

arş. gör. ahmet mansuroğlu (sorumlu yazar|corresponding author)
ankara üniversitesi, güzel sanatlar fakültesi, temel sanat eğitimi bölümü
amansuroglu@ankara.edu.tr orcid: 0000-0002-2329-9821

prof. dr. lütfi özden
düzce üniversitesi, sanat tasarımı ve mimarlık fakültesi, resim bölümü
lutfiozden@düzce.edu.tr orcid: 0000-0002-7783-7656

DOĞU İMGESİNİN GÜNCEL SANATTA TEMSİLİ: DOĞU KÖKENLİ SANATÇI ÖRNEKLERİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRME*

derleme makalesi|review article
başvuru tarihi|received: 03.10.2025 kabul tarihi|accepted: 09.04.2026

ÖZET

Bu araştırmada, güncel sanatta Doğu imgelerinin temsiline odaklanılmakta ve özellikle hat sanatı ile yazı imgesini güncel üretimlerinde kullanan Orta Doğu kökenli sanatçılar incelenmektedir. Batı'nın Doğu'yu "öteki" olarak tanımlayan oryantalist kurguları, sanat tarihi boyunca belirleyici olmuş olsa da günümüzde Doğu kökenli sanatçılar bu temsillere karşı kendi kültürel ve bireysel deneyimlerinden beslenen yeni imgeler üretmektedir. Çalışmanın amacı, Doğu'nun "imge" ve sanatçısının güncel sanattaki görünürlüğünü ve Batı sanat dünyasında bu görünürlüğün nasıl konumlandırıldığını tartışmaktır. Yöntem olarak nitel araştırmaya dayalı karşılaştırmalı sanatçı ve eser incelemeleri yapılmıştır. Shirin Neshat, Lalla Essaydi, Nil Yalter, Shahzia Sikander ve Farhad Moshiri gibi sanatçıların işleri, Doğu imgelerinin bireysel bellek, toplumsal kimlik, kadın temsili ve kültürel aidiyet bağlamında nasıl yeniden yorumlandığını göstermektedir. Bulgular, Doğulu sanatçıların Batı merkezli sanat piyasasında görünürlük kazansalar dahi çoğu zaman oryantalist söylemin yeniden üretimine maruz kaldıklarını veya anti-oryantalist imge kurgularıyla varlıklarını sürdürmeye çalıştıklarını ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, Doğu imgelerinin güncel sanattaki temsili, kültürlerarası etkileşimin ve kimlik politikalarının belirleyici olduğu bir alan olarak güncelliğini korumaktadır.

Anahtar Kelimeler: Güncel Sanat, Oryantalizm, Doğu İmgesi, Doğu Kökenli Sanatçılar, Sanatta Yazı ve Kaligrafi

Mansuroğlu, A., Özden, L. (2026). Doğu imgesinin güncel sanatta temsili: Doğu kökenli sanatçı örnekleri üzerine değerlendirme. *Bodrum Journal of Art and Design*, 5(2), 413-429.
<https://doi.org/10.58850/bodrum.1796296>

*Bu çalışma 22.06.2023 tarihinde Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiş olan "Resme Doğu'dan Bakmak: Şehrengiz ve Arabesk Serileri" başlıklı tez çalışmasından hazırlanmıştır.

REPRESENTATION OF THE EASTERN IMAGE IN CONTEMPORARY ART: AN EVALUATION OF SELECTED EASTERN-ORIGIN ARTISTS

ABSTRACT

This study focuses on the representation of Eastern imagery in contemporary art, particularly examining Middle Eastern artists who incorporate calligraphy and textual forms into their artistic practices. Although Orientalist narratives that historically constructed the East as the "other" have long shaped art history, contemporary Eastern artists respond to these frameworks by creating new visual languages rooted in their cultural and personal experiences. The research aims to discuss both the visibility of the "image" of the East and the position of Eastern artists within contemporary art, as well as how this visibility is situated within the Western art world. Methodologically, the study employs qualitative and comparative analyses of selected artists and their works. The practices of Shirin Neshat, Lalla Essaydi, Nil Yalter, Shahzia Sikander, and Farhad Moshiri demonstrate how Eastern imagery is reinterpreted through individual memory, social identity, gender representation, and cultural belonging. The findings suggest that, while Eastern artists gain visibility in the Western-centered art market, they often remain subject to Orientalist discourse or strive to sustain their presence through anti-Orientalist strategies. Ultimately, the representation of Eastern imagery in contemporary art remains a dynamic field shaped by intercultural exchange and identity politics.

Keywords: Contemporary Art, Orientalism, Eastern Imagery, Middle Eastern Artists, Calligraphy and Text in Art

Introduction	The representation of the East within Western art and culture has historically been shaped by Orientalist perspectives that positioned the East as exotic, passive, and inferior. As Edward Said argued in <i>Orientalism</i> , such representations formed a system of knowledge production that sustained Western cultural and political dominance. Throughout the 18th and 19th centuries, Orientalist painting and literature constructed the East as sensual, irrational, and mysterious, reinforcing the idea of the East as the cultural "other." This framework produced a visual and ideological distance between cultures, reducing the East to a projection of Western imagination. During the early 20th century, modernist artists turned to non-Western cultural forms - such as Islamic calligraphy, Persian miniature painting, and East Asian aesthetics- sources of stylistic renewal. However, these appropriations often detached cultural forms from their original meaning, maintaining the imbalance of cultural power. The East continued to be treated largely as an aesthetic resource rather than an active participant in shaping artistic modernity. From the late 20th century onward, a significant shift occurred as artists of Eastern origin increasingly reinterpreted cultural motifs from their own lived experiences. Rather than being depicted, they became the subjects and narrators of their visual identities. This shift has foregrounded new artistic languages rooted in memory, identity, displacement, gender, and political critique. The current study analyzes how selected contemporary artists reinterpret Eastern imagery to engage critically with Orientalist legacies and assert cultural agency.
Purpose and scope	This study explores how Eastern imagery is represented and reimagined in contemporary art, focusing on Middle Eastern artists who incorporate calligraphy and textual forms into their practices. The research examines how these artists negotiate visibility within a Western-centered art system, where discourses of exoticization and cultural difference continue to shape artistic reception. Rather than merely reproducing traditional motifs, these artists strategically employ text and inscription to reclaim cultural identity and articulate resistance. The research focuses on the practices of five influential artists: Shirin Neshat, Lalla Essaydi, Nil Yalter, Shahzia Sikander, and Farhad Moshiri. Although they work across diverse media -such as photography, video installation, painting, and mixed media- they share a common concern for reinterpreting cultural symbols in ways that challenge imposed narratives. Their works demonstrate that text can function not only as language but as a visual act of self-authorship. By situating these artists within global contemporary art, the study addresses the complexities of self-representation and cultural visibility. It also considers how their artwork is exhibited and circulated, acknowledging that international recognition can simultaneously empower artists and reinforce new forms of Orientalist framing.
Method	The study employs a qualitative and comparative methodology grounded in visual and contextual analysis. Artworks are examined in relation to their formal features -composition, material, and iconography- as well as their thematic engagements with identity, gender, memory, and postcolonial critique. Primary sources include artworks, artist statements, and exhibition catalogues, while secondary sources draw upon scholarship in Orientalism, postcolonial theory, gender studies, and contemporary art. This approach reveals how calligraphy, script, and ornamentation function not as decorative elements but as conceptual strategies. The integration of text and image becomes a means of reclaiming authorship, challenging Western interpretive frameworks, and constructing new visual languages. Rather than treating Eastern imagery as timeless or static, the study emphasizes its ongoing transformation within transnational contexts.
Findings and conclusion	The findings indicate that calligraphy and text in the selected artists' works operate as vehicles of memory, resistance, and identity formation. Through inscription, the body and visual surface become sites of cultural negotiation. Shirin Neshat, an Iranian-born artist working in the United States, explores the tension between religion, gender, and exile. In <i>Women of Allah</i> , Persian script is inscribed over black-and-white images of veiled women, transforming calligraphy into both a veil and a voice. Neshat challenges Orientalist portrayals of Muslim women as silent subjects, instead presenting them as active bearers of narrative and agency. Lalla Essaydi, a Moroccan-born artist based in New York, similarly employs Arabic calligraphy to critique gender and representation. In <i>Converging Territories</i> , women's bodies and garments are covered in handwritten henna text. By placing women within architectural spaces historically associated with confinement, Essaydi exposes how the female figure has been both eroticized and controlled in Orientalist and patriarchal contexts. Nil Yalter, a Turkish-born pioneer of feminist art, examines migration, labor, and cultural displacement. In <i>Headless Woman or Belly Dance</i> (1974), the artist writes political text on her own abdomen, transforming the body into a political document. Yalter's work bridges personal experience with structural critique, suggesting that the female body can rewrite narratives imposed upon it. Shahzia Sikander, a Pakistani-American artist, reinterprets South Asian miniature painting through what she terms a "neo-miniature" aesthetic. Her work blends script, ornamentation, and abstraction to challenge colonial and patriarchal constructions embedded in art history. Through layering and fragmentation, Sikander visualizes cultural identity as fluid and evolving. Farhad Moshiri, an Iranian contemporary artist, employs calligraphy alongside pop culture imagery to critique the commodification of cultural identity. By using materials such as glitter, beads, or everyday objects, Moshiri highlights the tension between authenticity and spectacle in the global art market. Collectively, these artists illustrate that Eastern imagery is not a fixed cultural symbol but a dynamic, continually reinterpreted language. While they have gained visibility within international institutions, the study notes an ongoing tension: Western art circuits may continue to frame Eastern identity through exoticization or market-driven narratives. This phenomenon aligns with what some scholars term neo-Orientalism, wherein cultural difference remains desirable but regulated. In conclusion, the representation of Eastern imagery in contemporary art is not merely aesthetic but deeply intertwined with global politics of identity and cultural exchange. Through text, memory, and visual performance, these artists reclaim voice, authorship, and historical presence. Their works challenge Western-centric art histories and contribute to the formation of new, hybrid visual vocabularies. Eastern imagery today is a living language -transformed through dialogue, critique, and creative reinvention- signaling the ongoing redefinition of cultural identity in contemporary art.

