

**RESME DOĞU'DAN BAKMAK: ŞEHRENGİZ VE ARABESK
SERİLERİ**

AHMET MANSUROĞLU

**SANATTA YETERLİK TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. LÜTFİ ÖZDEN**

DÜZCE, 2023

**RESME DOĞU'DAN BAKMAK: ŞEHRENGİZ VE ARABESK
SERİLERİ**

AHMET MANSUROĞLU

**SANATTA YETERLİK TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. LÜTFİ ÖZDEN**

DÜZCE, 2023

T.C.
DÜZCE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**RESME DOĞU'DAN BAKMAK: ŞEHRENGİZ VE ARABESK
SERİLERİ**

Ahmet MANSUROĞLU tarafından hazırlanan tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anabilim Dalı'nda **SANATTA YETERLİK TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Lütfi ÖZDEN

Düzce Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Lütfi ÖZDEN

Düzce Üniversitesi

Doç. Dr. Burhan YILMAZ

Düzce Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Özden GEZER OĞUZ

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Doç. Dr. Bengü BATU ERTUNG

Ankara Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖRS

Düzce Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 22/06/2023

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi ve bu kaynakları da kaynaklar listesine aldığımı, yine bu tezin çalışılması ve yazımı sırasında patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını beyan ederim.

22 Haziran 2023

Ahmet MANSUROĞLU

TEŞEKKÜR

Doktora öğrenimimde ve bu tezin hazırlanmasında gösterdiği her türlü destek ve yardımdan dolayı çok değerli hocam Doç. Dr. Lütfi ÖZDEN'e en içten dileklerle teşekkür ederim.

Tez çalışmam boyunca değerli katkılarını esirgemeyen Tez İzleme Komitesi üyeleri olan Doç. Dr. Burhan YILMAZ ve Dr. Öğr. Üyesi Özden GEZER OĞUZ'a da şükranlarımı sunarım.

Bu çalışma boyunca yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen sevgili aileme ve sanatsal tartışma ortamı oluşturduğum çalışma arkadaşlarım ve lisansüstü dönem arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Haziran 2023

Ahmet MANSUROĞLU

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

GÖRSEL LİSTESİ	viii
ÖZET	xi
ABSTRACT	xii
1. GİRİŞ	13
2. DOĞU'YA BAKMAK / DOĞU'DAN BAKMAK	16
2.1. BATI'NIN DOĞU KURGUSU: "ORYANTALİZM"	16
2.2. BATI'NIN SÜREKLİ İLHAMI: "DOĞU İMGESİ"	19
2.3. DOĞULU OLMAK/ DOĞU'YA BAKMAK	22
2.4. DOĞU-BATI İMGE MELEZLENMESİ BAĞLAMINDA "ARABESK" SERİSİ	33
3. TÜRKİYE'DE YEREL İMGE ARAYIŞI BAĞLAMINDA "DOĞU İMGESİ"	39
3.1. TÜRKİYE RESMİNDE ÖZ ARAYIŞLARI.....	39
3.1.1. Yazı ve Resim Birliği: Halk Resimleri	45
3.2. YAZI, RESİM VE ANLAM ÜZERİNE	47
4. GELENEKTEN BESLENMEK	56
4.1. GÜNCEL RESİMDE GELENEKSEL ESİNLER VE DOĞU İMGESİNE BAKIŞ	57
4.2. DOĞU'DAN YAZI BATI'DAN PORTRE: "ŞEHRENGİZ" SERİSİ.....	76
SONUÇ	81
KAYNAKLAR	86
GÖRSEL KAYNAKÇASI	91
EXTENDED ABSTRACT	95
ÖZGEÇMİŞ	98

GÖRSEL LİSTESİ

Sayfa No

- Görsel 1.** Jean-Léon Gérôme, Köle Pazarı, 1866, tuval üzerine yağlıboya, 84.6 x 63.3 cm 17
- Görsel 2.** Jean-Léon Gérôme, Halı Tüccarı, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 86.04 x 68.74 cm 17
- Görsel 3.** Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942-43, tuval üzerine yağlıboya 127 x 127 cm <https://shorturl.at/cuBV1> 20
- Görsel 4.** Kûfi Yazı, Yaklaşık 1500, Saray Albümü, 48x50 cm, İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı 20
- Görsel 5.** Jackson Pollock, Sırrın Muhafızları, 1943, tuval üzerine yağlıboya, 122.9 x 191.5 cm 21
- Görsel 6.** Charles Pollock, Chapala 3, 1956, tuval üzerine karışık teknik, 121.9 x 91.4 cm 21
- Görsel 7.** Charles Pollock, Chapala 5, 1956, tuval üzerine karışık teknik, 121.9 x 91.4 cm 21
- Görsel 8.** Lalla Essaydi, Converging Territories #25 (Birleşen Bölgeler #25), 2004, alüminyuma monte edilmiş kromojenik baskı, farklı boyutlarda edisyonlar 24
- Görsel 9.** Shirin Neshat, Unveiling (Açılış- Allah'ın Kadınları serisi), 1993, gümüş jelatin baskı ve mürekkep, 151.8 x 101 cm 24
- Görsel 10.** Ahmet Mansuroğlu, "Şifa Dileği", 2019, dijital fotoğraf baskı üzerine mürekkepli kalem, 50x60 cm (Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv) 26
- Görsel 11.** Lamia Joreige, Uncertain Times: Mapping a Transformation (Muğlak Zamanlar, Dönüşümü Haritalandırmak), 2022, İstanbul Bienali (Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv) 28
- Görsel 12.** Farhad Moshiri, B, 2002, tuval üzerine karışık teknik, 106 x 192cm 29
- Görsel 13.** Farhad Moshiri, Shukran, 2011, yerleştirme, alçı duvar ve farklı boyut ve çeşitlerde bıçak 29
- Görsel 14.** Shahzia Sikander, Text as Camo I & II, 2010, kâğıt üzerine mürekkep, guvaş, karakalem, herbiri, 30.5 x 22.9 cm 31
- Görsel 15.** Khosrow Hassanzadeh, From the series "Ya Ali Madad", 2008/2009, tuval üzerine serigrafi ve akrilik, 180 x 180 cm 33
- Görsel 16.** Ahmet Mansuroğlu, Arabesk serisinin ilk eskizleri, her biri 29.7x21 cm, kâğıt üzerine karışık teknik, 2019 34
- Görsel 17.** Ahmet Mansuroğlu, Arabesk Serisi Başlangıç çalışmalarından, 2019, kâğıt üzerine karışık teknik, herbiri 100x70 cm, İstanbul 36
- Görsel 18.** Ahmet Mansuroğlu, Arabesk ve Şehrengiz serileri ilk örnekler, sanatçı sergileme alanı, "dairesel" Konuk Sanatçı Programı, Açık Atölye sergileme biçimi, İstanbul, Hasköy Yün İplik Fabrikası, 2019 37
- Görsel 19.** Ahmet Mansuroğlu, Arabesk Serisi: Otoportre, Kadir, Mustafa, 2020, çift katman kâğıt üzerine karışık teknik (fotoğraf baskı, transparan kâğıt, marker kalem, mürekkep), 100x70 cm (herbiri) 38
- Görsel 20.** Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ebabil Kuşu, 1954, kâğıt üzerine guaj boya, 10x58 cm 41
- Görsel 21.** Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ebabil Kuşu (İzmir Efes Otel için tasarım), yaklaşık 1960, pano üzerine guaj ve kâğıt kolajı, 94x37 cm 41
- Görsel 22.** Adnan Turani, Kaligrafik Soyutlama, 1980, tuval üzerine yağlıboya,

68,5x81,5 cm	42
Görsel 23. Adnan Turani, Yeşil İçin Şarkı, 1972, tuval üzerine yağlıboya, 83x130 cm	42
Görsel 24. Abidin Elderoğlu, Suda Hayat, 1970, tuval üzerine yağlıboya, 65x100 cm	44
Görsel 25. Abidin Elderoğlu, Ağaçalı Kompozisyon, 1960, kâğıt üzerine suluboya, 32x42 cm	44
Görsel 26. Yazılarla yapılmış Camii Silüeti, Malik Aksel Koleksiyonu	46
Görsel 27. Hurûfiler'e göre Fazlullah'ın insan yüzündeki tecellisini anlatan müsennâ yazı	46
Görsel 28. Murat Morova, Cosmic Latte Serisinden eserler, 2018, tuval üzerine suluboya	48
Görsel 29. Erol Akyavaş, Padişahların İhtişamı (The Glory Of The Kings), 1959, Tuval Üzerine Yağlıboya, 122x214 Cm	50
Görsel 30. Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1987, tuval üzerine karışık teknik, 207 x 150 cm	51
Görsel 31. Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1989, tuval üzerine karışık teknik, 131x73 cm	51
Görsel 32. Ergin İnan, Renksiz Kalmaktan Rengine Ulaşamam, 2017, tuval üzerine karışık teknik, 90x130 cm	52
Görsel 33. Ergin İnan, Mesnevi Serisinden Çalışmalar, 1989, baskı resim, her biri 63x44 cm	53
Görsel 34. Balkan Naci İslimyeli, Afrika Karayazı Serisinden, 150x120 cm, edisyonlu dijital fotoğraf baskı, 2009	54
Görsel 35. Murat Palta, Mobydick, 2015, fine art kâğıt üzerine mono baskı, 85x60 cm	59
Görsel 36. Murat Palta, Stargazer, 2019, diasec baskı, 165x105 cm	59
Görsel 37. Murat Palta, Mortal Kombat, 2018, video full HD, stereo 12"	60
Görsel 38. Cansu Çakar, Mars the Prophet (Mars Peygamber), 2014, kâğıt üzerine, mürekkep, suluboya ve altın, 20x47 cm	61
Görsel 39. Cansu Çakar, 2019, Rahime, kâğıt üzerine suluboya, mürekkep ve altın, 70x70 cm	62
Görsel 40. Burçak Bingöl, Above Mentioned Tiles I, 2021, sırlanmış seramik, 145x87x5 cm	64
Görsel 41. Burçak Bingöl, Follower, 2017, seramik ve metal, herbiri 28x30x40 cm	64
Görsel 42. Ertuğrul Güngör ve Faruk Ertekin, Sugar Free (Şekersiz), 2021, sıraltı boyama, 215x95cm	65
Görsel 43. Ertuğrul Güngör ve Faruk Ertekin, Vase Hunt (Vazo Avı), 2021, sıraltı boyama, 67x80 cm	65
Görsel 44. Faruk Ertekin ve Ertuğrul Güngör, Cuffed, 2022, sıraltı boyama, 195x220 cm	66
Görsel 45. Faruk Ertekin ve Ertuğrul Güngör, Pillow Talk, 2022, seramik ve karışık teknik, 50x70 cm	66
Görsel 46. Kübra Boy, Umay, 2022, NFT çalışması	67
Görsel 47. Kübra Boy, Hatıra-2, 2019, çini, sıraltı tekniği, 125x110 cm	68
Görsel 48. Emin Barın, İsimsiz 2 B, 1984, Şablon Baskı-Serigrafı, 35x25.5 cm	69
Görsel 49. Savaş Çevik, Geometrik "Muhammed" kompozisyonu, 2020, akrilik boya, 85x54cm	69
Görsel 50. Ali Toy, "Allah" yazısı, 2003, özgün baskı, 24x11 cm	69
Görsel 51. Levent Karaduman, Diriliş-2 ve Kulluk-4, karışık teknik, (her biri)	

150x100 cm	70
Görsel 52. Sami Savatlı, Untitled 7, 2018, ahşap üzerine karışık teknik, 80 cm (çap)..	71
Görsel 53. Sami Savatlı, Untitled 703, 2018, tuval üzerine karışık teknik, 220x220 cm	71
Görsel 54. Kutluğ Ataman, Animated Words Series: Image (Face), 2003, tek kanallı videodan kareler	72
Görsel 55. Kutluğ Ataman, "Mesopotamian Dramaturgies" Series, Su, 2009, diptik video	72
Görsel 56. Taner Ceylan, Bahar Zamanı (Spring Time), 2013,tuval üzerine yağlıboya, 140x215 cm	73
Görsel 57. Taner Ceylan, Beril, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 240x160 cm	74
Görsel 58. Ahmet Mansuroğlu, Tohum I, 2017, tuval üzerine yağlıboya, 9 adet 21x17 cm	75
Görsel 59. Ahmet Mansuroğlu, Tohum II, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 110x80 cm	75
Görsel 60. Ahmet Mansuroğlu, "Şehrengiz" serisinin ilk eskizi, 29.7x21 cm, kâğıt üzerine karakalem ve kaligrafi kalem, 2019	76
Görsel 61. Ahmet Mansuroğlu, Şehrengiz: Kadir,ve Mustafa, 35x50 cm, kâğıt üzerine karakalem ve kaligrafi kalem, 2020	78
Görsel 62. Ahmet Mansuroğlu, Şehrengiz:İsimsiz, 135x70 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2019	79

ÖZET

RESME DOĞU'DAN BAKMAK: ŞEHRENGİZ VE ARABESK SERİLERİ

Ahmet MANSUROĞLU

Düzce Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı
Sanatta Yeterlik Tezi
Danışman: Doç. Dr. Lütfi ÖZDEN

Haziran 2023, 84 sayfa

Güncel sanatta Doğu imgesi kullanımı, bu çalışmanın temel çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bir imge kaynağı olarak Doğu, hem sanatsal kökleri hem de zengin kültürel belleği bakımından neredeyse her sanat döneminde sanatçılara ilham olmuştur. Medeniyetin, bilimin, sanatın çıkış noktası olarak bilinen ve güçlü devletlerin varlıkları sayesinde hayranlık duyulan Doğu'nun, Batı'nın bir kurgusu olan Oryantalizmle birlikte egzotik ve ütopyik bir dünya haline gelmesi, önemli eser örnekleriyle birlikte incelenmiştir. Batı'nın fantezi ürünü Doğu kurgusuna karşın, özellikle Doğu kültürlerindeki sanat pratikleri –yazı, minyatür, mimari ve kitap süslemeleri gibi- soyut-soyutlamacı tavra olan yakınlığı ile Modern dönemde Batı'nın soyut-soyutlamacı sanat akımlarını kurmasında yeniden ilham olduğu görülür. İlk dönemlerinde Batı sanatının takibiyle gelişmeye çalışan Türk sanatı da özgünlük ve ulusallık arayışları bağlamında kendi kültürel ve sanatsal kökenindeki imgelere yönelmiş ve birçok sanatçı bu bağlamda çalışmalar yürütmüştür. Özgün ve bireysel anlatımın ön plana çıktığı günümüz sanatında da Batı sanatı eğitiminden veya geleneksel sanatlar eğitiminden gelen birçok güncel sanatçının, kendi kültürlerine ait imgeleri bireysel sanat pratikleriyle birleştirdiği gözlemlenmektedir. Literatür taraması yöntemi kullanılarak yazılan bu tezin amacı da hem sanat tarihsel süreç içerisinde Doğu imgesinin sanat eserlerinde kullanımına yönelik bir bakış sunmak, hem de tezin temel konusu olarak bireysel sanat üretimleri olan “Arabesk” ve “Şehrengiz” serisinin altyapı ve sanat tarihsel dayanaklarını ortaya koymaktır. Bu bağlamda Türkiye’de ve özellikle “Doğu” olarak adlandırılan bölgelerdeki birçok güncel sanatçı, aldıkları sanat eğitiminin altyapısı ne olursa olsun özgün ve bireysel eserler ortaya koymak adına kişisel belleklerine ve o belleği oluşturan kültürel imgelerine yönelmekte ve bu bağlamda eserlerini üretmektedir. Tezin ana konusunu oluşturan “Şehrengiz” ve “Arabesk” serileri de kişisel belleğime ve o belleği oluşturan kültürel imgelere yönelik eserler içermektedir. Batı Sanatı eğitiminden gelen “portre” geleneği ile kişisel belleğimdeki queer imgeler, semboller ve bir dil göstergesi olarak Arapça ve Farsça imgeler bu serilerde birleşmektedir. Ayrıca Doğu imgesi olarak Arapça yazı içeren “Şifa Dileği” eseri ve “İkram-ı Ebedi” serimden “hurma çekirdekleri” ve “yazı” imgesi içeren bazı eserler tezin akışı içerisinde uygun yerlere dâhil edilerek incelenmiş, bu nedenle sanatsal üretimlerim açısından retrospektif bir bakış açısı sağlamıştır.

Anahtar Sözcükler: Güncel Sanat, Resimde Doğu İmgesi, “Arabesk” ve “Şehrengiz” Serisi

ABSTRACT

LOOKING AT THE PAINTING FROM THE EAST: ŞEHRENGİZ AND ARABESK SERIES

Ahmet MANSUROĞLU

Düzce University
Graduate School, Department of Painting
Doctoral Thesis
Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Lütfi ÖZDEN

June 2023, 84 pages

The usage of Eastern imagery in contemporary art constitutes the fundamental starting point of this study. As a source of imagery, the East has inspired artists of almost every art period, owing to its artistic roots and rich cultural memory. The fascination with the East, known as the cradle of civilization, science, and art, and admired for the existence of powerful states, transformed into an exotic and utopian world along with Orientalism, which is a construct of the West. This transformation has been examined in conjunction with significant examples of artworks. Despite the Western fantasy of the constructed East, it can be observed that the art practices in Eastern cultures, such as calligraphy, miniature painting, architecture, and book illuminations, had a significant influence on Western abstract and abstractionist art movements in the Modern era. Turkish art, which initially sought to develop through the emulation of Western art, turned towards the imagery rooted in its own culture and art in the context of seeking originality and national identity. In contemporary art, where individual and original expression takes precedence, many contemporary artists, whether educated in Western art or traditional arts, merge the images specific to their cultures with their individual artistic practices. The aim of this thesis, written using the literature review method, is to provide an overview of the use of Eastern imagery in artworks throughout art history and to explore the foundations and art historical background of my own artistic productions, namely the "Arabesque" and "Şehrengiz" series. In this context, numerous contemporary artists in Turkey, especially those from regions referred to as the "East," turn to their personal memories and the cultural imagery that shapes those memories, regardless of their artistic education, to create unique and individual artworks. The "Şehrengiz" (no translation available) and "Arabesk" (Arabesque) series, which form the main subject of the thesis, also encompass artworks that explore my personal memories and the cultural imagery that shapes them. The tradition of "portrait" derived from Western art education converges with queer images, symbols, and linguistic indicators represented by Arabic and Persian imagery in these series. Additionally, some artworks included in the flow of the thesis, such as the "Şifa Dileği" (mean Wish for Healing) piece containing Arabic script as an Eastern image, and certain works incorporating "date seeds" and the "written word" from my series "İkram-ı Ebedi," have been examined and incorporated at suitable points. As a result, they contribute to a retrospective perspective on my artistic productions.

Keywords: Contemporary Art, Eastern Imagery in Painting, "Arabesk" and "Şehrengiz" Series

1. GİRİŞ

Bir sanatçı (özellikle sanat eğitimi alan bir sanatçı adayı) için var olan sanat düzeninin özgünlük, bireysellik ve kavramsallık ve yenilik gibi kriterleri, uygulanması gereken zorlayıcı bir süreçtir. Sanat eğitimim sürecinde Batı temelli sanat eğitimi, sınırlayıcı akademik yaklaşımlar ve yönlendirme yetersizliği bir sanatçı adayı olarak kişisel imge arayışları bağlamında sancılı bir süreç yaşanmasına neden olmuştur. Geleneksel sanatlarla günümüz sanatını birleştirme ve yeni bir şey üretebilme fikri henüz zihnimde ve bilgilerim arasında yokken bir Doğu imgesi ve bana ait bir imge olarak “hurma çekirdeği” beni kişisel belleğime yönlendirirken, kültür ve bellek arasında düşünmemi de sağlamıştır. Tezin ana konusuna dâhil olan ve sanatsal yaşamımın bir kırılma anında 2019 yılında filizlenen “Şehrengiz” ve “Arabesk” serileri kimlik, bellek ve kültürel etkiler üzerinde düşüncelerimi olgunlaştıran ve geliştiren bir seri olarak devam etmektedir. Bu seriler üzerinde tartıştığım, Batı-Doğu melezlenmesi, kültürün kişisel belleğe etkisi gibi konular sayesinde araştırma yelpazemi genişletmek, kendimi araştırmaya teşvik etmek amacıyla, “Şehrengiz” ve “Arabesk” serilerini de temel alan bu tezi yazma kararı aldım.

Fakat “Doğu imgesi” ve “Doğulu sanatçı” denildiğinde Yakın Doğu, Uzak Doğu ve Orta Doğu gibi bölgeleri kapsayan çok geniş bir coğrafya ve sanatçı listesi açığa çıkmaktadır. Bu nedenle tezde, öncelikle Doğu’yu tanımlayarak kendini var eden Batı’nın Doğu kurgusu ve bakışına yönelik bir giriş yaparak başlanan metinlerde, Doğulu olanın kendine bakışına yönelik araştırmalar yapılmış ve örnekler verilmiştir. Tezin temel konuları olan “Şehrengiz” ve “Arabesk” serilerinin içerikleri göz önünde bulundurularak, “Doğu imgesi” kavramı içerisine daha çok “hat, kaligrafi” gibi sanat türlerini işlerine dâhil eden ve özellikle Arapça ve Farsça yazıları kullanan sanatçılara yer verilmiş ve eser örnekleriyle birlikte incelenmiştir. Tez içerisinde, özellikle Orta Doğu bölgesindeki ülkelerde yaşayan veya o bölgede doğup göç eden sanatçılar arasında sanat eğitimini doğrudan Batı ülkelerinde alanlar da kendi ülkelerinde alanlar da bulunmaktadır. Bu durum sanatçıların işlerine hem biçimsel hem de kavramsal olarak etki etmiştir. Türkiye’de üretim yapan ve teze dâhil edilen sanatçılar ise hem Batı Sanatı eğitiminden

hem de Geleneksel Türk sanatları eğitiminden gelen sanatçılardan bir seçkidir. Bu sanatçılar “Doğu imgesi” olarak Geleneksel Türk sanatları dallarını yorumlamakta veya eserlerinde bu sanat dallarına atıf yaparak güncel işler üretmektedir. “Şehrengiz” ve “Arabesk” serilerinin nasıl bir ortamda, hangi fikirlerle ortaya çıktığı, hangi imge ve düşünceleri işlediği, serilerden örnekler verilerek sunulmuştur.

1) Araştırmanın Konusu

Günümüz sanatı bağlamında üretilen çalışmalarda, kimi zaman Geleneksel Sanatların yorumlanması, kimi zaman da “Doğu” bölgesini, kültürünü işaret eden imgelerin kullanılmasıyla oluşturulan eserler ve tez başlığında da ele alınan “Şehrengiz” ve “Arabesk” serileri bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

2) Araştırmanın Amacı ve Önemi

Doğu imgesinin güncel sanat eserlerinde kullanımını araştıran bu çalışmanın amaçlarından biri, sanat tarihsel süreç içerisinde Doğu imgesinin ülkemizde ve Ortadoğu ülkelerindeki sanatçılar tarafından, sanat eserlerindeki kullanımına yönelik bir bakış sunmaktır. Ayrıca bu tezin temel konusuna dâhil olan “Şehrengiz”, “Arabesk” serilerinin ve bu Doğu imgesi içeren bireysel sanat üretimlerinin altyapı ve sanat tarihsel dayanaklarını ve eserlerin niteliğini ortaya koymaktır.

Literatürde “sanatta Doğu imgesinin kullanımı” ile ilgili tez, makale ve kitap gibi kaynaklar bulunsa da, Batı’nın Doğu’ya olan bakışını irdeleyen Oryantalizmle, Doğulu olanın kendine bakışını ve temsilini karşılaştıran kapsamlı bir kaynak bulunmamaktadır. Ayrıca bu tezin “Şehrengiz” ve “Arabesk” serilerinin üretim süreci ve içeriği ile ilgili bilgiyi de içermesi, bir sanatçının düşünme biçimine ilişkin bakış sunması bakımından özgün bir kaynak olarak literatüre katkı sağlayacaktır.

3) Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden “literatür taraması” ve “doküman analizi” yöntemleri kullanılmış, tez içerisindeki bireysel eserler atölye çalışmaları sonucu açığa çıkmıştır. Bireysel eserlerde ve tez içerisindeki bazı eserlerde de edinilen bilgiler ışığında görsel çözümler yapılmıştır.

4) Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Güncel sanat eserlerinde “Doğu” imgesi kullanımı, çok geniş bir kavramdır. Bu nedenle tezin temel çıkış noktası olan “Şehrengiz” ve “Arabesk” serileri göz önünde

bulundurulduğunda ağırlıklı olarak teze dâhil edilen sanatçılar “hat ve kaligrafi” sanatını eserlerinde yorumlayanlar ve Arapça ve Farsça yazıyı imge olarak eserlerine dâhil edenlerdir. Ayrıca “Doğu” bölgesi “Batı” bölgesinin Doğusunu kapsadığından çok geniş bir coğrafyayı işaret etmektedir. Bu nedenle tezin konusu olan seriler bağlamında daha çok Ortadoğu bölgesini kapsayan ülkelerde yaşayan veya bu bölgelerde doğup göç etmiş sanatçılar seçilmiştir. Özellikle birinci ve üçüncü bölümde ele alınan güncel sanatçılara ait yeterli ve güvenilir kaynak bulma konusunda zorluk çekilmiştir. Bu nedenle, sanatçının eserleri ve kişisel bilgilerini içeren yeterli ve güvenilir kaynaklar olması sanatçı seçiminde etkili olan unsurlardandır. Ayrıca teze dâhil edilen bireysel eserlerin birçoğu Hatay’da meydana gelen depremde enkaz altında kalmıştır. Bu nedenle serilere ait eserlerden bazıları teze dâhil edilememiş, verilen bazı eserlere ilişkin ayrıntıların da fotoğrafları çekilememiştir.

5) Araştırmayla İlgili Literatür

Çalışmanın kaynakları, sosyal bilimsel alanlardan ve görsel sanatlar alanlarına ait literatürden elde edilmiştir. Tezdeki görsel ve yazılı kaynaklara, kütüphane, online kaynaklar, web siteleri, kişisel arşiv gibi farklı ve güncel mecralardan ulaşılmış; kitap, dergi, makale, tez, web sitesi, gazete, süreli yayınlar, sanatçı siteleri, biyografiler, yabancı online kaynaklar gibi pek çok farklı ve güncel kaynak taranmış, kaynakların analiz ve değerlendirmesi sonucu, tez içerisinde atıf yapılan kaynaklar kaynakça listesinde verilmiştir.

2. DOĞU'YA BAKMAK / DOĞU'DAN BAKMAK

2.1. BATI'NIN DOĞU KURGUSU: “ORYANTALİZM”

“Oryantalizm (Şarkiyatçılık)” kelime olarak birçok anlamda kullanılmakta olup; bir düşünce biçimi ve uzmanlık alanı olarak birincisi, Avrupa ve Asya arasında değişkenlik gösteren kültürel ve tarihsel ilişkiyi, ikincisi, 19. yüzyılın ilk yarısından beri farklı Doğu kültür ve geleneklerinin incelenmesinde uzmanlaşmayı belirten Batı'nın bilimsel disiplini, üçüncüsü, dünyanın “Doğu” olarak adlandırılan bölgesiyle ilgili ideolojik varsayım, imge ve hayali resimleri içermektedir (Bulut, 2007).

Oryantalist bakış, Edward Said ile yeniden yorumlanmaya okunmaya başlanmıştır. Çünkü Said'e göre Oryantalizm Doğu ile Batı arasında ontolojik, epistemolojik bir ayrıma dayalı düşünce biçimidir ve Batı'nın sahip olduğu geçmişleri, altyapı, bilgi ve becerileri ile Doğu karşısında üstünlüklerini kişileştirdiklerini öne sürmektedir (Karakaya, 2007). Bu durum Batı'nın Doğu'yu tanımlamak için ürettiği imgelerde görülebilir. Batı felsefesinde Oryantalizm, Haçlı Seferleriyle gündeme gelen Hıristiyan-Müslüman, Doğu-Batı karşıtlığı, Leibniz, Voltaire, Kant ve Hegel gibi filozoflarca kaleme alınmış; bu filozofların kurdukları Doğu, Orta Çağ'dan beri barbar, eğitimsiz, tembel, kararsız, bağımlı, şehvet düşkünü” olarak tanıtılmış ve bu kavramlarla özdeşleştirilmiştir. (Özdal, 2013, s. 63) Batı'nın denetimine giren “Doğu” kavramı hakkında Onur Bilge Kula (2018) şunları dile getirmektedir;

“Batı, Doğu'nun nasıl olması gerektiğini belirleme ve Doğu'yu temsil etme hakkını kendinde görmeye başlamıştır. Bu gelişme Avrupa felsefesinde ‘Doğu yazgıcılığı’, ‘Muhammedanizm’ ve ‘Avrupalı akıl üstündür’ sözleriyle özetlenebilecek bir anlayışta ve sömürgeciliğin meşrulaştırılma girişiminin bir türevi olan ‘oryantalizm’ kavramında açık bir biçimde gözlemlenebilir (Kula, 2018, s. 18).

Batılı için bir Doğulu “egzotik, mistik” bir varlık olarak tanımlanıp “zevk düşkünü, peçe altında gizlenen, düşünme yetisinden yoksun” kişiler olarak resmedilmiştir (Karakaya, 2007). Oryantalist resimlerde Batı'nın “ötekileştirdiği” Doğulu imgelerinde “öteki olan” hissiyatı pekiştirilmektedir. Önemli Oryantalist sanatçılardan biri olan Jean-Léon Gérôme, canlı şekilde resmettiği Doğu şehirlerinin yanında, cinselliğin ve kadın

bedeninin abartılı şekilde ön plana çıkarıldığı klasik Oryantalist eserler de ortaya” koymuştur (Teke, 2020) (Görsel 1). Ayrıca içi boşaltılan ve seyirlik nesnelere haline gelen Doğu insanının Oryantalist betimlemelerde işlenmesini gösteren eserlerden biri olan “Halı Tüccarı” eseri de Gérôme’nin oldukça popüler ve bilinen bir eserdir (Görsel 2).



Görsel 1. Jean-Léon Gérôme, Köle Pazarı, 1866, tuval üzerine yağlıboya, 84.6 x 63.3 cm
(<https://shorturl.at/oBLO1>)

Görsel 2. Jean-Léon Gérôme, Halı Tüccarı, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 86.04 x 68.74 cm
(<https://shorturl.at/jksGN>)

Richard Leppert’in (2009, s. 270) Gérôme’nin “Halı Tüccarı” eseri bağlamında yaptığı şu değerlendirme de ilgi çekicidir;

“Burada Gerome, en küçük ayrıntıya bile dikkat ederek, 1868 yılında ziyaret ettiği Kahire’deki halı pazarının avlusunun temsilini yapıyor. Resme sızan altın sarısı ışık mimariye sıcak bir parlaklık veriyor ve hem halılardaki hem de kostümlerdeki renk çümbüşüne canlılık katıyor (...) Birçoğunun yüzü görünmüyor, bir tanesi dışında yüzü görünenler profilden gösteriliyor, dolayısıyla ayrı kimlik sahibi kişiler olarak sunulmuyor. Hepsinin rolü aynı: Egzotiklik. Aslında derilerinin rengine ve kostümlerine indirgenen bu insanların yerlere yığılan ya da teşhir için asılan egzotik -ve dekoratif- halılardan tek farkları canlı olmaları.”

