



## KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

*Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi*

*The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research*

Sayı/Issue 15 (Nisan/April 2024), s. 1699-1715.  
Geliş Tarihi-Received: 11.03.2024  
Kabul Tarihi-Accepted: 25.04.2024  
Araştırma Makalesi-Research Article  
ISSN: 2687-5675  
DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.1451284

## Çağdaş Sanatta Bir Temsil Biçimi Olarak Minyatür

*The Miniature, as a Type of Representation in Contemporary Art*

Selda ÖZTURAN\*

### Öz

Hem sanat eseri hem de yazının bir uzantısı olduğu için, tarihi belge niteliği taşıyan minyatür, içinde yer aldığı yüzeyi çoklu bakış açıları üzerinden organize eden çok katmanlı bir resim geleneğidir. Ait olduğu toplumun, kimliğine, kültürüne, dinine, felsefesine ışık tutan minyatürün gelişimi, Doğu ve Batı dünyalarında Yeni Çağ'ın başlarına kadar birbirine benzer ve birbirleriyle ilişkilenen bir seyir izlemiştir. Doğu sanatında minyatür geleneği, günümüze kadar devam ederken, Batı'da, Ortaçağ'ın sonunu getiren Yeni Çağ'dan itibaren terkedilmiştir. Bunun nedeni Yeni Çağ'a ait görme biçiminin yansıması olan, göz merkezli bakış ve merkezi perspektif anlayışıdır. Bu terk edilmişlikle birlikte sanatın Doğu ve Batı dünyalarındaki gelişim seyri birbirinden ayrılmıştır. Yeni Çağ ve onu izleyen modern dönem boyunca minyatür, Batı sanat alanında kendine yer bulamamıştır.

Bu makale, minyatürün, modern dönemde Batı sanat sahnesinde kendine yer bulamamasının sonucu olarak yaşanan uzun bir aralıktan sonra çağdaş sanat sahnesine nasıl döndüğünü, Doğu ve Batı dünyalarına ait nasıl bir karşılaşma alanı yarattığını, Shahzia Sikander ve Canan'ın minyatür içeren çalışmaları üzerinden nitel araştırma yöntemi ile incelemektedir. Modern sanat, "batılı" ve "eril" kimlikli sanatçıların tarihinden oluştuğu için, kadın sanatçılar ve Batı dışı coğrafyalara aidiyet besleyen sanatçılar, minyatüre benzer biçimde, modern dönem boyunca Batı sanat sahnesinde kendine yer bulamamıştır. Bu nedenle makalede batılı ve eril olmayan sanatçı üretimlerinin analizi tercih edilmiştir. Her iki sanatçıdan örnek çalışmalar seçilmiş, seçilen çalışmalar üzerinden eser çözümlemesi yapılmış ve minyatürün çağdaş sanat alanı içerisindeki varlığının tartışılması amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Minyatür, çağdaş sanat, Batı merkezilik, Shahzia Sikander, Canan.

### Abstract

The miniature, considered both a work of art and a historical document for being an extension of writing, is a multi-layered painting tradition that organises its surface through multiple perspectives. The development of the art of miniature, which sheds light on the identity, culture, religion, and philosophy of the society to which it belongs, has followed a similar and interrelated progress in the Eastern and Western worlds until the early New Age. While the miniature tradition in Eastern art has survived to the present day, in the West it was abandoned by the New Age, which marked the end of the Middle Ages. The reason for this is the understanding of eye-centred gaze and central perspective, as a reflection of the New Age way of seeing. With this abandonment, the course of development of art in the Eastern and

\* Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya/Türkiye, e-posta: sldozturan@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0191-6806.

Western worlds diverged. Throughout the New Age and the modern period that followed, miniature could not find itself a place in the Western field of art.

This article analyses how the miniature returned to contemporary art scene after a long break as a result of not finding a place for itself in the Western art scene in the modern period, and how it created a space of encounter between the Eastern and Western worlds, through the works of Shahzia Sikander and Canan, which include miniatures, using a qualitative research method. Since contemporary art is composed of the history of artists with "western" and "masculine" identities, women artists and those artists who belong to non-Western geographies, similar to miniature, could not find a place for themselves in the Western art scene throughout the modern period. For this reason, it is preferred to analyse western and non-masculine artists in this article. Sample works from both artists are selected, analysed through the selected works and it is aimed to discuss the presence of miniature in the field of contemporary art.

**Keywords:** Miniature, contemporary art, Western centrism, Shahzia Sikander, Canan.

## Giriş

Modern kavramı en genel anlamda “düşüncedeki açıklık, özgürlük, otoritelerden bağımsızlık hali ve en yeni ve en son dile getirilmiş düşünceler üzerine bilgi” olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 2000, s. 598). Modern kelimesi köken itibari ile Latince “tam şimdi”, “şu anda” anlamına gelen “modo” kelimesinden türemiştir. İçinde bulunulan zamana işaret eden modern kelimesi, yeni olanı eskisinden ayıran, olumlu anlamın hep yeni olana yüklendiği bir karşıtlık durumunu ifade etmektedir. Modern dönemin başlangıcı farklı kaynaklarda, farklı kuramcılar tarafından, farklı tarihler olarak işaretlenmiştir. Habermas, modern kelimesinin ilk kez 5. Yüzyılda, Latince “modernus” biçimi ile “antiquus” kelimesinin karşıtı olarak kullanıldığını belirtmektedir. Bu dönemde modern kelimesinin kullanım amacı, Hristiyan dünyayı, Pagan dünyadan ve Romalı geçmişinden ayırmak ve bu ayırımla birlikte yeni bir döneme, yeni bir dünyaya işaret etmektir (1994, s. 31-32). Yüzünü Antik dünyaya çeviren ve onu kendine bir model olarak alan Yeni Çağ ile birlikte ise modern terimi, bu kez Hristiyan dünyanın karşıtlığı ve Ortaçağ düşünce sisteminden kopuş üzerinden yeniden tanımlanmıştır. Modern teriminin köklü bir kavramsallaştırılmasının yapıldığı bu dönemde tarih, Antikçağ, Ortaçağ ve Modernleşmenin başlangıcına işaret Yeni Çağ olmak üzere kronolojik bir biçimde ayrıştırılmıştır. Modern dönemin başlangıcında olduğu gibi bitişinin de ne zaman olduğuna ilişkin bir belirsizlik söz konusudur. Ancak genel bir kabul ile modern dönemin bitişi ve geç modern ya da diğer bir ifade ile postmodern dönemin başlangıcı olarak II. Dünya Savaşı sonrası işaretlenebilir.

Modern olarak değerlendirilen dönem, içerisinde Rönesans ve Reform hareketlerinin yer aldığı, Coğrafi Keşifler ve bu keşiflerin verdiği ivme ile sömürgecilik faaliyetlerinin yapıldığı, Bilimsel Devrim ve Aydınlanma Çağı'nın yaşandığı, siyasi ve iktisadi olarak Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi'nin gerçekleştiği, topyekûn savaşların yaşandığı, çok geniş bir zaman aralığını kapsamaktadır. Bu nedenle modern dönem, içerisinde pek çok kavram, düşünce ve olgu barındırmaktadır. Bilimden sanata, dinden felsefeye, hukuktan eğitime, kültürel alandan siyaset bilimine, sosyolojiden ekonomiye kadar insani bilimlerin pek çok alanında modern döneme ilişkin olgular, kavramlar ve düşünceler disiplinlerarası bir araştırmanın konusu haline gelmiştir. Sanat alanında da modern döneme ilişkin sorgulamalar, ağırlıklı olarak çağdaşlığı “modern'in ölümünü işaret eden bir terim” olarak ele alan, çağdaş sanatçılar tarafından gelmiştir (Medina, 2014, s. 7).

Modern sanat incelendiğinde hem sanat tarihi yazıcılarının hem de sanatçıların “batılı” ve “eril” kimlikli oldukları görülmektedir. Kadına modern dönem boyunca sanatçı payesini vermeyen bakış açısı, kadını sanat alanında sadece sanatın nesnesi olarak

konumlandırmıştır. Kadın sanatçıların modern sanat tarihine eklenmeleri sonradan, az sayıda ve istisnai durumlarda olmuştur. Bu bakış aynı zamanda Yeni Çağ ve onu izleyen modern dönem boyunca, Modernliğin normlarına uymayan ve Batı dışı coğrafyalara ait olan her şeyi “öteki” olarak görmüş ve konumlandırmıştır. Sanat alanında öteki olarak işaretlenen ve terk edilen, Ortaçağ boyunca hâkim olan, çoklu bakış açısı ve tersten perspektif kurallarıdır. Çoklu bakış açısı ve tersten perspektif kuralları, ikonalarda ve döneme ait minyatür eserlerde kullanılmıştır.

