T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ULUSLARARASI GÜNÜMÜZ TÜRK SANATÇILARININ YAPITLARINDA ETKİLİ OLAN DİNAMİKLER

ANASTASİİA PİLETCKAİA
2501131425

TEZ DANIŞMANI
PROF.DR. UŞUN TÜKEL

İSTANBUL - 2018

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	:	Anastasiia PİLETCKAİA	**Numarası**	:	2501131425
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	:	Sanat Tarihi Anabilim Dalı	**Danışmanı**	:	Prof. Dr. Uşun TÜKEL
Tez Savunma Tarihi	:	14.08.2018	**Saati**	:	11:00
Tez Başlığı	:	"Uluslararası Günümüz Türk Sanatçılarının Yapıtlarında Etkili Olan Dinamikler."			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **36. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Uşun TÜKEL		KABUL
2- Doç. Dr. Seda YAVUZ		KABUL
3- Doç. Dr. Esra ALİÇAVUŞOĞLU KARAVELİ		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Doç. Dr. A. Sinan GÜLER		
2- Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER		

ÖZ

ULUSLARARASI GÜNÜMÜZ TÜRK SANATÇILARININ YAPITLARINDA ETKİLİ OLAN DİNAMİKLER

Anastasiia PILETCKAIA

Din her kültürün ayrılmaz bir öğesidir. Türkiye kendi tarihi ve coğrafyasından ötürü kendine has bir kültürel mirasa sahiptir, bunlara çeşitli kültürlerin çalışmaları ve dini kültler dahildir. Sanat tarihinde Türkiye'nin dini sanatının İslam diskuru bağlamı dışında tartışılması nadirdir. Benim çalışmamın amacı Türk çağdaş sanatçılarının dini temalar üzerine yaptıkları çalışmalardaki yaratıcı yöntemin neye benzediğini anlamaktı. Yurtdışında isim yapmış Türk sanatçıların eserlerini araştırarak, bu sanatçıların Türkiye'yi zengin bir kültürel arka planla, özgürce, konuyla ilişkili olarak, bilimsellikle ve olgunlukla ve çalışmalarında çeşitli dinsel form ve kütleri kullanarak temsil ettiklerine kanaat getirdim.

Anahtar Kelimeler: Din, Türk Çağdaş Sanatı, Hristiyanlık, İslam, Şamanizm, Ateizm, Paganizm.

ABSTRACT

INFLUENTIAL DYNAMICS ON THE WORKS OF INTERNATIONALLY KNOWN TURKISH ARTISTS

Anastasiia PILETCKAIA

Religion is an inseparable part of any culture. Turkey through its own history and geography has a unique cultural heritage, including works of various cultures and religious cults. In art history, the religious art of Turkey is rarely seen outside the context of Islamic discourse. The purpose of my study was to find out do Turkish contemporary artists work on religious themes how and what is their creative method looks like? Through research of the works by Turkish artists famous abroad, I determined that the artists representing Turkey with a rich cultural background free, relevant, scientifically and mature use a variety of religious forms and cult themes in the work.

Key Words: Religion, Contemporary Turkish Art, Christianity, Islam, Shamanism, Atheism, Paganism.

ÖNSÖZ

Bu çok popüler olmayan konu üzerinde çalışmamı sağladığım için tez danışmanım Prof. Dr. Uşun Tükel'e teşekkür etmek istiyorum. Çağdaş sanat, bilim adamı olmak için hala çok riskli bir alandır. Bölümümüzle çalışmaktan da çok mutluyum. Herkes bana çok yardımcı oldu. Derya Yücel, bana Çağdaş Türk sanatçıların birçok temas kurdu. Ve bir kez daha herkesin inanılmaz derecede yardımcı olduğunu ve görüşüme açık olduğunu söyleyelim.

Türkiye'ye gelip araştırmalarımı yapmama izin veren Türkiye Bursları eğitim programına teşekkür ederim.

ANASTASIIA PILETCKAIA

ISTANBUL, 2018

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **iii**
ABSTRACT ..... **iv**
ÖNSÖZ ..... **v**
RESIMLER LISTESI ..... **vii**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Teorik ve Tarihsel Tanitim 7
1.2. 1990'lardan önce Türk Güzel Sanatlarında Dini İmgeler 12

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. Tarih Öncesi'nin Çağdaş Türk Sanatindaki Yansimalari 16
2.1.1. Çağdaş Türk Sanatinda Tarih Öncesi'nin Etkisi 16
2.1.2. Çağdaş Türk Sanatinda Anadolu Mitolojisi 19
2.1.3. Şamanist Estetiğin bir Örneği olarak Deniz Üster'in Çalişmalari 23
2.1.4. Antik Ve Klasik Yunan Ve Roma'da Din 33
2.1.5. Güncel Türk Sanatinin Antik Tanrilari 34

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. Günümüz Türk Sanatinda Dinsel Yansimalar 45
3.1.1. Çağdaş Türk Sanatinda Hristiyan Etkileri 45
3.1.2. Çağdaş Türk Sanatinda İslam Anlayişi Ve Etkileri 90
3.1.3. Küresel Dini Temsiller Ve Ateizm 116

SONUÇ **127**
KAYNAKÇA **131**

RESIMLER LISTESI

Resim 1:	Kemal Önsoy, “Untitled”, 1990	16
Resim 2:	Yüksel Arslan, “Le Comte de Phallus”, 1959	18
Resim 3:	CANAN, “Cybele”, 2000	20
Resim 4:	CANAN, “Çeşme”, 2000	22
Resim 5:	Deniz Üster, “Prelude: Amongst the Ashes of What is Yet to Come”, 2015	25
Resim 6:	Deniz Üster, “Prelude: What is Earth Standing On?”, 2014	26
Resim 7:	Deniz Üster, “Being an ear guest to a gossip”, 2010	28
Resim 8:	Deniz Üster, “69”, 2012	29
Resim 9:	Denis Üster, “Beyond is Before”, 2013	30
Resim 10:	Ipek Duben, “Artemis I”, 1995	35
Resim 11:	Ipek Duben, “Artemis II”, 1995	36
Resim 12:	Nezaket Ekici, “Atropos”, 2006	40
Resim 13:	Nezaket Ekici, “Oomph”, 2007	43
Resim 14:	Sarkis, “Aya Sofya Müzesi Hazine Binası Skevophilakion”, 1989	49
Resim 15:	Sarkis, “Aya Sofya Müzesi Hazine Binası Skevophilakion”, 1989	51
Resim 16:	Ayasofya mozaikleri, X. yüzyılın 2. yarısında	51
Resim 17:	Sarkis, “Landscape Forever”, 2008	53
Resim 18:	Sarkis, “148 IKONAS”, 2004	55
Resim 19:	Sarkis, “IKONEN”, 2007	55
Resim 20:	Sarkis, “Şapeldaki İkonalar”, Devlet Güzel Sanatlar Yüksekokulu, Paris, 2002-2003	56
Resim 21:	Sarkis, Atolyede Ikona duvari	57
Resim 22:	“0,10” sergisi, 1915-1916	58
Resim 23:	Sarkis, “İkona 43”, 1996	59
Resim 24:	Hera Büyüktaşçıyan, “The Invisible”, 2004	62
Resim 25:	Hera Büyüktaşçıyan, “The Invisible”, 2012	62

Resim 26:	Hera Büyüktaşçıyan, “Don’t See, Don’t Speak, Don’t Hear Evil”, 2012	65
Resim 27:	Hera Büyüktaşçıyan, “The Other”, 2007	66
Resim 28:	Hera Büyüktaşçıyan, “Changeables & Transformables”, 2009	68
Resim 29:	Hera Büyüktaşçıyan, “Rising...a small height from the ground”, 2016	70
Resim 30:	Hera Büyüktaşçıyan, “Rising...a small height from the ground”, 2016	71
Resim 31:	Hera Büyüktaşçıyan, “Breathing under water”, 2013	73
Resim 32:	Massacio, “Cennet Bahçesinden Kovulma”, 1425	79
Resim 33:	Meriç Algün Ringborg, “Have you ever seen a fig tree blossom?”, 2015	79
Resim 34:	Meriç Algün Ringborg, “Have you ever seen a fig tree blossom?”, 2015	80
Resim 35:	Michelangelo'nun «Davut» Dökümü, Victoria ve Albert Müzesi, Londra	80
Resim 36:	Nezaket Ekici “Madonna”, 2008	82
Resim 37:	Gülsün Karamustafa, “Yılana Karşı”, 1986	85
Resim 38:	Gülsün Karamustafa, “My Istanbulian Daughter”, 1982	85
Resim 39:	Gülsün Karamustafa, “Two Angels”, 1986	86
Resim 40:	Gülsün Karamustafa, “Male Angel”, 1986	86
Resim 41:	Gülsün Karamustafa, “Three Angels”, 1986	87
Resim 42:	Gülsün Karamustafa, “Angels with Gender”, 1986	87
Resim 43:	Gülsün Karamustafa, “Çifte İsalar ve de Yavru Ceylan”, 1984	88
Resim 44:	Gülsün Karamustafa, “Fallen Variation of the Last Supper I”, 1984	89
Resim 45:	Shirin Neshat, “Allahın kadınları”, 1994	93
Resim 46:	Adem Yılmaz, “Ugrino”, 1995	94
Resim 47:	Ipek Duben, “Manuscript”, 1994	95
Resim 48:	Ipek Duben, “Manuscript”, 1994	95
Resim 49:	Ipek Duben, “Manuscript”, 1994	97

Resim 50: Şermin Şerif, “Scarlet Scarf”, 2001 98
Resim 51: Ipek Duben, “Manuscript”, 1994 100
Resim 52: Avşar Vahap, “Kim Olursan Ol Gel”, 1993 100
Resim 53: De Sinety, Voyage en Orient – Album Pittoresque, 1850 civarı 102
Resim 54: Burak Arıkan, “Islam, Republic, Neoliberalism”, 2012 106
Resim 55: Nezaket Ekici, “Nazar” 2007 110
Resim 56: Nezaket Ekici, “Nazar” 2007 111
Resim 57: Cizderiye Cami, Yunanistan, genel bakış 112
Resim 58: Cevdet Erek, “Same to Different”, 2013 113
Resim 59: Cevdet Erek, “Same to Different”, 2013 114
Resim 60: Fatma Bucak, “And then God blessed them”, 2013 117
Resim 61: Fatma Bucak, “Melancholia II – 4. Father”, 2010 120
Resim 62: Nil Yalter, “Pixelismus”, 1996 123

GİRİŞ

Günümüz jeopolitik durumu, özgür bilimsel çalışmalarda belirgin değişikliklere neden olmaktadır, özellikle de genç araştırmacılar bu durumdan etkilenmektedir. Dinin farklı çağlarda sanatla etkileşim içinde olduğu kanıtlanmış olmasına rağmen, günümüz dünyasında dinle ilgili herhangi bir tartışma, yazarı zor bir duruma sokmakta ve pratik anlamda tabulaşmasına sebep olmaktadır. Son 30 yılın askeri çatışmaları, bazı dini gruplara karşı belli bir tavrın oluşmasına neden olmuş ve bazı ülkelerde dini temaları etkileyen sanatsal uygulamalar devletin soruşturma açması ve sanatçıların hapse girmeleriyle sonuçlanmıştır. Bu genellikle eleştirel bir bakış açılarının olmasından kaynaklanmıştır.

Bununla beraber, kültürün ayrılmaz bir parçası olan modern dinin, farklı bağlamlarda araştırılması ve kaydedilmesi gereklidir, çağdaş sanat dünyasındaki etkisi de bunlara dahildir. Bu araştırmanın konuyla ilgisi, 80'lerdeki askeri darbeden günümüze kadar ki zaman aralığında çalışmış Türk sanatçıların, sanatsal düşüncelerinde meydana gelen değişimlerle koşullanmıştır.

Çağdaş sanat genellikle eleştirel bir ifade üzerine kurulur ve bunlar sıklıkla dinle sanat arasındaki olumsuz yönde değişmiş kültürel bağlantıları da içerirler. Son 150 yılda bilimsel ve teknolojik gelişim ve / veya değişimlerin felsefi düşünce üzerindeki etkileri burada görülebilir. Bu tip sanat malzemesiyle çalışan araştırmacılar, çağdaş dinle ilişkili olarak eleştirel perspektifin popülerleşmesinden koşullu olarak sorumludurlar.

Bu çalışmanın amacı dinin sanat eserlerini etkileyişinin her zaman olmasa da çoğu zaman iki yönlü olduğunu kanıtlamak ve göstermektir; ve dinin statüsünü suçlama veya eleştirme amacı taşımamaktadır. Bu araştırmadaki örnekler çağdaş sanattaki dini temaların tarihi arka plandan doğal olarak etkilendiğini ve bunların evrimsel gelişimin sonucunda ortaya çıktıklarını göstermektedir.

Çağdaş kaynakların çoğunun analizi (uluslararası kaynaklar dahil olmak üzere) dini meselelerin Türk araştırmacılar tarafından görmezden gelindiğini, öte yandan uluslararası yazarların Türkiye'yi İslami diskurun dışında değerlendirmediklerini göstermektedir. İslam dini dışındaki dinlerin sembollerini

kullanan Türk çağdaş sanatçılar, yalnızca etnik azınlıklardan ibaret değildir. Bu nedenle bu araştırmanın probleminin konuyla ilişkisi, Türk sanatçıların çağdaş çalışmalarının şu anki durumunun gözden geçirilmesini gerekli kılmıştır.

Araştırma sırasında başvurduğum bilimsel kaynaklar iki gruba bölünebilir: 1. Dini meselelerle ilgili kitaplar 2. Türk sanatı üzerine kitaplar. İlk gruba temel metinler de dahildir (Tevrat, İncil, Kuran). Dinlerin tarihi konusunda yazılmış kitaplar arasında kesinliği su götürmez bir çalışma bulmak zordur; ayrıca bu alanda çok fazla araştırmacı olduğunun belirtilmesi önemlidir. Meseleyi daha bütünlüklü bir şekilde kavrayabilmek için farklı ülkeler ve dinlerden araştırmacıların eserlerini okudum. «Religion in World History: The Persistence of Imperial Communion (Dünya Tarihinde Din: Emperyal Cemaatin Israrı)» (2006), John C. Super, Briane K. Turley; «Politics, Theology and History (Politika, Teoloji ve Tarih)» (2001), Raymond Plant; «Istoria religi [Dinlerin Tarihi]» (2012), S.N. Astapov, E.V. Burlutskaja, A.N. Burlutski; «Istoria mirovih religi [Dünya Tarihinin Dinleri]» (2016), A.A. Gorelov; «Exercices d'histoire des religions: comparaisons, rites, mythes et emotions (Dinler Tarihi Üzerine Düşünceler: Karşılaştırmalar, Ayinler, Mitler ve Duygular)» (2016), Ph. Borgeaud; «La nostalgie des origines . Méthodologie et histoire des religions (Kökenlerin Nostaljisi. Metodoloji ve Dinler Tarihi)» (1971), Mircea Eliade vb. eserleri bunlar arasındadır.

Antikite, şamanizm vb. gibi bağımsız dini hareketler üzerine yazılmış çalışmalar da bu gruba dahildir. Şamanizm araştırmacıları şu eserleri gözden kaçırmamalıdır: M. Eliade «Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy (Şamanizm: Arkaik Vecd Teknikleri)» (1964); T.I. Borko «Shamanizm: ot arhaicheskih verovanij k religioznomu kultu [Şamanizm: Arkaik İnançlardan Dini Külte]» (2004) ve Y. Çoruhlu «Türk Mitolojisinin Ana Hatları» (2013). Ancak bu kitaplar, şamanik uygulamaların çağdaş sanata etkileriyle ilgili tam teşekküllü bir resim sunmamaktadır. Antikite bölümü üzerinde çalışırken K. Kerynyi'nin «The Religion of the Greeks and Romans (Yunanların ve Romalıların Dini)» (1973) kitabıyla W. Burkert'ın «Greek Religion» (Yunan Dini) (1985) eserleri bana diğer kitaplardan daha çok yardımcı olmuştur. Antik dini dünya görüşünün nasıl kurulduğu, kültlerin bunda nasıl bir rol oynadığı gibi konular bu kitaplarda detaylıca incelenmiştir.

Hristiyanlık bölümüne gelecek olursak, V. N. Lazarev, «Istoria vizantijskoj zhivopisi (Bizans Resminin Tarihi)» adlı kitabında Hristiyanlık düzeninin nasıl yaratıldığını ve somutlaştırıldığını net bir şekilde formülize etmiştir. İslam'ın çağdaş sanat üzerindeki etkisiyle ilgili bölümü hazırlarken Oleg Grabar'ın çalışmalarının yanı sıra, uluslararası araştırmacıların İslam ülkelerindeki çağdaş sanatla ilgili kitaplarından da faydalandım. Bu tip kitaplarda Türk çağdaş sanatı sadece kısaca incelenir ya da sadece çağdaş sanattaki İslam etkisinden bahsedilir. Wijdan Ali'nin «Contemporary Art from the Islamic World (İslam Dünyasından Çağdaş Sanat)» eseri bu duruma örnektir.

Günümüzde belki de, dinin çağdaş sanattaki rolü konusundaki en değerli çalışma J. Elkins'in «On the Strange Place of Religion in Contemporary Art (Dinin Çağdaş Sanattaki Tuhaf Yeri Üzerine)» (2004) adlı kitabıdır. Yazar burada genellikle çağdaş sanatçıların eserlerinde Hristiyanlığın dışavurumunu değerlendirmiştir.

Türk bilim insanların arasından, konunun geliştirilmesine en büyük katkı Emine Önel Kurt'tan geldi. Çalışmamda onun «1980 Sonrası Türk Sanatında Dinsel İmge Kullanımı» (2002) adlı yayınlanmamış doktora tezinden, «Gelenekten Çağdaşa - Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek» kataloğu için yazdığı makaleden ve «Çağdaş Türk Resminde Dinsel Referanslar» (2000), «1980 Sonrası Modern Türk Resminde İslam Etkisi ve İki Sanatçı: Ergin İnan ve Murat Morova» (2007) adlı diğer iki makalesinden faydalandım. Ancak 2000-2007 arasında yazılmış olan bu makaleler, sonraki dönemlerini üretimlerini kapsamıyor. Ayrıca aramızdaki önemli bir fark, yazarın İslami imgelere ve bunları Avrupalıların İslam'a başvurma deneyimleriyle karşılaştırmaya odaklanmasına karşın, benim çalışmamın farklı dinleri bir ulusun genel kültürel oluşumunun bir parçası olarak incelememdir. «Batılı estetik ve kuralların etkisine açılan İslam sanatçıları, bir bakıma suçluluk duygusu nedeniyle kültürel kimlik kaygısı yaşamış, bunun sonucunda da "kökleri arayış" yoluna gitmişlerdir[1]». Kendi çalışmamda Türk yazarların Batılı modeller tarafından bastırılmadığını ve çok kültürlü ekoller dahilinde özgürce kendilerini biçimlendirdiklerini kanıtlamaya çalıştım. «Türk sanatçısı da tıpkı diğer İslam sanatçıları gibi, Batı karşısında kendi farklılığını kanıtlama eğilimi ile geleneksele ve

[1] E. Önel Kurt, **1980 Sonrası Türk Sanatında Dinsel İmge Kullanımı,** İstanbul, İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2002, s.61.

dinsel imgeye yönelmiş olabilir»[2]. Dahası, yazar gelenekle 1980'ler sonrası Türk sanatını özellikle İslam bağlamında ilişkilendirmektedir[3].

Çağdaş Türk sanatını araştırırken S. Tansuğ «Çağdaş Türk Sanatı» (1986) ve «User's manual 2.0 = Kullanma kılavuzu 2.0: Contemporary art in Turkey 1975-2015 = Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015» (2015) kitaplarının bana çok faydası dokundu. Çağdaş sanatçıların önemlerini değerlendirmek için uluslararası bienal ve çağdaş sanat sergilerinin yayınladığı katalogları kullandım. Sanatçılar hakkındaki monografiler de ayrı bir kaynak grubu oluşturuyor. «Yapı Kredi Yayınları» tarafından yayınlanan «Türkiye'de Güncel Sanat» dizisindeki, Sarkis, G. Karamustafa ve diğerlerine adanmış yayınlardan faydalandım.

Genel bilgileri kontrol etmek için çeşitli sözlük ve ansiklopedilere başvurdum. Bunlardan birkaçı: Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary, Katolicheskaya entsiclopedia (Din Ansiklopedisi), Pravoslavnaya ensiklopedia (Ortodoks Ansiklopedisi). Araştırma sırasında sanat ve felsefe tarihiyle ilgili çalışmalara da başvurdum: ot Vazari do nashih dney (Sanat Tarihinin Tarihi)», J. J. Winckelmann «Istoria iskusstva drevnosti. Maliye sochineniya (Antikçağ Sanat Tarihi)», B. Brend «Iskusstvo Islama (Islam Sanatı)», E. Gombrich «Istoria iskusstva (Sanatın Öyküsü)».

Türkiye tarihini çalışırken, F. Erbay'ın «Cumhuriyet dönemi (1923-1938), Atatürk'ün sanat politikası (2006)» kitabıyla Kemal H. Karpat'ın «Kısa Türkiye Tarihi 1800-2012» (2015) kitabı bana çok yardımcı oldu.

Sanatçılar ve küratörlerle yaptığım kişisel röportajlar araştırmama özel bir katkı sağladı.

Araştırmanın hedefleri, Türkiye'deki güncel sanat durumunun detaylıca incelenmesi, önde gelen sanatçıların belirlenmesi ve yurt dışında geniş çapta, aktif bir şekilde temsil edilen çağdaş Türk sanatçıların bulunmasıydı. Bu araştırmanın temel hipotezi, çağdaş sanatçıların, sahip oldukları kendine has tarihi ve kültürel miras sayesinde her türlü dini akımla çevrelenmiş olarak büyüyüp eğitim almış

[2] **A.e.,** s.61.
[3] E. Önel Kurt, "1980 Sonrası Modern Türk Resminde Geleneksel Bir Motif Olarak Dinsel Simgelerin Kullanımı", **Gelenekten Çağdaşa - Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek,** İstanbul, İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2010, s.20.

olmaları dolayısıyla, dini simgelerin ve konuların kullanılabileceği tam teşekküllü sanatsal uygulamalarla ilgili yeterli bilgiye sahip oldukları **tahminiydi.**

Çalışmanın objelerini tespit etmek için, son 50 yılda dünyanın en önde gelen bienalleriyle en büyük ve önemli çağdaş sanat sergilerinde eserleri sunulmuş Türk sanatçılarıyla ilgili veri topladım. Verdiğim kararda bana bazı fikirler yol gösterdi: Farklı nesillerden sanatçıların eserlerine yer vermenin önemli olduğunu düşündüm: Bu nedenle seçilen 14 sanatçının arasında 1930'larda, 40'larda, 50'lerde, 60'larda, 70'lerde ve 80'lerde doğmuş kişiler bulunuyor. Benim için, farklı nesillerden sanatçıların, kendilerini ifade etmek için dini bir amaç olarak, birbirine denk bir rahatlıkla ve anlamlı bir şekilde kullandıklarını kanıtlamak önemliydi. Ayrıca çağdaş sanat farklı olduğu için, farklı teknikler ve malzemelerle üretilmiş çalışmaları incelemek istedim.

Bu yüzden, seçilen çalışmaların arasında resim ve heykel çalışmaları, fotoğraflar, videolar, enstalasyonlar, performanslar ve ses çalışmalar bulunuyor. Ayrıca Türkiye'de veya yurt dışında farklı popülerlik seviyelerine sahip sanatçıların eserlerini göstermenin önemli olduğunu düşündüm. Sanatçıların popülerlikleri ve yaşları gerçekten de deneyim seviyelerini etkiliyor. Çalışmamda hem göçmen sanatçılara hem de kalıcı olarak Türkiye'de yaşayan sanatçılara dikkat gösterdim.

Seçilen sanatçıların dini çalışmalarının yanı sıra, İstanbul'u ve Türkiye'yi etkileyen projeleri de seçtim. Örneğin, İpek Duben'in «Manuscript» adlı çalışması ve Meriç Algün Ringborg'un İstanbul Bienali için yaptığı proje. Türkiye'yi Venedik Bienali'nde temsil eden proje ve sanatçılara özel bir dikkat gösterdim.

Tabii ki son yıllarda uluslararası sahnede heyecan uyandıran sanatçıları kullanmak çok önemliydi. Ben de Venedik Bienali'nin kazananları olan Sarkis ve Hera Büyüktaşçıyan'ı seçtim.

Bununla beraber araştırmamda din temasıyla çalışan sanatçıların yalnızca küçük bir kısmının yer aldığı akıldan çıkarılmamalıdır. Çünkü bu çalışma, tüm sanatçıları ve tüm dini çalışmaları toplamak ve analiz etmek görevini üstlenmemiştir.

Eser gruplarının oluşması, çağdaş Türk sanatçılarının, çeşitli dini konuları işlemede eşit derecede aktif, kaliteli ve sanatsal olarak olgun olduklarını göstermiştir. Çalışmada elde edilen sonuçlar, Türk sanatçıların tarihsel arka planının ve zengin kültürel mirasının, sanatçıların çalışmalarında sadece İslam ve / veya eleştirel diskur

dışında bir din kullanabilmelerini sağladığı hipotezimi kanıtlayabilmiştir. Din ve dinin yansımaları, günümüz sanatçılarının kültürel dışavurumlarının tam teşekküllü bir yoludur ve dinsel dışavurum politik bir ifade veya bir propaganda ifadesi değildir. Benim çalışmam, kültürlerarası sanatsal diyaloğun başlangıcı ve araştırmacıları da bu konuya yeni bir bakış açısıyla bakmaları için davet etmedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TEORİK VE TARİHSEL TANITIM

1.1. Teorik ve Tarihsel Tanitim

Çağdaş sanatçıların eserlerinde yer alan din teması ile ilgili konuşmak gerekirse, dinin kültür ve sanat alanındaki tarihsel yerini tanımlama ile başlamalıyız. «Din [...], isimlendirilmiş, kült olmayan, büyük bir inanç sistemi anlamına gelir. Din, aynı zamanda, bu tür sistemlerin kapanışı anlamına gelir: kutsal günler, hediyeler, dualar, ilahiler ve şarkılar, anılar, yükümlülükler, kutlamalar, itiraf ve yeminler, mitzvahalar, haclar, inançlar ve emirler ve kutsal metinler. Bu nedenle din, kamuya ve topluma, gözlem, rahip ya da bakanlara ya da hahamların yanı sıra korolar ya da kantonlar gerektirir. Aile, cemaat ve daha geniş topluluğu kapsar»[4]. Kültür, geniş anlamda, dini tarih boyunca onun biçimlerinden biri olarak içermektedir (etimolojik olarak «kültür», «kült»- mezarların ve anıtların ibadetinin yanı sıra ölülerin anısına; nesiller arasındaki bağlantı vb.) Sanat tarihinde sanat ile din arasındaki ayrılmaz bir ilişki genellikle belirli tarihsel zaman aralığında düşünülür - zamanların başlangıcından beri Barok Çağı'na kadar (Rönesans dahil) ve çağdaş sanatçıların çalışmalarında son derece isteksiz davrandılar[5]. Din ve sanat geleneksel olarak belirli bir zamanda birbiriyle ilişkili olarak düşünülür ve akademisyenler tarafından «birlikte»[6] analiz edilir.

Çalışmada «sanatta din» konseptini kullanarak öncelikle, farklı kültler ve inanç sistemleriyle ilişkili olan ve çağdaş sanat eserlerinde somutlaşan imgeleri kastettim. Dini, bir kurum olarak tanımlayarak kendimi kısıtlamadım. Bu, dini ahlak kavramının ötesine uzanarak, dini estetiğe konsantre olabilmemi, ulusal Türk sanat ekolünün geleneklerini ve yaratıcılığını kavrayabilmemi sağladı.

[4] J. Elkins, **On the Strange Place of Religion in Contemporary Art,** New York, London, Routledge, 2004, s. 1.
[5] **A.e.,** s.7.
[6] Th.R. Martland, **Religion as Art: An Interpretation**, W.H. Capps, **Theology as Art Form**, William Dean **Radical Empiricism and Religious Art** vb.

Tarih öncesi sanat, insanların taptıkları şeyleri tasvir ettikleri ilk kültürel ritüeller esnasında ortaya çıkmıştır. O dönemin insanları büyüye inanmaktaydı: resimler yardımıyla doğayı ve avı etkileyebileceklerini düşünürlerdi. Sanatın o zamanlarda bile kutsal bir doğası vardı, kutsal olanla ilişkilendirilir ve neredeyse dokunulmaz kabul edilirdi.

Şamanizmin, dinin en eski biçimi olduğu kabul edilmektedir[7]. Öte yandan modern dinlerin tek bir mitolojik temeli ima etmesinden ötürü bu biraz keyfi bir anlayıştır. Oysa şamanizmde, sadece Avrasya bölgesinde bile mitolojik temeller birbirinden çok farklı olabilmektedir. Afrika ve Amerika şamanizmleri ise genellikle kendi mit sistemlerini temel almıştır. Şamanizm sanatı neredeyse tamamen ait olduğu bölgenin mitolojisi üzerine kurulmuştur.

Dinle mitoloji arasındaki ilişki çeşitli araştırma alanlarındaki bilim insanları tarafından farklı şekillerde incelenmiştir. Eski, mitolojik (astral-mitolojik, doğacı) okul adıyla bilinen ekol, öncelikle Hint-Avrupa'nın, kısmen de diğer halkların mitolojik malzemesini sistematik olarak araştırmaya başlamış, ancak o günlerde sadece Hristiyanlık, İslam, Musevilik vb. gibi büyük grupların din olarak kabul edilmesi ve mitolojinin aynı zamanda antik şiir olarak görülmesi sebebiyle, dinle mitoloji arasındaki ilişki doğrudan bir şekilde incelenmemiştir. Ayrıca mitolojik okulun savunucuları mitolojiyi insanların dini inançlarından ayırmamıştır. Bu çalışmanın amacı bu meseleyi anlamak değildir. Bu sebeple, mitolojinin çeşitli ideolojik biçimlerin oluşumunda önemli bir rol aldığını ve din, felsefe ve bilimsel kavramların gelişimi için bir kaynak işlevi gördüğünü söyleyen bakış açısına bağlı kalma hakkını korumaktayım. Mitolojik imgelem, belli gelişim aşamalarında dünyanın tüm halklarında var olmuştur.

Antik Yunan'da mitoloji dinden yeterince bağımsız olsa da, bize ulaşan sanat ikisinin de etkisini eşit ölçüde taşımaktadır. Mitolojik hikayelerde, bunların kahramanlarında ve hatta alışılagelmiş mimaride, pagan ibadetlerine hizmet eden Yunan mitolojisinin etkisi bulunmaktadır.

Hristiyanlığın resmi olarak kabul edilmesiyle sanat tamamen dinin hizmetine girmiş ve bu durum Rönesans'ın sonuna kadar sürmüştür. Ancak bu dönemde

[7] N.I. Veselovsky, "Şamanizm", **Brockhaus ve Efron Ansiklopedik Sözlügu,** 86 v. (82 v ve 4 ekstra), SPb, 1890-1907.

«sanatın anlamı değişmiş ve ilk defa sanatçıyı yücelten ve hatta izleyicileri sanat eserinin konusundan çok sanatçının yeteneğini düşünmeye teşvik eden görsel nesnelerin üretilmesi mümkün olmuştur»[8].

Erken dönem Hristiyan sanatı konusu, sanat tarihinde dini bağlamla doğrudan bir şekilde ilişkilidir, ancak bunlar önde gelen sanat tarihçileri tarafından genellikle, Batı'nın orta çağ sanatının kaynağını oluşturduğu iddia edilen Roma'nın Çöküşü dönemindeki Roma sanatıyla bağlantılı olarak tartışılmıştır[9].

Antik kökenleriyle Bizans, Avrupalı tarihçilerin «arkaik» veya «hiyeratik» olarak tanımladığı bir sanat üretmiştir. Önde gelen Fransız sanat tarihçisi Germain Bazin bu terimi (Yunanca «hieros» - kutsal kelimesinden gelir) açıklarken, kelimenin «arzu ettiğinden çok daha geniş bir anlamsal alanı kapladığını», çünkü «Yunanlar için hiçbir şeyin V. Yüzyılın Klasik Yunan sanatından daha kutsal olmadığını» belirtmiştir[10]. Birleşik spiritüel kaynakların ve ortak sanat kökenlerinin Hristiyan dünyasının Batı'sında ve Doğu'sunda bu kadar farklı sonuçlar vermiş olmaları ilginçtir.

Ortaçağ boyunca sanat dine hizmet etmeyi sürdürmüştür. Hem Batı hem de Doğu Avrupa'daki ortaçağ sanatçılarının figürsel faaliyeti esasen bir kurum olarak kilise ve bir tapınak olarak kiliseyle ilişkilendirilmiştir. Düzlemsel ve hacimsel imgeler kutsal dünyayı, uhrevi güzelliğin tarihsel olmayan dünyasını temsil etmeleri amacıyla kullanılmıştır.

Dini sanatın Doğu'daki evrimi farklı bir seyir izlemiştir: Alman sanat eleştirmeni J. J. Winckelmann'ın zamanında Fenike sanatı sadece üzerinde resimler bulunan, günümüze ulaşmış birkaç metal para vasıtasıyla tanınmaktaydı ve komşuları olan Yahudilerin sanatıyla ilgili halen çok az şey bilinmekteydi. Ancak Fenikeli sanatçıları çalışmaları için ülkelerine davet ettikleri düşünülürse, güzel sanatlar muhtemelen geniş ölçüde kullanılmıyor olmalıydı. Yahudilerin vücut tipi güzellik idealinin standartlarını karşılamaktaydı ancak Musa'nın Yasası tanrının

[8] Elkins, **a.e.g.,** s.7.

[9] Geç ve Doğu Hristiyan sanatı alanında uzman olan Josef Strzygowski (1862-1941) tarafından alternatif bir sav ileri sürülmüştür, Hristiyan sanatı gelişiminde Doğu değerini haklı gösteren, özellikle de Erken Hristiyan Dönemi heykellerin şekillendirdiği özelliklerin eski Mısır, Suriye ve benzerleri ile karşılaştırılması.

[10] G. Bazin, **Istoria istorii iskusstva: ot Vazari do nashih dney** [Sanat Tarihinin Tarihi], Moskova, 1994, s.155.

insan biçiminde resmedilmesini yasaklamıştı[11]. Pers sanatçıları da «çıplak vücudu somutlaştırma amacını gütmüyorlardı...». Perslerin güzel vücutları olmasına rağmen, görünüşe bakılırsa çıplak insan imgesi alçakgönüllülük idealleriyle bağdaşmamaktaydı. Sanat alanında büyük başarı gösterememelerinin bir diğer sebebi ise dini kültlerinin özellikleriydi: Persler tanrıların insan biçiminde temsil edilmemesi gerektiğine inanmaktaydı ve temel ibadet nesneleri olan gökyüzü ve ateş, hayal gücü için yeterli değildi[12]. Mısırlıların, Fenikelilerin ve Perslerin sanatı, hükümdarın en yüksek onuru vatandaşların hiçbiriyle paylaşmadığı mutlak monarşi altında gelişmişti. Bu nedenle hiç kimse heykellerle onurlandırılmamaktaydı. «Bu halkların sanatının esasen dinle ilişkili olmasının ve vatandaşların gündelik hayatından yola çıkarak gelişme avantajı ve dürtüsünden çok az faydalanabilmesinin» sebebi budur[13].

İslam'ın ortaya çıkmasıyla resim yasağı geniş toprakları sanattan yoksun bırakmamış veya sanatı dinden ayırmamıştır, tek yaptığı maddi olanın manevi olandan daha alt seviyede kabul edildiği yeni bir dini estetiğin doğuşuna adapte olmak olmuştur. «İslam'ın, canlı varlıkların imgelerinin yaratılmasına koyduğu yasak, peygamberin geleneğinden gelmektedir. Yasak, yeni dine geçen kişilerin ateizme ve puta tapınmaya geri dönmelerini engelleme amacı taşımaktadır»[14]. «İslam sanatı, nesnelerin ve varlıkların maddi değil manevi niteliklerini temsil etmeye odaklanır [...] maddenin manevi reddi, arabesk tarzının stilize ve soyut süslemelerini doğurmuştur»[15].

Görünen o ki, bugün din veya sanat olarak adlandırdığımız şeyler için bir ismin bulunmadığı yer ve zamanlarda bile sanatın doğası temel olarak din ve ritüellerle ilgili olmuştur. Bu çalışma günümüz sanatındaki dini temaları inceleme amacı taşımaktadır; sanat derken geleneksel olarak galeri alanlarında ve/veya müzelerde sergilenen, XX. ve XXI. yüzyılların estetiğini temel alarak biçimlenen (Nietzsche, Sartre ve Kierkegaard'ın felsefelerini temel alan ve dinsel bir yanı yokmuş gibi görünen) «güzel/yüksek sanatlardan» bahsediyoruz.

---

[11] J. J. Winckelmann, **Istoria iskusstva drevnosti. Maliye sochineniya** [Antikçağ Sanat Tarihi], SPb, 2000, s.64.
[12] **A.e**., s.66-67.
[13] **A.e**., s.68.
[14] A. Wijdan, **Contemporary art from the Islamic world**, London, Scorpion, 1989, s. xi.
[15] **A.e.,** s. xii.

«Sanat dünyası» kavramını tanımlamak için bundan itibaren J. Elkins'in yaklaşımından faydalanacağım: «Sanat dünyası kavramını güzel sanatları, ekonomik desteğiyle birlikte belirtmek için kullanacağım ve genellikle –ama kesin olmayan ve istisnaları olan bir şekilde– turistik sanatı, çocuk sanatını, dini sanatı, ticari sanatı, grafik tasarımı ve diğer tüm sanat biçimlerini bunun dışında bırakacağım».

Yaygın kabul gören «... Pollock'unki gibi bir modern sanat dinsel olamaz, çünkü bu modernizmin kendini algılayışına ters düşerek modernizm projesini geçersiz kılar. Modernizm bir takım reddedişlere dayanır. Reddedilen fikirlerden biri de 19. Yüzyıla ait, sanatın –burada akademik sanat, esas olarak da resim kastedilmektedir– dini hikayeleri anlatmak için uygun bir araç olduğu fikridir»[16] görüşüne rağmen ben «modernizm, kendisinden önce gelen her hareket gibi dine bağlıdır»[17] iddiasına sadık kalacağım ve bu çalışmada bu iddiayı ispatlamaya çalışacağım.

Güvenilir bir ansiklopedide yayınlanmış, sanat ve dinin etkileşimiyle ilgili makale[18], sanatın ve dinin sınıflandırma ve evrensel tanımları kabul etmemesinden dolayı, *sanat ve din* çalışmaları alanında genel kabul gören metodoloji ve akademik terimlerin bulunmadığı sonucuna ulaşmaktadır. Görünüşe bakılırsa hiç kimsenin sanat ve dinin ne olduğunu bilmiyor olması, bu konuların bilimsel araştırma çerçevesiyle sınırlandırılması çabalarına engel olmaktadır. Öte yandan hemen herkes bir çatışma ilişkisi de dahil olmak üzere bu iki konunun birbiriyle ilişkili olduğunu kabul etmiştir.[19]

Tabii ki günümüzde ibadet için çalışan dini kuruluşlar bulunmaktadır. Hristiyanlıkta tapınak binalarının mimarisi, duvar resimleri, ikonlar ve diğer dekorlar; İslam'da ise mimarinin dışında, Kur'an süslemeleri, hat ve minyatür çalışmaları devam etmektedir.

Kafa karışıklığını önlemek adına Rus Katolik Ansiklopedisi'ndeki bir yazara referans vermek istiyorum. Söz konusu yazar doğrudan veya dolaylı olarak kilise ve ibadetle ilgili eklesiyastik (kutsal) sanat anlayışını, Hristiyan inancından ilham alan

[16] Elkins, **a.g.e.,** s.9.
[17] Elkins, **a.g.e.,** s.10.
[18] D. Apostolos-Cappadona, "Sanat Ve Din", **Katolicheskaya entsiclopedia** [Din Ansiklopedisi], V.I, Moskova, Izdatelstvo franciskancev, 2005, s.493–506.
[19] Bkz: S. Laeuchli, **Çatışma İçinde Din ve Sanat: Disiplinler arası bir göreve giriş,** A. Besançon, **L'Image interdite, une histore intellectuelle de iconoclasme.**

veya Hristiyanlıkla ilgili konulara adanmış işlerin tamamını kapsayan Hristiyan sanatı anlayışından ayırmaktadır[20]. Ben, bu yaklaşımı diğer dinlerin sanatları için de kullanacağım.

Dini Türk sanatı, topraklarındaki zengin tarihi deneyimine rağmen günümüzde İslami diskurun dışında nadiren görülmektedir. Örneğin İslam resim geleneğinde, bazı terimler ve bunların ifade ettiği fenomenler arasındaki problemli ilişki uzun zamandır tartışılmaktadır. «Müslüman sanatı» ve/veya «Müslüman ülkelerin sanatı», ya da daha genel olarak uygarlıkla ilgili «İslami» ve daha özel olarak din bölgesiyle ilgili «Müslüman» kavramları[21]. Neredeyse yarım yüzyıl boyunca İslam'ın görsel kültürünü inceleyen Amerikalı araştırmacı Oleg Gravar'ın (1929-2011) çalışmalarında bu problem öne çıkmıştır. Kendisi «İslami» sanatı «İslami» yapanın ne olduğunu merak etmiştir – inanç mı, yoksa sosyal, tarihi ve kültürel olayların bir karışımı mı? İslami sanatın hangi özellikleri esastır ve bunlar tüm İslami dünyanın sanatını nasıl etkilemiştir? Bunlar, anlamları İslam'la sınırlı sorular değildir. Yahudi sanatını Yahudi ve Hritiyan sanatını Hristiyan yapan şey nedir? Kült pratikleri dışındaki sanatı dini olarak tanımlama denemeleri gerçekten doyurucu mudur?[22] Bu çalışmanin amacı bu sorulara olası cevaplar sağlayabilecek bir diskur sunmaktır.

1.2. 1990'lardan önce Türk Güzel Sanatlarında Dini İmgeler

Türk sanatının gelişimi, göçebe Türk kabilelerinin kültürüne ve Anadolu halklarıyla uygarlıklarının tarihine ayrılmaz bir şekilde bağlıdır.

Bilim insanları Türkiye'deki güncel ve modern sanatın kesin periyotlamasını hala net olarak tanımlamamıştır. «Modern» Türk sanatının tarihi genellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun «Avrupalılaşma» sürecinde[23] kültürel politikalardaki değişimle başlatılır. 1883'te Sanayi Nefise Mektebi'nin açılması, sanatçı ve politik aktivist

[20] A. Gorelov, "Iskusstvo tserkovnoye", **Katolicheskaya entsiclopedia** [Din Ansiklopedisi], V. II, Moskova, Izdatelstvo franciskancev, 2005, s.513.
[21] B. Brend, **Iskusstvo Islama [**Islamic Art**]**, Moskova, 2008, s.10.
[22] Eg.: O. Grabar, **Islamic Art and Beyond,** Aldershot, Hampshire, England, Ashgate Burlington, VT, 2006.
[23] S. Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s.11.

Osman Hamdi'nin[24] çalışmaları ve Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı tarzı resimlerin ortaya çıkıp gelişmeye başlaması önemli dönüm noktalarıdır. Bazı bilim insanları bunu dini kuralların zayıflamasıyla ilişkilendirirken, bazıları bu iddiayı eleştirmektedir, çünkü daha Fatih Sultan Mehmet döneminde bile çalışmaları için saraya davet edilen Avrupalı sanatçılar[25] olmuştur. Resimdeki gelişme ve yükselmeyi Sultan Abdülaziz'in bir ressam olmasına[26] bağlayan bilim insanları da vardır. Ceren Özpınar, «Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010)» adlı kitabında yeni Türk sanatının ortaya çıkışını genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla ilişkilendirmiş[27] ve araştırmasını 1970'lerden başlatarak, bunun Türk sanatının kendini Batıda tam teşekküllü bir şekilde ortaya koyduğu (oryantal ve ikinci sınıf sanat olarak değil, yerleşik ve neredeyse bağımsız bir biçimde) dönem olduğunu açıklamıştır.

