

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

PLASTİK SANATLARDA YENİ ORYANTALİZM

Sanatta Yeterlik Tezi

Yasemin Erengezzgin Kafkas

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Cevat Demir

İstanbul - 2008

ÖNSÖZ

Bu çalışma, son yıllarda sanat dünyasında olan biteni izlerken zihnimde oluşmaya başlayan soruların sonucunda ortaya çıktı. Ülkemizde ve dünyada plastik sanatlarla ilgili düzenlenen sergi, bienal, trienal, panel gibi etkinliklerde giderek yaygınlaştığını hissettiğim belli bir tavır ve anlayış ile ilgili sorulardı bunlar.

Başlangıçtaki sorularıma ne derecede yanıt verebildiğimi bilemiyorum. Zaten adı üzerinde, bu sadece bir “tez”. Yer yer metnin içinde de belirttiğim gibi; öznel, yanlı ama kendi içine kapanmış değil. Kabul görmesi değil ama, bir tartışma yaratması en büyük hayalim olan bir tez. Bir yerlerde benim kaygılarıma benzer kaygılar taşıyan ya da şiddetle karşı çıkacak olan birileri olduğunu biliyorum. Bu gözle okunarak değerlendirilmesini dilerim.

Bana inandığı ve sabırla desteklemeye devam ettiği için tez danışmanım ve hocam Prof. Dr. Cevat Demir’e, araştırmalarıma katkıları ve manevi desteği için Salih Bıçakçı’ya, özellikle son yıllarda bana katlanan ve yanlarında olamasam da hep arkamda olduklarını hissettiren dostlarım Düznaz Akşit ve Hülya Bakkal’a, ve son olarak da hayatın önümüze çıkardığı her zorluğu paylaşarak her şeye rağmen, her adımda beni destekleyip ayağa kaldıran sevgili eşim Kenan Kafkas’a sonsuz teşekkürlerimle...

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
ÖZET	III
SUMMARY	IV
GİRİŞ	
1 - ORYANTALİZM'İN TANIMI VE TARİHSEL GELİŞİMİ	4
2 - PLASTİK SANATLARDA DOĞU-BATI ETKİLEŞİMİ VE ORYANTALİZM KAVRAMI	9
2.1 - XX. YÜZYILA KADAR DOĞU-BATI ETKİLEŞİMİ	9
2.1.1 - Rönesans Öncesi	9
2.1.2 - Rönesans Dönemi	11
2.1.3 - XVIII. ve XIX. Yüzyıllar	14
2.2. - KLASİK ORYANTALİZMİN KISA BİR ELEŞTİRİSİ	17
2.3. - XX.YÜZYIL BATI SANATINDA DOĞU ETKİLERİ	19
3 - YENİ ORYANTALİZM	25
3.1 - SANATTA KİMLİK SORUNU VE TRANSKÜLTÜRELİZM ...	25
3.2 - YENİ ORYANTALİZM KAVRAMI VE PLASTİK SANATLARDAKİ YANSIMALARI	27
4 - YENİ ORYANTALİZM ELEŞTİRİSİ VE ALTERNATİF FİKİRLER ...	39
SONUÇ	47
KAYNAKÇA	49
RESİM LİSTESİ	51

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, günümüzde plastik sanatlar alanında Türkiye’de ve dünyada yaygınlaştığını düşündüğüm yeni oryantalist akımı irdelemektir.

Yeni Oryantalizm kavramını açıklayabilmek için öncelikle Oryantalizm’in tanımı ve tarihsel gelişimi hakkında bilgi verilmiştir. Sonraki bölümde tarih boyunca plastik sanatlardaki oryantalist yaklaşımlar kısaca incelenmiştir. Çalışmanın eleştirel boyutu açısından destekleyici olduğundan, Batı sanatında oryantalist sayılmayacak Doğu etkilerinin de olduğu vurgulanmış ve bu tarz çalışmalardan da örnekler verilmiştir.

Konu “kimlik” kavramıyla da bağlantılı olduğundan, bu konuya da kısaca bir bölüm ayrılmıştır. Bu bölümde “transkültürelizm” kavramı da açıklanmıştır.

Yeni Oryantalizm kavramının açıklandığı ana bölümde, günümüz uluslararası sanat ortamında ve özellikle Bienaller gibi periyodik sanat etkinliklerinde doğulu sanatçıların konumu ele alınmıştır. Bu sanatçıların işlerindeki oryantalist yaklaşımlar, batılı sponsor, küratör ve eleştirmenlerin bunlardaki etkisi ve bu yaklaşımların desteklenmesinin nedenleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Kültür emperyalizmi ve ötekileştirme gibi sosyal ve politik meselelerin sanata etkilerinin incelenmesi bu tezde önemli bir yer tutmaktadır.

Yeni oryantalist sanatçıların işlerinin batılılar tarafından Doğu’nun sanatı olarak sunulması ve alternatif, özgün, bu yaklaşımın dışında kalan doğulu sanatçıların görmezden gelinmesi bu tezin ana meselelerini oluşturmaktadır. Çalışma, çağdaş sanat ortamında yeni oryantalist yaklaşımların bir eleştirisi ve alternatif önerileri ile son bulur.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to consider the new Orientalism, which I think is widespread around Turkey and the world in today's visual arts field.

In order to explain the new Orientalism the definition and historical progress of Orientalism is mentioned. In the following chapter orientalist approaches in visual arts is briefly examined. Since it is a supportive argument for the paper's critical aspect, it is emphasized that there are eastern influences as well in western art, which can not be regarded as orientalist. Examples of that kind of works are presented.

The subject is related with the concept of "identity", therefore a brief chapter is written concerning this notion. In this chapter, "transculturalism" concept is also explained.

In the main chapter where Neo-Orientalism concept is explained, the position of the eastern artists in today's international art milieu and especially in periodical art activities, such as biennials, is considered.

The orientalist approach, the influence of western sponsors, curators and critics in these artist's works, and the reasons why these approaches supported is explained. Examining influences of social and political issues like cultural imperialism and othering takes an important part in this work.

Presentation of neo-orientalist artist's works as the art of East by westerners through ignoring the alternative and authentic eastern artists who are out of this approach, is the main issue of this dissertation. The paper ends with a critic of neo-orientalist approach in contemporary art milieu and alternative suggestions.

GİRİŞ

Bu çalışmanın gerekliliği, günümüz sanat ortamına farklı bir açıdan bakma ve onu belirli bir yönden değerlendirme ihtiyacından doğmuştur. Mümkün olduğunca objektif kriterler ve tarihsel verilerden çıkışla sonuçta kaçınılmaz olarak yanlı sayılabilecek bir teze ulaşmayı amaçlamaktadır. Bu sonuç tezine varmayı bu denli önemseyişimin altında, ülkemizde şimdiye dek bu bakış açısıyla bir araştırma ya da bir tez hazırlanmamış olduğunu görmem ve dünya sanatına bakışta böyle bir formülasyona ihtiyaç duymam yatmaktadır.

Oryantalizm konusunda çeşitli araştırmalar yapılmış ve kitaplar yazılmıştır. Ancak tüm bunların içinde sanat alanına eğilen, özellikle plastik sanatları içerenleri belirli bir dönemle sınırlıdır ve yakın tarihe kadar uzananları pek azdır. Bu konuda yıllardır dünyada tartışmalar yaratmaya devam eden Edward W. Said'in "*Şarkiyatçılık*"¹ kitabı da siyasal, ekonomik ve emperyalist bir oryantalist anlayışı eleştirmekte ancak kültür ve sanat emperyalizmine – yazarın formasyonu gereği olsa gerek - edebiyat dışında neredeyse hiç değinmemektedir. Said ve diğer çağdaş düşünürlerin bazılarının Yeni Oryantalizm diye tanımladıkları dönemde ise Batı'daki yeni dini oluşumların, yaşam tarzı arayışlarının öne çıktığını, sanat alanında böyle bir tanımlamaya henüz ulaşılmadığını görüyoruz.

Tüm bu verilerin ve başta da belirttiğim gibi kendi sanata bakışımın ışığında, plastik sanatlar alanında da böyle bir incelemenin gerekliliğini hissettim. Bu çalışmanın amacı salt Oryantalizm olgusunu ve tarihsel gelişimini açıklamak değil, duruma bir sanat tarihçesinden çok bir sanatçı duyarlılığıyla yaklaşarak görüş ve eleştirilerimi ortaya koymak ve kendi alternatiflerimi yaratmaya çalışmaktır.

¹ Edward W. Said, *Şarkiyatçılık (Batı'nın Şark Anlayışları)*, Türkçesi: Berna Ülner, İstanbul, Metis Yayınları, 1999

Çalışma, Oryantalizm'in bir bilim dalı ve kavram olarak tanımı, tarihsel gelişimi ve etkilerinin incelenmesiyle başlar. İkinci bölümde amaç; plastik sanatlarda Doğu-Batı etkileşimi ve kronolojik olarak gelişiminin, sanatta Oryantalizm kavramının açıklanmasıdır. Bölümde klasik anlamda Oryantalizm'in kısa bir eleştirisi de yer alır. En sonunda da XX.yüzyılın ilk yarısında sanatta oryantalist sayılamayacak Doğu etkisini vurgulamayı amaçlar. Böylece felsefe ve plastik sanatlarda Doğu-Batı ilişkisinin Oryantalizm'e dönüşmeden de oluşabildiği gösterilmek istenmiştir.

Üçüncü bölümde ise Yeni Oryantalizm kavramına geçiş yapılır ve kavramın klasik Oryantalizm'den ayrıldığı noktalar vurgulanır. Plastik sanatlar açısından Yeni Oryantalizm'in anlamı ve farklı boyutları açıklanır.

Çalışmanın devamında günümüz sanat ortamındaki Oryantalist yaklaşımlardan örnekler verilir ve incelenir. Yeni Oryantalizm eleştirisi ve alternatif önerilerinden sonra sonuç bölümüne geçilir.

Bütünüyle bu tezin amacı; Doğu'nun sanat tarihindeki yerini, günümüz plastik sanatlar ortamında geldiği noktayı sorgulamak ve eleştirmektir. Tezimin temel iddiası, dünya sanatında Doğu'ya oryantalist yaklaşımın sona ermediği, sadece biçim değiştirdiğidir. Doğulu sanatçılar gerçekten çağdaş sanat etkinliklerinde önemli bir yer tutmakta mıdır? Bu etkinliklerde gördüğümüz örnekler Doğu'nun felsefi, kültürel ve sanatsal birikimini yeterince ve doğru yansıtmakta mıdır? Tüm bu sorgulamanın beni getirdiği nokta sanatta kimlik problemi üzerine düşünmemi sağladı. Kimlik nedir? Sanatçının kimlikle ilişkisi ve –varsa- bu kimliği üretimine yansıtışı nasıldır, nasıl olmalıdır, ya da olmalı mıdır? Tezimde bu konuya da özel bir bölüm ayrılmıştır.

Genelde Tarih, özelde ise Sanat Tarihi yazımı her zaman çeşitli eleştirilere hedef olmuştur. Bu eleştirel yaklaşımların en can alıcılarından birisi; Batı kaynaklı, yanlı tarih yazım anlayışı ve hemen hemen tüm kaynakların insanlık tarihine Batı'yı merkez alarak bakmasıdır. Uzun yıllar boyunca Doğu bu konularda sistematik araştırmalar

yapmadığından ve yazılı kaynak üretmediğinden, doğal olarak üretim bu yönde olmuştur. Artık başka bakış açılarından tez üretmek zamanı geldi de geçiyor diye düşünüyorum. Sanatsal yaratma bir yana, gerekli ciddi ve samimi teorik üretimin de bu coğrafyada yapılması gerekliliği kaçınılmazdır.

Bu meselelerin ülkemizde ve dünyada daha fazla önemle ele alınması ve dünyanın çeşitli bölgelerinde bu konularda kafa yoran sanatçı, felsefeci, tarihçi ve eleştirmenlerin sesinin daha fazla duyulmaya başlaması dileğiyle...

*Tevekkül!
Kısmet!
Kafes, han, kervan
şadırvan
Gümüş tepsilerde rakeden sultan!
Mihrace, padişah,
bin bir yaşında bir şah...
Minarelerde sallanıyor sedef nalınlar,
burunları kınalı kadınlar
ayaklarıyla gergef dokuyor.
Rüzgarlarda yeşil sarıklı imamlar ezan okuyor! Frenk şairinin gördüğü şark!
işte
dakikada 1.000.000 basılan
kitapların
Şark'ı!
Lakin
ne dün
ne bugün
ne yarın
böyle bir şark
yoktu,
olmayacak!
.....*

Nazım Hikmet Ran

1- ORYANTALİZM'İN TANIMI VE TARİHSEL GELİŞİMİ

“Oryantalizm ya da diğer adlarıyla Doğu bilimi, Şarkiyatçılık, Şarkiyat, Doğubilim; Yakın ve Uzak Doğu toplum ve kültürleri, dilleri ve halklarının incelendiği batı kökenli ve batı merkezli araştırma alanlarının tümüne verilen ortak ad”.²

18. yüzyıl Aydınlanma Çağı düşünürleri Doğu kültürlerine ilgi duymuş ve hatta zaman zaman Hristiyan Batı kültürüne karşı üstünlüğünü savunmuşlardır. Bu dönemde Voltaire gibi çeşitli düşünürler İslam dininin Batı Hristiyanlığı ile karşılaştırıldığında çok daha insancıl ve hoşgörülü olduğunu vurgulamış, Hindistan ve Zerdüştük,

² <http://tr.wikipedia.org/wiki/Oryantalizm>

Uzakdoğu felsefeleri üzerine araştırmalar yapmışlardır. Hint-Avrupa dilleri üzerine çalışmalar yapılmış ve Doğu ve Batı kùltürlerinin içiçe geçtiği tarihin ilk dönemleri incelenmeye başlanmıştır. Doğu kùltürü ve felsefesi üzerine yapılan bu araştırmalar 19. yüzyılda “Doğu Araştırmaları” (Oriental Studies) adı altında akademik bir disipline dönüştü.

Oryantalizm araştırmalarını başlangıç itibariyle batılıların Doğu’ya olan ilgi ve merakı, katı ve baskıcı Hristiyanlık öğretilerine alternatif felsefi arayışlarla açıklayabiliriz. 20. yüzyıla gelindiğinde ise çağımızın en ünlü simalarından yazar, akademisyen, teorisyen ve aktivist Edward Wadie Said’in Oryantalizm hakkında görüşlerinin hiç de o kadar iyimser olmadığını görüyoruz.

Edward W. Said 1935’te İngiliz yönetimi altındaki Kudüs’te doğdu. Babası zengin Hristiyan Filistin’lilerden bir iş adamı ve Amerikan vatandaşı, annesi Hristiyan Lübnanlı ve Filistin kökenliydi. Said “Şarkiyatçılık” (Oryantalizm) isimli kitabını ilk olarak 1978 yılında yayınladı. Said’in kapitalizm, emperyalizm ve postkolonyalizm üzerine görüşleri pek çok düşünür ve teorisyen açısından çığır açıcı olmuştur. Oryantalizmin Batı’nın emperyalist eylemlerine katkıda bulunan bir kurgu olduğuna, aslında hiç de masum bir imgelem veya disiplin olmadığına yönelik olumsuz düşünceleri Bernard Lewis gibi bazı batılı akademisyenler tarafından eleştirilmiştir.

Edward Said’e göre Doğu (Orient) kavramı Batı ile ilişkisinin içinde onun tarafından inşa edilir. O, Batı’ya göre “öteki” ve ondan aşağı olandır. Oryantalizm ise Doğu’ya ilişkin önyargı ve ideolojik perspektiflerin hakim olduğu bir alandır. Said iki tür Oryantalizm olduğundan söz eder. Bunlardan birincisi bilinçsizdir. Doğu’nun geri, pasif, egzantrik, despotizme eğilimli ve gelişmeye kapalı olduğu imajını kurgulamıştır ve buna inanır. Tüm bu uysal ve çekingen karakterine rağmen gelişmemiş ve barbarik karakterinden dolayı Doğu yine de Batılı için bir tehdit, korku kaynağı da olabilecek bir unsurdur. Açık Oryantalizm ise üzerinde konuşulan ve eylemde bulunulan bir şeydir.

Doğu hakkında elde edilen ve geliştirilen bilgi ve imajların felsefi ve politik platformda eyleme geçirilmesidir.

Bunun en çarpıcı örneklerinden biri çok yakın dönemde Amerika'nın El Kaide ve benzeri oluşumlar ile terör eylemleri üzerinden Müslüman halklara karşı tüm dünya üzerinde yıllar boyunca işleyerek oluşturduğu korku ve nefreti Irak'ın işgaline kadar vardırması olmuştur. Bu noktada Amerika'nın Irak ve Ortadoğu'daki asıl amaçları ve İran'la derdi konularının diğer dünya ülkeleri tarafından malum olmadığını iddia edemeyiz elbette. Ama sonuçta halkların gelişmişlik ve refahlarının "ötekilere" bedeli konusunda içlerini rahatlatmak için her zaman böyle bahanelere ihtiyaçları vardır. Benzer şekilde son yıllarda Kuzey Avrupa ülkeleri ve Fransa'da göçmen sayısının önlenemez artışının hükümetlere yarattığı sıkıntının bu ülkelerde ırkçılık ve buna dayalı şiddet eylemlerinin yükselişine yol açtığına tanık oluyoruz. Bu ülkelerde göçmen kültürü ve özellikle İslam dinine mensup kişiler mercek altına yatırılmaya ve sert eleştirilere maruz kalmaya başladılar. Almanya ve Fransa gibi ülkelerde dini özgürlükler ve vatandaşlık haklarını kısıtlayıcı, mülteciliği ve yurttaşlık elde etmeyi zorlaştırıcı yasalar çıkarılmaya başlandı. Üstelik İngiltere ve Fransa gibi ülkeler sömürgeci geçmişlerindeki günahlarla hesaplaşmayı akıllarından bile geçirmiyorlar, dünyanın çeşitli coğrafyalarında bu bağlantılarının bazıları hala sürmekte.

Bu durumda ötekinin; Ortadoğu'lunun, Afrikalı'nın ya da "despot, diktatör, vahşi" Çinliler'in geri, aptal, korkulacak ve sakınılacak bir aşağı canlı türü olduğuna inanmak en konforlusu değil midir? Ünlü sinema oyuncular, müzisyenler, yardım kuruluşları aracılığıyla etkinlikler düzenleyerek; ailesiz, aç ve çaresiz bıraktığımız Uzakdoğu'lu çocukları evlat edinerek günahlarımızın kefareti ödüyüveririz. Sanırım önümüzdeki birkaç on yıl zarfında yardım ve evlat edinme modası Afrika ve Kore gibi bölgelerden Ortadoğu'ya doğru kayacaktır.

Said'in Oryantalizm hakkındaki fikirlerinin çeşitli zamanlarda çeşitli akademisyen ve düşünürler tarafından eleştirilere maruz kaldığından söz etmiştik. Onu eleştirenlerin en

önemli argümanlarından birisi dünyayı Doğu ve Batı olarak net ve bağdaşmaz biçimde ikiye ayırmış olduğuna dair kabuldür. Oysa Said'in kendisi bu iddiaya en net yanıtı 28 Şubat 2002'de Chapman Üniversitesi Barış Çalışmaları'nın düzenlediği konferansta yaptığı konuşmada vermiştir. Bu konferansta kendisine 11 Eylül sonrası ile ilgili, bu vahim olaydan sonra Batı ve Doğu arasındaki uçurumun nasıl kapanacağına ilişkin sorulan soruyu kısaca şöyle cevaplamıştır: *“Anlamalısınız ki, Doğu ve Batı birer kurgudur [inşa edilmiş kavramlardır], doğal objeler değil.”*³ Ancak bu ifadede Doğu (Orient) diye bir şeyin varolmadığı anlamı çıkarılmamalıdır. Hakikatte, vaktiyle kurgulanmış ve saptırılarak kavramsallaştırılmış da olsa, Doğu ve Batı diye farklılaşmış kültür ve medeniyetlerden söz edilebilir.

9- 10 Aralık 2006 tarihlerinde Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda Edward Said'in anısına yapılmış olan Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu'nda konuşan Robert J.C. Young, Said'in Oryantalizm yerine Post-Kolonyalizm'in ikame edilmesinde önemli rol oynadığını ifade etmişti. Young, onun daha sonra bundan pişmanlık duyduğunu da düşünüyordu.