Dönemin oryantalist ressamı, Hıristiyan Batı dekoru içerisinde işleyemedikleri erotik tema ve görüntüleri Doğu’ya atfederek işleme olanağı bulmuş, örneğin, Doğu’ya hiç gitmese de görüşleri “Doğuyla ilgili edebi eserlere” dayanan Ingres “Odalık ve Köle”, “Türk Hamamı” gibi oryantalist içerikte pek çok eser üretmiştir (Kafkas, 2008, s. 15). Gezi olanakları artmasına karşın dönemin resimlerinde Batı ön yargıları etkisini sürdürmüş, özellikle işlenen savaş sahneleri resimlerde Doğulular zalim ve vahşi profilde resmedilmiş, Batı zulümlerine yer verilmemiştir (Kafkas, 2008, s. 15).

Bu bağlamda birçok Oryantalist resimdeki “Doğulu öteki” sadece göze hitap eden, bir kültür olarak tanımlanmaktadır. Doğu’yu tanımlarken “mantıksız, sapkın, azgın, yalancı, uyuşuk ve şüpheli” gibi betimlemeler yapan Batı için, her durumda “zekiliğin, Anglosakson asilliğinin ve zenginliğinin karşısında yer alan bir Doğu” tanımlaması mevcuttur (Karakaya, 2007). Bu bağlamda, aslında “öteki” ve “kimlik” tartışmalarını başlatan Batı’nın kendini “Doğuyu” tanımlayarak öne çıkardığı ve “var ettiğini” söylemek mümkündür. Bu bakımdan “Batı kendisine ait olmayan her şeyi dışlayıp olumsuz bir bakış açısı geliştirerek Batılı figürün imajını çizmeye çalışmış ve kendi gelenek ve düşünce yapısını, karşıtını üretmek oluşturmuştur” (Yıldırım & Hira, 2016). Bu bakımdan, Edward Said’in de belirttiği üzere “Oryantalizm, Avrupa’nın Doğu hakkındaki bir uydurması değil, bilinçle vücuda getirilmiş ve nesiller boyu hatırı sayılır yatırımlara konu olmuş bir teori ve pratik bütünüdür” (Said, 1999, s. 5).

Tüm bunların yanında belki de Klasik Oryantalist olarak değerlendirilmeyen fakat gözlemci bakış açısıyla sunulan önemli eserler de üretilmiş. Özellikle Doğu’ya ziyaret gerçekleştiren, Ludwig Deutsch, John Frederick Lewis, Gustav Bauernfeind, Rudolf Ernst gibi sanatçıların daha çok gezdikleri ve gördükleri “Doğu” şehirlerinin günlük yaşantılarından sahneleri, sıra dışı eklemeler yapmadan resimlerine aktardıkları gözlemlenebilir. Fakat bu resimler fantezi ürünü olan ve Batı’nın sanat alıcıları tarafından ilgi gören resimleri kadar popüler ve talep gören eserler olmamışlardır. Sonuç olarak Batı, kendi imgelem ve bakışı doğrultusunda Doğu geleneklerini çarpıtmış, tek taraflı-yanlı bir bakış açısıyla imge ve düşünce mühendisliğine girişmiş, Doğu kavramını medeniyetin tersi olarak tanımlayıp eylemlerini meşrulaştırmaya çalışmıştır.

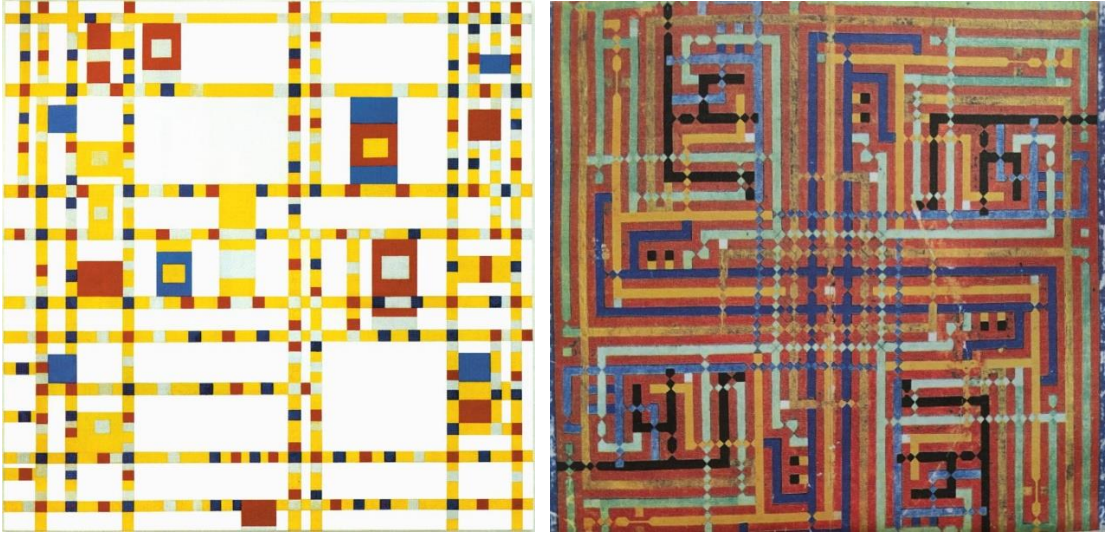
Batılı sanatçılar aracılığıyla yüzyıllardır Batı’nın gözünde canlandırılan sahte “Oryantalizme” karşı günümüzde, Doğu’nun güncel durum, sorun ve imgelerinden beslenen “Doğu (tırnak içinde)” kökenli sanatçılar da bulunmaktadır. Batı’nın Doğu algısına karşı öneriler ve imgeler sunan veya kurmaca “Oryantalist” algıyı besleyen (veya kopyalayan), bazen de Doğu’nun sorunlarına değiniyor gibi görünüp, suya sabuna dokunmayan kavramsal derinliği doldurulamayan yüzeysel işler de üretilmektedir. Kafkas’ın Sanatta Yeterlilik tezinde de üzerinde durduğu “Yeni Oryantalizm”, yani “Doğulu’nun Doğu’ya (kendine) oryantalist bakışı” dile getirildiğinde, aslında Batı’nın fantastik Doğu kimliğini oluşturmada ne kadar başarılı olduğu görülebilir (Kafkas, 2008).

2.2. BATI'NIN SÜREKLİ İLHAMI: “DOĞU İMGESİ”

Doğu imgesini hayali referanslarla kuran, Oryantalizmi ön plana çıkararak seyirlik bir coğrafya profili tasarlayan Batı için Doğu’unda kalan bölgeler ve geleneklerini sürdüren kültürler her zaman bir imge ve ilham kaynağı olmuştur. Modern dönemle birlikte arayışlara giren sanatçılar figüratif-natüralist eğilimlerden uzaklaşmışlardır. Soyut resme yönelen sanatçıların en önemli ilham kaynakları da Uzak Doğu ve Orta Doğu geleneksel sanatları olmuştur. Bu tezin 2. Bölümünde ele alınan “sanatta yerellik ve ulusallık” arayışları bağlamında, “İslami yazıyı çağdaş resme dâhil etme fikrinin temeli” Türk sanatçılarından önce, soyut arayışlar içerisine giren Modern Batı resminde görülür.

20. yüzyılda Batı sanatı geleneği çözülmüş ve bu çözülme görme biçimlerine de yansımış, birebir dış dünya betimlemesi terk edilerek temsil edilen reddedilmiş, bu da sanatta geleneğin reddine yol açmıştır (Toprak, 2018, s. 148). Batı kendi sanatsal geleneklerini reddederken, daimi esin kaynağı olan, daha derin kültürel altyapıya sahip Doğu’ya, Doğu’nun gelenekseline yönelmiştir. Batı’nın temsili reddederek başladığı soyut arayışların özünde tinsel-öz arayışlar yatar, Batı kendi değerlerini oluştururken var olan sisteminin yetersiz kaldığı veya aşırıya kaçtığı durumlarda “tinsel arayışlarında yüzünü tekrar” Doğu’ya döner ve onu yeniden keşfetmeye çalışır (Kafkas, 2008, s. 43). Natüralist ifade biçimlerinin etkisini yitirdiği Batı’da sanatın özüne ve saf biçime yönelik arayışlar Batı dışı kültürlerde aranmış, özellikle Uzak Doğu ve Orta Doğu sanatlarını inceleyen sanatçılar bu sanatların “soyut” ve “lekesel” yapı ve özelliklerinden esinlenmişlerdir (Pekpelvan, 2009). Sanatlarına yeni bir boyut kazandırmak ve çıkış yakalamak isteyen Batılı sanatçılar, eserlerine plastik zenginlik katmak adına Doğu’nun yerel ve geleneksel kültür, sanat ve imgelerinden yararlandığı gerçeğini; Kandinsky, Matisse, Klee, Picasso, Gauguin gibi ünlü birçok sanatçı bu itiraf etmiş ve eserlerinde göstermiştir (Bal, 2009, s. 73).

Özellikle “Hat Sanatı” ve “Modern Batı Resmi” arasında belirgin etkileşimi gösteren örnekler bulunmaktadır (Görsel 3 ve Görsel 4). Modern Batı resmi ve sanatçıların, kendi resim geleneklerinden uzaklaşıp, Uzak ve Orta Doğu sanatlarına yönelmelerinde, bu sanatların “soyut resim kimliğinin” keşfedilmesi yatar ve özellikle hat sanatının öne çıkmasının sebebi harflerin hem kendi başına hem de kelimenin başı, ortası ve sonunda biçim değişikliğine uygun olmalarıdır” (Cam, 2013, s. 35).



Görsel 3. Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942-43, tuval üzerine yağlıboya 127 x 127 cm
(<https://shorturl.at/cuBV1>)

Görsel 4. Küfi Yazı, Yaklaşık 1500, Saray Albümü, 48x50 cm, İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı
(İpşiroğlu, 2022)

İslam imge ve estetiği, soyut bir dil üzerine biçimlenir ve “soyut” olan, metafizik, sonsuz ve imgesel olana yönelik çağrışım yapar, içte ve derinde olduğundan öz ve anlamla bağlantılıdır ki bu da insanı anlatmaya değil, keşfe ve sezgiye yönlendirir (Bal, 2009, s. 51). Batılı bazı sanatçılar bu durumun farkında olarak esin rotalarını Doğu’ya çevirmiştir. Bu bağlamda, Nurullah Berk’in (1971, s. 23) Fransa ziyareti sırasında karşılaştığı ve önemli hattatların eserlerini göstererek görüşlerini almak istediği Pablo Picasso’nun hat eserleri üzerine söyledikleri de ilgi çekicidir;

“Araplar İspanya’ya gelmişlerdi, anıtlarında taş üstüne yontma yazılar gördüm... Ama bunlar ne kadar ritmik. (Bunu söylerken çifte vav’ları gösteriyordu) Bunlardan bir şeyler çıkar, bir şeyler çıkar... Doğulu renkçidir ama renkçiden çok fazla çizgici, yani soyuttur. Bu soyut Doğu dehasının en güzel örnekleri bunlar, bu yazılar.”

İslami yazı (hat sanatı), özellikle Avrupalı ressamlarca ilgi görmüş, Batı sanatı yıllarca Doğu uygarlığına yönelmiş, Lautrec ve İzlenimcilerden başlayan bu yönelişler, “Klee, Kandinsky, Matisse, Mathieu gibi modernlerde kristalleşmişti.” (Berk N. , 1971, s. 44-45). Zengin Doğu imge ve kültürel birikiminden faydalanıp yeni bir arayışa giren bu sanatçılar herkesçe bilinen ve sanat dünyasında öne çıkan isimlerdir.

Yeni esinler için İslam yazısına yönelen, Soyut Dışavurumculuğun önemli temsilcilerinden olan Jackson Pollock ve Charles Pollock kardeşlerin eserlerindeki belirgin ve okunaklı hat sanatı esinleri de ilgi çekicidir (Görsel 5, Görsel 6 ve Görsel 7).



Görsel 5. Jackson Pollock, Sırrın Muhafızları, 1943, tuval üzerine yağlıboya, 122.9 × 191.5 cm
(<https://shorturl.at/vGNT3>)

Görsel 6. Charles Pollock, Chapala 3, 1956, tuval üzerine karışık teknik, 121.9 x 91.4 cm
(<https://shorturl.at/nwJL5>)

Görsel 7. Charles Pollock, Chapala 5, 1956, tuval üzerine karışık teknik, 121.9 x 91.4 cm
(<https://shorturl.at/klmqE>)

Bahsedilen kaligrafik etkiler, Jackson Pollock'un "Mural (1943)", "The Guardians of Secret (1943)", "Stenographic Figure (1942)" gibi bazı eserlerinde ve Charles Pollock'un "Chapala" isimli serisinde ve birçok çalışmasında belirgin biçimde görülmektedir. Hatta bu eserlerde " (ayn) ع", "(be) ب", "(vav) و", "(lamelif) لا" gibi birçok harf belirgin biçimde okunmaktadır. Sanatçılar bu eserlerde Batı tekniği ile Doğu imgesini kendilerine özgü biçimlerde sentezlemişlerdir. Tüm Modern Batı sanatçıları ve çağdaşlaşma sürecinde

kimlik ve yerellik arayışına giren Türk sanatçılarda bu imge ve teknik harmanları, antropolog Fernondo Ortiz'in "transkültürelizm" kavramıyla açıklanabilir (Kafkas, 2008, s. 25). Burada hem Türk sanatçılar hem de Batılı sanatçılar için bir alanın gelişimi ve dönüşümü adına bir kültürel etkileşim ve değiş-tokuş söz konusudur. Fakat Batılı Modern sanatçılar Doğu kimlik ve kültürünün parçalarını sanatsal imgelerine eklemeselerdi "Türk sanatçılar Batıdan ithal ettikleri fikirle, kültürel-yerel imge arayışlarını gerçekleştirebilecek miydi?" bu kafa karıştıran ve zihinde soru işaretleri oluşturan soru da belki başka bir araştırma konusu olabilir.

2.3. DOĞULU OLMAK/ DOĞU'YA BAKMAK

Batı dünyası her ne kadar Doğu'yu bir fantezi ve zevk dünyası olarak görse de Doğu'da birçok sanatçı kendi imgelerini, geleneklerinden beslenerek oluşturmuşlardır. Bu bağlamda, tezde ele alınan sanatçılar daha çok Orta Doğu ülkelerinde ikamet eden veya bu bölgelerde yaşamış ya da dünyanın farklı yerlerinde üretimlerine devam eden "Orta Doğulu" (olarak betimlenen) sanatçılardan seçilmiştir. Bu sanatçılar tercih edilirken, tez yazarının bu teze konu olan "Arabesk" ve "Şehrengiz" serilerindeki kaligrafik öğeler dikkate alındığından; özellikle eserlerinde Arap kaligrafisi kullanan, çalışmalarını "Çağdaş Sanat" bağlamında değerlendirilen sanatçılar olmasına dikkat edilmiştir.

Batı'nın 20. yüzyıldaki temsiliyeti ve kendi sanatsal geleneklerini terki, Doğu'ya yüzünü çevirmesi, siyasi, sosyal ve kültürel değişim süreçleriyle, kimlik/aidiyet, yerellik ve otantiklik gibi kavramlar doğrultusunda değişen çağdaş sanat ortamında, "Orta Doğu" ve İslam Sanatını temsil eden sanatçılara ve üretimlerine yönelinmiştir (Toprak, 2018, s. 148).

Her ne kadar çağdaş sanat ortamı "ötekinin söylemine" ihtiyaç duysa da "ötekinin temsili" büyük resimde pek de yeterli bir yer kapmış sayılmaz. Bu anlamda, Kafkas'ın (2008, s. 30) tezinde yaptığı yorumda Doğulu sanatçıların günümüz sanat piyasasındaki konumu için şunları dile getirmektedir; "Yüzyıllardan beri Batı'nın mutlak hâkimiyetinde olan bir dünyaya dâhil olmaya çalışan "ötekiler", ... yine batılı ya da batıcı kurum ve küratörlerin eleğinden geçerek pastadan pay almaya, ... seslerini duyurmaya çalıştıkları bir arena." Kafkas'ın bu konu bağlamında bir başka yorumu da Batılı küratörlerin uluslararası etkinliklere (bienal, fuar vb.) davet ettikleri bu sanatçıları "Doğulu sanatçı", sanatlarını "Doğu'nun sanatı" olarak sunup bunu bir reklam ve günah çıkarma bahanesine

dönüştürmeleridir (Kafkas, 2008). Ayrıca sanat merkezlerinin Batı’da kalması da bir başka sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır. Beral Madra’nın (2004) Batı dışında kültürel, sanatsal bir pazar ihtiyacının olduğunu belirten şu sözleri de ilgi çekicidir;

“AB sanat ortamında Güney Kafkasya ve Orta Doğu modası aldı başını gidiyor. Neden mi? Balkan sanat ortamları tüketildi; ilginç işler siyasal toplumsal zorlukların yaşandığı yerlerden çıkıyor. AB halkları için İslam kültürü eleştirisi gerekli; söz konusu ülkeler AB’nin ölçütlerine uymak uğruna kültür için kesenin ağzını açmış durumdadır; bu ülkelerde çağdaş sanat müzeleri/sistemleri yok, dolayısıyla yeni iş alanları açılabilir. Kültür büyük pazardır! Kafkasya ve Orta Doğu’yu gezince Türkiye’nin kültür altyapısı açısından bu ülkelerden birisi olduğunu anlıyorsunuz.”

Ayrıca Madra, Doğu ülkelerinde gezdiği etkinliklerde, genellikle Batı ile diyalog kurmaya çalışan Türkiye’nin komşularıyla kültürel etkileşiminin ne denli zayıf olduğunu fark etmiş, ortak sorun ve durumların komşularla işbirliği yaparak çözülebileceğinin altını çizmiştir (Madra, 2004).

Ülkelerindeki dini esaslı düzen nedeniyle Batı’ya sığınan “post avangard” sanatçıların bazıları hak ettikleri değeri görmüş, birçoğu azınlık sanatçısı olarak kalmıştır. Batı-dışı ülkelerde doğup büyüyen fakat Batı merkezlerinde çalışan sanatçıların Batılı eleştirmenlerce keşfedilmesi modası, ülkelerinden kaçıp Batı’ya sığınan sanatçıların söylemi olmaktan ziyade, “Batı’nın köktenci İslam’a karşı kullandığı silahlardan birisi durumuna” gelmiştir (Madra, 2003, s. 87). Ülkemizde yapılan etkinliklerde de bu özellikleri yansıtan sanatçılar görülebilir. 4’üncü ve 5’inci İstanbul Bienallerinde görülen Batı tarafından “tescil edilmiş” Doğu kökenli sanatçılar hakkında Beral Madra’nın (2003, s. 86-99) söylemleri ilgi çekicidir;

“Batı-dışının yine Batı tarafından tescil edilmiş olanla gösterilmesinin artık kimsenin yaşamak istemediği bir paradoks olduğunu Block’un anlamasını isterdik. Bunun dışında bir yenilik olarak ileri sürüldüğü gibi, batılı ünlü sanatçılarla Batı-dışı ünsüzleri yan yana sergilemiş olmak bir yenilik değil, 3-5 yıldır Batı merkezlerinde uygulanan post-oryantalist bir gerekliliktir.”

Birçok uluslararası etkinlikte ön plana çıkan (veya çıkarılan) Shirin Neshat (İran Kökenli) ve Lalla Essaydi (Fas kökenli) arasında imge ve konu benzerliği dikkat çekicidir. Her iki sanatçı da Amerika’da yaşayan ve üreten Orta Doğu kökenli sanatçılardır (Görsel 8 ve Görsel 9).



Görsel 8. Lalla Essaydi, *Converging Territories #25 (Birleşen Bölgeler #25)*, 2004, alüminyuma monte edilmiş kromojenik baskı, farklı boyutlarda edisyonlar (<https://shorturl.at/koKQX>)

Görsel 9. Shirin Neshat, *Unveiling (Açılış- Allah'ın Kadınları serisi)*, 1993, gümüş jelatin baskı ve mürekkep, 151.8x101 cm (<https://shorturl.at/dmrDJ>)

Essaydi eserlerinde, Batı'nın Oryantalist imgelerine yer vererek, izleyiciyi Batı'nın Oryantalist kurgusunu yeniden düşünmeye davet etmekte, bunları yaparken de yine Batı orijinli resim, video, film, enstalasyon ve analog fotoğrafçılık gibi medyular kullanmaktadır (Biography, t.y). Sanatçı, geçmiş yaşamındaki mekânları belgelemek, şimdiki yaşamını anlamlandırmak adına geçmişin izlerini çocukluğundaki mekânlarda aramaktadır. Genellikle kadın imgeleri üzerinde Arapça yazılar bulunan sanatçının bu imgeleri, kişisel belleğinin ve Arap kadınlarının yaşamına yönelik bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Ayrıca eserlerdeki mimari öğeler (kapalı alanlar) erkeklerin kamusal alan üzerindeki hâkimiyetine de bir gönderme yaparak, mimarının kültürel yapılanma üzerine ilişkisini araştırmaktadır. Erkek hâkimiyetini mimari yapılarla özdeşleştiren sanatçı, kadınları erkeklerin hâkimiyetindeki bu oluşumlara kapatarak, oryantalist bir imge olan “Odalisque (Odalık)” imgesini bir Doğulu gözünden yeniden yorumlamaktadır. Doğulu gözünden yeniden kurgulanan bu “Odalık” imgesi aslında yine Batı kurgusu Oryantalist imgeler üzerine temellenmektedir. Mekânlara hapsedilen kadınlar sanatçının imgelerinde duvarlardaki desenlerin aynısı olan desenlerle örtülerek mimariyle tek vücut olmuş, elbiselerle örttüğü kadınlar üzerindeki kınayla (bir başka Doğu imgesi) yazılan yazılar da, mekân içerisinde kadınları daha çok mimarının içerisine çekmektedir. Sanatçı, Oryantalist imgelerde görülen “çıplak odalıklar” yerine iç mekânlarda dahi mekânın parçası haline gelen mümkün olduğunca örtülü kadın imgeleriyle oryantalist imgeyi ters yüz etmeye çalışmıştır. Aynı zamanda sanatçı,

oryantalizmin çarpık merceğinin sadece Batı bakışını değil Arap dünyasının da kendine bakışını etkilediğini belirterek, şimdiki Arap dünyasının Batı oryantalizminin bir sonucu olup olmadığını araştırmakta ve sorgulamaktadır (Essaydi, t.y).

Essaydi de Shirin Neshat ile benzer toplumsal sorunlar üzerine eğilmektedir. Birçok sanatçı tarafından da kullanılan, evrensel bir konu haline gelen “kadın özgürlüğü”, “kadının Doğu toplumundaki yeri” konuları iki sanatçının buluştuğu ortak noktadır.

Sinema filmi, performans, fotoğraf ve video yerleştirmeleriyle farklı medyumları kullanarak oluşturduğu eserlerinde, “Düş Görenler”, “Kralların Kitabı”, “Allah’ın Kadınları” gibi birçok serisinde Neshat’ın ortak imgeleri; portreler-bedenler (insan) ve Farsça yazılardır. Sanatçı, kullandığı imgeleri, insan yaşamını etkileyen inanç ve siyasal güç-hegemonya kavramlarına odaklanmakta, Amerika’da yaşayan İranlı bir sanatçı olarak, İslam’a karşı feminizm ve aynı “Doğu-Batı” ikilemi gibi, kamusal-özel alan, antikite-modernite gibi ikilemleri üzerine düşünme ve bunlar arasında bağlantı kurmak üzerine çalışmaktadır (Dirimart, t.y.). Sanatçının modelleri genellikle Orta Doğu ülkelerinden seçilen, ortak noktası ise toplumsal baskı, şiddet, iç savaş gibi olaylardan etkilenen kişilerdir. Neshat, işlerinde ele aldığı konuları ve eleştirdiği durumlara bir Doğulu olarak Doğulu gözüyle mi bakıyor, yoksa ömrünün çoğunu Batı’da geçirmiş bir sanatçı olarak “Batı Gözlüğü” mü takıyor?

Bu konuyla ilgili Beral Madra (2003, s. 99) birçok uluslararası etkinlikte gösterilen, “Batı’nın tescil ettiği Doğu kökenli” sanatçı olarak betimlediği Shirin Neshat hakkında şunları dile getirmektedir;

“ İki bienaldir baş tacı ettiğimiz Shirin Neshat, kuşkusuz sıcak bir kadın; ancak etraftı yakacak kadar sıcak değil, çünkü ateşinde bir yapaylık var. Bu yapaylık onun yıllardır yaşamadığı bir ülkenin ve hiç yaşamadığı diğer ülkelerin kadınları adına konuşmasından kaynaklanıyor... Neshat’ın 4. Bienaldeki fotoğraflarının üstündeki yazılar suya sabuna dokunmayan aşk şiirleriydi; bu kez daha yürekli bir iş yaparak, dahası ‘sanki’ köktendinci bir toplumda kadının yaşadığını yapay olarak yaşayarak bir çeşit günah çıkartıyor.”

Bu bağlamda, Neshat’la ilgili birçok karşıt görüşle karşılaşılabilir. Sanırım Madra, Neshat gibi bazı belirlenmiş sanatçıların birçok uluslararası etkinlikte “Doğulu sanatçı” olarak öne sürülmesini hali hazırda var olan Oryantalist Batı bakışını dönüştürmek yerine, pekiştirdiğini düşünmektedir. Gerçekten de uluslararası etkinliklerde küratörlerin riske girmeyip, piyasada dönen ve belli bir alıcı kitlesi olan sanatçılara yoğunlaşması, Doğu’nun, Doğu’da dönüşen sanatın, Doğu asıl meselelerinin ve bunlara değinen sanatçıların tanınmasına engel olmaktadır.

Neshat ve Essaydi'nin yaptığı gibi fotoğraf ve beden üzerine yazı bağlamında farklı sanatçılar tarafından işler üretilmektedir Bunun bir örneği Türk sanatçılardan, Nil Yalter'in "Başsız Kadın veya Göbek Dansı" isimli çok katmanlı imgeler içeren video eserinde de görülebilir. Sanatçı bu videosunda, bedeninin bir parçası olarak göbeğini kadraja almakta ve performatif biçimde göbek deliği çevresine yazılar yazmaktadır. "Metnin 'içeriği' de gayet sert ve politik: Erotique et Civilisations adlı kitaptan, Afrika'da kadınların 'sünnet' edilmesini anlatan bir bölüm." (Ergenç, 2016). Shirin Neshat ve Lalla Essaydi gibi Nil Yalter de bu eserde Batılılaşmış bir dış bakış olarak kültürel bir olayın sanatsal eleştirisine yönelmektedir. Bir sanatçının "yaşamadığı kültürde" söylem üretmesiyle ilgili Beral Madra'nın Shirin Neshat üzerine yaptığı söylemler Nil Yalter için de geçerli olabilir. Neyse ki bu tür durumlarda birçok sanatçının derdi kültürün sosyolojik veya antropolojik bilimsel eleştirisi değil, bir kavramın estetize edilmesidir. Bu bağlamda yapılan eserler belki de yalnızca estetik bir eleştiriyle okunmalıdır. 2019 yılında ürettiğim "Şifa Dileği" isimli eserimde bir otoportre fotoğraf üzerine mürekkepli kalemle müdahale ederek, bahsedilen sanatçıların imgesel referanslarını yok saymadan bir görüntü elde ettim (Görsel 10).



Görsel 10. Ahmet Mansuroğlu, Şifa Dileği, 2019, dijital fotoğraf baskı üzerine mürekkepli kalem, 50x60 cm (Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)

"Şifa Dileği" isimli eserde hem toplumsal hem de kişisel belleğimden yola çıkmaktayım. Görselde kafamın neredeyse tümünü kaplamış ve vücudumun bazı kısımlarına yayılmış

“egzamaya bağı” yara ve döküntülerin merkezine “şifa duasını” almakta ve çevresini Arapça “Şifa” kelimesiyle çevrelemekteyim. Bu eserde, diğer sanatçılar gibi yaşamadığım bir toplumun ritüel ve gelenekleri üzerine bir eleştiri yapılmamaktadır. Burada amaç kültürümüzde de görülen, bazı hastalıkların üzerine dua yazılması geleneğine referans verilerek bir katartik imge oluşturmaktır. Burada herhangi bir geleneğin eleştirisi değil, yaşadığım geleneğin bir uygulamasından esinlenip, bunu sanatsal ifade biçimine dönüştürerek bir tür “şifa totemi” yaparak arınma sağlamaktayım.

Dünya sanatı piyasasında her ne kadar Doğu’nun sanatına olan ilgi artmış olsa da Batı elinde bulundurduğu ve yönettiği bu piyasada yine kendini merkeze koyarak “Doğu” ya ait olanı ötekileştirmekte, etkinlik ve sunumlarını bu “ötekilik” üzerinden kurgulamaktadır. Batı, yüzyıllar boyunca geniş coğrafyalarda uygulanan sanatları, indirgeyici, dışlayıcı yaklaşımlarla yazdığı tarih yazımında Orta Doğu’da gelişen sanatı “İslam Sanatı” diyerek sıkışık bir adlandırmada bırakmış, fakat çağdaş sanatın dönüşümü ve Doğu sanatına olan ilginin artmasıyla 21. yüzyılda farklı yönler evrilmeye başlamıştır (Toprak, 2018). Beral Madra, Batı egemenliğindeki sanat dünyası içerisinde birlik olmaya çalışan, Doğu ülkelerinde gelişen sanatın temsilcileri için, yüzyılımızın başındaki gelişmeler bağlamında şunları dile getirmektedir; “Ortak tarihi hafızaya ve coğrafyaya sahip ancak mevcut kültürel iletişimi olumsuz küresel politikalar nedeniyle tehdit altında olan ülkeler artık kararlı, yapıcı, katılımcı ve destekleyici bir çerçevede yeni projelere doğru ilerliyor” (Madra, 2007, s. 9). Bu bağlamda yapılan etkinliklerden biri Türkiye’de Beral Madra öncülüğünde 2007 yılında “Neighbours in Dialogue” başlığı ile düzenlenen sergi ve aynı isimle çıkarılan derleme kitaptır. Sergi ve kitap fikri 2005 yılında 51. Venedik Bienali’nin paralel etkinliği olan “Venice Agendas” toplantısında sunulmuş ve yazarlar davet edilmiş, kitap yazarlarının bazıları (Leyla Akundzadeh, Ruben Arevshatian, Saleh Barakat, Kamal Boullata, Salwa Mikdadi ve Nermin Saybaşı) sanatçı seçimlerini (Azerbaycan, Lübnan, Mısır, Ermenistan, İran gibi ülkelerden) gerçekleştirmiş, Madra ise serginin uygulama küratörlüğünü yapmıştır (Madra, 2008).

“Neighbours in Dialogue” sergisin sanatçılarından biri olan ve 17. İstanbul Bienalinde de bir enstalasyonu bulunan, Beyrut’ta yaşayan görsel sanatçı ve film yapımcısı olan Lamia Joreige’nin pratikleri yaşadığı bölgenin kolektif hafızası ve kişisel belleği üzerine yoğunlaşmaktadır (Marfa Project, 2022) (Görsel 11).



Görsel 11. Lamia Joreige, *Uncertain Times: Mapping a Transformation* (Muğlak Zamanlar, Dönüşümü Haritalandırmak), 2022, İstanbul Bienali (Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)

Tarihi ve tarihin olası anlatımını, bireysel hikâye ve kolektif bellek arası ilişkiler üzerine düşündüğü pratiklerinde sanatçı, arşiv belgeleri ve kurgusal unsurlar kullanıyor (İKSV (İstanbul Kültür Sanat Vakfı), 2022). İstanbul Bienalinde 2022 yılında gösterilen, fotoğraftan arşiv belgelerine, çizimlerden dev boyutlu baskılara farklı medyumları içeren “*Uncertain Times: Mapping a Transformation*” yerleştirmesinde sanatçı, Osmanlı’nın son dönemine odaklanmaktadır. Sanatçı, farklı medyumları kullanarak oluşturduğu bienal işinde, kendi çizim ve metinlerini de kullanarak montajlamakta, yeni bir tarih frizi oluşturmaktadır (Akter, 2022). Sanatçının ilgi çeken yönü, tarihsel arşiv belgelerini kullanarak, yeni bir düzenleme ile bireysel tarih yazımına göndermede bulunması, birçok işinde kolektif belleğin, kişisel belleği üzerindeki etkileri üzerine düşünerek kavramsal altyapısını oluşturması ve bu kavramları yüzeysel kalmadan estetik biçimlere/kurgulara dönüştürmesidir.