Keywords: Contemporary Art, Orientalism, Eastern Imagery, Middle Eastern Artists, Calligraphy and Text in Art

GİRİŞ

Doğu'nun temsili, sanat tarihinde, özellikle Batı sanat söylemleri içerisinde çoğunlukla "öteki" kavramı üzerinden şekillenmiştir. Oryantalist yaklaşımın da etkisiyle Doğu; mistik, egzotik ve hayali imgelerle yeniden kurgulanmış ve bu temsiller yalnızca estetik tercih olmamış, aynı zamanda politik ve ideolojik söylemler üretmiştir. Edward Said'in (1999) ortaya koyduğu üzere Oryantalizm, Batı'nın Doğu'yu tanımlama ve temsil biçimlerini belirleyen bir güç ve bilgi sistemi olarak işlev görmektedir. Bu nedenle Doğu, sanat tarihinde çoğu kez Batı'nın estetik ve kültürel zevkleri bağlamında yeniden üretilmiş bir imgeye dönüşmüştür. Araştırmada referans verilen Özdal (2013) ve Karakaya'nın (2007) çalışmalarında da görsel kültürde Doğu'nun ötekileştirilmiş temsillerinin sıklığına dikkat çekilmektedir.

20. yüzyılın başlarında modern sanatta temsil arayışları, Batılı sanatçıları yeni görsel arayışlara yöneltmiş ve Doğu'nun geleneksel sanat pratikleri; özellikle hat sanatı, minyatür ve dekoratif yüzey soyutlamaları, biçimsel yenilik arayışlarında en önemli referanslar olmuştur. Bal (2009), Berk (1971) ve Cam'ın (2013) araştırmaları, Batı'nın modern resimlerdeki Doğu estetiğinin biçimsel etkilerini ortaya koyarken; bu ilişkinin çoğunlukla kültürel etkileşimden ziyade, Batı merkezli bir kendine mal edilmiş estetik üretim süreci olarak geliştiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamlarda Doğu, sanat üretiminde kendini bulmuş ve özneleşmiş bir aktör olmaktan çok Batı sanatının görsel repertuarını zenginleştiren bir kaynak olarak konumlanmıştır.

Güncel sanat bağlamındaysa Doğu kökenli sanatçılar, hem Batı'nın özenle inşa ettiği oryantalist temsillerle hesaplaşan hem de sanat piyasasında aidiyet, kimlik ve temsil üzerinden yeni görsel temsiller geliştiren üretimleriyle öne çıkmaktadır. Erengözgen Kafkas (2008) ve Adıgüzel Toprak'ın (2018), araştırmalarında, güncel sanat işlerinde Doğu imgelerinin yeniden üretildiği ve bundan gelişen "yeni oryantalizm" tartışmalarının sanatçı pratikleri bağlamında yeniden değerlendirildiğini ortaya koymaktadır. Yazı ve kaligrafi gibi imgeler ise bu üretimlerde hem kültürel mirasla bağ kuran hem de kavramsal ve politik ifade aracı olarak işlev gören görsel stratejiler haline gelmiştir.

Mevcut literatürde, oryantalist eleştiri ve Doğu sanatının Batı ile ilişkisi üzerinden kapsamlı tartışmalar sunulsa da Doğu kökenli sanatçıların hat ve yazı temelli görsel yaklaşımları üzerinden Doğu imgesini güncel sanat bağlamında nasıl yeniden işlediklerine dair karşılaştırmalı analizler sınırlıdır. Bu çalışma, Lalla Essaydi, Shirin Neshat, Nil Yalter, Shahzia Sikander ve Farhad Moshiri gibi sanatçıların üretimlerini birlikte ele alarak, Doğu imgesinin güncel sanattaki temsilini bireysel bellek, toplumsal kimlik, kadın temsili ve kültürel aidiyet bağlamlarında incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel amacı, Doğu'nun güncel sanattaki görünürlüğünün Batı merkezli sanat sistemi içinde nasıl konumlandırıldığını ve sanatçıların yazı temelli görsel stratejiler aracılığıyla bu konumlanmaya nasıl eleştirel yanıtlar geliştirdiğini ortaya koymaktır. Çalışmanın önemi, Doğu imgesini yalnızca Batılı sanatçıların tarihsel temsilleri üzerinden değil, Doğu kökenli sanatçıların öznel üretimleri üzerinden değerlendirmesinde yatmaktadır. Bu yönüyle araştırma, temsil politikaları, kimlik ve güncel sanat üretimi arasındaki ilişkiye karşılaştırmalı ve disiplinlerarası bir bakış sunarak mevcut literatüre katkı sağlamayı hedeflemektedir.

YÖNTEM

Bu çalışmada nitel araştırma desenlerinden çoklu olgu incelemesi ve betimsel içerik analizi yöntemleri kullanılmıştır (Yin, 2018; Schreier, 2012). Çalışmanın kapsamını, güncel sanatta hat sanatı ve yazı imgesini kullanan Ortadoğu kökenli sanatçıları oluşturmaktadır. Amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenen sanatçılar: (1) yazı/kaligrafi öğeleri kullanmak, (2) uluslararası görünürlüğe sahip olmak, (3) Batı merkezli sanat sistemi içinde üretim yapmak kriterlerine göre seçilmiştir. Bu doğrultuda Shirin Neshat (İran/ABD), Lalla Essaydi (Fas/ABD), Nil Yalter (Türkiye/Fransa), Shahzia Sikander (Pakistan/ABD) ve Farhad Moshiri (İran) incelenmiştir. Sanatçıların dört temel eksenle karşılaştırılmıştır:

1. Yazı imgesinin kullanım biçimi: Kullanılan alfabe (Arap, Fars, Ebcet, Latin), yazının yerleştirildiği yüzey (tuval, fotoğraf, beden, mimari mekân) ve teknik uygulama (mürekkep, kına, serigrafi, dijital baskı).

2. Kültürel aidiyet ve kimlik: Diaspora, hibrit kimlik, yerellik temalarının görsel dile yansımaları.
3. Toplumsal cinsiyet ve beden politikaları: Kadın bedeninin temsili, yazının beden üzerindeki yerleşimi ve feminist eleştiri bağlamı.
4. Oryantalizm eleştirisi: Batı'nın Doğu kurgusuna karşı geliştirilen stratejiler (imgeleri ters yüz etme, ironi, içeriden bakış açısı).

Sanatçıların eserleri görsel analiz yöntemiyle incelenmiş; eser fotoğrafları, kataloglar, sergi metinleri ve sanatçı beyanları birincil kaynak olarak kullanılmıştır (Rose, 2016). Analizde eserlerin biçimsel özellikleri (kompozisyon, malzeme, teknik) ile üretildikleri tarihsel ve kültürel bağlamlar birlikte değerlendirilmiştir. Çalışmada sanatçı-eser odaklı yorumlayıcı analiz benimsenmiş; her sanatçı yukarıdaki dört ekseninde ayrı ayrı incelenmiş, bulgular benzerlikler ve farklılıklar mantığıyla sentezlenmiştir. Örneğin, Neshat ve Essaydi kadın bedeni üzerine yazı yerleştirme pratikleri açısından benzerlik gösterirken; Neshat'ın Farsça şiir kullanımı ile Essaydi'nin kına yazısı kullanımı teknik olarak farklılaşmaktadır. Yalter bu ilişkiyi performatif bağlama taşıırken, Moshiri iki boyutlu görsel alanda kurmaktadır. Sanatçıların pratikleri postkolonyal teori (Said, 1978/1999) çerçevesinde değerlendirilmiş; yazı-görsel ilişkisi medyalararasılık, beden üzerindeki yazı kullanımı ise performans ve beden politikaları perspektifinden analiz edilmiştir (Rajewsky, 2005; Butler, 2016).

