

MINOR HEROISMS

MİNÖR KAHRAMANLIKLAR

2 SEPTEMBER/EYLÜL-24 OCTOBER/EKİM 2015

Curator/Küratör: NAT MULLER

Artists/Sanatçılar:

BURÇAK BİNGÖL
EXTRASTRUGGLE
HAYV KAHRAMAN
AISHA KHALID
AZADE KÖKER
FEMMY OTTEN
IMRAN QURESHI

GALERİ ZILBERMAN

Minor Heroisms

Nat Muller

It is a heroic undertaking in itself to grapple with a traditional and venerated art form like Islamic miniature and pull it into contemporary art. This is what the artists in the exhibition *Minor Heroisms* do by taking their cue from the art of Islamic miniatures and lending this centuries-old practice an urgent and timely interpretation. An impressive international roster of artists has produced new work that is neither small in ambition nor necessarily in size, and ranges from the intimate to the political. From life in the Mughal and Ottoman courts to Persian mythology, miniatures usually depicted the life of rulers, heroic battles, epic stories and magic worlds. Big stories, for big characters, told small. In *Minor Heroisms* both scale and the idea of the heroic are flipped and expanded. The works locate the heroic within small everyday struggles and instances of resistance that make up the larger socio-political fabric. This contemporary heroism is modest, often undetectable and does not always make the news headlines, for it goes against the grain of how our vision is conditioned and framed. Traditionally, framing plays an essential role in miniatures practice; it is a genre where the illumination is defined by the margins and borders of the page. It is therefore, as Virginia Whites puts it in her excellent book on contemporary miniatures a “practice [that] needs to be read between the lines”¹. This is also the case with the works presented in this show.

Here, however, the artists move the focus of attention - stylistically and conceptually - to the margins or often out of the frame. This is not only true for the sculptural and installation-type works, where the relation to space already lifts the work out of its physical confines, and refocuses our field of vision. But also for paintings where the imagery seems to struggle to escape its material containment on the canvas in loud bursts of colour or in deceptive *trompe-l'œil*s. The subject matter of the show too, hovers between the real and the sublime, creating its own - twisted - poetics that comments, at times softly, at times loudly, on a state of affairs in the world. This state of affairs comprises politics, history, memory, but also more personal issues such as physical and spiritual love, faith and devotion. The works in *Minor Heroisms* create their own imaginary where, more often than not, beauty, violence and struggle meet tradition and the present in a distorted reality that is compellingly seductive, as much as it is ominous and estranging.

This is well exemplified in the practice of Pakistani artists Imran Qureshi and Aisha Khalid, both alumni from Lahore's National College of Arts' Miniature Department, and prominent masters of the new miniature. Their work expands critically on traditional Mughal techniques and shapes it into a contemporary vocabulary. In his painting from the series *Love Me, Love Me Not* (2015) Imran Qureshi explodes his signature take on Kangra Hills landscape patterns, rendered in his equally distinct Perylene Maroon red, onto the canvas, creating a medley of beauty and carnage. Love, here, is violent, wounded and fickle. The flower's petals are spat onto the surface, rather than hesitantly picked one by one in the lover's game of “Love Me, Love Me Not”. The plant is left bleeding, in tatters, surrounded by its amputated petals and splatters of paint. Qureshi compares the movement of his - by now very personalised - lines to calligraphy, as if he were writing a narrative.² It takes incredible control to

produce a work wherein everything – its subject matter, composition and medium – seems so out of control. Expertly undoing the containment of subject and form found in traditional miniatures, Qureshi has in fact exquisitely captured the energy, passion and destructive force of love. His oeuvre's beauty is often a terrible one, forcibly echoed in his large-scale in-situ works such as *Blessings Upon the Land of my Love* for the 2011 Sharjah Biennial and his 2013 *The Roof Garden Commission* for the Metropolitan Museum of Art in New York. Both sites recall a scene of a bomb blast or massacre, stained with blood, yet upon closer inspection the residue of violence is made up of floral patterns and foliage. In *Love Me Love Me Not*, as in so many of his works, life and death, eternity and the ephemeral all come together hauntingly. This is also echoed in the very title of his other two new canvases for the exhibition, from a series started as early as 2010, *This Leprous Brightness*. Here Qureshi uses luxurious gold leaf, traditionally used on wasli, the prepared paper for miniatures, as the background onto which he veers into more abstract work. Unlike with traditional miniatures, where the field of action is at the centre of the page, Qureshi shifts the floral imagery to the borders of the canvas, hence opening it up³. The preciousness of the gold leaf, which miniaturists believe is alive, and to which they even hold their breath when applying, clashes with the blood red foliage and splashes of colour with enormous poetic and visual impact. His canvases breathe out an air of infinitude, yet they resonate so clearly with the restive reality of our time, and more specifically the violent bloodshed that continues to disrupt Qureshi's Pakistan.

In her earlier work **Aisha Khalid** explored topics of gender and domesticity specific to the Pakistani context, as well as the legacy of South-Asia's colonial past and tensions between East and West. Her paintings, embroideries, artist books and site-specific installations often incorporate highly intricate Islamic geometric motifs. As in Qureshi's, in her practice too, the insistence on aesthetics and beauty belies the critical subject matter. The spiritual has particularly for the past decade been highly present in her work. This has manifested itself recently in more abstract considerations and an investigation into three-dimensional objects. In her body of work *You appear in me, I in you* (2015), which derives its title from a Rumi⁴ poem, Khalid shows three cube objects inside acrylic boxes, which protect and highlight their fragility, presented on individual pedestals. They are accompanied by a painting of yet another cube, rendered as a hexagon. Squares and hexagons are minutely repeated in bright green and black in the dazzling geometric patterns on each of the objects' sides and the painting's surface. For Khalid the cube is a perfect form and references that other perfect black cube, the *Kaaba* in Mecca, the holiest site in Islam. The small red ornamental folds operate as separating curtains, breaking the perfect repetition of form and pattern, "but" Khalid insists "not in a negative way"⁵. Rather, they highlight human imperfection in the light of divinity and the beauty thereof. In this context, the colour black is not a dark force gobbling up light, but suggests that in spiritual devotion, as with any kind of love, some matters will always remain veiled and unknown. This is particularly striking in the cube diptych where the outer sides are covered in a black patterning and the inner sides reveal a splendid gold leaf covering. As much an occupation of space and time, these works are also testimony to Khalid's meticulous meditative process of creation, in and by itself an homage to spiritual love. The repetition of the pattern instils a sense of comfort, peace and serenity in the artist during production, as well as in the viewer.

Another kind of love, that of the physical kind, is the topic of Dutch artist **Femmy Otten's** 2011 piece *New Myth for New Family*. Influenced by the great 15th Century Italian painters Fra Angelico and Piero della Francesca, as well as Persian miniatures, Otten recreates a dreamy love story that plays itself out on two perpendicular gallery walls. A woman's bust grows out of the wall as a reluctant relief, her hands drawn somewhat misshapen, the line where wall and woman meet slightly messy. She wears her lover's countenance on a medallion around her neck. His portrait is detailed, idealised contrary to her own face, elegant and angelic but scratched, unpolished, the torso surrounded by paint blotches as if Otten resists absolute beauty and perfection in art but attempts to embrace it in

love. And yet, the work, ephemeral in its deliberate unfinished, fragmented state, where elements of the composition orbit each other in a fragile equilibrium, is perhaps the most powerful ode to erotic love. The winged mythological figures lend a fairy tale-like quality to the work that speaks of movement and freedom. Love here can, indeed, give you wings. They are connected to the main figure by a phallic arrow, which stresses the intimate bond between the two lovers. But who are the women in the two tiny portraits? They bear a striking resemblance to the main figure, but are these women all one and the same? Does an unconditional surrender to love alter who we are? Otten's *New Myth for New Family* is not entirely naïve here. The other arrows painted on the wall are too big to be Cupid's; in one portrait the woman's face is surrounded by Indian fertility symbols, however, she has misshapen arms coming out of her throat, holding fish. Though not threatening, there is something off about the scene. If anything, it suggests that love always is incomplete, just like this artwork.

Also taking her inspiration from a Persian miniature, as well as Ottoman vases, Turkish artist **Burçak Bingöl** brings together a scene from a 17th Century Persian miniature with the recent political events in Gezi Park in her piece *Unforeseen Resistance* (2015). The original miniature, a tile panel in the collection of the Metropolitan Museum of Art in New York, depicts a garden picnic. Vessels, vases and other crockery decorated with floral motifs are strewn across the grass, similar floral motifs appear on the figures' dress. There is no real distinction between the opulent flora in the garden, its surrounding landscape and representations of nature used as decoration on crockery and garments. What is camouflaging or decorating what, and which came first: art or nature? All the visual elements of the tile dissolve into each other in one magnificent homogenised layer. In her project Bingöl reverses this process: her sculpture - modelled after a commonly used Ottoman vase - is growing out of its source material, a clump of clay. Is the object resisting the clay and breaking free from it, or is it subordinated by its own source material and imprisoned by it? It is hard to say, but the cracks of a struggle show visibly in the work. Gone is the flat surface of the miniature. Bingöl has bestowed volume and a sculptural presence onto her vase. Her decorative element is a controversial one: grass from Gezi Park. In May 2013 Gezi Park became the backdrop and symbol of nationwide unrest. Starting originally as a protest against plans to turn Gezi Park, one of the last green spaces around Istanbul's Taksim area, into a shopping mall, protesters "occupied" the park in ways the gentry in the Persian miniature did. They sat on the grass, asserted their presence, held picnics...until the police violently broke it up. Soon the protest turned into broader demonstrations against the AKP government's increasing encroachment on freedom of expression and other civic liberties, as well as on Turkey's secularism. Fast forward to 2015 and the situation in Turkey has deteriorated on every front. The Gezi protests, like the grass motifs on the vase, left their indelible mark on Turkish society. The question of what this means in the long run is, like Bingöl's object's relationship to its material, an uneasy one.

Additional wry commentary on Turkey's volatile political situation is further provided by **Extrastuggle's** sardonic new work. Fusing humour and wit, pop art, graphic design and increasingly in the past few years oriental influences, Extrastuggle's fight has since 1997 been with power and authority, more specifically with Turkey's social and political agenda. For the exhibition, the artist has rendered a well-known foul-mouthed political comment, clandestinely recorded and gone viral on the Internet⁶, in calligraphic script decorated by beautiful *çintemani* motifs. Found predominantly on textiles and tiles, this decorative Ottoman motif consists in Extrastuggle's version of a globe paired with liplike wavy lines. Thought to have originated from Buddhism, *çintemani* represents power and is in essence a "wish-fulfilling jewel". This reinforces the artist's double visualisation of the quote, once in its original Turkish and once in English translation, *Bu milletin amına koyacağız/ We will fuck this nation over* (2015) even more. Uttered by men in power, who wish to stay in power, the vileness of the words and the delicate ornamentation collide, but also become a self-fulfilling prophecy. The profane is increasingly confused with the profound in Turkey's current conservative political climate. The

ocular motifs furthermore add a sense of being watched and scrutinised by the authorities. It is thus no coincidence that Extrastuggle's two sentences are presented in a style similar to Quranic wall plaques, often found as decorative elements in Turkish homes. It implies that everybody is affected on a personal level by the government's power politics, but also that resistance and "minor heroisms" start with the self, individually and often at home.

Staying with Turkish influences, albeit from bygone times, *Azade Köker* has borrowed a detail from 16th Century Ottoman miniaturist Hafiz Efendi to portray the eternal tension between good and evil in her mixed media work *Devil Tempted* (2015). Using a distinct technique of applying a grid-like pattern of cut-outs against a photographic background, Köker creates a layered photographic image. In this work a detail of an Efendi miniature is blown out of proportion and taken out of its original narrative context in order to create a new one. The winged mythical creature, a woman with a griffin's body, is presented in an oval shape, but cut off at the waist. This does not necessarily need to be interpreted as a violent act, though it is debatable whether the illuminating softness of Efendi's seraphic drawing gains the upper hand over the darkness enveloping it. Indeed, upon closer inspection we can discern that the pattern of cut-outs consists of small skulls and that the abstract base landscape, too, is made up of larger skulls. In this respect, Köker does not only play with scale, but also distorts the viewer's perception. Depending on where you stand - near or far - and from which angle you look, *Devil Tempted* will disclose different visual information to the viewer.

The painting *Hameeha Hameeha* (2015) continues *Hayv Kahraman's* research into the well-known 12th Century Iraqi illuminated manuscript, the *Maqamat al Hariri*. In the original manuscript the male protagonist is Abu Zayd, a trickster who wanders from city to city. He's the vehicle through which fifty short stories on quotidian life of the urban upper middle classes in various Arab cities is told. Kahraman borrows formally (calligraphy, colour schemes and architectural references) as well as conceptually from this masterpiece and blends the adventures of Abu Zayd with her own experiences as an Iraqi refugee, who wandered with her parents from city to city before receiving asylum in Sweden. The artist has turned herself, or rather permutations of herself, into her paintings' protagonists. Unlike Persian or Mughal miniatures, the *Maqamat* lack detailed backgrounds, a stylistic element that aptly expresses Kahraman's deracinated sensibility of living in exile. Similar to the original manuscript, a literary *tour-de-force*, Kahraman's version too plays with language. Hers, however, is the colloquial Iraqi dialect of a brief childhood spent in Baghdad, a language unlearned when at age 10, fleeing the First Gulf War (1990-1991), she had to switch to learning Swedish. There are similarities between the artist's loss of home and language - due to violence - and the arrested development of the *Maqamat's* particular type of miniature painting by the Mongol's 13th Century invasion of Baghdad. As much an unveiling of the artist's biography as it is of a linguistic and identitarian loss, *Hameeha Hameeha* draws on a widespread Arabic saying that translates roughly as "the protector is the thief". In essence a cautionary tale about trust, and about appearances being deceiving, this phrase was commonly used behind closed doors during the reign of Saddam Hussein (1979-2003). In the painting it is unclear which of the three women takes on the role of the protector or of the thief. Kahraman's own heroism in this ambiguous painting is that she unveils a suppressed language and (personal) history without giving too much away. This is true for many of the works in *Minor Heroisms* that touch with modest but strong gestures on global issues without forsaking specificity, locality, and history. Perhaps most importantly, it eschews the anti-aesthetics of much political art, and reinstates beauty as a powerful narrator of the personal and the political.

Endnotes

¹ Virginia Whiles. *Art and Polemic in Pakistan. Cultural Politics and Tradition in Contemporary Miniature Painting*. London: I.B.Tauris, 2010. P.22.

² Conversation with the artist 11 August 2015.

³ Cfr. "The here and the Now: Imran Qureshi in conversation with Amna 3 Tirmizi Naqvi", *Imran Qureshi: Artist of the Year 2013*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013. P.14-19.

⁴ The 13th Century Persian poet, Sufi mystic and philosopher Jalal ad-Din Muhammad Rumi is particularly known for his spirituality.

⁵ Skype conversation with the artist 8 July 2015.

⁶ See for the original link: <https://www.youtube.com/watch?v=KEBt2MEzIV0> [last accessed 9 August 2015]

Nat Muller is an independent curator and critic. She has written numerous essays and catalog entries on art and politics, artists from the Middle East and is a regular contributor to *Springerlin*, *MetropolisM*. Her writing has been published amongst others in *Bidouin*, *ArtAsiaPacific*, *Art Papers*, *Canvas*, *Art Margins* and Harper's Bazaar Arabia. She is editorial correspondent for *Ibraaz*. With Alessandro Ludovico she edited *Mag.net Reader2: Between Paper and Pixel* (2007), and *Mag.net Reader3: Processual Publishing, Actual Gestures* (2009), based on a series of debates organized at Documenta XII. She has taught at universities and academies in The Netherlands and the Middle East, and has curated video and film screenings for projects and festivals internationally, including for *Rotterdam's International Film Festival*, *Norwegian Short Film Festival* and *Video D.U.M.B.O.* Recent curated projects include *Spectral Imprints* for the Abraaj Group Art Prize in Dubai (2012), Adel Abidin's solo exhibition *I love to love...* at Forum Box in Helsinki (2013), *Memory Material* at Akinci Gallery, Amsterdam (2014); *Customs Made: Quotidian Practices & Everyday Rituals* at Maraya Art Centre in Sharjah (2014); *Disquiet* at Galeri Zilberman /Pi Artworks, Istanbul (2014), *This is the Time. This is the Record of the Time* at Stedelijk Museum Bureau Amsterdam & American University of Beirut Gallery (2014/15). In 2015 she curated Sadik Kwaish Alfraji's acclaimed solo show *Driven by Storms (Ali's Boat)* at Ayyam Gallery in Dubai and she edited his first monograph, published by Schilt Publishing. She was Associate Curator for the Delfina Foundation's 2nd Politics of Food Program in London on the themes of Sex, Diet and Disaster and curated the show *Stirring the Pot of Story: Food, History, Memory*.

www.natmuller.com

‘Miniature’ Painting Between Past and Present

Hala Auji

Heroism, a prevalent theme in the arts of Islamic and pre-Islamic periods, was particularly popular in manuscript paintings: from double-page illustrations of the Mughal emperor Akbar taming a wild elephant, to those depicting the procession and ceremonial order of Süleiman the Magnificent’s ascension to the throne at Topkapi Palace. Pre-Islamic heroism also prevails in such paintings, like depictions of the Sasanian king Bahram Gur showcasing his prowess, and dragon-slaying skills, in hunting scenes from the Persian *Shahnama* (Book of Kings).

In reference to such paintings, the term ‘miniature’ often relates to their size. The designation implies that they are small or ‘mini’ works, particularly in comparison to the larger canvases of European traditions. A more problematic interpretation is that they are ‘minor’ objects, ones not on par with Western ‘masterpieces.’ But size can be deceiving. Manuscript and album paintings from Islamic cultures were in fact images with a widespread currency and mobility in a complex network of artistic production. Ottoman and Persian royal portraiture traditions from the fifteenth century, for instance, appeared as small format illustrations on paper as well as large-scale murals and panel paintings. Concurrently, details of monuments in Ilkhanid manuscript illustrations are the few remaining indications of how luster painted tiles—decorated with elaborate calligraphy and scenes from famed folktales—were arranged on the walls of thirteenth-century Persian palaces that now sit in ruins.¹ These illustrated surfaces brought together imagination and reality in myriad combinations. Some documented the everyday lives of royal courtiers, while others helped viewers envision the exaggerated heroic acts, characteristics, and lives of rulers and mythical figures. These images made their appearances and re-appearances across culturally diverse Islamic societies and periods. They often alternated between hyperbole and subtlety, propaganda and pedagogy, reverence and profanity, and idealism and reality.

The artworks in *Minor Heroisms* reference these visions and visualizations of past Islamic societies, from subtle reverberations to clear challenges to past traditions, which continue to inform the politics and culture of everyday life in the Middle East and beyond. Remnants of manuscript painting techniques—the use of composite perspectives, flat planes of color, elaborate floral patterns, mythical creatures—are intermingled, juxtaposed, or harmonized with new physical contexts (e.g. sculptures) and present-day frameworks (e.g. dystopian visions and protest). Beyond the visuals, echoes of the past resonate in the modes of production, the overlapping spheres of influence, and the mediation of images and myths across surfaces, and geographic boundaries.