Empresyonizm etkisindeki ilk nesil «Avrupalılaşmış» Türk sanatçıları şehir resimleri[28] üzerinde çalışmışlardır (sıklıkla İslami dini yapıların mimarisini resmediyorlardı). «Oryantal» içerikli çalışmaları, halkın gözünden uzak tutulurken imparatorluğun dışında ün kazanmıştır. Kompozisyonların en önemli kısımları iç mekanlar ve (19. yüzyıl Avrupası'nda bilinmedikleri için ilgi çeken) İslam kültürüyle doğrudan ilişkili nesnelerdir[29].

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki günler modern sanat tarihi için önemli bir dönemdir[30]. Türkiye'de de bu dönemde sanat dünyası aktif olmuştur. «İkinci Dünya Savaşı veya 1970 sonrasındaki sanat pratiğinin anlatılarında ise, toplumsal olaylar bağlama daha çok dahil edilir. Bu durumun yanı sıra, sanatın tarihini, kültür politikaları veya sanat piyasası gibi siyaset ya da ekonomi perspektifinden inceleyen

[24] M. Cezar, **Sanatta Batı'ya açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası A.Ş, 1971. Ayrıca
A. Antmen, **Unleashed, contemporary art from Turkey,** London, TransGlobe Publishing, 2010, s.12. Ayrıca Tansug, **a.g.e.,** s.55.
[25] F. Erbay, **Cumhuriyet dönemi (1923-1938) Atatürk'ün sanat politikası**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü, 2006, s.18. Ayrıca S. Germaner, **Orientalism and Turkey**, Istanbul, The Turkish Cultural Service Foundation, 1989.
[26] Z. Güvemli, **Sanat tarihi**, Istanbul, Varlık Yayınları, 2005.
[27] C. Özpınar, D. Önder, **Türkiye'de sanat tarihi yazımı (1970-2010): sanat tarihi anlatıları üzerine eleştirel bir inceleme**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2016, s.7.
[28] Bu onların askeri eğitimleriyle açıklanabilir.
[29] Antmen, **a.g.e.,** s.12-13.
[30] S. Edwards, P. Wood, **Art & visual culture, 1850-2010: modernity to globalization,** London, Tate Publishing, 2013, s.186, 238.

sanat tarihi anlatıları da görülmektedir»[31]. «1950'li yıllar ve sonrasında Türkiye'nin çağdaş dünyayla iletişimi güçlenmeye başlar. Kültürel anlaşmalar sonucu elçiliklere bağlı kültür merkezlerinde sergiler açılmış, Batı'ya giden sanatçıların sayısı artmış, Türk sanatçıları Venedik, São Paulo ve Tahran gibi uluslararası bienallere katılarak dünya çağdaş sanatıyla yakından ilişki kurma olanağı bulmuştur. Batı kaynaklı sanat yayınlarının ve reprodüksiyonların Türkiye'ye gelmesiyse Avrupa sanat dünyası ile 20 yıl öncesine oranla daha bilinçli bir yakınlaşma sürecini başlatmıştır»[32]. «1950 sonrası modern Türk sanatında ulus kimlik oluşturma süreci içerisinde meydana gelen aksama-duraksamaların içerisinden geleneğin farklı bir biçimde yorumlandığı görülür. Batılılaşma döneminden itibaren gelenekselle modern arasına büyük bir sınır çizilerek yerel olan modern olandan ayrıştırılmaya çalışılır. Türk modernleşmesinin en büyük problemi olan geleneksel olanla modern olanın ayrımı olgusu sanat belleğinde bir kopuşa neden olur»[33].

Bu yıllarda Türk sanatçıları sık sık büyük uluslararası sergilere ve gezilere katılmıştır: Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali (1955, 1961), Venedik Bienali (1956, 1958, 1962), São Paulo Bienali (1957, 1961, 1963, 1967, 1969), Paris Bienali (1959, 1961, 1963, 1965, 1967, 1971), Tahran Bienali (1966), İskenderiye Bienali (1972) vb[34]. O dönemde Türkiye'yi uluslararası alanda temsil eden sanatçılar arasında Devrim Erbil, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ali Teoman Germaner, Mustafa Aslıer, Gündüz Gölönü isimleri sayılabilir. Bu sanatçıların figüratif resimleri, natürmortları ve manzara resimleri içinde şehir manzaralarının, dini binalar dahil olmak üzere, sıklıkla kullanılan bir tema olduğu görülmektedir. O dönemde dünyanın Doğu'ya ve İslam'a olan ilgisi eskisi kadar yoğun değildir (ilginin yüksek seviyede olduğu Rönesans ve 19. yüzyıl dönemleriyle karşılaştırıldığında). Ancak bu dönemde sanatçılar, belki de ilk kez, dini imgeleri ve geçmişin kültürel mirasını kendi yaratıcı kimliklerini oluşturmak için bir yöntem olarak kullanmıştır. Uluslararası sanat dünyasındaki deneyimleri sonucunda pek çok Türk sanatçı mezun olduktan sonra

[31] Özpınar, Önder, **a.g.e.,** s.44.
[32] S. Germaner, "Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990", **Modern ve ötesi**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2007, s.7.
[33] Ş. B. Bozkuş, "Hayalden Gerçeğe: 1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı'nda Gelenekçi Yaklaşım", **The Journal of Academic Social Science** Yıl: 2, Sayı: 2/1 Haziran 2014, s.16-28.
[34] Salt Araştırma, **Uluslararası Bienallere Türkiye Katılımı**, Graph Commons elektronik haritasi [URL.: https://graphcommons.com/graphs/4b59f010-dd53-4f38-9b69-8aa634bcb398]

başka ülkelerde yaşamaya başlamıştır (örneğin Erol Akyavaş, Sarkis, Yüksel Arslan vb.). Bu süreçte küresel sanat dünyasının karşısında kendi çalışmalarının yerini tanımlama ve kendi kaderlerini tayin etme ihtiyacı hissetmişlerdir. O dönemde sanatçılar kendi ulusal geçmişlerine yönelmiştir; bunu Erol Akyavaş'ın Matrakçı Nasuh çalışmalarında[35], Sarkis'in Mimar Sinan'ın yaratıcı metodunu kullanmasında[36] ve Fahrelnisa Zeid'in Bizans sanatından etkilenmiş resimlerinde[37] görebiliriz. Savaş sonrası sanatçılarının ilk işlerinde bile tarih ve din referanslı bir ulusal kimlik arayışı görmek mümkündür. Savaş sonrası dönemdeki başlıca İstanbul sanat gruplarındaki sanatçılar da dini görselleştirme üzerine çalışmıştır. Örneğin "D grubu"ndan Devrim Erbil eski minyatürlerin kompozisyonlarından ilham alarak bir camii imgesi oluşturmuştur. Bu yeni sanat dili son derece stilize olsa da sanatçının işlerindeki asıl tema hala önemlidir. Soyutlamaların dışında burada tanıdık şehir manzarası kompozisyonları da bulunmaktadır.

En yeni Türk sanatının periyotlaması günümüzde hala net bir şekilde tanımlanmamıştır (sıkça 1980'lerin politik olaylarıyla ilişkilendirilmiş olsa da[38]), ancak bunu 1990'da yeni bir küratör inisiyatifinin lideri olan **Beral Madra**'nın (1942, İstanbul) kendisi aynı zamanda ilk ve ikinci İstanbul Bienali'nin genel koordinatörüdür) dünyanın en önemli çağdaş sanat fuarı olan 44. Venedik Bienali'nin komitesine ayrı bir Türk ulusal projesiyle başvurmasıyla başlatmak mantıklı olacaktır.

[35] Tansuğ**, a.g.e.,** s.266.
[36] E. Zabunyan, **Sarkis Ondan bize = From him to us**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s.26.
[37] Fahrelnissa Zeid Dies; The New York Times, 11.09. 1991 [URL.: http://www.nytimes.com/1991/09/11/obituaries/fahrelnissa-zeid-dies-abstract-painter-89.html]
[38] **User's manual 2.0 = Kullanma kılavuzu 2.0: Contemporary art in Turkey 1975-2015 = Türkiye'de güncel sanat 1975-2015**, İstanbul, Berlin, Revolver Publishing art-ist, 2015. Ayrica J. Robertson, C. McDaniel, **Themes of Contemporary Art Visual Art after 1980,** Oxford University Press, 2005.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. Tarih Öncesi'nin Çağdaş Türk Sanatindaki Yansimalari

2.1.1. Çağdaş Türk Sanatinda Tarih Öncesi'nin Etkisi

Beral Madra bir risk almıştır. Türk sanatını, görsel dilini, tekniklerini, temel yönelim ve fikirlerini küresel sanat dünyasına tanıtacak sanatçıları seçmesi ve sunması gerekmiştir.

1990'da Venedik Bienali'ndeki ilk bağımsız Türk projesinde (sadece bir proje, pavyon değil) **Kemal Önsoy'un** (1954, Eğirdir) büyük tuvalleri sergilenmiştir (Resim 1). Küratör onun soyut resimlerinde ilksel, tarih öncesi sanatın yankısını duymuştur.



Resim 1: Kemal Önsoy, "Untitled", tuval üzerine yağlıboya, 1990

Dinin ortaya çıkışıyla gelişimi insan toplumunun gelişimiyle bağlantılıdır. «İlk olarak, Hristiyanlık öncesi din mitolojik bir biçim taşıyordu. Doğa öğeleri karşısında insanın güçsüzlüğünün anlatımı olan mitoslar, imgelem yardımıyla, gerçek yaşamı yorumlama yolunda ilk girişimlerdi. Mitoloji, tarihsel evrimin ilk aşamalarında bulunan toplulukların hem dini, hem de sanatsal yaratısıydı»[39]. Din, kökenlerini doğanın saldırılarına karşı güçsüz olmamızdan alır. İlkel insan

[39] A. Asker Bal, **Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayişinin Resim Sanatina Uygulanmasi Üzerine Kuramsal bir Çözümleme**, İzmir, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dali, Sanatta Yeterlik tezi, 2009, s.1.

çevresindeki dünyaya doğa üstü güçler ve özellikler atfeder. Dini inancın en basit biçimi 40 bin yıl önce bile mevcuttur. Homo Sapiens türü kavramlar ve soyutlamalar yaratma becerisini edinmiştir. «İlkel insanlar, kullanışlılık bağlamında konstrüksiyon ile imge arasındaki farkı bilmemektedir: Yağmur, rüzgâr ve güneş ışığından korunması gereklidir ve imgeler insanları zihinlerinde doğal güçlerden daha az gerçek olmayan diğer güçlerden korumalıdır. Bir başka deyişle heykel ve resim büyü amacıyla kullanılmıştır»[40]. Kemal Önsoy'un çalışmalarında ilksel dini resimlere referanslar olduğunu görürüz, çünkü ilksel resimlerin kültürün ilk temel taşı olduğu tüm dünyada kabul edilmiştir. Bunlar ritüellerin, birleştirici sanatın ve dinin parçasıdır. Kuşkusuz, ilk bakışta sanatçının çalışmaları Amerikan soyut dışavurumculuğunun görsel biçimlerini (sanatçı 90'ların başında New York'ta yaşamıştır) hatta Fransız Lekeciliğini takip ediyormuş gibi görünebilir. Sanki Türkiye savaş sonrasındaki tüm sanat deneyimini gösterip, yüzyılın yarısını kapsayan bir sıçrama yaparak «Bakın! Biz de yapabiliyoruz.» demek istemiş gibidir.

Beral Madra, Kemal Önsoy'un çalışmalarını Venedik'teki ilk Türk projesinde göstererek Türk sanatı vasıtasıyla kendi Sanat Tarihi'ni yazmaya başlar ve bundan da daha ileri gider. En baştan başlar: Türk kabilelerinden değil, tarih öncesi kaya resimlerinden. Önsoy'un çalışmalarına eşlik eden metinde şöyle yazmıştır: «Önsoy'un çalışması Akdeniz İspanyası'ndaki mezolitik kaya resimlerini ve Güney Anadolu'daki neolitik duvar resimlerini anımsatıyor. Gerçekçi ama kısa ve öz bir biçimde uygulanan duvar resimleri güçlü görsel ve dinamik izlenimler uyandırır. Önsoy'un çalışmalarının yüzeyindeki bindirmeler, patinayla mağara duvarlarını anımsatacak şekilde pürüzsüzleştirilmiş. Valtorta mağaralarının ve Çatalhöyük tapınaklarının duvarlarında görülen koşan avcı, savaşçı ve kadın resimleri; vücudun profil halinde görülmesi, bacak ve kolların tek bir tarafta bulunması ve cinsel organların vurgulanmış olmasıyla, benzer figürlere sahiptir. Mağara insanlarının tarih öncesi ritüelistik dansları ve hareketleri burada şehir insanının coşkusuna aktarılıyor. 1950'lerin figüratif dışavurumculuk ve «art-brut» akımları ilksel-arkaik formların sembolik niteliğini yüzeye çıkarırken, Josef Beuys'un çizimlerindeki şiirsel yaklaşımla en yüksek noktasına ulaşmıştı. Önsoy, bu yolu izleyerek tarihi-

[40] E. Gombrich, **Istoria iskusstva** [Sanatin Oykusu], Moskova, AST, 1998.

antropolojik referanslarla insan doğasının kökleri derinlerde yatan gizemlerini araştırıyor»[41]. Madra, Türklerin Batı'yla etkileşimini tüm dünya kültürlerinin esas kökeninden başlatarak, kültür alanında tüm ülkelerin ve halkların eşit olduğunu ifade etmiştir. İlkel kaya resimleri ise burada sanat ve dine yansıtılan temel görüş ve fikirlerin kaynağı olan birleştirici bir prensip işlevi kazanmıştır.



Resim 2: Yüksel Arslan, "Le Comte de Phallus", 1959

1962'den itibaren Paris'te yaşayan **Yüksel Arslan'ın** (1933-2017) ilk çalışmalarında da benzer bir durum görülmektedir (Resim 2). Kendisi resimlerinde alışılageldik boyalar kullanmak yerine tarih öncesi insanlar gibi pigmentleri çeşitli bitki özleri ve toprak, kömür, yumurta beyazı, yağ, bal ve idrar gibi malzemelerle karıştırmıştır. Arslan ilksel sanat pratiklerinin teknik ve teknolojilerini kullanarak benzer bir tarih öncesi sanat etkisi elde etmiştir: «Arslan tüm yaratım çemberindeki esas birliğe ulaşmayı hedeflemektedir. Bu süreçte tüm dünya halklarının kültürlerinin kökenlerinde yatan benzerlikleri açığa çıkarmaktadır»[42]. Onun sanat hikayeleri mitlerdir ve çizimlerinin kontur çizgileri kaya resimlerini andırır. Arslan'ın resimleri dini imge ve sembolleri etkin bir şekilde temsil etmez, çünkü onun miti daha ziyade «teorinin yokluğunu»[43] ve anatomi ve biyoloji gibi farklı bilimlere olan ilgisini göstermektedir. Bununla beraber, Arslan'ın «doğal ve dünyevi» çalışmaları mağara sanatı gibi görünürken, bir yandan da daha sonra gelecek dinlere işaret etmektedir:

[41] B. Madra, **The pavilion of Turkey, 44th Venice biennale** [URL.: http://www.beralmadra.net/exhibitions/44th-biennale-of-venice/]
[42] B. Ruf, "Preface", **Yüksel Arslan: Artures**, Ostfildern, Hatje/Cantz, 2012, s.233.
[43] O. Zybok, "Myths of the Pristine", **Yüksel Arslan: Artures**, Ostfildern, Hatje/Cantz, 2012, s.246.

«Tanrı kendi imgesini yerdeki tozdan yarattı»[44], ayrıca Büyük Anne'yi sembolize eden toprağı düşünmemizi sağlamaktadır. Erken dönem çalışmalarında insanlar yoktur ve sanatçı, soyutlamalarını hayvan krallığıyla ilişkilendirir. İlk animalistik çalışmalarındaki sürrealizm Dada veya Dali'nin sürrealizmindense ilk insanların dini, mitolojik çalışmalarındaki sürrealizme benzerlik gösterir. «Yüksel'in resimlerinde mağara çağını andıran bir hava var»[45].

Türk sanatının yeni bir dalgası 1990'da uluslararası sanat dünyasında kendisini dini içerikli çalışmalar vasıtasıyla tanımlamıştır.

2. 1. 2. Çağdaş Türk Sanatinda Anadolu Mitolojisi

Türk sanatçıları bienallerde ve diğer uluslararası sergilerde aslında kültür, din ve sanatın gelişim çizgisini tekrarlamıştır: Toplumun animizm ve şamanik kültlerden gelişmiş panteizme doğru ilerlemesine benzer bir şekilde Türk sanatçıları da zamanla ilham kaynağı olarak ilksel sanat formları yerine, erken neolitik çağın Anadolu mitolojisinden faydalanmaya başlamışlardır.

Mitoloji başlangıç ve kökenlere, dünyanın yapısına, en önemli doğal fenomenlerin oluşumuna ve işlevlerine, genel olarak dünyanın uyumuna dair sorulara yanıt arar. Mitolojide dünyanın kökenine dair bir ilginin yanı sıra, insanların kökenine dair bir merak da bulunmaktadır: doğum, yaşama süreci, ölüm ve bu yoldaki çeşitli deneyimler. Mitlerde vücut bulan anlatı, geleneklerin korunması koşuluyla, ritüellerle iç içe geçmiş şekilde kişinin inancı olarak işlev görür.

Türk kültür tarihinin tamamında çıplak modelle çalışmanın zorlukları görülmektedir. «Türkiye'de kamusal alanda çıplaklığın teşhiri, Batı ülkeleri de dahil olmak üzere dünyanın hemen her yerinde olduğu gibi belli hukuki yasalara tabii olarak sınırlıdır. Ancak Türkiye'nin kendine özgü tarihsel ve kültürel koşulları, hukuki düzenlemelerin ötesinde varlığını hissettiren kısıtlamalarla şekillenir»[46]. Sanatçılar uzun süre boyunca çıplak modellerle çalışmaktan kaçınmıştır. Çıplak modellerle serbestçe çalışma imkanlarındaki kısıtlamalardan dolayı Anadolu

[44] Genesis 2:7
[45] A. Benk, "Avrupa Çapında Bir Ressam", **Yüksel Arslan retrospektifi**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2009, s.55.
[46] A. Antmen**, Üryan çıplak nü: Türk resminde bir modernleşme öyküsü**, İstanbul, Pera Müzesi, 2015, s.16.

bölgesindeki arkeolojik kazılarda bulunan yerel mitolojik toprak tanrıçası heykelcikleri sanatçılar için görsel kaynak işlevi görmüştür. Bu durumun yansımaları çağdaş sanatçıların işlerinde de görülebilir.



Resim 3: CANAN, "Cybele", fotograf, 45 x 60 cm, 2000

CANAN'ın (1970, İstanbul) Anadolu mitolojisi imgeleri ve hikayeleriyle çalışan, yurt dışında tanınan çağdaş Türk sanatçılarının en parlak temsilcilerinden biri olduğu söylenebilir. Örneğin, «Cybele» (2000) (Resim 3) isimli fotoğraf çalışması «sanatçının hamilelik sürecinde gerçekleştirilmiştir. Her zaman çıplak bir şekilde heykelleştirilen geniş kalçalı, şişkin göbekli ve büyük göğüslü Kibele, Anadolu kültüründe tanrıçaların tanrıçasıdır. Kalçalar, göbek ve cinsel organ her zaman doğurganlık, kadınlık, annelik, yaşam çemberi ve yaşamın süregitmesinin sembolü olarak kullanılmıştır. Kibele, sanki doğum yapmak üzereymiş gibi heykelleştirilen sanatçının vücudunda reenkarne olmuştur»[47]. Bu çalışma 2017'de İstanbul'da sanatçının «Kaf Dağı'nın Ardında» sergisinin bir parçası olarak sunulmuştur.

CANAN, bu çalışmada 90'larda Türk sanatçılar için çok önemli olan bazı konuları bir araya getirir: 1) Kadın ve kadının kendi bedeni üzerindeki hakkı, çıplaklık hakkı; 2) Türkiye'de sanatsal dilin yenilenmesi (Türkiye'de çıplaklığın kullanılması ve sergilenmesine ilişkin yasak ancak 1994'te aşılabilmiştir[48]); 3) Türk sanatının uluslararası sanat piyasasına hızlı girişi (büyük uluslararası sergilere katılım) bağlamında ulusal kimlik.

[47] Canan'nın resmi web sitesinden [URL.: http://www.cananxcanan.com/]
[48] Bkz.: İpek Duben'in 'Manuscript'.

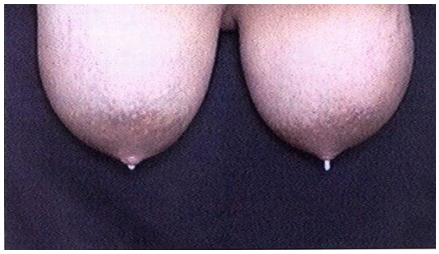
«Üryan Çıplak Nü» sergisinin katalog metninde sanat eleştirmeni Ahu Antmen şöyle yazar: «Nü, erkek ya da kadın çıplaklığını tanımlayan sanat türü olmasına karşın, özellikle kadın bedeninin nesneleştirilişine hizmet eden, meşruiyet kazandıran bir görsellik biçimi haline gelmiştir. Bu bağlamda ikon kırıcı bir çalışma sayılan *Görme Biçimleri'nde* John Berger, Avrupa yağlı boya resim geleneğinin kadınların salt «seyirlik» nesneler olarak algılanır olmasında başat bir role sahip olduğunu iddia eder. Sanat tarihinin bu algıyı sürekli üreten imgelerle dolu olduğuna işaret eden Berger'e göre «çıplak olmak, insanın kendisi olmasıdır», nü ise başkaları tarafından çıplak görülmektir. Çıplak bir bedenin nü olabilmesi için önce bir nesne olarak görülmesi gerekir»[49]. Feminist sanatçılar neredeyse 100 yıl boyunca görevlerinin bu perspektifin yeniden gözden geçirilmesi olduğunu düşünmüşlerdir. Kadın, seyir nesnesi olmaktan çıkıp, seyirci konumuna gelmek istemiştir. Bu, sanatta kadının ilgi alanıyla, özellikle de kadının kendini gözlemlemesiyle yansıtılmıştır. Feministler, çalışmalarında sıkça, modern toplumda kadın olmanın, bir kadın bedenine sahip olmanın, bir anne olmanın ve aylık adet döngüsünü deneyimlemenin ne anlama geldiğini anlamaya çalışmışlardır.

CANAN'ın çıplak portresi, ilk bakışta klasik feminist programı tamamen takip ediyor gibi görünmektedir, ama o çalışmasına «Cybele» ismini vermiştir. Erkek/kadın, çıplak/pornografik gibi dar kavramlarının ötesine geçmiş ve kendisini tanrıça ilan ederek seyirciyi seksin kendisinden yoksun bırakmıştır. CANAN, sanatsal beyanıyla, Kenneth Clark'ın 1956'ta araştırdığı «üryan» ve «çıplak» sorununu[50] görmezden gelmiştir. Kenneth Clark'ın, «çıplaklık Yunanistan'da milattan önce beşinci yüzyılda ortaya çıkan bir sanat formudur» dediği göz önünde bulundurulduğunda, ben CANAN'ın ürettiği çözümü mantıklı buluyorum. CANAN daha eski bir tarihe referans vermiştir. Fotoğraf portresine «Cybele» adını vererek en başa gitmiştir. Çünkü tanrıça Kibele'nin kökenleri medeniyetin beşiği sayılan eski Türkiye'ye, yani Anadolu'ya dayanmaktadır. MÖ 7000 yıllarında Kibele ana tanrıça olarak tanınmakta ve saygı görmekteydi. Nazlı Gürek, «Kaf Dağı'nın Ardında»

[49] Antmen**, a.g.e.**, s.20.
[50] K. Clark, **The Nude: a study of ideal art,** Pantheon Books, 1956.

kataloğunda bu işle ilgili olarak, «bir yandan da sergiyi korumayı vaat ediyor» diye yazmıştır[51].

CANAN'ın çalışması hamilelik bağlamında, programları kürtaj kaynaklarıyla daha çok uyum gösteren alışılagelmiş feminist değerlerden ayrılmaktadır. «Benim tek bir kimliğim yok, tıpkı diğer insanlar gibi. Benim bir birey olarak tek bir kimliğim yok, ben bir anneyim, bir ev kadınıyım, birinin kızıyım, bir Kürt kadınıyım, bir aktivistim, bir sanatçıyım, bir feministim, yurt dışındayken bir Müslüman kadınıyım, bir ateistim, Türküm, Orta Doğulu'yum, solcuyum, antimilitaristim, bu liste uzadıkça uzuyor / ben bunların hepsiyim ve belki de hiç biriyim. Bununla beraber, kimliğimle ilgili diskurumu bir feminist olarak geliştirdiğimi düşünüyorum, çünkü bunun benim diğer kimliklerimin çoğunu gerçeğe uygun bir biçimde somutlaştırdığını, içinde barındırdığını ve yansıttığını düşünüyorum»[52].



Resim 4: CANAN, "Çeşme", video, 2000

«Cybele» ile CANAN'ın aynı dönemden başka bir video çalışması olan «Çeşme» (2000) (Resim 4) arasında kesinlikle bir bağlantı var. «İki şişkin memeden damlayan sütü sonsuz bir döngü halinde gösteriyor. Kadın bedeninin yaşam verici gücünü taşıyan Çeşme bu kattaki işlerin masalsı içeriğini dünyevi bir bedensellikle karşılıyor»[53]. «Süt damlayan göğüslerinin sabit bir çekiminden oluşan Çeşme başlıklı videosu ise CANAN'ı bir lohusa olarak 20. yüzyıl sanatının erkek egemen tarihine yerleştiriyordu. CANAN'ın Çesme'si, Duchamp'ın ters çevrilmiş ve R.Mutt imzalı buluntu bir pisuardan ibaret, tartışmalara yol açmış yapıtı Çeşme'nin (1917) yalınlığını ve kendine güveni ile Bruce Nauman'ın ağzından su fışkırtarak bedenini

[51] N. Gürek, "Tukenmeyen Bir Inat ve Kuvvet", **Kaf Dağı'nın Ardında**, İstanbul, Arter, 2017, s.13.
[52] **Canan: Cehenneme Kadar**, İstanbul, Berlin, Revolver Art-ist, 2014, s.12.
[53] **A.e.,** s.13.

bir çeşmeye dönüştürdüğü «Bir Çeşme Olarak Otoportre»sini (1966) anıştırır»[54]. CANAN'ın çalışmalarındaki kadın bedeni, tarihi ve mitolojiyi taklit ederken bir yandan da kendini çağdaş kültür olarak ifade eder.

Sanatçı, iki çalışmada da gerekli olmayan her şeyi reddederken («Cybele»deki arka plan ve «Çeşme»deki vücut) ana fikrine ve mesajına odaklanmıştır. «Postmodern felsefe içerisi ve dışarısı, öznellik ve nesnellik arasındaki sınırları yapı sökümüne uğratırken, duyular aleminde iç ve dış dünyalar arasında neler olduğuyla ilgili çok az teori ortaya atmıştır. Postmodern düşünce bir yandan eşikte olma durumu ve sınırlarla çok ilgiliyken, bedenin felsefe için merkezi bir konum edinmesine rağmen, duyuların spesifikliği çoğunlukla görmezden gelinmiştir. Böylece beden disiplin altına alınmış, cinselleştirilmiş ve tarihselleştirilmiştir, ancak günümüzün teorik diskurunun gövdesi hala büyük ölçüde homojen bir yığındır ve duyusal farklılaşmaya nadiren rastlanır»[55].

CANAN, zengin kültürel arka planı sayesinde çıplaklık sorununun üstesinden gelebilmiş, kadın çıplaklığının kökenine ulaşabilmiştir. CANAN'ın sanat beyanında kadın ve kadın çıplaklığı sadece feminist düşünce bağlamında ele alınamaz (Kenneth Clark ve John Berger'ın eleştirel yaklaşımlarını uygulamak imkansızdır), çünkü her şeyin başlangıcı olarak tanrı dokunulamaz ve saftır. Sanatçı kendisinin bile ötesine geçmiştir, çünkü feminizm limitlidir ve kutsallık sonsuzdur. Çıplak figürü, mitolojik bağlamda da değerlendirilebilir veya Bakire Meryem'in görsel temsilleri üzerinden izi sürülebilir. CANAN konunun genişliğinin yanı sıra kültürel bağlamın genişliğini de göstermektedir.

2.1.3. Şamanist Estetiğin bir Örneği olarak Deniz Üster'in Çalişmalari

Türk kabilelerinin ilk dinlerinin kökenleri şamanizme uzanmaktadır. «Şamanizm, milattan önceki devirlerden bu yana Türklerin ve çevrelerindeki toplulukların, İç Asya ve Orta Asya'da yaşadıkları bölgelerde uyguladıkları ve şaman

[54] K. Battista, "Tükenmeyen Bir İnat ve Kuvvet", **Kaf Dağı'nın Ardında**, İstanbul, Arter, s.67.
[55] S. Brent Plate, **Walter Benjamin, Religion, and Aesthetics: Rethinking Religion Through the Arts**, Routledge, New York, London, 2005, s.22.

ya da kam adı verilen din adamları aracılığıyla gerçekleştirilen bir inanç ve uygulamalar bütünüdür»[56].

En eski din biçimlerinden biri olarak şamanizmin durumu ilginçtir. İnsanlık tarihinin başlangıcında, büyük ihtimalle Taş Devri'nde (ilksel sanatla birlikte) ortaya çıkmıştır ve günümüzde pek çok dünya halkı arasında varlığını sürdürmektedir. Şamanistler dünyanın iyi ve kötü ruhlarla dolu olduğuna ve insan hayatının bunlara bağlı olduğuna inanmaktadır. Şamanizmle diğer ilksel inanç/ilksel ikonografiler arasındaki önemli bir fark, «ilahi» varlıklarla insanlar arasında bir aracı olan ve şamanik «kamlanie» seanslarında[57] esrime halinde ruhlarla iletişim kuran şaman figürüdür. Bu yüzden şamanizm sanatı da doğrudan şaman figürü üzerinde çalışır ve diğer ilksel sanatlardan farklıdır. Şamanların ritüel giysileri ve diğer sembollerinin genellikle büyük bir kutsal değeri bulunmaktadır ve bunlar sıklıkla sanatta da temsil edilir. Yaşar Çoruhlu, «Türk Mitolojisinin Ana Hatları» adlı kitabında Türk şamanik kültlerinin inananlarını daha belirgin bir biçimde tanımlıyor: «Şamanizm, erken devir Türkleri ve onların komşuları arasında çok daha eski çağlardan itibaren totemist inançlar, ata kültleri, hayvan kültleri, doğa kültleriyle birlikte görülmektedir»[58].

Benzer kült uygulamaları üzerine çalışan, dünyaca tanınmış Türk sanatçı Deniz Üster'i (1981, İstanbul) örnek olarak seçmek istiyorum.

Bu makalenin yazıldığı tarihte hala devam etmekte olan fotoğraf serisi «Prelude» sadece iki parçadan oluşmaktadır.

[56] Y. Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, İstanbul, 2013, s.15.
[57] A.V. Korneev, **Religii mira. Shamanizm** [Dünya'nın Dinleri: Şamanizm], Moskova, 2005. Ayrıca Y. Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, İstanbul, 2013.
[58] Çoruhlu, **a.g.e.**, s.15.



Resim 5: Deniz Üster, "Prelude: Amongst the Ashes of What is Yet to Come", 100 x 67 cm, photographic print on dibond, 2015

Dikey duran ilk fotoğrafta (Resim 5), içi sütle dolu bir el arabasında oturan çıplak bir çocuk görürüz. Üç tarafında izleyiciye arkalarını dönmüş durumda üç keçi otlamaktadır. Arka planda geleneksel Anadolu mimarisine benzemeyen yıkık bir binanın duvarı bulunmaktadır. Bu mekanın töresel buluşma amacıyla kullanıldığını düşünürüz. İkinci katın yuvarlak pencereleri ve ilk katın uzun pencereleri Gotik bir kiliseyi andırmaktadır. Tonozun yeni yapılandırması sayesinde gotik duvarların ağırlıktan kurtulmasıyla büyük pencerelerin yapılması mümkün olmuştur. Büyük pencereler en önemli gotik dekorasyon unsurudur ve dünyadan ayrılma, inziva, dünyanın renklerini deneyimleme arzusu ve daha yüksek güçlerle bağlanma anlamlarını taşır. Işıklandırma gotikte önemli bir unsura dönüştüğü için, yukarıda pencereler bulunur[59].

İmge bir yandan içerik açısından saçmadır, öte yandan Henri Cartier-Bresson'un[60] «belirleyici an» adını verildiği konseptle oluşturulmuştur. Kompozisyonun bir kısmı Orta Anadolu'nun gündelik hikayesini temel almaktadır – yıkılmış klasik (çoğunlukla dini) anıtların etrafında otlayan keçiler. Bu, izleyiciye bir başlangıç noktası bilgisi vermektedir: Yaklaşık konum sanatçı tarafından halihazırda tanımlanmıştır. Öte yandan sütle dolu el arabası ve içinde oturan çocuk, sıradan bir hikâye olarak görülemez.

[59] H. Martin, **L'Art gothique**, Paris, Librairie d'art R. Ducher, 1927.
[60] H. Cartier-Bresson, **The Decisive Moment**, Simon & Schuster, New York, 1952.

Resim semboller ve metaforlarla doludur: Yıkılmış binaların duvarlarındaki demir pencereler hem Ortodoks haçlarına hem de satanik yıldızlara benzemektedir; üç keçi, Hristiyanlık ve Şiilikteki veya Alevi ve Bektaşi[61] kültürlerindeki Kutsal Üçlü ikonografisiyle ilişkililendirilebilir veya kurban imgesini temsil ediyor olabilir[62]. Üçlü aynı zamanda (Yahudi geleneğinde) İbrahim'e görünen üç meleği simgeliyor olabilir[63]. Türk mitolojisinde keçiye özel bir değer atfedilmez ve keçi imgesi sıklıkla kuzu veya geyikle değiştirilir. Ayrıca, «Prelude» serisindeki diğer isimsiz işin aksine, bu fotoğrafta bir şaman figürü bulunmamaktadır.



Resim 6: Deniz Üster, "Prelude: What is Earth Standing On?", 100 x 67 cm, photographic print on dibond, 2014

Bu resimde (Resim 6) kompozisyonun merkezinde, zemindeki kuru yaprakların üzerinde duran hayvan postuna sarılmış ve başına bir tür maske takmış bir insan figürü bulunmaktadır. Adam, sırtında tahta, demir, içinde canlı bir japon balığı bulunan bir akvaryum ve içinde bir toprak tepeciği bulunan bir karton kutudan oluşan piramit şeklinde bir yapı taşımaktadır. Bu yapının en tepesinde ise bir tavuk yumurtası bulunmaktadır. Şamanlara tapılmaz, ancak diğerlerinin erişemediği yerlerle bağlantılı oldukları ve esas işleri hastaları iyileştirmek, yuvayı kollamak ve insanları kötü ruhlardan korumak olduğu için şamanlara büyük saygı gösterilir. Çünkü bir şaman için gerçek ve gerçeküstü birbirine kopmaz bağlarla bağlıdır ve onun sayesinde tüm yaşam formlarıyla etkileşim mümkündür. İnsanlar yaşam

[61] Çoruhlu, **a.g.e.,** s.236.
[62] **A.e**., s.185.
[63] U. Tükel, S. Yüzgüller Arsal, **Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi,** İstanbul, 2014, s.29.

formlarından biridir. Bu nedenle şamanların doğaya ve tüm yaşayanlara karşı derin bir saygısı vardır. Gökyüzü ve yeryüzüne derin saygı tüm şamanik inanç sistemlerinin merkezinde bulunur.

Şaman simgeleri, kostüm ve maskeler şamanizmin yapısında büyük öneme sahiptir. Bunlar sadece dini ideoloji ve uygulamalarla değil, genel olarak sembollerle bağlantılıdır. Yumurta, geleneksel olarak tüm şeylerin yuvasını, yaşamın kendisini simgeler. Kırılganlığı da göz önünde bulundurularak sıklıkla ritüellerde kullanılır. Balık, kendine yüzyıllar boyunca çok geniş ve çok yönlü bir sembol alanı bulmuştur. Deniz Üster, çalışmasında çoğunlukla doğal malzemeler kullanırken, kompozisyon bir bütün olarak, şamanist ikonografide büyük önemi olan ağaç imgesine atıfta bulunmaktadır. Ağaç, kozmik hayatın tükenmez kaynağı olarak sürekli güncellenen evreni ve ayrıca yıldızların kademelerini temsil eder. Çoğu arkaik gelenekte dünya ağacı, "kutsal" dünyanın kendisini, onun doğurganlığını ve sonsuzluğunu temsil eder, başka bir deyişle gerçeklik ve ölümsüzlük düşünceleriyle ilişkilidir. Denge kavramı da anlam için önemlidir. Şamanik uygulamalarda insanın amacı doğayla denge içinde yaşamaktır. İnsan böyle bir dünyada yaşayarak doğal güçlerin dengesini sürdürebilir. Yüzü ve cinsiyeti olmayan şaman, dünyanın bütün zorluklarını kendi sırtında taşımak ve dünyanın dengesini sürdürmek işlevini üstlenmiş bir adam gibi, dünyanın çeşitli tezahürlerinin ağırlığının altında bükülmüştür. Sanatçı şamanın figürüne değil, işlevine yoğunlaşmıştır.



Resim 7: Deniz Üster, "Being an ear guest to a gossip", HD Film, 19,51 dk, 2010

Deniz Üster, «Being an Ear Guest to a Gossip» (Bir Dedikoduya Kulak Misafiri Olmak) (HD Film, 19,51 dakika, 2010) adlı çalışmasında (Resım 7), sürekli önemsiz şeylerle meşgul olan «küçük adam» hikayesine atıfta bulunmaktadır. Sanatçı «yenebilir/zehirli, organik/sentetik» gibi zıtlıklardan yararlanmaktadır ve bizi «Bu yaratık kimdir ve niçin böyle davranmaktadır?» sorusuna cevap vermeye teşvik etmektedir. Ayrıca sanatçı, görüntüde doğal olanla yapay olanın arasındaki kesin sınırları belirterek, gerçekliğin kavranması seviyesinde şamanizmin mitolojik düşünceden daha üstün olduğunu kanıtlamaktadır. Şamanizm, gerçek ve gerçek olmayanı, rasyonel ve rasyonel olmayanı, kutsal ve bayağı olanı, ruhani ve bedensel olanı, parçayı ve bütünü, bölünmemiş bir biçimde ele alır. Şamanizm, mitolojik bilincin, her türlü bilginin eklemsiz bir durumda bulunduğu, orijinal senkretizminin üstesinden gelir[64]. Öte yandan şamanik kozmoloji (bayağı ve kutsal arasında net bir zıtlık barındıran) dinden de farklıdır. Şamanizm mitolojik inançlardan doğarak,

[64] T.I. Borko, **Shamanizm: Ot Arhaicheskih Verovanij k Religioznomu Kultu** [Şamanizm: Arkaik İnançlardan Dini Kült], Yekaterinburg, 2004, s.106.

varoluş biçiminden ve dünyanın açıklanmasından yola çıkarak; bir yaşama yolundan, iyi şekil verilmiş dogmatik bir inanç sistemine doğru gelişir[65].

Deniz Üster, videoyla çalışması ve renk ile sesten istediği ölçüde faydalanabilmesi sayesinde, şamanik bir esrime içinde kaybolur: Çanların sesini ve kusursuz orman yosunundaki zehirli-mavi tuhaf kütleyi kullanarak ve tabii ki, dua veya halk destanı benzeri bir şey okuyarak bizi sesle büyüler.



Resim 8: Deniz Üster, "69", HD Film, 29,30 dk, 16:9, 2012

Bağımsız sanatçı-şaman figürü, «69» (HD Film, 29,30 dakika, 16:9, 2012) (Resim 8) adlı çalışmada ortaya çıkmaktadır. «Deniz Üster'in yalnız şaman benzeri figürü, etrafındaki rüzgâr türbinleri için enerji üretiyormuş gibi görünen bir hareketler döngüsünü icra eder. Kuluçkaya yatar, bıraktığı yumurtaları kırar (kutsal adaklar), tuzu bir yakıt olarak kullanır ve en nihayetinde rüzgârın uhrevi varlığı ortaya çıkar»[66]. Burada da ana karakter mistik bir kostüm giymektedir. Şaman müzik enstrümanı vargandan (ağız kopuzu) çıkardığı sesler meditatif ve törensel bir

[65] **A.e.**, s.122.
[66] Sanatçının resmi web sitesi [URL.: http://www.denizuster.com/69.html]

atmosfer yaratır. Ana karakterin kostümünde doğrudan şamanik semboller bulunmamaktadır (hayvan figürleri, maskeler veya boynuzlar yoktur); sanatçı, şamanı için, yeni aksesuarlarıyla tüm gereklilikleri karşılayabilen, yeni bir kostüm yaratır. «Being an Ear Guest to a Gossip» videosunda ana karakterin başı, büyütülmüş bir insan beyniyle taç gibi süslenmiştir. «69» adlı çalışmada şamanın başını kaplayan beyaz küre, popüler seri üretim bir İsveç lambasına ve hatta arıcıların kullandığı koruyucu maskelerin son derece stilize bir versiyonuna benzemektedir.

Sanatçı, «69» çalışmasındaki bir sahnede yine doğayı tanımlar, ama burada orman yerine bir tarla görürüz. Nehirler, güneş, rüzgar gibi doğal fenomenler onun için önemlidir. Denis Üster, videolarında sembolik doğal objeleri kullanmayı sürdürür – plastik borular ve kağıt gibi sentetik nesnelere karşıt olarak yumurtalar, tuz ve saman gibi doğal objeler kullanır.



Resim 9: Denis Üster, "Beyond is Before", Apple Pro-Res HD film, 48,02 dk, 16:9, 2013

Bugün son olarak ele alacağımız, «Beyond is Before» (Öte Öncedir) (Apple Pro-Res HD film, 48,02 dakika, 16:9, 2013) (Resim 9) isimli üçüncü çalışmada şaman, elektrik kuleleri, teller ve arabalarla dolu daha agresif bir çevreye

yerleştirilmiştir. Sanatçının sembol sisteminde ilk kez şamanın yalnızlık mekânı olarak çadır görünür. Burada canlı obje olarak bir kedi de bulunmaktadır. Kürk kabanı ve hayvan kuyruklu şapkasıyla burada şamanın kostümü daha gelenekseldir. Kıyamet sonrası gelecek estetiğiyle[67] dolu olan bu videoda neredeyse hiçbir doğal kaynak görünmemektedir: Kumlarda kaybolmuş bir şehir ve toksik pembe bitki köklerini yiyecek ve araba yakıtı olarak kullanan bedeviler. Listelenen bütün çalışmalarda mistik ritüelleri ve Anadolu Türk folklorunu görebiliriz. Ulusal kökenlere dikkat eden bir bakış açısı, sanatçının ülkesinde geçirdiği yıllar boyunca içselleştirdiği ve son altı yıldır yaşamakta olduğu İskoçya topraklarında kendini açığa çıkaran kültürel mirası formüle etmeye çalışır. Bütün bunlar sanatçının terapisi gibi görünmektedir. «Ne de olsa şaman gerçekte bir büyücü ve şifacıdır. Ama o aynı zamanda bir ruh rehberi ve sıklıkla da bir rahip, mistik ve şairdir[68]». Deniz Üster'in ikonografisi son derece dinidir, ancak büyük temel imgeler arasında dengelenmesiyle, şamanizmin görsel formlarına daha çok eğilim göstermektedir. Belki de bunun sebebi şamanizmin bazı bilim insanlarına göre İslam, Hristiyanlık ve Budizm gibi tam teşekküllü bir din olmaktan ziyade; tanrılar, ruhlar ve insanlar arasındaki ilişkilerin kurulmasına yardımcı olan iyileştirici bir sistem ve teknik olmasıdır[69]. Aynı şekilde sanatçı, çalışması vasıtasıyla kendisiyle, kendi geçmişi, içsel kültürü ve ötekinin dünyası vb. arasında ilişkiler kurmaktadır. Bu karışımın sonucunda, ürettiği melezler, sapkın bir kategori değil hayatın temel durumu olarak canavar biçimi almaya başlamıştır. Sanatçı bu çalışmalarda canavarların, bu muğlak figürlerin, bedenler, kültürler ve tüm şekillendirilmiş kişilikler arasındaki (bunun yanı sıra doğal ve yapay mekanlar arasındaki) ilişkilerin yeniden düzenlenmesinde nasıl bir rol aldıklarını göstermeyi amaçlamıştır.