Minyatür geleneği Doğu’da 2. yüzyıldan başlayarak ara ara kesintiye uğramakla beraber günümüze kadar süregelmiştir. Batı’da ise Antik dönem ile klasik öğretinin yeniden doğduğu Yeni Çağ arasındaki Ortaçağ boyunca varlığını sürdürmüş ve bu dönem süresince kendi estetik değerini oluşturmuştur. Batı’da çoklu bakış açısına dayanan minyatür estetiği, Yeni Çağ’a özgü görme biçimi olan, göz merkezci bakış ve merkezi perspektif kuralları gereği terk edilmiştir. Yeni Çağ’a özgü görme biçimi sadece sanat alanında değil, bilim, edebiyat, felsefe, tarih, antropoloji gibi pek çok disiplinde Batı’yı merkeze alan bir söylem dili geliştirmiştir. Makalede Batı’yı merkeze alan söylem dili ve Doğu ve Batı dünyalarının ayrışması minyatür üzerinden tartışılmıştır.

Bu makalede, çağdaş sanat alanı içerisinde üretim yapan, sanat üretimlerinde minyatürü bir medya olarak kullanan, Shahzia Sikander ve Canan’ın çalışmaları nitel araştırma yöntemi ile incelenmiştir. Makalenin amacı, Shahzia Sikander ve Canan’ın çalışmaları üzerinden minyatürün çağdaş sanat alanı içerisindeki varlığını tartışılmaktır. Yeni Çağ ve onu izleyen dönemin ürettiği anlam dünyasının içerisinde modern olanın tam karşısında yer alarak gelenekselin içine hapsolan minyatürün, sanatçıların üretimleri üzerinden çağdaş sanat alanı içerisine nasıl taşındığı, sanatçıların minyatür üzerinden batılı ve eril olamayan öteki kimliklerine ilişkin nasıl bir söylem dili ürettikleri tartışılmıştır.

Bunun yanında Shahzia Sikander ve Canan’ın çalışmaları üzerinden, insani bilimlerin pek çok disiplininde sorgulanan ve kendi içerisinde bütünlüklü bir yapı sergileyen modern dönemin kavram ve değerlerine ilişkin, sanat alanı içerisinden nasıl bir söylem alanı geliştirdiklerini sorgulamaktadır. Doğu olarak nitelendirilen coğrafyalardan gelen iki kadın sanatçının sanatsal üretimlerde, modern dönemin sorunlu olarak gördükleri alanlarına ilişkin ne tür kavramlar, anlamlar ve imgeler ürettikleri ve sanat alanı üzerinden ne tür diyaloglar geliştirdikleri makalenin merkezinde yer almaktadır. Makale, her iki sanatçının da minyatürü bir medya olarak kullandıkları sanatsal üretimlerinin analizi ile sınırlandırılmıştır. Bu nedenle makalenin başlangıç noktası olarak minyatür seçilmiştir.

Makalede sosyoloji, siyaset bilimi, sanat kuramı ve eleştirisi gibi farklı disiplinlere ait kaynaklar kullanılmakla birlikte makalenin kurucu ögesi Zeynep Sayın’ın “imge” ve Pavel Forenski’nin “tersten perspektif” kavramına ilişkin yayınları olmuştur. Birbirleri ile ilişkilenen imge ve tersten perspektif kavramları, Yeni Çağ’la birlikte, sanatın sınırları içerisinde, Doğu ve Batı dünyalarının bakış üzerinden ayrışmasını ve ardından çağdaş sanat disiplinde Doğu ve Batı dünyalarının karşılaşmasının analizinde önemli bir rol üstlenmiştir.

### **Minyatür; Doğu ve Batı Dünyalarının Bakış Üzerinden Ayrışması**

Minyatür, el yazması eserlerde yazılı metnin anlamı güçlendirmek ve daha anlaşılır kılmak için yapılan, içinde yer aldığı kitapla ilişkilenen küçük boyutlu resimlerdir (Mahir, 2005, s. 15). Sanat eseri olmasının yanında tarih yazımının da bir parçası olan minyatür eserler, bin yılı aşkın süredir dünyanın farklı coğrafyalarında, farklı

kültürler tarafından üretilmiş ve üretildikleri çağa ait farklı üslup özelliklerine sahip olmuşlardır.

Köken olarak minyatür sözcüğü, Latincedeki “kırmızı mürekkeple yazma, yazı süsleme” anlamına gelen “miniatura”dan gelmektedir. Miniatura sözcüğü ise, Latincedeki kırmızı ile işlemek anlamına gelen “miniare” fiiline, “tura” son eki eklenmesiyle türetilmiştir. Latince “miniare” fiili ile ilişkilenen “minium” sözcüğü ise kurşun oksit ile yapılan kırmızı mürekkep için kullanılan bir kelimedir. Ortaçağ Avrupa’sında üretilen el yazmalarında, önemli bir bölümün ya da konunun başladığını vurgulamak amacıyla gösterilen büyük baş harfler kurşun oksit ile yapılan kırmızı mürekkeple süslenmiş ve bu örnekler minyatürün ilk uygulamaları sayılmıştır (Renda, 1997, s. 1262). Banu Mahir, “Osmanlı Minyatür Sanatı” isimli yayınında Minyatür kelimesine ilişkin şu açıklamayı yapmaktadır. “Ortaçağ Avrupası’nda hazırlanan el yazmalarının bölüm başlarında metnin ilk harfinin etrafına kızıl-turuncu minium ile (sülüğen, sülyen, kırmızı kurşun tozu) yapılan miniatura adlı tezhipten gelmekte ve "sülüğenle boyanmış" anlamını taşımaktadır; ancak zamanla minor (küçük) kelimesinin etkisinde kalarak "küçük (resim)" anlamını da kazanmıştır” (Mahir, 2005, s. 118).

Minyatürün Doğu dünyasındaki kökleri İslamiyet öncesi dönemlere kadar uzanmaktadır. İslam dünyasında Hat sanatıyla birlikte gelişen minyatür, 13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar egemen resim türü haline gelmiştir (Renda, 1997, s. 1262). Batı’da ise kökeni Antik Çağ’a kadar uzanan minyatür, Ortaçağ boyunca el yazmalarının içinde yer alan yaygın bir sanat dalı olmuştur (Renda, 1997, s. 1262). Minyatür ihtiva eden ilk el yazmaları dini içeriklidir. Söz konusu el yazmaları, ayinlerde ya da dini törenlerde kullanılmıştır. Yazılı metni güzelleştirmesinin yanında Ortaçağ döneminde okuyabilen ve yazabilen insan sayısının çok az olduğu göz önünde bulundurulduğunda minyatürlerin imge üzerinden, el yazmalarını anlaşılır kılmak için tarih yazımı görevini üstlendiği söylenebilir. Burke’in “Tarihin Görgü Tanıkları” adlı kitabında, mağara resimlerinde, ikonalarda, gravürde, heykelde, resimde, fotoğrafta ve benzer tüm sanat disiplinlerinde olduğu gibi minyatür eserlerinde, içlerinde yer alan imgeler ile birlikte, tıpkı sözlü ya da yazılı ifadeler gibi tarihsel kanıt niteliği taşıdıklarını belirtmektedir (2016, s. 8).

Batı’da Minyatür içeren el yazmalarının yapımı, seri üretimi mümkün kılan modern matbaanın icadına kadar devam etmiştir. 15. yüzyılda modern matbaanın icat edilmesinin ardından kitapların basılıp kopya sayısının artması, bir taraftan Batı’da el yazması kitaplarının ve buna bağlı olarak da minyatür eserlerin üretimini kesintiye uğrattırırken, diğer taraftan Ortaçağ ile arasına keskin bir sınır koyan Yeni Çağ’ın başlangıcına işaret etmektedir. Yeni Çağ’da imge, Ortaçağ’da olduğundan çok farklı bir niteliğe bürünmüştür.

Merkezi perspektif kuralları üzerinden değerlendirildiğinde Minyatürün perspektiften yoksun olduğuna ilişkin yaygın bir kabul bulunmaktadır. Oysaki minyatürün tersten perspektif diye adlandırılan kendine özgü bir perspektif anlayışı bulunmaktadır. Tersten perspektif, çoklu bakış açısı önermektedir. Çoklu bakış açısına göre, minyatürdeki her bir unsur, her bir imge kendi merkezi ve kendi bakış açısına göre resmedilerek resmin yüzeyine yayılmaktadır. Bu nedenle resmin yüzeyinde tek bir noktada odak oluşmaz, göz, minyatürdeki herhangi bir merkeze, bir imgeye odaklanırken, diğerlerini kaçırmak zorunda kalır. Her bir unsur, her bir imge birbirinden bağımsızdır. Göz merkezci bakış ve merkezi perspektif kurallarının aksine, minyatür, bakan göze seçme özgürlüğünü vermektedir. Minyatürdeki her bir unsur, her bir imge birbirinden bağımsızdır, bu nedenle her bir minyatür farklı bağlamlar üzerinden, farklı okumalara açık hale gelmektedir. Minyatürün imge ile olan bu ilişkisi, onu, imgeyi temsil düzeyine indirgeyen modern sanatın göz merkezci otoritesinden ve merkezi perspektif

anlayışından uzaklaştırırken, çağdaş sanatın, içinde farklı zamansallıkları ve mekansallıkları barındıran hem sanatçı hem de izleyici tarafından katman katman çoğaltılan, imgesine yaklaştırmaktadır.