In her work, **Azade Köker** (Turkey) engages with myths through mystical creatures—ones representing hybridity concurrently with a sense of discordance (between reality and the imagination). Bull-headed entities in her *Praying Angels*, 2011, recall the Zoroastrian deity *mehr*: protector of water and crops whose namesake harvest festival, Mehragan, is still celebrated in Persian societies today. Supernatural creatures and disrobed figures engulfed in flames in Köker’s *Heaven Hell*, 2015, appear as vignettes of scenes from legends past. The unearthly figures resemble those of demons, or jinn, found in an illustrated 15th century imperial Timurid copy of the *Mirajnama* (Book of Ascension) from Herat. The manuscript’s

sixty illustrations depict scenes from the Muslim Prophet's nighttime heavenly journey (*miraĵ*)—including a stop in the bowels of Hell—upon his mystical steed *buraq* (a part-man, part-animal being). In scenes from the underworld, demonic guardians enact divine-ordered torture on sinners. Experimental in nature, such images were inspired by Buddhist and European sources since there was no precedence for them in Islamic manuscripts at the time.² Similar ghouls were painted on sheets of paper and silk found in fourteenth to fifteenth-century Persian albums, like those belonging to a painting genre known as *Siah-qalam* (Black Pen). These mysterious works were produced at the periphery of manuscript painting, possibly for a limited court audience, and drew on Islamic and European sources, like scenes from Classical mythology.³

Also exploring an amalgam of mythologies, **Femmy Otten** (The Netherlands) fabricates multi-dimensional worlds of her imagination that bring together painting and sculpture. Disjointed reliefs, busts, carvings, and paintings of women and men recall the features of Etruscan, Hittite, and other pre-Islamic statues of deities and heroes. A mysterious *buraq*, carrying a haloed figure, makes an appearance amongst these disparate figures in a seemingly innocuous drawing taped to a wall in her *Untitled*, 2012 presentation at Galerie Fons Welters (Amsterdam). The sources for this image were probably the same ones used by Köker, illustrations of the Prophet and his steed from the *Mirajnama* or the varied subsequent copies of scenes from it. Copied across centuries, this was a favored event amongst artists and poets, one in which Muhammad attains an ethereal proximity with the divine. In Otten's rendition, the figures remain faceless, perhaps speaking to their holy nature within Islam. Yet, the minimalist lines—empty of color or definition—seem hallowed out. These outlines, in a way, mirror the incompleteness of images in Otten's body of work, where the viewer is tasked with filling in the blanks.

This sense of discordance, of images suspended in time and space, is evident in sculptures and paintings by **Burçak Bingöl** (Turkey) where ceramics are fused with discarded machine parts, and phantom, disembodied gloves cradle porcelain vases (her *Hand Craft* series, 2015). Bingöl's work consciously appropriates aspects of Ottoman ceramics in its use of flora in bright red and shades of blue that clearly emulate the colors of the famed Iznik wares. In her earlier pieces, like *In the Garden/Bahçede*, 2012, the artist explores floral ornaments in two-dimensional form where the emphasis is placed on monochromatic lines and washes in a scene typical of seventeenth-century Persian portraiture. These popular album paintings, such as those by Reza Abbasi (head of the imperial painters' workshop under the Safavid Shah Abbas I), portrayed everyday people doing everyday things, often dressed in the latest trends from cosmopolitan Isfahan and sipping wine from luxurious Chinese cups. Most importantly, those sitting for these portraits were often anonymous individuals (scribes, court pages, and prostitutes), not the heroes of legends past. Bingöl's drawing of a nameless person in a garden evokes this anonymity in the way that the subject is cropped at the shoulders, thus appearing as a beheaded body kneeling before a porcelain bottle and cup. The flatness of the image, typical of Persian manuscript painting, is emphasized by the lack of shading or depth. The way in which the patterns fill the space creates confusion between the background and foreground, with both competing for the viewer's gaze.

Relatedly, **Aisha Khalid** (Pakistan), trained in the art of Mughal painting traditions, adapts this practice's conventions and materials to her work by playing with the flatness of colors, gold leaf, and patterns. In her *Stay Quiet Like a Flower* series, 2015, a tulip—native to Persian and Ottoman realms—makes several appearances on two- and three-dimensional surfaces, at times against a gold foil backdrop. The flower's details, where white petals are outlined with a gradient of deep magenta that crown a delicately thin stalk and wavy leaves in shades of green, are related to those found in seventeenth-century Mughal album pages, when floral subjects, and their associated symbolism, became popular amongst painters and patrons.

Informed by Abbasid-era manuscript traditions, **Hayv Kahraman's** (Iraq) *How Iraqi Are You?* series, 2015, dialogues with the text and illustrations of *Maqamat al-Hariri* (The Sessions of Al-Hariri). This was a collection of short Arabic stories by an eleventh-century writer from Basra in which the cunning protagonist, Abu Zayd, is accompanied by the (somewhat naïve) al-Hariri on adventures where the two manage to swindle

or talk their way out of trouble. Replete with puns and double-entendres, this literary work is inherently textual, where illustrations (the earliest of which belong to a thirteenth-century copy from Baghdad) are often imaginative extrapolations of the actual text. In her work, Kahraman turns the genre on its head by re-gendering the content of these typically male-centric tales, with women protagonists dominating the scenes.

Although most artists in *Minor Heroisms* evoke past traditions by inverting or reinterpreting their messages and themes, some deconstruct them from the inside out. **Imran Qureshi's** (Pakistan) work falls into the latter category. While employing techniques and materials prominently found in Mughal illustrations—floral patterns and gold foil—Qureshi's work reinterprets these elements beyond their uses in the traditional sources. The subtle floral patterns scratched into his paintings of red acrylic explosions against flat neutral backgrounds are tangentially comparable to motifs found in the colorful, ornamental margins of Mughal album pages. In his film *Breathing*, 2014, gold foil floats freely, detached from the surfaces upon which it is traditionally found, perhaps recalling the fluttering leaves of trees in Timurid or Mughal paintings of gardens. Nuances of the past remain in Qureshi's work, but the content and form are rooted in the present socio-political context.

Akin to Qureshi's paintings, the sources for **Extrastruggle's** (Turkey) artworks are not explicitly discernable. Grounding his work in the tension between debased politics and the potency of aesthetic forms, the artist emulates visual tropes common to a general understanding of Islamic art—abstracted motifs, decorative calligraphy, and colorful shapes. The visual simplicity of his paintings, however, belies their underlying role as forms of political protest. In Extrastruggle's pieces, elaborate calligraphy, much like its appearance in ornate copies of the Quran, is employed for its aesthetic value. Instead of sacred verses, however, Extrastruggle's text contains profane quotes by Turkish figureheads, where Islamic writing serves as a mouthpiece for corrupt authorities: the anti-heroes of a dystopian society.

In their varied ways, these works keep revisiting aspects of tensions: between past and present, sacred and profane, real and imagined. An important undercurrent to these issues is the location of 'Islamic' art (its history and conventions) in the practices of global, contemporary artists and the roles it can play. Through the exploration of what lies between frictions and disconnections, the works in *Minor Heroisms* suggest imaginative spaces for the investigation of these concerns—ones that remain points of debate in the field today.

Endnotes

¹ Sheila Blair, "The Development of the Illustrated Book in Iran," *Muqarnas* 10, Essays in Honor of Oleg Grabar (1993): 266-74.

² Christiane J. Gruber, *The Timurid Book of Ascension (Mirajnama): A Study of Text and Image in a Pan-Asian Context* (Valencia: Patrimonio Ediciones, 2008).

³ Bernard O'Kane, "Siyah Qalam: The Jalayirid Connections," *Oriental Art* 48, no. 2 (2003): 2-18.

Hala Auji is assistant professor of Islamic art history at the American University of Beirut, Lebanon. She is currently finalizing work on her book *Printing Arab Modernity: The Visual Culture of Books in Nineteenth-Century Beirut*, which is under contract with E.J. Brill. Her research on Arabic and Islamic book production has been supported with grants and awards from numerous institutions including the College Art Association, The Historians of Islamic Art Association and the Middle East Studies Association. She holds a PhD from the State University of New York at Binghamton and an MA from Art Center College of Design, Pasadena.

<http://www.halaauji.org>

The Plenitude of Miniature

Hammad Nasar

New constructs of “global” art and its histories have often relied on annotating existing accounts of a diverse set of historically specific artistic practices. Calligraphic Abstraction, *Dansaekhwa*¹, Ink Art, Living Traditions, *Saqqakhaneh*² ... Miniature. “Minor” practices incubated in the gentle warmth of contemporaneous conversations from Seoul to Lahore to Guangzhou to Khartoum. These conversations epitomise the work of, what Antonio Gramsci termed, “organic” intellectuals: artists feeding off each other’s energy to indulge in formal experiments; students extending their teachers’ intellectual projects; or institution-building initiatives fashioning culturally grounded modes of modernity.

Some of the more recent instances of artistic interest in past practices are not singular occurrences, but resonant echoes of earlier 20th Century efforts rooted in the nation building agendas of independence/de-colonisation struggles. This essay is a meandering walk-through one such trajectory: one that is transnational through its very conception. The intention is not to *explain* the practice of artists in the exhibition *Minor Heroisms* through a common point of reference, but to foreground an instance of a geographically rooted practice that can productively frame wide ranging contemporary practice.

India’s Bengal School (early 20th Century), with its positive assertion of difference from European modernism in the use of that quintessential “Oriental” form, the Indo-Persian miniature, is an exemplar of these earlier efforts. In direct conversation with broader political currents, and part of the *swadeshi* (indigenous) movement in art in colonial India, it inspired a generation of creative practitioners to reconnect with tropes and the “spiritual” grounds of Indic civilisations. These tendencies arguably reached their zenith at Santiniketan, the experimental art school associated with the Tagore family, in the first half of the 20th Century.³

K.G. Subramanyan (b. 1924) is a notable example of the Santiniketan brand of artist-thinker. As a student at Santiniketan, he imbibed both an attention to craft practices, and a framing of art as a dialogue with wider society. He developed this further in his own artistic practice across a wide range of media, exemplified by his privileging of the mural: site-specific carrier of narrative in the public realm par excellence. But arguably his most influential role was in shaping both the curriculum and the ethos of post-independence India’s first art school, the Fine Arts Faculty at the MS University, Baroda (established in 1950); in particular in the engagement with craft and rural creative practices framed under the rubric of the “Living Traditions of Indian Art”.⁴

India’s independence from British rule in 1947 was also the moment of British India’s partition, and the creation of Pakistan as a home for South Asia’s Muslims. Pakistan too felt the Bengal School’s long shadow, for which the artist Abdur Rahman Chughtai (1897–1975) served as a mediating force. The art historian Iftikhar Dadi has described Chughtai as a self-fashioned “modern” artist.⁵ Chughtai’s quest for modernity was cooked on the same fire as the political awakening that fed the call for the creation of Pakistan, and explains his self-positioning as a “national artist”. This conscious alignment with a nationalist agenda was well served by his grasp of the miniature’s suitability as a carrier of narratives. And the narratives Chughtai wanted to attach his art to were those of the Mughal courts: a paradoxically

nostalgic optimism through which to frame the art of the newly independent Muslim nation. It is in the context of privileging this narrative that Chughtai's insistence on independence from, and competition with, the Bengal School needs to be viewed.⁶

Chughtai taught, from 1915-1924, at the Mayo School of Art in Lahore. A colonial-era school conceived as part of the Arts & Crafts Movement, it became the National College of the Arts (NCA) post-independence, and is the alma mater of two of the artists in this exhibition, Imran Qureshi and Aisha Khalid. Miniature painting has been included in the NCA's syllabus since the 1920s.⁷ The Faculty of Fine Arts in Baroda also had some engagement with miniature painting since its inception. But in both instances miniature practice was not central to the pedagogic or artistic experience. This changed through the personal endeavour of two inspirational artist-teachers ("minor heroes" if you like): Lahore's Zahoor-ul-Akhlaq (1941-1999) and Baroda's Gulammohammed Sheikh (b. 1937).

It has often been noted that London, blessed with the bounty of miniature albums the Empire "collected" over two centuries, is a good place to study miniature painting. And it was in London in the late 1960s that both Akhlaq and Sheikh made a study of the Victoria & Albert Museum's (V&A) nonpareil collections of Indian miniature. They were both students at London's Royal College of Art, not far from the V&A, and through a mixture of observation, practice, and cogitation, fashioned new artistic trajectories for themselves with a deep and multi-faceted engagement with miniature painting.

Living in India means living simultaneously in several times and cultures. One often walks into 'medieval' situations and runs into 'primitive' people. The past exists as a living entity alongside the present, each illuminating and sustaining the other. As times and cultures converge, the citadels of purism explode. Traditional and modern, private and public, the inside and the outside are being continually splintered and reunited.

Gulammohammed Sheikh⁸

Sheikh was in particular engaged by miniature's capacity for carrying multiple narratives, nestled in fragments of the picture plane of miniature's unfolding perspective (as opposed to the Western single point one), made possible by what the scholar Anna Sloan has called miniature's "architectural space".⁹ A small group of his artistic peers shared Sheikh's engagement with miniature painting – most obviously Nilima Sheikh (b.1945), who besides her formal academic study at Baroda, had learnt miniature painting from the miniature painters of Jaipur and Nathadwara.¹⁰ But also Bhupen Khakhar (1934-2003), more commonly billed as India's first Pop artist, but whose depiction of space has much in common with Sheikh's approach. But while this deployment of miniatures' spatial and narrative-carrying capacities were much in evidence in individual practices of artists close to Sheikh, it did not lead to the study and practice of miniature painting becoming central to pedagogy in Baroda.¹¹ In Baroda it became one influential strand of a wider practice of narrative painting. In the context of the Indian art scene, enthralled with modernist abstraction, this assertion of the human figure as the pivotal node of contemporary practice, could be seen as a case of "minor heroism".¹²

Akhlaq, on the other hand, in parallel with developing his own interests in exploring the formal features of miniature painting and exploring its relevance to his own painting practices, used his position as Head of Fine Arts at the NCA to institute a full-fledged Miniature Department.¹³ He encouraged a young miniature painter, Bashir Ahmed (b.1954) —who had trained with Sheikh Shujauallah, who in turn had trained with Haji Mohammed Sharif, and could trace his lineage of practice back to the artisanal ateliers of the Mughal courts—to academise the formerly artisanal practice. Under Akhlaq's watch, miniature practice was afforded the same academic standing as painting, sculpture or printmaking.

In the hands of a generation of artists trained at the NCA since the establishment of this department in the 1980s, miniature painting has become a bona fide 'ism'.¹⁴ It has resulted in innovative explorations

of process, reflexive use of the performativity of artistic labour, riffs on the specificity of materials, a promiscuity of visual references, and sophisticated modulations in the modes of address. Miniature has moved beyond its tropes, to become an *attitude*.¹⁵ One characterised by a rejection of “the tyranny of binary choices” to embrace both: the “monumental and intimate; exquisite craft skills and expressive gestures; reference and irreverence; history and contemporaneity”.¹⁶

NCA alumni of the 1990s and 2000s have continued to engage with its narrative traditions. Shahzia Sikander, the New York-based pioneer, has moved from personal narratives of domestic space to explorations of the postcolonial condition through ambitious digital animations. Imran Qureshi, widely recognised for his dramatic site-specific installations, such as those at the Sharjah Biennial (2011) or the roof of New York’s Metropolitan Museum (2013), has continually, and with considerable wit, engaged with the miniature portrait as a narrative form with which to address the art world. Aisha Khalid’s early, more overtly feminist, paintings have morphed into a wide ranging practice across painting and sculptural installations that range from geometric abstraction to explorations of domesticity, pain and ornament. Nusra Latif Qureshi has continued to work with the tropes and language of miniature and Company painting, to “distinguish between what was and what remains; viewing history as a collection of fragments constantly rearranged to construct new narratives”.¹⁷ Khadim Ali has mined the Persian epics directly to reveal the co-option of mythical heroes in the violent politics of West Asia. Muhammad Zeeshan’s interest in formal experimentation with techniques and material (from sandpaper to laser scoring) is pointed at the narrative arcs that surround us – from popular cinema to Islamic history.

At their most efficacious, these artists and their many peers and students have developed practices that are in critical dialogue with their past without being limited by its strictures. Their brand of contemporary miniature, and analogous practices such as ink art, with their distinctive capacities to traverse time, space and hold multiple narratives, serve as nurseries from which the possibility of new “universals” can grow.¹⁸ By advancing propositions that can escape their geographies of origin and offer possibilities of framing practices elsewhere, they extend our ideas of what and where the global can be.

Endnotes

¹ See Joan Kee, *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method* (Minnesota, 2013), on Korea’s Dansaekhwa monochrome movement.

² See Shiva Balaghi and Lynn Gumpert, *Picturing Iran: Art, Society and Revolution* (London, 2002) for more on the Saqqakhaneh movement, sometimes referred to as “spiritual pop” in Iran.

³ See Tapati Guha-Thakurta, *The Making of a New Indian Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal 1850-1920* (Cambridge, 1994).

⁴ See Geeta Kapur, *When Was Modernism*, p. 87-144 (New Delhi, 2000) for a consideration of his practice; and Nilima Sheikh, ‘A Post-Independence Initiative in Art’, in *Contemporary Art in Baroda*, ed. G. Sheikh (New Delhi, 1997) p. 53-144 for a look at his role in Baroda as artist and teacher. Subramanyan wrote prolifically on tradition and modernity, and a selection of his texts can be accessed from <http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionFolder/2144>

⁵ See Iftikhar Dadi, *Modernism and the Art of Muslim South Asia*, p. 46-92, (Chapel Hill, 2010) for a detailed account of Chughtai’s life and work.

⁶ *Ibid.* Chughtai travelled to Calcutta in 1916/19 and was often the only Muslim artist who circulated in journals alongside the artists more usually associated with the Bengal School.

⁷ Virginia Whiles, “Revival or Re-invention” in *Karkhana: A Contemporary Collaboration*, ed. Hammad

Nasar, p.28 (London & Ridgefield, 2005). For a more detailed account, see Virginia Whiles, *Art and Polemic in Pakistan*, (London, 2010).

⁸ Gulammohammed Sheikh in catalogue for the exhibition *Place for People* (Bombay & New Delhi, 1981).

⁹ See Anna Sloan, "Miniature as Attitude", in *Beyond the Page: Contemporary Art from Pakistan*, eds. A. Dawood & H. Nasar, p. 26-45 (London & Manchester, 2006).

¹⁰ Ajay Sinha, "Envisioning the Seventies and the Eighties", in *Contemporary Art in Baroda*, ed. G. Sheikh (New Delhi, 1997) p. 192.

¹¹ G. Sheikh did submit a proposal for an MA course on the Living Traditions of Indian Art (copy in G. Sheikh's archives digitized by Asia Art Archive – not yet available online), but that had no specific mention of miniature painting.

¹² Geeta Kapur, "Partisan Views About the Human Figure" in catalogue for *Place for People* (Bombay & New Delhi, 1981).

¹³ For Akhlaq's engagement with miniature practice see Simone Wille, *Modern Art in Pakistan: History, Tradition, Place*, p.40-82 (New Delhi, 2015). For his pedagogic intervention, see Whiles, 'Revival or Re-Invention' in *Karkhana*.