Öte yandan eğer sanatçı tarafından ilan edilen folklor ve şamanizm konularından uzaklaşıp, Deniz Üster'in çalışmalarına «Nasıl?» yerine «Neyle ilgili?» diye sorarak bakacak olursak, sanatçının postmodern felsefenin katıksız bir örneğini oluşturduğunu görürüz. Onun eserleri, insanın yalnızlığı ve varoluşsal kaygısıyla (ki

[67] Bkz.: «The Bed-Sitting Room», 1969, yönetmen Richard Lester; «Mad Max», 1979, yönetmen George Miller; «Le Dernier Combat», 1983, yönetmen Luc Besson; «Kin-dza-dza!», 1986, yönetmen Georgiy Daneliya.
[68] M. Eliade, **Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy**, Paris, 1964, s.8.
[69] Çoruhlu, **a.g.e.**, s.15; Korneev, **a.g.e.**, s.5; Eliade, **a.g.e.**

bu insan varlığının mutlak yalnızlığının nihai deneyimidir) ilgili çalışmalardır. Kaygı, modern felsefenin başlangıcı olarak kabul edilen Kierkegaard'ın çalışmalarının ana düşüncesidir. Sartre, Foucault ve Baudrillard'ın felsefeleri bu düşünceyi sürdürmüştür. Sartre bu yalnızlığa «yabancılaşma» adını vermiştir. Kendisinden yabancılaşan insanın maddi şeylerle bir problemi vardır: Bunlar saplantılı varlıklarıyla, yoğun ve sabit mevcudiyetleriyle ona baskı uygulayarak onun «bulantı» hissetmesine sebep olurlar. Bu Deniz Üster'in çalışmalarında gördüğümüz şeyin aynısıdır: Doğal dünyanın, objeler ve toksik şeyler dünyasıyla karşı karşıya gelmesi. Baudrillard'ın felsefesi de yabancılaşma konusunu geliştirir: Sembollerle dolu bir simulakrum dünyasında yaşamaktayız. Bunların ardında artık gerçek maddi şeyler yoktur. Deniz Üster'in videolarındaki karakterler için de aynı durum geçerlidir. Onlar var olmayan bir işle uğraşmakta ve tanıdık şeylere benzeyen nesneler kullanmaktadır.

Sanatçı, uygar ve biraz bozulmuş bir dünyada şamanistik davranışlar yaratmakta ve yanlış simulakra dünyasından, insanın ve şeylerin gerçek varlığına doğru bir atılım yapmaktadır. Sanatçının şamanizm formuyla, en eski din ve sanat biçimlerine – şeylerin sadece kullanışlı nesneler oldukları zamanların aksine, maddi ve ruhsal güçlerinin bulunduğu ve çevrelerini dönüştürebildikleri zamanlara – referans vermesinin sebebi de budur.

XX. yüzyılda mitoloji, arkaik ve geleneksel kültürlere duyulan ilgideki büyük artışın çeşitli sebepleri bulunmaktadır. Öncelikle romantik dönemde egzotik, şaşırtıcı ve olağan dışı şeylere duyulan ilginin artması sadece dış etmenlerle açıklanmamış, aynı zamanda kendini öteki vasıtasıyla tanıma arayışına duyulan eğilimi ifade etmiştir. İkinci olarak, ulusların kendi kaderini tayin etmesine duyulan ihtiyaç, mitlere duyulan ilgiyi artırmıştır. Aynı zamanda kültürlerimizi karşılıklı olarak daha iyi anlamamızı sağlayacak evrensel, genel prensip ve temeller bulma isteği de vardır. Mit, paradoksal bir şekilde bu iki akımı birleştiren şey olmuştur. Bir yandan romantiklerin fark ettikleri şekilde ulusal ruhun canlı bir tezahürü işlevi görürken (Johann Gottfried Herder, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling), diğer yandan mitin içinde insan zihninin en derin, en genel içeriğinin ifadesi olan evrensel, ulusal

olmayan sembolleri de bulabilmekteyiz[70]. Buna ek olarak şaşırtıcı, olağandışı, irrasyonel olana duyulan çekimin, modern kültürün aşırı rasyonalizmi ve kendini ifade edişindeki dönüşümlerin bir telafisi olduğu görülmektedir. Bu da orijinal ruhani saflığın aranmasıyla, doğa ve kendisiyle uyum içinde yaşayan, bozulmamış, "ilksel vahşi" imgesinin geliştirilmesine sebep olmuştur.

2.1.4. Antik Ve Klasik Yunan Ve Roma'da Din

Milattan önce 1000 yıllarında Antik Yakın Doğu medeniyeti toplumsal gelişimde önceliğini kaybetmiş ve yerini Akdeniz bölgesinde ortaya çıkan «antik uygarlığa» bırakmıştır. Bu terim Antik Yunan ve Antik Roma için kullanılmaktadır.

Antik Yunan dini, Antik Yunan'da Miken Döneminden (MÖ 16 - 11. yüzyıllar) 353 yılında yasaklanmasına dek hüküm sürmüş çok tanrılı bir dindir. Dini fikirler, Yunan dünyasına mitler biçiminde doğudan aktarılmıştır. Bu mitler Yunan dinine girmiş ve sonra felsefe tarafından dinden çıkarılmıştır. Felsefe, dinin hala var olduğu ve antik dünya görüşünün önemli bir parçasını oluşturduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bu nedenle felsefe kutsal güçlerin yorumlanması bağlamında zaman zaman şüpheci olsa da, tanrı kavramıyla ayrılmaz bir ilişki kurarak gelişmiş ve dini fikirleri aktif bir şekilde kullanmıştır[71].

Antik Yunan dininde birleşmiş kurumlar, sistemler ve doktrinler bulunmamaktadır. Bu dinde, mutlak biçimde güçlü olmayan ancak bir veya birkaç bölgede hüküm süren çeşitli ilahlara komünal bir şekilde ibadet edilmiştir. Altarlar tanrılara ibadet etme yerleridir ve idoller burada bulunur. Eski dini inanç formlarının etkileri burada görülebilmektedir. Antik Yunan'da tanrılara genellikle yiyecekler, içecekler ve çeşitli şeyler kurban edilmiştir. Hayvanların kurban edilmesi de yaygın bir şekilde görülmüştür. Eski Yunanlar dini törenleri ve gizemleri sevmiştir. Eleusis gizemleri, bunların en önemlileridir. Bunların sonradan Hristiyanlığın bazı ritüel biçimlerini etkilemiş olmaları mümkündür. Helenik dinde sıkı, dogmatik kurallar yoktur. Eduard Zeller «Grek Felsefesi Tarihi» (1886) adlı kitabında bu konudan bahseder: «Yunanların ayrıcalıklı bir rahipler sınıfı, bunun sonucunda da, kutsal

[70] Borko, **a.g.e.,** s.5.
[71] T. V. Savitskaya, **Philosophy and Religion: Points of intersection and Demarcation**, Genç Araştırmalar Dergisi, №2 (16) 2010, s.84.

hiyerarşileri ve dini dogmaları yoktu. Yunan dini teolojik olarak sistemleştirilmemişti ve inanç nesnesi üzerinde özgür bir anlaşmaya dayalıydı. Antik Yunan'da genel kabul görmüş bir dini doktrin yoktu, sadece mitoloji vardı».[72]

Dinle sıkıca iç içe geçmiş olan Antik Yunan mitolojisi, dünyanın her yerinde kültürün ve sanatın gelişimini etkilemiş ve insanlar, kahramanlar ve tanrılarla ilgili sayısız dini inancın temelini atmıştır.

Antik uygarlığın Türk tarih ve kültürüne olan etkisi coğrafyadan kaynaklanmaktadır. Tarihsel olarak Türklerin Antik Yunanlarla doğrudan iletişimi olmamıştır. Doğu Roma İmparatorluğu'nun temsilcileriye oluşan etkileşim, Hristiyanlığın resmi devlet dini olarak kabul edilmesinden sonraki döneme denk gelmektedir. Ancak Türkler antik çağın zengin mirasını almıştır. Dini mimari eserler ve heykeller bunlara dahildir. Başarılı arkeolojik keşifler sayesinde modern Türkiye dünyanın en zengin antik mitolojik (dini) heykel koleksiyonuna sahip olmuştur. Bu da çağdaş sanatçıların eserlerini etkilemiştir.

2.1.5. Güncel Türk Sanatinin Antik Tanrilari

Türk sanatçı **İpek Duben**'in (1941, İstanbul) iki parçadan oluşan eseri «Artemis», 1995 antik dünyanın pagan mirasına iki kez başvurmuştur: Mekan seçiminde ve konuda. «Artemis I (Resim 10), Efes şehrinin aşağı taraftaki ana girişine uzanan mermer yoldaki büyük tiyatronun önüne yerleştirilmiş el yapımı bir pankarttır. Bunun bir tarafında iki başlı bir portre, diğer tarafında ise Artemis'in, 90 isimsiz kadın tarafından imzalanmış, 90 ismi bulunmaktadır. Artemis II (Resim 11), Efes'in üst kapısının yakınlarındaki eski Prytaneum'un (parlemento binası) yerinde bulunmaktadır. Antik Yunanlılar ve Romalılar Artemis'e tapmış ve buradaki altarda onun için kurbanlar vermişlerdir. Resim bir ucunda antik kemerin, diğer ucunda ise iki büyük sütunun bulunduğu bir eksenin merkezine yerleştirilmiştir. Her bir sütun Artemis'e adanmış bir şiirle kaplanmıştır. Eksen, Artemis'in tanrıça ve kurban olarak sessizce yattığı bir altar oluşturmaktadır»[73].

[72] G.V. Drach, **Rozhdeniye Antichnoy Filosofii i Nachalo Antropologicheskoy Problematiki** [Antik Felsefenin Doğuşu ve Antropolojik Meselelerin Başlaması], Rostov on Don, Fenix, 2001, s.18.

[73] İpek Duben'in resmi web sitesinden [URL.: ipekduben.com]



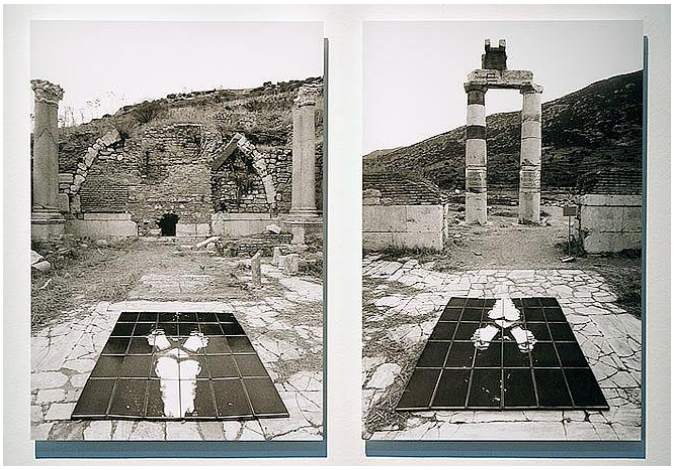
Resim 10: Ipek Duben, "Artemis I", Büyük Tiyatro'nun önü, Efes, Türkiye, çelik direkler, kumaş, tel, kağıt üzerine lamine fotokopi 600 x 357,50 x 30,00 cm, 1995

«Artemis» Türkiye'nin batı sahilinde bulunan Antik Efes şehrinde düzenlenen «The Imagination of History (Tarihin Tasavvur Edilmesi)» (Eylül-Ekim 1995) adlı uluslararası serginin bir parçasıdır. «Efes kazısının yüzüncü yıldönümü» vesilesiyle Avusturya, Türkiye ve ABD'den 14 sanatçı, objeler, enstalasyonlar ve modern teknolojilerden oluşan farklı ortamlarda, bu tarihi mekanın anlamını yeniden tanımlamak (veya aşmak) amacıyla «Tarihin Tasavvur Edilmesi» temasını kullanarak kendi özel çalışmalarını geliştirmişlerdir.

Organizatörler projeyi şu şekilde tanımlamaktadır: «Geçiciliğin ve geçici tasavvurun örnekleri olan fikirler, tarihsel araştırmanın esas ilgi odağıymış gibi gözükse de, tarihin tasavvur edilmesi her zaman ilüzyon ve sahtekarlığı beraberinde getirmektedir. Bizim esas ilgi odağımız, yeniden kurma, gerçekleri gösterme, otantiklik, tarih, vizyon ve izleri aramak gibi terimlerin incelenmesidir.

İzleri aramak, geçmişin aktif olarak yeniden kurulmasının yanı sıra, mevcut durumun geleceğe yansıtılmasıyla da aynı anlama gelmektedir. Bilim insanları

geçmişin izlerini analiz ederek geleceği keşfetmeye çalışmaktadır. Çingene avuç içlerindeki çizgilere bakarak kaderi okur; şaman ise bir hayvanın bağırsaklarına bakarak öngörülerde bulunur. Gelecek her zaman geçmişe bakarak anlatılır ve geçmiş, şimdiki zamanda hala görünür ve gerçek kalan şeyleri tanımlar»[74].



Resim 11: "Artemis II", Prytaneum, Efes, Türkiye / 30 alüminyum model üzerine lamine lazer kopyalar / 5 mm arayla telle tutturulmuş, 212 x 169,50 x 2,50 cm, iki Dor sütununa lamine kâğıt kaplama üzerine şiir, 1995

Projenin tarihsel bir yeniden kurma olmayıp, göreceli olarak sıkıcı ve ölü olan arkeolojik bir mekanı, gelen turistler için görsel olarak çekici ve ilginç kılacak yeni bir temsil için yaratılmış olması önemlidir.

Efes'in araştırmacılar tarafından «1. yüzyılın ikinci yarısıyla 2. yüzyılın başları boyunca Hristiyan yaşantısının en büyük merkezi» olarak kabul edilmesine (İncil'de buradan bahsedilir, Ekümenik Konsiller burada gerçekleştirilmiştir vb.) ve serginin Avusturya sponsorluğunda organize edilmesine rağmen sergi Hristiyanlık temasıyla öne çıkmamıştır.

İpek Duben, çalışmasında mantıklı bir şekilde Hristiyanlık temasını reddetmiştir, çünkü bu tema Efes'in şehir tarihinin sadece bir kısmını oluşturmaktadır. Sanatçı, tarih boyunca şehrin simgesi olan (Hristiyan dönemi dahil olmak üzere) antik tanrıça Artemis'in imgesiyle çalışmayı tercih etmiştir. Efes ve Artemis birbirine antik dini kültle bağlanmıştır. Efes'li Artemis, Yeni Ahit'te[75] de

[74] Kunstradio-online [URL.: http://www.kunstradio.at/1995B/ephesus.html]
[75] Elçilerin İşleri: 19

bahsedildiği şekilde «büyük anne tanrıça», antik dünyada son derece popülerdir. Roma İmparatorluğu'nun pek çok yerinden tanrıçanın kült heykellerinin kopyalarının çıkarılmasına bakarak bu sonuca varabilmekteyiz. Efes diyarında antik zamanlardan beri tanrıçaya tapılmıştır. MÖ 6. yüzyılın ilk yarısında, dünyanın yedi harikasından biri olan Artemis Tapınağı burada bulunmaktaydı. Tapınağın sadece dini törenler için kullanılmamış olup, aynı zamanda bir finans ve iş merkezi olması ilginçtir.

Artemis, antik sanatçı ve yazarların eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkan bir karakterdir. Barok ve Klasisizm Dönemlerinde klasik mitolojiye duyulan ilgi vasıtasıyla, tanrıçanın ikonografik imgesi kesinleşmiştir: Tanrıça genç ve iyi görünen bir kadın avcı olarak resmedilir. Öte yandan, Efes Leydisi Artemis'in kazı alanlarında bulunan heykellerinde, göğsünde yer alan çok sayıda meme benzeri şişkinlikler, kilise geleneğindeki antik tanrıça imgesinden çok farklıdır. Artemis'in karakteristik özelliklerinden biri, doğurganlığın koruyucusu olmasıdır. Bu, göğsünün alt tarafını kaplayan küre şeklinde objelerle simgeleniyor olabilir, ancak bunların kadın memeleri olduğu yönündeki genel varsayım doğru değildir. Bunlar muhtemelen boğa testislerini temsil etseler de, Asya'da yüzyıllar boyunca doğurganlığın simgesi olan su kabakları da olabilirler. Artemis'in örtüsü her zaman aslanlar, leoparlar, keçiler, ejderhalar ve boğalarla süslenir. Bu, Artemis'in Hayvanların Leydisi ünvanını temsil etmektedir. Bu noktada antik tanrıça pek çok yönden, İştar ve Kibele gibi bir antik anne tanrıçaya yakındır. İpek Duben doğurganlık temasını eserindeki çoğaltımlar vasıtasıyla ifade etmektedir. Eserin kendisi iki bölümden oluşur, portre iki parçalıdır ve imzalar da çoğaltılmıştır.

İpek Duben, Artemis imgesi olarak kendi öz portresini seçmiştir. Eseriyle ilgili şunları söylemektedir: «Tarih, hatırlamaya çalışmadığımız takdirde unutulan bir hikaye mi yoksa zaman ve uzayda titreşmeye devam eden bir şey var mı? Efes'te taştan dağların ve silinmiş bir uygarlığın izlerinin arasında gizemin sesi egemenliğini sürdürüyor ve bu bana geriye neyin kaldığını düşündürüyor. Efes'in Artemis'i yaşam ve ölümün, umut ve korkunun bir simgesiydi. O da Efes'le birlikte öldü mü? Kısmen törenselleştirilmiş bir çalışma yöntemiyle kendimin, bu duyguları ifade ettiğini hissettiğim, bir imgesini yarattım. Bu benim ruhumun ve kendi varlığımın mitinin bir kaydı. Bunu Artemis'in bir metaforu olarak düşünüyorum».

Eleştirmenler derhal bunun «feminist»[76] bir eser olduğunu söylemiştir. Tanrıçanın Amazonlarla olan iyi bilinen ilişkisinden ötürü, Artemis'in mitolojik imgesi, feminist diskuru içinde barındırmaktadır. Öte yandan Duben'in çalışmasında Artemis'in Efes'in Leydisi olarak veya Amazonlarla ilişkisi bağlamında sahip olduğu temel özelliği bulunmamaktadır. Kadın memesinin yokluğundan bahsediyorum. Sanatçının kendi tanımladığı şekilde «iki başlı öz portre Artemis için bir *metafor*. Kişisel öneminin yanı sıra, bu imgeyi tarihteki devamlılık fikrini ve Anadolu'nun antik tanrıçalarının temsil ettiği pek çok değer ve mitin günümüzdeki yaşantılarımızla ilgisini ifade etmek için kullandım».

Şimdi bu eserdeki metaforun bize tam olarak ne anlattığını anlamaya çalışalım.

Daha önce yazdığım gibi antik kültürlerin araştırılması, dişi tanrıçaya veya kutsal dişi kaynağa tapma kültünün hemen hemen tüm dünya halklarında çok önemli bir yerinin olduğunu göstermiştir. Dişi tanrıça kültünün, dünya dinleri tarihindeki en eski inanış olduğu kabul edilmektedir. «Ana tanrıçanın büyüsü, hayatın kendisi kadar eski bir büyüdür. Anne, tanrılar ve insanlardan önce var olmuştur ve büyük dağılmadan sonra varlığını sürdürecektir.[77]

İpek Duben'in «Artemis» projesi, serginin yerinden ve yapılma sebeplerinden dolayı ortaya çıkabilecek düz anlamlı görsel klişelerden kaçınabilmiştir. Evrensel imgenin temeli olarak kadın fotoğrafını kullanan sanatçı, beyhude olmayan bir şekilde, yabancılardan eseri farklı isimlerle imzalamalarını istemiştir. Sanatçı, izleyiciye tüm formların ve tanımların basmakalıp olduğunu göstermiştir. Eserinde, moderniteyle antikiteyi ayıran çizgi ortadan kaldırılmıştır. Anılan Diane, Artemis vb. gibi isimler anlamını kaybetmiştir. Bu isimler geçmişteki anlamlarını dayatarak net bir tanımı devam ettirmektedir. Çok fazla ismi olan kişi isimsizdir.

---

[76] Bkz. H. Küpçüoğlu, **Geçmişteki İşlerimi Bugünün İçinde Yeniden Yorumladım**, Habertürk, 22.04.2011 [URL.: http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/623414-gecmisteki-islerimi-bugunun-icinde-yeniden-yorumladim]. Ayrıca E. Nalan Sülün, **Kültürel ve Görsel Estetik Açısından Şirin Neşat ve İpek Duben Üzerine Bir Çözümleme** [URL.: http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/623414-gecmisteki-islerimi-bugunun-icinde-yeniden-yorumladim].

[77] E.U. Harding, **Kali**: **The Black Goddess of Darkshines War**, York Beach, ME, Nicholas-Hays, 1993.

Eserde kültün özünü oluşturan kadın imgesi önemlidir. «Tanrıça - Anne her zaman, tüm hayatın yaratıcı gücünün yattığı Toprak veya Doğa'dır. İnsan anne olarak kadın, annelik fikrini içinde barındırır»[78]. Ama görsel olarak Duben'in çalışmasındaki Artemis, anne veya tanrıçanın simgelerinden yoksundur. Sanatçı fotoğrafik manipülasyon vasıtasıyla bu imgeyi kelimenin tam anlamıyla deforme etmiştir – öz portre profilden gösterilir, çift gözükür ve ağır hasara uğramıştır. Sanatçı, resmini eski idari binanın merkezine, ziyaretçilerin üzerine basabilecekleri şekilde yere koymuştur (dini kültlerin çoğunda kutsal bir şeyin yere koyulması kabul edilemez).

Bu noktada anne tanrıçanın statüsü için çok önemli olan bir tarihi hatırlamalıyız. 431 yılında Efes Konsili'nde Bakire Meryem'e tapılması resmi bir doktrin olarak tanınmıştır. Araştırmacılar Artemis ve Meryem imgelerindeki mutlak ilişkiyi görmektedir. Masumiyet kültünün aktarımı da buna dahildir. Sanatçı, Hristiyan patriklerin yaptığı gibi, kendisi de dahil olmak üzere kadınların statüsü meselesini kamuya sunmaktadır. Kendini, annelik işlevinden (kadın memesi), isimden (bir sürü isim) ve kutsal statüden (taçsız) yoksun bir şekilde, neredeyse bin yıl önce anlamsızlığının kanıtlandığı yere bir kurban olarak getirmiştir.

«Kurban» fenomeni dinin derinliklerinde doğmuştur. İncil metinlerinin analiziyle, «kurban/feda» kavramının içinde en az yirmi farklı anlam yattığını görmekteyiz.

Felsefede *kurban/feda* kavramının daha bile fazla yönü vardır ve aslen insanların hayatın değişen koşullarına adapte olmak için kullandıkları çeşitli yöntemleri işaret eder. Batı felsefesinde *kurban/feda,* fikirlerin kendisi kadar tartışmalıdır. Bazen cinayet olarak, bazen Tanrı'nın işi (Soren Kierkegaard); bazen kendi üzerinde sürekli çalışmak; içsel birliğin yeniden kurulması; bir sözleşme, fayda ve değiş tokuş biçimi (Friedrich Nietzsche); bazen bir hayırseverlik biçimi; gönüllü olarak verilen bir hediye, kendini kavrayış ve derin yansıma (Marcel Mauss) olarak görülür. Kendini kısıtlayan, gönüllü olarak uygulanan bir yoksunluk da olabilir

[78] S. Tokarev, **Mify Narodov Mira** [Dünya'nın Mitleri], Moskova, Sovetskaja Etsiklopedia, V.1, 1991, s.178.

(Ernst Cassirer). Cesaret ve yaratıcılıktır (Jacques Maritain). Kurban sevgi ve saflık olarak görünür (Gabriel Marcel)[79].

Çağdaş Türk sanatçıların çalışmalarında antik din teması belki performans sanatında bulunabilir. Performansın, tiyatroyla olan bağlarıyla, antik dini hikayelerin anlatıldığı klasik sahne geleneğini sürdürdüğü söylenebilir. Öte yandan, «tiyatrodan farklı olarak, burada performansçı sanatçıdır: Onun bir aktör gibi bir karakter canlandırmasına nadiren rastlanır ve hareketlerinin içeriği neredeyse hiçbir zaman geleneksel anlamda hikayeyi veya anlatıyı takip etmez»[80]. Ayrıca, «performans» kelimesi etimolojik olarak dinle ilişkilidir.

Türk performans sanatından bahsederken **Nezaket Ekici**'yi (Kırşehir, 1970**)** anmamız gerekir**.** Sanatçının kariyerinin her adımında mitolojik konuları görebiliriz. «Nezaket Ekici, performansı gündelik hayatın, sorulmasına nadiren izin verdiği soruları yanıtlamaya çalışmak için kullanır. «Ya şöyle olsaydı?» bu tip bir sorudur ve kültürel çeşitliliğe sahip ortamlarda yetişmiş insanlar tarafından sıklıkla sorulmuştur. «Ailem memleketlerinde kalmış olsaydı bana ne olurdu? Kültürel arka planlarımın bana sunduğu tüm seçenekleri kullanacak olsam ne olurdu?» Ekici Tükiye'de doğmuştur. Üç yaşındayken ailesiyle birlikte Almanya'ya yerleşmiştir. Burada hangi ritüel ve kodların karşılıklı-kültürel olarak birleştirilebileceğini araştırmaya çalışmaktadır»[81].



Resim 12: Nezaket Ekici, "Atropos", performans, Sinop Bienali, 1 saat, 2006

[79] M.A. Odintsova, "The Analysis of Approaches to Concept «Victim» (in Religion, Philosophy, Psychology)", **Vestnik Chuvashskogo Universiteta**, #2, 2011, Saransk, s.234-238.
[80] R. Goldberg, **Iskusstvo Performansa. Ot Futurizma do Nashikh Dney** [Performans ve Sanat. Fütürizmden günümüze], Moskova, Ad Marginem, 2013, s.8.
[81] **Kunstfabrik: Nezaket Ekici: Nazar** [URL.: http://archiv.kunstfabrik.org/archiv.html]

İlk defa 2006'da 1. Sinop Bienali'nde (Türkiye) gösterilen mekana özel performansı «Atropos» için, Türkiye'nin en eski hapishanelerinden birini seçmiştir (Resim 12).

Sanatçı, konsepti şu şekilde tanımlamıştır: «Atropos, sanatçının özgürleşme eylemi üzerine soyut bir çalışmasıdır. Sanatçı bir makas yardımıyla kendini tavandan sarkan, saçlarına bağlı uzun iplerden kurtararak, bir kendini özgürleştirme eylemi gerçekleştirir. Saçının bir kısmını keserek kendini, kendi parçalarından ayırır. Bu çalışma, kısmen özgürleşme çabasıyla karakterize edilen, hayatın anlamı sorusu üzerine hayati bir tartışma olarak görülebilir; özellikle de saçın hayatın sembolü olarak okunabilecek olması sebebiyle. Performansın ismi «Atropos» Yunan kader tanrıçası olan Moira mitiyle ilişkilidir. Mite göre Atropos hayatın kader iplerini makasla kesenlerden biridir. Sanatçı radikal saç kesme eylemiyle bir çıkış yolu gösterir. Atropos'un yaptığı gibi kaderini kendi ellerine alarak kendini özgürleştirir. En azından kesme eylemi kendi içinde bir özgürleşme girişimi olarak görülebilir»[82].

Bienal ziyaretçilerinin çalışmanın iki bileşenini aynı anda kabul etmeleri gerekmektedir: Bir mekan olarak hapishane ve sanatçının anlatıcı figürü. Sanatçının söylediğine göre bu ziyaretçileri belirgin bir şekilde etkilemiş ve pek çok kişi ağlamıştır. Bir saatlik performans şunları içermektedir: Alana giren izleyiciler kırmızı elbiseli kadının acı içinde kendini kurtarmaya çalışmasını izlemek zorundadır. Kadının saçları 100 ip ve 100 çiviyle tavana sıkıca bağlanmıştır. Kaotik sallanma hareketleri bir ızdırap dansı gibidir; sanatçının yüzü acıyla seğirmektedir. Çarmıha gerilmiş gibi duran bir figür ve üzerindeki kanlı kırmızı elbise bize İsa ikonografisini anımsatabilir. Sanatçı kendi saçlarını parça parça keserek özgürleşir ve mekanı terk eder.

Tanımdan görebileceğimiz üzere, performansın ismi antik kader tanrıçasının mitinin görsel tarafını tamamen yansıtmamaktadır. Antik ikonografi doğru bir şekilde takip edilmemiştir (makas kullanımı dışında). Finalde bir «katarsis» yaşanmamıştır. Antik tiyatronun diğer ayrılmaz ve önemli parçaları da bulunmamaktadır. O yüzden bu performans, en azından klasik antik tiyatro

[82] Resmi web sitesinden [URL.: www.ekici-art.de]

bağlamında, tam olarak teatral bir aksiyon değildir. Öte yandan burada kesin bir mit ve antik kurbana benzer bir aksiyon bulunmaktadır.

Aksiyon sürecinde katılımcılar rollerini değiştirir. Antik dini tapınmanın tipik şeması şu şekildedir: Tapınma yeri, kurban edici, kurbanın kendisi ve her şeyin onun adına yapıldığı bir tanrı, daha doğrusu onunla ilgili bir mit. «Yunan mitolojisi kutsal olanı ifade etmek için her zaman insan yöntemlerini tercih etmiştir»[83]. Her şey yer değiştirir. Sanatçı tanrıçayı temsil eder ve kendini kurban eder. Bunu sözüm ona özgürlük için yapsa da, aslında izleyici için yapmaktadır. Buna karşılık izleyiciler aynı zamanda sanatçının verdiği kurbanı kabul eden tanrıyı temsil eder. Performansta bir rahip (bağlayıcı halka) yoktur: «Yunan dininin neredeyse rahipsiz bir din olduğu söylenebilir. Sabit bir geleneği, eğitimi, kabul töreni ve hiyerarşisi olan bir rahipler sınıfı yoktur».[84] Yunan dini törenlerinde liderlik rolünü genellikle önde gelen ailelerin üyeleri üstlenmiş ve bunlar belirli ritüelleri denetlemiştir. Antik Yunan'da kadınların rolü büyük ölçüde ev işleri ve çocuk bakımı görevleriyle sınırlandırılmışsa da, «çok önemli bir alan olan dini uygulamalarda, kadınlarla toplum yaşantısı arasındaki bariyerler dikkat çekici bir biçimde ihlal edilmiştir».[85] Antik Yunan'da kadınlar dini yaşantıya bütünüyle dahil olmuş ve yakın zamanda yapılan pek çok çalışma rahibelerin önemine ve öne çıkmalarına odaklanmıştır[86].

Antik Yunan'ın dini unsurları, bize törenlerin pratik yanından çok tanrı fikriyle ulaşmıştır. Ancak, performansta antik tanrının imgesinin kullanılması performansı kutsal bir eylem haline mi getirir? Yunan dininde kutsallık, gündelik hayatın oldukça derinlerine işlemiştir. İnsan çabalarının başarı veya başarısızlıklarının, ilahi müdahelelerin ve sıklıkla ilahi kaprislerle tuhaflıkların etkisinde gerçekleştiğine inanılmıştır. Sanatçı, performansında kendini özgürleştirmek istemekte ve bunda başarılı olmak için kendini kurban etmektedir. İzleyici ise bu süreçte tanrıya dönüşmektedir, çünkü sanatçının saç kesme/acı çekme sürecine devam edip etmemesine karar verecek olan odur. Performansın gerçekleştiği

[83] K. Kerynyi, **The Religion of the Greeks and Romans**, Westport, CT, Greenwood Press, 1973, s.21.
[84] W. Burkert, **Greek Religion**, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985, s.95.
[85] S. Blundell, M. Williamson, **The Sacred and the Feminine in Ancient Greece**, London, Routledge, 1998, s.1.
[86] Özellikle bkz. J. Connelly, **Portrait of a Priestess: Women and Ritual in Ancient Greece**, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2007.

hapishane, sınırlandırmanın fiziksel mekanıdır. Burada bazı insanlar (güç) fiziksel olarak başkalarının kaderini tayin etmekte ve onları özgür bırakabilmektedir.

Bu performans Berlin'de tekrarlandığında (bir sergi alanında beyaz bir küpün içinde) izleyicinin ilgisi tamamen sanatçının figürüne ve hareketlerine yoğunlaşmıştır. Belirgin bir ses arka planının yokluğunda, sessizlik içinde sanatçının özgürleşmeye çalışan ayak seslerini ve acı dolu inleyişlerini duyabiliriz. Bu onun imgesini İsa'ya daha da benzer kılar. Bu çalışmada yeniden *kurban/feda* kavramını görürüz. Ancak artık bu aksiyonda izleyicinin aktif ve karar verici bir rolü yoktur. Sanatçının kendine işkence yapış sürecini gözetliyor gibidirler. Aksiyonun rolü önem kazanır. Böylece performanstaki antik ikonografi, bariz bir Hristiyanlık sembolüne dönüşmüştür.



Resim 13: Nezaket Ekici, "Oomph", performans, 2007

Nezaket Ekici 2006'da antik din karakterleriyle çalışmayı sürdürmüştür. 2007 yılında 52. Venedik Bienali kapsamındaki «Body & Eros: The Erotic Body - Teatro alle Tese (Theatre & Dance) (Beden ve Eros: Erotik Beden – Teatro alle Tese (Tiyatro ve Dans)» 5. Uluslararası Çağdaş Dans Festivali'nde gösterilen «Oomph» adlı performansında (Resim 13) sanatçı bize Eros'u gösterir: «Eros'un sadece erotik bir unsuru değil, aynı zamanda tehlikeli ve radikal bir şeyi de içerdiğine dikkat çekmek istiyorum. «Oomph» performansı izleyiciyi bir yandan baştan çıkarmak bir yandan da rahatsız etmek ister. Eros (aşk tanrısı) aynı anda hem baştan çıkarıcı hem de tehlikeli olabilir. Güzelliğini tanrıça Afrodit'ten, savaşçı unsurlarını ise babası Ares'ten (savaş tanrısı) alır. Sanatçı, iki tarafında da tehlikeli bıçaklar (30 cm) bulunan bir kemer takar. Performans, Eros'ta gizli olan zıt unsurları yansıtmaya

çalışır. Pek çok kültürde kalçaların sallanması erotik bir simgedir. Bu performansta ise belirgin bir dans yoktur. Sadece kalçaların sallanması fark edilir. Sallanan kalçalar, erotizm için bir pars pro toto (parçanın bütünün yerine geçmesi) olur. Ancak sallanan kalçalar burada daha tehlikeli bir hale gelir, çünkü sanatçı kalçalarını oynatarak beyaz kağıdı kesmektedir. Bu bir miktar şiddeti ima eder. Eros'u çift biçimli olarak gösterir. «Oomph» çalışmasının, ikiye bölünmüş olmasına rağmen hala tek bir formda olan Eros'un gerçek doğasını yansıttığı söylenebilir. Performans esnasında hem bir kalıntı hem de bir sanat eseri olan güzel bir kağıt heykel yaratılmıştır».[87] Performanstaki sanatçının aksiyonundan, sanat eserine eşitlenmiş bağımsız bir obje ortaya çıkar. Sanatçının artistik forma yoğunlaşarak ardında antik bir dini mesajın fikrini bıraktığını söyleyebiliriz. Öte yandan bu, antikitenin etkisinin bir tezahürü olarak da düşünülebilir. Eskiden belli dini işlevleri olan antik yapılar ve heykeller zaman içinde yalnızca güzel bir biçimin örneğine dönüşmüştür. Bunlar artık bir tür ideal sanat olmuştur.

Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, bir tür oryantal göbek dansı yapan ve neredeyse çıplak olan sanatçı, Türk medyasında striptiz yapmakla suçlanmıştır[88].

Sanatçı bir eskrim maskesi takmıştır. Yani yüzü kapalıdır ve duygularını göremeyiz. Bu, maskede bulunması zorunlu olan duygu ifadesinin, temsilin temel unsuru olduğu Yunan tiyatrosuyla çelişen bir konsepttir. Sanatçı, antik konsepti izleyerek, kendini duygu içtenliği hakkından yoksun bırakır. Bununla birlikte, antik dramanın aksine, sanatçı izleyiciye bir duygu dayatmaktan da kaçınır. Performansında eylem duygulara üstün gelir.

Performansın mantıklı bir sonu yoktur. Bir saatin sonunda kağıt heykel bıçak darbeleriyle hasar gördüğünde ve dansçı yorulduğunda (göremeyiz ama yorulmuş olmalıdır) sanatçı kaideden iner, maskesini çıkarır ve sahneyi sessizce terk eder.

[87] Resmi web sitesinden [URL.: www.ekici-art.de]
[88] **Türbanlı-peçeli Striptiz [**URL.: http://www.ensonhaber.com/Medya/114812/turbanli-peceli-striptiz.html]

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. Günümüz Türk Sanatinda Dinsel Yansimalar

3.1.1. Çağdaş Türk Sanatinda Hristiyan Etkileri

Hristiyanlık dünyanın en etkili dini mezheplerinden biridir ve dünya sanatının evrimini de derinden etkilemiştir. Hristiyan sanatı tüm tarihi boyunca detaylı bir biçimde incelenmiş tek dini sanattır. Hristiyanlık ve onu takip eden Hristiyan sanatı Batı Roma İmparatorluğu zamanında ortaya çıkmış olsa da, resmi başlangıcı Bizans Dönemi olarak kabul edilmektedir. Hristiyan sanatı Bizans, Orta Çağ ve Rönesans Dönemleri boyunca kendini canlı bir şekilde ifade etmiştir. Barok Döneminde ise bir şeyler değişmeye başlamıştır. «Hristiyan sanatının dönemlerini sayarken Rönesans'ta durduğuma dikkatinizi çekerim. Barok Dönemi boyunca ve 19. yüzyıl ile 20. yüzyıllarda sanatın dini olduğunu söyleyemiyorum. Bu yüzyıllarda çok sayıda dini resim yapıldı ve 21. yüzyılın başında bile büyük miktarda dini sanat yapılıyor. Ama Rönesans'ta bir şey oldu. Sanatın anlamı değişti ve tarihte ilk kez sanatçıyı yücelten ve hatta izleyicileri eserin içeriğinden çok sanatçının yeteneklerini düşünmeye teşvik eden görsel objelerin üretilmesi mümkün hale geldi».[89]

Dünya kültür tarihinde Bizans İmparatorluğu'nun dünyanın ilk Hristiyan İmparatorluğu olduğu ve Avrupa Orta Çağı'nı başlattığı kabul edilir. Bizans'ın antik kültürün varisi olduğu unutulmamalıdır. Köleci toplum hayatındaki kriz Roma İmparatorluğu'nda özellikle 3. yüzyılda oldukça belirgin bir hale gelmiştir. Yoksulluk ve zenginlik, güç ve güçsüzlük, metropol ve taşra arasındaki zıtlık keskin bir biçimde artmıştır. Kölelik, ekonomik dezavantaj, imparatorluğun gücünde yaşanan kriz ve zihnin kabiliyetlerine inancın azalması, dini duyarlılıkların büyümesine temel oluşturmuştur. Hristiyanlık, çağın temel meselelerine cevaplar sunabilmiş, yeni spiritüel idealler öne sürmüş ve peşinde koşulacak bir hedef göstermiştir.

Bizans sanat sistemi, spiritüel kültürün bir araya gelme esası üzerinde biçimlenmiştir. Antik güzellik kavramlarını temel almış ve Hristiyan dogmasının

[89] Elkins, **a.g.e.,** s.7.

ahlakıyla bunları dönüştürmüştür. Bunun sonucunda orta çağ insanının manevi standartlarına uygun yeni bir estetik doğmuştur. Yeni kavramları, fikirleri ve hikayeleri ifade etmek isteyen Hristiyan sanatçılar, pagan sanatının resim motifleri cephaneliğinden faydalanarak, bunları yeni din doğrultusunda dönüştürmüştür. İmparatorluğun çökmesinden sonra Hristiyan sanatı, Bizans İmparatorluğu'nun coğrafi sınırlarının ötesinde varlığını sürdürmüştür. Görsel doktrinleri ve dekoratif konseptleri Hristiyan misyonerler vasıtasıyla tüm dünyaya yayılmıştır. İstanbul'un askeri fethi sonrasında Türk sanatının, Bizans Hristiyan stilinin bazı yönlerini kendine dahil ettiği kesindir. Ancak İslam'daki yasaklar ve ustaların yetkinliğindeki düşüş nedeniyle, bu sanat bütünüyle içselleştirilmemiş, ancak bazı önemli kısımları alınmıştır.[90]

Benim araştırmamda şu soruların yanıtlanması önemlidir: Çağdaş sanatçıların çalışmalarında Hristiyan temaları her zaman Bizans hafızasıyla mı ilgilidir, yoksa Türk İslam'ında Hristiyan motifleri bir eleştiri ve meydan okuma meselesi midir? Araştırmamın bir diğer hedefi ise Hristiyanlık temasıyla çalışan Türk sanatçılarının sadece etnik azınlıklardan (Yunanlar, Ermeniler ve diğer gayrimüslimler) oluşmadığını kanıtlamaktır.

Son elli yılın Türk sanatındaki Hristiyan motiflerinden bahsederken, Türk postmodernizminin öncüsü olan Sarkis'i anmamız gerekir. Öte yandan bu araştırmada sanatçının tüm dini çalışmalarının incelenmesi mümkün değildir. **Sarkis** (1938, İstanbul) 1960'ların ortalarında Paris'e taşındıktan sonra sanat çalışmalarına başlamış ve günümüze kadar üretken bir şekilde çalışmayı sürdürmüştür. Sarkis'in aktif bir şekilde parçası olduğu uluslararası projeler dahil olmak üzere (son projelerinden biri Venedik Bienali için yaptığı Pavilion of Turkey 2015 çalışmasıdır), tüm çalışma hayatı boyunca dini motiflerin izini sürmek mümkündür. Bu araştırma için Sarkis'in Hristiyan motiflerini kullandığı, biri mimari, biri heykel, biri de resim alanında olmak üzere, üç çalışmasını seçtim.

Sarkis çeşitli teknik ve malzemelerle çalışmaktadır. Elbette bu XX. yüzyılın ikinci yarısı için son derece tipik bir durumdur. Bu dönemde «…küratörler ve eleştirmenler çeşitli yeni biçimsel uygulamalardan hangilerinin birbiriyle bağlantılı

[90] G. Goodwin, **Osmanlı Mimari Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2012.

olduğunu anlamaya çalışmaktaydılar»[91]. 60'larda ve 70'lerde Fransa ve ABD, yeni sanat formlarının ortaya çıkarak kendilerini dışavurduğu önde gelen kültürel merkezler konumundadır. «Sarkis kavramlarla düşünen bir yerleştirme sanatçısı. Sanatını icra etmeye başladığı 1960'lı yıllardan bu yana sanat, tarih ve kültür arasına gerilen sınırları birbirine yaklaştırıyor, farklı zamanları ve inanışları temsil eden objelere yeni bağlamlar sunuyor, mekanları bozguna uğratarak kullanım pratiklerinin ötesine taşıyor»[92].

Sarkis'in sanatı Avrupa, veya daha doğrusu Fransız sanatı etkisi altında gelişmiştir. Uygulamaları *kavramsal sanat*[93] ve *Nouveau réalisme*[94] hareketlerinden etkilenmiştir. Bu akımlarda «sanatçılar yaptıkları 'şeylerle', tüketicilik sistemine ve kültürel endüstriye alternatifler sunmak amacında olmuşlardır»[95].

Kavramcılıkta bir çalışmanın konsepti, fiziksel dışavurumundan daha önemlidir. Sanatın amacı, fikirlerin iletilmesinde yatmaktadır. Bir sanat objesi, herhangi bir obje, fenomen veya süreç olabilir, çünkü kavramsal sanat tamamen sanatsal bir harekettir. *Nouveau réalisme* akımında sanatçılar yeni yöntem ve malzemeler kullanarak gündelik hayatın gerçekliğini sanata taşımayı amaçlamaktadır.

Halil Altındere, Süreyyya Evren'le birlikte editörlüğünü üstlendiği «Güncel Sanat İçin Bir 'Kullanma Kılavuzu' 1986-2006» kitapta, 1960'ların başlarında kendi çalışmalarını «kavramsal eğilimlerle» düşünen ilk sanatçı olarak Sarkis'i hatırlatmaktadır. «Akademinin sanat çevresi ve sanat üretimi üzerinde yoğun bir etkisinin olduğu bir dönemde, <...> 1960'ların başında Paris'e taşınan Sarkis sanatsal üretimini çoğunlukla kavramsal sanat üzerine yoğunlaştırmış ve böylece Türk kökenli bir sanatçının Batı sanat tarihindeki önemli bir akımın yaratıcılarından biri olması mümkün olmuştur»[96].

