

EGZOTİZM VE KÜLTÜRALİZM ARASINDA ORTADOĞU'DA ÇAĞDAŞ SANAT

ALİ ŞAHAN KURU
Doktora Öğrencisi
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Sanat Tarihi Bölümü, Çağdaş Sanat Programı
alisahankuru@gmail.com

ÖZ

Bu çalışma Napolyon'un Mısır Seferi ardından Kahire'de başlayarak bütün bir coğrafyaya yayılan modernleşme ya da modernleştirme sürecinin etkilerini, sanat ve tarihsel bağları üzerinden sürmeyi amaçlamaktadır. Öncelikle oryantalist algının bölgede üretilen sanata ne şekilde etki ettiği, ardından ulus devlet döneminde izlenen stratejiler ve diaspora sanatçılarının kimlik kavramı merkezinde ürettikleri çalışmalar ve özellikle yakın zamanda bölgede üretilen sanatın bu tarihselliği ne şekilde okuduğu üzerinde durulacaktır. Son bölümde bölgede izlenen çağdaş sanat stratejilerinin, bu coğrafyaya dair algıyı nasıl bir zemin olarak kullandıkları ve sanat yoluyla yeni bir anlatının nasıl kurulabileceği tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ortadoğu, oryantalizm, çağdaş sanat, diaspora, sanatsal bilgi.

BETWEEN EXOTICISM AND CULTURALISM CONTEMPORARY ART IN THE MIDDLE EAST

ABSTRACT

This study aims to examine the impact of modernization, which spread in the whole region starting from Kahire upon Napoleon's Egypt excursion. The processes of this modernization are examined in the light of its artistic and historical ties. Primarily, how the Orientalist perception affected the art produced in the region is studied. Secondly, the strategies followed during the nation state and the works that diaspora artists created over the concept of identity are examined, and finally and particularly how the recent contemporary art produced in the region read this historicity is questioned. In the final section, how the contemporary art strategies pursued in the region is used as a base in the perception of the region and the ways to build a new narrative through art is discussed.

Keywords: Middle East, orientalism, contemporary art, diaspora, artistic knowledge.

GİRİŞ

15 Aralık 1926'da, Walter Benjamin, Moskova Günlüğü 'ne şöyle yazıyordu;

"Bir meydanın farkına varabilmek için, insanın oraya dört ayrı yönden yaklaşması, hatta orayı dört ayrı yönden terk etmesi gerek. Aksi halde oraya çıkacağınızı kavrayana kadar, meydan üç dört kez hiç beklemediğiniz bir anda yolunuzu kesiyor" (Benjamin 2006: 45).

Ortadoğu sanatı üzerinde çalışırken, üstelik 'çağdaş sanat' gibi müphem bir kavramsal çerçeve içinden meydana bakarken, bir rota çizilebilir ve kaybolmamak için öncelikle hangi yönlerden yaklaşmak ve hangi yöne doğru uzaklaşmak gerektiğinin; o meydana çıkan yolların nasıl ve ne gibi saiklerle döşendiğinin akılda tutulması gerekiyor. Bu çalışma, hali hazırda kendi içlerinde oldukça yüklü tartışmalar barındıran, yorgun bir kavramsal tertibat ile 'yorgun bir coğrafyayı'¹ üst üste getirerek zihinsel bir harita oluşturma çabasıdır. Ortadoğu çağdaş sanatı; tarihsel, kültürel ve politik bir muharebe sahasında doğmuş ve kendi imgesini kaçınılmaz olarak daima ideolojik bir yükü doldürmüş olarak coğrafyanın üzerinde gezinmektedir. Ortadoğu'da, sanatın hem görünür kıldığı ve hem de kendini gösterdiği bu arka plan önce modernist projede tasnif edilerek uluslaştırılmış daha sonra etnikleştirilip kültürelleştirilmiş ve nihayet (neo) liberalleştirilmiştir. Ve fakat aynı zeminin toplumsallaşması ancak bilimsel/akademik/politik jargonun steril ortamında ve denetimli olarak soyut bir özdeşliğe dayandığı ölçüde mümkün kılınmıştır.²

Bu doğrultuda çalışmadaki ilk hat; yerel ve küresel çağdaş sanat söyleminin Ortadoğu'nun sanatsal pratiğinde nasıl kodlandığından yola çıkarak, diaspora sanatçıları da içine alan temsili bir sanat rejiminin izini sürmektedir. Bu rejim, bir zamanların egzotik dünyasının yerini yavaş yavaş post-kolonyal bir kültüralizme bıraktığı ve ahenkli birçok kültürlülük fikrinin düşünmenin ahlaki bir modeline dönüştüğü bir zamanda, sanatın, tarihsel dokümantasyon ve estetik özerkliği arasındaki sınırını çizmektedir. Bu tarihsel yatay hattı coğrafi bir dikeyle keserek meydanı kateden bir başka hat ise; sömürge sonrası (akademik) dilin ürettiği söylemleri kesişme noktası olarak alır. Bu hat sanatsal pratikler ve sanatsal forma gömülü siyaset üzerinden kendine has bir dili, söylemi ve bilgiyi üretmek için coğrafyaya dair batılı epistemik hummayı kırmaya çalışan bir hattır. Kendi üzerine sanatsal bir düşünüş olarak nitelenebilecek bu hat, hegemonyanın kendini tesis ettiği anlayışın içine sızarak, kültüralizmin çatışma sonrası uzlaşılı dilini reddeden ve 'karşı' stratejilerle politik bir mücadelenin yollarını arayan antagonistik bir pratikler bütünü olarak görülebilir. Bu hattı okurken çağdaşlık/ modernlik/güncellik (contemporary) kavramından çok eşzamanlılık (contemporaneity) kavramının daha radikal bir okumaya kapı açacağına inanıyorum. Eşzamanlılık kavramı, çağdaşlığın (contemporary) evrenselliğe yaslanan zamansal birlikteliği karşısına, bir oluş anıyla, bir olay ile eşzamanlı

¹ 'Exhausted Geographies' Irit Rogoff'un 2013'te Marsille'de sunduğu bir bildirisinin başlığı olmasına karşın, Rogoff bu kavramı yorgun, mecalsiz, takatsiz anlamında kullanmadığını bildirisinin başında özellikle belirtir. <http://www.daat-hamakom.com/newsandevents/exhausted-geographies/>

² Buradaki özdeşlik, homojen bir aynılıktan çok, aynı kümede fakat çarpışmayan bir birliktelik ve kısmen politik varoluşun silahsızlandırılması anlamına gelmektedir.

olmak olarak daha rafine bir düşünme sürecine yol açacaktır. 2000’li yılların ardından bölgenin jeopolitik yeniden inşa sürecine girmesiyle oluşan toplumsal dalganın ivmelendirdiği bu hat üzerindeki sanatçılar, kendi pratiklerini toplumsal hareketlerle eşleştirdiklerinde, bu hareketlerin temsilini ya da duyurusunu yapmanın dışında bizzat sanatın ve olayın birbirinin içinden türediği bir eşzamanlılık ortaya çıkmıştır. Bu hattan ilerleyen sanatsal pratikler modern bütünlüğün karşısına eşzamanlı çoklukları yerleştirdiklerinde, sadece batılı gözleri kendi üzerine çekmekle kalmıyor, özellikle “henüz tam olarak de-kolonizasyonu tamamlamamış olan akademi ve sanat tarihi kanonlarının” (Shabout 2015) daha net bir modernizm kavrayışı için kapsamlı bir yapı söküme tabi tutulması gerektiğini gösteriyorlar. Örneğin 2011’de *Ashkal Alwan/Beyrut*’ta başlatılan ve Jalal Toufic, Anton Vidokle, Walid Raad gibi sanatçıların da içinde yer aldığı “Home Work Space” programı, sanatsal araştırma yöntemleri içinde, coğrafyadan beslenen projeler üretmek isteyen herkese açık ve ücretsiz bir eğitim programıydı. Tematik olarak iki bölüme ayrılan programın başlığı “Çalışmadan çalışan evrenler yaratmak ve dağıtmak” odağı ise; “İki gün sonra parçalanmayacak bir evrenin nasıl inşa edileceğinden, sanatsal pratik içinde egemen sanatın nasıl deaktive edileceğine kadar uzanan bir araştırma”³ sürecini kapsıyordu. Sanatsal pratik içinden bilgi üreten bu yöntem, pratik metodolojiyi kendi manevra alanı içinde inceleyen ve mevcut bilgi ekonomisinin sınırlarını pratik içinden genişleterek, yeni anlama ve yorumlama biçimlerinin geliştirilmesine olanak sağlayan bir bilgi üretim yöntemi olarak ortaya çıkar.

TERCÜME VE PERFORMANS OLARAK DOĞULU

Doğu/Batı kavramsallaştırmaları arasındaki kökensel ayrım her ne kadar çok daha önceki bir tarihe (Yunan ve Pers savaşı anlatılarına) dayanıyor olsa da, Edward Said’in (2013: 213) belirttiği gibi Napolyon’un seferi; modern oryantalizm ve kültürel emperyalizmin dönüm noktası olmuştur. Napolyon Bonapart’ın, doğu ticaret yollarını kontrol altına almak ve bölgeyi kolonileştirmek için 1798’de Mısır’a düzenlediği seferin ardıl bir nedeni de İngiltere ile tahakküm savaşında öne geçebilmektir. Thierry Hentsch’in (1996: 158) ifadesiyle; “saldırılan düşman baş düşman değildi: Mısır sadece bir çarpışma alanıydı”. Napolyon’dan neredeyse bir asır önce 1672’de Leibniz 14. Louis için bir Mısır projesi hazırlamıştı (Hentsch 1996: 129). Henüz yirmili yaşlarındaki Leibniz’in dönemin Osmanlı idaresindeki Mısır’ı için hazırladığı plan, siyasi ve jeopolitik bir projeden öte İslam dünyasına dair katı bir yargıya da dayanıyordu. Leibniz dönemin Osmanlı idaresini şöyle tasvir ediyordu:

“İmparatorluğun durumundan bizzat (Türk) bakanların bile haberi yok; en basit tarih ve coğrafya kavramlarından da tamamen bihaberler ve her yerde cehalet ve barbarlık egemen. Bu ülke adeta karanlıklar ve barbarlıklar ülkesi. Kendisi de cehaletin içine gömülmüş olan padişahsa, etrafında bir alay kadın ve harem ağasıyla, tahtında bir Sardanapal edasıyla yayılıyor” (akt. Hentch 1996:131).