BULGULAR

Bu çalışmanın bulguları, Doğu imgelerinin güncel sanatta nasıl temsil edildiğini iki ana eksen üzerinden ortaya koymaktadır. İlk olarak, Batı'nın tarihsel süreçte Doğu'yu kendi kültürel ve politik ihtiyaçları doğrultusunda kurguladığı "oryantalist bakış" ele alınmıştır. Bu bağlamda, Doğu'nun Batılı sanatçılar tarafından nasıl "ötekileştirildiği ve egzotik bir imgeye indirgenerek sanat tarihine yansıdığı incelenmektedir. İkinci olarak ise, günümüzde Doğu kökenli sanatçıların bu kurgulara verdikleri yanıtlar tartışılmaktadır. "Doğu'dan Bakan/Doğu'ya Bakan Sanatçılar" başlığı altında, özellikle yazı ve hat imgesini güncel pratiklerinde kullanan sanatçıların, kendi kültürel miraslarını yeniden yorumlayarak hem bireysel hem de toplumsal kimliklerine dair özgün temsiller geliştirdikleri gösterilmektedir. Böylelikle, Doğu imgesinin güncel sanattaki temsili hem Batı'nın tarihsel söylemleri hem de Doğu kökenli sanatçıların güncel üretimleri üzerinden bütüncül bir biçimde değerlendirilmektedir.

Batı'nın Doğu Kurgusu Olarak "Oryantalist Bakış"

Doğu-Batı ayrımı, Batı'nın tüm dünyaya kabul ettirdiği bir ayrım olarak Oryantalist hareketin bir sonucudur. Oryantalist bakış, Edward Said ile yeniden yorumlanmaya okunmaya başlanmıştır. Çünkü Said'e göre Oryantalizm Doğu ile Batı arasında ontolojik, epistemolojik bir ayrıma dayalı düşünce biçimidir ve Batı'nın sahip olduğu geçmişi, altyapı, bilgi ve becerileri ile Doğu karşısında üstünlüklerini kişileştirdiklerini öne sürmektedir (Karakaya, 2007). Bu durum Batı'nın Doğu'yu tanımlamak için ürettiği imgelerde görülebilir. Batı felsefesinde Oryantalizm, Haçlı Seferleriyle gündeme gelen Hristiyan-Müslüman, Doğu-Batı karşıtlığı, Leibniz, Voltaire, Kant ve Hegel gibi filozoflarca kaleme alınmış; bu filozofların kurdukları Doğu, Orta Çağ'dan beri barbar, eğitimsiz, tembel, kararsız, bağımlı, şehvet düşkünü" olarak tanıtılmış ve bu kavramlarla özdeşleştirilmiştir (Özdal, 2013: 63).

Batılı için bir Doğulu "egzotik, mistik" bir varlık olarak tanımlanıp "zevk düşkünü, peçe altında gizlenen, düşünme yetisinden yoksun" kişiler olarak resmedilmiştir (Karakaya, 2007). Oryantalist resimlerde Batı'nın "ötekileştirdiği" Doğulu imgelerinde "öteki olan" hissiyatı pekiştirilmektedir. Dönemin oryantalist ressamı, Hristiyan Batı dekoru içerisinde işleyemedikleri erotik tema ve görüntüleri Doğu'ya atfederek işleme olanağı bulmuş, örneğin, Doğu'ya hiç gitmese de görüşleri Doğuyla ilgili edebi eserlere dayanan Ingres, *Odalık ve Köle*, *Türk Hamamı* gibi oryantalist içerikte pek çok eser üretmiştir (Erengözgin Kafkas, 2008: 15) (Görsel 1). Oryantalizmin en önemli sanatçılarından olan Jean-Léon

Gérôme'nin en bilinen eserlerinden olan, cinselliğin ve kadın bedeninin abartılı şekilde öne çıkarıldığı *Köle Pazarı* ve içi boşaltılan, seyirlik nesneler haline gelen Doğu insanının betimlendiği *Hah Tüccarı* gibi eserler de bu örnekler arasındadır (Görsel 2).



Görsel 1. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Türk Hamamı* (Le Bain turc), 1862, tuval üzerine yağlıboya, 108cm (Çap), Louvre Müzesi, Paris



Görsel 2. Jean-Léon Gérôme, *Köle Pazarı* (Slave Market), 1866, tuval üzerine yağlıboya, 84,6x63,3cm, The Clark Museum, Massachusetts

Bu bağlamda birçok Oryantalist resimdeki "Doğulu öteki" sadece göze hitap eden bir kültür olarak tanımlanmaktadır. Doğu'yu tanımlarken "mantıksız, sapkın, azgın, yalancı, uyuşuk ve şüpheli" gibi betimlemeler yapan Batı için, her durumda "zekiliğin, Anglosakson asilliğinin ve zenginliğinin karşısında yer alan bir Doğu" tanımlaması mevcuttur (Karakaya, 2007). Bu bakımdan, Edward Said'in de belirttiği üzere "Oryantalizm, Avrupa'nın Doğu hakkındaki bir uydurması değil, bilinçle vücuda getirilmiş ve nesiller boyu hatırı sayılır yatırımlara konu olmuş bir teori ve pratik bütünüdür" (Said, 1999: 5).

Tüm bunların yanında belki de Klasik Oryantalist olarak değerlendirilmeyen fakat gözlemci bakış açısıyla sunulan önemli eserler de üretilmiş. Özellikle Doğu'ya ziyaret gerçekleştiren, Ludwig Deutsch, John Frederick Lewis, Gustav Bauernfeind, Rudolf Ernst gibi sanatçıların daha çok gezdikleri ve gördükleri "Doğu" şehirlerinin günlük yaşantılarından sahneleri, sıra dışı eklemeler yapmadan resimlerine aktardıkları gözlemlenebilir. Fakat bu resimler fantezi ürünü olan ve Batı'nın sanat alıcıları tarafından ilgi gören resimleri kadar popüler ve talep gören eserler olmamışlardır. Sonuç olarak Batı, kendi imgelemi ve bakışı doğrultusunda Doğu geleneklerini çarpıtmış, tek taraflı-yanlı- bir bakış açısıyla imge ve düşünce mühendisliğine girişmiş, Doğu kavramını medeniyetin tersi olarak tanımlayıp eylemlerini meşrulaştırmaya çalışmıştır (Said, 1999).

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

Batı Sanatının İlham Kaynağı Olarak "Doğu"

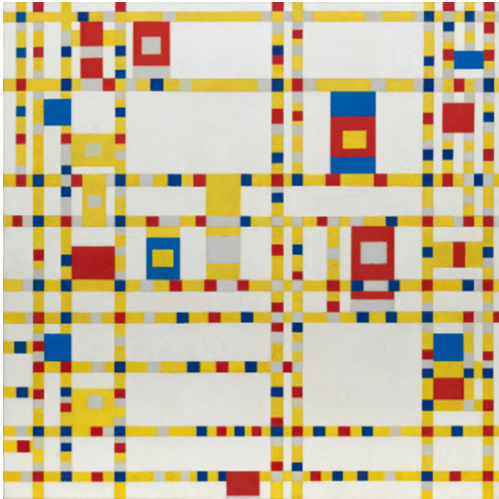
Doğu imgesini hayali referanslarla kuran, Oryantalizmi ön plana çıkararak seyirlik bir coğrafya imajı tasarlayan Batı için Doğu'sunda kalan bölgeler ve geleneklerini sürdüren kültürler her zaman bir imge ve ilham kaynağı olmuştur. Modern

dönemle birlikte arayışlara giren sanatçılar figüratif-natüralist eğilimlerden uzaklaşmışlardır. Soyut resme yönelen sanatçıların en önemli ilham kaynakları da Uzak Doğu ve Orta Doğu geleneksel sanatları olmuştur.