---

[91] **Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art,** Cambridge, Massachusetts Brooklyn, New York, The MIT Press Brooklyn Museum, 2012, s.5.
[92] L. Çalıkoğlu, "Sarkis'in "Site"si İçin İki Katlı Bir Metin", **Sarkis, Site,** İstanbul Modern, 2009, s.8.
[93] S. LeWitt, **Paragraphs on Conceptual Art** [Rusça elektronik versiyonu], 1967.
[94] E. Zabunyan, **Sarkis Ondan Bize = From Him to us**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s.54.
[95] **When attitudes become form: Bern 1969 / Venice 2013**, Milan, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, 2013, s.390.
[96] H. Altındere, "Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015", **User's manual 2.0 = Kullanma kılavuzu 2.0: Contemporary art in Turkey 1975-2015 = Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015**, İstanbul Berlin, Revolver Publishing art-ist, 2015, s.31.

Sanatçının hayatı İstanbul'da 1955'te yaşanan katliam ve Paris'teki 1968 olayları gibi gergin politik krizler altında geçmiştir.

Sarkis, modern sanat tarihinde önemli bir rol oynayan «When Attitudes Becomes Form (Tavırların Biçime Dönüştüğü Zaman)» sergisinde (küratör Harald Szeemann, Kunsthalle Bern, 1969) yer alan tek Türk sanatçıdır. Bu proje küratörlüğe niteliksel olarak yeni bir yaklaşım getirmiş, dünya sergi uygulamaları tarihinde gerçek bir dönüm noktası olmuş ve sergiye bağımsız bir sanat eseri statüsü kazandırmıştır. «When Attitudes Become Form» sergisinin odağı, sadece sanatçının çalışması sonucunda ulaşılan sanat eserinde değil, aynı zamanda kendiliğinden değerli olan ve küratörle izleyicinin ilgi alanına dahil edilen yaratıcı sürecin kendisindedir. Sergilemenin basit bir temsil alanından yapılması, sanatçılar arasında bir diyalog ve etkileşim durumuna dönüşmüştür.

Sanatçının kızı, «Ondan Bize = From Him to us» adlı kitabında sanatçının dinle ilişkisinden bahsetmektedir: «Daha sonraları, 11 yaşlarımdayken, hiç de dini bir şekilde yetiştirilmediğimizi anladım. İnancın farkındalığı içinde büyütüldük ama bu inanç Tanrı'yı tam olarak sahiplenmiyordu, bu aslında 1970'lerde dünyanın her yerinde deneyimlenen politik hareketle ilişkili bir analizden kaynaklanıyordu. Tapınma yerini ziyaret ettiğimizde dini eğitimimiz tamamlandı.» Kendisi, ustaların resimlerinin yer aldığı Venedik kiliselerini ziyaret edişlerinden ve babalarının (Sarkis) ikonografik kompozisyonları ona açıkladığından da bahsetmektedir. «Bu kilise ziyaretlerinde gördüğüm resim ve fresklerin beni çok duygulandırdığını ve bunun sonradan sanat tarihi okumama yol açtığını biliyorum»[97]. Sanatçının eşi ve eşinin ailesi Müslümandı. «Ama büyük ebeveynlerimiz dinle ilgili yerlere gitmezlerdi»[98]. Sanatçının kızı, Sarkis'in Saint Michel Okulu'ndaki eğitimi esnasında, Müslüman bir aileden gelen gelecekteki eşiyle ilgili zor bir konuşmadan sonra, dinle «yakınlığını» kaybettiğinden de bahsetmektedir.

Tüm bunlar sayesinde Sarkis'in hiç de dindar bir kişi olmadığını söyleyebiliyorum. O propaganda peşinde değildir. Araştırmanın bu bölümünün amacı, Sarkis'in eserlerinde dinin ne anlama geldiğini anlamaktır.

[97] Zabunyan, **a.e.g.**, s.18.
[98] **A.e.**, s.18.

Sarkis, eserlerinde zaman zaman dini mekanlarla çalışmıştır. Hristiyan kiliselerinde, camilerde ve bir şekilde dinle ilgili mekanlarda sergiler yapmıştır.

Çalışmamda sanatçının ilk dini ve mimari projelerinden birini değerlendirmek istiyorum: 2. İstanbul Bienali (1989, Sergi Sorumlusu Prof. Doğan Kuban) için gerçekleştirdiği enstalasyon (Resim 14).



Resim 14: Sarkis, Aya Sofya Müzesi Hazine Binası Skevophilakion, İstanbul, Demir ve Neon 220x118 cm, 1989

Ancak öncelikle ilk İstanbul Bienallerindeki sergi alanlarının mimari konsepti üzerine bir şeyler söylenmesi ve Sarkis'in 1987'deki ilk Bienale de katıldığının belirtilmesi gereklidir.

Sezer Tansuğ 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri (1. İstanbul Bienali, 1987) kataloğunun önsözünde St. Irene ve St. Sophia «Hamamı» gibi tarihi mekanların kullanılmasını şöyle tarif etmektedir: «Tarihsel yapılar içinde yer almakta olan Çagdaş Sanat yapıtlarına böylece özel bir mekan atmosferi sağlanmış olmaktadır. Sanatçının mekan sorunlarıyla yakın ilişkisi bulunan yorum çabalarını destekleyip zenginleştirmek düşüncesi bu uygulamada bir diğer etkendir. Batı dünyasında da örneklerine rastlanan bu tür uygulamaların transandantal mekan duyarlılığı yönünden çok daha zengin niteliklerle donanmış Bizans ve Osmanlı mekanlarında gerçekleşmesi, çağdaş plastik yorum olgusunun evrensel kapsamını genişletecek bir katkı değeri taşımaktadır»[99]. Geleneksel olmayan sergi mekanlarının

[99] **1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri**, İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV), 1987, s.19.

kullanımı, sanat simsarı, küratör, yazar ve araştırmacı Seth Siegelaub'un konumuna da uygundur. Kendisi kavramsal sanatı yaratıcı bir şekilde tanıtmasıyla bilinmektedir ve 1969'da bir röportajda şöyle demiştir: «Fikirleri göstermek için bir galeriye ihtiyacınız yok»[100].

Osmanlı ve Bizans mimarisinde, resimlerin binaların içine yerleştirilmesiyle ilgili çok kesin düzenlemeler bulunmaktadır. Resimler her zaman binanın bir parçasıdır. V.N. Lazarev bu konuda «Bizans ikonografisinde muhafazakar gelenekselcilik» terimini kullanmıştır[101]. Bu nedenle dışarıdan getirilmiş güncel sanat eserleri, Bizans ve Osmanlı mekanlarını yeni bir biçimde gösterebilmektedir.

2. İstanbul Bienali'nin projesini yazan Doğan Kuban şunları söylemektedir: «Uluslararası İstanbul Bienali'nin «Tarihsel Çevrede Çağdaş Sanat» konusu yalnız çevresel sanata değinmiyor. Katılan sanatçıların çoğunluğu bu yönde bir mesaj iletmeyi amaçlıyorlar. Bienalin konusu tarihi çevreyi ve sanatçının çevrenin sunduğu kışkırtıcılığa olan yanıtının vurgulanmasını amaçlıyor. Sanatçılar konuya değişik tavırlarla yaklaşmışlar»[102].

Sarkis 1987 yılında, daha önce Strazburg'daki Rohan Sarayı'nda sergilenmiş olan projesini Ayasofya Hamamı'nda göstermiştir («Maintenant», heykel alçı konstrüksiyon ve kayıt bantlarından).

1989'da Bienal sergi alanları büyümüş ve «Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat» programı başlamıştır. Türk sanatçılar ve bir İngiliz sanatçı, projelerini sarnıçlar, Bizans sarayları vb. gibi tarihi yerlerde gerçekleştirmiştir. Sarkis bu sefer Hazine Binası için yeni bir özgün proje hazırlamıştır. Ayasofya'nın kuzeydoğu köşesinde yer alan yuvarlak ve üstü kubbeli yapı, Doğu Roma Dönemi'nde kutsal eşyaların saklandığı Hazine Dairesi, Osmanlı Dönemi'nde ise Ayasofya İmarethanesi'nin erzak deposu olarak kullanılmıştır.

Proje metal bir yapıdır. Kontürler ince turuncu lambalarla aydınlatılmıştır. Bizans mozaik ustalarının anıtsal resimlerin gerçekleştirilmesi sırasında mozaik figürlerinden oluşan bir kontür kullanmaları teknik olarak zorunludur. Yapı, binanın

---

[100] S. Siegelaub, P. Norvell, "Seth Siegelaub: April 17, 1969", A. Alberro, P. Norvell ed., **Recording Conceptual Art**, Berkley, University of California Press, 2001, s.38.

[101] V. N. Lazarev, **Istoria Vizantijskoj Zhivopisi** [Bizans Resminin Tarihi], Moskova, Iskusstvo, 1986.

[102] **Uluslararası 2. İstanbul Bienali**, İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV), 1989, s.78.

kubbesine tepesinden asılıdır. Burada kubbeli, dairesel bir yapı görürüz. Bu, iki binayı birleştirir: Bir yandan bu parça, Ayasofya'nın güneybatı kapısındaki kemer aynalığında bulunan 10. yüzyılın ortasından kalma mozaikte gözüktüğü haliyle, kucağında bebek İsa'yla bir tahtta oturan Bakire Meryem'e İmparator Jüstinyen tarafından sunulan Ayasofya modeline benzerlik göstermektedir (Resim 16). Diğer yandan içindeki bina duvarları ve pencereleri hazine binasının kendisini anımsatmaktadır. Projenin çizimi (Resim 15) hazine binasının gerçek pencereleriyle, heykel çalışmasının pencereleri arasındaki benzerliği açıkça görünür kılmaktadır.



Resim 15: Sarkis, "Aya Sofya Müzesi Hazine Binası Skevophilakion", projenin çizimi, 1989



Resim 16: Ayasofya mozaikleri, İç narteksin güney girişinde kapı üzerindeki Sunu Mozaiği'nde Konstantin İstanbul'u, Justinianos Ayasofya'yı Meryem'e takdim eder, X. yüzyılın 2. yarısında

Proje koordinatörü eseri şöyle tarif etmiştir: «Sarkis, boş mekanları seviyor ve bunların boşluğunu, mekanın merkezine yerleştirdiği figürlerle vurguluyor. Mimari mekanla heykel arasında oluşturulan sürekli bir gerilim bu. Bu çıplak söyleşi, onun

biçimlerini daha da ilgi çekici kılıyor. Ayasofya'nın Hazine Binası kubbesine asılacak olan figür de aynı tutumun bir başka örneği. Tıpkı Narteks Kapısı üstündeki mozaikte görülen Jüstinyen'in Kutsal Bakire'ye Ayasofya'yı sunması gibi, Sarkis'in bu yapıtı da tarihsel bir olayi değisik bir ortamda yineliyor»[103].

Görsel olarak tamahkar ve zorlayıcı olan bu çalışmada Bizans sanat sistemi için son derece tipik olan, derin bir felsefi düşünce bulunmaktadır. Ayrıca lambanın sarı rengi, Bizans mozaiklerinin temel sanatsal özelliği olan altın arka planı çağrıştırmaktadır. «Bizans ikona ve mozaiklerinde gerçek üç boyutlu uzayın yerine geçen soyut altın rengi bir arka plan bulunur. Bu altın arka plan, üzerine çizilen her şeyi izole ederek gerçek hayatın döngüsünden dışarı çekmiştir. Bu şekilde, fenomen ideal dünyaya getirilmiş, dünyadan ve fizik kurallarından koparılmıştır. Bu dünyada objeler yerçekiminden ve hacim figürlerinden yoksundur. Uhrevi gölgeler gibi görünen bu objeler, sanki tanrıdan saçılan ışınlarmış gibi görünen, altın rengi ince çizgilerden bir ağla kaplanmıştır. Böylece kendileri de ışıklı ve havadar binalarda yaşayan soyut figürler haline gelmişlerdir. «Ters perspektif» de onlara kırılgan, ruhani bir karakter kazandırmıştır»[104]. Sarkis, enstalasyon vasıtasıyla ziyaretçilere sergi alanının kendisini anımsatmakta ve onları kubbenin yüksekliğini ve büyüklüğünü hissetmeye teşvik etmektedir. Onun çalışmaları eleştirmez, öğretmez. Bu boşaltılmış hazine binasında uzun zamandır gerçek hazineler bulunmasa da, burada en önemli şey binanın kendisinin tarihsel açıdan tüm bir kültürün çok büyük bir sembolü olmasıdır. «Sanatın temel dinamosu kimi zaman bir göçebe gibi yer değiştiren, kimi zaman da yerleşikliği ile ortak yaşamın yazgısını belirleyen bir olgu olarak bellek… Bellek kavramı hem bir kültürel olgu hem de bir bilinçaltı yansıması olarak yaşamsal ve ayrıcalıklı bir kaynak niteliği taşıyor onun için»[105].

Sanatçı bu projede dini, mimari bir yapıyla çalışır. Bizans'ta estetiği belirleyen şey dindir. Sanatçı yalnızca belirgin ve tanınabilir imgeler kullanmakla kalmaz, ayrıca geçmişin tekniklerini kullanarak, bazı tarihsel sanatsal çalışmaları da tekrarlar. Bizans döneminde gerçekçi bir görünüş imkansızdır. Sanatçıların amacı tek

[103] **Uluslararası 2. İstanbul Bienali**, İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV), 1989, s.81.
[104] Lazarev, **a.g.e.**
[105] L.Calikoglu, "Sarkis'in "Site"si İçin İki Katlı Bir Metin", **Sarkis, Site**, İstanbul, İstanbul Modern, 2009, s.8-17.

bir fenomeni değil, onun altında yatan fikri temsil etmektir[106]. Bu eski fikir, aynı fikir üzerine kurulmuş olan kavramsal sanatta organik bir şekilde gerçekleştirilmiştir.

Sarkis'in heykelinde dini motifler genellikle haç biçiminde, daha az sıklıkla da melek figürüyle gerçekleştirilmiştir.



Resim 17: Sarkis, "Landscape Forever", Boijmans van Beuningen Müzesi, Rotterdam, 2008

Sarkis'in dini çalışmalarına bir örnek olarak «Landscape Forever» (2008, Boijmans van Beuningen Müzesi, Rotterdam) projesini seçiyorum (Resim 17). Bu enstalasyon, Schoufour-Martin koleksiyonundan Geç Gotik Dönem çok renkli heykellerinin Sarkis'in çalışmalarından oluşan bir enstalasyonunla kombinasyonunu sunmaktadır. «Eserlerinde ve başlıklarında «Kriegsschatz» (Savaş ganimetleri) kelimesi sıklıkla görünür. Sarkis çalınmış veya yerinden edilmiş sanat eserlerine her zaman büyük bir ilgi beslemiştir. Jacques Schofour ve Ingeborg Martin koleksiyonlarındaki heykeller, 16. yüzyılın ve Fransız Devrimi'nin put kırıcı saldırıları esnasında altarlardaki yerlerinden koparılmıştır. Sarkis'in «Landscape for Ever» adlı enstalasyonu, «yerinden edilmiş» ortaçağ heykellerini yeniden gruplayarak ilk kez bir araya getiren bir adadır»[107].

Müzenin büyük salonunun ortasında, binanın ahşap işçiliğini anımsatan ahşap bir masa bulunmaktadır. Masanın üzerine ise farklı boylarda ortaçağ heykelleri ve beyaz neon lambalardan yapılmış haçlar yerleştirilmiştir. Haçı meydana getiren yatay

[106] Lazarev, **a.g.e.**
[107] Müzenin web sitesinden [http://www.boijmans.nl/en/7/calendar-exhibitions/calendaritem/237/sarkis#2Sr6m5d7GzdsGwHt.97]

ve dikey çubukların birbirlerine oranlarının değişiklik göstermesi, enstalasyonun bir Hristiyan mezarlığı gibi görünmesinin önüne geçer. Masadaki bazı haçlar, gece vakti şehir eczanelerini gösteren haçlara benzemektedir. Sanatçı böylece dini sembollerin ne kadar bilindik olduğunu göstermektedir: Oranlarının doğruluğuna dikkat edilmediğinde, haç kutsal olmaktan çıkmaktadır. Gerçek yerinden alınan heykellerin işlevi de «kutsal» doğasından koparılmaktadır. Dini objeler, ancak insanlar onlara güç verdiğinde, gerçek bir spiritüellik edinirler. Roland Barthes'ın[108] felsefesi, özellikle de «Myth Today» (Günümüzde Mit) adlı 1957 tarihli çalışmasının, Sarkis'in eserlerini etkilediği kesindir. Barthes ve Sarkis'in çalışmalarında form ve konsept birbirine benzemektedir: İmlenen şeyin, tarih, bağlam ve «formların tekrarına» bağlı olarak birden fazla imleyicisi olabilir. Bu yaklaşım, mitin şifresinin çözülmesine izin verdiği için, son derece önemlidir.

Enstalasyondaki neon haçlar heykelleri aydınlatmaktadır. Bu «Aydınlanma» kavramına bir referans olabilir: Bu dönem, dini dünya görüşünün reddedilip (~Kilise heykel) insan ve toplum için bilginin tek kriteri olarak mantığa başvurulan dönemdir. Tarihte bilimin sosyal gelişim lehinde kullanılması (~Neon lambaları) ilk kez bu dönemde gerçekleşmiştir. Sarkis burada, Barthes'ın mitoloji uzmanı gibi, objenin kendisiyle değil objeyi çevreleyen retorikle ilgilenmektedir (çünkü anlamı yoksa ve kendisine bir mit yansıtılmamışsa obje bir hiçtir. Obje, tabii ki, herhangi bir şey değildir). Mitoloji uzmanı belirli bir mesafede dışlanır. Mitoloji uzmanı kendini tüm mit tüketicilerinden ayırır – ve eğer miti özgür bırakmak istiyorsa bazı durumlarda topluma yabancılaşabilir.

Sarkis zaman kavramıyla oynar: Masasında, kilise figürleri formundaki geçmiş, parlak modern lambalarla cisimleşen şimdiki zamanla keskin bir zıtlık halindedir. «Sarkis, müze koleksiyonlarını içinde barındıran pek çok enstalasyon yaratmıştır. Bunların her birinde dikkatini diğer sanatçıların çalışmalarının kökenlerine ve doğasına, ayrıca bu işlerin sunulduğu mekanlara vermiştir. Şöyle söylemektedir: «Benim ilgimi çeken şey, bu tarihle yüklü mekanda nasıl söz söyleyeceğim ve kendi geçmişimle mekanın tarihinin bir araya gelerek nasıl bir imge oluşturacağı». Sanatçı, bunu başarmak için lekeli cam, neon harfler, boya ve kaba

[108] U. Flecker, "Historian of the Soul Sarkis and the Psycho-Historical Memory of Images", **İkiz = twin**, İstanbul, Galeri Mana, 2013, s.7.

tahtadan yapılar gibi geniş bir yelpazede malzemeler kullanmıştır. Bu şekilde sadece şimdiki zamanla geçmiş arasında değil, aynı zamanda sanat eserleri, izleyici ve çevre arasında bir bağlantı oluşturmaktadır»[109].

Ayrıca Sarkis renkte kontrast kullanmaktadır. Eski ahşap yapılar kirli ve koyu renkliyken, haçlar bir ameliyatı anımsatacak derecede beyazdır. Sarkis'in çalışmasındaki din, geçmiş ve fiziksel hafıza kavramlarıyla bağlantılıdır. «"Hafıza" kavramı onun için, hem bir kültürel fenomen hem de bilinçaltının bir yansıması olarak hayati ve ayrıcalıklı bir kaynaktır»[110].



Resim 18: Sarkis, "148 IKONAS", Genel bakış, Kunst Palast Müzesi, Düsseldorf, 2004



Resim 19: Sarkis, "IKONEN", Bode Müzesi, Berlin, 2007

[109] Müzenin web sitesinden [URL.: http://www.boijmans.nl/en/7/calendar-exhibitions/calendaritem/237/sarkis#2Sr6m5d7GzdsGwHt.97]
[110] Çalıkoğlu, **a.g.e.**, s.8.



Resim 20: Sarkis, "Şapeldaki İkonalar", Devlet Güzel Sanatlar Yüksekokulu, Paris, 2002-2003

Dini resimlerine bir örnek olarak «IKONAS» projesini ele almak mantıklı olacaktır. Bu proje üç farklı yerde sergilenmiştir ve ayrıca elimizde 1997 yılında sanatçının Paris'teki stüdyosunda çekilmiş arşiv fotoğrafları da bulunmaktadır.

«Sarkis 1985 yılından bu yana bu çalışma dizisini sınırsız bir malzeme kullanımıyla gerçekleştirdi: Suluboya, kurşun kalem, mürekkep, renk pigmentleri ve tebeşirin yanı sıra, balmumu, parafin, kil ve küçük bulunmuş nesneler - özellikle küçük boy adaklık imgeler, çeşitli kağıtlar, fotoğraflar, posta pulları ve mühürler kendi tarihsel ortamlarında saklanmış ya da kimi zaman basit, çoğu zaman süslü çerçevelere yapıştırılmıştır. Bu yolla rengarenk bir sembol ve imge zenginliği yaratılmıştır; soyut düzenlemeler figüratif tasvirleri takip eder; harfler ve renk, ifade araçları olarak kullanılır; parmak izleri çerçevelenmiş kağıtlar, cam ya da ayna üzerine basılır; farklı çerçeve biçimleri ve motifleri açıkça ifade edilen bir yorum içinde sanatsal yaratımlarla neredeyse her zaman diyalog kurar. Bu açık uçlu yapıt dizisi bugüne dek, sürekli farklılaşan düzenlemelerle, tek başlarına ya da sanatçının diğer çalışmalarıyla birlikte - kimi zaman da sanat tarihinin önde gelen yapıtlarıyla ilişkilendirilerek - izleyiciye sunulmuş olan iki yüzü aşkın bir sayıya ulaştı. Bu çalışmalar izleyicinin tekil yapıtlar arasında serbest bir çağrışım kurmasını sağlayan bir biçim olan resim duvarları üzerinde sergilenir. Söz konusu sunum biçimi, bilinçli olarak Ortodoks Hristiyanlıkta kutsal kişiliklerin temsillerine yer veren ikonostaz

(kiliselerde ikonalarla süslenmiş üçlü kapı yapısından oluşan duvar düzenlemesi, ç.n.)[111].

İncil veya kilise tarihinden kişilerin veya olayların kutsal resmine genellikle *ikona* adı verilmektedir. Sanat tarihinde Doğu Hristiyan geleneğinde sert zemine yapılmış, özel iz ve işaretler barındıran resimlere genellikle *ikona* adı verilmiştir. Bununla birlikte teolojik ve dinsel bir bakış açısından bakıldığında, herhangi bir sanatsal tarzda, mozaik, resim ve heykel imgeleri de eğer Yedinci Ekümenik Konsey tarafından saygıyla onurlandırıldıysa, *ikona* olarak kabul edilir»[112]

İkona, «Tanrı'yı bilmenin yolu, O'nunla birleşmekten geçer»[113] deyişinde ifade edildiği üzere, kilise komünyon sanatının bir ürünüdür ve bu nedenle anlamı yalnızca komünyon ayini esnasında icra edilen ontolojik dua eylemlerinde tam olarak açığa çıkar.



Resim 21: Sarkis, Atölyede İkona Duvarı

[111] Flecker, **a.g.e.**, s.26.
[112] **Pravoslavnaya ensiklopedia** [Ortodoks Ansiklopedisi], V. XXII, Moskova, Tserkovno-nauchnyy tsentr «Pravoslavnaya Ensiklopedia», 2009, s.8-25.
[113] V.N. Lossky, **Bogosloviye i Bogovideniye** [Teoloji], Moskova, Svyato-Vladimirskoye bratstvo, 2000.



Resim 22: "0,10" Sergisi, genel bakış, Petrograd, 1915-1916

Arşiv fotoğraflarında, 90'ların sonunda gerçekleştirilmiş olan «IKONAS» projesinin görsel olarak, son fütürist resim sergisi sayılan «0,10» (Petrograd, 1915-1916) tarzına meylettiğini görebiliriz (Resim 22). Bu karışık, komplike ve kaotik bir asım tarzıdır. Öte yandan eserlerin odanın bir tarafında toplanmış olması organik bir algılanma için alan sağlamaktadır. Sergide, Rus avangartındaki Süprematizm akımını dünyaya tanıştıran Kazimir Malevich ve takipçilerinin eserleri bulunmaktadır. Eserler Sarkis'in stüdyosunda çerçevelerine boyun eğmekte ve tamamen süprematik kompozisyonlar oluşturmaktadır. Bu konsept, yeni avangart ikonu olan «Black Square (Siyah Kare)» eserinin estetiğinde görülebilir.

Bununla beraber «IKONAS» koleksiyonu 2002-2004-2007 sergilerinde büyük değişiklik göstermiştir. Enstalasyonun merkezindeki ahşap kutu oda, sanatçı tarafından yapılmıştır. Sanatçı "İkonaları" bu dar alana, karşılıklı olarak yerleştirmiştir. Sanatçı ayrıca yan duvarlara pencereler yapmış ve kutu odanın iç kısmıyla, ahşap kutu odanın dış tarafına yerleştirdiği tarihi dini heykeller arasında bağlantı kurmuştur. Bu yerleştirmeyle eserlerin aranjmanı daha düzenli hale getirilmiştir. Bununla birlikte eserlerin kolayca algılanabilmesi için alan kalmamıştır. Avangart sergisiyle yapılan karşılaştırmalar artık geçerli değildir.



Resim 23: Sarkis, "İkona 43", 1996

Sanatçının «ikonalarından» birini değerlendirelim. «Sanatçının **İkona 43** (Resim 23) başlıklı yapıtı Maria Magdalena'nın iç içe geçmiş ellerine ait motifi ele alır; bu motifi yeşil ve kırmızı sulu boyalarla renklendirir ve resmi, Grünewald'ın altarının müze ortamında sergilendiği Alsas yöresindeki Colmar şehrine gönderme yaparak, yine Alsas'ta 19. yüzyılda yapılmış olan bir ahşap çerçeve içine yerleştirir. Sarkis'in yapıtı dramatik jesti ikonografik bağlamından ayırır ve Hristiyanliğa ait bir motifi insanlığın yaşadığı ıstırap deneyimine yönelik evrensel bir gösterge seviyesine yükseltir. Hem bedenin bütününden, hem de Hristiyan mitostan koparılan çift el imgesi, Grünewald'ın resmine yönelik gönderme izleyiciye aktarılmasa bile, tek başına ıstırabı, yalvarışı, ümitsizliği anlatan görsel bir ifade haline gelir»[114].

Grünewald'ın Sarkis tarafından imgesel algılanışı, ikonografik motif ve biçim zincirleri oluşturur, ancak bu yapıtların tarihsel bağlamları karmaşık ve çok katmanlı bir niteliğe sahip ve her biri tamamen farklı, kendine özgü bir açıklamayı hak ediyor. Burada geçmişte belli anlarda oluşturulmuş görsel önermelerin bilinçaltı ve derininde altına sızan etkisiyle karşı karşıyayız. Bu etki, herhangi bir sanat, tarihsel fikir alma, kopya ya da yorum modeli üzerinden açıklanamaz[115].

Elli yıl boyunca hünerini ince bir tarih eleştirisiyle birleştiren sanatçının gösterdiği ustalığa ve adanmışlığa ancak saygı duyulabilir[116]. Hem bedenden hem de

[114] Flecker, **a.g.e.**, s.26
[115] **A.e.,** s.28.
[116] **Respiro**, İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2014, s.22.

Hristiyan mitinden koparark resmettiği 2 el imgesinde, bu dramatik jest ikonografik bağlamından ayrılmakta ve böylelikle bu Hristiyan motifi insan ıstırapının evrensel deneyiminin bir simgesi haline gelmektedir.

Sarkis, objelerde saklanmış bireysel ve kolektif hafıza enerjilerini özgürleştirmeyi amaçlamaktadır. «Benim çalışmalarım her zaman hafızayla ilişkilidir. Yaşadığım her şey bunların içindedir. Ama tarih bir hazine gibidir. Bize aittir. Tarihte yer almış her şey bizimdir. İnsanlığın sevgi ve acıyla yarattığı her şey bizim içimizdedir ve bizim en büyük hazinemizdir. Ve deneyimlediğim, yaşadığım veya yaptığım her şey benim hazinemdir. Eğer bunu sanatta somutlaştırıp, görülebilir ve deneyimlenebilir bir hale getirirseniz, bu formlarla bir yolculuğa çıkabilirsiniz ve o zaman sınırları kapatmak yerine açmanız mümkün olur»[117].

Sarkis, sanat pratiğinin ilk aşamalarından beri çağımızın karakterini yansıtan bir estetik dil ve deneyim arayışında olmuştur. Sarkis'in tüm çalışmalarının altında yeni bir dil yaratmak için hiç bitmeyen bir dürtü yatmaktadır. Bu dil her zaman kullandığı malzemelerin, ortamların ve mekanların doğasını yansıtır. Sanat tarihi, edebiyat, müzik ve filmin yanı sıra otobiyografik unsurlardan da ilham alarak, objelerin ve mekanların tarihselliğini ve edimselliğini vurgular. Sanatçı fiziksel, tarihsel ve kavramsal karşılaşmalar vasıtasıyla hafızanın sabitleşmiş ve donmuş depolarına yeni bir hayat getirmektedir. Onun dini Orta Çağ'ın tarihidir. Onun dini objelerinde hiç bir kutsallık bulunmaz. İşlevselliklerinden ve mitlerinden arınmışlardır.

Hera Büyüktaşçıyan (1984, İstanbul) hiç şüphe yok ki Hristiyan motiflerini sanat sürecinde kullanan en başarılı genç Türk sanatçılarından biridir. Kendisi 34 yaşındadır ve Venedik Bienali'nde Altın Aslan Ödülü'nü[118] şimdiden kazanmıştır. Dünyanın her yerinde sergi projeleri gerçekleştirmiş ve farklı ülkelerdeki galerilerle anlaşmalar yapmıştır.

Büyüktaşçıyan, ilk «neredeyse Hristiyan» deneyimlerini Marmara Üniversitesi'ndeki öğrenciliği esnasında, kendi söylediğine göre mezuniyet

[117] Flecker, **a.g.e.**, s.32.
[118] E. Castagna, **Focus on Europe**, Jun 24, 2015 Hera Büyüktaşçıyan'la Ermenilik Üzerine Söyleşi, Venedik Bienali [URL.: http://www.drosteeffectmag.com/interview-hera-buyuktasciyan-armenity-venice-biennale/]

projesinin «Hristiyan propagandası»[119] olmakla amansızca eleştirilmesiyle yaşamıştır. Büyüktaşçıyan yaratıcı çalışmalarının en başından itibaren, gizli tutulan, görünmez ve saklı kavramlarıyla ilgilenmiştir. Büyüktaşçıyan, çocukluğunda, annesinin arkeolojik çalışmaları vasıtasıyla, çeşitli ev kitapları ve albümlerden Bizans kültürünü ilgiyle çalışmıştır. Burada tanımlanamaz, gizli ama ortada olan bir şey bulmuş ve bunlar ona kendini Bizans ikonalarıyla ifade etme konusunda ilham vermeye başlamıştır. «… Bizans ikonografisi fiziksel ve sanal, görünen ve görünmeyen arasındaki ilişkiyi ve fiziksel dünyanın arkasında yatan soyut dünyayı anlama yolunda benim için en iyi yol gösterici oldu. Görünüş açısından ikona, izleyiciye zamanın ve uzayın ötesinde yatanları bizim gündelik gerçekliğimize bağlayan ve iki farklı gerçekliğin zamansız bir yapı içinde bir araya gelmesini sağlayan bir ters perspektif sunuyor. İkonalar bizim de fiziksel dünyanın görünmez izleyicilerine dönüştüğümüzü ve onu yeni sanal topografiler inşa ederek dönüştürdüğümüzü öne sürüyor. Bu anlamda sanatçı, görünmez mekanların derinliklerini araştırıp, onun fiziksel gerçeklikteki yansımalarını dışa vurarak, bilinmezi izleme konusunda sürekli bir istek duyan bir kişidir»[120].

Büyüktaşçıyan üniversite yıllarında «The Invisible (Görünmez)» (2 dk., 2004) (Resim 24) adında bir video hazırlamıştır. Bu video ilk kez 2012'de İstanbul galerisi ArtSümer'daki «Impudence Of Good Intent / *İyi Niyetin Arsızlığı*» adlı grup sergisinde (Resim 25), ardından uzun bir süre sonra 2018 baharında Galata Rum Okulu'nda halka gösterilmiştir.

[119] Sanatçıyla kişisel bir röportajdan

[120] A. von Furstenberg, "Dialogue with Hera Büyüktaşçıyan", **Echo: a cura di Giuliano Gori e Adelina von Fürstenberg**, Pistoia, Gli Ori, 2016, s.30.



Resim 24: Hera Büyüktaşçıyan, "The Invisible", video, 2004



Resim 25: Hera Büyüktaşçıyan, "The Invisible", enstalasyon bakışı, ArtSümer, 2012

Videoda Romalı Aziz Eugenia'nın, sanatçının ailesine ait olan Ortodoks ikonunu görebiliriz. Görüntünün kompozisyonu maksimum statik ve durağanlık prensibine uygun olarak kurulmuştur. Bu, olayın önemini ve zamansızlığını ifade etmektedir. Sanatçının ellerini, ikonanın üzerindeki camın yansımasında, kutsal resmin ağzını, gözlerini ve kulaklarını yavaş yavaş kapatırken görürüz. Büyüktaşçıyan «Üç bilge maymuna» atıfta bulunarak meşhur «kötüyü görme, kötüyü duyma, kötüyü söyleme» prensibini somutlaştırır. Bu deyişe atfedilen farklı anlamlar vardır, ama Büyüktaşçıyan'a göre o kiliseyi eleştirmektedir. Üç maymun sembolizminin paralellerinin Taoizm, Hinduizm, Jainizm, Yahudizm, Hristiyanlık ve İslam'da da bulunduğunu hatırlayacak olursak, sanatçının, kör, sağır ve dilsizi görünürlüğün altında saklayan bütün dini doktrin biçimlerini eleştirdiği açıktır.

2012 galeri sergisinde, sanatçı üçe katlanmış ikona biçiminde bir video ikonası sunar. Üçe katlanmış ikona, geleneksel olarak yan kanatların kutsal yüzü

örttüğü (taşıma ve koruma amacıyla) üç kısımdan oluşan bir kompozisyondur. Eser, Üç Maymun motifinin yanı sıra, üç parçalı görsel yapısıyla da Kutsal Üçlü kavramına bariz bir şekilde atıfta bulunmaktadır.

Üç parçalı form ilk dönem Hristiyan sanatından gelmiştir ve Orta Çağ'da altarın yakınına asılan resimler için popüler bir format olmuştur. Coğrafi olarak, üç parçalı tablo Bizans'tan Britanya'ya kadar uzanan çok büyük bir bölgede kullanılmıştır. Hans Memling ve Bosch gibi pek çok Rönesans ressamı ve heykeltraşı üç parçalı tabloyu sıklıkla kullanmıştır. Gotik Dönem ve sonrasında Avrupa'da ve başka ülkelerde, kilise ve katedrallerin altarlarının çevresindeki duvarlar sıklıkla üç parçalı tablolarla süslenmiştir. Kiliselerin lekeli camlı pencereleri için üç parçalı tablo yapısı gelenekseldir.

Büyüktaşçıyan eseri kutsallıktan tamamen yoksun bırakmak için yere koymuş ve onun saygınlığını elinden almıştır. (Buna benzer bir şeyi İpek Duben'in «Artemis», 1995 çalışmasında da görmüştük)

«Sessizliğin gizli anlaşması sıklıkla, kötüyü görmeyen, duymayan ve söylemeyen üç maymun biçiminde ifade edilmiştir. Geleneksel Japon maymun üçlüsünün bu iyi bilinen imgesi, kör, sağır ve dilsiz olma arasındaki sembolik ilişkileri mükemmel bir şekilde somutlaştırmaktadır. Bu üçünün her zaman beraber sunulması, gizli sessizlik anlaşmalarının sorgulanmasındaki doğal bağlam olarak aile, kurumlar, topluluklar gibi sosyal sistemleri işaret etmektedir. Sessizlik, inkarın kamusal biçimidir ve hem kişisel hem de kamusal çabaların bir yaratısıdır. Bu, bir şeyleri birlikte görmezden gelme çabasına tanıklık etmektir. İnkarı genellikle körlükle ilişkilendirmemiz, gözden uzakta olanın, zihinden de uzakta olacağını ima eder. 'Kulak asmamak' imgesi ve olumsuz bilgilerin farkındalığımıza ulaşmamasını ister gibi kulaklarımızı tıkamamız da buna işaret eder. Ayrıca söylenmemesi gereken bir şey söylendiğinde ağzın kapatılması (veya dilin ısırılması), farkında olduğumuz bir şeyi kabullenmemenin en kolay yolunun sessiz kalmak olduğunu göstermektedir.

Öte yandan bir inkâr biçimi olarak sessizlik, acıdan ve üzüntü yaratacak olumsuz şeylerden kaçınmaya yardımcı olur. Bu anlamda sessiz kalma ihtiyacının sebebi, gündelik hayatın yanı sıra, tarih boyunca politik, dini, sosyal ve kültürel seviyelerde de iyi niyetin suistimal edilmiş olmasıdır. Kötü güçlerin ve koşulların yıkıcı etkisi her kişinin bir sessizlik kabuğuna çekilmesine ve çoğu zaman, herhangi

bir olumsuz veya üzücü şeyin bilince girmesini asla istemeyen bir içeriye dönüşe sebep olmaktadır. Tarihten günümüze değin, insanlar pek çok nahoş gerçeği inkâr etmeye zorlanmıştır, çünkü bunlar kendi varlıklarına pek çok farklı şekilde zarar verebilmektedir. Bu hem herkesin varlığının kesinlikle farkında olma hem de sessizliğin gizli anlaşmasının yaygın bir kültürel temsili olarak ötekinin varlığını reddetme sonucunu yaratabilir. Bu noktada «The Invisibles» çalışması, kendisi de görmeyi, duymayı ve konuşmayı reddetmeye zorlandığı için iyi niyeti kirlenen, üst benliğin veya üst varlığın sessiz tanıklığını gösterir. Kabul edilemez bir yıkım tüm gerçekliğiyle ortadayken, ikona görünmez bir biçimde sessiz kalmayı tercih etmektedir»[121]. Sanatçı, çocukluğunda sık sık bu ikonayla konuştuğunu ve bu kutsal kişinin ona cevap vermeyip, isteklerine kulak tıkaması karşısında hayal kırıklığına uğradığını söylemiştir. Bu deneyim, son derece kişisel bir sanat eserinde somutlaşmıştır.

Büyüktaşçıyan aynı sergide videoyla beraber, devam eden serisinden birkaç grafik çalışmasını da sunar, bunların arasında Ortodoks imgeleri de bulunmaktadır. Sanatçıya göre bu seride iki önemli kural vardır: Karakterlerin arasında herhangi bir Meryem veya İsa imgesi olmamalıdır (karakterler incili yazanlar, baş melekler, Bizans mozaiklerindeki kişiler ve «yazarak» bir dünya tarihi oluşturan kişilerdir), ayrıca kelimeler ve işaretler de olmamalıdır. «Silent Witnessing (Sessiz Tanıklık)» adlı iki kanatlı tablodaki «Don't See, Don't Speak, Don't Hear Evil» (Karışık medya 30x80 cm, kağıt, 2012) (Resim 26) çalışması buna istisna oluşturmaktadır. Burada sanatçı resme «See evil, but don't see evil, Hear evil, but don't hear evil, Speak evil, but don't speak evil (Kötüyü gör, ama kötüyü görme, Kötüyü duy, ama kötüyü duyma, Kötüyü konuş, ama kötüyü konuşma)» metnini eklemiştir.

[121] Resmi web sitesinden [URL.: herabuyuktascian.blogspot.com]



Resim 26: Hera Büyüktaşçıyan, "Don't See, Don't Speak, Don't Hear Evil", 2012

Dikdörtgen beyaz bir kağıtta iki kompozisyon bulunmaktadır. Bu Eski Ahit'teki Kutsal Üçlü'dür. Sol tarafta geleneksel ikonanın bir tür kopyasını görürüz, aradaki fark resmin yansıtılmış ve sanatçının bazı detaylar eklemiş olmasıdır. Sanatçı, meleğin gözlerini kırmızıyla kapatarak onları görüşten yoksun kılmış ayrıca kırmızı eller ekleyerek orijinal resmi hafifçe değiştirmiştir.

İnsanlık Hristiyanlıktan çok önce, renkleri farklı özelliklerle ilişkilendirmiş ve bunun hayat ve ölüm durumunu ve kaderi etkilediğini düşünmüştür. Kan rengi (kırmızı) çoğunlukla hayat veren güçleri temsil eder. Ortodoksluk, Kutsal Kitap'ta geçen her renge bir anlam atfeder. Kilise için kırmızı rengi Tanrı'yla insan arasındaki sınırsız sevgiyi ve İsa'nın kurtarıcı özelliklerini simgeler.

Meleklerin örtülmüş gözleri sansür ve mahremiyet konularını akla getirmektedir. Kutsal imgelerde gözler her zaman önemli bir spiritüel unsur barındırmıştır. Bu yüzden din savaşlarında ilk tahrip edilenler heykel ve ikonalaların gözleri olmuştur. Özel spiritüel görüş aynı zamanda Bizans ikonografisinin ayırt edici bir özelliğidir.

Ortodoksluk[122] ve Yahudilikte eller çok özel sembollerdir. Bunlar eylemleri (hem dahil olmayı hem de olmamayı) simgelemekte ve ritüellerde kullanılmaktadır.

Sanatçı belki de kilise kurumunun ellerindeki problemi ve kanı görmeyi başaramadığı için kiliseyi eleştirmektedir. Eserin ismine bakarak böyle bir tahminde

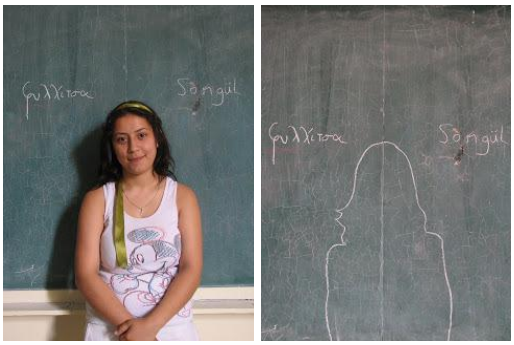
[122] Mt 27:24

bulunabiliriz. Sözüm ona kilise kötüyü bilir, ama «ellerini yıkamayı» tercih eder. Ellerin törensel bir şekilde yıkanması cinayete dahil olmamayı simgelemektedir.

Büyüktaşçıyan'ın elinden çıkan üçlü, kitapların üzerinde oturmaktadır. Kitap ve söz en önemli Hristiyan sembollerindendir. «Başlangıçta Söz vardı ve Söz Tanrı'yla beraberdi ve Söz Tanrı'ydı[123]». Büyüktaşçıyan bir sanatçı olarak kariyerinin başından beri dini sözleri eleştirmiştir; dil tarafından forma dönüştürülen söz yıpratıcı ve halklarla kültürleri bölen bir şeydir. Büyüktaşçıyan ayrıca kilisenin didaktik rolünü de eleştirmektedir.

Levhanın sağ tarafında aynı Üçlü'yü görürüz, ama arka plan ve haleler yoktur (sanatçı bir kez daha onları kutsallıklarından yoksun bırakmıştır). Çalışmanın bu kısmında daha çok kitap bulunmaktadır, masanın yerine kitapları da görebiliriz. Üçlü, ağızlarını, gözlerini ve kulaklarını kırmızı elleriyle kapatmaktadır. Karakterleri bir tahtta oturur gibi kitapların (~bilgi) üzerinde oturmaktadır. Onlar hiçbir şey söylememeyi, duymamayı ve görmemeyi tercih ederler. Böylelikle kutsal statüdeki bu karakterler bizim gibi basit insanlara dönüşürler. Sanatçı insanlığı, bilgiyi elinde bulunduran, «ellerini yıkamayı» ve kör, sağır ve dilsiz kalmayı tercih eden bir varlık olarak göstermektedir.

Tarihsel olarak Büyüktaşçıyan'ın okul sonrası ilk bağımsız sergi projesi «The Other» (Öteki) (PIST, İstanbul, 2007) (Resim 27) adlı ışık kutusu fotoğraf sergisidir.