³ <http://www.e-flux.com/announcements/creating-and-dispersing-universes-that-work-without-working/>

Aydınlanma döneminin öncülerinden sayılan Leibniz'in hezeyan boyutuna vardığı bu tondaki fikirleri sadece kendisinden sonra gelecek olan batı düşüncesinin *doğal hukuki* üstünlüğünü yankılamakla kalmıyordu. Leibniz, aynı zamanda kurtarılmaya muhtaç doğu halklarını, düşman olarak bile muhatap alınamayacak, dolayısıyla siyaseti mümkün kılan bir ilişkilendirme biçimine de izin vermeyen *çıplak hayatlar* olarak ucubeleştirip dışlayacak söylemin de tohumunu atıyordu.⁴ Napolyon'un Mısır seferine askeri gücün yanında bir bilim adamı ordusunu dâhil etmesi böyle bir düşünsel atmosferin ürünüydü. Napolyon Mısır halkını ikiye ayırıyordu; yönetimi elinde tutan çoğu Memlûklü elitler ve çoğunluğu oluşturan 'avam' yani halk yığınları. Direnişin Memlûklü elitlerden gelmesini bekliyor ve onları başka bir yerden yıpratmak adına, Mısır halkına sunulmak üzere iki temel argümandan oluşan bir bildiri hazırlatıyordu (Petry 1998: 119). Juan Cole'un (2008:247) çarpıcı biçimde "Aydınlanmanın süre gelen inatçı patolojisi" olarak tarif ettiği bu retorik ve taktikler bütünü, günümüze kadar değişmeden gelen iki temel argümandan oluşuyordu. Bu argümanlardan ilki; Mısır'ı halka sadece sömürü ve baskı uygulayan despot Memlûk rejimden temizlemek ve Mısır halkının kendi kendine yapamadığı devrimi yaparak, layık olduğu gibi yönetilmesini sağlayacak biçimde özgürleştirmekti.⁵ Mısır halkına doğrudan seslenerek teminat veren aynı bildirinin - oldukça tanıdık olan- ikinci argümanında ise Napolyon, şöyle diyordu;

"Mısır Halkları, size, dininizi yok etmek için geldiğim söylenecek, İnanmayın... Allah'a Memlûklülerden daha fazla ibadet ederim... O'nun peygamberi Muhammed'e ve takdire şayan Kuran'a saygı duyarım... Halklarınıza Fransızların da gerçek birer Müslüman olduğunu söyleyiniz" (Petry 1998: 119).

Politik bir aygıt olarak kullandığı İslami referansların ve işbirliği yapan El Ezher âlimlerinin de yardımıyla kendisini neredeyse bir İslam sultanı olarak konumlandıran Napolyon kısa süre içinde Kahire'de beklediği desteği almıştı (McLynn 1998: 184). Napolyon'un işgal ordusundaki uzmanlaşmış bilim insanları ve yazar-çizer takımı da hemen işe koyularak Mısır Enstitüsü'nü kurmuş ve arkeolojik çalışmalar yapmaya, metinler çevirmeye başlamıştı.⁶ Doğu, Fransızca'ya tercüme ediliyor, bilimsel bir terminoloji ile akılcı bir temele oturtulmaya çalışılıyordu. Bir yandan da kartografik çalışmalar devam ediyor ve kapsamlı haritalar çizmek için ülkenin derinlerine doğru ekspedisyenler yapılıyordu. Kartografik bakış, oryantalist sistematüğün en önemli metaforlarından birisi olmuştu. Bu -panoptik- anlayışın öncülerinden biri Silvestre de Sacy'di. Sacy, Sasani sikkelerinden, Arapça gramer kitaplarına, Arap edebiyatı ve şiirlerine kadar birçok farklı alanda derlemeler yapmıştı. Sacy'nin, pedagojik ilkeler gözeterek didaktik biçimde yapılandığı bu çalışmalarda ilk elden amacı, doğunun birikimini, epistemolojik bir çizgiselliğe tercüme etmek ve tabiri caizse anatomik bir diseksiyon ile teşrih etmektir. Örneğin Arap şiirinin Avrupalılarca okunabilmesi için önce bir oryantalistin ona çeki düzen vermesi gerekiyordu. Said'e göre sebep, öğrenme ve bilme

⁴ "Çıplak Hayat" Giorgio Agamben'in *Kutsal İnsan* (2013, Ayrıntı Yayınları, çev: İsmail Türkmen) kitabındaki kavramsallaştırması bağlamında kullanılmıştır.

⁵ Napolyon'nun Mısır halkının yetersizliğe yaptığı bu vurgu, çıplak hayatın dışlanmışlığının, kurucu siyasetin sınırlarını belirleyen bir eşik haline gelmesi bakımından önemlidir.

⁶ Rosetta Taşı bu işgal sırasında bulunmuş ve hiyerogliflerin okunmasında temel anahtar olarak kullanılmıştır.

ile ilgiliydi (epistemolojik), “ama şarkiyatçılığa özgü bir kendini haklı çıkarma işlemini de içeriyordu” (Said 2013: 138). Arap şiirini meydana getiren kültürel ve tarihsel birikimin kodları bir oryantalistin rehberliği olmadan Avrupalılarca çözülemezdi. Sacy’nin Arap edebiyatına olan ilgisi rasyonalist-analitik olması bakımından kendisinden önce yapılan çevirilerden ayrılıyordu.⁷ Bununla beraber, Sacy’ye kadar Avrupa’nın doğu merakı daha çok dil içinden türeyen bir eksende ilerliyordu, Sacy’nin bu damara katkısı antropolojik bir katman eklemesiydi. Doğuya dair (politik ve ekonomik hesapların, bilgi ve iktidar rejimlerinin, kimlik, ötekilik kavramlarının kapsayıcılığı parantezinde) oryantalist yaklaşımın sanata düşen gölgesi, temelde tercüme ve edimsel bir performansa dönüşerek kendini oluşturan bir biçim alıyordu.⁸ Bu bağlamda Oryantalizm sadece Ingres, Delacroix vb. gibi batılı sanatçıların folklorik fantezilerini besleyen bir vaha değil, bizzat doğulular tarafından da kanıksanacak olan bir bilme ve görme rejiminin hegemonik dilini de örtük biçimde üretiyordu. Said’in (2013: 138), “*Oryantalistlerden sonra doğu uzun süre kendi gerçeğine geri dönemeyecekti*” diyerek altını çizdiği üzere; Sacy’nin pedagojik şemasıyla ortaya çıkan doğu tablosu, doğuluların dahi farkında olmadıkları bir doğruluk tahayyülünü onlara geri yansıtıyordu.

Batı sanatında doğu esansı bir yanıyla romantik bir maceraydı fakat doğulunun kendisini batı aynasında görmeye başlamasının- ki modern projenin özü temelde bu tek bilme biçiminin meşruiyetini yaymaktı- etkileri günümüze kadar gelecek olan melez bir temsil ve anlatı, daha alt bir katmanda ise yöntem ve metodoloji problemini ortaya çıkarttı. Bu mesele post kolonyal düşünce içinde Gramsci’den devşirilen “madun” kavramı bağlamındaki çalışmalara da konu olmuştu. Her ne kadar Gramsci bu kavramı temsil mekanizmaları dışında kalmış proleterler için kullanıyor olsa da (Yardımcı 2013:122) maduniyet kendi kendini temsil edememekle ilgili olduğu kadar Gayatri Spivak’ın deyimiyle “epistemik şiddet devrelerinin” (2013:126) mağduru olan otantik sözün duyulurluğu ile de ilgiliydi. Yani temsil edilebilirlik ancak tek meşru bilme biçiminin teamüllerine uygunluk ile koşuttu. Bu bağlamda 1900’lerin başlarından itibaren arka arkaya açılan akademiler bu işlevi yerine getirecekti. Bununla beraber teamül normlarına uygunluk, temsil edilmek istenenin hakikatini aşındırıyor onu salt kaba konturlar biçimine getiriyordu. Bu anlamıyla otantik olan bile, modern gramerden önceki primitif bir öze ve kendine kapanan karşı kültürel bir bütünlüğe işaret ediyordu. Şu durumda madun kendi “otantik” sözüyle konuşamıyor, madun olmayan ise, (entelektüel, sanatçı vb. “aydın”) temsil edilenin sözünün gerçek içeriğini tercüme edemiyor dolayısıyla, söz hakikate vakıf

⁷ Örneğin alegorik/felsefi öykü olarak anılan İbn Sina ve İbn Tufeyl’in *Hay bin Yakzan*’ı, 15 yy’da Picca Della Mirandola tarafından Latinceye; ardından Latincesi esas alınarak Avrupa dillerinin çoğuna tercüme edilmiş ve oldukça etkili olmuştu. Francis Bacon’ın *Yeni Atlantis*, Daniel Defoe’nin *Robinson Cruise*, Thomas More’un *Ütopya*, J.J.Rousseau’nun *Emile*’nin Hay bin Yakzan’ın etkisiyle yazıldıklarını dair hiçte azımsanmayacak bir fikir birliğinin olduğunu söyleyen Özalp, sadece bir anlatı türü olarak değil bizzat Avrupa felsefesinin de kitabın etkisinde kaldığını belirtir. (Özalp 2014: 62). Prof. Mehmet Bayraktar 1701’de Amsterdam’da yayımlanan çevirinin tartışmalı da olsa bizzat Spinoza tarafından yapıldığının kabul gördüğünü söyler (2013). Spinoza’nın Yahudi mistisizmi ve İslam düşüncesinden referanslar bulunan felsefesi, Hay bin Yakzan vb. dini metinlere bağlanamaz elbette. Fakat doğu edebiyatının dolayısıyla düşüncesinin rasyonalist aklı askıya alan renginin Avrupa’da bir iştah uyandırmasında Spinoza’nın önemli bir rolü vardır denilebilir.