¹⁴ Hammad Nasar, "The 'Expanded' Field of Contemporary Miniature" in *Nafas*, May 2010, http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2010/contemporary_miniature

¹⁵ The idea of miniature as an attitude was explored in the exhibition *Beyond the Page: Miniature as Attitude in Contemporary Art from Pakistan* (curated by Hammad Nasar with Anna Sloan and Bridget Bray) at the Pacific Asia Museum in 2010. An earlier version of the exhibition (curated by H. Nasar) was realised in two parts at Manchester Art Gallery and Asia House, London in 2006, and accompanied by a catalogue (London & Manchester, 2006).

¹⁶ Hammad Nasar, "Imran Qureshi" in *Vitamin D2: New Perspectives in Drawing*, eds. Garrett and Price (London, 2013).

¹⁷ Hammad Nasar, "Reflexive looking: An expanded notion of self", in *Beyond the Self* ed. Clark and Mahoney, p.60-61 (Canberra, 2013). Company painting describes paintings produced under the patronage of the East India Company in the late eighteenth and nineteenth centuries often by miniature painters formerly employed in Mughal-era courts.

¹⁸ I am grateful to Pheng Cheah's talk, and as yet unpublished paper, *Asia as Question: Asian Studies in Postcolonial Globalization*, for this formulation. All references to the "universal" refer to the mostly European post-enlightenment concepts that have shaped modern and contemporary art practice.

Hammad Nasar is a curator, writer, and Head of Research and Programmes at Asia Art Archive, Hong Kong. Formerly based in London, Nasar co-founded the non-profit arts organisation Green Cardamom and was a Clore Research Fellow at Goldsmiths College, London. Among his curatorial projects, several address contemporary miniature practice, notably: *Beyond the Page: The Miniature as Attitude in Contemporary Art from Pakistan*, Pacific Asia Museum (2010, Pasadena, CA); *Safavids Revisited*, British Museum (2009, London); and *Karkhana: A Contemporary Collaboration*, Aldrich Contemporary Art Museum (2005, Ridgefield, CT) and Asian Art Museum (2006, San Francisco, CA). He serves on the Editorial Board of Tate's journal, *Tate etc*; is a jury member for the V&A Museum's Jameel Prize, and Art Basel's crowdfunding partnership with Kickstarter. He plays an advisory role for a number of arts organisations internationally, including Alserkal Avenue (UAE), Delfina Foundation (UK), Lahore Biennial Foundation (Pakistan), and San Art (Vietnam).

Minör Kahramanlıklar

Nat Muller

Geleneksel ve saygı duyulan bir sanat formu olan İslam minyatürlerini güncel sanatın içine çekmek, başlı başına kahramanca bir girişim. *Minör Kahramanlıklar* sergisindeki sanatçılar İslam minyatürlerinden ilham alarak yüzyıllar öncesine dayanan bu pratiği aciliyetle, zamanında yorumluyor. Bu etkileyici uluslararası sanatçı listesinin ürettiği yeni işler, ne niyet ne boyut olarak küçük olmakla birlikte mahremden siyasiye geniş bir yelpazeye yayılıyor. Babür ve Osmanlı saray hayatından İran mitolojisine, minyatürler genelde hükümdarların hayatını, savaş kahramanlıklarını, epik hikayeleri ve sihirli dünyaları temsil ediyor. Büyük hikayeler, büyük karakterler, küçük anlatımlar. *Minör Kahramanlıklar*'da kahramanlığın ölçeği de fikri de tersine çevrilerek genişletiliyor. Sergideki işler, geniş sosyo-politik dokuya dair tespitlerini günlük hayattaki küçük mücadelelerin ve anların içinde kahramanlıkları üzerinden gösteriyor. Bu güncel kahramanlık mütevazı, çoğu zaman algılanabilir değil ve vizyonumuzun koşullanma ve çerçeveleme biçimine aykırı olduğundan haber başlıklarına taşınmıyor. Geleneksel olarak çerçeveleme, minyatür pratiğinde önemli bir rol oynuyor; resimleme, sayfa kenarındaki boşluklar ve marjlar üzerinden tanımlanıyor. Bu yüzden Virginia Whiles'in güncel minyatürlerle ilgili muhteşem kitabında söylediği gibi, 'satır aralarının okunmasını gerektiren bir pratik'tir.¹ Whiles'in tanımı, sergideki işler için de geçerli.

Burada, sanatçıların ilgi odağı biçimsel ve kavramsal olarak çerçevenin kenarlarında ya da dışında. Bahsettiğim sadece heykel ya da yerleştirme tipi işlerdeki mekan ile olan ilişkinin işi fiziksel kısıtlamaların dışına çıkardığı ve görüş alanımızı yeniden odaklandığı durumlar için geçerli değil. Resimlerdeki imgelerin kuvvetli renkler ya da göz yanılmalara aracılığıyla tuvaldeki materyal kaplarından kaçmak istemiş gibi gözükmeleri bu fikri doğruluyor. Serginin konusu da gerçek ile yüce arasında duruyor; kendi çarpık şiirselliğini yaratarak dünyanın haliyle ilgili bazen yumuşakça bazen bağırarak yorumluyor. Bu durum siyaset, tarih, bellek gibi başlıkları kapsarken fiziksel ve manevi sevgi, inanç ve sadakat gibi kişisel konuları da içine alıyor. *Minör Kahramanlıklar*'daki işler kendi hayalgüçlerini güzellik, şiddet ve mücadelelerin gelenek ve güncel ile birleştiği çarpıcı çekicilikteki biçimsiz gerçeklikte olması tehditkar ve yabancılaştırıcı.

Pakistanlı sanatçılar Imran Qureshi ve Aisha Khalid'in pratikleri bu fikri örnekliyor. Lahor'daki Ulusal Sanat Okulu'nun minyatür departmanı mezunu olan sanatçılar, yeni minyatürün önemli ustalarından. Geleneksel Babür tekniklerini eleştirel olarak genişleterek güncel bir dağarcık oluşturuyorlar. **Seviyor, Sevmiyor** (2015) serisinde **Imran Qureshi**, kendine özgü Kangra Tepeleri peyzaj desenlerini, yine imzası niteliğindeki perilen bordosu ile tuval üzerinde patlatarak güzellik ve katliamı birleştiriyor. Aşk, burada, şiddetli, yaralı ve vefasız. Çiçeğin yaprakları 'seviyor sevmiyor' oyunundaki gibi tek tek, duraksayarak koparılmıyor; yüzeyin üzerine tükürülmüş gibi gözükyorlar. Bitki kanyor, parçalanmış ve etrafı kesilmiş uzuv gibi yapraklarla ve boya lekeleriyle çevrili. Qureshi artık kişiselleşmiş hat

hareketlerini, hikaye yazmakla karşılaştırıyor.² Süje, kompozisyon ve mecranın bu kadar kontrol dışı gözüktüğü bir işi üretirken gösterdiği kontrol, oldukça inanılmaz. Geleneksel minyatürün konu ve biçimin sınırlarını ustaca aşan Qureshi, aşkın enerji, tutku ve yıkıcı gücünün muhteşem bir şekilde yakalıyor. Külliyyatının güzelliğinin, 2011 Şarjah Bienali için ürettiği *Blessings Upon the Land of my Love* ve 2013'te New York'taki Metropolitan Museum of Art için gerçekleştirdiği *The Roof Garden Commision* aynı zamanda oldukça korkunç olabildiğini kanıtlıyor. Mekana özgü iki iş de kan lekeleri ile bomba patlaması ya da katliam sonrasını anımsatıyor. Daha yakından bakıldığında şiddetin artıklarının, çiçek desenleri ve yapraklardan yaratıldığı görülüyor. *Love Me Love Me Not*'ta da, başka birçok işinde olduğu gibi, yaşam ve ölüm, sonsuzluk ve geçicilik akıldan çıkmayan bir tekinsizlikle bir araya geliyor. Bu hal, sergi için ürettiği iki yeni tuvalinin isimlerine de yansıyor; 2010 kadar erken başladığı **Bu Leprali Parlaklık** serisi. Burada Qureshi lüks bir malzeme olan ve geleneksel olarak minyatür için kullanılan wasli kağıdı üzerine altın yapraklar ile daha soyut işlere dönüyor. Hareketin sayfanın ortasında olduğu geleneksel minyatürlerden farklı olarak Qureshi çiçekli imgeleri tuvalin kenarına kaydırarak tuvali açıyor.³ Minyatürcülerin yaşadığına inandığı, uygularken nefeslerini tuttıkları altın yaprağının değerliliği, kanlı kırmızı yapraklar ile çatışıyor ve renk sıçramaları şiirsel ve görsel olarak müthiş bir etki yaratıyor. Tuvaleri, bir sonsuzluk havasındayken aynı zamanda günümüze özgü kıpırtı ve daha da kesin söylemek gerekirse Qureshi'nin ülkesi Pakistan'ı bölmeye devam eden şiddetli kan dökümünün yankıları niteliğinde.

Aisha Khalid erken dönem işlerinde cinsiyet ve Pakistan bağlamında aile hayatıyla ilgili konuları, Güney Asya'nın sömürge geçmişi ve Doğu-Batı gerginliklerini işlemiştir. Resim, işleme, sanatçı kitabı ve mekana özgü yerleştirmelerinde karmaşık geometrik İslam motiflerini kullanmıştır. Qureshi'nin pratiğinde olduğu gibi Khalid de estetik ve güzelliğini eleştirel süje ile çelişmesinde ısrar eder. Maneviyat özellikle son on yılda işlerinde önemli bir rol oynamıştır. Yakın zamanda daha soyut bir yöne kayması ve üç boyutlu objeleri araştırması da bu yönelmenin sonucudur. Rumi'nin bir şiirinden alıntıladığı **Sen Bende ve Ben Sende Doğar**⁴ (2015) başlığı altında topladığı işlerinde Khalid, üç küp objeyi, hem korurken kırılabilirliğinin altını çizen akrilik kutular içinde, kaideler üzerinde gösteriyor. Yanlarında gösterilen başka bir kübün resmi de bir altıgen olarak yorumlanmış. Kareler ve altıgenler, her objenin kenarlarında ve resmin yüzeyinde parlak yeşil ve siyah ile başdöndüren geometrik desenler olarak tekrerrür ediyor. Khalid için küp, kusursuz bir biçim olmakla birlikte o diğer mükemmel siyah kübe, yani İslam'daki en kutsal mekan olan Mekke'deki Kabe'ye de referans veriyor. Küçük kırmızı dekoratif kıvrımlar, ayırma perdeleri olarak belirirken biçim ve desenin mükemmel tekrarını bölse de Khalid bunun 'olumsuz olmadığına' dikkat çekiyor.⁵ Aksine, tanrısal ışığında ve güzelliğinde insanın mükemmel olmamasının altını çizdiğini söylüyor. Bu bağlamda, siyah rengi ışığı yutan karanlık bir kuvvet olmak yerine manevi sadakati temsil ederek herhangi bir aşkta olduğu gibi, bazı şeylerin gizli ve bilinmez kalacağı hissini veriyor. Bu, özellikle dış kenarların siyah desenlerle, iç kenarların muhteşem altın yapraklarla kaplandığı küp diptiğinde daha da çarpıcı bir şekilde görülüyor. Mekan ve zamanı zapteden bu işler, Khalid'in manevi aşka saygı niteliğindeki detaylı, meditasyona benzeyen üretim sürecinin şahidi. Desenin tekrarlanması sanatçının üretim süresince ona bir rahatlama, barış ve sükunet hissi verirken, bu tecrübe izleyici için de geçerli hale geliyor.

Başka bir aşk biçimi olan fiziksel aşk Hollandalı sanatçı **Femmy Otten**'in 2011 senesinde yaptığı **Yeni Aile için Yeni Mit** işinin konusu. 15. Yüzyılda yaşamış önemli ressamlar Fra Angelico ve Piero della Francesca'dan ve İran minyatürlerinden etkilenecek gerçekleştirdiği çalışmada Otten, hayal gibi bir aşk hikayesini iki dikey galeri duvarını kullanarak anlatıyor. Bir kadının büstü, çekingen bir rölyef olarak duvardan çıkarken, ellerinin şekilsizliği, duvar ile kadının birleştirdiği nokta dağınık gözüktüyor. Kadın,

boynundaki madalyonda sevdiğinin imgesini taşıyor. Erkeğin portresi ise detaylı bir şekilde dillendirilmiş, idealize edilmiş; kadınınkinden farklı olarak zarif ve meleğimsi. Vücudunda çizikler var, cilasız, boya lekeleri var. Sanki Otten sanattaki mutlak güzellikten ve idealikten kaçarak, bunları aşta arıyor. Öte yandan bilinçli bitmemişliğin geçiciliği, parçalanmış hali, kompozisyonun farklı unsurlarının kırılğan bir dengede durması, erotik aşk için yazılmış en güçlü övgü. Kanatlı mitolojik figürler, işe masalsı bir özellik katarken hareket ve özgürlükten bahsediliyor. Burada aşk, gerçekten, sizi kanatlandırabilir. Ana figüre fallik bir ok ile bağlı olmaları da iki aşığın arasındaki mahrem bağın altını çiziyor. Peki bu iki minik portredeki kadınlar kim? Ana figüre benzerlikleriyle dikkat çekse de bu iki kadın aynı kişi mi? Aşka olan koşulsuz teslimiyet kimliğimizi değiştiriyor mu? Otten'in *New Myth for New Family'si* o kadar da saf değil. Duvardaki diğer oklar, Eros'a ait olamayacak kadar büyük ve portrelerden birinde kadının yüzü Hint doğurganlık sembollerine çevrili. Şekilsiz kolları boğazından çıkıyor ve ellerinde balık tutuyor. Tehditkar olmasa da bu sahnede yanlış olan bir şey var. En azından aşkın her zaman, bu iş gibi, natamam olduğunu öneriyor.

Türk sanatçı **Burçak Bingöl** de ilham kaynağı olarak İran minyatürlerini ve Osmanlı vazolarını kullanıyor. 17. Yüzyıldan kalma bir İran minyatüründeki sahneyi Gezi Parkı'ndaki siyasi olaylarla birleştirerek **Öngörülemeden Direnç** (2015) işini üretti. New York'taki Metropolitan Museum of Art'ta yer alan orijinal minyatür, bahçede bir piknik sahnesini betimliyor. Çiçek desenli kaplar, vazolar ve çanaklar, çimenlerin üzerine serpiştirilmiş ve figürlerin elbiselerindeki çiçek desenleriyle benzeşiyor. Bahçedeki gösterişli bitki örtüsüyle çevredeki peyzaj ve kıyafetleri, çanakların üzerinde kullanılan dekoratif çiçekler arasında pek bir fark yok. Ne neyi kamuflaj etmek ya da süslemek için kullanılıyor? Hangisi önce geldi: sanat mı doğa mı? Çinideki bütün görsel unsurlar birbiri içinde eriyerek görkemli, homojen bir katman oluşturuyor. Bingöl çalışmasında süreci tersine çeviriyor: yaygın bir kullanımı olan Osmanlı vazo tipini, bir kil parçasından yani malzemesinden çıkarıyor. Objeye kile karşı gelerek özgürleşiyor mu yoksa kendi kaynak malzemesi tarafından hapsedilerek emri altına mı giriyor? Ne olduğunu anlamak zor olsa da çatlaklar bir mücadele olduğunu gösteriyor. Minyatürün düz yüzeyi yok oluyor. Bingöl, vazosuna hacim ve heykelsi bir varlık veriyor. Dekoratif olan unsur, ihtilafı bir malzeme: Gezi Parkı'ndan alınmış çimen. 2013 Mayıs'ında Gezi Parkı, ulusal huzursuzluğun sahnesi ve sembolü haline geldi. İstanbul'da, Taksim'deki son yeşil alanlardan biri olan Gezi Parkı'nı alışveriş merkezine dönüştürme planlarına karşı bir protesto ile başlayan, parkın protestocular tarafından 'işgal edilmesi', İran minyatüründeki üst tabakadan kişilerin varlığı ile benzeşiyor. Çimenlerde oturdular, varlıklarını gösterdiler, piknik yaptılar... Ta ki polis şiddetli bir şekilde onları yerinden etmeye çalışana kadar. Protestolar kısa zamanda AKP hükümetinin ifade özgürlüklerine ve vatandaşlık haklarına, Türkiye'nin laikliğine karşıtlığı ile mücadele eden bir hale geldi. 2015'e geldiğimizde Türkiye'deki durum her açıdan kötüye gitti. Gezi protestoları, vazodaki çimen motiflerine benzer bir şekilde Türkiye toplumunda onulmaz bir iz bıraktı. Bunun uzun dönemde ne demek olduğu, Bingöl'ün objesinin malzemesi ile olan ilişkisi gibi, zor ve cevabı bilinmez bir soru.

Türkiye'deki istikrarsız siyasi durum hakkında iğneleyici başka bir çalışma da **Extramücadele**'nin yeni alaycı çalışması. Mizah ile nükte, pop art, grafik tasarım ve özellikle son yıllarda oryantal ilham kaynaklarını biraraya getiren Extramücadele, 1997'den beri özellikle Türkiye'nin sosyal ve siyasi ajandası üzerinden hükümet ve otorite ile mücadele ediyor. Sanatçı bu sergi için çoğu kişinin bildiği, ağız bozuk bir siyasi yorumdan yola çıkar. Bu çalışmasında sanatçı, gizlice kaydedilen ve Internet'te hemen yayılan⁶ bu sözü hat ile yazarken *çintemani* motifleriyle süsler. Çoğu zaman dokuma ve çinilerde görülen bu Osmanlı motifi Extramücadele'nin dünyası ile dudağa benzeyen dalgalı çizgilerini birleştirir. Budizm'den geldiği düşünülen *çintemani* gücü ve aslında 'dilekleri yerine getiren mücevher'i temsil eder. Sanatçının

bu sözü hem orijinali olan Türkçe, hem de İngilizce görselleştirmesi ile *Bu milletin amına koyacağız/ We will fuck this nation over* (2015) daha da güçlenir. Erk sahibi erkeklerin erkte kalmak için söylediği sözlerin adılığı ile süslerin inceliği çarpışırken aynı zamanda kendini gerçekleştiren bir kehanete dönüşür. Türkiye'nin şu anki tutucu siyasi ortamında saygısızlık ile derinlik sık sık karıştırılmaktadır. Göze benzeyen motifler yetkililer tarafından izleniyor ve inceleniyor olma hissini daha da kuvvetlendirir. Extramücadele'nin bu iki cümleyi, Türkiye'deki evlerde dekoratif olarak sık sık karşılaşılan Kuran'dan alıntılarının yer aldığı duvar levhalarına benzemeleri tesadüf değildir. Herkesin bireysel ölçekte hükümetin güç siyasetinden etkilendiğini ima ederken karşı koymanın ve 'minör kahramanlıklar'ın kişinin kendisi ile, çoğu zaman evde başladığını hatırlatır.