“*Neighbours in Dialogue*” sergisinin sanatçılarından biri olan Farhad Moshiri, sanat eğitimini Amerika’da alan fakat İran’da yaşayıp çalışan bir sanatçıdır. Sanatçı işlerinde, doğup büyüdüğü ve yaşadığı Doğu ve Batı kültürleri arasında, kültürel-çağdaş kodlar, imgeler ve söylemler arasında diyalog kurmaktadır. Farklı medyumlarda işler üreten Farhad, birçok işinde abartılı bir süsleme ve pop kültürüne alaycı bir selam vererek, estetiğe Doğu ve Batı yaklaşımları arasındaki görüntüleme mekanizmalarını ve bunun doğasında var olan güç dinamiklerini ele almaktadır (Islamic Arts Magazine, 2015). Yazıyı da hem kavramsal çalışmalarında hem de tuval yüzeyinde kullanan sanatçı, farklı medyumlarda ürettiği bu üretimlerinde farklı görüntüler elde etmektedir (Görsel 12).



Görsel 12. Farhad Moshiri, B, 2002, tuval üzerine karışık teknik, 106 x 192cm
(<https://shorturl.at/nCI13>)

Farhad'ın Ebcet sayılarını ve harfleri yorumladığı “B” eseri, eklektik bir görsel dilin dinamizmi ile donanan sanatçının, ustalığıyla tanındığı tuvale yaklaşırken, eski ile yeni sorunsuz bir şekilde kaynaştırdığı eserlerden biridir (Christie's, t.y.). Batı tuval resmi ile Doğu imgesinin uyum içinde sentezlendiği bu eser gibi Ebcet rakamlarının yorumlandığı diğer eserlerde, tekrar eden, büyüyen, tuvalin dışına taşan, yer yer kaybolan ve anlamlarından uzaklaşan yazılar hem Ebcet sisteminin gizemine göndermede bulunmakta, hem de eserleri biçim ve renk odaklı soyut bir eser formuna sokmaktadır. Farhad, resimlerinde kullandığı yazıları, Batı soyut resmindeki dokusal yüzeylerde, ilgi çekici canlı renklerde kullanmakta, kavramsal işlerinde kullandığı yazılarda özellikle kelime oyunlarına ve ironiye yer vermektedir (Görsel 13).



Görsel 13. Farhad Moshiri, Shukran, 2011, yerleştirme, alçı duvar ve farklı boyut ve çeşitlerde bıçak
(<https://shorturl.at/wxHV3>)

Kelimelerle yaptığı kavramsal işlerinde ironik görüntüler sunan, kelimeleri farklı malzemelerle oluşturan sanatçı, Arapçada “Teşekkür” anlamına gelen kelimeyi “Shukran” isimli yerleştirmesinde farklı tür ve boyutlardaki bıçaklardan oluşturmuştur.

“Shukran” yerleştirmesi, izleyiciye hem mizah hem de alaycılık sunmakta, ayrıca sanatçının sosyal durumlara, günlük hayatın basitleştirilmiş eylemlerine dikkat çekme becerisini yansıtmaktadır (Islamic Arts Magazine, 2015).

Doğulu çağdaş sanatçıları bir araya getiren, Pera Müzesi bünyesinde, 11 Ağustos 2020-24 Ocak 2021 tarihleri arasında yapılan “Minyatür 2.0” isimli sergi de farklı ülkelerden sanatçıların, minyatür sanatına referans veren güncel işlerinden seçki sunan önemli bir etkinliktir. “Minyatürü yalnızca tarihsel bir form olarak değil, teorik potansiyelini vurgulamayı hedefleyen güncel bir sanat pratiği olarak” sunan, farklı medyumlarda üretilen işlerde “minyatürü yüzyıllar boyunca ikamet ettiği kitaplardan çıkarıp boyutlandıran sanatçılar, günümüz dünyasında minyatürün nasıl yaşayabileceğinin de araştırmasını” yapmıştır (Pera Müzesi, 2020).

Minyatür 2.0 sergisinin sanatçılarından biri olan Pakistan’da doğup New York’ta çalışmalarına ve yaşamına devam Shahzia Sikander, farklı medyumlarda işler üretmektedir. Sanatçının birçok işi minyatürlerdeki imgelerin resim, kolaj, video, heykel gibi tekniklerle yeniden ve çağdaş bir tarzda yorumlanmasıyla oluşmaktadır. Karmaşık Hint-Fars el yazması resim sanatına radikal, feminist yaklaşımı ve 'neo-minyatür' olarak bilinen bir stil geliştirmesiyle tanınan, kişisel ve politik konular arasında köprü kurmak için sanatsal pratikleri kullanan Sikander, gelenek, kültür, ulus ve toplumsal cinsiyete dair kökleşmiş fikirlerin meşruiyetini sorgulayan güçlü eleştiriler ortaya koymaktadır (Romack, 2022). Sanatçının yazı, minyatür, tezhip sanatlarından imgeleri bir arada kullandığı eserleri de ilgi çekicidir (Görsel 14).



Görsel 14. Shahzia Sikander, Text as Camo I & II, 2010, kâğıt üzerine mürekkep, guvaş, karakalem, herbiri, 30.5 x 22.9 cm (<https://shorturl.at/iAJLO>)

Eserler her ne kadar geleneksel sanatlar imgeleri barındırsa da bir Batı resmi yorumu gibi görünmektedir. İmgelerin karmaşıklığı, süslemelerin hem düzenli hem de düzensiz yapısı Doğu ile Batı'nın bir türlü kaynaşmayan sanatsal ve kültürel geleneklerine gönderme yapar gibidir. Sanatçı tüm eserlerinde Doğu sanatının kurallarına hâkim olduğunu gösterse de Batı sanatının özgür yorumlama gücünü kullanarak eserleri dönüştürmekte ve yorumlamaktadır. Pakistan'da Abdur Rahman Chughtai'nin Babür minyatür resimlerini yorumlaması ve Ulusal Sanat Koleji'nde (NCA), Babür minyatür resimlerinin pedagojisi ve estetik çerçevesiyle ilgilenen sanatçı-akademisyen Zahoor ul Ahlaq'ın rehberliğinde, Neo-minyatür olarak adlandırılan bir tarz ortaya çıktı (Christie's , t.y.). Sikander gibi Neo-minyatür bağlamında işler üreten Waseem Ahmed, Ayesha M. Durrani, Aisha Khalid, Imran Qureshi ve Nusra Latif Qureshi, Noor Ali Chagani, Ali Kazim, Waqas Khan, Mohammad Ali Talpur gibi birçok sanatçı bulunmaktadır. Neo-minyatürist sanatçılar, NCA'da geleneksel yöntem ve kurallarıyla öğrendikleri minyatür resmini, siyaset, cinsiyet kimliği, maneviyat ve benlik gibi çağdaş temaları iletmek için bu sanat biçimini çağdaş form ve imgelere dönüştürerek uygulamaktadır (Christie's , t.y.). Shahzia Sikander de deney alanı olarak gördüğü, ne çok kontrollü ne de kontrolsüz bir öğretim alanında minyatürü kullanmasındaki tek amacı geleneği yıkmak, onunla deneyler yapmak,

anlamlandırmanın yeni yollarını bulmak, onun geçerliliğini sorgulamaktır (Sikander, 2011).

Batılı bir adlandırmayla “çağdaş/modern İslam Sanatına” olan ilgi bağlamında yapılan; “Jameel Prize”, “Word into Art: Artists of the Modern Middle East” sergisi, “Middle East Now” isimli konferans gibi etkinlikler de ilgi çekicidir (Toprak, 2018). Özellikle Jameel Prize sanat camiasında bilinen bir etkinlik olarak kendini göstermektedir. Herkese açık olan yarışmanın temel kapsamı İslam sanat ve geleneğinden esinle üretilen çağdaş sanat eserleri ve tasarımlarına yönelik yarışma benzeri bir sergidir. Bu yarışma için adayların “geleneksel” olanla “çağdaş” olan arasında bir bağ kurması konusunda kesin tanımlamalar yapılmasa da yarışma küratörlerinin söylemleri doğrultusunda katılımcıların böyle bir ilişki kurması beklenmektedir (Toprak, 2018). Dördüncü sergisi İstanbul Pera Müzesi’nde sergilenen Jameel Prize sergilerinin başlangıcından bugüne Sevan Bıçakçı (2009), Dice Kayek (Ece-Ayşe Ege)(2013), Canan (2016), Cevdet Erek (2016) gibi Türk sanatçılarının da işleri yer almaktadır.

Jameel Prize etkinliği sanatçılarından biri olan, Tahran’da resim ve edebiyat eğitimi alan, Tahran’da yaşayan Khosrow Hassanzadeh, resim, enstalasyon, video, heykel, fotoğraf gibi farklı medyumlarla işler üreten ve eserleri ilgi çeken bir sanatçıdır. Eserlerinde kişisel ve toplumsal bellekteki konulara yönelen sanatçı, bu konular arasında İran’daki hassas olarak kabul edilen konulara değindiğinden “siyasi” veya “pop” sanatçı olarak anılsa da kendi çalışmalarını “halkın sanatı” olarak adlandırmakta, halkı etkileyen sosyal meseleleri ele almaktadır (Hassanzadeh, t.y.). Sanatçının, Jameel Prize’de de sergilenen tuval yüzeylerinde karışık teknikle oluşturduğu “Ya Ali Madad” serisi Doğu ve Batı, eski ve yeni gibi ikilemleri birleştiren, ilgi çeken imgeler içermektedir (Görsel 15).



Görsel 15. Khosrow Hassanzadeh, From the series "Ya Ali Madad", 2008/2009, tuval üzerine serigrafı ve akrilik, 180 x 180 cm
(<https://tinyurl.com/ytzdnbym>)

Hassanzadeh, bu seride İran geleneğinde bin yıldan fazla süredir kullanılan yazı sanatından imgelerle, ülkeye 1850’lerden önce gelen fotoğrafı; el ele tutuşan güreşçilerin fotoğrafları ve renkli yazılarla birleştirmektedir (Victoria and Albert Museum, 2009). Şii Müslümanların, yardım istediklerinde söyledikleri ilk imam olarak kabul edilen “Ali”ye ithafen, “Ya Ali Meded” sözünden esinle yapılan seride, “Ali” pehlivanların da imamıdır ve kılıcına saygı duyulur. Bu seride insanlara güzelliklerini, güç ve onurlarını hatırlatmak isteyen sanatçı, eserlerde dervişler gibi sema eden hat’tı, el ele tutuşan pehlivanların, bir saray aydınının, bir dervişin, bir mollanın ve generalin fotoğrafıyla serigrafı tekniğiyle birleştirirken, bugün kaybolmakta olduğunu hissettiği İran kültürünün birçok yönünü temsil etmektedir (Hassanzadeh, t.y.). İşlerinin neredeyse hepsinde toplumsal, sosyal, kültürel konulara dokunan sanatçı, hem kişisel belleğine etki eden kolektif toplumsal bellek arşivlerinden, hem de kişisel bellek imgelerinden faydalanmaktadır.

2.4. DOĞU-BATI İMGE MELEZLENMESİ BAĞLAMINDA “ARABESK” SERİSİ

Doğu-Batı imgelerinden ve kavramlarından beslenen, bu tezin temel çıkış noktalarından biri olan “Arabesk” serisi, sözlük anlamı; “Arap tarzı süsleme, değişik süs elemanlarının girift bir şekilde birbiriyle kaynaşması” olan “Arabesk” kelimesinin anlamından yola

çıkarak üretilmiştir (Mülayim, 1991). Arabesk kelimesini “(...)ilk defa kullanan Avrupalı yazarlar, İslam topluluğunun bir üyesi olan Arap kavminin adından yola çıkarak, nerede ve ne zaman yapılmış olursa olsun İslam tezyinatının hemen bütününe arabesk adını vermişlerdir” (Mülayim, 1991). Bu bağlamda tıpkı “Oryantal” kelimesinde olduğu gibi “Arabesk” kelimesi de Batı’nın bir tanımlamasıdır.

Bu seride, diğer çalışmalarım da kullandığım ikilemelerin bir arada bulunması, imgelerin sembolik ve biçimsel olarak birbiri içerisinde görünmesi temel noktalardandır. Bu bakımdan eserlerimdeki “Arabesk” birbiri içerisine geçen motif, imge, sembol ve anlamları ifade eder. Seride, Batı sanatı eğitiminden gelen figür betimlemeleri, kaligrafi sanatının çizgileriyle, Arap harflerinden gelen sözcükler, birbirleri içerisine girerek “girift” şekiller oluşturmakta, “Arabesk” kelimesiyle bir diyalog kurmaktadır.

Seri “daire” Konuk Sanatçı Programı kapsamında seçtiğim bir programın “İstanbul Atölyesi”nde doğmuştur. İnci Eviner’in mentorluğunda yürütülen programın İstanbul Atölyesi bir haftalık süreç içerisinde farklı deneyimleri kapsamaktadır. Atölye sürecinde yaşanan mentorla özel görüşmeler, grup tartışmaları, farklı medyumlar üzerine çalışan sanatçıların birbirleriyle etkileşimi, İstanbul Bienali ve İstanbul keşif gezisi gibi etkileşimler her sanatçıda farklı etkiler uyandırmış ve bireysel çalışmalarını şekillendirmiştir. Bu programda ortaya çıkan ve teze konu olan “Arabesk” ve “Şehrengiz” serileri çalışmalarının üretim süreci A4 boyutunda eskiz kâğıtlarına, kolaj, mürekkep, boya ve kalem gibi farklı malzemelerle yapılan eskizlerle başlamıştır (Görsel 16).



Görsel 16. Ahmet Mansuroğlu, Arabesk serisinin ilk eskizleri, her biri 29.7x21 cm, kâğıt üzerine karışık teknik, 2019

(Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)

Bahsedilen eskizlerde de görüldüğü üzere kullanılan Arap harflerinin çıkış noktası, İstanbul keşif gezisi sırasında uğradığım ve içerisindeki eserlerden çok etkilendiğim

İslam Eserleri Müzesi'dir. Müzede bulunan ve tarihsel bir bağlam çerçevesinde sergilenen özellikle el yazmaları beni çok etkilemiş, müze dışında gezdiğim farklı yerlerde dahi aklımda kalan ve sürekli zihnimi meşgul eden yazılar, harfler ve el yazmaları olmuştur.

İstanbul'un kozmopolit yapısı ve her zaman dile getirilen "Doğu ile Batı'nın birleştiği yer" olması fikri aslında beni "kişisel belleğime" yönlendirdi. Zira Antakya gibi kozmopolit ve Arap kökenli nüfusun ağırlıklı yaşadığı bir bölgede büyürken, şehrin günlük yaşamına ve kültürüne işlenen Arap kültüründen gelen imgeler ve dil doğal olarak kişisel belleğimin bir parçasıdır. Belki de İstanbul gezimde beni en çok etkileyen şeyin Arapça yazmalar olması bu nedenledir.

Serideki eserlerde izlenen Arapça yazılar köken olarak da "Arami" asıllı "Nabati" yazısına dayanmakta, Arabistan'da doğup İslamiyet'le çok geniş coğrafyaya yayıldığı, bütün İslam devletleri tarafından benimsenip kullanıldığı için İslam yazısı olarak bilinmektedir (Özcan, 2015, s. 13). Bu nedenle aslında doğrudan Batı'nın "Doğu" olarak adlandırdığı bölgeyi imlemekte, Doğu'ya özgü bir sembol olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır.

Bu seriyi oluşturmadan çok önce karşılaştığım, Gombrich'in (2011, s. 143) "Sanatın Öyküsü" kitabında "Doğu Sanatına Bakış" başlıklı bölüm girişindeki yazısında "İslam Sanatına" duyduğu hayranlığı şu sözlerle betimlemesi ürettiğim serilerin çıkışı noktasında beni oldukça etkilemiştir;

"VII. ve VIII. Yüzyıllarda ilerleyip, önüne gelen her şeyi silip süpüren Orta Doğu dini, İran'ı, Mezopotamya'yı, Mısır'ı, kuzey Afrika ve İspanya'yı fetheden İslam fatihlerinin dini, imgelerin yasaklanmasında Hıristiyanlıktan daha da katı davrandı. İmgeler, yani suretler yasaklandı ama sanatı sona erdirmek pek kolay değildi. Nitekim kendilerine insanları betimleme izni verilmeyen doğulu sanatçılar, hayal güçlerini, biçim ve motifleri geliştirmekte kullandılar. Adına arabesk dediğimiz, benzeri görülmemiş zarafette dantel gibi süslemeler yarattılar. (...) Eğer bugün Doğu halılarındaki zarif motiflere ve zengin renk çeşitlenmesine hayran kalabiliyorsak, bunu, son çözümlemede, sanatçının kafasını gerçek dünyadaki objelerden, çizgi ve renklerin dış dünyasına yönlendiren Muhammet'e borçluyuz."

Belki de Gombrich gibi dış bir göz ile kendi birikimimize bakmadığımız için, yaşadığımız coğrafyada, üstün örneklerini birebir gördüğümüz "İslami Sanatların" değeri pek anlaşılmadı. Bu nedenle ilhamımız ve referanslarımız Batı sanatının teknik uygulamaları ve sanat tarihsel referansları çerçevesinde kaldı. Ben de eserlerimi

oluştururken aslında sadece “Batı sanatı eğitiminden gelen imgelerden yola çıkıp, Doğu imgelerini buna eklememeye çalışmıyor” aynı zamanda yaşamımın, belleğimin derinlerinde bilinçli veya bilinçsiz olarak depoladığım bireysel imgelerin bir yansımasını sunuyorum (Görsel 17).



Görsel 17. Ahmet Mansuroğlu, Arabesk Serisi Başlangıç çalışmalarından, 2019, kağıt üzerine karışık teknik, her biri 100x70 cm
(Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)

Lisans döneminden itibaren farklı imge arayışları arasında kendini gösteren “Doğu” imgeleri “Konuk Sanatçı” programındaki çalışma ve düşünme pratikleriyle farklı imgeler olarak açığa çıkmıştır. Bir haftalık “konuk sanatçı” programı sürecinde üretmiş olduğum çalışmalar “Arabesk” serisi ile birlikte “Şehrengiz” serisini de doğurmuştur. İstanbul ile kurduğum bağ ve yaptığım üretimsel değerlendirmeler sonucu oluşan bu iki serinin ilk on sekiz eseri (eskizi) sanatçı programının yapıldığı Hasköy Yün İplik Fabrikasının, İstanbul’un bir kısmına bakan pencerelerinde sergilenmiştir (Görsel 18).



Görsel 18. Ahmet Mansuroğlu, Arabesk ve Şehrengiz serileri ilk örnekler, sanatçı sergileme alanı, “daire” Konuk Sanatçı Programı, Açık Atölye sergileme biçimi, İstanbul, Hasköy Yün İplik Fabrikası, 2019

(Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)

Üretim sürecinde yaptığım A4 boyutlu küçük eskizler, sürecin kısa oluşunun verdiği baskıyla yaşadığım üretim ve yaratımsal tikanıklık, mentorumuz İnci Eviner tarafından fark edilmiş ve yönlendirmesi sayesinde büyük boyutlu eskizlere doğru evrilme gerçekleşmiştir. Genellikle uzun süreli ve gerçekçi tarzda ürettiğim eserlerin, birkaç günlük süreç içerisinde büyük boyutlu çok sayıda eskize yönelmesi sanatsal üretim ve gelişim sürecimin kırılma noktasıdır denebilir. Batı sanatı geleneğinin önemli bir parçası olan portre ile kişisel belleğimin yansıması olan Doğu imgesi olarak “Arapça-Farsça” yazılar, daha önceki eserlerimde bir “queer imge” göndermesi olarak sıkça kullandığım erkek portreleri ile birleşmiştir. Portrelerle birlikte kullanılan yazılar Arapça harfler kullanılarak Farsça ve Osmanlıca anlamlarıyla yazılmış, bazen okunabilir bazen de iç içe geçerek okunmaz hale gelmektedir. Bu eserleri üretirken, bu tezde bahsettiğim “Halk Sanatı” eserlerinden veya müsenna hat yazılarından haberdar değildim. Portre ve yazıyı birleştirirken bilinçsizce (veya bu imgeler bilinçsiz de olsa daha önce karşılaştığım imgeler olabilir) oluşturduğum eserlerde Halk Resimlerine ve hat sanatında kullanılan bazı imgelere olan benzerlikler, sonradan yaptığım bu keşifler sayesinde beni araştırmaya itmiş ve bu serinin gelişimi konusunda güdülemiştir (Görsel 19).



Görsel 19. Ahmet Mansuroğlu, Arabesk Serisi: Otoportre, Kadir, Mustafa, 2020, çift katman kâğıt üzerine karışık teknik (fotoğraf baskı, transparan kâğıt, marker kalem, mürekkep), 100x70 cm (herbiri)
(Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)

Konuk sanatçı programında tam olarak ayrı gösterilmeyen ve “Şehrengiz” serisiyle birlikte ortaya çıkan “Arabesk” serisi, İstanbul’daki ilk sergileme biçiminden ayrışarak, alternatif sergileme biçimleri ve galeri ortamına daha uygun olduğundan, ayrıca “Arabesk” kelimesinin anlamından dolayı çok katmanlı kâğıt yüzeylerinin kullanımına evrilmiştir. Çok katmanlı kâğıt kullanımı, farklı teknik ve kâğıt malzemelerin de kullanımına olanak tanımış ve farklı imgelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. İki boyutlu yüzeylerin olanaklarını kullanma ve keşfetmeye yönelik pratiklerimde bu seriler beni uzun yıllardır eğitim yaşamımda sürdürdüğüm klasik düşünme ve realist imge bağlamından uzaklaştırmakta ve yeni düşünme biçimlerini ve malzemeleri kullanmam konusunda teşvik etmektedir.

3. TÜRKİYE’DE YEREL İMGE ARAYIŞI BAĞLAMINDA “DOĞU İMGESİ”

Çalışmanın bu bölümünde, ilk paragraflarda, Osmanlı’dan, Türkiye Cumhuriyeti’ne geçiş süreci ve sonrasında resmin gelişim ve değişimine kısaca değinilmiştir. Sonrasında, Cumhuriyet Dönemi ve ardından gerçekleşen değişimlerle, sanatta ulusallık arayışları bağlamındaki çalışmalara değinilmiştir. Sanatta ulusallık arayışları bağlamında öne çıkan ilk dönem isimlerden, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Adnan Turani ve Abidin Elderoğlu’nun yazı imgesi içeren eserlerinden örnekler verilerek incelenmiştir. Yazının devamında, hem sanatta ulusallık arayışlarının başlangıç ve gelişim sürecine şahit olan hem de günümüz Türk sanatına dokunan, Erol Akyavaş, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli ve Murat Morova gibi sanatçıların yine yazı imgesini içeren eserlerine de referans verilerek bir incelemede bulunulmuştur.

3.1. TÜRKİYE RESMİNDE ÖZ ARAYIŞLARI

Cumhuriyet öncesinde, Osmanlı’da Batı resmi, Fatih sarayında çalışan yabancı ressamlarla tanınmaya başlanmış, bu sanatçılardan belirsiz etkilenmeler olsa da İslami anlayışa uygun tasvir sanatı 18. Yüzyıl sonlarına kadar etkinliğini korumuştur (Tansuğ, 1997). Bu bağlamda, Türk resmi 19. yüzyıl öncesi örnekleriyle daha çok el yazması kitap resmi olan, dramatik ve kişisel anlatım heyecanını yansıtmayan, üslûplaşmış, gelenekçi bir mekan, figür, manzara biçimlendirmesine sahip olan minyatürlere dayanmakta olup, Osmanlı’nın Batı’ya yönelişiyle 19. yüzyılda minyatüre Batı resim yöntemleri de girmeye başlamıştır (Turani, 1984). Türklerin Batı’ya yönelişini Adnan Turani (2010, s. 654) şu şekilde açıklamaktadır: “Türklerin daha Orta Asya’dan itibaren birlikte getirdikleriyle, üzerinde yaşadığı ülkelerde geliştirdiği, halkaları düzenli kültürünü, 1700 yıllarından itibaren, adeta geçmişten soğumuşçasına terk ederek Batı âleminin dünya görüşüne koşturması, son derece dikkat çekicidir.”

Bu bağlamda denebilir ki, Osmanlı’da başlayan Batı’ya yönelme fikri, Türkiye Cumhuriyeti’nin ana konusu olmuş, her alanda olduğu gibi sanatta da Batı sanatının

takibine yönelik gelişmeler yaşanmış, geleneksel sanatlar terk edilerek Batı'nın pentür-resim geleneğine ve Batı sanatı akımlarına dönük bir arayış ve ilerleme sürdürülmüştür. Bu ilerlemeler bağlamında birçok sanatçı Batı'ya yönelik bu köklü değişim ve takipten uzaklaşmak isteyerek, Batı tekniğini de reddetmeden “Resimde Ulusallık” arayışlarında bulunmuşlardır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında gelişen sanatta, Batılı çağdaşlaşma modelinin izlendiği bir tutumla, sanatçılar, ulusallık ve çağdaşlık başlığında birleştirilmeye çalışılmıştır. Bu durumda, Osmanlı sanat temelleri dışında eserler vermesi beklenen birçok sanatçı çağdaş olduğu gerekçesiyle dönemin popüler sanat akımlarına yönelmiş ve bu durum öykünmelere neden olmuş, kısa sürede uygulanmaya zorlanan bu fikir kuvvetli bir kültür değişimine neden olmuştur (Pekpelvan, 2009, s. 74).

Çağdaş Türk resminde 1940'larda kapsamlı şekilde gündeme gelen sanatta ulusallık sorunsalı, siyasetçi, sanatçı, yazar ve aydınları kapsayan geniş bir alana yayılmış, 1935'den itibaren Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim'in ulusal kaynaklar ve değerler konusunda çözümler üretme çabalarıyla güncelleşerek, başka sanatçılar tarafından da kabul edilmeye başlamıştır (Bayramoğlu, 2013, s. 4). Bu dönemlerde özellikle Atatürk'ün ilgilendiği devrimlere ve Kurtuluş Savaşı'na ilişkin resimlerle ve 1939'larda Anadolu'ya geziye gönderilen ressamın ürettiği yerel konulu çalışmalarla ressamın o zamana kadar benimsedikleri akademik, katı biçimleme yöntemleri yumuşamış ve sanatçılar yeni arayışlara yönelmiştir (Turani, 1984, s. 10). Batı'nın Doğu motiflerine yönelişi temel alınarak, İslami sanatların temelini oluşturan soyut değerlerin çağdaş sanata öncülük edeceği düşünülmüş, kendi özgün biçimleri dışında hatlar, nakışlar ve minyatürler tuval yüzeylerinde yerlerini almıştır (Pekpelvan, 2009, s. 75). Bu bağlamda, sanatçılarımız kimi zaman “İslami ve ulusal duyarlılıkla” eserler üretmeyi denemiş, fakat bu yaklaşımlarla “biçimsel öykünmelerden öteye gidilememiştir” (Kılıç, 2015, s. 523)

Bu arayışlar içerisinde, özellikle bu tezin temel çıkış noktasını oluşturan kaligrafik eğilimler bağlamında bazı sanatçılar, eski yazılardan esinlenmiş, hat sanatı ve kaligrafiyi temel alan veya yazıyı resimsel bir imge olarak kullandıkları eserler üretmiştir. Bu dönemde soyutlamacı anlayışta “resim yapanlar, lirik non-figüratif denemelerin geniş olanaklarını, yöresel motif ya da kaligrafik espride” kullanmışlardır (Turani, 1984, s. 12).

Ulusallık ve yerellik arayışları ve denemeleri bağlamında, sanatçıların yaratıcılık ve üretimlerini besleyen kaynaklar, hat, minyatür, geleneksel mimari formlar, çini, Türk El

Sanatlarından yazmalar, halı-kilim, nakışlar, karagöz oyunu, simgeler ve halk resimleridir (Bayramoğlu, 2013, s. 6). Bu sanatçılardan olan Bedri Rahmi Eyüboğlu da geleneksel motifleri, çağdaş sanat akımları bağlamında yorumlamış, çiniler, dokumalar, geometrik kilim motifleri, nakışlar ve hat yazılarından yorumları eserlerinde kullanmıştır (Pekpelvan, 2009, s. 76). Birçok eserinde farklı hat yazılarını yorumlayan Eyüboğlu'nun halk efsanelerine konu olan ve Kur'an'da Fil Suresi'nde de anılan ebabil kuşundan esinlendiği "Ebabil Kuşu" serisinde belirgin bir biçimde yazı esinlenmeleri görülebilir (Görsel 20 ve Görsel 21).



Görsel 20. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ebabil Kuşu, 1954, kâğıt üzerine guaj boya, 10x58 cm
(<https://shorturl.at/cjzTZ>)



Görsel 21. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ebabil Kuşu (İzmir Efes Otel için tasarımı), yaklaşık 1960, pano üzerine guaj ve kâğıt kolajı, 94x37 cm
(<https://shorturl.at/anwV6>)

Sadece Bedri Rahmi Eyüboğlu değil öğrencileri de sanatta ulusallık ve yerellik arayışlarında katkı sağlamış, 1970'lere kadar süren arayışlarda ulusallığı, yalnız ulusal konular bağlamında, biçimle ilişkilendiren sanatçılar olmamış, içerik açısından da değerlendiren sanatçılar olmuştur. (Bayramoğlu, 2013, s. 5)

Soyut resmin Türkiye'deki en önemli temsilcilerinden olan Adnan Turani, aynı zamanda eğitmen ve sanat yazarı olarak Türk modern resminin önemli figürlerinden biridir (Galeri Soyut, t.y.). Farklı dönemlerde farklı tarzlarda resimler üreten Turani, 1950'lerin ortalarında rahat ve forma dönük çalışmalara yönelmiş, ilk dönemlerindeki modleli desenlerden uzaklaşmış, daha sonraları soyutlaşan suluboya ve guajlara, lavi türünde soyut organik desenlere ve kaligrafik soyutlamalara yönelmiştir (Başkan, 1991) (Görsel 22).



Görsel 22. Adnan Turani, Kaligrafik Soyutlama, 1980, tuval üzerine yağlıboya, 68,5x81,5 cm
(Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)

Turani'nin tekniğinin, anlatımıyla yakın bir ilişkisi olduğu düşünüldüğünde, kaligrafik resim düzenini geliştirmiş olması bazı kültür sorunlarına bağlanabilir ve kaligrafik kompozisyon çeşitlemeleriyle, soyutlamaya dönük figür kurguları arasında geçişler sağlamaya çalışır (Galeri Soyut, t.y.). Sanatçının, 1970'lerdeki soyut kompozisyonlarında eski Türk yazıt ve damgalarına referanslar verilmekte, aynı zamanda bu işlerinde çağdaş pentür kaygısı ön plana çıkmaktadır (Bayramoğlu, 2013, s. 7) (Görsel 23).



Görsel 23. Adnan Turani, Yeşil İçin Şarkı, 1972, tuval üzerine yağlıboya, 83x130 cm
(Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)

Ahmet Köksal (1989) Turani'nin bir sergisi üzerine yazdığı gazete yazısında, sanatçının geleneksel sanatlarla, Batı pentür resmini sentezlemesi durumunu “Batının nonfigüratif ve lirik soyut anlayışı çerçevesinde Doğu'nun hat süsleme ve kaligrafi düzenini Batı pentürü ile bağdaştırarak yapıtlarına uyarlar” şeklinde dile getirir. Soyut ve soyutlamacı arayışlar içerisinde Turani, resimlerinde kurduğu geometrik altyapının üzerinde, ön plana aldığı kaligrafik unsurlar olarak el yazısı kullanır. Bu kaligrafik öğeler resimlerde bir dinamizm sağlamakta, sanatçının eserlerinde kurguladığı soyut-geometrik biçimden ayrılmadan kurgunun parçası olarak izlenmektedir.