⁸ Buradaki performans Judith Butler’in kavramsallaştırması içinde anlaşılmalıdır.

olamıyordu.⁹ Bölgedeki pedagojik faaliyetler de bu bağlamda batılı hegemonik epistemenin kendini merkeze alması ve etrafla olan ilişkilerini daima kendi merkezi konumunu koruyarak kurmasını sağlıyordu. Her ne kadar batılı episteme özellikle post-yapısalcılardan sonra kendi konumunu tartışmaya açıyor olsa da, metodolojiye sinen içrek ön kabüller dokunulmadan duruyordu.¹⁰

Ortadoğu sanatının 'kim'lik meselesinin etrafında dönmesi ve bütün diğer mefhumları bu kereden ele almasının sebebi; modernleşme projesine uyum sağlayan sanatçının kendi ötekiliğini kabul etmesi ardından, kabul ettiği ötekiliğini egemen ideolojinin örtük hamiliği altında sorgulamaya başlamasıydı. Hal Foster (2009:217) "Sanatçıdan etnograf rolünün yanı sıra yerli ve bilgi veren rolünü de üstlenmesi istendiği zaman tehlike daha da derinleşir" der. Kimliği içeriden dönüştürecek olan sanatçıyla işbirliği etnograf sanatçı paradigması bağlamında¹¹ hegemonya için kritik bir eşik haline gelir. Ötekiliğini kendi varoluşunun tek meşru manevra alanı olarak içselleştiren sanatçı, ötekilik mefhumuna içkin olan ehilleştirme, dönüştürme işlevini de gören bir 'kültür operatörü' haline gelir. Batı'nın öklit geometrisiyle ya da perspektifle mücadelesinde özne kendi tarihsel konumunu nasıl muhafaza ettiyse, aynı mücadelenin Ortadoğu matinesinde de sonuç; batılı öznenin *ötekiliği* göstererek, muhafaza etmesiydi.¹²

Modern sanat antolojilerinde Ortadoğu sanatının ancak "kültürel çalışmalar", yada "İslami sanat" başlıkları altında yer bulabilmesi nihayetinde etnografik/antropolojik şemsiye altında bilgi veren, yarı pedagojik tonuyla mümkün olabilmisti. Örneğin Ernst Gombrich'in 1950 tarihli ünlü 'Sanatın Öyküsü' kitabında doğu sanatını 18.yy'da bitirmesi, modern oryantalizmin doğuşuyla kesişmesi bakımından ilginçtir. Bununla beraber pentürün doğu sanatına sızması ve minyatürün yerini almaya başlaması da benzer tarihlere denk gelmektedir. Örneğin Osmanlı'nın 'son büyük minyatür' ustası olarak anılan Levni'nin renk ve perspektif denemeleri, hemen ardından gelen Abdullah Buhari'nin boya kullanımıyla elde ettiği oylumlu figürasyon, hatta '*çıplak*' denemeleri sadece yeni bir sanat diline geçişi imlemiyordu. Bu aynı zamanda o sanat dilinin üretildiği batının son vagonuna yerleşmek ve daimi bir yakalama telaşının hızına kapılarak köklerle olan ilişkiyi de sorunsallaştırmak anlamına geliyordu. İlk Türk ressamlarının çoğunlukla peyzaj yapıyor olmasında, -tartışmalı- figür yasağını öne çıkarmak kapsayıcı bir gerekçe sunmak için yeterli değildir. Manzara ilkin (fotoğraf makinasının da etkisiyle) içerden dışarıya doğru meraklı ve soru soran bir bakışın sabitlenmiş hallerinden birisidir. Dolayısıyla bu durum, değişen görme biçimiyle birlikte ithal edilen *bakışın* kurulumuyla ilişkilendirilebilir. "*Bakış*

⁹ Spivak bu noktada entellektüelin sadece madunun sessizliğini ölçerek katkıda bulunabileceğinin altını çizer.

¹⁰ Örneğin, Emmanuel Levinas'ın söylediği biçimde; "*Her ne kadar alenen söylemek tehlikeli olsa da, sıklıkla söylediğim şey, insanlık (humanity) İncil ve Yunan'dan (Greek) ibarettir, geri kalan herşey egzotik, herşey dandır*" (Bernmann,Wood 2005: 129). Levinas insanlığı iki temel diskur üzerine yerleştirir ki, bu son keredede "beyaz hristiyan erkeği" özne olarak imtiyazlandırılan ve geri kalanı, onun düşünce nesnesi haline getiren düzeneğin payandasıdır. 20. yy. modernizminin 'simgeselleştirdiği' perspektif üzerinden hesaplaştığı bu düşünme (ve görme) biçimi, Kübistler'de olduğu haliyle bile, bakan özneyi merkezi konumundan etmeyi değil, onu bir zamansallık ile sınımayı hedefliyordu.

¹¹ Eğer estetik özerklik mefhumu paranteze alınıp, sanatın toplumsal bir inşa için araçsallaştırılması bağlamında kullanılıyorsa

¹² Van Gogh, Japon estamplarını, Picasso Afrika masklarını Paris'e ithal edip, fovizme doğru giden yolun taşlarını döşerken, Ortadoğu Neo-Klasizm ve Romantizmle sınıyanıyordu.

dışarda bir yerdeyse, bilinçte ordadır” (Belting 2013: 254). Oysa içerden dışarıya bakmak doğu kültürüyle nerdeyse taban tabana zıttı. Doğru kültürü optik görme edimi ile zihinsel görseelliği, başka bir ifadeyle temsil ile tasavvur oluşturma mefhumunu birbirinden ayırıyordu. Doğuda görme, Belting 'in (2013: 37) belirttiği üzere; ucu açık, belirsiz bir süreçti. Bu nedenle görmeyi somutlaştıran resimlere şüpheyile yaklaşıyorlardı. “İmgelerin sonsuz nehrinden tek bir imgeyi çekip almak istemiyor, bunun imkânsız olduğuna inanıyorlardı”. İbnü'l Heysem'e göre; *“İmgeler insanın gözünden değil, hayal gücünden oluşuyordu; hayal gücü ise içsel duyularla zuhur ettiğinden, dışsal duyulara hitap eden imgelerle tasvir edilemezlerdi”* (2013:37). Yani bakış; içerden dışarıya doğru *tanımlayıcı* değildi. Bakış, dışardaki nesnelere yansıyan ışığın göz aracılığıyla içeriye alınması ve ruha özgü bir elekten geçerek daha üst bir kavrayışın tezahürü olan soyut zihinsel bir imgeye dönüşmesiydi. Bu tip *içsel resimler*, bakışın sahibi *merkezi bir özne* fikrini barındırmayan dolayısıyla dünya ile bir *karşılıklık* ilişkisi, bakışın katedeceği bir mesafe koymayan resimlerdi.¹³ İçsel bakışın metaforu olarak 'pencere'yi örnek veren Belting (2013: 256) perspektif bakışında pencereyle sembolize edildiğini söyler. Fakat doğulunun penceresi araya bir kafes koyarak, dışardan gelen ışığı kafesten süzerek içerde “sembolik bir ışık mizansenini” yarattığını söyler. Pencere, dışarıya bakış yanında, gün içinde farklı açılardan süzülerek gelen ışığın geometrik düzeninin, dolayısıyla tanrısal olanın matematiksel izdüşümünün seyredilmesini mümkün kılar. Bakışın düzenlenmesi anlamındaki batılı '*simgesel perspektif*', doğuda, *ışığın düzenlenmesi* anlamında simgeselleşir. Batılı perspektifin sanat okulları ve gezgin sanatçılar aracılığıyla doğuya taşınmasındaki ısrarının temeli, görmenin ve bilmenin tek yolunun bu olduğu konusundaki tartışılmaz söylemin yayılmasını sağlamaktı. Yani “perspektif bir sömürgeleştirme aracıydı” (2013: 52). Buna rağmen yer yer direnişle karşılaşmıyor da değildi. 1865 yılında Bombay'da İngilizlerin kurduğu Sanat ve Endüstri okulundan ders veren Lockwood Kipling; Hintlilerin önceki asırlarda asla öğrenemedikleri bir şeyi, yani düzgün resim yapmayı öğrenmeleri gerektiği, böylece tabiatlarındaki zihinsel kusurlardan kurtulabilecekleri ve dikkatlerini pek sevdikleri doğanın görkemlerine yönelmeyi öğrenebileceklerini söylüyor ve figüratif perspektifi öğretiyordu (2013: 52). Fakat Hintliler batılı perspektif kodları reddederek, fotoğraflarında bile Hint resim geleneğini sürdürmeye devam ederler.¹⁴ Ortadoğu coğrafyasında perspektife direniş ise, temsil yasağıyla ilgili dini tabuların içinden geçen bir söylemle görece cılız bir biçimde dile geliyordu.¹⁵

¹³ Bu açıdan bakıldığında primitiflerin manzara resmi yaparken araya fotoğraf makinasını yerleştirmeleri başka bir okumaya da kapı açar ki, bu yine doğuya has içsel bakışın kısmen de olsa korunduğu, korunmaya çalışıldığıdır. Çünkü en nihayetinde bu ressamlar doğrudan doğa karşısında çalışmak dolayısıyla ışık renk vb. gibi meseleleri ilk elden temsil etmeye çalışmak yerine bir geçiş mekânı, bir ılıklik olarak fotoğrafik temsiliin yağlıboya kopyalarını yaparlar. Konuyla ilgili daha detaylı bir okuma için bkz; İmgenin Pornografisi, Zeynep Sayın Metis Yayınları.

¹⁴ Hintli fotoğrafçılar, çektikleri fotoğrafların üzerine boya ile müdahale ederek arka planı bir derinlik yanıllması yaratmayacak biçimde iki boyutlu hale getiriyor, ya da kompozisyonu -tek bir noktaya odaklanmaması adına- bakışın atlayacağı biçimde kuruyorlardı (Gutman 1982:97).

¹⁵ Bu söylemin kendisi bile daha sonra anti-modern olarak yaftalanıp, Martin Jay'ın deyimiiyle modern zamanların hegemonik görme biçimi olan “kartezyen perspektifçiliğin” daha da derinlere nüfusu için sıkça kullanılacaktı.