Resim 27: Hera Büyüktaşçıyan, "The Other", 2007

Fotoğraf serileri sanatçının Zapyon Rum Lisesi'nde bir çocuk tiyatrosu için kostüm hazırlanmasına yardım ettiği sırada doğmuştur. Sanatçı projeyle ilgili şunları

[123] John 1:1

söylemektedir: «…orada benim ilk kültürel kimlik meselesini ve ötekilik daha doğrusu ötekilik diyeyim kültürel kimliği de geçiyorum. [...] Bir çocuğun, bir okul çocuğunun portresi vardı tabii bunlar Antakya'lı Ortodokslar ama mesela bir tarafta ismi Yunanca yazıyor, bir tarafta da gerçek ismi olan yani Arapça olan ismi yazıyor. Bu iki kimlik, kimlik bölünmesine biraz işaret ediyordu ve orada biraz bu ikonografi de işin içinde vardı. İkonografide bütün sahne isimleri yazar genelde, daha didaktik bir özelliği vardır»[124].

Dinsel ikilik ve çocuk imgesinin kullanılması bize sanatçının kendi çocukluk deneyimini düşündürmektedir. «Yarı Rum yarı Ermeni bir aileden geliyorum ve geçmişten beri, okul zamanlarından beri ben hep sorgulardım hangi tarafa aitim, hangisi benim ya da hangi tarafa yakın olmam bekleniyor ya da öyle olmam daha doğru. Bütün bunları toplumun getirdiği kurallar, sorular ve nasıl diyeyim doğru yanlış dengesini hep sorguluyordum kafamda. Aslında belki o ilk öğrencilerle yaptığım o fotoğraf serisi biraz da kendimle de ilgili olan bir meseleydi, yani kendi bölünmüşlüğümle alakalıydı. Hangi tarafa aitim, biraz bunlarla başladı»[125].

Ulusal meseleler sonraki on yıl boyunca Büyüktaşçıyan için bir klişeye dönüşecektir. Büyüktaşçıyan bu projeden sonra dini temalarla çalışmayı sürdürmüştür. Bizans üzerine yaptığı çalışmalar kariyerinin en başarılı iki konusunu bulmasını sağlamıştır: İstanbul sarnıçları ve genel olarak su konusu.

«Kaçınılmaz bir şekilde, İstanbul benim suya bakarak zamanı ve onun yansımasını okumayı öğrenmemi sağladı. Esas olarak şehrin yeraltı su depoları ve sarnıçlarıyla ilgilendiğim için, hafızanın görünmez bölgeleriyle, suyun durumu arasındaki karşılıklı ilişkiyi keşfetmeye başladım. Bu bağlantının aynı zamanda fiziksel olanla arka planda kalanın, geçmiş, tarih ve şimdiki zamanın buluşma noktası olduğunu düşünüyorum. Bu bağlamda suyun altındaki görünmez tarihle suyun üstündeki günümüz gerçekliğine doğru akan şeylerin ilişkisini analiz etmekle daha çok ilgiliyim»[126].

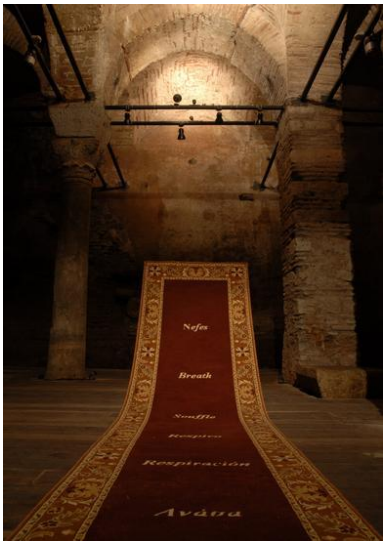
---

[124] **Güncelleme Radyo Programı Hera Büyüktaşçıyan'la röportaj**, 11.11.2014 [URL.: https://guncellemeblog.wordpress.com/2014/11/11/hera-buyuktasciyan/]

[125] **Güncelleme Radyo Programı Hera Büyüktaşçıyan'la röportaj**, 11.11.2014 [URL.: https://guncellemeblog.wordpress.com/2014/11/11/hera-buyuktasciyan/]

[126] **Aquatic Memory**, Hera Büyüktaşçıyan, Başak Şenova'yla konuşuyor, 22 Ocak 2015 [URL.: www.ibraaz.org/interviews/153]

Kişisel bir röportajda, Büyüktaşçıyan çocukken suyla ilişkisinin kuyularla başladığını söyler: Suyun görünmezliği ve sesin yankılanması muhtemel gizli anlamları ortaya çıkarmıştır. Sarnıç ve kuyuların hayatı yeraltında saklayarak insan gözü ve güneşten saklaması ve son derece besleyici olmasıyla insanlık için büyük önem taşıması fikri sanatçıyı içine çekmiştir. «Kuyular gizli kaynaklardır, öte yandan toprağın derinlerine inerler ve canlı bir element olan suyu soğururlar. Ama onları derin, karanlık mahzenler veya içlerine düşmüş olabilecek objelerin arşivleri olarak hayal etmeyi de seviyorum»[127].



Resim 28: Hera Büyüktaşçıyan, "Changeables & Transformables", enstalasyon bakışı, 2009

11. İstanbul Bienali esnasındaki paralel etkinlikte sergilediği «Changeables & Transformables (Değiştirilebilenler ve Dönüştürülebilenler)» (İstanbul, Nakilbent sarnıcı, 2009) çalışmasında (Resim 28) Büyüktaşçıyan tarihi bir mekanla çalışmayı ve mekana özel enstalasyonlar üretmeyi keşfedecektir.

«Changeables & Transformables», Remo Salvadori'yle birlikte, «Lives and works in İstanbul (İstanbul'da hayatlar ve işler)» sergi dizisinin ilk kısmı için gerçekleştirdiğim bir projeydi. Şehrin beş elementle nasıl yorumlanabileceğine odaklanan süreç boyunca, şehrin suyla olan ilişkisine konsantre olmaya başladım. Su, ana karaları, kültürleri ve dilleri hem birleştiren hem de birbirinden ayıran bir madde

[127] Hera Büyüktaşçıyan, **Write Injuries on Sand and Kindness in Marble**, Green Art Gallery, 2017.

olarak dönüştürücü bir role sahip. Bu açıdan İstanbul'un kültürü, tarihi boyunca suyla yakından ilişkili oldu. Bizans zamanından beri var olan sarnıçları araştırırken, bir halıcı dükkanının altında kurumuş bir sarnıç keşfettim. Görünür bir kaynağın yokluğu, beni su için yeni yollar yaratmayı düşünmeye itti. Bu bağlamda, halıyı toprağın soğukluğuyla ayaklarımız arasında yatan bir platform olarak kullanarak, 15 metre uzunluğunda halıdan bir su yolu yarattım. Halının üzerinde İstanbul'da yüzyıllardır kullanılan 12 dilde, «nefes» kelimesi yazılı. Bu makine üretimi bir halı olduğu için, halının baskı negatifi bu yapay su yolunun bir yansıması olarak kullanıldı. «Nefes» sözcüğünü, sarnıçlardaki su da toprağın altında görünmez bir şekilde nefes alan canlı bir organizma olduğu için seçtim[128].

İstanbul şehir surları dahilindeki 150'yi aşkın sarnıç içinde, Nakilbent sarnıcı 6. yüzyıl Bizans sarnıçlarının iyi korunmuş, güzel bir örneğidir. İmparator Jüstinyen'in (527-565 MS) saltanatı sırasında yapılmış olan sarnıcın iç kısmında tuğla kemerleri destekleyen 18 mermer sütun bulunmaktadır. Orijinal mermer sütunlardan yedisi, Osmanlı Döneminde sağlamlaştırılmıştır ve şu anda tuğla ve taştan desteklerle çevrilidir.

«Changeables & Transformables» çalışmasında ilk bakışta herhangi bir dini sembol bulunmamaktadır. Ancak mekana özgü çalışmaların hepsinde olduğu gibi, bu eser de en az iki farklı yolla anlaşılabileceği için anlamı karmaşıktır. Öncelikle eserin sergi alanında nasıl doğrudan okunabileceğine bakalım. «Araştırmacılar son yıllarda, tarih yazımının (sanat tarihi), sanat eserinin ilk kez kamusal görünürlük kazandığı mekan veya bağlamın analizini içermesi gerektiğini kabul etmiştir»[129]. Ziyaretçilerin, mekanın üzerindeki halıcı dükkanıyla ve şehirdeki sarnıçlarla ilgili bir şeyler bildiklerine eminim. Bu durumda, mekan aktif bir rol oynamaktadır. Bizans dönemine ait sarnıcın boş salonu, Osmanlılar tarafından işgal edilmiş harap haldeki Konstantinapol'le ilişkilendirilebilir. Halı ise suyu çekilmiş şehre yeni bir «nefes» veren, eski başkenti yeniden nefes almaya zorlayarak ona yeni bir hayat kazandıran ticari şimdiki zamanı simgelemektedir. Devasa halı aynı zamanda kitlesel alışverişin ve turistlerin sebep olduğu aşırı mal üretiminin bir sembolü de olabilir. Öte yandan

[128] **Aquatic Memory**, Hera Büyüktaşçıyan, Başak Şenova'yla konuşuyor, 22 Ocak 2015 [URL.: www.ibraaz.org/interviews/153]

[129] E. Filipovi; M. van Hal, **The Biennial Reader: an Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art**, Bergen, Bergen Kunsthall, 2010, s.15-16.

eğer bu enstalasyonun fotoğraflarını farklı bir kültürel arka plandan gelmiş, İstanbul'lu olmayan, birine gösterirseniz, onların bu dini olmayan su mimarisinde Bizans kiliselerinin mimari unsurlarını saptayacağından eminim. Böylece mekan farkında olmadan belli bir kutsallık edinmiş olacaktır. Aynı şey halı için de geçerlidir. Modern Hristiyan dünyamızda, halılar esas olarak İslam kültü ve göçebe Türk kabileleriyle ilişkilendirilir. Bu bağlamda, sözüm ona boş olan kilisenin (ikonalar ve dini resimlerden yoksun) Türk İslamı'yla doldurulmuş olması ve halıdaki resimlerin sözcüklerle değiştirilmiş olması, eseri son derece eleştirel kılmaktadır. Eser, İstanbul'un, Bizans kiliselerinin hala çoğunlukla cami olarak kullanıldığı, kilise duvarlarında resim bulunmayan ve zeminleri halılarla kaplı olan günümüzdeki durumuna atıfta bulunmaktadır.

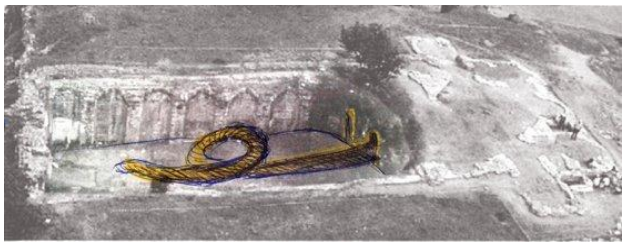
Hera Büyüktaşçıyan 2016'da «Rising...a Small Height from the Ground (Yerden Çıkan Hafif bir Yükselti)», (28 m mekana özel enstalasyon, Küçükyalı Arkeopark, İstanbul, 2016) isimli solo enstalasyon (Resim 29) çalışmasıyla Bizans sarnıcıyla çalışmaya geri döner.



Resim 29: Hera Büyüktaşçıyan, "Rising...a Small Height from the Ground", enstalasyon bakışı, 2016

Küçükyalı ArkeoPark, İstanbul'un Asya yakasındaki tek aktif kentsel arkeolojik kazı alanıdır. Küçükyalı arkeolojik alanı, 1950'lerin sonunda, 9. yüzyılda Bizans döneminde inşa edilen ve İslam esintileri taşıyan ilk saray olarak tanımlanmıştır. Ancak 1950'lerden sonra alanla ilgili detaylı çalışmalar yapılmamıştır. 2000'lerin başından itibaren yürütülen yüzey araştırmaları, arkeolojik

kazılar, arşiv ve literatür araştırmaları bu arkeolojik alanın, hadım patrik ve bir Bizans imparatorunun oğlu olan İgnatios tarafından, MS 866 – 877 yılları arasında inşa ettirilen Satyros Manastırı olarak tekrar tanımlanmasını sağlamıştır. Yazılı kaynaklar, manastırın patrik tarafından Adalar'da yaptırılmış diğer manastırlar arasında en gösterişlisi olduğunu yazmaktadır.



Resim 30: Hera Büyüktaşçıyan, "Rising...a Small Height from the Ground", projenin çizimi, 2016

Tüm yapının aktif dini rolüne karşın (sarnıç Hristiyan manastırının bir parçasıdır ve kazı alanının hemen yakınında devasa bir cami bulunmaktadır), Büyüktaşçıyan bu çalışmasında kilise motiflerini tamamen reddeder. Eserin konusu, suyun kaynağıdır.

«Su belli bir mesafeden bakıldığında çok sessiz görünür, ama aslında sesini yükseltmeyi beklemektedir, bir taşın havuza atıldığı zaman olduğu gibi. Su, içinde sıvı haline gelmiş çeşitli anlatılar taşımaktadır. Hikaye anlatıcılığı da suyun temsil ettiği şekilde, akıcı bir dilin bazı mit ve tarihleri çözmesi şeklinde gerçekleşir»[130].

«Rising… a Small Height from the Ground» enstalasyonu sarılmış halattan yapılmış, birkaç metre genişliğinde, bir su geçidinden, manastırın tavanı çöktüğü için üstü açık kalmış, sarnıcına doğru uzanan bir borudur. Adaları sıklıkla ziyaret eden kişiler, İstanbul vapurlarını iskeleye bağlamak için kullanılan mavi halatı tanıyacaktır.

Büyüktaşçıyan bir röportajında, «Eski metinler bu noktanın adalardan göründüğünü yazmaktadır – günümüzde bunu görememiz şehirleşmenin manzarayı nasıl bloke ettiğini göstermektedir» demiştir. «Mekana bu apartman binalarının arasından geçerek gelmek ve tuğladan bir binaya ulaşmak da

[130] **Aquatic Memory**, Hera Büyüktaşçıyan, Başak Şenova'yla konuşuyor, 22 Ocak 2015 [URL.: www.ibraaz.org/interviews/153]

beklenmedik bir şey. Tüm bu noktaları ve mekanla ilgili duyguları değerlendirdikten sonra bu mekanın bilinmeyen veya görünmeyenin ta kendisi olduğuna karar verdim». Onun vizyonunda bilinmeyen, zemine dalıp çıkan dev bir yılan veya su yolu formunu alır. «Çalışmamda yaptığım şey bu, görünmez olanı alıp onu bazı jestlerle görünür kılmak. Bu fikirler üzerinde çalışırken su sarnıcına giden su tünelini gördüm ve bu bana sanki zamansız bir yaratığın yuvasıymış gibi tekinsiz bir duygu verdi. Mekanın kendisi de zamansız bir yaratık, çünkü o da bunca zaman boyunca sağ kaldı; çevresinde yaşayanlar kim olursa olsun: Evsizler, koyunlar, filler veya arkeologlar. Bu tekinsiz duygudan dolayı bunun bir yılan olabileceğini düşündüm – ki bu aynı zamanda Bizans ikonografisindeki canlı karakterlerden biridir. Ve arkeoloji zemini kazıp solucanları veya gizli nesneleri zemine çıkaran bir bilimdir». Bir başka esin kaynağı ise arkeologların ortaya çıkardığı «opus sectile» tarzı mozaiklerdir. Sanatçı bunları mitik yılanın pulları olarak yorumlamıştır. Sanatçı, çalışmanın, Asya tarafındaki Bizans mirasından pek haberdar olmayan çoğu Türk'te büyük bir heyecan yarattığını vurgulamıştır. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde 28 Temmuz'dan itibaren bu manastırda bulunan bazı nesneler sergilenecek ve umarız ki uzun süre ihmal edilmiş olan bu ve benzeri Bizans mekanlarında daha fazla araştırma yapılmasını teşvik edecektir»[131].

Sanatçı, kullandığı renk vasıtasıyla, zeminden fışkırıp kurumuş ölü sarnıcı tekrar dolduruyormuş gibi görünen suyun akışıyla bir form ilişkisi kurmuştur.

«Su en nihai kaynak ve hafızamızı besleyen bir vasıtadır. Tüm diğer elementlerden farklı olarak suyun, hayatın her parçasını yansıtan, birleştiren, ayıran, arıtan, çözen, koruyan, ortaya çıkaran, saklayan ve dönüştüren çok yönlü, şiirsel bir gerçekliği vardır. Hafızanın da benzer, akışkan bir niteliği bulunur. O zamanın ve mekanın ötesindedir. Görünür de görünmez de olsa, su, çok çeşitli zaman parçalarını derinliklerinde saklayan zihinsel mekana benzer bir şekilde, her türlü pek çok farklı varoluşu birbirine bağlar ve içerir. Bu anlamda ben suyun hafızanın akışkan zeminini yansıttığını düşünüyorum»[132].

---

[131] J. B. Allen, **This Art Installation Transformed a Lost Byzantine Monastery**, July 21, 2016 [URL.: http://www.theguideistanbul.com/article/art-installation-transformed-lost-byzantine-monastery]

[132] **Aquatic Memory**, Hera Büyüktaşçıyan, Başak Şenova'yla konuşuyor, 22 Ocak 2015 [URL.: www.ibraaz.org/interviews/153]

Büyüktaşçıyan, eserinde suyun yardımıyla Hristiyan tarihinin çerçevesinin dışına çıkmakta ve sonsuz hafıza ve hayat konusuna atıfta bulunmaktadır. Onun kaynağı, her şeyin kökenidir.

«Büyüktaşçıyan'ın, başlığı Anna Komnena'nın, İstanbul'un Asya tarafındaki bahçelere adadığı şiiri 'Aretai'den bir alıntı olan enstalasyonu, ayaklarımızın hemen altında yatan görünmez ve bilinmez tarih fikrini çağrıştırmaktadır. Sanatçı, görünmez bir dünyada yaşayan, bu mekanın kayıp şehir anılarını biriktirip, unutulmuş ve gömülmüş olmanın bir anımsatıcısı olarak yeniden ortaya çıkan hayali bir yaratık meydana getirmiştir»[133].



Resim 31: Hera Büyüktaşçıyan, "Breathing Under Water", 2013

Büyüktaşçıyan, MANA galerisinde 2014'te (Körler Ülkesinin Karşısında sergisi) gerçekleştirdiği kişisel gösterisinde sergilediği «Breathing Under Water (Su Altında Nefes Almak)» (2013, Fotokopi üzerine işaret kalemi 152 x 88 cm, 152 x 67 cm, 152 x 88 cm (çerçeveli) eserinde su ile dini yapıların arasındaki ilişkiyi tekrar göstermiştir (Resim 31).

Bu çalışma üç adet dikey panel şeklindedir. Merkez panelde her biri 3 resimden oluşan 5 sıra, yan panellerde ise her biri 4 resimden oluşan 5'er sıra bulunmaktadır. Kompozisyonun üç parçalı olması bizi 2004 yılındaki «The Invisible» eserine geri götürür. Bunlar Nikolas V. Artamonoff'un İstanbul ve Konstantinapol'deki eski su kaynaklarını (çeşmeler, sarnıçlar vb.) resmettiği ünlü

[133] Resmi basın bülteninden

fotoğrafların siyah beyaz kopyalarıdır. «Büyüktaşçıyan'ın eserlerinin çoğu mimari ve antropolojik bir yaklaşımla tanımlanır ve çalışmalarında sıklıkla mekandaki anılardan ilham alan, mekana özgü enstalasyonlardan faydalanır. Sanatçı, sanal mekanların fiziksel dünyayla nasıl bir ilişki kurduğunu ve, zaman ve anı parçalarının yeniden yapılandırılıp birbirine örülmesiyle, zaman ve tarihin unutulmuş bir parçasının nasıl hayata döndürebileceğini araştırır. Her zamanki gibi, jeopolitik, kültür ve süregiden değişim gibi daha büyük meselelere dokunmaktadır»[134].

Hera Büyüktaşçıyan resimlerin üzerini mavi işaret kalemiyle çizer. Kompozisyonlarına suyu bu şekilde taşır. Bu eser, hayatın gizli bir parçasını 'görünür' kılmaya ve şehrin kalbinde ve hafızasında yatanları görmekteki acizliği dönüştürmeye çalışmıştır. Çalışmalarındaki mavi tonunun, sergi kitapçığı[135] için yeniden bastırdığı Bizans minyatürlerindeki[136] maviye benzer olması önemlidir.

Büyüktaşçıyan bu eserinde yine dikkatle, çok belirgin dini simgelerden kaçınmıştır. Bu suyun farklı inançlar arasındaki farklılıkları temizlemesine benzemektedir. Şehrin Ortodoks geçmişi ve Müslüman şimdiki zamanı onun «suyunun» altında yatmaktadır, çünkü Büyüktaşçıyan çok daha derinlere, tüm hayatın kaynağına inen dini motifler kullanmaktadır.

İsveç'te yaşayan ve çalışan bir diğer genç sanatçının çalışmalarında Hristiyan temasının özel bir yansıması bulunmaktadır. **Meriç Algün Ringborg** (1983, İstanbul) «Have You Ever Seen a Fig Tree Blossom? Siz Hiç İncir Ağacının Çiçek Açtığını Gördünüz mü?» (2015) adında bir proje gerçekleştirmiştir. Bu çalışma grafit çizimleri alçı, fresk, video, taze incirler, mermer, defterler, bir slayt gösterisi ve farklı bölgelerdeki yerel incir ağaçlarından toplanmış kurumuş incir yapraklarından oluşan, mekana özel bir enstalasyondur. Proje, Carolyn Christov-Bakargiev tarafından tasarlanan 14. İstanbul Bienali «SALTWATER: A Theory of Thought Forms» (TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori) kapsamında Adahan İstanbul Oteli'nin 104B numaralı odasında sergilenmiştir.

Sanatçı, Bienal kataloğunun «Antoloji» bölümünde yayınlanması için iki makale seçmiştir. Bunlar analiz için son derece önemlidir. Sanatçı iki kısa metinle

[134] H. Büyüktaşçıyan, **Write Injuries on Sand and Kindness in Marble**, Green Art Gallery, 2017.
[135] H. Büyüktaşçıyan, A. Seven, **Körler Ülkesinin Karşısında = The Land Across the Blind**, İstanbul, Galeri Mana, 2014.
[136] John Skylitzes (Yannis Skilitzes) from the Synopsis of Byzantine History 811-1057.

izleyiciyi, projesini keşfetme sürecinde karşılaşabileceği iki soruya karşı uyarmaktadır. Daha doğrudan bir soru olan «Neden incir?» ve daha genel bir soru olarak «Bu çalışmayı nasıl açıklamalı/anlamalı/okumalı?» Sanatçı, ilk soruyu yanıtlamak için Walter Benjamin'in alegorik bir biçimde, insan günahları olan hırs, açgözlülük ve şehvetten bahsettiği «Taze İncirler»[137] (1930) adlı metnini seçmiştir. Çalışma, bu metin vasıtasıyla metaforik-didaktik bir karakter edinmiş ve dini retorik net bir şekilde ortaya koyulmuştur.

İncir ağacı çok yaşlı olduğu için dünyanın tüm din ve kültürlerinde özel bir yer ve imge edinmiştir. İncir ağacı Budizm'de, Buddha'nın içgörü kazandığı kutsal bir Bodhi ağacıdır. Greko-Romen geleneğinde Dionysus (Bacchus), Priapus, Jupiter ve Sylvan'a adanmıştır. Burada fallik bir anlamı bulunmaktadır. Yahudiler için barış, refah ve bolluğu ifade eder. İslam'da, Muhammed'le ilişkili olduğu için cennet ağacı olarak kabul edilir.[138] Bununla beraber modern insanlar için, incir ağacı genellikle Hristiyanlıkla ilişkilidir. İncir ağacı, İncil'deki referanslar vasıtasıyla (Yaradılış Bölümü'nde Adem ve Havva, çıplaklıklarını örtmek için incir yaprağı kullanır ve, Eski[139] ve Yeni[140] Ahitler'de incirden defalarca bahsedilir) sanat eserlerinde sıklıkla görülen bir imge haline gelmiştir.

Adem ile Havva'nın örtünmek için kullandığı incir yaprakları klasik sanat tarihindeki en popüler semboldür. Kabul edilmiş geleneğe göre incir ağacı şehvet veya doğurganlık anlamlarına gelmektedir. Bu asil ağaç Yeni Ahit'teki bir hikaye sebebiyle[141], Hristiyan ikonografisinde aynı zamanda sapkınlık anlamına gelmektedir: Bildiğimiz üzere İsa, üzerinde meyve bulamadığı incir ağacını lanetlemiş ve ağaç kurumuştur.

---

[137] W. Benjamin, **"**Taze İncirler", **Tuzlu Su (14. İstanbul Bienali) = Saltwater (14th Istanbul Biennial): Düşünce Biçimleri Üzerine bir Teori = A Theory of Thought Form**, İstanbul, İKSV, 2015, s.147-148.

[138] V. Toporov, **Mirovoye Derevo. Universalniye Znakoviye Kompleksi** [Dünya Ağacı. Evrensel İşaret Sistemleri. Rusça] 2. cilt Moskova, 2010, s.451.

[139] Numbers 13:24, Numbers 20:5, Judgment. 9:10-11, Deuteronomy 8:8, Zechariah 3:10, 3 Kings 4:25, 4 Kings 18:31, 4 Kings 20:7, Neh. 13:15, Ps. 104: 33, Prov. 27:18, Song. 2:13, Is. 34: 4, Is. 36:16, Is. 38:21, Jer. 5:17, Jer. 8:13, Jer. 24: 1-3, 5, 8, Jer. 29:17, Os. 2:12, Os. 9:10, Joel. 1: 7, Joel. 1:12, Joel. 2:22, Amos. 4: 9, Micah. 4: 4, Naum. 3:12, Hab. 3:17, Arg. 2:19.

[140] Mt. 21:19, Mk. 11:13, Luke. 21:29, Jn. 1:48.

[141] Luke 13:6, Meyvesiz İncir Ağacının Hikayesi.

Algün Ringeborg'un katalog için seçtiği ikinci metin ise Georges Perec'nin «Yaşam Kullanma Kılavuzu»[142] (1978) adlı eseridir. Sanatçı bu metin vasıtasıyla çok katmanlı çalışmasının tam olarak nasıl «okunması» gerektiğini açıklamaya çalışmıştır. Georges Perec sanatı yapboza benzetir, çünkü her bir parça bağımsız olsa da, önemli olan eserin bütünüdür. «…Bir yapboz parçasına üç gün bakıp, onun görünüşü ve rengiyle ilgili tüm bilgilere sahip olduğunuzu sanırsınız, oysa bir milim ilerleme kaydetmemişsinizdir bu alanda; bu parçayla öteki parçalar arasında ilinti kurmaktır söz konusu olan ve bu anlamda yapboz sanatıyla go sanatı arasında bir ortak nokta vardır…»[143]

Mekana özel enstalasyonlarla çalışan diğer sanatçılar gibi Algün Ringborg da hikayesine sergi mekanının tarihiyle başlar. Ama onun ilgisi sadece otele yönelik değildir. Sanatçı otelin bulunduğu bölgenin tarihiyle de ilgilidir. Yazarın açıklamasına göre, Şişhane semtinin şu anda modern otellerle dolu olan bölgesinde, eskiden incir ağaçlarıyla dolu bahçeler vardır. Eski bahçelerin izlerini otel odalarındaki alçı süslemelerde bile görmek mümkündür. Sanatçı, çalışmasında bu bağlantıdan faydalanmıştır.

Proje modern bir otel odasında bulunmaktadır. Bir malikaneyi andıran Adahan Oteli'nin şık mermer basamaklarından geçerek odaya girerken (görgü tanıklarının yorumuyla) «Sıcak, mutlu ve sakin mekanda bizi taze ve meyve kokulu bir hava karşılıyor»[144]. Sanatçı, «Görmeden önce bir incir ağacının kokusunu alabiliyorsunuz» diye belirtmiştir. Sade ama heybetli yatak odasının ahşap zemini ve dolabı kurumuş incir yapraklarıyla örtülüdür. Yazar henüz girişte izleyiciyi şu konuları tartışmaya davet etmektedir: İncirin sembolizmi (doğurganlık), incir yaprağının sembolizmi (alçakgönüllülük) ve yatak odasının sembolizmi (mahremiyet).

---

[142] G. Perec, "Yaşam Kullanma Kılavuzu", **Tuzlu Su (14. İstanbul Bienali) = Saltwater (14th Istanbul Biennial): Düşünce Biçimleri Üzerine bir Teori = A Theory of Thought Form**, İstanbul, İKSV, 2015, s.185-186.

[143] **A.e.,** s.185.

[144] B. Loewenstein, **Meriç Algün Ringborg at the Adahan Hotel for the 14th Istanbul Biennial Saltwater [**URL.: http://loewenstein.blogspot.com.tr/2015/09/meric-algun-ringborg-at-adahan-hotel.html]

Enstalasyon şunları içermektedir: Michelangelo'nun Davut heykelinin üzerini örten incir yaprağının alçıdan bir kopyası, yerel incir ağaçlarından toplanmış kurumuş yapraklarla dolu bir yatak odası, yeşil bir kanepe, Masaccio'nun «Adem ve Havva'nın Cennetten Kovulması» eserinin bir freski, sanatçının İstanbul'da incir ağacı bulmak için dört gün boyunca dolaştığı sokakların grafit çizimleri, bulduğu incir ağaçlarının fotoğraflarından oluşan bir slayt gösterisi, bir kasede duran taze mor incirler ve yabani incir ağaçlarının polenlerini yayan karınca ve eşek arılarını gösteren bir video montajı.

Rahat yeşil kanepe, ziyaretçileri sanatçının otelin çevresinde incir ağaçları arayarak geçirdiği dört gününü anlatan notlarını okumaya davet etmektedir. Sanatçı genç ve yaşlı Türk erkeklerini, arsızca ona gözlerini diken, pencerelerden üzerine doğru tüküren, onu «tepeden tırnağa» inceleyen, aralarından geçerken seslerini yükselten, dirsekleriyle ona kasten dokunan ve ona küçümseyici laflar eden yüzsüz, ilgi çekme meraklıları olarak tarif etmektedir. Sanatçı, incir ağaçlarını ararken bir Türk erkeğinin «Tövbe estağfurullah!» dediğini işitmiştir. Bu Türk erkeği, sanatçının incir ağaçlarının haritasını çıkarmasının uygunsuz ve edepsiz bir davranış olduğunu ve varlığının onu rahatsız ettiğini ima etmektedir. Sanatçı, muhtemelen incir yapraklarını ve doğayı temsil eden «açık yeşil renkli bir sütyen giymiş bir kadın» bekleyen erkeklerden bahsetmektedir. İkinci günle ilgili şunları yazmıştır: «Ramazan Bayramı'nın üçüncü günüydü ve sokaklar tenhaydı. Erkeklerle dolu bir sokağa girdim. Burada sırada bekleyen erkekler vardı. Neyi beklediklerini merak ettiğim için başımı çevirdiğimde açık yeşil renkli sütyen giymiş bir kadın gördüm. Bir satıcının iki kadın turiste sokağa girmelerinin yasak olduğunu söylediğini duydum, ama adam beni durdurmadı. Yokuştan yukarı çıkarken bir kez daha sokağın erkeklerle dolu olduğunu fark ettim. Bana daha önce hiç görmediğim bir yüz ifadesiyle bakıyorlardı. Görmemem gereken bir şey görmüştüm». Sanatçı aslında Ramazan ayının sonundaki bayramda fahişe arayan Türk Müslüman erkeklerini gözlemlemiştir.

Sanatçı, agresif ve baskın erkeklerin aksine, Türk kadınlarının (eşit ölçüde meraklı olmalarına rağmen) bakışlarını kaçırmalarına ve perdelerin ardına saklanmalarına şahit olmuştur. Toplum, iffet ve edeple ilgili sosyal kuralları bozan herkesin utanmasını istemektedir. Erkekler kadınları iffetlerine göre yargılamaktadır. Toplum, kadınlardan kendilerini saklamalarını ve sadece evde ikincil bir rol

üstlenmelerini beklemektedir. İyi ve kötünün bilgisi, erkeklerin ve kadınların bilinçsiz ve açık bir cinsellikle Cennet'te yaşayamayacakları anlamına gelmektedir. Herkesin kapanması veya bir incir yaprağıyla örtünmesi beklenmektedir.

Sanatçının çalışmasında renkle ilgili belirli vurgular yer almaktadır. Öncelikle yeşil, bir yandan hayatın, yaprakların ve kökenlerin rengidir. Öte yandan misafir koltuğu da yeşildir ve fahişenin sütyeninin hikayesiyle bu renk, kaba, yozlaşmış ve günahkar bir karakter kazanmaktadır. Elbette bir Türk sanatçı olarak yeşilin İslam dinindeki anlamından da kaçınamamıştır. Kuran bu konuda şunları söylemektedir: «Ve oraya baktığınızda (cennette) her yerde zevkler ve büyük mülkler göreceksiniz. Oradakiler ince ipek ve sırmadan yapılmış yeşil elbiseler giymiş olacaklar»[145]. «Yeşil minderlere ve güzel kilimlere yaslanmış olacaklar»[146]. Yani Müslümanların zihninde yeşil rengi cennetsi güzellikler ve armağanlarla ilişkilendirilmiştir, bu yüzden pek çok Müslüman bu rengi sevmektedir. Sanatçının, projede yeşili fahişelik içeriğiyle kullanmış olması, eseri son derece eleştirel bir bağlama oturtmaktadır.

Beyaz da projedeki önemli renklerden biridir. Saflık ve masumiyetin rengi, Algün Ringborg'un çalışmasında sahte ve neredeyse ikiyüzlü bir gizleme anlamı taşımaktadır. Londra'daki «Victoria &Albert» Müzesi'nde bulunan alçıdan yaprağı kopyalaması, Masaccio'nun «Cennet Bahçesi'nden Kovuluş» tablosunun tarihiyle ilişkili bir 19. Yüzyıl hikayesi anlatmaktadır. Bu resim 1425'te yapılmış, 1680'de örtülmüş ve 1980'de restore edilmiştir (Resim 32). Otel odasında da bu eserin sanatçı tarafından yapılmış bir kopyası bulunmaktadır.

[145] Kuran, 76:20-21
[146] Kuran, 55:76



Resim 32: Massacio, “Cennet Bahçesinden Kovulma”, 1425



Resim 33: Meriç Algün Ringborg, “Have You Ever Seen a Fig Tree Blossom?”, enstalasyon bakışı, 2015

Altı metre uzunluğundaki devasa heykel, 1857 Şubatı’nda Toskana’nın Büyük Dükü 2. Leopold tarafından Kraliçe Victoria’ya sunulmuş bir hediye olarak müzeye getirilmiştir. Anlatılanlara göre Kraliçe Victoria, müzede «Davut» heykeliyle ilk karşılaştığında çıplaklık karşısında şok olmuş ve bu sebeple uygun boyutta bir incir yaprağı sipariş edilmiştir. Bu incir yaprağı kraliyet ailesinden birinin ziyareti durumunda kullanılması amacıyla hazırda bekletilmiş ve stratejik noktalarda bulunan iki kanca vasıtasıyla heykele asılmıştır (Resim 35). Sanat müzesinde 1857-9 yılları arasında çekilen bir fotoğrafta Davut heykelinin bir incir yaprağıyla örtülü olduğu görülmektedir. Günümüzde incir yaprağı artık Davut’un üzerinde değil, figürün tabanının arka tarafında kendine ait ayrı bir kutuda sergilenmektedir.



Resim 34: Meriç Algün Ringborg, “Have You Ever Seen a Fig Tree Blossom?”, enstalasyon bakışı, 2015



Resim 35: Michelangelo'nun 'Davut' Dökümü, Victoria ve Albert Müzesi, Londra

Masanın üzerinde not defterlerinin yanına yerleştirilmiş olan mermerden incir meyveleri de beyazdır. Bunlar gerçek değildir, soğuk ve cansızdırlar. Ahlak peşinde koşulurken hayatın ve gerçeğin genellikle ölmesini simgelemektedirler.

Enstalasyonun içinde oturan ziyaretçiler, sanat tarihindeki, kökleri genel kültürel başlangıca, yani dine uzanan yanlışlığı mukayese etme fırsatı bulmaktadır. Veya bunun yerine gerçek hayata yakın durarak şehir ekolojisi ve günümüz insanlarının davranışları üzerine düşünebilmektedirler. Cazibe her zaman sahte bir şeyin mi parçasıdır? Gerçeklik (çıplak bedenler, günah konuları) her zaman üzerini örtmemizi gerektirecek kadar çirkin midir?

Algün Ringborg’un çalışmasında, sanatçının ikili kültürel geçmişi dolayısıyla (sanatçı İstanbul’da doğmuş ve büyümüştür, ancak eğitimini Avrupa’da tamamlamıştır ve hayatını burada sürdürmektedir) önde gelen iki dünya dini olan Hristiyanlık ve İslam, yalanları ve ikiyüzlülükleri dolayısıyla eleştirilmektedir.

Projenin klasik çalışmalara referans vermesiyle, sanatçı izleyicilere «yüksek sanatın» bile ideal ve her zaman gerçeklere bağlı olmadığını hatırlatmaktadır. Çalışmasında erkeklerle ilgili olan şeyler günahla ilişkiliyken, gerçekten güzel ve cazibeli şeyler kurutulmuş yaprakların kokusu, incir ağacı fotoğraflarından oluşan meditatif slayt gösterisi ve otel odasındaki masada duran lezzetli görünüşlü incirler gibi doğanın hediyeleridir.

Nezaket Ekici (Kırşehir, 1970) Almanya'da yaşamakta ve çalışmaktadır. Hristiyanlık teması üzerinde çalışan diğer Türk performans sanatçılarından daha aktiftir. Sanatçı 2008 tarihli 30 dakikalık, «Madonna» adlı performansında (Resim 36) Kutsal Bakire Meryem imgesi üzerinde çalışmış ve bunu aynı zamanda acı çeken İsa'nın alegorik imgesiyle birleştirmiştir. Performans İstanbul'da gerçekleştirilmiş ve Berlin'de tekrar edilmiştir.

Sanatçı, gösteriyi şu şekilde tarif etmektedir: «Sanatçı bir kaidenin üzerinde durarak seyircilerin başlarının üzerinden bakar. Sanatçı, Meryem Ana'yı temsil ederek havaya bakar. Bakışı dünyadan çok cennete dönüktür. Mumlar, insanların, Meryem Ana'nın görevini icra etmek için uzanması görüntüsüyle cennete taşınan, dileklerini simgelemektedir. Meryem kültünden anlaşılan şey budur. Sanatçının yukarısında, yaşını temsil eden 37 mum bulunmaktadır. Mumlar ters asılmıştır, bu yüzden gökyüzüne değil yeryüzüne hitap etmektedirler. Bizim için hayat, sadece iyi yönlerinden ibaret değildir, üzücü anları da kapsar. Sanatçı, sessiz ve meditatif bir tavırla, hepsi yanana kadar mumları teker teker yakar. Sıcak mumun sanatçının üzerine damlaması sebebiyle bu sadece meditatif değil, aynı zamanda acı verici bir deneyimdir. Sıcak mum Meryem'i göklerden yere indirir ve acının farkına varması onu gerçek bir insan yapar. Meryem, gizeminden arındırılır ve seyirci sıcak mumun deride nasıl bir his yarattığını anımsayarak kendine gelir. Performans yaklaşık 30 dakika sonra tamamlanır».



Resim 36: Nezaket Ekici, “Madonna”, 2008

Hristiyan ikonografisinde acı genellikle İsa’yla ilişkilendirilmektedir. İsa’nın, acıları vasıtasıyla dünyayı günahlarından arındırdığına yaygın bir şekilde inanılmaktadır. Sanatçı sorusunu sorar: İsa’nın ailesi (anne) ve takipçileri neden acı çekti? Seyirciye ayrıca şunu da sormaktadır: Bugün neden acı çekiyoruz?

Nezaket Ekici, baş başa konuştuğumuzda bana dini temalı her çalışmasının, «Izdırabın doğası nedir? Eğer İsa tüm insanların günahlarını temizlediyse niçin sanatçının beyaz (temiz) giysisi siyahla kaplı? Acı çekmek bir insanı olumsuz yönde etkileyemez mi?» gibi sorulara yanıt bulmak için bir deneme olduğunu açıklıyor.

«Madonna» eserinde her şey semboliktir. Hristiyanlıkta mumlar kutsal ışığın simgesi olarak Tanrı’ya ibadeti ifade eder. Ekici, kelimenin tam anlamıyla mumları «gökyüzüne» (tavan) yerleştirir, ancak onun ibadeti bize beklenen huzuru getirmez; acı da huzura eşlik eder. Sanatçı spiritüel metinleri somutlaştırarak onlara şüphenin gücünü verir, çünkü başkalarının acı çekişleriyle ilgili şeyler okumak onlara yakın olmaktan, onları aynı odada izlemekten daha kolaydır. Sanatçının performansı, izleyici üzerinde yarattığı etkinin yoğunluğu bakımından Hristiyan ayinlerindense antik dramaya yakınlık göstermektedir. Giysi, mumlar ve sanatçı kaidesi geleneksel olarak saflığı ve namusu (Meryem’in kolektif imgesinin bir parçası) simgeleyen beyaz renktedir. Koruyucu gözlükler sıcak erimiş mumun gözlerine bulaşmasını önler, ancak kolları, sırtı ve yüzü kısa sürede mumla kaplanır. Kültürel olarak Meryem imgesiyle özleştirilen nitelikleri sergileyerek, acıya aldırış etmeden görevini yapmayı sürdürür.

Günümüzde Hristiyan kiliselerinde satılan mumlar bir yandan Tanrı adına kurban vermeye gönüllü olmayı simgelerken, diğer yandan sonu gelmez tartışmalara konu olmaktadır (özellikle modern Rus Ortodoks Kilisesinde). İsa, tacirleri tapınağın dışına atmışken, modern kilise sorumlularının mum ticareti yapmaya hakkı var mıdır?

Ekici, performansında bağımsız olarak hareket eder, seyirciye dokunmaz, ancak çektiği acı için güçlü bir empati yaratır. Sanatçının Hristiyanlık teması hakkında söyledikleri politik olarak güvenli bir zeminde kalır: Modern kiliseye yönelik doğrudan bir eleştiri yoktur, ancak performans esnasında sorular ortaya çıkabilir ve bunların yanıtları sosyal ve politik olarak son derece ilgisiz olabilir.

Gülsün Karamustafa (1946, Ankara) Türkiye içinde çalışıp (Türk kökenlidir ve anavatanında yaşayıp çalışmaktadır) Hristiyan sembol ve imgelerini eserlerinde kullanan en büyük sanatçıdır. 1960'ların sonunda İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirmiş ve alternatif İstanbul sanat sahnesindeki ilk kavramsal sanatçılardan biri olmuştur. Karamustafa dünyanın her yerinde tanınmaktadır: Eserleri Tate Modern (Londra, İngiltere), Solomon R. Guggenheim Müzesi (New York, ABD), Varşova Modern Sanat Müzesi (Polonya) vb. gibi yerlerin koleksiyonlarında bulunmaktadır.

«Karamustafa'nın sanatsal yaklaşımı 1990'ların başlarından itibaren pek çok sergi organizatörü ve küratör tarafından onaylanmış ve eserleri çok sayıda uluslararası sergi ve bienalde gösterilmiştir. Gülsün Karamustafa günümüzde Türkiye'de 20. yüzyılın ikinci yarısının önce gelen sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Soğuk Savaş'ın bitmesi ve İstanbul bienalinin ilk edisyonlarının ardından, Batı sanat dünyası Türkiye'ye yeni bir gözle bakmaya başlamış ve bu sırada Gülsün Karamustafa – sırf göç ve küresellik süreçlerinin eleştirel bir gözlemcisi olarak değil, aynı zamanda zorlanmış batılılaşma ve batılılaşma hevesi arasında kalmış bir fenomen olarak Türk tarihinin bir vakanüvisi olduğu için hemen göze çarpmıştır»[147].

Onun yaratıcı mirası çok kapsamlıdır ve halen günceldir (2017'de Berlin, Ulusal Galeri'de sanatçının retrospektifi düzenlenmiştir). Onun eserlerine adanmış

[147] U. Kiffelmann, "Preface", **Gülsün Karamustafa: Chronographia**, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin Wien: Verlag für Moderne Kunst, 2016, s.9.

yeterli miktarda bilimsel materyal bulunmaktadır ve çalışmaları detaylı bir şekilde incelenmiştir.