Postkolonyalizm, sömürgeciliğin bıraktığı mirası sorunsallaştıran bir dizi felsefi ve edebi teoriyi içine alır. Doç. Dr. Tuğrul İltar “Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben – Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm” başlıklı makalesinde modernleşme tarihinin aynı zamanda bir emperyalizm ve sömürgecilik tarihi olduğundan bahseder. İltar, günümüzde “üçüncü dünya ülkeleri”, “az gelişmiş ülkeler” ya da daha yumuşatılmış şekliyle “gelişmekte olan ülkeler” şeklinde tanımlanan ülkelerin hemen hepsinin eski sömürgeler olduğunu da vurgular. *“Onların ‘az’ gelişmişliği kendi ontolojik olarak farklı, yabancı, geleneksel, ‘Doğulu’ ötekiliklerinin bir sonucu olmayıp, tersine, sömürgeleştirilmelerinin, çağdaşlaştırılmalarının bir sonucu”*⁴ diye devam eder. Yukarıda da bahsi geçen Uluslararası Oryantalizm

³ Aktaran: Uğur Kömeçoğlu, **“Oryantalizm, Belirsizlik, Tahayyül, 11 Eylül”**, Doğu Batı Dergisi, yıl:4, sayı:20, Ankara, s. 38-39

⁴ Doç. Dr. Tuğrul İltar, “Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve

Sempozyumu'nda Fuat Keyman da Oryantalizm'i, dolayısıyla modernizmin ötekileştirme sistematiğini tartışmadan Doğu – Batı probleminin çözülemeyeceğini; asıl masaya yatırılması gerekenin modernizm olduğunu belirtiyordu. Said'in de çoğu kez vurguladığı gibi, medeniyetler arası diyalog ve farklı kültürlerin bir arada yaşaması gibi modern taleplerin gerçekleşebilmesi için iktidar ilişkileri ve tarihsel süreçle hesaplaşmadan gerçek bir diyaloga varılamaz.

“Postkolonyal eleştiriler de ‘postkolonyal’ diye adlandırılan içinde bulunduğumuz durumun kendi geleceğine, ötekiliğine, dolayısıyla yeniden, farklı doğuşlarına olanak vermekteler. Böylesi açılımların olabilmesi için de en başta bizim ötekini asimilasyon yoluyla tanımamızı sağlayan bilme biçimimizi sorgulayarak kendi kendimizi yeniden temsil etmemiz, yeniden dokuyup yazmamız gerekiyor [...]”⁵

Etnosantrizm”, **Küresel İletişim Dergisi**, Bahar 2006, sayı:1
⁵ A.g.m.

2 - PLASTİK SANATLARDA DOĞU-BATI ETKİLEŞİMİ VE ORYANTALİZM KAVRAMI

2.1 XX. YÜZYILA KADAR DOĞU-BATI ETKİLEŞİMİ

2.1.1 RÖNESANS ÖNCESİ

Doğu ile Batı arasındaki en saf, en hesapsız etkileşim Antik Çağ'dadır. Bu dönem medeniyetlerin birbirinden görsel veya uhrevi yönden etkilendikleri bir dönemdir. Çok tanrılı dönem sanatın kültürlerarası etkileşiminde önemli rol oynamıştır. Yunanistan ve Anadolu'da benzer ya da aynı tanrılara tapılır, kültür ve geleneklerde benzerlikler görülür.

O dönemin önemli bir merkezi olan Girit adası'nın zengin kralları zaman zaman Mısır'a elçiler gönderdiler. Tüm bu ilişkilerin de sonucunda İ.Ö. VI. yüzyılda Yunanlılar sanatta bir devrim başlattılar. *“Yunanlı sanatçılar, taştan heykeller oyarak, Mısırlı ve Asurlu sanatçıların bıraktıkları noktadan işe koyuldular. Mısırlılar'a ait örnekleri inceleyip onlara öykündüklerini; Mısırlılar'dan ayakta duran bir adam figürünü kurmayı, vücudun değişik bölümlerini ve bu bölümleri tutan kasları organize etmeyi öğrendiklerini biliyoruz”*.⁶ Yunanlılar Mısırlılar'dan etkilendiler ama onlardan farklı olarak bilgi yerine gözlerine dayanarak başladılar işe.

Antik Çağ'da ilk kapalı toplum ilk tek tanrılı din olan Musevilik'le başladı. Hristiyanlığın da yayılışıyla insanlık Ortaçağ'da sanatın ikinci plana atıldığı bir döneme girdi. Ortadoğu ve İslam dünyası bu dönemi tasavvufi arayışlarla geçirdi.

Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ve sonrasında Bizans, Anadolu ve Ermenistan'dan başka, özellikle İspanya aracılığıyla Müslüman Araplar ve Kuzeyliler'in durmayan akınları sonucunda barbar etkileri yeni ortamın kurulmasında

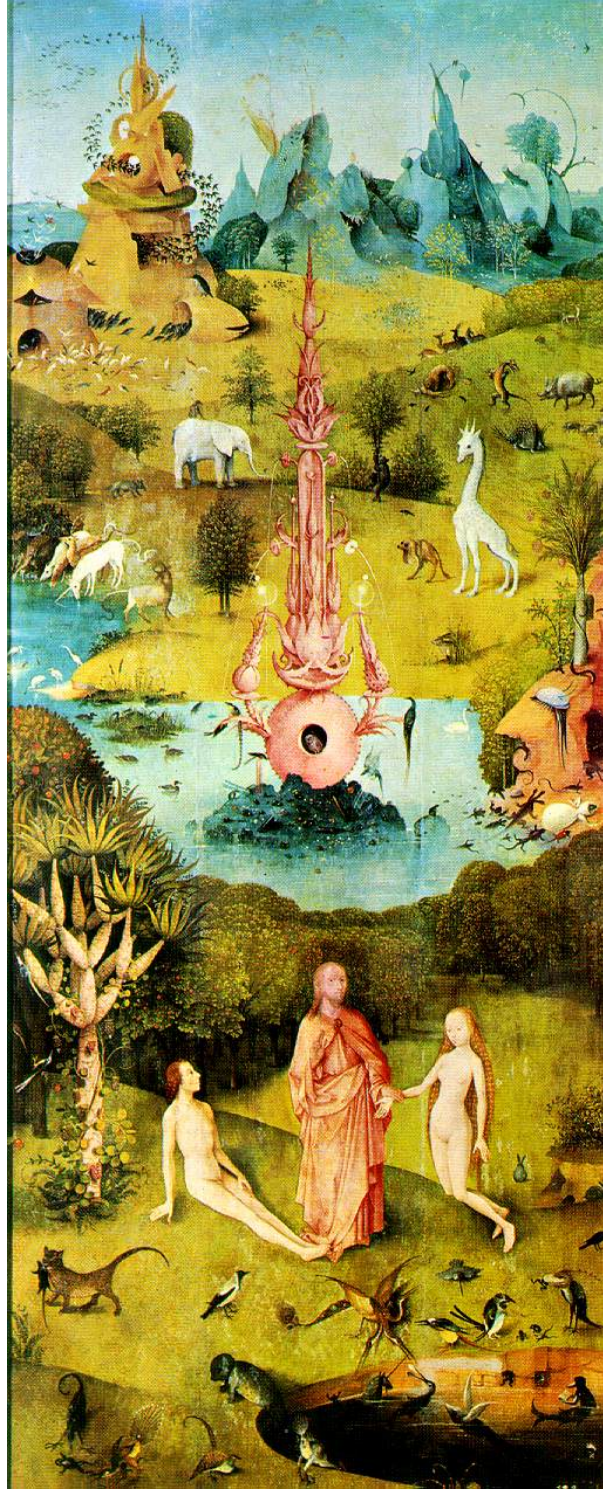
⁶ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Bedrettin Cömert, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, s.48

rol oynadılar. “Asya bozkır ve barbar göçebe sanatları, gözleme dayanan biçim yerine çizgiyi, grafiksel ve soyut anlatım özelliklerini, geometri ve dinamizmi getirmişti. Romanesk sanat barbar sanatının dinamik çizgisiyle bunu süsleyen hayali canavarları da kullandığı için, Ortaçağ sanatına bu tip figürler Mezopotamya geleneklerine uygun, statik ve simetrik Sasani kumaş motifleri yanında barbar sanatından da geçti. Ayrıca Mezopotamya’da doğup Kuzey İran’dan bozkırlara ve oradan barbarlar tarafından Avrupa’ya getirilen; bir hayat ağacının iki yanında hayvan motifleri, fantastik canavar ve cehennem figürleri gibi bir çok konu Romanesk sanatta egemen oldular. Çağın fantastik hayvan figürlerinde barbarların ve Doğu’nun, üsluplaştırılmış bitki dekorunda ise Arap örneklerinin etkisi oldu.”⁷

Romanesk çağda İslam sanatından öğrenilen geometrik biçimler ve arma figürleri Batı’da kullanıldı. XI. yüzyılda İspanya ve Güney Fransa’da yapılan minyatürlerde Arap etkisi görülür. Skolastik düşünceye göre bilim tanrıya özgüdür, insan için iman vardır. Bu nedenle tüm görüntüler tanrıyı yansıtıyordu; XI. yüzyılda görülen simetrik kompozisyon, geometri ve soyutluk tanrısallığın ifadesiydiler.

Avrupa sanatı Gotik çağdan itibaren Aristoteles’in etkisiyle daha mantıklı ve gerçekçi bir hal aldı, hacimselleşti. Doğa gözlemi yeniden önem kazandı, maddi gerçeğin ifadesi Platoncu felsefenin ürünü olan idealizmin yerini aldı. Gotik dönemde Kuzey ülkelerinde klasik ve gerçekçi Akdeniz figürlerine karşıt fantastik figürler de yapıldı. XIII. ve XIV. yüzyılda Uzak Doğu ile kurulan siyasal ve ticari ilişkilerin ve Çin sanatının etkisi bu tarzda etkili oldu. Öbür dünya korkusunun yerini alan somut korkular (Tatarlar, Cengiz Han); ölüm, ceset ve iskelet resimlerinin çoğalmasına neden oldu. Roger van der Veyden, Petrus Christus, Brueghel ve Bosch resimlerinde ölüm ve cehennem tasvirlerini, fantastik yaratıkları canlandırdılar. **(Resim 1, 2)**

⁷ Belkıs Mutlu, **Batı Sanatının Biçimlendirilmesi ve Doğu Akdeniz**, İstanbul, M.S.Ü. Kütüphanesi, s.171



Resim 1

Hieronymus Bosch "Dünyevi Zevkler Bahçesi"(detay, üçlü panelin sol kanadı) , ahşap üz. yağlıboya



Resim 2

(Yaşlı) Pieter Bruegel, “ Asi Meleklerin Düşüşü ”, 1562, 117x6cm, ahşap üz. yağlıboya

2.1.2 RÖNESANS DÖNEMİ

“Hiç şüphesiz 1453 yılında Konstantinopolis’in (İstanbul) Osmanlılar tarafından alınması Rönesans dünyasında yeni bir jeopolitik düzenin başlangıcı oldu. Bu olay 1492’de Columbus’un Amerika’yı keşfi ile birlikte modern dünyanın kuruluşunun iki belirleyici anından birincisiydi. Avrupa ulusları yeni kıtalar keşfedip zengin topraklara sahip oldukça, Avrupa’da kendilerini İslam’ın yeşil bayrağı ve beyaz Osmanlı hilali altında ilerleyen bir imparatorluğun tehdidi altında buldular. [...] Bizans İmparatorluğu’nun Osmanlı’ya karşı düşüşü, Batı kültürü üzerinde derin bir etki yaptı.”⁸

Yukarıdaki alıntı Batı dünyasının o dönemde sahip olduğu Doğu imajı hakkında bize kısaca bir fikir verebilir. “Orient” tanım olarak Akdeniz’in doğu sahillerine verilen addı. Bunlara Kuzey Afrika ülkeleri de ekleniyordu. Arap geçmişinden dolayı İspanya ve Constantinople (bugünkü İstanbul) ile güçlü tarih bağı olan Venedik de Doğu’ya açılan önemli birer kapı olarak görülüyorlardı. XIX. yüzyıl sonlarına kadar çok az batılı Arabistan, İran ya da Hindistan’a seyahat edebilmişti. Osmanlı İmparatorluğu ise fetihlerle tüm Avrupa’ya korku salmıştı. İşin ilginç tarafı, günümüzde dahi Osmanlı ile ciddi karşılaşmalar yaşamadığı halde pek çok Avrupa ülkesinde imparatorluk ve Türk imgesi bir güç ve dehşet unsurudur. Günümüz Çek Cumhuriyeti’nin başkenti Prag’da Türk imgesinin ölüm ve korkuyu sembolize ettiği heykeller yer almaktadır. Kent meydanında bulunan XV. yüzyıldan kalma ünlü astronomik saat kulesinin üzerindeki insanlara yaşam ve ölüme, günaha ve erdeme dair çeşitli dersler vermekle yükümlü figürlerin birisi de bir Türk paşasını simgelemektedir. Figürdeki burnu bir karış havada, aynada kendisini gururla süzen paşanın orada bulunma sebebi her saat başında insanlara kibirin kötülüğünü anımsatmaktır. **(Resim 3)**

⁸ Gérard-Georges Lemaire, **The Orient in Western Art**, Köln, Könemann, 2001, s.20

Hristiyan dininin Yakındoğu’da ortaya çıkmış olması batılıların bu bölgedeki ülkelerle ilgilenmelerinin başlıca sebeplerindendir. Ancak yukarıda da bahsettiğimiz nedenlerden dolayı dönemin resim sanatı örnekleri gerçek Doğu’yu yansıtmaktan oldukça uzaktır.

Venedik, barış zamanında Türk ticaret gemilerinin yanaşabildikleri tek liman kentiydi. 1496’da Alman sanatçı Albrecht Dürer de Venedik’te kalmış ve uzaklardan gelen bu ziyaretçileri gözlemleyerek “Bir Türk Ailesi” adlı resmi meydana getirmiştir. **(Resim 4)** Ressam Carpaccio 1501-1505 arasında, Kapadokya bölgesinde doğduğu sanılan doğulu bir figür olan Aziz George’un efsanesini çalıştığı dönemde pek çok doğulu denizci ve tüccarın portresini yapmıştır. Yine de Carpaccio’nun Doğu’su daha çok otantizm ve hayali unsurlara dayanır. Şurası açıktır ki, XV. yüzyıl sonunda Yakındoğu ile ilişkiler yeni ve farklı bir kültürel alışveriş açısından önemli sonuçlar doğurmuştur.

Doğu’yu Venedik resmine tanıtan kişi Gentile Bellini’dir. Bellini, İstanbul’a ve Mısır’a gitmiştir. Sanatçı, “Fatih’in Portresi” ve “Venedik Elçisinin Kahire’de Kabulü” gibi tablolarıyla bir bakıma ilk oryantalist ressamlar arasında yer almaktadır. Ancak Bellini’nin günümüze kalan tablolarının hiç birinde ne bir İstanbul görüntüsüne, ne de topluca gösterilmiş Türk tiplerine rastlanmaktadır; o saraya Fatih tarafından sarayın yüksek duvarlarıyla çevrelenmiş bir dünyayı resmetmek için davet edilmişti.

“Oryantalist resimlerde sık rastlanan doğulu figürler ve eşyalar Rönesans döneminde artmıştır. Ancak bunlar, çoğunlukla Avrupa manzaraları önüne yerleştirilmiş, sarıklı, doğu kılıklı figürlerin basmakalıp resimleriydi. Burada başlıca amaç egzotik bir etki yaratmak olduğundan, doğulu tipleri doğru olarak gösterme yönünde ressamların herhangi bir çabası olmamıştır. Tiyatroda ve resimde Türkler’in, İranlılar’ın, Tatarlar’ın ve Hintliler’in kıyafetlerinden motifler alınıyor ve bunlar rastgele bir biçimde birleştiriliyordu. Bu derlemeler Fra Angelico, Botticelli, Fillippino Lippi, Véronesé, Tiepolo ve Tintoretto gibi sanatçıların resimlerinde görülüyordu. Öte yandan

‘Lut’un Kızları’, ‘Salome’nin Dansı’, ‘Bathsheba’, ‘Kralların Secdesi’ gibi doğu kaynaklı konular bile gerçek bir doğulu çevrede değil, batılı mekanlarda verilmiştir.’⁹

Osmanlı İmparatorluğu ile ilişkiler iyice gerginleşti ve bu durum 1571’de Batı’nın zaferiyle sonuçlanan İnebahtı Deniz Savaşı’na yol açtı. Buna rağmen Doğu’yla ticaret ilişkileri her nasılsa etkilenmemişti. Ticaretle birlikte Doğu’ya dair daha fazla bilgi de geldi ve Doğu’ya giden pek çok gezgin pek çok gözlemlerini geri geldiler.

Batılı sanatçılar hala doğu giysileri ve motiflerine ilgi duyuyorlardı. 1624’te Claude Vignon “David ve Goliath’ın Başı”nda David’i oryantal bir başlıkla resmetmişti. Van Dyck, Sir Robert Sherley’in kocaman bir sarıkla resmini yapıyor (**Resim 5**); Rubens kahin kralları anlatırken Flamanlar’ı Osmanlı paşalarına benzetiyordu. Avrupa’da doğu modasının baş temsilcilerinden biri olan Rembrandt; Moğol minyatürlerini kopya ediyor, Türk silahları ve İran kumaşları topluyordu. Onun pek çok resminde de Doğu imgelerine rastlanmaktadır. (**Resim 6, 7**)

⁹ Semra Germaner– Zeynep İnankur, **Oryantalizm ve Türkiye**, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, 1989, s.11



Resim 3
Prag (Çek Cumhuriyeti)'daki Astronomik Saat



Resim 4

Albrecht Dürer, "Bir Türk Ailesi", yak. 1496, 10.8x7.7 cm, gravür



Resim 5

Sir Anthony van Dyck, "Sir Robert Shirley", 1622, 210x133.5 cm, tuval üz. yağlıboya



Resim 6

Rembrandt H. van Rijn, "Belşazar Şöleni", 1635, 168x209 cm, tuval üz. yağlıboya



Resim 7

Rembrandt H. van Rijn, "Şaul ve Davud", 1655-1660, 130.5x164 cm, tuval üz. yağlıboya

2.1.3 XVIII. VE XIX. YÜZYILLAR

XVII. yüzyıl sonlarına doğru Osmanlı İmparatorluğu'nun etkisi Batı'da yeni bir estetik anlayışı doğurmuştu. Bu etki daha sonra Çin objelerine duyulan ilgiyle birlikte dekoratif bir stil olan Rokoko'yu oluşturdu.

Gelişen ticaret ilişkileri Doğu'ya olan ilgiyi besliyordu. Fransız ressam Vernet "Türk Balıkçılar", "Yıkılan Türkler" gibi egzotik konuları işleyen resimler yaptı. François Boucher 1745'te karısını model olarak kullandığı "Esmer Odalık" (**Resim 8**) ve daha sonra "Sarışın Odalık" resimlerini yaptı. Daha önceki dönemlerdeki gibi bu resimlerin de doğal olarak gerçek Doğu'yla pek bir ilgisi yoktu. Bunun dışında Leprince, Fragonard ile Venedikli ressamlar Guardi ve Piezetta gibi daha pek çokları oryantalist eserler vermişlerdir.

XIX. yüzyıl Oryantalizm'in değişme gösterdiği bir dönemdir. Napolyon'un 1798'deki Mısır seferi, 1830'da Fransızlar'ın Cezayir'i alması gibi siyasal olaylar ve savaşlar bunun bir nedenidir. Oryantalist araştırma okullarının kurulması da bu döneme rastlar. Gezi koşullarının iyileşmesi, İslam kültürünü tanıtan sergiler ve Romantik akımın etkisi de çok önemli olaylardır. Bu dönemde pek çok Avrupalı sanatçı savaşları ve seferleri belgelemek üzere çeşitli ülkelere yollandılar. 1851'de Londra'da açılan sergide İslam ülkelerinden de örnekler yer aldı. Bunu Paris ve Londra'da açılan diğer sergiler izledi. 1873 yılında Paris'te ilk Uluslararası Oryantalizm Kongresi toplandı. 1893'te Paris'te ve 1910'da büyük İslam sanatı sergileri açıldı.

XIX. yüzyıl oryantalist resmi aslında Romantik akımın bir dalıdır. Delacroix, Decamps, Gerome, Müller ve Horace Vernet gibi pek çok Avrupalı sanatçı çeşitli defalar Doğu ülkelerine gitmiş, hatta bazıları uzun süre bu ülkelerde yaşamışlardır. Bu ressamların çalışmaları üsluptan çok konu yönünde bir birlik gösterirler. Oryantalist resmin konuları genel olarak figüratif kompozisyonlar ve manzaralar olarak ikiye ayrılabilir. Birinci grupta av ve savaş konuları; erotik harem, hamam ve raks sahneleri; gündelik hayattan

alıntılar; portreler; çöl,vaha ve bedevilerin hayatı; İslam'la ilgili ibadet sahneleri ve diğer dinsel öyküler yer alır. **(Resim 9, 10, 11)** İkinci grup ise daha çok arkeolojik siteler ile İslam mimarisi ağırlıklı kent manzaralarını kapsar. **(Resim 12, 13)** Dönemin oryantalistleri Hristiyan Batı dekoru içinde ele alamadıkları erotik konuları da izleyiciye sunma imkanı bulmuş oluyorlardı. Örneğin Ingres Doğu'ya hiç gitmedi ama “Odalık ve Köle”, “Türk Hamamı” **(Resim 14, 15)** gibi oryantalist konuları işleyen pek çok esere imza attı. Ingres'in Doğu ile ilgili görüşleri edebi eserlere dayanıyordu. Onun için Oryantalizm, erotizmin estetiğinin keşfine yardımcı olan bir araçtı.