ARAP RÖNESANS'I

Mısırdan başlayacak olan İslami modernleşmenin (Al Nahda) öncülerinden olan Muhammed Abduh'un 1899-1904 yılları arasında yaptığı Avrupa seyahati sonunda yayımladığı fetva, "Resim ve heykelin yararları üzerine karar" başlığını taşır¹⁶ (Ramadan 2013). Abduh, modern bir ulusun sadece bürokrat ve profesyonellere değil, eleştirel düşünebilen sanatçılara da ihtiyaç duyduğunu vurguluyordu (de Guerville 1906:160). Resim ile Arap şiir geleneği arasında, Antik Yunan şairi Simonides'in (Ut Pictura Poies) anlayışına dayanan bir benzeşim kuran Abduh (Yunan şiirinde olduğu gibi) resim ve heykelin kamu yararına kullanılabilecek pedagojik araçlar olduğunun altını çiziyordu. En önemlisi ise, Ortodoks İslam'ın pagan köklerine dayanan temsil yasağının modern zamanlarda artık bir tehdit olarak algılanmaması gerektiğini savunmasıdır.¹⁷ Abduh'un fetvasından çok kısa bir süre sonra Mısır Prensi Yusuf Kemal, Fransız heykeltıraş Guillaume Laplagne yönetiminde Mısır Güzel Sanatlar Okulu'nu kurar.¹⁸ İlk öğrencilerden biri, modern Arap sanatının öncüsü olacak olan Mahmut Muhtar'dır. Muhtar sadece yapıtlarıyla değil onlara ilâştirilen bir persona ile de Mısır'ın modern ulus-devlet olarak tarih sahnesine çıkışını sembolize ediyordu (Seggerman 2014: 30). Nil nehri kıyısında doğan ve çocukluğunu nehrin çamurundan heykeller yaparak geçiren Muhtar'ın hikâyesi, kurucu anlatının temelini, Nil kenarı analogisiyle Antik köklere dayandırıyor.¹⁹ 1912'de Paris'e giden Muhtar, I. Dünya savaşı ardından Britanya sömürgesine karşı geliştirilen bağımsızlık söylemlerinin de etkisiyle *Nahdat Mişr* (Mısır'ın Uyanışı ya da Rönesans'ı) adını verdiği bir heykel yapar. Heykelin Mısır halkı üzerinde yarattığı etki muazzamdır ve anıtsal ölçüde yapılabilmesi için büyük bir kampanya başlatılır. Kampanya sonunda yine ulusal sembollerden birisi olacak olan pembe granit kullanılarak büyük bir heykel yapılır. Bu heykel, bir elini Sfenksin başına koyan, diğer eliyle ise başörtüsünü açan köylü bir kadını betimler. Muhtar'ın sembolik dili ikonik olmaktan çok alegoriktir (Seggerman 2014). Bağımsız modern Mısır, artık kendini İslami referanslarla değil antik uygarlığın görkemli tarihiyle tanımlıyordu. Mahmut Muhtar ile sembolleşen modern Arap sanatı, perdenin ardında pozitivist bir toplum tasarısını da barındırıyordu. Bu tasarı, çok parçalı doğunun jeopolitik hesaplarla ulus-devletleştirilmesi ve ulus-devlet harcında İslam yerine ikame edilecek başka formların oluşturulmasıydı. Modernleşme düşüncesinin kamusal söyleme girişi ardından bütün Ortadoğu coğrafyasında art arda açılan sanat okulları, hali hazırda işlerliğini kanıtlamış bir kültürel geri-dönüşüm düzeneği olarak hizmet vermeye başladı. Başka bir deyişle, Ulus-devletin gövdesi sanat, akli ise eğitim üzerinden şekilleniyordu.²⁰ Ulus devletlerin oluşmaya başlaması, bölgede üretilen sanatı kapsayan

¹⁶ Uyanış ya da Rönesans olarak adlandırılan Al-Nahda hareketi Mısır'ın ardından Lübnan ve Suriye'ye de sirayet edecekti, temelde İslami bir reform hareketi olsa da Al-Nahda itici gücünü Osmanlı'ların Batılılaşma çabaları olan Tanzimat'tan almaktadır.

¹⁷ Sanat Tarihiçi Dina Ramadan (2013) Abduh'un fetvasının, sanatsal güzelin üretilmesi ve sergilenmesinden çok, görsel temsilin (kültürü ve inancı) muhafaza eden ve aktaran potansiyellerine vurgu yapan, işlevsel bir alet olarak kullanılması yönünde bir fikir barındırdığını söyler.

¹⁸ Okul, Fransız Akademisinin müfredatı ve pedagojik yöntemini bire bir benimseyordu.

¹⁹ Muhtar, Ecole des Beux Art'a gönderilip eğitim almadan evvel heykellerinde Arap-İslam tarihinden sahneler betimliyordu.

²⁰ Fransız Akademisi, aristokrasinin kültürel değerlerini üretmek ve yaymak konusunda, "Ulus-devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurum" olarak zaten bir örnek oluşturmuştur (Kreft 2008: 23).

İslam estetiğinin kanonik anlatısını, etnisite, kimlik vb. gibi hatları modernite tarafından çizilmiş bir yörüngeye doğru kaydırmıştı. Bununla beraber eğitimle gelen sanat pratiklerinin ve yöntemlerinin ithal oluşu, hatta çok zaman batıdaki ilk çarpışmayı atlatmış ve etki alanı daralmış yöntemler oluşu; bu sanatçıları, ana arterin varyantı görerek sanat tarihi açısından görünmez kılmıştı. Nada Shabout'a (2006) göre modern Arap sanatının görünmezliğinin bir diğer nedeni, oryantalist temsilin içine hapsolmuş stereotiplerin baskın olarak hala dolaşımında olmasıydı. Bazı Arap sanatçılar da, oryantalizmin alamet-i farikası olan bu temsilleri üretmeyi (hakiki imgenin bu olduğu konusundaki inançlarından ötürü) elden bırakmıyorlardı.

Mahmut Muhtar'ın çağdaşı olan Cevat Selim aynı tarihlerde, Irak'ta modern sanatın öncüsü olarak ortaya çıkıyordu. Paris'te sanat eğitimi alan Selim, Irak'a döndüğünde Bağdat Modern Sanat Grubu ve Modern Sanat Okulu'nu kurmuştu. Grup, Irak'a has bir sanat dilinin ve görsel repertuarın oluşması için çalışmıştı. Bu (Mısır'da olduğu gibi) Antik Sümer'e dair bir ikonolojiyi, yerel ve etnik unsurlarla harmanlayıp, batılı usuller ile gösteren hibrit bir biçimdi. Shabout (2006) Iraklı sanatçıların, modern batı sanatının tarihsel gelişimini çok kısa süre içinde sindirmek, asimilasyonu önlemek için onu aşmak ve modern bir ulusal yenilenmenin öncüsü olmak zorunda oldukları söyler. Bununla birlikte "modern Batı sanatının ortaya çıkışında, Mezopotamya, Mısır ve Endülüs gibi batı dışı etkilerin hayati rol oynadığı bilinmektedir. Yani modern batı sanatı ve estetiği, Ortadoğulu sanatçılara, kendi köklerine ait görsel kodları batılı modernist bir filtreden geçirip işleyerek geri sunmuştur"(2006).

Yaklaşık aynı tarihlerde İran'da Kaçar Hanedanlığını devirerek milliyetçi, militarist ve laik bir rejim kuran Şah Rıza Pehlevi, medrese düzenini kaldırarak bir eğitim reformu gerçekleştirir ve Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ni kurar. *Ecole des Beaux Art Paris* mezunu arkeolog ve sanat tarihi uzmanı Andre Godard, Şah tarafından ilk dekan olarak görevlendirilir (Mortaza 1999). Bu okul, İran'ın ilk modern sanatçısı sayılan ve batıda eğitim almış olan Kamāl-al-Molk tarafından kurumsallaşmış olan akademik anlayışı önemli ölçüde değiştirir (Ekhtiar, Marika 2004). Kamāl-al-Molk Avrupa'da bulunduğu süre boyunca kendini, dönemin Avrupa'sını sarsan ekspresyonizm, kübizm gibi modern akımların dışında tutmuş ve neoklasik/romantik bir anlayışı benimsemiştir (Asraf, Diba 2010).²¹ Rönesans natüralizminin pratik bilgiye ulaşmak için kullandığı gözleme dayalı metodolojisini benimseyip öğretmesi ise al-Molk'ın, Pers-Babür kültürel etkileşimi sonunda oluşmuş özgün İran biçimine getirdiği en önemli yenilik olarak kabul edilecektir. Bu bağlamda al-Molk'ın eğitim müfredatında perspektif gibi bilimsel yöntemler ve fotografik duyarlılığa yakın desen/ışık/renk kullanımı öne çıkıyordu. Devrimci bir öncü ve uluslaşma sürecinin modern kahramanı olarak Al-Molk, öğrencileri ile birlikte İran kimliğini, İslamiyet dışına taşıyacak bir görsel repertuar oluşturdular. Kamāl-al-Molk ve öğrencilerinin mirası 1940'lı yıllara kadar süre gelmişti. Bununla birlikte Tahran Güzel Sanatlar Akademisi, Molk'un katı akademik sanat anlayışını, modernizasyonun bu safhası

²¹ Neoklasik/romantik (akademik) anlayışa karşı olan bu yoğun ilgi, batıda eğitim alan çağdaşı doğulu sanatçıların hemen hepsinin temel karakteristiklerinden birisiydi.