İmge, “gerçek ya da gerçekdışı bir şey ya da olgunun zihindeki tasarımıdır” (Cevizci, 1999, s. 462). Gerçek ya da gerçek dışı olan şeyin zihinde yeniden üretilmiş görünümü olduğu için, aynı zamanda yeni bir anlam üretimi ve kendi içinde yeni bir varlıktır. İmgenin anlamı, Burke’e göre içinde buldukları “toplumsal bağlama” dayanmaktadır (2016, s. 201). Bu nedenle “her imgede bir görme biçimi yatar... Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize da bağlıdır” (Berger, 1995, s. 8).

Zeynep Sayın, “İmgenin Pornografisi” adlı kitabında Romalı filozof Plinius’u referans alarak imgenin, görünen ve görünmeyen şeklinde iki yanı olduğuna vurgu yapmaktadır. Bunlardan ilki, “İmago” imgenin görünen, yani temsil ettiği şeye benzeşen yanı, diğeri “vestiga” ise imgenin görünmeyen, yani temsil ettiği şeye benzeşmeyen, yanıdır. Gerçek ya da gerçekdışından referans alan görünen-görünmeyen, benzeşen-benzeşmeyen ikilikleri, anlam alanlarını sürekli yeniden ürettikleri için imgeye ait farklı yüzleri görünür kılmaktadır. İmge, görünen, temsil ettiği şeye benzeşen aynı zamanda maddi olan yanı ile görünmeyen, temsil ettiği şeye benzeşmeyen yani duyumsanabilir olan yanı arasında gidip gelerek sınırlarını ve anlam alanını genişletmektedir. Öte yandan Sayın’a göre imge, görünenin yanında görünmeyeni de içinde barındıran bir varlığa, yeni bir anlam üreten varlığa, yeni bir anlam üreten imgeye dönüştüğü için, söz konusu durumun da bir benzeşmeyen benzeşim olduğunu vurgulamaktadır (2009, s. 37-42).

İmge, “15. Yüzyıla değin vestiga ile imago’nun beraberliği ile tanımlanmış ve içinde mutlak bir ötekiliğin izini taşıyan bir çifte varoluştan soluk almış” tır (Sayın, 2009, s. 231). Sanatta tarih öncesi dönemlerden başlayarak Ortaçağın sonuna kadar var olan görünen-görünmeyen, benzeşen-benzeşmeyen ikilikleri, yüzünü Antik Çağ’a çeviren Yeni Çağ ile birlikte sekteye uğramış, “doğayla benzeşmeyen bir benzeşimin izini süren tüm imgeler sanatın kapsamı dışında bırakılmıştır” (Sayın, 2009, s. 49). İmgenin “imago” ve “vestiga” ikiliklerine paralel olarak minyatür resimde yüzeyin organizasyonu, görünenin yanında görünmeyeni görünür kılmak için çoklu bakış açısı, diğeri bir ifade ile gözü tek bir odakta sabitlemeyen tersten perspektif yöntemi ile kurgulanmıştır. Minyatür resmin yüzeyinde “ona bakan gözü egemen kılacak şekilde, yakınlığın ve uzaklığın, küçüklüğün ve büyüklüğün örgütlendiği bir yüzey olmadığı için, merkezi perspektife özgü bir figür-arka plan karşıtlığı söz konusu değildir. Tersine, yazı resimlerde de minyatürlerde de bedenlerin merkezi bir perspektifle görülemeyecek yerleri de göze gelir: yüzün yalnızca önü değil de arkası, yalnızca boynu değil de ensesi, yalnızca önden görülen saç perçemi değil de saçların ancak yukarıdan bakınca görünmesi gereken ayrığı” (Florenski, 2007, s. 26).

Yeni Çağ’ın dünya kavrayışı, imgenin, görünen-görünmeyen, benzeşen-benzeşmeyen ikiliklerine son vermiştir. Bu anlam yitiminin ardından Rönesans’tan itibaren sanatta artık yalnızca “imago”ya ait temsiller var olur. Görünmeyen görünenin, benzeşmeyen benzeşenin içine çekilmiştir. “Vestiga”nın yitimine paralel bir biçimde perspektifte, tersten perspektiften vaz geçilmiştir. Gerçekliği kavrayıştaki çoklu bakış ve tersten perspektif, yerini göz merkezli bakışa dayanan merkezi perspektif anlayışına bırakmıştır. Bu bakış aynı zamanda dünyanın merkezine kendini koyan Batı-merkezci bakıştır. Kendini dünyanın tam merkezine konumlandıran bu bakış, karşısına kendinden olmayan Doğu’yu yerleştirmiş ve onu ötekileştirmiştir. Öncelikle ötekinin, Doğu’nun, imgesinden hareketle kendini tanımlamış, sonra kendinden, kendi değer ve normlarından hareketle ötekini, yani Doğu’yu tanımlamıştır. Batı-merkezçiliği kültüralist bir paradigma

olarak ele ala Samir Amin'e göre Batı-merkezcilik, "kültürel alan üzerinden okunması gereken bir dünya siyaseti tasarısıdır" (2007, s. 15-16). Bulunduğu yeri dünyanın merkezi saymakta, dünyayı kendi değer ve normları üzerinden organize etmek istemektedir.

19. yüzyılın sonlarından itibaren görünen- görünmeyen ikilikleri sanat alanına geri dönmüştür. Çağdaş sanatta ise imgenin görünen-görünmeyen, benzeşen-benzeşmeyen ikiliklerinin ötesine geçerek bağlam üzerinden okunduğu, canlandırıcı bir etkiye sahip olduğu, artık olmayan bir şeyi şimdide mevcuda getirdiği görülmektedir (Sayın, 2009, s. 177).

### Çağdaş Sanat; Doğu ve Batı Dünyalarının Karşılaşma Alanları

Dünyayı bilim aracılığıyla kavrayan, aydınlanma düşüncesi, rasyonalizm, pozitivizm ve benzer olguları içine alan modern dünyaya yönelik ilk eleştiriler, I. Dünya Savaşının yarattığı tahribatın ardından 1923 yılında Almanya'da kurulan Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisyenleri tarafından gerçekleştirilmiştir. Okul, aydınlanma düşüncesinin ve modernitenin yapılarının eleştirel çözümlemesini yapan bir gelenek oluşturarak "kültür ve modernizmle ilgili problemler üzerine yoğunlaşmış ve bu bağlamda, kapitalist toplumun temel ilkesi olan araçsal akılcılığa karşı tavır almışlardır" (Cevizci, 2000, s. 142). Frankfurt Okulu'nun geliştirdiği eleştirel teori geleneği, II. Dünya Savaşının, insanlık tarihinde yarattığı görülmemiş tahribatın ardından artarak devam etmiş, 1960'lı yılların karşı kültür ve modernizm karşıtı akımlarına kaynaklık edecek tohumları atmıştır. Harvey'e göre 1960'lı yılların karşı kültür hareketleri, kendisinden sonra ortaya çıkacak olan Postmodernizmin kültürel ve politik alanda habercisi niteliğindedir. "Kurumsallaşmış iktidar, yekpare tekeller, devletler ve başka biçimler tarafından üretilen, bilimsel olarak temellendirilmiş teknik-bürokratik rasyonalitenin baskıcı özelliklerine düşman olan bu karşı kültürler, kendine özgü bir "yeni sol" politika zemininde, anti-otoriter davranış kalıpları, put kırıcı alışkanlıklar ve günlük yaşamın eleştirisi aracılığıyla bireyselleştirilmiş kendini gerçekleştirme alanları üzerinde duruyorlardı" (Harvey, 2000, s. 53). Bu dönem içerisinde sanatın, belgeden fotoğrafa, happeningden performansa, videodan enstalasyona uzanan bir alanda genişleyerek söylem dilini çoğalttığı görülmektedir. Bu dönemde sanatçılar, Modern sanatın kendini dinden, politikadan, bilimden ve toplumsaldan yalıtın ve kendi içine kapanan nesnesine karşı, estetik meselelerin ötesine geçerek insan hakları, ırkçılık, feminizm, savaş, çevre gibi ekonomik, politik ve toplumsal meselelere eğilerek sanat alanı üzerinden yeni bir politik dil geliştirmişlerdir.

