

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**1970 İLE 2010 YILLARI ARASINDA
TÜRKİYE’DE SANAT TARİHİ YAZIMI**

DOKTORA TEZİ

Ceren ÖZPINAR

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

HAZİRAN 2015

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**1970 İLE 2010 YILLARI ARASINDA
TÜRKİYE’DE SANAT TARİHİ YAZIMI**

DOKTORA TEZİ

**Ceren ÖZPINAR
(402102001)**

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Zeynep KUBAN

HAZİRAN 2015

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 402102001 numaralı Doktora Öğrencisi **Ceren ÖZPINAR**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**1970 İLE 2010 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE’DE SANAT TARİHİ YAZIMI**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

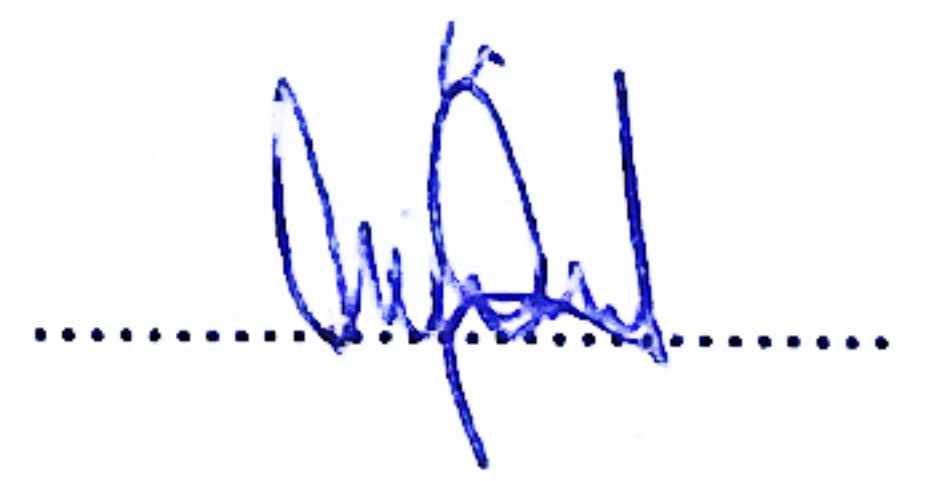
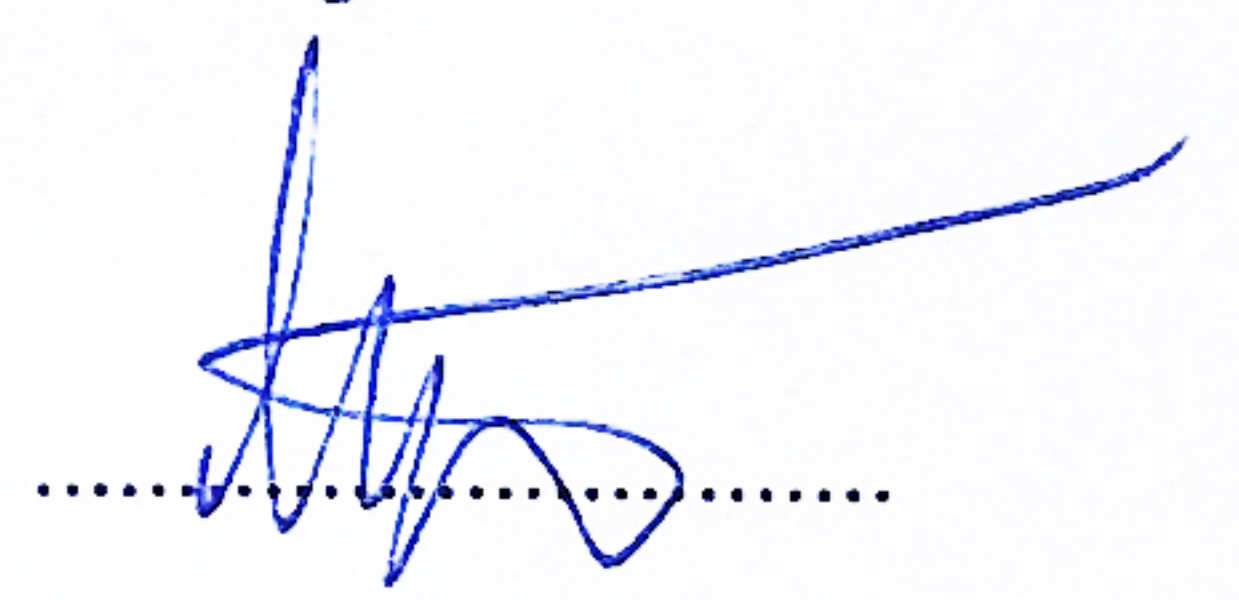
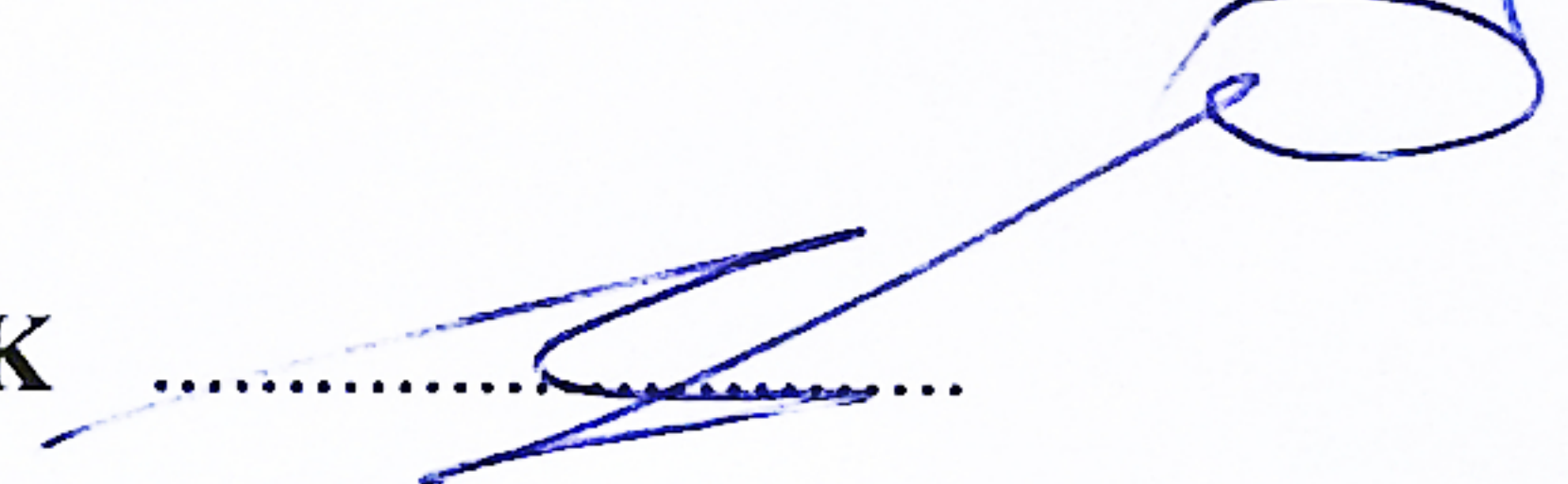
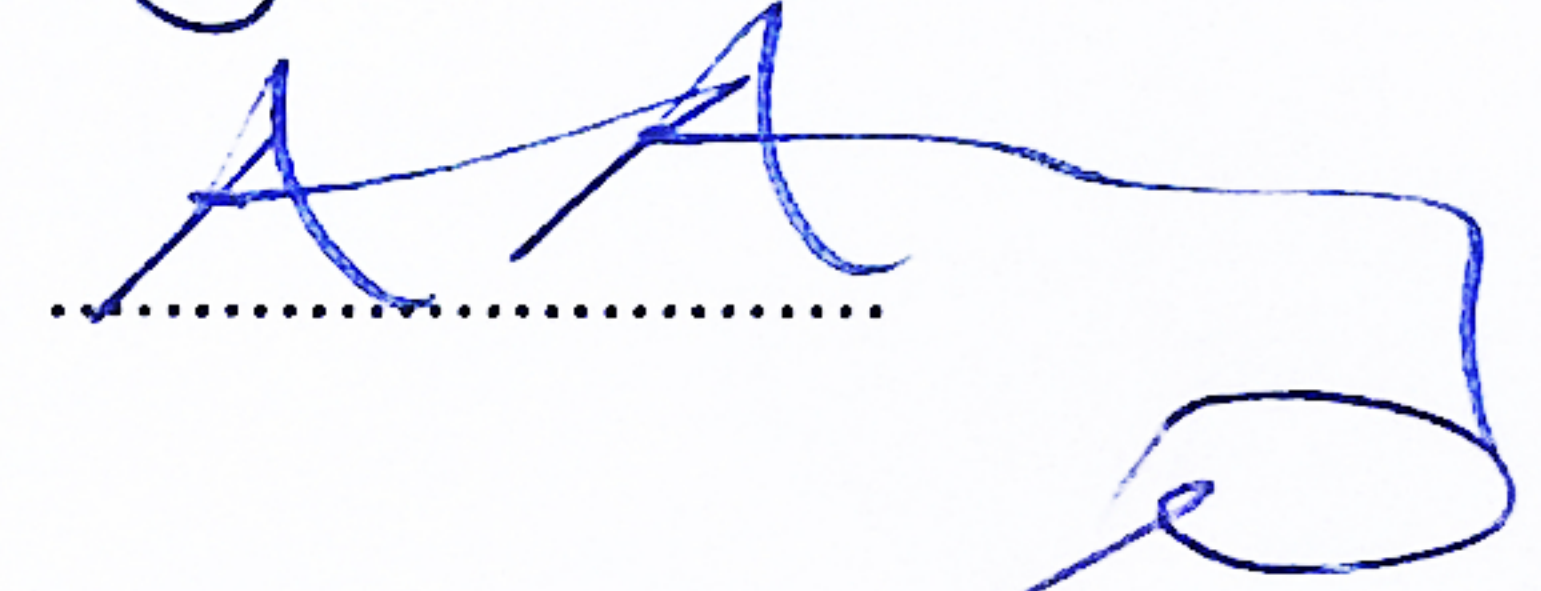
Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Zeynep KUBAN**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Ahu ANTMEN**
Marmara Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Zerrin İ. BOYNUDELİK
Yıldız Teknik Üniversitesi-Emekli

Yrd. Doç. Dr. Ayşe Hazar KÖKSAL
Özyeğin Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Emine ÖNEL KURT
Yıldız Teknik Üniversitesi



Teslim Tarihi : 20 Mayıs 2015
Savunma Tarihi : 30 Haziran 2015

ÖNSÖZ

Bu tezde birçok kişinin çok değerli katkısı oldu. Öncelikle, tez danışmanım Prof. Dr. Zeynep Kuban'a ve izleme jürimde yer alan Doç. Dr. Ahu Antmen ile tezim üzerinde en az danışmanım kadar zaman ve emek harcayan Yrd. Doç. Dr. Zerrin İren Boynudelik'e katkıları için teşekkür ederim.

TÜBİTAK 2214-A Yurtdışı Doktora Sırası Araştırma Bursu sayesinde İngiltere'de, Leeds Üniversitesi'nde Prof. Dr. Griselda Pollock'un yanında çalıştığım bir yıl, tezim için yeni ufuklar açtı.

Çalışmada kullanılan kaynaklar için arşivlerini açan Zeynep Rona, Beral Madra ve Doç. Dr. Burcu Pelvanoğlu'na, yardımları için İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Portakal Kütüphanesi çalışanlarına müteşekkirim.

Bu süreç boyunca bana destek olan N. Kıvılcım Yavuz, Umut Fırat, Lenka Vrablikova'ya ve yanımda olarak yardımını esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Z. Gülçin Özkişi, Ezgi Arıduru, Yrd. Doç. Kami Emirhan ve Matthew Jaggar'a teşekkür ederim. En çok da, annem, babam ve ablam, Candan, Ahmet ve Ceylân Özpınar'a büyük teşekkür borçluyum.

Mayıs 2015

Ceren Özpınar
(Sanat Yöneticisi)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
ÖZET	xi
SUMMARY	xiii
1. GİRİŞ	1
1.1 Amaç	2
1.2 Kapsam	3
1.3 Yöntem.....	6
2. SANAT TARİHİ YAZIMI.....	13
2.1 Tarih Yazımı	13
2.1.1 Postmodern tarih	17
2.2 Sanat Tarihi Yazımı	19
2.2.1 Yeni sanat tarihi	32
3. CUMHURİYET'İN KURULUŞUNDAN 1970'E TÜRKİYE'DE SANAT TARİHİ YAZIMI.....	39
3.1 Erken Cumhuriyet Dönemi (1923-1950)	40
3.2 1950'ler ve 1960'lar.....	45
4. 1970 İLE 2010 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE SANAT TARİHİ YAZIMI	49
4.1 Tarih Yazımı Modeli ve “Gelişme” Düşüncesi	57
4.1.1 “Batı”–“Doğu” ikiliği ve Türkiye.....	60
4.1.2 “Yetersizlik” söylemi ve “Batıcılık”	69
4.1.3 Uluslararası sanat ve zamansal koşutluk	72
4.1.4 Türkiye’ye özgü toplumsal ve politik koşullar	79
4.2 Anlatı Düzeni: Dönemselleştirmeler.....	82
4.2.1 “Büyük dönemler”	83
4.2.1.1 Modern.....	85
4.2.1.2 Çağdaş.....	87
4.2.1.3 Güncel.....	89
4.2.2 “Küçük dönemler”: gruplar, üsluplar ve kuşaklar	95
4.3 Kanon ve İlkler, Öncüler, Temsilciler	111
4.4 Kimliklerin İnşası.....	122
4.4.1 Kadın sanatçılar	124
4.4.1.1 Kanon ve kadın sanatçılar.....	125
4.4.1.2 “Kadınlık” ve “erkeklik”	134
4.4.1.3 “Aykırı” kadın sanatçı tipolojisi	137
4.4.2 Etnik, dinsel ve linguistik kimlikler.....	139
4.4.2.1 Ulus-devlet söylemi ve “Türklük”	141
4.4.2.2 Ulusallık söylemi ve özgünlük	144
4.4.2.3 Ermeni kimliği	150

4.4.2.4 Kürt kimliği.....	157
4.5 Dil, Terminoloji ve Kaynaklar	161
4.6 “Kendine Özgü Modernizm” ve “Çoğul Çağdaşlık”	175
5. SONUÇLAR	185
KAYNAKLAR	193
EKLER.....	231
ÖZGEÇMİŞ.....	233

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 4.1 : Mümtaz Sağlam'ın anlatısının (2004) ilk sayfası.	62
Şekil 4.2 : Kaya Özsezgin'in anlatısının (2000) ilk sayfası.	67
Şekil 4.3 : Ali Akay'ın anlatısının (1996) ilk sayfası.	73
Şekil 4.4 : Ezgi Bakçay'ın anlatısının (2009) ilk sayfası.	78
Şekil 4.5 : Semra Germaner'in anlatısının (1987) ilk sayfası.	81
Şekil 4.6 : Beral Madra'nın anlatısının (1990) ilk sayfası.	88
Şekil 4.7 : 1800 ile 1933 arası için yapılan dönemselleştirmeler.	97
Şekil 4.8 : 1940 ile 1960 arası için yapılan dönemselleştirmeler.	99
Şekil 4.9 : “20. Yüzyıl Türk Resim Sanatı” haritası, Adnan Çoker, 1976.	103
Şekil 4.10 : 1970 ile 2010 arası için yapılan dönemselleştirmeler.	107
Şekil 4.11 : Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet sanatçıları alıntılanma sayıları. ...	113
Şekil 4.12 : 1950 ile 1970 arasındaki sanatçıların alıntılanma sayıları.	116
Şekil 4.13 : 1970 sonrasındaki sanatçıların alıntılanma sayıları.	118
Şekil 4.14 : 1970 öncesindeki ve sonrasındaki sanatçıların alıntılanma sayıları. ...	120
Şekil 4.15 : Nurullah Berk'in anlatısının (1973) ilk sayfası.	126
Şekil 4.16 : Fatma Akyürek'in anlatısının (1999) ilk sayfası.	142
Şekil 4.17 : Ahmet Kamil Gören'in anlatısının (2003) ilk sayfası.	149
Şekil 4.18 : Halil Altındere'nin anlatısının (2007) ilk sayfası.	153
Şekil 4.19 : Burcu Pelvanoğlu'nun anlatısının (2010d) ilk sayfası.	162
Şekil 4.20 : Sezer Tansuğ'un anlatısının (1990a) ilk sayfası.	164
Şekil 4.21 : Kemal İskender'in anlatısının (1988a) ilk sayfası.	171
Şekil 4.22 : Erden Kosova'nın anlatısının (2008) ilk sayfası.	179

1970 İLE 2010 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE’DE SANAT TARİHİ YAZIMI

ÖZET

Türkiye’de, Cumhuriyet’in kuruluşuyla birlikte, modern ulus-devlet kurma anlayışıyla değerlendirilmeye başlanan sanat tarihi yazımı, ulusçuluk / milliyetçilik ideolojisi çerçevesinde ele alınmıştır. Uygulanan Batılılaşma politikaları nedeniyle de, sanat tarihi yazımında Avrupa-merkezci bakış açısı ve “ilerleme” düşüncesi etkili olmuştur.