Türkiye'den kaynaklardan bahsetmeye devam etmek gerekirse, çok daha eski zamanlardan ilham alan **Azade Köker** 16. Yüzyıl Osmanlı minyatür sanatçısı Hafız Efendi'den bir detayı kullanarak iyilikle kötülük arasındaki sonsuz gerginliği *Şeytan Dürttü* (2015) adlı eserinde yansıtır. Fotoğraftan oluşan arka fonun üzerine kağıt parçalarını gride benzer bir şekilde uygulayan Köker, katmanlı bir fotoğraf imgesi yaratır. Bu çalışmasında Efendi minyatürünün bir detayını büyüterek orijinal anlatımsal çerçevesinden çıkarıp yeni bir bağlam üretir. Kanatlı mitolojik yaratık, ejderha vücuduna sahip bir kadındır ve belden kesilmiş, oval bir şekilde temsil edilir. Bu jesti illa da şiddetli olarak okumaya gerek yoktur; Efendi'nin melek gibi desenlerinin yumuşaklığı ile etrafındaki karanlığın arasından hangisinin kazandığı tartışılabilir. Yakından baktığımızda kağıt parçalarının kalıplarının küçük kafatasları ve daha büyük kafataslarından oluşan soyut bir peyzaj olduğunu görmek mümkündür. Bu açıdan Köker sadece ölçekte oynamakla kalmaz, aynı zamanda izleyicinin algısı ile oynar. Nerede durduğuna bağlı olarak, uzak ya da yakın, ya da açığı göre, *Şeytan Dürttü* izleyicilere farklı görsel bilgiler verir.

Hameeha Hameeha (2015) resmi ile **Hayv Kahraman**, meşhur 12. yüzyıla ait Irak yazması *Maqamat* al Hariri hakkında yaptığı araştırmanın devamı niteliğinde. Orijinal yazmada ana karakter Abu Zayd, şehirden şehire gezen bir uçkağıtçıdır. Abu Zayd aracılığıyla farklı şehirlerdeki Arap orta-üst sınıfının günlük hayatıyla ilgili elli kısa hikaye anlatılır. Kahraman bu başyapıttan hem biçimsel (kaligrafi, renk kullanımı ve mimari referanslar) hem kavramsal olarak esinlenir ve Abu Zayd'in maceralarını Iraklı bir göçmen olarak ebeveynleriyle şehirden şehire gidip İsveç'e vardığı kişisel tecrübeleriyle harmanlar. Sanatçı, kendini ya da daha doğrusu kendinin devşirilmiş hallerini resimlerinin ana karakterleri haline getirir. İran ya da Babür minyatürlerinden farklı olarak *Maqamat*'ta detaylı arka fonlar yoktur; bu biçimsel unsur, Kahraman'ın sürgünde yaşammasından kaynaklanan ayrıkça hassasiyetini yansıtır. Önemli olarak edebi bir eser olan orijinal yazma ile benzeşir bir şekilde, Kahraman'ın versiyonu da dil ile oynuyor. Kahraman, Bağdat'ta geçirdiği kısa çocukluğun günlük hayatta kullanılan Irak diyalekti; 1. Körfez Savaşı'ndan kaçınca (1990-1991) İsveççe öğrenip unuttuğu bir dil. Sanatçının şiddet sonucu evini ve dilini kaybetmesi ile *Maqamat*'ta yer alan minyatür resminin Bağdat'ın 13. yüzyılda Moğol fethi sonucu durdurulmuş gelişmesi arasında benzerlikler var. Sanatçının biyografisi kadar dil ve kimlik bir kaybı açığa çıkararak 'koruyucu hırsızın kendisidir' olarak çevrilebilecek sıkça kullanılan Arapça bir tabir *Hameeha Hameeha*'ı kullanıyor. Güven ve görünenin aldatıcı olabileceği konusunda ikaz eden tabir, Saddam Hüseyin'in hüküm sürdüğü dönemde (1979-2003) kapalı kapıların ardında sık sık kullanılmıştır. Resimde üç kadından hangisinin koruyucu hangisinin hırsız rolünde olduğu belli değildir. Kahraman'ın kendi kahramanlığı, bu muğlak resimde bastırılmış dili ve (kişisel) tarihi çok fazla şey söylemeden açığa çıkarmasıdır. Bu, *Minör Kahramanlıklar* sergisindeki işlerin çoğu için geçerlidir. Sergi, özgünlüğü, yerelliği ve tarihi elden bırakmadan global konularla mütevazı olduğu kadar güçlü jestlerle başa çıkan işlere yoğunlaşır. Belki de en önemlisi çoğu siyasi sanat işlerinin anti-estetiği yerine güzelliği, kişisel ve siyasal kuvvetli bir anlatıcısı olarak eski yerine iade eder.

Dipnotlar

¹ Virginia Whiles. *Art and Polemic in Pakistan. Cultural Politics and Tradition in Contemporary Miniature Painting*. London: I.B.Tauris, 2010. P.22.

² Conversation with the artist 11 August 2015.

³ Cfr. "The here and the Now: Imran Qureshi in conversation with Amna Tirmizi Naqvi", *Imran Qureshi: Artist of the Year 2013*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013. P.14-19.

⁴ The 13th Century Persian poet, Sufi mystic and philosopher Jalal ad-Din Muhammad Rumi is particularly known for his spirituality.

⁵ Skype conversation with the artist 8 July 2015.

⁶ See for the original link: <https://www.youtube.com/watch?v=KEBt2MEzIV0> [last accessed 9 August 2015]

Nat Muller bağımsız bir küratör ve eleştirmendir. Sanat, siyaset ve Orta Doğu kökenli sanatçılar konusunda pek çok makale ve katalog yazıları bulunan Muller *Springerin*, *MetropolisMe* düzenli olarak makale göndermektedir. Yazıları aynı zamanda *Bidoun*, *ArtAsiaPacific*, *Art Papers*, *Canvas*, *Art Margins* ve *Harper's Bazaar Arabia* gibi dergilerde yer almıştır. Muller ayrıca *Ibraaz* dergisinde editöryel muhabirlik yapmaktadır. Alessandro Ludovico'yla beraber Documenta XII tarafından düzenlenen münazaralara ilişkin *Mag.net Reader2: Between Paper and Pixel* (2007) ve *Mag.net Reader3: Processual Publishing, Actual Gestures* (2009) yayımlarının editörlüğünü üstlenmiştir. Hollanda ve Orta Doğu'da üniversiteler ve akademilerde öğretim görevliliği yapan Muller *Rotterdam International Film Festival*, *Norwegian Short Film Festival* ve *Video D.U.M.B.O.* gibi bir çok uluslararası festivalde video ve film gösterilerinin küratörlüğünü üstlenmiştir. Son dönem küratörlük çalışmalarından bazıları şunlardır: *Spectral Imprints*, Abraaj Group Art Prize, Dubai (2012), Adel Abidin'in kişisel sergisi *I love to love...*, Forum Box, Helsinki (2013), *Memory Material*, Akinci Gallery, Amsterdam (2014); *Customs Made: Quotidian Practices & Everyday Rituals*, Maraya Art Centre, Şarika (2014); *Disquiet*, Galeri Zilberman / Pi Artworks, İstanbul (2014), *This is the Time. This is the Record of the Time*, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam & American University of Beirut Gallery (2014/15). 2015 yılında Sadik Kwaish Alfraji'nin Dubai – Ayyam Gallery'deki beğenilen kişisel gösterisi *Driven by Storms (Ali's Boat)*'un küratörlüğünü ve Schilt Publishing tarafından yayımlanan Alfraji'nin ilk tekyazısının editörlüğünü yapmıştır. Delfina Foundation'ın Londra'daki 2nci Gıda Siyaseti Programı'nın "Seks, Beslenme ve Felaket" konularına özel yardımcı küratörlüğünü ve aynı zamanda *Stirring the Pot of Story: Food, History, Memory* gösterisinin küratörlüğünü yapmıştır.

Geçmiş ve Şimdi Arasında ‘Minyatür’ Resim

Hala Auji

İslam ve öncesi dönemde yaygın bir tema olan kahramanlık, yazmalarda özellikle popülerdi: Babür hükümdarı Akbar’ın vahşi bir fili evcilleştirmesinin temsil edildiği çift sayfa resimlerden geçit törenlerine, Kanuni Sultan Süleyman’ın Topkapı Sarayı’nda tahta çıkmasını gösteren resimler örnek olarak verilebilir. Sasani Kralı Bahram Gur’un gücünü ve İran’dan *Şahname*’nin (*Kralların Kitabı*) av sahnelerinde ejderhaları öldürme yetilerinin temsil edilmesi, İslami dönem öncesi kahramanlıklarından sadece birkaç tanesidir.

Bu resimlerle ilintili olarak kullanılan ‘minyatür’ terimi, genelde resimlerin boyutlarından dolayı kullanılır. Özellikle Avrupa geleneğine ait büyük tuvalerle karşılaştırıldığında küçük ya da ‘mini’ olduklarını ima eder. Daha sorumlu bir yorum, bu resimlerin Batılı ‘başyapıtlara’ kıyasla ‘minör’ objeler olduğudur. Öte yandan boyut yanıltıcı olabilir. İslam kültürüne ait yazma ve albüm resimleri aslında yaygın ve farklı sanatsal üretim ağlarında devinimi olan imgelerdir. Örneğin, 15. Yüzyıldan itibaren Osmanlı ve İran saray portresi geleneği, kağıt üzerinde küçük ölçekte resimlerde, büyük ölçekli duvar ve panel resimlerinde yer alır. İlhanlı yazmalarındaki anıtlar, detaylı kaligrafi ve meşhur halk hikayelerinden sahnelerin yer aldığı parıltılı çinilerin, 13. yüzyıl İran saraylarının yok olmuş duvarlarını süslediğinin tek kanıtıdır.¹ Bu desenlendirilmiş yüzeyler, hayalgücü ile gerçekliği pek çok kombinasyon ile biraraya getirmiştir. Bazıları saray mensuplarının hayatlarını belgelerken bazıları da abartılı kahramanlıkları, bu kahramanlıkların özelliklerini, hükümdarların ve efsanevi figürlerin hayatlarını hayal etmeye yardımcı olur. Bu imgeler, kültürel olarak birbirinden farklı İslami toplumlarda ve tarihsel dönemlerde tekrar tekrar görülmüştür. Abartı ve incelik, propaganda ve pedagoji, saygı ve sövme, idealizm ve realizm arasında gidip gelirler.

Minör Kahramanlıklar sergisindeki işler Orta Doğu’da ve ötesinde hala günlük siyaset ve kültürü etkileyen İslam toplumlarının vizyon ve görselleştirmelerine referans vererek geçmiş geleneklere bazen açık açık meydan okur, bazen de sessiz bir şekilde yankılar. Yazma tekniklerinden kalan bileşik perspektifler, düz renk yüzeyleri, detaylı çiçek desenleri, mitolojik yaratıklar birbiriyle karışır, yan yana gösterilir ya da heykel gibi yeni fiziksel bağlar ve bugüne ait distopik bakış açıları ve protestolar ile aralarında bir ahenk sağlanır. Bu görsellerin ötesinde geçmişin yankıları, üretim biçimlerinde, örtüşen etkiler ve imgelerin, mitlerin farklı yüzey ve coğrafi sınırların ötesinde arabuluculuğunda yer bulur.

Azade Köker (Türkiye) çalışmalarında, melezliği temsil eden mistik yaratıklar ile gerçeklik ve hayalgücü arasındaki uyumsuzluk üzerinden ilgilenir. *Praying Angels*’daki (2011) boğa başlı varlıklar, su ve tarım ürünlerini koruyan Zerdüşt Tanrı Mehr’i hatırlatır; ismi Mehr’den gelen *Mehragan* hala İran toplumlarında kutlanan bir festivaldir. Doğaüstü yaratıklar ve alevler içindeki soyunmuş figürler, Köker’in *Heaven Hell* isimli eserinde (2015) geçmiş efsaneleri gösteren vinyetler olarak gözükür. Bu dünyaya ait olmayan figürler, 15. yüzyıl’dan kalma, Herat’taki Timur İmparatorluğu’na ait *Miraçname*’de görülen cinlere benzer. Bu yazmadaki altmış resim, peygamberin gizemli küheylan burak üzerinde (yarı insan, yarı hayvan bir varlık), cehennemde bir durağı da kapsayan cennete doğru gece yolculuğunu temsil eder. Yeraltı dünyasındaki sahneler, şeytani gardiyanlar Tanrı’nın günahkarlara yaptığı işkenceleri gösterir. Deneysel bu imgeler, Budist ve Avrupa kaynaklı olup İslam yazmalarında daha önce görülmemiş bir

tarzıdır.² 14. ve 15. Yüzyıllara ait kağıt ve ipekten yapılmış İran albümlerinde *Siyah Kalem* olarak bilinen resim tarzında benzer gulyabaniler görülebilir. Bu gizemli işler, yazmalardaki resimlerin yanı sıra üretilmiş olup kısıtlı bir saray izleyicisine hitap eder ve hem İslam hem Klasik mitoloji gibi Avrupa kaynaklarından yararlanır.³

Mitolojilerin alaşımını araştıran **Femmy Otten** (Hollanda), çok boyutlu dünyalar hayal ederek resim ve heykeli biraraya getirir. Kadın ve erkekleri temsil eden kopuk rölyefler, büstler, oymalar ve resimler, Etrüskler'i, Hititler'i, İslam öncesi dönemlerden Tanrı ve kahramanları anımsatır. Galerie Fons Welsters'da (Amsterdam) duvara öylesine yapıştırılmış güya masum bir desen olan *İsimsiz*'de (2012) halesi olan bir figürü taşıyan gizemli bir burak, farklı figürlerin arasında temsil edilmiştir. Bu imgenin kaynağı, büyük ihtimalle Köker'in kullanmış olduğu, peygamber ve küheylanının gösterildiği *Mirajname* ya da sonradan yapılmış kopyalarından biri olan kaynakla aynıdır. Yüzyıllar boyunca kopyaları yapılan, sanatçı ve şairlerin gözdesi olan bu sahnede Muhammed, tanrısal olan ile uhrevi bir yakınlık içindedir. Otten'in versiyonunda figürlerin yüzleri görülmez ki bu belki de İslam'ın kutsallık anlayışıyla örtüşür. Öte yandan, renk ve keskinliğin olmadığı minimalist çizgilerin içleri boşalmış görülür. Bu konturlar bir açıdan Otten'in işlerindeki imgelerin tamamlanmamışlığına, izleyicinin boşlukları doldurma ile görevlendirilmesine ayna tutar.

Zamansal ve mekansal olarak havada duran imgelerin bu uyumsuzluk hali **Burçak Bingöl**'ün (Türkiye) heykel ve resimlerinde kendini gösterir. Seramik, atık makine parçaları ile birleşir ve hayalet, vücutsuz eldivenler porselen vazoları kucaklar (*Hand Craft* serisi, 2015). Bingöl'ün çalışmaları, bilinçli olarak Osmanlı seramiğine ait unsurları alır; çalışmalarında, meşhur İznik çinilerinin renklerini, parlak kırmızı ve mavi tonlarında çiçek desenlerini kullanır. *Bahçede* (2012) gibi daha eski işlerinde, çiçek desenlerini iki boyutta şekilsel olarak araştırarak, tipik bir 17. yüzyıl İran portresi olan sahnede monokrom çizgilere ve yıldızlara vurgu yapar. Reza Abbasi'ninkiler gibi popüler albüm resimleri (Abbasi, Safavi Şah 1. Abbas'ın saray ressamı atölyesinin başıydı), sıradan insanları günlük şeyler yaparken gösteriyordu; örneğin, kozmopolit İsfahan, en son moda kıyafetleri giymiş bir şekilde lüks Çin işi kaplardan şarap içen figürleri görmek mümkündü. En önemlisi, bu portrelerde görülen kişiler geçmişin kahramanları değil, çoğu zaman anonim bireyler olmasıydı (katipler, uşaklar ve hayat kadınları). Bingöl'ün bahçedeki isimsiz bir kişiyi desenlemesi, süjenin temsilinin omuzlarında kesilmiş olmasından anlaşılabilir; porselen bir şişe ve bardağın önünde diz çökmüş, başsız bir vücut olarak belirir. İmgenin düzlüğü, İran yazmalarına özgü bir tarzıdır; gölgeleme ve derinliğin olmaması vurgulanmıştır. Desenlerin temsili mekanı doldurması arka ve ön fonun belirsizleşmesine, ikisinin de aynı anda izleyicinin ilgisi için yarışmasına yol açar.

İlişkili olarak Babür resim gelenekleri eğitimi almış olan **Aisha Khalid** (Pakistan), bu pratiğin gelenek ve malzemelerini, renklerinin düzlüğü, altın yaprakları, desenleri ile oynayarak, kendi işlerinde adapte eder. *Stay Quiet Like a Flower* (2015) serisinde, İran ve Osmanlılar'da kullanılan lale, iki ve üç boyutlu yüzeylerde, bazen altın yaprak bir arkafonun üzerinde ortaya çıkar. Beyaz taçyaprağının sınırları koyu bir macenta ile narin sapı taçlandırır ve dalgalı yaprakları yeşilin farklı tonlarındadır; çiçeğin detayları, çiçek konusunun ve sembolizminin ressamlar ve hamiler tarafından yoğun ilgi gördüğü 17. yüzyıl Babür yazmalarının sayfalarında bulunan resimlerle bağlantılıdır.

Hayy Kahraman'ın (Irak) Abbasi dönemine ait yazma gelenekleri ile ilişkili *How Iraqi Are You?* Serisi, *Maqamat al-Hariri*'nin (Al-Hariri Seanları) metin ve resimleri ile diyalog içinde. 11. yüzyılda yaşamış olan yazar Basra'nın kısa Arapça hikayelerinde, kurnaz ana karakter Abu Zayd saf al-Harith ile birlikte maceradan maceraya atılır ve her seferinde ikili başları derde girdiğinde sahtekarlık yaparak ya da gevezelik ile kurtulurlar. Cinas ve iki anlamlı sözlerle dolu bu edebi eser özünde metinseldir, resimler (en eski resim, 13. Yüzyıla ait bir Bağdat resmi) asıl metnin yaratıcı uyarlamalarıdır. Kahraman, çoğu zaman erkek merkezli hikayeleri olarak yeniden cinsiyetlendirir ve kadın ana karakterlerin baskın olduğu yeni sahneler kurgular.

Minör Kahramanlıklar sergisindeki sanatçıların çoğu, geçmiş geleneklerin mesajlarını ve temalarını tersine çevirerek ya da yeniden yorumlayarak kullansa da, bazıları bu yapıları içeriden dışarıya doğru çözümler. **Imran Qureshi**'nin (Pakistan) çalışmaları bu ikinci kategoriye girer. Babür resimlerinde sıkça görülen teknik ve malzemeleri kullanırken (çiçek desenleri ve altın yapraklar), Qureshi'nin işleri bu unsurları geleneksel kaynaklardaki kullanımlarının ötesine götürür. Nötr arka fonun üzerine kırmızı akrilik boya patlamaları olarak tanımlanabilecek resimlerinin üzerine ince bir şekilde kazınarak işlenmiş çiçek desenleri, Babür yazmalarının sayfa kenarlarındaki renkli süslemeler ile yüzeysel bir şekilde bağlanabilir. *Breathing* (2014) adlı filminde altın yaprak geleneksel olarak bulunduğu yüzeylerden kopuk, özgürce suyun yüzeyinde durur; belki de Timur ya da Babür zamanına ait bahçe resimlerindeki titreyen yaprakları anımsatır. Geçmişe ait nüanslar, Qureshi'nin işlerinde sürmektedir fakat içerik ve biçim, güncel sosyopolitik çerçeve ile bağlantılıdır.

