

MODERN VE ÇAĞDAŞ SANATIN ORTA DOĞU'DA GELİŞİMİ VE TOPLUMSAL ALGISI*

Dr. Oytun DOĞAN**

ÖZET

Modern ve çağdaş sanat, Batı modernliğinin görsel kültürel üretimini yansıtan önemli göstergelerdir. Batı sanat geleneği bu açıdan gelişimini lineer bir ilerleme modeli ile Avrupa içinde yaşanan dönüşümlerin hakikat olarak algılanmasını sağlamıştır. Sanat bilgisi Batı dışına bu eksenle bir Batı hakikati olarak yayılmıştır. Modern sanat emperyalist ülkelerin çevreye yayılmasıyla eş olarak gelişmiştir.

Araştırmada, modern ve çağdaş sanatın Orta Doğu toplumu için önemi incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken sanatçı ve eserler, siyasi ve toplumsal gelişmeler açısından değerlendirilmiştir. Sanat, Orta Doğu'da modernliğe ulaşmak isteyen yerel iktidarın aracı olduğu gibi emperyalist iktidarların göstergesi de olmuştur. Bu durum, modern ve çağdaş sanat algısının gelişiminde gerginliklere sebep olmuştur. Modern ve çağdaş sanatı ilerleme aracı olarak gören topluluk ile buna karşı çıkan muhafazakâr topluluk bu gerilimin iki ucunu oluşturmuştur. Araştırmada beğeni kavramının oluşumu ve sanatsal beğeni düşüncesinin Batı dışına yayılımını incelenmiştir. Bu yayılımın gerçekleştiği bir merkez olarak Orta Doğu'da sanat üretimlerin bölge iktidarları açısından önemi ortaya çıkarılmıştır. Emperyalizm karşıtı hareket olarak cisimleşen postkolonyal düşüncenin bölgede oynadığı direniş rolü, modern ve çağdaş sanat açısından incelenmiştir. Son olarak küresel dönemde sanatın dünya vatandaşlığına ilişkin olarak belirginleşen rolünün Orta Doğudaki izdüşümü araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Orta Doğu, Modern sanat, Çağdaş sanat, Küreselleşme, Postkolonyalizm.

Geliş Tarihi: 18.11.2022

Kabul Tarihi: 22.02.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Bu çalışma, Marmara Üniversitesi, Orta Doğu ve İslam Ülkeleri Araştırmaları Enstitüsü, Ortadoğu Sosyolojisi ve Antropolojisi Bölümü, Doç. Dr. Şeyda Barlas Bozkuş danışmanlığında üretilen "Orta Doğu'da Küreselleşme ve Kimlik Ekseninde Müzecilik: Katar İslam Sanatları Müzesi ve Modern Arap Sanatları Müzesi örnekleri" adlı doktora tezinin bir bölümünden üretilmiştir.

**Marmara Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı, Göztepe, Kadıköy/İstanbul, oytun.dogan@marmara.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4180-5708

THE DEVELOPMENT AND SOCIAL PERCEPTION OF MODERN AND CONTEMPORARY ART IN THE MIDDLE EAST*

Dr. Oytun DOĞAN**

ABSTRACT

Modern and contemporary art are important indicators that reflect the visual cultural production of Western modernity. In this respect, the Western art tradition has provided its development with a linear progression model and the perception of the transformations in Europe as truth. Art knowledge has spread outside the West as a Western truth. Modern art developed in parallel with the expansion of imperialist countries.

In the research, the importance of modern and contemporary art for the Middle East society has been examined. While making this study, artists and works were evaluated with political and social developments. Art has been the indicator of imperialist powers as well as the tool of the local power that wants to reach modernity in the Middle East. This has caused tensions in the development of the perception of modern and contemporary art. The community, which sees modern and contemporary art as a means of progress, and the conservative community, which oppose it, formed the two ends of this tension. In the research, the formation of the concept of taste and the spread of the idea of artistic taste outside the West were examined. The importance of art productions in the Middle East for regional powers was revealed as a center where this spread took place. The role of resistance played by postcolonial thought, embodied as an anti-imperialist movement, in the region has been examined in terms of modern and contemporary art. Finally, the projection of the prominent role of art regarding world citizenship in the global period in the Middle East has been investigated.

Keywords: Middle East, Modern art, Contemporary art, Globalization, Postcolonialism.

Received Date: 18.11.2022

Accepted Date: 22.02.2023

Article Types: Research Article

*This study, Marmara University, Middle East and Islamic Countries, Department of Middle East Sociology and Anthropology, was produced from a part of the doctoral thesis titled "Museum Studies on the Axis of Globalization and Identity in the Middle East: Examples of the Qatar Islamic Arts Museum and the Modern Arab Arts Museum" produced under the consultancy of Assoc. Prof. Dr. Şeyda Barlas Bozkuş

**Marmara University, Department of Library and Documentation, Göztepe, Kadıköy/İstanbul, oytun.dogan@marmara.edu.tr, ORCID:0000-0002-4180-5708

1. GİRİŞ

Beğeni kavramının hakikati olarak sanat üretimi ve dönüşümü Avrupadan başlayarak dünya üzerinde Batılı temsillerin sınırlarını çizmesiyle oluşmuştur. Modernliği gösteren modelin kopya edilmesi sanat bilgisinin de kopya edilmesini gerektirmiştir. *Sanatsal nesnenin* önemi ortak bir beğeni oluşturması ve toplum için uyandırdığı çağrışımların anlam kazanmasıdır. Anlamlandırma süreci, “*korunması gereken nesne*” fikrini ortaya çıkarmıştır. Bu fikir çeşitli toplumlarda farklı şekillerde tezahür edilmiştir. Örneğin; bu imge Pasifik toplumlarında *adı anılan ama gösterilmeyen* iken başka toplumlarda *ritüellere konu* olan olmuştur. Sanatın toplum için önemi, beğeniyle ilgili olarak zaman içinde “güzel sanatlar” tanımını doğurmuştur. Beğeni referanslı yorumlar beğeniye oluşturan Batı hakikati temel alınarak oluşturulmuştur. Bu süreç, Batılı tahakkümün dünya üzerindeki etkisini de göstermiştir. “*Görüş ve bakış*” üzerine kurulan hâkimiyet insanın dünyayı algılamasını sağlamıştır. Emperyalizm ile sanat bilgisinin yayılımı paralel ilerlemiş ve Batı dışı toplumlardaki bireyin sanata bakışı Batılı ile aynılaşmıştır. Sanat, bu noktada yerellik açısından öteki olmuş ve yerellik modern sanat üretiminde kendine yer bulamamıştır. Bölgedeki yerel üretimlerin güzel sanatlar olarak değil zanaat olarak değerlendirilmesi bunun sonucudur.

Modern sanat bilgisinin Orta Doğu’ya yayılmasında Batılılaşma temel enstrüman olmuştur. Modern sanat üretimlerinin, Batı ile etkileşimi yüksek olan bölgelerde olması bunu göstermektedir. Örneğin, Osmanlı’da büyük liman kentleri olan Beyrut, İzmir ve İstanbul modern sanatın gelişim gösterdiği yerler olmuştur. Bu durum günümüzde de bölgenin küresel entegrasyonu en yüksek olan merkezlerinde devam etmiştir. Araştırma, bu açıdan modernlik tasavvurunun algılanışına ilişkin olarak toplumun modernliği ile ilgili

gelişimi incelemektedir. İlk aşama, beğeni oluşumunda Batı etkisinin incelenmesi ve hakikat olarak kabul edilen bilginin düşünüşü nasıl etkilediğinin araştırılmasıdır. İkinci aşama sanatın postkolonyal açıdan direniş hareketleri çerçevesinde araştırılmasıdır. Bu, kurucu mit olan sanat bilgisinin yerellik açısından incelenmesi ve bilgi hakikati olarak kullanılan sanat tarihi yazımının camera obscura edilmesidir. Örneğin, resimde modern teknikler ile yapılan folklorik temalar melezliği sağlamıştır. Bu durum, bir yandan yerellik ile ilgi oluşmuşken diğer açıdan emperyalist bakışa yönelik oluşturulmuştur. Bu, küreselleşme ile ilgili olarak verilen alt başlık altında araştırmayı gerektirmiştir. Küresel hareketler ile ilgili olarak çağdaş sanatın bölgede yaşadığı dönüşüm incelenmiştir. Bunda sanatın bir meta ürün olarak bölgedeki dönüşümü ve bienal organizasyonlarının çağdaş sanatta Batı hegemonyasının devam edip etmediğine yönelik değerlendirilmesi sağlanmıştır. Araştırma, Orta Doğu müzeciliği hakkında yapılan bir doktora tezine dayanmıştır. Literatür taraması bölge üzerine yapılmış kültürel araştırmalara ilişkin nitel bir incelemedir. İnceleme, tarihsel bakış ile modern sanat bilgisinin evrimsel gelişimi ve çağdaş sanatın oluşumunun bölgedeki yansımalarının ortaya çıkarılmasına yönelik olmuştur. Çağdaş sanat manifestolarının yerel sanatçılarda yarattığı etkinin değerlendirilmesinde sosyolojik incelemelerden yararlanılmıştır. Orta Doğu’nun toplumsal incelemesinde İslam’dan referans alan ülkelerin yaşadıkları toplumsal dönüşümler sanatçı ve üretimleri üzerinden incelenmiştir. Modern ve çağdaş sanat ayrımı araştırma içinde İkinci Dünya Savaşı sonrası postmodern hareketler ile ilgili olarak 1960’lar sonrasındaki sanatsal hareketlerin çağdaş sanat olarak öncesinin ise modern sanat olarak belirginleştirmektedir (Smith, 2010: 371). Modern sanat bu açıdan emperyalizm ile ilgili olmuşken çağdaş sanat postkolonyal ve küresel sanat hareketlerine ilişkin incelenmiştir.