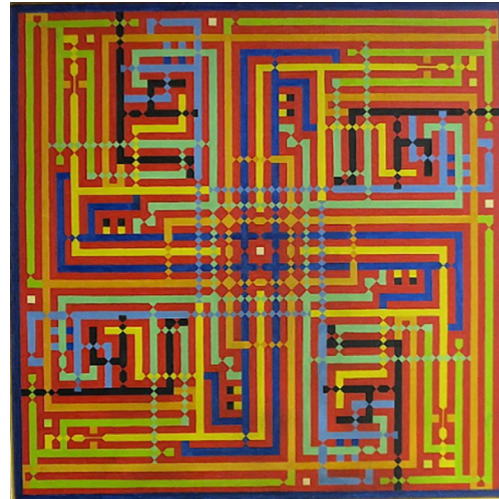
20. yüzyılda Batı sanatı geleneği çözülmüş ve bu çözülme görme biçimlerine de yansımış, birebir dış dünya betimlemesi terk edilerek temsil edilen reddedilmiş, bu da sanatta geleneğin reddine yol açmıştır (Adıgüzel Toprak, 2018). Batı kendi sanatsal geleneklerini reddederken, daimi esin kaynağı olan, daha derin kültürel altyapıya sahip Doğu'ya, Doğu'nun gelenekseline yönelmiştir. Batı'nın temsili reddederek başladığı soyut arayışların özünde tinsel-öz arayışlar yatar, Batı kendi değerlerini oluştururken var olan sisteminin yetersiz kaldığı veya aşırıya kaçtığı durumlarda "tinsel arayışlarında yüzünü tekrar" Doğu'ya döner ve onu yeniden keşfetmeye çalışır (Erengöz Kafkas, 2008: 43).

Sanatlarına yeni bir boyut kazandırmak ve çıkış yakalamak isteyen Batılı sanatçılar, eserlerine plastik zenginlik katmak adına Doğu'nun yerel ve geleneksel kültür, sanat ve imgelerinden yararlandığı gerçeğini; Kandinsky, Matisse, Klee, Picasso, Gauguin gibi ünlü birçok sanatçı bu itiraf etmiş ve eserlerinde göstermiştir (Bal, 2009: 73).

Özellikle "Hat Sanatı" ve "Modern Batı Resmi" arasında belirgin etkileşimi gösteren örnekler bulunmaktadır. Mondrian'ın *Broadway Boogie Woogie* (1942-43) eseri ile Topkapı Sarayı Kitaplığında, Saray Albümünde bulunan 1500 yılına tarihlenen bir Kufî yazı eseri arasındaki benzerlik ve alınan ilham oldukça belirgindir (Görsel 3 ve Görsel 4).



Görsel 3. Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-43, tuval üzerine yağlıboya 127x127cm, MoMA, Manhattan

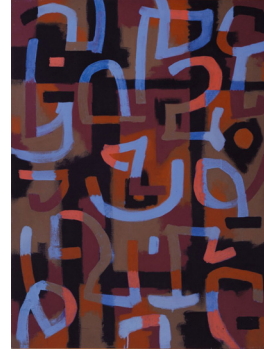


Görsel 4. *Kufî Yazı*, Yaklaşık 1500, Saray Albümü, 48x50cm, İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı

Modern Batı resmi ve sanatçıların, kendi resim geleneklerinden uzaklaşıp, Uzak ve Orta Doğu sanatlarına yönelmelerinde, bu sanatların "soyut resim kimliğinin" keşfedilmesi yatar ve özellikle hat sanatının öne çıkmasının sebebi harflerin hem kendi başına hem de kelimenin başı, ortası ve sonunda biçim değişikliğine uygun olmalarıdır" (Cam, 2013: 35). İslam imge ve estetiği, soyut bir dil üzerine biçimlenir ve "soyut" olan, metafizik, sonsuz ve imgesel olana yönelik çağrışım yapar, içte ve derinde olduğundan öz ve anlamla bağlantılıdır ki bu da insanı anlatmaya değil, keşfe ve sezgiye yönlendirir (Bal, 2009). İslami yazı (hat sanatı), özellikle Avrupalı ressamlarca ilgi görmüş, Batı sanatı yıllarca Doğu uygarlığına yönelmiş, Lautrec ve İzlenimcilerden başlayan bu yönelişler, "Klee, Kandinsky, Matisse, Mathieu gibi modernlerde kristalleşmişti" (Berk, 1971: 44-45). Zengin Doğu imge ve kültürel birikiminden faydalanıp yeni bir arayışa giren bu sanatçılar herkesçe bilinen ve sanat dünyasında öne çıkan isimlerdir. Yeni esinler için İslam yazısına yönelen, Soyut Dışavurumculuğun önemli temsilcilerinden olan Jackson Pollock ve Charles Pollock kardeşlerin eserlerindeki belirgin ve okunaklı hat sanatı esinleri de ilgi çekicidir (Görsel 5 ve Görsel 6).



Görsel 5. Jackson Pollock, *Sırrın Muhafızları* (*The Guardians of Secret*), 1943, tuval üzerine yağlıboya, 122,9x191,5cm



Görsel 6. Charles Pollock, *Chapala 5*, 1956, tuval üzerine karışık teknik, 121,9x91,4cm

Bahsedilen kaligrafik etkiler, Jackson Pollock'un *Duvar* (*Mural*), (1943), *Sırrın Muhafızları* (*The Guardians of Secret*), (1943), *Stenografik Figür* (*Stenographic Figure*) (1942) gibi bazı eserlerinde ve Charles Pollock'un *Chapala* isimli serisinde ve birçok çalışmasında belirgin biçimde görülmektedir. Hatta bu eserlerde "(ayn) ع", "(be) ب", "(vav) و", "(lamelif) ل" gibi birçok harf belirgin biçimde okunmaktadır. Sanatçılar bu eserlerde Batı tekniği ile Doğu imgesini kendilerine özgü biçimlerde sentezlemişlerdir. Batılı sanatçıların benimsediği, kültürel imgeler ve Batı sanatı tekniklerinin bir arada kullanıldığı bu örnekler kendilerinden sonra gelen sadece Batılı sanatçıları değil, Batı sanatı geleneklerini sanat eğitimlerine entegre eden Doğu kökenli sanatçılara da ilham olmuştur.

Doğu'dan Bakan / Doğu'ya Bakan Sanatçılar: Güncel Sanatta Yazı İmgesi

Batı dünyası her ne kadar Doğu'yu bir fantezi ve zevk dünyası olarak görse de Doğu'da birçok sanatçı kendi imgelerini, geleneklerinden beslenerek oluşturmuşlardır. Bu bağlamda, makalede ele alınan sanatçılar daha çok Orta Doğu ülkelerinde ikamet eden veya bu bölgelerde yaşamış ya da dünyanın farklı yerlerinde üretimlerine devam eden "Orta Doğulu" (olarak betimlenen) sanatçılardan seçilmiştir. Bu sanatçılar tercih edilirken, özellikle eserlerinde Arapça, Farsça kaligrafi ve yazı imgesi kullanan, çalışmaları "Güncel sanat" bağlamında değerlendirilen sanatçılar olmasına dikkat edilmiştir. Batı'nın 20. yüzyıldaki temsiliyeti ve kendi sanatsal geleneklerini terki, Doğu'ya yüzünü çevirmesi, siyasi, sosyal ve kültürel değişim süreçleriyle, kimlik/aidiyet, yerellik ve otantiklik gibi kavramlar doğrultusunda değişen güncel sanat ortamında, "Orta Doğu" ve İslam Sanatını temsil eden sanatçılara ve üretimlerine yönelinmiştir (Adıgüzel Toprak, 2018). Her ne kadar güncel sanat ortamı "ötekinin söylemine" ihtiyaç duysa da "ötekinin temsili" büyük resimde pek de yeterli bir yer kapmış sayılmaz. Bu anlamda, Erengeçgin Kafkas'ın (2008: 30) tezinde yaptığı yorumda Doğulu sanatçıların günümüz sanat piyasasındaki konumu için şunları dile getirmektedir; "Yüzyıllardan beri Batı'nın mutlak hâkimiyetinde olan bir dünyaya dâhil olmaya çalışan "ötekiler", ... yine batılı ya da batıcı kurum ve küratörlerin eleğinden geçerek pastadan pay almaya, ... seslerini duyurmaya çalıştıkları bir arena." Ayrıca sanat merkezlerinin Batı'da kalması da bir başka sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ülkelerindeki dini esash düzen nedeniyle Batı'ya sığınan "post avangard" sanatçıların bazıları hak ettikleri değeri görmüş, birçoğu azınlık sanatçısı olarak kalmıştır. Batı-dışı ülkelerde doğup büyüyen fakat Batı merkezlerinde çalışan sanatçıların Batılı eleştirmenlerce keşfedilmesi modası, ülkelerinden kaçıp Batı'ya sığınan sanatçıların söylemi olmaktan ziyade, "Batı'nın köktenci İslam'a karşı kullandığı silahlardan birisi durumuna" gelmiştir (Madra, 2003: 87). Birçok uluslararası etkinlikte ön plana çıkan (veya çıkarılan) sanatçılardan biri olan Shirin Neshat (İran Kökenli) ve Lalla Essaydi (Fas kökenli) arasında imge ve konu benzerliği dikkat çekicidir. Her iki sanatçı da Amerika'da yaşayan ve üreten Orta Doğu kökenli sanatçılardır (Görsel 7 ve Görsel 8).