Gezi ve gözlem olanaklarının artmasına karşın dönemin resminde Batılılar'ın ön yargıları ağırlığını sürdürmektedir. Bu resimlerde sık sık savaş sahneleri işlenmektedir. Bu sahnelerde Doğulular vahşi ve zalim savaşçılar olarak resmedilmekte, Batılılar'ın yaptığı zulümlere ise hiç yer verilmemektedir. Her şeye rağmen dönemin Batılı sanatçıları gözlemlerinin etkisiyle Doğu'yu ve Doğulular'ı daha gerçekçi bir mimari ve tipoloji içinde resmetmişlerdir. İslam sanatının özellikleri, gündelik yaşamın bazı ayrıntıları resimlerine yansımıştır.

Empresyonistlerle birlikte Japon estamplarının renkleri Avrupalı sanatçıları ekilemeye başladı. Avrupalı ressamın tabloları bir dönem Uzak Doğu figür ve mekanlarının istilasına uğradı. Manet, Moreau, Monet, Van Gogh, Rodin gibi sanatçılar Japon sanatı üzerinde yaptıkları çalışmalar aracılığıyla Batı plastik sanatlarının biçimsel yapısı ve temel kurallarını, akademizmi sorgulamaya başladılar. *“Japon sanat ürünlerinin dekoratif niteliğinden etkilenen pek çok ressam, uygun bağlamlarını önemsemeksizin resimlerinde bunlardan yararlanmaya başladılar. Fakat istisnai bir şekilde Amerikalı James Mc Neill Whistler (1834 – 1903), Japon kompozisyonlarının güçlü unsurlarıyla kendi resminin teknik nitelikleri arasında bir bağlantı kurmayı başardı. Onun için önemli olan, konu değil fakat konunun renklere ve biçimlere nasıl dönüştüğüydü.”*¹⁰ Whistler, diğer resamlardan farklı olarak resimlerinde Japon resminin dekoratif

¹⁰ Rıza Kuruüzümcü, **Zen ve Batı Sanatı İlişkisi**, İstanbul, M.S.Ü. Yüksek Lisans Tezi, 1998, s.26

unsurlarını kullanmaktan çok, onların kompozisyon araçlarından kurgularında yararlandı. **(Resim 19, 20)** Japon baskılarının yalın güzelliğinden etkilenen diğer bir sanatçı da Vincent Van Gogh'du. Van Gogh'un fırça darbelerinin işlevi renk ve biçimleri sınırlamaktan çok bireysel heyecanlarını aktarıyordu. **(Resim 21, 22)**



Resim 8

François Boucher, "Esmer Odalık", 1745, 135x170 cm, tuval üz. yağlıboya



Resim 9

Eugène Delacroix, "Cezayirli Kadınlr", 1834, 180x229 cm, tuval üz. yağlıboya



Resim 10
Eugène Fromentin, "Cezayir'de Şahin Avı", 1862, 162.5x118 cm, tuval üz. yağlıboya



Resim 11
Jean-Léon Gérôme, "Müezzin", 1866, 81x64.5 cm, tuval üz. yağlıboya



Resim 12
Alexandre-Gabriel Decamps, "Bir Cami Önü (Kahire)", 1868, tuval üz. yağlıboya



Resim 13
Félix Ziem, "Doğu'da Bir Liman", 23x28.5 cm., ahşap üz. yağlıboya



Resim 14
Jean Auguste Dominique Ingres, "Odalık ve K le", 1839, 108 cm.,
tuval  z. yağlıboya



Resim 15
Jean Auguste Dominique Ingres, "Türk Hamamı", 1862, çap: 108 cm.,
ahşaba monte edilmiş tuval üz. yağlıboya



Resim 16
Sesshu Toyo, "Hatsuboku Manzarasi", Muromachi Dönemi,
15.y.y., 25.1x26 cm, kağıt üz. mürekkep



Resim 17

Kano Sansetsu, “ Bulutlarda Ejderha ” , Edo Dönemi (17. y.y.),
109.5x39.7 cm, kağıt üz. mürekkep



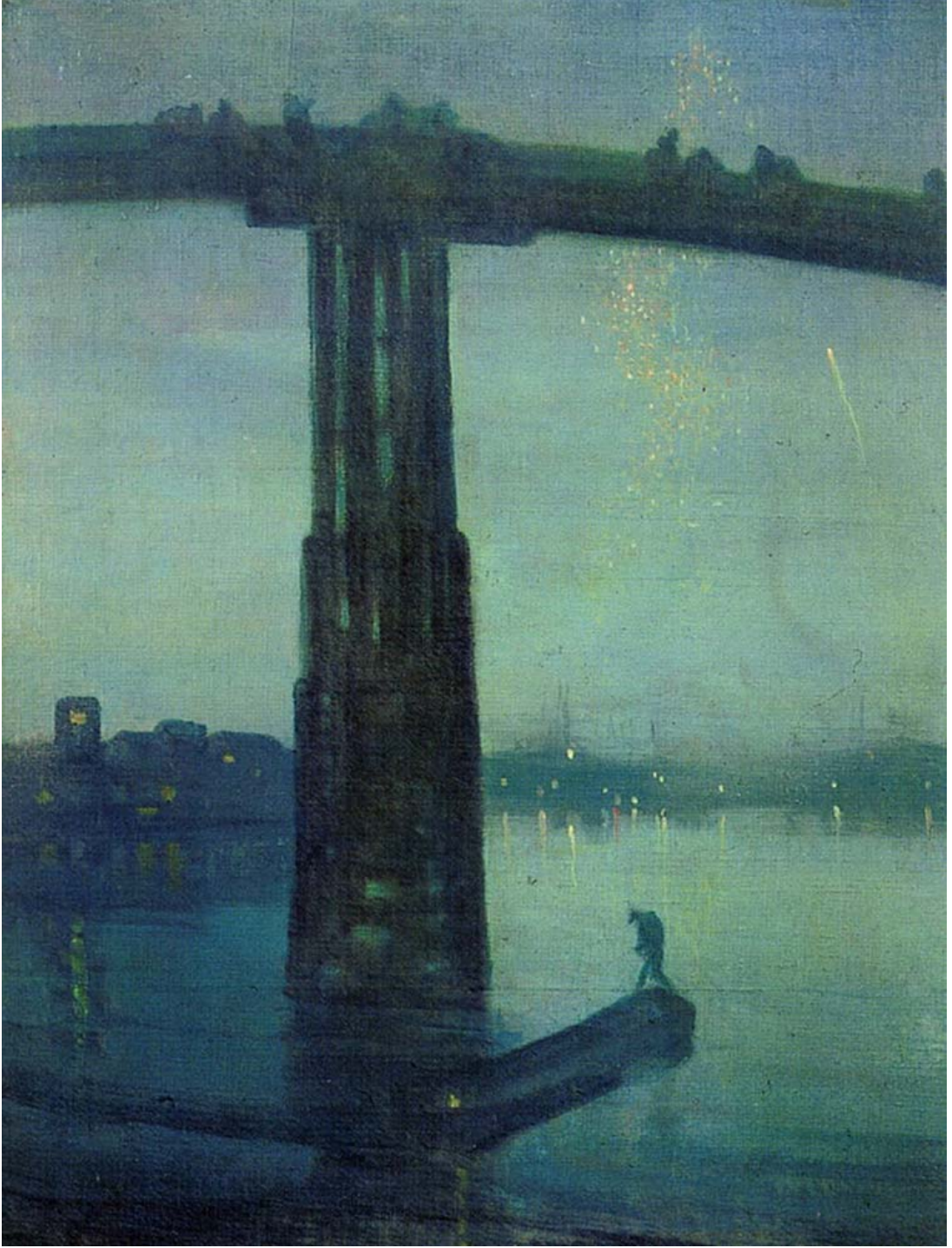
Resim 18

Ogata Korin, “ Şimşek Tanrısı ” ve ”Rüzgar Tanrısı”, Edo Dönemi (18. y.y.),
164.5x182.4 cm - katlamalı paravan, altın varaklı kağıt üz. boya



Resim 19

James Abbott McNeill Whistler, "Mor ve Altınlı Caprice: Altın Panel ",
1864, 50.2x68.7 cm, ahşap üz. yağlıboya



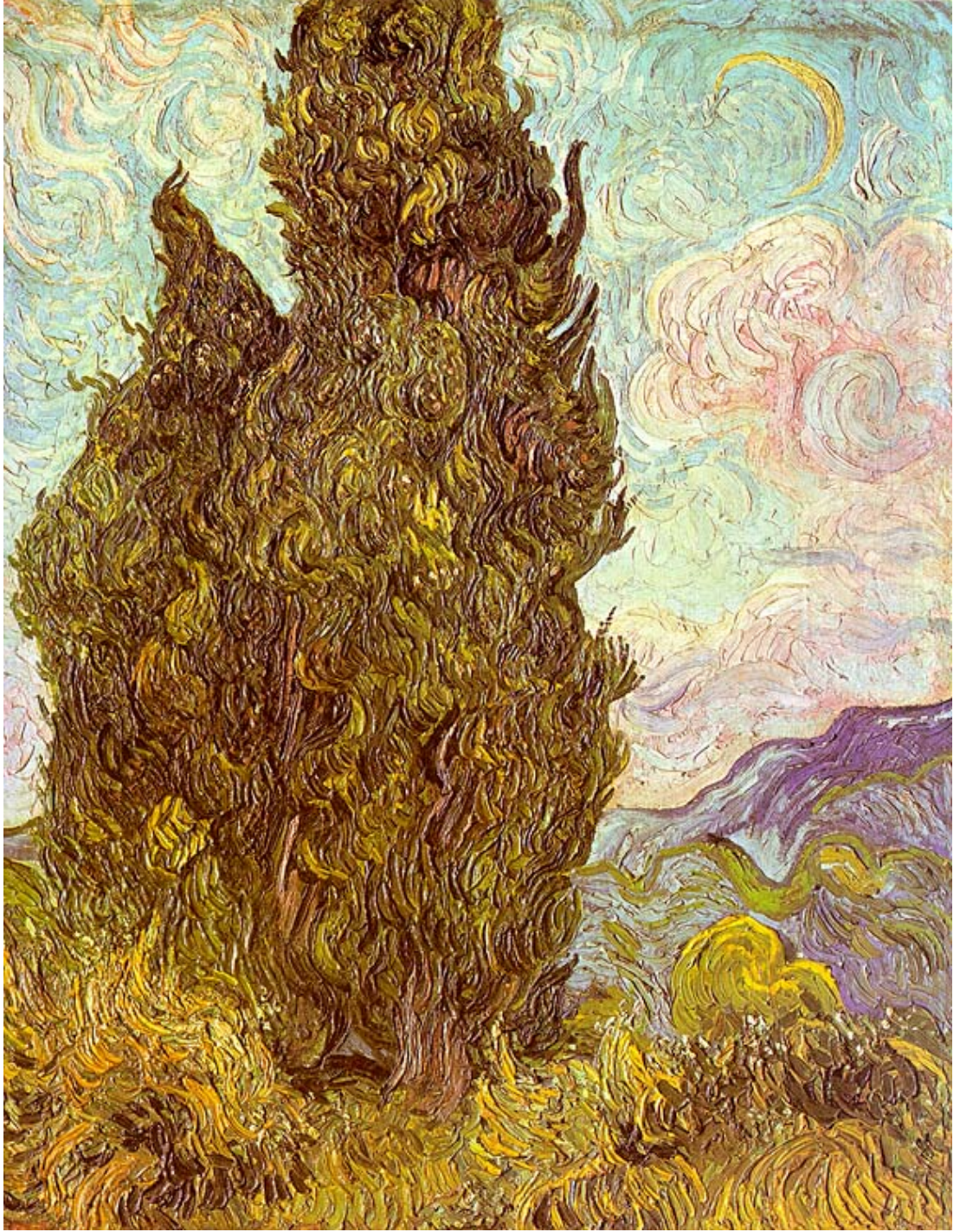
Resim 20

James Abbott McNeill Whistler, "Mavi ve Yeşil Gecesel (Nocturne)",
1872-'73, 66.6x50.2 cm, tuval üz. yağlıboya



Resim 21

Vincent van Gogh, "Ekici", 1888, 73x93 cm, tuval üz. yağlıboya



Resim 22
Vincent van Gogh, "Serviler", 1889, 93.4x74 cm, tuval üz. yağlıboya

2.2 KLASİK ORYANTALİZMİN KISA BİR ELEŞTİRİSİ

Bölümün başından beri anlatmaya çalıştığımız gibi, Batı'nın oryantalist bakış açıları ve üretimi yere, zamana ve diğer tarihsel faktörlere bağlı olarak değişik şekillerde ortaya çıkmıştır. Doğuşunda masumane bir hayranlık ya da cehaletten kaynaklanmış olduğu görüşünü doğru kabul etsek bile, süreç içerisinde hiç de masum olmayan emellere hizmet eden sonuçları da olduğu açıktır.

Sanatın ve sanatçının -bu amaçla yola çıkmasa bile- bireysel ve toplumsal etkileri olması kaçınılmazdır. Daha eski dönemlerde, günümüz medya araçları henüz ortada yokken ya da emekleme dönemindeyken; insanlar ressamın, edebiyatçının dünyayı ve Doğu'yu tahayyül ediş ve aktarış biçimlerinden kuvvetle etkilenmişlerdir. Bu sebeple sanatçılar, her dönemde az ya da çok toplumun gelişimi ve dönüşümü üzerinde aynı filozoflar gibi önemli bir rol oynamışlardır. Felsefe ve sanat, dünyaya biçim verme konusunda yan yana ilerlemiş, hatta pek çok zaman sanatçılar felsefi akımların başını çekmiş, öncülüğünü yapmışlardır. Her ne kadar sanatsal üretim bağımsız ve bireysel kimliğini korusa da, aslında sanatçının dolaylı olarak ciddi toplumsal etkiye ve sorumluluklara sahip olduğu söylenebilir. Sanatçı sadece insanlığa dair derinlemesine ve çarpıcı saptamalar yapmakla kalmaz, yaşamı ve yaratisıyla dünyayı değiştirme gücüne de sahiptir. Malevich'in "Sanatçı" başlıklı yazısında şu cümlelerle ifade ettiği gibi:

*"Sanatçı, evreni keşfeder ve onu insana sunar. [...] İlkel sanatçıdan günümüze kadar bütün tablolar bir araya getirilirse: Evrenin form olarak nasıl evrildiği ve şimdi ne gibi ilginç ekler yapıldığı görülecektir."*¹¹

Esas olarak batılılar Doğu'yu her zaman bir ayna gibi görmek istediler. 19. yüzyıla kadar Batı'da cinsellik tabuydu, kirli ve kötü bir şeymişçesine kısıtlanmıştı. Günümüzde

¹¹ Kazimir Malevich, "Sanatçı", Modernizmin Serüveni, haz: Enis Batur, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s.196

ise Batı toplumlarında cinsellik özgürleşmişken Doğu'da daha kısıtlanmış, baskı altında "gözükmektedir". Doğu her zaman Batı'nın zıddı olmak zorundaydı. Batı'nın farklılığını, üstünlüğünü kitlelere kanıtlamanın ve kabullendirmenin ve bir yandan ötekini sömürmeye devam edebilmenin yolu buydu zira.

Tüm bu bahsettiğimiz gerçekliklerin farkına varmak demek, sonuç olarak sanatı bir doğruluk terazisinde tartmak ve sansürcü anlayışa kaymak anlamına gelmemelidir tabii ki. Yaratıcının yaratma özgürlüğü kısıtlanamaz, kısıtlanmaya da çalışılmamalıdır. Tehlikeli olan, dengenin yitimidir. Tek taraflı üretilmiş her tür bilgi, karşıtların birinin sistemli olarak yok edilişi – ya da yok sayılması – tüm insanlık için hadım edici, ölümcül sonuçlara gebe dir. Oryantalizm'e ve Batı'ya karşı eleştirilerimiz ve hoşnutsuzluklarımızı teorik ve pratik alanda üretimlerle ifade etmemiz tek çıkar yoldur.

Oryantalist çalışmalar batıların gözünde oluşturdukları tüm olumsuz, yalan-yanlış ve korkutucu imajların yanında, bazı dönem ve toplumlarda Doğu'ya ilişkin samimi bir merak duygusu uyandırma işlevi de görmüşlerdir. İşte bu merak duygusu ve hakikat arayışının sanatta yarattığı yeni açılımları da bir sonraki bölümde inceleyeceğiz.

2.3. XX.YÜZYIL BATI SANATINDA DOĞU ETKİLERİ

Bu başlığı Oryantalizm adı altında değil de ayrı bir konu olarak almamın bence önemli bir nedeni var. Bu başlık altında kısaca inceleyeceğimiz dönemin özelliği, Batı'da sanatçıların Doğu'ya ilgisinin biraz daha farklı bir düzleme kaymış olmasıdır. Dönemde her ne kadar oryantalist bakış açılı çalışmaların üretimi biçimsel değişimlere uğrayarak üslup farklarıyla devam etse de, Doğu'ya daha farklı yönlerden bakmayı deneyen sanatçı ve akımlar da ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımların öncekilerden ayrıldığı en önemli nokta, Doğu'nun egzotik ve masalsı dış kabuğundan çok, felsefi geçmişi ve sanatsal üretiminden etkilenmiş olmalarıdır. 19. yüzyıl sonlarında yukarıda adı geçen Whistler gibi sanatçıların öncülüğünü yaptığı bu sürecin gelişiminde 20. yüzyılın teknolojik imkanları, yüzyıl başında Avrupa'da açılan Afrika ve Doğu sanatlarıyla ilgili sergiler, dünyayı gezip görme olanaklarının modern dünya insanı için çok genişlemiş olması gibi pek çok gelişme sayesinde Batı insanının Doğu hakkında daha derinlikli ve gerçekçi bilgilere sahip olma olanağına kavuşmasının önemli rolü vardır. Ama tüm bunlardan daha önemli olan, dünya savaşları sonrası maddi ve manevi bir çöküntüye uğrayan Avrupalı düşünürlerin dünyayı çözümlenmede salt materyalist düşüncenin yetersizliğini hissetmeleri ve Doğu tarzı bir hakikat arayışına yönelmeleridir. Sosyalizmin eskisi gibi bir umut olmaktan çıkışı ve insan doğasının karmaşık yapısı özellikle kuzeyli düşünürleri farklı yönler itmiş, merkezden periferiye yönlendirmiştir. 1. Dünya Savaşı sonrası ve dünya savaşları arasındaki dönem Avrupa'da Shopenahuer, Nietzsche, Bergson ve Kirkegaard'ın yaşadığı; Avrupa'daki büyük teknolojik devrimlere karşın düşünürlerin insanın doğasıyla ilgilendiği, felsefenin insan-merkezli hale geldiği dönemdir. Böyle bir ortamda düşünürlere paralel olarak sanatçıların da Doğu felsefesinden etkilenmesi kaçınılmazdı.

Yüzyılın hazırladığı koşulların sonucu olarak ortaya çıkan dışavurumcu akımın izlenimcilere olan tepkisi ve ondan temel farklılıkları konusunda şu cümleler açıklayıcı olacaktır: *“Doğu'da her seyredişe anlayışlı bir merhamet ögesi karışır ve akıllı insan nereye bakarsa baksın zaten bildiği şeyi görür: Göz dışarıdan gelen etkiyi alır, ama*

bunu onun maskesini hemen indirmek üzere yapar. Doğulu insan için her görme doğadan uzağa bakmadır. [...] İzlenimcilik insana retinadan başka bir şey bırakmama yönünde bir çabadır.”¹²

Ekspresyonizm ilk olarak Empresyonizm karşıtlığı ya da Fransız sanatındaki Empresyonist ilkelerin yadsınması anlamında kullanılıyordu. Terim özellikle öncelikle Almanya’da yaygınlaşsa da, ilk toplu örnekleri Paris’te ortaya çıktı. 1905’te Matisse, Rouault, Vlaminck gibi sanatçıların açtıkları sergide, kullandıkları kaba sürüş teknikleri ve renklerin parlak, natüralist olmayan görünüşleri nedeniyle bir eleştirmen bu ressamı vahşiler (fauves = fovlar) olarak tanımladı. Grubun en ünlü üyesi sayılabilecek Matisse, Japon sanatından çok etkilenmişti; Doğu ve İslam sanatlarına da büyük ilgi duyuyordu. Minyatür, çini, kumaş desenleri ve halılardan etkilenerek stilizasyon ve geometriye dayanan, soyut ya da figüratif formlardan oluşan resimler yaptı. Her ne kadar bu dönemde Matisse oryantal figürler ve sahneleri resimlerine yansıtmış olsa da, sanatçının bu eğilimini yanlış değerlendirmemek açısından şunu göz önüne almak gereklidir: *“Matisse’e göre o, Batı sanatını doğululaştırmıyor, Doğu’dan ödünç aldığı fikirleri batılılaştırıyordu; onun amacı bir ‘efsanevi Doğu’ yaratmak değildi.”¹³ (Resim 23, 24)*

Yine 1905’te dört mimarlık öğrencisi - Ernst Ludwig Kirschner, Erich Heckel, Karl Schmidt Rotluff ve Fritz Beyl – Almanya Dresden’de “Die Brücke”yi kurdular. 1906 ve 1907’deki sergilerinde Emile Nolde da onlara katıldı. **(Resim 25)** Nolde, Mısır ve Asur sanatından etkilenmişti. Sanatçı Uzakdoğu düşüncesinin kendilindenliğini öne çıkaran yaklaşımını, 1934’te şu sözlerle vurguluyordu: *“Sanatçının çok bilmesi gerekmiyor. Eğer içgüdülerine kulak verebiliyorsa, yürürkenki ya da nefes alırkenki gibi resim yapabilir.”* Die Brücke grubu etnoğrafik sergiler ile yakından ilgileniyor;

¹² Hermann Bahr, **“Dışavurumculuk”**, Modernizmin Serüveni, haz: Enis Batur, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s.226

¹³ Gérard-Georges Lemaire, **The Orient in Western Art**, Köln, Könemann, 2001, s.296-298

çalışmalarında yalın biçimler ve şiddetli renkler aracılığıyla güçlü bir dışavurumcu etki yaratıyorlardı.