«Gülsün Karamustafa, 1970'lerin başlarından beri sosyopolitik ve (pop-) kültürel dönüşüm süreçlerini sanatında malzeme olarak kullanan keskin bir gözlemcidir. 70'ler ve 80'ler boyunca araştırmaları İstanbul'un yerel durumuna yoğunlaşmıştır (iç göç sorunu ve 1980'lerin askeri diktatörlüğü) Karamustafa için İstanbul şehri bir tür temsilci veya katalizör – hikayelerin anlatılması için ideal üreme alanı olan bir madde – görevi üstlenmiştir. Bunlar ona sanat çalışmalarında, sezgisel, özgür ve çoğunlukla ironik bir şekilde, düşünme ve tarih yazarlığının yerleşik sosyal (ve sanat tarihsel) yöntemleri üzerine öznel ama gerçekçi bir yorum sağlamaktadır. İstanbul'un tarihini biçimlendiren, farklı kültürler, etnisiteler ve dinlerin aynı anda var olması durumu, Karamustafa'nın tüm eserlerine dokunmuş bir iplik gibidir... Kırk yılı aşkın süredir yerel bağlamın sanatçının üretimindeki etkisi, küresel meselelerin ve tartışmaların araştırılmasında bir hareket noktası işlevi görmüştür. Bu küresel meselelerin arasında uluslararası göçebelik, göç sonucunda melez kültürel formların ortaya çıkması ve (farklı) toplumsal cinsiyet rollerinin toplumsal kabulüyle ilişkili sorular bulunmaktadır. Karamustafa'nın çalışmalarında kültürel kimliğin farklı biçimlenme yollarıyla, bu biçimlenme süreçlerinin dalgalanmaları konu edilirken, tüm bunlar sanatçının kişisel tarihini sorgulayışıyla el ele gitmektedir»[148].

Onun sanatsal hikayesinde dinin özel bir yeri vardır. Tezimin bir parçası olarak Karamustafa'nın Hristiyanlık, Antik Paganizm, Yahudilik veya İslam'dan etkilendiği tüm çalışmalarını değerlendirmeyi göze alamam. Bununla beraber, sanatçının bazı çalışmaları kompozisyon ilkseleri veya kullanılan malzeme ve teknikler bağlamında görünüş itibariyle birbirine benzemektedir. Burada Karamustafa için özel olan ve Hristiyan temalarını içeren bazı çalışmaların altını çizmek istiyorum.

Gülsün Karamustafa'nın çalışmaları temel olarak iki kategoriye ayrılmaktadır. Bir yandan objeler, video ve diğer kavramsal enstalasyonlarla çalışırken, diğer tarzı, genellikle ilk çalışmalarında olmak üzere, resimdir.

[148] M. Roumiguiere, "A Chronography of Uncertainty", **Gülsün Karamustafa: Chronographia**, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Wien, Verlag für Moderne Kunst, 2016, s.23.



Resim 37: Gülsün Karamustafa, "Yılana Karşı", Kağıt üzerine karışık medya, 22 x 37,5 cm, 1986



Resim 38: Gülsün Karamustafa, "My Istanbulian Daughter", Kağıt üzerine karışık medya, 40 x 18 cm, 1982

«Yine de Karamustafa, söz ettiği akademik geleneğe karşı ilerleyerek, yetmişli ve seksenli yıllarda kendisini tanınır kılan özgün, figüratif, anlatımcı bir resimsel dili geliştirmeyi başarabilmişti. (Pek çok tema ve sorunsala daha baştan yer vermesine rağmen sanatçının resimleri daha sonraki dönemlere ait enstalasyon ve filmlerin tersine bugüne kadar Batı'da ne sergilendi ne de üzerlerine konuşuldu) … Sanatçının erken dönem resimleri karışık teknikleri (guvaş, suluboya, renkli füzen) yapılmış. Yüzey bölümleri homojen bir espas olmaktan çok bir yama işini andırıyor».[149]

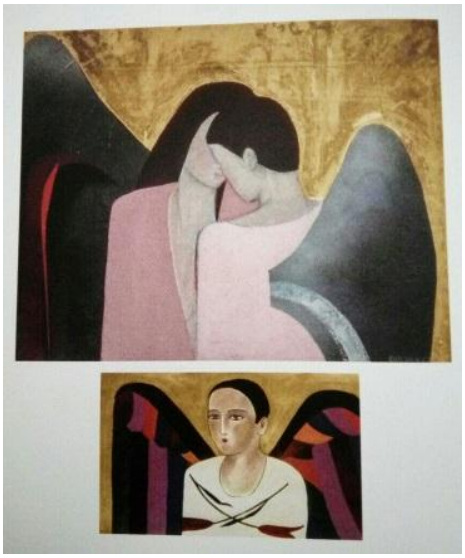
[149] B. Heinrich, **Gülsün Karamustafa: Güllerim tahayyüllerim = My Roses My Reveries**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.17-18

Formların stilize edilmesi, parlak, hatta rengarenk, cazip paleti, taşra sahneleri (gündelik hayattan sahnelerin eskizleri) o yılların çalışmalarının karakteristik özellikleridir (Resim 37, 39, 40, 41, 42). Kompozisyonların ana karakterleri genellikle kadınlardır: Sanatçı onları «Les belles» diye adlandırmaktadır.

Kadın portrelerinin bir noktada Meryem ikonografisiyle karşılaştırılabilir olması şaşırtıcı değildir. Bazen modelin pozuna bakarak Meryem imgesi düşünülebilmektedir (Resim 37). Ayrıca doğrudan Hristiyan ikonalarından alıntılar yapan çalışmalar da mevcuttur (Resim 38).

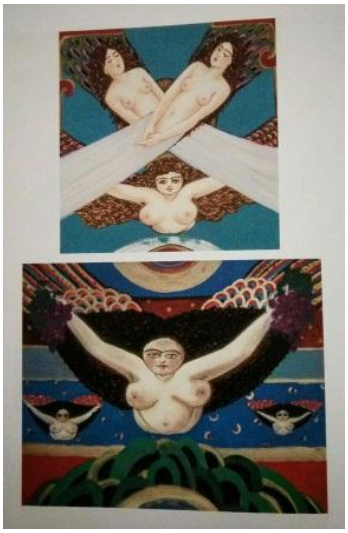
Karamustafa'nın çalışmalarının en detaylı analizi, Deniz Şengel tarafından yazılmış «The Fallen Icon (Düşkün İkona)» adlı elektronik yayında bulunabilir. Şengel'in bana en yakın gelen fikri, sanatçının eserlerindeki alegori fikridir: Alegori, kökenden uzak olma anlamındadır ve onun dili, nostaljisiz geçici farklılık veya kimlik arzusuyla, köken arasındaki bu boşlukta kurulmuş bir dildir»[150].

Sanatçı kutsal kadın imgesinin yanı sıra bir Melek imgesi de yaratmıştır. Bu melek onun çalışmalarında cinsiyet kazanır (Resim 39, 40, 41, 42).



Resim 39: Gülsün Karamustafa, "Two Angels", Tuval üzerine akrilik, 85 x 100 cm, 1986
Resim 40: Gülsün Karamustafa, "Male Angel", Tuval üzerine akrilik, 27,5 x 47 cm, 1986

[150] D. Sengel, "Düşkün İkona: Gülsün Karamusafa'nın Sanatına Retorik Yaklaşım, 1981-1992", **Düşkün İkona, Ebook,** SALT/Garanti Kültür AŞ, İstanbul, 2016, s.47.



Resim 41: Gülsün Karamustafa, "Three Angels", Kağıt üzerine karışık medya, 34 x 34 cm, 1986
Resim 42: Gülsün Karamustafa, "Angels with Gender", Kağıt üzerine karışık medya, 60 x 52 cm, 1986

«Karamustafa doksanlı yılların ortasında ortaya çıkan resimleri «Vaat Edilmiş Resimler» başlığı altında toplamış. Bu çalışmaların ortaya çıkmasındaki rolünün sadece uygulayıcılık olduğunu söylüyor – bazı ikonlara «insan elinden çıkmamış olma» niteliği atfeden, imgeyi doğrudan betimlenen kişiliğin varoluşuyla ilişkilendiren acheiropoieta kavramı geliyor burada akla. «Son zamanlarda beni en rahat ettiren durum sanatta özgürlük alanımın bir boyutu olarak tanımlayabileceğim resimlerimle ilgili ortaya çıkıyor. Onlara baştan «Vaat Edilmiş Resimler» adını vererek kendimi taşıyıcı bir el, sadece bir uygulayıcı olarak isimlendiriyorum. Onlardan ben sorumlu değilim (ne dersiniz, bunun altında da modernizme duyduğum tepki mi yatıyor?). Aynen bir ikon ustasının yerine koyuyorum kendimi onları yaparken. Bu durumda sorumluluk bana değil onları bana yaptırana düşüyor. Aynen yüce varlık/ikon ustası/ ikon arasındaki ilişki gibi. Ve bu böyle sürüp gidecek. Bu kadar yoğun bellek, sanat tarihi, karşıtlıklar vesair ile uğraşan biri olarak en azından resimlerim bağlamında sanala yakın bir kaçış noktası oluşturmuş olmak belki de nefes almamı sağlıyor»[151]. Çalışmalarda spiritüellik diğer tüm içerik ve kavramlardan daha önemli.

80'lerin ortasından beri Karamustafa resimleri tekstile dönüşmüştür. Eserlerin boyutları büyümüştür ve karakterler değişmiştir. Çalışmaların karakterleri pop

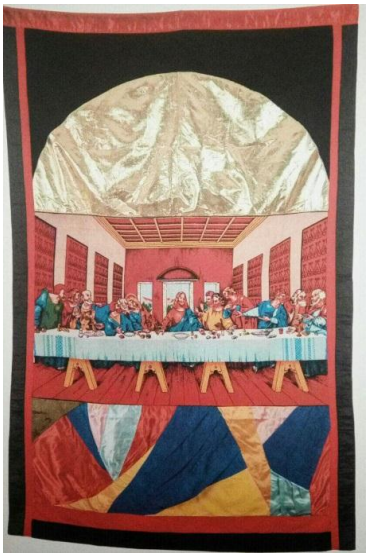
[151] B. Heinrich, **a.g.e.**, s.30-31.

kültürün liderleridir: Elvis, bikinili kadın ve İsa. Araştırmacılar (örneğin, Erden Kosova, November Paynter, Melih Fereli, Barbara Heinrich) tekstile olan ilgisini o yıllarda İstanbul'da büyüyen göç sorunuyla ilişkilendirmiştir[152]. Onun eserlerinde kullandığı ipek ve saten, Çin'de üretilen malların Ormanlı ticaret rotalarıyla gelişini simgelemektedir. Parlaklık ve gösterişlilik hissi artmıştır ve araştırmacılar bu noktada ilk kez onun eserinden bahsederken «kitsch» kelimesini kullanır. «Kitsch renklere bürünmüş bu göz kamaştırıcı resimlerde kullanılan motiflerden de küresel bir müşteri tabanına hitap edildiği anlaşılıyordu: Michael Jackson, Mekke'deki hacılar, İsa, pastoral manzaralar, Elvis Presley vb. Daha farklı, daha iyi koşullarda geçirilecek bir yaşama özlemin, arzu ve hayallerin belgelendiği nesnelerdi bunlar»[153].



Resim 43: Gülsün Karamustafa, "Çifte İsalar ve de Yavru Ceylan", Tekstil kolaj, 230 x 185cm, 1984

[152] **A.e.,** s.38.
[153] **A.e.,** s.43.



Resim 44: Gülsün Karamustafa, "Fallen Variation of the Last Supper I", Tekstil kolaj, 190x150 cm, 1984

Karamustafa bazı kumaşlarda incil hikayesi ilüstrasyonlarına atıfta bulunmuştur (Resim 43, 44). İlk örnekte (Resim 43) bunu kendi yoluyla yapmaktadır: İsa iki tanedir, imge belli bir sahneden ayrılır. «Fallen Variation of the Last Supper I (Son Akşam Yemeğinin Düşmüş Varyasyonu I)» adlı tekstil kolajında (Resim 44) meşhur ikonografik sahneyi eserin merkezine yerleştirir.

«Karamustafa'nın saten yorganları belirgin bir yerel estetiği yansıtmaz, aksine başka hiyerarşilerde işleyen bir düzenin kârını maksimize etmek için tasarlanmış kişisel ve medya tarafından üretilmiş arzu ekonomilerinin karmaşıklığına atıfta bulunmaktadır»[154].

Karamustafa daha sonradan bazı duvar kumaşı çalışmalarında, bir şeyleri kendi doğasının uç noktasına götürme prensibini benimsemiştir. «Çifte İsalar ve de Yavru Ceylan» (1984) çalışmasında sanatçı Kapalıçarşı'nın piyasada bulunan duvar kumaşlarını birbirine dikmiştir. Altından mahsuller hem İsa'nın cübbesinde hem de arka planın bir parçası olarak görünmektedir. Parlak renk vuruşları kullanır, bunların aralarında altın rengi de bulunur. Altın bir yandan «kitsch» bir objenin olmazsa olmazıyken, öte yandan bizi, sanatçının İstanbul'un tarihi eserlerinde mutlaka görmüş olduğu, Bizans mozaiklerinin altın arka planlarına geri götürmektedir.

[154] M. von Osten, «A Shine, a Lustre… The Cosmos of Gülsün Karamustafa», **Gülsün Karamustafa: Chronographia**, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Wien, Verlag für moderne Kunst, 2016, s.58.

Hemen her sanat çalışması bir araştırma ve gözlem sürecinin üstüne kuruludur. Burada ortaya çıkan anlatı açısından önemli olan şey gerçeklerin aktüel veya bütünüyle bildirilmesi değil, daha ziyade yeni bir bağlam yaratan bir detay veya bir imgedir. Tanıdık kodların temsil edici işlevleri ters yüz edilmiştir; böylece bunlar, tanıdık olmayan bir kılıkla, güvenli veya sistematikleştirilmiş olduğuna inanılan bilginin yorumlanması veya aktarılması için yeni veya alternatif yollara işaret eder.

Montaj, dil, dizisellik veya izolasyon ilkselerini kullanarak ve hikayelerini (tarihlerini) bağlamsallaştırarak çalışmalarındaki objeleri dönüştürür. Yeni anlatı alanları açmak için uzay ve zamanın, coğrafya ve tarihin farklı yönlerini hayali bir biçimde birleştirir[155].

Bu bölüm için bir sonuç yazılmasına gerek yoktur. Çünkü farklı Türk sanatçıların Hristiyanlık temalı çalışmalarının kısa bir analizi bile bunun çok derin bir konu olduğunu, sanatçılar tarafından çok çeşitli yollarla gerçekleştirildiğini göstermiştir ve hepsi için ortak bir çerçeve bulmak zordur. Eserlerinde Hristiyan motiflerini kullanan güncel Türk sanatçıları, renk aksanları ve formlar, semboller ve işaretler gibi çok geniş bir yelpazede yöntemler kullanmaktadırlar. Bazen sorularının yanıtlara ihtiyacı yoktur, bazense eleştirileriyle izleyicilerin fikirlerini değiştirmeye çalışmaktadırlar. Ancak Türk sanatçıların çalışmalarında tamamen bağımsız olduklarının ve bu zor konuları, zengin kültürel arka planlarının onlara böyle eski ve riskli bir temayı kullanma hakkını vermesine dayanarak, uyguladıklarının belirtilmesi oldukça önemlidir.

3.1.2. Çağdaş Türk Sanatinda İslam Anlayişi Ve Etkileri

Modern sanat tarihinde İslam sanatıyla ilgili araştırmaların hemen hepsi şu iki soruyla başlamaktadır: 1- İslami sanatı İslami yapan nedir? (gerçekleştirildiği coğrafya, konular veya sanatsal teknikler) 2- Kuran'da belirtilen resim yasağı ve bundan kaynaklanan teknik zorluklarla nasıl başa çıkılabilir? «İslam'ın canlı varlıklarının resmedilmesi yasağı peygamber geleneklerinden gelir. Yasak, yeni dine geçenlerin ateizme veya puta tapmaya geri dönmesini engelleme amacıyla koyulmuştur. İslam sanatı nesnelerin ve varlıkların maddi niteliklerine değil spiritüel

[155] Roumiguiere, **a.g.e.**, s.24.

temsillerine odaklanır. … Maddenin spiritüel olarak reddedilmesi arabeskin stilize ve soyut süslemelerini doğurmuştur»[156]. Ayrıca bazı araştırmacılar İslam'ın felsefi bir bakış açısından hiçbir imgeyi yadsımadığını iddia etmektedir: «İslam düşüncesinin Platon'un idealar teorisi ve Plotinos'un panteist ışık metafiziğiyle karşılaşması, resim yasağıyla çelişkiye düşmeyen bir tasvirciliğin gelişebileceği bir ortam sağlıyor. Aydın çevrelerde ve özellikle İslam mistiklerinde bu öğretilerin büyük etkileri oluyor. Platon'a göre bu dünya bir görüntü dünyasıdır ve duyularla algılanan nesneler birer gölgedir. Fakat bu dünya, gölge de olsa, idealarin yansımalarıdır ve onlardan pay alır. Platon'un idealar öğretisi sonradan değişik şekiller alıyor. Plotinos felsefesinde bu dünya, tek olan tanrısal varlığın dışarıya yansıyan ışınlarıdır (emanatio); İslam tasavvuf felsefesinde ise «Tanrısal Görüntüdür». Dünyanın tanrısal bir görüntü olarak tanımlanması, duyular dünyasına kapalı kalan tasvirciliğin, idealar ve içgörüler dünyasına açılmasını sağlıyor, böylece İslam dininin temelleri üzerinde tasvir yasağıyla çelişkiye düşmeyen bir «kavram ressamlığı» doğuyordu»[157].

Bu soruların cevaplarının gerekçelendirilmesini bir kenara bırakıyorum ve benim çağdaş Türk sanatçılarının çalışmalarında İslam sanatı konulu araştırmamda, öncelikle İslami konu ve imgelerin hiçbir şekilde külte hizmet etme amacıyla üretilmediğini, ayrıca bunların cami dekorasyonu için yapılmış işler, camilerin kendileri veya dini metinlerin süslemeleri vb. olmadıklarını belirtmek istiyorum.

Türkiye, tarihinin büyük kısmı boyunca İslam'ı resmi din olarak benimsemiştir, bu nedenle İslam, Orta Çağ ustalarının yaratıcı süreçlerine yansımıştır. Bu, dinin henüz devletten ayrılmadığı bir dönemdir (dini binaların mimarisi ve süslemeleri, mezar taşları, kumaşlar vb.).

Dünya tarihinin bir noktasında İslami sanatların etkisi Avrupa ülkelerinin sanatına yansımıştır: «Batılı sanatçının Doğu'ya karşı ilgisi Rönesans'la birlikte başlar. 18. yüzyılda ve özellikle 19. yüzyılda iyice yaygınlaşır. 19. yüzyıl başlarında Romantik ressamlar Doğu'ya ait konuları işleyerek kısıtlı konulardan kurtulmuşlardır. Başta Fransa olmak üzere (kolonileşme sonucu dış dünyaya en fazla açılan ülkedir) İngiltere, Almanya ve Avusturya'da akademik ressamların Oryantalist

[156] **Contemporary Art From The Islamic World**, London, Scorpion, 1989, s.xi.
[157] M. Ş. İpşiroğlu, **İslâmda Resim: Yasağı ve Sonuçları**, İstanbul, Doğan Kardeş Matbaacılık Sanayii, 1973, s.9.

türde resimler yaptıkları görülür. Kolonileşme ve ticaretin yanı sıra arkeoloji alanındaki ilerlemeler de Batılının Osmanlı topraklarına olan ilgisini arttırmıştır. Ayrıca ulaşımın kolaylaşması da çok büyük bir etkendir»[158].

Rönesans döneminde oryantal halılar[159] Türkiye'den Avrupa sanat dünyasına ihraç edilmiş; sonra XIX. yüzyılın sonlarında kültürel ve tarihi bir kişilik olan Osman Hamdi, Osmanlı İmparatorluğu'nun günlük dini yaşantısını resmederek, Avrupa'da İslam'ın popülerleşmesini bir tür sanat işine çevirmiştir. Böylece İslam, dini külte hizmet etme işlevinden sıyrılarak kendini uluslararası sanat arenasında kanıtlamıştır.

XX. yüzyılın başlarında Avrupa Empresyonizminden etkilenen Türk sanatçılar sıklıkla şehir ve deniz manzaraları üzerine çalışmıştır. Bu tip resimlerde İslam yalnızca cami resimlerinde, dervişlerin hayatından alınmış dini sahnelerde ve kadınların dini kıyafetlerinde bulunabilmektedir. Yirminci yüzyılın ortalarında, ülke dinin devletten ayrılması sürecine girmiş, Türk sanatçıların resimlerindeki İslam öğesi, sanatçıların soyutlamaları ve stilize formları sevdikleri dönemi aşarak, kendini İstanbul'un şehir resimlerinde gösteren bir figüratifliğe dönüş yapmıştır. Cemal Tollu (1899-1968), Sabri Berkel (1907-1993), Devrim Erbil (1937) vb. gibi sanatçıların 60'larda ve 70'lerde popüler olan şehir resimlerinde zaman zaman küçük bir cami veya minare görülebilmektedir. 80'ler, Türkiye için politik olarak zor bir dönem olmuş ve devletin dine yaklaşımı da değişmiştir. Bu dönemde İslam'ı ve İslam sembollerini etkileyen sanatsal ifadeler bulmak neredeyse imkansızdır. Bu özellikle de ülke içinde böyledir. Daha önce yazdığım üzere 80'lerin sonunda İstanbul'da ilk Çağdaş Sanat Bienali düzenlenmiş ve burada dini binalar sergi alanı olarak seçilmiştir. Bunlar, tarihi İslam'ın (örneğin dini bir kompleks olan Süleymaniye'nin) çağdaş uluslararası sanatla etkileşimini yeniden yorumlamak için yapılmış projelerdir. Organizatörlerin önündeki amaç İslami binaları şehrin yerlilerine ve

---

[158] B. V. Demirsar, **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1989, s.14. AAyrıca: D. M. Varisco, **Reading Orientalism: Said and the Unsaid**, Seattle, University of Washington Press, 2007; S. Germaner, **Orientalism and Turkey,** Istanbul, The Turkish Cultural Service Foundation, 1989.

[159] W. Denny, İslami Sanat Bölümü, Metropolitan Sanat Müzesi, Ekim 2011: «İslam dünyasının havlı dokunmuş halıları – Avrupa'da on dördüncü yüzyıldan itibaren Avrupa resimlerinde oryantal halıların sıklıkla resmedilmesiyle yansıtılmıştır. Gerçekten de, eski halılarla ilgili araştırmaların esas kaynağı Avrupalıların resimleridir ve orta çağdan İslami halı türlerinin çoğu bugün onları resmeden ressamlarının isimleriyle anılmaktadır: Lotto, Holbein, Ghirlandaio, Crivelli, ve Memling isimlerini günümüzde, Osmanlı Türkiyesi'nde dokunmuş halı türlerini belirtmek için kullandığımız Avrupalı ressamlar arasındadır».

ziyaretçilere, yeni ve modern bir yoldan göstermek olmuştur. Dr. Nejat F. Eczacıbaşı, ilk İstanbul Bienali'nin kataloğunda, «Avrupa sanatına olan ilgi Fatih Sultan Mehmet döneminden beri sürse de» - İslam'ın paganizme karşı şiddetli tepkisinin ve daha sonra her türlü figüratif temsilin yasaklanmasının, resim ve heykel sanatının tamamen ihmal edilmesi sonucunu doğurduğunu söylemiştir. Ayrıca Türk resminin modern gelişimini Atatürk'ün ideolojisine bağlamıştır[160].

90'larda, ifade biçimleri ve fikirlerinde daha özgür olan genç sanatçıların yurt dışından Türkiye'ye dönmeye başlamalarıyla her şey değişmiştir. İstanbul Bienali'ndeki İslam'ın tavrı da artık farklıdır. 1995'teki 4. Bienal'de eleştirel bir bağlamda değerlendirilebilecek çalışmalar bulunmaktadır:



Resim 45: Shirin Neshat, "Allahın Kadınları", 1994

Uluslararası düzeyde kabul görmüş sanatçı **Shirin Neshat** (İranlı, d. 1957, New York'ta yaşıyor), Müslüman ülkelerinde cinsiyet, kimlik ve politika meseleleri, ve kişisel olanla politik olan arasındaki ilişki gibi yoğun temalara eğildiği fotoğraf, film ve video çalışmaları yapmaktadır. 4. İstanbul Bienali için gerçekleştirdiği «Allahın Kadınları» adlı fotoğraf serisinde (Resim 45), 1979'daki İslami Devrim'in ardından İran kadınının imgesini yansıtmıştır. Provokatif fotoğraflarında bir silahın yanı sıra, Farsça yazılar ve dini kıyafetler de bulunur. Çalışmaları genel olarak İslam

[160] **1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri = 1st International Istanbul Contemporary Art Exhibitions**, 1987, s.9.

dünyasındaki cinsiyet meselelerini, özellikle de çağdaş İslam toplumunda kadın deneyiminin farklı boyutlarını araştırır. **Adem Yılmaz**, «Ugrino» (1995) enstalasyonunda (Resim 46) Osmanlı sultanlarının mezarlarındaki tabutlara benzer yapılar sunmuştur.



Resim 46: Adem Yılmaz, "Ugrino", enstalasyon bakışı, 1995

XXI. yüzyılın başlarında çağdaş sanattaki İslam imgesi hafif eleştiriden, aktif anti propaganda formuna doğru bir dönüşüm yaşamıştır. «Müslüman aşırılıkçılığı, terörizm ve sürmekte olan mezhep şiddeti de İslam'la ilgili çağdaş sanatın büyük çoğunluğunun tanımlayıcı bir özelliğidir; özellikle de 2001'deki ABD ve 2002'deki Bali'deki saldırılardan sonra. Bir örnek: 2003'te Endonezya'nın 50. Venedik Bienali'ne katkılarının arasında İslami terörizm ve dini çatışmalara tepki gösteren bazı sanatçıların işleri de vardır»[161].

Daha önce yazdığım üzere, 90'larda pek çok Türk sanatçı yurtdışındaki eğitim programlarının ardından evlerine dönmüştür. Arkalarında çok özel bir uluslararası deneyim ve önlerinde onları Türkiye'de bekleyen elverişli bir çalışma ortamı bulunmaktadır. 80'lerin politik ve dini baskıları azalmıştır. Sanatçılar hem yurt içinde hem de yurt dışında, kendilerini ifade etmenin yeni radikal biçimlerini göze alabilecek duruma gelmiştir.

Modern araştırmacılar 1980'den sonra Türk sanatçıların çalışmalarındaki İslami simgelerin ortaya çıkışını geleneklere dayandırmaktadır. «Modernleşme sürecinin başlangıcında gelenek ve estetiğin sığ bir şekilde algılanması ve dinin

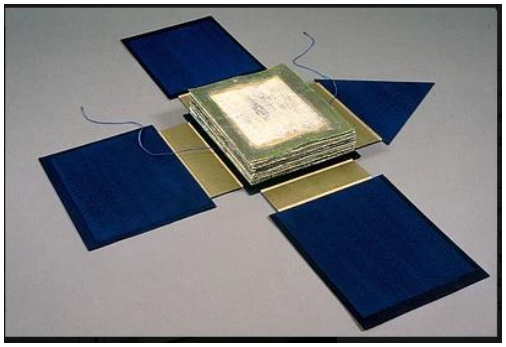
[161] M. Chiu, B. Genocchio, **Contemporary Asian Art**, London, Thames & Hudson, 2010, s.73.

sanattan soyutlanması çağdaş sanatta İslami değerler kullanılmasının en büyük zorluğudur. İslami sanatları bir kültür projesi olarak düşündüğümüzde İslami estetiği ve felsefi anlayışının durağan olmadığını görürüz. Yıllar boyunca akademi çevresinde yeterince anlaşılamamış olan İslam estetiği ve tasavvuf felsefi son yirmi yılda çağdaş sanatçılar tarafından yeni bir boyutla incelenmeye başlanır»[162].



Resim 47: Ipek Duben, "Manuscript", enstalasyon bakışı, 1994

İpek Duben (1941, İstanbul) ABD'de eğitim görmüş ve 1994'te İstanbul için o sıralar son derece beklenmedik olan «Manuscript (El Yazması)» Sergisini Taksim Belediye Sanat Galerisi'nde açmıştır. Sergi hafifçe değiştirilmiş bir formatla Ankara'da tekrarlanmıştır.



Resim 48: Ipek Duben, "Manuscript", detay, 1994

İstanbul projesi, bir odada gerçekleştirilen ve farklı birkaç parçadan oluşan bir enstalasyondur. Odanın merkezinde alüminyum bir platformun üzerinde

[162] Bozkuş, **a.g.e.,** s.16-28.

(223x183x50,70 cm) camla korunan açık bir kitap-dosya bulunmaktadır. Bu kitabın kanatları lacivert ve kare biçimindedir, bir tanesi de üçgendir. Kanatların ana parçayla birleşme yerleri altın rengine boyanmıştır. Kitabın boyutları: 147,30x116,70x50,70 santimetredir. İçinde akrilik boya, kalıp macunu, parşömen ve canson kağıdıyla kaplanmış 51 (55) levha bulunur. Bu dosya, süsleme tarzı ve formuyla eski Osmanlı Devlet belgelerinin (ferman) formuna benzemektedir.

Sergide bu kitabın, daha doğrusu «el yazmasının», içeriği duvara asılmıştır. Sanatçının siyah beyaz fotoğrafları: Tam-boy, tam-yüz, yanlış bir şekilde kaotik olarak kazınmış ve farklı renklere boyanmış kağıtlarda gözükmektedir. Sanatçı burada kısmen çıplaktır. «Manuscript 1994, görsel, anlatısal olmayan bir metindir; kutsal bir kitap ve aynı zamanda otobiyografik bir kayıttır. Üçlü ve tekli üniteler oluşturan 51 plakadan oluşur. Üniteler kelimelerin yerine geçer. Kelimeler 4 cümle oluşturacak şekilde ritmik olarak yerleştirilmiştir. Manuscript 1994, benim kimliğim üzerine bir meditasyon; geçmişe ve şimdiki zamana bir bakış atıyor ve benim vücudumdaki damarlarda buluşup kırılan gelenek ile moderniteye odaklanıyor. Çalışma, fotoğrafik temsilin keskinliği tarafından yıkıma uğramış olan Orta Çağ ve İslam el yazmalarının estetiğine atıfta bulunuyor. Aynılık ve farklılık, kimlik ve hiçlik, hayat ve ölüm arasındaki dar boşluğa bakıyor»[163].

Dev parşömen rulolarını andıran iki silindir afiş serginin üçüncü parçasını oluşturur. Üzerlerinde sanatçının İngilizce yazdığı bir şiir ve Türkçe çevirisi bulunmaktadır.

El yazması, çoğunlukla elde yazılır, ekseriyetle antiktir ve genel olarak baskı makinesinin icadından önceki kitapları ifade eder. Sanatçı bu isimle, çalışmanın kendi elleriyle üretilmiş olmasını vurgulamaktadır. Dünyanın tüm önde giden dinlerinde kitap simgesi önemli olduğu için, kitap kültürel olarak Tevrat, İncil ve Kuran'a atıfta bulunmaktadır.

[163] Resmi web sitesinden [URL.: http://www.ipekduben.com/artist-s-books-and-installations]



Resim 49: Ipek Duben, "Manuscript", detay, 1994

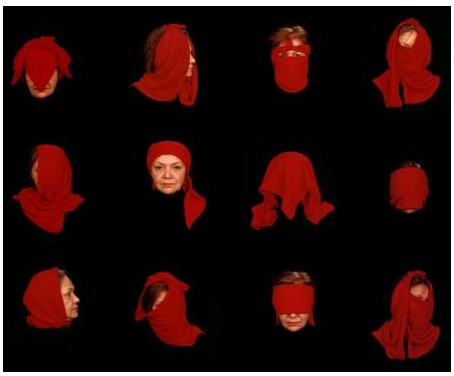
Elbette çalışmada «El yazmasının» Kuran veya Tevrat'ı ima ettiğine dair net bir sanatçı ifadesi bulunmamaktadır. Bu nedenle 90'lardaki sergi esnasında, esas ilgi projenin dinsel anlamları üzerinde olmamıştır. Daha cesurca olan şey, genç bir kadın sanatçının, bir Müslüman kadınının, «göreceli» olarak çıplak vücudunu kamuya gösteriyor olmasıdır. «Göreceli» diyorum çünkü aslında sanatçının göğüslerini veya cinsel organını göremeyiz. Bununla beraber, izleyici siyah beyaz fotoğraflar vasıtasıyla gösterilen şeyin özünü anlayabilir: Yazarın portresi ve cinsiyeti net bir şekilde belirtilmiştir.

2010'da «Manuscript» eserinin parçalarından biri British Museum koleksiyonunun bir parçası olmuştur. Sanatçı bunu şöyle ifade etmektedir: «Günümüze kadar yapmayı sürdürdüğüm özgün parçaların hepsi aynı içeriği paylaşmaktadır. Bu benim modern bir kadın olarak kimliğimle ilgili, İslam ahlakı ve varoluş kodlarıyla ilişkisi ve karşıtlığı bağlamında kişisel ifademdir.» Yine 2010'da Akbank Sanat'ta (İstanbul) İpek Duben'in solo sergisi düzenlenmiştir ve burada «Manuscript»le ilgili bir cümle bulunmaktadır: «Cinsel ve dini referanslarla kendi kimliği üzerine»[164] bir eser.

İslam konusunun görmezden gelinmesi gibi benzer eğilimlere XXI. yüzyılın başlarına kadar pek çok Türk sanatçının çalışmalarında rastlanabilir. Eleştirmenler geçmiş çalışmalardaki dinselliği görmemiş midir? Yoksa bu konuya gözlerini mi kapatmışlardır? Veya belki de bugün din ön plana çıktığı için ve geçmişteki dinsel olmayan çalışmalarda da görünür hale gelmiştir? Din bugün popüler bir trend haline

[164] Ö. İ. Erten, **İpek Duben 15 Yılını Özetliyor,** 25 Aralık 2009 [URL.: http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=722&bhcp=1]

gelmiş olabilir mi? Bu, koleksiyoncuların ve alıcıların kararlarını etkilemiş midir? Dini çağdaş sanatın eleştirel ve yayınsal faaliyetlerinin nasıl yoğunlaştığını düşündüğümüzde, bu mümkün gözükmektedir. Ayrıca izleyicinin zihniyeti de değişmiştir. Görsel haberlerin hızla gelişmesi ve yazının imgenin karşısında yenilmesi dolayısıyla, modern izleyiciler geçmişteki çalışmalarda güncel şeyleri nasıl göreceklerini öğrenmiştir.



Resim 50: Şermin Şerif, "Scarlet Scarf", fotoğraf enstalasyonu, 2001

Şermin Şerif'in «Scarlet Scarf (Kırmızı Eşarp)» isimli fotoğraf enstalasyonu 2001 yılında 49. Venedik Bienali'nin Türk pavyonunda gösterilmiştir (Resim 50). Burada farklı yöntemlerle bir eşarbı bağlayıp, başını kapatıp, yüzünü gizlemeye çalışan bir kadın yüzü görünür. Basın bülteninde ve küratörün beyanında dini bağlamla ilgili tek bir kelime edilmemiş olması ilginçtir. Elbette 15 yıl sonra bu çalışmayı, dini durumun, özellikle de İslam'da kadının kapanması durumunun eleştirel bir analizi bağlamında değerlendirmememiz imkansızdır.

İpek Duben bu projeyle hiç şüphe yok ki İstanbul ve Ankara'nın 90'lardaki sergi normlarında köklü bir değişime neden olmuştur, ayrıca sadece kamuoyuna ve politik sisteme değil, muhtemeldir ki kendi Müslüman ailesine de karşı durmuştur. Kişisel bir röportajda sanatçı bana, açılıştan önce projeyi bir devlet görevlisine gösterirken ne kadar heyecanlandığını anlattı. Neyse ki görevli, sanatçının çıplaklığının provokatif bir amaç taşımadığına kanaat getirerek sergiye onay vermiştir.

Sanat eleştirmeni Ali Akay, 1994 Kasım'ında Hürriyet Gösteri No.168 için yazdığı sergi değerlendirmesine ilginç bir şekilde, Marx, Deleuze, Guattari ve Derrida'nın felsefi tezlerine atıfta bulunarak başlar ve onların «bir kitap olarak dünya» konseptinden bahseder. Bununla beraber hemen bir düzeltme yapar: Marx ile «Manuscipt» arasında hiçbir ortak nokta bulunmamaktadır. Ayrıca «Manuscript»in ilüstrasyonlarında ve siyah beyaz fotoğraflarda bulduğu «çoklu kopya» konseptine odaklanır. Bence Ali Akay'ın temel yanlışı bir bakıma, muhakemesini felsefi bir kavram olarak Kitap üzerine kurmuş olmasıdır. Oysa ki bir form olarak el yazması, Kitap'ın atasıdır ve kitabın kendisi değildir. Bu iki tanımın mesajı farklıdır. Eleştirmen, kitap kavramını takip ederek analizini "cümle" kavramı, onun sesi ve içindeki semantik duraklamalar üzerine yapmıştır. Serginin zamanını ve mekanını hesaba katarak ben şahsen Ali Akay'ın, çalışmada görsel formun aktif rolüyle ilgili görüşüne katılmıyorum. Çalışmada sanatçının şiiri de bulunmaktadır. Bu 4 cümle sanatçıya aittir ve bunlar oldukça önemli kişisel deneyimlerdir.

Ali Akay, analizinde bu sanat projesini «feminist sanat» olarak etiketleme fırsatını kaçırmamıştır. Yirminci yüzyılın sonunda yalnızca tembel kişiler, bir kadın tarafından yapılan her türlü sanatı «feminist» olarak adlandırır. Sanatçı çalışması vasıtasıyla bir hak için mücadele etmemekte ve herhangi bir şey kanıtlamaya çalışmamaktadır. Onun «Manuscript»i kutsal ve kişisel bir ifadedir ve burada herhangi birinin felsefesi veya bir dini doktrin bulunmamaktadır. Onun Manuscript'inin kendi yazar yüzü ve evet, bir kadın vücudu vardır.

İpek'in geniş çağlı kültürel görüşleri ve Birleşik Devletler'deki çalışma deneyimiyle, sanatçı ifadesini dünyanın dini kodlarını temel alarak kurduğunu söyleyebiliriz. Bu, ifadenin yerel sembolizmin kapsamının ötesine uzandığı anlamına gelir. Aynı zamanda, kendi kültünü kullanarak kendi dinini yaratır. Kimliği ise tüm sosyal ve politik sınırlardan sıyrılmış bir bağlamda biçimlenir. Portreleri siyah beyazdır, ancak sayfaların çerçeveleri, onları tezhip ve ebru gibi İslami görsel sanatlara bağlayan parlak renkli süslerle kaplıdır.



Resim 51: Ipek Duben, “Manuscript”, detay, 1994

Ali Akay’ın eserin dini temasını görmezden gelmesine rağmen, «Manuscript» projesindeki foto portrelerin, daha önce antik önyargı bağlamında ele almış olduğum «Artemis» çalışmasına temel oluşturduğunu unutmamalıyız.

Özetle, İpek Duben’in «Manuscript» projesiyle zamanın ruhunu sezdiğini belirtmek istiyorum: Çalışmanın dinsel özü, üretiminden neredeyse 15 yıl sonra ilk kez dillendirilmiştir, ayrıca sanatçı çıplaklık, kadın ve kendi kimliğini aramak gibi keskin ve provokatif konularla ilgili bir çalışma yapmayı başarmıştır. Sanatçı, bir skandal yaratma olasılığından kaçınarak, derin ve tarihi katmanları olan bir işin üstesinden gelmiştir. Bu katmanların çerçevesi feminizm ve kimlik gibi basit tanımların kapsamının ötesindedir. Sanatçı, en eski uluslararası kültürel kodlara başvurarak tüm dünyada anlaşılabilecek bir eser yaratmayı başarmıştır.

90’larda Türkiye’nin dışında çalışan ve sergiler açan göçmen sanatçılar da dini konulara dönmüştür.



Resim 52: Avşar Vahap, “Kim Olursan Ol Gel”, plastik, ışık, pikaplar, elektrik, insan boyunda figürler, değişken boyutlar, 1993

Avşar Vahap (1965, Malatya) 1992 yılında ABD'ye gitmiş ve orada kalmıştır. Bir yıl sonra yaptığı çalışma, daha sonradan Amsterdam'daki W139 Galerisinde ve 1994'teki "5. Havana Bienal Sanat Sergisi'nde" sergilenmiştir. «Kim Olursan Ol Gel» hem Avrupa'nın Türk bir sanatçıdan beklentilerine cevap veriyor hem de sanatçının yalnızlığının, kendi etrafında dönmesinin ironisini anlatıyor. Sanatçının öznesi, hikâyenin merkezindedir, antik metaforlarda olduğu gibi çaresizlik içindedir ve içten içe yanarak kendi etrafında kendi enerjisiyle döner[165]»

«Kim Olursan Ol Gel» (1993) adlı çalışma insan boyutunda, plastikten içi boş biçimde hazırlanmış beş adet mankenden oluşmaktaydı (Resim 52). Avşar'ın yüz profilini yansıtan ve Mevlevi dervişlerinin kıyafetlerini ve sema sırasındaki hareketlerini taşıyan bu mankenlerden her biri dönen bir platform üzerine yerleştirilmişlerdi ve bedenlerinin göğüs kısmına yerleştirilmiş ışık sayesinde kızıllığa bürünmekteydi. Başka bir coğrafi bağlam içinde gerçekleştirilmiş ilk çalışması olan bu yapıtta Avşar açıkça klişe niteliği taşıyan unsurlara başvurmaktan çekinmemişti, ve zaten neden çekinsindi»[166].

Derviş imgesi kendi başına, turistlerin romantik efsanelerinden arındırıldığında, Farsça «fakir, dilenci» anlamlarına gelmektedir. Dinsel bir vecd halinde başıboş dolaşan derviş, her şeyden önce yalnızlığı ve varoluşla ilgili tüm olası soruların yanıtlarını bulma çabasını temsil eder. Kendi yüzünü dönen bir mankene yerleştirerek, sanatçı izleyiciye Orta Çağ dervişleri gibi kendisinin de ardında hiçbir şey olmadığını ve sahip olduğu tek şeyin meditasyon dansı olduğunu söylemektedir. Avşar Vahap'ın kırmızı ışıkla donanmış ve beyaza boyanmış heykelinin eleştirel, negatif ve rahatsız edici bir etkisi bulunmamaktadır. Daha çok tam tersi söz konusudur.

Genel olarak dervişin kıyafetlerinin rengi önemlidir. «Derviş sembolü olan hırka ve taç, şekillerine göre tarikat kimliğini yansıtırdı»[167]. Beyaz kıyafetler Mevlevilik sınıfından gelen dervişleri simgeler. Ekrem Işın gibi modern bilim insanları, İstanbul'un tarihi imgesinin gelişmesinde bu sınıfa önemli bir rol atfeder: «Tasavvuf tarihi açısından İstanbul, Orta Çağ temelleri üzerine kurulmuş, Doğu'ya

[165] N. Paynter, "Vahap Avsar", **Her Yerde, Evinde = At Home, Wherever**, Beyoğlu, İstanbul, Türkiye, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2011, s.107 – 108.
[166] Paynter, **a.g.e.,** s.107 – 108.
[167] A. Resul, **Anadolu'da Derviş ve Toplum: 13-15. Yüzyıllar**, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2008, s.36.

ait bir rönesans şehridir. Bu imparatorluk merkezinin mistik kökleri, Asya içlerinden Endülüs'e uzanan evrensel İslam dünyasını kuşatır. Emevî ve Abbasî hilâfet gelenekleri tarafından şekillendirilmis bir siyasî hakimiyet coğrafyası üzerinde kimliğini bulan bu tarihsel oluşum, 15. yüzyıldan itibaren İstanbul'un gündelik hayatına yön verecek tasavvufi zihniyet kalıplarını da belirler. Her ne kadar İstanbul, tasavvuf kültürü açısından geç İslam orta çağının temsil ettiği bu mistik evrensellik içinde yer alsa da, bir imparatorluk merkezi olmanın getirdiği siyasî ve toplumsal avantajların kesiştiği noktada kendine özgü bir kültür dünyasının da mimarı olmuştur»[168].