Hem soyut figüratif hem de soyut lekesel ve çizgisel resmin önemli örneklerini veren sanatçı kaligrafik öğelerini soyut eserini oluştururken sıkça kullanmıştır. Kaligrafinin “soyut estetik birer biçim” olarak kullanılması olayı Turani'nin eserlerinde belirgin bir biçimde izlenmektedir. Sanatçı, birçok kaligrafik referanslı eserlerinde, yazıyı soyut estetik birimler olarak kullanmış, yazının anlamsal, kavramsal alt yapısına vurgu yapmadan, Batı sanatı eğitiminden aldığı “pentür” geleneğini, boyayı, rengi ve biçimi önceleyen bir kaygıyla, özgün nonfigüratif resimler üretmiştir.

Soyut resimlerinde, kaligrafi geleneğini canlandıran sanatçılardan biri de Abidin Elderoğlu'dur. Sanat yaşamının ilk dönemlerinde özellikle abartılı desen ve figürlerle Kübist etkili resimler üretmiş, daha sonraki yıllarında ürettiği soyut kompozisyonlarında geleneksel hat sanatından aldığı ilhamla resimlerinde ilgi çekici biçimsel sentezlere ulaşmıştır (Başkan, 1991).

1930'lardan sonra figüratif eserler veren sanatçı, 1940'larda figüratif resimden uzaklaşmış, 1950 ve 60'larda soyut dekoratif bir resim üslubuna yönelmiş, 1950'lerdeki soyut sanat yaklaşımlarında, eski yazının ve kaligrafinin plastik değerlerinden faydalanan bir sanatçı olarak lirik soyut çizgi sentezine ulaşmıştır (Bayramoğlu, 2013). Sanat yazarı Kaya Özsezgin'e göre: "Kalın çizgilerin geniş kavislerle birbirini kestiği, düz renklerin keskin biçimleri doldurduğu bu dönem Elderoğlu'nun sanatında belirleyici ve saptayıcı bir nitelik taşır" (Başkan, 1991, s. 36). Her ne kadar bahsi geçen kaynakta Elderoğlu'nun ilhamını geleneksel hat sanatından aldığı aktarılsa da sanatçı asıl ilhamını uzak doğu sanatından aldığını şu sözlerle bildirmektedir; “Sanatım, Uzak Doğu'ya kadar uzanan Asya sanatının teknik ve becerisi temeline oturmaktadır. Fırça vuruşumda ise Avrupa sanatının canlılık, kıvraklık, duygululuk ve zenginliğinden esinlendim” (Elderoğlu, 2009).

Eserlerinin ilhamını hat sanatına dayandırmasa da Elderoğlu'nun eserlerinde vardığı sonuçlar bakımından içerisinde yaşadığı toplumun sanatlarından en köklüsü olan hat sanatına değindiği, resimlerinin kaligrafik temellerle biçimlendiğini göz ardı etmek pek mümkün değildir. Sanatçının “Suda Hayat” ve “Ağaçlı Kompozsiyon” isimli renk ve çizgi temelli eserlerinde de görüldüğü üzere hareketli ve ritim oluşturan çizgilerle birlikte kaligrafik imgeler de açığa çıkmaktadır (Görsel 24 ve Görsel 25).



Görsel 24. Abidin Elderoğlu, Suda Hayat, 1970, tuval üzerine yağlıboya, 65x100 cm
(<https://shorturl.at/adgxI>)

Görsel 25. Abidin Elderoğlu, Ağaçlı Kompozsiyon, 1960, kâğıt üzerine suluboya, 32x42 cm
(<https://shorturl.at/adgxI>)

Eserlerdeki rahat çizgiler ve birbiri içerisine geçen arabesk kıvrımlar sanatçının da belirttiği gibi Uzak Doğu'nun usta fırça vuruşlarını anımsatmasının yanında hat sanatının estetik kıvrımlı harflerini de hatırlatmaktadır. Batı'nın resim tekniğiyle, Doğu'nun farklı bölgelerinden aldığı teknik ve imgeleri eserlerinde başarılı bir şekilde sentezleyen Elderoğlu'nun bu tavrını birçok eserinde izlemek mümkündür.

Sanatçının, eserlerindeki kıvrımlar ve ritimsel imgeler sanatçının müzikle resimleri arasında bir bağ kurduğunu da göstermektedir. Sanatçı bu bağı “Benim Sanatım” (Elderoğlu, 2009) başlıklı yazısında şu şekilde açıklamaktadır;

“Benim sanatım, resim sanatının soyutluğunu sağlamak amacıyla müzikteki seslerin, işlevlerine göre uygulanmasına koşut olarak renk, biçim, açık-koyu ve yarım koyuluk gibi plastik öğelerin etkinliklerine dayatılmış ve böylece oluşmuştur. Resimlerim neden ve konu aramaya kapılmadan gözle dinlemek içindir. Sorun, konudan sıyrılmak, konusuz plastik bir müzikalite sağlamaktır. Amaç bir kaos yaratmaktır.(...) Konu, gerçek sanat duygusunu ve anlayışını zayıf düşürüyor. Sanatın kendine özgü saf duygusallığı özgür kalamıyor. Gövdenin ağırlığı daha yükseklerle uçmaya engel oluyor (...)”

Sanatçı, konudan sıyrıldığını iddia ederek, aslında müzik dinlerken dinleyici, nasıl içeriğine odaklanmadan ritme ve müziğin akışına uyup derin sorgulamalara girmiyorsa, izleyicinin de kendi resimlerinde müzikteki akışı yakalamasını, derin sorgulamalarda boğulmadan resmin öğelerinin oluşturduğu ritme ve ahenge odaklanmasını önerir gibidir.

Elderoğlu'nun müzik ve resim arasında kurduğu diyalog fikrinin kaynakları, yurtdışında atölyesinde eğitim gördüğü Andre Lhote'un hat sanatı eserleri için yaptığı yorumlarda da görülebilir. Nurullah Berk'le (1971, s. 62) olan diyalogunda Lhote hat sanatı eserleri için şunları dile getirmektedir; “Okuyamıyorum bu yazıları. Okuyamadığım daha iyi. Salt çizgi senfonilerini tadabiliyorum böylelikle... Nedir resmin müziği? Statik ve dinamik elemanların birbirini cevaplandırması. Resim sanatının temeli nedir? Desen, çizgi de Ingres'in deyişiyle <müzikal olmalı>. İşte bütün bunlar bu yazılarda var.”

Lhote'un fikirlerinin de etkisiyle Elderoğlu müzik ve resim arasında bir ilişki kurmuş ve bunu eserlerine aktarmıştır. Yazının akıcılığı, soyut plastik biçimi “pentür” tekniğiyle uyumlu bir biçimde kullanan sanatçı, hem farklı sanat dallarından ilham almakta, hem de doğaya referans veren eser isimleriyle de doğadaki yaşamın akıcılığı ve izleyene verdiği huzurla, soyut eserlerindeki benzer etkileri araştırmaktadır.

3.1.1. Yazı ve Resim Birliği: Halk Resimleri

Yazının resme dâhil olması bakımından Halk resimleri de güncel sanatçılar açısından önemli kaynaklardan biridir. İslam Yazısında (Hat Sanatı) çizginin sınırlarını aşan sanatçılar, tekrarlardan kurtulmak adına arayışlara girmiş ve yazı dolambaçlı yoldan resme dönüşmüş, fakat geleneklere aşırı bağlı olanlar yazının sınırından çıkmamışlardır (Aksel, 2015). Geniş halk kitlelerini etkileme ve sanata yeni boyut kazandırma sebepleriyle de ortaya çıkan yazı-resimlerin birçoğunun ortak özelliği, hat sanatına özgü estetik ve ölçü prensiplerinin feda edilmesidir ki bu birçok hattatın yazı sınırından çıkmamalarının sebebi olarak gösterilebilir (Özkafa, 2017, s. 2300).

Yazı-resim eserlerine, daha çok halk sanatçıları ve tekke mensupları ilgi göstermiş, farklı denemeler yapılarak yeni bir sanat ortaya konulmuş, böylece yazı-resim levhalar camilere de girmiş, tekkelerde ise canlı (kuş, hayvan, bitki) şekillerinde ayet ve hadis istifleri yer almıştır (Aksel, 2015). Halk resmi eserlerinde özellikle, İslamiyet'in en önemli ve kullanılan mimari yapıları olan camilerin silüetleri şeklinde yazılan yazılar sıkça görülmektedir (Görsel 26).

Bu eserlerden bazılarının üzerinde bulunan imzalarda eser sahibinin isminin yanında “resemehu (resmeden)” ifadesi yerine “ketebehu (yazan)” kelimesinin kullanılması, eser sahibinin de eseri “resim” olarak değil “yazı” olarak gördüğünün ifadesidir (Aksel, 2015, s. 14). Özkafa (2017) makalesinde, yazı-resim eserlerinin birkaç örneği dışında hat sanatı bakımından pek önemi olmadığını, resim sanatı açısından da kayda değer bir yanının

olmadığını, hem malzeme ve tekniği hem de felsefesiyle birbirlerinden çok farklı anlayış ve bakışla üretilen bu sanatlardan doğan hibrit eserlerden pek ciddi sanat eserlerinin çıkmayacağını belirtmiştir.

Yazı ile resmin birleşiminden doğan en ilginç eserler Hurûfî inancına bağlı örneklerde görülebilir. Ondördüncü yüzyılda, Fazlullah-ı Hurûfî'nin (zamanında kendisini mehdi ve mesih ilan etmiş) kurucusu olduğu bu inanca göre harflerin ve rakamların doğa ve olayları etkileme gücüne sahip olduğu ve bunların gelecekte haber verdine inanılır (Bozhüyük, 1998) (Görsel 27).



Görsel 26. Yazılarla yapılmış Camii Silüeti, Malik Aksel Koleksiyonu (Aksel, 2015)

Görsel 27. Hurûfiler'e göre Fazlullah'ın insan yüzündeki tecellisini anlatan müsennâ yazı (<https://shorturl.at/CHJKO>)

Antik Dönem inançlarına temellenen bu inançta, yazı ve insan formunun birleşmesi diğer Halk resimlerinden ayrılarak ilgi çekmektedir. Bazı eserlerde göz, burun, ağız gibi organlar doğrudan çizilmese de yazıyla yapılan istiflerde belirgin bir biçimde hissedilmektedir. Hurufiler, tüm evren ve varlıkların insanın yüzünde bulunduğunu iddia ederek harf dizileriyle yüzler betimlemiş, ayrıca Kur'an'daki tüm "fadl (fazl)" kelimelerinin "Fazlullah-ı Hurûfî"yi gösterdiğini belirtip, onu Allah'ın zuhuru olarak görmüşlerdir (Aksu, 1998). Bu inanca yönelik betimleme Görsel 27'de görülebilir. Betimlemede "fadl" kelimesi müsenna yazıyla yazılarak bir insan sureti oluşturulmuştur. Müsenna yazı ile oluşturulan insan suretleri kullanımı, özellikle halk resimlerindeki

“İnsan-ı Kamil” betimlemesini, bir sonraki başlıkta ele alınacak olan Murat Morova’nın neredeyse tüm serilerinde görmek mümkündür.

3.2. YAZI, RESİM VE ANLAM ÜZERİNE

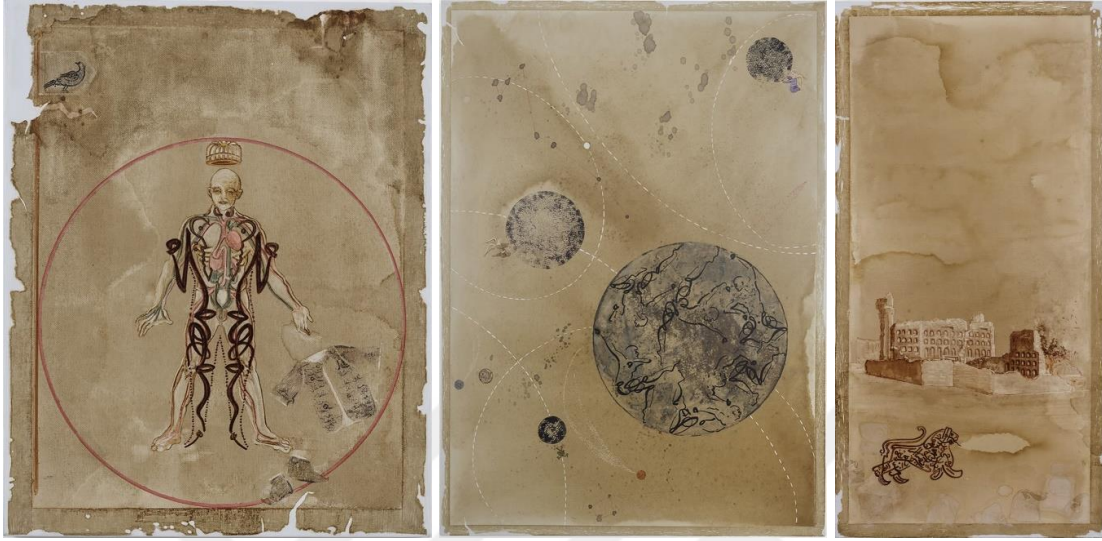
Eski yazılardan esinlenen ilk dönem sanatçılar daha çok yazı formlarını, yazının anlamını arka planda bırakarak, onu birer estetik birim olarak kullanarak soyut ve soyutlamaya dönük eserler üretmişlerdir. Zamanla yazının anlamının da eserlere dâhil edilmesi –veya yazının anlamına yönelik kavramsal bir kurgunun da eseri şekillendirmesi- sonraki dönem sanatçıları tarafından tercih edilmiştir. Bu sanatçıların eserlerindeki yazınsal sembollerde, yazının manasından ziyade, kullanılan yazının sembolik-kültürel kodları, kavramsal ve kişisel belleklerdeki manası eserlerde değerlendirilir. Bu eserlerde Hat sanatındaki gibi ayetin, hadisin veya edebi metnin anlamını bozmadan estetik biçime dönüştürme kaygısı bulunmaz. Bu açıklamalar bağlamında hem resimde ulusallık arayışları dönemine dokunabilen hem de günümüz sanatının “yazıyı” eserlerinde kullanan en önemli temsilcilerinden olan sanatçılardan; Erol Akyavaş, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli ve Murat Morova bu çalışmada ele alınmıştır.

Daha çok resim ve özgün baskı türünde eserler üreten Murat Morova, Doğu imge ve mitolojilerini Batı’dan aldığı teknik, kavram ve imgelerle birleştiren sanatçılardan biridir. Morova'nın duyu dünyasının özünü oluşturan, bireyin içsel ve dışsal doğası arasındaki bağlantı; mistisizm, gelenek, beden, İslam ve Sufizm gibi konular, Doğu ile Batı'nın sentezlendiği konular ve kaynaklardır (The Artist-Biography, t.y.). Halk resimleri kategorisinde incelenen ve Hurûfilik inancı bağlamında üretilen “yazı-resimlerde” sıkça kullanılan “İnsan-ı Kâmil” figürü (imgesi), sanatçının eserlerinde sıkça kullanılmaktadır. “İnsan-ı Kâmil” imgesinin kullanıldığı serilerden olan “Ravî” serisi üzerine yazdığı yazısında Çimen (2018), Morova'nın tarih ve geçmişle olan bağlarını şu cümlelerle aktarmaktadır;

Sanatçı artık herkesin tanıdığı figürleri ve bunların hareketliliği ve etkinliğiyle yeni bir tarih yazımına, unutulmaları ortaya çıkarmaya, hayal gücünün gerçekle giriştiği mücadeleye ve insanın aslında başladığı noktadan ne kadar yol aldıysa da o noktaya hala o kadar yakın olduğunu anlatıyor. (...) Sanatçı bize havadislerini aktarırken, eskiyle ve tarihle bağlarını kopararak uzaklaşmak yerine, geçmişi hatırlayarak tazelenmek, geçmişi bugüne taşıyarak yenilenmek, tarihi bugüne taşıyarak, bugünde yeniden anlamlandırarak sadece gerçeği değil, hayal gücünü de yeniden alevlendirmek istiyor.”

Sanatçının tarihle ve geçmişle bağlarını koparmadığı, Doğu-Batı imgelerinin bir arada kullanıldığı bir diğer serisi olan “Cosmic Latte” ise ismini bilim insanlarının evrenin

ortalama rengini tespit etmek amacıyla yapılan çalışmanın sonucunda vardıkları sonuç olan, “Cosmic Latte”den almaktadır. Seride sanatçı “yazı resim” figürlerini de kullanarak, “ölüm, yaşam, evren, insan ve doğa” kavramlarını kendine özgü imge ve tekniklerle sorgulamıştır (Kızıl, 2021) (Görsel 28).



Görsel 28. Murat Morova, Cosmic Latte Serisinden eserler, 2018, tuval üzerine suluboya (<https://shorturl.at/bHM89>)

Morova, bu serisinin ve uzun zamandır ürettiği birçok eserinin kaynağını İslam estetiğinin çok popüler olmayan “yazı resim” olarak bilinen halk resimlerinden almış, kendine has simgesel bir üslup yaratmış, metaforlar, mitler ve Doğu-Batı sembolleri üzerine yoğunlaşmıştır (Artkolik, 2019). “Cosmic Latte” serisinde sanatçı, Leonardo da Vinci’nin anatomi çizimlerine, Alman Romantik peyzajlarına, Hoca Ali Rıza’nın desenlerine, Nicolas de Nikolay’ın doğulu derviş gravürlerine, tekke resimleri ve Osmanlı çarşı ressamlarına referanslar vererek Türk ve Doğu Sanat Tarihi ile Batı Sanat Tarihi arasında köprüler kurmaktadır (Morova, 2019).

Özellikle Romantizm akımında görülmeye başlayan “doğa duygusuna metafizik bir bakışla yaklaşma arzusu”, Murat Morova’nın Romantizmle kurduğu ilişkinin yansımasıdır (Kızıl, 2021). Sanatçı, Evrim Altuğ (2019) ile yaptığı bir söyleşide, geçmişe, sanat tarihine ve sanat tarihsel imgelere verdiği referanslardan şu şekilde bahsetmektedir;

“Kendi ikonografimi kurarken temellük kavramı önemli benim için... Başkalarının üretiminden, zihin dünyalarından, estetik prensiplerinden, inanç sistemlerinden aldığım şeyi bir şekilde kendime katarken bütün o mirasa doğru dürüst sahip çıkmak... (...)Burada mümkün olduğu kadar bir “Murat Morova dünyası” var. Referans aldığı, temellük ettiği ve bütün o dönem ve kişileri de hiçbir zaman unutturmayan, tam tersine hatırlatan ve bugüne çeken bir dünya kurmaya çalışıyorum...”

“Cosmic Latte” serisine bütünsel bir perspektiften bakılacak olursa sanatçı seriyi, insan, evren, doğa kavramlarını, Doğu-Batı imge ve fikirlerinin senteziyle, insan-ı kâmil figürü

etrafında kurgulamış ve onun kâmil olma sürecini “yazı resim” figürün evrenin farklı odak noktalarına seyahatiyle betimlemiştir denebilir (Kızıl, 2021). Sanatçı serinin ve serginin isim konseptine bağlı olarak, evreni gözlemleyen bilim adamları gibi davranmış, evrenin farklı mesafelerinden bakarak, kimi zaman içerisinde bir evren barındıran insana da odaklanarak geçmişe referansla kendi hikâye ve gözlem sonuçlarını kurgulamıştır.

Sanatçı eserlerindeki imgelerde “mirasa sahip çıkmak” düşüncesiyle geçmiş imgeleri günümüze aktarmakta, onları kendi mit kurgularına ve imge kompozisyonlarına dönüştürmektedir. Aslında sanatçı, geçmişinden ve başkalarının üretimlerinden referansla aldığı imgeleri bir araya getirerek “kişisel belleğinden” beslenerek, kendi evrenini tasarlamaktadır.

Kişisel bellek dendiğinde bunu kültürel imge ve yaşamsal üretim pratikleriyle etkili bir biçimde kullanan Erol Akyavaş ilk akla gelen sanatçılardandır. Akyavaş, İslam ve Doğu sanatlarına yönelik ilgisini ve tasavvuf geleneğine ait fikirleri eserlerinin ve sanatının merkezine yerleştirmekte, bu durum eserlerini, özellikle Türk resim sanatında II. Dünya Savaşı’nın ardından belirginlik kazanmaya başlayan Batı dışı Modern resim arayışlarının en etkili örneklerinden yapmaktadır (Çalikoğlu, 2013).

1950-60 yılları arasındaki ilk dönemlerinde kendine özgü bir resimsel anlatım dili arayan Akyavaş organik soyut resim çeşitliliği arasında gezinmiş, akademik bir üslupla ürettiği post-kübist eserlerinin yanı sıra İslam ve tasavvuf geleneğine, Doğu sanatlarına olan ilgisinden dolayı bir sentez arayışına girmiştir (İstanbul Modern, 2013). Akyavaş, 1960’lı yılların acımasız ve yarışçı sanat piyasasında, New York Modern Sanatlar Müzesi (MoMA)’ne (“The Glory of the Kings” eseri ile) kabul edilmiş ve “dünya müzesine kabul edilen ilk Türk sanatçısı” olmuştur (Bal, 2009) (Görsel 29).



Görsel 29. Erol Akyavaş, Padişahların İhtişamı (The Glory Of The Kings), 1959, Tuval Üzerine Yağlıboya, 122x214 Cm (<https://shorturl.at/iOPS2>)

Sanatçının, “New York’ta yaşadığı 1960’larda eserleri, serbest lekeci, rastlantısal ve sezgisel kompozisyonlara dönüşür” (Artam, t.y.). Mimarlık eğitimi alan Akyavaş’ın, mimari imgeleri tüm eser dönemlerinde önemli bir yer tutmaktadır, Akyavaş’a göre mimari, somut bir mekânın ötesinde, varlığın kültürel ve yaşamsal üretim alanının bir temsilidir (İstanbul Modern, 2013).

Sanatçı, tarih öncesi duvar çizimlerinden İslam minyatürlerine, sürrealizmden kübizme, semavi dinlerin sembollerinden kaligrafik imge kaynaklı uygulamalara birçok farklı imgeden beslenmiş ve eserlerinde uygulamış, bu bağlamda eşine az rastlanan bir anlatım dili geliştirmiştir (Çalikoğlu, 2013)

“Erol Akyavaş, Matrakçı Nasuh’un minyatürlerinden hareketle gerçekleştirdiği çalışmalarında ise minyatür sanatının gerçekliği stilize eden yaklaşımını modern sanatın geometrik dili ile yeniden icra etmiştir. Kent kurgularını farklı perspektif düzenleri ile labirentlere dönüştüren sanatçı, minyatür sanatında var olan stilize doğa tasvirlerini de yeni bir bakışla yeniden yorumlamıştır.” (İstanbul Modern, t.y.)

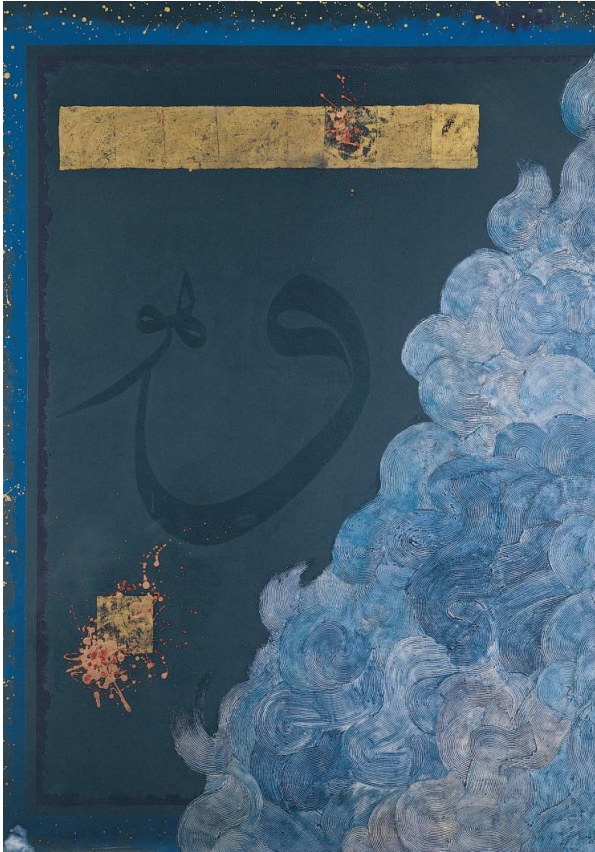
”Kerbela”, “Hallac-ı Mansur”, “Enel Hak”, “Kimya-i Saadet” ve “Miraçname” gibi tarihten önemli hikâyeleri konu edinmiş bu çalışmalarda, hat sanatından öğeleri, özellikle Vav harfini kullanmış, dini kitaplardan alınan ve evrensel anlamlar barındıran sembol ve şemaları eserlerine aktarmış, Doğu ve Batı’yı kendine özgü resimsel, mimari ve imgesel öğelerle birleştirmiştir (İstanbul Modern, 2013). Ali Artun (2018) Erol Akyavaş’la ilgili yazdığı bir makalesinde onun Doğu gelenek ve sembollerle olan bağına şu sözlerle anlatmaktadır:

“Onun İslam ikonografisiyle, tasavvufla, gelenekle bağı, ne modernizmin Zen tutkusuna, ne de postmodernizmin etnisite merakına benzer. Bu bağ geçmişle bir hesaplaşma ya da müzakere

bağlamında kurulmaz. Akyavaş da modernitenin sorgulandığı her cephede olduğu gibi, bir çağ boyu insanların neyi nasıl gördüğünü/bildiğini koşullandırmış bir temsil düzenine mesafe alır; üstelik bu düzenin Doğu'ya ilişkin 'aklı ve hayalini' de sorunlaştırır. Ama oradaki mantığın hakikatini soruşturarak değil; başka bir hakikat, başka bir estetik peşinde irade kullanarak. Bu görmenin, yaratmanın ötesinde başka bir estetik, bir aşk estetiğidir; bir manevi yaşantıdır.”

Dedesi Merdivenköy Tekkesi şeyhi olan, tasavvuf ve tarih araştırmaları yapan yazar Abdülbaki Gülpınarlı ile de akraba olan Akyavaş'ın tasavvufa olan ilgisi de tesadüf değildir. Sanatçı özgün ve ses getiren imgelerini oluştururken aslında yine köklerinden, kişisel ve aile belleği arşivinden beslenmiştir.

Sanatçının, Doğu ve İslam imgeleriyle Batı sanatı üslup ve tekniklerini sentezlediği serilerden biri olan “Hallac-ı Mansur” serisindeki eserlerinde, tarihteki ilgi çekici olaylardan olan “Hallac-ı Mansur'un öykü ve felsefesinden esinlenmiştir (İstanbul Modern, 2013) (Görsel 30 ve Görsel 31).



Görsel 30. Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1987, tuval üzerine karışık teknik, 207 x 150 cm (<https://shorturl.at/KPTZ4>)



Görsel 31. Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1989, tuval üzerine karışık teknik, 131x73 cm (<https://shorturl.at/fyAXY>)

Akyavaş'ın bu serideki eserlerde kullandığı “vav” harfî, “yaratan ve yaratılan arasındaki ilişkiyi simgelemekte ve sanatçı bu yorumla, 9. ve 10. Yüzyıllarda yaşamış olan İranlı sûfi Hallac-ı Mansur'un insan, tanrı ve evren arasındaki birlik fikrini bu harfle sembolize” etmektedir (İstanbul Modern, t.y.). Sanatçı bu serisinde ve diğer eserlerinde kullandığı

Arapça harflerin okunurluğundan ziyade harflerin sembolik anlamını ve önemini ön plana çıkarmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan Akyavaş, Türk resmindeki arayışlar bağlamında, Doğu-Batı sentezini en başarılı biçimde uyguladığı kabul edilen sanatçılardan biridir. Hem kişisel belleğini ve köklerini yansıtan tasavvufi hikâyeler ve imgelerle, hem de aldığı tüm eğitimlerin de resimlerinde yansması görülen sanatçının, her eserinde adeta retrospektif imgeler sunmaktadır.

Daha çok özgün baskı ve resim alanlarında eserler veren Ergin İnan'ın ise çizgisel bir anlatımla geliştirdiği, psikolojik etkiler taşıyan, yazı ve çizgi-resim etkileşiminin ürünü olan tarzı zaman içinde Doğu imge ve estetiğinin kaynaklık ettiği bir içerikle olgunlaşmıştır (Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanal Müze, 2016). Özgün baskıdan resme ve üç boyutlu çalışmalara, çeşitlenen eserlerinde sanatçı, soyut insan düşüncesi ve kavramını fantastik gerçekçi bir tarzda, çok yönlü ve farklı imgelerde varlıkları, tinsel ve anatomik bağlamlarda ele alarak, onları kültürel ve evrensel imgelere dönüştürmüştür (Bayramoğlu, 2013). Sanatçının 1970'lerden itibaren düşünsel zeminde geliştirdiği resimsel yaklaşımda figüratif kompozisyonlar korunmuş, yalnız insan figürleri değil, böcek gibi canlılar da bu kompozisyonlara dahil edilmiş, kolaj resimlerindeki çok katmanlı imge ve dokuyu tuvale de taşıyan İnan'ın eserlerinde, süreç içerisinde çizgisellikten boyasal olana bir evrilme gözlemlenebilir (Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanal Müze, 2016) (Görsel 32).



Görsel 32. Ergin İnan, Rensiz Kalmaktan Rengine Ulaşamam, 2017, tuval üzerine karışık teknik, 90x130 cm
(<https://shorturl.at/aDIQU>)

Sanatçının eserlerinde kullandığı imgeler yaşamının bazı anlarındaki karşılaşmalara tanıklık eder. Eserlerindeki imgelerden olan böcekler de bu karşılaşma anlarından birinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçının böcek imgeleri, 1969 yılında İtalyan ressam, aynı zamanda kendisinin bir dönem hocası olan Emilio Vedova'ya mektup yazarken, kendinden bir şeyler katma düşüncesiyle, memleketinde bahçede gördüğü böceklerin çizimlerini mektubuna eklemesiyle oluşmuştur (İnan, t.y.). Aynı zamanda Ergin İnan resminin en belirgin unsurlarından olan yazılar da bir diğer karşılaşma anından çıkmıştır. Sanatçı daha çok kolajlarda kullandığı Osmanlıca metinler içeren kitap sayfalarıyla, gittiği bir sahafta karşılaşmıştır (Kırcı, 2018). Sanatçının neredeyse tüm eserlerinde yazı ve resim bir arada kullanılmıştır. Yazı, figür ve böcek imgeleriyle İnan, “mikro kozmik bir dünya’dan makro kozmik bir dünyaya varlığın anlamını sorgularcasına hareket etmektedir” (Kılıç, 2015, s. 538).

“İkon”, “İlyas’ın Defteri”, “İki Yüzler”, “99 Şiir 99 Resim”, “Rumi” ve “Mesnevi” gibi birçok serisinde sanatçı, “Ergin İnan” deyince akla gelebilecek, insan, böcek, hibrit canlılar, grotesk figürler, farklı dillerde yazılar, Osmanlıca sayfalar, farklı dinlere ait sembol ve imgeler kullanmıştır (Görsel 33).