1970’li yıllardan itibaren, Batı Avrupa’da ve Kuzey Amerika’da öncelikle tarih, sosyoloji ve felsefe disiplinlerinde ortaya çıkan Postmodern yaklaşım, tarih yazımında “gerçeklik”in ve nesnelliğin sorgulanmasına neden olmuştur. Böylece, farklı tarihsel gerçekliklerin varolma ihtimali ve tarihsel anlatıların öznellik ve bireysellik içerdiği görüşü ortaya çıkmıştır. Bu durum, tarihsel geçmişe bakış açısının, anlatı modellerinin ve yöntemlerinin dönüşmesini ve çeşitlenmesini sağlamıştır. Sanat tarihi yazımı da dahil olmak üzere Türkiye’deki birçok disiplin de bu yaklaşımdan etkilenmiştir.

Bu tez çalışması, 1970 ile 2010 yılları arasında Türkiye’de yayınlanmış dergi, derleme kitap ve sergi / koleksiyon kataloglarında yer alan, Türkiye’nin görsel sanatlarına dair, seçilmiş sanat tarihi anlatılarını, onları oluşturan, ideolojiler ve kaynaklar, söylemler, tarihsel anlatı modelleri ve düzenleri, dil ve terminoloji gibi birimlere ayırarak tarihsel söylem analizi metoduyla eleştirel okumaya tâbi tutmaktadır. Bu birimler; sosyoloji, felsefe, sanat tarihi ve siyaset bilimleri disiplinlerinden yararlanılarak zamansallık, farklılık, ikili karşıtlık ve özgünlük gibi Türkiye’deki sanat tarihinde öne çıkan kavramlar ile Milliyetçilik, Feminizm, Oryantalizm, Postkolonyalizm gibi kuramlar bağlamında tartışılmaktadır. Böylece tez çalışmasında, Türkiye’de 1970 ile 2010 yılları arasındaki sanat tarihi yazımında, bir tarihsel anlatı modelinin ve buna bağlı söylemin hakimiyetinden çıkılması; Türkiye’nin kendine yönelik tarihsel ve zamansal algısının değişimi; ulus-devlet’in yarattığı “öteki” kimliklerin söylem içerisinde yeniden biçimlenmesi; “ilerleme” düşüncesiyle ilişkili ikili karşıtlıkların yeniden değerlendirilmesi; kullanılan dilin, söylemin ve tarihe bakış açısının değişmesi; sanat tarihi yazımının, yeni yazı formları ve yöntemleriyle genişlemesi gibi önermeler incelenmektedir.

THE ART HISTORIOGRAPHY IN TURKEY BETWEEN 1970 AND 2010

SUMMARY

The idea of the modern nation-state was established in 1923 by the foundation of the Republic of Turkey, resulting in a nationalist perspective within art historical scholarship. The Westernization policies that have long been employed supported the Eurocentric model, and adhered to a worldview based on the notion of “progress” in the historiography of art.

During the 1970s, the Postmodern theory was originated in Western Europe and North America, primarily influencing the disciplines of history, sociology and philosophy. This was a time where historical “truth” and the notion of impartiality of the historian were challenged, suggesting the possibility of different historical realities and that the historical narratives are subjective. Having impacted the way people think about the historical past, the Postmodern theory has since transformed the models and the methods of the history. In addition to the West, this theory has also influenced a number of academic disciplines in Turkey, including the history of art.

This thesis aims to critically examine a selection of art historical narratives in the period between 1970 and 2010. This examination endeavours to address the components of each art historical narrative, including ideologies and sources, discourses, historical models and timelines, language and terminology. This is attained through exploring the narratives with the historical discourse analysis method and from a range of perspectives including the theories of Nationalism, Feminism, Orientalism and Postcolonialism.

The research evaluates the departure from the influence of a single art historical model and its affiliated discourse, the discursive re-production of the identity of the “other”, the re-evaluation of the binary oppositions related to the notion of “progress”, the transformation of the language, the historical forms and methods, and how the art historical and temporal perception of Turkey within itself has changed between the years 1970 and 2010. Therefore, the aim of this thesis is to link the academic studies examined in pre-1970 art historiography, and to provide a critical reading of art historical knowledge production since 1970.

1. GİRİŞ

Türkiye’de sanat tarihi yazımı, Cumhuriyet’in kuruluşuyla birlikte, modern ulus-devlet kurma anlayışıyla değerlendirilmeye başlanmıştır. Buna göre, “ulusal kimlik” olarak kabul edilen “Türklük” düşüncesi, sanat tarihinin ulusçuluk / milliyetçilik ideolojisi çerçevesinde kurulmasına; “Batılılaşma” politikaları ise 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa-merkezci ve “Batıcı” bir bakış açısının sanat tarihi yazımına hakim olmasına neden olmuştur. Milliyetçilik ideolojisi yalnız Türkiye’de değil; birçok toplumun sanat tarihine etki etmiştir. Tarih yazımına içkin olan bu ideoloji, Aydınlanma Çağı’nın “ilerleme” düşüncesini desteklemektedir. Bu düşünce, tarihsel anlatılarda, “ulusal kimlik” kavramı üzerinde yükselen ulusların, “ilerleme” kriterine göre sınıflandırılmasına neden olmuştur.

1970 öncesinde Türkiye’deki sanat tarihi yazımı, bu nedenle, örnek aldığı “Batı”ya, kültürel “gelişmişliğini” ve farklılığını kanıtlamaya çalışmıştır. Modernist Sanat Tarihi yazımının yöntemlerinin bu bağlamda örnek alınması, kurulmaya çalışılan “Türk” sanatı tarihi için sorunlar yaratmıştır. Avrupalı, Hristiyan, beyaz, erkek sanatçıya üstünlük tanıyan ve onun yapıtlarını kanonlaştıran Modernist Sanat Tarihi, tüm dünyadaki sanatı Avrupa-merkezci ve “ilerlemeci” bakış açısına göre sınıflandırmakta ve tarihselleştirmektedir. Modernist Sanat Tarihi’nin yazım ve yöntemlerinin, tüm “Batı-dışı” toplumlar üzerinde etkili olması, benzer sınıflandırma ve tarihselleştirmelerin yapılmasını getirmiştir. Buna göre, Türkiye’de 1970 öncesinin sanat tarihi yazımı, “ilerleme” düşüncesinin çizgiselliğini taşımakta, sanatı Avrupa-merkezci bakış açısına sahip bir söylem ve dille sınıflandırmakta ve tarihselleştirmektedir. Bu yöntem ve bakış açısını sorgulayan veya sanatta “Türk” karakterini taşıyan bir özgünlüğün arayışına giren yaklaşımlar da ortaya çıkmıştır. Ancak sanat tarihi yazımı, “Türk” ulusal kültürünün lehine kurulduğundan, “Türk”, Müslüman, beyaz, erkek sanatçıya öncelik verilmiştir.

1970’li yıllardan itibaren, Batı Avrupa’da ve Kuzey Amerika’da tarih, sosyoloji ve felsefe disiplinlerinde ortaya çıkan Postmodern yaklaşım, tarih yazımında “gerçeklik”in sorgulanmasına neden olmuştur. Sanat tarihi yazımı da dahil olmak

üzere Türkiye’deki birçok disiplin de bu yaklaşımdan etkilenmiştir. Böylece 1970 sonrasında, tarihsel geçmiş ve gerçeklikler çoğalmaya, sanat tarihi anlatıları hem biçim hem de içerik yönünden çeşitlenmeye başlamıştır. Bu bağlamda tez çalışmasında, Türkiye’de 1970 ile 2010 yılları arasındaki sanat tarihi yazımında, Modernist Sanat Tarihi yazımının etkisindeki tek bir tarihsel anlatı modelinin ve buna bağlı söylemin hakimiyetinden çıkılması; Türkiye’nin kendine yönelik tarihsel ve zamansal algısının değişimi; ulus-devlet’in yarattığı “öteki” kimliklerin söylem içerisinde yeniden biçimlenmesi; “ilerleme” düşüncesiyle ilişkili ikili karşıtlıkların yeniden değerlendirilmesi; sanat tarihi yazımının, yeni yazı formları ve yöntemleriyle genişlemesi; kullanılan dilin, söylemin, farklılıkların kurulmasının, zaman kavrayışının ve tarihe bakış açısının dönüşmesinin sağlanması gibi değişimler araştırılmaktadır.

1.1 Amaç

“1970 ile 2010 Yılları Arasında Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı” başlıklı bu tezin amacı, 1970 ile 2010 yılları arasında Türkiye’de yazılmış sanat tarihi anlatılarını eleştirel bir yaklaşımla incelemektir. Bu amaçla tez çalışması, seçilmiş sanat tarihi anlatılarını; onları oluşturan, ideolojiler ve kaynaklar, söylemler, tarihsel anlatı modelleri ve düzenleri, dil ve terminoloji, zaman ve tarihsel geçmişin kavranma biçimleri gibi birimlere ayırarak tartışmaktadır. Bir sanat tarihi kurma amacı taşımayan bu çalışma, 1970 ile 2010 yılları arasındaki sanat tarihi anlatıları üzerinde yapılabilecek çeşitli okumalardan birini gerçekleştirerek 1970 öncesinin sanat tarihi yazımı üzerine yapılan çalışmalarla (Artun, 1994, 1998, 2007; Yasa-Yaman, 1995, 1996, 1998, 2011a) bir devamlılık oluşturmayı ve sanat tarihi disiplini ile sanat tarihi yazımı çalışmalarına katkı sunmayı amaçlamaktadır.

1970 sonrasında Postmodern kuramın tarih ve sanat tarihi üzerinde yarattığı etki, bu disiplinleri eleştirel incelemenin nesnesi haline getirmiştir. Tarihsel anlatıların “gerçeklik”in temsili ve nesnel olduğu önermeleri sorgulanmıştır. Böylece, farklı tarihsel gerçekliklerin varolma ihtimali ve tarihsel anlatıların öznellik ve bireysellik içerdiği görüşü ortaya çıkmıştır. Bu durum tarihsel geçmişe bakış açısının, anlatı modellerinin ve yöntemlerinin dönüşmesini ve çeşitlenmesini sağlamıştır.

Türkiye’deki sanat tarihi yazımında 1970’ten 2010’a uzanan zaman aralığı içerisinde, 1970 öncesinin hakim sanat tarihi modelini sürdüren anlatılar görülebilmektedir. Bununla birlikte, sözü edilen çeşitlenme, aynı dönemde, sanatın tarihini farklı bakış açılarından kuran anlatıların ortaya çıkmasıyla izlenebilmektedir. Modern, Çağdaş veya Güncel olarak adlandırılabilen sanatsal dönemlere ait farklı tarihlerin birlikte varolduğu bu zaman aralığı, tez çalışmasında tarihsel anlatılar arasında karşılaştırma yapılmasına imkan vermektedir. Bu karşılaştırmalar ve eleştirel okumalar aracılığıyla, tez çalışması; gerçeklik, tarihsel geçmiş üzerindeki ideolojik perspektif, dönemselleştirme ve kanon, farklı kimliklerin kuruluşu, Türkiye sanatının konumlandırılmasına yönelik bakış açısı, terminoloji ve söylemde izlenebilen değişiklikleri görünür kılmaya çalışmaktadır.

1.2 Kapsam

Bu tez, Postmodern kuramın ve Çağdaş Sanat gibi yeni bir sanatsal dönemin ortaya çıkmaya başladığı 1970’lerin başından itibaren geçen kırk yıllık süre içinde, Türkiye’de yazılmış, Türkiye’nin sanat tarihi anlatılarını kapsamaktadır. Tez çalışmasına 2011 yılında başlandığından, ele alınan zaman aralığının bitiş tarihi 2010 yılı olarak belirlenmiştir.

Bu zaman aralığı içinde, İstanbul, Ankara ve İzmir’de yayınlanmış, dili Türkçe olan, doğrudan sanat konulu ve ardı ardına en az 14 sayı yayınlamış dergiler¹ ile ISBN’li, sanatla ilgili derleme kitaplarda, sergi ve koleksiyon kataloglarında yer alan 70 sanat tarihi anlatısı tez çalışmasında “temel metin” olarak eleştirel okumaya tâbi tutulmuştur. Tez kapsamındaki tartışma konularına açıklık kazandırmak amacıyla “destekleyici metinler” olarak adlandırılan 112 metinden de gerektiğinde alıntı yapılmıştır.

¹ Bu kriterlere uyan dergiler şöyle sıralanmaktadır: Adam Sanat, 232 sayı (1985-2005); Ankara Sanat, 194 sayı (1970-1987); Anons, 54 sayı (1991-1995); Antik Dekor, 121 (1990-2010); Argos, 44 sayı (1988-1992); Arredamento, 241 sayı (1989-2010); art-ist, 14 sayı (1999-2008); Artist Actual, 38 sayı (2006-2010); Artist Modern, 15 sayı (2006-2010); Artist, 28 sayı (1986-1994); Boyut, 32 sayı (1982-1985); Cey Sanat, 16 sayı (2004-2007); Çağdaş Eleştiri, 40 sayı (1982-1985); Rehber Galeri, 28 sayı (1989-1991); Genç Sanat, 188 sayı (1994-2010); Gergedan, 20 sayı (1987-1988); Hürriyet Gösteri, 302 sayı (1980-2010); Milliyet Sanat, 621 sayı (1972-2010); P Dergisi, 52 sayı (1996-2010); RH+ Sanat, 76 sayı (2002-2010); Sanat Çevresi, 327 sayı (1978-2010); Sanat Dünyamız, 119 sayı (1974-2010); Sanat Olayı, 60 sayı (1981-1987); Sanat Tarihi Araştırmaları, 14 sayı (1987-2002); Skala, 20 sayı (2001-2002); Türkiye’de Sanat, 74 sayı (1991-2006).

“Temel metinler” olarak adlandırılan sanat tarihi anlatılarının seçiminde, tarihsel anlatının varlığı temel kriter olarak belirlenmiştir. Anlatı, tarih yazımının ve sanat tarihi yazımının kullandığı temel form olarak kabul edilmekte ve “hikayeleme” olarak da tanımlanmaktadır (Türkçe Sözlük, 1999). Bu nedenle, tez çalışması için incelenen sanat tarihi metinleri belirlenirken seçilen dergi, kitap ve kataloglarda yer alan metinlerin tümü taranmış ve tarihsel anlatı tanımına uygun olarak; olayları kronolojik olarak düzenlemesi, iç bütünlüğü olan bir öykü üzerine odaklanması, analitik değil betimsel olması, soyut kavramlar yerine kişiler / olaylar / kurumlar üzerinden bir kurgu oluşturması, genel ya da istatistiki olandan değil özel olaylardan yola çıkması kriterlerine uyum sağlayanlar seçilmiştir² (Tekeli, 2013: 289).

Tarihsel anlatıların, görsel sanatlara dair olması belirlenen diğer kriterdir. Görsel sanatlar; resim, heykel, video, mimarlık, sinema ve fotoğraf gibi birçok dalı kapsamaktadır. Türkiye’deki görsel sanatlara dair tarihsel anlatılarda, resim, heykel ve enstalasyon gibi dallar ağırlıklı olarak ele alınmıştır. Bu nedenle tez çalışmasında, görsel sanatların bu dalları üzerinden tarihsel anlatı kuran metinler kapsanmıştır. Mimarlık, görsel sanatlar altında yer alan bir dal olmasına ve mimarlığa dair anlatılarla tarih yazımında sıklıkla karşılaşılmasına rağmen, bu dala ait tarihsel anlatılar kapsam dışında bırakılmıştır. Bunun nedeni, mimarlık tarihinin, sanat tarihinden ayrı bir biçimde akademik çalışmaların konusu olmaya başlaması, mimarlık tarihçilerinin kendi meslek örgütlerini kurması ve üniversitelerde bu isim altında bölümler açılmasıyla, sanat tarihinden bağımsız bir şekilde kurumsallaşmasıdır³ (Dynes ve Mermoz, t.y.). Türkiye’de de mimarlık tarihi ile sanat tarihi arasında benzer kurumsal bir ayrışma izlenmiş, akademik çalışmalar ve yayınlarda da yazarların bu iki alanı ayrı biçimde ele aldıkları görülmüştür.