2. SANAT BEĞENİSİNİN MODERN VE ÇAĞDAŞ SANAT EKSENİNDE DÖNÜŞÜMÜ

Orta Doğu kültür hareketlerinin yakın dönem dönüşümünde II. Meşrutiyet'in etkisi kent kültürü ve kimlik bilincinin belirginleşmesinde önemli rol oynamıştır. Bunda yayıncılık ve basının görece özgürleşmesi ve toplumun kulüpler, kiraathaneler gibi sosyalleşme alanlarındaki bilgi alışverişi etkilidir (Watenpaugh, 2006: 65). Sanat, toplum için kültürel sembollerin inşa edilmesinde kullanılmış ve kültürel göstergeleri oluşturmuştur. Örneğin, ressamlar yerelliğin yüksek kültürel değerler içinde birleşimini sağlamıştır. Böylece eğitilmiş topluluğun bu değerlerle bütünleşmesi amaçlanmıştır (Leoussi, 2004: 144-148).

Postkolonyal açıdan modernleşme, emperyalist ülkeler tarafından Batı dışı toplumlar üzerinde hegemonyanın inşa edilme sürecidir. Orta Doğu toplumları bu sürecin öznesi olmaktan ziyade nesnesi olmuştur. Modern sanat, Batı modernliğinin simgesi olarak bölgeye modernleşmenin bir parçası olarak girmiştir. Fakat bölgenin Batı sanatı ile tanışması 18. yüzyılda açılan Hristiyan okullarına kadar uzanmaktadır. Bu olgu, plastik sanatın toplum açısından algısını belirleyerek resim sanatı özelinde, kültüre yabancı plastik bir öge olarak görülmesine sebep olmuştur. Ressam Kamel Telmisany 1930'larda bu argümana karşı "*Antik Mısır resmi Meksika ya da Amerika'dan mı etkilenmişti ya da karagöz oyunları ve masallar bizim kültürümüzden değil midir? Sürrealizm denilen şeyi aslında kuşaklar öncesinden bulup ifade etmekteyiz. Mısır Müzesi'ni ziyaret eden biri eserlerin başka bir ülkenin eserleri olduğunu mu düşünmelidir? Aslında bu gösteriyor ki yabancı olarak görülen sanat bize o kadar da yabancı değildir*" (Telmisany, 2018: 102) diye ifade etmiştir. Sanatçının, Batı tarihi içinde evrimleşerek tek başına modernizm doğasını

yansıtan kişi imgesine (Araeen, 2011: 522) yerel sanatçıların yakınlık göstermesine karşın yerel topluluk olumlu bakmamıştır. Bunu toplumun nesnelere verdiği tepkiler üzerinden açıklamak sürecin arka planının anlaşılmasını sağlayacaktır. Örneğin, 19. yüzyılda Nerval'ın Doğu seyahatinde Beyrut'ta yola yakın bir masada şarap içerken kendisine tepki gösterilmemesi için şarap şişesini masanın altına koyması gerektiği söylenmiş fakat Nerval anasonlu sert içkinin (*raki*) herkesin gözü önünde içilebildiğini belirterek bunun garipliğini dile getirmiştir (Nerval, 2012: 393). Bu düşünce, toplumun şaraba yüklediği anlam ile değerlendirildiğinde resim sanatının Müslüman çoğunluk için başlangıçta kiliselerde olan ve kendisine ait olmayan bir nesne olarak görülmesiyle benzerleştirilebilir. Ayrıca figürün yasaklı bir alan olarak görülmesi bu üretimleri yabancılaştırmıştır. Fakat 19. yüzyılda emperyalizm etkisi ile yerel yöneticiler Avrupa estetik değerleri ile ilişki kurmuştur. Bu, Mısır'da Mehmet Ali Paşa tarafından açılan teknik okul (1805), yabancı eğitimci ve yurtdışına gönderilmiş öğrenciler üzerinden izlenebilir (Ali, 2001: 364). Paşa, Avrupa'nın Yunan kültürü ile kurmuş olduğu ilişkiyi Antik Mısır ile kurmayı amaçlamıştır. Örneğin; Bustani, Avrupa resim bilgisinin Antik Mısır'da da bulunduğunu, kiliseler ve Hristiyan evlerinde görülen resimlerin ise güzel sanat okullarının açılması ile topluma yayılacağını belirtmiştir (al-Bustani, 2018: 37).

3. SANATIN MODERNLEŞMESİ AÇISINDAN TOPLUMSAL ALGISI

Modernleşme süreci, 20. yüzyılda milli devlet inşasında önemli bir katalizör olmuştur. Modernleşme sadece ulusun büyük anlatısı değil bireylerin yaşantısını da değiştirmiştir. Örneğin, Orta Doğu'da bu dönüşüm, Osmanlı'nın günlük yaşantısında izlenebilmektedir. Batılı seyyah Castellan 1797 yılında İstanbul'a yapmış olduğu gezide insan figürü yasak olmasına rağmen duvar resimlerinde insan silüetlerinin

olduğunu belirtmiştir. Sürecin doruk noktası ise II. Mahmu'tun kendi portresini yaptırmasıyla başlayarak resimlerin kitaptan çıkarılıp duvara asılmasıdır (Renda, 1977: 23-25). Bu durumun genele yayıldığı iddia edilmese de üst sınıfın Batı ile benzeştiği belirtilmelidir. Süreci anlamlandırmak için ayanların Osmanlı yaşantısındaki rolü örnek verilebilir. 18. yüzyıldan sonra güç kazanan ayanların mimari ve sanatsal yönelimleri merkez ile aynışmıştır (Renda, 1977: 196-197). Modern yaşama ulaşma ideali olarak bu süreç "modernleştirmek" kavramı ile açıklanabilir. Fiilin ardındaki özne modernleştirici elit olmuşken hedef, modernlik anlayışına uygun davranışların inşasıdır (Keyder, 1998: 41).

Modernleşmenin sanat hareketlerinde Batı ekolleri üzerine inşa edilmesi, çeşitli sorunları beraberinde getirmiştir. Çünkü inşa edilen bilgi gelişim sancıları/problemleri yaşanmadan kurulmuştur. Bu bağlamda sanatsal bilgiye ulaşmanın gecikme ile ilerlediği belirtilmelidir. Bu sürecin Batı dışı toplumlar açısından incelenmesi moda metaforu ile yapılabilir. Moda, takip edilerek izlenmesi gereken bir model olmuştur. Örneğin, Osmanlı izlenimci resim geleneği 20. yüzyılın başlarında gelişmişken Fransa'da 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra başlamıştır (Tansuğ, 1997: 26). Simmel'in moda kuramı açısından süreç incelendiğinde moda, üst sınıfın estetik beğenisine göre oluşturulmuş alt sınıf üst sınıf tarafından oluşturulan bu imgeyle özdeşleşmiştir (Simmel, 1957: 545). Prometheus'un cezası olarak da belirtilebilecek bu döngü çevreden merkeze öykünmeye yani Batı merkezli düşünceye ulaşma idealinde cisimleşmiştir. Modernleşmenin toplum yaşantısına bozucu etkileri olduğu üzerine tartışmalar, çevrenin kendisine yararı olmayan bir modernlik düşüncesine neden destek vermesi gerektiğini ortaya çıkarmıştır. Bu açıdan modernleşmede toplumun gelişimi önemli

bir problem olmuş ve yerel iktidarlar taşraya sanat beğenisini kazandırmayı önemli bir hedef haline getirmiştir. Görsel üretim ile sanatın gelişimi yansıtan gücünün toplumun az gelişmiş çoğunluğu üzerinde kullanılması amaçlanmıştır (Barlas, 2007: 63). Örneğin, sanat bu yörüngede Türk modernleşmesi için önemli bir araç olmuştur. Dönemin edebiyat çevirileri bu bilinçle gerçekleştirilmiştir. "Beyaz Zambaklar Ülkesinde" eserinin çevirisiyle yerelin cemaatten çıkıp cemiyet olma dönüşümü buna örnek verilebilir (Emin, 1981: 235).

Sanat enstitülerinin varlığı Orta Doğu'da Avrupalı devletler ile etkileşimi en yüksek olan topluluktan başlamak üzere bölgenin geneline yayılmıştır. Osmanlı'da 1883'de kurulan Güzel Sanatlar Akademisi bölgenin ilk sanat eğitimi veren kurumudur. Arap dünyasında ilk sanat okulu Kahire'de Prens Kemal'in himayesinde Heykeltıraş Guillaume Laplagne tarafından açılmıştır. İranda bu süreç görece geç bir tarihte 1940 yılında Tahran'da Andre Godard başkanlığında başlamıştır (Shabout, 2017: 490). Güzel sanat okullarının açılması görsel sanatların toplumun görünür kimliği olarak mimariden belleğe oluşturduğu bilgi hakikattir.