Mevlevilik 13. yüzyılda Konya'da ortaya çıkmıştır. «Gezmeye ve dolaşmaya» dayalı içeriği dolayısıyla 15. yüzyılda Dervişler İstanbul'daki Galata Kulesi'nin yakınlarına yerleşmiştir. Bölge, o dönemde yabancıların elçilikleriyle doludur; dervişlerin olağandışı davranışlarıyla ilgili söylentiler 17. yüzyıldan beri Avrupa'ya ulaşmaktadır[169]. Hristiyan Avrupa için alışılmadık olan eylemleri gösteren resimler ve oymalar Avrupa'ya bu şekilde ulaşmıştır (Resim 53). İslam'ın pratik halinin resimlerinin, diğer ülkelere dervişlerin görsel imgesi vasıtasıyla girdiğini söyleyebiliriz. Sanatçı, yüzünü plastik bir mankene yerleştirerek geçmiş yüzyılların deneyimini tekrarlar; yabancı ülkelere gelir ve üzerinde bir yabancı tarih katmanı taşımaktadır, bunun bir kısmı İslam'ı da içermektedir.



Resim 53: De Sinety, Voyage en Orient – Album Pittoresque, Paris, 1850 civarı

[168] E. Işin, **Saltanatın Dervişleri Dervişlerin Saltanatı: İstanbul'da Mevlevîlik = The Dervishes of Sovereignty the Sovereignty of Dervishes: the Mevlevi Order in Istanbul,** İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitisü, 2007, s.12.
[169] **A.e.,** s.59.

Enstalasyon alanındaki izleyiciler birikim seviyelerine göre kendilerini iki farklı rolde hissedebilirler. Sema törenlerinin geleneklerine uzak olan bir kişi kendini enstalasyon alanında bir gözlemci gibi, dervişleri simgeleyen cansız mankenlerin dini faaliyetlerinden ayrılmış hissedebilir. Öte yandan Avşar Vahap'ın enstalasyonunda bir dans performansı gerçekleştiren beş kişilik derviş grubunda en önemli katılımcının, yani şeyhin yokluğunu fark eden biri, kendini en yüksek seviyedeki spiritüel kişi olarak duyumsayabilir.

Bu yaklaşım Velasquez veya Jan van Eyck gibi Rönesans ve Barok ressamlarının çalışmalarında sık görülür. Onların resimlerinde izleyici tuvaldeki bir ayna vasıtasıyla resmin katılımcısı haline gelir. Prensipte aynı yöntem pek çok postmodernist çalışmada uygulanmıştır. Bunlarda izleyiciyle çalışma arasındaki ayrım pratikte yok olur.

Dervişlerin içinden yayılan kırmızı renk de farklı şekillerde okunabilir. Bu bir yandan ritüel performansı esnasında dervişin içinde doğan kanlı canlı bir şeyin rengi olabilir. Öte yandan bunun Red Light Bölgesi'nin ortasında bulunan bir galeride gerçekleştirilmiş bir sergi olduğunu aklımızdan çıkarmamamız gerekir. Bu bağlamda kırmızı, tehlike, günah ve arzunun rengi olabilir.

Çalışmanın başlığı Mevlana'dan bir alıntıdır[170]. Kendisi bir şair, Müslüman bir düşünce adamı ve mutasavvıf olarak kabul edilmektedir. Profesyonel ve Müslüman olmayan bir toplulukta, Mevlana, önemli bir spiritüel ve dini figür olmasından çok, esas olarak felsefe ve şiir bağlamında ele alınır. Evet, onun metinleri dinle ilgilidir, bu konuda bir şüphe yoktur. Ancak sanatçının seçtiği isim (felsefi, figüratif ve metaforik olarak) bir kez daha, İslam'dan bir adım uzakta durmaktadır. Çalışmasının belli bir dini hareketin çerçevesinin dışında olduğunu söyleyebiliriz. Orta Çağ şair düşünürünün «Kim Olursan Ol Gel» sözüyle, dinin kapısının herkes için açık olduğunu ifade ettiği düşünülür. Bu fikir, izleyicinin de gösterinin bir parçası olabileceği konseptiyle örtüşmektedir.

Dönen dervişler portresi, Türkiye'nin geçmişinin, yirminci yüzyıl boşunda cumhuriyet rejimine geçiş esnasında «yasaklanan» dini tarafını simgeler. 2017'de olduğu gibi, 90'larda da derviş imgesinin Türkiye'de turistik imgeleminin dışında bir

[170] Son yıllarda eser sahipliği tartışmaya açılmıştır.

anlamı bulunmaktadır. «Ülkede Cumhuriyet rejimi hiçbir zaman ateist olmamış, dinin önemini ve varlığını inkar etmemiştir. Fakat maneviyata önem vermeyen pozitivist laiklikle milliyetçilik, hatta ırkçılık, dini ve onun adına konuşan elitleri resmi kamu alanı dışında bırakmıştır»[171]. «Türkiye daha 1930'larda gerçek bir kimlik bunalımının içine sürüklenmiş, Osmanlı geçmişi inkar edilmeye, çok kötü gösterilmeye başlayınca çoğu kimse kendini adeta köksüz, varlıksız, nereden geldiği ve nereye gideceği belli olmayan bir toplumun içinde yaşıyor gibi hissetmeye başlamıştır. Ayrıca İslam geri, kötü ve bazı çevrelerce insan tabiatına aykırı bir din olarak gösterilmiştir. Dinin, her toplumun, bilhassa Türk toplumunun kültürel ve psikolojik yapısının ayrılmaz bir parçası olduğu düşünülürse, bunalımın boyutlarının ne kadar büyük olduğu anlaşılabilir»[172].

Avşar Vahap bu çalışmayı İslam'ı kutlamak ya da eleştirmek, propaganda veya o tip bir amaç için yaratmamıştır. Eserinde İslami kaligrafi veya başka daha özel kült semboller bulunmamaktadır. Onun dervişleri, kendi kişisel ülkesinin geçmişindeki önemli spiritüel kaybı göstermesinin bir yoludur. Onlar aracılığıyla kendisinin ve anavatanının kimlik arayışının sürdüğünü göstermektedir. Dahası, kapitalist kültürün parçası olmasından ötürü, dünyayı unutmamak da onun için önemlidir; fakirle zengin arasındaki fark burada öncelikli durumda değildir.

Göçebe Türk sanatçıların ülkenin içinde İslam'dan nasıl bahsettikleri, yani İslami düşüncelerini Türkiye'de nasıl ifade ettikleri benim araştırmam için önemliydi.

2010'da İstanbul Avrupa'nın kültürel başkenti olarak seçildiğinde geçmişe, özellikle de geçmiş geleneklere duyulan ilgi net bir şekilde gözlemlenmiştir. Arap sanatının geçmişteki başarılı sergi ve fuarları (örneğin, Edge of Arabia tarafından sunulan TRANSITION) gelenek ve bunun parçası olarak dinselliğin hala güncellikle ilişkili ve ilginç olabileceğini göstermiştir. Yine 2010 yılında İstanbul Modern, «Gelenekten Çağdaşa - Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek» adlı bir sergiye ev sahipliği yapmıştır. Bu bir sonraki kendi kaderini belirleme zamanı olmuştur.

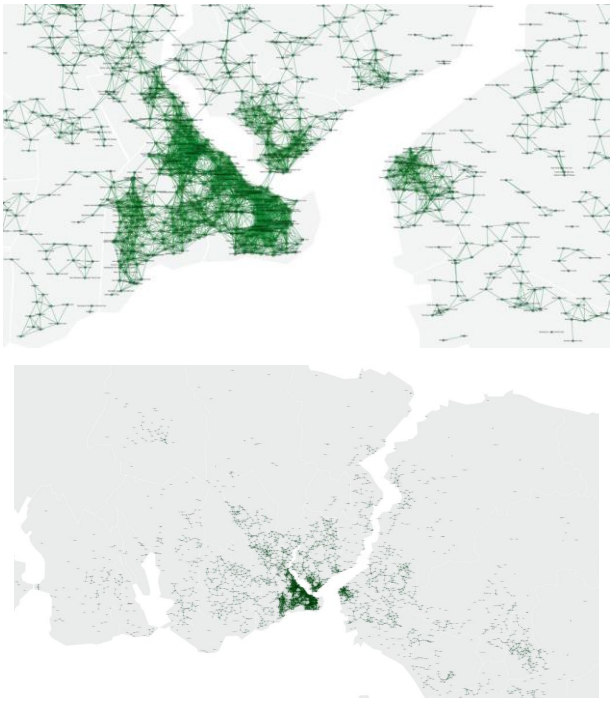
[171] K. H. Karpat, **Kisa Türkiye Tarihi 1800-2012**, İstanbul, 2015, s.229.
[172] Karpat, **a.g.e.**, s.229-230.

Sergilere eşlik eden metinlerde ‘Batılaşma’ kelimesi sıklıkla kullanılmıştır[173] ve Batı için karakteristik olmayan geleneklere atıfta bulunulması, Türkiye’yi Avrupalı bir bağlama katma yönündeki küresel dürtüdeki ulusal ruhun mantıki bir yansımasıdır.

Burak Arıkan (1976, İstanbul) Türkiye’nin önde gelen medya sanatçılarından biridir. Teknolojist ve uygulayıcı arasındaki çizgide durmaktadır. Data ve işlemler, verileştirme ve kontrol için kimlik saptama rejimleri arasındaki ilişkileri keşfetmekte ve ağ haritalama araçlarını kullanarak güç ile görünmez altyapılar arasındaki ilişkilerin haritasını çıkarmaktadır. Yeni medya teorisyeni Jussi Parikka’ya göre, Burak’ın çalışmaları «Sıradan insan davranışının tahmin edilebilirliğiyle ilgili sorular sorar (My Pocket, 2008); İstanbul gibi mega şehirlerin, bir camiler, cumhuriyet anıtları ve alışveriş merkezleri ağı olarak altyapısının içyüzünü açığa çıkarır (Islam, Republic, Neoliberalism 2012); hükümetlerin resmi turizm reklamlarında tekrarlanan kalıpları yeniden haritalandırıp düzenler (Monovacation, 2012); görsel ve kinetik soyutlamayla ağların büyümesini araştırır (Tense, 2007-2012) ve ağ haritalarının kolektif üretimini Graph Commons platformuyla sergiler»[174].

Araştırmam için 2012’de İstanbul Tasarım Bienali’nde gösterilen **«Islam, Republic, Neoliberalism»** (Resim 54) çalışmasını seçtim.

[173] O. Eczacıbaşı, “Sunuş”, **Gelenekten Çağdaşa: Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek**, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2010, s.9.
[174] **Data Asymmetries: An Interview with Burak Arıkan By Carleigh,** 09.12.2016 [URL.: http://www.furtherfield.org/features/interviews/data-asymmetries-interview-burak-arikan]



Resim 54: Burak Arıkan, "Islam, Republic, Neoliberalism", İstanbul Tasarım Bienali, Özel yazılım, Dijital baskı, Boyutlar değişken, 2012

«Her biri farklı konularda farklı ağları gösteren üç harita bulunmaktadır. Bunlar İslam'ı (camiler yoluyla), Cumhuriyet'i (ulusal anıtlar yoluyla) ve Neoliberalizm'i (alışveriş merkezleri yoluyla) çerçeveler. Haritalar vasıtasıyla bunların Türkiye'nin en başta gelen ideolojik eksenleri olduğunu öne sürer. Cami haritası üst üste binen ezan sesleriyle ilişkiliyken, cumhuriyet anıtları ağı anıtların müzelere yakınlığını göstermekte, neoliberalizm ağı ise alışveriş merkezleriyle tüketicilerin üst üste bindiğine işaret etmektedir.

Haritalar esas olarak Google Maps vasıtasıyla, Google sorgulamalarının yanı sıra arşiv malzemesi kullanılarak oluşturulmuştur. Sonra bu veri Google'dan alınarak, kesin coğrafi yerleştirme için enlem ve boylamları kullanan, interaktif görselleştirme ve karmaşık ağları haritalamak için kullanılan Gephi adındaki bir açık kaynaklı yazılıma aktarılmıştır»[175].

Sanatçı eserinde veri ve haritalamanın yanı sıra renkleri de kullanır. İslam'la ilgili parça için yeşili (Kuran'da bahsedilen kutsal renk), Cumhuriyet için kırmızı ve Neoliberalizm için mavi kullanılmıştır. Uygun bir sergilemeyle, bu üç haritanın

[175] Harita: **Islam, Republic, Neoliberalism** [URL.: http://www.wordsinspace.net/urban-media-archaeology/2013-fall/?p=552]

Türkiye'nin üç hakim ideolojisinin bir metaforu olarak düşünülmüştür. İslam, Cumhutiyet, Neoliberalizm – ki bu aynı zamanda üç parçalı tablosunun adıdır.

Haritaları birbirinden uzakta durur, bu nedenle izleyici üç haritadaki verileri yan yana karşılaştıramaz. Seçilen konular birbiriyle çatışma içinde değildir. Sanatçı konularını eleştirmeye de çalışmamaktadır. Onun pozisyonu şudur: Bilgiyi toplayıp kamu için grafik halinde görselleştirmek. «Bir ağ haritası hem görsel hem de matematiksel bir dildir, noktaları ve çizgileri gözlerinizle görsel olarak takip edebilirsiniz, aynı zamanda bu veri diyagramında hesaplamalar da yapabilirsiniz. Faaliyetleri yalnızca veri noktaları olarak kaydedip ölçerseniz, sonra bunları birbirine bağlayabilir ve bütüne bakarak parçaların toplamından daha fazla içgörü ve değer elde edebilirsiniz. Bu tipik data bağlama yöntemi genellikle hükümet ve şirketler tarafından güvenlik, pazarlama, finans ve sosyal medya alanlarında kullanılır. Sanatımdaki pozisyonlarımdan biri, güç ilişkilerinin veri haritalama ve analiz kapasitesini kullanarak, bizi haritalayanları haritalamaktır. Tabii ki çalışmam illa ki sanat nesnelerinin internetiyle ilgili değil. Hukuk sistemlerinden, sinematik dillere kadar çeşitli alanlardaki ilişkileri açığa çıkarmayla ilgiliyim»[176].

Onun haritaları yalnızca yerli insanlar değil yabancılar tarafından da okunup analiz edilebilir. Yarı şehir araştırması, yarı tematik olan çalışması şu soruları ortaya atar: Şehirde kaç cami vardır, aralarındaki mesafe ne kadardır? Niçin camiler bazı alanlarda yoğunlaşmıştır? Dini yapılar şehrin yeni bölgelerinde nasıl gelişmektedir?

İstanbul'daki 3000'i aşkın caminin ağını gösteren diyagramda, 'üst üste binen ezan sesleriyle bağlıdır' ifadesi yer almaktadır. Sanatçı bu şekilde şehrin ses araştırmasını görselleştirir. İzleyici, süslenmiş yeşil çizgilerin amplifikasyonundan faydalanarak, ezan seslerinin nerelerde üst üste binip daha büyük bir ses yarattığını daha net bir şekilde görebilmektedir.

Eserle ilgili bilimsel ve teknik bir bakış açısından yapılmış mantıklı eleştirilerle karşılaştım: «Bizi tanıdık coğrafi koordinatlarla ilişkilendiren temel bir haritanın yokluğunda, bu haritaların içinde yolunu bulmak kolay değil. Ayrıca haritalar kullanıcının özel noktalara yaklaşmasına imkan vermiyor; sadece iki seviye var, biri diğerinden hafifçe daha büyük. Hiç katılımcı değil, ayrıca bir canlı harita da

[176] **Data Asymmetries: An Interview with Burak Arıkan By Carleigh,** 09.12.2016 [URL.: http://www.furtherfield.org/features/interviews/data-asymmetries-interview-burak-arikan]

değil. Zaman ve mekanda anlık bir fotoğraf sunuyor ama gerçekle veya zaman bazlı ilişkilerle hiç ilgilenmiyor. Bu nedenle bilgi katmanları sunan bir harita olmaktan çok, estetik bir cihaza benziyor.

Ayrıca haritalar birbirleriyle de etkileşime girmiyor, bu nedenle örneğin camiler ve alışveriş merkezleri arasındaki ilişkileri öğrenemiyoruz. İnsanlar namazla alışverişi birlikte mi yapıyor? Alışveriş yapanlarla namaz kılanlar aynı kişiler mi? Bunlar haritalar arasındaki etkileşime dair temel sorular, ancak bu birbirinden ayrı ağların kapsamı dahilinde bu konulara eğilinmiyor. Haritalar, bağlantıların neyi vurguladığını göstermekte yetersiz: Ağ nasıl çalışıyor? Alışveriş merkezlerinin menzili ne anlama geliyor? Alışveriş merkezlerinde aynı kişiler mi alışveriş yapıyor yoksa bunlar birbirlerine sattıkları ürünlerle mi bağlı? Anıtlarla müzeler arasındaki bağlantılar da biraz şüpheli – her biri ne zaman yapılmış? Anıtlar müzelere öncülük mü etmiş? Eğer öyleyse ne zaman ve nasıl?»[177]

Ama bu sorular sanatçının çalışmasının önemini azaltmaz. Aksine, ortaya çıkardığı yansımaların çok katmanlılığı, bize bunun doğru yerde ve doğru zamanda ortaya çıkmış bir sanat eseri olduğunu gösterir. Onun çalışması geçmiş bir şeyle, Osmanlı ve Cumhuriyetin zamanının nasıl geçtiğiyle ilgili gibidir. Aynı zamanda sanatçı kapitalizme ölümü yakıştırıyor gibi görünmektedir. Renkli verileri esnektir ve dayanıklı değildir. Sanatçı bize verinin bölgeye göre değişebildiğini gösterir. Şehrin manzarası hep aynı olacaktır. İstanbul'un üç kısmı ve Boğazlar, «dolgu» ne olursa olsun aynı kalacaktır.

Günümüzde pek çok dinde, diğer kültürlerden ödünç alınmış, kendi konseptlerine yabancı şeylerin yansımaları görünmektedir. Dünyanın önde gelen dinlerinin şamanizmden bir şeyler almış olmasına daha sık rastlanır. Bunun İslam'daki örneklerinden biri nazar gibi tılsım ve muskalara inanılmasıdır. Modern İslam teologları, kutsal metinlerde nazardan bahsedildiğini söylese de (örneğin Kalem Suresi 51. ve 52. ayet, Sahih al-Bukhari 5740 Kitap 76, Hadis 55, Müslim, Selam 42, (2188); Tirmizî, Tıbb 19, [2063], Buhari, Tıbb 36, Libas 86; Müslim, Selam 41, [2187]; Ebu Davud, Tıbb 15, [3879]) aslında tam olarak

[177] Harita: **Islam, Republic, Neoliberalism** [URL.: http://www.wordsinspace.net/urban-media-archaeology/2013-fall/?p=552]

bahsedilmemektedir. Başka araştırmacılar ise nazarı İslam öncesi, Arap şamanist dini kültlere dayandırmaktadır.

Nazar (mavi camdan göz) doğuda kötü niyetli bakışlara karşı bir tılsım olarak bilinir. Nazar, Arapça'da (يَعِينُ -عاَنَ) kelimesinden gelmektedir ve «gözü ile bir şeye isâbet etti», demektir. Bu kelimenin aslı, bir şeye bakan kimsenin o şeyden hoşlanması, o şeyin kendisinin hoşuna gitmesi, sonra kötü nefsine uyarak nazar ettiği şeye zehirini geçirmesi için bakışından yardım istemesidir. Nazar çeşitli Müslüman ülkelerinde görülür ama sadece Türkiye'de bu kadar popüler olmuştur. Mavi boncuklar Türkiye'de her yerde görülebilir: Özellikle de vücutta, ev ve iş yerlerinde veya ulaşım araçlarında süs olarak.

Performans sanatçısı **Nezaket Ekici** (1970, İstanbul) 2004'te yıllık İstanbul rezidans programına katılmaya hak kazanmıştır. Sanatçı, İstanbul'da her yerde görülen mavi cam süsünün onu çok etkilediğini ve kendisine bu konuda bir proje yapma fikri verdiğini söylemiştir. «Nazar» performansı onun İstanbul'daki çalışmalarının bir sonucudur. (Resim 55, 56) Proje sonradan Almanya, Berlin'de (Kreuzberg, Wrangelstraße) tekrarlanmıştır.

«Sanatçı, 600 parlak mavi camlı nazar boncuğundan oluşan 40 kiloluk bir giysi giyerek İstiklal Caddesi boyunca yürür. Türk «mavi gözlerinin» kem gözlere karşı koruma sağladığına inanılır. Öte yandan sanatçı göz kamaştırıcı ağır giysisiyle ilk önce tüm bakışları üzerinde toplar. Böylece bir yandan tılsımın güçlü bir taşıyıcısıyken diğer yandan gözlerin kurbanı olması tehlikesi vardır. «Nazar» performansı çekici bir imge oluştururken aynı zamanda savunmanın paradokslarına işaret eder».

«Türkiye'de ilk kez 2005 sonunda işlerini sergilemeye başlayan Ekici, buradaki ilk kişisel sergisini Beral Madra küratörlüğünde açtı. Karşı Sanat Çalışmaları'nda sergilenen «Gözü Kara» isimli bu sergisini Galata Perform ve Elgiz Müzesi'ndeki projeleri izledi.
Sanatçının en ilginç işlerinden biri, nazar boncuklarıyla yaptığıydı. Ekici, İstiklal Caddesi'nin yenilenmesi çalışmasından esinle, kendisine 600 adet nazar boncuğundan oluşan bir elbise diktirmiş ve bu elbiseyi giyip iki gün süreyle caddede yürümüştü.

Sanatçının, «Neden İstiklal Caddesi?» diye sorduğumuzda verdiği yanıt, İstanbullular için kesinlikle üzücüydü: Nazar değmesin o yola!»[178]



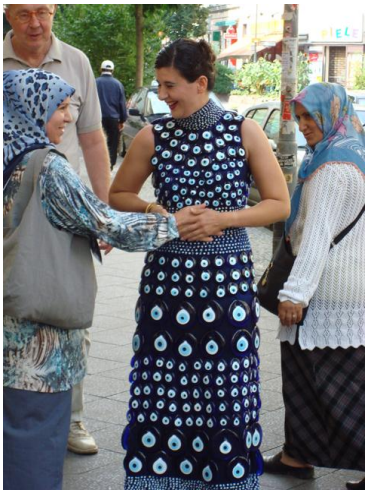
Resim 55: Nezaket Ekici, "Nazar" performansı, Berlin, Almanya, 2007

İki performansın da mekan seçimi, sanatçıya göre, tamamen performansı isteyen kurumun yeriyle alakalıdır. İstanbul'daki Karşı Sanat Galerisi, İstiklal Caddesi'nin bir arka sokağında bulunurken, Berlin'de performansı sipariş eden kurum tesadüf eseri Berlin'deki «Türk» mahallesinin ortasında bulunmaktadır.

Öte yandan koşulların bu şekilde bir araya gelmesi çalışmaya bazı ek anlamlar katmaktadır: İstiklal yalnızca İstanbul'un en kalabalık ve turistik caddesi olmakla kalmaz, aynı zamanda şehrin yeni, Avupalılaşmış kısmının tam ortasından geçer. Yabancılardan ve daha modern vatandaşlardan oluşan kalabalığın arasında yürürken, çok parlak, neredeyse kitsch diyebileceğimiz elbisesiyle insanların dikkatini çeker. Sanatçı, dini, insanların kendilerini benzer bir kişiden koruma arzusu bağlamında eleştiriyor gibidir. Ama yabancılar için o sadece elbisesini gösteren, podyumdaki bir model gibi gözükmektedir. Sanatçı, İstikal Caddesi'nin modern Avrupa pasajları, modern kafeleri ve restoranlarının yanında, nazar boncuklarıyla süslenmiş elbisesiyle eski kafalı bir uzaylı kadar yabancı gözükmektedir.

Öte yandan, sanatçıya göre, İstanbul yerlileri sanatçının elbisesinde ağırlığından başka bir problem görmemiştir. Pek çok kişi sanatçıya ilgiyle yaklaşıp yardıma ihtiyacı olup olmadığını sormuştur. Yabancılar nazar boncuğu kültürünü iyi tanımadıkları için, elbisenin gerçek ağırlığını tahmin etmeleri mümkün değildir.

[178] S. Aslan, **Üç Oda, Üç Hikâye**, Milliyet, 20.12. 2006 [URL.: http://v3.arkitera.com/arsgratiaartis.php?action=displayNewsItem&ID=13330]



Resim 56: Nezaket Ekici, "Nazar" performansı, Berlin, Almanya, 2007

Berlin sokaklarında yürürken hem yerel Almanların (oryantal etkisi) hem de Alman Türklerinin olumlu anlamda ilgisini çekmiştir. Onlar için nazar boncuğu yerli kültüre ait olmanın gizli bir işaretidir.

Provakasyonu sevmesiyle tanınan (özellikle İslam konusunda) Nezaket Ekici, gösteriler esnasında basında ilgi uyandırmakta veya yoldan geçenleri provoke etmekte başarısız olmuştur. Bununla birlikte, çalışmasıyla çağdaş İslam'la ilgili yeni bir soru sormuş olur: Özellikle bazı sembollerin konuyla ilişkisi konusunda. Nazar kesin olarak İslami bir simge midir? Nazar çoğunlukla dini bir simge midir? Hayır, çünkü Berlin'deki izleyici, belli bir kültürel bilgisi olmaksızın, bunu güzel bir şekilde süslenmiş bir giysiden daha fazla bir şey olarak görmeyecektir.

Cevdet Erek (1974, İstanbul) 2012'de küratör Maria-Thalia Carras onu SilentSpaceStandStill 2013 grup sergisine davet ettiğinde, Documenta'da kişisel bir sergisi bulunan, hali hazırda tanınmış bir ses sanatçısıydı ve 10 yıldan daha fazla uluslararası tecrübesi bulunmaktaydı.



Resim 57: Cizderiye Cami, Yunanistan, genel bakış

Bu, Atina'nın merkezindeki uzun zamandır sessiz olan Cizderiye Cami'nde ses kullanımını araştıran bir sergidir. Cizderiye Cami, Yunanistan'ın başkenti Atina'nın Monastiraki meydanında yer alan 18. yüzyıldan kalma bir Osmanlı camisidir. Cami 1759 yılında dönemin Atina'daki Osmanlı valisi Cizderiyeli Mustafa Ağa tarafından inşa ettirilmiştir. «SilentSpaceStandStill mekanla bir diyalog yaratmayı ve çağdaş sanat eserleri vasıtasıyla caminin yeni bir şekilde deneyimlenmesini amaçlamaktadır. Sergi, sesi, aslen bu ortam için tasarlanmış olan alana geri kazandırmış, binanın asıl mimari amacı burada yankılanmıştır. SilentSpaceStandStill, ritim, perküsyon, perde, insan sesi ve diğer enstrümanların kullanımı, ses örneklenmesi ve dijital sentez gibi çeşitli stratejiler vasıtasıyla sesin fiziksel mekanı nasıl aktive edip çerçeveleyebileceğini araştırmaktadır. Sergi, bir dizi jest ve müdahale vasıtasıyla, ses mimarisinin mekanla ve mekanın tarihiyle bir uyum içinde olup, mekandaki insanlara dokunabileceğini önermektedir»[179].

Projeye Athanasios Argianas, Tarek Atoui, Dani Gal gibi farklı uluslararası sanatçılar dahil olmuştur.

Türk kökenli olup, Atatürk değerlerine bağlı ama İslami gelenekleri de görmezden gelmeyen bir ailede büyüyen Cevdet Erek, geride kalan tek Osmanlı camisinde Yunanlar tarafından düzenlenen projeye katılmanın riskli olabileceğini anlamıştır. Ancak caminin uzun zamandır Yunan Halk Sanatları Müzesi olarak kullanılıyor olması, projeye katılmasına olumlu etki eden bir faktör olmuştur.

Sergide sanatçılar arasında herhangi bir etkileşim olmamıştır. Küratörler de aktif bir rol almamıştır. Böylece sanatçı araştırmasını yaparken özgür kalmıştır.

[179] Resmi basın bülteninden

Daha önce Yunanistan'la ve onun çağdaş kültürüyle herhangi bir sergi ilişkisi olmayan Erek, araştırmasına mekanın tarihinden başlamış ve besteci, müzik teorisyeni, mimar ve mühendis olan Iannis Xenakis'in (1922-2001) karakteri özel olarak ilgisini çekmiştir. Cami binasında yer alan müzede çoğunlukla seramik parçalar sergilendiği için, seramik teması gelecek projenin üçüncü bileşeni olmuştur.

Projeye hazırlanırken, kilden kuş heykelleri sanatçının dikkatini çekmiştir. Bunlardan, su ve insan nefesi yardımıyla, gerçek kuşların ötmelerine benzer özel müzikal sesler çıkarılabilmektedir. Bu kil heykelciklerden birinin hediye olarak eline geçmesinin ardından, sanatçı çalışmasına eğitmenlik yaptığı İstanbul Teknik Üniversitesi'nde devam eder. Bir önceki nesilden meslektaşları ona, çocukluklarında bayramlarda kendilerine hediye edilen kil kuş heykelciklerinden bahsederler. Böylece, kültür ve geleneklerin benzerliklerinin ve farklılıklarının kesiştiği yerde «Same to Different/Aynıdan Farklıya» Projesi doğar. Projenin ana motifi, ilişkili olanların karşılaşması, farklılıkların benzerlikleri ve birleşik olanların çeşitliliğidir. Bir ölçüde, sanatçının felsefenin derin temellerinden, özellikle de Aristoteles'in dualizminden yola çıktığı söylenebilir.



Resim 58: Cevdet Erek, "Same to Different", Cizderiye Cami'nde performans, 2013, sanatçının izniyle

Proje iki parçadan oluşmaktadır: Sergi ve performatif konuşma. Sanatçı bu konuşma esnasında müzik enstrümanları çalmış, projeden bahsetmiş, teşekkür etmiş ve emprovize yapmıştır. Sergi de eserin kendisi gibi iki parçadan oluşmuş ve caminin (müzenin) ana salonunda gerçekleştirilmiştir. Sanatçı, esas obje olarak kendi ürettiği bir ses makinesini sunmuştur. Farklı yüksekliklerdeki kaidelerde, araştırmayla ilişkili

figürler sergilenmiştir. Bunların arasında perküsyon ve kil düdükler gibi enstrümanlar da bulunmaktadır. Bu kil düdüklerden biri ikiye bölünmüş, böylece izleyicinin iç mekanizmayı görerek, bir insanın nefesinin suyla birleşmesinin sesi nasıl ortaya çıkardığını anlaması mümkün olmuştur. Ayrıca izleyici, sergilenen objelerin arasında cami kubbesinin küçük, kilden bir kopyasını da görebilir. Bu kubbenin formu sanatçının ilk müziksel somutlaştırması işlevini görmüştür. Cami, deri yardımıyla, kubbe biçimli perküsyon benzeri bir müzik aletine, yani sese dönüşmüştür. Bu sergileme türünde yine Aristoteles bağlantıları görülebilir. Ona göre tüm araştırmalar bağımsız şeylerden başlamalıdır. Böyle bir çalışmanın temeli tabii ki duyumsal bir algılayıştır.

Burada serginin algılanışı bazı önemli sorularla çevrilidir: Seramik mirasının sahibi kimdir? Seramiği kim icat etmiştir, Türkler mi Yunanlar mı? Kubbe ve onun biçimi kimin cennetini ve kimin tanrısını simgelemektedir? Ayrıca buradaki müzik enstrümanları kendilerini kültürlerin ve bunların farklılıkların simgeleri olarak göstermektedir.

Yazarın anlatı çizgisi böyle başlamıştır: Dünya kültür tarihi (burada herkes AYNI'YDI) hangi noktada (Ne vasıtasıyla? Bu soru izleyici tarafından yanıtlanmalıdır) FARKLI'YA dönüşmüştür. Burada sanatçı Whitehead'in fikirlerine yakın durmaktadır: «Her gerçek fenomen kendini bir süreç olarak ortaya koyar ve olma halindedir»[180]. Whitehead iki tür oluşum olduğunu söyler: Füzyon (birleşme) ve dönüşme.



Resim 59: Cevdet Erek, "Same to Different", 2013

[180] A. N. Whitehead, **Izbrannie Raboti Po Filosofii** [Felsefe Üzerine Seçilmiş Çalışmalar], Moskova, Progress, 1990.

Sergilenen kil parçaların arasında, üzerinde müzik makinesinin şeması çizili olan bir grafik kağıdı (ölçekli çizim kağıdı) bulunmaktadır. Kağıdın formu kubbenin formunu tekrarlar. Bu işte sanatçının avcunun heykele dokunuşunu görürüz. Sanki sanatçı kağıtla kubbeye sarılmış gibi, onun kişisel katılımını hissedebiliriz. Sanatçı bu çalışma vasıtasıyla, sıklıkla grafik kağıdıyla çalışan ve Erek'in hayranlık beslediği sanatçı Iannis Xenakis'e atıfta bulunmaktadır. Kültürel mirastan faydalanarak çalışan Erek, yerel insanlara kendi kültürlerinin kahramanlarından bahsetme fırsatını kaçırmamıştır. Peki bizim yetenekli insanları milliyetlerine ve pasaportlarının rengine göre paylaşma hakkımız var mıdır? En nihayetinde kültürel miras dünya çapında bir şeydir ve herkese aittir. Tıpkı kubbe, seramik ve hatta kilin icadının günümüzde herkese ait olması gibi.

Sanatçının oda akustiğiyle nasıl çalıştığını dikkate almamız gereklidir. Sanatçı tarafından yaratılan müzik aleti, dikdörtgen beyaz bir rafa benzemektedir ve zeminden bir metre yükseğe kurulmuştur. Kahverengi 16 kil düdük bunun üzerine büyükten küçüğe dizilmiştir. Mekanizma bu figürleri kullanarak, sanki insanlar üflüyormuş gibi duyulan, sesler üretir. Böylece caminin (müze) ana salonu seramik kuşların asil cıvıltısıyla dolar.

Bütün başlıca din kitaplarında kuş cıvıltısının Tanrı'nın yarattığı ilk şey olduğu yazmaktadır. Ama sanatçı bu işte kendini onunla kıyaslamaz; cennet bahçeleriyle bir paralellik kurmaya da çalışmaz. Ve çalışmasındaki cami, sadece dini semboller ve imgelerdense daha genel ve küresel fikirlerin paylaşılması için akustik bir turnusol kağıdı işlevi görür.

Aristoteles felsefesinin kökenlerini temel alan çalışması, karşılaştırılabilir çiftler bağlamında açığa çıkar: Cami ve Müze, Yunanistan ve Türkiye, Beyaz ve Kahverengi (sergi alanının dekorasyonu), Makine ve Objeler (sergilenenler), Sergi ve Performans, Kubbe ve onun tersyüz edilmiş yansıması, Düdük ve Perküsyon (üflemek ve vurmak) Deri ve vb. Ancak bu çiftler tamamen zıt değildir, pek çok açından birbirlerine benzemektedirler.

Sanatçının çalışmasında, cami de bir sese çevrilir. Türkçe «cami» kelimesiyle akraba olan Arapça «cemaat» kelimesi düşünüldüğünde, ses makineleştirmeleri ve insanları orada bir araya getirmesiyle camiye orijinal işlevini geri kazandırmaktadır. Şarkı söyleyen kuşları da, bir topluluk metaforu olarak görülebilir.

Özetle, sanatçı «provokatif» bir dini mekanda çalışarak, kültürel içerikli projesine zenginlik ve yoğunluk katmıştır. Yaratıcı vizyonu farklı dönemlerin düşünürlerinin fikirleriyle benzerdir, sanatsal yöntemleri ise farklı kültürel kökenlerden insanlar tarafından eşit ölçüde anlaşılabilecek durumdadır. Tüm bunlara dayanarak «Same to Different» projesinin lideri olan Cevdet Erek'in önde gelen Türk sanatçılarından olduğunu ve pek çok başka şeyin yanında dini bağlamla da kolaylıkla çalıştığını söyleyebilirim.

3.1.3. Küresel Dini Temsiller Ve Ateizm

Dini sembolleri, daha önce tartışılan temel dünya dinlerinin ötesinde kullanan Türk sanatçıların eserlerinden de bahsedilmelidir. Dini motiflerin Hristiyan-İslami diskurun dışında kullanımı veya bunların bir tür karışımı (Hristiyanlık sonrası, artık İslami bir bölge olan Türkiye'yle ilişkili olarak etnik azınlıkların dinleri: Yahudilik, ateizm, Zerdüştlük, Budizm vb.) dünyaca tanınmış Türk sanatçılar arasında son derece yaygındır.

Fatma Bucak (1982, İskenderun) ülkesinde nadiren sergi faaliyetlerinde bulunmasına rağmen Avrupa ve ABD'de ün kazanmıştır. Sanatçının çalışmaları ülkesinde son dört yılda yalnızca bir kez «Yet Another Story About the Fall» (Düşüşe Dair bir Başka Hikaye) (küratör Başak Doğa Temür) kapsamında sergilenmiş; sergi 15 Kasım 2013 – 12 Ocak 2014 tarihleri arasında İstanbul'da Arter Sanat Galerisi'nde gerçekleştirilmiştir.

Aldığı felsefe ve sanat eğitimlerini çalışmalarında birleştiren Bucak, «eserlerinde toplumsal cinsiyet ve kimlik temelli ayrımcılığı sorunsallaştırmakta, erkeği kadından üstün tutan yaradılış mitlerini yeniden değerlendirmekte ve bu sebeple başlangıca, yani insanın cennetten dünyaya düşüşüne dönmektedir»[181]. Hikayeleri için sıklıkla kutsal kitaplarda geçen dini imgeyi kullanır: Bir erkek ve bir kadın.

[181] **Fatma Bucak: Yet Another Story About the Fall** [URL.: http://www.arter.org.tr]



Resim 60: Fatma Bucak, "And Then God Blessed Them", HD video, 2013

Bucak, Arter sergisindeki «And Then God Blessed Them» (Ve Tanrı Onları Kutsadı) (2013, HD video, 9'26, ses) adlı çalışması için iki kanallı bir video enstalasyonu üretmiştir (Resim 59). «Tuz Gölü'nde çekilen «And Then God Blessed Them» adlı parça, kadın ve erkek arketiplerini zorlu ve zamansız bir doğa parçasında bir başka yüzleşme için bir araya getirir. Bir kadın geniş tuz ovalarında bir çukur kazmakta, bir erkek ise onun varlığını görmezden gelmektedir. Kadın onun dikkatini çekmeye veya bir tür reaksiyon almaya çalışsa da erkek kayıtsız kalır. İletişim başarısızlığa uğrar ve umutsuz bir sessizlik süregider. Bucak, diğer çalışmalarının çoğunda olduğu gibi, bu performansa da kendi bedenini anonim bir kadın figürü olarak dahil etmiştir ve ona bir aile üyesi eşlik etmektedir: Erkek kardeşi. Çalışma, eski usül, itaatkar kadının, pek çok geleneksel aile yapısında varlığını sürdüren

«arkaik» patriyarkal, baskıcı erkek figürüyle ilişkisini araştırmakta ve buna karşı çıkmaktadır[182].

Erkek ve kadın hikayesi birçok dine ve külte yayılmıştır (özellikle semavi dinlere, ayrıca Hinduizme). Örneğin Hristiyan sembolizminde, Adem ve Havva hem insan ırkının asaletini hem de İsa'nın kefaretine gerek duyulmasına sebep olan günahın utancını temsil edebilmektedir.

En önemli dini kitaplarda, Tanrı tarafından yaratılan ve insan ırkının ataları olan dünyadaki ilk insanların isimleri Adem ve Havva'dır. Sanatçı onlara atıfta bulunarak evrensel olarak, anlaşılabilir bir kültürel kodu temel alan uluslararası bir dil kullanmaktadır.

Çalışmanın başlığı şuradan gelmektedir: «Ve Tanrı onları kutsadı, ve Tanrı onlara dedi ki, bereketli olun, ve çoğalın, ve dünyayı doldurun, ve ona hükmedin: denizdeki balıklara, ve havadaki kuşlara, ve dünyada dolaşan tüm canlılara hükmedin»[183]. Bu Eski Ahit'ten bir cümledir. Musevilerin Tanah isimli kutsal kitabıyla büyük oranda aynıdır. Sanatçı, antik İbranice metinleri temel alan ve daha sonra Kuran'da da ortaya çıkan Eski Ahit karakterlerine atıfta bulunarak dini kurumları birleştirmekte ve dünya efsanelerine yaslanarak insan ahlakının ebedi problemlerini yansıtmaktadır.

Ana karakterlerin performansı, sanatçının kendisi ve erkek kardeşi tarafından gerçekleştirilmiştir. Videoda izleyiciye aktörler ve aralarındaki ilişki hakkında bir bilgi verilmemektedir. Ama çalışmanın anlamını kavramak için bir başlangıç noktası bulunmaktadır – eserin başlığı. Videonun ana karakterleri bu şekilde Adem ve Havva statüsünü kazanmış olurlar. «Fatma Bucak, eserlerinde tamamen titizlikle tasarlanmış ortamlarda icra ettiği eylemleri kaydetmektedir. Fotoğraf, video ve performansı aynı anda uyguladığı bu çalışmalarda genellikle evrensel sembolleri kullanmaktadır. Bucak, bu şekilde mitleri, dini meselleri ve otobiyografik anlatıları ters çevirmekte ve yeniden sahnelemektedir»[184]. Sanatçı, eserdeki karakterle yer değiştirerek, bir yandan kendisini cennetsel kişilerle eşitlemekte, öte yandan alegorik bir şekilde kendi «Cennetten Kovulma» - göç, kendi evinde sahipsiz kalması (sergilerin

[182] A. Zizlsperger, **Fatma Bucak All the World's Stage**, Exhibist Magazine, Sayı 2, 2014, s.iv.
[183] Yaradılış 1:28
[184] **Fatma Bucak: Yet Another Story About the Fall** [URL.: http://www.arter.org.tr]

yokluğu) - hikayesini anlatmaktadır. Bu durumda katılım göstermeyen erkek figürü, cennetten kovulanlara karşı kulakları sağır olan Tanrı Baba olarak görülebilir. Öte yandan tipik, «esmer» görünümlü yaşlı Türk erkeği, anavatanında Bucak'a ihtiyaç duymayan tüm Türk erkeklerini temsil ediyor olabilir. Karakterlerin arasındaki kardeşlik ilişkisi düşünüldüğünde (bunu sergi kataloğundaki metinlerden biliyoruz), çalışma Anadolu'nun bazı bölgelerinde hala geçerliliğini sürdüren ensest ilişkilerle ilgili bir eleştiri niteliği de kazanabilmektedir.

Eserdeki tuz vadisi, romantik bir bakış açısıyla, kurumuş gözyaşlarının tuzu olarak yorumlanabilir. Tuzun beyaz rengi, tarihe göre Havva tarafından bozulmuş olan, saflığı simgelemektedir. Videodaki kadın kirlidir ve siyah bir şeyle her şeyi kirletmektedir.

İmge genel olarak, bir çocukla kutsal üçlüyü tartışan Augustine efsanesinin ikonografisine benzerliğiyle de yorumlanabilir. «Sahne deniz kıyısında geçer, küçük bir oğlan elinde bir deniz kabuğu tutmaktadır. Aziz Augustine ise kumsalda yürürken Kutsal Üçlü'nün gizemi üzerine kafa yormaktadır. Elinde içi su dolu bir deniz kabuğuyla, havuzcukla deniz arasında gidip gelen çocuğun yanına gidip ona, «Evlat, ne yapıyorsun?» diye sorar. Çocuk ona, «Denizi boşaltıp bu havuza dolduruyorum!» der. Augustine, «Bunu yapamazsın evlat!» diye karşı çıkar. «Bu denizi havuza, sen Kutsal Üçlü'nün gizemini kafanda çözmeden önce boşaltabilirim!»». Bucak'ın çalışmasında, denizin suyunu taşımakla bir erkeği etkilemek arasındaki zorluktaki paralellik bağlamında, çalışma daha Hristiyanca bir anlam kazanır. Aziz Augustine imgesi Orta Çağ ve Rönesans boyunca Hristiyan resim sanatında aktif bir şekilde kullanılmıştır.

Bucak'ın eserlerindeki manzaralar bağımsız kalmaya çalışır, ancak karakteristik özellikleri nedeniyle sanatçının anavatanı olan Anadolu'yu anımsatırlar.