² Bu kriterlere uyarak tez kapsamına alınan metinler, yalnızca anlatılar temel alınarak seçildiğinden, yazarlara göre bir elemeye gidilmemiştir. Dolayısıyla, kimi yazarların birden fazla tarihsel anlatısı kapsamda yer almaktadır. Bu durum, tarihsel anlatıların belirlenen zaman aralığında kimler tarafından ağırlıklı olarak yazıldığını göstermesi nedeniyle de tez çalışması için bir değer olarak kabul edilmiştir.

³ Uluslararası literatürde öne çıkan ve bazıları Türkçe’ye de çevrilen E. H. Gombrich, M. Stokstad ve H. W. Janson gibi yazarların sanat tarihi kitapları bu konuda istisna oluşturmaktadır. *Survey Book* olarak adlandırılan bu yayınlar, “dünya sanat tarihini” anlatmakta ve yalnızca mimarlığı değil, aynı zamanda el sanatları ve arkeoloji gibi alanları da kapsamaktadır. Bu yayınlar, genel okuyucu kitlesine hitap etmelerinin yanı sıra, üniversitelerde sosyal bilimler, beşeri bilimler ve fen bilimleri bölümlerindeki lisans öğrencilerini hedeflemektedir. Bu kitaplar, yazarlarının ölümünden sonra da başka yazarların katkılarıyla genişletilerek yeniden baskıları yapılmakta ve birçok dile çevrilmektedir.

Yürütülen araştırma için Milli Kütüphane kayıtları esas alınmıştır. Milli Kütüphane'nin yanı sıra, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSGSÜ) Sanat Arşivi, Portakal Kütüphanesi ve SALT Araştırma'dan; İstanbul Teknik Üniversitesi, Marmara Merkez ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, MSGSÜ Merkez ve Fen-Edebiyat, Işık Üniversitesi kütüphanelerinden; Doç. Dr. Burcu Pelvanoğlu'nun, Zeynep Rona'nın, Beral Madra'nın ve Genç Sanat Dergisi'nin özel arşivlerinden faydalanılmıştır. Ayrıca Milli Kütüphane Türkiye Makaleler Bibliyografyası ve Bilkent Üniversitesi Türk Plastik Sanatlar Arşivi taranmıştır.⁴ Çalışma sonucunda, toplam 41 dergi (4.474 sayı) ve 808 kitap ve katalog incelenmiştir.

Söylemlerdeki ve anlatılardaki farklılığı yansıtabilmeleri amacıyla dergiler arasında, yayıncıları, genel ya da özel bir okuyucu kitlesine hitap etmeleri⁵ gibi yönlerden bir ayırım yapılmamıştır. Bununla birlikte, doğrudan sanat konulu dergilerin seçilmesi nedeniyle, edebiyat, fikir-düşün ve sosyal bilimler dergileri kapsanmamıştır.

Tek yazarlı kitaplar, dergi metinleriyle karşılaştırma yaparken yapısal farklılıkları ve uzunlukları nedeniyle tutarsızlık yaratabileceği gerekçesiyle kapsam dışında bırakılmıştır. Sergi ve koleksiyon katalogları, sergide veya koleksiyonda yer alan sanatçıların ve yapıtların ötesinde, Türkiye'deki sanatın tarihini ele alan anlatılar içermeleri koşuluyla kapsama dahil edilmiştir. Diğer yayın çeşitleri arasında bulunan; akademik konferans kitapları, hakemli veya üniversitelere bağlı dergiler, lisansüstü tezler, akademik çalışmalar olmaları nedeniyle tez kapsamına dahil edilmemiştir.

Sonuç olarak, tez çalışmasında, 1970 ile 2010 yılları arasında yazılmış, Türkiye'deki görsel sanatlar pratiğinin seçilmiş alanlarına dair tarihsel bir anlatı oluşturarak, onu bir kronoloji içinde sunan (örneğin sanatçıları kuşaklar halinde ele alma ya da dönemselleştirme yapma), bütünlüğü olan tek bir öykü üzerinde odaklanan (örneğin "Türk Resmi" veya "Türkiye'de Çağdaş Sanat"), çözümlemeden çok tanımlama ya

⁴ Bu çalışma sonucunda ulaşılamayan dergi sayıları şunlardır: Hürriyet Gösteri 116, 301, Genç Sanat 104, 110-112, Sanat Çevresi 17, 21-25.

⁵ Dergilerin hitap ettikleri kitle, dergilerin yayın amaçlarıyla ilişkilendirilmektedir. Örneğin, Sanat Emeği ve Siyahi daha sol eğilimli bir kitle ile iletişim kurmaya çalışırken; Hürriyet Gösteri ve Milliyet Sanat, yayıncılarının ana-akım medya kuruluşları olması sebebiyle sinemadan müziğe birçok farklı sanatsal alanı kapsayarak daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmayı amaçlamaktadır.

da tasvire önem veren (örneğin dönemlerin veya sanat üretiminin), sanatçılardan hareket eden (veya sanatçılar bağlamında kurumlar ve akımlardan) ve özel olaylardan yola çıkan (örneğin Soyut Sanat'ın Türkiye'de ortaya çıkışı) 70 adet “temel metin” ile 112 adet “destekleyici metin” çalışmanın Ekler Bölümü'nde bir CD-ROM içinde sunulmuştur.

1.3 Yöntem

Tez çalışmasında, sanat tarihi anlatılarının eleştirel okumasının yapılmasında “tarihsel söylem analizi” temel yöntem olarak kullanılmıştır. Bu yöntem, tarihin kavramsallaştırılmasında kuramdan yola çıkan eleştiriye araç olarak kullanır ve tarihe, söylemsel olarak üretilmiş bir nesne olarak yaklaşır. Tarihsel söylem analizi, tarihçinin, gerçeklerin tarafsız biçimde kaydını tutan bir otorite olarak görülmesine ve tarihsel metinlerin geçmiş olayların nesnel biçimde kurulmuş hali olduğu görüşüne karşı çıkar. Dolayısıyla bu metodun işlevi, bir tür olarak, belirsiz, yoruma açık olan “tarih”i ortaya çıkarmaktır; geçmiş olaylar hakkındaki gerçekleri ya da onların kökenlerini ve nedenlerini bulmak değildir (Park, 2008). Bu nedenle tez çalışmasında kullanılan yönteme uygun olarak, geçmiş veya gerçekler araştırılmamaktadır. Bunun yerine, anlatılar ve anlatılardaki söylem eleştirel biçimde okunarak metinlerin yapı, mimari, içkin biçim ve içsel ilişkiler gibi açılardan çözümlenmesi amaçlanmıştır.

Tarih, sosyoloji, iletişim, edebiyat ve siyaset bilimi gibi disiplinlerde kullanılan tarihsel söylem analizi metodu, Roland Barthes'ın (1977), bir metnin hedefinin ve çoğulluğunun birleştiği yerin okur olduğu düşüncesini ve Michel Foucault'nun (2002) “söylem” kavramını temel almaktadır (Park, 2008).

Söylem, kültürel ve tarihsel olarak inşa edilmiş anlamlar üreten; temsile, kodlara ve dile ait biçimlerdir. Michel Foucault (1999, 2002) söylemi, özneler, nesneler ve sözler arasında belirli, tekrar edebilen ilişkiler kurulmasını sağlayan soyut bir yapı, bir dizilimler ve işaretler bütünü olarak tanımlar. Foucault, söylemi, teorik bir oluşum olması nedeniyle bilgi ile; düzenlenmiş toplumsal bir pratik olması ve dışlama ilkeleri üzerine kurulması nedeniyle de iktidarla ilişkilendirir. Dolayısıyla iktidarı, söylem aracılığıyla ele geçirilmek istenen güç olarak tanımlar. Bu nedenle, sözler arasında yer alan iktidarın etkilerinin, oluşumlarının ve içsel güç rejimlerinin

incelenmesi gerektiğini belirtir. Söylem aynı zamanda Jacques Derrida'nın *différance* kavramıyla birlikte düşünülebilir. Buna göre, söylenen veya tanımlanan her şeye karşılık, o olmayan bir "diğeri" vardır ve bu, her ne kadar "orada değilse" de, dışlanmış bir anlam olarak her zaman söylenen veya tanımlanan şeyin içinde mevcuttur (Derrida, 1988).

Barthes ise (1977, 1986, 1989), bir metnin yalnızca tek bir yorumdan oluştuğu iddiasının, metni sınırlandıran ve onun çoklu katmanlar ve anlamlardan oluşan içeriğinin ortaya çıkarılmasını engelleyen bir düşünce olduğunu öne sürer. Umberto Eco da (2001), bir yapının, eserin ya da metnin anlamının okuyucu tarafından çoğaltılabileceğini ve bir metnin sonsuz okumaya açık olduğunu belirtmektedir. Bir metindeki anlamın çokluğu ve göreceliği, önce metinden, ardından okuyucudan kaynaklanmaktadır. Ancak her bir yorumu metnin kendisi belirler ve yalnızca, metnin sunduğu "olasılıklar" dışındaki yorumlar, "aşırı yorum" olarak nitelendirilir (Eco, 2008). Dolayısıyla tez çalışması, tarihsel anlatıların "olasılıklar" dahilindeki farklı yorum ve okumalara açık olduğu ve anlatılar üzerinde tarihsel söylem analizi metoduyla yapılan eleştirel okumanın, başka okuyucular tarafından yapıldığında birbirlerinden farklı olabileceği ön kabulünde bulunmaktadır.

Barthes'ın düşüncesi aynı zamanda, "okur"u, metnin algılanması ve yorumlanmasında merkeze yerleştirerek yazarın "ölümünü" ilan etmektedir. Michel Foucault da (1992), herhangi bir metnin bir yazarın adına sahip olmasının, o metnin belli bir tarzda algılanması ve belli bir statü edinmesi tehlikesini taşıdığını öne sürmektedir. Jacques Derrida da (1988), gerçek dünya dilin dünyası olduğu için, yazar yazmayı bitirdikten sonra, metnin ondan çıkarak kendi başına var olmaya başladığını ifade etmektedir. Tarihsel söylem analizi metodu da, araştırmacının, incelediği metinlerdeki fikirleri "yazan kişi"yi aramamasını gerektirmektedir. Metinlerde ortaya çıkan söylemler yazarlara aittir; ancak doğası gereği söylemler bireyler tarafından bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde oluşturulmuştur (Jóhannesson, 2010: 260-261). Bu nedenle tez kapsamında, bazı tartışmalara açıklık getirmek amacıyla yazarlar hakkında bilgi verilse de; eleştirel okuma yalnızca anlatılardaki söylemin algılanması amacıyla, metinler üzerinde yazarların kimlikleri dikkate alınmadan yapılmıştır.

Tarihsel söylem analizi metodu, tarihsel anlatılar üzerinde yapılan çalışmalarda, farklı araştırmacıların farklı sorular sorarak farklı okumalara ulaşabileceğini önermektedir. Tez çalışmasında, 1970 ile 2010 yılları arasında Türkiye’deki sanat tarihi yazımında tarihsel anlatıların kendilerinin sunduğu sorunsallardan yola çıkılmıştır. Bu bağlamda, çalışmada metinlerin tarihsel söylem analizi metoduyla eleştirel okuması yapılırken tarihsel anlatı modeli ve düzeni; anlatıların içine yerleştirilen zamansallık; ikili karşıtlıklar; ideolojik yaklaşımlar; farklılıkların kuruluşu; dilsel ve terminolojik tercihler araştırılmıştır ve “temel metin” olarak incelenen sanat tarihi anlatılarına şu sorular yöneltilmiştir:

- Hangi tarihsel anlatı modeli kullanılıyor? Bu model, anlatının kurulmasında ne anlam ifade ediyor? Anlatı düzeni, zaman, sanat veya bireyler açısından nasıl kuruluyor?
- Kanonik bir yapı kuruluyor mu? Kanonik yapıda kadın-erkek gibi ikili karşıtlıklarla karşılaşılıyor mu? Farklı kimlikler ve öznellikler, tarihsel anlatıda ve kanonda nasıl ele alınıyor?
- Türkiye’deki sanat veya sanatın tarihi hangi bağlamda değerlendiriliyor? Ulusallık, Avrupa-merkezcilik, kendine özgülük veya “Doğu”-“Batı” ikiliği gibi herhangi bir ideolojik konumlandırmadan bahsediliyor mu?
- Sanatçıların ve yapıtların yanı sıra başka kurumlar veya aktörler; sanat dışında başka olgu ve olaylar da anlatıda rol oynuyor mu? Kaynak veya referans olarak kullanılan kuramlar veya anlatılar bulunuyor mu?
- Terminoloji ve dil bağlamında hangi kullanımlar öne çıkıyor? Bunlar sanat tarihi yazımı açısından ne anlam ifade ediyor?

Sanat tarihi anlatılarına yöneltilen bu soruların yanıtları, sanat tarihi, tarih, felsefe ve sosyoloji disiplinlerinden; Postmodern, Postkolonyal ve Feminist kuramlardan faydalanılarak ve Türkiye’den akademisyen ve yazarların görüşleri dikkate alınarak yorumlanmıştır. Alınan yanıtlar, aynı zamanda, farklı coğrafyaların sanat tarihi yazımıyla mümkün olduğunca karşılaştırılmaya çalışılmıştır. Böylece yanıtların, geniş bir perspektiften yorumlanması amaçlanmıştır.

Tez çalışmasında; sanat tarihini Avrupa-merkezci bir şekilde kurgulayan, 19. ve 20. yüzyıllarda geliştirilerek özellikle Batı Avrupa ile Kuzey Amerika sanatını diğer coğrafyaların sanatına göre üstün tutan, “Batılı”, beyaz, Hristiyan, patriarkal yapıyı destekleyen, modern tarihin değerlerini içeren ve dünya sanat tarihi literatürüne hakim sanat tarihi yazımı modeli, “Modernist Sanat Tarihi” olarak anılmıştır (Pollock, 1999: 26). Batı, Doğu, Batılı, Doğulu gibi kavramlar, homojen bir Batı / Batılılık ya da homojen bir Doğu / Doğululuk varolmadığı düşüncesiyle tırnak işaretleri içinde kullanılmıştır. Alıntılarda yapılan değişiklikleri belirtmek için köşeli parantez “[]” kullanılmıştır. Bu değişiklikler anlam kaymasına sebep olmadan, alıntıların çalışmanın içine okuma akıcılığı sağlayarak yerleştirilmesine olanak vermektedir (Noktalama İşaretleri, t.y.).

Tez çalışmasının Giriş Bölümü’nden sonra gelen “Sanat Tarihi Yazımı” başlıklı İkinci Bölümü’nde sanat tarihi yazımı ve onun bağlı olduğu tarih yazımı disiplinlerine dair kuramsal ve tarihsel arka plan bilgisi verilmiştir. Bu bölüm, sanat tarihi disiplinindeki genel tartışmaları ve sanat tarihi yazımına getirilen yeni yaklaşımları incelemektedir.

Çalışmanın “Cumhuriyet’in Kuruluşundan 1970’e Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı” başlıklı Üçüncü Bölümü, “Erken Cumhuriyet Dönemi (1923-1950)” ve “1950’ler ve 1960’lar” olmak üzere iki alt başlıkta, Türkiye’de 1970 öncesindeki sanat tarihi yazımına dair literatür taramasına yer vermektedir. Bu dönemin sanat tarihi çalışmalarının kaynakları, öne çıkan yazarları ve yayınları hakkında bilgi içeren bölüm, sanat tarihi yazımında hakim olan model, düzen, yöntemleri ortaya koymaktadır.

Tez çalışmasının “1970 ile 2010 Yılları Arasında Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı” başlıklı Dördüncü Bölümü, öncelikle bu dönemde öne çıkan sanat yayınlarını incelemektedir. Buna bağlı olarak bu bölümde, sanat tarihi yazımı ele alınmakta ve 1970 öncesi ile sonrası genel olarak karşılaştırılarak bu bölümde yer alan alt başlıklardaki tartışmalar için bir giriş oluşturulması amaçlanmaktadır.