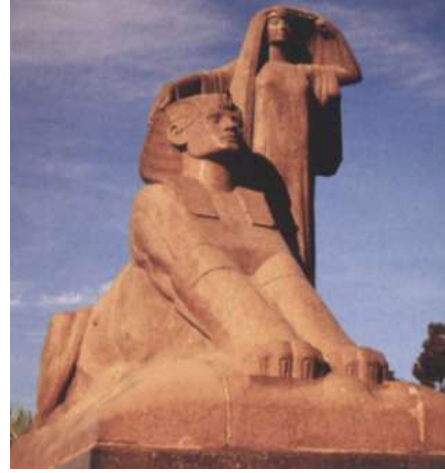
Yerel değerlerle sanatın büyük anlatısının küresel bilgiye uyum sağlayacağı düşünülerek modernliğin yakalanması hedeflenmiştir. Buna Madiha Umar'ın Arap yazı geleneğinin soyut sanatı (Görsel 2) aslında yüzlerce yıldır kullanıldığı söylemi örnek verilebilir. "Benim için bu üretim ve sanatsal olarak sınırlara bağlı kalmayacak olmamam sonucunu ortaya çıkardı" (Umar, 2018: 141) demiştir. Bu görüş eleştirel olarak toplumun ortodoks düşüncesine karşı bir argüman olmuştur. Sanatçı, yerel sanat bilgisine getirdiği bakışla toplumun beğeni dünyasını değiştirmeyi amaçlamıştır. Orta Doğu genelinde bu olgu değişim gösterir çünkü Orta Doğu'yu oluşturan topluluk yekpare bir bütünü oluşturmamaktadır. Örneğin, Şii topluluğun

yoğun olduğu İranda resim geleneği bölge genelinden farklılaşmıştır. Bunda minyatürün süsleme unsuru olarak kamusal alanda temsilinin olumlu karşılanması etkilidir. Örneğin, 2008'de Tahran'da kamusal bir alana Miraç, duvar resmi olarak uygulanabilmiştir (Gruber, 2013: 28).

19. yüzyıl Orta Doğu'da düşünsel, önemli kırılmaların yaşandığı bir dönem olmuştur. Bunun nedeni yabancı uzmanlar ve yurt dışından modernlik fikriyle dönen yerel topluluktur. Bu süreç Orta Doğu kültür yapısına eşitlik ve bağımsızlık gibi söylemlerin yerleşmesini sağlamıştır (Asad, 2016: 258). Müslüman çoğunluk, Batı ideolojisi ve getirdiği kurumları öteki olarak görmekte iken Avrupada eğitim almış aydınlar Batı kurumlarını daha kolay özümseyebilmiştir. Bu nedenle heykel ve resim gibi modern sanat bilgisinin inşası Batı öykünmeciler toplulukları arasında daha rahat yayılmıştır. Bölgeden Osman Hamdi, Yusuf Kamil, Mahmut Muhtar, Cevat Selim gibi öncüler buna örnektir (Shabout, 2017: 491). Bu kişiler içinde yer aldığı topluluktan bağımsız "iyi örnek" olarak gördükleri toplum yapısını benimsemeyi amaç edinmiştir.

Bir modern sanat eserini anlamak için kültürel sermaye sahip olmak bir yana eserin Batı ile doğal bağlantısı esere bakan Batılı ve Batı dışındaki kişinin deneyimini farklılaştırmıştır. Örneğin, 1920'lerde Mısırlı gazeteci Mazini'nin yorumu günceli de yansıtması bakımından önemli bir örnek olmuştur. Mazini, Muhtar'ın "Mısır'ın Uyanışı" adlı eserini (Görsel 1) alaya almış ve eserin bağlamını değiştirerek yorumlamıştır. Muhtar, ayakta başındaki örtüyü kaldırır pozisyonda kadın ve sfenks ile bir kompozisyon oluşturmuştur. Mazini "sanattan pek anlamadığımı ama kadının orada olmasının bir anlam ifade etmediğini" belirterek "Uyanan Eski Mısır mı yoksa Yeni Mısır mı?" diyerek (Mazini, 2018: 60-63) üretimi bozmuş/grileştirmiştir. Muhtar, Mısır'ın antik geçmişi

yansıtan sfenkslerin binlerce yıldır bu topraklarda olduğunu ve bir başka kültürü değil Mısır'ı temsil ettiğini belirtmiştir (Muhtar, 2018: 65).



Görsel 1. Mahmud Muhtar, "Mısır'ın Uyanışı", 1928, Granit, Kahire.



Görsel 2. Madiha Umar, "Kaligrafi", 30x40 cm, 1969, Resim, Irak

Modern sanatın bölgedeki algısı Mazini ve Muhtar arasında geçen tartışma ekseninde ilerleyerek sanat bilgisinin Batılı beğeni bilgisi olduğu ve üst düzey bilgiyi oluşturduğu düşünülmüştür. Sanat tarihi yazımının da bu açıdan 18. yüzyıldan beri bağımsızlık hareketlerine karşı kültürel kimliğin oluşmasını engellediği belirtilmelidir (Grant ve Price, 2020: 11). Bunun temel sebebi hakkında yazılanın yazarın metnine tabii olmasıdır. Bu eksikliğin

kapatılması için 20. yüzyıl önemli girişimlere sahne olmuştur. Türk Sanatçı Organizasyonu (1921), Türk Güzel Sanatlar Birliği (1926), Güzel Sanatlar Birliği (1929) ve D grubu buna örnek gösterilebilir. Mısır'da “Sanat ve Özgürlük Topluluğu”, İran'da “Saqqakhaneh Okulu”, Irak “Bağdat Modern Sanat Grubu” (Görsel 3) (Shabout, 2017: 492) yine bu bağlamda oluşmuştur. Sanat hareketlerin hepsi temelde toplumsal beğeniyi geliştirme amacı taşımıştır. Gelişmekte olan toplumlar sanat aracılığıyla görgüsüzlük ve cahilliği yenecekleri bunun yanında ulus inşa sürecinde çalışkan ve ilerici insanların içinde yer alacakları düşünülmüştür (Cemayel, 2018: 108).

Mısır Çağdaş Sanat Grubunun (1946) bildirisinde entelektüel gelişmenin altı çizilerek “*Bizim idealizmimiz sanat ve entelektüel düşünce arasındaki güçlü ilişkinin resim, heykel ve edebiyat aracılığıyla yeni entelektüel değerlerin inşasını sağlamak, toplumun doğası ve ilişkilerine boyut katmaktır*” (Amin, 2018: 114) denmiştir. Bu durum, bölgeden Avrupa'ya özellikle dönemin kültür başkenti Paris'e giden sanatçılar üzerinden bir terakki isteğini yansıtır (Porter, 2006: 15-16). Ayrıca, Orta Doğu veya Batı dışından sanatçılar yeni zevk anlayışları göstermek istediklerinde folklorik unsurları eserlerine yansıtip eserin toplum için önemini ortaya çıkarmıştır. Türkiye'de bu, Türki halklar ile Anadolu



Görsel 3. “Bağdat Modern Sanat Grubu Açılışı Gömleklî Cevat Selim (Ayakta)”, 1951, Bağdat.

medeniyetlerine intisap etme (Özpınar, 2016: 8); Arap coğrafyasında İslam'ın doğuş zamanı ve antik medeniyetler üzerine bina edilmiştir. Görsel sanatlar Avrupa aydınlanması etkisiyle yerel aydınların bu ideale öykünmesine neden olmuştur. Öykünme başlarda mimesis olarak kurgulanırken bir aşama sonra direniş aracı olarak gelişmiştir.

3.1. Sanatın Direniş Aracı Olarak İnşası

Sanatın görsel kültürü cisimleştirmedeki rolü, iktidar açısından sanatın önemini artırmıştır. Orta Doğu'nun kolonileşme sürecinde hakim söylem arkeoloji, sanat tarihi ve müzecilik üzerinden inşa edilmiştir. Güzel sanatların Avrupa aydınlanması ve modernleşmesiyle gerçekleştiği bu açıdan Batı dışı toplumların sanat eserleri etnografya olarak konumlandığı görülmektedir (Grant ve Price, 2020: 11-12). Toptancı bu görüş postkolonyal ve postmodern dönemde eleştirilmiştir. Bundan dolayı Batı ile bağlantılı kurumlar kültüre dıştan eklenen plastik öğeler olarak algılanmıştır. Bu olgu ayrıca hakikatin ne olması gerektiği ile de ilgili tartışmalara yol açmıştır. Örneğin, edebiyat ve sanat tartışmalarında hakikatin Batı üzerine kurulmuş olması özümseme ve temsil bağlamında krize sebep olmuştur (Karatani, 2011: 28-213). Sürecin inşa edilen taraftan görünümü böyle iken inşa eden taraf açısından



Görsel 4. “Hüseyin Yusuf Amin (ortada beyaz gömleklî) ve Mısır Çağdaş Sanatlar Grubu Üyeleri”, 1947, Kahire.

farklılaşmıştır. Avrupa toplumu ilerlemiş/ gelişmiş kabul edilerek yaptığı yenilikler ve değişimler doğal bir süreci gösterdiği iddia edilmiştir. Bu iddia, Avrupa dışı bölgelere getirdiği kalkınma ile bölgenin zenginliğinin Avrupalılara geçişinin doğallaştırılmasını sağlamıştır (Bıçak, 2013: 53). Görsel kültür üzerinde hakimiyet savaşı tam bu noktada devreye girmiştir. İspanyolların Endülüsten İslam'ı çıkarma çabaları ile Güney Amerika'da yerli idolleri zorla değiştirme süreci benzer bir arka planı oluşturmuştur. Bu durum ilhak edilen toplumların doğal olarak Batı'nın dünya üzerinde görsel koloni kurmasını sağlamıştır (Belting, 2011: 34-36). Bu süreç, 2. Dünya Savaşı ve savaş sonrasında postkolonyal hareketler bağlamında eleştirilmiştir. Eleştiri büyük modernist söyleme karşı yerele referans veren folklorik söylem üzerine olmuştur (Kapur, 2000: 272-276). Ayrıca yerel topluluğun burjuvalaşma sürecinde görsel sanatlar, sekülerleşmeyi ifade ederek ortodoks kültüre karşı bir direniş unsuru oluşturmuştur. Çağdaş yaşamın kültürel ve seküler sembolleri mitolojik öğeler ile birleşerek ortodoks söylemde yumuşama sağlamıştır (Kapur, 2000: 368). Örneğin, Bağdat Modern Sanat Grubu'nun evrensel uygarlık ve uluslararası vatandaşlık kavramının sanatsal bilginin sınırları olmadan gerçekleşeceği söylemi (Baghdad Group for Modern Art, 2018: 151) önemlidir.