1989'da Berlin Duvarının yıkılması, 1991'de Sovyetler Birliği'nin dağılması ve sol ideolojilerin zayıflaması iki kutuplu dünya düzeninin sonuna işaret ederek, ekonomik, politik ve toplumsal alanda yeniden yapılanan bir dünya düzeninin sinyallerini vermiştir. Bu yeni dönemin en önemli itici gücü, arka planında teknolojik gelişmelerin, internet teknolojisinin ve değişen uluslararası dengelerin yer aldığı küreselleşme sürecidir. Tartışmalı bir kavram olan küreselleşmeyi Bauman, içinde karşıtlıkları, çatışmaları, parçalanmaları ve katmanlaşmaları barındıran çok boyutlu bir süreçler topluluğu olarak ele almaktadır (Bauman, 2014, s. 7-12). Bu karşıtlıklar ilişkisi, birleşme ve ayrışma, merkezileşme ve merkezden uzaklaşma, hareket özgürlüğü ve çakılı kalma, homojenleşme ve kutuplaşma ve benzer biçimde çoğaltılabilmektedir. Bu süreçte sanat, aydınlanma ve modeniteye ait değerler, yapılar, disiplinler ve kurumların sonuna işaret eder bir biçimde çağdaş sanat adını almıştır.

Ahu Antmen çağdaş sanatın, "nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen

sanatçıların pratikleriyle” şekillendiğini belirtmektedir (2009, s. 194). Antmen’e göre, çağdaş sanat, “Toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlediği alt anlamları adeta okumaya yönelik sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı” amaçlamaktadırlar (2009, s. 194). Çağdaş sanat hem yerel hem de küresel ölçekte gündelik hayatın içinde yer alan ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal sorunlara ilişkin yeni perspektifler sunmayı hedefleyen bir yapıya sahiptir. Çağın ruhuna uygun olarak kuramsal bir bakış açısı kazanan çağdaş sanat, felsefe, tarih, sosyoloji, ontoloji gibi bilgi rejimlerinin eleştirisiyle şekillenerek, sömürgecilik, göç, kimlik, aidiyet, öteki, yersiz-yurtsuzlaşma, merkezdışılık ve benzer kavramlar üzerinden gündeme ilişkin meseleleri ele almaktadır.

Bu noktada geleneksel bir üslup olan minyatür, sanatçılar tarafından kullanılan bir medya olarak çağdaş sanat sahnesine çıkmıştır. Shahzia Sikander ve Canan’ın çalışmalarında bir gösterge olarak minyatürü kullanmaları, modernitenin ötekileştirici politikalarına karşı bir tavır olarak okunabilir. Bu anlamda minyatür, Batı merkezci bakış açısıyla Doğu’ya ait kimliği içinde barındırdığı için, ötekiliğin kültürel kodlarından biri haline dönüşmektedir.

### Shahzia Sikander

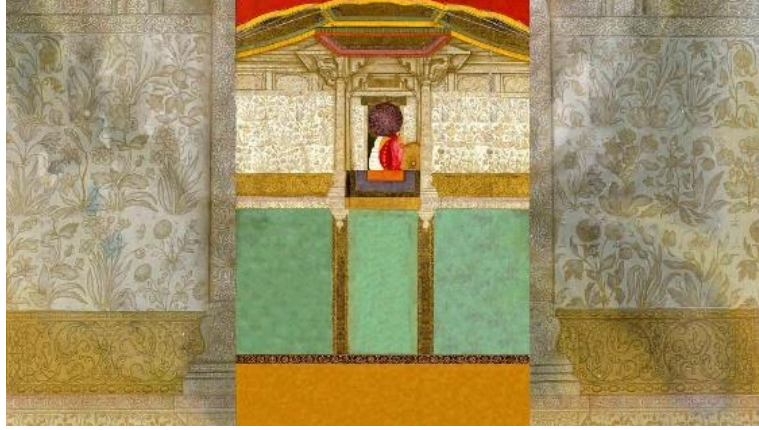
Shahzia Sikander, 1991 yılında Pakistan’ın Lahor kentinde bulunan Lahore National College of Arts adlı okuldan lisans derecesini, 1995 yılında ise ABD’de Rhode Island School of School’dan lisansüstü derecesini almıştır. Çalışmalarını New York’da sürdüren sanatçı, Pakistan’daki eğitim hayatını, askeri darbe ile iktidara gelen Devlet Başkanı Muhammed Ziya-ül Hak’ın diktatörlüğü sırasına sürdürmüştür. Ülkenin içinde bulunduğu sosyo-politik ortam sanatçıyı, güç ve iktidar mekanizmalarını sorgulamaya itmiştir. O dönemde uygulanan baskı ve sansür politikaları, özgürlüklerin kısıtlanması, dinin siyasallaşması, kamusal hayatın polisleştirilmesi, dolayısıyla ülkenin politik iklimi, sanatsal üretimlerinin şekillenmesindeki ana damar olarak okunabilir. Geleneksel Fars ve Hint minyatürlerinin imgeleri ve tekniklerini çıkış noktası olarak ele alan sanatçı, minyatür sanatını heykel, mozaik, performans, video ve animasyon gibi farklı medyalarla birleştirmektedir (http 1). Sanatçı, lisans eğitimi aldığı 1980’li yıllarda Pakistan’da “Batı sanat kanonuna oturmayan sanat eserlerinin daha az modern” olarak tanımlandığını ve “Batılı olmayan sanat biçimlerine karşı genel olarak küçümseyici bir tutum” olduğunu belirtmektedir. Sanatçı bu tutumun kaynağını dünyayı Doğu-Batı, Müslüman-Hristiyan veya beyaz-beyaz olamayan gibi ikilikler üzerinden tanımlayan Batı merkezci bakışta görmektedir (http 2). Bu tutum aynı zamanda Batı merkezci bakışın dışlayıcılığının Batılı olmayan toplumlar tarafından da benimsendiğinin bir göstergesi olarak okunabilir. Sanatçı “geleneksel” olanın dışlandığı Pakistan sanat ortamında bilinçli bir tercih olarak sanatçı Bashir Ahmad’dan minyatür eğitimi almıştır. Sanatçının bu tercihi ile Pakistan sanat çevresinde “modern” olarak tanımlanan ve kabul göreni değil, “geleneksel” olarak tanımlanıp göz ardı edileni sahiplendiği söylenebilir. Öte yandan sanatçının, modern olarak tanımlanıp kabul gören ile arasına mesafe koyarken, geleneksel olarak çerçevelenen minyatürü de olduğu gibi, belirli kurallar çerçevesinde ele almadığı görülmektedir. Geleneksel bir sanat formu olan minyatürün teknik ve estetik çerçevesini yeniden tanımladığı, onu bir deney alanı haline getirdiği söylenebilir. Sanatçının bu yaklaşımı, hem Pakistan’da kendinden sonra gelen kuşakların minyatür geleneğine olan ilgilerinin oluşmasında yol gösterici olmuş, hem de geleneksel minyatür sanatına yeni bir yaklaşım getirerek çağdaş sanat alanı içerisindeki görünürlüğünün artmasına katkıda bulunmuştur.

Minyatürü çağdaş sanatın diliyle birleştiren sanatçı, üretimleri üzerinden sömürgeciliğin tartışmalı tarihine ve buna eklenen kültürel süreçlere, toplumu kuşatan iktidar mekanizmalarına, kimlik politikalarına, cinsiyet, ırk, sınıf, dil, göç ve benzer kavramlara odaklanmaktadır. Tüm bu kavramları dar bir çerçeveden ele almak yerine, birbiri ile ilişkilenen süreçler üzerinden ele alarak alegoriler ve metaforlarla kavram alanını genişleten bir bakış açısını benimsemektedir.