Görsele 7. Lalla Essaydi, *Birleşen Bölgeler #25* (Converging Territories #25), 2004, alüminyum monte edilmiş kromojenik baskı, farklı boyutlarda edisyonlar



Görsele 8. Shirin Neshat, *Açılış- Allah'ın Kadınları serisi* (Unveiling), 1993, gümüş jelatin baskı ve mürekkep, 151,8x101 cm

Essaydi eserlerinde, Batı'nın Oryantalist imgelerine yer vererek, izleyiciyi Batı'nın Oryantalist kurgusunu yeniden düşünmeye davet etmekte, bunları yaparken de yine, Batı orijinli resim, video, film, enstalasyon ve analog fotoğrafçılık gibi medyumlar kullanmaktadır (Essaydi, t.y.b). Sanatçı, geçmiş yaşamındaki mekânları belgelemek, şimdiki yaşamını anlamlandırmak adına geçmişin izlerini çocukluğundaki mekânlarda aramaktadır. Genellikle kadın imgeleri üzerinde Arapça yazılar bulunan sanatçının bu imgeleri, kişisel belleğinin ve Arap kadınlarının yaşamına yönelik bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Ayrıca eserlerdeki mimari öğeler (kapalı alanlar) erkeklerin kamusal alan üzerindeki hâkimiyetine de bir gönderme yaparak, mimarinin kültürel yapılanma üzerine ilişkisini araştırmaktadır. Erkek hâkimiyetini mimari yapılarla özdeşleştiren sanatçı, kadınları erkeklerin hâkimiyetindeki bu oluşumlara kapatarak, oryantalist bir imge olan "Odalık" imgesini bir Doğulu gözünden yeniden yorumlamaktadır. Doğulu gözünden yeniden kurgulanan bu "Odalık" imgesi aslında yine Batı Oryantalizmi üzerine temellenmektedir.

Essaydi, eserlerinde Batı'nın Oryantalist imgelerine yer vererek izleyiciyi Batı'nın Oryantalist kurgusunu yeniden düşünmeye davet etmekte, bunu yaparken de Batı kökenli resim, video, film, enstalasyon ve analog fotoğrafçılık gibi medyumlar kullanmaktadır (Essaydi, t.y.b). Sanatçı, geçmiş yaşamındaki mekânları belgelemek ve şimdiki yaşamını anlamlandırmak amacıyla çocukluğunun geçtiği mekânlarda geçmişin izlerini aramaktadır. Çoğunlukla kadın imgeleri üzerine Arapça yazılar yerleştiren sanatçının bu imgeleri hem kişisel belleğinin hem de Arap kadınlarının yaşamına yönelik bir yansıma olarak değerlendirilebilir. Eserlerdeki mimari öğeler (özellikle kapalı alanlar), erkeklerin kamusal alan üzerindeki hâkimiyetine bir gönderme yaparak, mimarinin kültürel yapılanma ile ilişkisini de araştırmaktadır. Erkek hâkimiyetini mimari yapılarla özdeşleştiren sanatçı, kadınları bu yapılarla kapatarak Oryantalist bir imge olan "Odalık" figürünü Doğulu bir bakış açısından yeniden yorumlamaktadır. Ancak bu "Odalık" imgesi, Doğulu gözünden yeniden kurgulansa da temelde Batı'nın Oryantalist kurgusu üzerine inşa edilmektedir. Mekânlara hapsedilen kadınlar, sanatçının imgelerinde duvarlardaki desenlerle aynı desenlerle örtülerek mimariyle bütünleşmekte; elbiselerle gizlenen bedenler üzerindeki kına (bir başka Doğulu imgesi) ile yazılmış metinler, kadınları mekânın içerisine daha da çekmektedir. Sanatçı, Oryantalist imgelerde sıklıkla görülen "çıplak odalıklar" yerine, iç mekânlarda dahi mekânın bir parçası haline gelen ve mümkün olduğunca örtünmüş kadın imgeleriyle Oryantalist temsili ters yüz etmeye çalışmaktadır. Ayrıca sanatçı, Oryantalizmin çarpık merceğinin yalnızca Batı'nın Doğulu'ya bakışını değil, aynı zamanda Arap dünyasının da kendine bakışını etkilediğini vurgulayarak günümüz Arap dünyasının Batı Oryantalizminin bir sonucu olup olmadığını da sorgulamaktadır (Essaydi, t.y.a). Essaydi de Shirin Neshat gibi benzer toplumsal sorunlar üzerine eğilmektedir. Birçok sanatçı tarafından işlenen ve evrensel bir mesele haline gelen "kadın özgürlüğü" ve "kadının Doğulu toplumundaki yeri" konuları, her iki sanatçının ortaklaştığı başlıca temalardır.

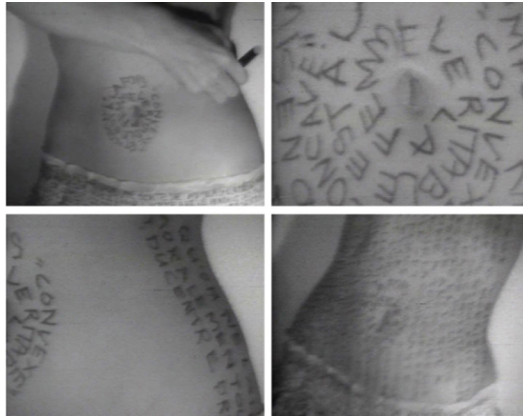
Sinema, performans, fotoğraf ve video yerleştirmeleri gibi farklı medyumlar kullanan Neshat, *Düş Görenler*, *Kralların Kitabı* ve *Allah'ın Kadınları* gibi birçok serisinde ortak imgeler olarak portreleri, bedenleri ve Farsça yazıları öne çıkarmaktadır. Sanatçı, bu imgeler aracılığıyla insan yaşamını şekillendiren inanç, siyasal güç ve hegemonya kavramlarına odaklanmakta; Amerika'da yaşayan İranlı bir sanatçı olarak İslam ve feminizm, Doğu-Batı ikilemi, kamusal-özel alan karşıtlığı ve antikite-modernite gibi temalar üzerine düşünmekte ve bu temalar arasında bağlantılar kurmaktadır (Dirimart, t.y.). Neshat'ın modelleri genellikle Ortadoğu ülkelerinden seçilmekte olup, ortak özellikleri toplumsal baskı, şiddet ve iç savaş gibi olaylardan etkilenmiş kişiler olmalarıdır. Bu noktada sanatçının şu soruyla karşı karşıya olduğu söylenebilir: Neshat, işlerinde ele aldığı konulara bir Doğulu olarak Doğulu gözüyle mi yaklaşmaktadır, yoksa yaşamının büyük kısmını Batı'da geçirmiş bir sanatçı olarak "Batı gözlüğü" mü takmaktadır?

Bu tartışmaya ilişkin olarak Beral Madra, Neshat'ı "Batı'nın tescil ettiği Doğulu kökenli" bir sanatçı olarak nitelendirmekte ve sanatçının uluslararası etkinliklerdeki görünürlüğüne eleştirel bir bakışla şu şekilde değerlendirmektedir:

İki bienaldir baş tacı ettiğimiz Shirin Neshat, kuşkusuz sıcak bir kadın; ancak etrafı yakacak kadar sıcak değil, çünkü ateşinde bir yapaylık var. Bu yapaylık onun yıllardır yaşamadığı bir ülkenin ve hiç yaşamadığı diğer ülkelerin kadınları adına konuşmasından kaynaklanıyor... Neshat'ın 4. Bienaldeki fotoğraflarının üstündeki yazılar suya sabuna dokunmayan aşk şiirleriydi; bu kez daha yürekli bir iş yaparak, dahası 'sanki' köktendinci bir toplumda kadının yaşadığını yapay olarak yaşayarak bir çeşit günah çıkartıyor. (Madra, 2003: 99)

Bu bağlamda, Neshat'a yönelik farklı ve karşıt görüşlerle karşılaşmak mümkündür. Madra'nın da belirttiği gibi, Neshat gibi belirli sanatçıların birçok uluslararası etkinlikte "Doğulu sanatçı" olarak öne çıkarılması, mevcut Oryantalist Batı bakışını dönüştürmekten çok, onu pekiştirmektedir. Gerçekten de uluslararası etkinliklerde küratörlerin risk almadan belirli bir sanatçı havuzuna yönelmesi ve alıcı kitlesi bulunan sanatçılara yoğunlaşması, Doğu'nun ve Doğu'da dönüşen sanatın görünür olmasına; ayrıca Doğu'nun özgün meselelerine eğilen sanatçıların tanınmasına engel olmaktadır.