Sanatçı aksiyon esnasında etli bir kemik kullanır (büyük olasılıkla hayvan kökenli). Etle olan aksiyonları vasıtasıyla sanatçı kurban verme eylemine atıfta bulunur. Kurbanın kökeni insan tarihiyle birlikte başlar. Hiçbir şeyin kurban edilmediği bir «altın çağın» var olduğunu düşünenler olsa da, bu ispatlanamamıştır. Henüz kurbanın tarihi ve teorisi bulunmamaktadır. Antik kültür bize nihai şekliyle geleneksel kurban – acı çeken (yani yeniden dirilme için kurban edilmiş) tanrı imgesini getirir. Bu sistemde kurban edici rolü tanrıça – eş / anne (bakire / anne)

tarafından icra edilir. Evrendoğumsal yaklaşımlarda kurban İlk Dünya Kaosu'nun aktif bir bileşeni olarak algılanır. «Dünyanın yaradılışının orijinal ritüel mitinin, kurban etme yoluyla yeniden üretilmesi, evrendeki düzeni destekler ve yeniler[185]» Fatma Bucak, kurban olgusunun temel dünya kültlerinin önemli bir parçası olması sayesinde, eserlerinde herhangi bir dine yönelik özel bir eğilim göstermeksizin, birleştirici bir şekilde hepsinin ortak noktalarını gösterir.



Resim 61: Fatma Bucak, "Melancholia II – 4. Father" Arşivsel pigment baskı, 72, 5 x 90 cm, 2010

Ön planda bağlantısız erkek ve arka planda aktif kadın, kurban ve tanınabilir doğal alan teması sanatçı tarafından üç yıl önce «Melancholia II – 4. Father» (2010, Arşivsel pigment baskı, 72, 5 x 90 cm) başlıklı bir fotoğrafta da kullanılmıştır. […] kendimi bir başkasıyla ilişkilendirerek sorgulamaya yöneldim. Kadın ancak erkekle yan yana geldiğinde «kadın» olarak tanımlanabilirdi ne de olsa. Bunu da en yakınımdaki erkekle, babamla deneyimlemek istedim. Tanıdık dini hikayelerden de yola çıkarak bu «durum»lardaki karakterlerin yerlerini değiştirerek hikayeyi bozma ve ters yüz etme yolunu seçtim; bunu biraz da başka bir yerden okuyabilmek için yaptım[186]. Fatma Bucak'ın eser başlıkları, anlaşılmaları için önemli anahtarlardır: «Başlıklar klasik ve rönesans dünyalarına bariz atıflarda bulunmaktadır. Bunlar

[185] **Zhertvoprinoshenie. Ritual v Kulture i Iskusstve ot Drevnosti do Nashih Dnei** [Kurban. Kültür ve Sanatta Ritüel], Moskova, Yaziki Russkoi Kulturi, 2000.
[186] **Düşüşe Dair Bir Başka Hikaye = Yet Another Story About the Fall,** Istanbul, Arter, 2013, s.15.

sıklıkla, imgelerin bazen sessiz, bazen heybetli güçlerine karşı, ikonik bir güçle çarpışırlar»[187].

Başlıktaki sayı, Alman sanatçı Albrech Dürer'in 1514'te tamamladığı gravüre atıfta bulunmaktadır. «Melancholy» Dürer'in en gizemli eserlerinden biridir. Bu eser sembol ve alegorilerinin parlaklığıyla fikrinin karmaşıklığı ve belirsizliğiyle ünlüdür. Melankoli XX. yüzyılın başlarına işaret eden bir terimdir ve nahoş, acı verici mental ızdıraba yol açan zihinsel bozukluk türlerinden biridir. Günümüzde tıbbi kaynaklarda «melankoli» yerine «depresyon» terimi kullanılmaktadır. Dürer'e yapılan atıf, Fatma Bucak'ın eserinin içeriğine, simgelerin anlamını çözme amacıyla, daha derinden bakmamıza sebep olur. «Melancholy» eserinin günümüzdeki en yetkili yorumcuları olan Erwin Panofsky ve Friedrich Saxl[188], Dürer'in bu resmi oluştururken iki ikonografik geleneği karıştırdığı sonucuna varmıştır: O günlerin popüler tıbbi kataloglarındaki melankoliklerin imgeleri ve felsefi tezlerdeki geometrinin kişileştirilmesi. Bu da «melankolinin entellektüelleştirilmesi ve geometrinin insanlaştırılmasına» yol açmıştır. Fatma Bucak'ın çalışması için de aynı şey geçerlidir. Fotoğraf, bir Anadolu köyünde bir babayla kızı arasında geçen şiddet olayını anlatan bir tabloid gazete haberinin ilüstrasyonu olabilir. Ama resimdeki, bariz bir şekilde kızdan iki kat daha yaşlı olan adam, geleneksel olarak, Baba, Tanrı Baba ve katil Baba olarak algılanabilir. (İshak'ın Kurban Edilişi[189]).

«Sanatta «kurban etme» izleğinin en güçlü anlatımını, hiç kuşku yok ki, bir Tevrat öyküsü olan «İshak'ın Kurban Edilişi» sahnesinde buluruz (Tekvin 22: 1-13). Katakomp resimlerinden bu yana Batı sanatında sıklıkla karşılaşılan bir konu olan "İshak'ın Kurban Edilişi", çeşitli dinbilimsel ve ikonografik yorumlara dayanan farklı anlatım dizgeleri içinde tartışılmıştır. Anlatısal yapısı içinde öykü iki güçlü olguyu, dram ve sürprizi bünyesinde barındırır. Doksanı aşkın yaşında mucizevi bir biçimde çocuk sahibi olan İbrahim Peygamber Tanrı'ya olan güçlü inancı nedeniyle bu biricik oğlunu gözünü kırpmadan kurban etmeye kalkışır. Gökten inen Tanrı'nın

[187] M. Corgnati, **Fatma Bucak: Figlia Dell'uomo (Daughter of Man** [Erkeğin Kızı]**),** [URL.: http://albertopeola.com/en/exhibits/12-figlia-delluomo]
[188] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, **Saturn and Melancholy: Studies in History of Natural Philosophy, Religion and Art**, Londra, 1964, s.162.
[189] Yaradılış. 22:1-19, Surat As-Saffat 37:99-109

meleği kendisine oğlunu kurban etmemesini, onun yerine indirilmiş olan koçu kesmesini söyler»[190].

Sanatçı, İshak'ın kurban edilmesi hikayesini alegorik olarak yorumlamaktadır. Resimde bir kadın aktif bir biçimde ölü bir hayvanın vücudunu kesmektedir. Bu kendisi için kurbanlar verilen Tanrı'nın rolünü üstlenmektir. Veya kadın, Tanrı adına öldürülmesi gereken oğlun babası (İbrahim) olur. Ön plandaki adam en ufak bir katılım ifadesi göstermemektedir. Başlığa göre, o bir melankoli halindedir, psikolojik olarak acı çekmektedir. Burada sanatçıyla anavatanı arasındaki iletişimsizlik durumu yine görülebilmektedir. Yaşlı adam, sanatçının bir kurban verme eylemi olarak kaybettiği anavatanını ve ailesini simgeliyor olabilir.

Kurban geleneği antik zamanlara kadar uzanmaktadır. Kurban etme eyleminin bu kadar yaygın olması, insanların derin psikolojik ihtiyaçlarını ifade ettiğinin kanıtıdır. Fatma Bucak'ın eserlerindeki ritüeller, gündelik bir rutin gibi gözükmektedir. Onun kurban edişi, olağan ve kanlı bir eylemdir. Kutsal bir eylemden çok bir suç mahallini andırırlar. «Fatma Bucak, doğrudan ve mitolojik bir ifade biçimi olarak, güçlü bir bağlılık ve sıklıkla uygulayanlar için içten bir katarsis duygusuyla, bir ritüelin taslağını ana hatlarını takip eder».[191]

Fatma Bucak'ın sanatında en küçük detaylar bile önemlidir: Giysiler, hatta görünüş bile: «Sanatçı beyaz bir kıyafet giymektedir. Yüzü saçlarıyla örtülüdür – diğerlerinin yüzleri vardır. O suçlu kadını, genç kadını, her yeni nesilde Doğu ve Batı arasında gidip gelirken kendini yenileyen ilk günahın yükünü taşımak zorunda olan günah keçisini temsil eder. Kimliği yoktur, sadece arkasında kaybolabileceği kalın bir saç katmanı vardır. O «tüm» kadınlardır ve tabii ki «hiç kimsedir»»[192].

Fatma Bucak'ın eserleri performans, video ve fotoğrafı sahiplenir ve sıklıkla bunlar arasında ilişki kurar. Edebiyattan ve orta çağ simgeciliğinden bir şeyler alan bir estetiği keşfeder ve araştırması kendi otobiyografik geçmişini ve kişisel deneyimlerini anımsatan konuları araştırır. Antik İncil ve Kuran hikayelerine ev sahipliği yapan sessiz manzaralar, bilinçsiz bir suçluluk duygusu, kadının inatçı

[190] U. Tükel, N. Öztokat, "Gelenekten Günümüze Görsel Gösterge: Balkan Naci İslimyeli'nin Suret Dizisine Göstergebilimsel Bir Bakış", **Synergies Turquie**, # 2, Revue de Gerflint, 2009, s.5-6.
[191] F. Bortolozzo, "A Few Things I Think I Know About He", **Düşüşe Dair bir Başka Hikaye = Yet Another Story About the Fall,** İstanbul, Arter, 2013, s.58-59.
[192] M. Corgnati, **Fatma Bucak: Figlia Dell'uomo (Daughter of Man),** [URL.: http://albertopeola.com/en/exhibits/12-figlia-delluomo]

varlığı: Bu metaforlar vasıtasıyla Akdeniz bölgesinin kökenlerine ve klasik geleneklerine ait olan arketip ve mitleri yeniden yorumlar.

Farklı dini ifadelerin ilginç bir karışımı, 1965'ten beri Paris'te yaşayan **Nil Yalter**'in (1938, Kahire) çalışmalarında bulunabilir. Kendisi 1960'ların sonlarında Fransa'daki karşı kültürel ve politik hareketlerde yer almıştır.



Resim 62: Nil Yalter, "Pixelismus" tuval üzerine 24 resim, etkileşimli CD-ROM (David Apikian ve Nicole Croiset ile), 1996

Nil Yalter'in «Pixelismus» (1996, tuval üzerine 24 resim, etkileşimli CD-ROM (David Apikian ve Nicole Croiset ile) başlıklı çalışması tuval üzerine resimlerden ve interaktif bir bilgisayar programından oluşur (Resim 61). Eserin dini bağlamı çeşitli seviyelerde açığa çıkmaktadır: «Boyanmış çeşitlemelerle somutlanmış olan bu yapıtın çıkış noktası İstanbul'daki Kariye Müzesi olmuştur. Bu kilisenin mozaik kompozisyonları, *piksel* estetik kavramına bir gönderme yapar. Ayrıca Malevich'in yapıtlarından ve teorik yazımlarından esinlenmek kaçınılmaz bir geçit olmuştur sanatçılar için. "Pixelismus" bir elektronik kitap olarak tasarlanmıştır. 8 bölümden[193] oluşan bu yapıt, izleyiciye, gerçek ve sanal imgeler ve sesler arasında serbest bir dolaşım sunar. Dikkat edilecek nokta bu olgunun, Bizans sanatından ve Malevich'ten bu yana gelişerek, elektronik çağda belirmesidir. Bu CD-ROM, bilgisayar ile çalışılmış imgelerden, sayısal işlem görmüş video düzenlemelerinden, üç boyutlu sanal görüntü serilerinden ve bilgisayar ile inceden inceye işlenmiş seslerden oluşarak; elektronik görüntünün imge öğesine (piksel) paralel olarak

[193] Rengin Devinimi, Çağdaşlığın Metalik Işığı, İnsan ve Enerji, Yaşayan Yaratıklar, Sonsuz Beyaz, Kitle ve Hız, Dörtgen, Dördüncü Boyut

gerçekleştirilmiştir. Bu değisik düzenlemeler, 8 bölümün her birine yerleştirilmiştir. 8 bölümün her biri, Malevich'in bir metni ile vücutlaşıp, izleyiciye, Bizans sanatından, elektronik çağına uzanan bir yolculuk sunar»[194].

«Ben süprematizmden, yaratıcı sanatta saf duygunun önceliğini anlıyorum. Süprematistlere göre objektif dünyanın görsel fenomenleri kendi içlerinde anlamsızdır, önemli olan duygudur ve bu içinden çıktığı çevreden ayrı bir şeydir»[195]. Süprematizm bir yanıyla, resimlerin bina olarak ve kurum olarak kiliselerin işlevine bağlı bir unsur olduğu Bizans Hristiyan sanatına ters düşmektedir. Ancak öte yandan Bizans (Hristiyan) sanatı da inananlarda derin ve saf duygular yaratmak için çalışmıştır ve sanat formları yalnızca yardımcı araçlardır.

Malevich'in alıntılarından yola çıkarak, süprematizmin antik sanat gibi dini bir kültten ortaya çıkan klasik Rus sanatına bir tepki olduğunu tahmin etmek kolaydır. Aynı dönemde Rusya'daki soyut sanat da nihilizm ve ateizmin yaygınlaşmasının sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu hümanist ideallerin kriz yaşadığı bir dönemdir. Nil Yalter Rus avangardı ve onun koşulu olan ateizmden, Ortodoks dinine uzanan bir hikaye çizgisi başlatır. Sanatçı hem Bizans İstanbul'unu, hem de Hristiyan kilisesinin bir müzeye dönüştürülerek işlevini kaybetmesiyle sanatsal algısının değiştiği İslami Konstantinapol'ü yansıtır. Bizans Hristiyan sanatıyla Rus avangart sanatının (ki bu ateist bir sanattır) birleştirilmesi radikal gözükebilir. Süprematizmin temsilcileri sezgisel gerçeklik algılarını, renkli kareler, üçgenler, daireler ve dikdörtgenlerin birleşiminden oluşan basit geometrik formlar halinde ifade etmişlerdir. Süprematizmin felsefesi beş ciltlik bir kitap halinde K. Malevich tarafından şekillendirilmiştir. Malevich anarşistlerin tarafındadır ve kendi fikirlerini «küresel bir ölçekte» gerçekleştirme umuduyla Bolşevik diktatörlüğü benimsemiştir. Yalter çalışmasında onun kitaplarına atıfta bulunmaktadır.

«Pixelismus»un özü, Ateizmin antik dini dogmayı temel aldığını, ancak modern dinin daha ateist olduğunu ortaya çıkarmıştır: Bilimsel gelişme, uluslararası

[194] N. Yalter, N. Croiset, "Pixelismus", **Nil Yalter: Terra Nomade**, İstanbul, Aksanat, 1998, s.22.
[195] K.S. Malevitch, **Sobranie Sochineniy V Pyati Tomakh** [Toplu Yazıları 5 Cilt], V. II, Moskova, Gileya, 1995-2004.

askeri çatışmalar, felsefi çalışmalar vb.[196] buna yol açmıştır. Günümüzde insanlar gittikçe artan bir şekilde bunu bir tür seçme hakkı olarak kabul etmektedir. Dinin, tüm inananların görevi olan zorunlu bir inanç ve uygulamalar seti olduğu algısından, kişilerin kendi kişisel kurtuluşlarına giden yolu seçme haklarının olduğu algısına giden kültürel kayma, yalnızca marjinal çevrelerde ('kültlerde') değil Batı kültürlerinin ana akımında gerçekleşmiştir. Her geçen gün daha az inanan, inançlarını çocuklarına geçirme zorunluluğu hissetmektedir. Aksine, bu kişiler çocukların aile baskısı olmadan kendi fikirlerini oluşturmaları gerektiğine inanmaktadırlar. Bu nedenle dinin nesilden nesle aktarımı gittikçe daha açık ve akıcı bir hale gelmektedir[197].

Kariye Kilisesi yıllardır bir müze işlevi görmüştür ve bu noktada Malevich'ten bir alıntı yapmak uygun düşecektir: «Ateistlerin ikonları müzelerde tutmalarının tek sebebi, bunların bir tür sanat biçimini almış olmasıdır»[198]. Dolayısıyla Yalter ikonun günümüzdeki rolünü sorgulamaktadır. İstanbul turistleri Kariye müzesine dini bir izlenim arayışıyla değil, sanata bakma amacıyla gelirler ve böylelikle bilinçsizce de olsa kendilerini ateistlerle eşitlerler. Öte yandan 1915 yılında, parlak eleştirmen ve tarihçi Alexandre Benois (1870-1960), «beyaz okladdaki siyah kare» işaretinin, «sanatın güzel dinini» reddetmeyi simgeleyen bir tür «yeni ikon» olduğunu söylemiştir. «Hristiyan ilkselerini ifade eden ilk Rus sanat eseri – Malevich'in «Siyah Kare»sidir: Burada evrenin teolojik birliği fikrini ifade etmiştir. «Siyah Kare» – kendi birliği içinde bir dünyadır, ama biz söyleyecek bir şeyi olmayan bir dünyayı bilemeyiz, o bizden gizlidir. Böylelikle Malevich, Nietzsche sonrası sanatta, XX. yüzyıla ait bir Ortodoks ikonu yaratmıştır»[199].

Malevich kendisini «Ben, Sanattaki Yeni Konseptlerin Havarisi…» diye anmıştır.[200] «Süprematizm evrensel bir kozmik boyutu olan bir spiritüel sistem olarak kurulmuş ve tasarlanmıştır. Ona dünyayı 'saf formun' yasalarına uygun bir şekilde

[196] Bkz. Y. Ceylan, "Religion and Modern Man", **La Philosophie Contemporaine: Chroniques nouvelles**, ed. G. Floistad, Université d'Oslo, V. 10 «Philosophie de la Religion», Springer, 2010, s.341-342.
[197] A. Aldridge, **Religion in Contemporary World: a Sociological Introduction**, Cambridge, Polity Press, 2000, s.215.
[198] Malevitch, **a.g.e.**
[199] B. Groys, "Istina Iskusstva" [Sanatın Gerçeği], **Khudozhestvennyy Zhurnal**, №96, 2015.
[200] A. Shatskikh, M. Schwartz, **Black Square: Malevich And The Origin of Suprematism**, New Haven, Yale University Press, 2012, s.130.

dönüştürme kapasitesi bahşedilmiş ve böylelikle varlığın yeniden inşa edilmesi ihtimali ortaya çıkarılmıştır. Böyle bir arayış, sanatçıdan bir peygamber olmasını talep etmektedir. Sanatçı bu mesih rolünden ve yaratıcı faaliyetinin dünyanın düzenini değiştirme konusunda net bir arzu üzerine kurulmasından dolayı bir rahatlık hissetmeye başlar»[201].

Sanal imgenin en küçük öğesi olarak pikseli temel alan ve bunu kökenleri bulmaya çalışmanın bir metaforuna çeviren sanatçı, Malevich'in süprematizmini modern dinin bir formu olarak çalışır. Umberto Eco'nun «her bir parça […] bir bilgi birimi olarak değerlendirilebilir» fikrini takip ederek, tarihsel çalışmayı dikkatlice Eco'nun «bir zerre» diye adlandırdığı şeylere dönüşecek şekilde ayrıştırır»[202]. Görsel bir çalışmada zerrelerin kullanılması, bilginin geçerli kılınmasına yardımcı olabilir, çalışma da esasen budur: «Gerçeklik kavrayışımızı genişleten ama algılanabilir hiçbir fiziksel özellik taşımayan zamanın yeni bir boyut olarak kabulu, bunun gibi algılanamayan başka boyutların da var olma olasılığının önünü açar. «Pixelismus» bu olasılığın altını çizerek dini ya da bilimsel her türlü dogmaya ve onların mutlak hakikat iddialarına meydan okur. Böylece, değismeyen tek değişmezin değişimin kendisi olduğunu vurgular»[203].

Proje resim ve «Book» adını taşıyan bir elektronik program olmak üzere iki parçadan oluşmaktadır. Görsel olarak "Book" bir programdır. Malevich'ten alıntılar taşıyan ve Bizans imgelerine atıfta bulunan soyut, uçucu ve titreyen formlar veren düğmeler vardır. İzleyici, gözlem yaparak, tanım ve ifadelerin yorumlamasının doğruluğundan her zaman emin olamaz.

Çalışmanın kendisi de böyledir. Nil Yalter «Pixelismus» eserinde dinsellikle ateizmi, sanat ve saf formla saf rengin reddini birleştirip, tarihle moderniteyi, iyi bilinen sanat formlarıyla elektronik formatları birbirine karıştırarak sanat ve din arasındaki ilişkinin net tanımlarını bulanıklaştırır. İkisi de vardır, her şey birbiriyle bağlantılıdır, ama hiçbiri ikinci planda değildir.

[201] O. Tarasov, **Framing Russian Art From Icons to Malevich**, London, Reaktion Books, 2011, s.348-349.
[202] U. Eco, **The Open Work**, Cambridge, Massachusettes, Harvard University press, 1989, s.97.
[203] E. Berkmen, *Kayıt Dışı,* **Nil Yalter: Kayıt Dışı**, İstanbul, Arter, 2016, s.25.

SONUÇ

Çağdaş Türk sanatçıların çalışmalarında dinin farklı dışavurumlarını araştırmayı kendime hedef olarak belirlemem sonucunda pek çok ikincil meseleyle karşı karşıya geldim ve çalışmanın devamlılığı için bu konuların da araştırılması zorunlu hale geldi. Bunlardan birkaçı şunlar: Türk sanatında dinin ve geleneğin göreliliği meselesi; çağdaş sanat deneyimi bağlamında Türk geleneğinin İslam'la ilişkisinin özel durumu; Türk sanatçıların yaratıcı uygulamaları örneğinde din ile felsefenin ilişkisi. Pek çok modern araştırmacı, geleneği ve bununla ilişkili olan dinselliği, Türkiye'nin dünya kültürüne sürekli karşıtlığı ve kültürel olarak Avrupa'nın içine çekilme bağlamındaki sancılı kendi kaderini tayin etme süreciyle ilişkilendirir. «… çağdaş sanat eserleri, hem unutmanın hem de hatırlamanın aracı olarak kültürel belleğin koruduğu kodları içinde barındırır. Küreselleşmenin ve teknolojik gelişmelerin beraberinde getirdiği bellek yitimine karşı modern sanatçı tarihsel belleğin getirdiği kültürel birikimi eserlerinde yansıtmaya çalışır»[204]. Çağdaş Türk sanatı, gelenekle (benim durumumda bunun dinsel görüntüsüyle) arasında belirgin bir ayrılık olmadığını, çünkü insanın kendini kültürel arka planından koparmasının imkansız olduğunu göstermektedir. Ayrıca, bazı çağdaş sanat eserlerini belirli bir dini gruba atfetmenin zorluğunu fark etmek de benim için önemli bir keşif oldu. Modernite ve çok kültürlülük, dini hikayelerin sınırlarını bulanıklaştırmaktadır. Tarih dinleri birbirine yaklaştırmıştır. İncelenen çalışmaların bazıları, detaylı bir sanat eleştirisi analizinin ardından aynı anda farklı dini akımlar ve gruplarla ilişkilendirilebilmektedir. Felsefe ekollerinin çeşitliliği de çalışmaların kesin bir analizinin yapılması işini karmaşık bir hale getirmektedir.

Çalışmanın büyük kısmı, araştırmam bağlamında din kavramıyla inanç sistemleri arasında net bir ayrım formüle etmek olmuştur. Bu düşünceye ulaşmamın iki sebebi bulunmaktadır. Birincisi, araştırmacıların Türk sanatındaki İslami motifleri dini olarak değerlendirmeleri, ancak benim kendimi bunlarla sınırlandırmayarak animizm, panteizm ve şamanizme de atıfta bulunuyor olmam, ikincisi ise benim dini

[204] Bozkuş, **a.g.e.,** s.16-28.

bir kurum olarak inceleme ve dinselliği de buna dahil etme yoluna gitmemiş olmamdır. Ben dini imgelerden bahsediyorum ve bunlar çoğunlukla melez, aşikar olmayan ve çok katmanlı imgelerdir. Bu nedenle araştırmamda bunlar bir inanç sistemi meselesi olarak değerlendirilmektedir.

Çalışmam için seçtiğim Türkiye, benzersiz bir bölgedir. Çünkü burada tüm dini gelenekler üst üste binmiştir: Antik Yunan ve Roma, Roma tipi erken Hristiyanlık, Bizans Ortodoksluğu - ve öte yandan Anadolu halklarının çeşitli kültleri, göçebe Türklerin şamanizmi ve son olarak da İslam. İslamiyet, Türkiye'de dinin en son dışavurumudur ve bu yüzden Türk sanatında sadece İslam dininin etkisi olmadığını bilmeliyiz.

İlk bölümde dinin kültür ve sanattaki tarihi yerinin tanımıyla işe başladım ve modern araştırmacıların geçmişin sanatıyla dini arasındaki ilişkiyi başarıyla saptayabildiklerine ancak günümüzdeki durumu incelemekte son derece isteksiz olduklarına kanaat getirdim. Ayrıca çalışma boyunca karşılaştığım ilk problemlerden birini biçimlendirdim: Sanat ve din çalışmaları alanında genel kabul gören bir metodolojinin de akademik bir terim sözlüğünün de olmaması problemi. Burada bilimsel araştırmaların sorununa da işaret ettim: Dini Türk sanatı, topraklarındaki zengin tarihi deneyimine rağmen günümüzde İslami diskurun dışında nadiren görülmektedir. Ayrıca ilk bölümde çağdaş Türk sanatında geleneğin bir örneği olarak «İslam sanatı» ve / veya «Müslüman ülkelerin sanatı» araştırmasının başlangıç noktalarını formüle ettim. Araştırmam, Oleg Grabar'ın «İslami sanatı İslami yapan nedir» sorusunu takip ederek, Türkiye'nin dini sanatına dini sanat dememizi sağlayan şeyin ne olduğunu anlama görevini üstlendi. Antik fikirler ve şamanik uygulamalarla ilişki kuran sanatların *dini* dışavurumlar olduklarını söyleyebilir miyiz? İlk bölümde ayrıca, dini temaların 1990'dan önceki Türk sanatı çalışmalarını nasıl etkilediğini kısaca tanımlayarak, çağdaş Türk sanatındaki periyotlama problemine işaret ettim.

İkinci bölüm, içlerinde ilksel insanların kült pratiklerinin, Anadolu mitolojisinin ve şamanik geleneklerin etkilerinin izini sürebildiğim çalışmaları kapsıyor. Bölüm bunların yanı sıra, çalışmalarıyla antikiteyi ve Antik Yunan ile Roma'nın mitolojisini yeniden düşünen Türk sanatçılarını da içermektedir. Bu

bölümde varılan temel sonuçlardan biri, Türkiye'nin 1990'daki Venedik Bienali'nde kendini soyut resimlerle deklare etmesi ve bunlarda erken kült uygulamaların etkisinin görülebilmesidir. CANAN'ın çalışmalarında kullandığı çıplak kadın bedeni araştırmacılar tarafından feminist programın çerçevesinin dışında incelenmeli ve bunlardan bahsedilirken Anadolu antik mitleri temel alınmalıdır. Yurtdışında yaşayan Türk sanatçının çalışmalarındaki şaman imgesi, göç temelinde kendi kimliğini aramayla ve ulusların kendi kaderlerini tayin etme haklarıyla ilişkilendirilebilir. Türk sanatçılar, miti kullanarak bir öz portreye dönüş yapabilmekte ve bu vasıtayla kendi öz farkındalıklarını, öz değerlendirmelerini ve yaratıcı ilkselerini ifade edebilmekte ve zaman zaman kendi kişilikleriyle tüm geçmiş nesillerin kaderi arasında bir ilişki kurabilmektedirler.

Üçüncü bölüm sanatçıların Hristiyanlık, Yahudilik ve İslam'a referansta bulundukları çalışmaların detaylı bir sanat eleştirisini içeriyor. Ayrıca Nil Yalter'in Ateizm prensiplerine bir eğilim gösterdiği çalışmasını da bu bölüme dahil ettim. Vardığım önemli sonuçlar şunlardır: Hristiyanlık dünya sanatını güçlü bir biçimde etkilemiştir. Rönesans sanatçılarının Hristiyanlık tema ve imgelerini kullanmaya zorlanmaları örneğinde olduğu gibi pek çok sanatçı, bu sanat mirasına atıfta bulunmaktadır. Adem ve Havva imgesi gibi bazı genel dini imgeler pek çok farklı inanışın dinlerinde yer aldığı için bunları belli bir dinle ilişkilendirmek zordur. Bu durum bize dinin, moderniteyi etkileyen dünya kültürünün bir parçası olduğunu göstermektedir. Hristiyanlık üzerine çalışan Türk sanatçılar her zaman yerel azınlıklardan oluşmamaktadır ve çalışmaları kişisel gelişimlerinin ve aile geleneklerinin izini taşıyabilse de, yaratıcılık her zaman sanatçıların kişisel hikayeleriyle ilintili değildir. Çağdaş Türk sanatçıların işlerinde, büyük ölçüde dini işlevleriyle günümüze kadar ulaşmış olan Bizans anıtlarına başvurmaları bağlamında da Hristiyanlık bulunabilmektedir. İslam tek tanrılı dinlerin en genç olanıdır ve elbette Yahudilik ve Hristiyanlıktan çok şey almıştır. Bu nedenle, Fatma Bucak ve benzeri sanatçıların çalışmalarında izini sürdüğüm üzere, İslam üzerine çalışan Türk sanatçıların hikayelerinin büyük kısmı "melezdir". Türk sanatçıların çalışmalarında İslam genellikle gelenek bağlamında değerlendirilmektedir.

Araştırmam, çağdaş Türk sanatçılarının farklı tarz ve tekniklerle başarıyla çalıştıklarını kanıtlamıştır. Sanat formları farklı olabilse de, dini sanatın yaratım ve kullanımı, dünya kültürlerini bölmekten ziyade birleştirmeye hizmet etmektedir.

Ayrıca dünya dinleri büyümeye, evrimleşmeye ve genişlemeye de devam etmiştir. Yeni sanatsal ifade biçimlerinin yanı sıra, daha eski görsel geleneklerin yeniden yorumlanması da, dünya dinlerinin ve bunların çeşitli, canlı, birbirleriyle ilişkili sanat formlarının önemini ve gerekliliğini göstermektedir. Tezimde tartışılan geniş çaplı örneklerin ve yöntemlerin, okuyucuların dünyanın inanç geleneklerinin çeşitliliği ve birliğine dair farkındalıklarını arttırması ve dünya dinlerinin incelenmesinin zenginleştirici bir deneyim olmayı sürdürmesi umulmaktadır.

KAYNAKÇA

1. Uluslararası İstanbul çağdaş sanat sergileri, İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV), 1987

Aldridge A.: **Religion in Contemporary World: a sociological introduction**, Cambridge, Polity Press, 2000

Antmen A.: **Unleashed, contemporary art from Turkey**, London, TransGlobe Publishing, 2010

Antmen A.: **Üryan çıplak nü: Türk resminde bir modernleşme öyküsü,** İstanbul, Pera Müzesi, 2015

Asker Bal A.. **Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayişinin Resim Sanatina Uygulanmasi Üzerine Kuramsal bir Çözümleme**, İzmir, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dali, Sanatta Yeterlik tezi, 2009

Bazin G.: **Istoria istorii iskusstva: ot Vazari do nashih dney** [Sanat Tarihinin Tarihi], Moskova, 1994

Besançon A.: **L'Image interdite, une histore intellectuelle de iconoclasme**, University of Chicago Press, 2009

Blundell S., Williamson M.: **The Sacred and the Feminine in Ancient Greece**, London, Routledge, 1998

Borko T.I.: **Shamanizm: ot arhaicheskih verovanij k religioznomu kultu** [Şamanizm: Arkaik İnançlardan Dini Kült], Yekaterinburg, 2004

Bozkuş Ş.B.; "Hayalden Gerçeğe: 1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı'nda Gelenekçi Yaklaşım", **The Journal of Academic Social Science** Yıl: 2, Sayı: 2/1 Haziran 2014

Büyüktaşçıyan H.: **Write Injuries on Sand and Kindness in Marble**, Green Art Gallery, 2017.

Burkert W.: **Greek Religion**, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985

Brend B.: **Iskusstvo Islama** [Islam Sanati], Moskova, 2008

Brent Plate S.: **Walter Benjamin, Religion, and Aesthetics: Rethinking Religion Through the Arts**, Routledge, New York, London, 2005

Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary: in 86 V. (82 V ve 4 ekstra). SPb., 1890—1907

Bozkuş Ş. B.: "Hayalden Gerçeğe: 1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı'nda Gelenekçi Yaklaşım", **The Journal of Academic Social Science** Yıl: 2, Sayı: 2/1 Haziran 2014

Canan: cehenneme kadar, İstanbul, Berlin, Revolver Art-ist, 2014

Cartier-Bresson H.: **The Decisive Moment**, Simon & Schuster, New York, 1952

Cezar M.: **Sanatta Batı'ya açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası A.Ş, 1971

Chiu M., Genocchio B.: **Contemporary Asian art**, London, Thames & Hudson, 2010

Clark K.: **The Nude: a study of ideal art**, Pantheon Books, 1956

Connelly J.: **Portrait of a Priestess: Women and Ritual in Ancient Greece**, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2007

Çoruhlu Y.: **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, İstanbul, 2013

Croiset N., Yalter N.: **Nil Yalter: Terra Nomade**, Istanbul, Aksanat, 1998

Drach G.V.: **Rozhdeniye antichnoy filosofii i nachalo antropologicheskoy problematiki** [Antik felsefenin doğuşu ve antropolojik meselelerin başlaması], Rostov on Don, Fenix, 2001

Demirsar B. V.: **Osman Hamdi tablolarında gerçekle ilişkiler**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1989

Düşüşe dair bir başka hikaye = Yet another story about the fall, Istanbul, Arter, 2013

Düşkün İkona, Ebook, SALT/Garanti Kültür AŞ, İstanbul, 2016

Edwards S., Wood P.: **Art & visual culture, 1850-2010: modernity to globalization**, London, Tate Publishing, 2013

Eliade M.: **Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy**, Paris, 1964

Elkins J.: **On the Strange Place of Religion in Contemporary Art**, New York, London, Routledge, 2004

Erbay F.: **Cumhuriyet dönemi (1923-1938) Atatürk'ün sanat politikası**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü, 2006

Filipovi E., Van Hal M.: **The Biennial reader: an anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art**, Bergen, Bergen Kunsthall, 2010

Eco U.: **The Open Work**, Cambridge, Massachusettes, Harvard University press, 1989

Grabar O.: **Islamic Art and Beyond**, Aldershot, Hampshire, England, Ashgate Burlington, VT, 2006

Gelenekten Çağdaşa - Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2010

Germaner S.: **Orientalism and Turkey**, Istanbul, The Turkish Cultural Service Foundation, 1989

Germaner S.: **Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990, Modern ve ötesi,** İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2007

Gombrich E.: **Istoria iskusstva** [Sanatin Oykusu], Moskova, AST, 1998

Goldberg R.: **Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashikh dney** [Performans ve Sanat. Fütürizmden günümüze], Moscova, Ad Marginem, 2013

Gülsün Karamustafa: Chronographia, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Wien, Verlag für moderne Kunst, 2016

Goodwin G.: **Osmanli Mimarli Tarihi**, Istanbul, 2012

Groys B.: Istina iskusstva [Truth of art], **Khudozhestvennyy zhurnal**, №96, 2015

Güvemli Z.: **Sanat tarihi**, Istanbul, Varlık Yayınları, 2005

Heinrich B.: **Gülsün Karamustafa: Güllerim tahayyüllerim = My roses my reveries,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007

Her yerde, evinde = At home, wherever, Beyoğlu, İstanbul, Türkiye, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2011

Işin E.: **Saltanatın dervişleri dervişlerin saltanatı: İstanbul'da mevlevîlik = The dervishes of sovereignty the sovereignty of dervishes: the mevlevi order in Istanbul**, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitisü, 2007

İkiz = twin, İstanbul, Galeri Mana, 2013

İpşiroğlu M.S.: **İslâmda resim: yasağı ve sonuçları**, İstanbul, Doğan Kardeş Matbaacılık Sanayii, 1973

Katolicheskaya entsiclopedia [Din Ansiklopedisi], V.I, Moskova, Izdatelstvo franciskancev, 2005

Kerynyi K.: **The Religion of the Greeks and Romans**, Westport, CT, Greenwood Press, 1973

Körler ülkesinin karşısında = The land across the blind, İstanbul, Galeri Mana, 2014

Kaf Dağı'nın ardında, İstanbul, Arter, 2017

Karpat K. H.: **Kisa Türkiye tarihi 1800-2012**, Istanbul, 2015

Klibansky R., Panofsky E., Saxl F.: **Saturn and Melancholy: Studies in History of Natural Philosophy, Religion and Art**, London, 1964

Lazarev V. N.: **Istoria vizantijskoj zhivopisi** [Bizans resminin tarihi], Moskova, Iskusstvo, 1986

Lossky V.N.: **Bogosloviye i bogovideniye** [Teoloji], Moskova, Svyato-Vladimirskoye bratstvo, 2000

Malevitch K.S.: **Sobranie sochineniy vpyati tomakh** [Collected Writings in 5 Volumes], V II, Moskova, Gileya, 1995-2004

Nil Yalter: Kayit disi, Istanbul, Arter, 2016

Önel Kurt E.: **1980 Sonrası Türk Sanatında Dinsel İmge Kullanımı,** İstanbul, İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2002

Özpınar C., Önder D.: **Türkiye'de sanat tarihi yazımı (1970-2010): sanat tarihi anlatıları üzerine eleştirel bir inceleme**, İstanbul, Tarih Vakfi Yurt Yayınları, 2016

Pravoslavnaya ensiklopedia [Ortodoks Ansiklopedisi], V. XXII, Moskova, Tserkovno-nauchnyy tsentr Pravoslavnaya ensiklopedia, 2009

Robertson J., McDaniel C.: **Themes of Contemporary Art Visual Art after 1980**, Oxford University Press, 2005

Recording Conceptual Art, Berkley, University of California Press, 2001

Respiro, İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2014

Resul A.: **Anadolu'da derviş ve toplum: 13-15. yüzyıllar**, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2008

Sovetskaja Etsiklopedia, V.1, Moskova, 1991

Sarkis **Site**, Istanbul Modern, 2009

Shatskikh A., Schwartz M.: **Black square: Malevich and the origin of Suprematism**, New Haven, Yale University Press, 2012

Tansuğ S.: **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986

Tükel U., Yüzgüller Arsal S.: **Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi**, İstanbul, 2014

Tükel U., Öztokat N.: "Gelenekten Günümüze Görsel Gösterge: Balkan Naci İslimyeli'nin Suret Dizisine Göstergebilimsel Bir Bakış", **Synergies Turquie**, # 2, Revue de Gerflint, 2009

Tarasov O.: **Framing Russian art from icons to Malevich**, London, Reaktion Books, 2011

Toporov V.: **Mirovoye derevo. Universalniye znakoviye kompleksi** [Dünya ağacı. Evrensel işaret sistemleri] 2. cilt, Moskova, 2010

Turkiye'de Modern Sanat ve Islam Estetigi, SANART, Ankara, 2007

Tuzlu su (14. İstanbul Bienali) = Saltwater (14th Istanbul Biennial): düşünce biçimleri üzerine bir teori = A theory of thought form, İstanbul, İKSV, 2015

User's manual 2.0 = Kullanma kılavuzu 2.0: Contemporary art in Turkey 1975-2015 = Türkiye'de güncel sanat 1975-2015, İstanbul, Berlin, Revolver Publishing art-ist, 2015

Uluslararası 2. İstanbul bienali, İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV), 1989

When attitudes become form: Bern 1969 / Venice 2013, Milan, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, 2013

Whitehead A.N.: **Izbrannie raboti po filosofii** [Selected Works on Philosophy, in Russian], Moskova, Progress, 1990

Wijdan A.: **Contemporary art from the Islamic world**, London, Scorpion, 1989

Winckelmann J. J.: **Istoria iskusstva drevnosti. Maliye sochineniya** [Antikçağ Sanat Tarihi], SPb, 2000

Yucel D.: **Nil Yalter**, Istanbul, Galerist, 2013

Yüksel Arslan: Artures, Ostfildern, Hatje/Cantz, 2012

Yüksel Arslan retrospektifi, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2009,

Zabunyan E.: **Sarkis Ondan bize = From him to us**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010

Zhertvoprinoshenie. Ritual v kulture i iskusstve ot drevnosti do nashih dnei [Sacrifice. Ritual in culture and art], Moskova, Yaziki russkoi kulturi, 2000

Zizlsperger A.: Fatma Bucak All the world's stage, **Exhibist magazine**, Issue 2, 2014

DİJİTAL KAYNAKÇA

Salt Araştırma, Uluslararası Bienallere Türkiye Katılımı, Graph Commons elektronik haritasi	https://graphcommons.com/graphs/4b59f010-dd53-4f38-9b69-8aa634bcb398
Fahrelnissa Zeid Dies; The New York Times, 11.09. 1991	http://www.nytimes.com/1991/09/11/obituaries/fahrelnissa-zeid-dies-abstract-painter-89.html
B. Madra, The pavilion of Turkey, 44th Venice biennale	http://www.beralmadra.net/exhibitions/44th-biennale-of-venice/
Canan. Sanatçının resmi web sitesi	http://www.cananxcanan.com
Deniz Üster. Sanatçının resmi web sitesi	http://www.denizuster.com
İpek Duben. Sanatçının resmi web sitesi	ipekduben.com
Kunstradio-online	http://www.kunstradio.at/1995B/ephesus.html
H. Küpçüoğlu, Geçmişteki işlerimi bugünün içinde yeniden yorumladım, Habertürk, 22.04.2011	http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/623414-gecmisteki-islerimi-bugunun-icinde-yeniden-yorumladim
E. Nalan Sülün, Kültürel ve Görsel Estetik Açısından Şirin Neşat ve İpek Duben Üzerine Bir Çözümleme	http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/623414-gecmisteki-islerimi-bugunun-icinde-yeniden-yorumladim
Kunstfabrik: Nezaket Ekici: Nazar	http://archiv.kunstfabrik.org/archiv.html
Nezaket Ekici. Sanatcinin resmi web sitesi	www.ekici-art.de
Türbanlı-peçeli Striptiz	http://www.ensonhaber.com/Medya/114812/turbanli-peceli-striptiz.html

Müzenin web sitesin	http://www.boijmans.nl/en/7/calendar-exhibitions/calendaritem/237/sarkis#2Sr6m5d7GzdsGwHt.97
Eleonora Castagna, Focus on Europe, Jun 24, 2015 Hera Büyüktaşçıyan'la Ermenilik üzerine söyleşi, Venedik Bienali	http://www.drosteeffectmag.com/interview-hera-buyuktasciyan-armenity-venice-biennale/
Hera Büyüktaşçıyan. Sanatçinin resmi web sitesi	herabuyuktascian.blogspot.com
Güncelleme radyo programı Kasım 11, 2014 Hera Büyüktaşçıyan'la röportaj	https://guncellemeblog.wordpress.com/2014/11/11/hera-buyuktasciyan
Aquatic Memory, Hera Büyüktaşçıyan, Başak Şenova'yla konuşuyor, 22 Ocak 2015	www.ibraaz.org/interviews/153
J. B. Allen, This art installation transformed a lost Byzantine monastery, July 21, 2016	http://www.theguideistanbul.com/article/art-installation-transformed-lost-byzantine-monastery
B. Loewenstein, Meriç Algün Ringborg at the Adahan Hotel for the 14th Istanbul Biennial Saltwater	http://loewenstein.blogspot.com.tr/2015/09/meric-algun-ringborg-at-adahan-hotel.html
Ö. İ. Erten, İpek Duben 15 Yılını Özetliyor, 25 Aralık 2009	http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=722&bhcp=1
Data Asymmetries: An Interview with Burak Arıkan By Carleigh, 09.12.2016	http://www.furtherfield.org/features/interviews/data-asymmetries-interview-burak-arikan
Harita: Islam, Republic, Neoliberalism	http://www.wordsinspace.net/urban-media-archaeology/2013-fall/?p=552
Data Asymmetries: An Interview with Burak Arıkan By Carleigh, 09.12.2016	http://www.furtherfield.org/features/interviews/data-asymmetries-interview-burak-arikan

S. Aslan, Üç oda, üç hikâye, Milliyet, 20.12. 2006	http://v3.arkitera.com/arsgratiaartis.php?action=displayNewsItem&ID=13330
Fatma Bucak: Yet Another Story About the Fall	http://www.arter.org.tr
M. Corgnati, Fatma Bucak: Figlia dell'uomo [Erkeğin kızı]	http://albertopeola.com/en/exhibits/12-figlia-delluomo