Sikander'in 2010 yılına ait "The Last Post" (Görsel 1-2) adlı çalışmasında, Hint Yarımadası'nın sömürge tarihini ve Hindistan'da İngiliz sömürgeciliğinin simgesi haline gelmiş olan 1600 yılından, 1858 yılına kadar faaliyet gösteren İngiliz Doğu Hindistan Şirketi'ni ele almaktadır. Hegel'in "The Philosophy of History" adlı kitabında "arzular ülkesi" olarak tanımladığı Hindistan, sahip olduğu zenginliklerle modern dönemin sömürge imparatorluklarının her daim ilgisini çekmiştir. Bu zenginliklere sahip olma amacıyla Portekizliler, Hollandalılar, İngilizler ve Fransızlar arasında kıyasıya bir mücadele yaşanmış ve bu mücadelenin en büyük kazananı Doğu Hindistan Şirketi aracılığıyla sömürgeleştirmeyi gerçekleştiren İngiltere olmuştur. 1600'lü yıllardan itibaren Doğu Hindistan Şirketi aracılığıyla yürütülen sömürge faaliyetleri öyle bir boyuta ulaşmıştır ki, 1770 yılında dünyanın en büyük kıtlıklarından biri olan Bengal kıtlığının yaşanmasına neden olmuştur. Söz konusu kıtlıkta 10 milyon insanın hayatını kaybettiği belirtilmektedir. "1878 yılındaki bir araştırmaya göre İngilizlerin yönetimi altında geçen 120 yıllık bir süre diliminde Hindistan'da 31 büyük kıtlık olayı yaşanırken İngilizlerin bölgede olmadığı 2 bin yıl boyunca sadece 17 kayıtlı kıtlık olayı yaşanmıştır" (Walford'dan aktaran Günarslan, 2019, s. 200). Hindistan coğrafyasında 120 yıllık süreçte yaşanan kıtlıklarda toplam olarak 65 milyondan fazla insan hayatını kaybetmiştir (Günarslan, 2019, s. 200). Yaşanan insan kayıplarının yanında Hindistan coğrafyası gitgide fakirleşirken, İngiltere bir taraftan giderek zenginleşerek güçlenmiş, diğer taraftan da elde ettiği güç vasıtası ile dünyanın diğer ulusları üzerinde iktidar sahibi olmuştur (Bulut, 2012, s. 71).

Sanatçı The Last Post'da, İngiliz halkının çokça tükettiği ve büyük oranda Çin'den alınan çay ithalatını karşılamak için, İngiliz Doğu Hindistan Şirketi üzerinden Çin'e Hindistan'da yetişen afyonun kaçak yollardan sokulmasını odağına almaktadır. Afyon Savaşı olarak tarihe geçecek bu sürecin Çin İmparatorluğu'nun çöküşü üzerindeki etkisine ve tüm bunlar üzerinden kültürel ve politik sınırlara odaklanmaktadır. Çalışma, Batı merkezci bakışın Doğu üzerinde kurduğu çok boyutlu tahakküme ilişkin birbirine eklenen çoklu bakış açıları sunmaktadır. Video boyunca, İngiliz Doğu Hindistan Şirketi'ni ile ilişkilenen Anglosakson kültürüne ait kırmızı ceketli bir figür, çeşitli kıtlıklara bürünmekte, erimekte, patlamakta ve kendini sürekli yeniden üretmektedir. Sömürge dönemine ait imgelerle minyatür tekniğinin birleştirildiği bu çalışma, Doğu ve Batı ikonografisini yan yana getirerek iç içe geçen tarihleri, anlamları ve inançları birbirine karıştırmaktadır. Çalışmaya besteci Du Yun'un ses enstalasyonu, kapsamı ve karmaşıklığı güçlendiren bir unsur olarak eşlik etmiştir. Çalışma, modernite sonrası Doğu ve Batı toplumlarının geçmişini, bugününü ve geleceğini anlamlandırma çabasını içermektedir. Batı dünyasının tekil bir bakış açısıyla inşa ettiği ve geçmişte bıraktığı bir tarihin, sömürge tarihinin hatırlatıcısı konumundadır. Unutma ve hatırlama karşıtlığı üzerinden sömürgeciliğin çok yönlü etkilerinin ve devam eden sonuçlarının tartışılması için bir alan açmaktadır.



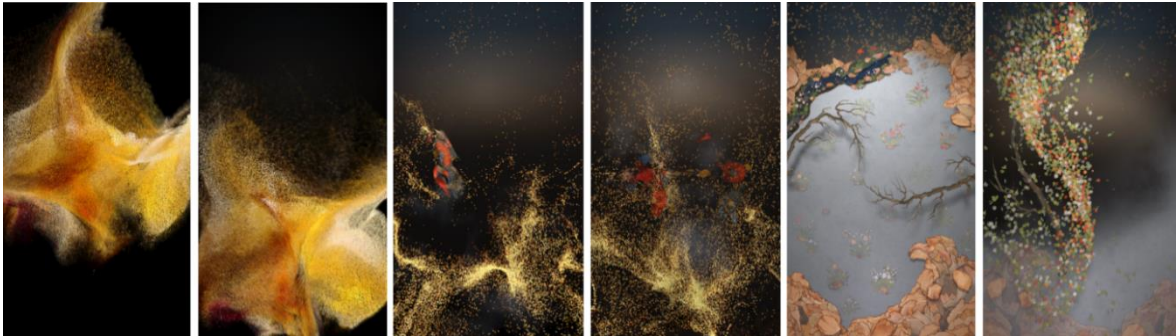


Görsel 1. Shahzia Sikander, "The Last Post", video animasyon, 2010, (<http> 3).



Görsel 2. Shahzia Sikander, "The Last Post", video animasyon, 2010, (<http> 3).

Sanatçının 2020 yılına ait, Reckoning (Görsel 3-4-5-6-7-8) adlı video animasyon çalışması, Hint, Fars ve Türk minyatürlerine ait göstergelerden ve günümüzün sanal dünyası ile örtüşen dijital görüntülerin çok katmanlı döngüsünün birleşiminden meydana gelmektedir. Video animasyona besteci Du Yun'un ses enstalasyonu eşlik etmektedir. Sanatçı bu video animasyonda, dijital medya aracılığı ile üretilen soyut bir manzara ile Hint, Fars, Türk minyatürlerinde yer alan savaşçı benzeri figürlerin ve doğu masallarına ait ikonografilerinin iç içe geçtiği bir alan yaratmıştır. Sanatçının bu çalışması, batı dünyası ile özdeş görülen dijital medya ve doğu dünyası ile özdeşleştirilen minyatür arasında ilişkiler kurarak, gerilimli olarak tanımlanan Doğu-Batı ikiliğini melezleştiren bir alan açmaktadır.



Görsel 3-4-5-6-7-8. Shahzia Sikander, Reckoning, video animasyon, 2020, (<http> 4).

## Canan

İstanbul'da yaşayan ve üreten sanatçı, 1994-1998 yılları arasında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde eğitim görmüştür. Çalışmalarında ağırlıklı olarak kadın bedeni üzerinden toplumsal yaşamı kuşatan din, devlet, aile gibi iktidar mekanizmalarını, toplum içerisinde insan davranışlarını düzenleyen ve denetleyen sosyal ve kültürel normları mesele edinir. Kendini feminist bir sanatçı olarak tanımlayan Canan, Batı'da 1960'lı yılların başlarında sivil haklar hareketlerinin içinde doğup gelişen ve etkilerini 1970'li yılların sonlarına kadar sürdüren, ikinci dalga feminist hareketin sloganlaştırdığı "kişisel olan politiktir" kavramını sahiplenmektedir. Sanatçının yapıtlarının tümünü bu kavram üzerinden okumak mümkündür.

"Kişisel olan politiktir", kavramının kökeni belirsiz olsa da bilinir hale gelmesi Amerikalı radikal feminist bir yazar olan Carol Hanisch'in aynı adlı makalesinin yayınlanmasından sonra olmuştur. "Kişisel olan politiktir", özel alan ile kamusal alan arasında var olduğuna inanılan geleneksel ayrıma itiraz eden ve onu yıkmaya yönelik politik talepleri içeren bir yaklaşımdır. Kavram en temel anlamda, Antik Yunan Polis'inden beri hane yaşamı ile özdeşleşen ve daha çok kadına ait bir alan olarak kabul gören özel alanın, politik olanı içeren kamusal alandan ayrı olmadığını ifade etmektedir. Dolayısıyla özel alan politikadan bağımsız değildir. "Kişisel olan politiktir" sloganında vücut bulan bu talep, özellikle aileye, özel hayata, kadın bedenine ve cinselliğine, toplumsal cinsiyet rollerine dair pek çok meselenin, bir iktidar ve ideoloji ilişkisi üzerinden üretildiğini anlatarak özel/aile diye görmezden gelinen meselenin siyasal olanın/alanın konusu olduğunu vurgulamıştır" (Sumbas, 2021, s. 133).

Canan'ın sanatsal üretimlerinin omurgasını, "kişisel olan politiktir" kavramı ve ona eklenen erkeklik ve kadınlığa ilişkin toplumsal kodları inşa eden "toplumsal cinsiyet" kavramı oluşturmaktadır. Biyolojik cinsiyetten farklı olarak "Toplumsal cinsiyet, toplumsal düzenin attığı kadınlık ve erkeklik rollerinin kabulüne vurgu yapan ve bu düzene zorlayan kültürel bir yapıyı anlatan kavramdır. Toplumsal cinsiyet, toplumun beklentilerine göre kadın ve erkek rollerinin yeniden üretilmesini sağlamaktadır" (Cankurtaran, Küçükarslan, 2021, s. 8).