Aynı dönemlerde Rus sanatçı Wassily Kandinsky (**Resim 26**) de Münih'te bir deneysel sanat okulu kurmuştu. Etnoloji eğitimi de almış olan sanatçı yaptığı gezilerle dünya görüşünü genişletmeye, farklı kültür ve sanatsal ifade biçimlerini genişletmeye çalışıyordu. Kandinsky Tunus'ta uzun süre kaldıktan sonra Rus kökenlerine inmeyi istedi. Bir yandan çeşitli sergiler hakkında makaleler yazarken, bir yandan da Berlin'deki sergide gördüğü İran minyatürlerinden büyüleniyordu. “Yeni Münih Sanatçılar Birliği”ni kuran sanatçı, sanat anlayışını “Sanatta Ruhsallık Üzerine” adlı kitabında açıkladı. Kandinsky, kitabında tinsel öğeyi sanatta soyut arayışlar olarak değerlendiriyordu. Kandinsky, Marc (**Resim 27**) ve Münter 1911'de birlikten kopuş yaşadılar ve “Der Blaue Reiter” adlı yayının açmış olduğu sergiye katıldılar. Sanatçıların Ekspresyonizm'i ileriye taşıma çabaları I. Dünya Savaşı'nın başlaması sonucunda Kandinsky'nin Rusya'ya dönüşü, Jawlowsky'nin İsviçre'ye sığınması, Macke ve Marc'ın Fransa'da ölmesiyle sona ermek zorunda kaldı.

XX. yüzyıl kolajın da resim sanatına ilk kez ciddi biçimde estetik kaygılarla girdiği dönemdir. 1912'lerde modern sanatta ele alınan kolaj, süsleme tekniği olarak Uygur Türkleri'nde deri ve keçe ile, Bizans ve Rus ikonalarında, Japonya'da ise Ortaçağ'da uygulanmış bir sanattır. Yüzyıl sanatında kolajın yeniden doğuş sebebi, sanatta yerleşik geleneklere karşı çıkarak yeni arayışlara yol açma isteğiydi. Öncelikle Kübizm'de karşımıza çıkan kolaj, Fütürizm ve Konstruktivizm'de kullanıldı. Sürrealizm ve özellikle Dadaizm'de de kolajın önemli bir yeri oldu.

Yine XX. Yüzyılda batılı düşünür ve sanatçıların Doğu'yu keşfiyle Çin sanatı, Zen ve kaligrafi de plastik sanatlarda etkili hale geldi. Çin kültüründe her bir kaligrafik karakter soyut bir desendir. (**Resim 28, 29, 30**) Çin'de resim anlayışı da Batı resim geleneğinden oldukça farklıdır. Aynı zamanda farklı perspektif sistemleri resmin içinde yer alabilir. Dolayısıyla resme bakılan belli bir nokta yoktur. Resim kaligrafik özellikler taşır,

jestüeldir; biçim, hacimsel yanılsamalar, ışık-gölge ve perspektif ikinci plandadır. **(Resim 31, 32)**

Çin resminin özellikleri hem teknik hem de içerik bakımından pek çok batılı sanatçıyı etkilemiştir. Batı sanatına yüzyıl ortalarına doğru iki yeni terim eklendi: Art Informel ve Tachisme. İkisinin ortak özelliği kendiliğindenlikti. Fakat Art Informel sanatı bir tür bilinçsiz kaligrafi olarak nitelendirirken, Tachisme sanatçının duygularını ifade eden işaret ve lekeler olarak renk lekelerinin özgürce yerleştirilmesi olarak alıyordu.

1949'da Julius Bissier, Ernst Wilhelm Nay, Theodor Werner, Fritz Winter, Bernard Schultze ve Emil Schumacher'in başı çektiği bir grup Alman ressam "Zen" grubunu kurdu. Bu sanatçıların önemseydiği öğretinin ruhsal boyutuuydu. "Zen" kelimesi Sanskritçe meditasyonu ifade eden "dhayana" kelimesinden türemiştir. Zen pratiğinin temel amacı, öznenin her şeyi tüm çevresi ile ilişki içinde kavraması ve böylelikle özne-nesne ikilemini ortadan kaldırmasıdır. Zen'de sabit bir benlik kavramı yoktur; ben, sürekli bir oluşum ve dönüşüm sürecini ifade eder. Bu sürekli dönüşüm, soyut dışavurumcu eserlerin karakteristik özelliği olan "bitmemişlik"te karşımıza çıkar.

Soyut Ekspresyonizm Amerika'da 1940'larda hemen hepsi New York çıkışlı olan bir grup sanatçıyla ortaya çıktı. Bunların en önemlileri arasında Mark Tobey, Mark Rothko, Willem de Kooning, Clyfford Still, Arshile Gorky, Barnett Newman, Franz Kline, Jackson Pollock, ve Robert Motherwell'i sayabiliriz. Bunlardan Gorky, de Kooning ve Rothko göçmendiler.

New York ekolü olarak da adlandırılan Amerikan soyut sanatçıları, Zen ve Uzakdoğu kaligrafisinden etkilendiler. Clyfford Still tüm Avrupa sanatını "Batı Avrupa'nın çöküşünün kısır sonuçları" diye nitelendirerek reddetmişti.

Sanatçıların bazıları resme hareketli ve enerjik bir yaklaşım getirdiler. Bunlar, geniş tuval yüzeylerine boyayı hızlı, güçlü ve spontan bir şekilde uyguluyorlardı.

Kendiliğindenlik ve jestüelliğin hakim olduğu bu tarz akıtma ve damlatma teknikleriyle çalışan Jackson Pollock'un işleri eleştirmen Harold Rosenberg tarafından 1952'de "action painting" (eylem, aksiyon resmi) olarak adlandırılmıştır. **(Resim 33, 34)** Action paintingciler için resimde önemli olan bitmiş iş değil, süreçti. Zen felsefesinde olduğu gibi kişi kendi varoluşunu eylemleri aracılığıyla fark eder, bilinçlenir. Pollock'ın dökme ve sıçratmalarla yaptığını, de Kooning de boya darbeleriyle yapıyordu. **(Resim 35)** Franz Kline da kağıt üzerine çeşitli ebatta fırça darbelerinden oluşan, Japon resimlerindeki jestleri çağrıştıran fırça darbeleriyle resimler yapıyordu. **(Resim 36, 37)**

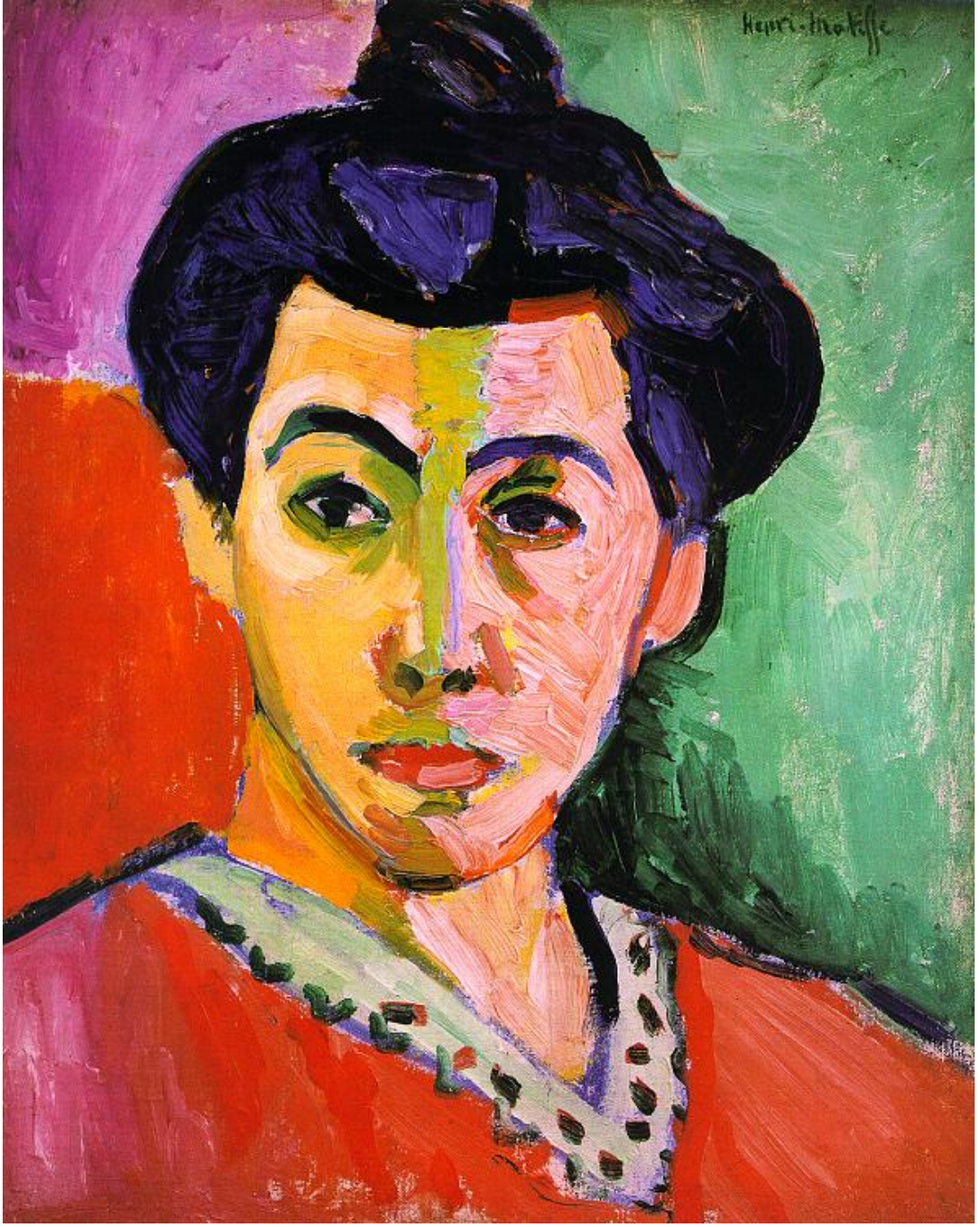
Amerikan ekspresyonizminin Avrupa'daki karşılığı sayılan Tachisme 1940 ve 1950'lerde Fransa da ortaya çıktı. Bu hareket aynı zamanda lirik soyutlama ya da informel sanat olarak da adlandırılır. Akımın önemli sanatçıları arasında Jean Dubuffet, Pierre Soulages **(Resim 38)**, Nicholas de Stael, Hans Hartung, Serge Poliakoff, ve Georges Mathieu'yu sayabiliriz. Tachisme, kübizme tepki olarak ortaya çıkmıştı; spontan fırça darbeleri, damlatmalar ve boyanın doğrudan tüpten tuvale sıkılarak kullanılması, kaligrafiyi andıran karalamalar temel karakteristik özelliklerindendi.

XX. yüzyılın ikinci yarısında Batı resim geleneğinden asıl kopuşu Alman neo-ekspresyonist sanatçılar gerçekleştirdiler. Bu sanatçılar arasında Joseph Beuys, Anselm Kiefer **(Resim 39)**, Georg Baselitz ve Julian Schnabel'i sayabiliriz. Penck ve Baselitz primitiv ve irrasyonel resimleriyle Alman rasyonalizmi ve mantık sistemine karşı çıkıyorlardı. Alman neo-ekspresyonistleri çalışmalarında tuval dışına çıktılar ve saman, yağ gibi organik malzemeleri, metali, bunların aşınma ve çürüme gibi doğal süreçlerini işlerine dahil etiler. Tüm bunların yanı sıra Almanya'nın savaş dönemi ve sonrasında geçirdiği değişim evreleri, kişisel ve ulusal tarih gibi kavramlar da işlerinde görsel ve kavramsal olarak ağırlık kazandı.

Joseph Beuys kişisel tarihinde yaşadığı çarpıcı deneyimi sadece işlerine yansıtmakla kalmadı, sanat ve sanatçı kavramlarını da sorguladı ve hocalık yaptığı dönemde öğrencileriyle bu platformda tartışmalarla yeni ufuklar açtı. Beuys'un işlerinde

malzemenin kullanımı yaşadıklarına dayanan tarihsel ve kavramsal öneme sahiptir; içselleştirilmiştir, dekoratif bir yaklaşıma kaymaz. Şamanistik anlamlar yüklediği kürk, keçe ve yağ sağaltıcı güçlere sahiptirler. İşlerin organik yapısı nedeniyle her şey sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisindedir. **(Resim 40, 41)**

Hem Amerikan hem de Alman ekspresyonistlerinin başlattığı yeni akım ve arayışlar, daha sonra Fluxus, happening ve performans sanatları, Land Art (arazi sanatı), gibi pek çok akım ve anlayışların temellerini oluşturdular.

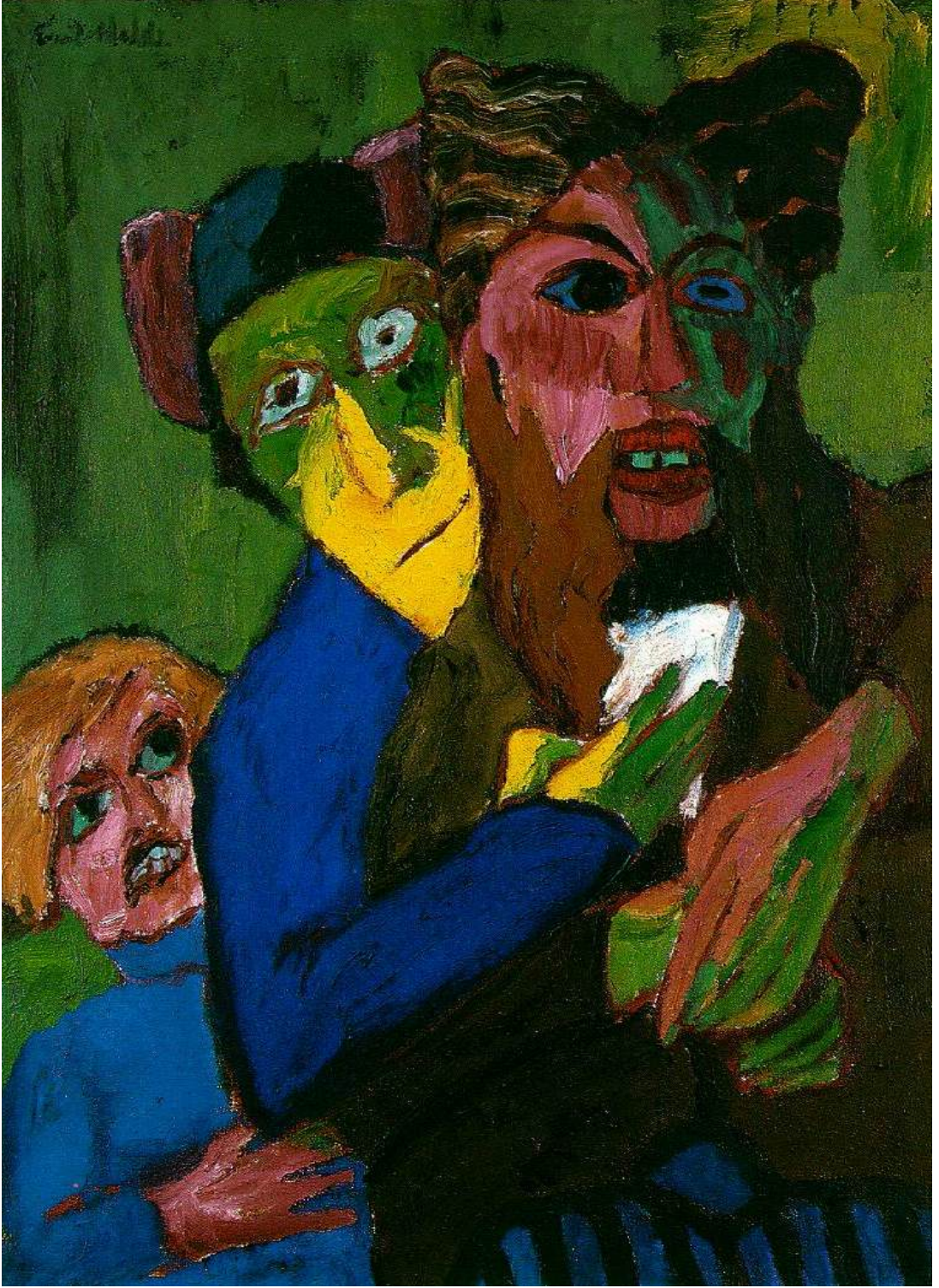


Resim 23
Henri Matisse, "Bayan Matisse'in Portresi (Yeşil Çizgi)", 1905, 40.5x32.5 cm,
tuval üz. yağlıboya

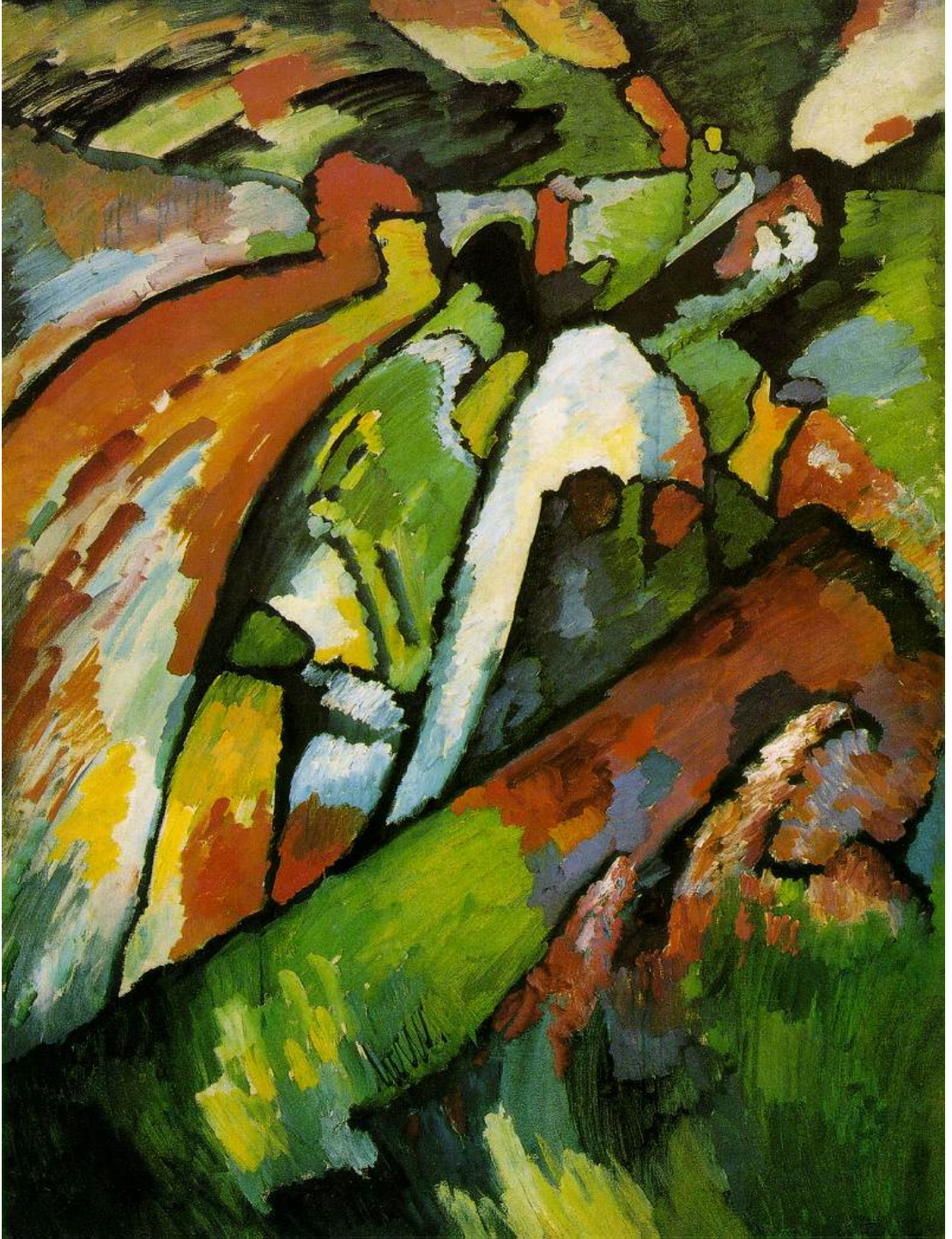


Resim 24

Henri Matisse, "Kırmızı Şalvarlı Odalık", 1921, 67.5x84 cm, tuval üz. yağlıboya



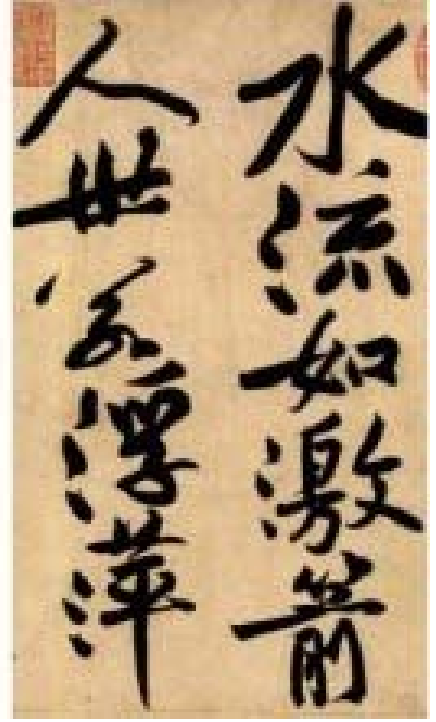
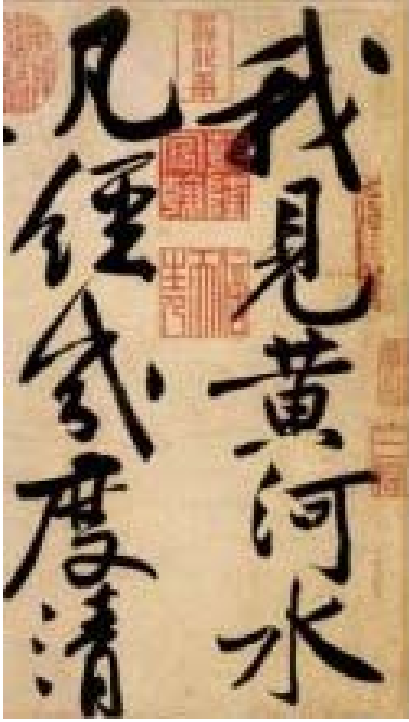
Resim 25
Emil Nolde, "Heyecanlı İnsanlar", 1913, 102.5x66.5 cm, tuval üz. yağlıboya