Dördüncü Bölüm’ün altında sıralanan başlıklar, Türkiye’de 1970 ile 2010 yılları arasında seçilmiş sanat tarihi anlatılarından yola çıkarak oluşturulan tartışmaları içermektedir. Buna göre, “Tarih Yazımı Modeli ve ‘Gelişme’ Düşüncesi” alt başlığında, Türkiye’deki sanat tarihi yazımının “Batı”–“Doğu” gibi ikili karşıtlıklara,

Avrupa-merkezci bakış veya “uluslararası sanat” olgusuna göre kendini konumlandırması ve sanat tarihsel anlatıda farklılık yaratan okuma biçimleri irdelenmektedir.

“Anlatı Düzeni: Dönemselleştirmeler” alt başlığı, sanat tarihi yazımında görülen anlatı düzenlerini, “Büyük Dönemler” ve “Küçük Dönemler” olmak üzere ikiye ayırmaktadır. “Büyük Dönemler”, sanatın tarihini büyük zaman dilimlerine ayırırken; “Küçük Dönemler” gruplar, üsluplar veya kuşaklar üzerinden dönemler oluşturmaktadır. Dönemlerin sanat tarihi yazımında yarattığı sorunsallar bağlamında tartışılan bu bölüm, farklı anlatılardaki dönemselleştirmeleri gösteren şekiller içermektedir.

“Kanon ve İlkler, Öncüler, Temsilciler” alt başlığı, sanat tarihi anlatılarındaki kanonik yapıların eleştirel okumasını yapmakta ve oluşturdukları anlamları sorgulamaktadır. Bu yapılarda yer alan sanatçıları araştıran alt başlık, seçilmiş sanat tarihi anlatılarında alıntılanan sanatçılara dair sayısal bilgiler de sunmaktadır.

“Kimliklerin İnşası” alt başlığı, “Kadın Sanatçıları” ve “Etnik, Dinsel ve Linguistik Kimlikler” olmak üzere iki kısımda, kadınlar ile Ermeni ve Kürt sanatçıların kimliklerinin, sanat tarihi anlatılarında nasıl inşa edildiklerini incelemektedir. Bu inşa biçimleri, “Türklük” üst kimliği, ulus-devlet söylemi ile ulusal sanat / kültür, kadınlık-erkeklik gibi ikili karşıtlıklar, aykırı kadın sanatçı tipi gibi kavramsallaştırmalar bağlamında tartışılmaktadır.

“Dil, Terminoloji ve Kaynaklar” alt başlığı, sanat tarihi anlatılarında görülen terminolojik değişimleri, dilsel tercihleri ve bunların nedenlerini araştırmaktadır. Aynı zamanda, anlatılarda yer alan referansları inceleyerek sanat tarihi yazımındaki kaynakları belirlemeye çalışmaktadır.

Dördüncü Bölüm’ün son alt başlığı olan “‘Kendine Özgü Modernizm’ ve ‘Çoğul Çağdaşlık’”, sanat tarihi anlatılarında zamansallığın oluşturulmasını ele alarak Türkiye’ye özgü koşullar çerçevesinde ortaya konan söylemleri ve buna bağlı olarak Türkiye’deki sanatın konumlandırılmasında ve algılanmasında görülen değişimleri ele almaktadır.

Çalışmanın Beşinci Bölümü’nde ise, tespit, öneri ve bulgulara yer verilmiştir. Ekler Bölümü’nde, “temel” ve “destekleyici” metinler ile listesi, yazarların kısa özgeçmişleri, sanatçıların “temel metinler”de kanonik biçimde alıntılanma sayıları ve dönemselleştirmeler tablosunun bütünü bir CD-ROM içinde yer almaktadır.

2. SANAT TARİHİ YAZIMI

Modern sanat tarihi yazımı modern tarih yazımının içinden doğduğundan onun model ve yöntemlerini kullanmıştır (Mülayim, 2006: 48). Bu nedenle tez çalışmasının bu bölümünde, önce modern tarihin ve tarih yazımının kuruluşunu incelemenin faydalı olacağı düşünülmüştür. Daha sonra modern sanat tarihi disiplini ve sanat tarihi yazımı üzerinde durulmaktadır. Her iki alt başlıkta da, disiplinlerin temel özellikleri ve öne çıkan tartışmaları ele alınmıştır. Tarih yazımında, Postmodern Tarih ile; sanat tarihi yazımında ise Yeni Sanat Tarihi ile yaşanan dönüşümler incelenmiştir. Bu dönüşümler her iki disiplinde de, gerçeklik, nesnellik gibi kavramların sorgulanmasını getirmiş, farklı perspektif ve bakış açılarının ortaya çıkmasını sağlayarak tarihsel anlatıların otoritesini ve tekilliğini eleştirmiştir.

2.1 Tarih Yazımı

Tarihin tarihini ve kuramını çalışmak olarak tanımlanan tarih yazımı (tarihyazıcılığı, historiyoğrafi) tarihçilerin geçmiş olaylarla ve tarih ile ilgili yazdıklarını, kaynak seçimlerini, malzemeler arasından seçtikleri özel detayları ve bu detayları sentezleyerek oluşturdukları anlatıları eleştirel biçimde incelemeye dayanmaktadır (Tucker, 2009: 13). Tarih yazımının kullandığı temel form olarak kabul edilen anlatı, “hikayeleme” olarak tanımlanmaktadır (Türkçe Sözlük, 2005). Anlatı, olayları kronolojik olarak düzenler; iç bütünlüğü olan bir öykü üzerine odaklanır; analitik değil betimseldir; soyut kavramlar yerine insanlar üzerinden bir kurgu oluşturur; genel ya da istatistiki olandan değil özel olaylardan yola çıkar. Bu özellikleri nedeniyle de roman, deneme, şiir gibi diğer yazı türlerinden ayrılmaktadır (Tekeli, 2013: 289).

Tarihin bilimsel, modern bir disiplin olarak kuruluşu 18. yüzyılda gerçekleşmiş, Leopold von Ranke’nin (1795–1886) 19. yüzyılda gerçekleştirdiği “kaynağa dayanan tarih” ve Pozitivizm çalışmalarıyla şekillenmiştir (Iggers, 2000: 25). Buna göre, insan topluluklarını, toplumun mekaniğini ve insan davranışının ilkelerini keşfederek açıklamanın mümkün olduğu düşüncesi tarih disiplini üzerinde etkili olmuştur.

Tarihçilerin geçmişi doğru biçimde açıklayabilmeleri için, insan davranışlarını anlamlandıran bir düzen üzerinde çalışmaları önerilmiştir. Bunu gerçekleştirmek için de tarihin nesnel, mesafeli, ampirik gözlemi temel yöntem olarak kullanması gerektiği kabul edilmiştir. Bu özelliğiyle tarih disiplini, bilgiye akıl ile ulaşılabileceğini öneren Rasyonalizm'i kullanarak bilimsel bilgiyi, felsefe ve akıl yürütmeyi temelinde üreten doğa bilimlerinden ayrılmıştır (Bıçak, 2013: 50).

Dolayısıyla, tarihin bilimsel bilgi üretebilmesi için tarih bilgisinin güvenilirliği ve doğruluğunun kanıtlanması gerektiği görüşü ortaya çıkmıştır. Ancak, tarih disiplininin doğası gereği, bu türden, kanıtlanabilir, bilimsel bir bilgiye sahip olamayacağı anlaşıncaya, olayların nedenlerini ve sonuçlarını en güvenilir şekilde açıklamak için filolojik ve arkeolojik verilerin kullanılması, keşfedilen belgelerin güvenilirliğinin sınanması ve belgelerdeki düşünceleri desteklemeye yönelik yöntemlerin geliştirilmesi gerekmiştir (Bıçak, 2013: 47). Herhangi bir dönemin ya da olayın tarihin konusu olabileceğini öneren modern tarih yazımı; din, siyaset uygarlık, bilim, sanat, düşünce, iktisat, dünya, doğa, ulus ve kurum tarihi olmak üzere çok çeşitli tarih türlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tüm bu tarih türleri de, bilimsel tarih yazımı gibi, "ilerlemeci" tarih yazımı modelini benimsemiştir.

"İlerleme" düşüncesinin tarih yazımında benimsenmesi, özellikle ulus tarihi anlatılarını, kimi ulusların diğerlerinden daha üstün olduğunu gösterme çabasına dönüştürmüştür. Başka deyişle, ulus-devletlerin, tarih disiplini, "ulusal kimliğin inşası" için bir araç olarak kullanmasına neden olmuştur (Tekeli, 2013: 285). Ulus-devlet inşa süreçlerinin, içte kültürel türdeşliği yaratmak, dışarıda ise söz konusu kültüre yer açmak amacıyla kültürün bileşenlerini tarif ve kontrol etmeye çalıştığı öne sürülmüştür (Cephanecigil ve Akın, 2010: 31). J. Ernest Renan (1992), "unutmanın" ve "tarihi yanlış anlamının", bir milletin oluşturulmasındaki temel etmen olduğunu belirterek tarihin, ulus-devletler tarafından kötüye kullanımına işaret etmiştir. Eric Hobsbawm da (1997: 270), ulus-devlet tarihlerinin anakronizm (kronolojik tutarsızlık), ihmal, bağlamdan çıkarma ve hatta kimi örneklerde yalanlardan oluştuğunu ileri sürmüştür.

Bir ideoloji olarak milliyetçiliğin de modern tarih yazımı üzerinde etkisi bulunmaktadır. Bunun nedeni, tarihçilerin çalışmalarında benimsedikleri "ilerleme" düşüncesinin, hem Aydınlanma Çağı'nın (17. ve 18. yüzyıllar) hem de modernitenin (19. ve 20. yüzyıllar) temel yaklaşımlarından biri olan milliyetçilik ideolojisiyle

desteklenmesidir. “İlerleme” düşüncesi ve gelişme paradigması, Britanya ve Fransa’nın sömürgecilik anlayışı ve Amerika’nın modernlik düşüncesiyle şekillenmiştir (Mignolo, 1999: 36). Tarih yazımını da etkileyen bu görüş, tarihsel anlatıların, geleceğe yönelik bir bakış açısıyla yazılmasını, “ilerleme” ve “gelişme” fikri üzerine kurularak kronolojik ve çizgisel bir zamansallık içermesini sağlamıştır. “İlerleme”, tarih yazımında sonraki her olayın öncekinden “daha iyi” olduğunu kabulünü getirmiştir (Bıçak, 2013: 48).

Tarihin dönemlere ayrılması da, Aydınlanma Çağı’nın “ilerleme” düşüncesine dayanmaktadır. Her ulusun kendi kökenini ortaya koyması gerektiği fikrinden yola çıkan dönemselleştirmeler, böylece okuyucu yerine tarih üzerine düşünme eylemini de gerçekleştirmeye başlamıştır. Tarih yazımı çalışmalarında, dönemselleştirmelerin ulaştıkları varsayımların yeterince irdelenmediği öne sürülmektedir. Bununla birlikte dönemselleştirmeler, 20. yüzyılın sonuna kadar tarih yazımında tarihin sınıflandırılmasında temel yöntem olarak kullanıldığı ve tarihin diğer alanlarına da aktarıldığı görülmektedir (Rehder, 1995: 120-21).

Modern tarih yazımının dayandığı ve “ilerleme” düşüncesiyle bağlantılı bir yaklaşım olan Tarihselcilik ise, her şeyin bir birlik olarak, tarihsel gelişimi içinde görülmesi gerektiğini önermiştir. 19. yüzyılda Avrupa-merkezci söylemin, dünya üzerinde egemenlik kurmasını sağlayan Tarihselcilik, modernite ve Kapitalizm’in yalnızca küresel değil, aynı zamanda yalnızca Avrupa’dan çıkarak yayılan sistemler olarak görülmesini sağlamıştır. Bu nedenle, Tarihselcilik, tarihsel zamanı “Batı” ile “Batı-dışı” arasında bulunduğu varsayılan kültürel mesafenin bir ölçüsü olarak belirlemiştir (Chakrabarty, 2000: 7). “İlerleme” ve Tarihselcilik tarih yazımının “Batılı”, ve aristokratik olmasına, ırka, toplumsal cinsiyete ve sınıfa ilişkin önyargı geliştirmesine neden olmuştur. Başka kültürlerle uygulanan bu yaklaşımın Hristiyanlık ya da Kapitalizm kadar dışlamacı sonuçlar verdiği; tarihin birleştiricilik yerine ayırıcı, aşağılayıcı ve yok edici bir temele oturtulduğu öne sürülmüştür (White, 2013: 62). “Batı-dışı” toplumların tarihçileri ise, Avrupa-merkezci söylemin önyargılarından ve dışlamalarından kurtulmak için, modernlik düşüncesine atfedilen değerlerden hareketle, kendi tarihlerini ulusçu bir anlayışla Avrupa tarihine iliştiirmeyi çözüm olarak seçmişlerdir (Bıçak, 2013: 54-55).

Modern tarih yazımında iki yaklaşım öne çıkmıştır. Bunlardan ilki, toplumsal süreçler ve yapılar yerine, olgulara ve olaylara öncelik tanımıştır. Geçmiş “olduğu gibi” kurmak için Ampirizm’i yöntem olarak kullansa da, “sağduyu”, “realizm”, “bilinebilir tarih olarak geçmiş” ilkelerine dayanarak geçmişin hakikatinin elde edilebileceğini ileri sürmüştür. Bu bağlamda yaklaşım, tarihçinin, çalışmasından ayrıldığını ve ikisinin arasında bir mesafe olduğu sürece geçmişin hakiki ve nesnel biçimde ortaya konabileceğini savunmuştur. Anlatı formu da, geçmişin hakikatine ulaşmak için tanım ile analizin arasında yer alan bir bağlantı olarak görülmüştür (Jenkins ve Munslow, 2004: 7). Dolayısıyla bu yaklaşımda anlatı, tarihin malzemeyi kronolojik ve ardışık bir düzende kurmasını; ikincil olaylara rağmen, uyumlu, tek bir hikayeye odaklanmasını sağlamıştır. İnsana odaklanan ve betimleyici olan bu anlatı ikinci yaklaşımın kullandığı, analitik ve olay odaklı yapısal anlatıdan ayrılmaktadır (Stone, 1979: 118).

İkinci yaklaşım geçmiş daha doğru biçimde açıklayabilmek için, insan davranışlarını anlamlandıran düzenin ortaya çıkarılması ve farklı toplumsal, politik ve ekonomik yapıların araştırılması gerektiğini öne sürmüştür. Dolayısıyla tek bir tarihsel aktör ya da kanıt üzerinden geçmiş tanımlamayı ve ilk yaklaşımın olay odaklı tarih yazımını reddetmiştir. Bu yaklaşım da tarihçi ile çalışması arasındaki mesafeyi korumuştur. Ancak Ampirizm’in yanı sıra, kavramları, yorumları ve argümanları kullanmaya başlamıştır (Tekeli, 2013: 300). Dolayısıyla, bu yaklaşımla birlikte, bir anlatının ötesinde, “tarihin kendisinin” inşa edildiği öne sürülmüştür (Nowell-Smith, 1977: 5). “Aşağıdan yukarıya tarih” olarak da adlandırılan bu yaklaşım, 20. yüzyılın başında Sidney ve Beatrice Webb, George Trevelyan, R. H. Tawney, Victor Kiernan ve Harvey Kaye gibi tarihçiler tarafından geliştirilmiştir (Iggers, 2000; Jenkins ve Munslow, 2004: 9).

İlk modern tarih yazımı yaklaşımı milliyetçi ideolojiden ya da politik ve diplomatik eğilimlerden faydalanırken ikinci yaklaşım, toplumsal adaletin çöküşünün yapısal nedenlerini araştırmıştır. Bu araştırmalar, 1929 yılında Lucien Febvre ve Marc Bloch, tarafından Fransa’da Annales Okulu’nun kurulmasını sağlamıştır. Annales Okulu’yla, tarihselleştirici, olaylara dayalı anlatıdan uzaklaşmıştır. “İlerleme” düşüncesinde çizgisel anlatı modeliyle yetinilmemiş, karşılaştırmalar yapılmaya başlanmıştır (Hartog, 2000: 229; Breisach, 2007: 463). Geçmişin tarihselleştirilmesine alternatif bir yaklaşım sunmayı amaçlayan Fernand Braudel’in

de içinde bulunduğu Okul, sosyoloji, antropoloji ve coğrafya disiplinlerinden aldığı kavram ve yöntemlerle, küçük olaylara dayalı tarihsel değişimden ziyade, tarihin “bütünü” anlamak için, büyük boyutlu, tematik ve karşılaştırmalı yapısal değişimin araştırılması gerektiğini öne sürmüştür (Jenkins ve Munslow, 2004: 10). Annales Okulu, 20. yüzyılda; yerel / bölgesel tarihlerin, bastırılmış / ikincil kabul edilmiş (*subaltern*) tarihlerin, gündelik yaşamın tarihinin ve kamusal tarihlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Bilimsel, modern tarih yazımı aynı zamanda, yakın / çağdaş tarih üzerine çalışmalar yapılmasını getirmiştir. Hans Rothfels’in tanıklık edilen tarihin bilimsel açıdan ele alınması olarak tanımladığı Çağdaş Tarih, kamusal alandaki tartışmalardan yola çıkarak sorunları ortaya koymaktadır (Sabrow, 2013’te atıfta bulunulduğu gibi). Deneyim ve anıyla desteklenerek özünde tarihin diğer bütün zamanlarından ayrılmakta ve tarihsel kırılmaların ötesinde bir yer almaktadır. Yaşanmış olan bir geçmişi değerlendiren ve olayların akışına kayıt düşen Çağdaş Tarih yazımı, dolayimsız geçmişle ilgilidir. Bununla birlikte, bu tarih yazımı, geçmişe yönelik farklı bakış açılarının ortaya çıkmasını sağlasa da; yaşantılamak ile anlamak arasına mesafe koymaktadır (Sabrow, 2013: 364).

