-levine/2?period=1990to1999>

Erişim: [17 Şubat 2019].

Postmodernistler, modernist söylemlerden, inançlarından ve tavırlarından uzak durarak sanat dünyasına farklı farklı estetik biçimler sunmuşlardır. Bu sanatçılardan Sherrie Levine, önemli bir postmodern görsel sanatlar sanatçısı olarak kabul edilmektedir. Levine, daha çok modernist erkek sanatçıların eserlerini sahiplenmesiyle dikkat

çekmektedir. Modernistlerin eserin özgünlüğü, biricikliği ilkesine karşı postmodernist bir tavidir Levin'ninki. Barret, "Sahiplenme ya da ödünç alma, intihal ya da çalma modernistlerin özgünlüğe saygısını küçümseyen postmodernist..." bir strateji olduğunu söyler (Barrett, 2014:57).

Levine, Cindy Sherman ve Richard Prince gibi sanatçılarla birlikte, görüntülerin kültürel olarak nasıl oluşturulduğunu ve bunların medyaya doymuş bir çağda yayılmasının etkilerini sorgulamıştır. Levine'nin, modernizmin erkek sanatçıların eserlerini seçip, kopyalayıp ya da çoğaltarak kendine mal etmesi Batı sanat tarihinin ataerkil yapılanmasına karşı bir feminist duruştur aynı zamanda (The Art Story Contributors, 2017).



Resim 6- Sherrie Levine, After Walker Evans, 1981

Kaynak: <https://fansinaflashbulb.wordpress.com/2013/10/29/sherrie-levine-re-photographed-photographs-of-reproductions-of-photographs/>

Erişim: [17 Şubat 2019]

Levine, Walker Evans'ın fotoğraflarını tekrar çekerek *Untitled, After Walker Evans* adlı dizisini sergilediğin de bu sergi New York sanat sahnesinde hem skandal yaratmış hem de başarılı olmuştur. Her ne kadar birincil kaynaklarından boyut, yüzey ve çözünürlük bakımından farklı olsalar da Levine'nin yeniden fotoğrafladığı fotoğraflar,

neredeyse orijinallerinden ayırt edilemiyordu. Levine bu tavrıyla, bir taraftan fotoğraf kanonun inşasına feminist bir biçimde saldırıyordu diğer taraftan da sanat eserinin biricikliğine, özgünlüğüne karşı tepki gösteriyordu. Levine, aynı zamanda modernist ressamların fetişleştirilmesine de karşı çıkmaktaydı. Levine ve diğer postmodernist sanatçılara göre, artık keşfedilecek bir şey kalmadığından “özgünlük imkansızdır” ve bu düşünce onların sanatlarının temel kaynağını oluşturmaktaydı (Leeuwen, 2013).

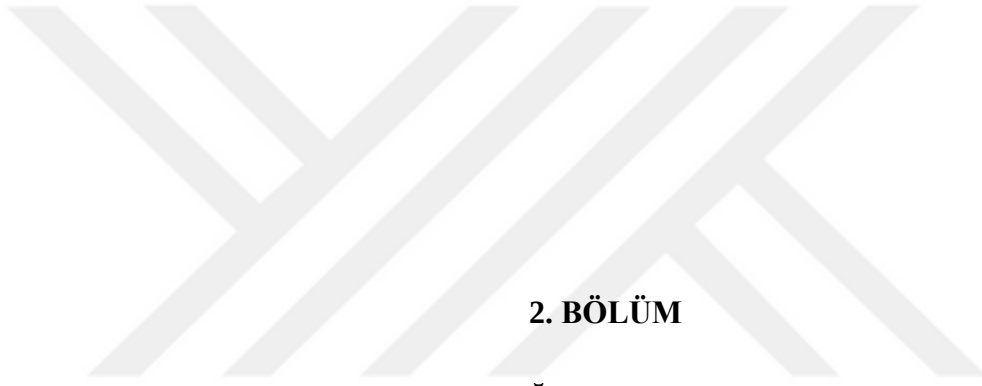
Donald Kuspit, postmodernist sanatçıyı “intihalcı” ve yaratıcı bir eylem olmayan alıntılarla oynamakta usta olarak görmektedir. Kuspit, Levine’nin 1982’de yayınladığı bildirisinde bile, postmodernist söylemler üzerinde büyük etkisi olan Barthes’in söylemini birebir kullanarak, bildirisinde dahi intihalcilik yapmış olduğunu söyler. Levine’nin, 1982 bildirisinde yer alan Barthes’in deyişiyle sanat “çok çeşitli kültür merkezlerinden yapılan alıntılar dokusu... hiç birisi orijinal olmayan çeşitli yazıların karışıp çarpıştığı çok boyutlu bir alandır” (Kuspit, 2012: 41).

Kuspit, postmodernist sanatçı hakkında yukarıdaki görüşleri savlarken, izleyicinin de romantik izleyiciden farklı olduğunu ileri sürer. Kuspit, postmodern dönemlerin seyircisinin eğitilmiş olduğunu ve sanat eserinden ne beklediğini bildiğinden, metnin bir parçası haline gelmiş olan eseri çözümledikten sonra eserin onun için heyecanını kaybettiğini söyler.

Kuspit’e göre postmodernizmin en temel özelliklerinden biri sanat eserindeki derinliği reddetmesidir. Modern sanatçı yüzeyin ardındaki derinliği göstermek isterken postmodern sanatçı için her şey yüzeyledir. Kuspit, Kandinsky’nin: “insanların üçgenler ve daireler kullandığını fark etmekle yetinmemelerini... ve en azından resmimin arkasında ne olduğunu anlamalarını isterim” görüşünü aktarır ve bu sözlerle Kandinsky’nin, modernist bir duruş sergilediğini söylerken; Andy Warhol’un da aksine aktardığı sözleriyle: “Andy Warhol hakkında her şeyi bilmek istiyorsanız, resimlerimin, filmlerimin ve benim yüzeyime bakınız ve işte ben oyum. Onların arkasında hiçbir şey yok... her şeyi bu biçimde görürüm, şeylerin yüzeyini, bir tür zihinsel kör yazısı gibi, elimi sadece şeylerin üzerinde gezdiririm.” der ve postmodern bir tavır sergilediğini söyler (Kuspit, 2012: 42-43).

Kuspit, postmodern dönemle birlikte artık tabloların değil onların röprodüksiyonlarının görüldüğünü veya birlikte görüldüklerine dikkat çekerken bu durumun tabloyla röprodüksiyonunu özdeş hale getirdiğini ve popüler(leştirici) göze neredeyse aynı görüldüğünü söyler. Kuspit, işlevsel olmadığı halde reproduksiyonları sayesinde günlük yaşamın bir parçası haline gelmiş olan sanat eserlerinin böylelikle daha günlük ve sıradan hale getirildiklerini ve estetik halelerinden ve estetik açıdan belirlenmiş olan yabancılaştırılmış durumlarından soyutlanmış olduklarını ileri sürer (Kuspit, 2010; 25).

Allan Kaprov, 1960'ların başlarında *Oluşumların* yaratımında New York'da başı çeken sanatçılardan biriydi. Sanatçının artık kendini spesifik bir sanat dalının icracısı olarak nitelendirmesine gerek kalmadığını kendisinin sadece bir 'sanatçı' konumunda olduğunu söyler. Bulunduğu dönemde, artık öncü sanatın bir dönüm noktasına geldiğini ve bu noktanın da günün sanatçılarına önemli bir sorumluluk yüklediğini belirtir. Bu yükümlülük plastik sanatlarda o güne kadar benimsenmiş kimi varsayımlarının tekrar gözden geçirilmesi gerektiği üzerinedir. Kaprov, halen varlığını sürdürmekte olan öncü sanata ait yapıtların geleneksel kimliklerini kaybettiklerini vurgular... "sanatçılar en azından bir yüzyıldır, sanki önemli olan tek şey önlerindeki tuvalmiş gibi, kendi başına bir dünyaymış gibi çalışmışlardır..." (haz. Yılmaz, 2015: 296).



2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT

2.1. Çağdaş Kavramı

Çağdaş nedir sorusuna günümüzde her alanda, felsefede, estetikte, sanat tarihinde ve siyasette vb. gibi farklı alanlarda cevap aranmaktadır. Ancak bu cevabı sözlükteki tanımıyla vermeye çalışmak, çağdaşı salt zamansal bir boyuta indirgemek olacaktır. Çağdaşın sözlük anlamının konumuz itibarıyla yetersiz kalacağı görüşüne karşın TDK'daki tanımı, "Aynı çağda yaşayan, çağcıl, asri, muasır..." şeklindedir. Güncelliği, asriliği, niteleyen bir sıfat olarak "çağdaş" kelimesi, günümüzde istenilen her ismin başında -çağdaş insan, çağdaş şehir, çağdaş yaşam- kullanılabildiği gibi aynı zamanda günümüz "sanatı" için de kullanılmaktadır.

Peter Osborne, çağdaş terimini, yaygın olarak kullanılan basit bir etiket veya dönemleştirmeye yarayan bir kategori olarak görmenin, sahip olduğu zamansal-varoluşsal, toplumsal-politik anlamlarını kaybedebileceği tehlikesine dikkat çeker. Osborne, "...mesele, çağdaşlarımızla zamanda bir arada yaşıyor ya da var oluyor olmamızdan ibaret değil... önemli olan, şimdiki zamanın günümüzde giderek, farklı ama eşit derecede 'mevcut' 'zamansallıkların' ya da 'zamanların' bir aradalığıyla tanımlanıyor olması; kopukluk içinde bir zamansal birliktelik ya da şimdiki zamanların kopuk birlikteliği...". Osborne'a göre, kopuk zamansal birliktelikler, çağdaş kavramının, ana akım sanat tarihindeki gibi dönemleştirici bir terim olarak düz ve tarihselci olarak kullanılmasını örtmektedir.

Osborne, çağdaş kelimesinin 17. yy.ın ortalarından itibaren kullanılmaya başlandığını; günümüzdeki tarihsel ve eleştirel yan anlamlarını ise İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kazandığını belirtir ve çağdaşın ilk olarak modernin dönemleştirici kullanımını spesifikleştirmek için kullanıldığını daha sonra ise bu spesifikliği ortadan kaldırmak üzere kullanıma girdiğini belirtir (Osborne, 2017). John Rajchman, günümüzde felsefe ve sanat tarihini, estetik ve siyaseti meşgul eden çağdaş terimini, bir

sözlük maddesi gibi ele almanın bu alanları ifade etmede yetersiz kalacağını ileri sürmektedir. Rajchman (2014): “Gerçek anlamdaki -felsefi veya eleştirel- her soru için olduğu gibi, bunun için de halihazırda mevcut bir terimce veya yöntem...” olmadığını söyler (s.19). Rajchman (2014), çağdaş kelimesinin birbiriyle ilişkili iki unsuru olduğunu belirtir ve ilk unsurun; çağdaşın, modernden, modernizmden ve postmodernizmden farklı olduğunu ve “...Avrupa düşüncesinin ve sanatının onca zaman kendisini ve Aydınlanma’sını özdeşleştirmekten memnun olduğu modernlik/gelenek ayrımını zora sokan veya fesheden bir zamanı (ve zaman duygusunu) ...” içerdiğini ileri sürer (s.20). İkinci unsurun ise çağdaş nedir sorusunun, küresel nedir sorusundan ayrılamaz olduğunu belirten Rajchman, çağdaş kelimesinin anlamının geçtiği yere göre değişen bir özelliği olduğunu ve “...insanın bu kelimeyi sarf ettiği zamanla aynı zamanda anlamına gelir ama bu zamanın...” kendisi değişmektedir der (Rajchman, 2014: 19-21).

2.2. Çağdaş Sanat

Arthur Danto, modern öncesinden, modern döneme geçişin birdenbire olmadığını söyler. Modern dönemdeki sanatçıların, ürettiklerinin bir önceki dönemden farklı ve değişim yaratacak nitelikte olduğunu daha sonraları fark edildiğini ifade eden Danto, modern sanattan çağdaş sanata geçerken de uzunca bir süre çağdaş sanatın, “...şu anda yapılmakta olan modern sanattan...” farklı bir anlam taşımadığını belirtir.

Danto, çağdaş sanatın modern sanatın devamı gibi görülmesi ve çağdaş teriminin bir üslubu aktarmasındaki yetersizliği sonucu, post-modern teriminin icat edildiğini ve postmodern teriminin çağdaş sanata ait bir dönemi ifade ettiğini belirtir. Modernizmden sonra görsel sanatlara damgasını vuran, sanatın temel alınacak tanımlanabilir bir üsluptan ve üslup birliğinden yoksun olduğunu ve anlatısal bir istikametinin bulunmadığına dikkat çeken Danto, bu durum modernizmden günümüze kadar olan süreçteki görsel sanatların birbirinden dönemsel olarak ayırt edilmesini olanaksız kıldığını ileri sürer. Danto, sanatı, *tarihsel-sonrası* sanat diye niteleyerek, “Bugüne kadar yapılmış her şey bugün de yapılabilir ve tarihsel sonrası sanatın örneği sayılabilir” der.

Danto (2014), çağdaş sanatın, şu anda çağdaşlarımızın ürettiği sanat olduğunu ancak henüz zamanın sınavından geçmediğini belirtir ve “...çağdaş sanat bir dönemden

çok sanatın büyük anlatısında dönemlerinin tükenişinin ardından ne olacağını gösteriyor bana göre; bir sanat üretme üslubundan çok, üslupları kullanma tarzına işaret ediyor...” derken şimdiye kadar hiç kullanılmamış üslupların da çağdaş sanat içindeki varlığından bahseder (s. 33). Çağdaş teriminin günümüzde her şeye iznin olduğu, mükemmel bir özgürlüğü ve malumat kargaşasını tanımladığını belirtir (Danto, 2014: 33-36).

Osborne da çağdaş teriminin farklı ve moderne karşıtlığı tanımlayan bir kategori olarak değil moderniteyi niteleyen bir sıfat olarak kullanıldığını vurgular. Osborne “...çağdaş en yeni modernite; tek farkı, daha ılımlı, kopuş vurgusunu kısmen yitirmiş bir gelecek tahayyülüne dayanmasıydı.” der. 1970’lere gelindiğinde bile çağdaşın eleştirel bir kavram olarak henüz literatüre girmediğini, 1980’lerin ortalarına gelindiğinde geçmişte kalmış bir dönem olan modernizm ile aradaki mesafeyi belirtmek için kullanılan terimin postmodernizm olduğunu belirtir. Bu mesafeyi, postmodernizm teriminden önce çağdaşın şimdi ve buradallığının koruduğunu söyleyen Osborne, çağdaşın eleştirel bir kavram olarak ortaya çıkmasını, postmodernizmin tutarlı bir eleştirel kavram olarak gözden düşmesine bağlar ve çağdaşın eleştirel bir terim olarak kullanımının son on yıllarda gerçekleştiğini belirtir (Osborne, 2017).

Danto, modern ile çağdaş sanat arasındaki keskin ayrımın 1970’lerin ortasında fark edilmeye başlandığını söyler. Çağdaş sanatın, modernist sanat gibi büyük anlatılar üzerine kurulmadığını, sessiz sedasız ortaya çıktığını belirten Danto, çağdaş sanatın, modern sanatın tersine, geçmişin sanatına karşı bir dava gütmeyi ve geçmişin sanatını da özgürleşmesi gereken bir şey olarak görmediğini belirtir. Geçmişin sanatının, bugünün sanatçısının kullanımına özgürce açılırken ruhunun kullanıma açılmadığına dikkat çeker. Çağdaş sanat ruhunun temel algısının tüm sanatların hiçbir ölçüye dayanmaksızın kendine yer bulduğu bir müze ilkesi üzerinden biçimlenmiş olduğunu ileri sürer ve bu ilkeye göre de “...sanatın neye benzemesi gerektiği konusunda a priori bir ölçüt ya da müzenin barındırdığı yapıtların uygunluk göstermesi gereken bir anlatı yok” tur der (Danto, 2014: 27).

Hal Foster, çağdaş sanatın yeni bir kategori olmadığını yeni olan şeyin ise: “...çağdaş sanat addedilen çoğu güncel pratiğin, tarihsel belirlenmişlik, kavramsal netlik

ve eleştirel yargıdan azade bir şekilde serbestçe salındığına dair bir histir...” derken, bir zamanlar Batı sanatına yön veren neo-avangard ve postmodernizm gibi paradigmaların değerini kaybettiğini ve yerlerine de net ve entelektüel otoritesi olan bir modelin geçmediğini sözlerine ekler (Foster, 2015).

Rajchman da çağdaş sanatın ve onunla bağlantılı eleştiri, sergileme pratiğinin ortaya çıkış tarihini pek çok tarihçinin, sanat eleştirmeninin veya müze küratörünün habitusunda 1960’lar ve 1970’lere tarihlendirildiğini, doğum yerinin de New York olarak kabul edildiğini belirtir. New York’un, Avrupa avangardlarının savaş sonrası formlara büründüğü, Avrupa modernizmin hikayelerinden ve kaygılarından kurtulduğu, tüm modernist anlatılara karşıt olarak şekillenmiş yeni bir sanat fikrinin ortaya çıktığı bir yer olduğunu belirtir. Rajchman. Böylesi bir ortamda ise sanatın, artık bir atölyede üretilmesine veya beyaz küp mekânında sergilenmesine bakılmadığı gibi, resim veya heykel yapma becerilerine bile gerek duyulmadığını söyler. Böylelikle, görsel sanatların, yeni ve keşfedilmemiş bir alana adım attığını; yüksek sanatı popüler kültür veya kitle kültüründen, gündelik hayattan, bedenden, enformasyon ve yeni medyadan ayıran modernist ayrımların ortadan kalkmış olduğunu ifade eder. Bu durumun da insanı öncelikle bir *sanatçı* -performans sanatçısı, kavramsal sanatçı, yeryüzü sanatçısı, pop art sanatçısı- haline getirdiğini ve Clement Greenberg’in, modern anlatısında önemli bir yer tutan *mecranın özgüllüğünün* ve *soyutlamanın* artık ikinci plana atılmış olduğuna dikkat çeker (Rajchman, 2012).

A. Feyzi Korur, *Çağdaş Sanatını Kaynağı* adlı makalesinde, Tracy Emin’in *Yatağım* adlı çalışmasıyla gerçek nesneyi, Duchamp’ın izinden giderek herhangi bir dönüşüme tabi tutmadan olduğu gibi sergilemesine dikkat çeker. Emin’in yaptığı tek şeyin nesneyi günlük yaşamdaki işlevlerinden arındırarak steril bir ortama diğer bir deyişle sanat ortamına aktarmak olduğunu söyler. Korur, sanatçının bu işteki nesneleri sanat ortamına aktarma ve düzenlemede pay sahibi olduğunu ancak günlük nesneye sıra dışı niteliğini verenin “...herhangi bir özsel, algısal hususiyet değil-hatta içinde yer aldığı uzamın kendine ait herhangi bir özel niteliği bile değil- ancak kurumsal sembolik atmosfer ve güçtür.” der ve “...sembolik emsil ve atfetme gücü, bir zamanlar sanat

eserlerinin kendi başlarına sahip oldukları varsayılan temsil gücünün yerini almış gibidir.” görüşünü bildirir yazısında (Korur, 2009; 58).



Resim 7- Tracy Emin, Yatağım (My Bed), 1998.

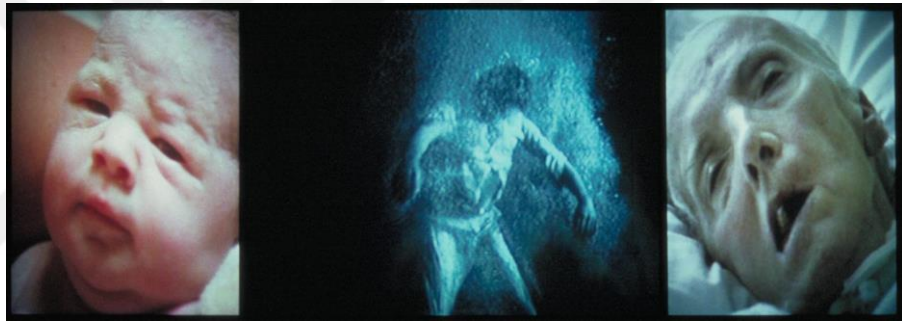
Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-l03662>

Erişim:[19 Nisan 2019]

Osborne, 1945 sonrası sanatının, modernin şimdiliğini anlatan bir terim olmaktan çıkıp, sanat kurumları ve eleştirmenleri tarafından “çağdaş sanat” diye kodlanarak, Rönesans, Barok, Neoklasizm, Romantizm, Modern Sanat gibi belli başlı tarihsel hareketlerin ardına eklenmesinin ancak 1980’lerde gerçekleştiğinin bilgisini aktarır. Bu durumun, bir taraftan belirli bir modern sanat tarihi kanonun artık maziye karıştığının, diğer taraftan da şimdinin sanatının artık modern sanatla özdeşleştirilemeyeceğinin bir göstergesi olduğunu belirtir. Sanat artık ABD sanat hegemonyasının belirlediği sanat dünyasının kurallarına göre belirlenmektedir.

Savaş öncesi avangard pratiklerin müzeler tarafından içerilmeye başlanması ve neo-avangardların kurumsal yükselişi bu dönemlere rastladığını da sözlerine ekler Osborne (Osborne, 2017).

Osborne, 60'lı yılların ise çağdaş sanatın uluslararası boyut kazandığı bir dönem olduğunu belirtir. Bu dönemdeki sanatın, kendinden önce gelenlerden farklı olarak çoğu kitle iletişim araçlarından ödünç alınmış, geleneksel olmayan araçları kendisine kattığını ve bunun da dönemin birleştirici ilkesi olduğunu belirtir ve “Bu tanıma göre çağdaş sanat, sonsuz sayıda, araçtan faydalanır ve daha önceleri sanat mecralarını tanımlayan, tarihten devralınmış uzlaşımların ötesine geçen, kurumsal ve felsefi temelleri olan genel bir ‘sanat’ anlayışıyla çalışır” der (Osborne, 2017).



Resim 8- Bill Viola, Nantes Triptych, 1992

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/v/video-art>

Erişim: [19 Nisan 2019]

Danto (2014), 60'larda "...renk alanı resmi, sert kenar soyutlama, Fransız yeni gerçekçiliği, pop, op, minimalizm, art povera, ardından Richard Serra, Linda Bengliss, Richard Tuttle, Eva Hesse ve Berry Le Va'yı kapsayan yeni heykel ve onun ardından kavramsal sanat." gibi üslup patlamasının yaşandığını söyler (s. 36). Danto'ya göre, 60'lı yıllarda ortaya çıkan *nouveaux realistes* ve *pop* la birlikte artık sanat yapıtlarının gerçek nesnelerden farklı ve özel görünmek zorunda olmadığı netlik kazanmaya başlamıştır. Sanat yapıtıyla -onun tanımına başvurursak- *sırf gerçek şeyler* arasındaki ayrımın kalkması *sanatın sonundan* bahsedişinin gerekçesidir. Danto, görünüş açısından her şey sanatsa, bundan sonra sanatın anlamının örnekler üzerinden anlatılamayacağını söylerken sanatın duyusal deneyimden düşünceye, felsefeye dönmüş olduğunu söyler (Danto, 2014: 36-37).



Resim 9-Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1970

Kaynak: <https://sanatkaravani.com/kavramsal-sanat/>

Erişim: [12 Nisan 2019]

Joseph Kosuth, 1970’de New York’da, aynı zamanda küratörlüğünü de yapmış olduğu *Information* adlı sergi için hazırladığı, *Bir ve Üç Sandalye* adlı çalışmasını şu kavramlar üzerine gerçekleştirdiğini açıklamıştır: “İfade formda değil fikirdedir -formlar yalnızca fikrin hizmetindeki araçlardır.”. Kosuth’un çalışması sandalyenin üç formunu içermekteydi: Sandalyenin kendisi, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlükteki anlamının fotoğrafı (Farthling, 2012: 502). Danto, sanatın sonundan bahsederken sanat üretiminin sonlanmasından değil, nasıl sanat öncesinde de sanat varsa sanatın sonu olarak gördüğü sırf gerçek şeyler arasındaki ayrımın kalkmasından sonra da sanatın devam edeceğini de söyler (Danto, 2016: 22). Danto’ya göre, sonu gelen sanat değil, sanat tarihi içindeki anlatılardır. Ona göre, ortaya çıkacak hiçbir sanatın artık sırtını dayayacağı bir anlatı olamayacaktır. Danto, Belting’in de hemen hemen kendisiyle aynı zamanlarda, sanatın sonuna dair ortaya attığı savın da anlatılar üzerine olduğunu söyler. Danto, Hans Belting’in çağdaş sanat hakkındaki şu sözlerini aktarır: “Çağdaş sanat, belli bir sanat tarihine dair bir farkındalık ortaya koyuyor ama artık onu ileriye taşımıyor.” (Danto, 2014: 26-27).

Sanatın sonunu ilan eden diğer bir kuramcı da Jean Baudrillard’dır. Baudrillard, daha sonraları kendisinin yanlış anlaşıldığını ifade etmiştir. O sanatın sonunu değil, soyutlamayla birlikte temsilin sonunun geldiğini ileri sürmüştür. 1996’da yayınladığı

Sanat Komplosu, başlıklı makalesinde, artık çağdaş sanatı hükümsüz, bir hiç olarak ilan etmiş ve sanat camiasında büyük tepkilere yol açmıştır. Ona göre “sanat bayağılığa, atıklara, vasatlığa, değer ve ideoloji...” diyerek el koyuyordu (Baudrillard, 2014:9-10).

Günümüz sanatının, uzak, yakın veya günümüze ait formları ve eserleri ya oyuncul ya da kitsch bir şekilde *temellük* ettiğini belirten Baudrillard, “Resmin bütün hareketi gelecekte geri çekilip tamamen geçmişe kaymış durumda” olduğunu söyler (Baudrillard, 2014: 27). Ona göre Modernite ile birlikte gelişen soyutlamayla nesnenin analitik keşfinin, görünenin arkasını keşfetme yolculuğunun, bir yanılsama olan sanat için tehlike oluşturmaktadır. Soyutlamayla birlikte sanatta bir sapma yaşandığını, bunun sanatın sonunu değil de temsilin sonunu getirdiğini, asıl dönemecin Duchamp’la yaşandığını söyleyen Baudrillard, Duchampla birlikte “Nesne, bayağılığıyla dünyanın tamamını bir hazır-nesneye dönüştüren bir estetiğe...” aktarıldığını ileri sürer. Duchamp’ın bu hareketinin sanatın sonunu getirdiğini ve onunla birlikte bütün temsil yapılarının, öznellik ve yanılsamanın rafa kalktığını savlar (Baudrillard, 2014:86-88).



Resim 10- Marcel Duchamp, Fountain, 1917

Kaynak: <https://www.britannica.com/biography/Marcel-Duchamp/media/1/172862/212106>

Erişim: [20 Şubat2019].

Duchamp, bir Dadaist olarak, bu akımın ilkeleriyle hareket etmiş ve güzel sanat üretmeyi reddetmiştir. Dadaistler, sanatın ayrılmaz kabul edilen kurallarını sanat kavramından çıkarmışlardır. Duchamp, Mona Lisa’nın kartpostalına bıyık çizerek güzel bir kadın portresini çirkinleştirmiştir. Duchamp ve çoğu Dadaist, Birinci Dünya savaşının sorumlusunu burjuvazi olarak görüyordu. Duchamp, Birinci Dünya Savaşı nedeniyle gitmek zorunda kaldığı Amerika’daki sanat camiasına, artık tükenmiş, sonu gelmiş olan

Avrupa resmini takip etmek yerine, kendi gökdelenlerine, köprülerine bakarak geleceğin sanatının Amerika’da olduğunu anlamalarını söylüyordu (Danto, 2015: 40,36).



Resim 11- Marcel Duchamp, Mona Lisa with Moustache, 1919

Kaynak: <https://www.architecturaldigest.in/content/marcel-duchamps-moustachioed-mona-lisa-sells-750000-sothebys-paris/>

Erişim: [20 Şubat 2019].

Duchamp, hazır-nesneleriyle güzelliğe saldırırken, Platon’dan itibaren var olan tüm estetik tarihini de reddetmeyi başarmıştır. Danto, Duchamp’ın tavrını şu şekilde aktarır: Duchamp, hazır-nesne olayında sanatçının o nesneyi yapıp yapmamasının önemli olmadığını, önemli olanın, o hazır-nesnenin sanatçı tarafından seçilip, işlevselliğinden koparılarak yeni bir düşünce ile ortaya konmuş olmasıdır. Duchamp’a göre, bu harekette herhangi bir estetik kaygı aranmamalıdır (Danto, 2015: 40,36).

Baudrillard, Andy Warhol'un yaratıcı eylemden kendisini çekerek, sanatın öznesini, sanatçıyı ortadan kaldırarak izleyiciyi estetik ve sanattan kurtardığını ileri sürer. Ona göre, Warhol ne bir avangardın parçasıdır ne de bir ütopyanın. Warhol, Baudrillard'a göre "...avangardın ulaşmak istediği yere ulaşmıştır: hiçbir yere" bunu da tüm dünyayı olumlayarak, "...her şeyin, sanatın ve herkesin dahiyane olduğunu kabul ederek..." başarmıştır. Baudrillard, sanatı elitist standartlarla tanımlayanlar için bu durumun kabul edilemez olduğunu, ancak bundan böyle sanatın herhangi bir ahlak yasasının kalmadığını söyler. Baudrillard, dünyanın doğal, tözsel ve ideolojik olmadığını söylerken, Warhol'un da imgelemden yoksun imgeler dünyasını, imgeden yoksun bir şekilde ele aldığını söyler (Baudrillard, 2014: 58-61).



Resim 12- Andy Warhol, Campbell's Soup Cans, 1962,

Kaynak: https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962/

Erişim: [15 Şubat 2019].

New York sanat piyasasının önemli isimlerinden olan Peter Halley, Jeff Koons, Ross Bleckner, Sherrie Levine gibi sanatçılar, Baudrillard'ı bir guru olarak görmüşler ve Baudrillard'ın *Simülakrlar* ve *Simülasyon* kitabını estetik bir manifesto olarak algılamışlardı. Ancak, Baudrillard, yanlış anlaşıldığını, simülasyonun bir hiç olduğunu, temsil edilemeyeceği gibi sanat eserine de modellik edemeyeceğini, "Çağdaş kültürde artık özgün bir şey kalmadığı, her şeyin kopyaların kopyalarından ibaret olduğunu..." söylüyordu (Baudrillard, 2014:15).

Donald Kuspit, sanatta bütün bu olanların alternatifini Yeni Eski Ustalarda gördüğünü söyler. Kuspit, sanatın Sonundan Sonra adlı kitabında, Kosuth'un bir zamanlar söylediği sözlerini aktarır: "Sanat ancak kavramsal olarak var olabilir." Kosuth, Yeni Eski Ustaların sanatın maddi olarak da var olmadığı sürece sanatın sanat olmadığını gösterdiklerini söyler (Kuspit, 2010:197).

Kuspit, 1990'larda, kavramsalcılığın ve minimalizmin örtük bir eleştirisi olarak Yeni Eski Ustalarla birlikte, "...Eski Usta tarzı hümanist, nesnel ve kişilerarası sanat düşüncesine bir dönüş..." yaşandığını ve Yeni Eski Ustacılıkla birlikte, kavramsalcılığın aracın (medium) önüne geçirdiği kavramının hiyerarşisinin bozulduğunu söyler. Kuspit, "...Yeni Eski Ustaların amaçladığı şey iyi oluşturulmuş, estetik olarak zengin bir imgede öznel ve nesnel derinlik ve kavrayıştır..." der ve kavramsalcılığın aracın (medium) önüne geçirdiği kavramın hiyerarşisinin çöktüğünü, Yeni Eski Ustaların işlerinin yüzeyde ideolojik görünmekle beraber etkisinin varoluşsal olduğunu ileri sürer.

Kuspit, Yeni Eski Ustacılığın, avangardın gelenekle kırdığı bağımlı yeniden onarmaya çalışırken, avangard estetiği de bir kenara atmayıp Eski Usta estetiği ile bütünleştirdiğini de belirtir. Kuspit, "Yeni eski Ustacılık, kişisel nesne üretimine, daha da önemlisi, sanatın ebedi temaları olan insani nesneye ve insan durumuna..." geri dönüşü içermekte olduğunu ifade eder.

Yeni Eski Ustacılıktaki sanatçıların, eski ustaların malzemelerine hâkim oldukları gibi malzemelerine hâkim olmaya çalışan hümanistler olduğunu söyleyen Kuspit, bu ustaların geleneksel ve modernist fikirleri körü körüne taklit etmeyip bütünleştirdiklerini, Eski Ustacılığın, onların çalışmalarında bir üslupçuluk değil, esinlenme olduğunu söyler. Yeni Eski Ustaların, Eski Ustaların işlerini dogmatik birer akademik kalıp olarak görmediklerini, eserlerini, eski ustaları hatırlatan bir gerçekçi doğruluk ve yoğunlukla oluşturduklarını; Yeni Eski Ustaların, "Duchamp'ın kayıtsızlığıyla yok etmeye çalıştığı "duyusal resmin" kazanımlarını yeni bir ruhsal resimde bütünleştirerek..." koruduklarını da ekler (Kuspit, 2012:53-58).

Kuspit, Yeni Eski Ustalara örnek olarak Done Eddy, Lucian Freud, Odd Nerdrum, April Gornik, Karen Gunderson, Jenny Saville gibi sanatçıları örnek verir.



Resim 13- Don Eddy, Krishnas Gate, 1995

Kaynak: <http://www.doneddyart.com/1991-04/>

Erişim: [23 Şubat 2019].



Resim 14- Lucian Freud, Bahçe, 1997

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/garden-notting-hill-gate>

Erişim: [17 Nisan 2019].

2.2.1. Çağdaş Sanatta Çoğulcu Sanat Anlayışı

Danto, *Brillo Kutusu* adlı kitabında, sanatta çoğulculuğun, sanatsal özfarkındalığı kökten bir değişime uğrattığından söz eder. Sanatçıların, çoğulculukla beraber, sanatın geleceğini belirleyen *tek bir doğru hamle* olduğuna dair kuşkularının arttığını söyler. Danto, Modernist sanatçıların, empresyonizm, ekspresyonizm, kübizm veya fütürizm gibi birçok akımdan sadece birinin doğruluğuna inanıp onun peşinden gittiğini, ancak 1981'e gelindiğinde, hâkim olan çoğulculuk düşüncesi ile sanatçıların her seçeneği bir diğeri kadar doğru hamle olarak görmeye başladıklarını söyler. Danto (2016), çoğulculuk idealinin tanımını çok önceleri yapmış olan Marx ve Engels'in bu konudaki görüşlerini şu şekilde aktarır: "Herkes, isteği doğrultusundaki her uğraşta başarı sağlayabilir; toplum sayesinde avcı, balıkçı, çoban ya da eleştirimen olmak zorunda kalmadan istediğim gibi sabahları ava çıkıp, öğleyin balık tutup...yemekten sonra da eleştiri yapmam mümkündür." (s.273). Warhol'un 1963 yılında, muhtemelen bilmeden bu vizyonu dile getirdiğini ileri sürer Danto. Warhol, herhangi bir tarzın diğerinden üstün

olduğunu söylemenin mümkün olmadığı kanısındadır. Ona göre bir sanatçı, herhangi bir eksiklik hissetmeden, bir tarzdan diğerine rahatlıkla geçebilmelidir (Danto, 2016 273).

Julian Stallabras, çağdaş sanat içindeki formların, tekniklerin ve konuların çeşitli ve karmaşık olduğuna dair sanat dünyasında yerleşik bir görüş varlığından söz ederken: “Çevrimiçi sanattan bilgisayar denetimli ses ortamlarına kadar her şeyi kapsayabilen yeni medya ile enstalasyon, resim, heykel ve baskı gibi geleneksel mecraları ezip geçmiş...” olduğunu belirtir. Sanatçıların ise bu ortamda çeşit çeşit karakterlere büründüğünü, kimisinin bir guru veya şaman rolünü sahiplenirken, kimisinin de açığöz fırsatçı gibi rolleri sahiplendiğini söyler. Sanatı ilgilendiren konuların da birbirinden farklı olarak feminizm, kimlik politikaları, kitle kültürü, alışveriş ve travma gibi konular olduğunu söyler (Stallabras, 2009: 135).



Resim 15- Joseph Beuys, Ben Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor

Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlata-mi/2677>

Erişim: [16 Mayıs 2019].

Joseph Beuys’un Ben Amerikayı Seviyorum, Amerika da beni Seviyor adlı performansında şaman rolüne bürünmüştür ve bu performansıyla yerli kültürün itibarsızlaştırılmasına dikkat çekmektedir (Farthling, 2012; 513).

Alain Badiou'da, sanattaki çoğulculuğun kaçınılmaz olduğunu ancak sanatçıların bütün farklı sanat formlarını bir araya getirmesinin bütünlüğü yaratmayacağını dile getirir. Sanatta çoğulculuk fikrinin küreselleşme düşünün, dünyanın birliği, evrenselliğinin bir yansıması olduğunu ileri sürer (Badiou, 2013).

Kötülüğün Şeffaflığı adlı kitabında Baudrillard, sanatın yaşamın her yanına yayıldığını, sanata ait olan ruhun, yanılısama yaratma gücünün, estetik zevk ve yargıya ait hassas terazinin artık kalmadığından söz eder. Yeni-geometricilik, yeni- dışavurumculuk, yeni-soyutlamacılık, yeni-figürasyon gibi sanatsal eğilimlerin birbirlerinin karşıtlığından doğmadığını, bunun gibi sanatsal eğilimlerin farklı, özgün bir yaratıcılıkları olmayıp aynı kültür içinde tarafsız bir şekilde yan yana bulunabildiğini söyler. Sanatta ve esinde bir tıkanma olduğunu bunun da çağdaş sanatın artık kendini aşamayıp tekrarlamasına sebep olduğunu ileri sürer. Güncel sanat biçimlerinde, bir yanda tıkanma yaşanırken diğer yanda hızlı bir çoğalmanın, geçmiş biçimler üstünde sayısız çeşitlemenin varlığından bahseder (Baudrillard, 2016: 22).

2.2.2. Çağdaş Sanatta Çokkültürlülük

“Çoğu postkolonyal sanatçı [...] çokkültürlülük Kralının sarayında mutlu mutlu dans etmektedir.”

Rasheed Araeen

Çokkültürlülük kavramının günümüzde varmış olduğu son durumuna bakmadan önce kültür teriminin ne anlam ifade ettiği üzerinde kısaca durmak konuyu daha anlaşılır kılacaktır. Onur Bilge Kula, kültürün genel bir tanımını şu şekilde verir: “...tarihsel ve toplumsal bir bağlamda etkinleşen insanın, yaşamı iyileştirmek ve insancıllaştırmak amacıyla, özünü, toplumu ve doğayı değiştirmeye ve geliştirmeye yönelik düşünce ve eylemlerin tümü”dür. Belli bir toplum tarafından, belli bir coğrafyada uzun bir tarihsel süreç içinde, öncelikle belli bir yaşam tarzı olarak ortaya çıkan kültür, zaman içinde gelenekselleşerek sabitlenmiş bir düşünce ve davranışlar bütünü olduğunu söyler (Kula, 2011:15).

Artun, *Kültür Tutulması* başlıklı yazısında, kültürün, bir zamanlar tarımla (agriculture), maddi üretimle ilgili bir kategori iken çağdaş dönemlere gelindiğinde farklı alanları da içeren bir kavram olmaya başladığından söz eder. Artun, Heidegger'in "...insan etkinliğinin kültür olarak kavranmasını modern bir fenomen olarak tanımlıyor ve kültürün özü gereği kendi politikasıyla -kültür politikasıyla- özdeşleşmesinden..." bahsettiğini aktarır ve Aydınlanma Hareketi'nin, tanrıdan alıp akla devrettiği kudret, modern dönemlerin ertesinde kültüre devrildiğini bundan sonrada kültür kavramının sanayiye, bilgiye, doğayı vs. değil sadece kendini anlamlandırmaya başladığını belirtir (Artun, 2012).

Çokkültürlü ve Çokkültürlülük yeni ortaya çıkmış olan terimlerdir. Milena Doytcheva (2016), D. Lacorne'nun çokkültürlülük hakkında verdiği bilgileri aktarır: Eski milliyetçiliğin bir anlam ifade etmediği, önyargısız ve bağısız bireylerden oluşan kozmopolit bir toplumu ifade eden bir sıfat olarak ilk defa 1941 yılında İngiltere'de kullanılmıştır diye aktarır (s. 15). Doytcheva, çokkültürlülük teriminin Avustralya ve Kanada gibi kültürel çeşitlilikler üzerine kurulmuş olan toplumlardaki kültürel çeşitliliği teşvik eden devlet politikaları için 1970'li yılların başlarında kullanılmaya başladığını ve terim olarak da ilk kez 1989 yılında da Oxford Sözlük'e girdiği bilgisini verir.

Çokkültürlülük demografik anlamda; farklı sosyal çevrelerden, dini inançlardan, etnik kökenlerden veya milliyetlerden gelen bireylerin oluşturduğu, kültürel çeşitliliğe dayanan çağdaş bir toplum düzeni olarak düşünülebilir. Çokkültürlülük, günümüzdeki anlamıyla, yeni bir olgu değildir. Toplamlar her zaman her türlü çeşitliliği içinde barındırmıştır. Demokrasi öncesi çokkültürlü bir toplumsal yapıya sahip olan Osmanlı İmparatorluğu da farklı milletlerden oluşan toplumsal bir düzene sahipti (Doytcheva, 2016: 15-16).

İletişim, enformasyon ve bilişim alanlarındaki teknolojik gelişimler uluslararası sınırların kalkmasına neden olmuştur. Bu süreç dünyayı giderek küçültürken; küreşelleşme (globalizm) kavramını da tüm tartışmaların odağı haline getirmiştir. Modernleşmeyle birlikte gelişen ulus-devlet bilinci dünyanın kutuplaşmasına neden

olmuş; bu kutuplaşma Sovyetler Birliğinin çöküşü ve soğuk savaşın sona ermesiyle yerini küreselleşen dünya düzenine bırakmıştır (Akdemir, 2004: 43).

Soğuk savaşın ertesinde dünya yeni bir döneme girmiştir. Bu dönemde çağdaş kültür modernliğe karşı örgütlenirken homojenlik, evrensellik gibi normları barındıran modernist-kolonyalist politikalar yerlerini yeni kültürel bir oluşum olan ve bütün küreyi saran globalizm politikalarına bırakmıştır. Yeni dönemdeki çağdaş kültür politikaları hetorejendir ve tikel olanla ilgilenmektedir. Modernliğin içermediği tüm farklılıkları benimseyerek piyasaya eklemlenmektedir. Tikelci özelliği, onun ötekine ait tüm farklılıkları; yerel/etnik/dinsel/cinsel kimliklerin eşitliğini öngörmektedir. Modernliğin homejenliğinin tam tersine dayalı kültür politikaları yerini böylelikle heterodoks bir etnisizme bırakmıştır. Bu durum aslında globalist piyasanın örgütlenme biçiminden kaynaklanan farklılıklar üzerine kurulu bir rejimdir. Globalizm, birbirinden farklı kimliklerin ulus altında birleşmesi yerine, ulusları farklı kültürel kimliklere böler. “...epistemolojiden, gündelik hayat ideolojilerine kadar bütün hayatı teslim alır [...] Toplumsal ilişkiler, iletişim ilişkilerine indirgenir. Kimlik politikalarının toplumsal kimlikleri kültürelleştirilmesiyle birlikte, sermaye, kültürel kimlikleri küresel piyasanın isteklerine göre durmadan yeniden tasarlar” (Özcan, 2015).

İkinci Dünya Savaşı’nın ertesinde, savaşın yarattığı toplumsal sarsıntı belki de bir arınma içgüdüsüyle, bozulmamış olana içten bir bağlılığı gündeme getirmiştir. Çünkü Batı’nın kendi kültürel serüveni içinde gelmiş olduğu nokta, adeta bir doktrine dönüşen estetik yönelim, yerini yeni sentezlere bırakacaktır -ki bu da ötekinin keşfi, türlerin erimesi, eklektisizm gibi postmodern döneme ilişkin bir dönüşümü yansıtmaktadır (Şahiner,2013: 48-49).

Ötekine olan bakışı, Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı* adlı yapıtındaki, *Farklı Melodramı* adlı denemesinde ele almaktadır. Baudrillard, diğer kültürlerin hiçbir zaman ne evrensellik ne de farklılıklar üzerinde bir iddiada bulunmadıklarını, evrensellik ve farklılığın her zaman Batı’nın söylemlerinde var olduğunu, farklılıkların hoş görülüp, kabullenilmesinin altında derin bir küçümseme yatmakta olduğunu iler sürer. Batılı söylemlerin: “...siz, az gelişmişler, elinizde bundan başka bir şey kalmadı, sakın bunu da

bırakmayın...” derken bu küçümsemelerinin de “...varlığında kibirlice ısrar eden ve ötekilerin farkındalığından beslenen ebedi ezeli aptallığa da iyiden iyiye...” bağlı olduklarını ileri sürer; evrensel ötekiliği ve farklılığı dile getirenin dünyanın efendisi olduğunu ve farklılık oyunundan habersiz olanın da yok edildiğini söyler (Baudrillard, 2016: 135).

Artun, *Kültür Tutulması* başlıklı yazısında, Hal Foster’ın görüşlerini aktarır: Kültürel rölativizme ve heterojenliğe dayanan postkolonyalist ve postmodern politikaların sloganlarının “kültürel farklılık” ve “çokkültürlülük” üzerine olduğunu söylerken, “Bu kültüralist politikaların öngördüğü kültürel ayrımcılığa dayalı cemaatlerin örgütlenmesinde “bienal sanatı” en etkili iletişim mecrası olarak...” ortaya çıkmakta olduğunu, sanatçının da kültürel kimliği ile adeta etnografik bir kimliğe büründüğünü ileri sürer (akt. Artun, 2012).

Şahiner, kapitalizmin, kültürleri kendi çizdiği sınırlar içinde yeniden yapılandırmasının ve kültürel farklılıkların metalaştırılmasının yarattığı etkinin çağdaş sanat dünyasını 1980’lerden günümüze kadar olan görünümünü etkilemekte olduğunu belirtir. Uluslararası bienallerin ve trienallerin, sanatçılara ait web sitelerinin artışına dikkat çeken Şahiner, Batı tarafından oluşturulan Batı-merkezli uluslararası sanat piyasası içinde, Batı-dışı sanat formlarının dolaşıma katılmasının sanat piyasası içindeki kimlik ve temsil siyaseti hakkındaki tartışmaları gündeme getirdiğini söyler. Bu döneme kadar Batı dışındaki sanatçılar ve sanatları Batılı sanat anlayışı dışında tutulurken bu sanatçıların piyasaya eklemlenmesiyle hangi işlerinin, hangi sergide, hangi kategori altında olup olmayacağının bile tartışmalı bir alanı yaratmakta olduğunu belirtir (Şahiner, 2015: 161-162).

Hans Belting, sanat dünyasının, bütün bu politik ve ekonomik değişimlerden küresel anlamda etkilenecek kendini yeniden şekillendirdiğini söyler. Belting, Batı tarafından sanat tarihi kanonu dışında bırakılmış tüm farklı millet, etnisite ve kültürden sanatçı da bu piyasa içine eklemlenerek eleştirel ve ticari başarıya kavuşmuş olduğunu belirtir (Belting, 2017).

Kapitalist süreçte, ötekine ait değerler hem ekonomik hem de kültürel düzeyde sömürölüp, değersiz kılınırken, günümüzdeki globalist kültür politikaları ötekine ait değerleri asimile ederek küresel pazarda etnik bir meta olarak satılan bilgiye dönüştürür. Küreselleşmenin ekonomik boyutu dışındaki kültürel boyutunu da gören çokuluslu şirketler, markalarını öne çıkarmak için destekledikleri sergilerde farklı etnik kimlikten gelen sanatçılara ödöl vererek küreselleşmenin farklı coğrafyaları nasıl kapsadığını da böylelikle ispat ederler. Diğer taraftan, ötekine ait değerler küresel sanat piyasalarında boy gösterirken sanatçılar, kültürel kimliklerini yansıtan eserlerin, Batılı zevke uzak olmamasına da dikkat etmektedirler. Küreselleşmeyle, radikal bir dönüşüme giren sanat alanında, sanatçının ve buna bağılı kurumların sermaye ile kurduğı ilişkiler, sistemin sanat ve kültürel alana müdahalesini meşrulaştırırken sistem, kendi aleyhine gösterilecek her türlü karşı tepkiyi de absorbe etmektedir (Şahiner, 2015: 142-143).

Artun, Rasheed Araeen'in çağdaş sanat piyasasının çokkültürlü yapısı üzerine olan görüşlerine yer verir: Araeen, 1989 yılında düzenlenen *Magiciens de la terre* gibi çokkültürlü sahnelerle örnek teşkil edecek sergilerin, kültürlerin eşit olduğı, kültürel çoğulculuk veya hetorejen bir yapı üzerine değıl, kültürel farklılık üzerine kurulduğunu ve bu sahnelerin, Batı dışındaki kültürlerin ötekileştirilip, egzotikleştirildiğı sahneler olduğunu söyler. Postmodern durumun önceki modernlik rejiminden tek farkının, herkesin kendi oyunun çıkıp oynadığı postmodern gösterilerle kamufle edilmiş olmasıdır der Araeen. Çağdaş sanat sahnelerinde sanatçıların, kültürel kimliklerini ifade eden rengarenk etnik giysilerle boy göstermelerini bir palyaçoluk olarak nitelerken, bu sanatçıları, "... Çokkültürlölük Kralının sarayında mutlu mutlu..." dans ettikleri benzetmesiyle eleştirmektedir (Akt. Artun 2012).