Görsel 33. Ergin İnan, Mesnevi Serisinden Çalışmalar, 1989, baskı resim, her biri 63x44 cm (<https://shorturl.at/gix29>)

İnan’ın birçok eserinde de bulunan din ve tasavvufa ait imgelerin olduğu serilerden biri olan “Mesnevi” serisi sanatçının genç yaşlarında ilgi duymaya başladığı Mevlâna’nın “Mesnevi” eserine referansla üretilmiştir. Mevlâna’nın “Mesnevi’si, sanatçının, lise yıllarından itibaren yaptığı çizimlerle sanat yaşamına girmiş, yaşamı boyunca en çok etkilendiği edebi eser olarak resimlerinin içeriğine dâhil olmuştur (Günebakmaz & Arda, 2019). Sanatçı İslam tasavvufunun edebi ürünlerinden biri olan ve yaşamında önemli bir

yere sahip olan “Mesnevi”den aldığı ilham ve imgeleri, almış olduğu Batı sanatı eğitiminin ürünleri olan özgün baskı, resim ve üçboyutlu çalışmalar gibi tekniklerle birleştirerek Doğu-Batı sentezi oluşturmuş, kendine özgü ve çağdaş eserler üretmiştir.

İslam felsefesi ve Doğu fikir ve imgeleriyle eserlerini oluşturan sanatçı, eserlerini adeta bir resimli kitap ve yazıtlar gibi oluşturmaktadır. İnan’ın eserlerindeki resimsel anlatım dilinin hâkimiyeti göz önüne alındığında bu eserler resimli kitapların günümüz çağına ve resim sanatına uyarlanmış, tersyüz edilmiş halidir. Küçük resimli kitaplardan, büyük yazılı resme evrilen bu gelişme içerisinde İnan, Erol Akyavaş örneklerinde de olduğu gibi adeta yaşamının ve hayat karşılaşmalarının imgelerini tüm eserlerine aktarmakta, resimlerindeki dinsel ve ikonik imgeleri “kişisel bellek” görüntüleriyle harmanlamaktadır. Sanatçının “kişisel bellek” imgeleriyle harmanladığı bu görüntüler aynı zamanda yaşadığı kültürün de “kültürel belleğini” yansıtmaktadır.

Resim, kolaj, baskı, enstalasyon, fotoğraf, elbise tasarımı gibi eserlerinde birçok farklı teknik kullanan ve farklı konuları işleyen Balkan Naci İslimyeli, Doğu’yu çağrıştıran imgelere, İslami motif ve mitlere çalışmalarında sıkça yer vermektedir. Sanatçı, “Doğu” imgesi kullanan birçok çağdaş sanatçı gibi almış olduğu Batı sanatı eğitiminden gelen teknik, malzeme ve geleneklerle Doğu imge, gelenek ve kavramlarını sentezleyerek kullanmaktadır. Özellikle Doğu-Batı ikileminden beslenen bu sentezler; “Bir Yıkımın Mimarisi (1978-1980)”, “Deli Gömleği (1990)”, “Suret (1998)”, “Deja vu (2000)”, “Zaman-sız (2001-2002)”, “Tuhaflıklar Tarihi (2008)” gibi ilk dönem serilerinden son dönem işlerine kadar birçok çalışma ve serilerinde izlenebilmektedir (Çuhadaroğlu, 2019). Bu imgeler arasında, Doğu-Batı sentezi bağlamında, kaligrafik öğelerin bulunduğu serilerinden “Afrika Karayazı” serisi ilgi çekicidir (Görsel 34).



Görsel 34. Balkan Naci İslimyeli, Afrika Karayazı Serisinden, 2009, edisyonlu dijital fotoğraf baskı, 150x120 cm

(<https://tinyurl.com/2p89kb6a>)

Bir grup gözleri görünmeyen “siyahi” insan portrelerinin üzerlerinde Arapça yazı ve harfler görünmektedir. Sanatçının ürettiği bu seride, Afrika’da özellikle Müslüman kesimin maruz kaldığı baskıcılık, bu portrelerde ifade edilmekte, portreler üzerindeki kaligrafî ile İslam inancındaki “alın yazısı” kavramına çağrışım yapılmaktadır (Saraçoğlu, 2017). Sanatçı yazıları, fon ve insan teniyle tezat oluşturacak biçimde beyaz renkle gösterdiğinden, eserlerin imgelerinde güçlü bir etki oluşturulmaktadır.

Gözleri olmayan bu portreler, insanların kimliklerini değiştirebildiği maskelere de göndermede bulunmaktadır denebilir. Bu maskeler “siyahi Müslümanların” “Müslüman” kimliklerini gösteren maskeler olabilir. Her ne kadar “beyaz Avrupa’nın” gözünde “siyahiler” öteki ve sıra dışı olsa da, “siyah tenli” olmak bir tercih ve maske değil, varoluştan gelen bir özelliktir. Aynı zamanda “göz” bir insanın kimliğine dair önemli bir organ olduğundan, gözlerin görüntüden çıkarılmasıyla bir kimlik-kimliksizlik sorunsalına ve kendi dışında her varoluşu öteki sayan Batı gözünde, uzun zamandır ötekileştirilen “siyahi” kimliğe de (Batı sömürge ve yönetimindeki birçok Müslümana yapıldığı gibi) işaret edildiğini söylemek mümkündür.

Balkan Naci’nin resimlerinde çağdaş nitelik, çevrenin kültür ve kalıtım sembollerini irdeleyen bir bilinçte belirmektedir. Birçok Türk sanatçı için bu bilinç çağdaşlığın önemli bir göstergesi olmaktadır. Bu durumda resim, kültürü sorgulayan ve bugünün kültürel ortamını açıklayan ve eleştiren bir araç da olmaktadır (Erzen, 2018, s. 64)

Üretimlerinde Doğu imge ve Batı tekniğini başarılı şekilde harmanlayan İslimiyeli, eserlerde kavramlara ve sembollere yoğunlaşmakta, “kültürel” söylemlere, İslam felsefesi ve hikâyelerine atıflarda bulunmakta, sentezlediği bu iki kutbun imgeleriyle çok katmanlı çağdaş eserler oluşturmaktadır. Sanatçının, eserlerin yüzeyini adeta bir felsefecinin “düşünce kağıdı” gibi kullanması, eserlerin çözümlenmesi ve yorumlanmasını güdülemekte ve merak uyandırmaktadır. Doğu-Batı imge melezlenmesi bağlamında günümüz sanatı bağlamında işler üreten genç sanatçı kuşağı da ilgi çekici yorumlarda bulunmaktadır. Bu bağlamda araştırılan veriler bu çalışmanın üçüncü bölümünde sunulmuştur.

4. GELENEKTEN BESLENMEK

Çoğunlukla birbirleri yerine kullanılan gelenek ve görenek kavramları, kuşaklarca sürdürülen ve kuşaktan kuşağa aktarılan beşeri uygulamalar, inanç, kurum, ritüel, kültür ve sanata ilişkin tarz ve biçimleri içerir (Taşdelen, 2021). Sanat alanında ise özellikle çağdaş sanat bağlamında üretilen işlerde “gelenekten beslenmek” yaşanan toplumun (veya dünyadaki köklü geçmişi olan toplumların) köklü sanatsal kültürel birikimine ait imge, teknik, kavram ve biçimlerden esinlenmek, bunu sanatsal işlerine aktarmak, yorumlamak olarak görülebilir. Birinci bölümde bahsedildiği üzere, özellikle Batı’nın Modern dönem sanatçıları yeni bir sanatsal form oluşturmaya giriştiklerinde dünya toplumlarında köklü geleneksel sanatsal formlara sahip Doğu toplumlarına yönelmiş, yani yeniyi kurmak için eskinin gelenek ve imgelerinden faydalanmıştır.

Bu bölümde ise ele alınan ve irdelenen sanatçıların işleri bağlamında “Gelenekten Beslenmek” başlığında toplanan bilgiler, sanatçıların yaşadıkları, büyüdüğü, ürettikleri ülkenin sanatının geçmişine bakmaları ve günümüz dünyasında, aldıkları eğitimler, kişisel yorumları bağlamında kendi üretimlerine nasıl aktardıklarını ele almaktadır.

Günümüz dünyasında yaygınlaşan bireysellik ve modern sanattan itibaren vurgulanan, sanatçının bireysel fikri ve bakış açısına yönelen odak, bazı durumlarda sanatçıyı kendi kimliği ve belleğinden uzaklaştırmakta, bu durum işlerine yansımaktadır. Bu çalışmanın ikinci bölümünde de işlendiği gibi Cumhuriyet öncesinden başlayan, ülkenin birçok alanda Batı’ya yönelmesi, Türk sanat ortamında da Batı sanatının (özellikle plastik yönden) taklidi ve takibine neden olmuş ve bunun farkına varan sanatçılar tarafında “resimde ulusallık arayışları” bağlamında çalışmalar yapılmıştır. Anlaşılan o ki Türkiye sanatında belirli bir süre Batı sanatının “bireysellik bağlamında özgünlük” fikri pek anlaşılmamış. Fakat bu durum anlaşılmaya başlandığında sanatçının “kimlik ve belleğine” ilişkin daha özgün nitelikte eserler üretilmiştir.

Birçok güncel sanatçı, artık evrensel sanatsal gelişimlerin takibini daha iyi yaptığı ve birçok farklı sese ulaşabildiği için bireysel fikir ve üretimlerine daha net karşılık bulmakta ve bireysel-özgün kimlik ve belleklerinin yansımalarını daha özgür bir şekilde

göstermektedir. Bir sanatçı toplumsal işler üretmese ve her ne kadar üretimleri hususunda “bireysel kimlik ve bellekten” bahsetse de bellek ve kimliği oluşturan en önemli etken yaşadığı toplumdur ve toplum geçmişinden ayrı düşünülemez. Üretimlerine yaşadıkları ülkenin köklü sanatlarından imgeleri dâhil eden sanatçılar da bu imgeleri reddetmeden, kişisel bellek yansımaları bağlamında ele almaktadır.

4.1. GÜNCEL RESİMDE GELENEKSEL ESİNLER VE DOĞU İMGESİNE BAKIŞ

Araştırmanın bu bölümünde, günümüz resmi bağlamında özellikle Türkiye’de üretim yapan ve yaşayan sanatçılar ele alınmıştır. Sanatçılar seçilirken genç kuşak sanatçılar ön planda tutulmuştur. Ele alınan sanatçılar, minyatür, hat sanatı, çini gibi teknikleri ve bu geleneksel sanatlara bağlı imgeleri günümüz sanatı bağlamında, güncel yorumlarla işleyen sanatçılardır.

Türk resminin en önemli kaynaklarından biri kuşkusuz “Minyatür” sanatıdır. El yazması kitaplardaki küçük boyutlu resimleri betimleyen “minyatür” kelimesi, Orta Çağ Avrupası’nda el yazmalarının bölüm başında, yazının ilk harfinin çevresine kızıl-turuncu minium ile yapılan miniatura adlı tezhipten gelmekte olup, “sülüğenle boyanmış” anlamını taşır; zamanla minor (küçük) kelimesinin etkisinde kalarak “küçük resim” anlamı kazanmıştır (Mahir, 2005, s. 118). Bu anlamda fark edilen şey, günümüzde bu resimlerin yine Batı’lı referanslarla adlandırılmış olmasıdır. Günümüzde “minyatür” kelimesiyle betimlenen bu resimler İslam sanatında “tasvir” kelimesiyle betimlenmekte, “tasvir” üreten sanatçıya “musavvir” veya “nakkaş” adı verilmektedir (Mahir, 2005, s. 118).

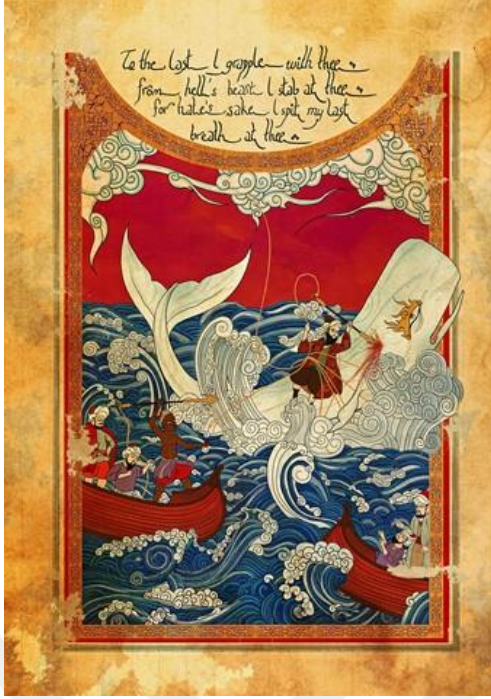
İslam sanatlarındaki soyut-soyutlamacı özellikler Minyatür sanatında da kendini göstermektedir. Hat sanatı gibi Minyatür sanatı da (Uzak Doğu ve Orta Doğu minyatür sanatı) Modern resmi önemli ölçüde etkilemiştir. Minyatürün anlatımcı özelliğinden ötürü soyutlamacı yaklaşımı konusunda Nurullah Berk’in (Berk N. , 1971, s. 60) hocası Andre Lhote Berk’le bir İran minyatürü üzerine yaptıkları diyalogda şunları dile getirmektedir;

“... Bu 16’ıncı yüzyıl İran minyatürçüsü çağımızın modernleri kadar atılgan. Tabiat görünülerini konusuna göre eğip büküyor ya da düzeltiyor. Unutmamalı ki Doğu minyatürü, Orta Çağ Hıristiyan freski gibi bir yüzey sanatıdır. Işık-gölge oyunları, renk ölgünlükleri dolayısıyla da derinlik kavramı yoktur. Olmadığı için ressam, biçimlerin normal görünüş ve ufuk çizgisine giderken gitgide küçülmelerini hiçe sayarak önu ve arkayı, yukarısı ve aşağısını hep bir değerde bilir”

Nakkaşın anlam için biçimi deformasyonu, perspektifi alt üst etmesi geleneksel bir kural olsa da Kübizm ve soyutlamacı sanat akımlarındaki gibi nesnelere biçiminin parçalanması, doğrusal perspektifin çarpıtılması veya sanatçının uzamsal yorumu bireysel anlatım farklılığının oluşması adına yapılmaktadır. Geleneksel Türk sanatlarının kolektif gelişimi göz önünde bulundurulduğunda, Batı'da bu gelişim bireysel ifade biçiminin gelişmesi şekline olmuştur. Minyatür sanatının soyutlamacı ve doğrusal perspektifi büken özelliği de günümüz sanatçıları için de önemli bir kaynak ve referans olmaktadır.

Türk sanatının önemli Geleneksel Resim geçmişini oluşturan “Minyatür” sanatını Günümüz Sanatı bağlamında yorumlayarak kullanan birçok sanatçı bulunmaktadır. Bu sanatçılar Minyatürün bazen teknik özelliklerini, bazen imgelerini, bazen biçimsel yönlerini kendi anlatım biçimleriyle harmanlayarak günümüz sanatına yaklaştırmakta, gelenekten beslenilmesi bağlamında da önemli örnekler sunmaktadır. “Günümüz Sanatı”nın teknik ve kavramsal olanaklarıyla, Minyatür sanatını birleştiren sanatçıların bazıları “Geleneksel Türk sanatı” eğitiminden, bazıları Batı sanatı eğitimini referans alan “Güzel Sanatlar” eğitiminden gelmektedir. Tüm bu sanatçıların ortak özelliği “Geleneksel imge ve yöntemleri bozmadan devam ettirmek” değil, Batı ve Doğu ikilemini teknik, kavram ve imge yönleriyle sentezleyerek, Minyatür sanatının olanaklarıyla, onu yorumlayarak, “Günümüz Sanatı” içerisinde değerlendirilecek eserler üretmektir.

Bu sanatçılardan biri klasik minyatür kompozisyonlarına günümüzden görüntüler ekleyerek ironik imgeler üreten Murat Palta'dır. Grafik tasarım bölümü mezunu olan Palta'nın, “Tasvir-i Beyaz Perde” (2015), “Gods, Monsters & Men” (2018), “All Work and No Play” (2019), “Logarithmic Growth” (2023) isimli kişisel sergilerinde gösterdiği eserlerde günümüz oyun, film, popüler kültürdeki tanıdık imgeleri ve geçmiş-günümüz mitolojik hikâyeleri klasik minyatür görüntü ve kompozisyonuyla yeniden ele almaktadır (Görsel 35 ve Görsel 36).



Görsel 35. Murat Palta, Mobydick, 2015, fine art kâğıt üzerine mono baskı, 85x60 cm
(<https://shorturl.at/bOQ17>)



Görsel 36. Murat Palta, Stargazer, 2019, diasec baskı, 165x105 cm
(<https://shorturl.at/bOQ17>)

Yapıldığı dönemde hikâyeyi tasvir eden bir araç olması bağlamında, minyatür resmini günümüz illüstrasyonları gibi gören ve “o dönemin illüstrasyonu” olduğunu ifade eden sanatçı günümüz popüler imgelerini illüstrasyona aktarırken bunu minyatür kompozisyon kurgusuyla yapmaktadır (TRT2, 2019). Şimdi ve geçmiş, Doğu ve Batı, klasik ve modern gibi ikilemlerle ironik imgeler yaratan Palta'nın eserlerini klasik minyatürlerden ayıran en önemli özelliklerden biri çalışmaların boyutlarıdır. El çizimi ve bilgisayar çizimi gibi farklı çizim teknikleri kullanılarak üretilen eserlerin boyutları, kitap içerisindeki bir minyatürden çok duvarlara asılan poster boyutlarındadır. Bu da minyatür kompozisyonlarındaki gibi sayfalar dolusu yazıyı veya onlarca dakikalık bir film sahnesini tek sayfada işleyebilme olanağı sunmakta ve birçok ayrıntının bir galeri duvarındaki bu büyük boyutlu illüstrasyonlarda daha net izlenmesini sağlamaktadır.

Palta'nın izlediği filmlerde bu film “Osmanlı'da geçse nasıl olurdu” gibi bir fikirle çıkan eserlerinde genellikle filmlerin ikonik sahne ve sahneleri işlenmektedir (Kekeç, 2015). Eserlerin afiş boyutundaki halleriyle filmlerin ve oyunların betimlenmesiyle, eserler adeta işlenen film veya oyunların bir poster ve tanıtım afişi gibi de durmaktadır. Doğu imgesi olan minyatür görüntüsüyle birleşen Batılı popüler imgeler sanatçının eserlerini evrensel bir alıcı, izleyici kitlesine açmaktadır.

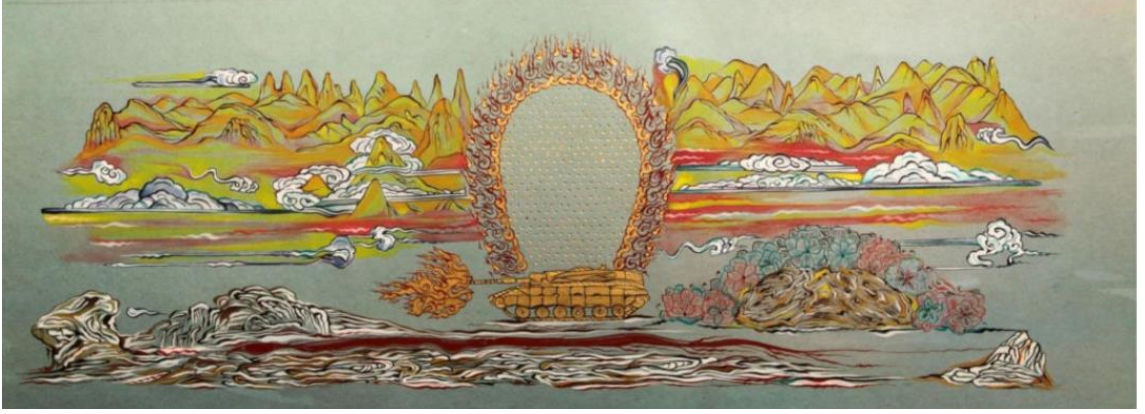
Palta'nın eserleri arasında, kültürümüzde önemli bir yeri olan "Karagöz-Hacivat" perde oyunlarına referans verdiği video eserleri de ilgi çekicidir. "Gods, Monsters & Men" (2018) sergisindeki eserlerden olan "Mortal Kombat" ve "No One" video eserlerinde sanatçı minyatür yorumlarında yaptığı gibi ikiliklere göndermede bulunmakta ve kavramlar üzerine yaptığı düşünceler bağlamında imgeler üretmektedir (Görsel 37).



Görsel 37. Murat Palta, Mortal Kombat, 2018, video full HD, stereo 12”
(<https://shorturl.at/sHJV3>)

Sanatçının uzak geçmişten gelen ve neredeyse unutulmaya yüz tutan Karagöz perde oyunlarında, Karagöz ve Hacivat'ın söz düellolarını, yakın geçmişindeki, 90'ların ve 2000'li yılların başında popüler olan "Mortal Kombat" dövüş oyunu ile özdeşleştirilmesi kavramsal benzetmeler bağlamında ilgi çekicidir. İki de farklı dönemlerin eğlence kültürünün bir ögesidir. Birindeki düello (sözel), oyunu aktaranın hiciv ve zekâsı ile bağlantılı iken, diğesinde (fiziksel-sanal düello) oyun konsolunu kontrol eden kumandanın başındaki oyuncunun hızına ve dövüşçünün olağanüstü güçlerini doğru zamanda kullanmasına bağlıdır. Palta, aynı zamanda halk önünde canlı olarak gösterilen perde oyununu, video art formatında sunarak oyunu sürekli tekrar eden bir güncel forma da dönüştürmüştür. Her iki oyun arasında kurduğu ince bağlantılar sayesinde sanatçı ilgi çekici ve farklı okumalara açık, katmanlı anlamlar barındıran bir görüntü sunmuştur.

Tezhip sanatı bölümü mezunu olan Cansu Çakar'ın özellikle çağdaş minyatür yorumları da ilgi çekicidir. Çakar, eserlerinde daha çok güncel, toplumsal konuların minyatür tarzında ve kendi tekniğiyle yorumlarını yapmaktadır. Klasik minyatür kompozisyonları yerine serbest kompozisyon tarzında fakat minyatüre referans verecek şekilde işler üretmektedir. Sanatçı, üretim pratiklerini ve düşünme biçimini ifade eden ilk eser olarak "Mars Peygamber" (2014) adlı işini göstermektedir (Görsel 38).



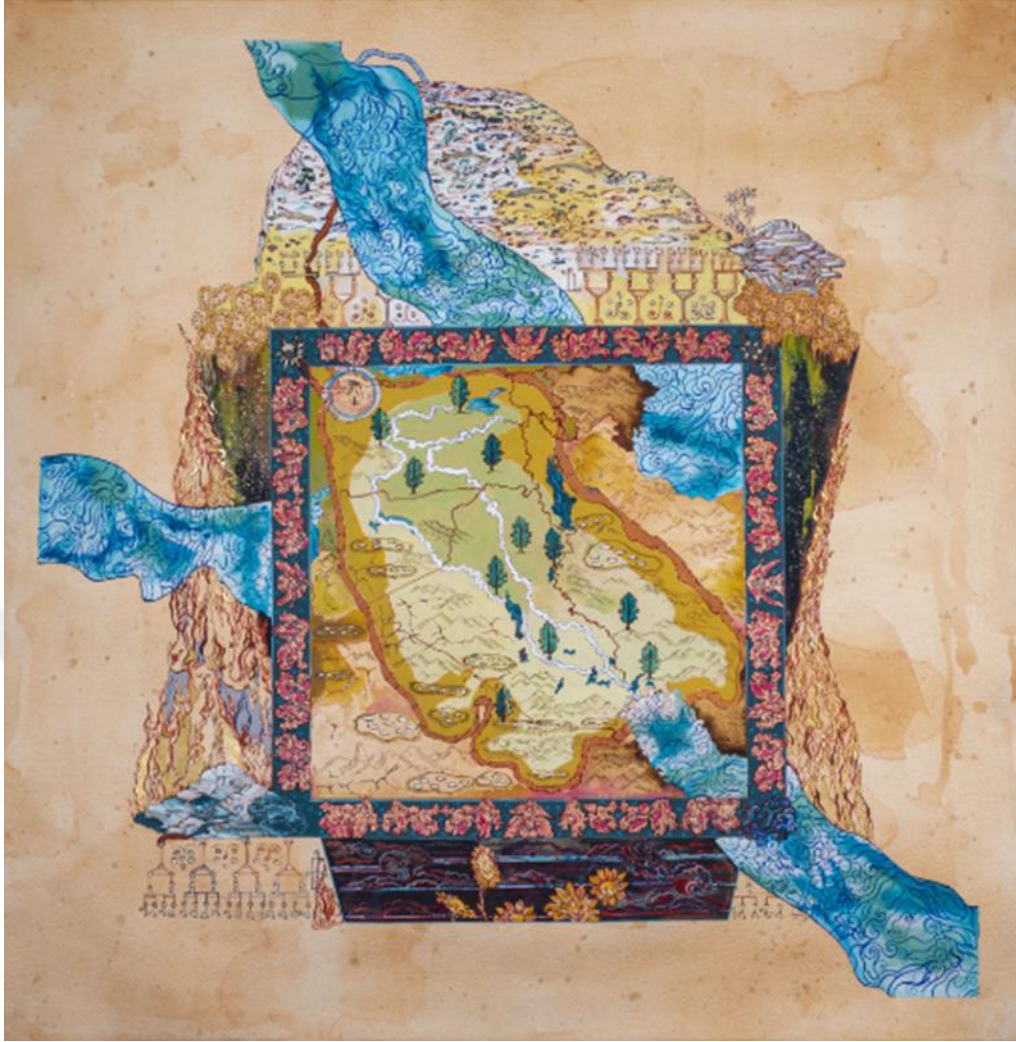
Görsel 38. Cansu Çakar, Mars the Prophet (Mars Peygamber), 2014, kâğıt üzerine, mürekkep, suluboya ve altın, 20x47 cm
(<https://shorturl.at/qCQS7>)

Çakar (Gecikmez, 2021), Suriye savaşında çekilen, izlediği bir videodan yola çıkarak üretilen “Mars Peygamber” çalışmasının ortaya çıkışını şu şekilde aktarmaktadır;

“2013’te defterime Suriye Savaşı’nı izleyerek dünya savaşı başladı galiba diye düşünüp not almışım. Bu videoların birinde El Nusra’nın saldırdığı bir köy var, o köyden bir adam El Nusra’nın tankını çalıyor. Birkaç aileyi kurtararak ve El Nusra’yı kendi tankıyla bombalayarak kahraman tankçı ilan ediliyor. Sonra El Nusra bir tane füze ile tankı indiriyor, adam tanktan fırlıyor ve kameraya doğru düşüyor. Çok acayip bir videoydu o. Tank ateş ederken patlıyordu ve adam da fırlıyordu. Tam o anın görüntüsünü aldım ve ben bunun resmini yaparım diye düşündüm. Bence kendi kafama yakın ilk içerik böyleydi.”

“Mars Peygamber” eserinde sanatçının ilham aldığı savaş anı görüntüsü, klasik minyatür eserlerdeki gibi olay anının betimlemesi şeklinde sunulmamış, sembolik görüntülerle aktarılmıştır. Gerçek olaydaki tanktaki kişinin halk kahramanı olarak ilan edilmesinin sembolik görüntüsü, tankın üzerini çevreleyen süslemede görülmektedir. İkonik resimlerde kutsal olduğu düşünülen kişilerin başında veya arkasında görülen “hare” imgesine gönderme yapan görüntüde, tankı kaçırın kişinin halk kahramanı olarak ilan edilip, günümüz ikonu haline gelmesine gönderme yapmaktadır. Erilliğin, şiddetin ve savaşın sembolü olarak da “Mars” mitolojik karakterine gönderme yaparak, eril düzene bir eleştiri sunmaktadır.

Sanatçı, 11 Ağustos 2020 - 24 Ocak 2021 tarihleri arasında düzenlenen “Minyatür 2.0” başlıklı sergide sergilenen “Rahime” (2019) isimli eserinde de “Şattül-arap” olarak bilinen bölgenin hayali haritasını sunmuştur (Görsel 39).



Görsel 39. Cansu Çakar, Rahime, 2019, kâğıt üzerine suluboya, mürekkep ve altın, 70x70 cm
(<https://shorturl.at/iBHY1>)

“Fırat ile Dicle nehirlerinin Kurna mevkinin 45 km. kadar güneyinde Gurmetali civarında birleşerek meydana getirdiği” bölge olan Şattularap, siyasi ve stratejik bir öneme sahiptir (Bilge, 2010). Efsanevi bir aşk hikâyesi olan Dicle, Fırat nehirlerinin birleşip denize döküldüğü bu bölge, sanatçı tarafından bir kadın bedenine benzetilerek işlenmiş, aynı zamanda bu bölgenin verimliliği kadın doğurganlığı ile de özdeşleştiğinden sembolik bir şekilde betimlenmiştir (Çakar, t.y.). Fakat nehirlerin efsanelerindeki gibi Mezopotamya’ya ulaşmak için savaşmaları, günümüzde de o bölgede yaşayan ve bölgeye hâkimiyet sağlamaya çalışan devletler arasında savaşa giden sorunlara neden olması bağlamında yine eril düzenin karşısında betimlenmiştir. Savaş yerine aşk efsanesinin ve doğurganlığın vurgulanması sanatçının, bu bölgenin stratejik önemine karşıt bir sembol olarak okunabilir.

Çakar her iki eserinde de (ve birçok eserinde) eril düzenin sembollerini yücelterek veya karşıt semboller kullanarak eleştirir ve bireysel okumalar yaratır. Sanatçı aslında

toplumsal meseleleri kendi bakış açısı ve kişisel bellek imgeleriyle yeniden yorumlamakta ve kurgulamaktadır. Bu çalışmada ele alınan sanatçılar yanında, Onur Hastürk, Başak Kademoğlu, Özgür Demirci, Canan, Devrim Erbil gibi daha birçok sanatçı Geleneksel Minyatür konu, teknik, kompozisyon ve hikâyelerine referans veren çağdaş sanat işleri üretmektedir.

Türk sanatının önemli kaynaklarından biri olan “çini” ise çağdaş seramik sanatçılarının referans verdiği en önemli geleneksel sanatlardan biridir. Seramik ve sırlı tuğlalarla başlayan çini sanatının tarihi binlerce yıllık bir geçmişe ve gelişime sahiptir. Osmanlı arşivlerinde “kâşi” (duvar seramikleri – İran’daki seramik üretim merkezi Kâşan’a işaret eder) ve “evani” (kullanım seramikleri) olarak bilinen ürünler, 15. ve 16. yüzyıllarda saraya ulaşan Çin porselenine duyulan beğeniyle “çini” kelimesiyle literatüre girmiştir (Turan, 2018). Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde en önemli örnekleri verilen ve oldukça gelişme gösteren Türk çinisi, günümüzde tüm dünyada önemli müzelerde de bulunan kıymetli eserlerdir. Geçmişin ve yaşadığımız kültürün en önemli sanatlarından biri olan çini sanatına referans vererek işler üreten birçok sanatçı bulunmaktadır.

Seramik, fotoğraf, desen, enstalasyon gibi farklı medyumlarda işler üreten Burçak Bingöl, yabancılaşma, kimlik ve gelenek gibi konuları, günümüz imge ve biçimleri üzerinden seri üretim/tekrar etme pratiği ile yeniden düşünerek üretmektedir (İKSV (İstanbul Kültür Sanat Vakfı), 2016). Bingöl’ün, Doğu ve Batı geleneklerini hem kucaklayan hem de yok sayan, soyutlama ve temsil, reddetme ve koruma arasında gidip gelen psikolojik manzaralar sunan işleri, yoğun emek gerektiren izleme, kopyalama ve yeniden biçimlendirme süreci sayesinde, yeni konfigürasyonlara analitik bir yaklaşım benimsemektedir (Bingöl, t.y.).