Resim 26
Vassily Kandinsky, "Doğaçlama 7", 1910, 131x97 cm, tuval üz. yağlıboya



Resim 27
Franz Marc, "Hayvanların Kaderi", 1913, 196x266 cm, tuval üz. yağlıboya



Resim 28

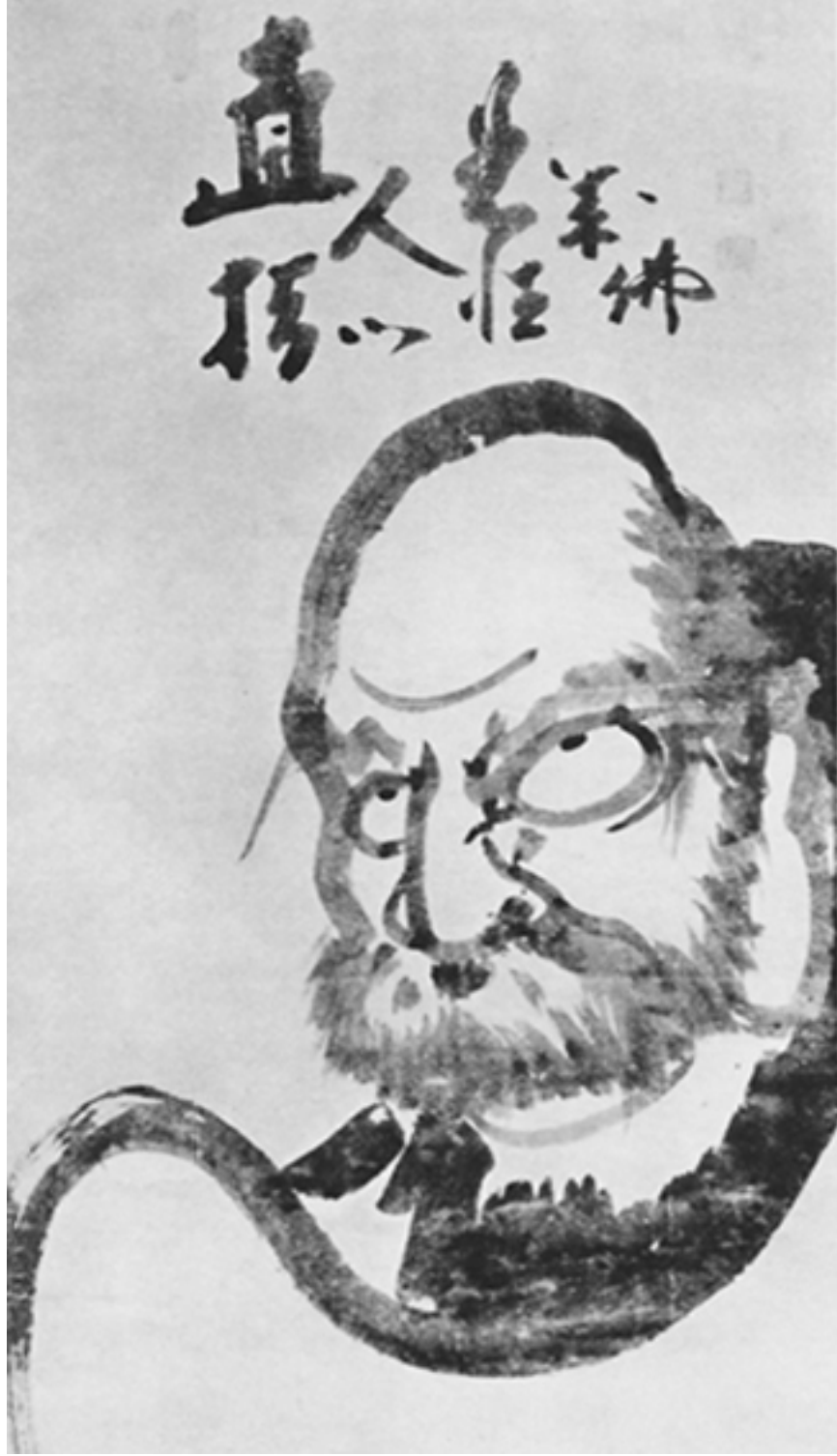
Üstte: Çin kaligrafisi örneği

Altta: Çin kaligrafisinde "zen" sembolü



Resim 29

Çin sanatında “dört beyefendi” ya da “dört asilzade”; orkide, bambu, krizantem ve erik çiçeğidir. Song hanedanından beri güzelliğin ve mevsimlerin temsilcisidirler. Yapılışlarında tüm fırça darbeleri şekilleri kullanıldığından, geleneksel Asya resim sanatının öğrenilme aşamalarında çok önemli rol oynarlar.



Resim 30
Çin kaligrafik resim örneği



Resim 31
Ma Yüan, 1200-1230, 24.9x26.1 cm, ipek üz. mürekkep ve boya



Resim 32
Fang T'sung-i, 14. y.y., 62.1x27.9 cm, kağıt üz. mürekkep



Resim 33

Jackson Pollock, "Sırrın Muhafızları", 1943, 123x192 cm, tuval üz. yağlıboya



Resim 34

Jackson Pollock, "Katedral", 1947, 182.4x89.06 cm, tuval üz. sentetik boya



Resim 35

Willem de Kooning, "Kadın VI", 1953, 117.48x91.44 cm, tuval üz. yağlıboya



Resim 36

Franz Kline, "İki Numaralı Resim", 1954, 204.3x271.6 cm, tuval üz. yağlıboya



Resim 37

Franz Kline, "Turuncu Kontür", 1955, 96.5x101.6 cm,
tuvale sabitlenmiş mukavva üz. yağlıboya



Resim 38

Pierre Soulages, isimsiz, 1957, 102x71 cm, tuval üz. yağlıboya



Resim 39

Anselm Kiefer, isimsiz, 1981, 280x380 cm, tuval üz. yağlıboya ve saman



Resim 40
Joseph Beuys, “Yağlı Sandalye”, 1964, ahşap,balmumu ve metal



Resim 41

Joseph Beuys, "I Like America and America Likes Me", 1974, New York, performans

3 - YENİ ORYANTALİZM

3.1 – SANATTA KİMLİK SORUNU VE TRANSKÜLTÜRELİZM

Bu teze başladıktan bir süre sonra, asıl sorunun “kimlik” kavramı çerçevesinde şekillendiğini fark ettim. “Kimlik” kelimesi Türk Dil Kurumu’nun internetteki sözlüğünde şöyle tanımlanmış:

“Toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünü.”

Sosyal kimlik normal şartlarda bilinçsizce gelişir. Bilinçli hale gelen, tercih edilen bir kimlik ise artık siyasal bir kimliktir. Toplumda çeşitli sosyal ve siyasal kimlikler arasında çatışmalar olabileceği gibi, bireyin sosyal ve siyasal kimliklerinin arasında da çatışma oluşabilir. Sanat da bu çatışmaların sonucu olarak insanın kendini ve hakikati arayışını ifade etme yöntemlerinden birisidir.

Kübalı antropolog Fernando Ortiz 1940’larda “transkültürelizm” kavramını ortaya attı. Ortiz bu terimi, İngiliz antropolog Bronislaw Malinowski’nin “akültürelizm” terimine karşıt olarak kullanmıştı. Malinowski’nin terimi kültürel transferi, bir kültürün karşılaştığı baskın bir kültürü -dil, tarih ya da gelenek gibi- kendi kültürünün yerine ikame etmesine indirgiyordu. Akültürelizm çoğunlukla bir kültürsüzleşme ya da kültürel kimliğini kaybetme süreciyle paralel gelişir. Bunun aksine, transkültürelizm; farklı kültürel özelliklerden yeni bir ortak kültürün doğması ve gelişmesine izin veren, karşılıklı geçişken bir değiş-tokuş sürecidir.

Transkültürelizm terimi Mary Louise Pratt’ın çalışmaları aracılığıyla Amerikan kültür teorilerine transfer olmuştur. Pratt, transkültürelizmi “irtibat bölgesi”nin; yani genellikle baskı, eşitsizlik, çatışma içeren ortamlarda kültürlerin karşılaştığı ve süregelen ilişkiler kurduğu ortamların bir görüngüsü olarak ele alıyor. Günümüzde Okwui Enwezor,

Geraldo Mosquera ve Melissa Chiu gibi küratör ve sanat tarihçileri kavramın  ağdaş sanattaki pratiklerinin yarattığı açmazlar üzerinde durmaktadırlar.

Transkültürelizm alanındaki çalışmalar ve sanatsal üretim, yaratım sürecinde sanatçının etnik kimliğinin etkisi ve algılanışı konusunda tartışmalara yol a ması açısından dikkat çekicidir. Eskiden Avrupa ve Amerika'nın görsel dilini kullanan ve geleneksel olmayan yöntemlerle  alışan Asyalılar otantik olmama ve dejenerasyon suçlamasıyla karşılaşıyorlardı. 1990'lardan beri farklı kültürlerin karşılaşmasından ortaya çıkan ürünlere, diaspora sanat larına uluslararası etkinliklerde özel bir önem verilmektedir.

Yukarıda bahsettiğimiz transkültürelizm kavramı  ağdaş sanatta yeni bir dilin ve temsiliyet alanının oluşmasına katkıda bulunmuştur. Ancak bu temsiliyet alanı henüz yalnız asimile olmuş ya da diasporadaki sanatçıların boy gösterebildiği bir alan durumundadır. Doğulu sanatçılar ise hala Doğu'nun sanatını yapmak konusunda zorlanıyorlar. Batılı anlayışla sanat eğitimi alanlar tamamen kimliksiz bir sanata y nelebiliyorlar. Sanatta kimlik var mıdır – ya da olmalı mıdır? Bunun cevabı zaten bir önceki bölümde de verilmeye çalışılmıştı: Samimiyetle üretilen her işte zaten kimlik vardır. Bu kimlik bazılarının iddia ettiği gibi bir “dünyalı” kimliği olabilir mi? Yani Türkiye ya da İran'da yaşayan ve üreten bir kişi kendini bulunduğu coğrafyadan, kültürden, yaşantıdan, çevresindeki halktan soyutlayarak “dünyalı” diye bir üst kültürle tanımlayabilir mi?

Bunun yapılabildiğini varsayalım. Bunu yapan bir kişi eğer aynı zamanda doğulu formlar (minyatür, hat, Uzakdoğu kaligrafisi gibi) ya da temalar (harem, hamam, padişah portreleri gibi) kullanıyorsa bunun anlamı nedir? Bu, o topraklarda doğmuş ve yaşıyor da olsa artık o coğrafyaya ve kültüre tamamen yabancı birinin bakışıdır. Oryantalizm'in tanımı tam da bu değil miydi? İşte bu, “Doğulu”nun Doğu'ya oryantalist bakışıdır: Yeni bir Oryantalizm.

3.2. YENİ ORYANTALİZM KAVRAMI VE PLASTİK SANATLARDAKİ YANSIMALARI

“Yeni Oryantalizm” tanımı ülkemizde henüz daha çok İslami kesim tarafından kullanılan bir terimdir. Söylem özetle; eski Oryantalizm’in Müslümanlar dışında, yenisinin ise Müslümanlar’ın içinde üretildiğini söylüyor. Yani Oryantalizm eskiden sömürenlerin içinden çıkarken, şimdi ise sömürüye maruz kalanlardan çıkıyor. Bu kesimin yayın organlarında sıklıkla, Batı’nın yıllar boyunca uyguladığı oryantalizm ve sömürgecilik politikalarının sonunda sömürülenler arasından telkine açık bir zümre oluşturduğundan yakınıyor.

Bahsi geçen siyasi ve felsefi eğilimlerle hiç bir ilgimiz olmayabilir, hatta karşı olabiliriz. Ancak bu yeni oryantalist eğilim kültür-sanat alanında da gözlenebilir bir durum olduğu inkar edilemez. Günümüzde özellikle Uzakdoğu ve Ortadoğu ülkelerinden sanatçıların “atılımları”, dünya sanatındaki yerleri oldukça ses getirir hale gelmiştir. Bu durum, ciddi bir post-kolonyalizm ve Oryantalizm eleştirisi ihtiyacını da beraberinde getirmektedir.

Yeni Oryantalizm kavramını şekillendirmeye çalışırken, bu eğilimi üç temel gruba ayırarak incelemeye karar verdim. Bu sınıflandırmada her ne kadar kişiler ve üretilen işler bakımından zaman zaman kesişmeler olabilecekse de, böyle bir kategorizasyonun eleştiri aşamasında da yararlı olacağını düşünüyorum.

“Yeni-oryantalist” olarak tanımladığım ilk grup, daha çok ticari amaçlı çalışmalar yapan, genellikle ortanın üzerinde gelir düzeyinde, “sanat alıcısı” konumundaki insanlara yönelik iş üreten bir grup ressamı kapsıyor. Bu ressamlar, yukarıda klasik oryantalist döneme dair belirttiğimiz Doğu’ya dair tüm cazip biçimsel, egzotik öğeleri sıkça resimlerinde kullanırlar. Derinlemesine kavramsal yorumlar ya da eleştirel bakışla pek ilgileri yoktur. Motivasyonları maddi olabildiği gibi, bir kısmı da kişisel olarak

Doğu'ya yönelik derin bir kişisel hayranlık, mistisizm ve tasavvufi eğilimlerden de yola çıkabilirler. Bu ressamın çalışmalarında hat, ebru, minyatür, imparatorluğa dair imgeler – padişah portreleri, harem, hamam, lale vb.- gibi simge ve tekniklere sıkça rastlanır; konuları da bu dönem ve anlayışlardan esinlenmiştir. (Bu noktada yine aynı kaynaklardan ve Doğu'nun geçmiş mirasından esinlenerek onları içselleştirmiş, kendi özgün tema ve form arayışlarını sürdürmüş – ya da sürdürmekte olan- sanatçıların ayrı tutulması gerektiğini vurgulamak gerekir.)

Buraya kadar kısaca bahsettiğim bu grup tezimin asıl konusunu oluşturmamaktadır. Bu anlayışla üretim yapan ressamın sonuçta sanat tarihi boyunca naif bir Doğu etkilenmesi ya da ticari amaçla çalışmalar yapan klasik oryantalistlerden farklı değildir. Dolayısıyla, günümüzde bu tarz bir üretimin klasik dönemdeki kadar bile sanatsal ve kavramsal bir değeri ya da etkisi olmadığını düşünüyorum. Bu tip yaklaşıma örnek olarak dekoratif çalışmalarıyla tanınan ve “sosyete ressamı” olarak da tanınan İsmail Acar (**Resim 42**) ve Ertuğrul Ateş'i (**Resim 43**) gösterebiliriz. Yine Günseli Kato da performans, enstalasyon gibi çağdaş sanat formlarında işler üretse de; motivasyonu daha çok yukarıda bahsettiğim naif beğeni ve hayranlıktan kaynaklanmakta, içerik olarak bize yeni ve özgün bir felsefi önerme sunmamaktadır.

Yeni-oryantalist olarak bahsedeceğim ikinci gruba mensup olanlar, genellikle ailesi Doğu kökenli olup Batı'da yaşayan ya da anavatanlarından belirli bir yaşta ayrılmış kişilerdir. Bu sanatçılar konu aldıkları yaşam tarzına, felsefeye ve coğrafyaya yabancıdır. Onu içselleştirmez, anlamaya çalışmaz, onunla duygusal bir bağ kurmazlar. Doğu'ya karşı tepkisel olabilirler – ki genelde son dönem çağdaş sanatçılarda bu politik-eleştirel tavrı sıkça görmekteyiz. Doğu kavramını gerçekten yaşamamış bir kişinin tepkisi bir gözlemcinin tepkisidir olsa olsa. Kendi ülkelerinin dışında yaşayıp üretmekte olan sanatçıların tavrı daha anlaşılabilir. Örneğin, Shirin Neshat İran'da doğmuş ve on dört yaşından beri Amerika'da yaşayıp üreten bir sanatçıdır. Dolayısıyla onun batılı oryantalist yaklaşımı kabul edilebilir bir şeydir. Ama Shirin Neshat bir İranlı'dır demek mümkün müdür? Doğu'yu temsil eden, o coğrafyanın

isyanını dillendiren sanatsal ya da politik bir tavır yaratabilmesi ne ölçüde mümkündür? Burada transkültürel bir durumdan bahsetmek çok da olası değildir. Neshat uzun yıllardır doğduğu ülkeden uzak yaşamaktadır, ana vataniyle kültürel bir bağı olmadığından içinde yetişip yaşadığı kültürü almış, akültüre olmuştur. Dolayısıyla İran kültüründen aldığı ve aktaracağı bir şey olmadığı gibi, tam tersi bu kültürün “olduğunu düşündüğü şeye” karşı tepkisi vardır. Aslında yansıtmaya çalıştığı tepki bir batılının bakışıyla, onun o düzene karşı duyabileceği tepki ve küçümsemenin yine batılı yöntemlerle ifadesidir. “Minima Moralia”nın 32. bölümünde Adorno, “*geleniğe karşı çıkmak için ona sahip olmak gerekir*”¹⁴ der.