Carol Yinghau Lu, *Çağdaş Sanat Nedir* adlı kitapta yer alan yazısında, Belting'in Batı sanat tarihinin diğer kültürle olan ilişkisini sorgulaması hakkındaki görüşlerini aktarır: "...Batı sanat tarihinin zaman-temelli ve kültüre-özgü bir kavram olduğunu, öteki dönem ve kültürlerle kurduğı ilişkinin ve onlara karşı duyarlılığının daima yeniden sorgulanması gerektiğini..." söyler ve Belting'in, Batı modelinin dünyada uygulanabilir tek model olduğı düşüncesinden vazgeçmesini bunun yerine bu modelin

başka kültürlerden edinilen deneyimlerle nasıl genişletilebileceğinin üzerinde durması gerektiğini söylediğini belirtir (Lu, 2014:129-130).

2.2.3. Çağdaş Bir Sergileme Biçimi Olarak Bienal

Bienallerin kökleri, 19. Yüzyılda Avrupa ve Amerika'daki, kolonyalist kültürün meşrulaştırıldığı, 'evrensel' bir geçerlik kazandığı, uluslararası *Dünya Sergileri* veya *Evrensel Sergiler*'e dayanır (Artun, 2015: 129).

Artun (2014): "koloni halklarının müzeografik temsiline en bilimsel ve en göz alıcı sahneleri"nin *Dünya Sergileri* olduğunu yazar (s. 206). Bu sergilerin, sanat, sanayi ve tabiat müzeleri koleksiyonlarının birleştirilerek düzenlendiğini belirtir. 1851'de, İngiltere'de, *Crystal Palace*'da, düzenlenen ilk dünya fuarının büyük ses getirmesi üzerine, bu tip fuarlar çeşitli ülke şehirlerinde de aynı adla düzenlenmeye başladığını, "1855, Paris sergisinden sonra emperyal iddiası olan her merkezde peş peşe Dünya Sergileri, Evrensel Sergiler açılmaya..." başladığını ve 1855-1914 yılları arasında her iki yılda bir yirmiden fazla ulusun katıldığı dünya sergileri düzenlendiği bilgisini verir (Artun, 2014: 206-208).

Sibel Yardımcı (2014), Doğu üzerinden Batı'nın biricikliğinin ve üstünlüğünün ortaya konulduğu mekanlar olan Dünya Sergileri modelinin: "...Avrupa'yı ilerlemeci bir sınıflandırmanın en ileri noktasına yerleştirerek, onun dünyaya önderlik etme talebini..." meşrulaştırdığını söyler (s. 77). Öteki hakkında sömürgecilik döneminde yaratılan kültürel imgelemin, müzelerdeki sergileme biçimleri de dahil olmak üzere birçok kültürel form ve pratik üstünde hala etkili olduğunu belirtir Yardımcı. Bienallerin, ortaya çıkışının dünya sergileriyle aynı döneme rastladığını ve ilk bienalin, 1895'te düzenlenen Venedik Bienali olduğu bilgisini aktaran Yardımcı, o günden bugüne gelen, ulusal pavyonlar şeklindeki teşhir biçiminin, Venedik Bienali sergilerini halen şekillendirmeye devam etmekte olduğunu ve bu teşhir biçiminin, "...Avrupa'nın, beşerî bilimlerin de desteğini alarak, uygar Batı'nın zirvede olduğu ilerlemeci bir ulusal sınıflandırma sistemi geliştirdiği ve bu sistemi sömürgeci girişimlerini meşrulaştırmak için kullandığı bir dönemde..." oluştuğunu belirtir (Yardımcı, 2014: 22, 23, 77).

Melih Erdoğan, *Küresel Çağda Çağdaş Sanat ve Sanat Pazarı* adlı çalışmasında, bienallerin, küreselleşen bir dünyada, çağdaş sanatın taşıyıcılığını üstlendiğini yazar. 1895'te düzenlenen Venedik Bienali'nden, 1980'lere kadar geçen süreçte bienal sayısının ancak altıya ulaşabildiğini, 2012 itibarıyla da 200'e yakın yerde bienal ve sanat fuarının düzenlendiğini ve bienallerin, dünyanın her yerindeki sanatçıların, küratörlerin, koleksiyonerlerin ve sanat severlerin karşılıklı akışkanlığını sağladığını söylerken, bienal mekanlarının, farklı kültürel deneyimlerin ve sorunların paylaşıldığı mekanlar olduğunu belirtir (Erdoğan, 2015: 82).

Susan Vogel, bienallerin bir taraftan siyasal hoşgörünün ve sosyal özgürlüğün uygulama alanları olurken diğer taraftan da özellikle demokratik olmayan yönetimlerce medyayı yönlendirmek amacıyla çeşitli mesajların verilebileceği fırsatları sunan alanlar olduğunu söyler ve neredeyse tüm bienallerin ulusal kimlik yaratmada sanatı araçsallaştırdığını belirtir (akt. Güman, 2017: 8).

Almanya'da, 1955 yılından itibaren düzenlenen Documenta sergileri, ulusal kimlik yaratmada bir örnektir. Yardımcı, Almanya'nın Kassel kentinde, beş yılda bir düzenlenen Documenta sergilerinin de savaş sonrası sanat ortamını canlandırmaya çalışırken aynı zamanda Almanya'yı olumlu bir biçimde gündeme getirmeyi amaçladığını belirtir (Yardımcı, 2014:23).

Erdoğan'ın daha önce dile getirdiği gibi, küreselleşen bir dünyada, çağdaş sanatın taşıyıcılığını bienaller yüklenmektedir. Küresel bienal camiasını oluşturan aktörler; küratörler, galericiler, sanatçılar, medya ve kültür temsilcileri, müzeciler ve danışmanlardan oluşmaktadır. Bu aktörler, bir cemaat şeklinde bienaller arasında seyahat ederler. Bu küresel cemaatin kendilerine özgü habitusları, jargonları, sergi açılışları olduğu gibi seremonileri ve ritüelleri vardır; bienallerle birlikte kendilerini de bu şekilde sergilerler (Artun, 2015: 128).

Artun (2015), bienaller hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir: "Bienaller, küresel bir sanat ve sanatçı havuzundan yararlanırlar. Yeryüzünün bütün sanatçıları, hatta sanatçı adayları, potansiyel olarak bienaller için çalışmaya hazır, üstelik bunun için can atan, bir marifet pazarı gibidir." (s.126). Artun, sanatçıların, bir bienalden

ötekine koşturup dururken, göçebeliğin, yersiz-yurtsuzluğun, melezliğin adeta efsaneleştirildiğini, üstelik bu koşturmanın da sanatçılara bir gelecek vaat etmediğini, bienallerde bugün var olanın yarın var olma garantisinin olmadığını ileri sürer. Bienaldeki zamanın şimdiki zamana ayarlı olduğunu, sanat ve sanatçının var oluşunun tarihsel, toplumsal bağlamlarından yalıtılmış olduğunu söyler. Sanata, bu sebeplerden dolayı siyasal veya toplumsal bir dava yakıştırmak imkânsızdır. Bienaller için önemli olan sanatçının ustalığı, sicili değil tam tersine farklı temalara, gösterilere, dramalara, rollere, yönetimlere uyum gösterebilmesidir. Dolayısıyla bienaller daha çok genç sanatçılara odaklanmıştır. Sanatçının sanatını, sanat hayatını ve geleceğini yönetme konusundaki yetisi ve iktidarı bienal yönetiminde, yani büyük ölçüde küratörlerdedir (Artun, 2015: 126-127).

Artun, bienallerin, bir başka özelliğini de vurgular: Bienaller, özellikle farklı, öteki kültürlerle özgü sanatın boy gösterdiği sahnelerdir. Farklı kimlik ve kültürlerin, küresel piyasalara eklenmesinde başı çeken araçlardan biridir bienaller. Çin çağdaş sanatının, *Magiciens de la terre* ve Pekin Ulusal Sanat Müzesi'nde açılan *China/Avangarde* sergileriyle piyasa sürülmektedir (Artun, 2015: 166).

Modern sonrası süreçte, tüketimin farklılaşması ve yaygınlaşması, dünyanın tüketilebilir bir deneyim haline gelmesine sebep olduğunu söyleyen Şahiner (2015), "...kamu kuruluşları, özel şirketler ve devlet dışı örgütler, doğrudan alışverişi, meta tüketimini teşvik edecek festivaller düzenlemek için işbirliği..." yaptığını belirtir (s.131). Kentin tamamı belirli bir ücret karşılığında, izleyici/tüketicinin kullanımına sunulmaktadır. Şahiner, küreselleşen bir dünyada, küreselleşen sermaye ile birlikte kentlerin güzelleştirilmesi de yeni amaçlara hizmet etmeye başlamıştır. Sanatsal yaratıcılığın, kültür ürünlerin yaratılmasının yanı sıra kentin pazarlanmasında da kullanılmaya başlanmıştır. Son 20-30 yılda müzelerin, festivallerin ve bienallerin ciddi bir oranda artışının kentsel dönüşüm süreçlerinden bağımsız olmadığını belirtir. İstanbul bienalinin ve festivallerinin yoğunlaştığı bölgelerde gerçekleştirilen restorasyonlarla, kent, etkinlikler için adeta bir sahne haline getirilmiştir (Şahiner, 2015: 131).

2.2.3.1. İstanbul ve Mardin Bienalleri Üzerinden Türkiye’deki Bienallere Bakış

Yardımcı, bienallerin ve festivallerin küreselleşmenin ve ekonomik canlanmanın motorları olarak görülürken ulusal kalkınma projelerinin iflas etmesinin ardından, gelişmeye devam etmek isteyen ülkelerin küresel sermayeye bienaller aracılığıyla eklenmek istediklerini belirtir. Türkiye’de de festivallerin ve bienallerin sanatsal ve karşılıklı kültürel etkileşim yaratma misyonu yanında, İstanbul’u bir marka olarak küresel piyasaya sunma görevini üstlendiğini söyleyen Yardımcı, festivallerin ve bienallerin, adeta birer film yıldızı haline dönüşmüş küratör ve sanatçıları ile dünya kamuoyunun ve sermaye sahiplerinin gözlerinin, o kente çevirmelerini sağladıklarını belirtir (Yardımcı, 2014: 12,72).

İlki 1895’te düzenlenen Venedik Bienali de kenti, ekonomik anlamda kalkındırmaya, şehri mali açıdan kurtarmaya yönelik bir proje niteliğindeydi. Kültürel turizmin, dönemin Venedik şehrini içinde bulunduğu dar boğazdan çıkmasına katkı sağlayacağı düşünülmüştü (Güman, 2017: 8). Venedik Bienali gibi, 1987 yılında düzenlenmeye başlanan İstanbul Bienalinin amacının da çağdaş sanat aracılığıyla İstanbul’un dünya ya sunulması olduğunu söyleyen Yardımcı, İstanbul Kültür Vakfına göre, bienalin amacının “...farklı kültürlerden sanatçılar ve izleyiciler arasında görsel sanatlar alanında bir iletişim ortamı oluşturmaktır.” olduğunu belirtir (Yardımcı, 2014: 15-16).

Küresel piyasaya, İstanbul imgesi, Doğu ile Batı arasında bir köprü veya bir kavşak olarak sunulması amaçlanmıştır. İstanbul festivalleri ve bienallerinde de İstanbul’un Doğu ile Batı arasında bir köprü olduğu vurgulanırken, diğer taraftan da “Batı klasik ve çağdaş sanatlarının Türkiye’deki öncülüğünü yapmakla kalmaz, farklı kültürel gelenekleri bir araya getirerek, Batı ile Doğu’yu, eski ile yeni, yerel ile küreseli...” kaynaştırdığı belirtilir (Yardımcı, 2014: 74).

İstanbul bienallerine kısaca değinecek olursak: İstanbul Bienali, İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından, 1987 yılından beri görsel sanatlar alanında bir buluşmayı amaçladığını web sitesi aracılığıyla bildirmektedir. İKSEV, bienalin: “...güncel sanatın

yeni eğilimlerini bir araya getirerek izleyiciye sunarken, yurtiçi ve yurtdışındaki sanat çevreleri, sanatçı, küratör ve eleştirmenler arasında uluslararası bir kültür ağının kurulmasına olanak...” sağladığına da ayrıca dikkat çeker.

İKSEV’in sitesinde, İstanbul Bienali’nin, Venedik, São Paulo, Sydney bienalleri gibi benzerleri arasında bugün en prestijlilerinden biri olarak kabul edildiği belirtilir. Sergi modeli olarak da: “...ulusal temsil modeli yerine, sanatçıların yapıtları aracılığıyla birbirleri ve izleyici ile diyalogunu sağlayan bir sergi modelini tercih...” ettikleri yazmaktadır (İstanbul Kültür Sanat Vakfı).

İstanbul’un, festivaller ve bienaller aracılığıyla küresel piyasalara sunulan imgesinde, Doğu ile Batı arasında bir köprü olduğu vurgulanmış olsa da İstanbul’un yüzünün Batı’ya dönük olduğunu Yardımcı (2014), bienal sanatçılarından Mehmet Güleryüz’ün 2003 yılındaki ifadeleriyle aktarır: “Mehmet Güleryüz’e göre Türkiye: “Batılı kültür içinde yerimiz vardır” diyebilmenin icaplarını yerine getirmektedir.” (s.74). Aynı şekilde Şahiner de İstanbul Bienali’nde, Türkiye’deki sanatın modernizm serüvenine ve sergileme geleneğine göndermelere rastlanmadığını belirtir. Bienalin kendini Batı’ya göre konumlandırıran tarihsiz bir sanatı sergilediğini söyleyen Şahiner (2015): “...bienal içkin olarak bu coğrafyanın kültürel ve sanatsal kesişmelerine değil, birbirine eklemlenen ancak Batılı bir bakış açısıyla oluşturulan bir süreç olarak...” işlediğini belirtir (s.132). İstanbul her ne kadar Doğu ile Batı arasındaki bir kesişme noktası olarak sergilense de bir iki bienal dışında tüm bienallerin, Batılı küratörlerce oluşturulmuş bir seçkiyle, Batının kültürünü yansıttığını da söyler Şahiner (Şahiner,2015: 131-132).

Doğu-Batı ayrımının çeşitli biçimlerde yeniden üretilerek ortaya konulduğu sahneler olan İstanbul Bienallerinin temaları: 1. İstanbul Bienali’nin teması, *Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat* ve 2. İstanbul Bienali’nin teması, *Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat*’tır. İstanbul Bienallerinin birinci ve ikincisindeki tema başlıkları, İstanbul’un Doğulu tarihinden aldığı kültürel miras ile yeni yeni filizlerini vermeye başlayan Batılı sanat ortamı arasında bir köprü oluşturduğu mesajlarını vermiştir. Yardımcı, *Kültürel Farklılık* teması ile düzenlenen 3.Bienali’nin kataloğunun önsözünde yer alan Jale Nejd

Erzen'in İstanbul'un Doğu ile Batı arasında bir köprü vurgusu yaptığı yazısını aktarır: "Doğu ile Batı arasında bir köprü işlevi gören İstanbul'un çokkültürlülüğün önemli bir söylem olarak ortaya çıktığı günümüzde, tarihi, kültürleri ve konumuyla dünya kültürünün başkenti olma olanağına sahip"tir (Yardımcı, 2014: 78).

1995 yılında gerçekleştirilen 4. İstanbul Bienal'i'nin küratörlüğünü René Block yapmıştır. Block, *The Readymade Boomerang* isimli 8. Sydney Bienali ve 1991'de Seul'de gerçekleştirdiği *Dolaşımlar* sergisi gibi İstanbul Bienali'nden önce de merkez dışında kalan çevre bienallerin küratörlüğünü gerçekleştirmiştir. Ancak İstanbul Bienali diğer bienallerden farklıdır; çünkü Sydney Bienali'nin Sydney'in Batılı kimliğinden dolayı Batılı bir dili vardır. Seul sergisi ise, diğer Uzak Doğu ülkelerinde olduğu gibi kendine özgü modernizmine odaklanmıştır. Nevin Aslı Can (2011) "Bu, Batı söylemiyle çelişen karşı-oryantalist bir tutum olarak belirir, çünkü doğu kültürlerini durağan ve tarihdışı olarak kabul eden Oryantalist söyleme karşı çıkar ve gelenekle modernlik arası bir estetik süreklilik arar".

4. İstanbul Bienali, Türkiye'deki bienal sistemindeki dönüşümün başlangıcı olmuştur. Bundan önceki bienallerde görevli olan kişiler resmi olarak genel koordinatör görevi görmüşken, Block'la birlikte tek küratörlü ve bireysel katılımlı sisteme geçilmiştir. Önceki bienallerin aksine farklı ülkelerden küratörler, sanatçıları seçerken, bu sistemde sanatçı seçimlerinin tek yetkilisi Block olmuştur. 4. İstanbul Bienali'nde bir yeniliğe daha adım atılarak Venedik Bienali'nin ulusal pavyonlu sergi düzeninden vazgeçilmiş, bienal bireysel sanatçı katılımlı olmuştur.

Bienalin temasını Block, *Orient/ATION: Paradaoksal Bir Dünyada Sanatını Görünümü* olarak belirlemiştir. Can, Block'un, "Orient" kavramı hakkındaki görüşlerini Osman Constantinos ile yaptığı söyleşiden şu şekilde aktarır: "... 'oryantasyon' sözcüğünde benim ilgimi çeken sözcüğün coğrafi bağlamıdır. 'Oriente olmak-yönelmek' sözünün pek çok Avrupa dilinde 'Orient' kökünden türemiş olması bir rastlantı değildir (...) ben Batılı olduğumu sandığımız kültürün ne kadarının 'orient-Doğu'dan gelmiş olduğuna dikkat çekmekten başka bir şey amaçlamadım. İskenderiye, Kudüs, Bizans, hala "Orient olduğumuz", bizi yönlendiren üst düzey kültürler. Dolayısıyla 'Orient/ation',

dinamik bir kavram olarak ele alınmıştır.” Block, Avrupa’ya göre Doğu’da kalan ve Doğulu olarak tanımlanan bir coğrafyada, bienal izleyicisine Doğu’ya bakışı yeniden tanımlar ve izleyicinin nereye yönelmesi gerektiğini söylemiş olmaktadır (Can, 2011).

Mardin Bienali, Türkiye’de gerçekleştirilen bienallerden biridir. Mardin Bienali web sitesinde, bienalle ilgili şu bilgilere yer verilmiştir: İlki 2010 yılında düzenlenen, Mardin Bienali, kentin tarihsel mimarisinin Mardin halkının gündelik hayatıyla kaynaştığı mekanlarda gerçekleştirilmiştir. Mardin Bienali’nin hedefi: Mardin’i sanat yoluyla: “...sanatçılar, akademisyenler, öğrenciler ve farklı kültür topluluklarıyla hareketlendirmek...sanatta alışlagelmiş ‘merkez’ fikrinin tanımına yeni boyutlar getirmek...” şeklinde açıklanmıştır (Mardin Bienali).

Ayşegül Sönmez, IstanbulArtNews’de, 4. Mardin Bienali direktörü Döne Otyam’la yaptığı söyleşide, sanatsal etkinliklerin, bir kente kazandırdıkları üzerinde durur. Sönmez, bir kentin tanınmasında, kentin tarihi, kültürel ve coğrafi özelliklerin artık tek başına yeterli olmadığını, kentlerde yapılan sanatsal etkinliklerin, 1990’lardan itibaren bir kente prestij ve saygınlık kazandırma da gittikçe artan bir ölçüde önemli hale geldiğini belirtir. Sönmez, hiçbir özelliğe sahip olmayan kentlerin bile sanatsal etkinliklerle dikkat çektiğini ve dünya sanat ortamında konuşulur hale geldiğini sözlerine ekler (Sönmez, 2018: 3).

Otyam, bu söyleşide, Nezaket Ekici’nin, *Çeşme* adlı performansından çok etkilendiğini söyler. Ekici Çeşme adlı performansını Mardin Bienali için beş Mardinli öğretmenin katılımıyla yeniden gerçekleştirmiştir. Otyam, Ekici’nin bu performansının Mardin’de ve Mardinli kadınlarla yapılırken edindiği yeni anlamlardan çok etkilendiğini belirtir. Otyam, bu bienal için alıntısını Rosa Martinez’den yaptığı söyler ve ekler: “İdeal bir bienal özünde politik ve ruhani bir şeydir. Bugünü tefekkürle izlerken onu değiştirmektir arzusu” (Sönmez, 2018: 2-3).



Resim 16- Nezaket Ekici, Çeşme, 1. Mardin Bienali, 2010

Kaynak: <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/sozun-otesindeki-hakikat-mardin-bienali-i-15163>

Erişim: [13.Şubat 2019]

Artun, *Mardin Bienali neden bir karnaval olmasın* adlı yazısında küratörlere ve küratoryal uygulamalara Mardin Bienali üzerinden eleştiriler getirmektedir. Küratörlerin, bienalin yapılacağı kenti birkaç kez ziyaret ederek ya da etmeyerek o kentin tarihi ve bütün maddi-manevi hayatı hakkında bilgi sahibi olabilmelerini eleştirir ve küratörlerin, kenti birkaç ziyaretle veya hiç görmeden kente dair edindikleri bilgilerle, bienallerini temalandırdıklarını ve kendilerine *malum* olan hakikati sanata çevirerek, keşfetmiş oldukları kent yaşantısına yedirdiklerini ileri sürer. Mardin Bienali küratörü olan Paolo Colomb'nun yönteminin bu bağlamda çarpıcı olduğunu belirten Artun, Colomb'un öneri olarak sunduğu düşüncesini şu şekilde aktarır: “Eserleri sergilemek için düşünülen yöntem, eserleri sanki baştan beri o kentin toplumsal ve yapısal yapısının bir parçasıymışçasına kent dokusuna yerleştirmektir.” (Artun, 2014).

Artun, sanatçıları da eleştirmektedir. Sanatçıların, küratörlerin arkasından, bir bienalden diğerine ellerinde aynı işlerle koşuşturduklarını ve gittikleri farklı kültürleri işleriyle anlam katabileceklerini sandıklarını söyler. Hüseyin Çağlayan'ın dev Tilda Swinton portrelerinin hem Venedik'te hem de Mardin bienalinde yer almasını eleştirir.

“...bir bakıma küratörler, bienallerini yönettikleri kentlerin halklarına kim olduklarını, ilahiyattaki manasıyla “tebliğ” ediyorlar” der.



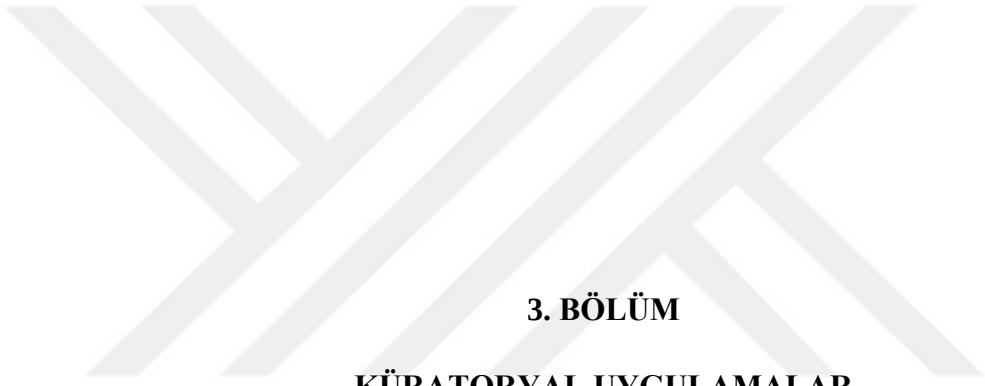
Resim 17- Hüseyin Çağlayan, Tilda Swinton Portresi, 1. Mardin Bienali, 2010

Kaynak: <http://www.aliartun.com/yazilar/mardin-bienali-neden-bir-karnaval-olmasin/>

Erişim: [26 Mart 2019]

Bienal küratörü, Paolo Colombo’un: “Rosemarie Trockel’in Mr. Sun başlıklı videosunda Brigitte Bardot’un söylediği şarkının nağmeleri izleyiciye domestik çağrışımlar yaparken konağın asıl işlevini hatırlatıyordu.” sözleri üzerine de Artun, Bardot’un şarkısı ile Mardin’de, geçmişi çok eskilere dayanan bir konak arasında izleyicinin nasıl bir domestik bağ kurabileceğini sorar.

Artun’un bir başka eleştirisi ise, aynı sanatçıya ait eserlerin farklı bienallerde farklı tema başlıkları altında sunulmasıdır. Bu işlerin farklı temaları: “...bugün “Barış”, yarın “Anne Ben Barbar mıyım?”, ertesi gün “EgoKaç”, ardından “Tuzlu Su” filan olabilir.” Artun, küratörlerin, kültürleri/tarihleri temalandırmakta daha da ileri giderek Balkan bienallerinde olduğu gibi yeni kimlikler kurmaya da kalkışabildiklerini söyler (Artun, 2014).



3. BÖLÜM

KÜRATORYAL UYGULAMALAR

3. BÖLÜM

KÜRATORYAL UYGULAMALAR

3.1. Küratörlük ve Küratörlüğün Gelişimi

Küratör, etimolojik anlamda muhafaza eden, muhafız sözcüklerinden kaynaklanırken, İngilizce’de ise, curate (rahip) ve curation (tedavi etme) sözcüklerinden ileri gelmektedir. Küratörlük, Rönesans’a kadar geri götürebilecek bir süreç içinde, Paris Salon sergileri de dâhil olmak üzere, müzeler ve sergileme geleneğinin ortaya çıkışıyla, özellikle de 18. yüzyılla beraber, müze depolarında sanat eserlerini en iyi şekilde tanıyan, alanında uzmanlaşmış bir kişi olarak modernist anlamını kazanmıştır (Özderin, 2014: 35).

Vesna Madzoski, küratörlüğün kökenlerinin ve ona biçilen rolün, zaman içinde değişiklik gösterdiğini belirtir. Küratörlerin, Roma imparatorluğu döneminde birer kamu görevlisi olarak, insanların, nesnelerin ve kurumların koruyuculuğunu yaparlarken; Orta Çağ’da devletin malı haline gelmiş olan ruhların bakıcılığı görevinin kiliseler aracılığıyla küratörlere verilmiş olduğunu söyler Madzoski. Modern zamanlara gelindiğinde ise küratörün rolü, müze koleksiyonlarını korumak olmuştur. Müzelerde sergilenen kültürel değerlerde, bu nesneleri güç merkezlerine getiren istilaları, savaşları, soygunları ve benzeri korkunçlukların izlerini gördüğümüzü ve bu kültürel değerlerin, küratörler aracılığıyla tarihsel söylemin anlatı aracı haline getirildiğini de ayrıca sözlerine ekleyen Madzoski, günümüzde ise küratörlerin, çağdaş sanat uygulamalarının eş-yapımcısı rolünü üstlendiklerini söyler (Madzoski, 2016: 29-30).

Sanatsal alandaki küratörlüğün gelişiminin, II. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası diye iki döneme ayırmanın mümkün olabileceğini belirten Madzoski, Federica ve Vittoria Martini’den yaptığı alıntıyla bu dönemleri şu şekilde aktarır: II. Dünya Savaşı öncesindeki küratör, *müze küratörü* olarak adlandırılıp, sergilerin organizasyonundan sorumlu olan, kalıcı bir koleksiyonun inşasında ve korunmasında görevli olan kişiyi işaret etmekteydi. II. Dünya Savaşı’ndan sonraki dönemde ise müze küratörlüğünün zamanla

bugünkü anlamda, *sergi yazarına* doğru bir gelişme gösterdiği gözlenmiş ve rolü de bu şekilde tanımlanmaya başlanmıştır. 1960’lardan itibaren küratörün ne olduğu ve ne yaptığı üzerine tartışmalar başlamıştır. Küratörün rolü zamanla, müze küratörlüğünden, koruyuculuktan, koleksiyon inşa etmekten, sanatın korunmasından çıkıp, adı duyulmamış sanatçıların, yeni akımların ve sahnelerin keşfedilmesine evrilmiştir (Madzoski, 2016: 30).

Hall Foster, modern sanat tarihi disiplini kuran kimi akademisyenin aynı zamanda dönemin önemli küratörleri olduğunu ancak zamanla, üniversite ile müze arasında yaşanan kopuş ile bazı akademisyenlerin kendini teoriye verdiğini, bazılarının da küratörlük üzerinde uzmanlaştığını belirtir. Günümüzdeki önemli olan durumun ise, üniversite ile müze arasındaki yol ayrılığından çok akademik küratörlerle, parıltılı sergi-üreticileri arasındaki kopuş olduğunu söyleyen Foster, yaşanan bu ayrımı derinleştirenin ise kültür endüstrisinin müzelere nüfus etmesine bağlar. Çağdaş sanat dünyası bienaller ve fuarlarla çapını genişlettikçe, küreselleştikçe ayrımın iyiden iyiye derinleştiğini ileri sürer (Foster, 2015).

Mehmet Yılmaz, yazmakta olduğu *Çağdaş Sanat ve Düşünce* adlı kitabının 19. bölümünde, son yılların sanat ortamını belirleyen aktörün küratör olduğunu belirtir. Yılmaz kimi küratörün, sanat merkezlerine, resmi veya özel kurumlara bağlı olarak sınırsız yetkilerle donatılmış olarak çalıştığını söylerken, kimi küratör de bağımsız olarak, kendi imgelemindeki bir sergiyi yaratmak için çalıştığını; küratörlerin ister bağımsız olsun ister belli bir kuruma bağlı olarak çalışsın; genellikle düzenledikleri sergileri “... ‘geçmiş, şimdi, gelecek’, ‘gövde’, ‘kimlik’, ‘bellek’, ‘öteki’, ‘kent’, ‘mekân’, ‘göç’, ‘teknoloji’, ‘yönelim’ vb. gibi...” kavramsal bir çerçeveye oturttuklarını belirtir. Dünyanın birçok yerinde gerçekleştirilen geniş ölçekli sergilerde, profesyonel sanatçı, öğrenci ve kimi zamanda sanatçı olmayan kişi veya kurumlara ait sanat yapıtlarının ancak küratörün kafasındaki kavramsal çerçeveye hizmet ettiği ölçüde birlikte yer alabileceğini belirten Yılmaz, çağdaş sanat sahnelerinin en dikkat çeken aktörünün de küratör olduğunu da dile getirir.

Yılmaz, 1950’li yıllardan itibaren, sinema yönetmenlerinin film yapımında bir otorite haline gelmesi, yani bir filmin, senaryo yazarının metninden çok yönetmenin eseri haline gelmesi, auterlülüğü (yaratıcı yazarlığı) devr alması gibi çağdaş anlamdaki küratörün de yaratıcı yazarlığa terfi ettiğini belirtir (Yılmaz, 2004: 1-2-7).

Bilinen anlamdaki müze küratörünün, sergi yazarı (müellifi) haline dönüşmesine tabii ki tepkiler olmuştur. Kendi işlerinin müellifliği için savaşılan sanatçıların, işlerinin müellifliğini küratöre devretmesi kolay olmamıştır. Ortak bir mekânda başka işlerle birlikte sergilenen sanatçıların işleri, köklerinden koparılarak başka bir kişinin söyleminin parçası haline getiriliyordu. 1970’lerde başlayan kısa bir direniş sürecinden sonra sanatçılar yeni “küratör” uygulamalarına teslim olmuşlar, pasifize edilmişlerdi (Madzoski, 2016: 33).

Küratoryal uygulamalara karşı olan tepkilerden en önemlilerinden biri, on sanatçı tarafından imzalanıp, *Artforum* dergisinde yayınlanan bir ilan ile gösterilmişti. Bu ilanla 1972 yılındaki *Documanta 5* sergisine ve genel anlamda diğer sergi küratörlerine eleştiriler yapılıyordu. Sergiden çekildiğini ilan eden Robert Morris: “eserlerimin yanlış yola sapmış sosyolojik ilkeleri ya da modası geçmiş sanat tarihi kategorilerini temsil etmek için kullanılmasını istemiyorum” diyerek tepkisini göstermişti (Yıldız, 2015).

Claire Bishop, *What is a Curator* adlı yazısında, Documenta 5 sergisine yer vermektedir. Bishop, Morris’in 6 Mayıs 1972 tarihli Documenta’dan çekilme mektubunda, bir küratörden isteğinin; sanatçının isteklerine saygı duyan, açık bir şekilde iletişim kuran ve müzakereye uygun olan; başka bir deyişle, sanatçıya itaat eden ve yazarına itiraz etmeyen bir figür olduğunu yazdığını belirtir (Bishop, 2007).

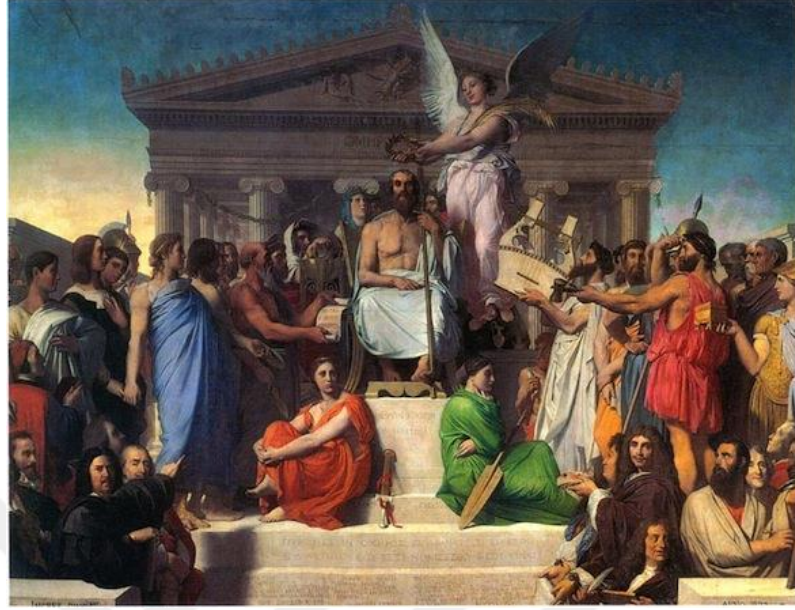
Her bir eserin tek bir sergi teması altında birleştirilmesi fikrine isyan eden Robert Smithson’ın *Kültürün Kuşatılması* başlıklı yazısı küratör dayatmacılığı üzerineydi. Smithson bu yazısında, tepkilerini, şu şekilde dile getirmekteydi: “Küratör, sanatçıdan sınırlarını belirlemesini istemek yerine, bir sanat sergisine kendi sınırlarını dayatınca, kültür kuşatılmış olur (...) Kimi sanat sergileri metafizik çöplüklere mi dönüştü? Ya da zehir yayan havaya veya entelektüel zırvaya? Belki de görsel viraneye” demektedir. Smithson’a göre, kültür hapishanesinin gardiyanı olan küratör, sanatçıları olmasa bile

eserlerini toplumdan yalıtıp adeta tutukluyordu. Smithson'ın tepkileri, sanat eserlerinin, küratörlerce tamamen nötralize edilmiş, etkisizleştirilmiş, soyutlanmış, tehlikesiz, siyasetten uyuşturulmuş ve metalaştırılmış sanat" haline getirildikten sonra toplum için tüketilmeye hazır hale getirildiği üzerineydi.

Daniel Brün ise, *Serginin Sergisi* başlıklı yazısında, sergi küratörü Harald Szeemann'ı, Documenta 5 sergisini bir sanat eseri olarak sergilemekle suçluyordu. Brün, serginin, sanat eserlerinin yerini alması durumunda, eser olmaya soyunduğunu bu durumda küratörün bu eserlerin müellifi haline geldiğini, sergiyi oluşturan eserlerin sahibi olan sanatçıların ise hangi sıfatı alacağını sorgulamıştı (Yıldız, 2015).

Documenta 5 sergisinde, Harald Szeemann, küratoryal uygulamalarda sanatçı ve tema seçimlerinde bağımsız tavırlar sergileyen ilk küratör olmuştur.

Dorathée Richter, ONCURATING web sitesinde yayınlanan, *Artists and Curators as Authors-Competitors, Collaborators, or Team Workers?* makalesinde somut tarihsel örnekleri kullanarak, sanatçılar ve küratörlerin sergi yazarlığında birbirlerinin rakibi mi yoksa iş işbirlikçileri mi olduğunu tartışmaktadır. Makalesinde tartıştığı konuları tarihsel örneklerle somutlaştırdığını belirten Richter de küratör yazarlığı, sanatçı ve tema seçiminde bir ilk olan Documenta 5 sergisini ele alır. Richter, Ingres'nin, *Homeros'un Tanrılaştırılması* adlı eseriyle, sergi küratörü Harald Szeemann'ın sergi sonrasında çekilen fotoğrafını karşılaştırır. Ingres'nin bu resminde, Homeros'un etrafını yaratıcı uğraşları gözetken, ilham kaynağı olan müzler sarmıştır. Resmin, seyirciyi de bir ölçüde içine alan kompozisyon özelliğine dikkat çeker Richter. Szeemann'ın sergi sonrası fotoğrafını karşılaştırdığı Ingres'nin resminden yola çıkarak küratörler, sanatçılar ve izleyiciler için şu saptamalarda bulunur: Szeemann'ın da Ingres'nin resmindeki Homeros gibi fotoğrafta merkezi bir konumda yer alırken etrafını müzler yerine sanatçıların sarmış olduğunu ve Szeemann'ın bir küratör olarak konumunun sanatçıdan daha üst düzeyde olduğunu gösteren bir fotoğraf olduğuna dikkat çeken Richter, bu fotoğrafın aynı zamanda izleyicinin konumunu, küratör ve sanatçı ikilisinden daha alt düzeyde bulunduğuna işaret ettiğini belirtir (Richter, Tarihi belirsiz).



Resim 18- Jean-Auguste Dominique Ingres, The Apotheosis of Homer, 1827

Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-france/a/ingres-apotheosis-of-homer>

Erişim: [15Şubat 2019]



Resim 19- Harald Szeemann, 1972, Documanta 5, son gün

Kaynak: https://www.swissinfo.ch/eng/business/kunsthalle-bern_last-chance-to-see-szeemann-s-obsessions/44349342

Erişim: [26 Mart 2019].

Heinz Bude, *Texte zur Kunst* dergisinin Haziran 2012 sayısında yayınlanan *The Curator as Meta-Artist: The case of HUO*, yazısında, *küratörler devri* olarak adlandırdığı

dönemin: “...çeperleri (Kassel, Johannesburg, Venedik ve İstanbul’u) merkeze taşıyan küresel bir sergi işletmesinin baskın biçimi olarak bienallerin yükselmesiyle ve bununla beraber konuların, formatların ve mecraların çoğullaşmasıyla...” başladığını belirtir. Bude, alanın karmaşıklığının, yapılacak seçimlerde öznelliği gerektirdiğini ve tek kişiye hasredilmiş sergilerin yerini, çeşitli meseleleri ele alan kolektif sunumların aldığını söyler. Bu durumun da Szeeman’ı işaret ederek, kişisel mitolojiler aracılığıyla geniş kitlelere dünyayı okunur hale getiren *star küratörler* sisteminin yerleşmesine sebep olduğunu belirtir. Bude, bir küratör için: “...bir antropolog, bir muhabir, bir sosyolog, bir epistemolog, bir STK temsilcisi veya sıkı bir internet takipçisi” dir demektedir

Bude, küratörlerin, “... birer üst-sanatçı (meta-artist) olarak, bilimden politika ve sanata kadar her alandaki bilgiyi yalayıp yutan ve dönüşüm yaratacak tarzlara dair vizyonlarıyla, insancıl stillere yönelik fikirleriyle veya tehlikeli karşılaşma yöntemleriyle küresel bir kamuya seslenen kişilere...” dönüştüklerini belirtir. Ancak bu ürünleri amirane bir tarzda değil, bir öneri veya takdim biçiminde sunarak, “kolektif yaşamın kılcal damarlarına zerk...” ettikleri savını öne sürer (Bude, 2016).

Artun (2017), *Mümkün Olmayan Müze* adlı kitabında, Deborah J. Meijers’in, çağdaş küratörler olan Harald Szeemann ve Rudi Fuchs hakkındaki görüşlerini şu şekilde aktarır: “Harald Szeeman, Rudi Fuchs gibi çağdaş küratörlerin ‘tarih dışı’ sergileri, sonunda, Malraux’nun bütün yer ve zamanlara ait özerk eserlerin birliği üzerine kurduğu estetiği doğrular.” (s. 159).

Malraux’nun fotoğraflardan kurduğu hayali müzesinin kısıtları ve duvarları olmadığını, fotoğraf teknikleriyle (büyütme, çoğaltma, ayrıntılara odaklanma) daha önceden hiç kaydedilmemiş mekanlara ve zamanlara odaklanabileceğini ve bu yolla da farklı sanat dallarına ait formlar arasındaki bağlantıların kurulabileceğini belirten Artun: “Malraux, fotoğraf ve her türlü reproduksiyon aracılığıyla alıntılama, kopyalama, formatlama gibi olanakları devreye sokarak, kitlesel ve sanal mecraların da kapılarını açmıştır.” demektedir (Artun, 2017: 159, 160, 155).

Bude, küratörün yaptığı müdahalelerle, düzenlemelerle ve yorumlarla adeta bir eleştirmen haline geldiğini söyler. Sergilere kimin hangi ölçütlere göre davet edildiğinin

hangi söylem biçimlerinin kabul edildiğinin belirsiz olduğunu dile getiren Bude, küratoryal bir projenin belirleyici ölçütünün, artık sanat kanonunun onayı değil, sanatsal etkinlik ile gerçekleştirildiği ortam arasındaki uygunluğun belirlediğini söyler (Bude, 2016).

“Elitizm sanatçının tekeline devrolur. Bütün dünyada bir avuç sanat seçkininden oluşan bienal küratörleri, kültür endüstrisini yöneten ‘aristokrasi’nin en güçlü, en otokrat kesimidir. Kurumlar adına kullandıkları egemenliğin sınırları, maddi üretimi yöneten teknokratlardan ve devleti yöneten bürokratlardan çok daha esnek ve geniştir.” (Artun, 2015: 128).

Yılmaz, sergi küratörünün de tıpkı bir kitap editörünün yazılı metinleri bir bütünlük içerisinde derleyip, iyi ve kapsamlı bir giriş yazısıyla sunduğu gibi, küratöründe sergi dahilindeki işleri, sanatçıları neden seçtiğini, kapsamlı bir şekilde, katalog girişinde açıkladığını belirtir. İyi yazılmış, derlenmiş bir sergi kataloğunun, içindeki imgelerden fazla bir şey olması gerektiğini çünkü küratörün “...yaratıcılığı buna bağlıdır; yarattığı şeyin büyüklüğü, ortaya koyduğu fazlalık kadardır.” der (Yılmaz, 2004: 8).

Sergi kataloğunun düzenlenmesi, tasarlanması, zihindeki kavramsal metnin maddileşmesi ve imzalanması sürecinde, her küratör, sergiyi ve kataloğu kendi yapıtı haline getirmek, iktidarını pekiştirmek için tıpkı bir sanatçı gibi her türlü malzemeyi kullanmaya hazırdır. Sergi bittikten sonra geriye kalan katalogdur. Katalog gelecek kuşaklar için önemli bir veridir (Yılmaz, 2004: 7).

3.2. Türkiye’de K rat rl ge ve K ratoryal Uygulamalara Bakış

Türkiye’de küratörlük, 1980’lerin sonrasında ve özellikle 1990 sonrası sanat ortamında gerek sergilerde gerekse kurumlarda güçlü bir pozisyona sahip olmaya başlamıştır. Yazının başında da belirtildiği gibi küratörlüğün işlevi, tarihsel seyir içinde değişime uğramıştır. Küreselleşmeyle birlikte değişen ekonomik, siyasi ve kültürel değerler tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de küratörün tanımını ve işlevini değişirmiştir. Küratörün, küreselleşen bir dünyadaki yeni anlam ve işlevini tekrarlarsak: *“küratör, sanatçıları birleştiren, kavramı bulan, mekânı seçen ve çalışmaları mekâna yerleştiren kişi haline d n şm ştir.”* Türkiye’de küratörlük terimi, uzunca bir süre kullanılmamış onun yerine *“sergi düzenleyicisi”* terimi tercih edilmiştir. Uluslararası İstanbul Bienalleri’nde küratör sözcüğünün kullanımına ve küratörün bizzat kendisine de sert eleştiriler yönetilmiştir.

Türkiye’deki ilk küratörlü sergileri Beral Madra ve Vasıf Kortun ger ekleşirmiştir. Madra, 1987 yılında ilk kez gerçekleştirilecek olan “Birinci İstanbul Bienali”nin genel koordinatörlüğünü üstlenmiştir. 1991 yılında ilki gerçekleştirilen sergiler dizisi olan Anı/bellek sergisinin ilk küratörlüğünü de Vasıf Kortun yapmıştır. 1992 yılında ise Madra’nın küratörlüğünde *10 sanatçı 10 iş: C* sergisi düzenlenmiştir (Pehlivanog lu, Tarihi Belirsiz).

Enis Batur, *Küratörün Sınırında* adlı yazısıyla, Türkiye’deki küratörlere yönelik getirmiş olduğu eleştiriler, küratörler arasında bir tartışma ortamı yaratmıştır. Bu tartışmaya Beral Madra, Hasan Bülent Kahraman, Erdal Aksel, Ahu Antmen, Samih Rıfat ve diğerleri katılmıştır. Batur’un eleştirilerine karşı yazılanlar, Türkiye’deki küratörlük ve küratoryal uygulamalara dair bilgi vermektedir.

Madra, Batur’un, *Küratörün Sınırında* adlı yazısıyla Türkiye’deki küratörlere getirmiş olduğu eleştirilere, 2001 yılında, Radikal gazetesinde *Küratörlüğün Sınırı Nedir* başlıklı yazısıyla cevap verir. Madra, yazısında öncelikle Batur’un eleştirilerine yer verir: Batur, Louvre gibi sergilerde ünlü düşünür ve yönetmenlerin küratörlük yaptığını bu yüzden küratörlüğün önemli bir iş olduğunu söylerken önemli ve anlamlı bir etkinlik olan sergilerin küratörlerin değil, düşünür ve yaratıcıların yapabileceğini, küratörlerin ise

ancak onlara danışmanlık edebileceğini belirtir. Batur'un, Türkiye'de, küratörün varlığını sorgularken, küratörlüğü teknik bir olaya indirgediğini söyleyen Madra, Batur'un yönelttiği bu eleştirilere karşılık olarak şöyle yazmaktadır: Uluslararası sanat ortamında, sanat alanı dışından gelen birçok küratörün olduğunu, hatta bunların bir kısmının da iş adamı olduğunu belirtir. Müzelerin, gelirlerini arttırmak için ünlü kişilere küratörlük yaptırmanın önemli stratejileri haline geldiğini; bu işin arkasındaki zihniyetin çokuluslu şirket ve event culture (etkinlik kültürü) zihniyeti olduğunu ve Avrupa müzelerinin özelleştirildiğini yazar.

Madra, küratörün görevleri arasında, sanatçının işlerini incelemek olduğu gibi özel yaşamıyla da ilgilenmek, sanatçıların üretimleri ve düşünceleriyle, gelişen siyasi, teknoloji, ekonomik değişimler arasındaki koşutlukları/karşıtlıkları bulmak ve bunları ortaya çıkaran sergiler oluşturmak, sergiler için imkanlar (yer, kurum, teknolojik destek, tanıtım, finansman) sağlamak; hangi sanatçıların hangi kavram altında bir araya ne zaman gelebileceği sorusuna yanıt ve çözüm getirmek; Türkiye'ye sanatçı seçmek için gelen yabancı küratörleri ağırlamak ve sanatçıları tanıtmak, bilgilendirmek; uluslararası sanat ortamının odaklarıyla iletişime geçmek olduğunu belirtir. Madra, Türkiye'deki küratörlerin görevlerine şunları da ekleyerek devam eder:

“Uluslararası sanat ortamının modernist/kolonyalist yaklaşımlarına, Türkiye gibi ülkelere karşı sonu gelmeyen önyargılarına uluslararası açık oturumlarda karşılık vermek; kapitalizmin ayaklarından birisi olan kültür sanayiinin sıradanlaştırıcı etkilerini sollayarak düşünsel, çoğulcu bir sanat ortamının yaratılmasında günümüz sanatının gücünü kullanmak ve sanatçıların bu gücü kullanmaları için stratejiler oluşturmak...” (Madra, 2001).

Cem İleri'nin, bu tartışmalar üzerine, Arkitere Forum'da, Kortun ile bir röportaj yapmıştır. Kortun, Batur ile başlayan bu tartışmaların meseleye eğilmekten ziyade, “kişileştirilmiş, denetimsiz, enformasyonsuz bir yorum kültüründen kurtulamadılar” yorumunu yaparken, yapılan tüm tartışmaların lokal olduğunu halbuki Türkiye'deki sanat ortamının lokal kültürün ekonomisi içinde devinmediğini belirtir.

Kortun, Batur'un söylediği bazı şeylerde doğruluk payının bulunduğunu söyler. Küratörlüğün bir meslek olmadığını ileri süren Kortun; sergilerin tarihi olabileceğini ancak küratörlüğün tek başına tarihi olamayacağını belirtir. Çağ başından beri küratör

örneklerine bakıldığında, sanatçılarla bir alışverişin sürekli olduğunu hatta kimi zaman sanatçıların küratör konumunda iken, kimi zaman ise küratörlerin ipuçlarını sanatçılardan aldığının görüldüğünü ifade eder ve sanatçılardan alınan “...ortaya çıkarılmış bir enerjinin sergi biçimine...” dönüştürüldüğü sergileri şu şekilde örnekler: “Duchamp’ın yerleştirdiği sergiler, Peggy Guggenheim’in Art of the Century galeri, Kiesler’in düzenlediği sergiler. Harald Szeeman’ın Tutumlar Biçime Dönüşünce sergisi...”. Kortun, Batur’un “Sergi, küratörlere bırakılmayacak kadar ciddi bir iştir” söylemine katıldığını da sözlerine ekler.

Kortun, küratörlük için: “Küratörlük antoloji yapmak değil. [...] Sergi yapmanın asıl bölümü uzlaşmalar sağlamak ve çok farklı şapkalar giymek demektir, finansör, ekonomist, psikolog, teorisyen, uzlaşmacı, uzlaştırıcı, sanatçının baş düşmanı, avukat, dost, sırdaş, üçüncü göz, kamuya karşı sorumlu, yazar, hamal, vesaire vesaire...” şeklinde bir değerlendirme yapar (İleri, 2003).