Canan sadece sanatsal üretimlerinde değil, kendi özel hayatında da toplumsal cinsiyet kavramını ve onunla ilişkilen kültürel ve toplumsal normları mesele edinmektedir. Söz konusu yaklaşımının en büyük göstergesi, 2010 yılında yayınladığı "Lütfen not edin Canan Şenol olan ismimi CANAN olarak değiştirdim" başlıklı kamuoyu duyurusudur.

"1970 yılında, Türk Medeni Kanunu'nun 321. maddesinin "çocuk, ana ve baba evli ise ailenin; evli değilse ananın soyadını taşır" kanununa göre babamın soyadını alarak Canan Şahin olarak doğdum... 1991 yılında evlendim 743 sayılı Medenî Kanun'unun 153. maddesinin "evlenen kadın kocasının soyadını taşır" kanununa göre kocamın soyadını alarak ismim "Canan Şenol" olarak değiştirildi. 1997 de Medeni Kanun'unun 153 maddesine ilaveyle kadına kocasının soyadı önünde önceki soyadını taşıma imkânı tanındı. Böylece, aile adı olarak kocanın soyadı kabul edilmekle beraber, kadına da tercihine göre bekârlık veya dul ise sona eren evlilikte edindiği soyadını ya da evlat edinilmişse evlat edinenin soyadını, kocasının soyadının önünde kullanma imkânı tanınmış oldu... Yıl 2010, eşimden ayrılmaya karar verdim. Yirmi yıla yakın bu isimle yaşamaya alıştığım için boşanmaya karar verdiğimde ilk önceleri Şenol soyadını değiştirme niyetinde değildim. Bu isimle tanınıyordum, bu isimle birçok sanatsal yapıtı imzaladım, birçok kitapta ismim Canan Şenol olarak geçti. Ta ki soyadı konusunda yasalari öğrenene kadar: 4721 sayılı Türk Medeni Kanununun ikinci kitabında

düzenlenen 173. maddesinde “boşanma halinde kadın, evlenme ile kazandığı kişisel durumunu korur; ancak, evlenmeden önceki soyadını yeniden alır. Kadının, boşandığı kocasının soyadını kullanmakta menfaati bulunduğu ve bunun kocaya bir zarar vermeyeceği ispatlanırsa, istemi üzerine hâkim, kocasının soyadını taşımasına izin verir. Koca, koşulların değişmesi halinde bu iznin kaldırılmasını isteyebilir” hükmü yer almaktadır. Bu kanun devlet “baba”nın, oğlu olan “koca”ya yaptığı kıyaktır. Kocanın ve devletin iznine bağlı olan bu soyadını kullanmayı reddediyorum. Bu izni almayı reddediyorum. Hayatımın her alanının izinlere ve dayatmalara tabii olmasından bıktım, usandım. Evlenirken devletin dayatması ile kullandığım soyadı, boşanırken karşıma devletin izni, kocanın lütfu olarak çıkıyor. Soyadlarının bana getireceği “menfaatlerden” feragat ediyorum, soyadlarından feragat ediyorum. Bugünden itibaren ismim yalnızca “Canan” olarak kayıt edilsin... ” (http 5).

Canan söz konusu duyurusunda hem toplumsal cinsiyet kavramına, hem de Medeni Kanunu’nun, var olan ataerkil sistemi, erkek üzerinden nasıl yeniden ürettiğine, erkeğin kadın üzerindeki hâkimiyetine ve cinsiyet rollerinin Medeni Kanun üzerinden nasıl meşrulaştırıldığına işaret etmektedir. Canan’ın söz konusu duyurusunda işaret ettiği bir başka durum, geleneksel toplumların kurucu ögesi olan ataerkil yapının modern toplumlara geçiş sürecinde çözülmemiş olduğu, ataerkil yapının modernleşme süreci sonrasında örtük bir biçimde de olsa hala devam ettiğidir. Bu bağlamda Canan’ın kamuoyu duyurusu, modernliğin kültürel eleştirisi olarak okunabilir.

Canan sanatsal üretimlerinde, performans, beden, video, animasyon, fotoğraf, minyatür, resim gibi farklı medyaları birleştirerek kullanmaktadır. 90’lı yılların sonlarından itibaren kesintisiz bir biçimde, minyatürü farklı medyalarla birleştirerek kullandığı görülmektedir. Onun çalışmalarında Aydınlanma ve pozitivist düşüncenin arasına mesafe koyduğu minyatür, doğası gereği, yerlisi olduğumuz dünyada içimize kök salan mit, masal, öykü, efsane ve toplumların sözlü geleneklerinde var olan söylencelerle ilişkilendirilmektedir. Medya olarak minyatürü kullandığı çalışmaları, aidiyet beslediği toplumun kültürünü, inanç ve değerler sistemini masallar, efsaneler öyküler üzerinden sorunsallaştırdığı bir dil oluşturur. Sanatsal üretimlerinde ağırlıklı olarak, kendi kişisel tarihinden ve tanıklıklarından yola çıkmaktadır. İç içe geçen hikâyeler biçiminde kurguladığı çalışmalarında kullandığı imgeler, aidiyet beslediği coğrafyanın bütününe işaret etmektedir.

Sanatçı 2010 yılına ait VakVak Ağacı (Görsel 9-10-11-12) adlı animasyon çalışmasını, “tüm asılmış olanlara ve büyük ablama” diye adanmıştır (Taş, 2014, s. 7). Çalışma, Türkiye’nin yakın geçmişinde gerçekleşen 12 Eylül 1980 darbesine, kendi kişisel tarihi ile ülkenin tarihinin kesişme noktaları üzerinden bakmaktadır. 12 Eylül’ün hem tek tek bireylerin hayatlarında hem de ülkede yarattığı tahribatın izlerini aradan geçen otuz yılın ardından tekrar değerlendirmektedir. VakVak Ağacı sanatçı için “Türkiye’nin yakın tarihinin uğursuz darağacı ve ilkokul öğretmeninden öğrendiği solcu şarkısını söylediği için bir adamın CANAN’ı asmakla tehdit ettiği ağaç” tır (Taş, 2014, s. 3). Öte yandan VakVak Ağacı, Doğu mitolojisinde insana benzer meyveler veren, dev bir ağaçtır. Hint okyanusunda bulunduğu adaya da ismini veren bu efsanevi ağaç, vak vak şeklinde ses çıkarmaktadır. Anadolu’da da özellikle 13. yüzyıl ortalarından itibaren mimari bir unsur olarak, kıvrımlı yaprak ve dallar arasında insan ve hayvan başlarından oluşan bezemeler Vakvak üslubu olarak adlandırılmıştır (Yazar, 2007, s. 1). Bu ağaç aynı zamanda Osmanlı döneminde önemli bir tarihi olaya da adını vermiştir. “Osmanlı tarih kaynaklarına göre, 1655 yılında Girit’ten dönen Yeniçeriler paralarını alamadıkları için isyan eder. IV. Mehmet, isyancıların idamını istedikleri Kızlar ve Kapı Ağası ile mü sahibini boğdurtur ve cesetleri isyancılara verilir. İsyancılar cesetlerden kestikleri başları, At Meydanı’ndaki bir

çınar ağacının dallarına asarlar. İstanbullular, dalları insan kafasıyla dolu bu ağaca “Vakvak Ağacı”, bu olaya da “Şecere-i Vakvak” adını verirler” (Yazar, 2007, s. 10).

Canan bu çalışmasında Doğu mitolojisine ait bir imgeden yola çıkarak Osmanlı imparatorluğu döneminde gerçekleşen yeniçeri ayaklanması ve Türkiye'nin yakın tarihinde gerçekleşen askeri darbeler arasında özdeşlik kurmaktadır. Osmanlı minyatürü tarzında hazırlanan animasyon, döneme ilişkin yazı, belge ve fotoğraflarla birleştirilmiştir. Canan'ın pek çok çalışmasında olduğu gibi VakVak Ağacı'nı da Foucault'nun biopolitika kavramını açıklamak için başvurduğu “panoptikon” metaforu üzerinden okumak mümkündür. Foucault iktidarı, panoptikon metaforu üzerinden tartışır. Panoptikon 1758 yılında tasarlanan bir hapisane modelidir. Bütün anlamına gelen pan kelimesi ile gözlemlemek anlamına gelen opticon kelimesinin birleşiminden türetilmiştir. Panoptikon,

“halka biçimli bir binadır, ortasında bir avlu ve avlunun ortasında bir kule vardır. Halka, hem içeriye hem dışarıya bakan hücrelere bölünmüştür. Bu küçük hücrelerin her birinde, kurumun hedefine uygun olarak, yazı yazmayı öğrenen bir çocuk, çalışan bir işçi, ıslah edilen bir mahkûm, deliliği yaşayan bir deli vardır. Merkezi kulede bir gözetmen vardır. Her hücre hem içeriye hem dışarıya baktığından gözetmenin bakışı tüm hücreyi kat edebilir; hiçbir karanlık nokta yoktur ve sonuç olarak, bireyin yaptığı her şey bir gözetmenin bakışına açıktır; bu gözetmen kendisinin her şeyi görebileceği, buna karşılık kimsenin kendisini göremeyeceği şekilde panjurlar, yarı açık bölme pencereleri arasından gözlemlenir. (Foucault, 2011, s. 224)”.