Bireyselleşme ve insanların modern devlet aygıtı tarafından hegemonya söylemine maruz kalması direniş ya da kaçış olarak gündelik hayatta karşılık bulmuştur (Bennett, 2013: 119). İlerleme ve modernleşme mefhumu ile bağlantılı merkezlerden alınan (Batı Avrupa) bilgi bu çerçevede yerelin inşasında kullanılmıştır. Sanatın 19. yüzyıl toplumu için önemi insanlığın ilerleme izini göstermesidir. Toplumsal bir ifade biçimi olarak sanat, yolu ve bilinmeyen göstermiştir. Bu süreç, sanatçıdan çok ondan yararlanmayı uman siyasi erk tarafından seküler bir kült haline sokulmuştur. Sanatın dönüşümü kapitalizm tarafından özümsemiş ve tüketim

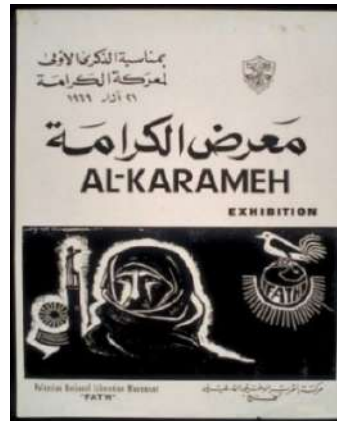
kültürünün nesnesi olmuştur. Ekonomi kültürü, nesnenin kullanım değerinden çok estetik değerini öne çıkarmıştır (Bürger, 2004: 11-26). Fakat sürecin gelişimi Orta Doğu'da farklılaşmıştır. Bu, ilk olarak bölgenin *ortodoks kültürüne* karşıyken; sonrasında bölgenin *siyasi kültürüne* karşı oluşmuştur. Sanatın Avrupa avangart hareketiyle yapı söküme uğratılması, Orta Doğu ölçeğinde farklılaşmıştır. Çünkü Orta Doğulu sanatçılar toplumun hakim kültürüne karşı Avrupalı sanatçıların yüzyıllardır arkasında biriktirdiği kültürel bellekten mahrumdur. Modern sanatın inşasında burjuva ve orta sınıfın bölgede yeterince güçlü olmaması sürecin iktidarla kurulmasını gerektirmiştir. Modern sanatın gelişimi başlangıçta yerel elitlere yönelik oluşturulmuştur. Bunun en önemli nedeni sanat bilgisinin üst sınıfa yönelik olmasıdır. Ulusal hareketlerin önem kazanması sanat eğitiminin ülke gençlerine yönelik olmasını da sağlamıştır. Bu, ayrıca kadın hakları ile bağlantılı olarak kadınların toplum içinde bireysel özgürlükleriyle de ilişkilendirilmiştir (Shabout, 2007: 20-21). Bölgede kadının toplum içindeki temsili, modern sanatın ve mimarinin görsel olarak gelişmişlik göstermesi açısından benzeşmiştir.

20. yüzyıl Sovyet ve Amerika arasında iki kutuplu bir dünya ortaya çıkarmıştır. Orta Doğu bu iki gücün çatışma ve mücadele sahası olmuştur. Modern sanat 2. Dünya Savaşı ertesinde Amerika tarafından ideolojik bir aygıt (Saunders, 2000: 116) ve faşist ideolojinin yükseliş döneminde sol eleştirel düşünce üzerinden kendisini tanımlamıştır. Andre Breton'un Avangart manifestosu ile Diego Rivera ve Trotsky'nin "*Devrimci Sanat Bildirisi*" Mısır entelektüel çevresinde totaliter rejimlere karşı "*Sanat ve Özgürlük Hareketi*" etrafında toplanılmasına yol açmıştır (Lenssen vd., 2018: 87). Modern sanat, Batı uygarlığının bir ürünü olarak görülmesine karşın 20. yüzyıl ile birlikte müzik ve şiir gibi dünyanın gerçekliğine ait üretimler olarak kabul edilmiştir (Younan, 2018: 89). Fakat bu yönelim çoğunlukla bölgenin yerel elitlerine etki

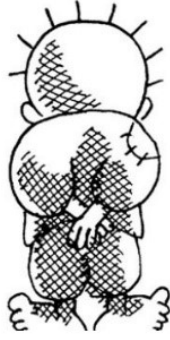
etmiştir. Yerel burjuvaların konutlarında sanat ürünleri görülmesine karşın Müslüman ahalinin evlerinde nesnel folklorik ürünler olmuştur (Shabout, 2007: 40). Modern sanatın Avrupa etkileşimli entelektüel ve sanatçılar tarafından sahiplenilmesi sanatın toplumu değiştirme aracı olarak kullanılması sonucunu doğurmuştur. Bu yörüngede sanatçılar yerel iktidara karşı sanatı kullanarak direniş sağlamıştır. Buna Al-Gazzar'ın "Açlık" eseri (Görsel 8) yüzünden 1949'da hocası Hüseyin Yusuf Amin ile kısa bir süre hapsedilmesi örnek gösterilebilir (Kane, 2010: 102-103). Al Gazzar, toplumun sorunlarına sistemin dışında kalan grupların temsilcisi olan Müslüman Kardeşlere yakınlık kurarak destek vermiştir. Sanatçılar, 1960'larda bölge iktidarının çarpıklıklarını göstermiş bu sebepten dolayı tutuklanmış ve hatta bazıları öldürülmüştür (Kane, 2010: 106-113). Bu gelişim içinde Arap Modern Sanatı figüratif ve soyut olarak bölünmüştür. Birinci grup, ulusal ve mitolojik öğeler; ikinci grup ise geometrik özellikler gösteren tema ve yazı örnekleriyle temsil edilmiştir (Shabout, 2007: 36).

2. Dünya Savaşı sonrası Amerika ve Sovyetler arasındaki mücadelenin izdüşümü Orta Doğu'nun güncel politik hareketlerinde önemli rol oynamıştır. Amerika'nın Filistin sorununa bakışı Batılı emperyalist geleneğin devamı olarak algılanmıştır. Bunun neticesinde bölgeden aktörler Soğuk Savaş sırasında Sovyetlere yakınlaşmıştır. Kurulan ilişkilerde ortak eğitim politikaları önemli olmuştur. Bu, sanatsal üretimi etkilemiş ve sanata bakışı değiştirmiştir. Sanat, sol ve toplumsal gerçekçi ekole yakınlaşmıştır (Kunitsin, 1976: 138). Postkolonyal hareket bağlamında kolonyal tecrübeyi yaşayan Üçüncü Dünya Ülkeleri sanatın eleştirel gücünü iktidar söylemine karşı oluşturmuştur. Buna Diego Rivera tarafından ifade edilen "Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin" manifesto (Breton vd., 2015: 231-234) örnek verilebilir. Hüseyin Yusuf Amin ve öğrencileri "Kahire Çağdaş Sanat

Grubunu" (1944) oluşturarak toplumun günlük yaşantısını merkeze almış ve güncel problemler hakkında görüşlerini ifade etmişlerdir (Lensen, Rogers ve Shabout, 2018: 113). Bu yörüngede Filistin Kurtuluş Örgütü 1960'lardan sonra sanatı direniş aracı olarak sosyalist gerçekçilik ve folklorik temalarla inşa etmiştir (Rabbat, 2018: 161-162). Bu sürecin bir diğer örneği, Irak'ta 1958 devrimi ile Sovyetlere yakın iktidarın Baas Partisi'nin yönetimi devralana kadar uyguladığı politikalarıdır. Sovyet sanatçılar "Devrim Sergisi" adı altında eserlerini sergileyerek yerel halkın toplumsal gerçekçi ekol ile tanışmasını sağlamıştır. Iraklı sanatçılar postkolonyal ve ulusal kültür ekseninde çalışmalarına yönelmiştir. Toplumun güncel ve politik problemleri sanat ile temsil edilerek ulusal kimlik inşa edilmiştir. Bu, koloni yönetimi altında yaşamış bir halkın ayağa kalkma süreci olarak da görülmüştür. 1962'de 6. Dünya Genç Öğrenciler Festivali'nde Arap gençlerinin yaptığı sanat eserleri sergilenmiştir. Baas iktidarında gerileyen ilişkiler 1971 yılında Moskova Oryantal Sanat Müzesi'nde Iraklı sanatçıların açmış olduğu sergiyle tekrardan toparlanmıştır (http 1). İrand'a da benzer bir yönelim gözlenmiştir. Direniş, 2. Dünya Savaşı sonrasında Tudeh Partisi ve Musadık'ın politikaları ekseninde gelişmiştir. Bu süreç postkolonyal mücadelenin görüldüğü



Görsel 5. Mustafa al-Hallaj, "Al-Karameh Sergisi", 1969, Poster, Filistin.



Görsel 6. Naci al-Ali, "Hanzala", 1969, Karikatür, Lübnan.

diğer ülkelerde olduğu gibi kültürel milliyetçi bir yörüngede ilerlemiştir. Orta Doğu'da buna ayrıca İslamcı ideoloji de eklenmiştir. İslamcı ideoloji toplumun alt tabakası üzerinde etki göstermekteyken kültürel milliyetçilik ise burjuva ideolojisi olmuştur (Dabashi, 2016: 84). İranda postkolonyal mücadele Musadık'ın devrilmesiyle etkisini yitirmiştir. Musaddık döneminde sosyal hareketlilik ve sanatsal üretim milliyetçilik temelinde oluşmuştur (http 2).