Batur’un küratörlere getirdiği eleştirilere karşı tepki gösterenlerden biri de Samih Rıfat’tır. Ona göre bir küratörün, Batur’un öne sürdüğü özelliklerin hepsine sahip olması gerekmiyordu. Rıfat’a göre, sezgileri güçlü ve zeki birinin iyi bir ekiple küratörlük işinin üstesinden gelebilecektir. Müzeler ve kültür merkezlerinin, izleyiciyi heyecanlandıran, düşlere daldıran ancak sıkıkmaması gereken mekanlar olması gerektiğini söyleyen Rıfat, küratörlerin amacının da insanları düşündürmek değil, heyecanlandırmak olduğu görüşünü ileri sürer. Küratörün işlevini, bir film yönetmenine benzeten Rıfat, küratörlerin de tıpkı film yönetmenleri gibi, “...düşünsel desteği danışmanlarından, bilim adamlarından, düşünürlerden, senaryo yazarlarından (auter); teknik desteği de yine o işin uzmanlarından...” aldığını sözlerine ekler. Rıfat’a göre, bir filmin yönetmenin eseri olduğu gibi bir serginin de bir küratörün eseri olduğunu söyler. Ancak bir film bir sanat eseri iken, serginin bir sanat eseri olmadığını belirtir. (Yılmaz, 2004: 6).

Enis Batur’a cevap veren bir diğer sanat tarihçisi ve eleştirmen Ahu Antmen, sanat ortamını bir tür iktidarlar arenası olarak nitelerken küratörlük hakkındaki düşünceleri şu şekildedir: “Bir küratör, bir tür orkestra şefliğine soyunduğunda, elindeki kompozisyonun kendisi değil, her biri farklı sesler çıkaran, özel tınıları olan sanatçılar

tarafından yazıldığını, dolayısıyla hayatın bir tür yansıması olduğunu unutmamalı” demektedir (www.radikal.com.tr, 2001).

Türkiye’deki küratörlük anlayışını, Enis Batur’un eleştirileri ve bu eleştirilere küratörlerin verdiği yanıtlar dahilinde vermeye çalıştıktan sonra, küratörlüğü, genç nesil küratörlerin nasıl ele aldıklarına bakacak olursak: Evrim Şener Adayılmaz, IstanbulArtNews’de *Bir yeniden yaratım süreci olarak küratörlük* başlıklı yazısında, Türkiye’deki, genç nesil küratörlerin, küratörlüğü ele alış biçimlerine odaklanmıştır. Küratörlükle dünya sanat ortamının 1980’li yıllarda tanıştığını, Türkiye ‘nin ise, 1990’lı yılların ikinci çeyreğinde bienaller aracılığıyla tanışmış olduğu bilgisini verir Adayılmaz. Küratörlük müessesesinin, Türkiye’de uzunca bir süre sadece bienallerle anıldığını; ancak günümüzde kişisel sergilerin bile küratörlü gerçekleştiğini yazar. Türkiye’deki ilk küratörlü serginin, Kortun tarafından, *Anı/Bellek*, 1991 yılında düzenlenmiş olduğunu belirten Adayılmaz, bu yazısında, 25 yeni nesil genç küratörün görüşlerine başvurmuştur. Bunlardan bazılarının küratörlük ile ilgili görüşleri, bu çalışma kapsamında değerlendirilmiştir.

Nazlı Gürlek, küratörün, sanatçı ve yazar olarak kimlikleri olduğunu düşünmektedir. Küratörlüğün zamanın ruhunu anlama ve yeni anlamlar üretme işi olduğunu söylerken, küratörlük için, aynı zamanda, “Liderliktir. Topluluk oluşturmaktır. Sosyal, kültürel, siyasi, ekonomik, ekolojik, sanatsal (bunu dilediğiniz gibi çoğaltabilirsiniz) eğilimleri, karşı-eğilimleri, ağırlık merkezlerini anlamak, değerlendirmek ve derleyip sunmaktır.” der. Gürlek, sanatın da diğer disiplinler gibi bir bilgi üretim biçimi olduğunu ve onun küratörlük anlayışının daha çok disiplinler arası bir çalışmaya doğru yöneldiğini belirtir. Akademik bakışın ötesinde bir anlayışla, günümüzün internet ve küresellik çağına uygun yeni yöntemler geliştirmenin gerekli olduğunu söyleyen Gürlek, her küratörün kendi yöntemini geliştirdiği oranda başarılı olacağını ileri sürer. Gürlek, *4. Mardin Bienali’nin* eş küratörlerinden biridir ve bienalin üç tematik alt başlıklarından biri olan *Beden Dili*’ni kürate etmiştir.

Das Art Project, 2016 yılında kurulan bağımsız küratoryal bir inisiyatiftir. Bu inisiyatif bağımsız çalışan sanatçılarla, *Beyaz Küp* dışında sergiler yapmak, bağımsız

mekanlarda bir atmosfer yaratmak istemektedir. Bu inisiyatif, “...küratörlüğü, kurallarını kendilerinin çizdiği ve yaratıcılığa izin veren, deneyerek, pratiğe dökerek öğrendikleri bir süreç olarak...” gördüklerini söylerler.

Derya Yücel, küratör, sanat yazarı, akademisyen ve AICA-Türkiye Yönetim kurulu üyesidir. Yücel küratörün sorumluluğunun, kültür endüstrisinin, sanatçı-kurum-izleyici gibi farklı işlevleri olan odakları arasındaki iletişimi kurmak olduğunu söyler. Küratörlüğün: “Sanatçının yaratıcı duyarlılıkları, kurumların misyon ve amaçları ile, izleyicinin alımlama süreçlerinin tümünü dengeli biçimde ortaya koymak ise deneyime bağlı bir yaratıcılığı gerektirdiğini.” belirtir Yücel. Sanatçı, yapıt, izleyici ve küratörün özerk yapılar olduğunu dile getiren Yücel’e göre, özerk olan bu katılımcıların bir araya geldiği bir serginin hiyerarşiden arınmış olması gerekmektedir. Yücel, sanatçıya özgü olan bireysel yöntemlerin, yaklaşımların ve metodların küratörler için de geçerli olduğu görüşünü savunur (Adayılmaz, 2018: 23). Yücel, 4. Uluslararası Mardin Bienali’nin küratörlerinden biri olarak *Sınırlar ve Eşikler* tematik alt başlığını kürate etmiştir (Yücel, 2018:4).

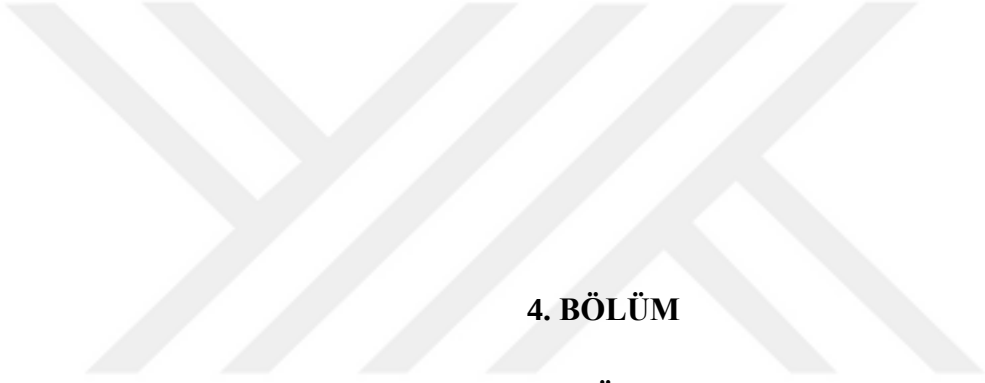
Pınar Üner Yılmaz, halen Şikago’da sergiler gerçekleştirip, Illinois Üniversitesi’nde küratörlük ve küresel sanat üzerine dersler vermektedir. Yılmaz: “...çok küratörlü, çok sanatçılı, çok aktörlü bir küratoryal pratiği daha çok benimsiyorum.” demektedir.

Fırat Arapoğlu, AICA-Türkiye dönem başkanlığını yönetmektedir. Çeşitli ulusal ve uluslararası sanat dergilerinde, ulusal gazetelerde, sergi kataloglarında çeşitli makaleleri yayınlanmıştır. Arapoğlu, 4. *Uluslararası Mardin Bienali*’nin eş küratörlüğünü yüklenmiştir. Fırat Arapoğlu, bir sanat tarihçi, bir eleştirmen ve bir küratör olarak odaklandığı konuların: “...siyaset, ekonomi, neo-libarizm ve küreselleşmenin yeni medya ve çağdaş sanat üzerindeki etkileri...” üzerine olduğunu belirtirken; disiplinler arası bir okuma ve yöntemle olgulara yaklaştığını ve bu yaklaşımını da organize ettiği etkinliklere yansıttığını düşünmektedir. Bugün sergileri görülmeye değer küratörlerin de sanatı mutlaka başka olgularla harmanlayarak bunu başarabildiklerini söyler (Adayılmaz,, 2018: 23). Arapoğlu, 4. Mardin Bienali’nin küratörlerinden biri olarak,

Sözden Öte başlıklı bienalin, *Sonsuz Bakış* adlı alt temasını kürate etmiştir (Sönmez, 2018: 5).

Fatoş Üstek, bağımsız bir küratör ve yazar olarak çalışmaktadır. Küratörlüğü kendisi için bir ilişki kurma biçimi, dünyayı algıladığı ve yorumladığı bir alan olarak görmektedir. Kendisini, kavramlarla ve algılarla uğraşan bir küratör olarak tanımlayan Üstek, bir küratör olarak, sanatçının işlerini değil, öncelikli olarak sanatçıyı seçtiğini belirtir. Yeni işlerin üretilmesinde rol oynamayı tercih ettiğini söyleyen Üstek, denenmemiş olanı denemeyi sevdiğini belirtir (Adayılmaz, 2018: 23).

Çelenk Bafra, küratoryal çalışmalarına 2018'den itibaren bağımsız olarak devam etmeye başlamıştır. Bafra, 2004-2008 yılları arasında İstanbul Bienali'nin direktörlüğünü üstlenmiş ve İKSEV'de de 10 yıllık bir tecrübesi bulunmaktadır. Bir küratör olarak sanatçı odaklı bir yaklaşımı olduğunu belirten Bafra, yeni fikir ve üretimlerden çok heyecanlandığını belirtir. Çok önem vermiş olduğu cinsiyet eşitliği, ekoloji ve kent hakkı gibi meseleler üzerinde sanatın eleştirel gücüne inanmakta olan Bafra, mekâna özgü, döneme ve bağlama duyarlı program ve projeler kurgulamaya çalıştığını belirtir. Kişisel sergilerden ziyade, katılımcılığa ve ortak üretime yer açan grup sergilerini tercih ettiğini söyler (Adayılmaz, 2018: 20).



4. BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

4. BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

4.1. Gelenek Kavramı

Gelenek teriminin tanımı, Kubbealtı Lügatı'nda şu şekilde yer almaktadır: “Asırlar boyunca nesilden nesile geçerek gelen ve bir topluluğun fertleri arasında sağlam bir bağ, ortak bir ruh meydana getiren her türlü âdet, alışkanlık, davranış biçimi ve kültürel değerler, örf, an’ane...” (Kubbealtı Lügatı). TDV İslam Ansiklopedisi ise geleneği şu şekilde tanımlamıştır: “Toplumda genel kabul gören, sürekli veya baskın tatbikatı bulunan sosyal davranış biçimleri ve dildeki yerleşik kullanımlar anlamında bir terim.” (TDV İA.).

Nesilden nesile geçerek gelen, toplumda genel kabul gören ve toplum fertleri arasında ortak bir bağ kuran alışkanlıklar bütünü olarak tanımlanan gelenek terimine Eric Hobsbawn da şu yorumu getirmektedir: Eski gibi görünen kimi geleneğin kökenlerinin yakın bir tarihe dayandığını, kiminin ise açıkça icat edildiğini ileri sürer Hobsbawn. İcat edilmiş gelenek teriminin Hobsbawn (2006): “...gerçekten icat edilmiş, inşa edilmiş ve formel düzlemde kurumsallaşmış gelenekleri olduğu kadar, kolayca izi sürülemeyecek kısa ve belirlenebilir bir zaman diliminde... ortaya çıkmış olan ve büyük bir hızla yerleşmiş gelenekleri de...” kapsadığını açıklar (s. 2).

Hobsbawn (2006), icat edilmiş geleneklerin, kendilerine uygun bir ortam buldukları hemen hemen her yerde, uygun bir tarihsel geçmiş ile bağ kurarak sürekliliklerini gerçekleştirdiklerini belirtir. İcat edilmiş geleneklerin: “... alenen veya zımnen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşlamaya çalışan...” pratikler kümesi olduğunu da ileri sürer (s. 2). İcat edilmiş gelenekler hakkında verdiği örneklerden biri Britanya parlamento binasıdır: Bu bina 19. yy.da yapılırken mimarisinde Gotik üslûbun seçildiğini, İkinci

Dünya Savaşı'ndan sonra yeniden inşa edilen parlamento binasının, bilinçli olarak yine aynı plan üzerinde, aynı üslup seçilerek yapıldığını belirtir (Hobsbawn-Ranger, 2006: 2).

4.2. Geleneksel Türk Sanatlarının Oluşumu

Türkler, süsleme sanatlarını Orta Asya'dan başlayarak, Anadolu'da ve Rumeli'de yüzyıllarca sürdürmeyi başarmışlar ve diğer uygarlıklar arasında öne çıkmışlardır. Bir uygarlığın inancı, düşünce biçimi, gücü üretmiş olduğu sanat eserlerinde yansımaları bularak bu yolla nesilden nesile aktarılır. Dönemlerine ışık tutan sanat eserleri aynı zamanda belgesel bir belge olma özelliği de taşımaktadırlar. Sanat eserlerinde yansımaları bulan toplumsal değerlerin en önemlileri şüphesiz ki inanç ve düşünce biçimleridir. Sanat, çağlar boyunca inanç ve düşünce sistemlerinin belirlediği güzellik kavramına ve estetik anlayışına göre her toplumda farklı biçimler almıştır (Özkeçeci, 2007: 12).

Selçuk Mülayim de (2015) aynı şekilde her kültürde ortaya çıkan sanat eserlerinin ortaya çıktığı kültürün yaşam biçimine bağlı olduğunu dile getirir:

“Her sanat türü, belirli bir yaşam biçimi ve dünya tablosuna dayanan kültürel bir öze bağlanmaktadır. Bu öz her toplumda veya ülkede farklı işlenir ve farklı gelişir. O halde birbirlerine göre farklı gelişmelerle üslup kazanan sanat türleri birbirine dönüştürülemeyeceği gibi, plastik ifadelerinin kaynaklarının da aynı olabileceği düşünülemez. Konu ve temaları aynı olsa bile, her toplum kesiminin sanatı, yalnızca o kesime özgü bir ifade yoludur...” (Mülayim, 2015: 295).

Geniş bir coğrafyaya yayılmış olan Türkler, farklı coğrafyalarda dönem dönem uzun süreli devletler kurarlarken, değişik kültürlerle de diyalog içinde olmuşlardır. Türkler, farklı coğrafyaların kadim ve çağdaş kültürlerinin belirlediği sanat geleneklerini, kendi inanç ve düşünce süzgecinden geçirerek özgün sanat biçimlerini oluşturmuşlardır. Türk Sanatının biçimini, Orta Asya göçebe kültürü, Gök Tanrı inancı ve Şamanizm, Uygurlar Dönemi'nde Maniheizm, Budizm ve sonrasında da İslam inancı belirlemiştir (Özkeçeci, 2007: 4-16).

Türklerin ilme ve kitaba verdikleri önem, Türk kültür tarihinde tezyini sanatların gelişmesinde önemli bir rolü vardır. Tarihi belgeler, tezhip, minyatür ve güzel yazı gibi kitap sanatları, Uygurlar zamanından itibaren önem kazanarak dünya çapında ün kazanmıştır (Birol, 2009: 32). Uygur Türklerinin sanatı, Türk sanatında önemli bir konuma sahiptir. Uygur Hakanı Böğü'nün 763'te Maniheizm dinini kabul etmesiyle Maniheizm, devlet dini olarak ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuş ve Uygur bölgesinde yaşadığı süreçte, Türk kültür ve sanatına zenginlik katmıştır. İslam nakkaşlığında da öncü bir rolü olan Mani, düşünce ve görüşlerini kendi el yazısıyla yazıp resimleyen ve bu şekilde yaymaya çalışan bir din kurucusudur. Mani'nin yoldaşları da aynen onun yolunu izleyerek dini öğretileri yazı ve minyatürlerle süslemişlerdir. Mani, İslam kültüründe *Mani-i Nakkaş* adıyla uzun yıllar edebiyata da konu olmuştur. Ölümünden bin yıl sonra bile Anadolu Selçuklu aristokrasisinde ressam olarak efsaneleşen Mani, dönemin ressamları için bir ölçüt oluşturmuştur (Mülayim, 2015:157, 160,161, 166).

İslamiyet'in, çok geniş bir coğrafyaya yayılması İslam sanatında farklı üslupların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu üslup farklılığı, geniş bir coğrafya içindeki farklı kültürlerin, geçmişten getirdikleri birikimler ve bu coğrafyalarda hüküm süren devletlerden kaynaklanmıştır.

Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleriyle birlikte Anadolu'daki Türk-İslam sanatı, ilk Türk-İslam devleti olan Karahanlılardan itibaren, sırasıyla Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde şekillenmiştir. Türkler, Orta Asya'dan Anadolu'ya gelinceye kadar Çin, İran ve Arap kültürleriyle etkileşim içinde olmuşlar ve bulundukları toprakların geçmiş kültürleri ile kendi birikimlerini harmanlamışlardır. Osmanlı devletinin kurulmasından sonra, özellikle Yükselme döneminde, devletin siyasi ve ekonomik gücü kültür ve sanata da yansımıştır. İstanbul'un fethinden sonra rakipsiz hale gelmiş olan Osmanlı Devleti'nde 16. yy. kültür ve medeniyetin bütün kollarında olduğu gibi sanatta da Şeyh Hamdullah, Matrakçı Nasuh, Ahmed Karahisari, Şah Kulu ve Karamemi gibi ustaların yetiştiği klasik çağ olmuştur (AİKM, 2007: 366).

İslamiyeti kabul ettikten sonra Arap harflerini kullanmaya başlayan Türklerin elinde Arap yazısı, sanatsal bir boyuta yükselmiştir. Kur'an-ı Kerim'in bir sanat eseri

olarak yazılması İstanbul’da Türkler tarafından gerçekleştirilmiştir (Aslanapa, 2018: 387. “Allah güzeldir ve güzeli sever.” hadis-i şerifinden yola çıkılarak, İslam tarihi boyunca her şeyin en güzeli yapılmaya çalışılmıştır. Kitaba ve özellikle Kur’an-ı Kerim’e gösterilen saygıdan dolayı yazıya verilen değer, yazıyı yüksek sanatlar sınıfına yükseltmiştir. Yazının süslenmesi ise tezhip, tasvir, cilt, ebru ve katı’ gibi birçok sanat dalının ortaya çıkmasına sebep olmuştur (AİKM, 2007: 367).

4.3. İslam İnancının Geleneksel Türk Sanatları üzerindeki Etkisi

Geleneksel Türk Sanatları İslam inancı altında biçimlenmiş ve günümüze de bu inancı biçimlediği şekliyle gelmiştir. İslam kültüründe estetik ve sanatsal olan her zaman duyumsal alanda kalmış, kavramsallaştırılmamış ve bilgiye dayanmamıştır. İslam öğretisi, insanın, varlığın özünü ve tanrıyı akıl yoluyla kavrayamayacağını, tanrının görüntüsü ve hali üzerine yorum yapılmayacağını vurgulamaktadır. Bu öğretiler ışığında İslam sanatçısı kutsal olana saygısızlık olacağı için gerçekçi bir temsilden kaçınmıştır. İslam düşüncesine göre insan, yanılsama ile gerçeği birbirinden ayırt edemeyeceği için, sanatçının amacı, gerçek ile yanılsama karşısında kaldığı ikilemi ya da bilinmezi şiirde, minyatürde, mimari süslemede ya da herhangi bir sanatsal ifadede, “...yansımalarla, ayna imgeleriyle, perdelerle, kafeslerle, sonsuz tekrarlardan oluşan gerçek-düş oyunları, sanatının önemli estetik bir niteliği...” olarak sunmaktır (Erzen, 2012; 28). Jale Nejdet Erzen, İslam sanatçısının sanata akılla değil yürekle ve duyuyuyla yaklaştığını ve amacını da güzelliği yansıtarak veya hayranlıkla tekrarlayarak tanrıya yaklaşmak olduğunu söyler. Sanatçı her yerde tinsel güzelliğin belirmesi için aracı durumdadır. İslam sanatının en önemli amaçlarından biri; gerçek ve hayal, yanılsama ve yansıma arasında bir belirsizlik yaratmaktır (Erzen,2012; 28).

İslam öğretileri üzerine gelişen İslam sanatının gerçekçilikten uzak duruşu, İslam’da tasvir yasağı olduğuna dair tartışmalara neden olmuştur. Beşir Ayvazoğlu, İslam’daki gerçekçilikten kaçışın İslam’da tasvir yasağı olduğunun bir göstergesi olamayacağını söyler. Her üç semavi din- Hristiyanlık, Musevilik ve İslamiyet-belli bir dönem için de olsa resim ve ikonlardan uzak durduklarını, dolayısıyla tasvir yasağının her üç din de belli bir dönem için geçerli olduğunu belirtir. Ayvazoğlu ayrıca İslam’da

tasvir yasağına dair olan tartışmalara karşı Kuran-ı Kerim’de kesin bir emir bulunmamakla beraber hadislerde tasvir yasağının bulunduğu bilgisini verir ve bu yasağın arkasında da putperestliğe karşı konulan bir mücadelenin olduğunu belirtir (Ayvazoglu, 2015: 21-22).

İslam kültüründe, eşyayı ve kişileri olduğu gibi resmetmek yerine, onları yorumlayarak, üsluplaştırarak, yani belli prensipler içerisinde değişikliğe uğratarak, ya da figürleri bitki veya çizgilerin arasında saklayarak tasvir etme düşüncesi, orijinal bir İslam süsleme tarzının doğmasına zemin hazırlamıştır. Perspektiften ve ideal ölçülerden mahrum olarak yapılan bu kabartmalarda, minyatürlerde ve resimlerde figürlerin yüz ifadeleri donuk, hareketleri sınırlı ve kalıplaşmıştır. İslam sanatçısı, bir sanat eserindeki şekil ve figür tabiattan ne kadar uzaklaşıp üsluplaştırılırsa onların dünyadan o kadar uzaklaşacağını ve doğaüstü kavramları hatırlatacağını kabul etmiştir (Çam, 2016; 90).

Nusret Çam, kutsal kitap Kur’an-ı Kerim ve hadis kitaplarında İran’daki bazı örnekler dışında, Hristiyanlıkta olduğu gibi imgeler yoluyla anlatım olmadığını söyler. Hristiyanlık’ta Allah yeryüzünde İsa’nın bedeninde vücut bulabilirken İslam’ın ilahi kavramının madde alemindeki şekillerden, hayal ve tasavvurlardan uzak olduğunu ve tanrının tasvir edilemez olduğunu belirtir. Allah, duygu ve tasavvurların çok ötesinde olduğu için insan tarafından ancak eserleri ve sıfatları aracılığıyla bilenebileceğini söyler (Çam,2016:91-92).

Zeynep Sayın, “...özellikle Sünni İslami anlayışa göre, evrende hiçbir şey, Allah’ın dengi ve benzeri değildir. Yeniçağı belirleyecek benzeşim ilkesinin aksine burada görülenle görünmeyen benzeşmemektedir. [...] Varlığın özü, varolanla eşitlenemeyeceği için varlık her türlü teşbihten münezzehtir. [...] Varlığın ne’liği bir taraftan insana şah damarından yakınken diğer taraftan da onun görünümlerinden bağımsızdır. Aşkın ilkenin uzaklığı herhangi bir benzetme ile temsil edilemez” der (Sayın, 2013; 53).

4.4. Geleneksel Türk Sanatlarının Patronajı

Sanat bir güç sembolü olarak, tarih boyunca yönetimlerin desteği ve yönlendirmesiyle gelişmiştir. Dolayısıyla sanat ve sanat üretiminin gücü ülkelerin dünyadaki kültürel, tarihsel, toplumsal konumunu belirlemede etkin rol oynamıştır. Medeniyetlerin ve kültürün gelişmesi ve aktarılması konusunda sanatın öneminin bilincinde olan her yönetim sanatçıları himaye etmiştir (Özkeçeci, 2007: 12).

Sanatı, yönetimlerinin bir güç göstergesi olarak gören Osmanlı ve Hint padişahları, Timurî medeniyetlerini örnek almışlar, orada yetişen veya *intisab* eden bilgin ve sanatkarları kendi saraylarına çekmek için hiçbir fedakarlıktan kaçınmamışlar, gerektiğinde zorla alıp getirmişlerdi (İnalcık, 2018: 10). Timur, istila ettiği her memleketteki sanatkâr ve bilginleri toparlayıp Semerkand'e götürürken, Yavuz Selim, Tebriz ve Kahire'yi aldığı zaman yüzlerce sanatkarı İstanbul'a sürmüştür. İstanbul'a gerek sürgün edilen gerekse para ve mevki vaadiyle cezbedilerek çekilen sanatkarların Osmanlı *patrimonyal* saray kültürünün gelişmesinde payları çok büyüktür. Fatih Sultan Mehmed ve II. Bayezid, zamanın İranlı, büyük şair ve mutasavvıfı Molla Câmi'yi İstanbul'a getirmek için çok çaba harcamışlardır. Saray tarafından bu sanatçılara verilen ayrıcalıklara, yerli Osmanlı-Türk sanatkarları zaman zaman tepki göstermişlerdir.

Halil İnalcık, İslam dünyasındaki saraylar arasında, sanatçı ve bilgin üzerinden yapılan rekabetin, Rönesans İtalya'sında önce şehirler arasında, daha sonra Avrupa sarayları arasında da yaşandığını belirtir. Yaşanan bu rekabet ortamının, yüksek sanatın gelişimi üzerinde önemli bir rol oynadığını söyler (İnalcık, 2009: 19).

İnalcık, Ortaçağ'da Doğu'da ve Batı'daki monarşik devlet yapısını Max Weber'e atıfta yaparak şu şekilde özetlemektedir:

“Max Weber'in belirttiği gibi, Ortaçağ'da, Doğu'da ve Batı'da, monarşilerde devlet; patrimonyal yapıda olup egemenlik gücü, mülk ve tebaa, mutlak biçimde hükümdar ailesine ait sayılırdı; ve yalnız onun lûtf ve inayetine erişenler, toplumun en şerefli ve zengin tabakasını oluştururdu. Hanedanlar arasında rekabet ve üstünlük yarışı,

yalnız muhteşem saraylar, hadem ve haşemde değil; ilim ve sanatın hamiliğinde de kendini gösteriyordu.” (İnalcık, 2018: 8).

Patrimonyal devletlerde, yüksek kültür esas itibarıyla saray kültürü olarak var olmuştur. Sanat ve ilmin koruyucuları, hükümdar ve devlet ileri gelenlerinin saraylarıydı. Bu saraylar aracılığıyla sanatçılar ve bilginler, itibar ve servet kazanıp, saray himayesi altına giriyorlardı. Osmanlı’da en yüksek mimar, sarayın mimar-başı, en iyi kuyumcu, sarayın kuyumcu-başı olması gibi çeşitli meslek, sanat ve ilim dallarının en iyileri saray için çalışıyor ve himaye ediliyorlardı. Bilgin ve sanatkârlar, hükümdarın prestijini, sarayın şanını yüceltmek için gerekli öğeler sayılıyorlardı. Ancak ilmin ve sanatın koruyucusu olan hükümdarların ve sarayın ileri gelenlerinin, sanatkârları ve bilim adamları seçebilmek için kendilerinin de sanattan ve bilimden anlamaları gerekiyordu (İnalcık, 2009; 18).

Sanatın en büyük alıcısının sarayın olduğu patrimonyal devletlerden biri olan Osmanlı sarayında *Ehl-i Hiref* denilen saray sanatçıları topluluğu, sarayın himayesinde ve saraya bağlı olarak çalışarak, sanata yön ve şekil vermiş, desen üretimi ve üslup birliği sağlamışlardır (AİKM, 2007:367).

4.5. Ehl-i Hiref Teşkilatı ve Geleneksel Türk Sanatları Üzerine Etkisi

Osmanlı Sarayı’nda, sanatçılardan oluşan, ehl-i hiref adı verilen bir teşkilat oluşturulmuştur. Bu teşkilattaki sanatkârlar, sarayın her türlü sanat ve zanaat işlerini görüyor ve saraydan maaş alıyorlardı. Osmanlı İmparatorluğu’nun güçlü ve hazinesinin zengin olduğu dönemde ehl-i hiref teşkilatı kalabalık bir kadroya sahip olmuştur. Bu topluluğun hazırladığı eserlere yapılan harcamalar ve çalışanlara ödenen ücretler, saray yönetiminin, sanat eseri üretimini devlet yönetiminin bir parçası olarak gördüğünü göstermektedir (Tanındı, 1996: 19).

İnci Birol, ehl-i hiref teşkilatı içinde yaklaşık olarak kırk bölüğün bulunduğunu belirtirken bunların içinden bazılarını şu şekilde örnekler: “Kâtipler, mücellidler, nakkaşlar, kuyumcular (zergerler), çini ustaları (kâşigeranlar), marangozlar (neccarlar),

kündekârlar, hakkâklar, sedefkârlar, nakkarlar bu bölükten bir kaçıdır.” (Birol, 2009: 48).

Ehl-i hiref örgütü içindeki nakkaşhanede ortaya konan Türk sanatları kolektif bir çalışmanın ürünü olmuştur. Sanatta ortaya konulan yenilikler ve değişimler saray bünyesindeki nakkaşhane tarafından gerçekleştirildiği için, kompozisyonlarda, motiflerde ve desenlerde üslup birliği sağlanabilmiştir. Kurulmuş olan üslup birliği, sanatçıların farklı ve özgün eserler ortaya koymasını engellememiştir (Özkeçeci, 2007: 17-18). Ehl-i hiref teşkilatı içinde en önemli bölümü nakkaşlar oluşturmıştır. “Nakkaşlar, yazma eserlerin bezenmesi (müzehhiplik), resimlenmesi (musavvirlik), metinleri sınırlayan cetvellerin çekilmesi (cetvelkeşlik) ve boyaların hazırlanması (renkzenlik) gibi kitap sanatlarıyla ilgili işler dışında; kalem işi ya da çini desenleri gibi mimari süslemelerin tasarlanması; ahşap ve mukavvadan yapılan küçük sandıkların bezenmesi; çadır, otağ, halı ve kumaş gibi dokumalarda kullanılan desenlerin hazırlanmasından da sorumludurlar.” (Mahir, 2012:18).

Aynı zamanda uygulamalı bir okul gibi görev gören nakkaşhanelerde, öğrencilerin usta-çırak ilişkisi içinde yetiştirilmesini doğru bir yol olduğunu söyleyen Ünver: “...sanata müteallik konuşmalar da kulaktan dolmadır. Ayrıca kitapları yoktur.” bilgisini verir. Nakkaşhanelerde verilen eğitimde, her yaşta ve kıymette talebe ve üstatların birlikte adeta 20. yy.ın Güzel Sanatlar Akademisi gibi hizmet verdiğini belirtir (Ünver, 2007: 52).

4.6. Geleneksel Türk Sanatlarında Motif

Türk tezyini sanatlarında motifin önemi büyüktür. Sanatkarların doğadan esinlenerek stilize ettikleri motifler, Türk tezyini sanatlarında, ufak değişikliklerle hemen hemen her türlü malzemeye aynı disiplinde işlenmişlerdir.

Kitap süslemesinde kullanılan hatayi grubu motifler, sade ve küçük olarak çizilirken, başka yüzeylere yüzeyin büyüklüğüne bağlantılı olarak daha büyük ve ayrıntılı olarak çizilmiştir. Büyük ve sert bir zemin üzerinde kullanılan motifler yüzeye bağlantılı olarak daha az ayrıntılı çizilmiştir (Birol, 2009: 30-31).

Her kültürde olduğu gibi Türk toplumunda da sanatın biçimini, tarihten gelen kültürel birikimler, yaşanan inanç değişiklikleri ve farklı kültürlerle olan etkileşimler belirlemiştir. İslam öncesi Türk toplumlarında, diğer toplumlarda olduğu gibi süsleme motifleri sembolik önem taşıyordu. Hatta putperest toplumlarda, motifler, put veya totem olarak tasvir edilmekteydi. İslamiyet, putperestliği yasakladığı için Türk sanatında tamamen olmasa bile büyük ölçüde motiflerin simgesel yönlerinin silindiği görülür (Özkeçeci, 2007: 59). Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleriyle birlikte, sanatta önemli bir dönüşüm yaşandığını yazan Mülayim; İslam'la birlikte değişen dünya görüşünün sanatın biçimini de etkilemiş olduğunu belirtir (Mülayim, 2015: 180).

Süslemelerde kullanılan motifler ve bu motiflerden oluşan desenler iki boyutlu olup çizginin ifade gücüne önem verilmiştir. Özellikle *halkârî* tekniğinde kullanılan ince-kalın çizgiler motifleri şekillendirirken, desene hareket ve derinlik kazandırmıştır. İşleme aşamasında motiflerin taranması ise motiflere üçüncü boyutu getirmiştir. “Tezyini sanatlarda çizginin bu gücünü kullanan sanatkârlar arasında akla ilk gelen Şahkuludur. Babanakkaş'ın çizgilerinde, Ali Üsküdârî'nin ruganî (lake) cildlerinde de çizginin bu gücü ve cazibesi muhteşemdir.” (Birol, 2009: 30-31).

Tezhip sanatında motifleri tasarlayan *müzehhib/müzehhibe*, ele aldığı modelin ana çizgilerini ve bu çizgilerin belirlediği deseni koruyarak onu zihninde canlandığı gibi çizer. Seçilen model müzehhibin/müzehhibenin yorumlama gücüyle yeni bir biçim olarak motif özelliği kazanır ve bu yöntemle, üsluplaştırma, stilize etme veya üsluba çekme adı verilir (Birol, 2012: 61).

4.6.1. Bitki Kaynaklı Motifler

Tezyini sanatlarda kullanılan bitkisel motiflerin zenginliği bu kültürün, doğayla iç içe olan yaşamının ve doğaya verdiği önemin bir göstergesidir.

Türklerin yerleşik hayata geçmesiyle birlikte değişmeye başlayan yaşam biçimleri, stilize ettikleri motiflerin kaynağını da değiştirmiştir. Hayvansal motifler yerlerini zamanla bitkisel motiflere bırakmıştır. “Uygurlar döneminde benimsenen inanç sistemleri ile bağlantılı olarak yeni ve güçlü bir sanat anlayışı gelişmiştir. Selçuklu

döneminde rumi ve geometrik motifler öne çıkarken Osmanlı döneminde bitkisel motifler daha yoğun kullanılmıştır.” (Özkeçeci, 2007: 58).

Bitkisel motifler, doğadaki görünüşleri esas alınarak stilize edilmişlerdir. Bu motifler çeşitli bitkilerin sap, yaprak ve çiçeklerinin stilize edilmesiyle oluşturulmuşlardır (Doğanay 2015: 437). Müzehhip, motifleri stilize ederken model olarak aldığı bitkinin karakteristik özelliklerini koruyarak yorumlamaya dikkat etmiştir. Doğadaki görünüşleri model alınarak stilize edilen bitki kaynaklı motifler *hatayi* grubu motiflerdir. Hatayi grubu içinde yer alan motifler; bir çiçeğin kuşbakışı görünüşünün üsluplaştırılmış hali olan *penç*, az gelişmiş ve gelişmiş çiçeklerin dikine kesiti olan *goncagül* ve *hatayi* ve *yapraklar*dır (Birol, 2012: 61).

Yaprak motifi, Türk süsleme sanatlarında önemli bir unsurdur. Stilize edilmiş diğer bitkisel motiflere nazaran doğadaki görünüşlerine benzer şekilde, ancak sadeleştirilerek çizilmişlerdir. Yapraklar da diğer motifler gibi kullanılacakları zemine göre “...tek dişli den başlayıp, çeşitli biçimlerde dişlerin ilavesiyle irileşen ve aynı zamanda zenginleşen bir seyir izler.” Büyük boyutlu zeminlerde kullanılan yaprakların içi, rumi, bulut veya çiçek motifleri ile zenginleştirilmiştir (Özkeçeci, 2007: 60). Yaprak motifi, çizilme şekli ile hem çizen eli hem de çizildiği devri karakterize eder. “Osmanlı tezhip sanatında 15.yüzyılın ekolü olan Babanakkaş üslubu, kendi üstüne katlanmış yuvarlak uçlu yaprakları, 16. Yüzyılda Şahkulu’nun başlattığı Saz üslûbu, ait olduğu devri temsil eder.” (Birol, 2015: 493-494).

Baba Nakkaş, Fatih Sultan Mehmet döneminde, Topkapı sarayındaki nakkaşhanenin baş nakkaşı olarak görev yapmıştır. Hat, minyatür, tezhip, cilt ve resim gibi sanatlara meraklı olan Padişah, “...hattat ve diğer sanatkarlarla yapılan akademik toplantılara da baş olmuş, çok kudretli ve sonsuz ibda kuvvetine sahip bir sanatkardı.” (Ünver, 2007: 55).

Yarı Üsluplaştırılmış Çiçekler; bitki çıkışlı motiflerin bir kısmı ise çiçeklerin kısmen üsluba çekilmesiyle oluşturulmuştur. Bu grup motifler hatayi grubuna göre daha az üsluba çekildiği için, *lale*, *gül*, *karanfil*, *sıklemen* ve *menekşe* gibi kendi adlarıyla anılmaktadır (Birol, 2012: 61). 16. yy. Osmanlı İmparatorluğu’nun en parlak ve güçlü

olduğu dönemdir. Kanuni Sultan Süleyman, 1520-1566 yılları arasındaki saltanatı boyunca hem siyasi anlamda etkin ve başarılı bir icraat gerçekleştirmiş, hem de sanatı ve sanatkârları himayesiyle öne çıkmış bir padişah'tır. Bu dönemin saray nakkaşhanesinin başında Şahkulu'nun öğrencisi olan Karamemi vardır. Karamemi ile birlikte, nakkaşhanede ortaya konulan eserlerin tasarımına doğadaki örneklerinin kısmen stilize edildiği bitkisel süslemeler girmeye başlamıştır.



Resim 20- Kara Memi, Muhibbi Divanı'nın İlk ve Son Sayfaları

Kaynak: <https://islamansiklopedisi.org.tr/suleyman-i>

Erişim: [26 Mart 2018]

16. yy. tezyinatının sembolü olan yarı üsluplaştırılmış motifleri yansıtan el yazması eserlerin başında Kanuni Sultan Süleyman'ın divanları gelir. Kanuni Sultan Süleyman bir şairdir ve *Muhibbi* adlı mahlasıyla kaleme almış olduğu 3000'e yakın şiiri *Muhibbi Divanı*'nda toplanmıştır. *Muhibbi Divanları*nın mevcut 23 adet yazma nüshasının çoğu tezhiplenmiştir (Can ve Mesara, 2007: 235,255-257).

Natüralist Çiçekler, Osmanlı sanatında, 17. yy.dan itibaren, Batılı üsluplar olan Barok ve Rokoko'nun etkisi altında doğal görünümleriyle resmedilerek, tezyinatta kullanılmaya başlanan çiçeklerdir. Süslemelerde çiçekler tek ya da buket olarak resmedilen bu resimler şükûfe tarzı olarak da tanımlanmaktadır (Özkeçeci, 2007: 76).

Saz Üslubu, Mahir (2015): “Osmanlı Sarayı Nakkaşhanesi’nde 16. yy.ın ilk çeyreği sonlarında doğarak, 17. yy. başlarına kadar sürekliliğini koruyan bu resim üslubu, kaynaklar ve belgelerdeki tanımına göre “saz” olarak adlandırılmıştır.” (s.379). Aslında bu üslup, İslam sanatında, 14. yy.dan beri kitap sanatında, siyah mürekkep ve sulandırılmış renklerle yapılan fırça resimleri geleneğini sürdüren bir tarzdır. “Konu açısından İran’da 14-16. yüzyıllar arasında hüküm süren Celayiri, Timuri, Türkmen ve Safevi Dönemlerine ait “kalem-i siyahi” resimlerle benzerlik gösterirse de Osmanlı saz üslubundaki resimlerde yeni motiflerin, yeni bir üsluplaştırma ile ele alındığı görülür.” (Mahir, 2015: 379).

Şahkulu, Osmanlı Saray Nakkaşhânesi’nde, saz yolunun ilk temsilcisidir. Yol; üslup ve tarz anlamına gelmektedir ve saz ile birleşip, saz yolu olarak Osmanlı süsleme terminolojisine girmiştir. Bu üslupta, stilize edilmiş iri, kıvrak ve sivri uçlu dilimleri olan yapraklar, çiçek motifleri ve hayal mahsulü orman hayvanları ve periler kullanılmıştır. Türk tezyinatının her alanında kullanılmış olan saz yolunun en iyi örnekleri Kanuni Sultan Süleyman döneminde verilmiştir. Bu üslup varlığını 18. yy.ın ikinci yarısına kadar sürdürmüştür.

Saz yolu üslubunun motifleri kadar önemli olan bir özelliği de kompozisyonlarda kullanılan motiflerin birbiriyle ilişkili olarak tasarlanmış olmasıdır. Bu üslubun dikkat çeken bir diğer özelliği de sadece altın ve is mürekkebi kullanılarak işlenmiş desenlerden oluşmasıdır. Desen çizimlerinin farklı kalınlıklardaki çizgilerle yapılmış olması, kompozisyonlara hareket ve derinlik vermektedir. Şahkulu ile başlayan peri resmetme geleneğinde, tek sayfayı dolduran peri figürü tek başına resmedilmiştir (Derman-Duran, 2010: 283-284).

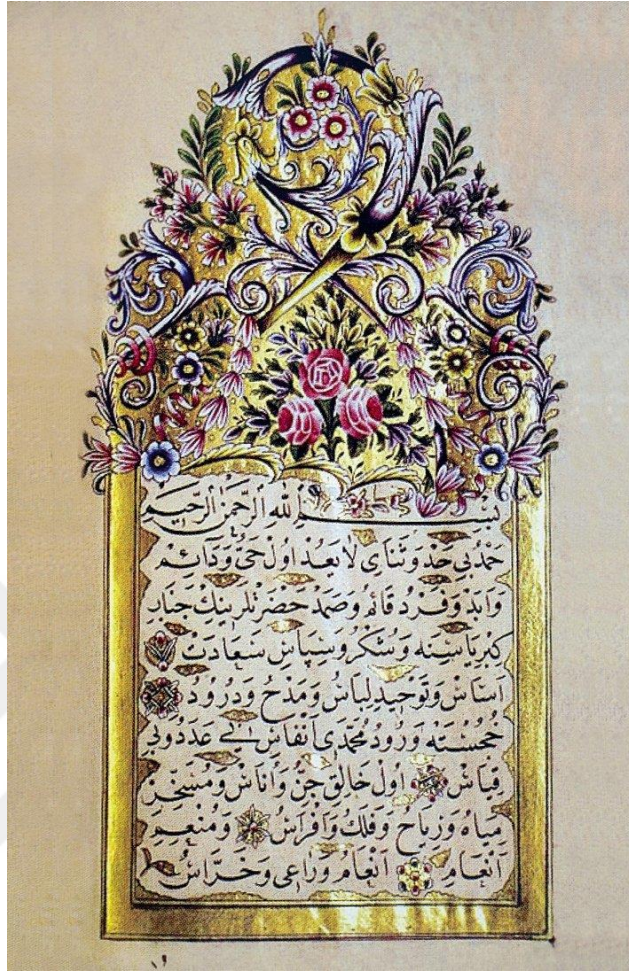


Resim 21- Şahkulu'nun bitkisel bezeme ve ejder tasvirlerine bir örnek

Kaynak: <https://islamansiklopedisi.org.tr/sahkulu>

Erişim: [24 Nisan 2018]

Rokoko üslubu, 17. yy.daki Batılılaşma hareketleriyle, Osmanlı kültüründe Batı zevk ve dünyası yaygınlaşmış, 16. yy.da klasik çağına ulaşmış olan sanat birikimi bir kenara bırakılarak Türk sanatı, Avrupa'nın barok ve rokoko tarzı etkisi altına girmiştir (Birol: 2010: 258). Sultan I. Mahmud Devrinden itibaren, Türk tezyinat tasarımlarını etkileyen Barok ve Rokoko tarzları, varlıklı kimselerin saray ve konaklarında görülmeye başlamıştır. Bu üslup el yazması eserlerde, ancak 18.yy.ın ortalarından itibaren görülmeye başlar (Duran, (2015): 397-398).



Resim 22- Rokoko süslemeli bir ser levha

Kaynak: <https://islamansiklopedisi.org.tr/rokoko>

Erişim: [21 Şubat 2019]

4.6.2. Hayvanî Çıkışlı Motifler

Orta Asya’da göçebe olarak yaşıyan Türklerin hayatında hayvanların rolü büyük olmuş bu durum sanatlarında da yansımaları bulmuştur. Hayvanların sahip olduğu güç ve aralarındaki mücadele dönemin sanatçıların tasvirleri için ilham kaynağı olurken ahşap, metal veya dokuma ürünlerin üzerine stilize ettikleri hayvan motiflerini işlemişlerdir. Hayvanları konu alan tasvirlerde stilize edilmiş hayvan motifleri, kuvvet, bereket, kötülük, iyilik gibi çeşitli kavramların sembolleri olarak kullanılmışlardır (Özkeçeci, 2007: 58).

Hayvansal çıkışlı motifler iki gruptur. Birinci grubu oluşturan motifler tamamen hayalî olan Orta Asya'dan gelen, ejder ve kilin (ejder atı) gibi motiflerdir. İkinci grupta yer alan motifler ise, geyik, ceylan, tavşan, kuş, balık, leylek gibi hayvanların kısmen üsluplaştırılmış hali olan ve adını ve kimliğini koruyan motiflerdir. Bu tür motifler, dini yazmalarda, âyet ve hadis yazılı levhalarda kullanılmamış, daha çok minyatürlerde yer almıştır (Birol, 2012: 61).

Rûmî grubu motifler, Türk tezyini motifleri arasında önemli bir yere sahiptirler. Bu motifler, Selçuklu Devleti döneminde yaygın olarak kullanılmışlardır. Rûmî motifinin yüzlerce çeşidi, İslam sanatı çerçevesinde, Hindistan'dan İspanya'ya kadar yayılan geniş bir coğrafyada kullanılmıştır. Rûmî motifinin ilk örneklerinde, stilize edildikleri hayvanların -kuş, tavşan, kurt, balık gibi- karakteristik özelliklerini taşıdıkları görülmektedir (Özkeçeci, 2007:83-84). Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleriyle birlikte, sanatta önemli bir dönüşüm yaşadıklarını söyleyen Mülayim, İslam'la birlikte değişen dünya görüşü sanatın biçimini de etkilediğini belirtir (Mülayim, 2015:180,168). Rumi motifinin taşımış olduğu karakteristik hayvansal özelliklerini -ayak, baş, göz gibi- İslamiyet'in kabulünden sonra kaybettiğini belirten Hatice Aksu, zaman içindeki zihniyet değişikliklerinin etkisiyle, rûmîlerin 15, 16 ve 17. yy.larda kökeni belli olmayacak derecede stilize edildiklerini söyler (Aksu, 2015: 454, 457).

4.6.3. Geometrik Motifler

Geometrik süslemeler, *Hendesî Tezyinat* olarak da geçmektedir. Hendesî tezyinat: "Yüzeylere, geometrik çizgi ve şekillerle yapılan süsleme türü. İslam sanatında geometri, Allah'ın gücünü, kudretini, büyüklüğünü; ezeli ve ebedi oluşunu, afv ve mağfiretinin genişliğini, sonsuzluğunu ifade eder. Kâinâtın ihtişamına da işaret eder." (Özönder, 2003: 71).

Geometrik şekiller ve motifler tarih öncesi devirlere ait en eski süsleme unsurlarındandır. Bu şekiller, hemen hemen bütün kadim medeniyetlerde, Orta Asya, eski Ege- Akdeniz ve Bizans kültürlerinde de kullanılmıştır. İslam coğrafyasındaki kültürlerde ise geometrik süslemeler, daha farklı bir düzlemde ele alınmış, geometrik simge olma

özelliğinin ötesinde, derin ve karmaşık hesap işlerine dönüşmüştür. İslam düşüncesinin en güçlü simgesidir geometrik süslemeler (Özkeçeci, 2007: 91).

Geometrik motifler, İslam öncesinde Uygurlar, Selçuklu, Beylikler Dönemi ve Osmanlı sanatında süreklilik içinde kullanılmış, ancak en yaygın ve gelişmiş şekliyle Anadolu Selçukluları döneminde görülmüştür. Mimaride, halılarda, yazma eserlerde, çinide kısacası her türlü alanda bu motiflerin kullanıldığı görülmektedir (Özkeçeci, 2007: 91-93).

4.6.4. Bulut, Münhani ve Çintemani Motifleri

Münhani motifi de rûmîlerle aynı dönemde görülmeye başlamıştır. En erken örneklerine Uygurlara ait 9-10. yy.da yapılmış bezekli fresklerinde rastlanmaktadır. Münhanî, tamamen eğri çizgilerden oluşan bir motif türüdür. (Aksu, 2015: 463).