Qureshi'nin resimlerinde olduğu gibi Extramücadele'nin (Türkiye) sanat işlerinin kaynakları açık bir şekilde görülebilir. İtibar edilmeyen politika ile estetik biçimlerin gücünün arasındaki gerginliği işlerinin merkezine alan **Extramücadele**, soyutlanmış motifler, dekoratif kaligrafi ve renkli şekiller gibi İslami sanat anlayışına özgü görsel araçları taklit eder. Resimlerinin görsel basitliği siyasi protesto biçimleri olmaları ile çelişir. Extramücadele'nin işlerinde, gösterişli Kuran örneklerinde gördüğümüz özenle yapılmış kaligrafi, estetik değerinden dolayı kullanılır. Yalnız Extramücadele, kutsal ayetler yerine Türkiyeli siyasi figürlerin bayağı sözlerini kullanarak İslami yazının yozlaşmış otoritelerin ağızlığı olmasını sağlar: distopik toplumun anti-kahramanları.

Sergideki işler, farklı yöntemler aracılığıyla gelecek ile geçmiş, kutsal ile bayağı olan, gerçek ile hayal edilmiş arasındaki gerginliklerin değişik yönlerini ele alır. Bu konuların önemli bir alt metni, global bağlamda güncel sanatçıların pratiğinde tarihi ve gelenekleri ile 'İslami' sanatın nerede olduğu ve oynayabileceği rollerdir. 'Minör Kahramanlıklar' sergisindeki işler, sürtüşmelerin ve kopuklukların arasında yatanı keşfederek bu endişeler için yaratıcı mekanlar kurgular; bu mekanlar, hala tartışılan noktalarıdır.

Dipnotlar

¹ Sheila Blair, "The Development of the Illustrated Book in Iran," *Muqarnas* 10, Essays in Honor of Oleg Grabar (1993): 266-74.

² Christiane J. Gruber, *The Timurid Book of Ascension [Mirajnama]: A Study of Text and Image in a Pan-Asian Context* (Valencia: Patrimonio Ediciones, 2008).

³ Bernard O'Kane, "Siyah Qalam: The Jalayirid Connections," *Oriental Art* 48, no. 2 (2003): 2-18.

Hala Auji Lübnan'ın Beirut American University'sinde İslam Sanatı Tarihi Bölümü'nde öğretim üyeliği yapmaktadır. E.J. Brill yayınevi için yazdığı *Printing Arab Modernity: The Visual Culture of Books in Nineteenth-Century Beirut* adlı kitabını bitirmek üzeredir. Arap ve İslami kitap üretimi konusundaki araştırmaları, College Art Association, The Historians of Islamic Art Association ve The Middle East Studies Association dahil olmak üzere bir çok kurum tarafından burs ve ödüllere desteklenmiştir. Hala Auji'nin, Binghamton'daki State University of New York'tan doktora ve Pasadena, Kaliforniya'daki Art Center College of Design'dan yüksek lisans diploması bulunmaktadır.

Minyatürde Çokluk

Hammad Nasar

'Global' sanatın yeni kurguları ve tarihleri, çoğu zaman birbirinden farklı ve tarihsel olarak özgün sanatsal pratiklerin anlatımlarını dillendirmeye dayanır. Kaligrafide soyutlama, *Dansaekhwa*¹, mürekkep sanatları, yaşayan gelenekler, *Saqqakhaneh*², minyatür... Seul'dan Lahor'a Guangzhou'dan Khartoum'a 'minör' pratikler güncel diyalogların nazik sıcaklığında gelişir. Bu diyaloglar, Antonio Gramsci'nin 'organik' entelektüeller olarak tanımladığı kişilerin işlerini doruk noktasına ulaştırır: birbirinin enerjisi ile beslenen sanatçılar biçimsel deneyler yaparak kendilerini tatmin ederler; öğrenciler öğretmenlerinin entelektüel projelerini genişletir ya da kurum kuran inisiyatifler kültürel temelleri olan modernlik hallerini destekler.

Yakın zamanda geçmiş pratiklere gösterilen sanatsal ilgi, tek seferlik bir durum değil. Bilakis, bu ilginin kökleri 20. yüzyıldaki bağımsız ulus inşa çabaları ve dekolonizasyon mücadelelerindedir. Aşağıdaki yazı, bu yollardan birinde bir gezinti olarak okunabilir ve kurgusu, uluslarötesidir. Niyet, *Minör Kahramanlıklar* sergisindeki sanatçıların pratiklerini ortak bir referans noktası üzerinden açıklamak değil, coğrafi olarak kökleri olan bir pratiği ön plana çıkararak birbirinden farklı güncel pratikleri üretken bir şekilde çerçevelemektir.

Hindistan'daki Bengal Ekolü (erken 20. yüzyıl) Avrupa modernizmden farkının altını çizerek vazgeçilmez 'Oryantal' biçimi kullanmıştır; Hint-Fars minyatür, bu erken çabaların bir örneği olarak okunabilir. Daha geniş siyasi akımlar ile bire bir iletişimde olarak kolonyal Hindistan'daki *swadeshi* (özgü) sanat akımının bir parçasıdır. Yaratıcı üretim yapan bir kuşağı, Hint medeniyetlerinin görsel araç ve 'manevi' temelleriyle yeniden bağ kurulmasına ilham vermiştir. Bu eğilimler, 20. yüzyılın ilk yarısında Tagore ailesi ile ilişkilendirilen deneysel sanat okulu Santiniketan döneminde doruk noktasına ulaşmıştır.³

K.G. Subramanyan (d. 1924) Santiniketan tarzı sanatçı-düşünürlerin önemli bir örneğidir. Santiniketan'da öğrenciyken zanaat pratiklerine ve sanatın toplum ile daha geniş bir diyalogda olarak çerçevelenme biçimini özümsemiştir. Kendi sanatsal pratiğini farklı görsel mecralar üzerinden geliştirirken duvar resmini ön plana çıkarır; duvar resmi, anlatımları mekana özgü bir şekilde kamusal alana taşımının kusursuz bir örneğidir. Belki de en önemli başarılarından biri Hindistan bağımsızlık kazandıktan sonra açılan ilk sanat okulu olan Baroda'da 1950'de kurulan MS Üniversitesi'nin müfredat ve etosunu şekillendirmekte oynadığı roldür. Özellikle zanaat ve yerel yaratıcı pratiklerini 'Yaşayan Hindistan Sanat Gelenekleri' başlığı altında toplayarak yarattığı etkileşim önemlidir.

Hindistan'ın 1947'de İngiltere sömürgesinden çıkmasıyla İngiliz Hindistan'ın bölünmesi ve Pakistan'ın Güney Asya'nın Müslümanlar'ı için anayurt olarak yaratılması aynı ana denk gelir. Pakistan'da da Bengal Ekolü'nün gölgesi sanatçı Abdur Rahan Chughtai'nin (1897-1975) arabuluculuğu ile hissedilir. Sanat tarihçisi Iftikhar Dadi Chughtai'yi öncü 'modern sanatçı'⁴ olarak tanımlar. Chughtai'nin modernizm arayışı Pakistan'ın yaratılmasına neden olan siyasi uyanma ile aynı ateşte pişmiştir ve bu ilişki kendini 'ulusal sanatçı' olarak konumlandırmasını da açıklar. Ulusçu ajanda ile işbirliği yapması, minyatürün hikayeleri taşımak için uygunluğunu anlaması ile ilişkilidir. Chughtai'nin sanatına eklemek istediği hikayeleri Hint-

Türk sarayına aittir: yeni bağımsızlığını kazanmış Müslüman ulusun sanatını çerçeveleyen iyimserlik çelişkili bir şekilde nostaljiktir. Bu anlatımı ön plana çıkaran ortam, Chughtai'nin Bengal Ekolü'nden bağımsız olmak ve rekabet etmekteki ısrarını anlamak açısından önemlidir.⁵

Chughtai 1915 ile 1924 arasında Lahor'daki Mayo Sanat Okulu'nda ders vermişti. Sanat ve Zanaat Hareketi'nin bir parçası olarak kurgulanmış kolonyal döneme ait okul, bağımsızlıktan sonra Ulusal Sanat Üniversitesi'ne (NCA) dönüşmüştür ve sergideki iki sanatçının mezun olduğu okuldur, İmran Qureshi ve Aisha Khalid. Minyatür resim, 1920'den beri NCA'nin müfredatına dahil edilmiştir.⁶ Baroda'daki Güzel Sanat Fakültesi de kuruluşundan beri minyatür resim üzerine çalışmalara ev sahipliği yapmaktadır. İki örnekte de minyatür pratiği pedagojik ya da sanatsal tecrübenin merkezinde yer almamıştır. İki ilham verici sanatçı-öğretmen bunu bireysel çabalarıyla değiştirmiştir ('minor kahramanlar' olarak da tanımlanabilirler isterseniz): Lahor'da Zahoor-ul-Akhlaq (1941-1999) ve Baroda'nın Gulammohammed Sheikh (d. 1937).

Londra iki yüzyıldan fazla süredir İmparatorluğun 'topladığı' minyatür albümlerine ev sahipliği yaptığından minyatür resim çalışmak için uygun bir yerdir. Ve yine Londra aynı zamanda 1960larda Akhlaq ve Sheikh'in Victoria & Albert Müzesi'nin (V&A) eşsiz Hint minyatürü koleksiyonlarını incelediği yerdir. Londra'da V&A'den pek de uzak olmayan Royal College of Art'ta öğrenciyken, gözlem, pratik ve düşünce aracılığıyla kendileri için yeni sanatsal yörüngeler çizerek minyatür resmi ile daha derin ve çok yönlü bir ilişki kurdular.

Hindistan'da yaşamak demek aynı anda farklı zaman ve kültürlerde yaşamaktır. 'Ortaçağ' durumlarının içine girmek ya da 'ilkel' insanlara rastlamak sık sık olan bir şeydir. Geçmiş, şu anın içinde yaşayan bir varlıktır ve ikisi birbirini aydınlatır ve sürdürür. Zamanlar ve kültürler birbirine yakınlaştıkça özleştirmeciliğin kaleleri yok olur. Geleneksel ve modern, özel ve kamusal, iç ve dış durmadan parçalanır ve yeniden birleştirilir.

Gulammohammed Sheikh⁷

Sheikh özellikle minyatürün birçok anlatımı taşıma kapasitesi ile ilgilenmiştir; Batı resminin tek perspektifi yerine minyatürün resimsel yüzeyinde gömülü perspektifler, akademisyen Anna Sloan'ın minyatürde 'mimari mekan'⁸ olarak tanımladığı alanı açar. Aynı zamanda çalışan küçük bir grup sanatçı, Sheikh'in minyatür resmi ile olan ilgisini takip eder. Bunların arasında tabii Nilima Sheikh (d. 1945) ön plana çıkar; Baroda'daki akademik çalışmaları sırasında minyatür resmini Jaipur ve Nathdwara'dan öğrenmiştir.⁹ Hindistan'ın ilk Pop sanatçısı olarak tanınan Bhupen Khakhar'ın (1934-2003) mekan tasviri aslında Sheikh'in yaklaşımına oldukça yakındır. Sheikh'in yakınındaki sanatçıların bireysel üretimlerinde minyatürün mekansal ve anlatımsal taşıma yetilerini kullanmaları, Baroda'da pedagojik olarak minyatür resminin çalışılmasına ve anlaşılmasına neden olmadı.¹⁰ Baroda'da anlatımsal resim pratiğinin içinde etkili bir kol oldu. Modern soyutlamanın etkisi altında olan Hint sanat dünyası çerçevesinde insan figürünü merkeze alan bu güncel pratik minör bir kahramanlık olarak okunabilir.¹¹

Öte yandan Akhlaq minyatür resmin biçimsel yönlerini kendi ilgi alanları çerçevesinde araştırıp resim pratiğine ilgisi üzerine düşünürken NCA'deki Güzel Sanatlar Bölümü'nün başında olmasını kullanarak Minyatür Bölümü'nü kurdu.¹² Hint-Türk sarayındaki zanaatkar atölyelerine dayanan yetiştirilmesi ile Haji Mohammed Sharif'in öğrencisi Sheikh Shujaullah tarafından eğitilmiş genç minyatür ressamı Bashir Ahmed (d. 1954) daha önce zanaat olarak görülen bu pratiği akademikleştirir. Akhlaq'ın pratiği çerçevesinde minyatür pratiği resim, heykel ve baskı yapımı ile aynı akademik pozisyonda görülmüştür.

Bölümün 1980lerde kurulması ile NCA'de eğitim görmüş bir kuşak sanatçı, minyatür resim gerçekten bir 'izm' haline gelmiştir.¹³ Sürecin yaratıcı yeniliklerle araştırılması, sanatta emeğin performansının düşüncüsel kullanımı, malzemedeki belirlilik, görsel referansların bolluğu ve hitap etme biçimindeki karmaşık geçişler üretilmiştir. Minyatür resim mecazlarından çok bir *tavır* haline gelmiştir.¹⁴ 'İkili

seçimlerin tahakkümü'nü reddederek ikisini de kabul eder: anıtsal ve mahrem; muhteşem zanaat becerileri ve dışavurumcu jestler; referans verme ve saygısızlık; tarih ve güncellik.¹⁵

1990 ve 2000lerde NCA'den mezun olanlar anlatımsal gelenekler ile ilgilenmeye devam etmiştir. New York'ta yaşayan öncü Shahzia Sikander kişisel anlatımlardan iç mekanlara ve post-kolonyel durumun araştırmalarına iddialı dijital animasyonlar aracılığıyla araştırır. Sharjah Bienali'ndeki (2011) ya da New York'taki Metropolitan Müzesi'nin çatısındaki gibi (2013) gibi dramatik mekana özgü yerleştirmeleri ile tanınan Imran Qureshi minyatür portre formunu sanat dünyasına esprili bir şekilde hitap etmek için bir anlatım biçimi olarak kullanır. Aisha Khalid'in erken dönemindeki açıkça feminist resimleri zamanla resim ve heykel yerleştirmelere yayılan daha geniş bir pratiğe dönüşmüştür; araştırdığı konular arasında geometrik soyutlama ve ev hayatı, acı ve süs vardır. Nusra Latif Qureshi minyatürün araç ve diliyle çalışmaya devam ederek 'olmuş olan ile kalan arasındaki farkı görmek; tarihi yeni anlatımlar üretmek için durmadan yeniden aranje edilen parçalar olarak görmek'.¹⁶ Khadim Ali Farsça destanları mitolojik kahramanların Batı Asya siyasetinde bire bir kullanılmasını göstermek için kullanır. Muhammad Zeeshan'ın teknik ve malzeme ile yaptığı biçimsel deneyler (zımpara kağıdından lazer çizim) etrafımızdaki popüler sinemadan İslam tarihine kadar anlatımsal kavislere işaret eder.

En etkili oldukları anlarda bu sanatçılar ve birçok yaşıtları, öğrencileri geçmişleri tarafından kısıtlanmayan, aksine geçmiş ile eleştirel bir diyalogda olan pratikler geliştirmişlerdir. Çizdikleri güncel minyatür tarzı ve mürekkep sanatı gibi paralel pratikler, zamanı, mekanı aşarak birden fazla anlatım taşıyabilir ve yeni 'evren'lerin doğma ihtimalini besler.¹⁷ Bu tarz önermelerle çıkış noktaları olan coğrafyalardan kaçarak başka yerlerdeki pratikleri çerçeveleme ihtimali doğurarak globalin nerede ve ne olabileceğine dair fikirlerimizi ilerletir.

Dipnotlar

¹ See Joan Kee, *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method* (Minnesota, 2013), on Korea's Dansaekhwa monochrome movement.

² See Shiva Balaghi and Lynn Gumpert, *Picturing Iran: Art, Society and Revolution* (London, 2002) for more on the Saqqakhaneh movement, sometimes referred to as "spiritual pop" in Iran.

³ See Tapati Guha-Thakurta, *The Making of a New Indian Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal 1850-1920* (Cambridge, 1994).

⁴ See Geeta Kapur, *When Was Modernism*, p. 87-144 (New Delhi, 2000) for a consideration of his practice; and Nilima Sheikh, 'A Post-Independence Initiative in Art', in *Contemporary Art in Baroda*, ed. G. Sheikh (New Delhi, 1997) p. 53-144 for a look at his role in Baroda as artist and teacher. Subramanyan wrote prolifically on tradition and modernity, and a selection of his texts can be accessed from <http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionFolder/2144>

⁵ See Iftikhar Dadi, *Modernism and the Art of Muslim South Asia*, p. 46-92, (Chapel Hill, 2010) for a detailed account of Chughtai's life and work.

⁶ *Ibid.* Chughtai travelled to Calcutta in 1916/19 and was often the only Muslim artist who circulated in journals alongside the artists more usually associated with the Bengal School.

⁷ Virginia Whiles, "Revival or Re-invention" in *Karkhana: A Contemporary Collaboration*, ed. Hammad Nasar, p.28 (London & Ridgefield, 2005). For a more detailed account, see Virginia Whiles, *Art and Polemic in Pakistan*, (London, 2010).

⁸ Gulammohammed Sheikh in catalogue for the exhibition *Place for People* (Bombay & New Delhi, 1981).

⁹ See Anna Sloan, "Miniature as Attitude", in *Beyond the Page: Contemporary Art from Pakistan*, eds. A. Dawood & H. Nasar, p. 26-45 (London & Manchester, 2006).

¹⁰ Ajay Sinha, "Envisioning the Seventies and the Eighties", in *Contemporary Art in Baroda*, ed. G. Sheikh (New Delhi, 1997) p. 192.

¹¹ G. Sheikh did submit a proposal for an MA course on the Living Traditions of Indian Art (copy in G. Sheikh's archives digitized by Asia Art Archive – not yet available online), but that had no specific mention of miniature painting.

¹² Geeta Kapur, "Partisan Views About the Human Figure" in catalogue for *Place for People* (Bombay & New Delhi, 1981).

¹³ For Akhlaq's engagement with miniature practice see Simone Wille, *Modern Art in Pakistan: History, Tradition, Place*, p.40-82 (New Delhi, 2015). For his pedagogic intervention, see Whiles, 'Revival or Re-Invention' in *Karkhana*.

¹⁴ Hammad Nasar, "The 'Expanded' Field of Contemporary Miniature" in *Nafas*, May 2010, http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2010/contemporary_miniature

¹⁵ The idea of miniature as an attitude was explored in the exhibition *Beyond the Page: Miniature as Attitude in Contemporary Art from Pakistan* (curated by Hammad Nasar with Anna Sloan and Bridget Bray) at the Pacific Asia Museum in 2010. An earlier version of the exhibition (curated by H. Nasar) was realised in two parts at Manchester Art Gallery and Asia House, London in 2006, and accompanied by a catalogue (London & Manchester, 2006).

¹⁶ Hammad Nasar, "Imran Qureshi" in *Vitamin D2: New Perspectives in Drawing*, eds. Garrett and Price (London, 2013).