Sanatçının özellikle seramik işlerinde görülen, kırılğan seramik nesnelere, üretilirken genellikle kırılmakta, kısmen pişirilip, sırlanmakta; bu tür bir yıkımdan sonra yeniden inşa etme eylemi, Bingöl’ün kültürel geleneklerin ve mirasın sürekli parçalanması ve yeniden inşası metaforu haline gelmiştir (TATE, 2022).

Bingöl’ün ilk bakıldığında bile kavramsal yönü güçlü bir şekilde hissedilen işi “Above Mentioned Tiles”, Topkapı Sarayı’nın Harem bölümündeki bir duvardaki çini karoların arasındaki derzlerin hassas bir şekilde izdüşümüne referans vermektedir (Bingöl, Works, t.y) (Görsel 40 ve Görsel 41).



Görsel 40. Burçak Bingöl, Above Mentioned Tiles I, 2021, sırlanmış seramik, 145x87x5 cm
(<https://shorturl.at/BFW01>)

Görsel 41. Burçak Bingöl, Follower, 2017, seramik ve metal, herbiri 28x30x40 cm
(<https://tinyurl.com/5yzsrc4w>)

Seride zaman ve mekânla kavramsal bir ilişki oluşturan sanatçının, yüzlerce yıllık geçmişe sahip ve dizilimleriyle mükemmeli ifade eden çiniler yerine, onları bir arada tutan derzleri göstermesi ilgi çekici ve oldukça soyut-kavramsal bir his yaratmaktadır.

Sanatçının 15.İstanbul Bienali için ürettiği bir dizi çiçek motifli güvenlik kamerası formundaki seramik işlerden oluşan “Follower” serisinde de sadece izleyici değil, izleyen ve izlenen arasındaki ilişki tersine çevriliyor, kamusal, toplumsal ve çevresel mekânların hafızası da takip ediyor (İKSV (İstanbul Kültür Sanat Vakfı), 2017). Sanatçının yine geleneksel bir malzemeyi ve tekniği kullanarak, teknolojik bir aracı taklit etmesi ve izleyen gizli bir nesnenin canlı motiflerle işlenip izlenen bir nesne haline gelmesi ironik imgeler oluşturmakta, izlemek ve anlamak için izleyici esere yaklaştırmaktadır.

Geleneksel çini sanatını modern ve günümüz imgeleriyle yeniden ele alarak işleme konusunda Ertuğrul Güngör ve Faruk Ertekin ikilisi genç kuşak sanatçılar arasında ilgi çekicidir. İlk sergileri olan “Traditional Y”, sanatçıların geleneksel çini sanatını, “queer” imge, “yeni”, “güncel”, “oyunsu” gibi kavramlarla yeniden kurgulaması üzerine gerçekleşmiştir (Özgüven, 2021). Sergi ismindeki “Y” ise sanatçıların kendi yaşadıkları kültüre ait bir sanatı, “Y” kuşağının sanatçıları olarak bir yorumlama, yeniden imgelendirme süreci olarak izlenebilir. Sanatçıların odaklandıkları “lunapark” teması da zaten “Z” kuşağından ziyade “Y” kuşağı döneminde daha çok popüler olan (ki günümüzün popüler alanları reel alanlardan ziyade dijital ekranlar) ve çocuklar tarafından arzulanan ve herkesin de ulaşamadığı bir eğlence mekânıydı. Sanatçıların ikisi de çininin

en önemli merkezlerinden olan Kütahya şehrinin yerlisi olması ve hala orada yaşaması bakımından seçtikleri imge ve tekniklerin “kişisel belleklerinden” geldiğini açıkça göstermektedir. Sanatçılar yaşadıkları bölgenin önemli bir parçası olan geleneksel bir sanatı “lunapark”, “çizgi roman”, “karikatür”, “çizgi film”, “queer” imge gibi kişisel belleklerinin aynı zamanda “Y kuşağının” da kolektif belleğinden imgelere atıfta bulunarak eserlerini işlemektedir (Özgüven, 2021) (Görsel 42 ve Görsel 43).



Görsel 42. Ertuğrul Güngör ve Faruk Ertekin, Sugar Free (Şekersiz), 2021, sıraltı boyama, 215x95cm
(<https://shorturl.at/hsV01>)

Görsel 43. Ertuğrul Güngör ve Faruk Ertekin, Vase Hunt (Vazo Avı), 2021, sıraltı boyama, 67x80 cm
(<https://tinyurl.com/2a4cjv47>)

Sanatçıların 2022 yılında gerçekleştirdiği “Pillow Talk” sergisi de hem sergi afişi hem de sergideki eserlerle ilgi çekicidir. Sanatçılar “sergide içinde buldukları yatak odası sohbetlerini, anılarına ve kullandıkları malzemenin geçmişine bakıp günümüze yönelik tasarım öğelerini kullanarak yeni bir dil arayışına girerek tek bir pencereden baktıkları odanın penceresinden izleyiciye sunuyor” (Artfulliving, 2022) (Görsel 44 ve Görsel 45).



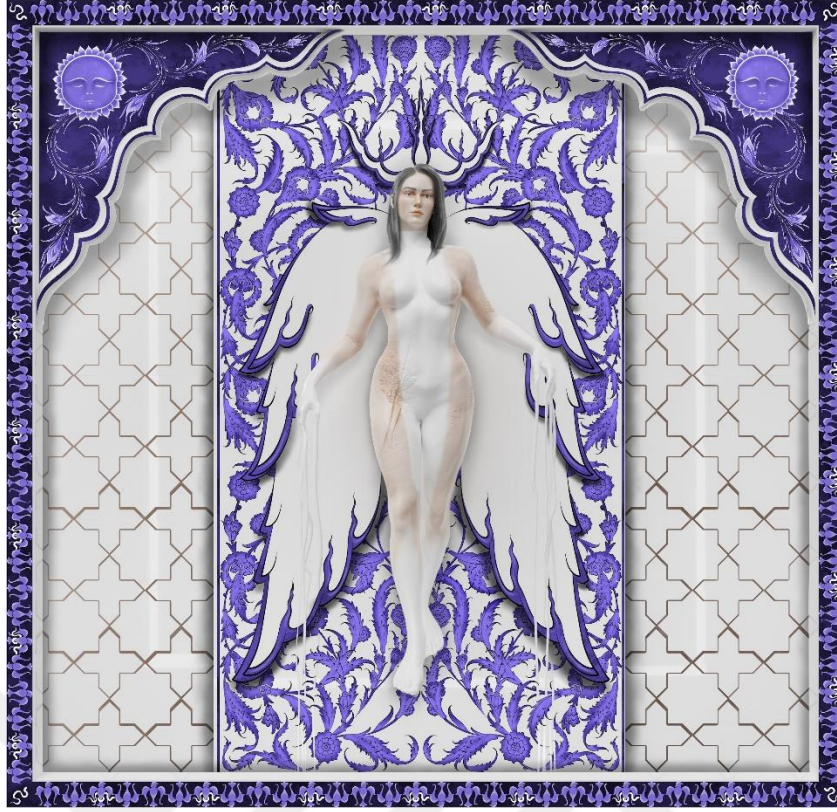
Görsel 44. Faruk Ertekin ve Ertuğrul Güngör, Cuffed, 2022, sıralı boyama, 195x220 cm
<https://shorturl.at/rtJO2>



Görsel 45. Faruk Ertekin ve Ertuğrul Güngör, Pillow Talk, 2022, seramik ve karışık teknik, 50x70 cm
<https://shorturl.at/rtJO2>

Sergideki eserlerde çini üzerinde gösterilen imgeler klasik çini işlemlerinden oldukça farklı görünüyor. Kullanılan mavi renk geleneksel çiniye gönderme yapsa da figüratif imgeler ve bazı eserlerdeki doğrusal perspektifle işlenen görüntüler, imgenin geleneksel olmadığını açıkça göstermektedir. Sanatçılar imgelerinde, sanki çiftlerin yatak odalarına çekildiklerinde günlük yaşamlarından farklı personalara bürünüp veya o personalardan sıyrılıp, en derin, güdüsel ve gizli kalmış yönlerini dışa vurarak konuştukları, günün ve yaşadıklarının kritiğini yaptıkları diyalogların imgelerini ve sembollerini sunmuştur. Sanatçılar her iki sergide, ürettikleri eserlerde hem “toplumsal-kolektif bellek” imgelerine hem de “kişisel bellek” imgelerine odaklanarak, bunlar arasındaki bağlantı, zaman değişimi, geleneksel olanla modern arasındaki ikileme değinmekte ve bireysel sorgulamalar yapmaktadır.

Çini sanatının günümüz yorumu bağlamında işler üreten, Geleneksel Türk sanatları mezunu olan Kübra Boy, Geleneksel Türk Çini sanatından yararlanarak doğa ve insan arasındaki ilişkiyi irdelemekte, eserlerinde Anadolu mitolojisinden kadın mitolojik karakterlere yer vererek kadının ve doğanın gücünü vurgulamaktadır (Boy, t.y.). Farklı medyumlarda işler üreten sanatçı 2020 yılından itibaren ürettiği NFT işlerinde de geleneksel çini motiflerini kullanmaktadır (Görsel 46).



Görsel 46. Kübra Boy, Umay, 2022, NFT çalışması
(<https://shorturl.at/kALM3>)

Sanatçı, mitolojik karakterleri konu edindiği çalışmalarından biri olan “Umay” isimli NFT çalışmasında, Türk mitolojisinde Umay anne olarak bilinen, üç boynuzlu bir tacı olan ve hüma kuşuyla ilişkilendirilen, çocukları ve hayvanları koruyan tanrıçanın bir yorumunu betimlenmektedir (Boy, 2022). Boy, Anadolu mitolojisinden kadının gücünü ve doğayı simgeleyen bir karakteri, yine Anadolu’da gelişip en önemli işlerinin verildiği, Osmanlı ve Selçuklu dönemi çinilerinden motiflerle betimlemektedir. Sanatçı geleneksel çini tekniğiyle ürettiği işlerinde geleneksel motifleri kullanmakta, Anadolu kültür ve imgelerinden beslenmektedir. Sanatçı, 2019 yılındaki ilk kişisel sergisi “Memory of Victory”de ürettiği işlerinde ise Doğa kavramı üzerinde durmakta, duvar çinisi formlarını, üç boyutlu çalışmalarla birleştirmektedir (Görsel 47).

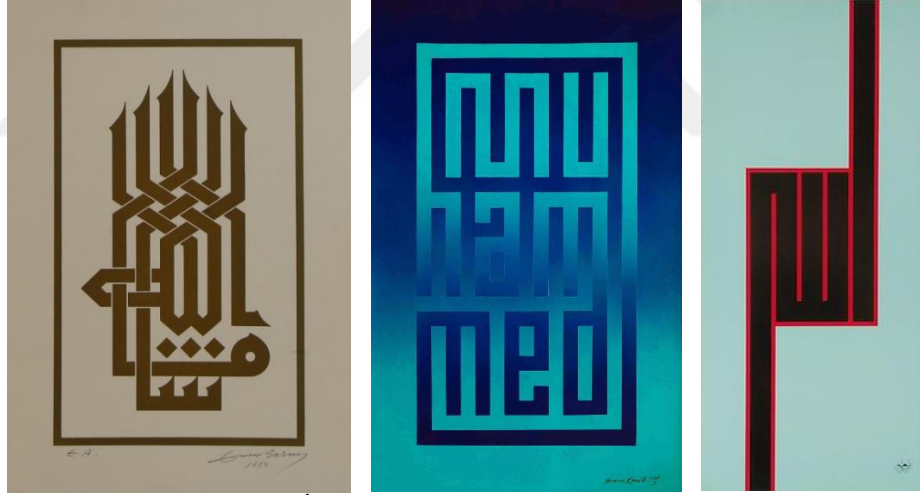


Görsel 47. Kübra Boy, Hatıra-2, 2019, çini, sıraltı tekniği, 125x110 cm
(<https://shorturl.at/ehkT4>)

Sanatçı bu serisinde, doğayı tahrif eden insan eylemlerinden biri olan av eylemi üzerinde durmakta ve trophy imgelerini insan vücut parçalarını kullanarak oluşturmakta, böylece empatik imgeler sunmaktadır. Sanatçının geleceğe dair bu yok oluş senaryosuna gönderme yaptığı imgelerinde, Anadolu kültürünün belleğindeki çini motifleri ve insan başının çevresinde betimlediği hayvan motifleriyle, geleceğe yönelik, geçmişe dair imgelerle insanın yıkıcı eylemine dair eleştirel bir bakış sunmaktadır. Boy, bu serisinde, Anadolu’da gelişen geleneksel çini teknik ve motiflerini, bir Batı sanatı tekniği olan büst ve daha çok Batı kültüründen gelen bir uygulama olarak trophy imgesiyle birleştirerek bir betimleme oluşturmuştur. Bu çalışmada ele alınan sanatçıların yanında, Ayşe Kaya, Gülen Kesova, Fatma Şan, Pınar Yataarkalkmaz gibi daha birçok sanatçı geleneksel çini sanatı form, teknik ve imgelerinden beslenerek eserler üretmektedir.

Birçok güncel sanatçının ilham aldığı ve işlerinde referans verdiği Geleneksel Sanatlardan olan “Hat Sanatı” belki de İslam sanatlarının en önemlisidir. İslam Sanatları arasında hat sanatı “Allah’ın sözünün (Kelâm) görünür kılınması, Yaratan’ın aslen somut olan, fakat yalnızca düşüncede boyut kazandığından “soyut” olarak tanımlanan varlığının ve mesajının taşıyıcısı olması bakımından diğer sanatlardan daha çok ön plana çıkmıştır (Pekpelvan, 2009). Yazının ciddiyeti ve kutsal yönü onu daha özenli işlemeye ve geliştirmeye vesile olmuştur. Hz. Peygamber döneminden itibaren sürekli gelişen Hat, önce dört halife dönemi, sonrasında Emeviler ve Abbasiler dönemindeki değişikliklerle geniş bir coğrafyaya yayılmış; Osmanlı döneminde zirveye ulaşan yazı, fonksiyonel

değişikliklere uğramış ve estetik gelişimini sürdürmüştür (Özcan, 2015). Ayet, hadis ve edebi sözlerin işlendiği Hat eserleri, İslam coğrafyasının farklı yerlerinde, kitap sayfalarından mezar taşlarına, duvar yazılarından-mimariden kullanım eşyalarına kadar birçok alanda, farklı üsluplarla yazılmış ve çok çeşitli formlara evrilmiştir (Pekpelvan, 2009). Diğer plastik sanatlar gibi görme ve gördüğünü ifade etme sanatı olan hat sanatı, harflerin başta, ortada ve sonda olma durumlarına göre değişik plastik etkiler yaratmaya imkan vermesi bakımından soyut sanatlara uygundur bu nedenle günümüz sanatçıları tarafından da tercih edilen bir kaynaktır (Boydaş, 1982). Hat sanatının soyut ifade arayışını zaten bünyesinde barındırıyor oluşu, harflerin hem belirli ölçülere uyması, hem de kompozisyona göre farklılık gösterebilmesi sınırsız bir plastik alana sahip olması sebebiyle her dönem yeni formlar ortaya koyabilmiştir (Cam, 2013, s. 36). Cumhuriyet dönemi, harf devrimi sonrasında büyük sarsıntı geçiren hat sanatı bağlamında, 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapılan, daha çok Osmanlı hattatlarına erişebilmek olmuş, bu dönemde Emin Barın, Savaş Çevik ve Ali Toy gibi isimler farklı tarzlarıyla dikkat çekmiştir (Berk S. , 2014) (Görsel 48, Görsel 49 ve Görsel 50).



Görsel 48. Emin Barın, İsimsiz 2 B, 1984, Şablon Baskı-Serigrafi, 35x25.5 cm
(<https://shorturl.at/ehkT6>)

Görsel 49. Savaş Çevik, Geometrik “Muhammed” kompozisyonu, 2020, akrilik boya, 85x54cm
(<https://tinyurl.com/2p8ea9pf>)

Görsel 50. Ali Toy, “Allah” yazısı, 2003, özgün baskı, 24x11 cm
(<https://shorturl.at/mntCU>)

Geçen yüzyılın ikinci yarısından itibaren, hat sanatçılarının, bu sanatın gelişimi için yaptığı atılımlar sayesinde bugün birçok hat sanatçısı ve kaligrafi sanatçısı güncel ve modern yaklaşımlarla işler üretmektedir. Günümüzde çalışmalarını sürdüren, Ali Hüsrevoğlu, Emrah Yücel, Erhan Olcay, Fatih Özkafa, Levent Karaduman, Metin Kafkas, Gülnihal Gül Mamat gibi bazı hat ve kaligrafi sanatçıları ve daha birçok ismin geleneksel olana yeni yorumlar getirerek ürettiği eserler bulunmaktadır. Geleneksel eğitimden gelen

ve geleneksel sanatlara yorum katan sanatçılar, yazının ekseninden çıkmadan, yazıyı merkeze alarak, onu estetik, modern, geometrik kompozisyonlarla kurgulamakta ve yazıya yeni bir soluk getirmeye çalışmaktadır. Klasik üsluptaki hat eserlerinin yanında, özellikle soyut resme olan yakın tarzı ve yazı yorumlarıyla Hattat Levent Karaduman ilgi çekici bir örnektir. Sanatçının eserleri adeta batı sanatı eğitimi alan bir ressamın elinden çıkmış gibidir (Görsel 51).



Görsel 51. Levent Karaduman, Diriliş-2 ve Kulluk-4, karışık teknik, (her biri) 150x100 cm
(<https://tinyurl.com/55amj4fd>)

Hat sanatının yanında, yazıyı resim ve heykellerinde kullanan sanatçının, hem geleneksel sanatın esaslarını hem de Batı resim tekniğini çözümlendiği anlaşılmaktadır. Karaduman, “Diriliş-2” eserinde “el Hây”, “Kulluk-4” eserinde de “Elhamdulillah” kelimelerini renkli birer soyut resim gibi tasarlamıştır. Eserlerdeki yazılar resmin kompozisyon, renk ve hareketine dâhil olduğundan, doğrudan okunamamakta, resimsel bir ifadeye dönüşerek estetik birimler haline gelmektedir.

Hat ve kaligrafi sanatçıları dışında, yazıyı eserlerine dâhil eden, eski yazıya atıf yaparak işler üreten birçok sanatçı bulunmaktadır. Batı sanatı eğitiminden gelen günümüz sanatçılarının yazıyı kullanımını, Cumhuriyet sonrası dönemdeki Türk Sanatçıların yazıyı kullanmadaki tutumlarıyla benzerlik göstermektedir. Bazı sanatçılar resimlerine ekledikleri yazıyı birer yazıdan ziyade plastik bir birim olarak görmekte, bazı sanatçılar yazının anlamını da göz önünde bulundurarak eserler ortaya koymaktadır.

Endüstriyel tasarım mezunu olan ve geleneksel sanat eğitimi de alan Sami Savatlı, “Savat” gümüş işçiliğinin ilk çağlarından ve hat sanatının kültürel aile mirasından esinlenerek, geleneksel yaklaşımlarla çağdaş sanat işleri üretmektedir (Savatlı, t.y.). Tasarım, resim, enstalasyon gibi farklı medyumlarda işler üreten sanatçı eserlerinde özellikle hat sanatına referans vermektedir (Görsel 52 ve Görsel 53).



Görsel 52. Sami Savatlı, Untitled 7, 2018, ahşap üzerine karışık teknik, 80 cm (çap)
(<https://shorturl.at/doyBX>)



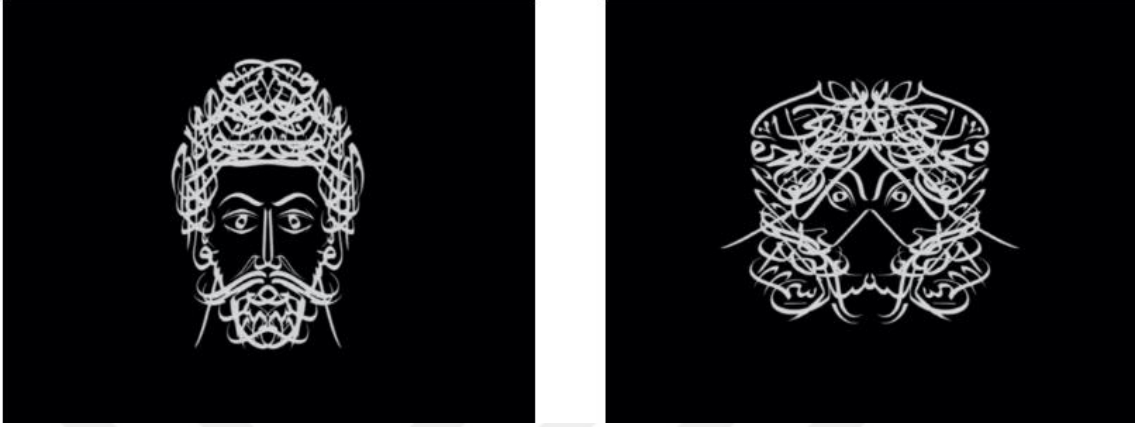
Görsel 53. Sami Savatlı, Untitled 703, 2018, tuval üzerine karışık teknik, 220x220 cm
(<https://shorturl.at/aUY08>)

Savatlı, geleneksel hat sanatına ait harf ve biçimlerin görüldüğü eserlerinde, Batı soyut resminde kullanılan boya dokusu ile geleneksel yazı imgesini birleştirmektedir. Hat sanatının kendi içerisinde var olan soyut yapısının yanında yazı ve harfleri çok büyük boyutlarda ve yakınlaştırarak kullanmakta ve Batı sanatı boyama tekniğiyle harmanlamaktadır. Yazı görüntüsünün yaklaşması onu daha soyut ve okunmaz hale getirmekte, soyut resme daha çok yaklaştırmaktadır. Ayrıca sanatçının kullandığı büyük boy tuvaler ve yüzeyler de resimleri geleneksel işlerden ayırıp, soyut resme yaklaştıran bir başka unsurdur. Savatlı da aslında aile geleneğinden gelen bir sanatın imgelerini kullanarak kişisel bellek kaynaklarından beslendiğini göstermektedir. Sanatçı aldığı Batı tasarım eğitimi ve geleneksel sanatlar öğrenmelerini işlerinde sentezlemektedir.

Ünlü yönetmen ve sanatçı Kutluğ Ataman da bazı işlerinde hat sanatından imgelere referans veren, yazıyı ve Doğu imgelerini kullanan sanatçılardan biridir. Sanatçının, “Double Roasted” (2007), “Turkish Delight” (2007), “Journey to the Moon” (2009) “Animated Words” serisi (2003), “Su” (2009) gibi bazı işlerinde Doğu imgelerine yönelik yorumlar görmek mümkündür.

Sanatçının, kelimeler ve imgeleri arasındaki nüansları incelediği “Animated Words” isimli serisinde, kelimeler, bir eksen üzerinde hareket etmekte ve hareket ettikçe farklı

imgelere dönüşmekte, kelimelerin anlamları sadece kelime ile imgesi kavuştuğunda, anlık görülebilmektedir (Alem Dergisi, 2018). Halk resmi geleneğindeki “resim yazılara” da referans veren eserlerde, birbirine giren yazılar içerisinde soyut şekiller oluşmakta izleyen kişinin yorumuna açık şekiller belirmektedir (Görsel 54).



Görsel 54. Kutluğ Ataman, Animated Words Series: Image (Face), 2003, tek kanallı videodan kareler (<https://shorturl.at/vGIN6>)

Sanatçı, "Mesopotamian Dramaturgies" serisinin videolarından biri olan “Su” isimli eserinde ise Asya ile Avrupa’yı ayıran Boğaziçi’nin bir yıl içindeki farklı görüntülerini içeren görüntü üzerinde Arapça ‘La İlahe İllallah’ (Allah’tan başka ilah yoktur.) yazmakta; ikili kurgulanan ve aynalanan yazı görüntüsünde sanatçı Platon ve tasavvuf alimlerinin felsefesini yansıtmaktadır (Karahana, 2019) (Görsel 55).



Görsel 55. Kutluğ Ataman, "Mesopotamian Dramaturgies" Series, Su, 2009, diptik video (<https://shorturl.at/izCGR>)

Eserdeki Boğaziçi görüntüsüyle, insanın gerçeğe ve coğrafyaya yüklediği anlamı sorgulayan Ataman; “kimliğin hem bireyin kendisi hem de başkaları tarafından sürekli yeniden kurgulanan, sahnelenen, ya da maskelenen yapısını, bir inşaat sahasında çalışır gibi derinlemesine kazar ve yapıtını onun üzerinde yükseltir” (Beykal, 2011). Ataman, yukarıda örnekleri verilen ve diğer birçok eserinde toplumsal ve bireysel bellek

imgelerinden beslenmekte, bireysel, toplumsal, kültürel kodları yorumladığı imgelerle, sembolik, sosyal ve siyasi göndermeler yaptığı işler üretmektedir.

Dünya’da hiperrealist resimleriyle tanınan Taner Ceylan da Doğu’ya ait imgelere eserlerinde sıkça yer veren bir sanatçıdır. Ceylan’ın Doğu imgesine yaklaşımı Geleneksel/İslami sanatların dönüştürülmesi ve teknik kullanımı bağlamında değildir. Sanatçı Doğu teknikleri yerine Batı’nın retina görüntüsüne hitap eden akademik Batı tekniği denebilecek, oldukça gerçekçi yağlıboya ve karakalem resim tekniğini kullanarak eserlerini üretmektedir. Ceylan’ın eserlerindeki Doğu imgesi ise sembolik anlatım bağlamında işlenmektedir. Böylelikle Ceylan Batı resim tekniği ile Doğu imgesini birleştirmektedir. Sanatçının eserlerindeki Doğu imgesi gerçekçi anlatımla ve sanatçının kurgusuyla ironik görüntüler oluşturmakta, izleyiciyi eseri incelemeye ve anlam aramaya çekmektedir. Sanatçının 2011 yılında ateşlenen “Arap Baharı”nın ardından yaptığı “Spring Time (Bahar Zamanı)” isimli resmi bu ironik yaklaşımın etkili örneklerinden biridir (Görsel 56).



Görsel 56. Taner Ceylan, Bahar Zamanı (Spring Time), 2013, tuval üzerine yağlıboya, 140x215 cm
(<https://shorturl.at/djHKO>)

Sanatçı “Spring Time” eserinde adeta, “Louis Vuitton” markalı çinilerden, leopar kürküne, figürün içtiği puroyu tutuşundan takılarına kadar ilk bakışta pek çözümlenmeyen sembollerle oluşturduğu resimde Arap dünyasının yaşam tarzının bir sembolik betimlemesi ve eleştirisini sunmaktadır. Sanatçının geçmişten günümüze yaptığı serilerde birçok Doğu’yu imleyen sembol görmek mümkündür.

Ceylan'ın 2022 yılında Eylül ayında İstanbul Bienaliyle paralel zamanda yaptığı İstanbul şehrini odağına alan “Aheste Çek Kürekleri Mehtap Uyanmasın” başlıklı sergisinde bolca Doğu'ya gönderme yapan imge görmek mümkündür. Özellikle “Duvar (The Wall)”, “Niş Serisi”, “Çinili Oda”, “Beril” gibi birçok eserde çini motifleriyle karşılaşılmaktadır (Görsel 57).



Görsel 57. Taner Ceylan, Beril, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 240x160 cm
(Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)

Ceylan sergide, eser boyutları, iddialı imgeleri ve tekniğiyle etkili görüntüler sunmaktadır. Seride dikkat çeken eserlerden biri olan “Beril” eserinde de figürün arkasında oldukça ayrıntılı bir çini levha bulunmaktadır. Ayrıca siyah-beyaz yapılan resimde Batı icadı olan yakın geçmişteki siyah-beyaz fotoğraf imgesine göndermede bulunmaktadır. Ayrıca Ceylan'ın, bir oda içerisindeki kadın figürlerin genellikle çıplak haliyle görülmeye alışılan “Oryantalist” resimlere karşı bir göndermede bulunduğu da söylenebilir. Doğu'nun zenginliğinin rengarenk giysilerle, kadınlarının da çıplak, eril bakışın zevkine hitap edecek şekilde betimlenmesine karşın Ceylan, resmi renkten uzak bırakmakta ve eserin odağındaki kadın figürünü mümkün olduğunca farklı türde örtülerin içerisinde oldukça kapalı betimlemektedir. Ceylan resimde, kurgulanmış/sahte “Oryantalist” imgenin tersi mantıkta betimleme yaparak alternatif ve eleştirel bir “Oryantalist” resim sunmaktadır.

Akademik Batı resim tekniği kullanarak ürettiğim bir dönem eserlerimde, kişisel imge arayışlarım bağlamında Doğu imgesi olarak Hurma ve Hurma çekirdeği imgelerine yöneldim. “İkram-ı Ebedi” isimli serimin ilk eserlerinden olan “Tohum I” ve “Tohum II” eserleri bu bağlamda ürettiğim eserlerdendir (Görsel 58 ve Görsel 59).



Görsel 58. Ahmet Mansuroğlu, Tohum I, 2017, tuval üzerine yağlıboya, 9 adet 21x17 cm
(<https://shorturl.at/HUZ03>)

Görsel 59. Ahmet Mansuroğlu, Tohum II, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 110x80 cm
(Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)

“Tohum I” ve “Tohum II” eserlerinde görülen, Arap yarımadası ve Mezopotamya ile Akdeniz’in doğusunda ve güneyindeki ülkelerin kültürlerinde önemli bir yer tutan “Hurma”, anavatanının Dilmun (Katar’dan Kuveyt’e, Basra körfezinin Arap yarımadasının kıyılarıyla Feyleke adaları ve Bahreyn’i kapsayan bölge) adıyla bilinen bölge olması nedeniyle doğrudan “Doğuyu” imlemektedir (Bozkurt, 1998). Ayrıca doğup büyüdüğüm Antakya’da ise hurma sadece Ramazan sofralarında tüketilen bir meyve değil, günlük yaşamda tüketilen ve sevilen bir meyvedir. Arap kökenli nüfusun yoğun yaşadığı bir bölgenin günlük yaşamına işleyen Arap kültürünün yansımaları dilden, yemeğe, davranışlardan, söylemlere kadar birçok alanda kendini göstermektedir. Bu kültürün içerisinde yetişen biri olarak “kişisel imge” arayışlarımda bulduğum ilk öğelerden biri, benim de günlük yaşamda tüketmeye alıştığım ve sevdiğim bir meyve olan “hurma” olmuştur.

Tüm semavi inançların kökeni olan Doğu’dan çıkan “Hurma”, bu dinlerdeki pek çok anlatıya dâhil olmuş, birçok kültürde kutsal sayılmış, antik medeniyetlerden itibaren; güç,

fetih, zafer, barış, inanç ve bereket sembolü olarak kabul edilmiştir (Bozkurt, 1998). Birçok kültürün yaşamına dâhil olan bu imge benim belleğimde de olumlu çağrışımlar yapan bir imgedir. Kişisel bellek imgeleri arayışlarım bağlamında sonrasında açığa çıkacak olan “yazının” ön izlemesi de aslında “Tohum I” ve Tohum II” eserlerinde görülebilir. Zira “Tohum I”de hurma çekirdekleriyle oluşmuş Arap rakamları görülmekte, “Tohum II”de ise altın sarısıyla Farsça yazılan “Hibab (Çekirdek-Tohum)” yazısı görülmekte, ayrıca çekirdeklerle oluşturulan yuvarlak form Arap rakamlarında “nokta” olarak gösterilen “sıfır” sayısına da atıf yapmaktadır. Bu eserler de her ne kadar realist bir betimlemeyle betimlense de aslında görünenin ardındakine odaklanmakta, çok katmanlı çıkarımlar sunarak izleyiciyi farklı okumalara yöneltmektedir.