2.1.1 Postmodern tarih

Farklı tarih yazımlarının ortaya çıkmasını sağlayan, aynı zamanda, Postmodern yaklaşım olmuştur. 1960’lardan itibaren Postmodern yaklaşım ve onunla bağlantılı olarak Postyapısalcılık, Post-Marxizm, Postkolonyalizm gibi yeni kuramlar, “Kıta Avrupası felsefesi” olarak adlandırılan ve 19. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyıl boyunca etkin olan Yapısalcılık, Varoluşçuluk, İdealizm, Fenomenoloji, Marxizm, Psikanaliz, Eleştirel Teori gibi kuramlara eleştiri getirmeye başlamıştır. Felsefe, sosyoloji ve psikoloji gibi disiplinlerden yararlanarak tarih kavramının kendisini, çalışma biçimlerini ve ontolojisini sorgulayan Postmodern yaklaşım, temel olarak “modern” fenomene karşı çıkmış ve bilimsel, modern tarih yazımını dönüşüme uğratmıştır (Scott, 2001: 85).

“Tarih yazma” eylemini, tarihçinin bir yazar olarak öznelliğini sorgulamak, geçmişin bir metin olarak okunmasının sonuçlarını tartışmak ya da önerilen görüş ve kuramların yapısal, söylemsel analizini yapmak olarak genişleten Postmodern yaklaşımla birlikte, tarih yazımında, öncelikli olarak, geçmişin nesnel ve

kanıtlanabilir bilgisine ulaşılabileceği önermesi eleştirilmiş ve geçmişin önceden kestirilebilir ya da kolayca kavranabilir olmadığı öne sürülmüştür (Hartog, 2000: 202-4; Jenkins ve Munslow, 2004: 1). Frank Ankersmit (d.1945) ve Hayden White (d.1928) gibi tarihçilerin öne çıktığı, Postmodern Tarih olarak da anılan bu yeni tarih yazım yaklaşımı, herhangi bir yerde önceden gerçekleşmiş herhangi bir şeyi, edebi bir yapı olan anlatıya çevirmenin, bir hayal etme eylemi olduğunu; dolayısıyla tarihin, kurgusal ve yaratılmış olduğunu ileri sürmüştür (White, 1978: 82). Tarih yazımındaki gerçeklik düşüncesi 20. yüzyılın başından itibaren tartışılmaya başlanmıştır (Breisach, 2007: 414-417). Ancak Postmodern Tarih, geçmişte, tarihin keşfedebileceği orijinal ya da verili bir anlam, kendiliğinden bir hikaye, bir anlatı, olaylar dizisi ya da tartışma olmadığını iddia etmiştir. Geçmiş kendiliğinden ve özsel olarak “tarihsel” değildir; çünkü tarihçilerin anlatıları aracılığıyla bir tarihe dönüştürülmektedir (Scott, 2001: 85). Geçmişteki olaylar yaşanmış ve bitmiş değildir; daha sonraki dönemlerde yaşananlarla yeni anlamlar kazanmaya ve yeniden yazılmaya açık hale gelmiştir (Ricoeur, 2009).

Bu nedenle Postmodern Tarih, tarihçilerin geçmişi etkili bir biçimde icat ettiklerini öne sürmüştür. Bu önermeye göre, tarih yalnızca bir anlatıdır ve geçmişi, dil (öyküleştirme, argüman ve kültürün getirdiği hem maddi hem de ideolojik kayıtlar) kurup temsil etmektedir. Dolayısıyla Postmodern Tarih; tarihin dil içinde ve dil aracılığıyla üretilmiş, kültürel olarak belirlenmiş iktidar yapıları içerisinde yer alan bir anlatı olduğunu iddia etmiştir (Munslow, 2000: 206). Bununla birlikte, Eric Hobsbawm gibi birçok tarihçi Postmodern Tarih’in karşısında durarak tarihçiler ve tarih için temel olanın her zaman “kanıtlar” olduğunu ifade etmiştir. Hobsbawm (1997: 272), metinler birer kurgu olarak kabul edilse bile, bu kurguların hammaddelerinin gerçek olduğunu; eğer tarih bir “hayalgücü sanatı” olarak kabul ediliyorsa, o zaman “tarihin, nesneleri ve olayları icat etmeyen; ancak ‘buluntu nesneleri’ düzenleyen bir sanat” olduğunu ifade etmiştir.

Modern tarih yazımı yaklaşımlarında görülen nesnellik ve gerçeklik düşüncelerini reddeden Postmodern Tarih, bunların, tarih yazımıyla elde edilmesinin mümkün olmadığını iddia etmiştir. Tarihçinin anlatıyı kurgularken elindeki bilgi ve belgelerden yaptığı seçimler, kendi zamanının koşullarından etkilenmektedir (Tekeli, 2013: 288). Bu nedenle Postmodern Tarih geçmişin gerçekten ne anlama geldiğini ortaya çıkarmaya çalışmış; Ampirizm ile dilin “gerçek”i temsil etme görevine ne

kadar uygun olduğunu sorgulamıştır (Jenkins ve Munslow, 2004: 13). Tarihçi, gerçekliğe dayanarak yorumda bulunsa da, yorumunun referans verdiği gerçeklik, yorumun kendisi tarafından üretilmiştir (Scott, 2001: 86). Dil ile gerçeklik arasındaki ilişki dönüşmeye başlayınca, tarihsel anlatı öykü niteliğine bürünmeye başlamıştır; çünkü Postmodern Tarih'e göre, gerçeklik, yalnızca dilsel bir varoluştur (Breisach, 2007: 507). Bu nedenle, geçmiş hakkında düşünmeye başlanıldığında onunla ilgili tüm temel varsayımların, bir yöntem olarak Yapısökümcülük'ün kullanılması aracılığıyla, yapısal olarak çözümlenmesi gerekmektedir (Barthes, 1989: 138; Jenkins ve Munslow, 2004: 14).

Bu düşünce aynı zamanda bağlam fikrinin sorgulanmasını sağlamıştır. Postmodern Tarih'e göre, modern tarih yazımının “bağlam” düşüncesi epistemolojik olarak imkansızdır. Postmodern Tarih, her zaman farklı bir bağlam ya da şartlar dizisinin ele alınabileceğini öne sürmüştür. Yeni bağlamlar da her zaman yeniden-bağlamsallaştırmalara açık olduğu için, geçmişin de yeni bağlamlara açık olduğunu ve sürekli farklı tarihler yaratılacağını iddia etmiştir (Jenkins ve Munslow, 2004: 3-12). Böylece tarihin mutlak bir tarihsel geçmişe referans verdiği düşüncesi reddedilmeye başlanmıştır. Tarihçinin anlattığı mutlak tarihsel geçmiş fikri yok edildiğinde, tarihsel anlatıyı ve tarihsel bilgiyi oluşturan konumda sadece tarihçi kalmaktadır. Bu durum, tarihin, bir yazarın yazdığı roman gibi, tarihçi tarafından yazılan edebi ve öznel bir anlatı olduğu fikrini ortaya çıkarmıştır. Böylece nesnellikten uzaklaşan ve bir otorite olarak konumu sorgulanan tarihçinin, okuyucunun yargıları üzerindeki egemenliği son bulmuştur. Postmodern Tarih, tarihçinin nesnelliğinin yerine, geçmişe karşı sorumluluk, farkındalık ve adalet nosyonlarını yerleştirmiştir (Tekeli, 2013: 286-300). Sanat tarihi yazımında da bu kavramların sorgulandığı görülmektedir. Tarih yazımının model ve yöntemlerini kullanan sanat tarihi yazımında, bu sorgulama, Postmodern Tarih'in etkisiyle ortaya çıkan Yeni Sanat Tarihi'yle gerçekleşmiştir.

2.2 Sanat Tarihi Yazımı

Tarih ile sanat arasındaki ilişkinin geçiciliği ve değişkenliği üzerine kurulan sanat tarihi yazımı; sanat ile tarihlerine getirilen farklı kuramsal ve metodolojik yaklaşımları incelemektedir (Preziosi, 1998: 579). Geçmiş zaman içindeki insan hareketlerinin ve toplumsal gelişmenin hem insan hem de nesneler üzerinde

incelenerek bütünlüklü ve tutarlı, tarihsel bir hikayeye dönüştürülmesi diğer bir deyişle, sanatın tarihselleştirilmesi olarak tanımlanan modern sanat tarihi; 18. yüzyılda bilimsel, modern tarihin içinden doğması nedeniyle, tarih yazımının modellerini ve yöntemlerini kullanmıştır (Belting, 1987: 6; Mülâyim, 2006: 48). Bu nedenle sanat tarihi yazımı, modern tarih yazımının, geçmiş ile bugün arasındaki ilişkileri anlatımcı ve nedensel bir üslupta, “ilerlemeci” bir gelişim çizgisi olarak düzenlenmesi ilkesini prensip edinmiş ve sanat eserlerine yansıyarak zaman içinde belirli bir yöne doğru ilerleyen kültürel süreçlerin aktarılmasını hedeflemiştir (Preziosi, 1998: 579; Mülâyim, 2006: 48).

Hegeli “ilerlemeci” bakış açısı, sanatın zaman içinde aşamalar halinde ilerlediği ve geliştiğini öne sürdüğünden, “ilerlemeci” tarih yazımı modeli sanat tarihi yazımının temelinde yer almaktadır (Belting, 1987: 9; Minor, 1998: 102-103). Bu nedenle üç temel görüş sanat tarihi yazımının özünde bulunmaktadır: Tarihin kanunları formül haline getirilebilir ve genel olarak tarihin sonuçları tahmin edilebilir; tarih, tarihçi tarafından kolaylıkla düzene sokulabilecek olaylardan önce gelen evrensel bir sisteme sahiptir ve herhangi bir şey bir gelişimin parçası olduğu sürece anlamlıdır. Gelişim ve süreklilik düşüncesi, sanatın değişse de formal açıdan temelde aynı kaldığı önermesinde bulunmaktadır. Bu önerme, olay dizilerinin ya da sanatsal dönemlerin, gelişmeler haline getirilmesine neden olmuştur (Summers, 1989: 383). Biçimi içeriğin üzerinde tutan Formalist bakış açısı, sanat tarihi yazımında kişilerin ve toplumların tarihlerine paralel ya da onların yerine geçen tarihlerin oluşturulmasını sağlamıştır. Bunlar, bir kişinin ya da ulusun karakterinin, uygarlık seviyesinin, toplumsal ya da bilişsel ilerlemesinin veya çöküşünün önemli yönlerini açıklayan veya altını çizen anlatılar olarak düşünülmüştür (Preziosi, 1998: 13).

Sanat tarihi yazımı, tarih yazımında olduğu gibi, ulus-devlet inşa sürecinin ve milliyetçiliğin hizmetinde olmuştur. Kendini varolan bir mekana, bir coğrafyaya bağlayan milliyetçilik, iddialarını destekleyecek bir kültüre ihtiyaç duymuştur. Görsel kültürü tanımlayıp yorumlayan sanat tarihi, ulusun benlik algısının biçimlendirilmesini ve ulus-devletin kültürel sınırlarını çizerek o kültürün tarihinin otoritesi olarak kurulmasını sağlamıştır (Mansfield, 2007: 3). Griselda Pollock’un ifadesiyle (1999: 26), sanat tarihini Avrupa-merkezci bir şekilde kurgulayan, 19. ve 20. yüzyıllarda geliştirilerek özellikle Batı Avrupa ile Kuzey Amerika sanatını diğer coğrafyaların sanatına göre üstün tutan, “Batılı”, beyaz, Hristiyan, erkek-egemen

yapıyı destekleyen, modern tarihin değerlerini içeren ve sanat tarihi literatürüne hakim olan Modernist Sanat Tarihi yazımı, 19. yüzyılın Alman sanat tarih yazımı çalışmaları aracılığıyla, tüm sanat tarihi yazımları için ortak bir yöntem ve bakış açısı haline getirilmiştir (Shaw, 2007: 253).

Sanat tarihinde kapsam konusunda iki farklı yaklaşım bulunmuştur. Bu yaklaşımlardan ilki, resim ve heykel başta olmak üzere yalnızca klasik güzel sanatları ve mimarlığı; ikincisi ise, insan toplulukları tarafından üretilmiş tüm imge, nesne ve yapı kitlesini kapsamaktadır (Preziosi, 1998: 14-15). Bu yaklaşımlar arasındaki farklılık; sanatın, 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa sanat akademilerinde geliştirilerek klasik modeller üzerinde temellendirilmiş ve 20. yüzyıl başına kadar da egemen bir güç olarak kalan normatif yapısından kaynaklanmıştır. Buna göre, sanat için bir değerler ve üsluplar hiyerarşisi kurmuştur. Bu hiyerarşinin en üst noktasında büyük ebatlı mitolojik, tarihsel ya da dini konulu resimler, altında portreler ve gündelik yaşam sahneleri, onların da altında manzara resimleri ve en altta natürlük olmak üzere resimler yer almaktadır. Steve Edwards (1999), sanat tarihinin belirli bir tarihsel öncelikler dizisi içinde geliştiği ve sanata bakma biçimimizi yönlendirdiğini öne sürmektedir. Buna göre, erken 20. yüzyıl sanatı kanonunun⁶ Fransa üzerine odaklanmasının nedeni bile, bu yerleşmiş tercih kalıplarından kaynaklanmıştır (Edwards, 1999: 4).

Sanat tarihinde kapsamla ilgili diğer bir tartışma ise, sanat tarihinin; sanat eleştirisi, estetik, müzecilik ve kültürel miras gibi dallarla ilişkisi üzerine olmuştur. Sanat tarihinin bu alanlarla organik bir ilişkisi olsa da, disiplinin içinde yer almadıkları düşünülmüştür. Öte yandan sanat eleştirisi; sanat tarihi yazımının, sanat kuramlarının evrimini haritalandıran anlatıların ve disiplin içinde etkili olmuş sanatçıların biyografilerinin yanı sıra, çeşitli yorumlayıcı metinlerden de oluşması nedeniyle sanat tarihinin bir parçası olarak kabul edilmiştir (Preziosi, 1998: 14-15). Bununla birlikte, örneğin Stephen Bann sanat tarihinin sanat nesnesinin zaman içindeki yolunu izlemesi ve onun içinde bulunduğu ve algılandığı şartları tanımlamaya çalışması; sanat eleştirisinin ise o nesneyle ilgili zamanının dışında bir değerlendirme

⁶ Kanon, genel olarak Batı Avrupa sanatı tarihinde yer alarak “en iyi” sanat yapıtlarını içerdiğini iddia eden, bir seçme ve dışlama prensibi üzerine kurulu olması ve diğer tüm yapıtlar için bir standart belirlemesi nedeniyle ideolojik olduğu kabul edilen bir yapı olarak tanımlanır (Salomon, 2012: 161).

yapması nedeniyle, sanat tarihi ile sanat eleştirisinin birbirinden ayrıldığını öne sürmüştür (Kemal ve Gaskell, 1993'te atıfta bulunulduğu gibi).