Sovyet sanat ekolü 1930'lu yıllarda Türkiye'nin sanat yaşamında da etkisini göstermiştir. Ülkü dergisi bu bağlamda yayınlar yapmıştır. Sovyet sanatının sosyalist gerçekçi formu Avrupa kültürü karşısında toplumsal konuları öne çıkarmıştır. Bu sayede kadın, işçi ve köylü temalarının cumhuriyet değerleri ile bütünleşmesi amaçlanmıştır. Bu durum, elitler için olduğu iddia edilen kübizm ve izlenimcilik akımları karşısında Sovyet modelinin toplumun sanat beğenisi ile ilişkisini daha kuvvetlendireceği üzerinedir. Kadro yazarlarından Burhan Asaf, Ankara Halk Evi'nin düzenlediği resim sergisini (1933) "sanat sanat içindir" teması nedeniyle eleştirmiştir. Kültürel gelişimin sosyo-ekonomik gelişim tamamlanmadan inşa edilemeyeceğinden dolayı Batı etkisinden sıyrılarak yerel değerlerin öne çıkarılmasıyla sanatsal beğenin yerele ulaşacağını savunmuştur (Köksal, 2004: 106-115).

Orta Doğu'da görsel kültürün direniş aracı olarak kullanımı farklılaşmıştır. Örneğin, bu Türkiye'de emperyalizm karşısında yerel kültürü sahiplenme

iken Arapça konuşulan ülkelerde bağımsızlık ve postkolonyal hareketlere ilişkin olmuştur. Postkolonyal hareketlerin 1950'ler sonrası Üçüncü Dünya Ülkeleri arasında "küresel" bir hareket olarak inşası Kübadan Cezayir ve Filistin sorununa kadar ortak bir temel üzerine gerçekleşmiştir. Bu durum, postkolonyal ulus inşası ve gerilla mücadelesinin ortaklaşması olarak görülebilir. Mustafa al-Hallaj'ın 1969'da el-Fetih için yapmış olduğu başında kefiye giymiş "yerel bir figür" (Görsel 5) direniş sembolü olmuştur. Filistin Kurtuluş Örgütü'nün görsel olarak oluşturduğu imge; geleneksel, köylü, modern kadın ve fabrika işçisi gibi büyük anlatıya başkaldıran yerellik üzerinden oluşturulmuştur (Maasri, 2020: 168-186). Arap toplumu için İsrail ile yapılan savaşta alınan yenilgi ve 1980'lere kadar Beyrut'un sunmuş olduğu kültürel özgürlük ortamı savaş sonrası bozulmuştur. Direniş; Kahire, Bağdat ve Tunus gibi ülkelerde müze, üniversite ve tiyatro gibi kültürel kurumlarla toplumsal tabana yayılmıştır.

Iraklı sanatçı Dia al-Azzawi sanat hayatına başlarken üslubunu oluşturan Sümer sembol ve maddi kültüründen güncel politik gelişmelere yönelmiştir. Üretimleri yaşadığı toprağa ilişkin 1950'lerde Bağdat Modern Sanat Grubuna yakınlaşması ile sanatı bir direniş aracı olarak kullanmaya başlamıştır (Görsel 7).



Görsel 7. Dia Al Azzawi "Görülmiyoruz Sadece Cesetlerimiz", 1983, Gravür ve Litografi, 100x70, Katar.



Görsel 8. Al-Gazzar, "Açlık", 1954, Resim, Kahire.



Görsel 9. "Arap Bienali Kuveyt Pavyonu", 1974, Bağdat.

İsrail karşısında alınan 1967 yenilgisi Arap sanatçıların birçoğunda benzer bir yönelime sebep olmuştur (Maasri, 2020: 198-209). Filistin sanatçıları için folklorik tema direnişin boyutunu göstermesi bakımından önemlidir. Bundan dolayı eserlerinde yerel öğeleri sıklıkla kullanmışlardır. Direniş, Birinci İntifada (1987) İsrail mallarını boykota uzanmış ve boya alamayan sanatçılar yerel malzemelerle boya yapmışlardır. Sanatçılar bu çerçevede bağımsızlık için çizerken ayrıca kendi toplum ve liderlerini de eleştiren çalışmalar ortaya çıkarmıştır (González, 2009: 205-207). Bu minvalde Naci al-Ali ve sanatçının kendisi kadar ünlü olan karikatürü "Hanzala" (Görsel 6) bir çocuk olarak büyüklerin dünyasının kötülüğünü açığa çıkartan bir figür olmuştur (Haugbolle, 2013: 242).

Kültürel olarak yaşanan direniş yerel topluluğun gücünü elinde bulunduran iktidara karşı postkolonyal mücadeleyle birleşmiştir. Filistinlilerin İsrail'e verdiği tepki Fas ve Cezayir gibi 2. Dünya Savaşı sonrası özgürleşen devletlerde de benzer olmuştur. Bağımsızlık sonrası toplumun özgürleşme bilinci, görsel kültür ve temsili müzeler üzerinden gerçekleşmiştir (Pieprzak, 2010: xxiii). Bunun yanında özellikle 1980 sonrası Soğuk Savaşın bitmesi ile liberal dönem toplumların yaşantısı üzerinde etkili olarak günlük yaşantıyı değiştirmiş ve dönüştürmüştür.

3.2. Küreselleşme Sürecinde Sanatın Yeri

Sanat, küresel dönemde egemen sınıfın,

toplum üstüne kurduğu ve kodlar aracılığıyla sürdürdüğü gösterişe yönelik bir değerdir (Baudrillard, 2009: 134). Batı dışında bu süreç iki ayaklı olarak inşa edilmiştir. İlki, küresel söylem içinde sanatın iktidar kültürü ile bağlantılıyken diğeri küresel okuryazarlık içinde ortak değerlere sahip olmasına ilişkindir. Orta Doğu'da sanatın bu açıdan gelişimi 2. Dünya Savaşı ertesi gerçekleşmiştir. Yerel iktidarın modernleşme aracı olarak kullandığı müzeler bu dönem turizmde, şirketlerin küresel dünyaya kabulünü sağlamada ve en önemlisi yerel iktidarın sanat ile hakikati kabul ettirmesinde etkili olmuştur. Bu dönemde dünya ikiye ayrılmış bir tarafta Amerika diğeri tarafta Sovyet hegemonyası gözlenmiş ve kültür önemli bir yayılım aracı olmuştur (Pullin, 2013: 52).

1980'ler sonrası küreselleşen dünyada sanat ekonomisinin merkezleri çoğalmıştır. İngiltere, Amerika, Çin, Hindistan, Rusya ve Orta Doğu'dan önemli kentler bu merkezler arasına girmiştir (McAndrew, 2010: 3-7). Fakat Orta Doğu'da bu yönelimin Batı'dan farklılaştığı görülmüştür. Sanat üretiminde Batı hakimiyeti dünya üzerinde evrensel bir hegemonya kurmuşken Orta Doğu'da Arap ülkeleri tarafından düzenlenen bienaller postkolonyal hareket açısından düzenlenmiştir. Bu düşünce, Batı'nın Arap kültürünü silmeye çalıştığı ve Arap plastik sanatının buna karşılık vereceği ideasına dayanmıştır (Shammout, 2018: 377-379). Fakat bu süreç Faslı Sanatçı Mohammed

Chebaa tarafından Batı'nın küresel söylemine destek olduğu nedeniyle eleştirilmiştir. Etkinliğin adının Batı'dan direkt alınmış olması nedeniyle Arap toplumunun kültürel hakikatini oluşturmayacağı bunun yerine Batılı küresel değerlerin kabulü olacağı tenkitinde bulunmuştur (Chebaa, 2018: 381). Bağdat'ta yapılan ilk bienalden (Görsel 9) sonra (1968) ikinci bienal Rabat'ta yapılmıştır. Bu bienalin temel hedefi sanatın postkolonyal süreçte kullanılması olmuştur (Bellamine, 1978: 411). Bağdat ve Rabat Bienallerinin birinci ve ikinci olarak anılması Batılı bienal organizasyonlarıyla benzerliğindedir. Oysa ilk bienal 1955'te İskenderiy'e'de Akdeniz Ülkeleri Sanat Bienali adı altında yapılmıştır (Alsaden, 2019: 141).

Orta Doğu bienalleri, Amerika veya Avrupa örneklerinde olduğu gibi ticari kaygılardan ziyade toplumun sosyal dönüşümünü gerçekleştirmeyi amaç edinmiştir. Bu durum, küresel sanat ağına bağlanmayı, küresel dünyanın içine entegre olmayı ve modernleşme isteğini yansıtmıştır (Harris, 2011: 263). Beyrut, Kahire, Ramallah, Dubai ve Şarika bienalleri modern sanatın bölgeye yayılmasında etkili olmuştur (Hourani, 2011: 436). Süreç içinde iki özellik öne çıkmıştır. İlki, ülkelerin ekonomik bakımdan gelişmiş olarak algılanması; ikinci ise çağdaş sanatın özgür düşüncüyü göstermesidir (Bull, 2011: 277-278). Petrol gelirleri ile zenginlik kazanmış Körfez ülkeleri bunu küresel dünyada itibar kazanma aracı olarak kullanmıştır. Örneğin, Birleşik Arap Emirlikleri 1980'de Emirlikler Güzel Sanatlar Cemiyetini kurmuş ve Şarika'da ilk bienal (1993) düzenlenmiştir. Bienaller çoğunlukla ülkede yer alan bir sanat müzesi vasıtasıyla yapılmasına karşın Birleşik Arap Emirliklerinde bunun tersi gözlenmiş başta bienal yapılmış sonrasında Şarika Sanat Müzesi (1995) inşa edilmiştir.