¹⁷ Hammad Nasar, "Reflexive looking: An expanded notion of self", in *Beyond the Self* ed. Clark and Mahoney, p.60-61 (Canberra, 2013). Company painting describes paintings produced under the patronage of the East India Company in the late eighteenth and nineteenth centuries often by miniature painters formerly employed in Mughal-era courts.

¹⁸ I am grateful to Pheng Cheah's talk, and as yet unpublished paper, *Asia as Question: Asian Studies in Postcolonial Globalization*, for this formulation. All references to the "universal" refer to the mostly European post-enlightenment concepts that have shaped modern and contemporary art practice.

Hammad Nasar, Asia Art Archive, Hong Kong'un Araştırma ve Programlar Bölümü'nün başkanlığını yürütmekte olan bir küratör ve yazardır. Londra'da bulunduğu yıllarda kar amacı gütmeyen sanat örgütü Green Cardamom'un ortak kuruculuğunu yapan Nasar, Goldsmiths College'de ise Clore Research Fellow (Araştırma Görevliliği) yapmıştır. Küratöryel projelerinden bir çoğu çağdaş minyatür çalışmaları üzerinedir. Bunlardan öne çıkanlar şunlardır: *Beyond the Page: The Miniature as Attitude in Contemporary Art from Pakistan*, Pacific Asia Museum (2010, Pasadena, ABD); *Safavids Revisited*, British Museum (2009, Londra); *Karkhana: A Contemporary Collaboration*, Aldrich Contemporary Art Museum (2005, Ridgefield, ABD), Asian Art Museum (2006, San Francisco, ABD). Nasar aynı zamanda Tate Gallery'nin yayını Tate etc'nin yazı kurulu üyeliğini Victoria and Albert Museum'un Jameel Ödülü'nün jüri üyeliğini ve Art Basel'in Kickstarter'la olan kitle fonlaması ortaklığını yürütmektedir. Hammad Nasar aynı zamanda Alserkal Avenue (BAE), Delfina Foundation (Birleşik Krallık), Lahore Biennial Foundation (Pakistan), and San Art (Vietnam) dahil olmak üzere pek çok uluslararası sanat kurumunda danışmanlık yapmaktadır.

Burçak Bingöl

Unforeseen Resistance-Surface

Öngörülemeyen Direnç-Yüzey , 2015

Wallpaper/Duvarkağıdı, Variable dimensions/Değişken ebat





Unforeseen Resistance-Scenery
Öngörülemeyen Direnç-Manzara, 2015
Ceramics/Seramik, 32x24x35cm



Unforeseen Resistance-Detail
Öngörülemeyen Direnç-Ayrıntı, 2015
Marker and water colour on paper
Kağıt üzerine markör ve suluboya, 29x24cm

Burçak Bingöl was born in Görele in 1976. After finishing her BA, MA and PhD at the Fine Arts Faculty, Hacettepe University, Ankara, she completed a Photography Program at The New School in New York. Bingöl exhibited her works in five solo shows, of which two in New York, and was included in many group exhibitions. She curated exhibitions at the Goethe Institute, Ankara. Her solo shows include: *A Carriage Affair*, Galeri Zilberman, İstanbul, (2014), *Cabinet of Curiosities*, Cda- Projects, İstanbul (2011), *Feeling the Blanks*, Türkevi Gallery, New York, USA (2009), *Attention! Fragile*, Hacettepe University Faculty of Fine Arts, Ankara, Turkey (2008), *Syste-Matic*, Thomas Hunter Gallery, New York, USA (2006). She also exhibited solo projects at Volta NY (2015) and Art Basel Hong Kong (2014). Her works have been included in various public and private collections, in Europe, US and the Middle East. She lives and works in İstanbul.

Burçak Bingöl, 1976'da Görele'de doğdu. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde lisans ve yüksek lisans ve doktorasını tamamladıktan sonra New York, The New School'da Fotoğraf programı tamamladı. Bingöl, ikisi New York'da olmak üzere beş kişisel sergi açmış, pek çok karma sergiye dahil olmuştur. Küratör olarak Ankara-Goethe Enstitüsü'nde sergiler organize etmiştir. Kişisel sergilerinden bazıları şunlardır; *Araba Sevdası*, Galeri Zilberman, İstanbul, (2014), *Nadireler Kabinesi*, Cda-Projects, İstanbul (2011), *Feeling the Blanks*, Türkevi Galerisi, New York, ABD (2009), *Dikkat! Kırılabilir*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara, Türkiye (2008), *Syste-Matic*, Thomas Hunter Galerisi, New York, ABD (2006). Ayrıca Volta-NY (2015) ve Art Basel Hong Kong'da (2014) solo sergi projeleri olmuştur. Çalışmaları çeşitli müze koleksiyonlarının yanında, Avrupa, Amerika ve Orta Doğu'daki özel koleksiyonlarda yer almaktadır. İstanbul'da yaşamakta ve çalışmaktadır.

Extrastruggle/Extramücadele

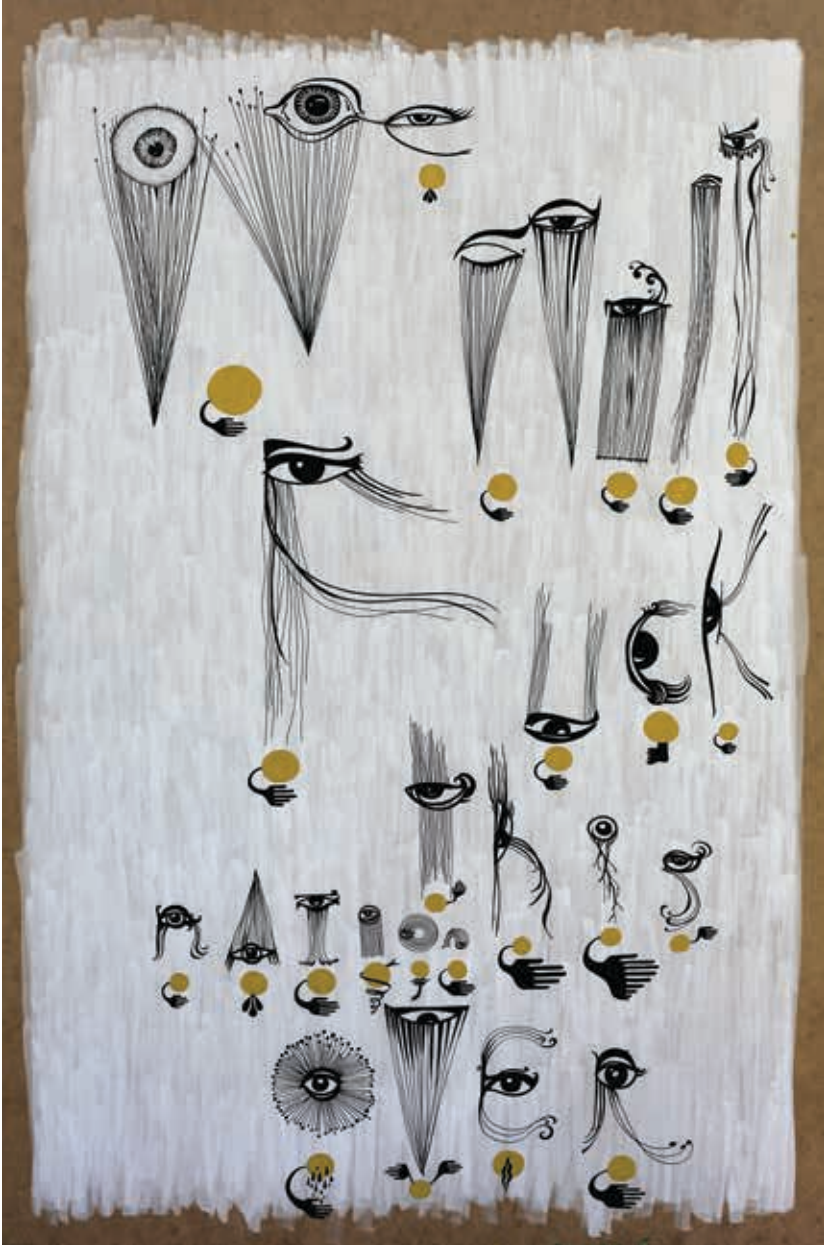
We Will Fuck This Nation Over–Cintamani

Bu Milletin Amına Koyacağız-Çintemani, 2015

Acrylic on hardboard/Duralit üzerine akrilik, 72x109cm



We Will Fuck This Nation Over-Eye
Bu Milletiñ Amına Koyacağız-Göz, 2015
Acrylic on hardboard/Duralit üzerine akrilik, 72x109cm





Extrastruggle (b. 1970) lives and works in Istanbul. He completed his undergraduate degree in Mimar Sinan University of Fine Arts, Graphic Design Department, Istanbul, Turkey in 1998. Extrastruggle first emerged in 1997 as a movement of culture jamming / artistic intervention. His recent exhibitions include: VOLTA 11 Basel, Basel, Switzerland (2015); *Objets Trouvés*, Delvoyeurs, Galerie Didier Claes, Brussels, Belgium (2015); *Mom I'm Going Out to Pour Some Concrete*, Studio X, Istanbul (2015); *There Is No God In the Sky Only Birds*, Galeri NON, Istanbul (2014); *Square(s)*, curator: Yann Perreau, François Ghebaly, Los Angeles, USA (2014); *Black&White*, curator: Galit Eilat, Van Abbemuseum, Eindhoven, Netherlands (2013); *I Didn't Do This, You Did*, Galeri NON, Istanbul (2010); Second Exhibition, curator: Emre Baykal, ARTER, Istanbul (2010).

Extramücadele (d.1970) İstanbul'da yaşıyıp çalışmaktadır. 1998 senesinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Grafik Tasarım Ana Sanat Dalında lisansını tamamlamıştır. Extramücadele ilk olarak 1997'de bir kültür karıştırması/sanatsal müdahale olarak ortaya çıkmıştır. Katıldığı sergilerinden bazıları şunlardır; VOLTA 11 Basel, Basel, İsviçre (2015); *Objets Trouvés*, Delvoyeurs, Galerie Didier Claes, Brüksel, Belçika (2015); *Anne Ben Beton Dökmeye Gidiyorum*, Studio X, İstanbul (2015); *Gökyüzünde Tanrı Yok Kuşlar Var*, Galeri NON, İstanbul (2014); *Square(s)*, küratör: Yann Perreau, François Ghebaly, Los Angeles, ABD (2014); *Black&White*, küratör: Galit Eilat, Van Abbemuseum, Eindhoven, Hollanda (2013); *Bunu Ben Yapmadım, Siz Yaptınız*, Galeri NON, İstanbul (2010); *İkinci Sergi*, küratör: Emre Baykal, ARTER, İstanbul (2010).

Hayv Kahraman

Hameeha Harameeha, 2015.

Oil on linen, keten üzerine yağlı boya, 200x264 cm.

Image courtesy of the artist./Sanatçının izniyle.



“Hameeha Harameeha”

The protector is also the thief – *Koruyucu aynı zamanda hırsızdır.*

This aphorism is used to describe a person whom you place your confidence in and entrust with something and what happens is that he/she uses that thing for their own personal interest or simply steals it and thereby the protector becomes the thief.

Bu özdeyiş, güvendiğiniz ve bu güvenin rahatlığıyla bir şey emanet ettiğiniz, ancak bu emaneti kişisel çıkarları için kullanan ya da düpedüz çalan ve koruyucu olacağı yere hırsıza dönen insanlar için kullanılır.

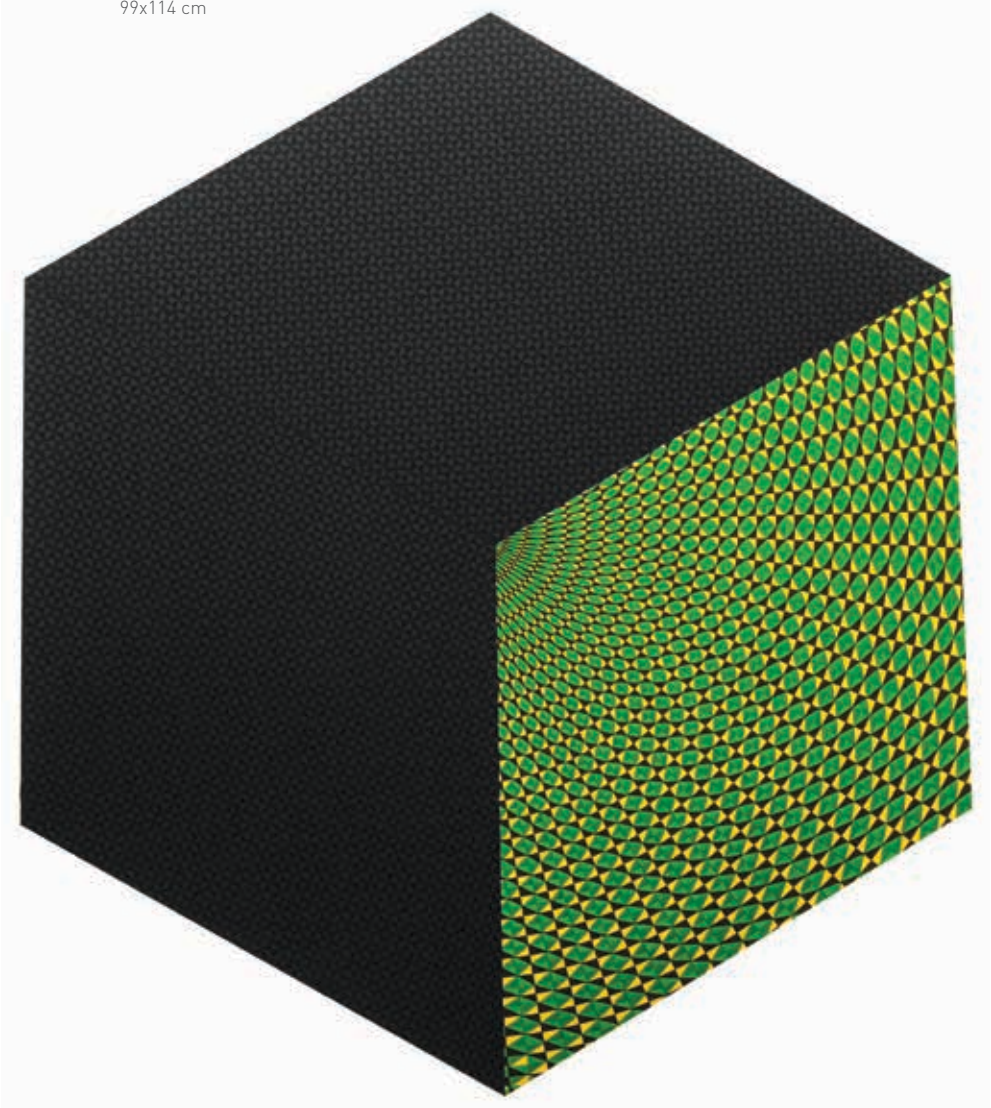


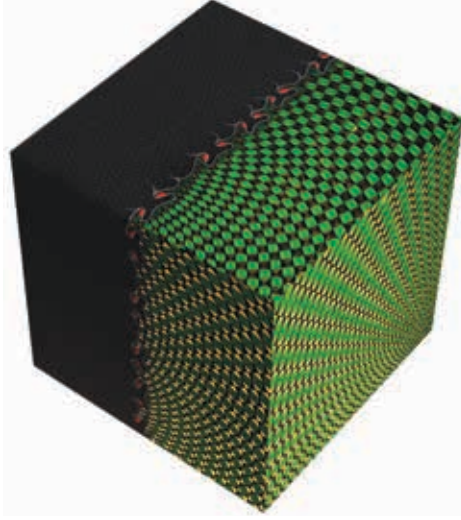
Hayv Kahraman was born in 1981 in Baghdad (Iraq). Recent solo exhibitions include *Collective Performance*, Nelson-Atkins museum of art, Kansas City and Duke University, Durham, *How Iraqi are you?*, Jack Shainman, *Let the guest be the Master*, Jack Shainman, *Extimacy*, The third line gallery, Dubai, *Pins and Needles*, The third line gallery, Dubai; *Seven gates*, Green Cardamom, London. Recent group exhibitions include: *Neighbors – Contemporary Narratives from Turkey and Beyond*, Istanbul museum of modern art; *Echoes*, Islamic art and contemporary artists, Nelson-Atkins museum of Art; *Arab Contemporary, Architecture, culture and identity*, Louisiana museum of modern art, Denmark ; *The Jameel tour*, San Antonio Museum of Art, San Antonio; Cantor Art Center, Stanford; The Victoria and Albert museum, London; Institute de Monde Arabe, Paris; Casa Arabe, Madrid ; *Fertile Crescent*, Paul Robeson center for the Arts, Princeton; *Newtopia the state of human rights*, Kazerne Dossin Museum, Mechelen; *Disquieting muses*, Contemporary Art Center of Thessaloniki, State Museum of Contemporary Art, Greece (2011); *Of women's modesty and anger*, Villa Empain center for the arts, Brussels (2011); *Taswir*, Martin-Gropius-Bau, Berlin Germany (2010); *Unveiled: New art from the middle east*, Saatchi gallery, London (2009). Hayv was shortlisted for the 2011 Jameel Prize at the Victoria and Albert Museum.

Hayv Kahraman 1981'de Bağdat'ta doğdu. Son dönem kişisel sergileri arasında şunlar sayılabilir: *Collective Performance*, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City ve Duke University, Durham, *How Iraqi are you?*, Jack Shainman, *Let the guest be the Master*, Jack Shainman, *Extimacy*, The Third Line Gallery, Dubai, *Pins and Needles*, The Third Line Gallery, Dubai; *Seven gates*, Green Cardamom, Londra. Katıldığı son dönem karma sergiler ise şunlardır: *Neighbors – Contemporary Narratives from Turkey and Beyond*, İstanbul Modern; *Echoes*, Islamic art and contemporary artists, Nelson-Atkins Museum of Art; *Arab Contemporary, Architecture, culture and identity*, Louisiana Museum of Modern Art, Danimarka ; *The Jameel tour*, San Antonio Museum of Art, San Antonio, ABD; Cantor Art Center, Stanford, ABD; The Victoria and Albert Museum, Londra; Institute de Monde Arabe, Paris; Casa Arabe, Madrid; *Fertile Crescent*, Paul Robeson Center For The Arts, Princeton, ABD; *Newtopia the state of human rights*, Kazerne Dossin Museum, Mechelen, Belçika; *Disquieting muses*, Contemporary Art Center of Thessaloniki, State Museum of Contemporary Art, Yunanistan (2011); *Of women's modesty and anger*, Villa Empain Center For The Arts, Brüksel (2011); *Taswir*, Martin-Gropius-Bau, Berlin (2010); *Unveiled: New art from the middle east*, Saatchi Gallery, Londra (2009). Hayv 2011 yılında Victoria and Albert Museum'daki Jameel Ödülü'nün son aday listesinde yer aldı.