4.2. DOĞU’DAN YAZI BATI’DAN PORTRE: “ŞEHRENGİZ” SERİSİ

Bu teze konu olan serilerden biri olan “Şehrengiz” serisi, 2019 yılında “daire” Konuk Sanatçı Programında “Arabesk” serisiyle birlikte doğmuş, çalışmaların yoğunlaşması ve eserler arasındaki imge ayrımları nedeniyle “Şehrengiz” adıyla ayrı bir seri olarak üretilmeye başlanmıştır. Serinin isminin çıkış noktası “Şehrengiz” edebi eserleridir. Seriyeye ait ilk eskiz, 2019 yılında davet edildiğim konuk sanatçı programında üretilmiştir. (Görsel 60).



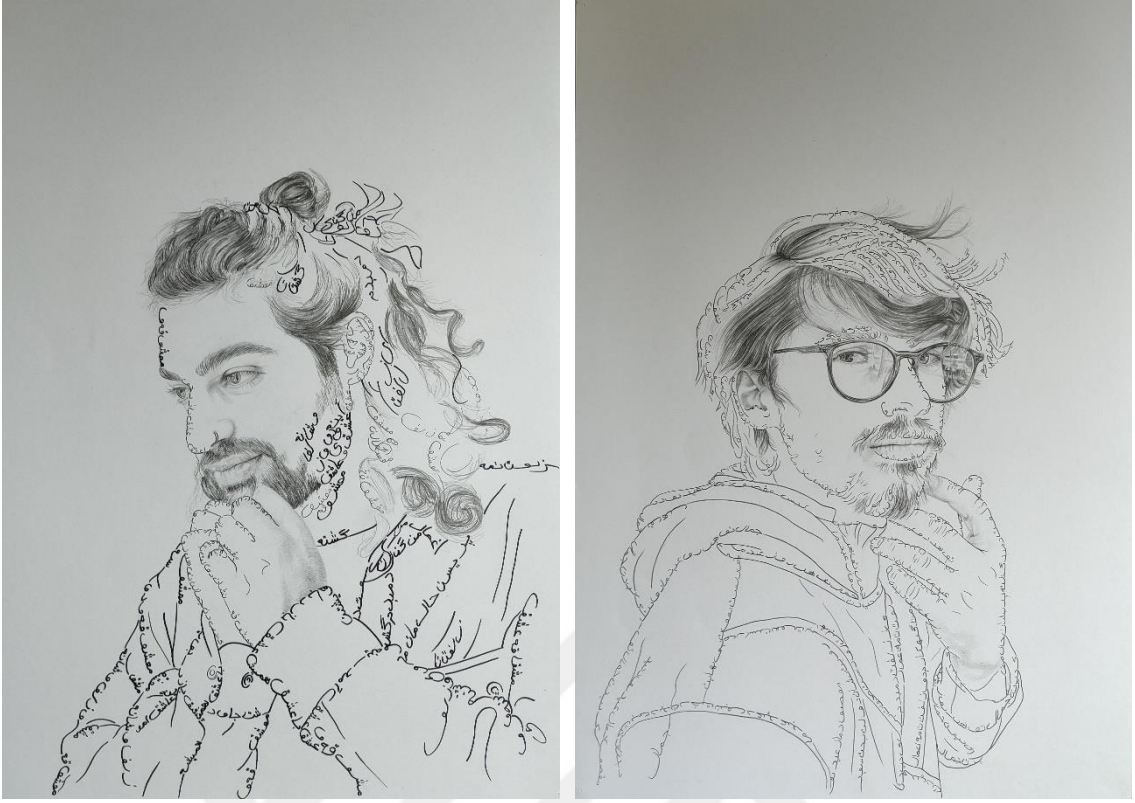
Görsel 60. Ahmet Mansuroğlu, “Şehrengiz” serisinin ilk eskizi, 2019, kâğıt üzerine karakalem ve kaligrafi kalem, 29.7x21 cm
(Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)

Seriye ismini veren “Şehrengiz” edebi eserleri, Farsça şehir (şehir) ve engîz (harekete getiren, karıştıran) kelimelerinden oluşmakta, bir şehrin güzellerini, doğal ve tarihî güzellikleriyle sanat ve meslek dallarında ün yapmış kişileri anlatır; bu güzeller güzellikleriyle şehri birbirine kattıklarından eserlere 'Şehr-engiz', yani “şehir karıştıran” denilmiştir (Kaya, 2010).

İçerik ve yapılarına göre “Şehrengizler” aşağıda verilen şu üç grupta değerlendirilebilmektedir (Kaya, 2010, s. 461)

“1. Tek bir güzele ait olup hasbihal veya sergüzeştname tarzında yazılan, bununla birlikte şehrin tasvirlerine de yer verenler; Çorlulu Kâtib'in İstanbul ile Vize hakkında 919'da (1513) kaleme aldığı şehrengizle Enderunlu Fâzıl'ın Defter-i Aşk adlı eseri bunlardandır. 2. Bir yerin güzellerini, bazı kişilerini ya da sanat erbabı ile mesleklerini tasvir edenler; Mesîhî'nin Edirne şehrengizi, İsmâil Belîğ'in Bursa şehrengizi, Enderunlu Fâzıl'ın Çenginâme'si ile Zenannâme'si gibi. 3. Bir şehrin sadece gezip görülmeye değer doğal güzelliklerini, tarihî mekânlarını ve sosyal özelliklerini anlatanlar; Lâmiî Çelebi'nin Bursa şehrengizi ve Nâzikî'nin yine Bursa'yı öven manzumesi gibi.”

Üretilen “Şehrengiz” resim serisinde ise yukarıdaki alıntıda bahsedilen üç gruba ayrılan “Şehrengiz”lerden daha çok ikincisine referans verilmektedir. “Şehrengizler”in ilk bakıldığında her ne kadar kadınların güzellikleri için yazıldığı düşünülse de eserlerde geçen “âfet, şuh, mehrû, işveger, mahbûb, dilber, hûbân, bûtân vb. kadınlara mahsus nitelermeler” aslında büyük ölçüde erkekler için kullanılmış ve bu kişiler bazen adlarıyla, bazen da meslek adlarıyla betimlenmiştir (Kaya, 2010, s. 461). Bu bakımdan “Şehrengiz”ler anlamsal bakımdan çok katmanlı çıkarımlara ve gizeme sahiptir. “Şehrengiz”lerin özellikle karşı cinslerin güzelliği yerine yazarların hemcinslerinin güzelliğine gönderme yapması durumu da eserlerde “erkek” figürlerin açık bir biçimde (aynı zamanda kimliklerini muğlaklaştıran betimlemelerle de) kullanılmasıyla vurgulanmıştır (Görsel 61).



Görsel 61. Ahmet Mansuroğlu, Şehrengiz: Kadir, ve Mustafa, 2020, kâğıt üzerine karakalem ve kaligrafi kalem, 35x50 cm
(Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)

Eskiz aşamasında internette herhangi bir beğendiğim erkek modelin kullanılmasıyla başlayan seri, daha sonra çevremde beğendiğim, arkadaşım olan veya diyalog kurduğum erkeklerin fotoğrafları eserlere aktarılmasına evrilmiştir. Eserlerde, kişilerin beğendiğim bölgeleri, ayrıntılı realist bir betimleme ile (resimsel bir övgü yöntemi olarak) betimlenmekte, geriye kalan portrenin hatları Farsça şiirlerden yapılan alıntılarla yazı olarak tamamlanmaktadır. İlk dört eserdeki Farsça yazılar “Arabesk” serisindeki yazılardan daha okunaklıdır. Her ne kadar biçimsel kaygılardan dolayı şiirler birbirini tekrar edip belli bir aşamadan sonra karışmaya başlasa da Farsça bilen biri resmin içerisindeki yazıları büyük ölçüde okuyabilir. “Arabesk” serisinde birbirlerinin üzerine gelerek ve jestüel bir şekilde çizilerek istiflenen yazılar anlamını kaybetmeye başlasa da “Şehrengiz” serisinin ilk dört eserindeki yazılar anlamlarını kaybetmeden kullanılmaktadır. “Arabesk” serisindeki tavır, Cumhuriyet Dönemi resminde yazının anlamını irdelemeden birer estetik birim olarak kullanan sanatçılara biraz daha yakın dursa da yazıların manasının olması ve bu mana üzerinden oluşturulması bağlamında ayrı durmaktadır. Şehrengiz serisinin ilk ve tek yağlıboya eseri olan “Şehrengiz: İsimsiz” eseri serinin ilk resimlerinden imge bakımından ayrılır (Görsel 62).



Görsel 62. Ahmet Mansuroğlu, Şehrengiz:İsimsiz, 2020, tuval üzerine karışık teknik, 135x70 cm
(Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)

“Şehrengiz: İsimsiz” eserinin yazı alt yapısı tamamen Farsça bir şiirin istiflenmesiyle oluşmaktadır. Birbirleri içerisine geçen ve bazı yerlerde kaybolan yazılar “Arabesk” serisindeki estetik birimlere dönüşmüş gibi görülse de kavramsal bağlamda “Şehrengiz” serisine daha yakın durmaktadır. Bu eserde serinin ilk eserlerindeki gibi, figürün beğendiğim yerleri gerçekçi tarzda betimlenmemiştir. Figür tamamen yazıyla kaplanmış, figüre ait bazı kimlik bilgileri (sakal, saç şekli ve yüz yapısı) yazı arkasından belli olsa da diğer eserlerdeki gibi doğrudan isim verme ve gözlerini betimleme gibi imgeler sunulmamaktadır. Şehrengizlerde de her ne kadar kişinin özellikleri övülüp o kişiye ait betimlemeler yapılsa da yazarın kimi kastettiği bilinmemektedir. Bu eserde de betimlenen ama belli edilmeyene yönelik bir vurgu yapılmaktadır.

Hem “Şehrengiz” serisi hem de “Arabesk” serisi birlikte doğmuş ve birlikte ilerleyen, birbirlerinden ilham alan ve birbirlerini dönüştüren seriler olarak gelişmeye ve üretilmeye devam etmektedir. “kişisel belleğime” yönelik arayış ve keşifler beni yazıya, Doğu imgesine ve kimlik kavramlarına yöneltmiştir. Lisans döneminden beri yaptığım kimlik ve kişisel bellek imgeleri arayışımın 2019 yılında bir haftalık kısa bir konuk sanatçı

programında sonuçlanması (veya başlaması) üretimlerimin ve imge kaynağımın yönünü tayin etmesi bakımından olumlu sonuçlar doğurmaktadır. Kişisel belleğimiz kültürden ve bireysel deneyimlerden etkilenen çok önemli ve farklı yaşantılarla, farklı kültürlere dokunmakla sürekli gelişen önemli bir kaynaktır. Bir sanatçı olarak kendi belleğime bakmak aslında çevreme de bakmak ve sorgulamak demektir. Bu nedenle, “İkram-ı Ebedi”, “Arabesk” ve “Şehrengiz” serilerindeki gibi kimliğime ait imge ve kavramları estetik birer ifade biçimine dönüştürmeye yönelik arayışlarım ve denemelerim uzunca bir süre daha devam edecek gibi görünmektedir.



SONUÇ

Doğu imgesinin güncel sanat eserlerinde kullanımının araştırılmasını amaçlayan bu tezde, sanat tarihsel süreç içerisinde Doğu imgesinin ülkemizde ve Ortadoğu ülkelerindeki sanatçılar tarafından, sanat eserlerindeki kullanımına yönelik bir bakış sunulmuştur. Sonuç olarak Doğu imgesi içeren bireysel sanat üretimlerimin, özellikle tezin temel konularından olan “Şehrengiz” , “Arabesk” serilerimin altyapı ve sanat tarihsel dayanaklarını ve eserlerin niteliğini ortaya koymama olanak sağlamıştır.

Araştırma sürecinde bu konuya ilişkin yeterli Türkçe kaynak olmadığı tespit edilmiştir. Ayrıca Doğu'nun kendine bakışı ve Batı'nın Doğu'ya bakışına yönelik karşılaştırmalı çözümler yapan araştırmalarla karşılaşılmamıştır. Bu nedenle Ortadoğu'da ilerleyen sanat ortamı ile günümüz sanatı bağlamında karşılaştırmalı ve kapsamlı araştırmalar yapılabilir. Özellikle bu araştırmalar Türkçe metinler olarak da ele alınırsa hem Sanat Eğitim sürecinde alternatif metinler olarak sanat öğrencilerine, hem de güncel sanatçıların yakın coğrafyalardaki akranlarını takibine yönelik faydalar sağlayabilir.

Kuramsal araştırmalarda, Doğu'nun, hem sanatsal kökleri hem de zengin kültürel ve imgesel kaynakları bakımından neredeyse her sanat döneminde sanatçılara ilham olduğu görülmüştür. Medeniyetin, bilimin, sanatın çıkış noktası olarak bilinen ve güçlü devletlerin varlıkları sayesinde hayranlık duyulan Doğu'nun, Batı'nın bir kurgusu olan Oryantalizmle birlikte egzotik ve ütopyik bir dünya olarak kurgulandığı, tezde verilen eser örneklerinde ve birçok Oryentalist eserde izlenmiştir. Doğu kültürlerindeki sanat pratikleri –yazı, minyatür, mimari ve kitap süslemeleri gibi- soyut-soyutlamacı tavra olan yakınlığı ile Modern dönemde Batı'nın soyut-soyutlamacı sanat akımlarını kurmasında yeniden ilham olması, tezde alınan örneklerde ve araştırma sürecinde karşılaşılan birçok eserde gözlemlenmiş ve Modern Batı sanatının öncü sanatçılarından alınan alıntılarla bu görüş desteklenmiştir.

Sonuçta Batı, günümüz sanat dünyasında oldukça baskın bir yere sahip olarak sanat piyasasını yönlendirmekte hatta elinde tutmaktadır diye bir değerlendirme yapmak yanlış olmayacaktır. Türkiye'de ve özellikle “Doğu” olarak adlandırılan bölgelerdeki birçok güncel sanatçı, aldıkları sanat eğitiminin altyapısı ne olursa olsun özgün ve bireysel

eserler üretmek adına kişisel belleklerine ve o belleği oluşturan kültürel imgelerine yönelerek eserleri üretmektedir. Bu sanatçılardan bazıları kültürlerine ait Doğu imgelerini üretirken, Batı'nın yönlendirdiği sanat piyasasına eklenmek amacıyla “Batı gözü ve isteğindeki” imge ve konulara değinmekte, bazıları da kendi toplumlarına ait daha gerçek sorunları ve kültürlerine ait imgeleri eserlerinde ele almaktadır.

Dünyadaki her coğrafyaya etki eden Batı'nın bakışa yönelen sanat anlayışı-ve eğitimi-, Türk sanatının gelişimine de doğrudan etki etmiştir. Türk sanatının gelişim sürecinde ülke politikasının “Batı'nın gelişimlerini takibine” yönelik tutumu ve sanatçıların Batı akımlarını doğrudan taklidi gibi nedenler “kimlik, bireysellik ve yerellik” sorunlarını ortaya çıkarmıştır. Tezde ele alınan sanatçılar ve örneklerde görüldüğü üzere, ülkenin geçmişine ait geleneksel sanat imgelerinin öncelikle Batı tekniği altyapılı eserlere imge olarak girdiği görülmüştür. İlerleyen süreçte bu imgelerin kavramsal yönünü de kullanabilen sanatçılar, Doğu-Batı ikilemini bir araya getirmeyi başararak, “bireysellik ve kimliğe” yönelik başarılı eserler üretmiştir. Bu çalışmada ele alınan örnekleriyle de görüldüğü gibi günümüzde Türkiye’de üretim yapan birçok genç kuşak sanatçı, değişen dünyada kişisel bellek ve kültürlerine ait imgeleri, aldıkları eğitim ve sanatsal pratikleriyle birleştirerek güncel eserler üretmiş ve üretmektedir. Bu sanatçıların, bazen kendi kültürlerinin sanatsal geçmişindeki geleneksel sanatlara –hat, minyatür, çini, tezhip gibi- doğrudan referans verdiği veya bu sanatlara ait imgeleri kullandıkları eserlerinde görülmektedir. Bu çalışmada incelenen tüm sanatçıların ortak yönü, geleneksel imgeyi kurgularken veya kullanırken bunu kişisel bellekleri ve yaşamsal edimleriyle birleştirmeleridir. Sonuçta, sanat eğitim sürecinde, öğrendiklerimden çok deneyimlediklerim gösterdi ki “sanat” Batı eğitiminin dayattığı imge ve konularla ilerlemiyor. Kanımca kendine, kültürüne ve belleğine dönen sanatçı tekniği ne olursa olsun daha özgün ve yaratıcı olana ulaşabiliyor. Her şeyin hızlandığı, imgenin ve algılanan her şeyin kolayca tüketildiği bir çağda yeteneği Batı'nın yönlendirdiği popüler olana kurban etmek sürekli yeni olanı, dijitali yakalamaya çalışmak sanatçıyı kendi özgün üretiminden ve becerisinden uzaklaştıran bir çabadır. Ben de sürekli dijitali yakalamak, yeni dijital ve popüler (piyasaya dönük) teknik beceriler kazanmaya çalışmak adına var olan becerilerimi duraksatmıyorum. Boya, resimsel doku ve renk veren malzemelerle gerçek yüzeyler üzerinde üretim, beni üretimin tatminine daha çok yaklaştıran ve katartik etkiyi yoğunlaştıran bir tutumdur. Bu nedenle “Arabesk” ve “Şehrengiz” serilerindeki teknik ve malzeme arayışlarım klasik resimsel ve reel malzemelerin kullanımına ve

yeniden değerlendirilmesine ilişkindir. Bu malzemeleri kullanırken oluşan yaratım sancısı, malzemeyi yeniden kurgulamak ve teknikleri birleştirmek çabası üretim heyecanımı tetikleyen ve serileri geliştiren unsurlardır.

Lisans döneminden itibaren imge arayışlarım bağlamında, üretim kaygılarım kendime dönebilmek ve bana ait imgeyi üretmekti. Batı sanatının klasik teknik ve becerileriyle donatılmak beni tatmin etmeyen, kısır bir imge sarmalına götüren bir süreçti. İmge ve teknik arayışlarında belleğim kültüre, kültür de kendi sanatsal imgelerimi oluşturmaya yönelterek Doğu imgesiyle olan sınavımı ve serüvenimi başlatmıştır. Benim için eserlerimdeki özgünlüğün en önemli kaynağı “kişisel belleğimdir”. Birbirini etkileyen, katmanlanan ve dönüşen bir kültüre sahip olan, doğup büyüdüğüm yer Antakya, eserlerimdeki katmanlı ve sürekli değişime açık imgeleri beslemiştir. Zengin ve yoğun bir kültürel etkiye maruz kalmak, çalışmalarımı ayrıntılı bir sembolizme yönelten, çok katmanlı çıkarımlar sunan ve küçük ayrıntılarla süslü imgeler oluşturan bir etkendir. Bir sanatçı olarak bu etkiyi göz ardı ederek üretim yapmak benim için samimiyetsiz ve beni yansıtmayan imgeler kurgulamak demektir. Bu bağlamda, birinci bölümde ele alınan, Shirin Neshat’ın kültürel bir imge olarak sunsa da soğuk bulunan (bir Beral Madra eleştirisi olarak), portre fotoğrafları üzerindeki Farsça yazılar kurgusu karşısında incelediğim “Şifa Dileği” eserimde, küçüklüğümünden itibaren maruz kaldığım inanç ve dua ritüelleri eser imgesine kaynaklık etmektedir. Özellikle kabakulak geçirdiğim çocukluk döneminde yüzüme yazılan Arapça harflerle şifa bulmaya yönelik yapılan dua ritüelleri “Şifa Dileği” eserinde bir çağdaş sanatsal imgeye dönüşerek bir etnik (veya hekimlik dışı) şifa totemine gönderme yapmakta, bu da belleğimden yansıyan bir özgün imge olarak izlenmektedir. Üçüncü bölümde ele alınan, Batı sanatının gerçekçi-akademik resim tekniğini kullandığım dönemdeki arayışlarım bağlamında ürettiğim “İkram-ı Ebedi” serisinde bulunan, ilk “kişisel bellek” imgelerimden olan “hurma” da yaşamım boyu yanımda gezdirdiğim bir atıştırma malımlıken, araştırmalarım sonucu öğrendiğim sembolik ve çok katmanlı anlamı, özgün biçimi sayesinde temel imgelerimden olmuştur. Bu tez çalışması sürecindeki detaylı inceleme ve değerlendirmelerde birçok Doğulu sanatçının gözden kaçırdığı bir imge olarak “hurmanın” benim imge arşivimde büyük ve önemli bir yeri olduğu, hem sembolik hem de kavramsal açıdan çok katmanlı anlamlarının gelişmeye ve evrilmeye açık bir imge olduğu görülmüştür.

Tezin ana konusunu oluşturan serilerim “Arabesk” ve “Şehrengiz” şimdiye kadar teknik ve imge sunumlarımı oldukça değiştirdiği ve farklı bir düşünme ve görüntü yelpazesi

oluşturduğu için arayışlarımın kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. Her iki serideki imgeler ve kullandığım teknikler, şimdiye kadarki tüm birikimlerimin bir yansıması ve dönüşümü olarak okunabilir. Bu birikimlerimin ve imgelerin temel geliştirici ve itici gücü de çoğu zaman “otosansür” olmuştur. Yetiştığım coğrafyanın bana sunduklarıyla “otosansüre” yönelmem eserlerimi sembolik imgelerle oluşturmamı sağlamıştır. Eğitim sürecimin birçok döneminde gösteremediğim imgeler birer sembole dönüşerek resimlerimde yer etmektedir. Otosansür kaynaklı sembolizm, bugün bilinçli bir imge üretim kaynağına dönüşmüştür. Figürlerimin kimliksizliği, meyve sembolizmi, yazının okunaksızlığı gibi birçok imgesel unsur geçmiş birikimlerimin ve bu itici gücün sonucudur.

Doğu imgesini kullanan bazı sanatçılarda gördüğüm şey kendi bireysel imgeleminden beslenmekten ziyade, politik kültürel sorunlar üzerinden semboller ve imgeler yaratmaktır. Benim eserlerimi üretirken asıl çabam ve niyetim kültürel etkilerle oluşmuş kişisel belleğime ait imgelerin ve düşüncelerimin resimsel, boyasal, çizgisel ifadelerle estetize edilmesidir. “Arabesk” ve “Şehrengiz” serileri bağlamında, lisans döneminden beri yaptığım kimlik ve kişisel bellek imgeleri arayışımın 2019 yılında bir haftalık kısa bir konuk sanatçı programında yaşadığım bir kırılma noktasıyla, yeniden şekillenmesi, üretimlerimin ve imge kaynağımın yönünü tayin etmesi bakımından olumlu sonuçlar doğurmuştur. Bir sanatçı olarak kendi belleğime bakmak aslında çevreme de bakmak ve sorgulamak demektir. Hem “Şehrengiz” serisi hem de “Arabesk” serisi birlikte doğmuş ve birlikte ilerleyen, birbirlerinden ilham alan ve birbirlerini dönüştüren seriler olarak gelişmeye ve üretilmeye devam etmektedir. Her iki seri de Arapça-Farsça yazı imgesi ve portrenin bir arada kullanıldığı serilerdir. “Arabesk” serisinde katmanlı ve girift kimliği belirsiz ve-veya silikleşen yazılarla bütünleşmiş figürler-portreler ön plana çıkarken, “Şehrengiz” serisinde okunaklı (veya kısmen daha belirgin) Farsça yazı ve portreler ön plana çıkmaktadır. Her iki seri de imge olarak benzer elemanlara sahip ve aynı zamanda çıkmış olsa da süreç içerisinde hem teknik hem de imge olarak çok farklı yönlere evrilmiş-evrilmektedir. Bu evrilme her iki seri için de malzeme, teknik ve kavramsal yeni keşiflerle ilerlemekte ve değişime, yeni alt eser serileri doğurmaya devam etmektedir. Benim için her dendiğim malzeme ve teknik yeni imgelerin doğmasını sağlamakta ve yeni üretimlerim için araştırma alanı açmaktadır. Tıpkı yaşadığım Antakya kültürü gibi sürekli değişen, katmanlanan, yeni şeyler keşfettiğim bir seriyi bulmak ve kurgulamak, tüm eğitim yaşamımda çabaladığım ve sancısını çektiğim “kendimin ifadesini” karşılayan

ve üretimimi tatmin eden bir süreç olarak devam etmektedir. Bu bağlamda, “Doğu’da” yetişen ve Doğu’nun zengin kültürel birikiminden beslenen bir sanatçı olarak Doğu’yu keşfetmek ve kimliğimi kurcalamak yeni üretimlerimin temel kaygısı olacaktır.



KAYNAKLAR

- Aksel, M. (2015). *Türklerde Dini Resimler*. İstanbul : Kapı Yayınları.
- Aksu, H. (1998). *Hurûfîlik*. TDV İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/hurufilik> adresinden alındı
- Akter, E. İ. (2022). *Bir Dönüşümü Haritalandırmak: Mapping a Transformation : Lamia Joreige*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı.
- Alem Dergisi. (2018, Şubat 8). *Kutluğ Ataman Eserleri Hong Kong'da*. Alem Dergisi Web sitesi: <https://www.alem.com.tr/foto-galeri/kutlug-ataman-eserleri-hong-kongda-850369> adresinden alındı
- Artam. (t.y.). *Erol Akyavaş*. 04 09, 2021 tarihinde Artam Web sitesi: <https://artam.com/sanaticilar/erol-akyavas-1932-1999> adresinden alındı
- Artfulliving. (2022, Kasım 18). *Gündem: Ertuğrul Güngör ve Faruk Ertekin'in "Pillow Talk" Sergisi den art'ta*. Artfulliving Web sitesi: <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/ertugrul-gungor-ve-faruk-ertekinin-pillow-talk-sergisi-den-artta-i-26709> adresinden alındı
- Artkolik. (2019, Ocak 31). *Murat Morova'nın "Cosmic Latte" Sergisi Galeri Nev İstanbul'da*. Haziran 11, 2021 tarihinde Artkolik Web sitesi: <https://www.artkolik.net/sergiler/murat-morovanin-cosmic-latte-sergisi-galeri-nev-istanbulda-4170> adresinden alındı
- Artun, A. (2018, Haziran 30). *Bir Ömrün Resmi*. 04 19, 2021 tarihinde e-skop Web sitesi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/turkiye-sanat-tarihi-bir-omrun-resmi/3832> adresinden alındı
- Bal, A. A. (2009). Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme. *Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi*. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Başkan, S. (1991). *Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bayramoğlu, M. (2013). 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi. *Kalemîşi*, 1-40.
- Berk, N. (1971). *Ustalarla Konuşmalar*. Ankara: Ankara Sanat Yayınları.
- Berk, S. (2014). Hat Sanatında Yeni Bir Nefes: Hattat Ali Toy. *Harflerin İzinde: Ali Toy Modern Hat Sergisi* (s. 5-6). içinde İstanbul: Kültür Sanat Basımevi.
- Beykal, E. (2011). *Kutluğ Ataman: Mezopotamya Dramaturjileri*. Arter Sanat Galerisi Web sitesi: <https://www.arter.org.tr/sergi/kutlug-ataman-mezopotamya-dramaturjileri/119> adresinden alındı
- Bilge, M. L. (2010). *Şattülarap*. TDV İslam Ansiklopedisi Web sitesi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/sattularap> adresinden alındı
- Bingöl, B. (t.y.). *Works*. Burçak Bingöl Web sitesi: <https://www.burcakbingol.com/works-2> adresinden alındı
- Bingöl, B. (t.y.). *About*. Burçak Bingöl Web sitesi: <https://www.burcakbingol.com/about> adresinden alındı
- Biography*. (t.y.). Lalla Essaydi Web sitesi: <http://lallaessaydi.com/1.html> adresinden alındı
- Boy, K. (2022). *Umay* . Foundation: <https://foundation.app/@kubrabo/2> adresinden alındı

- Boy, K. (t.y.). *Kübra Boy: Artist's Bio*. Kübra Boy Sanatçı Web sitesi: <https://www.kubraboym.com> adresinden alındı
- Boydaş, N. (1982). Hat Sanatımız ve Batı'ya Tesiri. *Vakıflar Dergisi*, 161-164.
- Bozhüyük, M. E. (1998). *Hurûf*. TDV İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/huruf> adresinden alındı
- Bozkurt, N. (1998). *Hurma*. TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/hurma> adresinden alındı
- Bulut, Y. (2007). Oryantalizm. Kolektif içinde, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (s. 428-437). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Cam, F. (2013, Mayıs-Haziran). Modern-Postmodern Sanat Algısı Bağlamında Hat Sanatı. *ART-E*, *S11*, s. 29-49.
- Christie's . (t.y.). *Lot Essay- The Neo-Miniature and Contemporary Practitioners from Pakistan*. Christie's Web sitesi: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6212772> adresinden alındı
- Christie's. (t.y.). *Modern & Contemporary Art: Farhad Moshiri (Iranian, b. 1963)*. Christie's Müzayede Web sitesi: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6025010> adresinden alındı
- Çakar, C. (t.y.). *Cansu Çakar Portfolio Web sitesi*. Rahime: <https://cakarcansu.com/#/work/Rahime> adresinden alındı
- Çalıkoğlu, L. (2013). *Erol Akyavaş - Retrospektif*. Nisan 20, 2021 tarihinde İstanbul Modern Web sitesi: https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/erol-akyavas-retrospektif_1169.html adresinden alındı
- Çimen, T. (2018, Şubat 15). *Zamanın Ötesinde İnsan*. Haziran 10, 2021 tarihinde Unlimitedrag: <https://www.unlimitedrag.com/post/zamanin-otesinde-insan> adresinden alındı
- Çuhadaroğlu, F. G. (2019). Doğu Batı İkilemi Bağlamında Özgün Bir Duruş Olarak Balkan Naci İslimyeli'nin Sanatı. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü Resim Ana Sanat Dalı.
- Dirimart. (t.y.). *Shirin Neshat*. Dirimart Galeri Web sitesi: <https://dirimart.com/tr/artist/shirin-neshat/> adresinden alındı
- Elderoğlu, A. (2009). Benim Sanatım. D. A. (Ed.) içinde, *Resme Bakan Yazılar* (s. 23). İstanbul: Galeri Nev.
- Ergenç, A. (2016, 11 04). *Nil Yalter ve Görünmeyenler*. Artfulliving web sitesi: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151> adresinden alındı
- Erzen, J. N. (2018). *Türkiye'de Sanat ve Resim Üzerine*. Ankara: Akılçelen Kitaplar.
- Essaydi, L. (t.y.). *Artist Statement*. Lalla Essaydi Web sitesi: <http://lallaessaydi.com/6.html> adresinden alındı
- Galeri Soyut. (t.y.). *Adnan Turani-Ressam*. 05 09, 2021 tarihinde Galeri Soyut Web Sitesi: <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/adnan-turani/> adresinden alındı
- Gecikmez, E. (2021, Ocak 21). *Bir Marul, İki Lahana: Bilginin Haritasını İstiflemek*. 5 Harfliler: <https://www.5harfliler.com/bir-marul-iki-lahana-bilginin-haritasini-istiflemek/> adresinden alındı
- Günebakmaz, M. K., & Arda, Z. (2019). Ergin İnan'ın Mesnevi Temalı Özgün Baskı Resimleri Üzerine Bir İnceleme. *Sanat Dergisi*, 13-18.
- Hassanzadeh, K. (t.y.). *About: Khosrow Hassanzadeh, 1963*. Khosrow Hassanzadeh Web sitesi: <https://khosrow-hassanzadeh.com/about/> adresinden alındı
- Hassanzadeh, K. (t.y.). *Works: Ya Ali Madad*. Khosrow Hassanzadeh Web sitesi: <https://khosrow-hassanzadeh.com/works/ya-ali-madad/> adresinden alındı

- İKSV (İstanbul Kültür Sanat Vakfı). (2016). *Katılan Sanatçılar: Burçak Bingöl*. İstanbul Kültür Sanat Vakfı Web sitesi: <https://www.iksv.org/tr/katilan-sanatcilar/burcak-bingol> adresinden alındı
- İKSV (İstanbul Kültür Sanat Vakfı). (2017). Burçak Bingöl. İ. K. Vakfı içinde, *İyi Bir Komşu/A Good Neighbour* (s. 152-154). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İKSV (İstanbul Kültür Sanat Vakfı). (2022). *Lamia Joreige*. İKSV Bienal: <https://bienal.iksv.org/tr/17b-sanatcilar/lamia-joreige> adresinden alındı
- İnan, E. (t.y.). Ergin İnan ve Böcekler konsepti üzerine. (C. Çokyiğit, Röportaj Yapan) İpşiroğlu M. Ş. (2022). *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Islamic Arts Magazine. (2015, Kasım 22). *A Large Scale Installation 'Shukran' by Farhad Moshiri*. Islamic Arts Magazine Web sitesi: http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/a_large_scale_installation_shukran_by_farhad_moshiri/ adresinden alındı
- İstanbul Modern. (2013). *Erol Akyavaş-Retrospektif*. Nisan 20, 2021 tarihinde İstanbul Modern Basın Bültenleri: https://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basimbultenleri/erol-akyavas-retrospektif_1186.html adresinden alındı
- İstanbul Modern. (t.y.). *Koleksiyondan Bir Seçki*. Nisan 22, 2021 tarihinde İstanbul Modern Koleksiyon Web sitesi: <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/%20koleksiyon/5?t=3&id=1009> adresinden alındı
- Kafkas, Y. E. (2008). Plastik Sanatlarda Yeni Oryantalizm. (*Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi*), Marmara Üniversitesi. İstanbul .
- Karahan, Ö. (2019, Mart 16). *Kutluğ Ataman'ın eseri artık milletin*. Sabah Gazetesi: Günaydın Haberleri: <https://www.sabah.com.tr/magazin/atamanin-eseri-artik-milletin-4594876> adresinden alındı
- Karakaya, İ. (2007, Şubat 09). *Batı'nın Gizli Silahı: "Oryantalizm"*. 10 23, 2020 tarihinde TASAM: Türk Asya Stratejik Araştırmalar Merkezi Web Sitesi: https://tasam.org/tr-TR/Icerik/511/batinin_gizli_silahi_oryantalizm adresinden alındı
- Kaya, B. A. (2010). Şehrengiz. Kolektif içinde, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (s. 461-462). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kekeç, M. H. (2015, Şubat 12). Sultan Sonuncu Dart Vader. *Star*, s. 17.
- Kılıç, E. (2015). Günümüz Türk Resminde İslam Tasavvufunun Sembolik Yansımaları. *İslam ve Sanat- Tartışmalı İlmî Toplantısı*, (s. 523-551). Antalya.
- Kırcı, Ş. (2018, Haziran). *Sanatla Beslenen 50 Yıl: Ergin İnan*. 06 09, 2021 tarihinde railife Web Sitesi: <http://www.raillife.com.tr/sanatla-beslenen-50-yil-ergin-inan/> adresinden alındı
- Kızıl, U. (2021, Mart 22). Ölüm Hatıra Gibidir. *Galeri Nev-Güncel*. Temmuz 20, 2021 tarihinde Galerî Nev Web sitesi: <file:///D:/DOKTORA%20TEZ/Tez%202.%20B%C3%B6l%C3%BCm/Sanat%C3%A7%C4%B1lar/Murat%20Morova/kozmetik%20latte%20RAV%C4%B0.pdf> adresinden alındı
- Köksal, A. (1989, Ocak 16). Turani'den Soyutlamalar. *Milliyet Gazetesi*, s. 10.
- Kula, O. B. (2018). *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Madra, B. (2003). *İki Yılda Bir Sanat-Bienal Yazıları 1987-2003*. İstanbul: Norgunk Yayınları.