Bulut motifi, tezhip desenlerinin içinde yer alan diğer bir motiftir. Bu motifin kaynağı Çin olduğu için Çin bulutu da denmektedir. Orta Asya'da ejderhanın ağzından çıkan öfke veya gazabın sembolü olarak kullanılmış, ancak 15. yy. Türk sanatında daha çok gökyüzündeki bulut için kullanılmıştır (Doğanay, 2015: 475).

Çintemani, tezyini sanatlarda kullanılan bir başka motif türüdür. Çintemani motifinin, 16. yy.da, Yavuz Sultan Selim'in doğu seferleri sonrasında, oradan getirdiği sanatçılar aracılığıyla Türk tezyini sanatlarına girdiği kabul edilmektedir. Bu motif, biri üstte diğer ikisi altta olan üç yuvarlak benekten ve birbirine paralel olarak uzanan iki dalgalı çizgiden oluşmuştur. Kimi zaman bu motif grubu, birbirinden ayrı olarak da kullanılmıştır. Üç yuvarlak benek veya beneklerin içine daireler çizilerek hilal şeklinde kullanıldığı gibi, dalgalı çizgileri, *şimşek*, *bulut*, *dudak* veya *kaplan* postu olarak yorumlanıp tek başlarına kullanılmışlardır. Osmanlılarda güc ve saltanat sembolü olarak kabul edilmiş bir motiftir. "Çintemani motifi, Timur'un da damgası olmuş, Timur her zaptettiği her kaleye çintemanili bayrağını korkutucu bir alemet olarak dikmiştir." (Özkeçeci, 2007: 105).

4.7. Geleneksel Türk Sanatlarının Gelişiminde Kitabın Önemi

Türklerin Uygurlardan beri kitaba önem vermeleri kitap sanatlarının gelişmesini sağlamıştır. İslamiyet'in kabulünden sonra Türkler, İslam yazısı olarak da bilinen Arap harflerini kullanmaya başlamışlardır. Kur'an-ı Kerim'e duyulan saygı, yazının hem fonksiyonel hem de estetik olarak gelişmesine olan çabaları arttırmıştır. Osmanlı Padişahlarının ilme ve sanata olan merakları sanata ve sanatçıya olan desteği arttırmış bu da kitap sanatlarını olumlu yönde etkilemiştir. Yazma kitap sanatları; *hat*, *tezhip*, *cilt*, *minyatür*, *ebru* ve *kat*'i dır.

Osmanlı'da, kültürel zenginlik Orhan Gazi döneminde İznik de başlamasına rağmen, resimli elyazmalarının hazırlanması ve padişahlar tarafından himaye edilmesi Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethinden sonra başlamıştır (Çağman, 2009: 893).

Osmanlı Devleti'nin yükselişindeki önemli faktörlerden biri de padişahların gerek ilmi gerek ahlaki açıdan şehzadelerin iyi bir eğitim almalarını sağlamalarına verdikleri önemdir. Şehzadelerin sıkı bir disiplin altında eğitilmelerine II. Murat zamanında başlanmıştır. II. Murat iyi bir asker olduğu kadar iyi bir şairdir de aynı zamanda. II. Murat, oğlu Fatih Sultan Mehmet'e alim ve şair kişiliğiyle örnek olurken en iyi hocalar tarafından eğitilmesi için de çaba göstermiştir. Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'u fethettikten sonra gerçekleştirdiği kültür ve sanat hareketleriyle dikkat çeker (Aşıcı, 2015: 301).

Fatih, İstanbul'u fethinden sonra yerli-yabancı değerli ilim ve sanat insanlarını ülkesine davet ederek başta İstanbul olmak üzere büyük şehirlerdeki medreselere yerleştirmiş ve rahat çalışabilmeleri için her imkânı sağlamıştır. Âlim ve sanatkârlar için padişahın hamiliği kadar önemli olan bir diğer unsur da padişahın da âlim ve sanatkâr olmasıydı. Fatih hem sanatkârlarla hem de ilim adamlarıyla gerçekleştirdiği toplantılara başkanlık edecek kadar bu sahalara hakimdir (Aşıcı, 2015: 301-303). Süheyl Ünver de aynı şekilde: "...Fatih Sultan Mehmed hekimler, alimler ve fazıllar, şairler ve ediplerle de zaman zaman temasta bulunuyor ve onların en hürde çalışmalarına derin bir vukuf göstererek alakadar oluyordu." bilgisini aktarır (Ünver, 2007: 51).

İlim ve sanata önem veren Fatih, kitapların belli bir kalitede üretilmesi için Topkapı Sarayı'nda bir nakkaşhane kurmuş ve buraya Edirne ve Anadolu'dan en iyi hattat, müzehhip, nakkaş ve mücellitleri getirtmiştir. Fatih, sarayındaki kütüphanesi için yabancı dildeki kaynakları, çok iyi bildiği Arapça ve Farsçaya çevirtirerek, saray hattatlarına yeniden istinsah ettirmiş ve tezhiplerini (Aşıcı, 2015: 306).

II. Beyazıt döneminde, *Kelile Dimne*, *Yusuf ile Züleyha* gibi Fars edebiyatına ait olan edebi eserler, kâtip ve hattatlar tarafından istinsah edilmiş ve resmedilmiştir. II. Bayezid tahta geçince, şehzadeliği sırasındaki alim ve sanatkarları da İstanbul'a getirmiştir. Kendisi de hattat olan Sultan, yazı hocası Şeyh Hamdullah'a ayrı bir önem vermiştir. Sultan'ın hatta verdiği önem kitap sanatlarının gelişimini dolayısıyla tezhibi de etkilemiştir. II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim Devri hem sanat hem de kültürel yoğunluğun yaşandığı klasik devrin öncülü niteliğindedir. Bu dönemde sanatkarlar, farklı üsluplar benimseyerek farklı tarzlar sunmuşlardır. Bu farklılıklar, belli bir birikim ve kültür süzgecinden geçerek ancak 16. yy. ın ortalarında, *İstanbul Üslubu* denilen üslubun ortaya çıkmasına neden olmuştur (Küpeli, 2015: 321, 324, 328, 329).

Osmanlı İmparatorluğunun yüzyıllar boyu sahip olduğu siyasi güç, kendi sanatında da yansımaları bulmuştur. Osmanlı siyasal gücü ve kültürel yapısının sağlamlığı, sanatını 17. yy.a kadar dış tesirlerden uzak tutabilmiştir. 17 ve 18. yy.ların siyasal olayları Osmanlı'nın dışa açılarak Batı'ya yönelmesine sebep olmuş ve bu durum sanatını da etkilemiştir. 17. yy.ın ikinci yarısından itibaren Batılılaşmanın etkileri görülmeye başlamıştır. Fransız tüketim mallarının İstanbul pazarına girmesi, sarayda ve saray çevresinde Fransız mallarına ve bezemelerine olan ilginin artması, Osmanlı'nın sanat zevkini, dolayısıyla süsleme sanatlarını da etkilenmiştir. Osmanlı sanatı, klasik estetiğinden, onun zevk çizgisinden ayrılmadan Fransız bir iç mekân süslemesi olan Fransız Rokoko'sundan etkilenmiştir. Tezhip sanatında rokokonun etkileri 18. yy.ın ortalarından itibaren görülmeye başlar ve 19. yy. sonlarına kadar sürer (Duran, 2015: 397-400).

Osmanlı İmparatorluğu'nda, 18. yy.da görülen sosyal ve politik gerileme, devletin sağlam kültürel yapısından dolayı sanat alanında etkisini daha sonraları

göstermiştir. Klasik üslup, 18. yy. başında duraklamaya girmekle beraber 18.yy. başına kadar devam eder. Sadece hat sanatı bu duraklama ve gerileme döneminden, Sultan II. Mustafa, III. Ahmet, II. Mahmud ve Abdülmecid gibi hattat olan Padişahlar sayesinde ve Batı’da emsali olmadığı için etkilenmemiştir (Birol, 2009: 49).

19. yy. Türk üslubuna tamamen sırt çevrildiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde *pesend* tarzı veya *Atâ yolu* denilen üslubun öncülüğünü yapan *Üstâd Ahmet* ve kardeşi çiçek ressamı *Atâullah Efendi* gibi başarılı sanatkârlar yetişmişse de eserlerinde milli unsurlardan söz edilemez. II. Mahmud döneminde sarayın sanatlardan desteğini çekmesi, 19. yy.da tezyini sanatlarda bozulmayı hızlandıran en önemli sebeplerden biridir.

Tezyini sanatların gerilemesi ve milli unsurlarını kaybetmesinin ardından geçen uzun bir süreden sonra 1882’de, Osman Hamdi tarafından, Arkeoloji Müzesi bahçesinde kurulmuş olan Sanayi-i Nefise Mektebinde tezyini sanat eğitimi yeniden başlamıştır, daha sonra 1915 yılında Medresetü’l-Hattatin adıyla faaliyete geçmiştir.

Medreselerin kapatılmasından sonra bu sanat okulu 1925-1928 arasında *Hattat Mektebi* olarak faaliyette bulunmuş, 1928’deki harf inkılabıyla hat eğitimi kaldırılmış, 1929’da Şark Tezyini Sanatlar Mektebi ismini almıştır. Bu mektebin hocalarının 1933 yılında açtıkları sergiyi gezen ve çok beğenen, Gazi Mustafa Kemal, hocalara ileride yerlerine geçecek öğrenciler yetiştirmesi talimatını vermiştir. Bu mektep 1936 yılında, *Türk Tezyini Sanatlar Şûbesi* adıyla Güzel Sanatlar Akademisine bağlanmıştır. Farklı dönemlerde katılımları gerçekleşse de hoca kadrosunu oluşturan isimler şöyledir: “Hat hocası, Reisülhattâtîn Kâmil Akdik ve Beşiktaşlı Hacı Nuri Korman, tezhipte İsmâil Hakkı Altunbezer ve yardımcısı Yusuf Çapanoğlu, cild dersinde Sacid Okyay, ebru hocası Necmeddin Okyay, çini dersinde Feyzullah Dayıgil ve Rikkat Kunt, lâke (rûganî) hocası Muhsin Demironat, minyatür derslerinde Dr. Süheyl Ünver, İranlı Hüseyin Tahirzâde ve sedef işlerinde Vâsıf Sedef’ tir (Birol, 2009: 49-51).

4.7.1. Geleneksel Türk Kitap Sanatları

4.7.1.1. Hat

İslam sanatı olan hat, Arap yazısına dayanmaktadır. Arap yazısı, hicretten birkaç asır sonra, İslam dünyasının ortak bir değeri haline gelmiştir. Başlangıçtaki *Arap Hattı* sözü zamanla *İslam Hattı* sözüne dönüşmüştür. Arap harfleri, yazı sisteminin gereği olarak başta, ortada veya sonda olma durumlarına göre yapısal değişikliklere uğrarlar. “Harflerin birbirleriyle bitiştiklerinde kazanmış oldukları görünüş, aynı kelime veya cümlenin çeşitli kompozisyonlarda yazılabilme imkânı, sanatta aranılan sonsuzluk ve yenilik kapısını açık tutmuştur.” (Derman, 1997: 427). Bir çeşit resim olan hat sanatında, harflerin yapısal özelliğinden dolayı hattatlar, harfleri birbirine bağlayıp işlerlerken ortaya birbirinden farklı formlar çıkarmışlardır. “... levhalar, tablolar, kıt’alar (yani bir sayfalık yazı) istif ve müsennna...” gibi tarzda yazı düzenlemeleri ortaya çıkmıştır (Alparslan, 2009: 838).

Kuran-ı Kerim’de, Allah’ın insanlara *Oku* diye buyurması sebebiyle yazı, kutsal kabul edilmiştir. Ayrıca yazının önem ve kutsiyetine işaret eden birçok ayet ve hadis bulunmaktadır. İslam medeniyetinde bu yüzden hangi alfabeyle yazılırsa yazılsın yazıya ve yazıldığı kâğıda büyük hürmet gösterilip ayak altında olması hoş görülmemiştir (AİKM, 2007: 370).

İslam yazılarını ifade etmek için kullanılan hat kelimesi: “...yazmak, çizmek, kazmak, alamet koymak anlamlarındaki Arapça hat mastarından türemiştir. [...] Sanatçısına kâtip, muharrir, verrak, hoş-nüvis ve X. yüzyıldan sonra hattat denilmiştir.” Belli estetik kurallar içinde ölçülü ve güzel yazı yazma sanatına *hüsn-i hat* denir. İslam yazısının doğru ve güzel yazma çabaları sonucunda hüsn-i hat, İslam sanatlarının en önemlilerinden biri haline gelmiştir (AİKM, 2007: 369).

Anadolu Selçuklu dönemi, hat ve tezyini sanatlar açısından kendinden önceki dönemlere göre büyük gelişmelerin olduğu bir dönem olmuştur. Selçuklu dönemi yazı sanatında, İbnü’l- Bevvab’ın etkisi Yakutü’l Musta’simi’ye kadar üç yüzyıl sürmüştür.

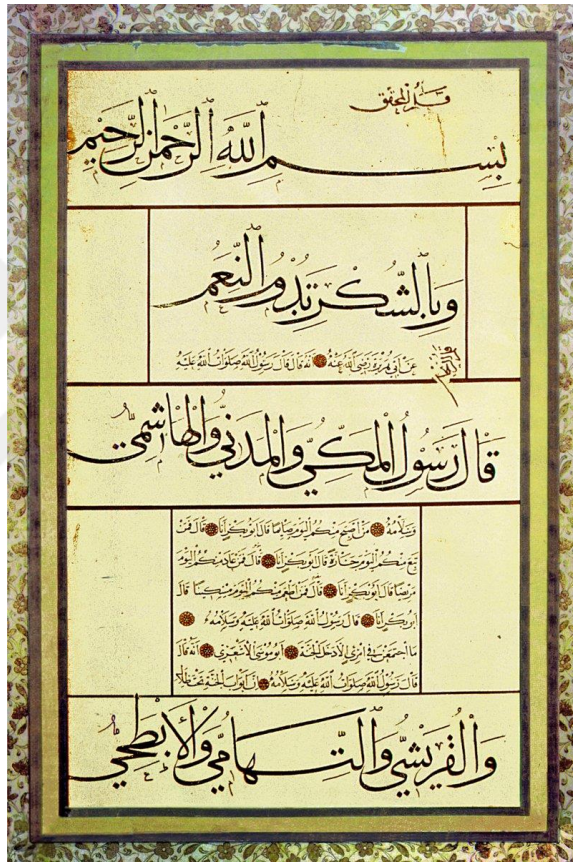
“Erken Osmanlı Dönemin’de hat sanatı, Türk hat sanatının oluşum devri olma özelliğini yansıtmaktadır. Bu dönemde Edirne-Amasya-İstanbul üçgeninde aklam-ı sitte grubu yazılarının yanı sıra divani ve talik gibi yazı türleri de Osmanlı-Türk hattatlarının elinde yeni bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Söz konusu oluşumda en az hattatlar kadar, onları teşvik eden, Fatih Sultan Mehmet ve Sultan II. Bayezid gibi sanatı ve sanatkarı seven padişahların payı büyüktür.” (Hat ve Tezhip Sanatı, 2015: 13).

Hat sanatının yaygın olarak uygulama alanı bulduğu yerlerden biri de mimari yapılardır. Yapının kimliğini belirten kitabeler, iç ve dış mekânı zenginleştirmek için kullanılan yazı, İslamiyet’in ilk yıllarından itibaren mimarilerde kullanılmıştır. İslam toplumlarındaki yazının rolü, Hristiyan toplumlarındaki resmin rolü kadar büyük olmuştur. İslam toplumları için yazı, tanrı fikrinin sembolü olmuş ve bu fikrin yayılmasında önemli bir araç olarak görülmüştür. İslam yazısı, sadece bir yazı değil aynı zamanda resim, biçim, fikirdir ve hatta müziktir (Hat Sanatı, 2015: 13-14).

Emeviler döneminde, ilim ve sanattaki gelişme İslami yazının gelişmesine de katkıda bulunmuştur. Yazı yazıldığı bölgeye göre isimler almış bunların içinden Küfe’de geliştirilmiş olan sert ve köşeli yazı olan *kûfî* hattı, *aklam-i sitte* geliştirilinceye kadar *Mushaf* yazımında olduğu gibi mimari süsleme unsuru olarak da kullanılmıştır. “Bu dönemde kalem ağız ölçüleri tespit edilmiş, büyük boy yazılara mahsus celî ile resmi yazışmalarda kullanılan tomar gibi yazı çeşitleri ortaya çıkmıştır.” (AİKM, 2007: 370).

Yazının gelişimi sürekli olmuş ancak en önemli gelişme, noktayı bir ölçü birimi olarak kabul ederek yazıda adeta bir devrim gerçekleştirmiş olan Abbasi veziri İbni Mukle’dir. İbni Mukle, harflerin oranlarını, büyüklük ve kalınlık ölçülerini tespit etmiş onda sonra gelenler de onun getirmiş olduğu yenilikleri geliştirmiş ve iletmişlerdir. Abbasi halifesinin saray hattatı olan Yakut el-Mustasımî aklâm-ı sitteyi geliştirmiş, o zamana kadar düz kesilen kâmiş kaleminin ağzını meyilli keserek yazıya ayrı bir estetik kazandırmıştır. Yakut el-Mustasımî’nin talebeleri onun üslubunu, bütün İslam ülkelerine yaymışlardır. Şeyh Hamdullah’a kadar yazıda Yakut üslubuna bağlı kalınmıştır. Şeyh Hamdullah, 16. yy.da klasik devrini yaşayan Osmanlı’nın hattatlarındandır (AİKM, 2007: 370).

Şeyh Hamdullah, önceleri Yâkut'un üslûbunu takip etmiş ancak daha sonraları, II. Bayezid'in de teşvikiyle bu üslupta gördüğü eksiklikleri düzenleme yoluna gitmiştir. Şeyh Hamdullah ile birlikte Mushaf yazımında tek tip yazı kullanımına gidilmiş, *sülûs* ve *nesih* yazıları yaygınlaşmıştır. Şeyh Hamdullah'ın çağdaşı olan Ahmed Karahisari, *sülûs*, *celi sülûs* ve *müsenna* yazılarında çok başarılı olmuştur. Kanuni Sultan Süleyman için yazmış olduğu Mushaf en önemli eseridir (AİKM, 2007: 370).



Resim 23- Şeyh Hamdullah

Kaynak: <https://islamansiklopedisi.org.tr/hamdullah-efendi-seyh>

Erişim: [22 Ocak 2019]

Ahmed Karahisari, Şeyh Hamdullah, aklam-ı sitteye bir Türk zevki ve üslubu kazandırdığı sırada, İstanbul'da Yakut el-Mustasîmi ekolünü devam ettirmektedir. Hocası Esedullah el-Kirmani'nin Yakut yolunda olması yüzünden aynı üslubu yaşatan Karahisari, yazı da ikisini de aşarak bugün hayranlıkla izlediğimiz birçok güzel eser bırakmıştır (Gündüz, 2015: 83).



Resim 24- Ahmed Karahisari, Satrançlı Küfi ve Müselsel Besmelesi

Kaynak: <https://islamansiklopedisi.org.tr/karahisari-ahmed-semseddin>

Erişim: [12 şubat 2019]

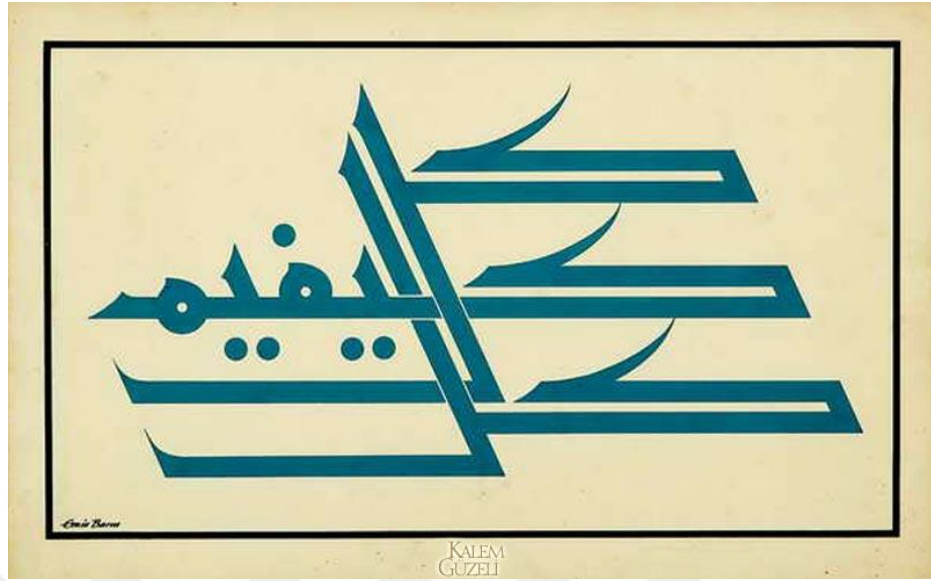
Hafız Osman, Şeyh Hamdullah'ın yazısına yeni bir şekil vererek eksikliklerini düzelten Şeyh San-i adıyla da bilinen bir hattattır. Padişahlara yazı hocalığı da yapmış olan Hafız Osman, *hilye-i şerifi* düzenleyen ilk hattattır (AİKM, 2007: 370) Her iki hattat arasında büyük bir fark yoktur. Bugün Türk hattatları da dahil olmak üzere, diğer İslam ülkelerindeki hattatlar da Hafız Osman Ekolünü takip etmektedirler (Alparslan, 2009: 835).



Resim 25- Hafız Osman, Sülüs-Nesih kıta,
<https://islamansiklopedisi.org.tr/hafiz-osman>
 Erişim: [12 Şubat 2019]

1928'deki harf devrimiyle Arap harflerinden Latin harflerine geçiş, hat sanatını yaygın bir sanat olmaktan çıkarmıştır. Hat sanatı belli eğitim kurumlarında öğretilen geleneksel bir sanat haline gelmiştir. Ancak, Kamil Akdik, İsmail Hakkı Altunbezer, Necmeddin Okyay, Hamit Aytaç ve Emin Barın gibi sanatçılar özgün eserler vermeye devam etmişlerdir.

Emin Barın, yakın dönem hat ve cilt sanatçısı ve de tasarımcı olarak yaşadığı devrin önemli ustalarındandır. Kâmil Akdik'den hat ve Necmeddin Okyay'dan klasik Türk cilt sanatı dersleri almış, daha sonraki yıllarda kazandığı devlet bursuyla ihtisas yapmak için Almanya'ya gönderilmiştir. Hat *icazetini*, İsmail Hakkı Altunbezer'den alan Barın, çalışmalarını genellikle *celî dîvânî* ve *kûfî* gibi hat çeşitleriyle gerçekleştirirken, bu yazı çeşitlerinin çağdaş yorumları ve serbest tasarımları üzerinde yoğunlaşmıştır. Barın, hem Almanya'da aldığı modern cilt tekniğinde hem de Türkiye'de Okyay'dan aldığı klasik Türk cilt tekniğinde önemli bir uzmandır.



Resim 26- Emin Barın, Gel Keyfim Gel, Levha, Küfi

Kaynak: <http://www.kalem-guzeli.org/index.php?KATEGORI=0&SANATCI=108&esersayisi=20&go=hatterleriliste&KNO=20&Listele=Listele>

Erişim: [12 Şubat 2019].

Barın, Türkiye’de, cilt, matbaa teknolojileri ve grafiğe öncülük etmiştir. Geleneksel sanatların yanı sıra fotoğraftan, resim ve heykelden de anlayan Barın hem sanat dünyası hem de düşünme sistemi açısından Doğu ile Batı’yı harmanlayan bir sanatçı olmuştur. Barın, birçok öğrenci yetiştirmiştir. *Beşi bir yerdeler* grubu adıyla anılan öğrencilerinden oluşan grupta günümüzün önemli cilt ve hat sanatçıları vardır: Etem Çalışkan, Savaş Çevik, İslam Seçen, İlhami Turan, Yılmaz Özbek (Çelik, 2015).

Savaş Çevik, günümüzün önemli hattatlarından. Çevik’in modern tarzda hat çalışmaları olduğu gibi klasik hat geleneğine de sahip çıkan bir sanatçıdır. Klasik üslubun devam etmesine inanan Çevik, klasik hat geleneğini bozmadan yeni, farklı yorumlar getiren, çizgi dışı çalışmalar yapmanın gereğine inanmaktadır. Klasik hat geleneğindeki gibi kesin kuralların modern tarzda olmadığını, bu yüzden modern tarzda çalışırken kötü işler çıkarma riskinin olduğunu belirtir. Hem klasik hat hem de modern hat çalışmaları olan Çevik’in günümüz hat uygulamalarına örnek teşkil etmesi amacıyla modern çalışmalarından örnek verilmiştir (Güven, 2015).



Resim 27- Savaş Çevik, Levha, Vav Döngüsü, Celi Sülüs

Kaynak: <http://www.kalem-guzeli.org/hattesserleriayrinti.php?KNO=657&HKNO=20>

Erişim: [12 Şubat 2019].

Nurullah Berk, 1995 yılında İlahiyat Fakültesi Dergisinde yayınlanan, *İslam Yazısında Plastik ve İfade* makalesinde: “İslam topluluğunda yazının tuttuğu yer, resim sanatının Hristiyan topluluğundaki yeri kadar büyüktür.” demektedir. Berk, yazının, Tanrı fikrinin sembolü olduğunu ve bu fikrin yayılmasında önemli bir araç olduğunu söyler. İslam yazısı, Batı resmindeki gibi taklit ve tasvirden uzak olduğu için din ile kaynaşırken hem sanat hem de dogma olmuştur (Berk, 2015: 205).

4.7.1.2. Tezhip

Kitaba, özellikle Kur'an-ı Kerim'e duyulan saygı, öncelikle yazının gelişmesine ve sanatsal bir forma kavuşmasını sağlamış, ardından yazının süslenmesi ihtiyacını doğurmuştur. *Vahiy* sürerken, ilk hedef, ilahi tebliğin eksiksiz ve tam olarak kaydedilmesiydi. Vahiy sona erdikten sonra, tablet, tahta, deri, kemik parçaları gibi çeşitli malzemeler üzerine kaydedilmiş olan ilahi tebliğ metinlerinin bir araya getirilme çabası

başlamıştır. Bir araya getirilen metinlerin kolay okunurluğunu sağlamak için yazıyı güzelleştirme ve süsleme çabaları başlamıştır (Tezhip Sanatı, 2015: 239).

Tezhip sanatının da diğer kitap sanatları gibi gelişimi sürekli olmuştur. “Sözlükte altınlamak anlamına gelen tezhîb kitap sanatlarının önemli bir dalıdır.” (Biol, 2012: 61). Tezhipte kullanılan motifler diğer süsleme sanatlarında görülen motiflerden daha küçük ve sadedir. İnce fırça tekniğinin önemli olduğu bu süsleme tarzının ana malzemesi altın olup, altınla birlikte toprak boyalar kullanılmaktadır. Bu sanatla uğraşanlara *müzeħħib* adı verilmektedir. Ancak klasik dönemde, daha genel bir tanım olarak, farklı sanat dallarını icra eden sanatçıları kapsayan nakkaş terimi kullanılmıştır. Tezhibin yanında yazma eserlerde daha büyük formda çiçek ve motiflerle düzenlenmiş ve sadece altınla işlenmiş halkâr adı verilen bir süsleme tarzı yaygın olarak görülmektedir (Özkeçeci, 2007: 29-30).

Kültür tarihimiz boyunca başta dini eserler olmak üzere her konuda eser yazılmıştır. “Kur’an, tefsir, hadis, fıkıh, akâid, kelâm, tasavvuf, ahlâk ve siyer gibi dînî konular yanında mantık, hesap, hendese, tarih, coğrafya, astronomi, tıp, edebiyat, dil, kimya vb. çok farklı konularda yazılmış pek çok yazma eser bulunmaktadır.” (Özkeçeci, 2007: 27). Tezhip sanatının kullanıldığı el yazması kitap alanları: “...zahriye, serlevha, unvan sayfası, sûrebaşı, bahir başı, hâtme bölümleri; hüsn-i hat levhalarının, murakka’ların durak, koltuk, satır arası, iç ve dış pervaz bezeme sahaları, yazının içinde veya dışında kalan zemin boşlukları; kitap kapı bezemeleri ve minyatürlerin ayrıntılarındaki zeminler tezhip sanatının değişik teknik ve üsluplarıyla bezenmiştir.” (Duran, 2012: 63).

Orta Asya’da Uygur Türkleriyle ortaya çıkmış olan tezhip sanatı, Selçuklularla İran üzerinden Anadolu’ya ulaşmış ve sanatkârlar buradaki kadim medeniyetlerin birikimlerini kendi milli zevkleriyle harmanlamışlardır. Tezhip sanatının gelişmesinde ve yeni üsluplarının doğuşunda “...Uzak Doğu ve İran’dan çeşitli aralıklarla gelen tesirler, Memlük sanatı izleri, Anadolu Beylikleri’nden kalan miras, fethedilen topraklardan gelen yeni zevklerin birleşimiyle XVI. Yüzyılda en üst seviyeye ulaşmıştır.” (Derman, 2012: 65).



Resim 28- Maniheist yazmasındaki tezhip ayrıntısı

Kaynak: http://www.cais-soas.com/CAIS/Images2/Manichaen/Manichaeism_text_CAIS.jpg

Erişim: [24 Nisan 2019].

Geç Emevi Erken Abbasi Dönemin’de, 8-10. yy.lar arasında istinsah edilen ve tezhiplenmiş Kur’an nüshaları, kitap sayfalarının süslenmesi geleneğinin kutsal kitabın sayfalarıyla başladığını gösterir (Tezhip Sanatı, 2015: 239). Ancak Müslümanlar, erken dönem Mushaflarında, hattın dışında herhangi bir işaret veya süsleme kullanmaktan kaçınmışlardır. 13. yy. dan itibaren ise yazma kitap ve Mushafların altınla süslenmesi geleneği gelişmeye başlamıştır. Yazma kitap ve Mushafların süslenmesinde, Timurlar, Safevîler ve Osmanlılar döneminde en güzel örnekleri verilmiştir (Duran, 2012: 63).



Resim 29- Abbasi Halifeliği Dönemi, 8. yy., Kur'an El Yazması

<https://collections.lacma.org/node/204570>

[23 Nisan 2019]

Tarihi seyir içinde tezhip sanatı, en ihtişamlı çağını 16. yy.da yaşamıştır. Kitap sanatları için, Fatih Sultan Mehmet ve II. Bayezid devirleri adeta bir hazırlık devridir. 16. yy. tezhip sanatının *Klasik Devri* olarak nitelenmiş ve Kanuni Sultan Süleyman döneminde en ihtişamlı zamanını yaşamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun ulaştığı güç ve zenginlik sanatta da kendisini göstermiştir. Fethedilen yerlerden gönderilen veya Sultan'ın himayesine girmek için İstanbul'a gelen sanatçılar, saray nakkaşhanesinde meslektaşlarıyla görüş ve zevklerini birleştirerek üretimde bulunmuşlardır. *İstanbul Üslubu*'nun tohumları, Fatih Sultan Mehmet ve II. Bayezid dönemlerinde atılmıştır. 15.yy. sonlarında son şeklini alan Mushaf tezhibi ve sayfa düzeni daha sonraları da aynen devam etmiştir.

Derman (2015), "Tezhip sanatının gelişmesindeki bir diğer önemli dönüm noktası da 1514'de kazanılan Çaldıran Zaferi'yle, Tebrîz, Herat ve Şiraz'dan İstanbul'a getirilen -bir kısmı Horasanlı olan Türkmen asıllı- sanatkârlardır." (s. 343). Bu sanatkârlar, saray nakkaşhanesinde kendi zevk ve görüşlerini burada bulduğu sanatla harmanladıkları *Acem Nakkaşları* bölümünü oluşturmuşlardır (Derman, 2015: 343).

16. yy. ilk yarısından itibaren, müzehhipler ustalıklarını sadece Kur'an'ı tezhiplerde değil, konusu edebiyat ve tarih olan eserleri de tezhiplerle göstermişlerdir. Nakkaş Karamemi'nin tezhipleri, Kanuninin, *Mubibbi* mahlasıyla yazdığı *Divan-ı Muhibbiyi* süsler. Karamemimi ilk kez bu eserde, saray bahçesinin çiçeklerinden esinlenerek natüralist üslupta stilize ettiği çiçekler kullanmıştır. 16. y.y. ın ikinci yarısından itibaren saray nakkaşhanesinin müzehhiplerinin, hattını kâtip Ahmed Karahisarî ve Hasan Çelebi'nin yazdığı kabul edilen ve saray nakkaşhanesinde hazırlanan minyatürlü tarih kitaplarını tezhiplerle uğraştıkları anlaşılmaktadır. 16. yy.ın sonlarına doğru minyatürlü kitapların büyük olması tezhip tasarımlarını da büyütmüş daha önceki incelik ve zarafet kaybolmuştur (Tanındı, 2002: 881, 883, 882).



Resim 30- Hünernâme, I. Cilt

Kaynak: Osmanlı Uygarlığı, Cilt: 2

4.7.1.3. Minyatür

Genel anlamıyla *minyatür*, yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek üzere yapılan kitap resimlerine verilen bir isimdir. “Minyatür terimi, ortaçağ Avrupa’ında yazma kitapların bölüm başlarına yapılan tezhiplerde (süslemelerde) baş harfleri vurgulamak amacıyla kullanılan kırmızı boya minium’dan türetilmiştir ve söz konusu tezhipleri tanımlar.” (Mahir, 2012: 15).

Batı dünyasındaki kitap resimleri için kullanılan “minyatür” terimi, İslam Dünyası’na ait bir terim değildir. Modern anlamda sanat tarihi yazımının Avrupa’da başlaması ve Avrupalı yazarların İslam dünyasındaki kitap resimlerini “minyatür” olarak adlandırmaları sonucu bu terim bizde de kullanılmaya başlanmıştır. Daha sonraları minyatür terimi yerine tasvir, suret veya resim gibi sözcüklerin kullanılmaya başlanmıştır (Bağcı, 2018).

Türklerle ait en eski minyatür örneklerine Uygar Türklerinde rastlanmaktadır. Uygarlar bir bakıma eski Türk Sanatı’nın temsilcileridirler. Uygar Türkleri, M.Ö. I. yy. dan M.S. 13. yy. a kadar Orta Asya’da ayrı ayrı devletler kurarak yaşamışlar ve köklü kültürleri ile tarihte derin izler bırakmışlardır. Özellikle resim ve minyatür sanatı konusunda verdikleri eserler, kendilerinden sonraki Türk medeniyetlerine de örnek teşkil etmiştir.



Resim 31- VIII-IX. yüzyıllarda yazılmış bir Maniheist kitabındaki minyatür

Kaynak: <https://islamansiklopedisi.org.tr/maniheizm>

Erişim: [30.04.2019].

Kitap resimlerinin konuları, yazılı bir metne veya sözlü anlatıma bağlıdır. Minyatürlerin konularını yazılı metne başvurarak anlamak ise kimi zaman yeterli olmamıştır. Sanatkârın görsel anlatısında kullandığı çeşitli imgeler, sanatçının ve dönem

okuyucusunun anlam yükleyebildiği kodlar ve göndermelere göre biçimlenmiştir. Sanatkârların bir metni resimlerken kullandığı yöntemler hakkında ayrıntılı bilgiler bulunmamaktadır. Ancak, sanatkârların, bir metnin resimlerini ya özgün olarak tasarladıkları ya daha önce aynı metne yapılmış resimleri kopyaladıkları ya da resimleyecekleri yazmalarla çağdaş veya daha önce yazılmış başka eserler için geliştirilmiş modellerden yararlandıkları bilinmektedir. Zaman zaman sanatçı göçleriyle biçimler bir coğrafyadan diğerine taşınmıştır. Metinlere ve var olan modellere bağlı olarak çalışmak sanatkârlar üzerinde kısıtlayıcı bir etki yaratmıştır. Sanatkârın konuları yorumlama biçimi, yeteneğine, hamisinin sanat görüşüne, ait olduğu kültüre farklılıklar göstermiştir (Bağcı, 1994: 25).

Türkler, daha önce de belirtildiği gibi İslamiyeti kabul edinceye kadar Şamanizm, Budizm ve Maniheizm olmak üzere farklı inançların etkisinde kalmışlar, sanatları da bu inançlar doğrultusunda biçimlenmiştir. Uygur Hakanı Böğü, 763'te Maniheizm dinini kabul ettikten sonra Maniheizm, devlet dini olarak ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuş ve etkili olduğu dönemde, Türk kültür ve sanatına zenginlik getirmiştir. Mani, düşünce ve görüşlerini kendi el yazısıyla yazıp resimleyen ve bu şekilde yaymaya çalışan bir din kurucusudur. Mani'nin yoldaşları da onun yolunu izleyerek dini öğretileri yazı ve minyatürlerle süslemişlerdir. Mani, İslam kültüründe *Mani-i Nakkaş* adıyla uzun yıllar edebiyata konu olmuştur. Ölümünden bin yıl sonra bile Anadolu Selçuklu aristokrasisinde ressam olarak efsaneleşen Mani, dönemin ressamı için bir ölçüt oluşturmaya devam etmiştir. Mani'nin İslam nakkaşlığı için öncü bir rolü vardır (Mülayim, 2015: 157,160,161,166).

Uygur minyatürleri, figür tipleri ve kompozisyon anlayışı bakımından Selçuklu minyatürlerinin öncülleri sayılmaktadır. Kitap resminde kullanılan yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, uzun saçlı figürler, tipik giysi ve başlıkları ile Selçuklu sanatının diğer eserlerinde de kullanılmıştır. Selçuklu Türklerinin geniş bir coğrafyaya yayılmasıyla ilk Türk-İslam minyatürü üslubu doğmuştur. Bu bölgeden günümüze ulaşan en eski örneklerde, antik el yazmalarından kopya edildiği için Bizans etkisi görülmektedir. "... Dioskorides'in şifalı otlar hakkındaki eserinin Kitabü'l Haşâ' iş ve Galen'in (Câlinûs) zehirlenmeler

konusundaki eserinin Kitâbü't-Tiryak adlı Arapça çevirilerde görülür.” (Mahir, 2005: 118).

İslam inancının ilk yıllarında resim henüz bir put olarak görülmemiş İslam İmparatorluğu’nun kuruluş yıllarında fethedilen ülkelerin kültürleri ile etkileşim içinde olmuşlardır. Emevi halifeleri, fethedilen yeni topraklardaki kültür ürünlerini yok saymamış tersine bunları kullanarak İslam inancını yaymışlardır. Bu devirde yapılan camilerde natüralist bir üslupla çalışılmış duvar resimlerine rastlanılmıştır (İpşiroğlu, 2005: 10).

Osmanlı İmparatorluğu’nda, Fatih Sultan Mehmet Dönemi, Osmanlı tasvir sanatlarının oluşum evresinin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Döneminde, kendisine ithaf edilen, cerrahlık üzerine hazırlanmış bilimsel bir yazma olan *Cerrâhiyyetü'l-Hânîye*’de yüz otuz sekiz minyatür bulunmaktadır (And, 2014: 37). Osmanlı’da kültürel zenginliğin her ne kadar Orhan Gazi döneminde (1326-62) İznik’te başladığı bilinen bir gerçekse de resimli kitapların hazırlanması Fatih Sultan Mehmet döneminde gerçekleştirilmiştir. Bu dönemle birlikte Osmanlı minyatür sanatına padişah portreciliği türü de girmiştir.

Padişah portreciliği, Fatih Sultan Mehmet’in gül koklayan portresi ile başlar ve 19. Yy. sonlarına kadar sürer (Mahir, 2012: 151). Fatih Sultan Mehmet’in resim sanatına olan ilgisi ve dönemin ünlü hükümdarları gibi portre ve madalyalarını yaptırarak kalıcı olma isteği, Osmanlı Tasvir sanatında padişah portreciliği geleneğini başlatmıştır.



Resim 32- Ahmed Şiblizâde, Fatih Sultan Mehmet'in Gül Koklayan Portresi
Osmanlı Uygarlığı, Cilt: 2, s. 894.

Fatih, dönemin en iyi madalya ustası, Venedikli Matteo de Pasti'yi İstanbul'a getirmek için girişimlerde bulunmuş ancak bu girişimi Papa tarafından engellenmiştir. Daha sonra Fatih'in Napoli Kralı'ndan talebi üzerine Costanzo de Ferrara'nın 1477-78 yılları arasında İstanbul'a geldiği varsayılmaktadır. Ferrara, bir yüzünde padişahın profilden portresinin diğer yüzünde ise at üzerinde tasvirinin yer aldığı bir madalya hazırlamıştır. Bu portrenin minyatür geleneğine uygun bir kopyasının yapılması, Avrupalı sanatçıların Osmanlı nakkaşlar üzerindeki etkisini gösteren önemli bir örnektir. Bu minyatür, II. Mehmet Dönemi'nin ünlü nakkaşı Sinan Bey'e atfedilmiştir (Çağman, 2009: 893-894).

Nigârî, Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nin portreleriyle öne çıkan sanatkârdır. Nigârî mahlasıyla resim yapmış olan aslında Osmanlı denizcisi Haydar Reis'tir. Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanat yıllarının en ilginç sanatkarlarından birisi olan Nigârî'nin minyatürleri, farklı iki kültürün, Doğu ile Batı sanat anlayışlarının

sentezini ortaya koymaktadır. Nigârî, Kanuni Sultan Süleyman'ın, II. Selim'in ve Barbaros Hayrettin Paşa'nın, Fransa Kralı I. François'nın portrelerini kitaplara değil kağıtlara çizmiştir. “Nigârî, arka fonu siyaha yakın koyu yeşil renkte boyadığı portrelerinde kimi zaman Osmanlının nakış dünyasını yansıttığı giysilerle, kimi zaman da çok fazla ince olmayan ancak, kişilerin portre karakterini beceriyle yansıtan fırça üslubuyla önemli bir dönüm noktasını oluşturmuştur.” (Çağman, 2009: 896-897).



Resim 33- Nigari, Sultan II. Selim Ok Atarken

Kaynak: Metin And, Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür s.190.

Banu Mahir, Nigârî'nin, minyatür geleneğiyle yaptığı portrelerde padişahları, ellerinde mendil, kitap veya çiçekle bağdaş kurmuş veya ayakları altlarına toplanmış bir şekilde resmettiğini; bu portrelerin Avrupa'da yapılan portrelerle ortak özelliğinin ise dörtte üç profil kalıbına uygun şekilde resmedilmiş olduğunu belirtir (Mahir, 2012: 152).

Nakkaş Osman, II. Selim ve III. Murat Dönemlerinin önemli bir sanatkârıdır. Nakkaş Osman, başlangıcından itibaren Osmanlı İmparatorluğu padişahlarının tasvirlerini yaparak Osmanlı minyatür sanatında *Dizi Padişah Portreciliği* geleneğinin yaratıcısı olmuştur (Mahir, 2012: 179). Nakkaş Osman'ın, 16. Yy. sonlarından 17. Yy. başlarına kadar olan dönemdeki padişahları, kılıç, topuz ve kırmızı elma gibi yeni alametlerle betimlediği padişah portreleri model olarak alınmıştır.

Padişah portreciliğinde ikonografik bir değişim de Sultan III. Ahmet'in saray nakkaşı olan Levnî döneminde gerçekleşmiştir. Levnî'nin resimlemiş olduğu *Kebir Musavver Silsilenâme*'si padişah portrelerindeki yeni yaklaşımları gösteren bir örnektir. Bu portrelerdeki yeni yaklaşımlar mekân ve giysi ayrıntılarında kendini gösterir (Mahir, 2012:153).

Silsilenâmeler, padişah portreciliği içinde ayrı bir türdür. Bu uygulamada, portreler küçük madalyonlara resmedilirken, “Hz. Adem ve Havvâ'dan başlayarak, kronolojik bir sırada gelmiş geçmiş tüm peygamberleri, hükümdarları, halifeleri, imamları gösterir.” (And, 2014: s.183).

Edebî eserler, konu itibarıyla minyatürlü yazmalar içinde en çok görülen türdür. Osmanlıda İran edebiyatına, büyük ilgi duyulmuş, İran edebiyatına ait çeşitli eserler ya özgün diliyle ya da tercüme edilerek yazılmış ya da herhangi bir şair bu eserlerden öykünerek bir eser yaratmıştır. Edebi eserlere olan ilgi Osmanlı'da şehnamecilik geleneğinin doğmasına neden olmuştur (And, 2014: 330).

*Şehnâme*cilik geleneğini, Osmanlılara getiren edebi eser, *Firdevsî-i Tûsî'nin Şehnâmesidir*. Bu eserin özgün metninin gerek Farsça gerekse Türkçe çevirilerine ait pek çok minyatürlü yazması bulunmaktadır (And, 2014: 330). Firdevsî'nin Şehnâmesi, öykü anlatıcıları tarafından hem sarayda hem de çarşıda sürekli anlatılmıştır. Osmanlı sultanları bu eserde geçen kahramanlarla kendilerini özdeşleştirmişler ve Osmanlı'nın gücünün görselleştirilmesi için Şehnâmeler yazdırılmaya başlamışlardır (Mahir, 2012: 99).

II. Bayezid döneminde ilk defa olarak görülmeye başlanan şehnamecilik geleneği, Kanuni Sultan Süleyman döneminde resmiyet kazanmıştır. Şehnâmeler,

“...hazırlandıkları dönemin önemli olaylarını belgelemeleri ve resim üslubunu belirleyen minyatürler içermeleri bakımından Osmanlı yazmalarının en önemli türünü oluşturur.” Bir tür tarih yazıcılığı olan şehnâmeciliğin ilk örneği, II. Bayezid Dönemi’nde hazırlatılan *Şehnâme-i Melik-i Ümmî*’dir. Bu şehnâme, 1484-1485 yılları arasındaki olayları anlatan küçük manzum bir eserdir (Bağcı, vd, 2006: 94).

Kanuni, Şirvanlı bir şair olan Fethullah Arif Çelebi’den, ilk Osmanlı padişahından başlayarak Farsça ve manzum olarak şehnâmeler yazılmasını talep etmiştir. Şehnamelerin birinci cildi, Âdem Peygamberden Lut Peygambere kadar uzanan peygamberler tarihini konu alan *Enbiyanâme*’dir. Şehnamelerin resimlenmiş diğer cildi, Osman Gazi’den başlayıp I. Bayezid’a kadar olan dönemi anlatan *Osmannâme*’dir. Elde olan diğer cilt ise Kanuni’nin cülusundan saltanatının 1558 yılına kadar olan kısmını anlatan *Süleymannâme*’dir. Bu eserler saray nakkaşhânesinin usta sanatkârları tarafından özenle yapılmış minyatürleri ve tezhipleriyle Osmanlı’nın gücüne yakışır baş yapıtlardır. “Bu resimlerde üçüncü boyutun yer yer yakalandığı mimari çizimlerden hafif gölgeli boyamalara, kimi zaman da yüzey nakışçılığının abartılı aktarmalarına ayrı ayrı ya da bir arada rastlamak olasıdır.” (Çağman, 2009: 899-900). Kanuni Sultan Süleyman ve daha sonra da oğlu II. Selim’in saltanat yılları (1520-1574), minyatür sanatının geçiş evresi olarak görülmektedir. Bu dönemde, büyük kısmı Sultan Süleyman zamanında olmak üzere elliye yakın minyatürlü yazma üretilmiş ve nakkaşhâneye olan destek devam etmiştir (And, 2014: 46).

II. Selim döneminde saray şeyhnâmeciliğine atanan Seyyid Lookman, Nakkaş Osman ekibiyle birlikte Osmanlı sarayındaki resimli el yazmalarının hazırlanmasına büyük katkılarda bulunmuş ve bu dönem, minyatürlü yazmalarının en parlak dönemi olmuştur.

Nakkaş Osman, II. Selim ve özellikle III. Murat Dönemi’ne damgasını vuran bir sanatkârdır. Çağman (2009), “Nakkaş Osman’ın ilk resimlemiş olduğu düşünülen eser Topkapı Sarayı Kütüphanesi’ndeki Nushet el-esrar el-ahbar der sefer-i Sigetvar’dır. (H1339).” (s.903). Ahmed Feridun tarafından yazılan bu eser, Kanuni’nin Zigetvar Seferi’ni ve bundan sonraki olayları anlatmaktadır. Nakkaş Osman bu eserde, kendine ait

bir tarzı sergilemektedir. Eserdeki metin, her türlü süslemeden kaçınılarak olanca açıklığıyla anlatılmaya çalışılmıştır. Dikkat çeken bir diğer özellik de “...Sultan I. Süleyman, II. Selim, Sokollu Mehmed Paşa ve Ahmed Feridun gibi önemli şahısların portre karakteri göstermesi, Zigetvar Kalesi’nin çizimlerindeki doğruluk Nakkaş Osman’ın getirdiği gerçeklik anlayışını yansıtır.” (Çağman, 2009: 903-910).

Osmanlı İmparatorluğu’nun 17. Yy.ın ikinci yarısındaki siyasal ve sosyal durumu, şehnamecilğin önemini yitirmesine sebep olmuştur. IV. Mehmet Döneminde (1648-1687) Şehnamecilik unvanı kaldırılmış ve bunun yerini resmi devlet tarihçiliği olan *vakanüvislik* almıştır (Mahir, 2012: 103) .

II. Selim döneminde (1512-1520) sadece iki minyatürlü yazma üretilmesine rağmen, bu padişahın kitap sanatlarına katkısı farklı bir biçimde olmuştur. II. Selim, fethettiği yerlerden İstanbul’a değerli yazmalarla birlikte Doğu’daki sanatçıları da getirmiştir. Saraya gelen kitaplar sanatkarlara ışık tutarken, getirilen usta sanatçılarla Osmanlı tasvir üslubu şekillenmiştir (And, 2014: 45- 46).

Matrakçı Nasuh, Kanuni Dönemi’nin Doğu ve Batı geleneklerini bağdaştıran bir sanatkârdır. Kanuni’nin emriyle Nasuh tarafından yazılmaya başlanan ve içerisinde manzara resimleri de diyebileceğimiz resimler olan tarih kitapları İslam dünyasında bir ilk olmuştur. Nasuh’un, Kanuni’nin 1534-1536 yılları arasındaki İran seferini konu alan adeta bir belgesel niteliğinde olan özgün resimleri *Mecmu’i Menazil’dir*. Matrakçı’nın şehre kuşbakışı bakan resimlerinde her şehir, topografyası, önemli yapıları ve bitki örtüsü ile ele alınmıştır (Çağman, 2009: 897-899).