2. Dünya Savaşı sonrası dönemde Batılı güçler kolonyal dönem hegemonyasını yerel iktidarlar aracılığıyla sürdürmüştür. Amerika'nın İran üzerinde kurmuş olduğu hegemonya buna örnek verilebilir. Musaddık'ın 1953'te devrilmesi ve yaşanan dönüşüm sonrası İslam Devrimi birbirini

etkileyen toplumsal dönüşümlerin sonucudur (Abrahamian, 2008: 132). Bölgenin modernleşme süreci 20. yüzyılın başlarında Avrupa'ya giden öğrenciler aracılığıyla gerçekleşmiştir. Görsel kültürün gelişimi de buna paralel ilerlemiştir. 1953 Devrimi sonrası yönetimi ele geçiren Muhammed Rıza Şah, İslami öğeler dışında İran'ın milli değerlerini öne çıkararak bunu destekleyen politikalara ağırlık vermiştir (Keshmirshekan, 2007: 336). Bu dönemde uluslararası arenaya çıkan İranlı sanatçılar Şii inancı ve yerel kültürel değerleri *Saqqakhane* (Görsel 10) topluluğu altında birleşmiştir (http 3).



Görsel 10. "Siah Armajani, "Gömlek #1", 1958, Tekstil-Boyama, İran

Bu süreç İslam Devrimiyle sekteye uğramış ve görsel kültürel üretimin dünya ile entegrasyonu kesilmiştir. 1997'de Hatemi'nin cumhurbaşkanlığı seçimlerini kazanmasıyla süreç tekrardan başlamıştır (Abrahamian, 2008: 244-246). Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde devrimden önce Şah tarafından toplanmış olan eserler tekrardan ortaya çıkarılmıştır. Müzede ayrıca İngiliz Heykel Sergisi (2004) ve Çağdaş Japon Sanatları Sergisi (2005) gerçekleşmiştir. Bununla beraber küreselleşmenin kültürel dinamikleri ve ulusal kimliğin uluslararası bir role kavuşması amaçlanmıştır. Ancak bu durum, küresel kültürün yerellik bağlamında İranlı kimliğine etkisinin gereksiz olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir (Keshmirshekan, 2007: 342-353). 1990'larda İran'ın küresel dünya içine entegre olma isteği sanatçıların kamusal alanda iş üretmesini görece kolaylaştırmış fakat kamu ve uluslararası fonlardan destek alamamış olmaları

sınırlı bir gelişime yol açmıştır (Bozkuş, 2012: 314). Bu, çağdaş sanatın dış güçlerin bir aracı olarak görülmesindedir. İranda gözlenen seküler ve dindar çatışması Orta Doğu genelinde modern ve çağdaş sanatın toplumsal gerilimine örnek oluşturmuştur.

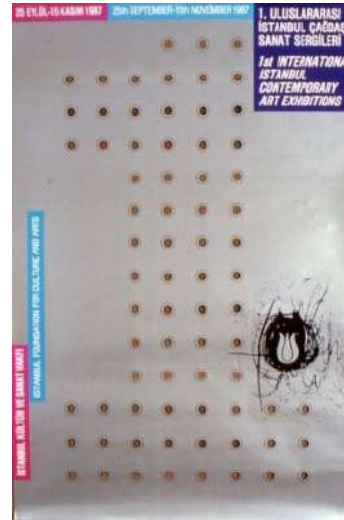
Dünya ölçeğinde gerçekleşen küreselleşme süreci Avrupa/Amerika hegemonyası üzerine kurulmuştur. Bunda iletişim araçlarının hâkimiyeti, eğitimcilerin Batı'dan diğer bölgelere yayılması ve Batı dışından öğrencilerin Batı eğitimine yönelimi etkilidir (Waters, 2001: 172). Bunun neticesinde Batı'nın hegemonyası artmış ve Batı dışı toplumlar Batı'ya yakınlaşmıştır (Bhabha, 2016: 113). Örneğin, Lübnan'da 1995'te Ashkal Alwan adı ile kurulan Lübnan Plastik Sanatlar topluluğunun Sanayeh Bahçesi'nde yayımlanan çağdaş sanat bildirisi bölge için önemli bir sanat tarihi olayı olmuştur. Hazır üretim nesnelerin sergilenmesinden video sanata kadar birçok farklı yöntemle üretim yapılmıştır (Gasparian, 2021: 170-171). Bu süreç küresel akışla ilgili olarak sanatın etkileşimini de göstermiştir.



Görsel 11. "Edge of Arabia İstanbul", 2010, Broşür, İstanbul.

1980'ler sonrası Türkiye, devlet temelli ekonomiden liberal ekonomik programa geçişle küresel ekonomik düzenin içine girmiştir (Lorasdağı, 2010: 106). Askeri darbeden sonra yönetime geçen Turgut Özal küreselleşme dönemine entegrasyonu hızlandırmıştır. 1987 yılında Avrupa Topluluğu'na başvurulması

yine aynı yıl Amerika'da Muhteşem Süleyman Sergisi'nin açılması bu amaçlardır (Timur, 2004: 59-60). Bu dönem hükümet politikaları ile güç kazanan özel sektör dünyaya uyum sağlamak için çağdaş sanatı kullanmıştır. Batı örneklerinde olduğu gibi Türk finans kurumları (İş Bankası, Ziraat Bankası, Ak Bank) önemli sanat koleksiyonlarına sahip olmuştur (Bozkuş, 2012: 229). Bienaller tüm dünya üzerinde küresel dönemin önemli organizasyonları olarak Türkiye'de 1980 sonrası ortaya çıkmıştır. Bienal organizasyonları ülkelerin küreselleşmeye en yakın şehirlerinde düzenlenmiştir. Türkiye'de bu merkez tartışmasız olarak İstanbul olmuştur. İlk bienal (Görsel 12) 1987 yılında özel sektör aracılığıyla düzenlenmiştir (Azman, 2012: 194-196).



Görsel 12. İlhami Turhan, "1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri", 1987, Afiş, İstanbul.

Türk Çağdaş sanatı Orta Doğu'nun diğer ülkelerinden farklı bir gelişim izlemiştir. Küreselleşme açısından diğer ülkelere kıyasla entegrasyonunun güçlü olması bunda etkilidir. Bu süreç, küresel özellik gösterirken ayrıca postmodern çerçeveden yerellik değeri de taşımıştır (Bozkuş, 2012: 318). Bunda postmodern dönemde büyük anlatıya karşı bireyin toplumun farklılıklarını sahiplenmedeki

isteği önemli olmuştur. Örneğin, Siyah Amerikalıların Afrika orijinlerine dayandırdıkları rasta kültürü Polonya'da ve Polenazyada benzerlik göstermiştir (Gilroy, 1987: 157). Bu sayede alt kültürler toplumun kültürel beğenilerini etkileme fırsatına sahip olmuştur. Fakat bu durum, Batılı devletlerin hegemonik üstünlüklerinin kaybı anlamına gelmemiştir.

2. Dünya Savaşı ertesi teknolojiadaki gelişim özgür ortam oluşturmak yerine Güney ve Doğu'nun sömürülmesine neden olmuştur (Bourriaud, 2005: 18). Küresel söylemin yarattığı etki yerel toplum ve iktidar tarafından tedirginlikle karşılanmıştır. Örneğin, Mısır'da Al Nitaq festivali üzerine gerçekleşen tartışmalar bu tedirginlik sonucu ortaya çıkmıştır. Mısır'da 1970'lerde açılan ilk özel galeri olan Mashrabia sanatın kamu erki dışında temsil edildiği tek yer olmuştur (Mohamed, 2021: 256-257). Bunun en önemli sebebi bu mekanların yerellik ile bağının kopuk görülmesidir. Bu açıdan Mısır iktidarının 1980'lerden beri düzenlediği Kahire Bienali'nin sanatın çağdaş söylemi için yeterli olduğu bunun dışındaki girişimlerin ise (Al Nitaq) kültürlerini bozacağı düşünülmüştür.

Bienaller, uluslararası açıdan önemli sanat olayları olmuştur. İstanbul Bienali'nin kurucu kadrosundan Nejat Eczacıbaşı bunu artistik beğenin gelişimi, yükselişi ve Batı idealinde cisimleşmesi olarak belirtmiştir. Orta Doğu modern ve çağdaş sanatı üzerinde gözlenen seküler ve gelenek çatışması İstanbul Bienali'nin oluşum aşamasında da gözlenmiştir. Bienalin oluşumunda özel sektör, kamu desteğini almamaya özen göstererek bağımsız hareket edebilmiştir (Bozkuş, 2012: 350-351). Bu durum küreselleşme ile dünya üzerinde yaşanan engelsiz hareketlilik ve tüketim kültürüne karşılık gelmektedir. Bienal yönetici ve küratörlerinin çoğunlukla etkinliğin düzenlendiği ülkenin vatandaşı olmaması bienalin küreselliğinin önemli bir göstergesi olmuştur. Ayrıca mekan olarak müzeler ve galeriler dışında düzenlenen

sergiler şehrin en merkezi konumunda yer almıştır (Bozkuş, 2013: 86). Küresel dünyaya entegre olma amacı taşıyan bienal, sanatı toplumun geneline yaymaktan ziyade kültürel sermayeye sahip kişi ve gruplara yönelik düzenlenmiştir. Küresel kültür, grupların beğenisini değiştirdiği gibi sanatın üretim biçimini de değiştirmiştir.