Neshat ve Essaydi'nin yaptığı gibi, fotoğraf ve beden üzerine yazı bağlamında farklı sanatçılar tarafından da işler üretilmektedir. Bunun bir örneği Türk sanatçılardan Nil Yalter'in *Başsız Kadın* veya *Göbek Dansı* isimli, çok katmanlı imgeler içeren video eserinde görülebilir. Sanatçı, bu videosunda bedeninin bir parçası olarak göbeğini kadrja almakta ve performatif bir biçimde göbek deliği çevresine yazılar yazmaktadır (Görsel 9).



Görsel 9. Nil Yalter, *Başsız Kadın ya da Göbek Dansı*, 1974, DVD üzerine tek kanallı video, siyah-beyaz, sesli

"Metnin 'içeriği' de gayet sert ve politik: *Erotik ve Medeniyetler* (*Érotique et Civilisations*) adlı kitaptan, Afrika'da kadınların 'sünnet' edilmesini anlatan bir bölüm" (Ergenç, 2018). Shirin Neshat ve Lalla Essaydi gibi Nil Yalter de bu eserinde, Batılılaşmış bir dış bakış üzerinden kültürel bir olayın sanatsal eleştirisine yönelmektedir. Bir sanatçının "yaşamadığı kültürde" söylem üretmesiyle ilgili

olarak Beral Madra'nın Shirin Neshat üzerine dile getirdiği görüşler, Nil Yalter için de geçerli olabilir. Bununla birlikte, birçok sanatçının amacı kültürün sosyolojik veya antropolojik açıdan bilimsel bir eleştirisini yapmak değil, belirli bir kavramı sanatsal/görsel dile aktarmaktır. Bu bağlamda üretilen eserler belki de yalnızca estetik bir eleştiri çerçevesinde okunmalıdır.

2019 yılında Ahmet Mansuroğlu tarafından üretilen *Şifa Dileği* isimli eserde ise bir otoportre fotoğraf üzerine mürekkepli kalemle müdahale edilerek, söz konusu sanatçıların imgesel referanslarına da göndermede bulunan bir görsel kompozisyon ortaya çıkarılmıştır (Görsel 10). *Şifa Dileği* isimli eserde sanatçı hem toplumsal hem de kişisel belleğinden yola çıkmaktadır. Görselde sanatçının başının neredeyse tamamını kaplayan ve bedeninin bazı bölgelerine yayılan "egzamaya bağlı" yara ve döküntülerin merkezine "şifa duası" yerleştirilmiş, çevresi ise Arapça "şifa" kelimesiyle çevrelenmiştir. Bu eserde, Nil Yalter'in işinde görülen, sanatçının yaşamadığı bir toplumun ritüel ve gelenekleri üzerine eleştiri yapılmaz. Aksine, sanatçının kendi kültüründe de görülen bazı hastalıkların üzerine dua yazılması geleneği-ritüeline referans verilerek katartık bir imge oluşturulmaktadır. Burada herhangi bir geleneğin eleştirisi değil; sanatçının yaşadığı kültürel-inançsal bir uygulamadan esinlenerek bunu sanatsal bir ifade biçimine dönüştürmesi söz konusudur. Böylece sanatçı, bir tür "şifa totemi" yaratarak arınma arayışını görünür kılmaktadır.



Görsel 10. Ahmet Mansuroğlu, *Şifa Dileği*, 2019, dijital fotoğraf baskı üzerine mürekkepli kalem, 50x60cm

Batı, yüzyıllar boyunca geniş coğrafyalarda uygulanan sanatları, indirgeyici, dışlayıcı yaklaşımlarla yazdığı tarih yazımında Orta Doğu'da gelişen sanatı "İslam Sanatı" diyerek sıkışık bir adlandırmada bırakmış, fakat güncel sanatın dönüşümü ve Doğu sanatına olan ilginin artmasıyla 21. yüzyılda farklı yönere evrilmeye başlamıştır (Adıgüzel Toprak, 2018). Beral Madra (2007), Batı egemenliğindeki sanat dünyası içerisinde birlik olmaya çalışan, Doğu ülkelerinde gelişen sanatın temsilcileri için, yüzyılımızın başındaki gelişmeler bağlamında şunları dile getirmektedir: "Ortak tarihi hafızaya ve coğrafyaya sahip ancak mevcut kültürel iletişimi olumsuz küresel politikalar nedeniyle tehdit altında olan ülkeler artık kararlı, yapıcı, katılımcı ve destekleyici bir çerçevede yeni projelere doğru ilerliyor" (Madra, 2007: 9). Bu bağlamda yapılan etkinliklerden biri Türkiye'de Beral Madra öncülüğünde 2007 yılında "*Komşularla Konuşmalar (Neighbours in Dialogue)*" başlığı ile düzenlenen sergi ve aynı isimle çıkarılan derleme kitaptır. Sergi ve kitap fikri 2005 yılında 51. Venedik Bienali'nin paralel etkinliği olan "Venice Agendas" toplantısında sunulmuş ve yazarlar davet edilmiş, kitap yazarlarının bazıları (Leyla Akundzadeh, Ruben Arevshatyan, Saleh Barakat, Kamal Boullata, Salwa Mikdadi ve Nermin Saybaşılı) sanatçı seçimlerini (Azerbaycan, Lübnan, Mısır, Ermenistan, İran gibi ülkelerden) gerçekleştirmiş, Madra ise serginin uygulama küratörlüğünü yapmıştır (Madra, 2008).

Komşularla Konuşmalar sergisinin sanatçılarından biri olan ve 17. İstanbul Bienalinde de bir enstalasyonu bulunan, Beyrut'ta yaşayan görsel sanatçı ve film yapımcısı olan Lamia Joreige'nin pratikleri yaşadığı bölgenin kolektif hafızası ve kişisel belleği üzerine yoğunlaşmaktadır (Marfa Project, 2022) (Görsel 11).



Görsel 11. Lamia Joreige, *Muğlak Zamanlar, Dönüşümü Haritalandırmak* (Uncertain Times: Mapping a Transformation) yerleştirmesinden, 2022, Pera Müzesi, İstanbul Bienali

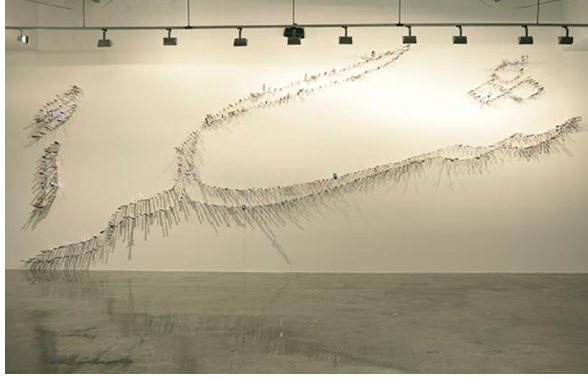
Tarihi ve tarihin olası anlatımını, bireysel hikâye ve kolektif bellek arası ilişkiler üzerine düşündüğü pratiklerinde sanatçı, arşiv belgeleri ve kurgusal unsurlar kullanıyor (İstanbul Kültür Sanat Vakfı Bienal, 2022). İstanbul Bienalinde 2022 yılında gösterilen, fotoğraftan arşiv belgelerine, çizimlerden dev boyutlu baskılara farklı medyumları içeren *Muğlak Zamanlar, Dönüşümü Haritalandırmak* yerleştirmesinde sanatçı, Osmanlı'nın son dönemine odaklanmaktadır. Sanatçı, farklı medyumları kullanarak oluşturduğu bienal işinde, kendi çizim ve metinlerini de kullanarak montajlamakta, yeni bir tarih frizi oluşturmaktadır (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2022: 158). Sanatçının ilgi çeken yönü, tarihsel arşiv belgelerini kullanarak, yeni bir düzenleme ile bireysel tarih yazımına göndermede bulunması, birçok işinde kolektif belleğin, kişisel belleği üzerindeki etkileri üzerine düşünerek kavramsal altyapısını oluşturması ve bu kavramları yüzeysel kalmadan estetik biçimlere/kurgulara dönüştürmesidir.

Komşularla Konuşmalar sergisinin sanatçılarından biri olan Farhad Moshiri, sanat eğitimini Amerika'da alan fakat İran'da yaşayıp çalışan bir sanatçıdır. Sanatçı işlerinde, doğup büyüdüğü ve yaşadığı Doğu ve Batı kültürleri arasında, kültürel-çağdaş kodlar, imgeler ve söylemler arasında diyalog kurmaktadır. Farklı medyumlarda işler üreten Farhad, birçok işinde abartılı bir süsleme ve pop kültürüne alaycı bir selam vererek estetiğe Doğu ve Batı yaklaşımları arasındaki görüntüleme mekanizmalarını ve bunun doğasında var olan güç dinamiklerini ele almaktadır (Islamic Arts Magazine, 2015). Yazıyı da hem kavramsal çalışmalarında hem de tuval yüzeyinde kullanan sanatçı, farklı medyumlarda ürettiği işlerinde farklı görüntüler elde etmektedir. Farhad'ın Ebced sayılarını ve harfleri yorumladığı B adlı eseri, sanatçının eklektik görsel dilinin dinamizmiyle donattığı ve ustalığını konuşturduğu bir tuval çalışması olarak eski ile yeniye sorunsuz bir biçimde kaynaştıran yapıtlarından biridir (Christie's, t.y.a) (Görsel 12).