Surnâmeler, Osmanlı padişahlarının, doğum, sünnet ve düğün törenlerini anlatan eserlerdir. Surnâmelerin bilinen ilk örnekleri III. Murat’ın şehzadesi Mehmed’in 1582 yılında yapılan sünnet töreni için *Âli Mustafa Efendi* ve *İntizâmî* tarafından yazılan eserlerdir (Aynur, 2009: 565). *Surnâme-i Hümayûn*, ilk surnâme olup, minyatürleri Nakkaş Osman tarafından tasarlanmıştır (Mahir, 2012: 108).

Hünernâme, iki ciltten oluşan bu eser, III. Murat dönemin en önemli eseridir. Birinci cildinde I. Osman’dan I. Selim Dönemi’nin sonuna kadar sultanların tahta

çıkışları, savaşları, av ve spor gösterileri ve de ölümleri resmedilmiştir. Nakkaş Osman'dan başka altı nakkaşın minyatürlerinin olduğu bu ciltte çoğu minyatür Nakkaş Osman'a aittir. Hünernâme'nin ikinci cildinin tamamı Kanuni Sultan Süleyman'a ayrılmıştır (And, 2014: 79).

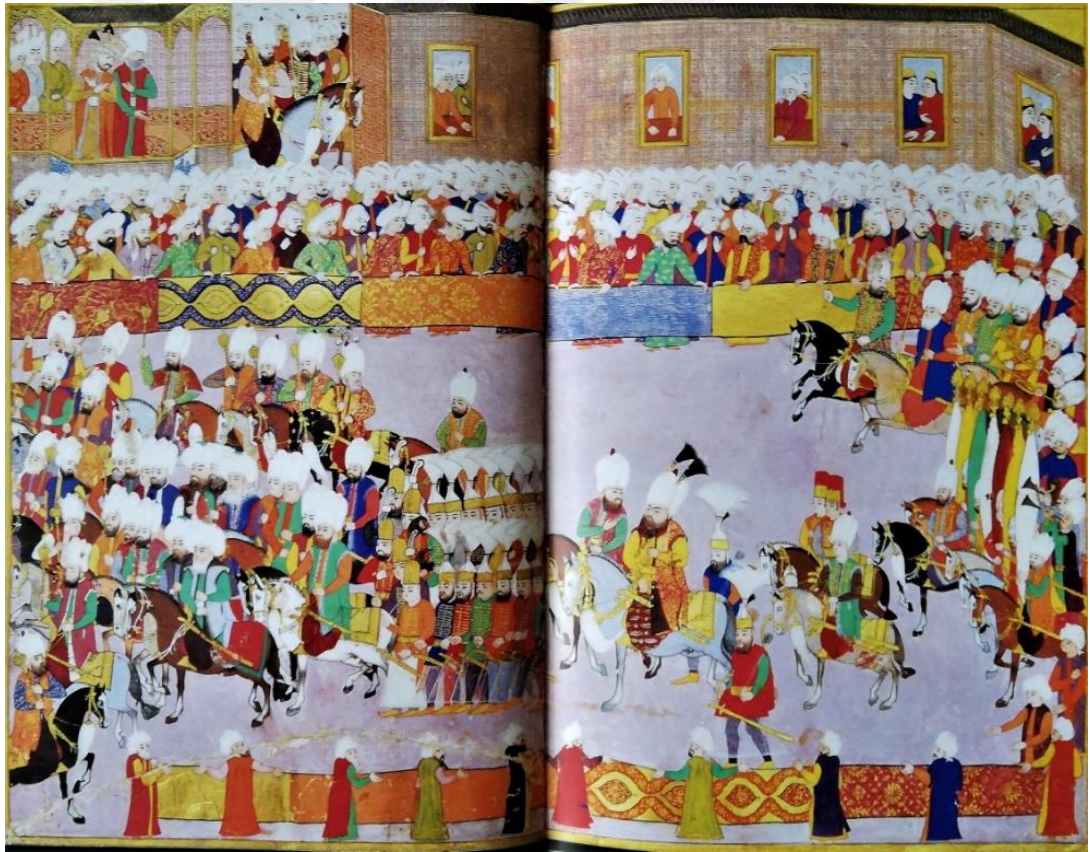


Resim 34- Nakkaş Osman, Kanuni Sultan Süleyman Avlanıyor, Hünernâme II.
Metin And, Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür, s. 234.

Siyer-i Nebî, İslamiyet'in erken dönemlerini ve Hz. Muhammed'in yaşam öyküsünün anlatıldığı bir eserdir. III. Murat, tarafından 1595 yılına doğru istinsah edilip

resimlendirilmesi istenmiştir. 14. yy. Türkçesiyle, Darîr tarafından yazılan Siyer-i nebi 16. yy. sonlarına doğru Nakkaş Hasan ve ekibi tarafından resimlendirilmiştir (Çağman, 2009: 916-917).

Nakkaş Hasan, III. Mehmet (1595-1603) ve I. Ahmet (1603-1617) dönemlerinde eserler vermiş olan saray baş nakkaşı, Nakkaş Osman yanında 1581 yılında çalışmaya başlamıştır. (Mahir, 2012: 179). Hasan, Nakkaş Osman'ın aksine, genellikle çift sayfa olarak oluşturduğu sayfa düzenlerinde yatay kompozisyonları tercih etmiştir. Kullandığı renkler de Nakkaş Osman'dan farklı bir canlılığa sahiptir. "...resimlerinde, başta bordo olmak üzere kırmızı ve yeşilin çeşitli tonları, güçlü siyah kontürler ve yer yer beyaz lekeler gibi zıtlıklarla kaynaşır." (Çağman, 2009: 922).



Resim 35- Nakkaş Hasan, Eğri Fetihnâmesi. Sultan III. Murad'ın İstanbul'a Girişi

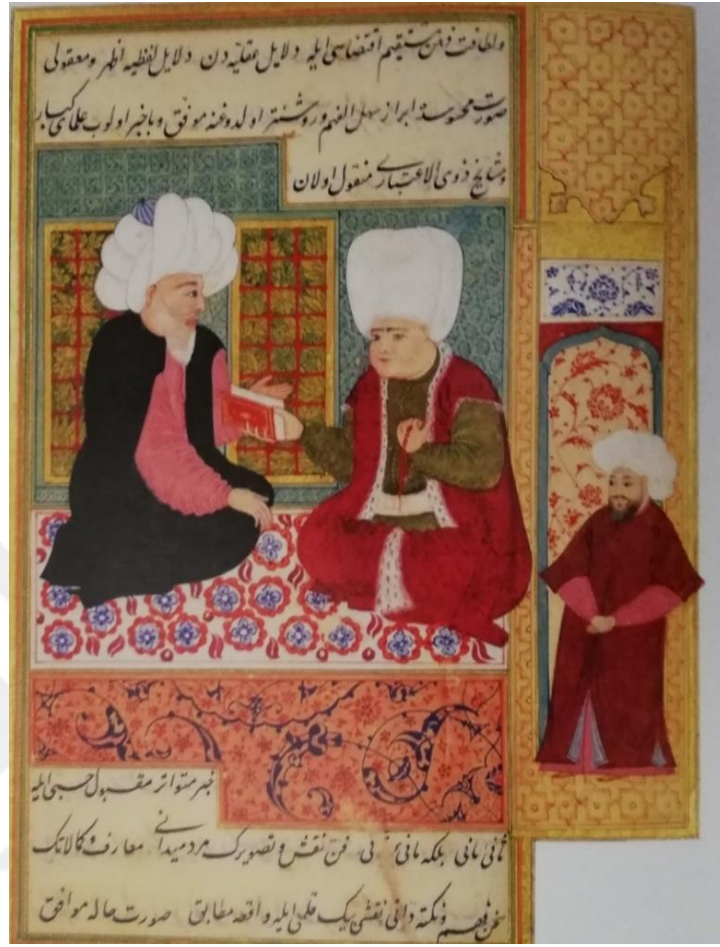
Kaynak: Osmanlı Uygarlığı, C. 2, s.920.

Sultan I. Ahmet (1603-1617) saltanatı sırasında bir Osmanlı şehnâmesi hazırlatmadığı gibi saraya da bir şehnâmecî atamamıştır. Daha önce yazılmış bir Osmanlı tarihi eserinin resimli iki nüshasını hazırlatmış, döneminin vezirlerinden olan Kalender Paşa, padişah için albümler ve yine bir albüm niteliğinde olan resimli *Falname* adlı eseri düzenlemiştir. Bu dönemde Osmanlı sarayı kitap sanatçılığı içinde *albüm* yapımcılığı ortaya çıkmıştır (Çağman, 2009: 923).

Albümler, Osmanlı döneminde *murakka* olarak adlandırılmıştır. “...hazırlandığı dönemin ve geçmişin ünlü hattatlarının, musavvir ve müzehhiplerinin, kâğıt oyma sanatçılarının tek yapraklar halinde olan çalışmalarını bir cilt halinde toplayan bir tür kitaptır.” (Bağcı, vd, 2006: 225). Murakkaların (albümlerin) resimli el yazmalarından farkı, yazılı bir metne bağlı olmamalarıdır. Koruma amacı da güden bu albümlerin asıl hazırlanma nedeni, güzel bulunan sanat eserlerinin bir araya getirilmesiyle bir koleksiyon oluşturmaktır. Kalender Paşa’nın, I. Ahmet için hazırladığı albümlerin biri güzel yazıların toplandığı diğeri de yine yazı örnekleriyle birlikte farklı ellerden çıkmış saray ve saray dışı yaşam hallerini, giyim kuşamı betimleyen resimlerden oluşmuştur (Bağcı, vd, 2006: 225,228).

Sultan II. Osman’ın (1618-1622) saltanat dönemi kısadır ancak Sultan, Şehnameciliğin yeniden canlanmasına katkıda bulunmuştur. Dönemin şehnâmecisi Nâdirî ile önemli resim sanatkârı Ahmed Nakşî’dir. Bu dönemde hazırlanan eser, *Şehnâme-i Nâdirî’dir*. II. Osman döneminin olaylarının ve Sultan’ın katıldığı Hotin seferi anlatılıp resimlenmiştir (And, 2014: 117).

Ahmed Nakşî, bazı özellikleri itibarıyla kendinden önceki sanatkarlardan farklıdır. Nakşî, ehl-i hiref teşkilatına dahil değildir. Nakşî, farklı kültürlerin resimlerini, nakışlarını görme imkanına sahip olabilmiş nadir sanatçılardandır. Nakşî’nin resimlerinde, karşılaşmış olduğu farklı sanat akımlarından alıntılar olduğu gibi doğrudan doğruya kopya sayılabilecek denemelere çoğu zaman rastlamak mümkündür (Çağman, 2009: 923).



Resim 36- Nakşî, Tercüme-i Şakayıkü'n-Nu'mâniyye'nin Sultan II. Osman için hazırlanmış nüshası.

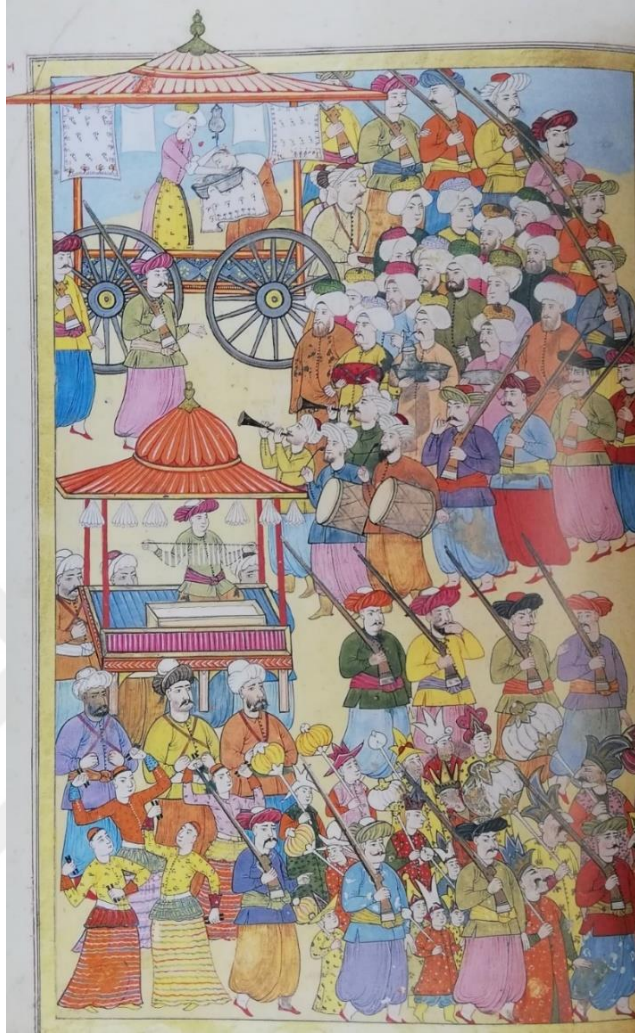
Kaynak: Osmanlı Uygarlığı, Cilt: 2, s. 924

Minyatür üretimi, 17. Yy.ın ikinci yarısında duraklama sürecine girmiştir. Osmanlı padişahlarının bu dönemde Edirne Sarayı'nda ikamet etmeye başlamaları tasvir sanatlarını etkilemiştir. İstanbul Sarayı'na bağlı olarak çalışan sanatkarların birçoğu Edirne Sarayı ehl-i hiref örgütüne bağlı olarak çalışmaya başlamışlardır. Dönemin önemli nakkaşlarından olan *Musavvir Hüseyin*, imzasını *İstanbulî* olarak atmıştır. İstanbulî'nin tasvirleri geleneksel olmakla birlikte portrelerinin arka planlarına derinlik etkisi vermesi, ışık-gölge oyunlarını kullanması Osmanlı Saray sanatının yenilik anlayışlarının bir göstergesidir (Çağman, 2009: 992).

Osmanlı İmparatorluğundaki köklü kültür değişimleri, 18 ve 19. yy.daki yenilikçi padişahların gerçekleştirdikleri kurumsal Batılılaşma ile olmuştur. Batılılaşma ile başlayan süreç kültür sanat ortamının her alanını etkilemiştir.

18. yy.ın Lale Devri olarak anılan (1718-1730) yılları arasındaki dönemi, Osmanlı'nın son Rönesans hareketi olarak tanımlanmıştır. Lale Devri, Batıyı örnek alan yenilikçi padişah III. Ahmet ve damadı Sadrazam İbrahim Paşa'nın, döneminde başlar. Bu dönemde Osmanlı yüzünü Batı'ya çevirmiş ve Batı'nın teknolojik olarak üstünlüğü ilk defa bu dönemde kabul edilmiştir. Fransa'ya gönderilen Yirmisekiz Mehmed Çelebi'den orada gördüklerini kaydetmesi istenmiştir. Bu dönem, güzel sanatlar, mimari, musiki, şiir, minyatür gibi alanların yanı sıra klasik Doğu eserlerinin Farsça ve Arapçadan Türkçeye çevrilmesi için encümenlerin kurulduğu bir *fikrî uyanış* dönemidir (İnalcık, 2010: 307-308).

Nakkaş Levnî, özellikle konusu doğa olan minyatürlerinde, Batılı resim anlayışını geleneksele uygulamayı ustaca başarmıştır. Levnî'nin minyatürlerindeki doğa elemanlarına ve figürlere, tonlamayla kazandırdığı boyut onun Batı resmine doğru attığı adımlardır. Levnî'nin baş yapıtı, III. Ahmet'in şehzadelerinin on beş gün ve gece süren sünnet törenlerinin anlatıldığı Surnâme'deki minyatürleridir. Levnî ve I. Mahmut döneminin nakkaşı olan Abdullah Buharî, 18. yy. kumaşlarını ve dönemin modasını sergileyen boydan kadın portrelerini resimlemişlerdir. Levnî, toplumun çeşitli kesimlerinden kadın ve erkekleri resimlediği gibi çalgı çalan kadın resimleri de yapmıştır. Bu dönemin anlayışı, Batılı resim üslubunun minyatürlere yansımada da görülür (Tanındı, 1996: 60-61)



Resim 37- Levnî, III. Ahmed'in şehzâdelerinin 1720'de yapılan sünnet töreni, Surname-i Vehbi
Kaynak: Osmanlı Uygarlığı, Cilt: 2, s.928

Levnî'den günümüze ulaşan üç el yazmasından ilki Osman Gazi'den Sultan III. Ahmet'e kadar tüm padişahların portrelerinden oluşan ve albüm şeklinde oluşturulmuş Silsilenâme'dir. Bu albümdeki portrelerden sadece II. Mustafa'nın portresi Levnî'ye aittir. Albümdeki eserler hem Levnî'nin çizgi ve üslubunu hem de dönemin renk beğenisindeki değişimi gösterir. Levnî portrelerini klasik dönem portre anlayışından farklı olarak yakından çizmiştir. Ara renklerin ağırlıkta olduğu bir renk skalası kullanan Levnî, klasik dönem üslubunu temel özelliklerde ve figürün oturuşunda korumuştur. Levnî'nin figürleri yaşadığı dönemin giyim kuşamını, zevkini ve hayat tarzını yansıtır. En ünlü eseri *Surnâme-i Vehbî*'dir (Çağman, 2009: 926-927).

Abdullah Buhârî, I. Mahmut Dönemi'nde (1730-1754) öne çıkan bir nakkaşdır. Buhârî de Levnî gibi Batı sanat anlayışıyla resimlediği minyatürlerinde, üç boyutluluk yanılsamasını gerçekleştirmek için çabalamıştır. Buhârî, kadın ve erkeklerden oluşan tek figürlü resimleriyle bir albüm ressamıdır. Çiçek minyatürlerinden oluşan albümleri de vardır (And, 21014: 127-128).



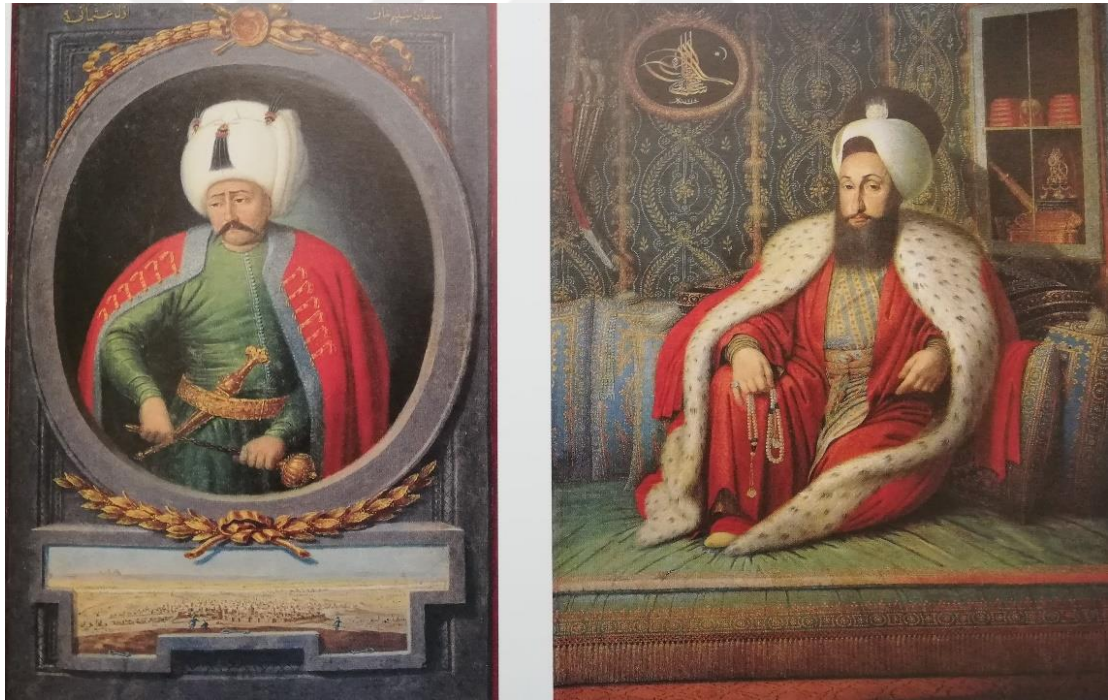
Resim 38- Abdullah Buhari, Hamamda Yıkanan Kadın

Kaynak: Metin And, Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür, s.552

18. yy.ın ortalarından itibaren padişahların eğilimi portre sanatına doğru olmuştur. Resimli el yazmaların yerini tuval veya karton üzerine yağlıboya veya guaş tekniği ile yapılmış resimler almaya başlar. Batılılaşmanın getirdiği bu tavırla, Osmanlı

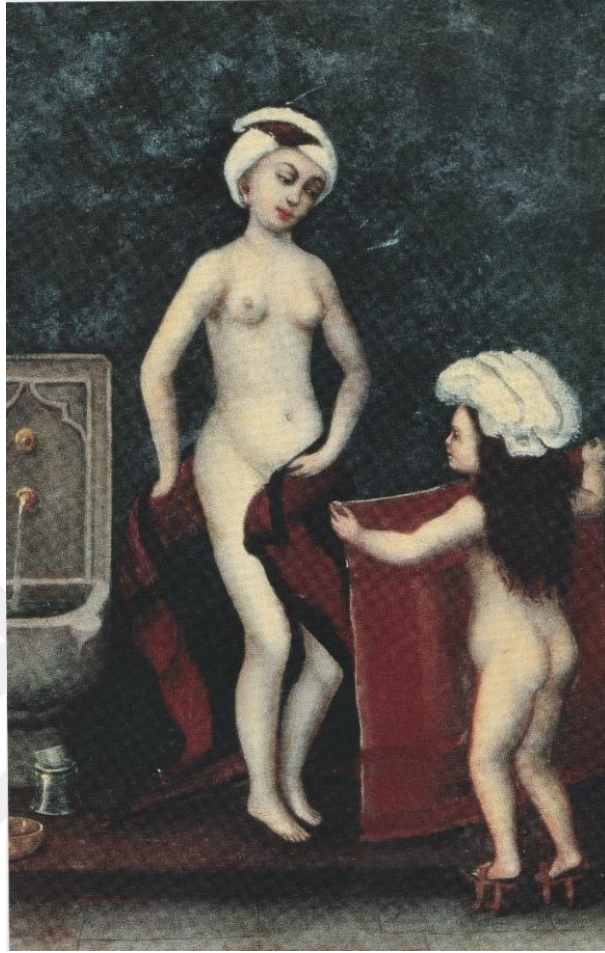
sultanları, Batı'dan davet edilen ressamalara, atalarının geçmişteki zaferlerini anlatan büyük boyda resimler yaptırmışlardır (Çağman, 2009: 931).

Osmanlı padişahlarının yağlıboya büyük boy portrelerine olan eğilimleri sonucu Refail ve Kapıdağlı Konstantin gibi ressamlar saray hizmetine girmişlerdir. Ancak Batılı anlamda büyük tuval resmine geçiş bir anda olmamış, "...Refail'in kâğıt üzerine tempera ve yağlıboya tekniğiyle yaptığı tek figür resimleri, Osmanlı minyatür geleneğinin son örnekleri arasında yer alır." (Mahir, 2012: 90). Rafel'in ve Konstantin'in çalışmaları, Osmanlı tasvir sanatında minyatür tekniğinin eski önemini yitirdiğini göstermektedir. "Her iki sanatçı da resimleri betimleme tarzlarını Avrupa resim geleneğine yaklaştırarak Osmanlı kitap resimlerinin geleneksel kimliğinden sıyrılmasına katkıda bulunmuşlardır." (Mahir, 2012: 93).



Resim 39- Konstantin Kapıdağlı, Yavuz Sultan Selim (solda) ve Sultan III. Selim portreleri

Kaynak: Osmanlı Uygarlığı, Cilt:2, s.941



Resim 40- Rapayel Manas, Hamamda anne-kız

Kaynak: Metin And, Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür, s.553

4.7.1.4. Ebru

Geleneksel Türk kitap sanatlarından biri olan ebruya geleneksel sanatlarla ilgili yazılmış eserlerde yer verilmemiş olması, bu sanatın ne zaman ve nerede ortaya çıktığı hakkında net bir görüşe varılamamasına sebep olmuştur. Uğur Derman, *Türk Sanatında Ebrû* adlı kitabında, ebruya ait en eski kaynağın 1976 yılında ellerine geçen 1608 tarihli *Tertib-i Risâle-i Ebrî* olduğunu yazar (Derman, 1977: 26),

Ebrunun başlangıcına dair tarihsel bir veriye ulaşmak için, bu kağıtların kullanıldığı yazma eserlere başvurmak da yeterli olmamıştır. Çünkü, eski tarihli yazmalar günümüze birçok restorasyondan geçerek ulaşmışlardır. Ayrıca ebrulu kağıtların üzerinde

tarih olmaması ve ebrulu kağıtların bu yazmalara ne zaman eklendiği bilinmemesi, yazma eserlerin tarihi de ebrunun yapım tarihi hakkında yeterli bir kaynak oluşturmamıştır.

Uğur Derman, açık renklerle yapılmış, *hafif ebru* olarak adlandırılan bir ebru üzerine yazılmış ve tarihli bir yazının ebrunun yapılış tarihi ile ilgili bir fikir verebileceğini belirtir. Derman (1977), "...görebildiklerimiz içinde tarihi olan en eski ebru kağıdı 962 H. (1554) yılına âit Mâlik-i Deylemî..." yazısının olduğunu söyler s.6). Ancak, Derman, hafif ebrunun, ebru tekniğinde bir aşama olduğunu bu yüzden ebrunun başlangıcının bu belgeden de eskiye gidebileceğini de ekler (Derman, 1977: 6-7).

Ayrıca, Derman (1994), ebrunun menşei hakkında şu bilgiyi vermektedir: "VIII. Asırdan itibaren Çin'de liu sha shien, XII. Asırdan itibaren Japonya'da suminagashi adıyla benzer teknikler kullanılarak yapılan birtakım çalışmaların mevcudiyeti, daha sonraki asırlarda Çağatay Türkçesi'nde ebre ismiyle Türkistan'da ortaya çıkan bu sanatın tarihi gelişimi hakkında müphem de olsa bir fikir vermektedir." (s.80).

İpek yoluyla Türkistan'dan İran'a geçen ebru, bu yolculuğunun İran'daki durağında bulut kümelerine benzerliğinden dolayı Farsça bulut anlamına gelen *ebrî* kelimesiyle tanımlanmıştır. İran'dan İstanbul'a geçen ebru için, Osmanlı'da da *ebrî* kelimesi kullanılmış ancak son yüzyılda, bu kelimenin yerine *ebru* kelimesi kullanılmaya başlanmıştır (Derman, 1994: 80).

Ebrunun, Osmanlı'dan Avrupa'ya başlayan yolculuğunu Nedim Sönmez şu şekilde anlatır: "Ebru ve diğer Şark renkli kâğıt teknikleri, Avrupa'nın 16. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren kendi dışındaki kültürleri tanıma, yeni ve kendinden olmayanı öğrenme döneminde Türk Kağıdı adıyla Avrupa'ya girdi..." (Sönmez, (Tarihi Belirsiz): 1-2).

Avrupalı, Türk renkli kâğıtlarını, 16. yy.ın son çeyreğinde İstanbul'a seyahat eden Avrupalı gezginlerin albümleri aracılığıyla tanımıştır. Türk kâğıdının, o zamana kadar bilinen Avrupa renkli kâğıt tekniğinden anlatılması zor ve farklı bir teknikle yapılıyor olması, gezginleri çok etkilemişti. Daha sonraki yıllarda ise Avrupalı kitap

severler tarafından kullanılmaya başlanmıştı. Kitap severler, egzotik Şark kültürüne ait bir ürüne sahip olmayı bir ayrıcalık olarak görüyorlardı (Sönmez, (Tarihi Belirsiz): 1-2).

Nedim Sönmez, ebrunun Avrupa'ya girişinde yaratmış olduğu heyecanı, Albert Haemmerle'nın 1961 yılında yayınlanan Buntpapier adlı eserinden aktarır: “Hiçbir renkli kâğıt tekniği Avrupa'ya girişinde Türk Kâğıdı adıyla bilinen renkli kâğıt kadar alimlerin bile ilgisini çekmedi ve bu kadar geniş yazılı kaynak ortaya çıkarmadı. Gerek şark kaynaklı olması ve gerekse Avrupa'da bilinip yapılagelenlerin çok ötesindeki garip tekniğinden dolayı – sırlarla kaplı – çok değerli bir şey olarak ortaya çıktı.” (Sönmez, (Tarihi Belirsiz): 1).

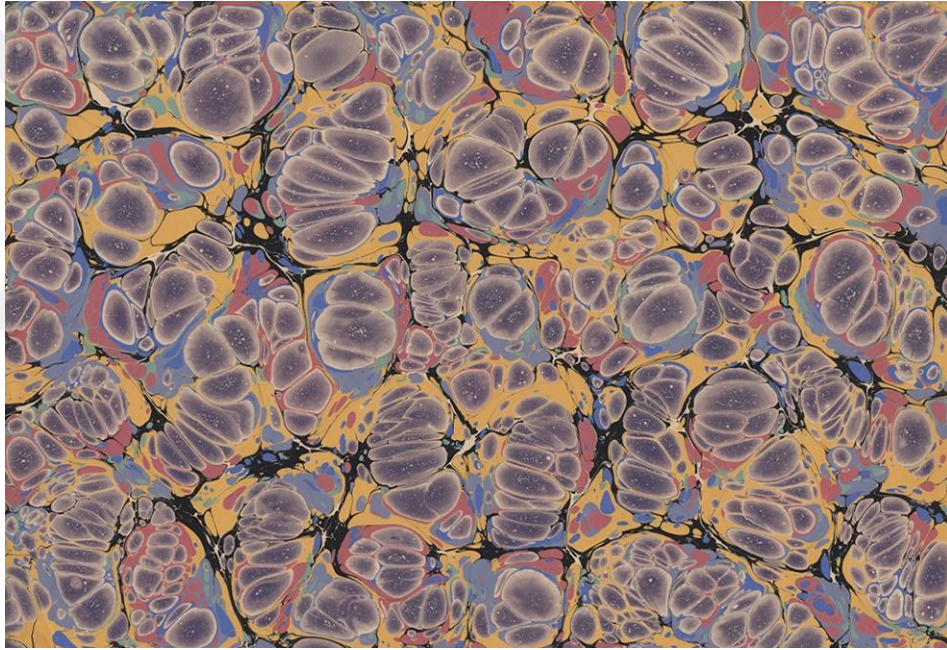
Ebru, Avrupa'dan sonra İngiltere'ye ve oradan da Amerika'ya yayılmıştır. Ebru, girdiği her ülkede farklı yorumlanmış ve yorumlanmaya da devam etmektedir. Derman, ebrunun her ülkede değişiklik göstermesini, farklı sanat anlayışlarından veya kullanılan değişik malzemeden kaynaklanabileceğini belirtir (Derman, 1994: 80).

Ebrunun tanımını Ahmet Saim Arıtan şöyle vermektedir: “Ebrû, kitre veya benzeri maddelerle yoğunluğu arttırılmış su üzerine özel fırçalar yardımıyla boyaların serpilip, orada meydana gelen desenlerin kağıda alınmasıyla elde edilen bir san'at eseridir.” (Arıtan, 2002: 328).

Ebru yapımında kullanılan malzemeler, diğer sanatlarda kullanılan malzemelere nazaran oldukça farklıdır. Kitre veya benzeri malzemelerle kıvamı artırılmış su, kağıt ölçüsüne uygun olarak yaptırılmış *tekne* adı verilen bir kap, geleneksel yöntemde tercih edilen ve *toprak boya* olarak adlandırılan metal oksitlerden elde edilen boyalar, boyaların su yüzeyinde açılmasını sağlamak ve suyun dibine çökmesini engellemek için boyalara eklenen *öd*, at kuyruğundan gül dalına sarılarak yapılmış *fırçalar*, gerektiğinde ebruya müdahale etmek için *biz* adı verilen metal çubuklar ve bir tahta üzerine farklı kalınlık ve farklı aralıklarla dizilerek oluşturulmuş *tarak* adı verilmiş malzemeler kullanılır.

Ebru çeşitleri tekneye atılan boyaya müdahale edip etmemeye göre çeşitlilik gösterir.

Tarz-ı kadim, bilinen en eski ebru çeşididir. Ebru teknesine serpilerek (atılan) boyaların müdahale edilmeden kâğıda aktarılmasıyla elde edilen bir ebru çeşittir. Battal ebrusu adı da verilen bu çeşitte, ebrucu tekneye attığı boyaların oluşturduğu şekillere müdahale etmez, ortaya çıkan şekillere uymak zorundadır. Derman (1977), ebruda elde edilecek sonucun, ebrucunun bir dereceye kadar elinde olduğunu belirten eskilerin şu söylemini aktarır: "...Boyaları usulüne göre atarsanız (cüz'î irâde), gerisi onun bileceği iştir (küllî irâde), iş artık sizin hükmünüzden çıkar!". Battal, diğer ebru çeşitlerinin de temelini oluşturmaktadır. Derman, Mustafa Düzgünman'ın, battal ebruyu, ebrunun ilk mektebi olarak gördüğünü söyler (Derman, 1977: 13).



Resim 41- Müdahalesiz Battal Ebru, Aplanslan Babaoğlu

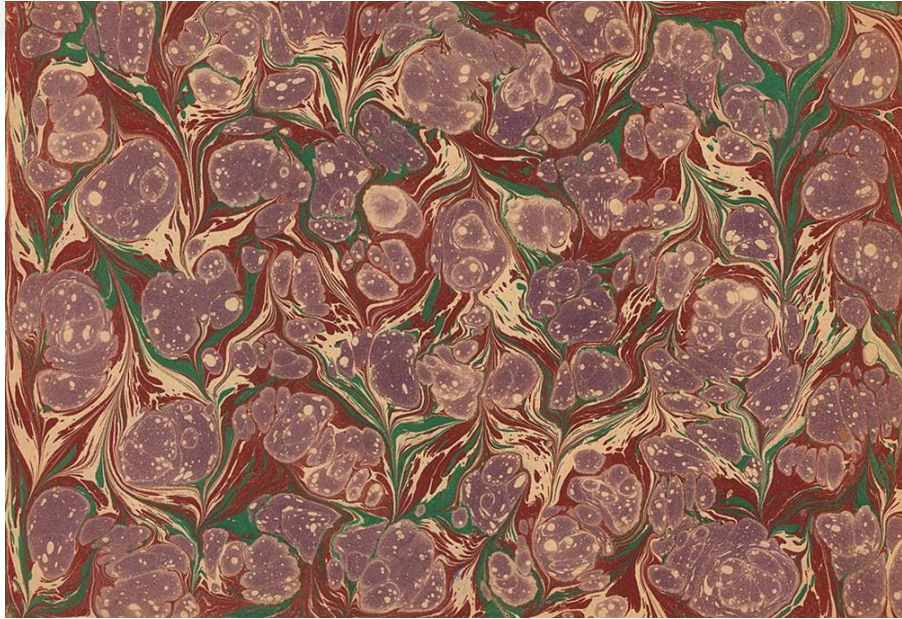
Kaynak: <http://www.alparslanbabaoglu.com/battal.html#lg=BATTAL&slide=55> Erişim: [02 Mayıs 2019]

Müdahalesiz ebru dışında, battal ebruya yukarıda açıklanan biz ve tarak gibi araçlarla müdahaleyle şekil verilen ebru çeşitleri vardır: *Gelgit ebrusu*, *şal ebrusu*, *taraklı ebru*, *bülbül yuvası*, *hatip ebrusu*, *çiçekli ebru*, *koltuk ebrusu* gibi ebrular müdahale edilerek yapılan ebrulardır. Derman, taraklı ebru çeşidinin, Avrupa'da daha çok benimsendiğini belirtir (Derman, 1977: 15).

Müdahalesiz veya gelgit, taraklı, şal, bülbul yuvası ebru çeşitlerinin son katına kıvamı iyi ayarlanmış koyu bir renk serpilmesiyle ebrular *serpmeli* vasfını kazanmış olurlar. Serpme işlemi boya yerine petrol yağı ile yapıldığında ise *neftli ebru* olarak adlandırılırlar. “Teknedeki kitreli su kullanılıp kirlendikçe serpilerek renkler bazen kum gibi noktalanmaya başlar, buna kumlu ebru adı verilir.” (Derman, 1994: 81).

Bazı ebru çeşitleri, ilk uygulayıcısının adını almış ve günümüzde de bu isimle kullanılmaya devam etmiştir.

Düzgünman battalı, olarak adlandırılan battal çeşidini Mustafa Düzgünman sıklıkla kullandığı için, bu tarz battallar ölümünden sonra da onun adıyla anılır olmuştur. Düzgünman battalında, bir veya iki renk boya atılıp şal desenine çevrildikten sonra üzerine battal atılır. Bu tür bir uygulama zemindeki beyazlıkları dengeli ve ince bir şekilde dağıtmaya yarar. Düzgünman çiçek ve hatip ebrularının zemininde bu tür battalları kullanmıştır (Babaoğlu).



Resim 42- Mustafa Düzgünman Battalı

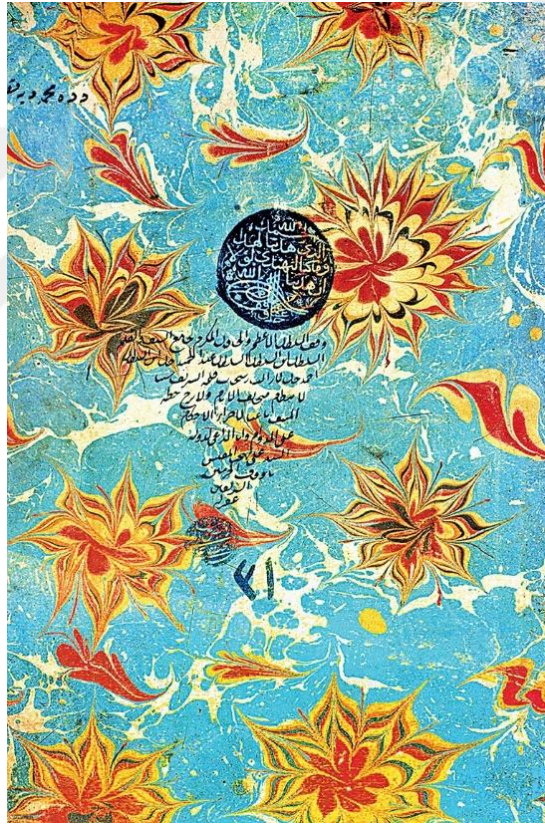
Kaynak:

http://www.alparslanbabaoglu.com/mustafa_duzgunman.html#lg=DUZGUNMAN&slide=15

Erişim: [02 Mayıs 2019]

Edhem Efendi battalı, neft kullanılarak yapılan battal ebrular, bir diğer önemli ebru ustası olan Edhem Efendi adıyla anılmaktadır. Edhem Efendi battalı yapılırken, son boya katmanını battal fırçası ile neftli bir boyadan alınarak yapılır. Bu tür battalda, atılan neftli boya öbekleri belirgin olmalıdır. Neft, boyanın etrafında hareler oluşmasını sağlar (Babaoğlu).

Hatip ebrusu, ilk olarak Ayasofya Camii hatibi Mehmet Efendi (ö. 1773) tarafından yapıldığı için onun adını almış ve günümüze kadar da bu tanımlamayla gelmiştir. Hatip ebrusu çiçekli ebrunun öncülü olmuştur.



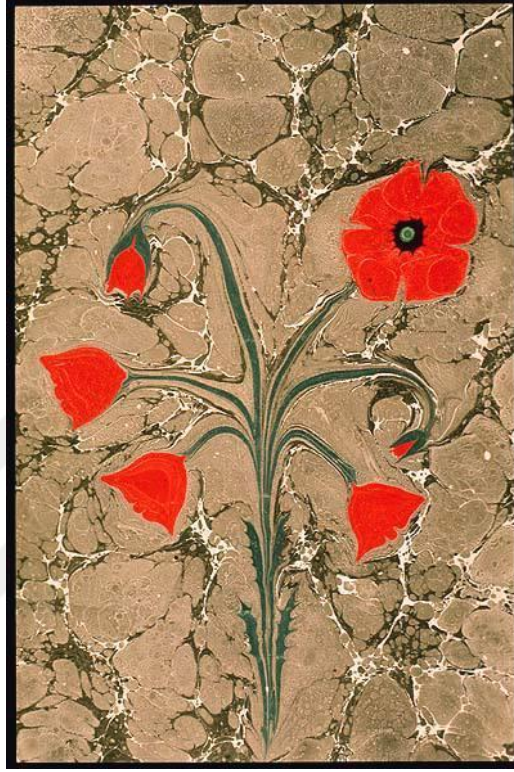
Resim 43- Hatip Mehmed Efendi, deniz yıldızı şeklindeki hatip ebrusu

Kaynak: <https://islamansiklopedisi.org.tr/hatib-mehmed-efendi>

Erişim: [02 Mayıs 2019]

Necmeddin ebrusu (çiçek ebrusu), M. Necmeddin Okyay (ö. 1976) hatip ebrusunu geliştirerek çiçeğin doğadaki haline en yakın çiçekli ebrular yapılmıştır. Bu önemde, “...lale, karanfil, hercai menekşe, gelincik, gonca gül, kasımpatı, sümbül...”

gibi çiçeklerin ebrusu yapılmıştır. Çiçekli ebrular sanat tarihimize *Necmeddin ebrusu* olarak geçmiştir. Okyay’dan sonra öğrencisi Düzgünman (ö. 1990) çiçekli ebru çeşitleri içine papatya ebrusunu eklemiştir (Derman, 1994: 81).



Resim 44- Necmeddin Okyay, Çiçek Ebrusu

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/necmeddin-okyay/necmeddin-eburu-1964>, Erişim: Erişim: [09 Haziran 2019].

Hafif ebru; battal, gelgit, taraklı gibi ebru çeşitlerinin hafif renklerle yapılmış olanıdır. Derman, hafif ebrunun hat kitabeti için uygun bir ebru olduğunu belirtir (Derman, 1977: 15).

Akkâseli ebru, ebrulu veya ebrusuz bir kâğıdın, ebru alması istenilmeyen bölümü arap zankı veya kalıp-maskeleme yoluyla kapatıldıktan sonra tekneye yatırılmasıyla elde edilir. Bu yöntemle bir kâğıt yüzeyine iki farklı ebru alınabilmektedir. Hasan Özönder akkâsenin tanımını şu şekilde vermiştir: “Kâğıdın kenar kısmıyla, orta kısmının ayrı renklerde boyanarak, her ikisinin farklı renklerde oluşturulması...Böyle kâğıtlara ve bunlardan oluşan eserlere “Akkâseli” denilir.” (Özönder, 2003: 4). Arap zankı, kâğıdın

ebru almasını önler. Arap zıkkın bu özelliğini fark eden Okyay, akkâse tekniğini yazılı ebruları için kullanmaya başlayan ilk ebrucudur. Okyay, bu tekniği keşfetmeden önce, yazmış olduğu yazılarını oyup çıkararak kağıda yapıştırma usulüyle gerçekleştiriyordu (Derman, 1977: 25).



Resim 45- Necmeddin Okyay Akkase, Abrili Lafza-i Celal (Allah C.C.) Levhası

Kaynak: <http://www.restoraturk.com/index.php/ebru-san-ati/157-necmeddin-okyay>,

Erişim: [09 Haziran 2019]

Kalıp-maskeleme yoluyla yapılan ebrulara günümüzde hala bir isim verilmediğini belirten Arıtan, bu tekniğin ilk defa XVII. yy.da Hindistan’da kullanılması nedeniyle bu tarz ebrulara, *Deccân Ebrusu* gibi *stensil*, *kâtua* şeklinde de adlandırıldığını söyler (Arıtan, 2002: 335).

Kitap sanatlarına dair yazılan eserlerde ebruya yer verilmemesi ebru hakkında olduğu kadar bu sanatı icra eden ustalar hakkında da yeterli bilgiye sahip olmamızı engellemiştir. Eldeki verilere göre en eski ebru ustaları hakkında şu bilgileri verebiliriz:

Mehmed Efendi, bilinen en eski ebru ustasıdır ve kendisi döneminde Ayasofya Camii Hatibidir. Yukarıdaki satırlarda da bahsi geçen kendi adını taşıyan ve günümüzde de bu adla anılan *hatip ebrusunu* ilk başlatan kişidir. Bir at kuyruğu kılığı yardımıyla kitreli su üstüne iç içe damlattığı boyalara *yürek*, *çarkıfelek*, *deniz yıldızı* gibi şekiller vermiştir. Ayrıca Hatip Mehmed Efendi, kumlu ve neftli ebruları ile de dikkat

çekmektedir. III. Ahmed'in *Murakka'-ı Hâs* adlı tuğra albümündeki on kıtanın ara ebruları Hatip Mehmed Efendi'ye aittir. Hatip Mehmed Efendi, evinde çıkan yakından ebrularını kurtarmak isterken hayatını kaybetmiştir (Derman, 2016: 544).

Hezârfen İbrahim Edhem Efendi, 19.yy.nın başında doğmuştur. Edhem Efendi, Üsküdar Özbekler Dergâhı'nın şeyhidir. Şeyhlik görevini oğluna devrettikten sonra kendini ilim ve sanata adanmıştır. Ebruculuk, Edhem Efendi'nin pek çok meziyetlerinden biridir ve bu yüzden *hezârfen* (bin sanat sahibi) lakabıyla anılmaktadır (Derman, 1977: 32-34) .

Necmeddin Okyay (1883-1976), üstadı Edhem Efendi gibi (hattatlık, okçuluk, gülcülük, mürekkepçilik, eski tarz mücelletçilik, ebruculuk...) farklı meziyetlere sahip olması sebebiyle o da *hezârfen* lakabıyla anılırdı (Derman, 1977: 40). Okyay, dönemin tek ebru temsilcisi olan Şeyh Hezârfen Edhem Efendi'den, Özbekler Tekkesi'nde ebru ve aher yapmayı öğrenmiştir. Okyay, renklerin uyumu hakkında bilgi sahibi olmak için de komşusu Hoca Ali Rıza Bey'den renk dersleri almıştır. Okyay, hat ve süsleme sanatlarını disiplin altına almak için 1925 yılında kurulan Medreset'ül-Hattatin'de ebru ve ahar dersleri vermiş ve "...Ali Alpaslan, Uğur Derman, oğlu Sacid Okyay ve yeğeni Mustafa Düzgünman gibi seçkin sanatkârlar yetiştirmiştir." (Ayvazoğlu, (Tarihi Belirsiz)). Medreset'ül-Hattatin'deki hocalığı sırasında, yazılı ebruyu ve çiçekli ebruları bulmuştur. Okyay, Medreset'ül-Hattatin kapatıldıktan sonra 1929'da kurulan Şark Tezyini Sanatlar Mektebi'nde ve bu mektebin 1936 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne Türk Tezyini Sanatlar Şubesi adıyla bağlanmasından sonra da burada görev yapmıştır (Derman, 2007: 344).

Mustafa Düzgünman (1920-1990), Güzel Sanatlar Akademisi Tezyini Sanatlar Şubesi'nin Cilt ve Ebru kısmına, bu bölümde hocalık yapan dayısı Okyay tarafından yazdırılmıştır. Düzgünman, hocası Okyay'ın Türk ebrusuna kazandırdığı çiçekli ebru çeşidine papatya ebrusunu eklemiştir (Babaoğlu. (Tarihi Belirsiz)). Hocası Okyay'ın çiçekli ebrularına daha estetik bir boyut kazandıran Düzgünman, eskiden sadece cilt ve hat levhalarında kullanılmış olan ebrunun uygulama alanını da genişletmiştir (Çakırtaş, 2015).



Resim 46- Mustafa Düzgünman, papatya ebrusu

Kaynak: <https://www.ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=543>

Erişim: [09 Mayıs 2019]

Düzgünman'ın 1967 yılında Yapı Kredi Bankası Kâzım Taşkent galerisinde açılan sergisi aslında ebru sanatına karşı kamuoyunda farkındalık yaratacak birçok olaya vesile olmuştur. Bankanın o zamanki sanat yönetmeni Vedat Nedim Tör tarafından ebru sanatı ile ilgili on beş dakikalık bir film çektirilmiş ve bu film, iki yıl boyunca bir kültür hizmeti olarak sinemalarda her filmde önce gösterilmiştir (Babaoğlu, (Tarihi Belirsiz))

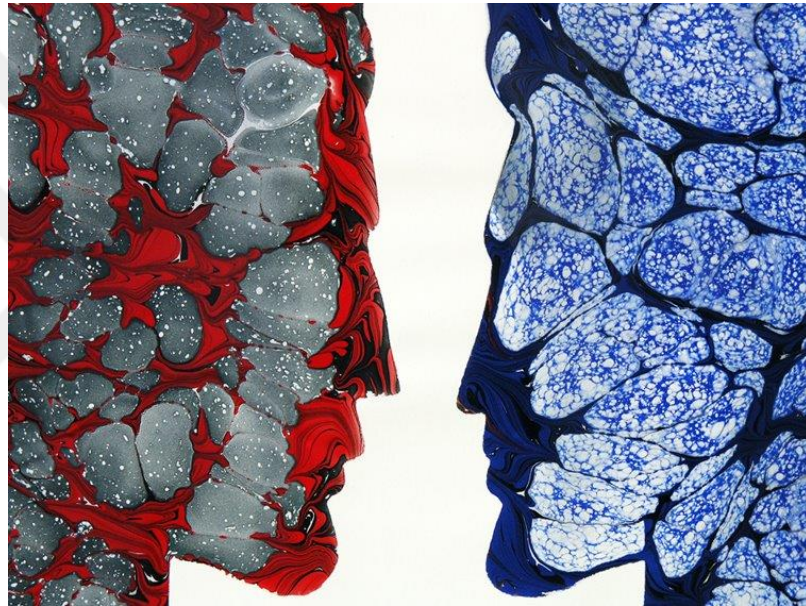
Arıtan, günümüzdeki ebru uygulamalarını; klasik uygulamalar, neoklasik uygulamalar, modern ve batı etkisindeki uygulamalar diye sınıflandırılabilirliğini belirtir.