Beral Madra'nın Shirin Neshat'ın 5. İstanbul Bienali'ndeki işi hakkında yorumları kayda değer:

“ İki bienaldir baştaçı ettiğimiz Shirin Neshat, kuşkusuz sıcak bir kadın; ancak etrafı 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... Üstelik bu, postkolonyalist söylemin çağırıldığı türden bir konuşma... Neshat'ın 4. Bienaldeki fotoğraflarının üstündeki yazılar suya sabuna dokunmayan aşk şiirleriydi (Resim 44); bu kez daha yürekli bir iş yaparak, dahası 'sanki' köktendinci bir toplumda kadının yaşadığını yapay olarak yaşayarak bir çeşit günah çıkartıyor. İstanbul ortamında kara çarşafli kadınların konumu bu denli kolay anlatılabilecek ve algılanabilecek bir şey değil [...] Bunun yorumu izleyicisine göre değişir; bu video New York'ta başka algılanır, Paris'te başka, İstanbul'da başka...”¹⁵

Bir de üçüncü tip bir yeni-oryantalist sanat anlayışından söz edebiliriz. Bu sanatçılar doğdukları ülkede yaşamaya devam etmiş ama yine de yaşadıkları coğrafyadan kendini soyutlamış kişilerdir. Bu kişilerin yaklaşımları da oryantalisttir. Bu tür sanatçıların o coğrafyanın gerçeğini dışlamalarına rağmen doğulu formları ve temaları kullanmaları oldukça manidardır ve bir art niyet aramak yanlış sayılmaz. Bu art niyet genelde sanat

¹⁴ Theodor W. Adorno, **Minima Moralia**, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s.54

¹⁵ Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat**, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2003, s.99

piyahasına yönelik üretim yapmak yani kısacası Batı'ya "kilim satmak"tır. Her ne kadar bu grubun sanat anlayışı ve üretim formları ağırlıklı olarak kavramsal, video, enstalasyon gibi görece olarak ticari olmayan yapıda bir görünüm sergilese de; günümüzde artık bu sanat formlarının da paraya, şöhret ve itibara –dolayısıyla tekrar paraya- tahvil edilebildiğini biliyoruz. Özellikle sponsor desteğiyle üretilen işlerde firmaların sanat eserleri ve etkinliklerini kendi reklam şovlarına nasıl dönüştürebildikleri, bu şovların ideoloji pazarlamada da ne denli etkili oldukları ayrıca geniş ve çarpıcı bir tez konusu olabilir. Yine Adorno'dan bir alıntıyla özetlemeye çalışırsak: *"Batı dışı toplumların sanayi toplumunun çatışmalarının içine çekilmesinin – ki çok daha önce yapılması gerekirdi – asıl kazançlısının, yaşam standardında beklenebilecek hafif bir yükselişi bir yana bırakırsak, bağımsızlığına kavuşmuş halkın kendisinden çok, rasyonel olarak geliştirilmiş üretim ve iletişim olmasından korkulur. Daha yaşlı uluslar, kapitalizm öncesi halklardan mucizeler beklemek yerine, onların onaylanmış her şeye ve Batı'nın başarılarına duydukları o kısa görüşlü, üşengeç iştaha karşı uyanık olmalıdırlar."*¹⁶

Adorno'nun görüşlerinden yola çıkarak Doğu'lu sanatçıların günümüz sanat piyasasındaki konumunu anlamaya çalışabiliriz: Yüzyıllardan beri Batı'nın mutlak hakimiyetinde olan bir dünyaya dahil olmaya çalışan "ötekiler", yani Doğu ve kolonyal kökenlilerin; yine batılı ya da batıcı kurum ve küratörlerin eleğinden geçerek pastadan pay almaya, ya da daha iyimser bir bakışla, seslerini duyurmaya çabaladıkları bir arena. Adorno'nun bahsettiği kısa görüşlü, üşengeç iştah ile onaylanma beklentisi özellikle sanatçının uzak durması gereken tehlikeli tuzaklardır.

Kanımca yukarıda bahsettiğimiz tavırlardan ikinci ve sonuncusu Doğu sanatı için çok daha tehlikelidir. Her iki anlayış da Doğu'ya ve Doğulu sanatçıya ait özgün bir ifade biçimi ve samimiyetten uzaktır. Asıl tehlike ise son yıllarda Batılı küratörlerin bu

¹⁶ Theodor W. Adorno, **Minima Moralia**, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s.55

sanatçıları sıkça sanat piyasasına, Bienallere ve benzeri uluslararası etkinliklere davet etmeleri; onları “doğulu sanatçı”, sanatlarını da “Doğu’nun sanatı” olarak sunmalarındır.

Bu görüşe bir komplo teorisi olarak bakma eğiliminde olanlar olacaktır. Bu yüzden bu yöndeki argümanları kısaca gözden geçirmek yerinde olur. Acaba Batı bunu neden yapmaktadır?

Burada Gramsci’nin “kültürel hegemonya” kavramını kısaca inceleyelim:

Genel olarak hegemonya, açık zor ve güç ilişkilerinin ötesinde, rıza ve kabul edişler üreterek egemen olma ya da egemenliği sürdürme halini ifade eder. Burada ise kitlelerin zorla boyun eğdirilmesi değil, bir çeşit rızayla ve onayla boyun eğmelerinin sağlanması söz konusudur. Gramsci, hegemonya kavramının ekonomik temelin dışında unsurlara da bağlı olduğunu savunur. Rızanın sözkonusu olmasını bir takım araçlarla açıklamaya gider ve bu araçları "hegomonik aygıtlar" olarak adlandırır. Eğitim, aile, din, kültür pratikleri vs. bu aygıtların unsurlarıdır. Bu aygıtlar sayesinde ki, egemen güçler kendi ideolojilerini genel geçer bir kabul ediliş haline getirirler. Böylece bu etkiye maruz kalan gruba ait bireyler, egemenlerin hegemonyasını kendi rızalarıyla kabul eder hale gelirler.

Arkalarında bıraktıkları ve süregelen devasa bir kültür – sanat ile felsefe pratiği ve sistematliğini göz önüne aldığımızda ciddi batılı sanatçı, sanat tarihçileri, sanat eleştirmenleri veya küratörlerin bir eserdeki otantisite ve samimiyet konusunda kolayca ve topyekün yanılacaklarına inanmak saflık olur.

Postmodern teoriler ve küreselleşme söylemleri bize doğruyu söylüyor mu? Kültür ve sanat alanındaki veriler, küreselleşmeden çok bir Batı hegemonyasına işaret ediyor gibi görünüyor. Batı emperyalizmi artık eskisinden çok daha etkili ama derinden işliyor. Basit misyonerlik yöntemleri, kapitalizmin ekonomik araçları, artık az gelişmiş ülkeler için bile yavan kalıyor. Özellikle kültürel alanda yöntemler artık daha incelikli. Sanat

alanındaki yukarıda da vurgulanan gelişmeler gelinen noktayı gözler önüne seriyor. Görünüşte Doğu'yu destekleyen ve onu eleştirerek geliştirmeye yönelik fikir ve üretimler, çoğunlukla sanal bir Doğu imgesini, bir Doğu simülasyonunu öne çıkarıyor.

Özellikle Batı onaylı etkinliklerde boy gösteren Doğu ve Ortadoğu kökenli genç sanatçılar bu konu açıldığında bu gibi ortamlarda fikirlerini “özgürce” dışa vurduklarını, teşvik edildiklerini iddia ediyorlar. Bir sanatçının kendisine özgür ortam sunulma lüksü beklentisi içinde olması bir yana, bunu ona Batı'nın sunmasını beklemesi oldukça düşündürücü...

O Batı medeniyeti ki yıllar boyu sömürdüğü, tükettiği, onların canları ve kültürleri pahasına kendini var ettiği toplumlara şimdi gayet demokratik bir ortamda kendini gerçekten ifade etme şansını veriyor. Bu kolay inanılası bir teori gibi gözüküyor doğrusu. Bu noktada karşı çıkışlar olacaktır. Mesela; madem Batı'nın hiç böyle bir niyeti yoktu, neden bu insanları sık sık sergilere davet eder, haklarında övgüler düzer oldular sorusu sorulabilir. Hollywood tarihine kısa bir bakış atalım: Yıllar boyu Yahudi soykırımı, Vietnam Savaşı gibi dünyayı sarsan ve insanın yüreğine, vicdanına dokunan konularda “günah çıkarma” filmleri üretti Amerikan sistemi. Bu konular zamanla öylesine yıprandılar ve içleri boşaltıldı ki, dünyadaki neredeyse ortalama her insan bu konularda belli bir fikir sahibi oldu. Bu öylesine sakatlayıcı bir katharsis durumuydu ki, artık bu tarihsel olgular hakkında derinlemesine düşünebilme yeteneğimizi kaybettik. Ekran ya da beyaz perde karşısında göz yaşlarımızı tutamadık, içimiz yandı, “kötülere” lanetler yağdırdık. Ve film bittiğinde hayat devam etti. Yaşantımıza bir de “politik doğruculuk” kavramı girdi. Artık ne sebeple olursa olsun, bazı sınıf ve zümrelere dokunurken dikkatli olmalıydık. Üstelik bu yüzeysel arınmamızı yaşarken olup bitenler hakkında, dönemlerin sosyolojisi, insan psikolojisi ve gelişimi hakkında yeni fikirler üretmedik. Geçmiş ve öteki için üzülürken -özellikle bizimki gibi toplumlarda- kendimize bakmayı iyiden iyiye ihmal ettik. Toplum olarak kendi kıyımlarımızı lanetleyemedik, kendi aczlerimize öfkelenemedik; “öteki”nin kötülüğü öylesine

güçlüydü ki! Kendimizi – ya da kendimiz sandığımız şeyleri – “muhafaza etmeye” daha da sıkı sarıldık.

“Bir kavramı kendi yörüngesinden bir kez çıkartırsanız, onu istediğiniz gibi tanımlama ve anlamlandırma özgürlüğüne de kavuşabilirsiniz. O zaman da o kavramı herhangi bir bağlamda üretip durmanız kolaylaşır (aynı, Baudrillard’ın söylediği gibi). Sözgelimi (farklılık kavramını dolaşıma sokarak), Kızilderililer’i yok ederken; şiirlerini de ‘yaşamın gerçek anlamı’ olarak ilan edebilirsiniz. Bombaladığınız, ambargo altında tuttuğunuz yerlerin sinemacılarını yüceltebilir, ödüllendirebilir ve onları ‘büyük çağdaş sanatçılar’ olarak sunabilirsiniz.”¹⁷

Ortadoğu’da bölgesel işbirliği ile yayımlanan kültür dergisi Bidoun’un editörü, küratör Tirdad Zolghadr’a göre dünya, son dönemde, bir tür sözde “Uluslararasılık” / “İnternationalism”in pençesinde. Zolghadr, son dönem İran sinemasını ağırlıklı olarak “poornography” olarak tanımlanabileceğini söylüyor ve İran kökenli sanatçılar hakkındaki fikirlerini şöyle ifade ediyor:

“ [...] İranlıların ‘Poor-nography’ üzerine uzman olduklarına inanıyorum. İran’da sözü geçen, ancak akademisyen olmayan kanaat önderlerinin geliştirdikleri bir söylem vardır hatta. İran sinemasının iki türü vardır der onlar; biri ‘Sinema-i İranî’, öteki ise “Sinema-i Festivalî”dir derler. Bu minvalde “Festival Sineması”na baktığımızda, bu türün kendi kuralları ve estetiğini, tabii olduğu kitlenin düzeyi ve beğenisine göre şekillendirdiğini görebiliriz. İşte ‘Poor-nography’ bu anda ortaya çıkar. Bu tür filmlerde düşkünlük, yoksulluk cezbedilir, şiirselleşir... Baldırıçıplak veletler sağa sola savrulur, kadınlar köylerde halı temizleyip durur. Şu anda İran’da bu türlü filmlerin üretim dalgası Afganistan’a odaklanmış görünüyor. Birçok sinemacı İranlı taşrahıların sorunlarını işlemekten sıkıldı ve kameralarını Afganistan taşrasına çevirdi. Eğer bir İranlı sinemacı Afganistan’a giderse, Batı da bunu hoş karşılamaya dünden hazır. Hele de bu bir kadın sinemacı ise, ‘Oooo, İranlı yönetmen mi...’ deniliyor.

¹⁷ Emre Zeytinoğlu, **Sanatın Suç Ortaklıkları**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2003, s.62

Ağızlar kulaklara varıyor. Ve yöreden gelen her sanat ürününe 'Carte Blanche' veriliyor. Oradan ne gelse kabul görüyor.”¹⁸

Zolghadr'ın görüşleri ilk başta itici de gelse üzerinde düşünülmesi gerekiyor. Her ne kadar biz de ülkemizde son dönem Ortadoğu ve İran sinemasının bazı örneklerini hayranlıkla izliyor olsak da, bu yorum sonuçta daha “içeriden” bir ağızdan geliyor. Ben kişisel olarak İran sinemasının Batı'da ilgi gören tüm örneklerinin bu eleştiriyi hak ettiğini düşünmüyorum. Ama burada vurgulanan “yoksulluğun fetişleştirilmesi” tehlikesine karşı da dikkatli olunması gerektiği fikrindeyim.

“Sorun şudur: Batı'daki sanat merkezlerinin ve batılı sanat dilinin çekimini duyan batılı-olmayan sanatçının Batı'da kendini kabul ettirmesi bir batılı sanatçıdan çok daha zordur. 'İlişkilerini' iyi kurması gerekir, ki bu da genellikle ödünsüz olmaz. Ayrıca kendisinden beklenen, yüzeysel bir egzotizm, örneğin bir 'doğulu hava' olabilir.”¹⁹

Uluslararası etkinliklerdeki oryantalist yaklaşımda işlere baktığımızda, bunların Doğu'ya doğru gelindiğinde ciddi bir artış gösterdiğini görüyoruz. En yakından izleme imkanı bulduğumuz İstanbul Bienali neredeyse başlangıcından beri çeşitli eleştirilerin hedefi olmuştur. Bu eleştirilerin en önemlilerinden biri, küratörlerin mekan seçimleridir. Batı'daki oldukça sade ve rafine mekanlar ya da Venedik örneğindeki gibi pavyon uygulamalarından farklı olarak, İstanbul Bienali'nde yıllarca tarihi yapılar kullanıldı. Burada binanın işlerden çok “konuşması” ya da çoğunluğu mekanla bağıntısız olan işlerin ısrarla böyle ağır ve çoğu başlıbaşına birer sanat eseri olan yapılarda sergilenmesi hakkında çok tartışıldı. Her ne kadar özellikle son bienalde bu mekan sorunu çözümlenme yoluna girmişse de, İstanbul ve diğer Avrupa'nın doğusunda kalan kentlerdeki etkinliklerden gerek mekan seçimi gerekse sanatçılar ve işlerin yapısı olarak daha “egzotik”, oryantal bir hava beklendiği açık.

¹⁸ Evrim Altuğ-T. Zolghadr söyleşisi, Milliyet Sanat Dergisi, sayı:563, İstanbul, Milliyet Yayınları, 2006, s.38

¹⁹ Ahmet Soysal, “Yön Şaşırma”, Toplumbilim Dergisi, sayı:4, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1996, s.26

4. İstanbul Bienali sanatçı seçimi hakkında Beral Madra şunları söylüyordu:

“ 4. Uluslararası İstanbul Bienali küratörü René Block, Batı-dışı ülkelerde araştırma yapıp yeni sanatçılar bulmamış, Batı’da hazır olanı getirmiştir. Batı-dışı’nın 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.”

Burada Madra “ Batı tarafından tescillenmiş” olarak özellikle kadın sanatçılar Shirin Neshat ve Ghada Amer’i vurguluyor. Daha sonra 5. İstanbul Bienali için yazdığı yazıda da küratör Rosa Martinez’in seçimlerini benzer şekilde eleştiriyor.

İran’lı fotoğraf sanatçısı Shadi Ghadirian da çalışmalarında kadınları konu alıyor ve genelde işlerini batılıların hoşuna gidecek tarzda “kontrast”larla kuruyor. Çarşafli bir kadının bisikletle, gazete okurken ya da cola kutusuyla pozları gibi. **(Resim 45)**

Son İstanbul Bienali’nde işleri sergilenen Lalla Essaydi de Fas doğumlu, eğitimini Fransa ve ABD’de almış, Shirin Neshat tarzı işler üreten bir sanatçı. **(Resim 46)**

2005 yılında Kutluğ Ataman’ın Londra’da sergilenen “Küba” **(Resim 47)** adlı işiyle ilgili Asu Aksoy düşüncelerini şöyle belirtmişti:

“...Londra’lı izleyiciler bu "yabancı" malzemeyi nasıl bir dinleme/algılama sürecinden geçiriyorlar acaba? Bu önemli bir soru, zira, sergi mekânında geçen gün yapılan "Küba Nerde?" sempozyumunda konuşan sanat tarihçisi Irit Rogoff’un da dediği gibi, sanat eserini algılamaya çalışan izleyici alışageldiği düşünce kalıplarının ötesine geçmiyor, önündeki 'ham' denilen malzemeyi kendi sınırlı düşünce kategorileri çerçevesinde ele alarak yorumluyor, montajlıyor. İzleyicinin mevcut önfikirlerinin değişmesi ya da gözden geçirilmesi için özel bir talep ya da yardım edici ip uçları

olmadığından ortaya çıkan montajlama bildik olanın tekrarından öteye geçmiyor. Hele bir de söz konusu malzeme bildik kültürel kodların dışından geliyorsa, ki Küba böyle bir malzeme, basmakalıp önyargıların, bilinçaltı reaksiyonlarla şekillenen düşünce kalıplarının devreye girmesi neredeyse kaçınılmaz. Anlatılanları egzotikleştirmek, bir medeniyetler farklılığı sorunsalına indirgemek ya da cazibesine kapılarak hipnotize olmak gibi, kalıpları kastediyorum burada. Bazı eleştirmenlerin yazdıklarına bakıldığında hemen görülüyor bu kalıplar: 'Köylülerin kimlik krizi ekranda' diyor bir başlık...''²⁰

Ataman'ın videosunda Küba mahallesinde yaşayan 40 kişinin konuşmaları 40 ayrı monitörden eş zamanlı olarak sergileniyordu. İstanbul'da haritada yer almayan bir gecekondu semti olan Küba'nın sakinleri, hayatlarına dair ilginç ya da banal her çeşit konudan bahsediyorlardı. Asu Aksoy, Ataman'ın hem izleyici hem işte yer alanlar açısından dönüştürücü rol oynayabilecek bir iş üretme fırsatını kaçırdığını söylüyor:

"Küba" sergisinin şimdiki halinde olduğu gibi, Kübalıların konuşmaları (ya da Avrupa'da 'bugünkü biz') madun olma pozisyonunu bir kere daha yeniden üretmeye yaramanın ötesine geçemiyor."

Son yıllarda ülkemizde gelişen sanat ortamında eskisine kıyasla çok daha sert söylemli işler görüyoruz. Politik içerikli, eleştirel olmayan – ve bunu yeterince yüksek sesle bağırmayan! - işler sanat kavramının dışında sayılıyor adeta. Daha önceki bölümlerde de vurguladığımız gibi, sanatın sanat olması için elbette söyleyecek bir sözünün olması gerekir. Ancak slogan da söz söylemenin biçimidir, sokağa çıkıp bağırarak da... Ülkemiz sanatında özellikle son yıllarda genç sanatçıların işlerinde görsellik ve içeriğin zayıf, sesin ise oldukça “güçlü” olduğunu izliyoruz. Genellikle Batı pop kültürüne ve sanatına özgü olan alaycı ve saldırgan bir tavıra sahipler. Öfkeli olmaları anlaşılabilir belki ama; neye ve kime karşı öfkeli oldukları ya da neyi anlatmak, önermek istedikleri pek anlaşılır değil. İroni anlayışları, alaycılıkları ve işlerinin sanatsal anlamda zayıf ama

²⁰ http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=4692

renkli ve gösterişli plastiği ise, insanda pop bir klip-reklam estetiği duygusu yaratmaktan öteye gidemiyor.

2003 yılında Proje 4L’de Halil Altındere’nin küratörlüğünü yaptığı “Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm” adlı sergide Şener Özmen’in kendisini Superman giysileri içinde namaz kılarken gösteren fotoğraflardan oluşan işi (**Resim 48**), yine aynı sergide Özmen’in “Road to Tate Modern” (**Resim 49**) videosu, Berat Işık’ın “Asilerin Dansı” işi, 9.İstanbul Bienali’ndeki Burak Delier’in AB çarşafı kadını (**Resim 50**), Halil Altındere’nin 2007 Documenta 12’de sergilenen “Dengbejler” videosu ilk akla gelenlerden.

Delier’in AB çarşafı kadınının da yer aldığı 2005 İstanbul Bienali’ndeki “Serbest Vuruş” sergisi hakkında Ahu Antmen görüşlerini 21.09.2005 tarihli Radikal gazetesinde şöyle belirtmişti:

“ [...] bienal misafiri 'Serbest Vuruş'un kaleden golsüz dönmesinin tek nedeni bu değil: Türkiye'de başta 'Kürt meselesi' olmak üzere siyaset, ordu, darbeler, işkenceler, kimlik sorunu, cinsellik gibi pek çok yaraya parmak basan bu sergi, aslında son derece gerekli bir tartışma platformunu kurmak isterken, 'angaje' her tür sanatsal tavrın içine düştüğü tuzağa düşüyor. Küratörü Halil Altındere, "Politik söylemi bariz, topluma ve halk kitlelerine mesaj ileten bir temsil sergisi yapmadım. Şikâyet eden işlerle hiç ilgilenmedim ne de travma ve trajedileri pazarlık konusu yapanlarla" diyor ama, 'Serbest Vuruş'un politik söylemi bariz, mesajları bariz, şikâyetleri bariz. Hadi bariz olsun da peki bir toplumda psikolojik yarıklar açan bütün bu travmaların, trajedilerin insandan insana aktarabilecek bir derinliği yok mu? [...] ele alınan hemen her konuyu bir tür pop sanat estetiğiyle boyayan bu sergi, aslında meselelerin farkında olunmaksızın yüzeyde bırakıldığı bir gösteriye benziyor.”²¹

²¹ <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=164661>

Burada belirtmeden geçemeyeceğim: Ahu Antmen bu yazısından yaklaşık iki yıl sonra, 24.10. 2007 tarihli Radikal' de ise Karşı Sanat'ta açılan “Gerçekçi Ol, İmkânsız Talep Et” başlıklı sergi hakkındaki yazısında, genç sanatçıların bu pop tavrına daha “anlayışlı” yaklaşıyor. Hatta kendi deyimiyle “günümüz sanatçılarının yüzeyden vurup kaçıktan çekinmemesi”ni bile çok önemsemiyor ve bize “eğlenmemizi” salık veriyor:

“iyisi mi gidip görün, düşüneceksiniz ama eğleneceksiniz de, bugünün sanatçıları önceki kuşaklar kadar 'ciddiyet' içinde değiller, eh yalan dünyada gerçeği aramak ne demek biliyorlar!”²²

Şener Özmen de işlerinin üretim sürecini bir anlamda kendiliğinden “ifşa ediyor” diyebiliriz:

“...Biraz daha belki ne yapayım şunu yapayım: bir Süpermen yapayım, pelerinini çıkarsın, üstünde namaz kılsın. Başka ne yapayım: Bir tane at bulayım, eşek bulayım, bir Don Kişot bulayım, bir Sanço, Tate Modern'i arasınlar dağ taş.”²³

Ne yazık ki ne “ironi” ne de “sanat” kavramları bu denli basit ve derinliksiz değiller aslında. Sonuçta bu yapılanlar bir çeşit Levent Kırca esprisi olmanın ötesine geçemiyorlar.