Sanat tarihinin, modern, bilimsel bir disiplin olarak kurulmasında Johann Joachim Winckelmann'ın (1717-1768) çalışmaları başlangıç olarak kabul edilmiştir. Giorgio Vasari'nin (1511-1574) 16. yüzyılda yaptığı çalışmalar da, sanat tarihinin sistematikleştirilmesine katkıda bulunmuştur (Minor, 1998). Bu dönemin öncesinde de sanat tarihi kapsamında ele alınabilecek çalışmalar yapılmıştır. Antik Dönem'de, sanatları değerlendirebilmek amacıyla edebiyatta ve görsel sanatlarda iyi üslubun doğuşu ve çöküşü üzerine düşünülmüş ve üslup normları inşa edilmiştir. Sanat tarihsel gelişme böylece varsayılan norma ulaşmaya çalışan bir düzen içinde kurulmuştur (Belting, 1987: 7). Vasari, Floransa Okulu'nun Antik Dönem sanatını yeniden canlandırarak sanat tarihinde egemen bir paradigma olması için çaba sarf etmiştir. Floransa sanatının "ilerlemeci" evrimini, Antik Dönem sanatını başarıya götüren süreçlerin yinelenmesi olarak görmüştür; çünkü gerek Floransalı gerek Antik Dönem sanatçılarının temsil ve doğanın taklit edilmesi konularında benzer sorunları paylaştıklarını düşünmüştür.

Vasari'nin Ünlü İtalyan Ressam, Heykeltci ve Mimarların Yaşamları (Le Vite de' Più Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori, 1550) isimli, döneminin sanatçılarının yaşamlarını ve eserlerini anlattığı kitabı, kapsamı ve tutarlığı nedeniyle görsel sanatlar alanındaki ilk tarihsel metin olarak kabul edilmiştir. Vasari, sanat tarihi disiplini için, "uzmanlık" ve "hümanizm" başlıkları altında temel kurallar belirlemiştir. Tarihsel zamanın geçişi ve sanatsal gelişim paradigması için önerdiği temel model, biyolojik gelişme metaforu olmuştur. Buna göre, doğum, olgunluk ve yaşlılık gibi tarih yazımına içkin kavramlar sanat tarihi yazımında kullanılmaya başlamıştır. Bu devirlerin tekrar edebilir olması sanat tarihi yazımında görülen "yeniden-doğuş" ve Rönesans formüllerini vermiştir (Ferne, 1998: 11; Belting, 1987: 8). Aynı zamanda bu model, her kültür, ulus ya da üslubun bir yaşam döngüsünden geçtiğine işaret etmiştir. Bu nedenle, sanat pratiğinin bir kuşaktan sonrakine aktarıldığı düşünülmüştür (Elkins, 2002, 33).

Dönemin sanatsal ve siyasi yaşamında aktif biçimde yer alan bir kişi olarak Vasari'nin yazar konumu, tarihçi ile metin arasındaki ilişki açısından önem taşımıştır. Çalışmasını, bir sanatçının gözünden yazan Vasari'nin eseri, farklı tarihsel algıları bağdaştırmak için, tüm farklılıkları tek, "ilerlemeci" ve çizgisel bir anlatıya

indirgemiştir. Bu anlatı modeli, sanat tarihi yazımında, geçmiş yüzyıllara ait tüm sanatsal pratiğin birbirine bağlanması gerektiği düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Vasari'nin sanat tarihi, Michelangelo Buonarroti'nin (1475-1564) eserleri üzerine kurulan bir “sanatsal mükemmellik anı” sunmuş ve bir yandan kendinden önceki tüm pratiğin amacı olan temsil sorununu ortaya koyarken, bir yandan da bu türden tüm pratikleri ve ideal estetiği ölçecek bir değerler kanonu inşa etmiştir. Bu standarda ulaşabilmek için ilerlemek, Vasari için, sanatın evrensel bir klasisizme doğru gelişimini temsil etmiş; tüm sanatsal dönemler de bu gelişime göre ölçülmüştür (Preziosi, 1998: 24; Belting, 1987: 7-8).

18. yüzyıla gelindiğinde, insan yapımı olan nesnelerin anlamlarına dair bir varsayımlar dizisinin oluştuğu görülmüştür. Dolayısıyla sistematik biçimde bu nesnelerin tarihsel “gelişim” içindeki yerleri belirlenmeye ve bu varsayımların çeşitliliği ve dönüşümü incelenmeye başlamıştır (Minor, 1998: 89). Winckelmann'ın çalışmalarını gerçekleştirdiği 18. yüzyılda, Vasari'nin sanat tarihinin belirttiği, “sanatta mükemmellik anı”na Rönesans'ta ulaşıldığı kabul edilmiştir. Ancak Winckelmann, Michelangelo ya da Raffaello Sanzio'nun (1483-1520) eserlerini bir standart olarak almak yerine, Klasik Yunan sanatının çalışılması gerektiğini düşünmüştür. Amaç, o dönemin sanatını yeniden inşa edip modern dünyaya uygun olan Neo-Klasisizm'i yaratmaktır (Winckelmann, 1998: 28).

Winckelmann, 1764 tarihli Antikçağ Sanat Tarihi (Geschichte der Kunst des Alterthums) kitabında sistematik bir sanat tarihi ortaya koymaya çalışmıştır. Vasari gibi, üslupları; doğuş, olgunluk ve çöküş olarak, organik bir metafor üzerinde şekillenen bir evrim dizisi halinde sunmuştur. Bununla birlikte, tarihsel bağlam ve ikonografik analizden de yararlanan Winckelmann, çalışmasında, sanat tarihi yazımının iki temel metodu olarak kabul edilen, biçimi içeriğin üzerinde tutan Formalizm ile tarih yazımından devralınan Tarihselcilik'i birleştirmiştir (Davis, 1994: 142). Formalizm sanat yapıtının kendisiyle, Tarihselcilik o yapıtların oluşturulduğu koşullarla ilgilenmektedir. Diğer bir deyişle, Formalist sanat tarihi yazımı başyapıtlar ve kanonik sanatçılar üzerine kuruluyken; sanat tarihinde Tarihselcilik, tarih yazımının sahip çıkmadığı ve tarihsel olayları kuramayacağına inandığı nesneleri incelemektedir (Poinot, 2002: 47).

Winckelmann, Vasari'nin kitabında olduğu gibi yalnızca sanatçıların yaşamları ve eserleriyle sınırlamadığı çalışmasında, sanat yapıtlarının tarihselliğini ifade etmeye çalışmış ve onları tek bir “ilerlemeci” gelişim çizgisi ve tarihsel sistem içinde ele almıştır (Preziosi, 1998: 22; Davis, 1992: 181). Modern sanat tarihi yazımının çalışma varsayımlarına ve yapısal çerçevesine yerleşmiş olan kategorileri ve paradigmaları kuran Winckelmann'ın çalışması, iki temel konuyu irdelemiştir: belirli bir sanatsal üslubun ortaya çıkışından ve evriminden sorumlu olan somut tarihsel nedenler (iklim, biyoloji, siyasi ve toplumsal şartlar) ile sanat tarihçiye, geçerli, analitik ve açıklayıcı bir konumun yaratılması. Bu sayede, özne olarak tarihçi ile tarihçinin çalışma nesnesi arasındaki ilişkileri açıklamaya çalışmıştır (Winckelmann, 1998).

Winckelmann (1998) birinci konu kapsamında, Antik Yunan sanatının, tarihsel, biçimsel ve teknik olarak nasıl geliştirildiğini açıklamaya çalışmıştır. O zamanki tarih geleneğinin ötesinde, bir toplumun sanatının tarihini, o toplum ve toplumun genel tarihsel gelişimi hakkında herhangi başka bir tarihin veremediği kadar bilgi vererek açıklamıştır. Böylece sanat, sanat tarihi yazımında, bir toplumun kültürünün simgesi olarak büyük sorumluluk taşımaya başlamıştır (Preziosi, 1998: 26). Dolayısıyla Winckelmann (1998), sanat tarihi yazımında nedensellik ilkesi olarak adlandırılan bu yaklaşıma dayanan anlatıların ve tüm sanat tarihsel çalışmaların temel amacının, sanat yapıtlarını günümüz için okunaklı kılmak olduğunu öne sürmüştür. Bu önermeyle, sanat yapıtlarının, üretildiği zamanı, mekanı ve üretim şartlarını yansıttığı, simgesel ve temsili olmasının yanı sıra tarihsel bir belge olduğu düşüncesinin sanat tarihi yazımında kabul edilmesini sağlamıştır.

Antik Yunan sanatının gelişimini, tarih yazımından alınan bir dönemselleştirme içinde sunan Winckelmann, bugün de sanat tarihi yazımının büyük bir kısmında kullanılan “aşama” fikrini ortaya koymuştur. Erken dönemden natüralist temsile, oradan da bir çöküş, süsleme ve bitmiş üslupların taklidine kadar gelen bu aşamalar sayesinde Winckelmann, yalnızca sanatın bütün bir kültürün simgesi olduğu düşüncesini değil, aynı zamanda bir toplumun temel niteliklerinin tam anlamıyla ortaya çıktığı, sonradan “klasik” olarak adlandırılacak olan, “ideal an” fikrini savunmuştur. Bu sayede, Antik Sanat, büyük bir dönem ve üslup olarak kurulabilecek, herhangi bir toplumun sanatı bu standarda göre ölçülebilecektir. Bununla birlikte, ideal ve standart fikrini oluşturması, Winckelmann'ın Mısır

sanatının büyümesinin durakladığını, “klasik” olgunluğa erişemediğini önermesine; Roma sanatını ise yalnızca Yunan sanatı üzerinden okuyarak onun gecikmiş bir uzantısı olarak değerlendirmesine neden olmuştur (Preziosi, 1998: 26). Winckelmann’ın Antik Sanat için uyguladığı bu sistem, 20. yüzyıla kadar sanat tarihi yazımında temel şema olarak kullanılmıştır.

Winckelmann’ın ilgilendiği ikinci konu olan sanat tarihçinin konumu, sanat tarihinin ve sanat tarihçinin bir otorite olarak kurulmasını sağlamıştır. Winckelmann’ın sanat tarihi yazımını hem Vasari’den hem de sonraki kuşaklardan ayıran temel farklılık, özne olarak tarihçi ile tarihçinin çalışma nesnesi arasındaki ilişkide yatmaktadır. Vasari kendini, Antik Dönem sanatını başarılı bir şekilde yeniden inşa eden bir sanatsal geleneğin ortaya çıkışının tanığı olarak görmüştür. Öte yandan Winckelmann kendini, Antik gelenek ve Rönesans’ın, diğer bir deyişle çoktan bitmiş bir geleneğin kaydedicisi olarak görmüştür ve içinde bulunduğu Barok dönemden yabancılaşmıştır. Bu durum, tarihçinin çalışma nesnesini kendi tarihi içinde bir “ilk” haline getirme sürecine işaret etmiştir (Preziosi, 1998: 25-28). Tarih yazımında da yer alan, tarihçi ile çalışma nesnesi arasındaki mesafeyi destekleyen bu düşünce, tarihçinin kullandığı dil ve oluşturduğu varsayımlarla, evrensel otoritesini kurmasına ve okuyucuya kendi varsayımlarını yaratma olanağı bırakmamasına yol açmıştır (Tekeli, 2013: 289).

19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başında modern sanat tarihi alanında etkili olan Heinrich Wölfflin (1864-1945) ise, sanat tarihsel form ve üslup analizini sistematikleştirmiştir. 1915 tarihli *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Sanat Tarihinin Temel Kavramları) kitabı, 20. yüzyılın ortasına kadar sanat tarihi yazımında temel metinlerden biri olarak kabul edilmiştir. Ancak aynı zamanda, birçok sanat tarihçi bu eseri, Formalizm’in güçlü ve kanonik bir ifadesi olarak görmüştür: Bu eser, Hegelci “ilerleme” düşüncesine dayansa da ondan ayrılmaktadır. Hegel (1998), sanatsal gelişimi, toplumun ve belirli bir zamanın düşünme biçimine işaret eden “Zamanın Ruhu” kavramı aracılığıyla takip ederken Wölfflin (1950), biçimsel değişimlerin kökenindeki gelişimin, nesnelerin farklı özelliklerini oluşturan çeşitlemelere göre kurulduğunu belirtmiştir. Bu anlamda Wölfflin’in çalışması, tarihsel sanatsal “ilerleme”yi, toplumsal bağlamdan değil, nesnelerin içsel ve yapısal özelliklerinden hareketle açıklamıştır (Wölfflin, 1950; Preziosi, 1998: 113).

Wölfflin, 16. yüzyılın üslubundan 17. yüzyılınkine geçişte bireysel farklılıklar olduğunu belirlemiş ve bu değişimi, sanat tarihi yazımı üzerinde etkili olan beş kategorik gelişmeyle tanımlamıştır. Bu beş gelişme aynı zamanda sanat yapıtlarını yorumlamakta kullanılacak olan Formalist karşılaştırma yöntemlerini oluşturmuştur. Bunlar; çizgiselden resimsele, plandan derinliğe, kapalı formdan açığa, çoğulluktan birliğe ve konunun açıklığından gizliliğine gelişim olarak sıralanmaktadır (Minor, 1998: 115-124; Edwards, 1999: 3). Bununla birlikte, bu kategorilerin nesnel bir değerlendirme kriteri sağlamaktan uzak, göreceli ve değişken oldukları iddia edilmiştir. Antik Yunan ve Roma sanatlarına dayanmaları nedeniyle, çalışma prensibi anlamında bir temel sundukları; ancak, “klasik Avrupa sanatı geleneği” ile “barbar Kuzey sanatı” gibi ikili karşıtlıkların yaratılmasını sağladıkları ve tarihsellik-üstü üslup karşıtlıklarına dayanan indirgemeci bir Formalizm yarattıkları öne sürülmüştür (Edwards, 1999: 4; Pollock, 2006: xxiv).

Wölfflin (1950), bir sanat eserinde yalnızca sanatçının kişiliğini değil, aynı zamanda ekolünü, üslubunu, ulusunu ve ırkını görmenin mümkün olduğunu savunmuştur. Böylece formun, insanlar için ortak, evrensel bir payda olduğunu ve bu sayede form kavramının sanat tarihini evrensel bir kültür tarihi haline getirdiğini belirtmiştir. Bu önerme, sanat yapıtını tanımlama biçimlerini de dönüştürmüş ve modern form kavramının her zaman “ilerleme”ye işaret ettiği kabul edilmiştir. Böylece, Formalist sanat tarihi Tarihselcilik’ten ayrı ele alınamamaya başlamıştır (Summers, 1989: 374-384). Sanat tarihinde tarihselleştirme, sanat yapıtının tarihsel biçimde kavranmasını sağlamıştır. Sanat yapıtları, belirli yerler, olaylar, izleyiciler ve üreticilerle bağlantıları aracılığıyla tarihsel bir bilince erişim sağlamaktadırlar. Tarihin ve sanat yapıtının değeri böylece, birbirini bağlayan ve genişleten bir pozisyon almıştır. Ancak bu durum, sanatı yorumlayan kişinin, temelindeki hipotezleri sorgulamadan, tüm sanat yapıtlarının belli bir tarihin parçası olduğunu düşünmesine ve sanat yapıtlarını ulusallık, estetik, çağdaşlık gibi kategoriler içinde “Batı’ya göre” sınıflandırdığı bir iktidar alanı yaratmasına neden olmuştur (Soussloff, t.y.).

Üyeleri arasında Alois Riegl (1858-1905), Karl M. Swoboda (1889-1977), Max Dvořák (1874-1921) ve Josef Strzygowski’nin (1862-1941) bulunduğu, 20. yüzyılın başında Viyana Üniversitesi bünyesinde ortaya çıkarak temel sanat tarihi yöntemleri üzerine çalışan bir ekol olan Viyana Sanat Tarihi Okulu, estetik olmayan nesnelerin bile birer sanat yapıtı olarak ele alınabileceğini öne sürmüştür. Buna göre Riegl,

sanat tarihinin kapsamını, geç dönem Roma tokaları, iğneler ve mobilya tasarımları gibi dekoratif sanat eserlerine doğru genişletmiştir (Belting, 1987: 6; Elkins, 2002: 131). Riegl'in geliştirdiği ve "sanat yapma isteği" olarak tercüme edilen *Kunstwollen* yöntemi ise, tarihsel sürecin ve kültürel durumların hiyerarşisine dayanmadan, bir kültür içindeki tüm pratiklerin form ve işaret şemalarını okumanın mümkün olduğunu ileri sürmüştür (Minor, 1998: 107-108). Dolayısıyla, Riegl ve onun öncesinde Wölfflin, sanat tarihinin tarih disiplininin bir alt dalı olarak görüldüğü bir dönemde, onu tüm tarihsel disiplinlerin merkezine yerleştirmeye çalışmıştır. Bu sanat tarihçiler aynı zamanda, farklı kültürlerin düşünme biçiminin anahtarının sanat olduğunu iddia ederek sanat tarihi yazımını kültürel bağlamın içinde konumlandırmışlardır (Hatt ve Klonk, 2006: 67). Viyana Sanat Tarihi Okulu'nun önermeleri, Türkiye de dahil olmak üzere, birçok farklı toplumun sanat tarihi yazımını etkilemiştir. Öte yandan, Wölfflin ve Riegl'in önerdiği sanat tarihi yazımı, yapıtları, formun gelişimi açısından bir dizi halinde düzenlediği ve sanattaki felsefi kavramları ikinci plana attığı için eleştirilmiştir (Belting, 1987: 15).