Sosyal sermayeye sahip olmak bu çerçevede önemli olmuştur. Bu sayede beğeniye belirli sermaye sahiplerince ulaşılmıştır (Field, 2006: 25). Ayrıca öykünmeciler olan diğer gruplar da bu etkinliklere katılabilmıştır. Küreselleşme ve bienal söylemi birliktelik kazanmış ve bu söylem kültürel merkezlerden çevreye doğru yayılmıştır (Duve, 2007: 682-683). Örneğin, Suudi sanatçılar tarafından düzenlenen "*edge of arabia*" bunu gösterir. Fakat bu noktada Faisal Samra'nın "*edge of arabia*" sergisi hakkındaki yorumu önemlidir. Serginin Suudi sanatçılar tarafından düzenlenmesi bu serginin *İslam Sanat* tarihi içinde değerlendirilmesine neden olmuştur (Determann, 2009: 174). Bu durum küresel teklifin aslında Batılı teklif olarak geliştiğini gösteren önemli bir örnektir. Orta Doğu'daki sanatçılar küresel gelişimi yansıtan Batı metropolleri ve bölgenin kültürel başkentlerinde (Körfez, Kahire, İstanbul, Tahran gibi) yaşamıştır (Babaie, 2011: 135-143). Bu sanatçıların eserleri yerellik gösteren ve Batılı gözle yapılan üretimler olarak ikiye ayrılmıştır. Ayrıca Batı merkezlerine giden sanatçılar yeni bir yerli olma durumunu ortaya çıkarmıştır. Buna karşın sanatın yerelleşmeyle kendini göstermesi, yerel kimliğin ise küresel bilgi karşısında kendini konumlandırmasını getirmiştir (Duve, 2007: 687-688). Buna Beyrut'ta önemli Arap fotoğraf sanatçılarının koleksiyonlarına dayanarak kurulan Arap Görüntü Vakfı (The Arab Image Foundation) örneği verilebilir. Vakıf 20. yüzyıl başlarında oluşturulmuş fotoğraf koleksiyonlarıyla Arap coğrafyasının görsel belleğine dayanarak inşa edilmiştir (Arida ve Mokaiesh, 2012: 95-97).

SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Sanat, toplumlara ait kültürel üretimlerinin izini temsil etmiştir. Bu, kimi zaman bir idol iken kimi zaman bir resim olmuştur. Sanat tarihi yazımı bu noktada “*sanat*” olarak belirlenen imgeyi oluşturmuştur. Modern beğeni, Batı kültürel havzasında oluşturularak “*Batılı kültürel kodlara*” dayanmıştır. Batı dışı üretimler bu açıdan antropoloji ve etnolojinin konusu olmuştur. Bu da beğeniye saflaştırmış ve “*ötekilerin*” üretimini ilkel olarak sınıflandırmıştır.

Araştırmada, Türkçe akademik yazınında gözlenen postkolonyal eleştirel sanat tarihi ve müzecilik araştırmalardaki eksikliğin giderilmesi amaçlanmıştır. Araştırmaların İngilizce olarak Batılı merkezlerde yazılması bakış ve beğeni hakikatinin aynılaşmasına sebebiyet vermiştir. Bu açıdan müzecilik, sanat tarihi ve kültürel araştırmaların Türkçedeki yazınında beğeni ve doğal olarak kabul edilen doğruların arka planın ortaya çıkarılmasıyla önemli bir açığın kapatılacağı düşünülmüştür. Araştırma oryantalist bir inceleme olarak Orta Doğu’ya toptancı bir bakış yapma amacı taşımamaktadır. Her ülkenin ve bölgenin kendine özgü şartları kabul edilse bile inceleme emperyalizm ile başlayan modern sanat bilgisinin ve sonrasında çağdaş sanatın gelişiminin benzer bir model ile ilerlediği bunun da temelde moda olanı takip etmeye yönelik olduğu görülmüştür. Buna yönelik olarak gözlenen tepkiler sanatın kendisinden çok sanatın geldiği merkezlerin ideolojisine yönelik oluşmuştur. Bu durum, bölgenin kendi içinde yaşadığı politik tartışmaların sanat üzerinde de benzer kutuplardan referans alınarak devam ettiğini göstermektedir.

Orta Doğu’da modern ve çağdaş sanatın oluşum süreci “*Batılı beğeni*” temelinde tanımlanmıştır. Ayrıca bu sürecin tüm Batı dışı toplumları etkilediği de belirtilmelidir. Klasik olarak kabul edilen sanat tarihi kitaplarında Batı dışı üretimler genel sanat tarihi yazımı içinde “*ötekiler*” olarak belirlenen imgeyi temsil etmiştir. Batı sanatı

bu açıdan gelişimi ve ilerlemeyi göstermiştir. Bu durum Batı’nın teknolojisi ve sanayisi gibi öykünülmesi gereken bir imgeye karşılık gelmiştir. Modern ve çağdaş sanatın Orta Doğu’da gelişimi bu çerçevede ilerlemiştir. Modern sanat bölgeye emperyalist hareket ile girerek beğeniye yön göstermiştir. Ayrıca modern sanatın bölgede var olmasında Batı etkileşimli topluluklar etkili olmuştur. Süreç içerisinde modern ve çağdaş sanat bölge için bir gelişim unsuru göstermiş ayrıca postkolonyal açıdan bir direniş aracı olarak da kullanılmıştır. Bu, sanatın toplum içinde popülerliğini artıran bir olgu olmuştur. Modern ve çağdaş sanatın önemli unsurlarından biri tek bir bölgeye ait olmayan küresel özellik gösteren üretimler olması ve bu üretimlerin dünya vatandaşlığıyla ilişkilendirilmesidir. Bu süreç beğenin Batı merkezlerine yakınlaşmasına sebep olmuştur. Orta Doğu’da modern ve çağdaş sanat algısı bu açıdan ilerlemeyi temsil eden bir beğeni olması ve bunun yanında toplumun kültürel yapısına yabancı bir plastik öge olarak düalist görünümüne sebep olmuştur.

KAYNAKLAR

- Abrahamian, E. (2008). *Modern İran Tarihi*. (Çev: D. Şendil), İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- al-Bustani, B. (2018). *Taswir, Peinture, Painting*. (Trans: K. Halls), A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 36-37). New York: Museum of Modern Art.
- Ali, W. (2001). *Modern Painting in the Mashriq*. Sherifa Zuhur (Ed.), In: *Colors of Enchantment Theater, Dance, Music and the Visual Arts of the Middle East*. (pp. 363-387). Cairo: The American University in Cairo Press.
- Alsaden, A. (2019). *Baghdad's Arab Biennial*. *Third Text*, 33(1), 122-150.
- Amin, H. (2018). *Contemporary Art Group, First Declaration*. (Trans: S. Dorman), Anneka Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 114-116). New York: Museum of Modern Art.
- Araeen, R. (2011). *Art and Postcolonial Society*. Jonathan Harris (Ed.), In: *Globalization and Contemporary Art*. (pp. 365-374). West Sussex: Wiley- Blackwell.
- Arida, Z. Ve Mokaiesh, R. (2012). *The Arab Image Foundation: Collecting, Studying and Preserving Photographs From The Middle East and North Africa*. *International Journal of Heritage in the Digital Era*, 1(1), 95-99.
- Asad, T. (2016). *Sekülerliğin Biçimleri, Hristiyanlık, İslamiyet ve Modernlik*. (Çev: F. B. Aydar), İstanbul: Metis Yayınları.
- Azman, A. (2012). *Oryantalistlerin İstanbul'undan Bienalin İstanbul'una*. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 3(24), 183-207.
- Babaie, S. (2011). *Voices of Authority Locating the "Modern" in "Islamic" Arts*. *Getty Research Journal*, 3, 133-149.
- Baghdad Group for Modern Art, (2018). *Manifesto*. (Trans: D. el Husseiny), A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 150-151). New York: Museum of Modern Art.
- Barlas, Ş. (2007). *Vision of Aesthetics and Culture in Yeni Adam: Republic of Fine Arts (1934-1950)*. Saarbrücken: VDM Verlag.
- Baudrillard, J. (2009). *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri*. (Çev: O. Adanır ve A. Bilgin), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Bellamine, F. (2018). *Interview with Fouad Bellamine*. (Trans: T. V. Igracio), A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 410-411). New York: Museum of Modern Art.
- Belting, H. (2011) *An Anthropology of Images Picture, Medium, Body*. (Trans: T. Dunlap), Princeton University Press.
- Bennett A. (2013). *Kültür ve Gündelik Hayat*. (Çev: N. Tokdoğan), Ankara: Phoenix.
- Bhabha, H. K. (2016). *Kültürel Konumlanış*. (Çev: T. Uluç), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Bıçak, A. (2013). *Tarih Düşüncesi*. *Cogito Tarihyazıcılığı*, 73, 36-60.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Çev: S. Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bozkuş, Ş. B. (2012). *Turkey In Global Art Scene: Representing Dynamics of Art and Culture in International Exhibitions After the 1980s*. Berlin: Lambert Academic.
- Bozkuş, Ş. B. (2013). *Çağdaş Sanatın Kentle Buluşması:1980 Sonrası Türkiye'de Çağdaş Sanatın Mekânsal Dönüşümü*. *Marmara İletişim Dergisi*, 20, 80-97.
- Bull, M. (2011). *The Two Economies of World Art*. Jonathan Harris (Ed.), In: *Globalization and Contemporary Art*. (pp. 179-190). West Sussex: Wiley- Blackwell.
- Burger, P. (2004). *Avangard Kuramı*. (Çev: E. Özbek), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cemayel, C. (2018). *The Painter*. (Trans: M. McClure), A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 107-108). New York: Museum of Modern Art.
- Chebaa, M. (2018). *Discussion Forum the First Arab Biennial*. (Trans: D. el Husseiny), A. Lenssen (Edt), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 384-385). New York: Museum of Modern Art.
- Dabashi, H. (2016). *Iran Without Borders Towards a Critique of the Postcolonial Nation*. London: Verso.
- Determann, J. M. (2009). *Edge of Arabia: Contemporary Art from Saudi Arabia*. *Middle East Journal of Culture and Communication*, 2, 171-175.
- Duve, T. (2007). *The Glocal and the Singuniversal Reflections on Art and Culture in the Global World*. *Third Text*, 21(6), 681-688.
- Emin, M. (1981). *Beyaz Zambaklar Memleketinde*. M. Kaplan (Ed.), *Atatürk Devri Fikir Hayatı I İçinde*. (ss. 232-235). Ankara: Başbakanlık Basımevi.