Nazan Azeri, “Bir Bienal Bir Bilanço”²⁴da, Hale Tenger’le yapılan bir oturumda tanıklık ettiği konuşmayı hayretle izlediğinden bahsediyor. Oturumda sanatçı Denizhan Özer’in yönelttiği “işlerinde batılı bir bakış gördüğü”ne dair soruyu Tenger’in “benim yaptığım tüm eserler sapına kadar buralıdır” diye yanıtlamış ve neden oryantalist olamayacağını, ailesinin Mekke’li olmasıyla açıklamış! Bu trajikomik cevap üzerine Azeri, Oryantalizm’in tam da bu olduğunu tekrar vurguluyor.

²² <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236625>

²³ haz: Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.75-76

²⁴ haz: Cavit Mukaddes, **Bir Bienal Bir Bilanço /10. Uluslararası İstanbul Bienali**, İstanbul, Çekirdek Sanat Yayınları, 2007, s.15-16



Resim 42

İsmail Acar, "Sultan Yavuz", 1999, 200x200, tuval üz. yağlıboya



Resim 43

Ertuğrul Ateş, "Sultan III. Murad", 2006, 200x200, tuval üz. yağlıboya



Resim 44

Shirin Neshat, "Allah'ın Kadınları" serisinden, 2004, fotoğraf üzerine mürekkep



Resim 45

Shadi Ghadirian, "Qajar" serisinden, 2001, siyah-beyaz fotoğraf (her biri 40x30 cm)



Resim 46

Lalla Essaydi, "Faslı Kadınlar", 2006, baskı



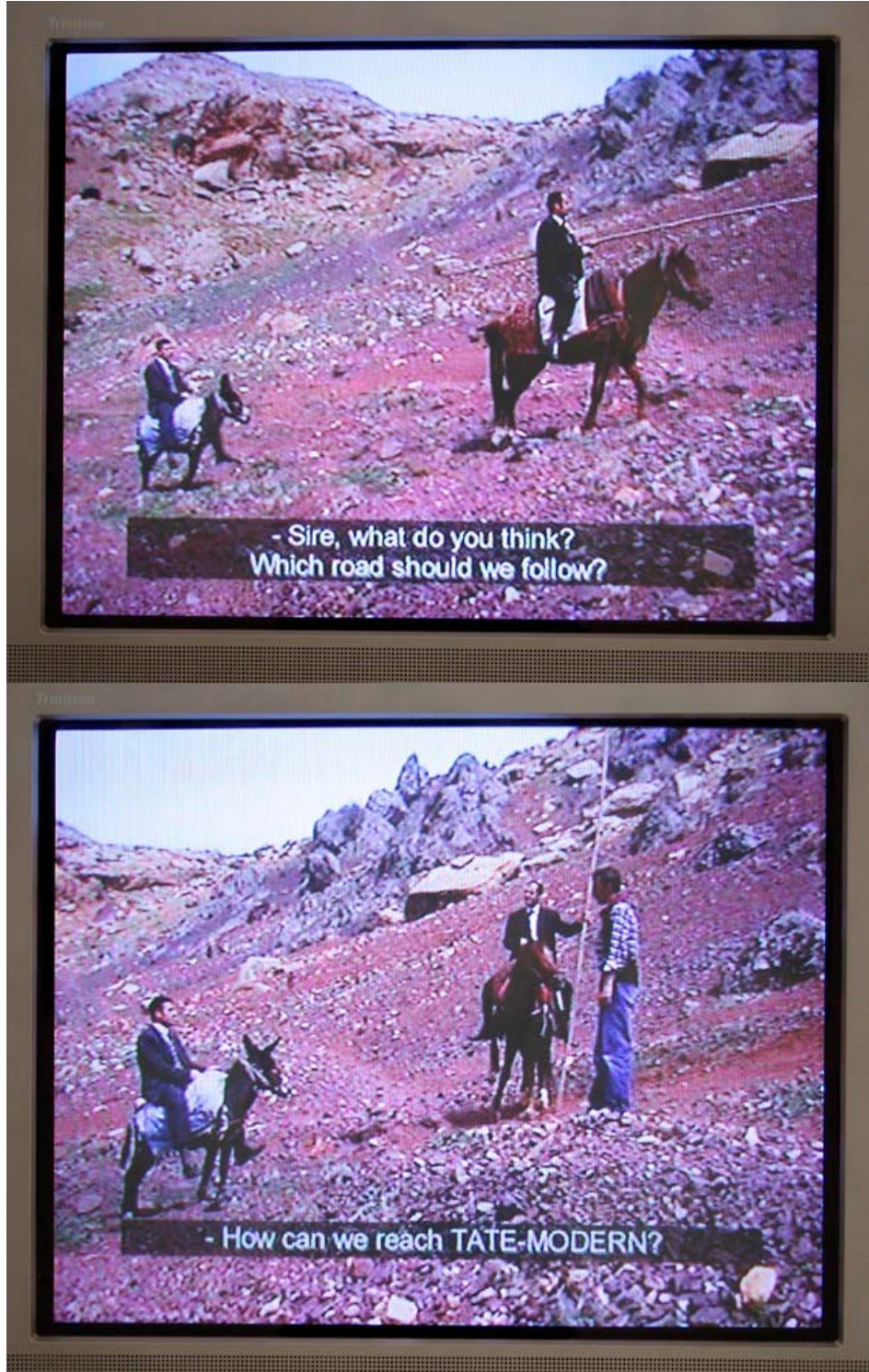
Resim 47

Kutluğ Ataman, "Küba", 2005, Londra, video - enstalasyon



Resim 48

Şener Özmen, "Supermuslim", 2003, dijital baskı



Resim 49

Şener Özmen, "Road to Tate Modern", 2003, video



Resim 50

Burak Delier, isimsiz, 2005, dijital baskı

.....

*Dünle beraber
Gitti cancağızım*

*Ne kadar söz varsa
Düne ait
Şimdi yeni şeyler
Söylemek lazım*

Mevlana Celaleddin-i Rumi

4 – YENİ ORYANTALİZM ELEŞTRİSİ VE ALTERNATİF FİKİRLER

Başından beri üzerinde durduğumuz bu Doğu söylemi niçin bu kadar önemli? Bu tezin amacı ırkçı ya da milliyetçi bir yaklaşım sergilemek değil. Sorunun sistematüğını olabildiğince objektif bir biçimde ortaya koymaya çalışsam da bu meselede taraf olmama gibi bir lüksüm yok. Eğer bu meseleye tamamen yukarıdan ve yüzde yüz objektif olma iddiasıyla bakmaya çalışırsak sadece kendimizi kandırılmış oluruz; çünkü konu özü itibariyle dengeli bir ortamda yeşermemiş, ne dünya ne de sanat tarihi süreç içerisinde objektif bir şekilde incelenmiş ve yazılabilmıştır. (Tarih yazımının objektif olabilirliliği konusu bu tezin kapsamı dışında bırakılmıştır ...) Dolayısıyla gösterebileceğimiz her referans, dayanacağımız her kaynak sorgulanabilir olacaktır. Burada önemli olan mutlak doğrulara ulaşmaya çalışmak değil, tarih boyunca çoğunlukla sınırlı ve dar perspektifli şekilde ortaya konmuş fikir ve incelemelere eksik ayağın eklenmesine yönelik bir adım daha atmaktır. “Şimdi yeni şeyler söylemek lazım...”

Son yüzyılda Ortadoğu’da savaş, İkiz Kuleler olayı, Irak’ın işgali, petrol ve her an dünyayı sarması beklenen su kaynakları krizi gibi pek çok olayla dünyanın gözü doğuya ve özellikle Ortadoğu’ya çevrildi. Avrupa ve Amerika’da aydınlar, felsefeciler, sanatçılar ve kamuoyu Vietnam’dan beri bu denli sessiz ve tepkisiz kalmamışlardı.

Amerika'nın Körfez Savaşı'nda ve Irak'ta yaptığı katliamlar, işkence ve yıkım medya aracılığıyla tüm çıplaklığıyla ortaya döküldüğünde bile dünyadan çok cılız bir ses çıkabildi. Ve Doğu hala sözünü söylemedi... Burada asla sanatın politik olma gibi bir misyonu olduğunu söylemek niyetinde değilim. Ama sanat aynı zamanda hayatsa, hayat da siyasetten kopamayacağına göre... En suya sabuna dokunmadığını düşündüğümüz bir eser bile bir miktar samimiyet içeriyorsa eğer içinde yaratıcısının hayat görüşünden, fikirlerinden ve yaşanmışlığından izler taşıyacaktır. Ve bunun için illa sözünü bangır bangır bağır bir kavramsal sanat örneği olması da gerekmez.

Batı felsefesi ve kültürü çağlar boyunca çeşitli eserler, sanatsal ve kültürel akımlar üretti. Plastik sanatlar alanında da bir takım doğrular ve evrensel bazı ölçütler ortaya koydukları da tartışılmaz bir gerçek. Bu noktaya kadar değerlendirmelerimiz hep "Doğu" kavramı üzerinden şekillendi. Bu noktadan sonra Türkiye'de sanat üretmeye çalışan bir birey olarak bu coğrafyanın dünyadaki yeri ve sanatsal potansiyeli hakkında düşüncelerimi açmak istiyorum.

Ülkemizde kısmen de olsa yaşanmış olan modernleşme ve Batılılaşma süreci, Türkiye'yi yakın komşusu olan Ortadoğu ülkelerinden farklı bir konuma getirmiştir. Bu konumunun ve ayrıca coğrafi özelliğinin yol açtığı olumlu, olumsuz bazı durumlardan söz edilebilir. Ama sonuç olarak tüm bu bileşenler toplamda Türkiye'yi hem pek çok gelenek ve inancın korunduğu, hem muhafazakarlığın kendini çok güçlü hissettirdiği düşünülebilse de aynı zamanda çağdaş dünyanın ve kapitalist – liberal süreçlerin her yönüyle yaşanıp özümsemeye çalışıldığı, sosyolojik açıdan oldukça ilginç bir ülke haline getirmiştir.

Türkiye'de sanat eğitimi halen batılı bir anlayışla verilmektedir. Her ne kadar ülkede söz sahibi olan çeşitli sanat eğitimi kurumları arasında kuruluş dinamikleri ve sanat anlayışları açısından (akademik, Bauhausçu vb...) çok temel farklılıklar olduğu gözlemlense de son yıllarda çeşitli çevreler tarafından her birine yönelik güçlü eleştirel faaliyetler yürütülmekte. Bu eleştirilerin yapıcı sonuçlar doğurabilmesinin tek yolu ise yıllar boyu

süregelen “takım tutma” tutma tarzı kurumsal savunuların bertaraf edilerek daha tarafsız bakabilecek sanat üreticisi ve teorisyenlerin sesini duyurabilmesidir.

Tiflis, Amman ve Beyrut'ta kültürel etkinliklere katılan Beral Madra, bu ülkelerdeki durumla ilgili görüşlerini 1994 yılında şöyle dile getiriyordu:

“AB sanat ortamında Güney Kafkasya ve Ortadoğu 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!”²⁵

Madra, aynı coğrafyada komşumuz olan bu ülkelerde de bienaller gibi sanat etkinliklerinde batılı küratörler tarafından özensiz seçimlerin yapılmasını eleştiriyor ve Türkiye'nin de yukarıda belirttiği yönlerden bakıldığında onlarla aynı konumda olduğunu söylüyor. Bugün Türkiye'de sanatın kurumlaşmasının ve piyasa şartlarının geldiği noktaya bakarsak, komşularımızla bir türlü kurmayı başaramadığımız sıkı ve yapıcı ilişkilerin bu alanda kurulabileceğini düşünebiliriz. Türkiye artık kendi organizasyonlarını oluşturabilecek ve kendi küratörlerini ortaya çıkarabilecek konumdadır. Ülkemizdeki bu alanda söz sahibi kurum ve kişilerin Türkiye'nin batı ve kuzey'i kadar doğu ve güneyindeki ülkelere de yönelerek daha sık ortak etkinlikler düzenlemesi günümüzde kaçınılmaz bir gereklilik halini almıştır.

Daha önce İran sanatı hakkında görüşlerinden alıntı yaptığımız T. Zolghadr da 11.01.2006 tarihinde Radikal gazetesine verdiği röportajda Batı hegemonyasına karşı çevre ülkelerin aralarındaki ilişki ağlarını güçlendirmeleri gerektiğini söylüyor:

“...Kahire, Tahran, Beyrut, İstanbul gibi mekânların kendi aralarında ilişkileri yok. Kahire, Paris ve Londra ile ilişkide; İstanbul, Londra ve New York'la ilişkide. Ama

²⁵ Beral Madra, “Kültür ‘Doğu’ya Kapalı”, Radikal Gazetesi, 29/10/2004

bu şehirlerin kendi aralarında ağlar olsa, ABD ve AB ülkelerine yönelik değil de kendileri için bir şey yapsalar o zaman bu, hem Batı ülkelerinin daha fazla ilgisini çeker hem de onların hâkimiyetini kırar. Yani sadece Doğulu sanatçılar 'Güzel, ilginç bir iş yapmış ona yardım edelim' bakışı ortadan kalkar, Doğulu ülkeler onlara rakip olabilecek sanat ortamları yaratır."

Beral Madra ise 1996 yılında Türkiye'nin sanat alanında durumunu şöyle görüyordu:

*" Türkiye, ne modernizm, ne de post-modernizm süreçlerinde bir 'sessizlik alanı' olmadı.[...] Türkiye'deki 150 yıllık, Batı sanatını sıkı izlemeye almış modernizm süreci, ya bu kez yalnız Batı'daki sanatı değil, kendini ve bütün dünyadaki tüm gelişmeleri izlemeye almış yeni bir modernizme dönüşecek, ya da yalıtılmışlığın bunaltıcı kısır döngüsüne hapsolacaktır."*²⁶

Beral Madra'nın yazısının üzerinden geçen on yılı aşkın bir süre sonra gelinen noktada, Türkiye'nin "yalıtılmış" bir konumda olduğunu söylemek haksızlık olur. Ancak Türkiye'nin mevcut açılımının -Madra'nın üzerinde durduğu gibi- kendini keşfederek ve tüm dünyaya açılarak da gerçekleşmediğini düşünüyorum. "Kendini keşfetme"den güzelim hat yazılarının kof taklitlerinin üretilmesi, Siyah Kalem özentisi işler, padişah ve muhtelif Osmanlı-harem imgelerinin ısıtılıp ısıtılıp piyasaya pompalanması ya da Mevlana ve mevlevi kültürünün her işin görselliğinin ve konseptinin bir yerlerine eklenmeye çalışılması gibi "gelişmeleri" anlamıyorsak tabii...

*" 'Hakiki' Mondrian'dan bir kez kurtulunca, 'Mondrian'dan daha Mondrian' olmakta özgürsünüz. Hakiki naiflerden kurtulunca, 'naiflerden daha naif' olabilirsiniz. Gerçeklikten kurtulunca, gerçeklikten daha gerçek olabilirsiniz: Hiper-Gerçekçilik"*²⁷

Batı'da varolan ve dönem dönem alevlenen isyan geleneğinin patlama dönemlerinde bir şekilde dönüp dolaşıp "öteki"ne dönüşle kendini gösterdiğini görüyoruz. Batı

²⁶ Beral Madra, "**Günümüz Sanatı Modern ve Postmodern Üstüne Yapılanıyor Ama Artık İki de Değil!**", Toplumbilim Dergisi, sayı:4, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1996, s.100

²⁷ Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, Türkçesi: Işık Ergüder, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998, s.24

değerlerini meydana getirirken kurduğu sistematığın yetmediği ya da aşırıya kaçtığı noktada tinsel arayışlarında yüzünü tekrar tekrar Doğu'ya dönmek ve onu yeniden keşfetmek ihtiyacını duyuyor. Tezim boyunca bu dönüşlerin samimiyetle ve felsefi bağlamı içerisinde yapılmaya çalışıldığı dönemler ile Doğu gerçekliğinin çarpıtılarak ve yüzeyselleştirilerek kötüye kullanıldığı, yıpratıldığı örneklerin farkını ortaya koymaya çalıştım. Ne yazık ki ikincisi dünya siyaset arenasında kullanılmaya devam edecek, çeşitli zaman ve mekanlarda değişik yüzlerde kendini gösterecek bir yöntemdir. Tartışılması ve çözümlenmesi gereken, doğası gereği muhalif olan sanatın ve sanatçının bu oyunun içinde yer almamayı, tuzağa düşmemeyi, “oyunu bozmayı” nasıl başaracağıdır.

Başta ABD olmak üzere tüm dünya halklarının kaderini yönlendirme sevdasındaki güçlerin en önemli silahlarından birisi olan dezenformasyon, sanat ve sanat tarihi alanında da geçerliliğini korumaktadır. Yüz yıl önce bu işleyişi kırmak kurmaktan daha zordu. Oysa artık internet aracılığıyla, sokak sergileriyle, performanslarla sanatçının işlerini, düşüncelerini tüm dünyada çok daha fazla insana yayması mümkündür. Belki de dünyanın bir köşesinde bizler gibi birilerine ulaşmak için çabalayan, üreten insanları tanıma ve fikir alışverişinde bulunma şansımız da ancak yine bu araçlar yardımıyla mümkün olabilecektir.

Bienaller gibi uluslararası sanat etkinliklerinde yer almanın, alabilmenin bir sanatçı için önemini yadsıyamayız. Ancak bu tür organizasyonların seçim kriterleri, sergileme yöntemleri, mekan seçimleri, madyayla ilişkilerinin boyutları ve şekli gibi konularda seçici ve dikkatli olmak gerekir. Samimi ve çarpıcı bir işin bu bileşenler yüzünden etkisini yitirdiğine, kaybolup gittiğine, hatta izleyici üzerinde esas içeriğinin tam tersi bir etki yarattığına sıkça tanık oluyoruz. Kısacası işin kaderi ticari kurumların ve küratörlerin eline bırakıldığında önemli bir sanat eserinin, güçlü bir sanatçının böyle bir organizasyon içinde “harcanması” güçlü bir olasılık.