Foucault'ya göre panoptikon modernitenin bir toplum ve iktidar modelidir. Söz konusu iktidar, devlet, aile ya da din olabilir. VakVak Ağacı'nda 12 Eylül'ün yarattığı korku rejiminin günümüzde hem bireysel hem de toplumsal olarak yarattığı etkileri, toplumsal direnç noktalarını nasıl yok ettiğini, kendi kendimizin nasıl hem gözetleyeni hem de denetleyeni olduğumuzu ve tüm bunların toplumsal hayatımızı nasıl şekillendirdiğini tartışmaya açmaktadır. Canan'ın çalışması geçmişin geride kalmadığını hatırlatarak, tarih alanına, ana anlatının dışında kendi kişisel tanıklığına dayanan bir katkı sunmaktadır. VakVak Ağacı, aynı zamanda minyatür, sözlü anlatı, belge, fotoğraf gibi farklı medyumlar üzerinden tekil bakış açısıyla inşa edilen bir tarih yazımıdır.



Görsel 9-10. Canan, VakVak Ağacı, video animasyon, 2010, (http 6).



Görsel 11-12. Canan, VakVak Ağacı, video animasyon, 2010, (http 6).

Canan'ın 2020 yılına ait Falname Serisi (Görsel 13-14-15-16-17-18), tarot destesi halinde tasarlanmış, mürekkep, altın varak boya ve guaj boya ile renklendirilmiş, 71 adet minyatürden oluşmaktadır. Sanatçı bu çalışmasında Doğu dünyasında ve Türk toplumunda yaygın bir gelenek olan fal bakma ritüelinden yola çıkmıştır.

Falname, falın her bir çeşidine göre düzenlenen, geleceğin bilinmesi amacıyla kaleme alınmış olan, manzur veya mensur kitaplara verilen isimdir. Divan edebiyatında, yıldız-nâme, tefe"ül-nâme, hurşid-nâme, ihtilâc-nâme, kıyâfet-nâme ve kehânet-nâme gibi farklı isimle adlandırılan birçok eser yazılmıştır (Keskin, 2015, s. 88). "Falnâmeler, geleceği bildirmekten ziyade, insana tereddüte düştüğü bir mevzuyla ilgili harekete geçebilme cesareti verir... Ömer Rüşenî Dede'nin Miskinnâme'si, Cem Sultân'ın Fâl-ı Reyhan'ı, Hamdullah Hamdi ve Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın Kıyâfetnâme adlı eserleri edebiyatımızda fal konusunun müstakil olarak işlendiği akla ilk gelen örneklerdir" (Yeşilbağ, 2020, s. 371).

İnsanlık, tarih boyunca umutsuzluk zamanlarında umut bulmak için fala yönelmişlerdir. Özellikle modern toplumlardan ayrıışan ilkel ve geleneksel toplumlarda fal, sosyal ve kültürel bir örgütlenme aracı olarak öne çıkmaktadır. Canan'ın Falname Serisindeki her bir minyatür, izleyiciyi maddi dünyadan kopararak efsanelerin, sembollerin, kehanetlerin dünyasına yönlendirmektedir. Falname Serisindeki her bir kart, tarot kartlarında olduğu gibi çeşitli insanlık hallerine gönderme yapan durumlar içermektedir. Her bir kartın üzerinde o kartın isimleri yer almakta, kartların bazılarında ise tıpkı elyazmalarında olduğu gibi minyatürlere eşlik eden gündelik hayata ilişkin kısa metinler yer almaktadır. Kartlardaki minyatürler izleyiciyi maddi dünyadan koparıırken, kartlardaki sanatçının kaleme aldığı metinler izleyicinin gündelik hayatla olan bağını tekrar kurmaktadır. Öte yandan tarot, geçmiş, şimdi, gelecek olmak üzere üç zamanı anlatmaktadır. Canan'ın Falnamesi de, hem kişisel hem de kolektif bir tarih okuması olarak, geçmişin şimdi de tekrar hatırlanmasını ve geleceğe yönelik olarak, sürekli yeniden yorumlanmaya açık bir kurgunun oluşturulması üzerinden ilerlemektedir.



Görsel 13. Canan, Falname Serisi, minyatür, 2020, (http 7).



Görsel 14-15-16. Canan, Falname Serisi, minyatür, 2020, (http 7).



Görsel 17-18. Canan, Falname Serisi, minyatür, 2020, (http 7).

## Sonuç

Batı-merkezci bakış dünyayı Avrupa ve Anglo-Amerikan değerler, normlar, kavramlar ve politikalar açısından yorumlamakta, söz konusu değerleri dünyadaki olguları okumak için bir başlangıç noktası olarak kullanmaktadır. Batı-merkezci bakış coğrafi olarak Avrupa'yı dünya haritasının merkezinde konumlandırır ve kavram olarak Batı'nın tam karşısı olan Doğu'yu kendinden olmayan olarak işaretleyerek, kendini ondan keskin sınırlar ile ayırmaktadır. Yakın Doğu, Orta Doğu, Uzak Doğu gibi coğrafi isimlendirmeler, Avrupa'yı merkezde konumlandıran bir perspektiften belirlenmiştir. Batı-merkezciliğin temelleri, Rönesans, Reform Hareketleri ve Coğrafi Keşifler Döneminde Avrupa dışındaki coğrafyaların sömürgeleştirilmesinin verdiği ivme ile atılmıştır. Batı-merkezcilik sadece coğrafi bir konumlanış olarak Avrupa'yı merkeze almaz, aynı zamanda "batılı" ve "eril" olanı da geriye kalan diğerlerinden üstün tutarak ona ait değerleri merkezde konumlandırmaktadır.

Makale, batılı ve eril olamayan iki sanatçının sanatsal üretimlerinin merkezine yerleştirdikleri, modern dönemde Doğu dünyasına ait bir im ve "öteki"ye ait bir üslup olarak konumlandırılan, minyatürün çağdaş sanatın alanı içerisinde nasıl bir söylem alanı geliştirdiği sorusu etrafında şekillenmiştir. Minyatür, Shahzia Sikander ve Canan'ın çalışmalarında Batı merkezli sanat tarihinin ötekileştirdiği bir üslup olma özelliği nedeniyle, çağdaş sanat için günümüz dünyasının Doğu-Batı ikiliği üzerinden ilerleyen gerilimlerini tasvir etmede elverişli bir alan açmaktadır. Minyatürü bir medya olarak kullanan her iki sanatçının eğilimlerinin genellikle, onu geleneksel haliyle kullanmak yerine doğu-batı, geleneksel-modern gibi ikili karşıtlıkları melezleştirmek istercesine, günümüz dünyasına ait video, animasyon, enstalasyon gibi yeni medyalarla birlikte kullanmak olduğu görülmüştür. Geleneksel minyatür sanatı, tarih yazımının önemli bir parçasıdır. Her iki sanatçının üretimlerinde, minyatürün resmi tarih yazımının işlevini sahiplendikleri görülmüştür. Sanatçılar üretimlerinde, resmi tarih yazıcılığının dışlayıcılığına karşı mesafe koyarak, günümüz dünyasını biçimlendiren dinamikler hakkında ipuçları veren bir bellek inşa etmişlerdir. Bu yolla üstü örtülmüş ve üstü örtülmüş olduğu için bir türlü iyileşmeyen meselelerin, önceki kuşakların göz ardı ettiği aidiyetlerin ve inançların, bireylerin hem kişisel hem de kolektif belleklerinde yer alan düşümlerin, sanat alanı üzerinden görünür hale gelmesini sağlamışlardır.