Görsel 12. Farhad Moshiri, *B*, 2002, tuval üzerine karışık teknik, 106x192cm

Ebced rakamlarının ele alındığı bu eserde olduğu gibi, sanatçının diğer çalışmalarında da tekrarlanan, büyüyen, tuvale sığmayan, yer yer silikleşen ve anlamlarından sıyrılan yazılar, hem Ebced sisteminin gizemine bir gönderme yapmakta hem de eserleri biçim ve renk odaklı soyut bir forma dönüştürmektedir. Farhad, resimlerinde kullandığı yazıları, Batı soyut resmindeki dokuya sahip yüzeylerde ve dikkat çekici canlı renklerle işlemekte; kavramsal işlerinde ise özellikle kelime oyunlarına ve ironiye yer vermektedir (Görsel 13).



Görsel 13. Farhad Moshiri, *Şükran (Shukran)*, 2011, yerleştirme, alçı duvar ve farklı boyut ve çeşitlerde bıçak

Kelimelerle yaptığı kavramsal işlerinde ironik görüntüler sunan, kelimeleri farklı malzemelerle oluşturan sanatçı, Arapçada "teşekkür" anlamına gelen kelimeyi *Şükran* isimli yerleştirmesinde farklı tür ve boyutlardaki bıçaklardan oluşturmuştur. *Şükran* yerleştirmesi, izleyiciye hem mizah hem de alaycılık sunmakta, ayrıca sanatçının sosyal durumlara, günlük hayatın basitleştirilmiş eylemlerine dikkat çekme becerisini yansıtmaktadır (Islamic Arts Magazine, 2015).

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

Minyatür 2.0 sergisinin sanatçılarından biri olan Pakistan'da doğup New York'ta çalışmalarına ve yaşamına devam Shahzia Sikander, farklı medyumlarda işler üretmektedir. Sanatçının birçok işi minyatürlerdeki imgelerin resim, kolaj, video, heykel gibi tekniklerle yeniden ve güncel bir tarzda yorumlanmasıyla oluşmaktadır. Karmaşık Hint-Fars el yazması resim sanatına radikal, feminist yaklaşımı ve "neo-minyatür" olarak bilinen bir stil geliştirmesiyle tanınan, kişisel ve politik konular arasında köprü kurmak için sanatsal pratikleri kullanan Sikander, gelenek, kültür, ulus ve toplumsal cinsiyete dair kökleşmiş fikirlerin meşruiyetini sorgulayan güçlü eleştiriler ortaya koymaktadır (Romack, t.y.). Sanatçının yazı, minyatür, tezhip sanatlarından imgeleri bir arada kullandığı eserleri de ilgi çekicidir (Görsel 14).



Görsel 14. Shahzia Sikander, *Camo I ve II Olarak Metin (Text as Camo I & II)*, 2010, Kâğıt üzerine mürekkep, guvaş, karakalem, her biri, 30,5x22,9cm

Eserler her ne kadar geleneksel sanatlar imgeleri barındırsa da bir Batı resmi yorumu gibi görünmektedir. İmgelerin karmaşıklığı, süslemelerin hem düzenli hem de düzensiz yapısı Doğu ile Batı'nın bir türlü kaynaşamayan sanatsal ve kültürel geleneklerine gönderme yapar gibidir. Sanatçı tüm eserlerinde Doğu sanatının kurallarına hâkim olduğunu gösterse de Batı sanatının özgür yorumlama gücünü kullanarak eserleri dönüştürmekte ve yorumlamaktadır. Pakistan'da Abdur Rahman Chughtai'nin Babür minyatür resimlerini yorumlaması ve Ulusal Sanat Koleji'nde (NCA), Babür minyatür resimlerinin pedagojisi ve estetik çerçevesiyle ilgilenen sanatçı-akademisyen Zahoor ul Ahlaq'ın rehberliğinde, Neo-minyatür olarak adlandırılan bir tarz ortaya çıktı (Christie's, t.y.b). Sikander gibi Neo-minyatür bağlamında işler üreten Waseem Ahmed, Ayesha M. Durrani, Aisha Khalid, Imran Qureshi ve Nusra Latif Qureshi, Noor Ali Chagani, Ali Kazim, Waqas Khan, Mohammad Ali Talpur gibi birçok sanatçı bulunmaktadır. Neo-minyatürist sanatçılar, NCA'da geleneksel yöntem ve kurallarıyla öğrendikleri minyatür resmini, siyaset, cinsiyet kimliği, maneviyat ve benlik gibi güncel temaları iletmek için bu sanat biçimini çağdaş form ve imgelere dönüştürerek uygulamaktadır (Christie's, t.y.b). Shahzia Sikander de deney alanı olarak gördüğü ne çok kontrollü ne de kontrolsüz bir öğretim alanında minyatürü kullanmasındaki tek amacı geleneği yıkmak, onunla deneyler yapmak, anlamlandırmanın yeni yollarını bulmak, onun geçerliliğini sorgulamaktır (Sikander, 2011).

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

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



Görsel 15. Khosrow Hassanzadeh, Ya Ali Meded 22 (Ya Ali Madad 22), 2008/2009, tuval üzerine serigrafi, altın varak ve akrilik

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

SONUÇ

Elde edilen bulgular, güncel sanatta Doğu imgelerinin temsilinin çok katmanlı bir alan olduğunu ortaya koymaktadır. İncelenen sanatçıların eserleri, Doğu'nun yalnızca Batı tarafından kurgulanan bir imge olmadığını; aksine Doğu kökenli sanatçıların kendi belleklerinden, deneyimlerinden ve kültürel miraslarından beslenen bir üretim alanı sunduğunu göstermektedir. Shirin Neshat ve Lalla Essaydi, özellikle kadın bedeni ve yazı imgelerini kullanarak, Doğu toplumlarındaki cinsiyet rolleri ile Batı'nın oryantalist bakışlarını sorgulamaktadır. Essaydi'nin kadın bedenine yerleştirdiği Arapça yazılar hem kişisel hem de toplumsal belleğin bir yansıması olarak oryantalist klişeleri ters yüz etmektedir. Neshat ise Farsça yazıları fotoğrafla birleştirerek kimlik, aidiyet ve kadın özgürlüğü temalarını ele almaktadır.

Nil Yalter, göç, toplumsal cinsiyet ve kültürel kimlik meselelerine odaklanırken; kendi bedenini ve yazıyı sanatsal bir araç olarak kullanmakta, bireysel deneyimle toplumsal sorunlar arasında bir bağ kurmaktadır. Shahzia Sikander, minyatür geleneğini çağdaş tekniklerle yeniden yorumlayarak hem geleneğe bağlılığını hem de Batı sanatına yönelttiği eleştiriyi görünür kılmaktadır. Farhad Moshiri ise ironi ve popüler kültür unsurlarını yazı ile buluşturarak, Doğu-Batı arasında kültürel bir diyalog kurmakta ve kimlikler arasındaki geçirgenliği ortaya koymaktadır.

Bu örnekler, güncel sanat ortamında Doğu imgelerinin yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda politik, kültürel ve toplumsal bir tartışma alanı olduğunu göstermektedir. Ancak dikkat çekici bir bulgu, bu sanatçıların Batı merkezli sanat piyasasında görünürlük kazansalar da çoğu zaman oryantalist söylemin yeniden üretimine maruz kalmalarıdır. Batı kurumları ve küratörleri, Doğu kökenli sanatçıların işlerini çoğunlukla "öteki" olanı temsil eden egzotik bir perspektifle sunmakta, bu da sanatçıların üretimlerinin özgün bağlamlarını gölgede bırakabilmektedir.

Sonuç olarak, Doğu imgelerinin güncel sanattaki temsili, kültürlerarası etkileşim ve kimlik politikalarının belirleyici olduğu bir alandır. Doğu kökenli sanatçılar, hem kendi kültürel miraslarını görünür kılmakta hem de Batı'nın inşa ettiği öteki imgesine karşı eleştirel pozisyonlar geliştirmektedir. Bu bağlamda, yazı ve hat sanatının çağdaş pratiklerde öne çıkışı hem estetik hem de kimlik odaklı bir direnç biçimi olarak okunabilir. Doğu'nun güncel sanattaki temsili, gelecekte de hem sanat üretimi hem de sanat eleştirisi açısından önemli bir tartışma alanı olmaya devam edecektir.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Bu çalışma, birinci yazarın Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir. Araştırmacıların katkı oranları şu şekildedir: 1. Yazar: %75, 2.Yazar: %25.