İyi işlerin büyük organizasyonlarda harcanıp gidebilmesiyle ilgili bir örnek olarak, Beral Madra'nın 5. İstanbul Bienali'ne ilişkin yazısında hayal kırıklığını ifade edişine bir göz atarsak:

“Bu bienalin en başarılı işi geçen yıl Paris’te intihar eden İranlı kadın sanatçı Chohreh Feyzjou’nun son yapıtının getirilmesi; (Resim 51), [...] Üstelik Feyzjou’nun işi, ona en yakışan yere, biraz uzağa ya da yalnızlığa, Kadın Kütüphanesi’nin küçük tonozlu salonuna yerleştirilmişti. Ama o da ne! Bu inanılmaz ağırlıktaki işin yanında bir başka sanatçının bambaşka konuda bir videosu; dahası kütüphane yönetiminin her nedense o salona koymak gereğini duyduğu çirkin bir kartpostal rafı. Salonun o tarafına arkamı dönüp, bu acı ve her şeyi bitirici işi izledim.”²⁸

“ ‘Öteki’ etkeninin, baskın kimlikler üzerinde oluşturduğu değişim gücü (doğallıkla) görmezden gelinemez[...] ‘Dışlanmış’ların (ya da ‘hesap dışı’ grupların) ‘merkez kimliğine karşı (zaman zaman) eline geçirdiği yaptırım olanakları önemsiz sayılmamalıdır ve en azından ‘merkez’in zihninde ‘öteki’ kimliklerle ilgili yeni bir değerlendirme yapmak zorunluluğu doğmuştur. Fakat bu durum ‘öteki’ olarak anılanın, yeni bir kültürel-sanatsal alana ‘ortak’ olduğu anlamında da asla yorumlanamaz. Bu çerçevede hemen söylenecek olan; ‘öteki’ ile ‘merkez’ arasında yakın bir ilişkiden konu açılıyorsa, bunun çok da inandırıcı görünmediğidir.”²⁹

Zeytinoğlu, “çevre”nin “merkez” karşısında etkisi azalsa da, pes etmeyerek direnmeyi sürdürdüğünü söylüyor. Ancak merkeze dokunabildiği anda “çevre”nin karşısında artık “merkez”den daha karmaşık ve belki de daha tehlikeli bir düşman vardır:

“ [...] Oysa bu direniş, ‘merkez’in baskın kimliği ile ‘öteki’nin çevresi arasında bir çatışmadan ibaret değildir artık; daha doğru bir söyleyiş ile, ‘öteki’nin çevresi karşısında yalnızca ‘merkez’i bulmaz; onun hemen yakınında, kendi stilize edilmiş halini de bulur. Burada karmaşık bir bakış açısı vardır: ‘öteki’nin ‘çevre’si kendi stilize

²⁸ Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat**, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2003, s.100

²⁹ Emre Zeytinoğlu, **Sanatın Suç Ortaklıkları**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2003, s.64

halini gördüğünde, aslında 'merkez'in gözünden yine kendisini seyrediyordur[...]. Artık 'öteki'nin çevresi, 'merkez'de bulunduğu sürece, yalnızca kendisi olmak istiyorsa, aynı Marx'ın endüstri toplumlarının kültürel gelişimi üzerine söylediği gibi; hiç bir zaman 'merkez-dışı'na geri dönüşün olmayacağını, bunu asla başaramayacağını bilmelidir."³⁰

Zeytinoğlu kitabında, Canan Beykal'ın "Genç Etkinlik" sergileri üzerinden yaptığı eleştirilere de atıfta bulunarak, büyük organizasyonlara katılmak için merkeze gelen çevre sanatçılarının sonunda yapıtlarını merkeze uydurmak zorunda kaldıklarını vurguluyor. Canan Beykal ve Emre Zeytinoğlu'nun Türkiye'deki durumdan yola çıkarak yaptıkları çevre-merkez ilişkisi tanımı, büyük ölçekte Doğu kökenli sanatçıların Batı'daki büyük organizasyonlara katılma şartları için de geçerliliğini korumaktadır. Zeytinoğlu Baudrillard'dan ödünç aldığı "kökten öteki" kavramını kullanıyor ve "kökten öteki" ile "stilize öteki"nin yanyana gelmesinden bir terör ortamı meydana geldiğini belirtiyor; bu terör ortamının sonucunu da "öteki"nin intiharı olarak tanımlıyor.

Bütün bu olumsuz tablodan Doğu'nun asla Batı ile ilişki içerisine girmemesi, kendini sakınması gerektiği sonucu çıkmamalı. Daha önce bahsettiğimiz "trankültürelizm" kavramı, diaspora sanatçıları ve bizim gibi çok kültürlü ülkeler için geleceğin sanatını tanımlayacak gibi görünüyor.

Bunun dışında, doğunun formlarını, kültürünü, felsefesini kullanarak kendi yolunu bulan sanatçılar da çıkacaktır. Örneğin Shahzia Sikander minyatür tekniğini kullanarak kendine özgü bir plastik yaratmayı kısmen başarmış görünüyor. **(Resim 52, 53, 54)**

Kişisel olarak ben, Arte Povera akımının da Avrupa'da doruk noktasına varamadan sönüp gittiğini düşünüyorum. Arte Povera'da önemli rol oynayan "yoksul" malzeme kullanımının bu coğrafya için çok önemli olduğunu hissediyorum. Zeynep Sayın'ın

³⁰ A.g.k., s.65

“İmgenin Pornografisi”³¹ adlı kitabında Doğu’nun maddeyle ilişkisi oldukça kapsamlı anlatmıştır. Sayın, 19. y.y.’da Osmanlı’nın halen sürdürmekte olduğu “mana” kaygısından bahseder. Mana, maddenin içinde görünen değil, görünmeyen gizdir. Aslında malzeme resmi, Arte Povera gibi akımlar da maddenin içindeki manayı açığa çıkarma çabasından kopuk değildir. Bir malzeme işi ancak kullanılan gereçler mutlaka gerekliyse etkileyici olacaktır. Şıklık olsun diye kullanılan malzeme hemen kendini belli eder, sırtır. Aslında şimdiye kadar Batı’nın bolca kullanarak “tükettiği” malzeme resmi ve üç boyutlu işler; Doğu için henüz tüketilmemiş, özgün dilini oluşturmamış bir alandır. Yine Batı’da minimalist yapıda kalmış olan Yoksul Sanat’ın da bu topraklarda daha farklı, daha güçlü, daha sıcak bir karşılığını bulabileceğine inanıyorum.

³¹ Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2003



Resim 51

Chohreh Feyzjou "Chohreh Feyzjou'nun Butik Ürünleri", 2002, Documenta 11
(5. İstanbul Bienali'nde de sergilendi), enstalasyon



Resim 52

Shahzia Sikander, "Yazılmışı Yazmak", 2000,
El yapımı kağıt üzerine bitkisel boya, pigment, suluboya, çay



Resim 53
Shahzia Sikander, “Şaman”, 2000, karışık malzeme,
New York Whitney Museum’da enstalasyon



Resim 54
Shahzia Sikander, 2003 , video ve enstalasyon,
8. İstanbul Bienali Garanti Platform’ dan görünüm

5 – SONUÇ

Çalışmam boyunca Oryantalizm kavramını çeşitli boyutlarıyla kavramaya ve sanattaki yansımalarıyla karşılıklı etkileşimlerini ortaya koymaya çalıştım. Her ne kadar konunun ana çerçevesi plastik sanatlarla sınırlanmış olsa da; sık sık sosyoloji, siyaset, psikoloji gibi disiplinlerin alanlarına – bazen fazlaca da olsa – sürüklendiğimi farkettim. Bu noktalarda tezime tekrar tekrar dönüp baktığımda, kaygılandığım zamanlar olsa da, bu bölümlerde fazlaca değişiklik yapmadım. Çıkış noktamın beni getirdiği yer buysa, buna izin vermem gerektiğini düşündüm.

Tarihin ve sanatın sonunun geldiğine inanan tezlere katılmıyorum. Tarih aslında sürekli bir döngüden ibarettir. Tarihin çeşitli dönemleri boyunca uygarlıklar kurulup yıkılır ya da değişip dönüşürken, bunlardan bazıları öne çıkarak bu değişim ve dönüşümlerde daha etkin ve öncül roller oynamışlardır. Tarih, felsefe ve sanat hakkında tartışılmaz kabul ettiğimiz her şeyi yeniden masaya yatırmamız, doğru bildiklerimizi aklın ve vicdanın süzgecinden geçirerek belki de yeniden tanımlamamız gerekmektedir.

Bu çalışmanın bir yerinde daha önce de belirtildiği gibi, Batı'nın sanat alanında belirli kuralları tanımladığı, belli doğrulara ulaştığı; beğensek de beğenmesek de bir eleştiri ve eleme sistemi oluşturduğu yadsınamaz birer gerçekliktir. Tüm bunların sonucunda sanatın kurumsallaşması ve ticarileşmesi de kaçınılmaz sonuçlar olarak karşımıza çıkmıştır.

Sistemin bu şekilde kurulmuş ve yerleşmiş olması, yaptığımız her işte sistemin yaratıcılarından onay beklememizi gerektirmez. Merkezin dışındaki güç ve yeni yapılanmaların tüm bu pratik ve kuramsal birikimi hakkıyla tanımakla işe başlamaları gereklidir. Bu tanıma sürecinin de illa ki, bazılarının takılıp kaldığı gibi, tüm süreci sıfırdan başlayarak yaşamaya çalışmakla olması gerekmez. Dünya yerinde durup beklemediğine göre bu mümkün de değildir zaten.

Tezime başladığımdan beri Türkiye’de sanat hakkında yazılanları, üretilenleri ve eleştirel ortamı takip etmeye çalıştım. Bu çerçevede bir çalışma yürütmeyi planladığımda (yaklaşık 2002-2003 yılları) henüz bu konuyla ilgili fazla ses çıkmıyordu. Çalışmamda bahsettiğim kültür emperyalizmi, çağdaş sanatta oryantalist yaklaşımlar, bienal eleştirisi gibi konuların özellikle son bir-iki yıldır pek çok sanatçı ve eleştirmen tarafından ele alındığı doğru. Ancak ben bu ele alınış tarzında bir çarpıklık olduğunu düşündüğümü söylemeden edemeyeceğim... Benzer eleştirileri ortaya koyuyor gibi görünen pek çok sanatçı ve yazarın temelsiz bir öfke içinde olduğunu; pek çok sanatçının mevcut sanat ortamını eleştirir görünürken, pratikte piyasada dolaşan işlerle aynı mantıkta, aynı kaynak ve yöntemlerden beslenen, karşı olduğunu sözel olarak ilan ederken tam da onun kucağına düşen işler ürettiğini gördüm. Bu durumun rasyonel tek açıklaması şu olurdu sanırım: Genelde bu tarz eleştirenlerin kızdığı belki de aslında yapılanlar değil, sadece onların bir parçası olamamak. Benim endişem, pek çok konuda olduğu gibi, boş laflar ve ulusalcı safsatalarla bu denli hayati bir meselenin de içinin boşaltılması; gerçek anlamda asla tartışılmadan yıpranıp tükenmesi. Aksi taktirde son bienalin küratörü Hanrou’nun “hariçten gazel okumasına” kızıp köpürmek yerine, bunca zamandır kendi modernleş-eme-me sürecimizi ve kimlik, kültür gibi meselelerimizi neden kendimizin masaya yatıramamış olduğumuzu düşünmemiz gerekmez miydi? Bu açıdan Baudrillard’a yeniden kulak verebiliriz: Kavramları yörüngesinden çıkarılmasına engel olmak gerek. Gerçeği istiyorsak tabii...

Samimiyetle yola çıkarak, kendimizle ilgili doğruları irdeleyip sezgilerimize de güvenerek, kimseye yaranma kaygısı olmadan kendi yolumuzu bulabileceğimize inanıyorum. Çeşitli dönemlerde batıdan doğuya bakan birey ya da grupların bunu çeşitli ölçülerde başarabildiklerini görebiliyoruz. Bence içinde yaşadığımız dönem de Doğu toplumları için bir geçiş dönemidir ve bunun sonucunda kendi yolunu bulanlar yine olacaktır. Sanatçılar zaten belirli bir bilinçle ya da içgüdüsel olarak üretimlerini sürdürüyorlar. Bu süreçte daha önce eksik bırakıldığını düşündüğüm kuramsal ve eleştirel çalışmaların da, bu kez yine bu coğrafyanın insanları tarafından sanatsal pratiklerle paralel olarak yürütülmesi gerekmektedir...

KAYNAKÇA

- ADORNO, Theodor W., **Minima Moralia**, Türkçesi: Orhan Koçak - Ahmet Doğukan, İstanbul, Metis Yayınları, 1998
- BATUR, Enis (hazırlayan), **Modernizmin Serüveni**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları,
- BAUDRILLARD, Jean, **Kötülüğün Şeffaflığı**, Türkçesi: Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998
- ÇALIKOĞLU, Levent (hazırlayan), **Çağdaş Sanat Konuşmaları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005
- GERMANER, Semra- İNANKUR, Zeynep, **Oryantalizm ve Türkiye**, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, 1989
- GOMBRICH, E.H., **Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Bedrettin Cömert, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2005
- KURUÜZÜMCÜ, Rıza, **Zen ve Batı Sanatı İlişkisi**, İstanbul, M.S.Ü. Yüksek Lisans Tezi, 1998
- LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Cevat Çapan – Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991
- MADRA, Beral, **İki Yılda Bir Sanat /Bienal Yazıları 1987-2003**, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2003
- MUKADDES, Cavit (hazırlayan), **Bir Bienal Bir Bilanço /10. Uluslararası İstanbul Bienali**, İstanbul, Çekirdek Sanat Yayınları, 2007
- SAID, Edward W., **Şarkiyatçılık /Batı'nın Şark Anlayışları**, Türkçesi: Berna Ülner, İstanbul, Metis Yayınları, 1999
- SAYIN, Zeynep, **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2003
- TANSUĞ, Sezer, **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, İstanbul, İz Yayıncılık, 1997
- ZEYTİNOĞLU, Emre, **Sanatın Suç Ortaklıkları**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2003
- 1999

- DOĞU BATI DERGİSİ, **Doğu Ne?Batı Ne?**, Ankara, Doğu Batı Yayınları, sayı 2, 1998
- DOĞU BATI DERGİSİ, **Oryantalizm-I**, Ankara, Doğu Batı Yayınları, sayı:20, 2002
- DOĞU BATI DERGİSİ, **Oryantalizm-II**, Ankara, Doğu Batı Yayınları, sayı:20, 2002
- SANATÇININ ATÖLYESİ-Düşünce Sanat Kültür Seçkisi, İstanbul, Şimdi Yayıncılık , sayı:1
- SANATÇININ ATÖLYESİ-Düşünce Sanat Kültür Seçkisi, İstanbul, Şimdi Yayıncılık , sayı:2
- SANATÇININ ATÖLYESİ-Düşünce Sanat Kültür Seçkisi, İstanbul, Şimdi Yayıncılık , sayı:3
- TOPLUMBİLİM DERGİSİ, **Plastik Sanatlar Özel Sayısı**, İstanbul, Bağlam Yayınları, sayı:4, 1996

- JOACHIMIDES, Christos- ROSENTHAL, Norman, **American Art in the 20. Century**, ACR Edition, Prestel, Almanya, 1993
- LEMAIRE, Gérard-Georges, **The Orient in Western Art**, Könemann, Köln, 2001
- LUCIE-SMITH, Edward, **Artoday**, Phaidon, Londra, 1996

- http://www.donusumkonagi.net/makale.asp?id=4239&baslik=modernizm,_postmodernizm,_postkolonyalizm:_ben_oteki_iliskileri_ve_etnosantrizm
- <http://www.groveart.com/shared/views/print.html?section=art.097922>
- <http://www.groveart.com/shared/views/print.html?section=art.097962>
- <http://www.groveart.com/shared/views/print.html?section=art.097890>
- <http://www.marife.org/6-yavuz.htm>
- http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=4692
- <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=132633>
- <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=164661>
- <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=175421>
- <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=197962>
- <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236625>
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Oryantalizm>

RESİM LİSTESİ

- Resim 1 : Hieronymus Bosch “Dünyevi Zevkler Bahçesi”(detay, üçlü panelin sol kanadı) , ahşap üz. Yağlıboya
- Resim 2 : (Yaşlı) Pieter Bruegel, “ Asi Meleklerin Düşüşü ”, 1562, 117x6cm, ahşap üz. yağlıboya
- Resim 3 : Prag (Çek Cumhuriyeti)’daki Astronomik Saat
- Resim 4 : Albrecht Dürer, “Bir Türk Ailesi”, yak. 1496, 10.8x7.7 cm, gravür
- Resim 5 : Sir Anthony van Dyck, “Sir Robert Shirley”, 1622, 210x133.5 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 6 : Rembrandt H. van Rijn, “Belşazar Şöleni”, 1635, 168x209 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 7 : Rembrandt H. van Rijn, “Şaul ve Davud”, 1655-1660, 130.5x164 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 8 : François Boucher, “Esmer Odalık”, 1745, 135x170 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 9 : Eugène Delacroix, “Cezayirli Kadınlar”, 1834, 180x229 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 10: Eugène Fromentin, “Cezayir’de Şahin Avı”, 1862, 162.5x118 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 11: Jean-Léon Gérôme, “Müezzin”, 1866, 81x64.5 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 12: Alexandre-Gabriel Decamps, “Bir Cami Önü (Kahire)”, 1868, tuval üz. yağlıboya
- Resim 13: Félix Ziem, “Doğu’da Bir Liman”, 23x28.5 cm., ahşap üz. yağlıboya
- Resim 14: Jean Auguste Dominique Ingres, “Odalık ve Köle”, 1839, çap: 108 cm., tuval üz. yağlıboya
- Resim 15: Jean Auguste Dominique Ingres, “Türk Hamamı”, 1862, çap: 108 cm., ahşaba monte edilmiş tuval üz. yağlıboya
- Resim 16: Sesshu Toyo, “Hatsuboku Manzarası”, Muromachi Dönemi, 15.y.y., 25.1x26 cm, kağıt üz. mürekkep
- Resim 17: Kano Sansetsu, “ Bulutlarda Ejderha ” , Edo Dönemi (17. y.y.), 109.5x39.7 cm , kağıt üz. mürekkep
- Resim 18: Ogata Korin, “ Şimşek Tanrısı ” ve ”Rüzgar Tanrısı”, Edo Dönemi (18. y.y.), 164.5x182.4 cm - katlamalı paravan, altın varaklı kağıt üz. boya
- Resim 19: James Abbott McNeill Whistler, “Mor ve Altınlı Caprice: Altın Panel ”, 1864, 50.2x68.7 cm, ahşap üz. yağlıboya
- Resim 20: James Abbott McNeill Whistler, “Mavi ve Yeşil Gecesel (Nocturne)”, 1872-’73, 66.6x50.2 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 21: Vincent van Gogh, “Ekici”, 1888, 73x93 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 22: Vincent van Gogh, “Serviler”, 1889, 93.4x74 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 23: Henri Matisse, “Bayan Matisse’in Portresi (Yeşil Çizgi)”, 1905, 40.5x32.5 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 24: Henri Matisse, “Kırmızı Şalvarlı Odalık”, 1921, 67.5x84 cm, tuval üz. yağlıboya

- Resim 25: Emil Nolde, “Heyecanlı İnsanlar”, 1913, 102.5x66.5 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 26: Vassily Kandinsky, “Doğaçlama 7”, 1910, 131x97 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 27: Franz Marc, “Hayvanların Kaderi”, 1913, 196x266 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 28: Üstte: Çin kaligrafisi örneği - Altta: Çin kaligrafisinde “zen” sembolü
- Resim 29: Çin sanatında “dört beyefendi” ya da “dört asilzade”; orkide, bambu, krizantem ve erik çiçeği resmi
- Resim 30: Çin kaligrafik resim örneği
- Resim 31: Ma Yüan, 1200-1230, 24.9x26.1 cm, ipek üz. mürekkep ve boya
- Resim 32: Fang T’sung-i, 14. y.y., 62.1x27.9 cm, kağıt üz. mürekkep
- Resim 33: Jackson Pollock, “Sırrın Muhafızları”, 1943, 123x192 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 34: Jackson Pollock, “Katedral”, 1947, 182.4x89.06 cm, tuval üz. sentetik boya
- Resim 35: Willem de Kooning, “Kadın VI”, 1953, 117.48x91.44 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 36: Franz Kline, “İki Numaralı Resim”, 1954, 204.3x271.6 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 37: Franz Kline, “Turuncu Kontür”, 1955, 96.5x101.6 cm, tuvale sabitlenmiş mukavva üz. yağlıboya
- Resim 38: Pierre Soulages, isimsiz, 1957, 102x71 cm, tuval üz. yağlıboya
- Resim 39: Anselm Kiefer, isimsiz, 1981, 280x380 cm, tuval üz. yağlıboya ve saman
- Resim 40: Joseph Beuys, “Yağlı Sandalye”, 1964, ahşap, balmumu ve metal
- Resim 41: Joseph Beuys, “I Like America and America Likes Me”, 1974, New York, performans
- Resim 42: İsmail Acar, “Sultan Yavuz”, 1999, 200x200, tuval üz. yağlıboya
- Resim 43: Ertuğrul Ateş, “Sultan III. Murad”, 2006, 200x200, tuval üz. yağlıboya
- Resim 44: Shirin Neshat, “Allah’ın Kadınları” serisinden, 2004, fotoğraf üzerine mürekkep
- Resim 45: Shadi Ghadirian, “Qajar” serisinden, 2001, siyah-beyaz fotoğraf (her biri 40x30 cm)
- Resim 46: Lalla Essaydi, “Faslı Kadınlar”, 2006, baskı
- Resim 47: Kutluğ Ataman, “Küba”, 2005, Londra, video - enstalasyon
- Resim 48: Şener Özmen, “Supermuslim”, 2003, dijital baskı
- Resim 49: Şener Özmen, “Road to Tate Modern”, 2003, video
- Resim 50: Burak Delier, isimsiz, 2005, dijital baskı
- Resim 51: Chohreh Feyzjdjou “Chohreh Feyzjdjou’nun Butik Ürünleri”, 2002, Documenta 11, enstalasyon
- Resim 52: Shahzia Sikander, “Yazılmışı Yazmak”, 2000, el yapımı kağıt üzerine bitkisel boya, pigment, suluboya, çay
- Resim 53: Shahzia Sikander, “Şaman”, 2000, karışık malzeme, New York Whitney Museum’da enstalasyon
- Resim 54: Shahzia Sikander, 2003, video ve enstalasyon, 8. İstanbul Bienali Garanti Platform’dan görünüm