- Field, J. (2006). *Sosyal Sermaye*. (Çev: B. Bilgen), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Gasparian, N. (2021). *The First Sanayeh Plastic Arts Meeting, Ashkal Alwan Beirut 1995*. Octavian Esanu (Ed.), In: *Contemporary Art and Capitalist Modernization*. (pp. 304-318). New York: Routledge.
- Gilroy, P. (1987). *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of 'Race' and Nation*. Londra: Hutchinson.
- González, O. (2009). *Culture and Politics in the Visual Arts of the Occupied Palestinian Territories*. *Macalester International*, 23(16), 204-216.
- Grant, C. ve Price, D. (2020). *Decolonizing Art History*. *Journal of the Association for Art History*, 43(1), 9-66.
- Gruber, C. (2013). *Images of the Prophet Muhammad In and Out of Modernity: The Curious Case of a 2008 Mural in Tehran*. C. Gruber and S. Haugbolle (Eds.), In: *Visual Culture in the Modern Middle East*. (pp. 3-31). Bloomington: Indiana University Press.
- Harris, J. (2011). *Globalization and Contemporary Art*, West Sussex: Wiley- Blackwell.
- Haugbolle, S. (2013). *Naji al-Ali and the Iconography of Arab Secularism*. C. Gruber (Ed.), In: *Visual Culture in the Modern Middle East*. (pp. 231-260). Bloomington: Indiana University Press.
- Hourani, K. (2011). *Globalization Questions and Contemporary Art's Answers Art in Palestine*. Jonathan Harris (Ed.), In: *Globalization and Contemporary Art*. (pp. 297-306). West Sussex: Wiley- Blackwell.
- Kane, P. (2010). *Art Education and the Emergence of Radical Art Movements in Egypt: The Surrealists and the Contemporary Arts Group 1938-1951*. *The Journal of Aesthetic Education*, 44(4), 95-119.
- Kapur, G. (2000). *When Was Modernism Essays on Contemporary Cultural Practise in India*. New Delhi: Tulika Books.
- Karatani, K. (2011). *Derinliğin Keşfi Modern Japon Edebiyatının Kökenleri*. (Çev: D. Ç. Güven ve İ. Öner), İstanbul: Metis.
- Keshmirshakan, H. (2007). *Contemporary Iranian Art: The Emergence of New Artistic Discourses*. *Iranian Studies*, 40(3), 335-366.
- Keyder, Ç. (1998). *1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu*. (Çev: N. Elhüseyni), S. Bozdoğan (Ed.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik içinde*. (ss. 39-53). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Köksal, D. (2004). *Art and Power in Turkey: Culture, Aesthetics and Nationalism During the Single Party Era*. *New Perspectives on Turkey*, 31, 91-119.
- Kunitzin, G. (1976). *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik içinde*, (Çev: S. Cılızoğlu), (ss. 114-146). Ankara: Yeni Dünya Yayınları.
- Lenssen A., Rogers S. ve Shabout N. (2018). *Modern Art in the Arab World*. New York: Museum of Modern Art.
- Leoussi, A. S. (2004). *The Ethno-Cultural Roots of National Art*. *Nations and Nationalism*, 10(1/2), 143-159.
- Lorasdağı, B. K. (2010). *The Relationship Between Islam and Globalization in Turkey in the Post-1990 Period: The Case of MÜSİAD*. *Bilig*, 52, 105-128.
- Maasri, Z. (2020). *Cosmopolitan Radicalism The Visual Politics of Beirut's Global Sixties*. Cambridge University Press.
- McAndrew, C. (2010). *An Introduction to Art and Finance*. C. McAndrew (Ed.), In: *Fine Art and High Finance*. (pp. 1-30). New York: Bloomberg Press.
- Mazini, I. (2018). *The Spinks and Mokhtar's Statue*. (Trans: K. Halls), A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 58-67.) New York: Museum of Modern Art.
- Mohamed, D. A. (2021). *Al-Nitaq Festival of Art, Cairo, 2000 and 2001*. Octavian Esanu (Ed.), In: *Contemporary Art and Capitalist Modernization*. (pp. 256-267). New York: Routledge.
- Muhtar, M. (2018). *The Response of Sculptor Mokhtar to Mr. Al-Mazini*. (Trans: K. Halls), A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 63-67). New York: Museum of Modern Art.
- Nerval, G. (2012). *Doğu'ya Seyahat*. (Çev: S. Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özpinar, C. (2016). *Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Pieprzak, K. (2010). *Imagined Museum Art and Modernity Postcolonial Morocco*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Porter, V. (2006). *Word Into Art Artists of the Modern Middle East*. London: The British Museum Press Publishing.
- Pullin, E. (2013). *The Culture of Funding Culture*. C. R. Moran (Ed.), In: *Intelligence Studies in Britain and the US: Historiography Since 1945* (pp. 47-64). Edinburg University Press.
- Rabbat, N. (2018). *The Nakba and Arab Culture*, In: *Modern Art in the Arab World*. A. Lenssen (Edt), (pp. 161-162). New York: Museum of Modern Art.

- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*. Ankara: Hacettepe Yayınları.
- Saunders, F. S. (2000). *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. London: Granta Books.
- Shabout, N. (2017). *Modernism and the Visual Arts in the Middle East and North Africa*. S. Ross and A. C. Lindgren (Eds.), In: *The Modernist World*. (pp. 488-498). New York: Routledge.
- Shabout, N.(2007). *Modern Arab Art Formation of Arab Aesthetics*. University Press of Florida.
- Shammout, I. (2018). *Discussion Forum the First Arab Biennial*. (Trans: D. el Husseiny), A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*, (pp. 376-383). New York: The Museum of Modern Art.
- Smith, T. (2010). *The State of Art History: Contemporary Art*. *The Art Bulletin*, 92(4), 366-383
- Simmel, G. (1957). *Fashion*. *The American Journal of Sociology*, 62(6), 541-558.
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatında Temel Yaklaşımlar*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Telmisany, K. (2008). *On Degenerate Art*. (Trans: M. McClure), A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 101-103). New York: Museum of Modern Art.
- Timur, T. (2004). *Türkiye Nasıl Küreselleşti*. İstanbul: İmge Yayınevi.
- Troçki, L. ve Breton A. (2015). *Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin*. (Çev: K. Özsezgin), A. Artun (Ed.), *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş içinde*. (ss. 231-238). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Umar, M. (2018). *Arabic Calligraphy: An Inspiring Element in Abstract Art*. A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 139-141). New York: Museum of Modern Art.
- Watenpaugh, K. D. (2006). *Being Modern in the Middle East: Revolution*. K. D. Watenpaugh (Ed.), In: *Nationalism, Colonialism, and the Arab Middle Class*. (pp. 55-67). Princeton University Press.
- Waters, M. (2001). *Globalization*. Londra: Routledge.
- Younan, R. (2018). *The Objective of the Contemporary Artist*. (Trans: M. McClure), A. Lenssen (ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 88-93). New York: Museum of Modern Art.

İnternet Kaynakları

- http 1. Nefedova, O. (2019). *Art and Artists Crossing Borders Untold Stories of the First Iraqi Art Exhibition in the USSR*. <https://stedelijkstudies.nl/wp-content/uploads/2019/11/Stedelijk-Studies-9-Art-and-Artists-Crossing-Borders-Nefedova.pdf> (Erişim Tarihi: 15.9.2022).
- http 2. Nahidi, K. (2019). *Cubism in Iran Jalil Ziapour and the Fighting Rooster Association*. <https://stedelijkstudies.nl/wp-content/uploads/2019/12/Stedelijk-Studies-9-Cubism-in-Iran-Nahidi.pdf> (Erişim Tarihi: 15.9.2022).
- http 3. Ekhtiar M. ve Rooney, J. (2014). *Artists of the Saqqakhana Movement (1950s-60s)*. https://www.metmuseum.org/toah/hd/saqq/hd_saqq.htm (Erişim Tarihi: 11.10.2022).

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Shabout N. (2017). *Modern Arab Art Formation of Arab Aesthetics*. Gainesville: University Press of Florida, 22.
- Görsel 2. <https://artsandculture.google.com/asset/calligraphy/oAEBOZ6EPAXpOg> (Erişim Tarihi 10.02.2023).
- Görsel 3. Lenssen A., Rogers S. ve Shabout N. (2018). *Modern Art in the Arab World*. New York: Museum of Modern Art, 151.
- Görsel 4. Hüseyin Yusuf Amin, *Contemporary Art Group, Second Declaration*. In: *Modern Art in the Arab World*, New York: Museum of Modern Art, 115.
- Görsel 5. https://www.palestineposterproject.org/sites/default/files/0042_pppa.jpg (Erişim Tarihi 1.11.2022).
- Görsel 6. <https://www.bl.uk/events/naji-al-ali-a-tribute-27-october> (Erişim Tarihi: 10.02.2023).
- Görsel 7. <http://www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/bios/Pages/Dia-Azzawi.aspx> (Erişim Tarihi 1.5.2022).
- Görsel 8. Fatenn Mostafa Kanaşani, *The Permanenet Revolution: From Cairo to Paris with the Egyptian Surrealists*. <https://www.madamasc.com/en/contributor/fatenn-mostafa-kanasani/> (Erişim Tarihi: 10.02.2023).
- Görsel 9. Lenssen A. Rogers S. ve Shabout N. (2018). *Modern Art in the Arab World*. New York: Museum of Modern Art, 377.

Görsel 10. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/457780> (Erişim Tarihi:10.02.2023).

Görsel 11. <http://edgeofarabia.com/about/about>. (Erişim Tarihi 1.08.2022).

Görsel 12. <https://www.iksv.org/tr/haber/gecmisten-gunumuze-iksv-afisleri#music/3> (Erişim Tarihi: 10.02.2023).