Aisha Khalid

You appear in me, I in you
Sen Bende ve Ben Sende Doğar, 2015
Gouache on Paper board, gold leaf
Kağıt üzerine guaj ve altın varak
99x114 cm



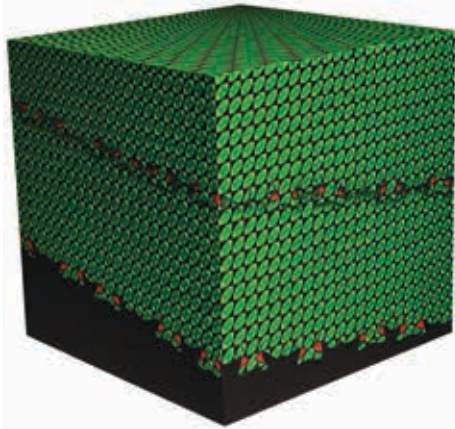


You appear in me, I in you

Sen Bende ve Ben Sende Doğar, 2015

Gouache on Paper, Gold leaf , Acrylic box

Kağıt üzerine guaj ve altın varak, akrilik kutu
30x30x30 cm

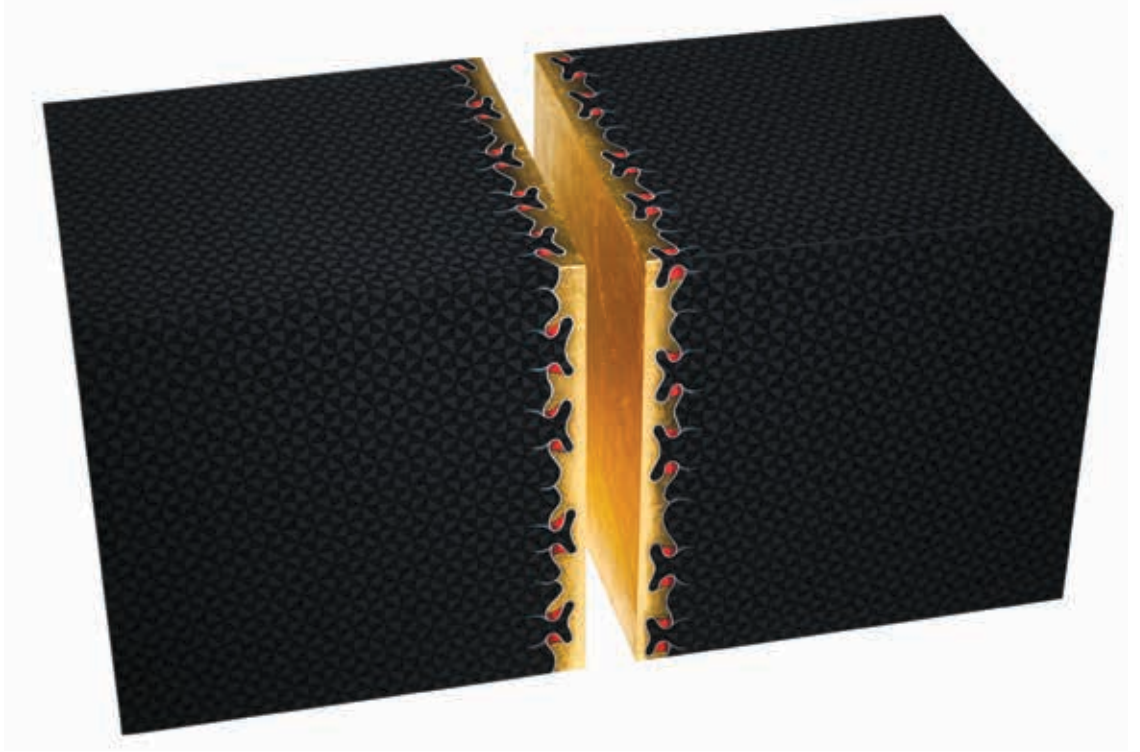


You appear in me, I in you

Sen Bende ve Ben Sende Doğar, 2015

Gouache on Paper , Acrylic box

Kağıt üzerine guaj, akrilik kutu
30x30x30 cm



You appear in me, I in you

Sen Bende ve Ben Sende Doğar, 2015

Gouache on Paper, Gold leaf , Acrylic box

Kağıt üzerine guaj ve altın varak, akrilik kutu,

30x30x30 cm (diptych, each cube/diptik, her bir kp)

Aisha Khalid was born in Lahore (Pakistan) in 1972, earned a BFA from the National College of Arts there and went on to study at the Rijksakademie in Amsterdam. Solo shows of her works have been held in Rohtas Gallery, Islamabad (2000), Rohtas II Gallery, Lahore (2003), Corvi-Mora, London (2005) Anant Art Gallery, Delhi, (2006), Corvi-Mora, Pump House Gallery London (2008), Pao Galleries, Hong Kong (2010 & 2014), WhitWorth Art Gallery, Manchester (2012), and the Aga Khan Museum, Toronto (2014). Her duo shows with Imran Qureshi include Corvi-Mora, London (2001, 2007 & 2010), Admit One Gallery, New York (2001), The Experimental Gallery, Hong Kong Arts Centre, Hong Kong (2007). Her works have been included in group shows at the Centre of Contemporary Art Glasgow (2000), Brunei Gallery, London (2000), Harris Museum & Art Gallery, Preston (2002), Royal Academy, London (2002), Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield CT (2005), Belvedere, Vienna (2009), The Institut du Monde Arabe, Paris (2011), the Victoria & Albert Museum, London (2011), Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka (2012), Singapore Art Museum (2013), and the Modern Art Museum, Arnhem, The Netherlands (2014). She has also been part of the Second Asian Art Triennial, Fukuoka (2002), Venice Biennial (2009), 10th Sharjah Biennial, Sharjah (2011) and the 5th Moscow Biennale of Contemporary Art (2013). She has won the People's Choice category of the Jameel Prize in 2011 and has been a finalist for the Jameel Prize in 2011.

Aisha Khalid 1972 yılında Pakistan'ın Lahor kentinde dünyaya geldi. Aynı şehrin Ulusal Sanat Üniversitesi'nden lisans diplomasını aldıktan sonra Amsterdam'daki Rijksakademie'de eğitimine devam etti. Kişisel sergilerinden bazıları şunlardır: Rohtas Gallery, İslamabad (2000), Rohtas II Gallery, Lahor (2003), Corvi-Mora, Londra (2005) Anant Art Gallery, Delhi, (2006), Corvi-Mora, Pump House Gallery, Londra (2008), Pao Galleries, Hong Kong (2010 & 2014), WhitWorth Art Gallery, Manchester (2012), Aga Khan Museum, Toronto (2014). Imran Qureshi ile düzenlediği ikili sergiler şunlardır: Corvi-Mora, Londra (2001, 2007 & 2010), Admit One Gallery, New York (2001), The Experimental Gallery, Hong Kong Arts Centre, Hong Kong (2007). Katıldığı karma sergilerden bazıları ise şunlardır: Centre of Contemporary Art Glasgow (2000), Brunei Gallery, Londra (2000), Harris Museum & Art Gallery, Preston (2002), Royal Academy, Londra (2002), Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, ABD (2005), Belvedere, Viyana (2009), The Institut du Monde Arabe, Paris (2011), the Victoria & Albert Museum, Londra (2011), Fukuoka Asian Art Museum, Japonya (2012), Singapore Art Museum, Singapur (2013), ve the Modern Art Museum, Arnhem, Hollanda (2014). Sanatçı aynı zamanda Second Asian Art Triennial, Fukuoka (2002), Venedik Bienali (2009), 10uncu Şarika Bienali (2011) ve 5inci Moskova Çağdaş Sanat Bienali (2013)'ne katılmıştır. 2011 yılında Jameel Ödülü'nün Halkın Seçimi kategorisini kazanmıştır ve aynı zamanda Jameel Ödülü'ne aday gösterilmiştir.

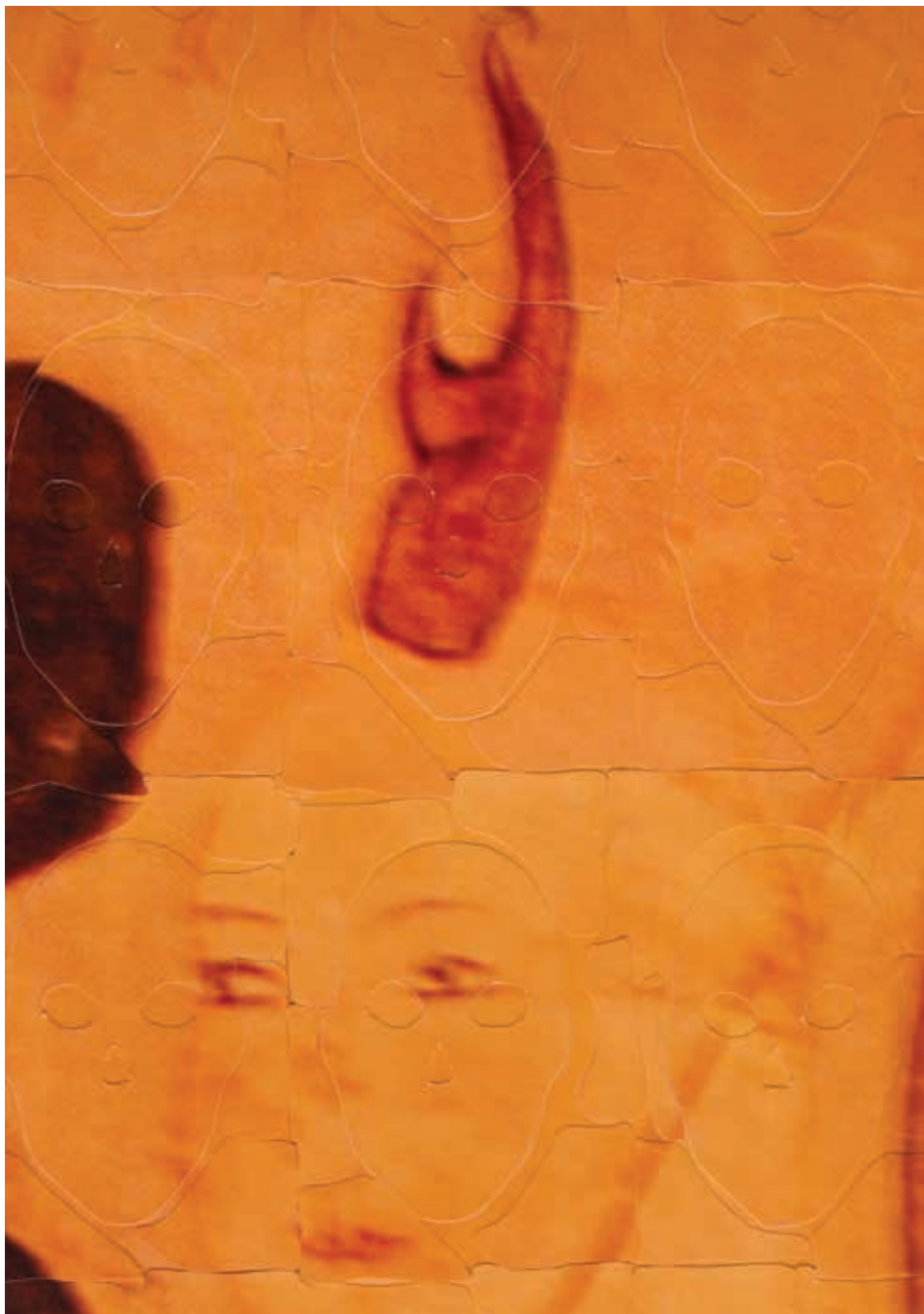
Azade Köker

Devil Tempted/Şeytan Dürttü, 2015

Mixed media on canvas/Tuval üzerine karışık teknik, 130x200cm







Azade Koker was born in Istanbul in 1949. She lives and works between Berlin and Istanbul. She has been working as a professor and a department head at the Braunschweig Technical University, Berlin, Germany(2003 – 2014). Her recent exhibitions include; *Meeting Point*, Konstanz, Germany, Curator: Dr. Axel Lapp (2015); *City of the Future*, Braunschweig, Germany, (2014); *Moving Spaces*, Galeri Zilberman, İstanbul (2013); *Zaman Panaroması*, Galeri Nev, Ankara, Turkey (2012); *Dream and Reality*, Istanbul Modern Museum, Turkey (2012); *The Third Nature*, Galeri Zilberman, Turkey (2011); *Hybrid Spaces-Corridors*, Galeri Zilberman, Turkey (2009); *Human Nature*, Milli Reasürans Art Gallery, Turkey (2007); *Gedächtnis und Format* Istanbul Modern Museum (2006); *Fünf aus Europa*, Soloma, USA (2006); *Soul*, Bezielte Kunst, Brugge (2005); *Transparenz der Abwesenheit*, Otto- Gallery, Germany (2004); *Body Substance*, Galerie M, Berlin, (2003); *Between Earth and Heaven*, Museum of Modern Art, Oostende, Belgien (2001). Her works are in numerous public and corporate collections including Akbank, Istanbul; The British Museum, London; Berlinische Gallery, Berlin; Elgiz Museum of Contemporary Art, Istanbul; Lebendiges Museum, Berlin; John Michael Kohler Arts Center, Wisconsin; Istanbul Modern Museum. Some of the awards that the artist received are; Kunstpreis der Stadt Darmstadt, Der Magistrat der Stadt Darmstadt(1985), Arbeitsstipendium des Senators für Kulturell Angelegenheiten von Berlin (1985), Der Kritikerpreis für Bildende Kunst, Verband der DeutschenKritiker e.V. (1986), Großer Düsseldorfer Kunstpreis (1986).

Azade Köker, 1949'da İstanbul'da doğmuştur. Berlin ve İstanbul'da yaşayıp çalışmaktadır. Braunschweig Teknik Üniversitesi'nde öğretim görevlisi ve Bölüm Başkanı olarak çalışmıştır (2003-2014). Son yıllarda katıldığı sergilerden bazıları şunlardır: *Meeting Point*, Konstanz, Almanya, Kurator: Dr. Axel Lapp (2015); *Geleceğin Kenti*, Braunschweig, Almanya, (2014); *Hareketli Mekanlar*, Galeri Zilberman, İstanbul (2013); *Zaman Panaroması*, Galeri Nev, Ankara (2012); *Hayal ve Gerçek*, İstanbul Modern, İstanbul (2012); *Üçüncü Doğa*, Galeri Zilberman, İstanbul (2011); *Hibrid Mekanlar - Koridorlar*, Galeri Zilberman, İstanbul (2009); *İnsanlık Hali*, Milli Reasürans Art Gallery, İstanbul (2007); *Gedächtnis und Format*, Istanbul Modern Museum (2006); *Fünf aus Europa*, Soloma, USA (2006); *Soul*, Bezielte Kunst, Brugge (2005); *Yokluğun Şeffaflığı*, Otto-Gallery, Münih, Almanya (2004); *Body Substance*, Galerie M, Berlin, (2003); *Between Earth and Heaven*, Museum of Modern Art, Oostende, Belgien (2001). Köker'in çalışmaları pek çok özel ve kamusal koleksiyonda yer almaktadır. Bunlardan bazıları: Akbank, İstanbul; The British Museum, Londra; Berlinische Gallery, Berlin; Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, İstanbul; Lebendiges Museum, Berlin; John Michael Kohler Arts Center, Wisconsin; İstanbul Modern. Sanatçının aldığı ödüllerden bazıları şunlardır: Kunstpreis der Stadt Darmstadt, Der Magistrat der Stadt Darmstadt(1985), Arbeitsstipendium des Senators für Kulturell Angelegenheiten von Berlin (1985), Der Kritikerpreis für Bildende Kunst, Verband der Deutschen Kritiker e.V. (1986), Großer Düsseldorfer Kunstpreis (1986)

Femmy Otten

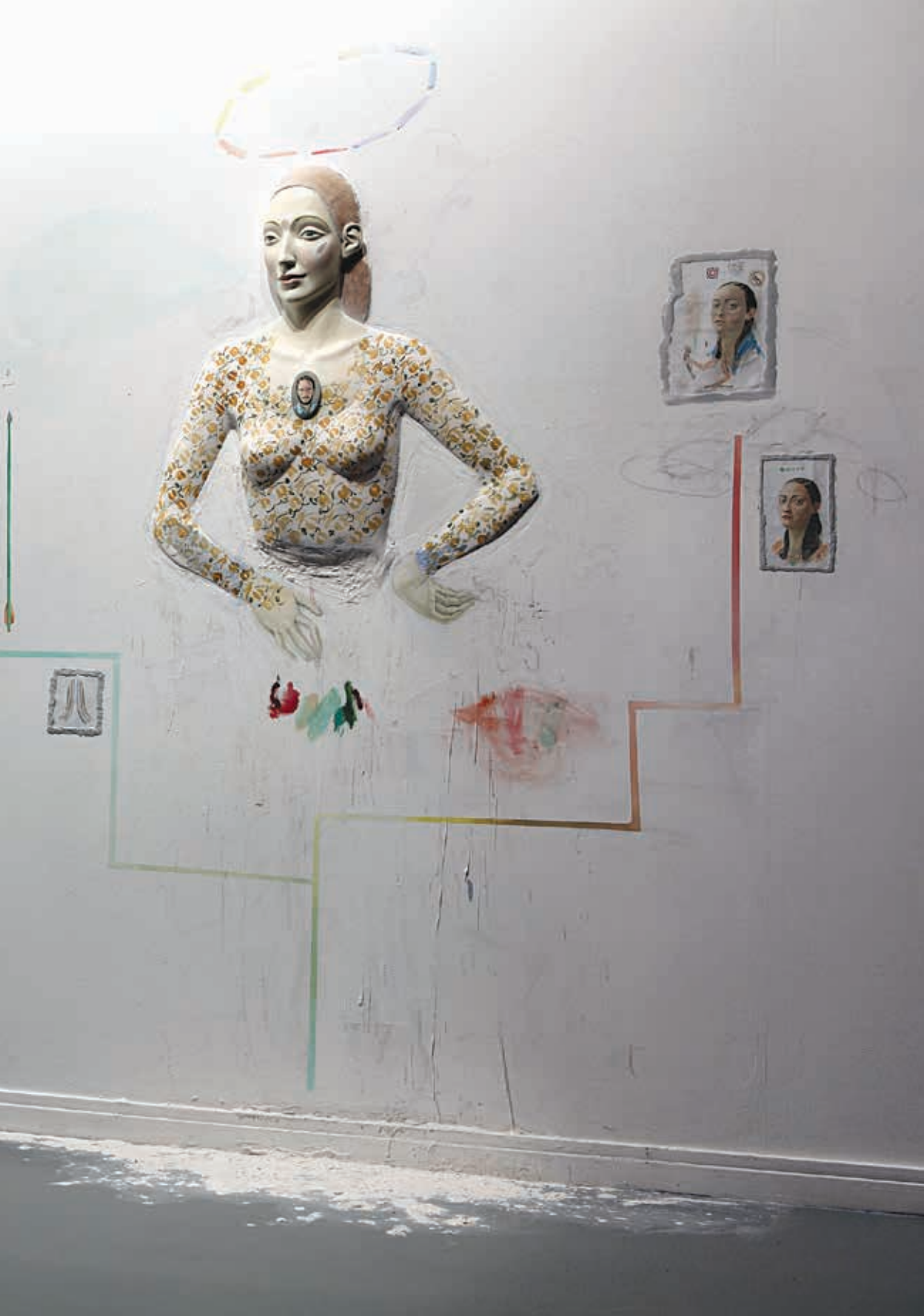
New Myth For New Family/Yeni Aile İin Yeni Mit, 2011 – 2015