için fazla tutucu bularak; daha deneysel ve tasarımı da içinde barındıran bir pedagojik düzene geçer. II. Dünya savaşında Muhammet Rıza Pehlevi yönetimine geçen İran batı ile daha sıkı ilişkiler kurmaya başlar. 1979 İslam devrimine kadar ülkeye yöneten Rıza Pehlevi dönemi görece daha demokratik ve özgürdür. Sanatta ise Kamal-al Molk'un baskın akademik mirasına karşı sesler yükselmeye başlamıştır. 1946'da Tahran'da Soyvet Kültür Cemiyeti tarafından organize edilen bir sergi, okulun yeni pedagojik düzeninin ürünlerinin görücüye çıktığı ve yeni estetik vizyonu müjdeleyen tarihi bir etkinlik olmuştur. (Gumpert, Balaghi 2002:45). Okulun ilk mezunlarından olan Jalil Ziapor, mezuniyetin hemen ardından Paris'e gitmiş ve Adrea Lhote'dan kübizmi öğrenmişti. Tahran'a döndüğünde ise "Fighting Rooster" (dövüşen horoz) adıyla bir dergi çıkarmaya başlayan Ziapor ve arkadaşları, bu yıkıcı sanat dilini, akademik anlayışın karşısında uygulamaya ve yaymaya başlarlar. Ziapor ve arkadaşları kübizmin savaş ve yıkımla ilişkilendirilen tarihi ile İran'ın yaşadığı savaş arasında bir bağ kuruyorlardı. Bununla birlikte kübizmin inşacı yaklaşımı, dönemin ulus-devlet mekanizmasıyla da uyum içindeydi. Aynı okulun bir başka mezunu Ermeni asıllı sanatçı Marcos Grigorian, mezuniyetinin ardından gittiği Roma'dan 1954'de döndüğünde Tahran'ın ilk modern galerisi *Galeri Estetik'i* kuracak, hemen ardından ilk Tahran Bienali'ni düzenleyecekti (Yuki 2013:93). Grigorian, çamur, tohum vb. gibi doğal malzemeleri kullanarak, earth art olarak adlandırılan formun ilk örneklerini modern İran sanatına getiriyordu.²² Grigorian'ın görsel dili, toprakla yani kök, beden ve kolektif bellekle birlikte, savaş sonrası travmanın ve soykırımın izlerini de artık *ulusal kimlik hummasını* geride bırakmaya başlayan sanat söylemine dâhil etmekteydi.

II. Dünya savaşı sonrasına kadar Fransız sömürgesi olan Beyrut ise hem frankofonik kültürün Ortadoğu vahası olması, hem de gayri-müslümler, sürgün ermeniler ve levantenleri içeren kozmopolit demografisi nedeniyle -iç savaşa kadar- *Ortadoğu'nun Paris'i* olarak anılmaktaydı. Bununla birlikte Beyrut'un bu kadar gözde olmasının en önemli sebeplerinden birisi de sömürgesizleşen bölgenin, artık petrol ticaretini millileştirmesi ve finansal merkez olarak stratejik konumu dolayısıyla Beyrut'u seçmesidir (Sherbiny 1985). Petrol geliri olmayan Beyrut, Arap sermayeli birçok banka yanında, yabancı bankaların da arka arkaya şube açtıkları parlayan bir iş merkezi haline gelir. 1937'de bağımsız bir grup sanatçının inisiyatifiyle modern sanat anlayışını benimseyen bir pedagojik program uygulayan Lübnan Güzel Sanatlar Akademisi kurulur. 1945'de Beyrut'un frankofonik gazetesi L'Orient "Kültür 45" başlıklı bir makale ile Lübnan'ın sanatsal ve entelektüel Rönesans'ını ilan eder (Rogers 2012). 1960'lara gelindiğinde, bohemyanın ve ticaretin merkezi olan Ras Beyrut (Beyrut'un ucu) bölgesinde uluslararası sanat eğilimlerini takip eden ve batılı sanatçıların yapıtlarının sergilendiği yirmiden fazla modern sanat galerisi vardır (Boullata 2003).²³ Bununla beraber Mustafa Faruk gibi batı formasyonlu Lübnanlı sanatçılar, Beyrut'un edebi geleneğinin dilsel metaforları ve

²² Bununla beraber Amerika'da yaşayan Küba'lı sürgün bir sanatçı olan çağdaşı Ana Mendieta ile adeta bakışımı olarak aynı tarihlerde benzer performanslar üretiyorlardı.

²³ Yabancı kültür misyonlarının mali desteğiyle açılan sergilerde, Henry Moore, Pablo Picasso, Georges Mathieu gibi uluslararası büyük isimlerin yanında, aynı bölgede olan Beyrut Amerika Üniversitesi hocalarından Maryette Charlton, George Buehr, John Ferren gibi soyut ekspresyonist tarzda çalışan Amerikalılar da vardır.

alegorilerinden oluşan imgesel bir anlatıyı, batılı ifade yöntemleriyle işlemeye devam ederler.²⁴

Kabaca 1960'lara kadar Ortadoğu'da sanatın yörüngesi, batılı pratikleri ulus-devlet projeleri dâhilinde kimlik inşası için kullanan *özcü*, *modernist* bir çizgide ilerliyordu. Bu hattın avangart sanatçıları dışarda, yerleşik oryantalist imgelemin fantastik evrenini, yerel gündelik hayatın ve sosyal dokunun sıradanlığı ile kırmaya çalışıyordu. Bir yandan da kültürel mirasa münhasır otantik imgeleri, fantazgormik olanların panzehiri olarak dolaşıma sokuyorlardı. Aynı sanatçılar içerde ise, kültürel bir devrim ve batılı standartlarda bir modernizasyon için, batılı görme ve bilme biçimlerinin yayıyorlar; ilerici ve 'çağdaş' bir sanat anlayışı ile siyasal/kültürel kodları değiştirmeyi umuyorlardı. Ortadoğu bileşeni ülkelerin modernite ile olan serüvenleri neredeyse aynı stratejik hattı izler. 1960'larda İsrail ve Batı karşıtlığının yoğunlaştığı, bütünleşik bir dil-tarih-kültür varlığını savunan, seküler Pan-Arabizm hareketleri; kısa süre de olsa "Ecole de Sign" olarak adlandırılacak yarı soyut bir ifade biçiminin ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Schreve 2011). Arap kaligrafisi ile soyut renk kompozisyonlarının üst üste pozlanması ile oluşan bu pastiş dil, batılı görme ve yapma biçimlerine (poiesis) bir tepki olarak doğmuştu. Ecole de Sign bir anlamda bastırılmış olanın geri dönüşüydü, bununla beraber Frederic Jameson'un (1991) kavramsallaştırmasında vurguladığı biçimde; *pastişin* zamansallıkla kurduğu şifozrenik ilişki, Ecole de Sign'i daimi bir *şimdi* içinde hapsetmiştir denilebilir. Kadim kaligrafik geleneğin içerdiği biçimsel öğeler, kendi iç üsluplarının tarihselliğinden koparılarak, soyut dışavurumcu bir fon üzerinde salt yüzeyler olarak kalırlar. Dolayısıyla temsil etmeye giriştikleri bastırılmış olan, şimdiki ana kilitlenerek düzleştirilmiş olur.

ARAFTA BELİRME, DIASPORA SÜRGÜN

Ortadoğu sanatında büyük sismik kaymaların hem retoriği hem de pratiği değiştirdiği zaman; 1970'lerin ikinci yarısından sonra başlayacak olan iç savaşlar, mezhep çatışmaları ve baskıcı totaliter yönetimlerin işbaşına gelmesiyle oluşan felaketler dönemidir. Bu dönemde sanatçıların büyük çoğunluğu ülkelerini terk etmek zorunda kaldı. Sürgün, nostalji, travma, kişisel ve kolektif bellek, savaşlar sonunda talan edilen kültürel miras, bir yandan diaspora sanatçılarının pratiklerini şekillendirirken diğer yandan da bu coğrafyanın sanatçılarına yaklaşık dört asırdır uygulanan kültürel ambargoyu yavaş yavaş kaldırmaktaydı. Bununla beraber, Ortadoğu kökenli sanatçıların ilgiye mazhar olmaları, sanat pratiklerinin görünürlük kazanacak yetkeye ulaşmış ve tabiri caizse yeterince kültive olmuş olmasından kaynaklanmaz. Bu dönem aynı zamanda

²⁴ Farroukh her ne kadar Beyrut'taki sanat ortamının, yüzünü batı avangardına döndüğünü biliyor olsa da, armoni ve disipline dayanan klasik sanat eğitiminin eksikliğine vurgu yapıyor ve gerekliliğine inanıyordu. Beyrut Amerikan Üniversitesinde ders verdiği uzun yıllar boyunca sanatsal disiplinin, ulusal kimlik ve ülkenin modernizasyonunda en etkili araçlardan biri olduğunu savundu. Farroukh'un batılı oryantalist temsilleri özellikle de odalık denilen kadın figürlerini sorunsallaştırdığı bir dizi resmi, dönemin entelektüel çevrelerinde tartışmalara sebep oldu. Farroukh, modern Lübnan'da toplumsal cinsiyet ve kadınların kamusal hayata katılımı gibi mefhumların tartışılmasında, özü itibarıyla disipline edici olduğuna inandığı sanatı kullanmaktaydı (Scheid 2010) Farroukh ve Halil Gibran gibi sanatçıların Çıplak resimleri hem modernitenin öncü gücü olarak geleneksel toplumun sınırlarını zorlayan hem de içerden bir dönüşüm hedefleyen kültürel yapılanmanın sembolleri olarak Beyrut'un sanat sahnesini meşgul edecekti.

“kültürün ölümcül bir bellek yitimine yakalandığı yakınmalarının” başladığı ve “derinleşen bir bunalım duygusu”nun söz konusu olduğu bir dönemdir (Huyssen 1999:16). Huyssen’e göre bellek saplantısının nedeni, yaşam alanlarımızı oldukça belirgin biçimde değiştiren hızlı teknik süreçlere karşı bir tepki oluşturma işlevidir. Bellek; “bilgi işlem süreçlerini yavaşlatma; zamanın, arşivin eşzamanlılığı içinde çözülmesine direnme; benzeşim, hızlı bilgi akışı ve kablo ağları evreninin dışında bir düşünme tarzını yeniden ele geçirme” arzusudur (1999:19). Belleğin zamansallıkla olan çatışması, onu bilimsel bir hammadde olarak kullanmak yerine, bir manevra alanı, poetik olanı açığa çıkararak uyarıcı bir etmen (agent) olarak kullanan sanatçılara oldukça verimli bir alan açar. Mona Hatoum, Sirin Neshat, Zaha Hadid, Laila Shawa gibi Ortadoğu kökenli sanatçılar belleğin, yüce (sublime) estetiğine bağlanabilen aşkınlığını, sürgünlüğün yersiz yurtsuzluğu ile eşleyip kendi pratiklerine taşıyarak, yeni bir Ortadoğu *hissi* inşa ederler.