New York'ta yaşayan ve üreten Shahzia Sikander, "The Last Post" ve "Reckoning" adlı video animasyonlarında kullandığı imgelerle aidiyet beslediği coğrafyayı işaretlemektedir. Her iki çalışmada da yıkımlar ve parçalanmışlıklarla sürekli başa dönen bir coğrafyanın tartışmalı kültürel ve siyasi tarihini sanat alanı üzerinden tartışmaya açarak toplumsal bir eleştiriye dönüştürmektedir. "The Last Post" adlı çalışmada, Batılı tarih yazımının karşısında, Hindistan yarımadasının neredeyse iki yüz yıla yakın bir süre boyunca sömürgeleştirilmesinin sebep ve sonuçlarını, Doğu'nun kendi bakışı üzerinden aktardığı görülmüştür. Ağırlıklı olarak Batıdaki sanat merkezlerinde ve Times Meydanı gibi kamusal alanlarda sergilenen "Reckoning" adlı çalışma, Batı için çok uzak bir coğrafyaya ait izleri, gündelik akışı istila edercesine, Doğu'nun kendi ürettiği imgeler üzerinden aktarmaktadır. Bu anlamda küresel ölçekte var olan gerilimleri yansıtarak, sanat alanını, geleneksel ve modern gibi karşıtlıklara ilişkin diyalog gerçekleştirebilme potansiyeli olan bir alana dönüştürdüğü görülmektedir.

Kişisel olan politiktir söylemini sanat üretimlerinin merkezine yerleştiren Canan çalışmalarında aile, din, devlet gibi kurumların ve bu kurumların gündelik hayatı organize eden politikalarının tek tek bireylerin ve toplumun üzerinde yarattığı tahribata odaklanmaktadır. Her ne kadar aile, din ve devlet gibi iktidar yapıları modern dönem öncesinde de var olmuş olsalar da, tüm bu yapılar modernite ile birlikte

kurumsallaştırılmıştır. Bu noktada Canan'ın eleştirisi özünde modernliğe ilişkin bir eleştiri olarak okunabilir. Canan'ın Minyatürü kullanması stratejiktir. Minyatür, modern olan tarafından gelenekselin sınırları içerisine yerleştirildiği için, onun işlerinde ötekinin bir temsili ve modern ile geleneksel olanın karşılaşma alanı olarak ortaya çıkmaktadır. "VakVak Ağacı" adlı çalışması, 1980 darbesinin toplumsal direnç noktalarını nasıl kırdığı üzerine düşünülmesi için alan açmaktadır. Öte yandan bu çalışmadaki iktidar sahibi sadece devletin kurumları değildir. Solcularla ilişkilendirilen bir şarkıyı söylediği için, küçük bir kız çocuğunu asmakla tehdit eden, küçük olan ile ilişkisinde büyük olduğu için gücü elinde bulunduran, yetişkin, eril kimlikli bir bireydir. Canan, modern sistemin aksamadan sürdürülebilmesi için koyulan kurallar bütününe karşı, çıkış noktalarını geleneksel olan minyatür üzerinden aramaktadır. Benzer bir yaklaşım "Falname" adlı çalışması için de söz konusudur. Dünyayı akıl ile kavrayan modern dünyanın yarattığı sistemde, fallara, mitlere, masallara, efsanelere yer yoktur. Ancak modern dünyanın içerisinde yer alan insan fallara, masallara sığınma ihtiyacı hissetmektedir. Fallar, masallar, efsaneler modern insan için gerçeklikten kaçış noktalarıdır. Falname adlı çalışma, her açıldığında yeniden yorumlanmaya açık olan tarot kartları üzerinden bireyi modern dünyanın gerçekliğinden kopararak, yeni bir dünya ve gelecek tahayyülünün kapılarını aralamaktadır.

Sonuç olarak Minyatür, Shahzia Sikander ve Canan'ın sanat üretimlerinde, önerdiği çoklu bakış açısı sayesinde modern dönemin geride bıraktığı tahribatın görünmeyen, duyulmayan, göz ardı edilen hayalet hikâyelerini, Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden yeniden kurulması için alan açmaktadır. Tarihin sürekliliğinden koparılmış bir zaman parçasına işaret eden minyatür, çağdaş sanat üretimlerinde, sanatın anlam dizgelerinde bir aralık oluşturarak, sanatın başka türlü bir gerçekliğin mekânı olabilme potansiyeline işaret ederek imgeyi katman katman çoğaltmaktadır. Bu anlamda geleneksel bir üslup olan minyatür, çağdaş sanat üretimlerinde ele alınış biçimiyle çağdaş bir kimliğe bürünmekte, minyatür estetiği, video, animasyon, belge ve benzer medyalarla genişlemekte, minyatüre ait görsel ve kültürel kodlar üzerinden günümüz dünyasının Doğu-Batı, geleneksel-modern ikilikleriyle ilerleyen meselelerinin tartışılması için alan açmaktadır.

### Kaynakça

- Amin, S. (2007). *Avrupa-merkezcilik Bir İdeolojinin Eleştirisi* (çev. Mehmet Sert). İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bauman, Z. (2014). *Küreselleşme Toplumsal Sonuçları*. (çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*. (çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bulut, Y. (2012). Hindistan'da İngiliz Sömürgeciliği, Oryantalizm ve William Jones. *İstanbul University Journal of Sociology*, 3(6), 71-106.
- Burke, P. (2016). *Tarihin Görgü Tanıkları; Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa*. (çev. Zeynep Yelçe). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Cankurtaran, Ö. & Küçükarslan, G. K. (2021). *Toplumsal Cinsiyete Ait Kavramlar. Toplumsal Cinsiyet Eşitliği*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Cevizci, A. (2000). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Florenski, P. (2007). *Tersten Perspektif* (çev. Yeşim Tükel). İstanbul: Metis Yayınları.



- Foucault, M. (2011). *Büyük Kapatılma* (çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Günarlan, H. (2019). İngiliz Kolonisi Bengal'de Kıtıklar. *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 197-216.
- Habermas, J. (1994). *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje. Postmodernizm* (çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Harvey, D. (2000). *Postmodernliğin Durumu* (çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Keskin, N. K. (2015). 24 Divan Şairi Adına Tertip Edilmiş bir Kur'a Fal-Namesi Üzerine. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 3 (6), 88-118.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Medina, C. (2014). Çağdaş Sanat: 11 Tez. *Çağdaş Sanat Nedir?* (çev. Özge Özçelik, Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Renda, G. (1997). Minyatür. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C. II. s. 1262-1271). İstanbul: Yem Yayın.
- Sayın, Z. (2009). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sumbas, A. (2021). Toplumsal Cinsiyet ve Siyaset. *Toplumsal Cinsiyet Eşitliği*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Taş, T. (2014). Uyandıran Masallar: Canan Bedensel Direniş Stratejileri. *Yalvarırım Bana Aşktan Söz Etme*. Ankara: Siyah Beyaz.
- Yazar, T. (2007). Ortaçağ Anadolu Türk Mimari Bezemesinde Vakvak Üslubu. *BİLİG Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, (42), 1-32.
- Yeşilbağ, S. (2020). Edebî Bir Tür Olarak Falnâme ve Mensûr Bir Kur'ân Falı Örneği. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö7), 367-379.
- Hegel, G. W. F. (1956). *The Philosophy of History*. New York: Dover Publications.

### İnternet Kaynakça

- [http1: Shahzia Sikander, Biography. https://www.shahziasikander.com/biography](https://www.shahziasikander.com/biography) (Erişim Tarihi: 25.02.2024).
- [http2: Wong, M. \(2023\). How Artists of the Asian Diaspora Are Drawing on Traditions from Their Heritage. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-asian-diaspora-drawing-traditions-heritage](https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-asian-diaspora-drawing-traditions-heritage) (Erişim Tarihi: 08.04.2024).
- [http3: Shahzia Sikander: The Last Post. https://www.shahziasikander.com/artworks/the-last-post](https://www.shahziasikander.com/artworks/the-last-post) (Erişim Tarihi: 16.02.2024).
- [http4: \(2020\). Shahzia Sikander, Weeping Willows, Liquid Tongues. https://seankelly-viewingroom.exhibit-e.art/viewing-room/shahzia-sikander-weeping-willows-liquid-tongues](https://seankelly-viewingroom.exhibit-e.art/viewing-room/shahzia-sikander-weeping-willows-liquid-tongues) (Erişim Tarihi: 22.02.2024).
- [http5: \(2010\). Please note that I have changed my name from Canan Senol to CANAN. http://www.cananxcanan.com/](http://www.cananxcanan.com/) (Erişim Tarihi: 25.03.2024).
- [http6: \(2010\). VakVak Ağacı. http://www.cananxcanan.com/](http://www.cananxcanan.com/) (Erişim Tarihi: 22.02.2024).
- [http7: \(2020\). Falname Serisi. http://www.cananxcanan.com/](http://www.cananxcanan.com/) (Erişim Tarihi: 26.02.2024).