Klasik uygulamalar yapan ebru ustaları; T. Alparslan Babaoğlu, M. Fuad Başar, M. Sadreddin Özçimi, A. Sabri Mandıracı'dır. Bu ustalardan Alparslan Babaoğlu ve Fuad Başar, Düzgünman'ın icazetli öğrencileridir. Sabri Mandıracı da Düzgünman'ın ebru derslerine katılmıştır. Sadreddin Özçimi, Babaoğlu'nun icazetli öğrencisidir. Bu ekolden gelen ebrucular gerek malzeme gerekse teknik anlamda hocalarından öğrendikleri klasik ebruyu uygulamakta ve öğretmektedirler.

Neoklasik uygulamalar yapan ebru ustaların, teknik olarak klasik ebruya bağlı olmakla beraber gerek malzeme gerekse form itibarıyla yenilikçi olarak kabul

edilebileceğini belirtir Arıtan. Niyazi Sayın, Timuçin Tanarşlan, Feridun Özgören ve Salih Elhan neoklasik uygulamalar yapan ebruculardır.

Modern ve Batı etkisinde uygulamalar, yapan ebrucuların klasik ebru teknik ve malzemelerinin dışında çalışmalar yaptığını belirten Arıtan, bu ebrucuların çoğunun Amerikalı ebrucu Christopher Weimann'dan etkilendiklerini söyler. Bu tarzda uygulamalar yapan ebrucular; Nedim Sönmez, Hikmet Barutçugil, Ahmet Çoktan, Peyami Gürel, Ahmet Saral'dır (Arıtan, 2002: 338,337).



Resim 47- Ahmet Saral Ebrusu

Kaynak: <http://saralart.blogspot.com/>

Erişim: [07 Mayıs 2019]

Ebru sanatı ülkemizde ve diğer ülkelerde de günümüzde uygulanmaya devam eden bir sanattır. Derman'ın da belirttiği gibi her ülkenin sanat anlayışına ve kullandığı malzemelere göre ortaya çıkan eserler farklılıklar göstermektedir. Ancak Türk ebrusu hala diğer ülkelerin ebru uygulamaları arasında öne çıkmaya devam etmektedir. Dünya ebrucularını buluşturan birçok sergi düzenlenmektedir. Bu sergilerden biri 02.12.2014 tarihinde İspanya/Madrid'de açılan *El Papel Decorado* adlı sergidir. Uluslararası bu sergide geleneksel ve çağdaş ebru çalışmaları sergilenmiştir. Bu sergiye ülkemizin ve dünyanın önde gelen ebrucuları davet edilmiştir. Sergi ile ilgili detaylı görsellere ve

sergiye katılan sanatçılara ait bilgilere, şu siteden ulaşmak mümkündür. (<http://papelesdecoradosenmadrid.blogspot.com/>)

4.7.1.5. Cilt

“Elyazması bir eserin sanat değeri niteliği taşıması, onun hattının iyi bir hattatın elinden çıkmasına, cildinin, tezhiplerinin ve tasvirlerinin ustalıkla yapılmasına...” bağlıdır (Tanındı, 2009: 841).

El yazması eserler sadece yazarının değil, kâğıt, mürekkep, hat, tezhip, minyatür ve cilt sanatlarının ortak bir ürünüdür. Tüm bu sanat kollarının birbirini bütünlemesi sonucu oluşan kitap, cilt sanatıyla hem korunmuş hem de açıp okunma isteği uyandıran bir eser haline dönüştürülmüştür. Kitapların kapları, eseri koruma ve süsleme amacıyla çoğunlukla deriden yapılmıştır. Cilt, Türkçe’ye Arapça’dan geçmiş bir sözcüktür ve “deri” anlamına gelmektedir. Kitap ciltlerini yapan kimseye de *mücellid* adı verilmiştir (Özen, 1998: 9).

Klasik bir cildin bölümleri aşağıdaki çizimde de gösterildiği gibi *üst kapak*, *sırt*, *alt kapak*, alt kapağa eklenen *sertab* ve ona bağlı olan ve katlanarak üst kapakla kitap arasına giren *miklebden* oluşmaktadır.

Kitap ciltleri Türk sanatının ayrı bir kolu olarak yüksek bir zevkin ve işçiliğin ürünüdür. Kitap ciltlerinin kapaklarında kullanılan süslemeler çoğu zaman tezhip motifleriyle hazırlanmış kompozisyonlardan oluşmuştur. Kitap cildinin Türk sanatında Uygurlara kadar uzanan tarihi bir geçmişi vardır. Türk cilt sanatı en parlak devrini 15 ve 16. yy.larda yaşamış, 16. yy.da İranlılar tarafından da taklit edilmiştir (Aslanapa, 2018: 392-393).

Osmanlıların, en değerli cilt örneklerini vermeye başladıkları dönem 15. yy.dır. Bu yüzyılın ortalarına doğru Türk cildine ait özgün, nitelikli eserlerin ortaya çıkmasında Sultan II. Murat’ın sanatı himaye etmesindeki rolü önemlidir. Sultan II. Murat’a sunulan *Makâsıdü’l-Elhan* adlı müzik kitabı, Türk cildinin sanatsal değer taşıyan ilk örneğidir (Tanındı, 2009: 845).

Fatih Sultan Mehmet'in kitaba olan düşkünüğü şehzadelikten itibaren saraylarında oluşturduğu kütüphanelerden anlaşılmaktadır. Fatih'in kitaba karşı olan bu tutkusu döneminde kitap sanatlarının gelişmesinde etkili olmuştur. İstanbul'un fethinden sonra kurduğu kütüphane için hazırlanan kitapların tezhiplenip, ciltlenmesi için sarayda bir nakışhâne kurmuştur. Bu dönemde Sultan için hazırlanan kitap ciltlerine ayrı bir özen gösterilmiştir (AİKM, 2007: 396). Fatih nakkaşhanesinde yapılan cilt kapaklarının çoğunda siyah deri kullanılmıştır. Cilt kapaklarını süsleyen şemseler dilimli, mekik biçiminde ve salbektir. Şemse, salbek ve köşebentler tek parça olup stilize bitki motifleriyle süslenmiştir (Özen, 1998: 17).



Resim 48- Süleymanname'nin arka kapağının iç yüzü

Kaynak: Osmanlı Uygarlığı, Cilt: 2, s.848

16. yy.ın kitap sanatlarının zirveye ulaştığı bir dönem olması, klasik cilt sanatını da mükemmel bir düzeye taşımıştır. Bu dönemdeki mücellitler, klasik gelenekten esinlendikleri gibi yenilikler de yapmışlardır. Şemse ve köşebent içlerinin bezeme tasarımlarında saz üslubu kullanılmaya başlanmıştır. Aynı tasarım biçimi ciltlerin bütün bölümlerine de uygulanmıştır. Saz üslubunda tasarlanmış deri ciltlerin en mükemmel örneği Kanuni Sultan Süleyman (1520-66) için hazırlanmış olan *Süleymanname'nin*

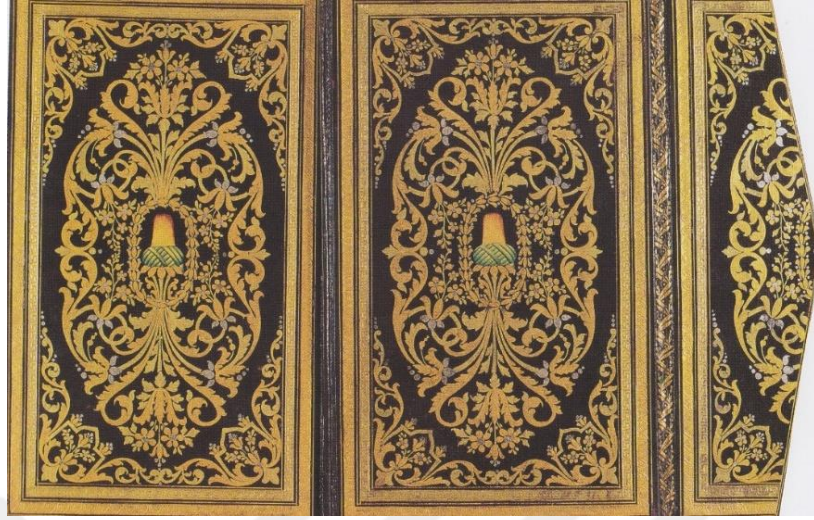
kabıdır (Tanındı, 2009: 848). Bu dönem ciltlerinde her renk deri kullanılmıştır (Özen, 1998: 18).

Osmanlı Devleti'nin, 17. yy.a kadar korumuş olduğu siyasi gücü kendi kendine yeten bir toplum yapısı da geliştirmiş ve bu durum sanatına da yansımıştır. Ancak 17. yy. dan itibaren yaşanan siyasal olaylar Osmanlı Devleti'ni Batı'ya yönelmeye zorlamıştır. Bu durum hem toplumsal hayatı hem de sanatsal ortamı etkilemiştir (Duran, 2015:397).

17.yy.ın sanat ortamında cilt yapım tekniklerinde bir değişiklik görülmezken, kompozisyon ve süsleme motiflerinin işçiliğinde gözle görülür bir gerileme başlamıştır. 16. yy. da kullanılan köşebent ve bordür süslemeleri kalkmış bunların yerini, yan ve tepeleri çıkıntılı dikdörtgene benzer büyük şemseler almıştır. Ara sıra da olsa kullanılan oval şemselerin formları bozulmuştur. Bu dönemde, iyi örnekler bulunmakla beraber genel olarak ciltler, 16.yy.daki zarafetlerini kaybetmeye başlamışlardır (Özen, 1998: 18).

18. yy. başlarında, cilt sanatında tekrar klasik devir özelliklerini yansıtan eserler verilmeye başlanmıştır. Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın desteğiyle III. Ahmet döneminde (1703-1730) güzel eserler meydana getirilmiştir. Klasik üslubun yanı sıra başka yenilikler de denenmiştir. Bu dönemde, en güzel örneklerini Ali Üsküdarî'nin verdiği lake ciltler, bol ve çeşitli örnekleriyle yeniden ortaya çıkmıştır. 18. yy.ın ikinci yarısından itibaren ciltler, Avrupa etkisiyle gelişen barok ve rokoko tarzındaki motiflerle süslenmeye başlanmıştır.

18. yy.nın ilk yarısında kitap sanatlarıyla birlikte ciltte görülen canlanmanın 19 ve 20. yy.larda etkisini kaybettiği görülmektedir. Cilt kapaklarındaki süslemelerde dönemsel bir üsluptan söz etmek mümkün değildir. Süslemelerde kimi zaman eski Türk motifleri kullanılırken çoğunlukla da Alman ve Fransız Cilt kapaklarının etkisinde kalındığı görülmüştür (Arıtan, 1993: 557).



Resim 49- 19.yy, Risala'nin fırçayla bezenmiş deri cildinin dış kapakları

Kaynak: Osmanlı Uygarlığı, Cilt: 2, s.863.

4.8. Batılılaşma Hareketlerinin Geleneksel Türk Sanatlarına Etkileri

Osmanlı İmparatorluğundaki köklü kültür değişimleri, 18. ve 19. yy.daki yenilikçi padişahların gerçekleştirdikleri kurumsal Batılılaşma ile başlamış ve kültür sanat ortamının her alanını etkilemiştir. 18. yy.ın ortalarından itibaren padişahların eğilimi portre sanatına doğru olmuş; resimli el yazmaların yerini, tuval veya karton üzerine yağlıboya veya guaş tekniği ile yapılmış resimler almaya başlamıştır. Batılılaşmanın getirdiği bu tavırla, Osmanlı sultanları, Batı'dan davet edilen ressamalara, atalarının geçmişteki zaferlerini anlatan büyük boyda resimler yaptırmaya başlamışlardır (Çağman, 2009: 931). Osmanlı padişahlarının yağlıboya büyük boy portrelerine olan eğilimleri sonucunda Refail ve Kapıdağlı Konstantin gibi ressamlar saray hizmetine girmişlerdir. "...Refail'in kâğıt üzerine tempera ve yağlıboya tekniğiyle yaptığı tek figür resimleri, Osmanlı minyatür geleneğinin son örnekleri arasında yer alır." (Mahir, 2012: 90).

Osmanlı'nın son dönemlerinde başlamış olan yenileşme ve modernleşme çabaları ile 19. yy.ın sonlarına doğru Batılılaşma yolunda bir çok kurumun ve etkinliğin temelleri atılmıştır. Cumhuriyetin kuruluşundan sonra daha radikal ve yaygın uygulamalarla Batılılaşma çabaları devam etmiştir.

Cumhuriyet'e kadar devam eden süreçteki Batılılaşma, modernleşme çabaları Osmanlı elit kısmıyla sınırlı kalan beğeni ve girişimler olmaktan öteye geçemeyip Cumhuriyet'le birlikte yurt çapına yayılan bütüncül bir kalkınma hareketine dönüşmüştür (Atılğan, (2009): 14).

Özkeçeci, modernleşme, gelişme adıyla Batı'dan ithal edilen sanatın Türkiye'de üretilen sanatı da etkilemiş olduğunu belirtir. Sanatın, *çağdaş Türk sanatı* ve *geleneksel Türk sanatı* olarak ikiye ayrıldığını; Türk sanatlarına eklenen geleneksel ifadesinin ise klasik sanatlara bakışı olumsuzlaştırdığı gibi hor görülmesine de sebep olduğunu söyler öyleki çağdaş Türk sanatının modernleşmeyle eş tutulup, Batılılaşmanın bir aracı olarak görülmüştür (Özkeçeci, 2007: 19).

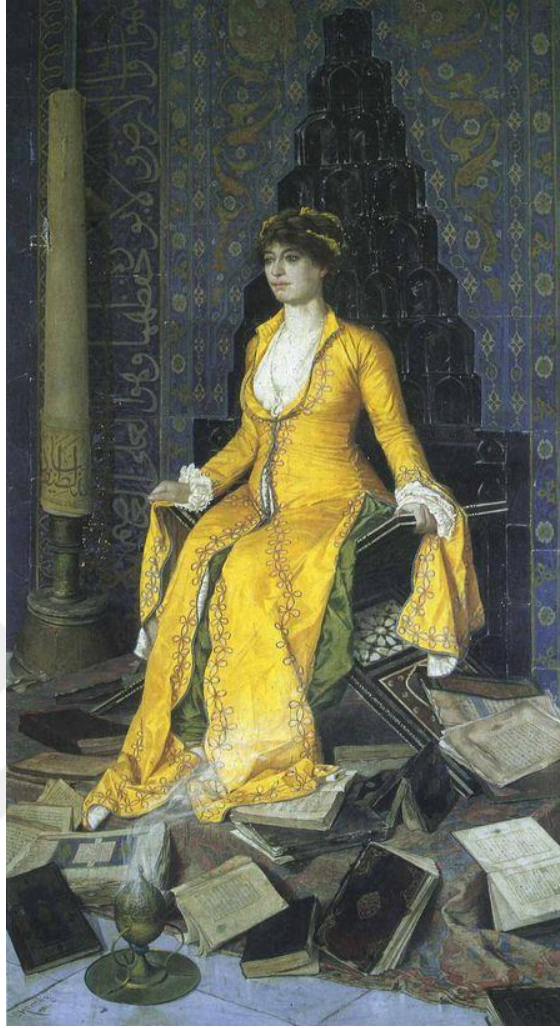
Batıcılığın, Batılılaşmanın Türkiye için ne anlama geldiğini Şerif Mardin (2018), şu şekilde tanımlamaktadır: “Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayıp Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fikrîsel bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım.” (s.9). Mardin, Batılılaşma fikrinin, bizde kimi zaman ılımlı bir biçimde ortaya çıktığını kimi zaman ise köktenci bir yaklaşımla, geleneksel kültür öğelerimizi eleştiren bir yaklaşıma büründüğünü belirtir (Mardin, 2018: 9).

Türklerde geleneksel resim sanatı minyatür çerçevesinde gelişmiştir. 1793'ten itibaren geleneksel resim anlayışı yerini Batı resim anlayışına bırakmaya başlamıştır. 1793 yılında ilk defa doğa gözlemine dayalı resim anlayışı Osmanlı İmparatorluğu *Mühendishane*'sinde verilmeye başlanmıştır. Bu kurumda, topçuluk, haritacılık ve istihkam gibi alanlara katkı sağlaması amacıyla verilen dersler, bugünkü resim dersi anlayışından farklıdır. 1910'lu yıllarda Avrupa'ya giden ressamlarımıza kadar, resim sanatımız, askeri okullarda yetişen ressam subayların çalışmalarından ibaret olmuştur. Çünkü resim dersi o dönemde sadece askeri okullarda verilmekteydi. 1883 yılında, ilk defa olarak, Osman Hamdi tarafından, Batılı anlamda resim eğitimi veren *Sanayi-i Nefise Mektebi* adı altında Güzel Sanatlar Okulu kurulmuştur. Böylelikle, zaman içinde asker ressamlar yerlerini sivil resamlara bırakmaya başlamıştır. Sanayi Nefise mektebinin

kuruluşu önemlidir, çünkü Batı tarzında resim anlayışı resmi bir anlam kazanmış oluyordu (Turani, 2010: 673).

İpek Duben, Batılı resim öğelerinin kesin olarak Türk resmine girişini sağlayanların başında Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa'nın gösterilebileceğini söyler (Duben, 2007: 33). Türkiye'de, 1880-1950 yılları arası, resim ve eleştiri tarihi anlamında Batı'yı tanıma ve kendini bulma dönemidir. Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa aracılığıyla Batı resim geleneğine geçişin, görsel kültürümüze gerçekçiliği benimseyen doğa gözlemciliğini getirmiştir. Her iki sanatçı da Batıcılığı ödün vermeden savunarak, geleneğe karşı bir tavır sergilemişlerdir. Bu ressamalar, Batı tekniği ile Doğu zihniyetinin buluşabileceği eserler üretilebileceğini göstermişlerdir. İpek Duben (2007), Osman Hamdi'nin resimlerinde, "...minyatür sanatının özellikleri olan istifçiliği, resim yüzeyinin her tarafını eşit ağırlıkta kullanmayı ve renk alanlarını kontur çizgileri ile kapatmayı sürdürüyor, hacimli figürleri ve derinliği olan ışıklık dekorları, iki boyutluluk yaratan öğeler ile üst üste ve yan yana..." kullanılmış olduğu bilgisini verir (s.47). Osman Hamdi de pozitivist bir gerçekçilik, Şeker Ahmet Paşa'da ise kendine özgü mistizm ağırlı basmaktadır. Sanatçılar da görülen tavır farklılığı, Batılılaşmanın yoğun olarak yaşandığı dönemin toplumsal-tarihsel şartlarına gösterilen kişisel tepkilerden kaynaklanmaktadır (Duben, 2007: 271-272).

Türk kültürü içinde ilk radikal tavrı gösteren tablo, Osman Hamdi'nin 1901 yılında yaptığı *Mihrab* adlı tablosudur. Bu tabloda dimdik oturan bir kadın portresi resmedilmiştir. Osman Hamdi'nin figürü ele aldığı diğer eseri, 1880 yılında yaptığı *Rahle Önünde Kız* portresidir. Duben, Osman Hamdi'nin resimlerinde sergilediği radikal tavra dikkat çeker: "...insanı birey olarak öne çıkarıyor, gerçekçi dünya görüşünü savunarak, geleneksel örf ve adetlere son vermekte kararlı görünüyordu." (Duben, 2007: 29).



Resim 50- Osman Hamdi Bey, Mihrab Tablosu

Kaynak: <https://www.haberturk.com/polemik/haber/973637-osman-hamdi-bey-adi-mecliste-tartisma-yaratti>

Erişim: [09 Haziran 2019]

Osman Hamdi'nin öncülüğünde açılmış olan Sanayi-İ Nefise Mektebi'nin açtığı sınavı kazanarak yurt dışına devlet eliyle ressamalar gönderilmiştir. Bu ressamalar, 1914'de I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla eğitimlerini yarıda bırakarak ülkeye geri dönmüşlerdi. 1914'de savaş nedeniyle ülkeye dönen sanatçılar, ülkemizde yeni bir sanat anlayışının öncülüğünü yaptıkları için bu sanatçılara 1914 kuşağı adı verilmiştir. Bu sanatçılar; *Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Avni Lifij ve Namık İsmail*'den oluşmaktaydı. Paris'te Laurens ve Cormon atölyelerinden eğitim almış bu ressamalar grubu, kendilerinden önceki kuşağın fotografik

bakışına ve resimde renk faktörünü göz ardı etmelerine karşı bir tepki olarak izlenimciliği benimsemişlerdi. Fransa’da oldukları dönemde kendi çağdaşlarının avangard akımlarına ise ilgi duymamışlardır. 1914 kuşağı modern Türk resminin belki de ilk kilometre taşıdır. Sanat fikişsel yaklaşımına bu kuşakla birlikte kavuşur. Gruba öncülük eden İbrahim Çallı’dan dolayı bu kuşağa Çallı kuşağı da denmektedir (Keskin, 2014: 267-268).



Resim 51- İbrahim Çallı, Adada Piknik

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c2/calli-ibrahim/ibrahim-calli-adada-piknik-sefasi-6239/>

Erişim: [11 Nisan 2019]

Bir toplumun dünya görüşü kendi sanatını da birlikte getirir. Toplumların dünya görüşünü değıştirmesi her çağda ve her ülkede büyük olaylarla gerçekleşmiştir. Batılılaşma çabasıyla yüzümüzü döndüğümüz 19. yy. daki Batı dünya görüşü de büyük toplumsal çalkantılar sonucu oluşmuştur. İthal etmeye çalıştığımız sanat anlayışı, tarımsal ekonomiye bağlı dünya görüşünden bilimsel-parlamenter-endüstriyel bir dünya görüşüne geçen Fransız toplumunun ürünüdür. Fransa bu dünya görüşünü elde ederken bedelini toplumsal kaynaşmalar ve savaşlarla ödemiştir. Osmanlı Devleti’nin toplumsal ve kültürel yapısından çıkmış birinin, sanat eğitimi için gönderildiği Fransa’daki dünya görüşünü anlaması beklenemezdi. (Turani, 2010: 681-682).

Türk sanatçıları, eğitim için gönderildikleri, Batı'daki çağdaş sanat ortamının yabancısıydılar. Bu dönemde Batılı sanatçılar ile Türk sanatçılarının konumları farklıydı. Batılı sanatçılar, saray ve çevresine hizmet etmiyorlar, sarayın beğenisinden uzak sanatsal faaliyetlerde bulunuyorlardı. Dolayısıyla Avrupa'ya gönderilen sanatçılarımızın, dönüşlerinde kişisel görüşlerini ifade edebilecekleri bir ortamları olmayıp, işlerini saraya beğendirmek zorundaydılar (Turani 2010: 682).

Cumhuriyet döneminde de ülkemizi çağdaş uygarlık düzeyine çıkarma anlayışıyla 1926'dan itibaren Batı'ya sanatçılar gönderilmiştir. Sanatçılar, fovizm, kübizm ve ekspresyonizm gibi akımlarla beraber ülkeye dönmüşlerdir. Bu kuşaktan altı sanatçı, 'd' grubu adı altında toplanmıştı. İstanbul'un akademik sanat anlayışının karşısına bu sanatçılar, farklı anlayışlarla çıkmışlardı. Cumhuriyet döneminin ilk önemli oluşumu olan 'd' grubu, *Abidin Dino, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu* ve heykel sanatçısı *Zeki Müridoğlu*'ndan oluşmaktaydı. İlk sergilerini 1933'te açmışlardı (Turani, 2010: 675). Daha sonraki sergilerine *Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Salih Uralı, Hakkı Anlı, Fahrünnisa Zeid* ve *Zeki Kocamemi*'nin de katılımıyla sanatçı sayısı artmıştır (Yaman, 1992:1-2).

Cumhuriyet'in onuncu yılında kurulan 'd' grubu, dönemin toplumsal ve siyasal olaylarından ayrı düşünülemez. Toplum yeniden inşa edilirken, çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak için Batı örnek alınacak ancak öykünülmeyecektir. Batı'dan aktarılan Türk kılınacaktı. Kurulan yeni devlet, Osmanlı'nın bir devamı olarak değil milli bir Türk devleti olarak görülüyordu. Bu yüzden Osmanlı'ya değil, eski Türk uygarlıklarına bakılmıştır. 'd' grubunun aktif olduğu yıllar arasında kültürel bir geçmiş ve kimlik bulma amacıyla, sanatta yeni ve ulusal kavramları sıklıkla tartışılmaktaydı. Ancak, geçmişi İslam'da, Osmanlı'da, Batı Rönesans'ında aramak gerektiğini savunanlar da vardı. Bu yüzden tartışmalar uzun sürmüştür (Yaman, 1992: 12-14).



Resim 52- Nurullah Berk, Çömlekçi, 1967

Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/>

Erişim: [11 Nisan 2019]

Zeynep Yaman, ‘d’ grubu’nun ortak tavrının *estetik benzeme* de değil *ortak estetik* söylem de aranması gerektiğini belirtir. 1933-1951 yılları arasında faaliyet göstermiş olan ‘d’ grubu bu süreç içinde kendi içinde değişimler göstermiştir. Başlangıç yıllarında fotografik yanılsamaya ve izlenimciliğe ve bu nedenle de akademiye karşı çıkmışlardır. İlerleyen dönemlerde ise kimi üyelerin akademide görev almaları akademiye karşı söylemlerini değiştirmemekle birlikte sanatın toplumsal ve ulusal olması yönündeki tartışmalarda daha uzlaşmacı tavırlar sergilemelerine neden olmuştur. Geleneksel sanatlar, Anadolu folkloru ve konu ile yeğledikleri biçim arasında bir bağ kurmaya çalışmışlardır. Üçüncü dönemlerinde artık sanatlarında klasik bir bütüne vardıklarını ve Türk sanat tarihinde de yerlerini aldıklarını düşünüyorlardı. Değişimlerinin son dönemine hakim olan düşünce, sanatlarında varmış oldukları olgunluğu, yurtdışına tanıtmaktı (Yaman, 1992: 7-9)

1929-1940 arası Türk resminde, kurtuluş savaşı öyküleri, savaşlarda kahramanlık gösteren erkek ve kadınlar gibi konular işlendiğini, ancak konuların yaşanan çağın gerçeklerini yansıtmadığı gözlenir (Turani, 2010: 687).

Türkiye’de ve Batılılaşmaya çalışan diğer ülkelerdeki Batılılaşma politikaları, Batı teknolojilerinin ve ekonomik biçimlerin ithaline ve kendi yapılarına uyarlanmasına dayanıyordu. Ancak, tüm bu Batılılaşma hareketleri, Erzen’in de belirttiği gibi, Batı karşısında kültürel kimliğin korunması meselesini çıkarmıştır. Ali Artun: “Ziya Gökalp’in “hars millidir, medeniyet beynelminel” (kültür ulusaldır, uygarlık uluslararası) ilkesi Batılılaşan her toplum için geçerliydi.” görüşünü o dönemin anlayışını anlatmak için verir. Artun, Türkiye’de olduğu gibi, modernleşmeye çalışan tüm Batı-dışı kültürlerdeki sanatçıların, geleneklerini Batı klasizmine uyarlayarak sanatlarına ulusal kimlik kazandırarak modernleşeceklerini sandıklarını söyler. “...Batı-dışı sanatlar bir yandan Batı’ya açılırken, bir yandan keşfe zorlandığı kendi kültürel/etnik kimliğine kapanıyordu. Başka kültürlerle kaynaştığı, kültürler-aşırı bir dünyadan men ediliyordu. Çünkü bu milliliğe ve milliyetçiliğe aykırıydı...” Sanatçıların, Batı klasizmine göre kendi sanatlarına bakmaya zorlanmalarının, kendi kendilerini oryantalize etmeleri sonucunu doğurduğunu ileri sürer Artun (Artun, 2019)

Türk sanatında gerçek anlamda modernizmin II. Dünya Savaşı’ndan sonra bazı sanatçıların Paris’e, devlet eliyle değil kendi isteğiyle sanat öğrenmeye gitmesiyle başladığını söyler Artun. Bu sanatçıların amacının, ülkeye döndüklerinde ulusal, milli bir sanat yaratmak değil, aksine bu davaların üzerlerindeki baskıyı kaldırmak, özgürleşmek ve özerkleşmek olduğunu belirtir Artun. Dolayısıyla, 1950’ler Türk sanatında özerkleşmenin başladığı bir dönemdir. Bu sanatçıları arasında, Hakkı Anlı, Nejad Devrim, Mübin Orhon ve Selim Turan vardır.



Resim 53- Nejad Devrim, 1955

Kaynak: http://www.galerinevistanbul.com/artist/nejad-melih-devrim/?tab=selected_works

Erişim: [11 Nisan 2019]

Artun, devlet eliyle Paris’e belli bir misyonla gönderilen sanatçılarla II. Dünya Savaşı’ndan sonra kendi istekleriyle giden sanatçıların işleri arasında farklar olduğunu söyler. Bu sanatçılar, kendilerinden sonra gelen Ömer Uluç’lara, Komet’lere, Kuzgun’lara ve daha nicelerine özerk sanatın yolunu açmışlardır (Artun 2019).

II. Dünya Savaşı öncesinde başlayan Batılılaşma politikaları ile oluşturulmaya çalışılan sanat kavrayışıyla modernlik arasında ilişki kurulabileceğini ancak modernizmle kurulamayacağını söyler Artun. Modernleşmenin birinci kuralı olan ulus inşasıyla bağdaşan bir sanat kavrayışı hakimdir bu dönemde. Sanat ve sanatçının üzerindeki devletin himayesi, ortaya konan eserlerde ulusal kimliğe, bilince vurgu yapması istenmektedir. Modernizm, sanatın her türlü dayatmadan uzak olarak özerkleşmesi ilkesi üzerine hareket eder. “Nasyonalizmin değil kozmopolitizmin peşindedir.” (Artun, 2018).

4.9. Geleneksel Türk Sanatlarında Yenilik Tartışmaları

*Gelenek küllere tapınmak değil,
ateşi canlı tutmaktır
Gustav Mahler*

Geleneksel Türk Sanatlarında, günümüz sanat ortamındaki değişiklere uyması dolayısıyla günümüz insanına hitap etmesi için yenilikler yapılması görüşünde olanlar olduğu gibi klasik anlayışın korunmasından yana olan görüşler de mevcuttur.

Geleneksel Sanatlarda Yenilik genel başlığı altında, Yapı Kredi Kültür Sanat'ın 2019 yılında düzenlemiş olduğu oturumda, Beşir Ayvazoğlu, günümüz sanat ortamının hızla değişip, apayrı bir yöne doğru giderken, geleneksel sanatların bu değişikleri takip etmeden günümüz insanına bir söz söylemesinin mümkün olup olmayacağını sorgular. Ayvazoğlu, güncel sanatın, sanatı protest bir araç olarak gördüğünü; günümüzde sanat aracılığıyla bir fikir etrafında tartışma geliştiren, sanatı ile dünyaya bir şeyler söyleyen sanatçıların icra ettiği bir sanat anlayışının ortaya çıktığını belirtir. Bu sanatlarla, bizim klasik sanatlarımızın ilişki kurmasının mümkün olup olmayacağını sorgular Ayvazoğlu. Geleneksel sanatlarımız için de böylesi bir yenilik imkânı var mı? Sadece Arap ülkelerine değil farklı kültürlerle de geleneksel sanatlar aracılığıyla seslenebiliriz miyiz? İnsanlara, sanatımızla ne söyleyebiliriz? Geçmişte yapılmış şeyleri tekrarlayarak bir şey söylemek mümkün mü? Bu soruların net cevabını Ayvazoğlu, kendisinin de henüz da bulamamış olduğunu söyler.

Hülya Yazıcı, bu oturumda, Abidin Enderoğlu, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Malik Aksel, Erol Akyavaş, Ergin İnan, Burhan Doğançay gibi sanatçıları gelenekte yenilik yapmış sanatçılara örnek verir. Ayvazoğlu, Yazıcının örnek olarak verdiği bu sanatçıların çalışmalarının geleneksel sanatın yeniden bir üretimi mi yoksa ondan bir faydalanma mı veya geleneksel sanatta yeniliğin böyle mi yapılacağını sorularını sorar.

Yine aynı oturumda günümüz hattatlarından Savaş Çevik: Sanatın geleneği, klasiği veya modern olamayacağını; bundan dört yüz yıl önce de bugünün anlayışıyla modern sayılabilecek birçok sanat eserinin üretilmiş olduğunu söyler.

Çevik, sanatta arayışlarının devam etmekte olduğunu, değişimin insanın yapısından kaynaklandığını sözlerine ekler. Geleneksel sanatlarda, son on-on beş yıl içinde farklı açılımlara gidildiğini belirten Çevik, bu açılımların, birçok tartışmayı da beraberinde getirdiğini söyler ve tartışmaların şu çerçevede olduğunu belirtir: Birinci tartışma, geleneksel sanatların gelenekli olduğu, geleneğinin dışında bir şey yapmanın bu sanatları dejenere edeceği görüşü üzerinedir. İkinci tartışma ise, geleneksel sanatlar da değişimden veya yeni arayışlara gitmekten korkulmaması üzerinedir. Yenilikten yana olanlar, insanların artık farklı şeyler istediğini, bu yüzden sanat dünyasına farklı şeyler sunulması gerektiğini ve hatta yeni sanat türlerinin ortaya konması görüşündedirler. Çevik, sanatta farklılaşma uğruna bilgi dışında, temel sanat kurallarından uzaklaşarak farklılıklar yaratma her türlü sanat biçimini dejenere edebileceğini de sözlerine ekler (Ayvazoğlu, Çevik ve Yazıcı, 2019).

Ayvazoğlu, *Sanatta Gelenek Gelenekte Sanat* adlı yazısında bir geleneğin yaşatılması ile ilgili görüşlerini açıklar. Geçmişe takılıp kalmanın ya da tapmanın onu yok saymak kadar tehlikeli olduğunu söyleyen Ayvazoğlu, zengin tarihi ve kültürel birikimi olan bir toplumun yaşadığı mağlubiyetin, onu ya galibe tapar ya da içine kapanır bir duruma getireceğini ileri sürer. İçe kapanma durumunun geçmişteki kimi güzel ve iyi şeylere dönülerek steril bir geçmişin icat edilmesine sebep olduğunu belirtir. Geçmişte takılıp kalmanın, orada oyalanmanın hızla akıp giden tarihin dışında kalmaya sebep olabileceğini belirtir.

Ayvazoğlu, Türkiye tarihinde, geçmişi yok saymanın, hatta geçmişi tamamıyla inkâr etmenin sonucunu bugün, Osmanlı geçmişinin yüceltilmesinde, idealize edilmesinde görmekte olduğumuzu söyler. Ayvazoğlu, tarih şuurunun, geçmişte kalan her şeyin güzel, doğru ve iyi olduğunu zannederek kazanılmayacağını belirtirken “geçmişi tekrarlayarak gelenekçi...” olunmayacağını da sözlerine ekler. Ayvazoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın bu konudaki görüşlerine yer verir: “Devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir.” Ayvazoğlu geleneğin içinde yetişmiş olan Elmalılı Hamdi Yazır’ın da gelenek hakkında, “Beka içinde yenilenme, yenilenme içinde beka” dediğini aktarır ve *beka*’nın burada gelenek anlamında kullanıldığını açıklar.

Ayvazoğlu, muhafazakâr olarak geçmişî el değmeden korumaya çalışanları değil, geçmişî bir kaynak olarak görüp, ondan beslenerek yaratıcı bir hamleyle ileriye ve geleceğe taşıyanları gördüğünü söyler. Ayvazoğlu, muhafazakârlığın, “...bir anlamda, yeniden üretmek, yaşar hala getirmek, geçmişî çağın şuuruna tercüme etmek...” demek olduğunu sözlerine ekler.

Yaşanmış kültürü yok saymak, kültürün devamlılığını engellediği için günümüzde kafaların çok karışık olduğunu söyleyen Ayvazoğlu muhafazakâr olarak adlandırdığı, geleneği yaratıcı bir hamleyle geleceğe taşımaya çalışanlar sayesinde geleneğin yaşatılıp gelecek nesillere aktarılabilceğini ileri sürer. “Keşif ve inşa sürecinin yaratıcı olabilmesi için içinde yaşadığımız çağı iyi okumak, neler yapılp edildiğini çok iyi bilmek şarttır.” der ve Gustav Mahler’in, “Gelenek küllere tapınmak değil, ateşi canlı tutmaktır” sözünü aktarır (Ayvazoğlu, 2019).

Özkeçeci ise, Türk sanatında yeni yaklaşımlar, açılımlar yapabilmek için, ikilemlere neden olan, kısır ve gerilimli bakış açısını bırakmamızın şart olduğunu belirtir. Özkeçeciye göre, ancak bu bakış açısı terk edildiği zaman, Türk sanatı bir dinamizme kavuşup, evrensel beğeniye ve klasik döneme ulaşabilecektir. Özkeçeci, Türkiye’nin, başka ülkelerin peşinden giden bir toplum olmaktan kurtulması ve geleceğini kurması adına atacağı adımlar, ancak entelektüel bilince erişmiş sanatçılar ve bilim insanlarının yetiştirilmesiyle mümkün olacağı görüşünü ileri sürer. “...her ne kadar mükemmel bir geçmişe sahip olsak da eskiye takılıp kalamayız, onlardan güç alırız, ilham alırız, fikir alırız ama eskiyi veya başka bir toplumu taklit ederek özgün olamayız.” der (Özkeçeci, 2007: 18-19).

Selçuk Mülayim, kültürel tehditlere karşı en güçlü sığınaklardan biri olarak görünen geleneksel sanatların, “...insanın moral değerlerini besleyebildiği sürece işe yarar bir kalkan...” gibi çalışacağını, geleneksel sanatların kültürel tehditler karşısında koruyucu bir kalkan olma işlevini, içinde bulunulan çağın ve hayatın enerjisine katılmasıyla yerine getirebileceği görüşünü ileri sürer. Zamanının güçlü eserleri olarak müzelerdeki yerlerini alan klasik eserlerin ve baş yapıtların, günümüzde tekrarlanmasının geleneksel sanatları durağanlığa sürükleyerek zaman içinde kaybolmasına neden

olacağını, klasik eserlerin öğrenme aşamasında kopya edilmesinin normal olduğunu ancak, sanatçının bir aşamadan sonra kopyacılığı bırakması gerektiğini belirtir. Mülayim, en katı kültür çevrelerinde bile sanatçının küçük de olsa yaptığı işte bir yorum hakkının bulunduğunu, Orta Çağ sanatçılarının bile hep ileriye doğru sanatı yenilediklerini; “Buharî’yi Levnî’den ayıran şey de bu yenileme...” tutkusu olduğunu söyler (Mülayim, 2015: 285-291)

Yenilik ve yaratıcılık korkutucu olsa da Türk ve İslam süslemelerinin durağanlıktan kurtarılıp yaşatılması için değişiklik yapma macerasının göze alınması gerektiğini belirten Mülayim, zaman içinde ortaya çıkmış olan üsluplar, baş yapıtlar yenilik ve yaratıcılıktan korkmayan cesur sanatçılar sayesinde gerçekleştiğini; yaratıcılıktan korkmayan bu insanların her türlü tepkiyi göğüsleyerek başkalarını kopya etmek şöyle dursun kendilerini bile tekrardan kaçındıklarını söyler. (Mülayim, 2015: 285-291).

Mülayim, “...geleneksel havayı sürdürürken, yorumlara ve yeni çağrışımlara açılabilen bir sanatı önerebiliyorsak başarılıyız...” derken bu bağlamda geleneksel sanatlarda “...teori-pratik ya da kuram-uygulama diyalogunun diri tutulması, deseni yaratacak kişinin sürekli kuramsal destekle beslenmesiyle mümkün...” olacağını belirtir (Mülayim, 2015: 285-291).

Faruk Taşkale’nin geleneksel sanatlarda yenilik hakkındaki görüşü ise şöyledir: Geleneksel sanatlarda geçmişe körü körüne bağlanarak geleceğe kapıyı kapatmanın geleneksel sanatların gelişimini engelleyeceğini ileri süren Taşkale, tezhip sanatı üzerinden yaptığı değerlendirmesinde, sanatkarların teknolojinin imkanlarından yararlanırken abartıdan kaçınmaları gerektiğine de dikkat çeker (Taşkale, 2015).

Aziz Doğanay, günümüzde geleneksel sanatlar adıyla ortaya konan eserlerin ne kadar geleneksel olduğunun sorgulanması gerektiğini tartıştığı yazısında, geleneksel sanatlarda yenilik adına yapılanları oldukça kapsamlı bir şekilde ele alarak eleştirir. Doğanay: “İslamî sanatlar, özünde tevhid fikrini barındırmak durumundadır, eğer icra edilen sanat tevhid fikrinden uzaklaşmışsa onu artık İslami sanatlar çerçevesinde değerlendirmek mümkün olmaz.” demektedir (Doğanay, 2015: 291). Tevhid fikrinin

İslami bir eserde estetik olarak nasıl ifade edildiğini anlamak için tarihsel süreç içinde icra edilen sanatlara bakmak gerektiğini söyleyen Doğanay, Hafız Osman veya Şeyh Hamdullah gibi ustaların kalemlerinden çıkmış Mushaf-ı Şeriflerdeki ayetler içinde yer alan kelimelerin, birbirinden kopuk olmadığını buna karşın günümüz teknolojisiyle bilgisayarda yazılmış Mushaflardaki kelimelerin birbirinden kopuk oluşunu, “Günümüzde farkında olmadan gelenekten uzaklaşırken, Mushaf-ı Şerif yazımında bile tevhid fikrinden böyle kopmalar ...” başladığını dile getirir (Doğanay, 2015: 291).

Doğanay, tezhip sanatında gerek renk gerek desen ve kompozisyon anlamında yenilik adına yapılanların sanatı dejenere ettiğini ve bu durumun sadece müzehhiplerin yenilik arayışlarından değil aynı zamanda bu sanatı öğreten ve yayan bazı kurumların bilinçsiz davranışlarının bu sanat dalının değersizleştirilmesine sebep olduğunu söyler. Doğanay, “...sipariş eden hamilerin özel istekleri veya alanla ilgili yeterli ilgi ve bilgilerinin olmaması yüzünden zevksiz tercihlerde...” bulunmalarının sanatkarları farklı arayışlara iterek sanatı farkında olmadan dejenere ettiğini ileri sürer. (Doğanay, 2015: 293).

Minyatüre de benzer eleştiriler getiren Doğanay, geleneksel minyatürde seyirciye bir olay, bir hikâye anlatıldığını, ancak bugünkü minyatürlerin hikâye anlatmadıkları gibi tertip ve tasarım esaslarında da bir bunalım yaşanmakta olduğunu belirtir Doğanay. Ebru sanatı için de ilginç yaklaşımlarda bulunan Doğanay, ebruda geleneğe bağlı olarak -ki henüz çerçevesi çizilmemiştir- çalıştığını söyleyen hocalarla kendini ebruzen olarak niteleyerek yeni eğilimler oluşturmaya çalışan hocaların bulunduğundan bahseder. (Doğanay, 2015: 300). Ebrucuların, her tekneden çıkan ebrunun tek olduğunu, benzerinin bir daha yapılamayacağını söyleyerek ilahi bir hikmete arayarak ebruya kutsal bir anlam yüklemekte olduklarını ileri sürer.

Doğanay, ülkemizde geleneksel sanat sergileri hakkında hiçbir şekilde eleştiri yazısı yazılmadığını bu yüzden de isteyen istediği şekilde bu alanı dejenere ettiğini söyler. Doğanay, yeniliğin karşısında olmamakla beraber yenilik adına yapılan şeylerin, geleneksel sanatları yozlaştırmasından ve zamanla öz benliğini yitirip başka mecralara kaymasından endişe ettiğini belirtir. “Geleneksel sanatlarda sekülerleşme bu

dejenerasyonu daha da hızlandırmaktadır. Esasında insanlar yaşamadığı geçmiş zamanların duygu ve düşünceleriyle geçmiş zamanın güzelliklerini ortaya koyacak eserler üretemezler. Bugünün duygularıyla da ancak modern çağın beğenisine uygun eserler öğretebilirler.”görüşünü savunur (Doğanay, 2015: 301).

Ebru sanatçısı, Alpaslan Babaoğlu, Batı sanatları gibi bizim sanatlarımızın bir söz söyleme ve topluma bir mesaj verme sanatı olmadığını söyler. Bir tezhip sanatçısının veya bir hattatın sanatıyla sosyal içerikli mesajlar veremeyeceğini de sözlerine ekleyen Babaoğlu, Batılı sanatçı için sanatın bir amaç olduğunu, Geleneksel Türk Sanatlarını icra eden sanatçı için ise sanatın Allah’ın rızasını kazanmak için bir araç olduğunu belirtir. Babaoğlu, görevinin ebruyu geçmişten intikal ettiği gibi bundan sonraki nesillere aktarmak olduğunu söylerken aynı şeyi hattatların ve müzehhiplerin de yapması gerektiğini yoksa bu sanatların dejenere olacağını söyler.

Babaoğlu, internet aracılığıyla ebrunun yanlış örneklerinin çok çabuk yayıldığını, doğru örneklerin gösterilmezse insanların doğru ve yanlış ayırt edemeyeceklerini belirtir. Üç boyutlu yapılmış çiçek ebrularının, bizim sanat geleneğimizde yeri olmadığını çünkü bizim sanatlarımızda çiçeklerin üsluplaştırılarak iki boyuta indirgendiğini bundaki amacında Allah’ın yarattığı ile yarışmamak olduğu açıklamasını yapar. Bugün yapılan çiçeklere Geleneksel Türk Ebrusu denilemeyeceğini bunların ancak ebru tekniği kullanılarak yapılmış resimler olduğunu söyler (Gören, Tarihsiz).

Minyatür sanatçısı Günseli Kato, 2011 yılında Şebnem Abaygil’e verdiği röportajında, Türkiye’de hala gelenek ve kimlik sorunun devam etmekte olduğunu bu yüzden gençler arasında geleneksel sanatlara karşı bir tepki olduğunu söyler (Abaygil, 2011). Semra Ünlü’ye verdiği röportajında ise Kato, Türk minyatür sanatının hala nakkaşhâne kültürünün dışına çıkamadığını, bu yüzden de sanata doğru bir adım atamayıp, zanaat boyutunda kaldığı görüşünde olduğunu belirtir. Bu zamanda hala padişah portreleri yapmanın anlamı olmadığını, minyatür sanatında hazır olanın tüketildiğini ve bu sanatı geliştirmek için de bir şey yapılmadığını söyler (Ünlü, 2015: 36-43).

Ruhi Konak, geleneksel sanatlardaki yenilik arayışlarını minyatür sanatı üzerinden değerlendirmiştir. Konak, günümüzdeki minyatür çalışmalarına bakıldığında ilk bakışta Osmanlı minyatür sanatı geleneğini sürdürme isteğinin dikkati çektiğini ve bu isteğin de genel söylemin bir parçası olduğunu belirtir. Bu çabanın, minyatür sanatının yozlaşmasına engel olması bakımından önemli olduğunu belirten Konak, amaç sonuç ilişkisinin de birbiriyle örtüşmesi gerektiğinin önemine vurgu yapar. Her ne kadar söz konusu söylem Osmanlı minyatür geleneğini sürdürmek üzerine olsa da minyatür sanatında, diğer geleneksel sanat türlerinin aksine biçimin bütünüyle çözümlenemediğini dile getirir. Biçimin çözülememesinden dolayı, yeni tasarımlar, şemaların tekrarlandığı birer kalıp olmaktan öteye geçemediğini; gelenek olarak adlandırılan şeyin yüzey süslemeciliği ve işçiliğin azlığı veya çokluğu olarak görüldüğünü ileri sürer. Konak, günümüz sanatçıları tarafından yapılacak yeniliklerin ancak geleneksel biçimin özümsemişi çözümlendikten sonra gerçekleştirilebileceğini bunun aksi durumunda ise üretilen eserlerin birer kopyadan, öykünmeden öteye geçemeyeceği görüşünü ileri sürer (Konak, 2015: 314).

4.10. Geleneksel Türk Sanatlarına Çağdaş Yorumlar Katan Sanatçılar

4.10.1. Günseli Kato

Günseli Kato, günümüzde minyatür sanatını alışlagelmiş üslup ve ölçeğinin dışında icra eden bir sanatçıdır. İlk eğitimini Süheyl Ünver'den alan ve iki yıllık eğitim için gittiği Japonya'da 20 yılını geçiren sanatçı, çalışmalarında Japon kültürü ile Türk kültürünü sentezlemiştir. Kato, minyatür sanatını alışılmış biçiminden çıkararak üç boyutlu heykellerle ve performanslarla ayrı bir boyuta taşımıştır. Kato, ürettiklerini “minyatürden efsunlanmış ama minyatür değil, minyatür imgesi taşıyan şeyler” olarak nitелеmektedir.

Kato, Japonya'dan dönüşünde gerçekleştirdiği ve minyatürü apayrı bir boyuta taşıyan *Ahenk*, *Cenk ve Beden* performansında, kendisine yaptırdığı ve sekiz saat süren makyajıyla yaşayan minyatür çalışmasının bir parçası olmuştur. Kato, minyatürü sadece kâğıt üzerinde tutmakla sınırlamadığı için bugünkü durumuna gelmiş olduğunu belirtir (Ünlü, 2015: 18)



Resim 54- Günseli Kato, *Ahenk, Cenk ve Beden* performansı

Kaynak: <http://www.gunselikato.com/performances>

Erişim: [30 Nisan 2019]

Ahenk, Cenk ve Beden performansını Kato 2000 yılında, İstanbul'da, İhlamur Kasrı'nda gerçekleştirmiştir. Sanatçı performansında, *gelenek* ve *heterojenlik* arasındaki uzlaşmaları ve karşıtlıkları irdlemiştir. Sanatçı bu performansla birlikte öznel uyarlamaları olan iki ve üç boyutlu minyatür çalışmalarını da sergilemiştir. Sanatçı performansından ayrı olarak yerleştirmesinde kullandığı kürenin tasarımı kendine aittir. Kürenin iç ve dış yüzeylerinin mavi zeminin üzerinde burçları simgeleyen figürler ve semboller bulunmaktadır. İç yüzeylerin birinde ay, diğerinde güneş sembolize edilmiştir. Bu eserde kullanılan burç sembolleri Surûri'nin eseri olan *Tercüme-i Acâ'ibü'l- mahlûkat* ve *Garâ'ibü'l-mevcûdât* adlı eserinden alıntılanmıştır (Sâgnak, 2009: 230).