Edward Said; *Kış Ruhu*’nda (2006:28) şöyle der; Sürgün, eğer nihai bir kayıp hal ise, bu kayıp neden bu denli kolayca modern kültürün güçlü, hatta zenginleştirici bir motifi haline gelmiştir? Çünkü: “modern batılı kültür büyük oranda sürgünlerinin mültecilerin ve sığınmacıların çalışmalarından meydana gelmiştir”. Sürgün kimliği, Zizek’in “metazorik” olarak tarif ettiği terkedilemez, vazgeçilemez olan kimliğin dayatmasının dışındadır. Sürgünün aidiyeti, hali hazırda içinde mevcut olduğu toplumun tanıdığı, fakat dışarda olmasına, bir anlamda seçim yapmasına da izin veren bir içerme/dışlama halidir. Paradoksal gibi görünen bu durum sürgün kimliğinde tekinsiz bir yarık oluşturur. Antik Roma da sosyal kimliğin inşası evlerin atrium bölümlerinde saklanan ataların balmumu maskeleri ile sağlanırdı. Bu tarihsel bağ bireyin karar verme, eleştirme ve toplum içindeki politik konumunu belirleme gücünü temellendirerek, kişiyi özgürleştiriyordu. Kölelerin bu tarihsel ve genetik bağların ispatından mahrum olması ise onların birey olarak tanınmalarının önündeki en büyük engeldi. Bu bağlamda kimlik ve köklerle olan bağ, bütün sürgün sanatçıların yapıtlarında, hayalet maskeler gibi örtük ve tekinsiz biçimde kendini hissettiren başat unsurlardan biri haline gelir. Mona Hatoum ile ilgili bir yazı kaleme alan Edward Said, Hatoum’un gündelik sıradan eşyalar ile kurduğu poetik anlatıyı birbirine kilitlenmiş tanıdıklık ve yabancılık hisleri ile tarif eder. Said göre Hatoum’un yapıtları kendi kendilerinin (hayaletimsi) aidiyetlerine tutunmaya çalışılarak sunulan kimliklerdir.

“Başka bir çağda, Hatoum’un yapıtları, gümüş ya da mermerden yapılan ve bize preker insanlığımızı ve ölümlülüğümüzü anımsatmaya çalışan yıkıntı (estetiğin) yüce (sublime) statüsünü kazanabilirdi. Ama göçmenler, sürgünler, mülteciler, katliamlar, kamplar, yerinden edilen siviller, kimlik kartları, yat boruları çağında; kendi kendisiyle yüzleşmeye meydan okuyan hafızanın sıradan enstrümanları (...) mızıldanıp, retorik bir yaygara koparmadan sessiz bir katastrofiyi ve unutulmaya gönülsüz bir geçmişi taşıyan gündelik malzemelerdir” (Said 2010:17).

Sürgün olma durumu Said’e göre *kontrapuntal*, yani iki melodik çizginin bir diğerini bozmadan aynı anda çalması gibidir. Eşikte ama o eşikle bağlanan her iki mekânın da -buradaki mekân belleğin mekânı olan tarihselliktir- farkında olma halidir. Said’e göre

sürgün merkezsizdir ve zaman-mekânı farklıdır. Fakat ona alışmaya başlandığı anda bozguncu gücü yeni baştan fişkıriverir. Freud “Günlük Yaşamın Psikopatolojisinin’de *perde anı* olarak adlandırdığı bir olgudan bahseder (1996:79). Perde Anı; bireyin çocukluğuna dair çok da önemli olmayan (önem ve yetişkinlik arasındaki ilişkiyi de es geçmeyecek biçimde) anıların hatırlanmasını, onların çok daha önemli fakat örtük başka deneyimlerin ikamesi olmalarına bağlar. İmgeler arasındaki bu tranzpozisyon hatırlamayla ilgili olduğu kadar unutmaya ile de ilgilidir. Şu durumda her hatırlama bir unutmaya ve arınma eylemiyse, her unutmaya çabası da hatırlama ve yeniden ikame eylemidir. Hatoum’un çalışmalarını perde anı olgusu bağlamında okuduğumuzda bellek ve kimlikle ilgili daha berrak bir bakış kazanır.

İran İslam devriminin ardından ABD’ye giden ve Berkeley’de eğitim alan Şirin Neshat’ın sanatsal pratiği ise yapı-sökümcü bir hatta ilerler ve kolektif hafızadaki biopolitik kadın temsillerini dert edinir. Her ne kadar *neo-oryantalist* olmakla eleştirilse de Neshat’ın yapıtları, oryantalist imgelemi yeniden üretmekle ilgili değil, doğu-batı ekseninde etkileşimle oluşan kalıpların ideolojik dikiş izlerini ortaya çıkarmakla ilişkilendirir. 1993-97 yılları arasında ürettiği *Allah’ın Kadınları* başlıklı fotoğraf serisinde Neshad, İslam devrimi ardından, bölgede modernitenin kırılma noktalarından olan kadın ve toplumsal cinsiyet meselesinin, devrim tarafından nasıl tersine çevrildiği ve batı karşıtlığının sembolü olarak kadın bedeninin tekrar nasıl araçsallaştırıldığının izlerini sürer. Ortadoğu sanatının uluslararası bilinirliğe sahip sanatçılarınin kahir ekseninin kadın olması tam da modernitenin kırıldığı o yerden dolaysız bir bakışa sahip olmaları ve iki zihinsel mekânın, yani kadınlığa dair temsil ve hakikatin ortasında bulunmalarıyla ilişkilendirilebilir. Benzer bir şekilde, Iraklı yıldız mimar Zaha Hadid’in kıvrımlı formları ve kendi deyimiyle “akışkan mekânları” (2012) streotiplerin ve iç-dış vb. gibi kavramsal kategorilerin sınırlarını bulandırarak, dikotomik düşünce mekânini de işlevsizleştirir. Hadid’in; akışkan formlarının yarattığı geçişlilik ve modernizmin –fordist– izolasyonuna karşı etkileşimli bir ağ yapı kuran sosyal mekânlar yaratması, Ortadoğulu bir kadın olarak mekânla ilişkisi göz önüne alındığında farklı bir okumaya kapı açar. Bu bağlamda Hadid’in tasarım anlayışını besleyen, *farklılıkların dışlanmadığı çoğunluk* fikri, yüzyıllardır Ortadoğu üzerine çökmüş olan kalın toplumsal sınırlara massedilmiş olmanın deneyimiyle bağlantılıdır.

TARİHİ YENİDEN KURMAK

Diaspora sanatçılarınin Ortadoğu imgesinin söküme ve giriştikleri yeni hafriyat çalışmasının yarattığı görece ılımlı hava, ABD’nin Irak işgali ve siyasal kartların yeniden dağıtılmasının ardından keskinleşir. Kutuplar arasındaki gerilim, diasporanın bir yandan genişlemesini yol açarken diğer yandan, her mecradaki *neo-con* propandasına karşı diaspora sanatı, dilini yeniden kimliğin temsiline ve politik söylemin karaladığını temizlemeye döndürmek zorunda kalır. Bu minvalde sanat tekrar arşive, kültüre ve tarihe yönelir; fakat bu kez izleyici kitlesi ulus-devletin biçtiği kimliği performe etmeye çalışan yerli halk değil, uluslararası sanat izleyicisidir. 2011’deki Venedik Bienali’ne 1976’dan sonra ikinci kez katılan Iraklı sanatçılarınin hepsi diaspora sanatçılarıdır. Azad Nanakeli, 1976’daki Irak pavyonunun, çok daha politik ve rejime ait olduğunu söyler (Higgins 2011). 2011 pavyonu ise küratör Mary Angela Schroth’in (2010) belirttiği gibi; anlatılmayan

hikayeleri anlatmak ve Saddam diktatörlüğü döneminde kaybolan kimliği, yeniden iade etmek amacını taşımaktadır.²⁵ Irak pavyonu hali hazırda iki jenerasyonu bir araya getirmiştir. İlki İran savaşı öncesi modern sanatçıları, diğeri ise, Amerikan işgali öncesi ülkeyi terk eden daha genç bir kuşağı kapsar. Özellikle ikinci grubun sanat pratikleri, klasik temsilin dışında daha ilişkisel ve performatiftir. Bu durum, Saddam döneminde uygulanan uluslararası ambargolar sonunda temel sanat malzemelerine bile ulaşmakta sıkıntı çeken sanatçıların alternatif yöntem ve biçim arayışları neticesinde yaygınlık kazanır. Örneğin bölgede yayılan 'defter' formu iki açıdan değişime yol açmıştır. Birincisi klasik temsilin büyük, kapsayıcı anlatısını zorunlu da olsa aşarak yöneme ve estetik kodlara dair farklı bir bakış, ikincisi ise defterin kişiselliği üzerinden dolaşıma giren mikro tarihin, (parçalanmış) kolektif belleğin yeniden bir araya getirilmesinde oynadığı kritik rol. Defterler, dönemin ağır baskı koşulları ve faşist atmosferine dair anlatıları, tabiri caizse bir çeşit sessizlikle ikame eder. Doğrudan temsilin harekete geçmiş edimi, defter formunda yerini potansiyel bir gerginliğe bırakır. "Sanatın anıtsal olması için yapımındaki madde ve içine oturduğu toplumsal durum da dâhil olmak üzere biçimsel önceliklerinden bizi serbest bırakması, aynı zamanda bütün bu unsurların kesişiminde (siyasal, estetik) bir hakikati açığa çıkarması gerekmektedir (Sutton, Jones 2013:98). Diyebiliriz ki defterlerin ürettiği bilgi tarihsel bir olayı anmak ve olayın kolektif duygulanımı temsil etmek yerine, sessizlikle güncel kalarak 'geleceğe konuşmaya devam etmesinden' kaynaklanır. Bu bağlamda sanatsal yöntemler, bilgi üretmek ya da yeniden bir bakış için mecra açmış olurlar. Sanat üretimini form ve imaj üretimi olarak değil de bilgi üretimi olarak konumlandırdığımızda, eldeki bilgiyi tanımlayacak, geliştirecek ve tartışacak farklı bir set parametrenin de üretilmesi gerekir. Bu epistemolojik ya da semiyotik düzeneklerden çok, etik ve estetik niteliğe sahip paradigmaları şart koşar. Bu nokta, sanatın *söylemi* değiştirebilme ivmesini yakaladığı noktadır. Sanat eseri mekânın içinde bir şey olmaktan çok, bizzati düşüncenin içinde ürettiği bir mekân sunuyorsa ancak epistemik bir değişim için eleştirel bir başlangıç ya da pedagojik bir fayda sağlayabilir.