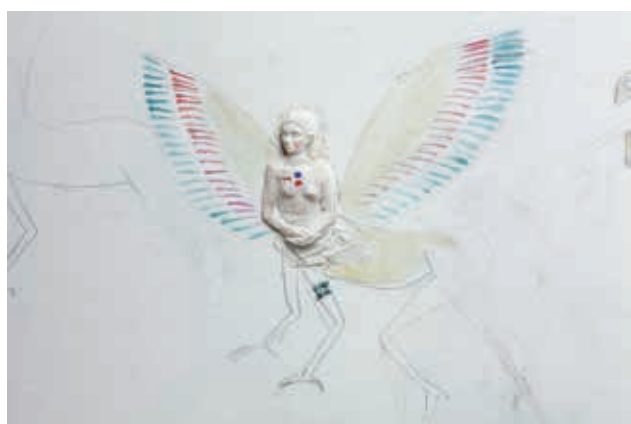
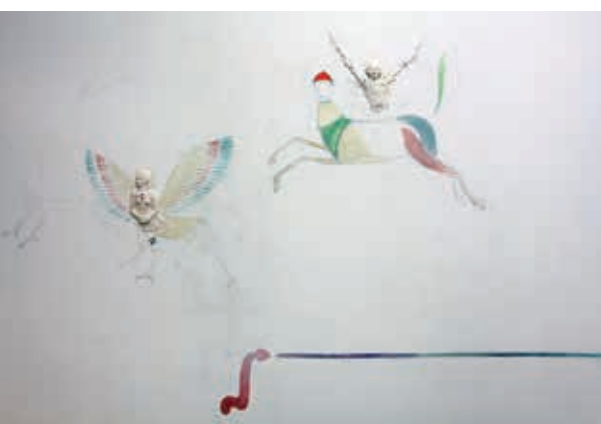
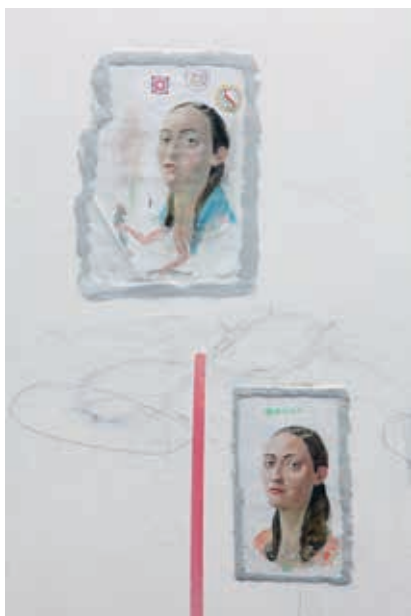
Wood, oil colour, plaster, tempera/tahta, yağlı boya, alı, zamklı boya

Variable size/değişken boyut: ± 250 × 300 cm

Image courtesy of the artist./Sanatçının izniyle.







Femmy Otten was born in 1981 in Amsterdam (the Netherlands), studied at HISK in Gent, was a resident artist at the Rijksakademie in Amsterdam and Atelier Holsboer in Paris. In 2012 she was awarded de prestigious Volkskrant Beeldende Kunstprijs. In 2014 she was selected as the official portraitist of Dutch King Willem-Alexander. Recent exhibitions include: *Meditations on a hobby horse*, CIAP, Hasselt (BE); *The restless gods*, performance at Predikherenkerk and Museum M, Leuven (BE); *And life is over there*, Galerie Fons Welters, Amsterdam (NL); *De Volkskrant Beeldende Kunstprijs*, Stedelijk Museum Schiedam (NL); *Yellow Minutes, Where time has lost its relevance* in P///akt, Amsterdam (NL); *Koninklijke Schilderprijs*, Paleis op de Dam, Amsterdam (NL); Museum Tot Zover, Amsterdam (NL); *Return on Invest*, Stroom Den Haag (NL); *Hydrarchy: Power and Resistance at Sea*, Gasworks London (UK).

Femmy Otten 1981'de Amsterdam'da dünyaya geldi. Belçika'nın Gent şehrindeki HISK'te öğretim gören sanatçı, Amsterdam'daki Rijksakademie'de ve Paris'teki Atelier Holsboer'de misafir sanatçı olarak bulundu. 2012 yılında prestijli Volkskrant Beeldende Kunstprijs ödülüne layık görüldü. 2014'te Hollanda Kralı Willem-Alexander'in resmi portrecisi olarak seçildi. Son dönem sergilerinden bazıları şunlardır: *Meditations on a hobby horse*, CIAP, Hasselt (Belçika); *The restless gods*, performance at Predikherenkerk and Museum M, Leuven (Belçika); *And life is over there*, Galerie Fons Welters, Amsterdam (Hollanda); *De Volkskrant Beeldende Kunstprijs*, Stedelijk Museum Schiedam (Hollanda); *Yellow Minutes, Where time has lost its relevance* in P///akt, Amsterdam (Hollanda); *Koninklijke Schilderprijs*, Paleis op de Dam, Amsterdam (Hollanda); Museum Tot Zover, Amsterdam (Hollanda); *Return on Invest*, Stroom Den Haag (Hollanda); *Hydrarchy: Power and Resistance at Sea*, Gasworks Londra (Birleşik Krallık).

Imran Qureshi

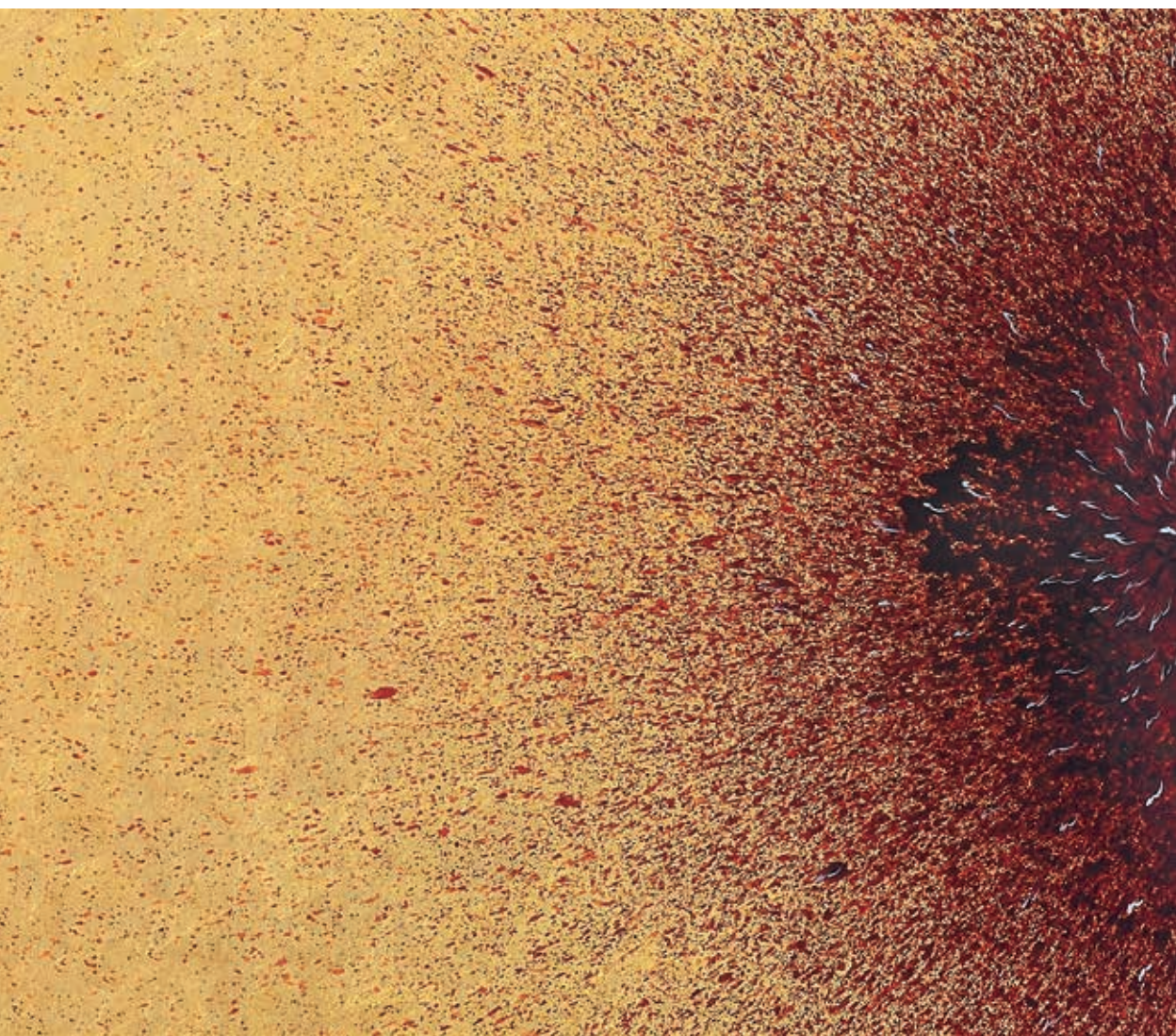
This Leprous Brightness/Bu Lepralı Parlaklık, 2015

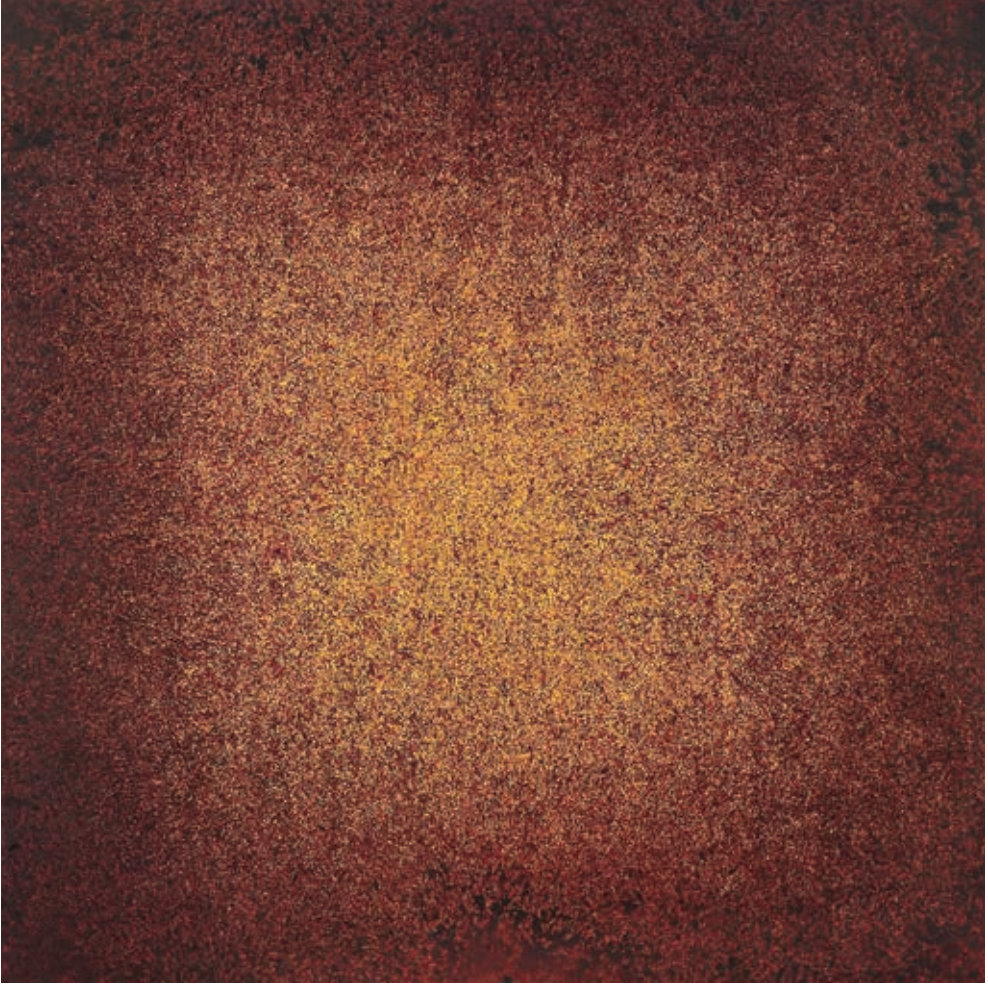
Acrylic paint and gold leaf on canvas

Tuval üzerine akrilik ve medyum altın varak, 91cmx213cm.

Image courtesy of the artist./Sanatçının izniyle.







This Leprous Brightness/Bu Lepralı Parlaklık, 2015

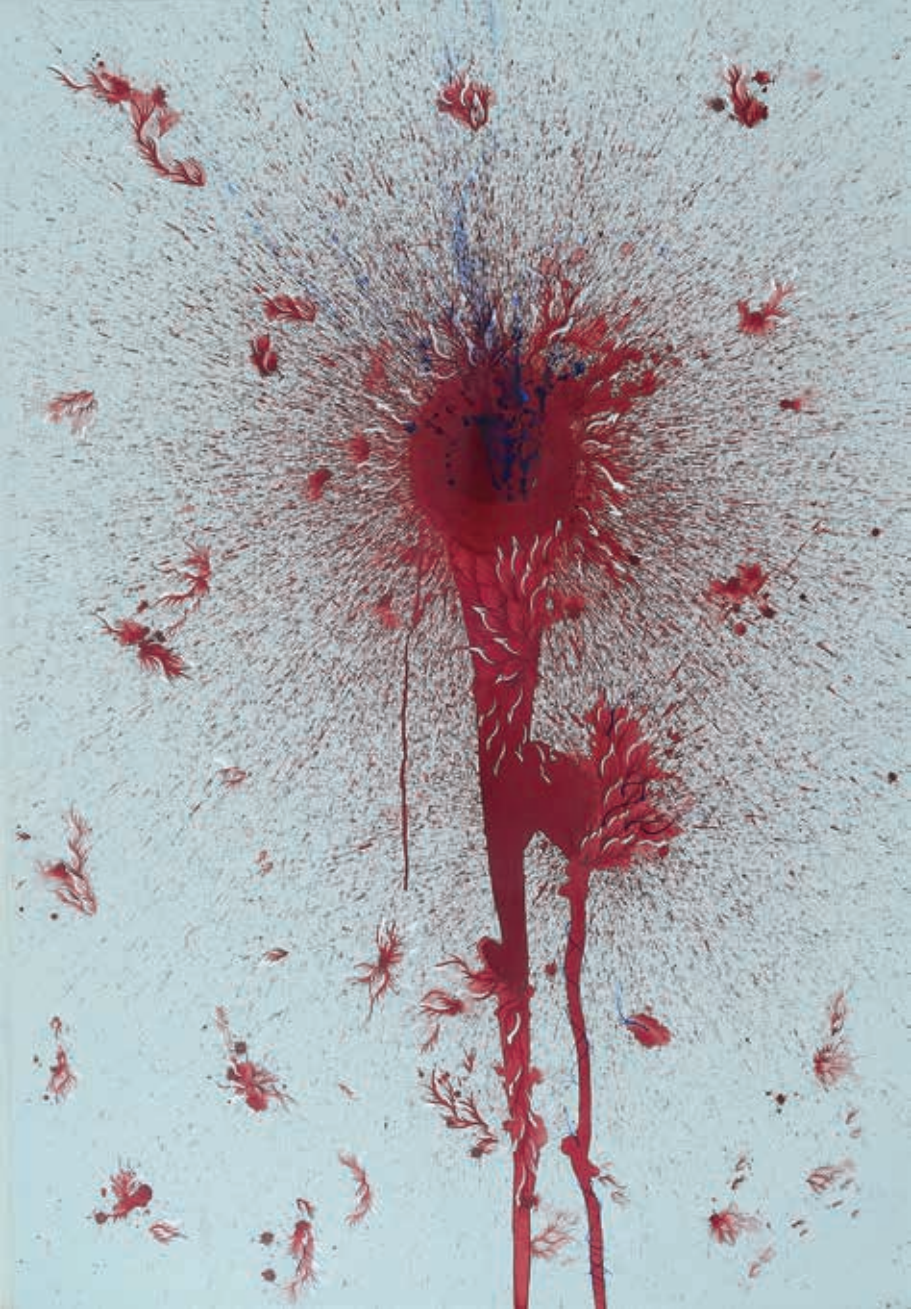
Acrylic and gold leaf on canvas

Tuval üzerine akrilik ve altın varak, 152x152cm.

Image courtesy of the artist./Sanatçının izniyle.

Imran Qureshi was born in 1972 in Hyderabad (Pakistan). He develops an aesthetic that integrates contemporary themes with the motifs and techniques of Mughal miniature painting. He lives and works in Lahore, Pakistan. In 2015 he participated in the exhibition *The Great Game* held at the Iranian Pavilion at the 56th Venice Biennale. In 2014, his work and site-specific installation was on view in the inaugural exhibition of the Aga Khan Museum in Toronto titled *Garden of Ideas: Contemporary Art from Pakistan*. Recent projects also included *The God of Small Things* at the Eli and Edyth Broad Art Museum in Michigan and The Roof Garden Commission at the Metropolitan Museum of Art. He also participated in the 2013 Venice Biennale in the main show: *The Encyclopedic Palace*, curated by Massimiliano Gioni. During the winter 2014/15 Ikon Gallery in Birmingham presented a solo exhibition by Imran Qureshi, Deutsche Bank Artist of the Year 2013. Imran Qureshi is represented in the permanent collections of major institutions including The Metropolitan Museum of Art, New York and the Victoria & Albert Museum, London.

Imran Qureshi 1972 yılında Pakistan'ın Haydarabad şehrinde doğdu. Çağdaş temalarla Mughal minyatür resminin motif ve teknikleriyle birleştirdiği bir estetik geliştiren sanatçı Pakistan'ın Lahor kentinde yaşayıp çalışmaktadır. 2015 yılında, 56'ncı Venedik Bienali'ndeki İran Pavyonu'ndaki *The Great Game* adlı sergiye katıldı. 2014'te bölgeye özel enstalasyonu ve çalışması Toronto'daki Aga Khan Müzesi'nin *Garden of Ideas: Contemporary Art from Pakistan* adlı açılış sergisinde yer aldı. Son dönem projeleri arasında *The God of Small Things*, Eli and Edyth Broad Art Museum, Michigan, ABD ve The Roof Garden Commission, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD sayılabilir. Sanatçı aynı zamanda 2013 Venedik Bienali'nin Massimiliano Gioni'nin küratörlüğünü yaptığı *The Encyclopedic Palace* isimli ana sergisine katıldı. 2014/15 kışında ise İngiltere'nin Birmingham kentindeki Ikon Gallery'de Deutsche Bank 2013 Yılın Sanatçısı olarak kişisel bir sergisi açılmıştır. Imran Qureshi'nin çalışmaları The Metropolitan Museum of Art, New York ve Victoria and Albert Museum, Londra gibi pek çok önemli kurumun kalıcı koleksiyonlarında yer almaktadır.



Love Me, Love Me Not/Seviyor Sevmiyor, 2015
Acrylic paint on canvas, Tuval üzerine akrilik, 198x137cm.
Image courtesy of the artist./Sanatçının izniyle.