Destek ve Teşekkür Beyanı

Araştırma sürecinde desteklerini esirgemeyen tez ve makale danışmanım Prof. Dr. Lütfi ÖZDEN'e teşekkür ederim.

Çatışma Beyanı

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Kurul Beyanı

Etik kurul beyanı gerektiren bir araştırma değildir.

KAYNAKÇA

Adıgüzel Toprak, F. (2018). Çağdaş sanat ve geleneğin değişen yüzü: Jameel Ödülü. Bildiriler Kitabı içinde 12. Ulusal sanat sempozyumu. *Değişen paradigmlar ve sanatta sınır deneyimler* (ss. 147-158). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Bal, A. A. (2009). *Doğu mistisizmi ve estetik anlayışının resim sanatına uygulanması üzerine kuramsal bir çözümleme* [Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. (Yayın No: 235218). YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Berk, N. (1971). *Ustalarla konuşmalar*. Ankara Sanat Yayınları.

Butler, J. (2016). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi*. Metis Yayıncılık.

Cam, F. (2013). Modern-postmodern sanat algısı bağlamında hat sanatı. *Art-E*, 6(11), 29-49.

Christie's. (t.y.a). *Lot 821-Farhad Moshiri (Iranian, b.1963)*. Christie's. <https://www.christies.com/en/lot/lot-6025010> (09.11.2024).

Christie's. (t.y.b). *Lot essay-the neo-miniature and contemporary practitioners from Pakistan*. Christie's. <https://www.christies.com/en/lot/lot-6212772> (09.08.2024).

Dirimart. (t.y.). *Shirin Neshat*. Dirimart. <https://dirimart.com/tr/Artists/Shirin-Neshat-/18> (19.10.2024).

Erengözgin Kafkas, Y. (2008). *Plastik sanatlarda yeni oryantalizm* [Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi]. (Yayın No. 261408). YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Ergenç, A. (2018, 4 Kasım). Nil Yalter ve görünmeyenler. *Artful Living*. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151> (28.10.2024).

Essaydi, L. (t.y.a). *Artist Statement*. Lalla Essaydi. <http://lallaessaydi.com/6.html> (10.10.2024).

Essaydi, L. (t.y.b). *Biography*. Lalla Essaydi. <http://lallaessaydi.com/1.html> (10.10.2024).

Hassanzadeh, K. (t.y.). *Ya Ali Madad*. <https://khosrow-hassanzadeh.com/works/ya-ali-madad> (09.10.2024).

Islamic Arts Magazine. (2015, Kasım 22). A large scale installation 'Shukran' by Farhad Moshiri. *Islamic Arts Magazine*. http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/a_large_scale_installation_shukran_by_farhad_moshiri/ (18.12.2024).

İstanbul Kültür Sanat Vakfı. (2022). *Bir Dönüşümü Haritalandırmak/ Lamia Joreige*. E. İ. Akter (Ed.) içinde, 17. *İstanbul Bienali Kataloğu*. İKSV. https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/17b_guide_lowres.pdf

İstanbul Kültür Sanat Vakfı Bienal. (t.y.). *Lamia Joreige*. İKSV. <https://bienal.iksv.org/tr/17b-sanatcilar/lamia-joreige> (10.10.2024).

Karakaya, İ. (2007, 9 Şubat). Oryantalizm üzerine yorumlar. *TASAM*. <https://tasam.org/tr-TR/YazarKategori/143/iskender-karakaya/3/yorumlar> (20.04.2024).

Madra, B. (2003). *İki yılda bir sanat-bienal yazıları 1987-2003*. Norgunk Yayınları.

Madra, B. (2007). Foreword. O. Gültekin (Ed.) içinde, *Neighbours in Dialogue* (s.9). Norgunk Publishing House.

Madra, B. (2008, Ekim). *"Neighbours in Dialogue" exhibition, Sarajevo, Bosnia-Herzegovina*. BM ÇSM. <https://www.beralmadra.net/exhibitions/neighbours-in-dialogue-exhibition-sarajevo> (07.08.2024).

Marfa Project. (2022). *Lamia Joreige*. Marfa Project. <https://marfaprojects.com/artists/lamia-joreige/> (10.10.2024).

Özdal, I. (2013). Oryantalizm, görsel izler ve günümüz fotoğraf sanatı. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (9), 61-73.

Pera Müzesi. (2020). *Minyatür 2.0: Güncel sanatta minyatür*. Pera Müzesi. <https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/minyatür-2-0-/1251> (18.12.2024).

- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (6), 43-64.
- Romack, C. (t.y.). *Deconstructing tradition: the radical feminism of Shahzia Sikander*. Art Basel. <https://www.artbasel.com/stories/deconstructing-tradition-the-radical-feminism-of-shahzia-sikander> (17.12.2024).
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (4th Ed.). Sage Publications.
- Said, E. (1999). *Oryantalizm: Sömürgeciliğin keşif yolu* (N. Uyanık, Çev.). Pınar Yayınları.
- Schreier, M. (2012). *Qualitative content analysis in practice*. Sage Publications.
- Sikander, S. (2011, Kasım). *Islam and miniature painting*. Art21. <https://art21.org/read/shahzia-sikander-islam-and-miniature-painting> (10.10.2024).
- Victoria and Albert Museum. (2009). *Jameel Prize 2009*. Victoria and Albert Museum. <https://www.vam.ac.uk/articles/jameel-prize-2009> (12.11.2024).
- Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications: Design and methods* (6th ed.). Sage Publications.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1: Musée du Louvre. (t.y.). *Le Bain Turc*. Musée du Louvre. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066606> (22.12.2024).
- Görsel 2: The Clark Art Institute. (t.y.). *Jean-Léon Gérôme-French, 1824–1904-Slave Market-1866*. The Clark Art Institute. www.clarkart.edu/ArtPiece/Detail/Slave-Market (12.11.2024).
- Görsel 3: The Museum of Modern Art. (t.y.). *Broadway Boogie Woogie*. MoMA. www.moma.org/collection/works/78682 (12.11.2024).
- Görsel 4: İpşiroğlu, M. Ş. (2022). *İslamda resim yaşağı ve sonuçları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Görsel 5: San Francisco Museum of Modern Art. (t.y.). *Guardians of the Secret*. San Francisco Museum of Modern Art. www.sfmoma.org/artwork/45.1308 (12.11.2024).
- Görsel 6: Charles Pollock. (t.y.). *Chapala 5*. Charles Pollock. <https://charlespollockart.com/portfolios/chapala5/> (13.11.2024).
- Görsel 7: Jackson Fine Art. (t.y.). *Lalla Essaydi-Converging Territories #25, 2004*. Jackson Fine Art. www.jacksonfineart.com/artists/lalla-essaydi/converging-territories-25-2004 (23.11.2024).
- Görsel 8: Whitney Museum of American Art. (t.y.). *Shirin Neshat-Unveiling (Women of Allah series)-1993*. Whitney Museum of American Art. <https://whitney.org/collection/works/12874> (23.11.2024).
- Görsel 9: İstanbul Modern. (t.y.). *Nil Yalter, 1938-Başsız Kadın ya da Göbek Dansı-1974*. İstanbul Modern. www.istanbulmodern.org/koleksiyon/bassiz-kadin-ya-da-gobek-dansi (26.12.2024).
- Görsel 10: Mansuroğlu, A. (2019). *Şifa dileği*. Yazarın kişisel arşivi.
- Görsel 11: İstanbul Kültür Sanat Vakfı. (t.y.). *Lamia Joreige*. İKSV. <https://bienal.iksv.org/tr/17b-sanatcilar/lamia-joreige> (23.12.2024).
- Görsel 12: Christie's. (t.y.). *Farhad Moshiri (Iranian, b. 1963)-B. Christie's*. www.christies.com/en/lot/lot-6025010 (23.12.2024).
- Görsel 13: The Third Line Gallery. (t.y.). *Farhad Moshiri-Shukran-2011*. The Third Line Gallery. <https://www.thethirdline.com/artworks/10351-farhad-moshiri-shukran-2011/> (29.11.2024).
- Görsel 14: Christie's. (t.y.). *Shahzia Sikander (B. 1969)-Text as Camo I & II*. Christie's. www.christies.com/en/lot/lot-6212781 (29.11.2024).
- Görsel 15: Hassanzadeh, K. (t.y.). *Ya Ali Meded 22 (Ya Ali Madad 22)*. Khosrow Hassanzadeh. <https://khosrow-hassanzadeh.com/works/ya-ali-mamad/> (20.11.2024).