Lübnanlı sürgün sanatçı Walid Raad'ın 1999'da başlattığı kurgusal sanat kolektifi *Atlas Grup* bu bağlamda Ortadoğu tarihine farklı bir bakış getirir. Kendi amaçlarını "Gerçeğe dair meraklı bir bakışı tekrar ateşlemek" (Beasley 2006) olarak tarif eden Atlas Grup'un, kurgusal ve gerçek olan arasında yarattığı geçişli alan, monolitik resmi tarihin altına kurgusallığı, kurgusallığın altına ise gerçeği koyarak bir denklem kurar. Dr. Fadl

²⁵ 2011 Irak Pavyonunda, yazının başında bahsettiğim sanatsal araştırma pratiklerinin, kendiliğinden ortaya çıkmış ilginç bir örneği yaşanır. Irak pavyonu düzenleyicileri, açılış için geleneksel misafir ağırlama ritüelini hayat geçirmek isterler. Çay ve bir çeşit geleneksel kek sunumu planlanır, fakat kek malzemeleri Irak'tan getirilemez, getirilse bile diaspora sanatçıları nasıl pişirileceğini bilmiyorlardır. Bununla ilgili bir sosyal medya duyurusu yapılır ve keki pişirmeyi bilen Iraklılar aranmaya başlanır. Çağrıya cevap veren ve Venedik'e gelmeye gönüllü olan bir aile için yasal sorunlar çıkar ve getirilemezler, nihayetinde İsviçre'de yaşayan yaşlı bir Iraklı ile temasa geçilir ve yaşlı kadın getirilir. Bütün bu süreç sonunda, Venedik bienalinde, Iraklı sanatçılar başta olmak üzere dileyen herkesin katılabileceği üç gün sürecek olan bir kek pişirme atölyesi düzenlenir (Higgins 2013). Burada, koşulların içinden kendiliğinden türemiş bir 'ilişkisel estetik' örneği ortaya çıkar. İlişkisel Estetik kavramının sahibi Bourriaud'un deyimıyla tam da bu anlayışla inşa edilecek sanat, kuramsal anlamda özerk ve özel bir simgesel uzamı ifade etmekten çok, insanların karşılıklı eylemlerini ve bunun toplumsal içeriğini barındıran alanı hedefleyen bir sanat modeli oluşturur (2005:22).

Fakhouri, Lübnan iç savaşı zamanında derlediği ve kayıt altına aldığı dokümanları 1993'deki ölümü ardından, analiz etmek, korumak ve sergilenmesini sağlamak için Atlas Grup'a miras bırakan (kurmaca) bir tarihçidir. Fakhouri'nin defterler, fotoğraflar ve videolardan oluşan arşivini performatif bir kurmaca tarih ile bir araya getiren Atlas Grup, oyunsu bir kipte tarih yazımını parodileştirir. Atlas Grup'un izlediği yol; Ranciere'nin deyimiyle (2012:49) sanat olan/sanat olmayanın formları ve okunabilirlik/okunamazlık arasındaki gerilim sayesinde konuşabilen bileşimler oluşturmayı mümkün kılar. Atlas Grup'un kurduğu tarihin siyasi olanaklılığı tam da bu iki heterojen alanın (sanat olan/olmayan) sınır çizgisi üzerinde hareket etmesinden kaynaklanır. Ranciere'ye atıfla, heterojen alanların çarpışması ya da geçişkenliği, fotoğrafın altındaki manipülatif zemin, ya da arşivin ve sunumun altındaki düzenleme ilkeleri gibi, bir dünyanın altında saklı başka bir dünyayı açığa çıkararak provakatif bir polemik yaratır. Örneğin arşivde "17. Operatör" başlığıyla 'buluntu' olarak kodlanan bir dosya, iç savaş sırasında doğu Beyrut'taki bir sahil yolunu (corniche) izlemekle görevli Lübnan gizli servisi ajanından alınmıştır. 5 dakikalık videoda, 17. Numaralı kamera operatörü, her öğleden sonra hedef bölgesi olan sahil yolundaki aktivite yerine kamerayı çevirip güneşin batışını izlemeye başlar. 1996'de ordudan atılan bu ajana kaydettiği gün batımı videolarını saklama izni verilir. 2001'de yapılan bir röportajda operatör, çocukluk yıllarını geçirdiği batı Beyrut'tan sürekli, doğu Beyrut'ta güneşin batışını izlemeyi arzuladığını söyler.²⁶ 17. Numaralı operatör, Atlas Grup'un, iç savaşın ideolojik olarak ikiye ayırdığı Beyrut'u güneşin batışına dair insani ve birleştirici söylemin poetik diliyle bir araya getirme arzusudur. Walid Raad'ın Atlas Grup'la yeniden kurduğu tarih, gerçek olaylar ve insanlardan uzak ve hayali değildir. Raad'ın tarih yazımındaki kurgusalılığı, resmi anlatının altında kalmış olan bir hakikatin açığa çıkarması olarak, olmuş olanın üzerindeki ideolojik örtüyü kaldırır ve yerine sanatsal yöntemler içinden üretilen bir bilgiyi ikame eder. Örneğin Fakhouri'nin 38 numaralı defteri, Beyrut'ta 1975-91 yılları arasında patlatılan 145 otomobilin, motor numaralarından, fiziki özelliklerine, kullanılan patlayıcının türünden, sebep olduğu ölüm ve yaralanmalara kadar detaylı metinlerle sunulmuş foto-kolajlardır. Kolajlarda Raad, elbette patlatılan araçların kendisini değil çeşitli kaynaklardan derlediği birebir modellerin fotoğraflarını, patlamanın akabinde olan biteni gösteren gazete kupürlerini kullanır. Atlas Grup bu patlamalarda tek parça halinde kalan otomobil motorlarını bulup fotoğraflarını ilk çeken olmak için çalışan muhabirleri, fırlayan motorların yörüngesini hesaplamaya çalışan soruşturma birimlerini içeren görsel bir veri yığını oluşturur. 72 numaralı defter ise Lübnan'lı tarihçiler üzerine sarkastik bir eleştiri getirmektedir. *Missing Lebanese Wars* (Lübnan Savaşlarını Kaçırarak) olarak etiketlenen bu defterde Fakhouri şöyle der:

²⁶ <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeFD.html>

“Az bilinen gerçeklerden biriside Lübnan savaşının büyük tarihçilerinin arzulu birer kumarbaz olduklarıdır. Her Pazar hipodromda buluştukları söylenir... Birden yediye kadar olan yarışlara Marksist ve İslamcılar, sekizden on beşe kadar olanlara ise milliyetçi ve sosyalistler bahse girer. Arka arkaya devam eden yarışlarda, tarihçiler foto-finiş fotoğrafçıların arkasında dururlardı. Ayrıca bu tarihçilerin, fotoğrafçıyı yarışı bitiren atın sadece tek bir fotoğrafını çekmesi için ikna ettikleri (ya da rüşvet verdikleri) söylenirdi. Ayrıca her bir tarihçi çekilen bu tek fotoğrafta görünen atın bitirme çizgisini kaç salise önce veya sonra geçtiğine dair bahse girerdi.”²⁷

72 numaralı bu defterde kullanılan fotoğraflar Muybridge’in ilk seri fotoğraf olarak tarihe geçen ünlü koşan at fotoğraflarıdır. Atlas Grup, tarih-tarihçiler ile fotografik temsili çakıştırır ve tarihin kırılma noktalarına dair söylemlerin, olayın kendisiyle ne derece kesinlikli bir ilişki içinde olabileceğini sorar. Yani temsil ve temsilden devşirilen bilginin meşruiyeti sorunuyla karşı karşıya kalınmaktadır. *“Eğer gerçek, duyularla ulaşılmaya uygun değilse, eğer gerçek rasyonel bir tutarlılığa sahip değilse o zaman gerçek bir söylem ile de eşitlenemez”* der Raad (Goldie 2004). Atlas Grup’un kurmaca arşivi, Raad’ında bahsettiği gibi Freudyen bir bakışla, öznenin geçirdiği travmatik deneyimin ardından hafızanın ürettiği histerik semptomlara benzer. Bu semptomlar bir şeyin dokümanı haline gelirler. Bunlar esas kaynağa, orijine dönme meselesi ile ilgili değildir, bunlar geleceğin, öznenin etrafında dolaştığı anlatının sorusudur. Raad şöyle der; *“kendinize anlattığınız hikâye, olmuş olanla hiç bir bağ kurmak zorunda değildir fakat bu hikâye belki sizi iyileştirecek olan hikâyedir”* (2004).