19. yüzyılın sonundan itibaren, sanat nesnesinin, ait olduğu tarihsel ortamın meşru kanıtı ya da simgesi olabileceği ve geçmiş ile gelecek arasında nedensellik ilişkisine dair kanıtlar taşıyabildiği konusunda tartışmaların ortaya çıktığı görülmektedir. Sanat nesnelerinin, kaynakları ya da yaratıcıları hakkında verdikleri bilgi konusunda eşit olmadıkları ve zaman faktörüne bağlı oldukları belirtilmiştir. Yapıtın yorumlanması için, sanatçısının, bağlı olduğu okulun ya da hareketin üslubunun ortaya çıkarılması gerektiği; büyük bir sanatçının biyografisinin ve üslup gelişmelerinin bölgesel / ulusal üslubu açıklayabileceği; daha geniş tarihsel bağlamın belgelenmesinin, temsili konumun, üretim ve algılanma şartlarının öne çıkarılması gerektiği önerilmiştir (Preziosi, 1998: 14-21).

Wölfflin ve Riegl'in çağdaşlarından olan Aby Warburg (1866-1929), sanat tarihi yazımına eleştiriler getirmiş ve sanat tarihi yazımının formu ve imgenin psikolojik tarihi üzerine çalışmalar yapmıştır. Warburg üzerinde etkili olan Jacob Burckhardt (1818-1897), dünyanın tüm insanların etnografyasının ve tanımlamasının yer aldığı, görsel sanatları bir devri tarif eden temel özellik olarak merkezine yerleştirdiği, maddi ve tinsel bir haritalama çalışması yapmıştır (Ferne, 1998: 14) Warburg ise, sanat tarihinin, okuyucunun tanıyabileceği görsel anlatıların varlığına bağlı olduğunu ve bu nedenle sanat tarihini bir imgeler tarihi olarak sunmayı

önermiştir. *Mnemosyne* ismini verdiği bu yöntem, sanat tarihi yazımına yenilik getirirse de; sanatı, sanat tarihi bilgisi olmadan yorumlamanın mümkün olmadığı düşüncesini ortaya çıkarmıştır (Elkins, 2002: 131).

Formalizm de, sanat tarihinin temel problemlerine olan uzaklığı ve sistematik kapsamı nedeniyle sanat tarihi yazımının 20. yüzyılda eleştirilen bir yönü olmuştur (Summers, 1989: 372-385). Formalizmin karşıtı olan Bağlamcılık (*Contextualism*) yöntemi, sanatın bizzat tarihsel olaylar tarafından oluşturulduğunu iddia etmiş ve Erwin Panofsky (1892–1968) gibi birçok sanat tarihçi tarafından kullanılmıştır. Warburg ile aynı dönemde sanat tarihi yazımı ve ikonografi ilişkisi üzerinde çalışmalarda bulunmuş Panofsky'nin ikonolojik yapıt analizi yöntemi ise sanat tarihinin temel yorumlama yöntemlerinden biri haline gelmiştir (Panofsky, 1993; Pollock, 2006: xxiv).

Panosfky'nin üç aşamalı yönteminde önce ön-ikonografik inceleme yapılarak yapıtta görülen imgeler saptanmaktadır. İkinci aşamada yapılan ikonografik incelemeyle, ilk aşamada biçimsel olarak çözümlenmiş imgeler arasındaki bağlantı araştırılmaktadır. Böylece yapıtta yer alan öykü ve simgelerin çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Üçüncü aşamada yapılan ikonolojik tanımlamayla, yapıtın oluşturulduğu kültürel ortam ve sanatçıya dair bilgi edinilen, içerik ortaya çıkarılmaktadır (Panofsky, 1993; Acar, 2010: 78). Panofsky'nin ikonolojisi, sanat yapıtı yorumlamasını Formalizm'in ötesine taşımış ve kültürel bağlamlara dayanmış; ancak idealist olmakla da eleştirilmiştir (Summers, 1989: 385).

Sanat tarihi yazımındaki “ilerlemeci” ve Avrupa-merkezci bakış açısını sorgulayan çalışmaların ise, 20. yüzyılın başında Almanya’da yapılmaya başladığı görülmektedir. Ulus-devletlerin ortaya çıkması, savaşlar sonrası coğrafi sınırların yeniden çizilmesi ve milliyetçilik arayışları bu çalışmaların artmasında etkili olmuştur. Sanat tarihçiler evrensel bir sanat tarihi yazımının mümkün olup olmadığını araştırmış ve sanat tarihi yazımında coğrafya temelinde yapılan dışlamalara karşı çıkmıştır. Karl Woermann'ın (1844-1933) 1900 ile 1905 arasında üç cilt olarak yayınladığı *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker* (Tüm Zamanların ve İnsanların Sanatı) başlıklı kitabı, sanatın tarihini küresel bir perspektiften ele alarak tüm zamanların ve insanların sanat tarihi anlatısını kurmaya çalışmıştır (Zijlmans ve Van Damme, 2012: 218). Bununla birlikte evrensel sanat tarihi çalışmaları, II. Dünya Savaşı nedeniyle devam ettirilememiştir.

Ernst H. J. Gombrich de (1909-2001) sanat tarihi yazımının ve terminolojisinin dışlama ilkeleri üzerine kurulduğunu öne süren tarihçilerden biri olmuştur. “Yunan olmayanlar” anlamında okunabilecek “barbar” sözcüğünün dışlama amacı taşıyarak bu tür kullanımlara örnek oluşturduğunu belirten yazar, sanat tarihinde “öteki”lik kavramını irdemiştir (Gombrich, 1976: 168). Bununla birlikte Gombrich’in 1950 tarihli *The Story of Art* (Sanatın Öyküsü) kitabındaki anlatısı, mağara resminden başlayarak “ilerlemeci” bir çizgisellik içinde 20. yüzyıl Batı Avrupası’nda sonlanmaktadır. Kitabın sonradan yapılan baskılarında, son bölümü Batı Avrupa yerine ABD’deki sanat pratiği oluşturmaktadır. Gombrich’in kitabı, “Batı-dışı” toplumların 20. yüzyılda ürettiği sanata yer vermeyerek bu coğrafyaları dışarıda bırakmaktadır. Bugün de halen icra edildiği için, kabile sanatının, bu çizgisel anlatının içinde, kitabın sonuna yerleştirilmesi beklenirken; “ilerleme” düşüncesinin ağır basmasıyla Postmodernizm’in sanatın en gelişmiş aşaması olarak anlatının sonunda yer alması dikkat çekicidir (Elkins, 2002: xii).

Evrensel sanat çalışmaları yüzyıl başında ortaya çıkmış ve sanat tarihi yazımındaki Avrupa-merkezci bakış açısı ile “ilerleme” düşüncesi eleştirilmeye başlanmış olsa da; 20. yüzyılda yazılan birçok sanat tarihi kitabının, sanat tarihinin temelini oluşturduğu düşünülen bu bakış açısı ve onun sunduğu modele dayandığı görülmektedir. Günümüzde hâlâ yeni baskıları yapılan Helen Gardner’ın (1878-1946) 1926 tarihli *Art Through The Ages* kitabı (Yüzyıllar Boyunca Sanat), “Batı” ile “Batı-dışı” coğrafyaların sanatları arasında denge kurmaya çalışan bir kitap olmuştur. Yüzyıllar içinde sanatın tarihini anlatırken “Batı-dışı” coğrafyaların sanatına bu süreklilik içinde ayrı bölümler halinde yer vermektedir. Hugh Honour (d.1927) ve John Fleming’in (1919-2001) 1982 tarihli *A World History of Art*, (Sanatın Dünya Tarihi) kitabı da “Batı” ve “Batı-dışı” coğrafyalar arasında ilerlemektedir. “Batı-dışı” coğrafyaların sanatıyla ilgili bölümler diğer bölümlerle aynı dönemselleştirme içinde anlatılmaktadır. Ancak yine de, iki kitabın da sunduğu ikilemin aynı olduğu görülmektedir. Tüm sanat tarihini kapsadıklarını iddia etseler de, anlatıları “Batı” merkezlidir (Elkins, 2002: 69).

“Batı-dışı” coğrafyaların sanat tarihi yazımına bu bağlamda bakıldığında ise, Çin ve İran gibi, sanatlarının tarihi yüzyıllar öncesine kadar takip edilebilen toplumların sanat tarihi yazımında, kendi modellerini, yöntemlerini ve terminolojilerini geliştirdikleri görülmektedir. Zhang Yanyuan’ın (815-877) 847 yılında yayınlanan

Lidai Minghua Ji (Başarılı Hanedanların Ünlü Resimlerinin Kaydı) kitabı yalnızca Çin hanedanlıklarındaki sanata odaklanmıştır. Kadı Ahmed ibn-i Mîr Münşî'nin 1606 tarihli Hattat ve Ressamlar isimli kitabı, yalnızca İran coğrafyasındaki sanatın ve sanatçıların tarihini konu edinmiştir. Moskova Sanat Akademisi bünyesindeki Görsel Sanatlar Kuramı ve Tarihi Enstitüsü tarafından 1956 yılında yayınlanan Sanatın Evrensel Tarihi başlıklı kitap ise, sanatın tarihini Batı Avrupa'nın sanatına odaklanmadan, Rusya ve Rusya ile organik bağı bulunan doğu Avrupa ve Asya ülkeleri üzerinden kurmaktadır. Edith Tömöry'nin (1905-1998) 1968 tarihli Hindistan ve Batı'da Güzel Sanatların Tarihine Giriş kitabı, yalnızca Hindistan'ın sanatını ve Mısır'dan başlayarak yalnızca Batı'nın sanatını anlattığı iki bölümden oluşmaktadır (Elkins, 2002: 90-104). Kitapta mimarlığın tarihi 18. yüzyılda, heykelin tarihi 13. yüzyılda, resmin tarihi de modern Hint resmi ile 20. yüzyılın sonunda bitmektedir. “İlerlemeci” bir tarih yazımı modeli uygulamayan anlatı, 20 yüzyılda Hindistan'daki sanatın farklılığını vurgulamaktadır. Özellikle Batı sanatı hakkında yazarın yaptığı yorumlar, “Batı” sanatının “Doğulu” bir sanat eleştirmeni tarafından farklı bir biçimde ele alınışını örneklemektedir.

Bununla birlikte, 20. yüzyılda yayınlanan sanat tarihi kitaplarının çoğunda, “Batı-dışı” toplumların sanat tarihi yazımında Modernist Sanat Tarihi'nin “ilerlemeci” modelinin, dönemselleştirmelerinin ve Avrupa-merkezci bakış açısının yer aldığı tespit edilmektedir. Salama Musa'ya (1887-1958) ait 1929 tarihli Tarikh-i Fünun (Bilimler Tarihi) Mısır'daki politik ilgiyi gösteren ordu resimleri ve askeri fresklerin yanı sıra, Rönesans ve Barok resimlerinden oluşmaktadır. Ali-Naqi Vaziri'nin (1887-1979) 1959 yılında yayınlanan Tarikh-i Umumi (Genel Tarih) kitabı, sanat tarihini Gotik Dönem ile başlatmakta, Hindistan, Afrika, Mezopotamya ve İran'a vurgu yapmaktadır. Türkiye'deki sanat tarihi yazımında da görülen bu eğilim, tez çalışmasının “Cumhuriyet'in Kuruluşundan 1970'e Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı” başlıklı İkinci Bölümü'nde ele alınmıştır.

“Batı-dışı” toplumların sanat tarihçileri, kendi toplumlarının sanatına özel bir yer ayırsalar da, “Batı” sanat tarihini dışarıda bırakmamaktadırlar. Robert S. Nelson'a göre (1997: 40) bunun nedeni, sanat tarihi yazımının; modern, ulusal ve Avrupalı-Amerikan kimliği tarafından, o kimliğin kendi düzen, sınıflama ve sistemlerine göre şekillendirilmiş olmasıdır. “Batı-dışı” toplumların bu yaklaşımı, evrensel sanat tarihi kurma amacını gösterdiği gibi, bu toplumların kendi sanat tarihlerini “Batı” odaklı

sanatın bir parçası olarak sunma amacını taşıdığı da söylenebilir. Bununla birlikte, farklı coğrafyaların sanatını da ele alan “Batı-dışı” toplumların sanat tarihi kitaplarının değil; Modernist Sanat Tarihi anlatıları kuran Gardner ve Gombrich gibi yazarların kitaplarının, Türkiye de dahil olmak üzere “Batı-dışı” toplumlarda bile üniversitelerde ders kitabı olarak okutulması dikkat çekicidir.

Dönemselleştirmelerin ise, 20. yüzyılın sanat tarihi yazımında temel bir yöntem ve kavram haline geldiği görülmektedir. Hegelci “ilerlemeci” tarih yazımı tam olarak terk edilmese de, Alfred Barr Jr.’ın sanat tarihi haritasında (2013) olduğu gibi, “izm”lerden oluşan daha kısa dönemler arasındaki ilişkilere odaklanılmaya başlanmıştır. Bununla birlikte, bu ilişkilerin sıralanması konusunda farklı düşünceler ortaya çıkmıştır. Modern Sanat için; Kübizm, Soyut Dışavurumculuk, Pop Art ve Minimalizm veya fotoğrafın icadıyla başlayıp Sürrealizm, Dada, Kavramsal Sanat, Feminist Sanat şeklinde ilerleyen ve kimi dönemleri dışarıda bırakan farklı dönemselleştirmeler ortaya çıkmıştır (Elkins, 2002: 81-82).

Sonuç olarak, Winckelmann’ın çalışmalarına başladığı 1760’lardan 20. yüzyılın sonlarına kadar, modern sanat tarihi yazımı, sanat yapıtının sanat tarihi tarafından nesnel ve tarihselci bir biçimde açıklanması olarak görülmüştür. Buna göre, sanat tarihi yazımında realizm ve kültürel determinizm benimsenmiş; toplumsal süreçlere ilgi gösterilmiş, kronolojik ve nedensel analiz gibi yöntemler kullanılmış; estetik ve eleştiri, tarihten; tarihçinin beğenisi ise öznel gerçeklikten ayrılmıştır (Davis, 1994: 143). Sanat tarihi, şimdiki zamanda kullanmak üzere sistematik bir gözleme sahip tarihsel bir geçmiş üretmiştir. Şimdiki zaman belirli bir geçmişin ürünü olarak görülmüş, geçmişin “tarihsel arzu nesnesi” olarak yorumlanmıştır. Sanat tarihi bu nedenle tüm toplumların toplumsal, bilişsel ve etik tarihlerinin hayal edilebildiği ve yazılabildiği, kişilerin ve toplumların kimliğini ve tarihini üretmek, desteklemek veya dönüştürmek için güçlü bir araç haline gelmiştir. Modern ulus-devletin ve kimliğinin meşrulaştırıcı paradigmalarının, etik, estetik, egemenlik ve teknoloji gibi alanlardaki gelişiminin, çöküşünün, toplumsal ve siyasi oluşumunun merkezinde yer almıştır. (Preziosi, 1998: 16-21). Ancak, 20. yüzyılın sonlarına doğru, sanat tarihi yazımında, Modernist Sanat Tarihi yazımı ve onunla bağlantılı olarak Avrupa-merkezci bakış açısı, sanat tarihinin “ilerlemeci”, evrimsel bir süreç olduğu görüşü ile modern form ve üslup kavramları sorgulanmıştır.

2.2.1 Yeni sanat tarihi

1970 sonrasında, sosyal ve beşeri bilimler alanlarındaki araştırmalar, Postmodern, Postkolonyal ve Postyapısalcı kuramların gösterge, toplumsallık, metin, söz, imge, özne ve farklılık gibi kavramlarıyla yeniden ele alınmaya başlamıştır. Bu değişim, Marxizm'in, Feminizm'in, Yapısökümcülük'ün ve Psikanaliz'in söylem kuramları ile kendi aralarındaki ilişkiler aracılığıyla gerçekleşmiştir (Harris, 2013: 19-23). “Kuramsal dönüş” adı da verilen bu değişim, neyin üzerine çalışıldığının (içerik, başlıklar, gruplar, sorular) ve nasıl çalışıldığının (kuramlar ve yöntemler) irdelenmesini sağlamıştır (Pollock, 2007: xiv). Sanat tarihinin, Modernist Sanat Tarihi'nde görülen, tek ve biricik bir anlatıdan değil; farklı bakış açılarından ve klasik sanatlar dışındaki nesnelere odaklanan sanat tarihlerinden oluştuğu görüşü ortaya çıkmıştır. Sanat tarihi yazımında tarihselci düşünme alışkanlıkları reddedilmeye ve kuramlara başvurulmaya başlanmıştır (Summers, 1989: 384; Elkins, 2002: xi).