Sanatçı performansını oluşturan kelimelerin içerdikleri anlamları şu şekilde anlatmıştır: “Etkinliğin başlığındaki ‘ahenk’ sözcüğü uygunluk, eğlence ve isteği, ‘cenk’ heterojen ortamlardaki karşıtlıkları ve gerilimleri, beden ise modernizmin tanımladığı ‘kusursuz’ kadın gövdesinin ve post-modernizmin ‘özgürleşmiş’ kadın gövdesinin devinimini tanımlıyor.” Ayrıca, bu performans ve enstalasyonun yapısındaki çoğulculuktan türeyecek karmaşık olan metaforlar ve estetik ortam ile izleyicinin algı ve katılım gücünün amaçlandığı belirtilmiştir (NTV-MSNBC, 2000).

Kato’nun 2001 yılında gerçekleştirmiş olduğu performansı ilhamını, Arap şairi Ayyuki’nin Gaznali Mahmud döneminde (997-1030) yazmış olduğu kadim bir aşk hikayesi olan *Varka ile Gülşah*’dan almıştır. Sanatçı, resimlenmiş bu öyküyü performansıyla birlikte gerçek yaşama taşımak istemiştir. Kato bu performansında, kostümleriyle, makyajıyla ve mimikleriyle 13. yy. hikayesindeki Gülşah karakterini canlandırırken, Varka’yı da Mercan Dede canlandırmıştır.



Resim 55- Günseli Kato, Varka İle Gülşah 2001

Kaynak: <http://www.gunselikato.com/2001-love-story-varka-and-gulsah-performance-and-exhibition-esma-sultan-mansion>

Erişim: [30 Nisan 2019]



Resim 56- Günseli Kato, Varka İle Gülşah Performansı, 2001

Kaynak: <http://www.gunselikato.com/2001-love-story-varka-and-gulsah-performance-and-exhibition-esma-sultan-mansion>

Erişim: [30 Nisan 2019]

Minyatür sahnelerini anlatan performanslara Mercan Dede'nin müzikleri eşlik etmiştir. Kato bu performansını gerçekleştirirken aynı zamanda bu öykünün 13. yy. daki örneklerini daha büyük boyutlarda ve yeniden yorumlayarak sergilemiştir (Sağnak, 2009: 265-266).

4.10.2. Canan

Canan Şenol, soyadını kullanmayı tercih etmeyen bir sanatçı olduğu için sanat camiasında Canan olarak tanınmaktadır. Feminist bir sanatçı olan Canan, minyatür, fotoğraf, video, yerleştirme gibi farklı araçların yanında işlerinde kendi bedenini de kullanan bir sanatçıdır. Güncel, politik ve toplumsal derterleri geleneksel bir dille ifade eden sanatçı, *İstiklal Caddesi-Direnış* ve *Boğaz Köprüsü* adlı eserleriyle 4. *Jameel Ödülü* sergisinde yer alan Türkiye'den beş sanatçıdan biridir.

İngiltere'deki Viktorya Albert Müzesi ve Art Jameel'in ortaklaşa düzenledikleri Jameel Ödülü, esinini İslam geleneğinden alan çağdaş sanatı ve tasarımı teşvik etmeyi amaçlamaktadır. (PeraMüzesi, 2016).

İrvin Cemil Schick de *Post-Modernizm, Minyatür Sanatı ve Canan(Şenol)* adlı yazısında, Canan'ın, diğer çağdaş minyatür sanatçılarından farklı olarak toplumsal/siyasal eleştirilerinde, minyatürlerini fotoğraf, video ve kendi bedenini kullanmakta olduğunu bu tavrın da onu orijinal ve önemli bir sanatçı yaptığını söyler.

Schick, Canan'ın minyatürlerinin, ilhamlarını *vak vak ağacı, acâibü'l-mahlûkat, bâhnâme* gibi kadim konulardan almış olsalar bile tamamen çağdaş çalışmalar olduğunu ileri sürer. Schick, Canan'ın minyatürlerinin Osmanlı'nın bakiyesi değil yepyeni ürünler olduğunu da iddia etmektedir. Schick, Canan'ın, Zero İstanbul Muhabiri Haziran Düzkan'a verdiği röportajında anlattığı eleştirel tavrını aktarır: “Kafamızda minyatürü muhafazakarlıkla özdeşleştiren bir zihniyet var, muhafazakârlar da böyle düşünüyor. Bu doğru değil, sanat tarihine baktığımız da toplumsal hafıza, kolektif bilinçaltı hakkında fikir edinebildiğimiz gibi cinsel birleşmeden, çarşı esnafının gündelik yaşamına kadar farklı yelpazede çok fazla minyatür bulabiliriz.”

Schick, Canan'ın, minyatür gibi geleneksel sanatların muhafazakâr kesim tarafında sahiplenildiği fikrine katıldığını böyle olmasının da iyi bir şey olduğunu söylerken, “Ancak bu sahip çıkmanın çok da normatif bir tarafı var ki bunun sorgulanması, Osmanlı geçmişinin (temsillerinin) iktidar için gerçek bir tahakküm aracı haline gelmiş olduğu günümüzde özellikle büyük önem taşıyor.” der. Schick, Canan'ın minyatürler aracılığıyla herhangi bir tarihsel veriye dayanmadan “atalarımız böyle değildi” gibi söylemlerde bulunan yöneticilere cevap verdiğini belirtir.

Canan'ın feminist kimliğini toplumsal cinsiyet kalıplarına cephe aldığı çoğu eserinde görmemizin mümkün olduğunu belirtir Schick. 2009 tarihli *Taşaklı Kadın (Hünsa)* adlı eserinde Canan'ın, Osmanlı Dönemi'nde vukuu bulduğu rivayet edilen, gerçek bir olaydan yola çıkarak bir kadının erilleştirilmesini anlattığını ve sanatçının bu eserinde kadın figürü olarak kendi bedenini kullandığı bilgisini verir.



Resim 57- Canan, Taşaklı Kadın (Hünsa) 2009

Kaynak: <https://t24.com.tr/k24/yazi/post-modernizm-minyatur-sanati-ve-canan-senol,1182>

Erişim: [12 Mayıs 2019].

Canan'ın 2009 tarihli *Vak Vak Ağacı* adlı çalışması üzerinde duran Shick, bu videoda sanatçının ablasıyla birlikte 12 Eylül dönemi öncesi ve sonrasını sorguladığını belirtir. Shick, Canan'ın videosunda kullandığı vak vak ağacının meyveleri insan olan efsanevi bir ağaç olduğunu, Osmanlı Dönemi'nde, 1656 yılında çıkan sipahi ve yeniçeri isyanından sonra At Meydanı'ndaki bir ağaca ardı ardına asılan devlet adamlarından sonra bu ağaca mecazi bir anlam da yüklenmiş olduğu bilgisini verir. Canan, videoda, Adnan Menderes'in fotoğrafıyla başlayan ve Kenan Evren'in "*asmayalım da besleyelim mi?*" sözüyle devam eden iki çocuğun gözünden siyasi bir eleştiri yapmaktadır.



Resim 58- Canan, Vak Vak Ağacı (2009)

Kaynak: <https://t24.com.tr/k24/yazi/post-modernizm-minyatur-sanati-ve-canan-senol,1182>

Erişim: [12 Mayıs 2019]

Canan'ın minyatürlerine gösterdiği inceliği, videolarına özellikle göstermediğini ileri süren Shick, sanatçının, minyatürlerdeki gerçekliğin soyutlanması gibi sanatçı, videolarının da amacının gerçeği taklit etmek değil simgelemek üzere kurguladığını düşündüğünü söyler (Shick, 2017).

Canan'ın, "İbretnuma" adlı video animasyonu The Centre Pompidou Müzesi'nin (Paris, Fransa) kalıcı koleksiyonuna dahil edilmiştir. "Anlatı tarzı Binbir Gece Masalları'na benzeyen "İbretnuma", baş karakterin hayatı aracılığıyla evlilik ve aile kurumlarının baskıcılığını, kadın bedeninin siyasal ve dinsel bir meta haline getirilmesini; kadın güzelliği kavramının, oryantilistleştirilmenin ve tüketim sömürsünün topo'su olarak kullanılmasını sorunsallaştırıyor." (X_İST, 2013).

Sanatçı eserleri ile bir yandan geçmiş ve günümüz arasındaki olaylar arasında bağ kurarken diğer yandan da karşılaştırma yapmakta ve bunun üzerine kurgulamaktadır.

Canan'ın *İbretnuma* adlı video-animasyonu, 11. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenmiştir. Sanatçıya göre, masallar her ne kadar gerçek dışı bir dünyayı anlatsa da ona göre bir çeşit bellek aktarımı ve sözlü tarihe işaret etmektedirler ve sanatçı her masalda gerçek payı olduğunu düşünmektedir (X_İST, 2010).

4.10.3. Onur Hastürk

Sanatçı, sanat eğitimini Konya Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları, Tezhip-Minyatür Ana Sanat dalı ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Tezhip Minyatür Ana sanat Dalı'nda tamamlamıştır. Sanatçı, minyatür sanatının çağdaş uygulamalarıyla dikkat çekmektedir. Sanatçının Starbucks bardakları üzerine karışık teknikle minyatürler çalıştığı *Bir kahve daha//One more coffee* serisi *Mamut Art Project 2016* kapsamında sergilenmiştir (Hastürk, Tarihsiz).



Resim 59- Onur Hastürk, Bir Kahve Daha/One More coffee

Kaynak: https://www.artnivo.com/bir-kahve-daha-serisi-no7_115552?d=9112 Erişim: [21 Mayıs 2019]

4.10.4. Seval Şener

Eserlerinde minyatürler kullanan bir sanatçı da Seval Şener'dir. Şener, Hacettepe Üniversitesi, heykel bölümünde öğretim üyesidir. Seval Şener, 2018 yılında, ismini Frederic Goodall'ın 1884'deki *A New Light in the Harem* adlı eserinden alan bir sergi açmıştır (Ünsal, 2018: 26). Bu sergide iki büyük sanat geleneği, Rönesans sonrası Batı sanatı ile minyatür sanatı Şener tarafından yeniden tercüme edilmiştir. Sanatçı, amacının farklı iki geleneği birbiriyle kıyaslamak olmadığını, Batı sanatına ait baş yapıtların minyatür sanatıyla yeniden kurgulandığında baş yapıt özelliklerinin ne kadarını koruyabileceklerini sınıdığını belirtir. Şener, Ingres'nin, Gerom'un, Leonardo'nın yapıtlarını minyatür olarak kurgulayıp yeniden üretmiştir. Böylelikle sanatçı, adeta bir metin gibi Batı sanatına ait eserleri Doğu diline tercüme etmektedir (İstanbul.net.t, 2018).

Şener'in Haremde Yeni Bir Işık adlı sergisine, IstanbulArtNews'deki yazısında Hazal Ünsal, minyatür sanatını kitsch olarak yorumlar: "Sergideki en önemli karşılaşmalardan birisi, Şener'in, bizlere, klasik eserler ile bugün kitsch olarak görülen minyatür sanatının çağdaş bir şekilde nasıl ele alınabileceğini göstermesi." Ünsal, Şener'in Batı'yı Doğu'ya tercüme ederken var olan sanat eserini yeniden üretmekte olduğunu söyler ve Walter Benjamin'in *Pasajlar* kitabındaki "*Tekniğin Olanakları ile*

Yeniden Üretilbildiği Çağdaş Sanat Yapıtı” bölümünden şöyle bir alıntı yapar: “Aslında sanat yapıtı, her zaman yeniden-üretilabilir olagelmıştır. İnsanların yapmış oldukları, her zaman yine insanlar tarafından yapılabilmektedir”. Hazal, Şener’in sergisinde olduğu gibi sanat eserleri hangi döneme ait olursa olsun yeniden ele alındığında bugünün izlerini sanatçı aracılığıyla taşıyacağını söyler. (Ünsal, 2018: 26).



Resim 60- Seval Şener, After Ingres Grand Odaliques, 2018

Kaynak: <http://sevalsener.net/a-light-harem/>

Erişim: [20 Mayıs 2019].

4.10.5. Naciye Subaşı

Naciye Subaşı, Türk tezhip ve kalem işi sanatlarında, Osmanlı klasik üslubunu yeni bir anlayışla yorumlayıp günümüze taşımaktadır. Yurt dışında daha çok İslam ülkelerinde pek çok sergi açmış olan sanatçı, Uluslararası Al-Burda Yarışmasında üçüncülük ödülü (UAE-2008), ayrıca Uluslararası Al Mahabba Awards yarışmasında da

Digital Art dalında birincilik, en iyi küresel sanatçı ödülünü almıştır (Abu Dhabi-2017), (Subaşı, Tarihi Belirsiz).



Resim 61- Naciye Subaşı, Global Art Awards (2017)

Kaynak: <http://www.theglobalartawards.com/services>

Erişim: [08. Mayıs 2019]

Sanatçı ayrıca, (30 Kasım- 8 Aralık 2013) tarihleri arasında gerçekleştirilmiş olan ve teması *Ahlak: Sanatın DNA'sı (Ethics: DNA of Art)* olarak belirlenmiş olan, 9. Floransa Bienali'ne davet edilmiştir.

4.10.6. Ferhat Kurlu, Numan Aydın ve Deniz Akın

Yıldız Holding Seminer ve Sergi Salonunda (21 Mayıs-3 Eylül 2018) tarihleri arasında *Esmâü'n Nebi Hat Sergisi* açılmıştır. Hat sanatçısı Ferhat Kurlu, tezhip sanatçıları Numan Aydın ve Deniz Akın tarafından geleneksel hat sanatı ile kaleme alınan bu sergide Hz. Muhammed'in (SAV) isim ve sıfatları, ilk defa dijital platforma taşınmıştır. Sergide, Hz. Muhammed'in (SAV) yaratılış güzelliklerini anlatan 104 ismi büyük bir levha üzerine hat sanatı ile kaleme alınmıştır. Ayrıca isim ve sıfatların her biri 104 ayrı ekrana yansıtılmıştır (Yıldız Holding, 2018).



Resim 62- Ferhat Kurlu, Numan Aydın ve Deniz Akın, Esmâü'n Nebi (2018)

Fotoğraf: Yeşim Göktepe

4.11. Yeditepe Bienali

Geleneksel sanatlar alanında yapılan ilk bienal olması sebebiyle Yeditepe Bienali ve bienale katılan sanatçıların tavırları önemlidir. Çağdaş sanat, bienaller, trienaller, sanat fuarları gibi küresel sanat camiasının bulunduğu yerlerdir. Yeditepe Bienali'nin tek küratörü olan Serhat Kula, geleneksel sanatların klasik ve çağdaş uygulamalarından oluşan bir bienal hazırlamasına dair görüşleri ve bienaldeki sanatçıların çağdaş sanat bağlamında işleriyle ortaya koydukları tavırlar, geleneksel sanatlardaki yenilik arayışları ve tartışmaları için önemli bir zemin yaratmıştır.

“*Senin Bir Sanatın Var*” sloganıyla tanıtılan Yeditepe Bienali, 31 Mart-15 Mayıs 2018 tarihlerinde, İstanbul’un, tarihi yarımada olarak tanımlanan bölgesindeki mekanlarda gerçekleştirilmiştir. Bienal, Cumhurbaşkanlığı makamının himayelerinde olup, Fatih Belediyesi ve Klasik Türk Sanatları Vakfı’nın iş birliğiyle düzenlenmiştir.

Bienal küratörü olan Kula: “...ihtiyaca binaen ya da kıymete mahsus bir sanat felsefesine sahip olan medeniyetimizin, bugünün sanatları ve sanatçılarındaki yankısını bir bienal yapısı içinde görmek istiyoruz zira sanatlarımızın içeriği, bienallerin atmosferinde oluşan metafor yüklemeleri açısından çok zengin.” olduğu görüşünü dile getirir (Kula, 2018: 9).

Kula, bienal program kitapçığındaki yazısında ve youtube’da yayınlanan konuşmasında bienalin yaratacağı ortamı bir laboratuvar alanı benzettiğini söyler. Kula, “Bu buluşmanın geleceğin geleneğini sorgulayan, çözümler arayan, terminolojiyi tekrar gözden geçiren bir laboratuvara dönüşmesini hedefliyoruz” demektedir (Kula, 2018: 9). Youtube’daki konuşmasında Kula, Yeditepe Bienali’nin hedefinin; sektör, sanatçı ve sanatsever için bir sorgulama alanı oluşturmak olduğunu açıklar Kula. Bienal mekanlarında, eski ve yenilikçi sanat eserlerinin yan yana yer almasının amacının sanat severe bu iki yaklaşım karşısında kendi beğenisini sorgulatmak olduğunu söyler (Kula, 2018: (youtube)).

IstanbulArtNews, Batılı bir sergileme biçimi olan bienal ile geleneksel sanatların sergileme esnasında çelişki yaratıp yaratmadığına dair sorusuna Kula şu şekilde cevap vermiştir:

“İyi yönetebildiği, iyi üretimlere ortam hazırladığı ve bunu trend olarak pazarlayabildiği için tüm dünya, Avrupa’nın geleneksel sanatına ‘çağdaş’ sıfatını takmak zorunda kaldı. Bienal, bir sanatın sergileme biçimidir. Hiçbir coğrafi yönün tekelinde değildir. Ne belli bir sanatı ele almak zorunda olursunuz ne de belli bir tarzı. Önemli olan sanatçıların ortak bakışını yakalayabilecek eserlerin oluşumuna zemin oluşturmak. Ortaya çıkan eseri izleyen seyirci için gerekli olan; mekân, bakış açısı, uyum, tezatlık, sosyal bağ ve kavranabilirlik gibi parametreleri doğru yakalamaktır...” (IstanbulArtNews, 2018: 12).

Kula, dertlerinin çağdaş sanatları eleştirmek veya geleneksel sanatları yüceltmek olmadığını, ikisinin karşılaşmasından doğacak sonucu merak ettiklerini belirtir (Fırat, 2018).

Kula, aslında bienal kültürüne bizim toplumumuzun eskiden beri aşina olduğunu sadece bu sergileme biçiminin sektörel alana taşınmadığını ileri sürer. Kula’ya göre, Batılı, paha biçilmez sanat eserlerine, müzeler aracılığıyla ancak aralarındaki mesafe korunarak ulaşabilmektedir. Bizde ise bir kişinin Rüstem Paşa Camii’ndeki muhteşem İznik çinilerine sırtını dayayıp kitap okumasının mümkün olduğunu, en önemli hat sanatçılarının hatlarının şehrin her yanında karşımıza çıktığını dile getirir. Yaşadığımız ortamın, zaten bir bienal ortamı olduğunu ama bunu dillendirmediğimizi ileri sürer (Kula, 2018: (youtube))

Kula: “Yeditepe Bienali; görme ve gösterme estetiğinin çağlar boyu değişe dönüşe bugün aldığı hâl ve bu hâlin gerektirdiği farklılıkları kuşanarak gelenekli sanat kültürümüze katma değer üretmek, güncel sanat dilini genetik kodlarımız ile konuşabilmek adına geniş bir zemin oluşturacak. Sanatta yerel arayışlara önem veren yeni sanatkârların yetişip gelişmesine imkân sağlayarak millî sanat duruşuna ve devlet sanat politikasına da katkı sağlayacaktır.” der (Kula, 2018: 9).

Yeditepe Bienali iş birlikçilerinden, Klasik Türk Sanatları Vakfı Başkanı Ahmet Özel; “Yeditepe Bienali gibi bir organizasyonu yapmak, kültür sanat alanında İslam coğrafyasının öncüsü olan Türkiye’ye yakıştırdı, yakıştı.” sözleriyle bienal hakkındaki görüşlerini dile getirir. Özel, tema olarak belirledikleri “ehl-i hiref”’in geçmişte devlet erki tarafında himaye edildiği gibi bugün de bu temayı çalışan bu çağın ehl-i hirefinin Cumhurbaşkanlığı tarafından himaye edildiğini belirtir (Özel, 2018: 8).

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı makamının himayesinde şekillenen, Yeditepe Bienali’nin ilk teması “ehl-i hiref”i, zamanın görme biçimlerini yansıtan, ortak sanat bakışı ve tasarım atmosferi olarak da tabir edilebileceğini söyleyen Kula: “Cumhurbaşkanlığı’nın himayelerini de bu anlamda kültürel ve sanatsal tarih mirasımızın yaşatılmasına destek olarak değerlendirmemiz gerekiyor.” demektedir (Erdoğan, 2018).

Kula, bienal sürecinde, iki farklı kültür sanatının kendisinde yaratmış olduğu kaygıları ve belirsizlikleri çözmeye çalıştığını ve bu sürecin kendisi için öğretici olduğunu belirtir (Kula, 2018: youtube).

Kula, geleneksel sanatlar sergilerinin 1970’li yıllarda başladığını ve bu sergilerin bugün sanatçılar için en temel etkinliklerinin başında geldiğini belirtirken “geleneksel sanat kültürümüzün dünyadaki global sanat çevrelerinin bakışına yaklaşması kaçınılmaz bir durum” olduğunu belirtir. Kula, bugünün sanatçısının aynı zamanda bugünün insanı olduğunu dolayısıyla yaşayışının, hayatı kavrayışının, ilgi alanlarının ve yaşadığı fiziki ortamın global bir standartta erimeye mahkum olduğunu ileri sürer (Erdoğan, 2018).

Kula, bienal hazırlıkları esnasında, geleneksel sanat ortamında korkuların ve tedirginliklerin olduğunu gözlemlediğini belirtir. Kula’nın gözlemlerine göre, önemli bir noktaya gelmiş kimi geleneksel sanat üreticilerinin, namlarına bir leke geleceği korkusu

ve tereddüttü ile yeni bir şey üretmekten kaçındıklarını, kimi geleneksel sanat üreticileri ise yaşadıkları korku ve tereddütlerini *mafyatik* bir yapıya dönüştürerek diğerleri üzerinde baskı kurup, yenilik yapmalarını engellediklerini dile getirir. Diğer grupta bulunanların ise umursamaz tavır içinde oldukları bilgisini verir Kula. Geleneksel sanatlarda umursamaz tavır yaklaşımlarının bir taraftan gelişmeye ve inovasyona açık olmayı sağlarken, diğer taraftan bu sanatçıların geleneksel sanatlar alanından aforoz edilmelerine neden olduğunu belirtir Kula. Bu grup sanat üreticilerinin adeta arafta kalmış olduklarını ve nereye dahil olacaklarını bilemediklerini söyler (Kula, 2018: youtube).

Mekândan Taşanlar sergisinde yer alan enstalasyonlarla geleneksel sanatlardaki belli kalıpların yıkılmasının ne gibi sonuç ve etki yaratacağını deneyimlemeye çalıştıklarını belirten Kula, bienal kapsamında, Sirkeci istasyonunun tavanındaki yerleştirmede, farklı yaklaşımları olan Hikmet Barutçugil ve Alparslan Babaoğlu gibi iki ebru ustasının işlerini yan yana sergilerken sansasyonel bir etki yaratmayı hedeflediklerini belirtir.

Önümüzdeki 10-15 yıllık dönemde bu tarz hareket edebilen, kabuğunu kırabilen ama asli unsurlarını kaybetmeden uluslararası sanat dilini kullanabilen eserlerin sayısının artabileceğini düşünen Kula, birçok vizyon sahibi genç sanatçının bazı çözümlere ulaşabileceğini ve geleneksel sanatlarda bir Rönesans gerçekleştirebileceklerine inandığını söyler.

Kula, Necmeddin Okyay'ın, klasik olarak nitelendirildiğini, ancak çiçek ebrusuyla ebruya bir başka boyut kazandırdığını, ebruyu çerçeveleyip kitaptan duvara taşıdığını söylerken bu tarafından bakıldığında aslında Yeditepe Bienal'inde, Necmeddin hocanın yaptığına benzer bir şey yaptıklarını belirtiyor.

4.12. Yeditepe Bienalin’de Geleneksel Sanatların Klasik Anlayış Dışındaki Yorumları

Bienal küratörü Kula, geleneksel sanatların, “...enstalasyon kültürüne, üç boyut kültürüne yeni bir denemeyle...” katılacağı için enstalasyon ağırlığını düşük tuttuğunu, iki mantık arasındaki farkı yansıtmak için klasik eserleri de sergilediklerini sözlerine ekler. Bu yüzden, klasik eserler, çağdaş ve enstalasyonlardan olmak üzere üç ayrı kulvar oluşturduklarını bunun bir bakıma üç ayrı jenerasyonun birlikteliği olduğunu söyler.

Kula, klasik sanatçıların, bazılarının bu tarz bir çalışmanın çağdaş anımsattığı için sanatlarımıza zarar vereceğini düşündüklerini söyler. Bienal için yapılacak üretimlerde, klasiği bozmak, formunu değiştirmek veya kökünü kurutmaktan çekindiklerini belirtir. Kimi klasik sanatlarda kemale ermiş kişilerin fikirlerine gösterdiği açıklığın onu çok etkilediğini söyler (Karaburç, 2018).

Bienal kapsamında yer alan tematik sergiler: Çiçeğin Her Hali, Kuş Misâli, İstanbul’a Dair, Mekândan Taşanlar, Kusursuz tekrardır. Bienalin *Mekândan Taşanlar* sergilerinin teması program kitapçığında şu şekilde verilmiştir:

“İçi içine sığmadığı için kendi beden ve ruh coğrafyasından dışarı taşan kişiye sanatkâr, taşan o şeye ise sanat denir. Yunus Emre’nin “ya ben öleyim mi söylemeyince” si de bu kalemdendir. Sanatın kendisinin de tanımlı olduğu alana sığmadığı, “bunun burada ne işi var” dedirtecek yerlere sıçradığı olur bazen. Bu sıçrayışların oluşturduğu ve insanı, baktıkça “aslında yakışmış” ya da “neden olmasın” çizgisine getiren alışılmadık güzellikler hem sanata hem sanatçıya hem de gören gözlere nefeslenecek başka sahalara açar. İçi içine sığmayan sanatkârların, mekâna sığmayan eserleri...” (Yeditepebienali Program, 2018: 71).

4.12.1. Yeditepe Bienali Kapsamında Klasik Anlayış Dışındaki Ebru Eserleri

Yeditepe Bienali’ndeki önemli ve dikkat çeken sergilerden biri Türk ebrusunun günümüzdeki en önemli ustalarından; Fuat Başar, Alparslan Babaoğlu ve Hikmet Barutçugil’in Sirkeci Garı’ndaki yerleştirme ile bir araya gelmeleri olmuştur. Üç sanatçıya ait ebrular garın tavanına, değişen bakış açısına göre farklı bir seyir olanağı

sağlayan bir düzenleme ile yerleştirilmişlerdi. Değişen bakış açısı seyirciyi, ebrunun klasik ve çağdaş uygulamalarıyla buluşturmuştur. Yeni Şafak Gazetesi yazarı Harun Karabuç, Yeditepe Bienali kapsamında Sirkeci Garı'nda gerçekleştirilen bu birlikteliğin, ebru sanatında, klasikçiler ve yenilikçiler arasında zaman zaman görülen tartışmaları, sonlandırabileceğini yazar (Karabuç, 2018a).



Resim 63- Alparslan Babaoğlu, Fuad Başar ve Hikmet Barutçugil, Mekandan taşanlar Sergisi, Sirkeci Garı, İstanbul

Fotoğraf: Yeşim Göktepe

Hatice Ünal, Mekândan Taşanlar tematik sergisine, üzerine ebru alınmış giysileri çamaşır ipine asarak bir mahallede, bienal boyunca sergilemiştir. Ünal, yerleştirmesinde, ebrunun çok renkliliği ile İstanbul'un çok kültürlülüğüne gönderme yapmak istediğini söyler. Sanatçının bu yerleştirmesine ilgili linkten ulaşılabilir (Ünal, 2018: yerleştirme videosu).



Resim 64- Hatice Ünal, Sokağın Ruhu, Mekandan Taşanlar, Yeditepe Bienali 2018

Kaynak: <https://www.star.com.tr/yerel-haberler/mekandan-tasanlar-sergisi-acildi-3576739/>

Erişim: [23Mayıs 2019]

Yeditepe Bienali içinde yer alan temalardan bir *Kuş Misali* idi. Bu tema kapsamına ebru sanatçısı Hikmet Barutçugil, 1000 Turna Kuşu adlı çalışmasıyla katılmıştır. Sanatçı bu çalışmayı, Japon katlama sanatı olan Origami’yi ebrulu kağıtlarla gerçekleştirmiştir. “Origami turna kuşu”, bugün dünyanın en önemli barış ve huzur simgelerinden biridir. İnanişâ göre; kim bin turna kuşu katlarsa dileği gerçek olurmuş. Hikmet Barutçugil de bu dileğin gerçekleşmesi umuduyla, ebrulu kağıtlarla bin turna kuşu katlayarak bienale katılmıştır.



Resim 65- Hikmet Barutçugil, 1000 Turna Kuşu

Fotoğraf: Yeşim Göktepe

Barutçugil'in katıldığı bir başka tema ise Mekândan Taşanlar sergi temasıdır. Sanatçı, bu sergi temasına *Gezegenler* adlı eseriyle katılmıştır. Barutçugil, eserinde gezegenleri Barut ebrusunu kullanarak gerçekleştirmiştir. Sanatçı, Barut ebrusunu, insan, dünya ve evrende bulunan görsellere benzerlik göstermesinden dolayı tercih ettiğini söyler.



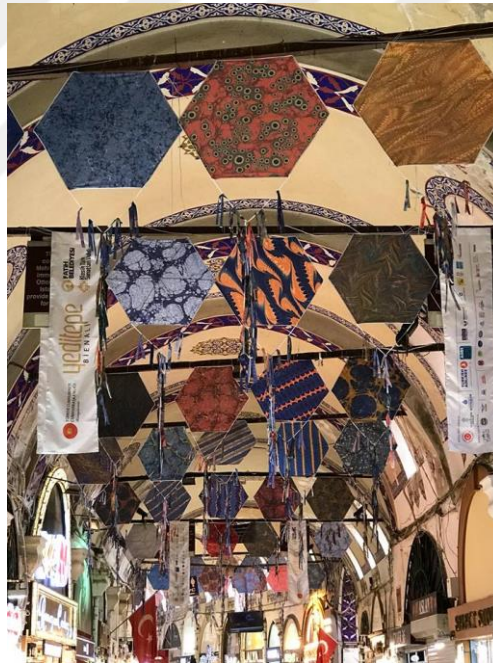
Resim 66 Hikmet Barutçugil, *Gezegenler*

Fotoğraf: Yeşim Göktepe

Mekândan Taşanlar sergi teması kapsamına Kubilay Eralp Dinçer, Nilüfer Mutlu, Nihal Özşirin, Tijen Sabırlı, “Hakikatin Rengi” isimli ebru enstalasyonu ile katılmışlardır. Sanatçılar, “Toplumsal düzlemde, dolaşımda olan sanat yapıtları aslında bir hakikat arayışını ve aktarımını dile getirmektedir ki bu bir bakıma yeni bir hakikati bulma usulü ortaya koyma girişimidir.” söyleminde bulunurlar. Sanatçılar, ebru sanatının da hakikati ortaya koyma usullerinden biri olduğunu söylerler. Gelenekten beslenerek geleceğe varmak isteyen ebru sanatı perspektifinden “sanat nedir” sorgulamasını bir kez

daha gündeme taşımak istediklerini; farklı form ve malzemeler kullanarak hakikati yeniden keşfetmek; doygunluğa ermiş ve içine kapanmış bir sanat dalını bu durumdan kurtarmak için farklı bir çıkış yolu aradıkları söylerlerken bir manifesto niteliğinde olan şu söylemlerini dile getirirler: “Hakikatin bir efendisi yoktur, herkes ona talip olabilir. Bu nedenle sanat yapıtı ve alımlayıcısı arasındaki mesafeyi ortadan kaldırdık. Fikrimizi tamamlayan öge, öznel ve nesnel sanat deneyimiyle hakikatin rengini bulmaya talip olanlar ve onların yorumlarıdır.”

Ebru sanatçısı Yılmaz Eneş, *Mekândan Taşanlar* sergi temasına *Uçurtmalar* adlı eseriyle katılmıştır. Sanatçı, ebru basılmış kumaşlardan yapılmış uçurtmaları Kapalıçarşı’da izleyicilerle bulmuştur.



Resim 67- YılmazEneş, Uçurtmalar

Fotoğraf: Yeşim Göktepe

Özden Aydın, *Mekândan Taşanlar* tematik sergisine, *Molekül* adını verdiği eseriyle katılmıştır. “Canlı olan her şeyi sudan yarattı. Hala inanmıyorlar mı?” (Enbiya 30) ayetinden yola çıkarak gerçekleştirdiği yerleştirmesinde Aydın, “Allah’ın ayetiyle yaşamın kaynağına dair bildirdiği hakikate bilimin de ulaştığını; suyu oluşturan moleküllere yakından bakılınca bir araya gelerek oluşturdukları ilâhi geometri ile

karşılaşıyoruz.” Bu eseriyle mikro âlemi makro âleme taşıdığını belirten sanatçı, yaratılışın hikmetini, su molekülünün içine girerek, ayetin gölgesinde ve ebrunun renkleriyle düşünme fırsatını vermeyi amaçladığını belirtir. Sanatçı gerçekleştirmiş olduğu eserini, ilahi olan ile kavramsal bir bağlama oturtmuştur.” Bu eserde yer alana küfi hat, Recep Minga tarafından yazılmıştır.



Resim 68- Özden Aydın, Molekül

Fotoğraf: Yeşim Göktepe

Mekândan Taşanlar tematik sergisine Sümbül Efendi Ebrihanesi, Hür Ufuklarda Donanmış İki Yüz Pare Gemi adlı ebru eserle katılmıştır. Bu eser, ebrulu kâğıtlardan farklı boyutlarda yapılmış kayıklardan oluşmaktadır. Farklı boyutlardaki bu kayıklar mekana uygun bir şekilde yerleştirilmiştir.



Resim 69- Sünbül Efendi Ebrihanesi, Hür Ufuklarda Donanmış İki Yüz Pare Gemi
Fotoğraf: Yeşim Göktepe

4.12.2. Yeditepe Bienali Kapsamında Klasik Anlayış Dışındaki Hat Eserleri

Hat sanatçısı, Mustafa Cemil Efe *Bir Daha Bak* adlı yerleştirmesiyle Mekândan Taşanlar tematik sergisinde yer almıştır. Sanatçı, bu yerleştirmesini Nuruosmaniye Camii Mahzeni'nde gerçekleştirmiştir. Sanatçı eserini, Mülk Suresi'nin 3-4. ayetlerinden yola çıkarak tasarlamıştır. Allah (cc) bu ayetlerde şöyle buyuruyor: “O, yedi göğü tabaka tabaka yaratandır. Rahmân'ın yaratışında hiçbir uyumsuzluk göremezsin. Bir kere daha bak! Hiçbir çatlak (ve düzensizlik) görüyor musun? Sonra gözünü tekrar çevir ve bak (kusur arayan) göz aradığını bulamadan bitkin olarak sana dönecektir.”

Bir daha Bak adlı eserini, Mülk Süresinin ayetlerinden yola çıkarak tasarlamış olan sanatçı, eseri ile vurgulamak istediklerini Yeni Şafak gazetesi yazarı Ayşe Olgun'a şu şekilde anlatmıştır:



Resim 70- Mustafa Cemil Efe, Bir Daha Bak

Fotoğraf: Yeşim Göktepe

“Bir Daha Bak adlı eserdeki ayet göğü anlatıyor. Ama biz o esere bir mahzende bakıp tefekkür ediyoruz. Göz şeklinde tasarlanmış eser evrenin mükemmelliğini ve bu mükemmellik karşısında insanın aciziyetine dikkat çekiyor. “Bu eseri göğün yedi katını temsil etsin diye yedi panele yazdım. Göz şeklinde tasarladım. Yine gözün yanılmasını işaret etmek adına ayetin hepsini okumak için belli bir mesafeden panele bakmak gerekiyor yoksa eseri bir bütün olarak görmek mümkün değil” (Olgun, 2018).

Efe’nin yine aynı mekânda, aynı tematik sergi altında *Ziynet* adını taşıyan video çalışması yer almaktadır. Sanatçı, eserini şu şekilde açıklar:

Harekeler, hüsn-i hat sanatının ziynetidir. Bir istif meydana getirilirken denge, oran orantı ve teşrifat öncelikli öğeler olsa da tamamlayıcı olarak süsleme unsurları devreye girer. Eserin her şeyiyle izleyicisinin ruhuna hitap etmesini sağlayan bu işaretler, esere yeni bir hüviyet kazandırır. Fakat aslı olan her zaman harflerdir ve her harf kendi içinde eşsiz manalar içermektedir



Resim 71- Mustafa Cemil Efe, Ziyne

Fotoğraf: Yeşim Göktepe

Bu eserini sanatçı yine bir sureden yola çıkarak hazırlamıştır. Hz. İbrahim (a.s), Kur'an'ı Kerim'in Şuar'a suresinin 83. Ayetinde Allah'a (cc) şöyle yalvarıyor: “Rabbim! Bana (ilim) hüküm ve hikmet ver. Beni Salihler arasına kat.” Sanatçı, “Harekesiz yazıyı “ilim”, harekeleri “hikmet” ve yazının tam halini de “Salihler arasına girmeye bir vesile” sayalım, en azından umalım.” demektedir.

Sanatçı bu eseri hazırlarken, hüsn-i hat sanatının letafetine dikkat çekmek ve en ufak bir zarar vermeden yazıyı günümüz teknolojiyle birleştirmek olduğunu söyler. Eserin animasyon çalışmalarını Sibel İnan yaparken, sunum sırasında çalan müzik ise bu eser için bestelenmiştir.

Hattat Ömer Faruk Dere, Mekândan Taşanlar tematik sergisine *Bağ* adlı yerleştirmesi ile katılmıştır. Sanatçının bu eseri Ayasofya müzesinde sergilenmiştir. Sanatçı, harfleri üç boyutlu devasa heykellere dönüştürdüğü eseri ile geleneği oluşturan değerlere gönderme yaptığını söyler.



Resim 72- Ömer Faruk Dere, Bağ

Fotoğraf: Yeşim Göktepe

Sanatçı, Yeni Şafak Gazetesi’nden Karaburç’a verdiği röportajda: “Bizim sanatlarımızın modernite ile bir derdi olmaz, olamaz. Modernlik klasiğe başkaldırı ve yok saymaktır. Modernlik bizim için uygun değildir. Çağdaş olunabilir. Ben günümüzün sanatını üretme gayreti içinde olmamız gerektiğine inanlardanım” diyor. Ona göre sanatçı, derdi olan insandır ve Dere’ye bu yerleştirmeyi yaptıran dert, günümüz sanatçısının, ecdadın klasik eserler üretirken sahip olduğu değerlerin ne kadarına vakıf olduğudur. Yerleştirmesinde yer alan harfleri de bu yüzden yarım yaptığı belirten sanatçı klasiği oluşturan değerlerle olan bağımız ne kadar güçlüyse harflerin görünürlüğünün de o oranda artacağını söyler.

Sanatçı çalışmasını oluştururken teknolojiden yararlandığını ancak, çok özenli davrandığını da belirtir (Karaburç, 2018b).

4.12.3. Yeditepe Bienali Kapsamında Klasik Anlayış Dışındaki Minyatür Eserleri

Minyatür sanatı alanında bienalde yer alan sergilerden biri, Mekândan Taşanlar teması altında *Oradaydım* yerleştirmesini, Fatih Sultan Mehmet Vakfı Üniversitesi

minyatür hocaları Öğr. Gör. Betül Bilgin, Arş. Gör. S. Hilal Arpacıoğlu ve öğrencileri Küçük Mustafa Paşa Hamamı'nda gerçekleştirmişlerdir.



Resim 73- FSMVÜ Öğr. Gör. Betül Bilgin, Arş. Gör. S. Hilal Arpacıoğlu ve Öğrencileri, *Oradaydım*

Kaynak: <http://www.fatihsultan.edu.tr/haber/Yeditepe-Bienali-Kapsaminda-Oradaydim-Enstalasyonu-Balatta2018-04-09-15-11-51pm>

Erişim: [22 Şubat 2019].

Bilgin *Oradaydım* yerleştirmesini, inanç ve kültürün bir yansıması olan ve geçmişle gelecek arasında bir köprü vazifesi gören geleneksel hikayelerle kurguladıklarını belirtir. Kadim Doğu hikayelerinin günümüz sanatçıları üzerindeki etkilerini, minyatürler aracılığıyla dış vurulmuştur.

Eserler, yerleştirmede üç yüzü ayna bir yüzü pleksi ayna stantlar üzerine basılmıştır. Betül Bilgin, aynalar aracılığıyla bir yandan tarihi mekânın minyatürlerdeki hikayelere dahil edilmesini diğer yandan da izleyicilerin, hikayelerin içinde kendilerini seyretmelerini istediklerini belirtir (FSMVÜ, 2018).

Mekandan Taşanlar tematik başlığı altındaki sergiye sanatçı Havva Bayraktar, *Bir Şehir Efsanesi Surname Kaçkınları* adlı minyatürüyle katılmıştır. Surnameler, Osmanlı padişahlarının çocuklarının sünnetleri veya düğünleri gibi vesilelerle düzenledikleri şenlikleri anlatır. Sanatçı, Surnâmelerdeki eğlencelerin, şölenlerin önemli

figürleri olan cambazları, hokkabazları, curcunabazları ve hayalbazları bulundukları mekan olan kitaptan, zamanın ötesine bugüne taşımıştır.



Resim 74- Havva Bayraktar, Surname Kaçkınları

Fotoğraf: Yeşim Göktepe

Klasik minyatür tekniğinde kullanılan malzemelerden farklı malzemeler kullanarak çalışmasını üç boyutlu hale getiren sanatçı Osmanlı minyatür sanatının önemli türlerinden biri olan Surnameyi öznel bir bakış açısıyla yeniden yorumlamıştır.

4.12.4. Yeditepe Bienali Kapsamında Klasik Anlayış Dışındaki Türk Motifi

Mekândan Taşanlar tematik başlığı altında, sanatçı Fatma Zeynep Çilek yerleştirmesiyle yüzyıllardır tezyini sanatlarda kullanılmış olan Çintemani motifini üç boyutlu haliyle kamusal alanda izleyicinin karşısına çıkarmıştır.



Resim 75- Fatma Zeynep Çilek, Çintemani

Kaynak: <https://www.star.com.tr/yerel-haberler/yeditepe-bienali-3572239/>

Erişim: [22 Şubat 2019].

SONUÇ

Çağdaş sanat, Batı sanat anlayışının çeşitli dönemlerden geçerek günümüze ulaşmış son halidir. Çoğu sanat tarihçisi ve eleştirmenin ortak söylemlerine göre, 1960'lı yıllarda sanatta bir kırılma yaşanmış; bu durumu başlatan hareket de Duchamp'ın hazır-nesneleri olmuştur. Duchamp'ın hazır-nesnelerinden sonra ortaya çıkan akımlar ile birlikte, sanat yapıtları ile gerçek nesneler arasındaki fark ortadan kalkmıştır. Sanatta yaşanan kırılmayla birlikte artık sanat; üslup üretmekten çok, üslupları kullanma tarzı olmuş; duyumsal deneyimden düşünceye ve felsefeye evrilmiş; bütün temsil yapıları, öznellik ve yanısama, sanat için artık önemli meseleler olmaktan çıkmıştır.

1960'lı yıllardan itibaren iletişim, enformasyon ve bilişim alanlarındaki teknolojik gelişmelerin yaratmış olduğu imkanları rahatlıkla kullanabilen yeni medya ve enstalasyon; resim, heykel ve baskı gibi geleneksel mecraların yerini almaya başlamıştır. Geçmişin sanatı, bugünün sanatçısının kullanımına açılmış; sanatın bir atölyede üretilmesinin veya beyaz küp mekânında sergilenmesinin artık öneminin kalmadığı bir dönem başlamıştır. Çağdaş sanat; içindeki formların, tekniklerin, konuların çokluğu ve karmaşıklığıyla dikkat çekerken feminizm, kimlik politikaları, kitle kültürü, alışveriş ve travma gibi konularda sanat, sanatçıların söz söyleme aracı haline gelmiştir.

Teknolojinin ve kitle iletişim araçlarının gelişmesi uluslar arasındaki sınırları da ortadan kaldırmıştır. Homojenlik, evrensellik gibi normları barındıran modernist-kolonyalist politikalar yerlerini yeni kültürel bir oluşum olan ve bütün küreyi saran globalist politikalara bırakmıştır. Modern dönemde, Batı dışında kalan toplumlar ötekileştirilmişken; yeni dönemin hetorejenlik üzerine kurulmuş çağdaş kültür politikalarının, modernin içermediği tüm farklılıkları içermesi, Batı-dışında kalan kültürlerin sanatlarının da çağdaş sanat ortamına eklemlenmesi sonucunu doğurmuştur.

Bu durum, çağdaş sanat dünyasının görünümünü de etkilemiştir. Batı dışındaki sanatçıların ve sanatlarının piyasaya eklemlenmesi; hangi işlerinin, hangi sergide, hangi kategori altında olup olmayacağına dair bir tartışma yaratmıştır. Ayrıca çokkültürlülük söylemleriyle biçimlenmiş olan, küresel sanat piyasalarına eklemlenen Batı dışında kalan

sanatçılardan, çağdaş sanat sahnelerinde kendi kültürel kimliklerini yansıtmaları ve eserlerinin de Batılı bakıştan uzak olmaması istenmektedir.

Sanatın uluslararası bir boyut kazanmasıyla birlikte, sanat eserlerinin topluma sunulduğu mekanlar olan galerilerin yerini bienaller almıştır. Bienaller, küreselleşen bir dünyada, çağdaş sanatın taşıyıcılığını üstlenmektedirler. Bienaller, dünyanın her yerindeki sanatçıların, küratörlerin, koleksiyonerlerin ve sanat severlerin karşılıklı akışkanlığını sağlayan etkinliklerdir. Bienallerin artmasıyla beraber konuların, formatların ve mecraların çoğullaşmasının yaratmış olduğu karmaşıklık yapılacak seçimlerde öznelliği gerektirmiş, tek bir sanatçıya ayrılmış sergilerin yerini çeşitli meseleleri ele alan ve kolektif bir söylemin parçası olan sergiler almıştır. Bu durum yeni bir küratörlük sisteminin oluşmasına sebep olmuştur.

Küratörün, modern dönemlerde müzelerdeki eserleri koruma, yeni bir koleksiyon oluşturma veya sergileme gibi rolleri değişmiştir. Küratörün rolünün, müze küratörlüğünden sergi yazarlığına doğru evrilmiş olduğu görülmektedir. Bilinen anlamdaki sergi küratörünün sergi yazarına dönüşmesiyle sanatçılar, işlerinin müellifliğini küratörlere devretmek zorunda kalmışlardır. Küratörlerin sergi yazarı haline gelmesiyle, sanatçılara ait işler köklerinden koparılmışlar ve küratörün söyleminin bir parçası haline getirilmişlerdir. Çağdaş sanat ortamını belirleyen en önemli aktör küratör olurken, sanatçı ve izleyicinin konumu küratörden sonra gelmeye başlamıştır.

Günümüzde küratörler ister bağımsız ister resmi veya özel kurumlara bağlı olarak çalışsınlar sınırsız yetkilerle donatılmışlardır. Küratörler, sergileri kendilerinin belirlediği geçmiş, şimdi, öteki, kimlik, gövde, kent ve bellek gibi kavramsal çerçevelere oturturlarken, bu kavramsal çerçeveye uygun olarak segilerinde; profesyonel sanatçıyı, öğrenciyi ve kimi zaman da sanatçı olmayan kişi veya kurumlara ait sanat yapıtlarını bir araya getirmeye başlamışlardır. Küratörün; yaptığı müdahalelerle, düzenlemelerle ve yorumlarla adeta bir eleştirmen haline geldiği görülmektedir.

Küreselleşmeyle birlikte finansın üretim üzerinde egemenleşmesi, sanat piyasasını spekülative bir pazar haline getirmiş ve sanat eserlerini birer bono, tahvil, hisse senedi gibi menkul değere, finansal enstrümana dönüştürmüştür. Ayrıca, küreselleşmenin

ekonomik boyutu dışındaki kültürel boyutunu da gören çokuluslu şirketler, sergileri destekleyerek veya farklı etnik kimlikten gelen sanatçılara ödüller vererek, sanatı markalarını öne çıkaran bir araç olarak kullanmaya başlamışlardır.

Çağdaş zamanlarda sanat yapıtlarıyla gerçek nesneler arasındaki ayrımın kalkması; sanatın duysal deneyimden düşünceye, felsefeye evrilmiş olması; ifadenin formda değil fikirde olduğu inancının yerleşmesi ile birlikte güzelliğe saldırılırken, neredeyse Batı'nın kurmuş olduğu tüm estetik tarihi reddedilmektedir. Böylesi bir ortamın yok etmeye çalıştığı duysal resmin kazanımlarını, yeni ruhsal bir resimde bütünleştirmeye çalışanlar da olmuştur. 1990'lardan itibaren Yeni Eski Ustalarla birlikte Eski Usta tarzı kişisel nesne üretimine, insani olana ve insani nesneye geri dönüş yaşanmıştır. Hazır-nesneyle birlikte aracın (medium) önüne geçen kavramın, bu yönelimle birlikte hiyerarşisi bozulmuş; Yeni Eski Usta sanatçıları, eski ustaların malzemeye hâkim oldukları gibi malzemeye hâkim olmaya çalışmışlar; geleneksel ve modernist fikirleri körü körüne taklit etmeyip işlerinde bütünleştirmişlerdir. Yeni Eski Ustalar, Eski Ustaların işlerini dogmatik birer akademik kalıp olarak görmeyip, eserlerini, Eski Ustaları hatırlatan gerçekçi bir doğruluk ve yoğunlukla oluşturmuşlardır.