SONUÇ

2010’da Anton Vidokle’nin girişimiyle başlatılan ve bir yıl süren *Night School* adlı çalışmaya katılan Walid Raad ve Jalal Toufic’in seminer dizisi çağdaş Ortadoğu sanatının ana aksını ortaya çıkarması bakımından önemlidir. Toufic’in *Fortcoming* adlı kitabında kavramsallaştırdığı bu çerçeve, bir felaketin ardından geleneğin kendini geri çekmesine dayanır. Toufic’in deyimiyile, geçip giden felakette sanat, vampir filmlerindeki ayna işlevini görür (2014:72). *“Hala orda olduğunu düşündüğümüz şeyin yokluğunu değil, geri çekilişini gösterir. Birilerinin bu hiçliği kaydetmesi gerekir, bu hiçlik, geleneğin yeniden doğacağı yerdir”*. Toufic’in bahsettiği bu hiçlik durumu yazının başında bahsettiğim eşzamanlılık (contemporaneity) kavramına oturan bir stratejik yolu mümkün kılar. *“Henüz sona ermemiş bir düşünce dizgesinin sanatsal yöntemler kullanılarak düşünülmesi ve harekete geçirilmesi”* (Borgdorff 2011) anlamındaki sanatsal bilgi üretiminin, hegemonik olana müdahalesi, evrenselliğe yaslanan zamansal birlikteliğin karşısına, bir oluş anını koyması anlamına gelir. Ortadoğu, kartografik olarak ve dil ile kurulan bir söylemler bütünü içinde, hem doğuda hem de onun ortasındadır. Bu bağlamda doğu/batı, yerel/küresel vb. gibi mevcut kavramsal çiftlerin ortalamasından elde edilecek önermeler ve oradan devşirilecek bilgi, sadece kutuplar arasındaki dikotomiye diriltmeye

²⁷ <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html>

yaramaktadır.²⁸ Bu dikotomik ilişki batı egemenliğindeki bir bilme biçimini, kavramları birbirleriyle ilişkileri içinde ve birbirlerinin itici gücü biçiminde bir dilsel belirleyen olarak karşımıza çıkarır. Batı epistemolojik geleneğinin özne ve nesne arasındaki sancılı inşa ilişkisi daha genel bir çerçeveden bakıldığında nerdeyse bütün kavram çiftleri arasında zihinsel bir gerilim yaratan bu mesafeyi tesis eder. Kuşkusuz ki bu gerilim konvansiyonel bilgi üretme rejiminin nabzının atmasını sağlar fakat bununla birlikte, akli bir yöntemin içine hapsederek, gerçekliği sınamanın tek yolunun bu yöntemle sadakat olduğu fikrini barındırır ki bu bizzat bilgi üretim rejimini kaçınılmaz olarak ideolojik bir hale getirir. Bu noktada yukarıda ikinci dikey hat olarak tarif ettiğim sanatsal damar, terminolojiyi değiştirmekten çok metodoloji üzerine çalışmak ve imtiyazlı bir düşünme modelinin içinde köşe kapmaca oynamayı reddetmek üzerine kurulu bir anlayışa sahiptir.

²⁸ Frederic Jameson dildeki uyumsuzlukla ilgili şöyle söylüyor; *“Doğu, iktidar ve baskı terimleriyle, Batı ise kültür ve metalaşma terimleriyle konuşmak istiyor. Söylem kurallarını saptamak için verilen bu ilk mücadelede aslında ortak bir payda yok ve sonuçta ortaya, her bir tarafın öbürüne en sevdiği dille alakasız cevaplar mırıldanması gibi kaçınılmaz bir komedi çıkıyor”*. (Jameson’dan aktaran Susan Buck Mors, *Rüya Alemi ve Felaket*, Metis Yayınları. s.250).

KAYNAKLAR

- Bayraktar, Mehmet.2013. "Hayy Bin Yakzân'ın Çevirmeni Olarak Spinoza", *Beytulhikme An International Journal of Philosophy* 3:1, June.
- Beasley, Mark.2006. "Walid Raad/The Atlas Group", *Frieze Magazine*, 97, March.
- Belting, Hans.2012. *Floransa ve Bağdat, Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*, çev: Zehra Aksu Yilmazer, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Benjamin, Walter .2006. *Moskova Günlüğü*, çev. Cemal Ener, İstanbul: Metis.
- Bernmann, Sandra and Wood, Michael .2005. *Nation, Language and the Ethics of Translation*, New Jersey: Princeton University Press.
- Borgdorff, Henk.2011. "The Production Of Knowledge in Artistic Research", *The Routledge Companion to Research in the Arts*, ed: Michael Biggs-Henrik Karlsson, New York: Routledge, 44-64.
- Boullata, Kamal (2003) "Artist Re-member Palestine in Beirut", *Journal of Palestine Studies* 32 (4): 22-38.
- Bourriaud, Nicolas.2005. *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Carl, F. Petry.1998. *The Cambridge History Of Egypt*, ed. Carl F. Petry, s:119. London: Cambridge University Press.
- Cole, Juan.2008. *Napoleon's Egypt: Invading The Middle East*, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- De Guerville, Amédée Baillot.1906. *New Egypt*, London: W. Heinemann.
- Dina A. Ramadan. 2013. "One of the Best Tools for Learning Rethinking the Role of 'Abduh's Fatwa in Egyptian Art History", *A Companion to Modern African Art*, First Edition, ed. Gitti Salami, Monica Blackmun Visonà, John Wiley & Sons, Inc, 137-153.
- Freud, Sigmund. 1996. *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*, çev: Şemsa Yeğın, İstanbul: Payel
- Foster, Hal (2009) *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, çev: Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gumpert, Lynn., Balaghi, Shiva. 2002. *Picturing Iran. Art, Society and Revolution*, London: I.B. Tauris.
- Gutman, Judith Mara.1982. "Through Indian Eyes" *Populer Photography*, 89 (6), June.
- Hentsch, Thierry. 1996. *Hayali Doğu, Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*, çev. Aysel Bora, İstanbul: Metis Yayınları
- Huyssen, Andreas. 1999. *Alacakaranlık Anıları, Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Metis.

Jameson, Frederic. 1991. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso.

Kreft, L. 2008. "Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı" çev. Elçin Gen, *Sanat Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Politika*, İstanbul: İletişim, 9-46.

McLynn, Frank. 1998. *Napoleon: A Biography*, London: Pimlico.

Özalp, Ahmet. 2014. "İbn Tufeyl ve Hay bin Yakzan Üzerine", *Hay bin Yakzan*, İstanbul: YKY, 55-67.

Rogers, Sarah A. 2012 "Culture '45 and the Rise of Beirut's Contemporary Art Scene." *Six Lines of Flight: Shifting Geographies in Contemporary Art*, ed. Apsara Diquinzio, Berkeley: University of California Press.

Said, Edward. 2006. *Kış Ruhu Edward W.Said'den Seçme Yazılar*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

_____. 2010. *The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables*, London Tate Gallery Publishing.

_____. 2013. *Şarkiyatçılık*, çev. Berna Ülner, İstanbul: Metis.

Ranciere, Jacques. 2012. *Estetiğin Huzursuzluğu, Sanat Rejimi ve Politika*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.

Scheid, Kirsten. 2010. "Necessary Nudes Hadatha and Muasira in The Lives of Modern Lebanese" *International. J. Middle East Studies*, 42: 203-230.

Shabout, Nada. 2006. "Historiographic Invisibilities The Case of Contemporary Iraqi Art", *International Journal of The Humanities*, 3 (9).

Seggerman, Alexandra Dika. 2014. "Mahmoud Mukhtar: 'The first sculptor from the land of Sculpture'", *World Art*, 4 (1): 27-46.

Sutton, Damian and Jones, David-Martin. 2012. *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, çev. Murat Özbank, Yetkin Başkavak, İstanbul: Kolektif Kitap.

Toufic, Jalal. 2014. *Forthcoming, Second Edition*, Sternberg Press, Berlin.

Yuki, Terada. 2013. "Exhibition of Art in Iran and The Tehran Museum Of Contemporary Art", *Translation, History and Arts: New Horizons in Asian Interdisciplinary Humanities Research*, ed. Meng Ji, Atsuko Ukai, Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, 89-107.

İnternet Kaynakları

Asraf, Ali, and Diba, Layla. 2010. "Kamal-Al-Molk, Mohammad Ğaffari", *Encyclopædia Iranica* XV (4): 417-433. <http://www.iranicaonline.org/articles/kamal-al-molk-mohammad-gaffari#pt2> (Erişim Tarihi: 11/12/2015).

Ekhtiar, Maryam and Marika, Sardar. 2004. "Modern and Contemporary Art in Iran." *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art. http://www.metmuseum.org/toah/hd/ciran/hd_ciran.htm (Erişim Tarihi: 11/12/2015).

Goldie, Kaelen Wilson. 2004. "Walid Raad and The Atlas Group", *Bidoun Magazine*, 2, Fall. <http://bidoun.org/issues/2-we-are-old> (Erişim Tarihi: 21/12/2015).

Hadid, Zaha.2012. *I'm a feminist, because I see all women as smart, gifted and tough*. <http://www.interviewrussia.ru/en/zaha-hadid-im-feminist-because-i-see-all-women-smart-gifted-and-tough> (Erişim Tarihi:18/12/2015.)

Higgins, Charlotte. 2011 ."Venice Biennale gives voice to Iraqi diaspora and struggling younger artists" *The Guardian*, June 2. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jun/02/venice-biennale-iraqi-voice> (Erişim Tarihi: 18/12/2015).

_____2013. "Venice Biennale: Iraq's art world emerges from the ruins" *The Guardian*, May 29. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/may/29/venice-biennale-iraq-pavilion> (Erişim Tarihi:18/12/2015).

Momayyez, Mortaza. 1999. "Faculties of the University of Tehran", *Encyclopædia Iranica*, IX (2): 142-143. <http://www.iranicaonline.org/articles/faculties-ii> (Erişim Tarihi: 11/12/2015).

Schreve, Floris. 2011. *Modern and Contemporary Art Of The Middle East and North Africa*. <https://onglobalandlocalart.wordpress.com/2011/12/07/modern-and-contemporary-art-of-the-middle-east-and-north-africa-2/> (Erişim Tarihi:14/12/2015).

Schroth, Mary Angela and Assaf, Ali. 2010. "Acqua Ferita" (Wounded Water) 6 Iraqi artists interpret the theme of water". <http://www.contemporarypractices.net/essays/volumeVIII/Pavilion%20of%20Iraqforthe54thVeniceBiennale2011.pdf> (Erişim Tarihi: 18/12/2015).

Shabout, Nada. 2015. „Arab Spring: Modern Middle Eastern Art Finds a New Audience in the West“, *Artnews*, April. <http://www.artnews.com/2015/04/02/modern-middle-eastern-art-finds-new-audience-in-the-west/> (Erişim Tarihi: 10/12/2015).

Sherbiny ,Naiem. 1985. *Oil and The Internationalization of Arap Banks, Oxford Institute for Energy Studies*. <http://www.oxfordenergy.org/author/n-sherbiny/> (Erişim Tarihi 14/12/2015).