- Madra, B. (2004, 10 29). *Kültür 'Doğu'ya kapalı*. Beral Madra Çağdaş Sanat Merkezi Web sitesi: <https://www.beralmadra.net/articles/radikal-gazetesi/kultur-doguya-kapali/> adresinden alındı
- Madra, B. (2007). Foreword. B. Madra, & A. Orhun Gültekin içinde, *Neighbours in Dialogue* (s. 7-11). İstanbul: Norgunk Publishing House.
- Madra, B. (2008, Ekim). "*Neighbours in Dialogue*" Exhibition, Sarajevo, Bosnia-Herzegovina. Beral Madra Web Sitesi: <https://www.beralmadra.net/exhibitions/neighbours-in-dialogue-exhibition-sarajevo/> adresinden alındı
- Mahir, F. B. (2005). Minyatür. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (s. 118-123). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Marfa Project. (2022). *Lamia Joreige*. Marfa Project Web sitesi: <https://marfaprojects.com/artists/lamia-joreige/> adresinden alındı
- Morova, M. (2019, Mart 7). Bâtınî ile zâhirî'nin arafında. (E. Altuğ, Röportaj Yapan) Haziran 22, 2021 tarihinde Birartıbir Web sitesi: <https://birartibir.org/batini-ile-zahirinin-arafinda/> adresinden alındı
- Mülayim, S. (1991). Arabesk. Kolektif içinde, *TDV İslam Ansiklopedisi* (s. 246-248). Ankara: İslam Araştırmaları Merkezi. TDV İslam Ansiklopedisi. adresinden alındı
- Özcan, A. R. (2015). Giriş. A. R. Özcan içinde, *Hat ve Tezhip Sanatı* (s. 13-14). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Özdal, I. (2013). Oryantalizm, Görsel İzler ve Günümüz Fotoğraf Sanatı. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 61-73.
- Özgüven, F. (2021, Ekim 25). *Eleştiri: Çapraz Nazarlar*. Argonotlar: <https://argonotlar.com/capraz-nazarlar/> adresinden alındı
- Özkafa, F. (2017). Hayvan Tasvirli Hat Eserleri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi*, 2299-2322.
- Pekpelvan, B. (2009). Türkiye'de Gelenekli ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi Olarak İslâm Yazısının Kullanımı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 66-82.
- Pera Müzesi. (2020). *Minyatür 2.0: Güncel Sanatta Minyatür*. Pera Müzesi Web sitesi: <https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/minyatur-2-0-/1251> adresinden alındı
- Romack, C. (2022). *Deconstructing tradition: the radical feminism of Shahzia Sikander*. Art Basel Web sitesi: <https://www.artbasel.com/stories/deconstructing-tradition-the-radical-feminism-of-shahzia-sikander> adresinden alındı
- Said, E. (1999). *Oryantalizm: Sömürgeciliğin Keşif Kolu*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Saraçoğlu, P. (2017, Eylül 24). *Balkan Naci İslimyeli'nin 45 Yıllık Yolculuğu*. 03 15, 2021 tarihinde Sanat ve Siyaset Web sitesi: <https://pinarsaracoglu.blogspot.com/2017/09/balkan-naci-islimyelinin-45-yllk.html?view=sidebar> adresinden alındı
- Savatlı, S. (t.y.). *Sami Savatlı: Bio*. Sami Savatlı Web sitesi: <http://www.samisavatli.com/en/sami-savatli> adresinden alındı
- Sikander, S. (2011). *Interview: Islam and Miniature Painting*. art21 Web sitesi: <https://art21.org/read/shahzia-sikander-islam-and-miniature-painting/> adresinden alındı
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Taşdelen, H. (2021). Gelenek ve Görenek. M. Saraç içinde, *Sosyal Bilimler Ansiklopedisi* (s. 81). Ankara: TÜBİTAK Bilim Yayınları. Sosyal Bilimler Ansiklopedisi. adresinden alındı

- TATE. (2022). *Burçak Bingöl: Minor Vibrations on Earth*. TATE Web sitesi: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-st-ives/burçak-bingöl-minor-vibrations-on-earth> adresinden alındı
- Teke, S. (2020, Aralık 29). *Doğu'yu Resmetmek*. 01 21, 2021 tarihinde Mecra Web Sitesi: <https://www.gzt.com/mecra/doguyu-resmetmek-3429856> adresinden alındı
- The Artist-Biography*. (t.y.). 06 12, 2021 tarihinde Murat Morova Web sitesi: <https://muratmorova.com/biography/> adresinden alındı
- Toprak, F. A. (2018). Çağdaş Sanat ve Geleneğin Değişen Yüzü: Jameel Ödülü. 12. *Ulusal Sanat Sempozyumu: Değişen Paradigmalar ve Sanatta Sınır Deneyimler* (s. 147-158). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- TRT2. (2019, Eylül 4). *Muasır | Murat Palta | 25. Bölüm*. TRT2: <https://www.trt2.com.tr/kultur/muasir/muasir-or-murat-palta-or-25-bolum-124546> adresinden alındı
- Turan, S. (2018). Geçmişten Günümüze Türk Çini ve Seramikleri. N. D. Sitare Turan içinde, *Dün Kâşi-Evani Bugün Çini Sergisi* (s. 9-22). İstanbul: Pendik Belediyesi.
- Turani, A. (1984). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanal Müze. (2016, Mart 05). *Ergin İnan/1943 Malatya*. Haziran 10, 2021 tarihinde Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanal Müze: <https://web.archive.org/web/20160305030505/http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/163/ERGIN+INAN> adresinden alındı
- Victoria and Albert Museum. (2009). *Articles: Jameel Price 2009*. Victoria and Albert Museum Web sitesi: <https://www.vam.ac.uk/articles/jameel-prize-2009> adresinden alındı
- Yıldırım, E., & Hira, İ. (2016). Türk Televizyon Dizilerinde Oryantalist Yansımalar: Muhteşem Yüzyıl Örneği. *PESA Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 43-53.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

- Görsel 1.** Jean-Léon Gérôme, Köle Pazarı, 1866, tuval üzerine yağlıboya, 84.6 x 63.3 cm. <https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/slave-market> (Erişim Tarihi: 20.02.2022)
- Görsel 2.** Jean-Léon Gérôme, Halı Tüccarı, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 86.04 x 68.74 cm. <https://collections.artsmia.org/art/10361/the-carpet-merchant-jean-leon-gerome> (Erişim Tarihi: 21.01.2022)
- Görsel 3.** Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942-43, tuval üzerine yağlıboya 127 x 127 cm. (<https://www.piet-mondrian.eu> Erişim Tarihi: 10.09.2022)
- Görsel 4.** Kûfi Yazı, Yaklaşık 1500, Saray Albümü, 48x50 cm, İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı. İpşiroğlu M. Ş. (2022).İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 12.
- Görsel 5.** Jackson Pollock, Sırrın Muhafızları, 1943, tuval üzerine yağlıboya, 122.9 × 191.5 cm. <https://www.artsy.net/artwork/jackson-pollock-guardians-of-the-secret> (Erişim Tarihi: 13 Mart 2022)
- Görsel 6.** Charles Pollock, Chapala 3, 1956, tuval üzerine karışık teknik, 121.9 x 91.4 cm. <https://www.guggenheim.org/exhibition/charles-pollock-a-retrospective-2> (Erişim Tarihi: 13 Mart 2022)
- Görsel 7.** Charles Pollock, Chapala 5, 1956, tuval üzerine karışık teknik, 121.9 x 91.4 cm. <https://www.jasonmccoyinc.com/shop/charles-pollock-the-chapala-series> (Erişim Tarihi: 13 Mart 2022)
- Görsel 8.** Lalla Essaydi, Converging Territories #25 (Birleşen Bölgeler #25), 2004, alüminyuma monte edilmiş kromojenik baskı, farklı boyutlarda edisyonlar. <https://www.jacksonfineart.com/exhibitions/128-lalla-essaydi-converging-territories/> (Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2022)
- Görsel 9.** Shirin Neshat, Unveiling (Açılış- Allah'ın Kadınları serisi), 1993, gümüş jelatin baskı ve mürekkep, 151.8 × 101 cm. <https://whitney.org/collection/works/12874> (Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2022)
- Görsel 10.** Ahmet Mansuroğlu, “Şifa Dileği”, 2019, dijital fotoğraf baskı üzerine mürekkepli kalem, 50x60 cm (Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)
- Görsel 11.** Lamia Joreige, Uncertain Times: Mapping a Transformation (Muğlak Zamanlar, Dönüşümü Haritalandırmak), 2022, İstanbul Bienali (Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)
- Görsel 12.** Farhad Moshiri, B, 2002, tuval üzerine karışık teknik, 106 x 192cm. <https://www.christies.com/en/lot/lot-6025010> Erişim Tarihi: 12 Şubat 2023
- Görsel 13.** Farhad Moshiri, Shukran, 2011, yerleştirme, alçı duvar ve farklı boyut ve çeşitlerde bıçak. http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/a_large_scale_installation_shukran_by_farhad_moshiri/ (Erişim Tarihi: 16 Nisan 2022)
- Görsel 14.** Shahzia Sikander, Text as Camo I & II, 2010, kâğıt üzerine mürekkep, guvaş, karakalem, herbiri, 30.5 x 22.9 cm . <https://www.christies.com/lot/lot-6212781> (Erişim Tarihi: 15 Nisan 2022)
- Görsel 15.** Khosrow Hassanzadeh, From the series "Ya Ali Madad“, 2008/2009, tuval üzerine serigrafı ve akrilik, 180 x 180 cm. <https://artmap.com/arndt/exhibition/khosrow-hassanzadeh-2009> (Erişim Tarihi: 23 Mart 2022)
- Görsel 16.** Ahmet Mansuroğlu, Arabesk serisinin ilk eskizleri, her biri 29.7x21 cm, kâğıt üzerine karışık teknik, 2019. (Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)

- Görsel 17.** Ahmet Mansuroğlu, Arabesk Serisi Başlangıç çalışmalarından, 2019, kağıt üzerine karışık teknik, herbiri 100x70 cm, İstanbul. (Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)
- Görsel 18.** Ahmet Mansuroğlu, Arabesk ve Şehrengiz serileri ilk örnekler, sanatçı sergileme alanı, “daire” Konuk Sanatçı Programı, Açık Atölye sergileme biçimi, İstanbul, Hasköy Yün İplik Fabrikası, 2019. (Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)
- Görsel 19.** Ahmet Mansuroğlu, Arabesk Serisi: Otoportre, Kadir, Mustafa, 2020, çift katman kâğıt üzerine karışık teknik (fotoğraf baskı, transparan kâğıt, marker kalem, mürekkep), 100x70 cm (herbiri). (Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)
- Görsel 20.** Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ebabil Kuşu, 1954, kâğıt üzerine guaj boya, 10x58 cm. <https://www.onlinemuzayede.com/urun/2279886/bedri-rahmi-eyuboglu-ebabil-kusu> Erişim Tarihi: 27.98.2022
- Görsel 21.** Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ebabil Kuşu (İzmir Efes Otel için tasarım), yaklaşık 1960, pano üzerine guaj ve kâğıt kolajı, 94x37 cm. https://www.art.salon/artwork/bedri-rahmi-eyuboglu_ebabil-kusu-a-design-for-efes-otel-izmir_AID141416 Erişim Tarihi: 20.08.2022
- Görsel 22.** Adnan Turani, Kaligrafik Soyutlama, 1980, tuval üzerine yağlıboya, 68,5x81,5 cm. (Yazarın Arşivi, Erişim Tarihi: 08 Haziran 2021)
- Görsel 23.** Adnan Turani, Yeşil İçin Şarkı, 1972, tuval üzerine yağlıboya, 83x130 cm. (Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)
- Görsel 24.** Abidin Elderoğlu, Suda Hayat, 1970, tuval üzerine yağlıboya, 65x100 cm <https://dirimart.com/tr/artist/abidin-elderoglu/>
- Görsel 25.** Abidin Elderoğlu, Ağaçlı Kompozisyon, 1960, kâğıt üzerine suluboya, 32x42 cm. <https://dirimart.com/tr/artist/abidin-elderoglu/>
- Görsel 26.** Yazılarla yapılmış Camii Silüeti, Malik Aksel Koleksiyonu Aksel, M. (2015). Türklerde Dini Resimler. İstanbul : Kapı Yayınları.
- Görsel 27.** Hurûfîler’e göre Fazlullah’ın insan yüzündeki tecellisini anlatan müsennâ yazı. <https://islamansiklopedisi.org.tr/fazlullah-i-hurufi> (Erişim Tarihi: 18 Mart 2022)
- Görsel 28.** Murat Morova, Cosmic Latte Serisinden eserler, 2018, tuval üzerine suluboya. <http://muratmorova.com/work/2019-cosmic-latte/> (Erişim Tarihi: 01 Haziran 2022)
- Görsel 29.** Erol Akyavaş, Padişahların İhtişamı (The Glory Of The Kings), 1959, Tuval Üzerine Yağlıboya, 122x214 Cm. https://www.moma.org/collection/works/78928?artist_id=1753&page=1&sov_referrer=artist (Erişim Tarihi: 27 Temmuz 2022)
- Görsel 30.** Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1987, tuval üzerine karışık teknik, 207 x 150 cm. <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/%20koleksiyon/5?t=3&id=1009> (Erişim Tarihi: 09 Mart 2022)
- Görsel 31.** Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1989, tuval üzerine karışık teknik, 131x73 cm. <https://artam.com/muzayede/262-cagdas-sanat-eserleri/erol-akyavas-1932-1999-hallac-i-mansur-2> (Erişim Tarihi: 09 Mart 2022)
- Görsel 32.** Ergin İnan, Renksiz Kalmaktan Rengine Ulaşamam, 2017, tuval üzerine karışık teknik, 90x130 cm. <https://www.mutualart.com/Artwork/Renksiz-Kalmaktan-Rengine-Ulasamam/705AB6A55948B793> (Erişim Tarihi: 08 Nisan 2022)
- Görsel 33.** Ergin İnan, Mesnevi Serisinden Çalışmalar, 1989, baskı resim, her biri 63x44 cm. <http://www.artnet.com/artists/ergin-inan/from-the-series-mesnevi-P9cscZ7zlg1BxoDZsp-OYw2> (Erişim Tarihi: 08 Nisan 2023)

- Görsel 34.** Balkan Naci İslimyeli, “Afrika Karayazı Serisi”nden, 150x120 cm, edisyonlu dijital fotoğraf baskı, 2009. <http://www.artnet.com/artists/balkan-naci-islmyeli/> (Erişim Tarihi: 09 Mart 2022)
- Görsel 35.** Murat Palta, Mobydick, 2015, fine art kâğıt üzerine mono baskı, 85x60 cm. <https://www.artxist.com/Sanatci-Cv/Murat-Palta/17> (Erişim Tarihi: 08 Mayıs 2022)
- Görsel 36.** Murat Palta, Stargazer, 2019, diasec baskı, 165x105 cm. <https://www.artxist.com/Sanatci-Cv/Murat-Palta/17> (Erişim Tarihi: 08 Mayıs 2022)
- Görsel 37.** Murat Palta, Mortal Kombat, 2018, video full HD, stereo 12”. <https://www.artxist.com/Sergiler/Gods-Monsters-and-Men/178>
- Görsel 38.** Cansu Çakar, Mars the Prophet (Mars Peygamber), 2014, kâğıt üzerine, mürekkep, suluboya ve altın, 20x47 cm. <https://cakarcansu.com/#/work/Mars%20the%20Prophet> (Erişim Tarihi: 10 Nisan 2022)
- Görsel 39.** Cansu Çakar, 2019, Rahime, kâğıt üzerine suluboya, mürekkep ve altın, 70x70 cm. <https://cakarcansu.com/#/work/Rahime> (Erişim Tarihi: 10 Nisan 2022)
- Görsel 40.** Burçak Bingöl, Above Mentioned Tiles I, 2021, sırlanmış seramik, 145x87x5 cm. <https://ocula.com/art-galleries/zilberman-gallery/artworks/burcak-bingol/above-mentioned-tiles-i/> (Erişim Tarihi: 20.05.2022)
- Görsel 41.** Burçak Bingöl, Follower, 2017, seramik ve metal, herbiri 28x30x40 cm. https://artsandculture.google.com/asset/follower/8AFHiYtpfJoZZQ?childAssetId=IAFyaMfwNPPg_g (Erişim Tarihi: 20.05.2022)
- Görsel 42.** Ertuğrul Güngör ve Faruk Ertekin, Sugar Free (Şekersiz), 2021, sıraltı boyama, 215x95cm. <https://www.instagram.com/p/CTefuZPAU-t/?igshid=NTFIZDUzZmM%3D> (Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2022)
- Görsel 43.** Ertuğrul Güngör ve Faruk Ertekin, Vase Hunt (Vazo Avı), 2021, sıraltı boyama, 67x80 cm. <https://www.instagram.com/p/CThVA2iIGXV/?igshid=NTFIZDUzZmM%3D> (Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2022)
- Görsel 44.** Faruk Ertekin ve Ertuğrul Güngör, Cuffed, 2022, sıraltı boyama, 195x220 cm. <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/ertugrul-gungor-ve-faruk-ertekin-in-pillow-talk-sergisi-den-artta-i-26709> (Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2022)
- Görsel 45.** Faruk Ertekin ve Ertuğrul Güngör, Pillow Talk, 2022, seramik ve karışık teknik, 50x70 cm. <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/ertugrul-gungor-ve-faruk-ertekin-in-pillow-talk-sergisi-den-artta-i-26709> (Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2022)
- Görsel 46.** Kübra Boy, Umay, 2022, NFT çalışması . <https://foundation.app/@kubraboym/kb/2> (Erişim Tarihi: 08 Aralık 2022)
- Görsel 47.** Kübra Boy, Hatıra-2, 2019, çini, sıraltı tekniği, 125x110 cm. <https://www.kolekta.com.tr/yapit/hatira-2-2019-cini-sir-alti-boyama-teknigi/> (Erişim Tarihi: 08 Aralık 2022)
- Görsel 48.** Emin Barın, İsimsiz 2 B, 1984, Şablon Baskı-Serigrafi, 35x25.5 cm. <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/emin-barin/techniques/07> (Erişim Tarihi: 22 Aralık 2022)
- Görsel 49.** Savaş Çevik, Geometrik “Muhammed” kompozisyonu, 2020, akrilik boya, 85x54cm. https://www.kybelart.com/products/savas-cevik-geometrik-muhammed-kompozisyonu?_pos=1&_sid=b62f81567&_ss=r (Erişim Tarihi: 22 Aralık 2022)

- Görsel 50.** Ali Toy, “Allah” yazısı, 2003, özgün baskı, 24x11 cm. <https://www.janusmezat.com/urun/4078976/ali-toy-allah-2003-ozgun-baski-24-x-11-cm> (Erişim Tarihi: 22 Aralık 2022)
- Görsel 51.** Levent Karaduman, Diriliş-2 ve Kulluk-4 , karışık teknik, (her biri) 150x100 cm. <https://beyoglu.bel.tr/wp-content/uploads/2022/03/hat-katalog-edit-web.pdf> (Erişim Tarihi: 22 Aralık 2022)
- Görsel 52.** Sami Savatlı, Untitled 7, 2018, ahşap üzerine karışık teknik, 80 cm (çap). <http://www.samisavatli.com/en/gallery-paint-6> (Erişim Tarihi: 30 Ağustos 2022)
- Görsel 53.** Sami Savatlı, Untitled 703, 2018, tuval üzerine karışık teknik, 220x220 cm. <http://www.samisavatli.com/en/gallery-paint-1> (Erişim Tarihi: 30 Ağustos 2022)
- Görsel 54.** Kutluğ Ataman, Animated Words Series: Image (Face), 2003, tek kanallı videodan kareler. <https://www.kutlugataman.com/artist/image-face> (Erişim Tarihi: 30 Ağustos 2022)
- Görsel 55.** Kutluğ Ataman, "Mesopotamian Dramaturgies" Series, Su, 2009, diptik video. <https://www.kutlugataman.com/artist/su-with-text>
- Görsel 56.** Bahar Zamanı (Spring Time), 2013,tuval üzerine yağlıboya, 140x215 cm. <http://tanerceylan.com/works/spring-time/> (Erişim Tarihi: 09 Mart 2022)
- Görsel 57.** Beril, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 240x160 cm (Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)
- Görsel 58.** Tohum I, 2017, tuval üzerine yağlıboya, 9 adet 21x17 cm. <https://www.odeabank.com.tr/hakkimizda/o-art/program/oart-sanat-yarismasi-sergisi-2017> (Erişim Tarihi: 23 Nisan 2022)
- Görsel 59.** Tohum II, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 110x80 cm. (Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)
- Görsel 60.** Ahmet Mansuroğlu, “Şehrengiz” serisinin ilk eskizi, 29.7x21 cm, kâğıt üzerine karakalem ve kaligrafi kalem, 2019. (Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)
- Görsel 61.** Ahmet Mansuroğlu, Şehrengiz: Kadir,ve Mustafa, 35x50 cm, kâğıt üzerine karakalem ve kaligrafi kalem, 2020 . (Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)
- Görsel 62.** Ahmet Mansuroğlu, Şehrengiz:İsimsiz, 135x70 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2019 . (Ahmet Mansuroğlu, Kişisel Arşiv)

EXTENDED ABSTRACT

LOOKING AT THE PAINTING FROM THE EAST: ŞEHRENGİZ AND ARABESK SERIES

Ahmet MANSUROĞLU

Düzce University
Graduate School, Department of Painting
Doctoral Thesis
Supervisor: Assist. Prof. Dr. Lütfi ÖZDEN

June 2023, 84 pages

1. ENTRY

In this section, information on how the topic of the thesis emerged and the content of the thesis is briefly mentioned. In addition, information on the "Research Topic, Purpose and Importance of the Research, Scope and Limitations of the Research, Literature" sources of the research is also given.

2. LOOKING TO THE EAST / LOOKING FROM THE EAST:

In the context of the "Looking East" title, this section of the thesis evaluates the Western perception of the East by first focusing on how the West constructs itself through the East, and then examining Orientalism as the "Western Oriental Construct." After discussing Orientalism as a utopian and theatrical imaginary universe that expresses the Western perception of the East, this thesis analyzes the Western attraction to the East as a source of inspiration during the modern art period. The cultures and traditions that exist in the East have always been a source of imagery and inspiration for the West, which constructs a theatrical geography profile by emphasizing Orientalism and creating a fantasy reference to Eastern images. The thesis cites the examples of Turkish calligraphy, miniature painting, ceramics, and ornamentation as sources of inspiration for Western modern art. In particular, looking at the idea of incorporating Islamic calligraphy into contemporary painting and showcasing how this was first observed in Western art before Turkish artists embraced it.

After providing examples and important background information about the Western perception of the East, the thesis discusses the importance of the Western-dominated art

world turning to the East in the 20th century again because abstract artists constructed images of the Eastern Arts.

In the Contemporary Art the concepts such as identity, belonging, authenticity, and locality are the reasons to collaborate with minority groups including Eastern artists. In this context, the "Şehrengiz" and "Arabesk" series, which constitute the main topic of the thesis, are analyzed. The thesis examines contemporary artists from different countries who use Arabic and Persian scripts in their works, such as Shirin Neshat and Lalla Essaydi, both of whom have been prominent in many artistic events in the West. The thesis notes conceptual and formal similarities in the works of these artists and analyzes a sample artwork, "Şifa Dileği" (mean Wish for Healing) created by writing by hand on a photograph. The thesis also discusses events such as the Jameel Prize, Miniature 2.0, and Neighbours in Dialogue, which bring together Islamic arts and contemporary art in Turkey and around the world. The thesis provides examples of works by artists who use calligraphy in their work, such as Lamia Joreige, Farhad Moshiri, Shahzia Sikander, and Khosrow Hassanzadeh, and examines their works in the context of the events, Jameel Prize, Miniature 2.0, and Neighbours in Dialogue. Finally, the thesis provides information about the conceptual background of the "Arabesk" (Arabesque) series, where and when it emerged, and analyzes the artworks of the series.

3. "EAST IMAGE" IN THE CONTEXT OF LOCAL IMAGE SEEKING IN TURKEY:

In this section, a historical examination of Turkish art is conducted with a focus on the use of "Eastern imagery" in Turkish painting. In this context, the changes and transformations in the approach to "Eastern imagery" during Turkey's founding period are examined and illustrated with examples, within the framework of the search for "locality and nationality" in art. The works of painters such as Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Elderoğlu, and Adnan Turani, who used calligraphic images in their paintings, are examined, and examples are provided to explore the search for "locality in art" during the early years of the Republic. Information is provided on "Folk Paintings" which combines text with image, because the images in the "Arabesque" and "Şehrengiz" series remind audience of Folk Paintings. From the 1950s to the present day, during the ongoing search for "locality in art," the works of artists such as Balkan Naci İslimyeli, Erol Akyavaş, Murat Morova, and Ergin İnan, who used "writing and calligraphy," are examined, and examples from their works are provided. These artists not only used the writing as abstract

aesthetic units in their works, but also emphasized its conceptual aspect in their productions.

4. TRADITION AS INSPIRATION:

In the final section titled "Nourished by Tradition", contemporary artists producing in Turkey are discussed within the context of the "Eastern image". Some of these artists have received a Western Art-based education, while others have received training in Traditional Turkish arts (Islamic Arts). The artists examined in this section produce contemporary works by directly using "Traditional Arts" such as "Calligraphy, Illumination, Ceramics, Miniature" or by referencing these arts. Murat Palta and Cansu Çakar are examined as artists who produce contemporary works referencing Miniature art. Both artists draw inspiration from both the compositional, technical and conceptual aspects of traditional arts and their personal memory images to create their works. Younger generation artists such as Burçak Bingöl, Ertuğrul Güngör-Faruk Ertekin, and Kübra Boy, who use the techniques and imagery of ceramics and tiles, are also examined in this section. These artists reproduce traditional images and techniques in a contemporary way and present contemporary visuals. Information about artists who base their work on the thesis or use the thesis image in their works is also included in the thesis. Artists from different disciplines such as Levent Karaduman, Sami Savatlı, and Kutluğ Ataman are examined and interpreted. In addition, examples of Taner Ceylan's works, who combines the Eastern image with classical Western painting techniques, are given. And my individual works, which include the "date seed" image in the "İkram-ı Ebedi" (mean Eternal Offering) series, are examined as an example of processing the Eastern image with classical Western painting techniques. In the last section of the thesis, the "Şehrengiz" series, which is one of my series and the starting point and main topic of this research, is examined by providing examples from the series. It is mentioned that the "Şehrengiz" series, as its main starting point, was inspired by a type of masnavi written in Ottoman literature to "praise the beauties of a city and the beautiful people in it". In this context, an examination is made in terms of the starting point, production methods, and conceptual definition of the series, which are produced with different materials and techniques. After discussing artist opinions on the series and interpreting its future, the thesis concludes.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : AHMET MANSUROĞLU

Yabancı Dili : İngilizce

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Doktora	Resim	Düzce Üniversitesi	2023
Y. Lisans	Sanat ve Tasarım	Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi	2018
Lisans	Resim-İş Öğretmenliği	Ege Üniversitesi	2015
Lise	Resim	Bedii Sabuncu Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	2011

YAYINLAR

- 1- Sanat Yazıları, 2021; (45): 761-778 / Ahmet Mansuroğlu, Rabia Özgül Kılınçarslan
Taner Ceylan'ın Resimlerinde Antik Mitolojik Karakterlerin Ve İkonografik Simgelerin Yorumlanması
- 2- Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 2020, Cilt 2, Sayı 2, 136-149 / Ahmet Mansuroğlu
Rubens Ve Rembrandt'ın "Ganymede'nin Kaçırılışı" Eserlerinin İncelenmesi
- 3- Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, 2021; 6(10): 41-57 / Ahmet Mansuroğlu
"Janus", "Bulut" Ve "Heyt Be!" Fanzinler Bağlamında Bir Tanıtım Aracı Olarak Fanzinlerin Değerlendirilmesi