Geleneksel Türk Sanatlarının yeni dönemin heterojenlik üzerine kurulmuş globalist politikalarının bir sonucu olarak, çağdaş sanat ortamlarında kendine yer bulmakta olduğu gözlemlenmektedir.

Oluşumundan itibaren farklı inanç sistemlerinin etkisi altında gelişmiş olan Geleneksel Türk Sanatları, son biçimini İslam öğretileri ile almış ve günümüze de bu şekliyle ulaşmıştır. İslam kültüründe estetik ve sanatsal olan her zaman duysal alanda kalmış, kavramsallaştırılmamış ve bilgiye dayanmamıştır. Sanata akılla değil, yürek ve duyuyla yaklaşan sanatçının amacı, eserlerinde güzelliği yansıtarak veya hayranlıkla tekrarlayarak tanrıya yaklaşmaktır.

Geleneksel Türk Sanatları, Osmanlı Devleti'nde, sarayın himayesinde ve Osmanlı Devleti'nin siyasal gücüyle doğru orantılı olarak gelişimini gerçekleştirmiştir. Padişahların, sanata, ilme ve kitaba verdikleri önem, kitap sanatlarının ileri bir düzeye taşınmasında etkili olmuştur. Padişahlar, sarayda hem Doğulu hem de Batılı sanatçıları

himaye etmişler, yeniliğe açık olup sanatçıları da yönlendirmişlerdir. Osmanlı Devleti'nin siyasal gücünü 18. yy. dan itibaren kaybetmeye başlaması, her açıdan Batı'ya yönelmesine neden olmuş bu durum da sanatı olumsuz yönde etkilemiştir. Padişahların Batı resmini tercih etmeleri ve 19. yy. dan itibaren, geleneksel sanatlar üzerindeki himayenin kalkması geleneksel sanatların gerilemesine sebep olmuştur. Osmanlı'dan sonra, Cumhuriyet döneminde de devam eden modernleşme, Batılaşma çabaları geleneksel sanatların gerilemesini hızlandıran sebepler olmuştur. İleri sürülen görüşlere göre: Modernleşme, Batılılaşma adıyla teknolojik gelişmelerle birlikte Batı'dan ithal edilen sanat, Türkiye'de üretilmiş olan sanatı Geleneksel Türk Sanatı ve Çağdaş Türk Sanatı olarak ikiye bölmüştür. Ayrıca, Türk sanatlarına eklenmiş olan geleneksel teriminin bu sanatların hor görülmesine neden olduğu ileri sürülmektedir.

Bu çalışma sırasında, geleneksel sanatlarda yenilik arayışları olduğu, ancak yenilik arayışlarının, geleneksel sanatlar camiasında bir tartışma ortamı yarattığı ve bu camiayı ikiye böldüğü görülmüştür. Osmanlı dönemindeki, sanatçılar ve hamileri çağın sanatsal yaklaşımlarına ve yeniliklerine açık olmuşken, günümüzde yenilik tartışmaları yapılması dikkat çekicidir. Ancak, Geleneksel Türk Sanatlarındaki yenilik tartışmalarının hangi boyutta yapıldığı da önemlidir. Çağdaş sanat sahnelerinin çok kültürlü yapısına eklemlenen sanatçılardan kendi kültürel kimliklerini yansıtmaları ve çalışmalarının da Batılı bakışa uzak olmamaları istenmektedir

Yenilik karşıtı olan görüşler; geleneksel sanatlarda yapılacak yeniliklerin İslami birliği bozacağı, dejenere edeceği ve bizim sanatlarımızın Batı sanatları gibi topluma bir söz söyleme, mesaj verme sanatı olmadığı etrafında şekillenmektedir.

Yenilikten yana olan görüşler; günümüzde, müzelerdeki klasik eserlerin ve baş yapıtların tekrarlanması geleneksel sanatları durağanlığa sürükleyerek zaman içinde kaybolmasına neden olacağı; insanların artık farklı şeyler istediği ve bu yüzden sanat dünyasına farklı şeyler sunulmasının önemli olduğu; zaman içinde ortaya çıkmış olan üslupların, baş yapıtların yenilik ve yaratıcılıktan korkmayan cesur sanatçılar sayesinde gerçekleştiği, bu yüzden yenilikten korkulmaması gerektiği ve geçmişin sanatını çağın anlayışına tercüme ederken içinde yaşadığımız çağın iyi okunması üzerine şekillenmiştir. Yeniliği savunan söylemler, geleneksel sanatlarda yapılacak yeniliğin bu sanatları

bozmasına izin vermeyecek nitelikte olması etrafında da birleşmektedirler. Yeniliği savunan bu söylemlerle birlikte yeniliğin nasıl yapılacağı sorularının da geldiği görülmüştür.

Çerçevesi çizilmeye çalışılan çağdaş sanat anlayışı içinde, Geleneksel Türk Sanatları sanatçısının ne gibi tavırlar göstermiş olduğu, tez kapsamına dahil edilmiş aşağıdaki sanatçılar ve eserleri üzerinden ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Günseli Kato, günümüzde minyatür sanatını alışlagelmiş üslup ve ölçeğinin dışında icra eden bir sanatçıdır. Tez kapsamına sanatçının iki performansı dahil edilmiştir. Sanatçı, *Ahenk*, *Cenk ve Beden* performansında, *gelenek* ve *heterojenlik* arasındaki uzlaşmaları ve karşıtlıkları irdelemiştir. Kato, *Varka ile Gülşah*'daki performansı ile da kadim bir aşk öyküsünü günümüze taşımak istemiştir.

Sanatçı, *Ahenk*, *Cenk ve Beden* performansında, kendine mesele yaptığı konuyu hem performansı ile hem yerleştirmesi ile irdelerken öznel uyarlamaları olan iki ve üç boyutlu minyatür çalışmalarını da ayrıca sergilemiştir. Sanatçı, Surûri'nin *Tercüme-i Acâ'ibü'l- mahlûkat* ve *Garâ'ibü'l-mevcûdât* adlı eserinden alıntılar yaparak yeniden üretmiş ve bu minyatürü ait olduğu kökeninden kopararak kendi meselesinin bir parçası haline getirmiştir. *Ahenk*, *Cenk ve Beden* performansının konusu çağdaş sanatın kendine konu edebileceği türden bir mesele olarak dikkat çekmektedir. Çağdaş sanatçıların farklı kimliklere bürünmesi gibi, Kato da her iki performansında ayrı kimliklere bürünmüştür. Sanatçı performansları ve yerleştirmeleri ile çağdaş bir tavır sergilerken, çağdaş sanatın, sanatın duyuşal olanı reddeden tavrının aksine, iki boyutlu minyatür çalışması ile duyuşal olanı sergilemektedir.

Çalışmaya dahil edilen diğer bir sanatçı Canan olmuştur. Feminist kimliği ile öne çıkan Canan, işlerinde; minyatür, fotoğraf, video ve yerleştirme gibi farklı araçların yanında kendi bedenini de kullanmaktadır. Sanatçının, feminizm, kimlik ve siyaset gibi çağdaş sanatı ilgilendiren konular için geleneksel sanatları bir söz söyleme aracı olarak kullandığı görülmektedir. Canan, eski minyatür öykülerini kendi meselelerinin bir parçası olarak yeniden üretmiş; kimi zaman bu minyatürlere kendi bedeninin görsel imgelerini

yerleştirmiştir. Ayrıca, Canan'ın *İbretnuma* adlı video-animasyonu, 11. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenmiştir.

Onur Hastürk'ün, Starbucks kahve bardakları üzerine yapmış olduğu tezhip çalışması ile bu geleneksel sanat, kitabın dışındaki farklı bir mekâna taşınmıştır. Sanatçı, çalışmasını kitap ve yazıyı süslemek için oluşturulmuş ve geliştirilmiş olan tezhip sanatını, gündelik hayatımızın her yanını sarmış olan kullanılıp atılan bir nesne üzerinde gerçekleştirmiştir. Sanatçının bu uygulaması, tezhip sanatının tarihsel süreç içinde kazanmış olduğu haleyi koruyup koruyamayacağı sorusunu akla getirmektedir.

Eserlerinde minyatürler kullanan bir sanatçı da Seval Şener'dir. Sanatçı farklı bir disiplinden gelmesine rağmen minyatür de çalışmaktadır. Sanatçı, 2018 yılında, ismini Frederic Goodall'ın 1884'deki *A New Light in the Hareem* adlı eserinden almış olan bir sergi gerçekleştirmiştir. Sergideki işlerinden biri de tez kapsamına dahil edilmiştir. Şener'in bu sergiyle sorguladığı mesele: Batı sanatına ait baş yapıtlar, minyatür sanatıyla yeniden kurgulandığında baş yapıt olma özelliklerinin ne kadarını korunabileceğidir. Sanatçı, Batılı bir dile sahip eseri Doğu'nun diline tercüme ederken, duyumsal ve öznel ifadesiyle geçmişe ait bir eseri yeniden üretmiştir.

Sanatçı Naciye Subaşı, tezhip sanatının günümüzdeki önemli sanatçılarından biridir. Sanatçı 2017 yılında, uluslararası Al Mahabba Awards yarışmasında, Digital Art dalında birincilik ödülü, en iyi küresel sanatçı ödülünü almıştır. Bu yarışmanın sponsorları The Wall Street Journal ve Five Hotel Palm Jumerian oteller zinciridir. Bu örnek, küreselleşmenin ekonomik boyutu dışındaki kültürel boyutunu da gören çokuluslu şirketlerin kendi markalarını ortaya çıkarmak için sanatı bir araç olarak kullandıklarını gösteren bir örnektir.

Geleneksel sanatlarda Ferhat Kurlu, Numan Aydın ve Deniz Akın gibi sanatçılar klasik anlayışla gerçekleştirdikleri işlerini, teknoloji ile de birleştirerek izleyicinin karşısına farklı bir yorumla çıkmışlardır.

Bienalin çağdaş sanata ait bir etkinlik olması sebebiyle, tez kapsamına dahil edilen Yeditepe Bienali'ndeki çalışmalar, Geleneksel Türk Sanatlarının çağdaş sanat içindeki tavrını göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca bu bienalin Küratörü Serhat

Kula'nın, bienali oluşturma şekli ve yaklaşımı küratoryal uygulamalara bakışa da bir örnek teşkil etmektedir.

Yeditepe Bienal, 2018 yılında, *ehl-i hiref* ana teması ve bu tema altında yer alan tematik sergilerle gerçekleştirilmiştir. Ana tema başlığıyla, Osmanlı dönemindeki ehl-i hiref teşkilatına ve sanatın, Osmanlı Devleti tarafından himaye edilmesine bir gönderme yapılmıştır. Bienal T.C Cumhurbaşkanlığı himayesinde gerçekleştirilmiştir.

Kula, bienalde eski ve yenilikçi sanat eserlerine birlikte yer vererek sektör, sanatçı ve sanatsever için bir sorgulama alanı oluşturmayı amaçladığını söylemektedir. Geleneksel sanatların, enstalasyon ve üç boyut kültürüne alışık olmadığı için, enstalasyon ağırlığının bienalde düşük tutulduğunu ifade eden Kula; bienalde, klasik eserler, çağdaş eserler ve enstalasyonlar olmak üzere üç ayrı kategori ile izleyiciye farklı yaklaşımlar karşısında sorgulama ortamı yaratmak istediğini ifade etmiştir.

“*Senin Bir Sanatın Var*” sloganıyla tanıtılan Yeditepe Bienali'nin tematik sergileri şu başlıklar altında gerçekleştirilmiştir: *Çiçeğin Her Hali, Kuş Misâli, İstanbul'a Dair, Mekândan Taşanlar ve Kusursuz Tekrar*.

Kula, Mekândan Taşanlar sergisinde yer alan enstalasyonlarla, geleneksel sanatlardaki belli kalıpların yıkılmasının ne gibi sonuç ve etki yaratacağını deneyimlemeye çalışmıştır. Sirkeci istasyonunun tavanındaki yerleştirme, ebruda klasik anlayışın sürdürülmesini savunan Alparslan Babaoğlu, Fuat Başar ve yenilikçi çalışmalarıyla dikkat çeken Hikmet Barutçugil'in ebrularıyla oluşturulmuştur. Üç sanatçıya ait ebrular, küratör tarafından belirlenen bir temayı gerçekleştirmek üzere bir bütünün parçası haline getirilmişlerdir. Küratör, bu yerleştirmeyele sansasyonel bir etki yaratmayı, değişen bakış açısına göre izleyiciyi ebrunun klasik ve çağdaş uygulamalarıyla buluşturmayı amaçladığını ifade etmiştir.

Bienaldeki ebru çalışmalarında, ebrulu kağıtların kimi zaman bir gezegene, kimi zaman bir uçurtmaya, kimi zaman ise kayığa şekil vermek için kullanılan bir malzemeye dönüştürüldüğü görülmektedir.

Ebru ile ilgili diğer dikkat çeken bir yerleştirme ise, İstanbul'un çok kültürlü yapısı ile ebrunun çok renkliliğinin özdeşleştirilmesinden yola çıkılarak oluşturulmuştur.

Bu özdeşleştirme sonucu, üzerine ebru alınmış çeşit çeşit çamaşırlar, bir mahallede bienal boyunca sergilenmiştir. Bu yerleştirmede gösterilen tavır bu sanatın sahip olduğu estetik haleyi koruyup koruyamayacağı sorusunu bir kez daha akla getirmektedir.

Bienalde, ebru ile ilgili olarak hazırlanmış bir videonun söylemi de dikkat çekmektedir. Bu söylemde geleneksel sanatlardaki yeniliğe karşı olanlara bir gönderme yapılmaktadır.

Bienalde yer alan video ve üç boyutlu hat çalışmaları, çağdaş sanatın kendine mesele ettiği konular üzerine değil, klasik anlayıştaki gibi, kutsal kitap Kur-an'ı Kerim'deki sure ve ayetlerden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Sanatçıların teknolojiyi kullanarak gerçekleştirdikleri eserlerde, geleneksel sanatların biçiminin korunmasına özen gösterdikleri görülmektedir.

Geleneksel sanatlarda yapılacak yeniliklerin nasıl olması gerektiğinin henüz cevabı bulunamamışken, sanat yapıtlarıyla gerçek nesneler arasındaki ayrımın kalktığı; sanatın duyuşsal deneyimden düşünceye, felsefeye evrildiği; ifadenin formda değil fikirde olduğu inancının yerleştiği böylesi bir ortamda; amacı sanata akılla değil, yürek ve duyuyla yaklaşmak olan ve eserlerinde güzelliği yansıtarak tanrıya yakınlaşmayı amaçlayan Geleneksel Türk Sanatları sanatçısının nasıl bir tavır gösterebileceği henüz netlik kazanmış gibi görünmemektedir. Ayrıca, Geleneksel Türk Sanatlarının çağdaş sanat sahnelerinde yer almaya başlaması, kendi içinde yaşamış olduğu yenilik tartışmalarını ayrı bir boyuta taşıyacağını da düşündürmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ARTUN, Ali (2014). *Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik*, İstanbul: İletişim Yayınları.

ARTUN, Ali (2015a). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

ARTUN, Ali (2017). “Hayali Müze”, *Mümkün Olmayan Müze* (ed. Ali Artun), İstanbul: İletişim Yayınları.

ASLANAPA, Oktay (2018). *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitapevi A.Ş.

AYVAZOĞLU, Beşir (2015). *Aşk Estetiği*, İstanbul: Kapı Yayınları.

BARRETT, Terry (2014). *Sanatı Eleştirmek*, çev. Gökçe Metin, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

BAUDRILLARD, Jean (2014). *Sanat Komplosu*, çev. Elçin Gen, Işık Ergüden, sanathayat:19, İstanbul: İletişim Yayınları.

BAUDRILLARD, Jean (2016). *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt (2013). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BERMAN, Marshall (2016). *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor*, İstanbul: İletişim Yayınları.

BİROL, İnci A. (2009). *Türk Tezyîni Sanatlarında Desen Tasarımı*, İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı.

CEVİZCİ, Ahmet (1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma yayınları.
 MADZOSKI, Vesna (2016). *Küratörlük Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

ÇAM, Nusret (2016). *İslâm'da Sanat Sanatta İslâm*, Ankara: Akçağ Yayınları.

DANTO, Arthur (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*, çev. Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DANTO, Arthur (2015). *Sanat Nedir*, çev. Zeynep Baransel, İstanbul: Sel Yayıncılık.

DANTO, Arthur (2016). *Brillo Kutusu*, çev. Can Kayaş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DERMAN, M. Uğur (1977). *Türk Sanatında Ebru*, Ak Yayınları Türk Süsleme Sanatları serisi: 5, Ak Yayınları Ltd.

DOĞANAY, Aziz (2015). “Geleneksel Sanatlarda Gelenek ve Gelecek”, Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı (ed. Aziz Doğanay), Sanat Tarihi Araştırmaları, Lale Yayıncılık.

DOYTCHEVA, Milena (2016). *Çokkültürlülük*, çev. Tuba Akıncılar Onmuş, İstanbul: İletişim Yayınları.

DUBEN, İpek (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

ERZEN, Jale N. (2012). *Çoğul Estetik*, İstanbul: Metis Yayıncılık.

FARTHING, Stephen (ed.) (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*, çev. Gizem Aldoğan-Firdevs Candil Çulcu, Çin: Hayalperest Yayınevi.

Geleneksel Sanatlar, *Anadolu'da İslâm Kültür ve Medeniyeti* (2007). Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Dini Yayınlar Dairesi Başkanlığı.

HARVEY, David (2014). *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayıncılık Ltd.

HOBSBAWN, E.- RANGER, T. (Der.) (2006). *Geleniğin İcadı*, çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Kitaplığı.

İNALCIK, Halil (2010). *Has-bağçede 'ayş u tarab*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İNALCIK, Halil (2018). *Şâir ve Patron*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

İPŞİROĞLU, Mazhar Ş. (2005). *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları*, ed. Sait Aykut, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A. Ş.

KULA, Onur Bilge (2011). *Anadolu'da Çoğulculuk ve Tolerans*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

KUSPIT, Donald (2010). *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.

LUCIE -SMITH, Edward (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi: 72, İstanbul.

MAHİR, Banu (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

MARDİN, Şerif (2018). *Türk Modernleşmesi Makaleler 4* (der. Mümtaz'er Türköne, Tuncay Önder), İstanbul: İletişim yayınları.

MÜLAYİM, Selçuk (2015). *Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler Değişimin Tanıkları*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

ÖZEN, Mine E. (1998). *Türk Cilt Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür yayınları.

ÖZKEÇECİ, İlhan- Şule B. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul.

ÖZÖNDER, Hasan (2003). *Hat ve Tezhip Sanatları Sözlüğü*, Konya.

SAYIN, Zeynep (2013). *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınları.

STALLABRAS, Julian (2009). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, çev. Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları.

ŞAHİNER, Rıfat (2013). *Postmodern Kırılmalar*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

ŞAHİNER, Rıfat (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ütopya Yayınları: 252, Sanat Dizisi, Ankara: Ütopya Yayınevi.

TANINDI, Zeren (1996). *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÜNVER, Süheyl (2007). *Türk Süsleme Sanatçıları ve Müzehhipler* (haz. Gülbün Mesara, Aykut Kazancıgil), Cilt: 1, İstanbul: İşaret yayınları.

YARDIMCI, Sibel (2014). *İstanbul'da Bienal*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Makaleler

BİRKÖK, Cüneyt (1998). “Modernizmden Postmodernizme: Yeni Problemler”, Sosyal ve Kültürel Değerlendirme, *21. Yüzyıl*, Yeni Türkiye, Sayı 19, Ocak-Şubat 1998, ss. 525-535, https://www.academia.edu/18282313/Modernizmden_Postmodernizme_Yeni_Problemler [10 Ekim 2018].

KESKİN, Candaş (2014). “I. Dünya Savaşı ve Sonrası Türkiye’de Kültür Sanat Ortamı ve Türk Resmi”, *Akademik Bakış Dergisi*, Yaz-14, Sayı 14, Cilt7, ss. 263-279, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/73845> [11 Kasım 2018].

ATILGAN, Sevey O. (2009). “Cumhuriyet Dönemi Türk Plastik Sanatları”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Sayı14, Cilt 7, ss. 97-124, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/653596> [29 Ekim 2018].

BAĞCI, Serpil (1994), “Kitap Resimciliğinin Kaynakları: Dolaşan İmgeler”, *Celal Esat Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Mimar Sinan Üniversitesi*, s. 35-50,
<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1043/106558.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [09 Eylül 2018].

COŞKUN, İsmail (2003). “Modernliğin Kaynakları: Rönesans Üzerine Bir Değerlendirme”, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/4204>.

BAL, Metin (2015). “Postmodernizmin Düşünce ve Sanat Dünyasında Tanımı”, *Mavi Atlas*, ss. 120-135, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/84183>.

KUSPIT, Donald (2012). “Semi-yotik Anti-Özne”, çev. Ahmet Feyzi Korur, *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi YEDİ*, Sayı 7, İzmir, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/203644>

AKDEMİR, A. Müslim (2004), “Küreselleşme ve Kültürel Kimlik Sorunu”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı:1, Cilt: 3, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunisobil/article/view/1020000075/1020000069>

ÖZDERİN, Süleyman (2014). “Çağdaş Sanatta Küresel Bir Faktör “Küratör”, *Ulakbilge*, Cilt: 2, Sayı: 3, <https://docplayer.biz.tr/3313522-Cagdas-sanatta-kuresel-bir-faktor-kurator.html> [10 Ocak 2019].

ERDOĞAN, Melih (2015). “Küresel Çağda Çağdaş Sanat ve Küresel Sanat Pazarı”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt; 15, Sayı: 1, ss. 75-98, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/147545> [10 Ocak 2019].

SÖNMEZ, Nedim (Tarihi Belirsiz). “16. Yüzyıl Avrupa Dostluk Albümlerinde Türk Kağıdı”, https://www.academia.edu/38653166/16._YÜZYIL_AVRUPA_DOSTLUK_ALBÜMLERİNDE_TÜRK_KAĞIDI_Stuttgart_Württemberg_Eyalet_Kütüphanesinden_iki_örnek [10 Kasım 2018].

KONAK, Ruhi (2015). “Ömür Koç Minyatürlerinde Osmanlı Minyatür Sanatı Geleneğinin İzleri ve Yenilik Arayışları”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, 37, 291-314.
http://www.jasstudies.com/Makaleler/516080420_21-Yrd.%20Do%C3%A7.%20Dr.%20Ruhi%20Konak.pdf [14 Kasım 2018].

YILMAZ, Mehmet (2004). “İktidarın Yeni Ortağı: Küratör”, *Anadolu Sanat*, Sayı: 15, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/990> [05 Ekim 2018].

Kitap İçi Bölüm

“Hat Sanatı”, *Hat ve Tezhip Sanatı* (2015) (ed. Ali Rıza Özcan), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 13-14.

“Tezhip Sanatı”, *Hat ve Tezhip Sanatı* (2015) (ed. Ali Rıza Özcan), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 239-281.

AKSU, Hatice (2015). “Türk Süsleme Sanatı Motiflerinden Rumi ve Münhani”, *Hat ve Tezhip Sanatı* (ed. Ali Rıza Özcan), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 451-465.

ALPARSLAN, Ali (2009). “Hat Sanatında Osmanlılar”, *Osmanlı Uygarlığı* (ed. Halil İnalçık, Günsel Renda), Cilt: 2, Ankara: Kültür Bakanlığı, s. 825-839.

ARITAN, Ahmet S. (2002). “Türk Ebru Sanatı”, *Türkler*, Cilt:12, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

AŞIÇI, Seher (2015). “Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih”, *Hat ve Tezhip Sanatı* (ed. Ali Rıza Özcan), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 301-319.

BAĞCI, S.-ÇAĞMAN, F.-RENDİ, G.-TANINDI, Z. (2006). “Saray Şehnâmeciliği ve Sultanların Resimli Tarihi”, *Osmanlı Resim Sanatı* (ed. Serpil Bağcı), Ankara: Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 90-110.

BERK, Nurullah (2015). “İslam Yazısında Plastik İfade”, *Hat ve Tezhip Sanatı* (ed. Ali Rıza Özcan), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 205-209.

BİROL, İnci A. (2015). “Türk Tezhip Sanatında Desen”, *Hat ve Tezhip Sanatı* (ed. Ali Rıza Özcan), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 489-503.

CAN, Şeyda- MESARA, Gülbün (2007), “Müzehhip Karamemi”, *Türk Süsleme Sanatçıları ve Müzehhipler* (haz. Gülbün Mesara, Aykut Kazancıgil), Cilt: 1, İstanbul: İşaret yayınları, ss. 233-266.

ÇAĞMAN, Filiz (2009), “Minyatür”, *Osmanlı Uygarlığı* (ed. Halil İnalcık, Günsel Renda), Cilt: 2, Ankara: Kültür Bakanlığı, ss. 892-931.

DERMAN, F. Çiçek (2015). “Osmanlı’da Klasik Dönem Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) Türk Tezhip Sanatının Muhteşem Çağı: 16. Yüzyıl”, *Hat ve Tezhip Sanatı* (2015) (ed. Ali Rıza Özcan), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 343-359.

DOĞANAY, Aziz (2015). “Bulut Motifi”, *Hat ve Tezhip Sanatı* (ed. Ali Rıza Özcan), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 467-477.

DOĞANAY, Aziz (2015). “Hatâyî Üslubu Motifler”, *Hat ve Tezhip Sanatı* (ed. Ali Rıza Özcan), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 437-449.

DURAN, Gülnur (2015). “18. Yüzyıl Tezhip Sanatı”, *Hat ve Tezhip Sanatı* (ed. Ali Rıza Özcan), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 397-400.

GÜNDÜZ, Hüseyin (2015). “Türk Hat Sanatında Şeyh Hamdullah ve Ahmed Karahisârî”, *Hat ve Tezhip Sanatı* (ed. Ali Rıza Özcan), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 75-87.

İNALCIK, Halil (2009), “Osmanlı Medeniyeti ve Saray Patronajı”, *Osmanlı Uygarlığı* (ed. Halil İnalcık, Günsel Renda), Cilt: 1, Ankara: Kültür Bakanlığı, ss. 13-27.

KAPROW, Allan (2015). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı* (haz. Mehmet Yılmaz), çev.Nazım Özüaydın, Ütopya Yayınları: 105, Sanat Dizisi, Ankara: Ütopya Yayınevi.

KÜPELİ, Gülnihal (2015). “Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bayezid Dönemi (1481-1512)” *Hat ve Tezhip Sanatı* (ed. Ali Rıza Özcan), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 321-341.

LU, Carol Yinghau (2014). “Çağdaş Dönüş: Tek Çağdaş Sevdası, Birçok Dünya”, *Çağdaş Sanat Nedir?* (ed. Ali Artun, Nursu Öрге), çev. Özge Çelik, Elçin Gen, Suna Kılıç, Kemal İz. Ayşe H. Köksal, Zeynep Baransel, Nursu Öрге İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 127-144.

MAHİR, Banu (2015). “Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu”, *Hat ve Tezhip Sanatı* (ed. Ali Rıza Özcan), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 379-395.

RAJHMAN, John (2014). “Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?”, *Çağdaş Sanat Nedir?* (ed. Ali Artun, Nursu Öрге), çev. Özge Çelik, Elçin Gen, Suna Kılıç, Kemal İz. Ayşe H. Köksal, Zeynep Baransel, Nursu Öрге İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 19-40.

TANINDI, Zeren (2002). “Kitap ve Tezhibi”, *Osmanlı Uygarlığı* (ed. Halil İnalcık, Günsel Renda), Cilt: 2, Ankara: Kültür Bakanlığı, ss. 865-881.

TANINDI, Zeren (2009). “Kitap ve Cildi”, *Osmanlı Uygarlığı* (ed. Hali İnalcık, Günsel Renda), Cilt: 2, Ankara: Kültür Bakanlığı Bakanlığı, ss. 840-863.

TURANİ, Adnan (2010). “Osmanlı İmparatorluğu’nda Batı’ya Yöneliş ve Cumhuriyet Döneminde Plastik Sanatlar”, *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Basılmamış Kaynaklar

KORUR, A. Feyzi (2009). *Çağdaş Sanatın Kaynağı*, YEDİ Dergisi, S. 2, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, ss. 57-60, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/203673> [22 Ekim 2018].

SAĞNAK, Tufan (2009). *Kültürlerarası Etkileşime Bir Örnek: Günseli Kato*, Yük. Lisans Tezi, dan. Yrd. Doç. Dr. V. Belgin Demirsar Arlı, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, <http://acikerisim.istanbul.edu.tr/bitstream/handle/123456789/27697/44820.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [29 Ekim 2018].

YASA, Zeynep Y. (1992). 1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Günsel Renda, Hacettepe Üniversitesi sosyal Bilimler Fakültesi, Ankara.

GÜMAN, Kerem (2017). *Kamusal ve Kurgusal Anlatıların Mekânı 56. Venedik Bienali'nin Tarihsel Materyalist Perspektiften Bir Okuması*, Sanatta Yeterlilik Tezi, dan. Prof. Mümtaz Sağlam, Resim Anasanat Dalı, İzmir, <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> [16 Ocak 2019].

Dergi ve Gazeteler

KUSPIT, Donald (2012). *Öncü Sanatın Çöküşü ve Gelenek ve Güzelliğin Dönüşü: Kavramsal Babil Kulesi Olarak Yeni-Onuncu Yıl*, çev. A. Feyzi Korur, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi YEDİ dergisi, S.2, ss. 53-59., İzmir. <https://dergipark.org.tr/download/article-file/203723> [12 Mayıs 2019].

KULA, Serhat (2018). “Geleceğin Geleneği”, *Senin Bir Sanatın Var, Yeditepe Bienali Program*, s.9.

ÖZEL, Ahmet (2018). “Yeditepe Bienali”, *Senin Bir Sanatın Var, Yeditepe Bienali Program*, s.8.

IstanbulArtNews, Mayıs (2018). “Bienal, hiçbir coğrafi yönün tekelinde değil”, Sayı: 52.

ADAYILMAZ, Evrim Şener (2018). “Bir Yeniden Yaratım Süreci Olarak Küratörlük”, IstanbulArtNeews, Sayı: 49.

SÖNMEZ, Ayşegül (2018). “Mardin Bienali”, IstanbulArtNews, Sayı: 52.

YÜCEL, Derya (2018). “Mardin Bienali’ni Küratörleri Anlatıyor”, IstanbulArtNews, Sayı: 52.

İnternet Kaynakları

“Sanat Dünyamız Küratörlüğü Tartışıyor”, Kültür (2001), <http://www.radikal.com.tr/kultur/sanat-dunyamiz-kuratorlugu-tartisiyor-612758/> [13 Mart 2019].

ABAYGİL, Şebnem (2011). “Siyasete Buluşan Sanat Ucuzladı” (Günseli Kato röportaj), <https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/638482-siyasete-bulasan-sanat-ucuzladi> [12 Kasım 2018].

ARITAN, Ahmet S. (1993). “Ciltcilik”, *Türkiye Diyanet Vakfı Türk İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 7, ss. 551-557, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/7/C07002905.pdf> [22.09.2018].

ARTUN, Ali (2012). “Çağdaş Sanat ve Kültüralizm”, *skopdergi*, Sayı 3, <http://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanat-ve-kulturalizm/910> [16 Kasım 2018]

ARTUN, Ali (2012). “Kültür Tutulması”, *skopdergi*, Sayı:3, <http://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-kultur-tutulmasi/907> [18 Mayıs 2018].

ARTUN, Ali (2014). “Mardin Bienali Neden Bir Karnaval Olmasın?”, Skopbülten, <http://www.e-skop.com/skopbulten/mardin-bienali-neden-bir-karnaval-olmasin/2151> [13.03.2018].

ARTUN, Ali (2015b). *Sanat Piyasası ve Sanatın Özerkliği*, skopdergi, Sayı 8, <http://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-sanat-piyasasi-ve-sanatin-ozerkligi/2612> [16 Kasım 2018].

ARTUN, Ali (2018). “Türk Sanatında Modernizm”, Skopbülten, <http://www.e-skop.com/skopbulten/turkiye-sanat-tarihi-turk-sanatinda-modernizm/3781> [09 Şubat 2019].

ARTUN, Ali (2019). “Modernist Sanata Geçişte Bir Öncü: Nejad Devrim”, Skopbülten, <http://www.e-skop.com/skopbulten/modernist-sanata-geciste-bir-öncü-nejad-devrim/4396> [11 Şubat 2019].

ARTUN, Ali (2017). “Sanat Piyasasının Sonun”, e-skop sanat tarihi eleştirisi, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-galerisinin-sonu/3477>

AYNUR, Hatice (2009). “Surnâme”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 37, ss. 565-567, <https://islamansiklopedisi.org.tr/surname> [28 Eylül 2018].

AYVAZOĞLU, Beşir (2016). “Sanatta Gelenek Gelenekte Sanat”, <https://www.karar.com/yazarlar/besir-ayvazoglu/sanatta-gelenek-gelenekte-sanat-2336#>, [12 Nisan 2019].

AYVAZOĞLU, Beşir (Tarihi Belirsiz). “Necmeddin Okyay”, (der. Sonay Demir Erdal), <http://www.restoraturk.com/index.php/ebru-san-ati/157-necmeddin-okyay> [08 Ekim 2018].

AYVAZOĞLU, Beşir-ÇEVİK, Savaş-YAZICI, Hülya, “Geleneksel Sanatlarda Yenilik” (mod. Beşir Ayvazoğlu), Geleneksel Sanatlar Derneği, 17 Ocak 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=LfppwY66-4A> [04 Mart 2019].

BABAOĞLU, Alparslan <http://www.alparslanbabaoglu.com/estetik.html> [12 Eylül 2018].

BADIOU, Alain (2013). “Çağdaş Sanat Üzerine On Beş Tez”, çev. Elçin Gen, skopbülten, <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanat-uzerine-on-bes-tez/1376>

BAĞCI, Serpil (2018). “İslam Sanatında Resim”, Sabah Ülkesi Kültür-Sanat ve Felsefe Dergisi, Sayı: 56, <https://www.sabahulkesi.com/2018/08/24/prof-dr-serpil-bagci-ile-islam-sanatinda-resim-hakkinda/> [14 Ekim 2018].

BELTING, Hans (2017). “Çağdaş Sanat/Küresel Sanat, çev. Ayşe Boren, Skopbülten, <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanatkuresel-sanat/3227> [18 Mayıs 2018].

BISHOP, Claire (2007). “What is a Curator?”, Idea, <https://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=468> [26 Haziran 2018].

BİROL, İnci A. (2010). “Şükufe”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 39, ss. 258-259, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/39/C39012835.pdf> [10 ekim 2018].

BİROL, İnci A. (2012). “Tezhip”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 41, ss. 61-62, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/41/C41016449.pdf> [10 Kasım 2018].

BİROL, İnci A. (2012). “Tezhip”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 41, ss. 61-62, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/41/C41016449.pdf> [11 Ekim 2018].

BUDE, Heinz (2016). “Küratörler Devri”, Pasajlar, çev. Derya Yılmaz, Skopbülten, <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-kuratorler-devri/2959> [19 Eylül 2018].

CAN, Nevin Aslı (2011). René Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları, Skop Dergi, Sayı: 1, <http://www.eskop.com/skopdergi/ren%C3%A9-block-ve-1990-sonrasi-turkiye-cagdas-sanat-ortaminda-otorite-ve-dil-kurgulari/414> [12 Kasım 2018].

ÇAKIRTAŞ, Aydın (2015). “Vefâtının 20. Senesinde Mustafa Es’ad Düzgünman”, İSMEK El Sanatları Dergisi, <https://www.ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=543> [29 Eylül 2018].

ÇELİK, Semra (2015). “Doğumunun 100. Yılında Hocaların Hocası Emin Barın”, İSMEK El Sanatları Dergisi, <https://www.ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=388> [08 Ekim 2018].

DERMAN, F. Çiçek (2012). “Tezhip”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 41, s. 65-68, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/41/C41016451.pdf> [10.10.2018].

DERMAN, F. Çiçek-DURAN, Gülnur (2010). “Şahkulu”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 38, s. 283-284, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sahkulu> [10 Ekim 2018].

DERMAN, M. Uğur (1994). “Ebru”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 10, ss. 80-82, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/10/C10003655.pdf> [28 Eylül 2018].

DERMAN, M. Uğur (2007). “Okuy Mehmed Necmeddin”, *Türkiye Diyanet Vakfı Türk İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 33, ss. 343-345, <https://islamansiklopedisi.org.tr/okuy-mehmed-necmeddin> [28 Eylül 2018].

DERMAN, M. Uğur (2016). “Hatib Mehmed Efendi”, *Türkiye Diyanet Vakfı Türk İslam Ansiklopedisi*, Cilt: Ek-1, ss. 544-545, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hatib-mehmed-efendi>, [28 Eylül 2018].

DERMAN, UĞUR (1997). “Hat”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 16, ss.427-437, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/16/C16005698.pdf>, [13 Ekim 2018].

DURAN, Gülnur (2012). “Tezhip”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt:41, ss. 63-65, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/41/C41016450.pdf> [11 Ekim 2018].

ERDOĞAN, İsmail (2018). “Serhat Kula ile Yeditepe bienali Üzerine Konuştuk”, *Dünya Bizim, Kültür, Sanat ve Edebiyat*, 12 Şubat 2018, <https://www.dunyabizim.com/soylesi/serhat-kula-ile-yeditepe-bienali-uzerine-konustuk-h27893.html> [16 Ekim 2018].

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, “Yeditepe Bienali Kapsamında “Oradaydım” Enstalasyonu”, *Haber*, 08 Nisan 2018, <http://www.fatihisultan.edu.tr/haber/Yeditepe-Bienali-Kapsaminda-Oradaydim-Enstalasyonu-Balatta2018-04-09-15-11-51pm> [25 Ekim 2018].

FIRAT, Begüm Ö. (2018). “Senin Bir İhtimalin Var!: Yeditepe Bienali, “Gelenekli” Sanatlar, Hamiler ve Başka Bir Dünya”, *Skopbülten*, <http://www.e-skop.com/skopbulten/senin-bir-ihhtimalin-var-yeditepe-bienali-%E2%80%9Cgelenekli%E2%80%9D-sanatlar-hamiler-ve-baska-bir-dunya/3810> [13 Ekim 2018].

FOSTER, Hal (2015). “Küratörler ve Teşhirciler”, çev. Ayşe Boren, *Skopbülten*, <http://www.e-skop.com/skopbulten/kuratorler-ve-teshirciler/2616> [29 Mart 2018].

FOSTER, Hall (2015). “Çağdaş Sanat Nedir”, çev. Ayşe Boren, *skopbülten*, <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-nedir/2718> [01 Ekim 2018].

GÖREN, Ethem (Tarihi Belirsiz). “Alparslan Babaoğlu: Ustasız Ebrucu Olmaz” (Röportaj Ethem Gören), <https://www.kuveytturkozel.com.tr/hizmetlerimiz/kultur-sanat-hizmetleri/ustalar-sanatkarlar/alparslan-babaoglu-ustasiz-ebrucu-olunmaz.1033.aspx>, [12 Kasım 2018].

GÜVEN, İrem (2015). “On Parmağında On Marifet Yazının Virtüözü Hattat Savaş Çevik”, *İSMEK El Sanatları Dergisi*, <http://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=1230> [08 Ekim 2018].

HASTÜRK, Onur (Tarihsiz). <https://tiyatrolar.com.tr/onur-hasturk> [15 Kasım 2018].

İLERİ, Cem (2003). “Vasıf Kortun”, *Diyalog* 2003, Arkitera Forum, <http://v3.arkitera.com/v1/diyalog/vasifkortun/soylesi2.htm> [13 Mart 2019].

İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Bienal, Tarihçe, <https://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce> [22 Şubat 2018].

istanbul.net.tr (2018). “Seval Şener-Haremde yeni Bir ışık”, <https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/sergi/seval-sener-haremde-yeni-bir-isik/110389/15> [09 Ekim 2018].

KARABURÇ, Harun (2018a). “Yeditepe Sanata Çıkar” (Röportaj, Harun Karaburç), *Yeni Şafak*, 01 Nisan 2018, <https://www.yenisafak.com/hayat/yeditepe-sanata-cikar-3191984> [24 Ekim 2018].

KARABURÇ, Harun (2018b). “Günümüz Sanatını Üretelim” (Röportaj, Harun Karaburç), *Yeni Şafak Gazetesi*, 08 Nisan 2018, <https://www.yenisafak.com/hayat/gunumuz-sanatini-uretelim-3213517> [24 Ekim 2018].

Kubbealtı Lügati, “Gelenek”, <http://www.lugatim.com/s/gelenek> [11 Ekim 2018].

KULA, Serhat (2018). “Yeditepe Bienali ve Yaklaşımlar”, *İstanbul Tasarım Merkezi*, (Moderatör, İsmail Erdoğan), 12 Nisan 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=uDcqoeY6dB4> [12 Ekim 2018].

LEEUEWEN, Renske (2013), “Sherrie Levine: Re-photographed Photographs of Reproductions of Photographs”, *Fans in a Flashbulb*, Renske van Leeuwen <https://fansinaflashbulb.wordpress.com/2013/10/29/sherrie-levine-re-photographed-photographs-of-reproductions-of-photographs/> [24 Mayıs 2019].

MADRA, Beral (2001). “Küuratörlüğün Sınır Nedir?”, *Kültür, Radikal*, <http://www.radikal.com.tr/kultur/kuraturlugun-siniri-nedir-604401/> [26 Ekim 2018].

MAHİR, Banu (2005). “Minyatür”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 30, ss. 118-123, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/30/C30009719.pdf> [11 Ekim 2018].

Mardin Bienali, <http://www.mardinbienali.org/hakkinda> [29 Mart 2019].

MOLLAER, Fırat (2015). “Baudelaire’in Modernlik Kehanetleri: Modernleşmeye Karşı Estetik Modernizm”, *skopbülten*, <http://www.e-skop.com/skopbulten/ baudelairein-modernlik-kehanetleri-modernlesmeye-karsi-estetik-modernizm/2310> [13 Kasım 2018].

MOLLAER, Fırat (2015). “Estetik Modernizm Postmodernizme Karşı: Benjamin, Baudlaire ve Postmodernizm”, *skop bülten*, <http://www.e-skop.com/skopbulten/estetik-modernizm-postmodernizme-karsi-benjamin-baudelaire-ve-postmodernizm/2291> [16 Ağustos 2018].

NTV-MSNBC (2000). “Günseli Kato’dan ‘Ahenk, Cenk ve Beden’, Kültür Sanat (14 Haziran 2000), <http://arsiv.ntv.com.tr/news/11576.asp#BODY> [11 Kasım 2018].

OLGUN, Ayşe (2018), “Bir Daha Bak İşte Ordayız” (Röportaj, Ayşe olgun, Yeni Şafak Gazetesi, 29 Nisan 2018, <https://www.yenisafak.com/hayat/bir-daha-bak-iste-oradayiz-3267919> [24 Ekim 2018].

OSBORNE, Peter (2017). “Çağdaşlık Kurmacası”, çev. Ayşe Boren, skopbülten, <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdaslik-kurmacasi/3307> [09 Ekim 2018].

ÖZCAN, Şefik (2015). “İletişimin Ötekiliği: Kültüralizm ve Yeni Medya, Skopbülten, <http://www.e-skop.com/skopbulten/iletisimin-otekiligi-kulturalizm-ve-yeni-medya/2436> [26 Nisan 2018].

PEHLİVANOĞLU, Burcu (Tarihi Belirsiz). “Sürelî Sergiler-Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri”, Eczacıbaşı Sanal Müzesi, http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm) [28 ekim 2018].

Pera Müzesi Blog (2016). “Canan”, *Türkiye’den Jameel Ödülü”ne Aday Olmuş 5 Sanatçı*, 01 Temmuz 2016, <https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/jameel-odulu/> [27 Ekim 2018].

RAJCHMAN, John (2012). “Çağdaş Yeni Bir Fikir mi”, çev. Elçin Gen, skopbülten, <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-yeni-bir-fikir-mi/949> [01 Ekim 2018].

RICHTER, Dorathee. “Artists and Curators as Authors-Competitors, Collaborators, or Team- workers?”, <http://www.on-curating.org/issue-19-reader/artists-and-curators-as-authors-competitors-collaborators-or-team-workers.html#.XPgxMYgzY2w> [26 Haziran2018].

SCHICK, İRVİN C. (2017). “Post-modernizm, minyatür sanatı ve Canan (Şenol)”, T24 Bağımsız İnternet Gazetesi, 20 Nisan 2017, <https://t24.com.tr/k24/yazi/post-modernizm-minyatur-sanati-ve-canan-senol,1182> [12 Kasım 2018].

SUBAŞI, Naciye (Tarihi Belirsiz). Klasik Türk Sanatları Vakfı, <http://www.ktsv.com.tr/sanatkartlar/19-naciye-subasi> [11 Ekim 2018].

SUBAŞI, Naciye (2017). <http://www.theglobalartawards.com/services>

TAŞKALE, Faruk. (2015). “Hayatını Tezhiple Süsleyen Sanatçı: Faruk Taşkale” (Yazı: Bengisu Hürel), İSMEK El Sanatları Dergisi, Sayı 12, 5 Ağusto 2015, <https://www.ismek.ist/blog/etiketler.aspx?tag=ismek-el-sanatlari-dergisi-12> [23 Ekim 2018].

The Art Story, (2017). “Sherrie Levine”, <https://www.theartstory.org/artist-levine-sherrie.htm> [24 Mayıs 2019].

ÜNAL, Hatice (2018). “Hatice Ünal, Enstalasyon Çalışması”, Yeditepe Bienali, 30 Nisan 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=1lhoBs9R5GY> [09 Eylül 2018].

ÜNLÜ, Semra (2015). “Minyatürün Ezber Bozanı: Günseli Kato”, İSMEK El Sanatları Dergisi 18, 19 Mayıs 2015, <http://ismek.ist/blog/sayi.aspx?tag=ismek-el-sanatlari-dergisi-18> [12 Kasım 2018].

ÜNSAL, Hazal (2018). “Haremde Işık”, Eleştiri, İstanbulArtNews, Mayıs 2018, Sayı: 52, İstanbul.

WILLIAMS, Raymond (1987). “Modernizm Ne zamandı?”, çev. Taciser Ulaş Belge, skopbülten, <http://www.e-skop.com/skopbulten/modernizm-ne-zamandi/3297> [10 Kasım 2018].

X_İST (2010). “Bıyık Kedide de Vardır”, <https://www.artxist.com/Sergiler/Biyik-Kedide-de-Vardir/109> [09 Kasım 2018].

X-İST (2013). “Canan, ‘İbretnuma’ @ Centre du Pompidou”, Mayıs 2013, <https://www.artxist.com/Basin-Odasi/Kisa-Haberler/CANAN-Ibretnuma-@-Centre-du-Pompidou/30> [09 Kasım 2018].

Yıldız Holding (2018). “Esmâü’n Nebi Hat Sergisi-21 Mayıs-3 Eylül”, Sanat, <https://www.yildizholding.com.tr/yarinlar-icin/mutlu-bir-toplum/sanat/> [23 Ekim 2018].

YILDIZ, Mithat (2015). “Sanatçıların Küratörlere Karşı Hak Arayışı”, Skopbülten, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatici-hakki-sanatcilarin-kuratorlere-karsi-hak-arayisi/2422> [16 Kasım 2018].

ÖZGEÇMİŞ

Yeşim Göktepe, ilk lisans eğitimini DEÜ İktisat Fakültesi'nden 1984 yılında almıştır. İkinci lisans eğitimini DEÜ GSF Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Tezhip Anasanat Dalında 2016 yılında tamamlamıştır.

2007 yılında çalışmaya başladığı Geleneksel Türk Kitap Sanatlarından biri olan Ebru üzerine çalışmaları olup, yurt içinde ve yurt dışında çeşitli sergilere katılmıştır.

Seçilmiş Sergiler

- | | |
|------|---|
| 2016 | “Minyatürlerde İzmir”, Filiz Adıgüzel Toprak Ebru Atölyeri Minyatür Sergisi |
| 2016 | DEÜ “İzmir” Konulu Karma Sergi/ Minyatür |
| 2015 | “El papael decorada” Uluslararası Karma Ebru Sergisi |
| 2013 | “İzmir Buluşma VI” Türkiye Sanatı Etkinlik Grubu, Karma Sergi / Ebru Düzenleme Kurulu Üyesi |
| 2013 | “Osmanlı'dan Yansımalar”, Akdeniz Üniversitesi GSF/Karma Sergi/Ebru |
| 2013 | “Land Of Olive Tree” Yunanistan, Tunus, İsviçre, İtalya Karma Sergi / Ebru |
| 2013 | Uluslararası Akdeniz Üniversitesi Kitap Sanatları Sempozyumu ve Ebru Çalıştayı, Ustalar Sergisi / Karma sergi |

- 2011 İstanbul Modern Sanatlar Müzesi Derneği Geleneksel “Ekim Geçidi 10” Sergisi, Sivas / Karma Sergi
- 2011 İstanbul Modern Sanatlar Müzesi Derneği’nin geleneksel “Ekim Geçidi Sergisi” Ankara Çağdaş Sanatlar Merkezi Karma Sergi / Ebru
- 2011 I. İzmir Bienali /Ebru
- 2010 8. Uluslararası Tunus/Monastir Plastik Sanatlar Festivali, Uygulamalı Ebru tanıtımı ve Sergi
- 2009 25 Ans De RELIURE ET PAPIER Quebec CANADA (Kitap cilt ve süsleme sanatları birliğinin 25.yıl sergisi)