Sanat tarihi disiplininde Yeni Sanat Tarihi adıyla anılan bu dönüşüm (Harris, 2013: 24-26), 1980'lerin sonuna doğru, sanatın toplumsal yönleri ve kuram üzerine yoğunlaşmıştır. “Eski”, modern sanat tarihinde, sanat tarihçi sanat yapıtından başlayarak dışarıya doğru açılmaktayken; Yeni Sanat Tarihi'nde sanat tarihçi, bu süreci tersine çevirmekte ve sanatın ürettiği toplumsal dokuya odaklanmaktadır. Sanat tarihçiler, sanat tarihi disiplindeki, “özerklik”, “kültürel pratiğin apolitik oluşu”, “sanatçının önceliği” ve “bireysel deha olarak stil” gibi temel paradigmalardan yıkılmasını sağlamıştır (Bird, 1986: 34-35). Marxizm, Postyapısalcılık ve Feminizm'den ağırlıklı olarak yararlanılmış ve Psikanaliz, Semiyotik ve Yapısöküm, yapıt çözümlemesinde yöntem olarak kullanılmaya başlamıştır (Rees ve Borzello, 1986: 8). Özellikle toplumsal dokuya odaklanması ve Marxizm'i kullanması nedeniyle, “sanatın (yeni) toplumsal tarihi” olarak da anılan Yeni Sanat Tarihi, “eski” sanat tarihinde eksik olan, yaşanmış toplumsal ilişkileri ve dinamikleri yerine koymaya çalışmış; sanat tarihinin, sanat yapıtlarının üretimi ve algılanması sürecinde görülen toplumsal şartlardan soyutlanmasına karşı çıkmıştır (Burgin, 1986: 41). Bu çalışmalar, Arnold Hauser (1985) gibi 1950'ler ve 1960'larda Marxist-sosyalist bağlamda sanat tarihi anlatıları kurarak tüm insan etkinliklerinin temelini toplumsal olaylar ve şartlarda yattığı düşüncesinden kaynaklansa da, konjonktüre odaklanarak ondan ayrılmaktadır (Harris, 2013: 81-82).

“Sanatın (yeni) toplumsal tarihi” konusunda, T. J. Clark’ın (d.1943) çalışmaları öne çıkmıştır. Clark (1976, 1982), sanat yapıtının oluşumunda toplumsal şartların yanı sıra, sanatçılar, olaylar ve olgular arasındaki karşılaşmaların, etkileşimlerin ve konjonktürün incelenmesi gerektiğini savunmuştur. Sanatın toplumsal tarihi geleneksel sanat tarihi söyleminde değişikliklere yol açmıştır. Ancak, Clark’ın incelediği sanatçılar ve yapıtları, halihazırda kanonlaştırılmış olanlardır (Clark, 1973). Dolayısıyla yazar, sanat tarihi yazımına yöntem açısından yenilik sağlamış; fakat özüne bir eleştiri getirmemiştir.

Yeni Sanat Tarihi, sanat yapıtının ve sanatçının, hem tarih hem de toplumsal ve kültürel bağlamda çalışılması gerektiğini savunmuştur. Böylece, yalnızca köken değil, aynı zamanda toplumsal olarak belirlenmiş mekanın da sanat yapıtını tanımlaması ve varoluş koşulları içinde yapılandırması araştırılabilecektir. Bu yaklaşımın aynı zamanda sanat tarihi yazımına uluslararası bir perspektif getirerek sanatçının tarihsel veya coğrafi özelliklerini “öteki”leştiren tek bir merkez düşüncesini ortadan kaldıracığı da öne sürülmüştür (Pollock, 2006: xxix). Yeni Sanat Tarihi kapsamında, bu bağlamda; Modernist Sanat Tarihi yazımındaki kanona, zamansal sınırlamalara ve üslup tarihine karşı çıkmış; bunların yerine patronaj ve özel-kamusal yaşam arasındaki ilişkinin tarihi gibi farklı tarihlerin de anlatılması ve tarihsel zamanın bir zirve olarak 20. yüzyılla sonlanmaması gerektiği önerilmiştir. Tarihçinin nesnelliğinin ve geçmişin gerçekliğinin, Postmodern Tarih tarafından 1970 sonrasında sorgulanmaya başlamasında görüldüğü gibi, Yeni Sanat Tarihi de, sanat tarihçinin ideolojik biçimde nötr ve nesnel değil, eleştirel ve sorumluluk sahibi olması gerektiğini belirtmiştir (Elkins, 2002: 118).

“Eski” sanat tarihi, tarih yazımında görülen Çağdaş Tarih çalışmalarından etkilenmemiştir. Dolayısıyla, geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki ilişkiyi koşullandırmıştır. Öte yandan, Yeni Sanat Tarihi, sanat tarihinin zamansal sınırlarını sorgulayarak “eski” sanat tarihinin, tarihsel araştırmayı yalnızca geçmiş ile bugün arasındaki zamansal uzaklığın belirlediği ve bugün çok yakın olduğu için nesnel olarak tanımlanamayacağı düşüncesine karşı çıkmıştır.

Şimdiki zamanın sanat yapıtlarının da sanat tarihi yazımında yer alması gerektiğini öneren Yeni Sanat Tarihi, tarih yazımının şimdiki zamanda gerçekleştiğini, sanat tarihi yazımının kendi üretimindeki ideolojik anlara bağlı olduğunu ve sanatın “bağlam içinde”, bütünsel bir bakışla ele alınabileceğini iddia etmiştir (Belting, 1987, 31; Pollock, 1996: 14; Elkins, 2002: 118).

Yeni Sanat Tarihi aynı zamanda, Avusturya ve Almanya sanat tarihi ekollerinin yöntem ve söylemlerinin bir eleştirisi olarak görülmüştür. Buna göre, Georges Didi-Huberman (d. 1953), Panofsky’nin ikonografik analiz yöntemini, Norman Bryson (d. 1949) ise Gombrich’in semiyolojik sanat tarihini irdelemiştir. Okwui Enwezor (d. 1963), Geeta Kapur (d. 1943), Kobena Mercer (d. 1960) ve Partha Mitter (d. 1938) gibi sanat tarihçiler de, uygarlıklar arasındaki evrensel hiyerarşiye, Modernist Sanat Tarihi’ne eleştiri getirmişler ve evrenselleşmeye başlayan sanat tarihi yazımına katkıda bulunmuşlardır (Rampley, 2012: 8-11). “Eski” sanat tarihi kapsamında ortaya çıkan evrensel sanat tarihi çalışmaları ise, 1990’larda yeniden ele alınmış ve Dünya Sanatı Çalışmaları adı altında John Onians (d. 1942) tarafından kurumsallaştırılmıştır. Bu çalışmalar sanat tarihinin tek ve homojen bir anlatı oluşturmasını eleştirmiş ve nöroloji, felsefe ve psikoloji gibi bilimlerden faydalanarak çok-disiplinli bir yapı kurmuştur.

Postmodern Tarihin “modern” fenomene karşı çıkmasında olduğu gibi, Postkolonyal teorinin etkisiyle Yeni Sanat Tarihi’nde bir Modernizm eleştirisi ortaya çıkmıştır. Buna göre, sanatta Modern Sanat’ın, Modernist Sanat Tarihi yazımında anlatıldığı gibi, yalnızca Avrupalılar tarafından yaratılmadığı, ortaya çıkış sürecinde Avrupa’daki başkentlerde yaşamakta olan “Avrupa-dışı” sanatçılarla etkileşim içinde oluşturulduğu önerilmiştir. Bu önermelerin ortaya çıkmasıyla, sanat tarihi yazımında yapıtlar arasında yapılan Formalist karşılaştırmaların yerine farklı tarihsel kesişimlerin, kümelenmelerin ve dizilimlerin araştırılmasına dayanan yöntemlere ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır (Amor, 2008: 84-86).

Yeni Sanat Tarihi kapsamında, sanat tarihinin farklı coğrafya ve toplumların sanatına ilişkin yaptığı hiyerarşik sınıflandırmaların tartışmaya açılması, Oryantalizm ve Postkolonyalizm’in etkisiyle gerçekleşmiştir. Edward Said’in (1935-2003) kuramı olan Oryantalizm, “Batı”nın, “Doğu”yu kendine mâl ederek kendi kullanımı için üretilmiş bir kalıp ve mite dönüştürmesini ifade etmektedir. Said (1995), bu kalıplardan “Batılı” olanın, görgüyü, normallliği, gelişimi ve modernliği işaret ettiğini

belirtmektedir. Bu nedenle yazar, Avrupa emperyalizminin sömürgeleştirilmiş toplumların sanatı hakkındaki anlatılarını ve Avrupa sanatı kanonunu yeniden incelemeyi önermiştir. Said, Oryantalizm kuramı için; Michel Foucault'nun, bilginin eklemlenmesinin dil aracılığıyla bir iktidar haline gelmesi anlamına gelen “söylem” ile Antonio Gramsci'nin, kitleler üzerinde elit kontrolün hakimiyetinden bahseden “kültürel hegemonya” olmak üzere 20. yüzyılın iki etkili kavramını bir araya getirmiştir. Said, Foucault'nun söylem kavramını, heterojen tarih metinlerine uygulamış; Gramsci'nin hegemonya sorunsalını ise Avrupa bağlamında ele alarak imparatorluk çerçevesi içinde ırk temsilini ve kontrolünü irdelemiştir (MacKenzie, 1995: 4).

Yeni Sanat Tarihi; “Batı-dışı” toplumların farklı sanatsal kaygılarla yapılmış sanat eserlerine, Avrupa sanat tarihinde, resim ve heykel gibi klasik sanat yapıtları için belirlenen standartlar uygulandığından, bu yapıtların sanat tarihi yazımında basit ve otantik oldukları önyargısıyla yer aldıklarını ve bu toplumların, kendi sanatlarını yeniden yaratmak için “Batı-dışı” toplumların sanatlarını kullanan Ernst L. Kirchner (1880-1938) ve Pablo Picasso (1881-1973) gibi sanatçıların gölgesinde kaldıklarını ortaya çıkarmıştır (Schapiro, 1961: 85; Edwards, 1999: 9; Elkins, 2002: 150). Bu bağlamda, sanat tarihi yazımının, Avrupa sanatı üzerindeki vurgusunu azaltması, farklı ırk ve azınlıktan sanatçılarla ilgilenmesi, Hegelci “ilerlemeci” tarih düşüncesinden uzaklaşması; resim ve heykel gibi alanlar üzerinden sanat nesneleri arasında oluşturduğu hiyerarşiden vazgeçerek farklı sanat nesnelerine de yer vermesi gerektiği ileri sürülmüştür (Elkins, 2002: 118).

Araştırmacılar böylece, Avrupa sanatı üzerinde hiçbir etkileri olmadığı gerekçesiyle göz ardı edilen, sömürgeleşmiş özneler, köleler, köle soyundan gelenler ya da toprakları ellerinden alınmış insanların (*subaltern*) sanat tarihindeki ikincilleştirilmiş rollerini ve bu geçmişlerden gelen sanatçıları incelemeye başlamıştır (Edwards, 1999: 225). Romare Bearden'ın (1911-1988), Afrikalı-Amerikalı sanatçıların 1792 ile 1993 yılları arasındaki üretimlerini ortaya koyarak kurduğu anlatı gibi çalışmalar, alternatif kanonlar olarak kabul edilmiştir (Mercer, 2002). Aynı zamanda “Batı-dışı” toplumlar, kendi Modernizm süreçlerini de Avrupa-merkezci bakış açısının etkisi altında kalmadan kendi koşulları içinde yeniden değerlendirmeye başlamışlardır.

Bunun sonucunda, “Kendine özgü Modernizmler”, “Alternatif Modernizmler”, “Çoğul Modernizmler” veya “Öteki Modernizmler” adı altında yeni zamansallıklar yaratılmıştır. Aynı bakış açısı, “çağdaşlık” düşüncesine de uygulanmakta ve toplumların farklılıklarını ortaya koyan “Çoğul Çağdaşlıklar” üretilmektedir (Negri, 2008: 28; Smith ve diğ., 2008: xiv-xv).

Araştırmacılar, sömürgecilerin sömürgeleştirdikleri toplumların sanatına bakışları üzerine de çalışmalar yapmışlardır. Partha Mitter (1977: viii), Hindistan gibi farklı toplumlardaki sanatın Modernist Sanat Tarihi kanonundan bağımsız bir biçimde, kendi bağlamları içinde değerlendirilmeleri gerektiğini öne sürmüştür. Mitter’in, Avrupalılar’ın Hint sanatına dair görüşlerini incelediği araştırması, 19. yüzyıldaki birçok yazarın kalıplaşmış fikirlerini ortaya çıkarmıştır: James Ferguson’ın (1871-1944) Yunan ya da Roma sanatını sömürgecilik öncesi Hint sanatına tercih ettiği, ırksal üstünlüğü bu sanatın kategorize edilmesi ve değerlendirilmesi için kullandığı, John Ruskin (1819-1900) ile William Morris’in (1834-1896) takipçilerinin sömürgecilik öncesi Hint sanatını Ortaçağ Avrupa’sı sanatına benzeterek hayran kaldıklarını tespit etmiştir. Mitter, bağımsızlık elde edilmeden önce kimi Hindistanlı araştırmacıların Hindistan sanatının kendi terminolojisi ve referans sistemi içinde çalışılabilmesi için çalışmalar yaptıklarını da ortaya çıkarmıştır.

Ayrıca araştırmacılar, sömürgeleştirilmiş özneler ve onların varisleri tarafından yaratılan modern sanatın değerlendirilmesinde de Modernist Sanat Tarihi yazımının, hiyerarşik ve emperyalist yaklaşımların kullanılmasını sorun edinmişlerdir. 20. yüzyılın Avrupa sanatı üzerine de yeni anlatılar ve zamansallıklar önerilmiştir. Robert Rosenblum (1927-2006) Modern Sanat anlatısında, Paris’i dışarıda bırakan, Almanya’daki Romantizm ile başlayıp Kuzey Avrupa’ya, Emil Nolde (1867–1956) ve Edward Munch’a (1863–1944) uzanan, oradan da Soyut Dışavurumculuk’a geçerek Amerika’da son bulan bir anlatı önermiştir (Elkins, 2002, 80).

Yeni Sanat Tarihi’nin başlıca tartışma konularından birini de, sanat tarihindeki toplumsal cinsiyet sorunu oluşturmuştur. Kadın sanatçıların Modernist Sanat Tarihi’nde az sayıda, kanonunda ise neredeyse hiç yer verilmeyerek göz ardı edildiği ortaya çıkarılmıştır (Minor, 1998: 154). Aynı zamanda, “dâhilik” gibi sanatçıların sanat tarihinde kanonlaştırılmasını sağlayan özelliklerin yalnızca erkeklere atfedildiği, sanat tarihinin, Vasari’nin anlatısından başlayarak toplumsal olarak cinsiyetlendirilmiş olduğu tespit edilmiştir (Battersby, 1989: 26). Feminizm, bu

nedenle, Modernist Sanat Tarihi'ni erkek-egemen kültürün bir formu olarak tanımlamıştır ve kültür politikasının dahilinde sanat tarihinde oluşturduğu değerlerin ve düşüncelerin sorgulanması gerektiğini öne sürmüştür (Nead, 1986: 121-123). Bu nedenle konu üzerinde çalışan ilk sanat tarihçiler, kanonun neden yalnızca erkeklerin yapıtlarından oluştuğunu sorgulamışlardır. Bu araştırmacılar, tarih boyunca eser üretmiş kadın sanatçıların araştırılıp ortaya çıkarılmasını ve sanat tarihinin onları kapsayacak şekilde genişletilmesini sağlamışlardır.

Yapılan araştırmalarda kadın sanatçıların yüzyıllardır hiç ara vermeden güzel sanatlar alanında üretim yaptığı ortaya çıkarılmıştır. Bu bulgunun, kanonun seçiciliğini ve ideolojik önyargılarını kanıtladığı öne sürülmüştür (Pollock, 1999: 24). Bununla birlikte, dışarıda bırakılan kadın sanatçıların, sanat tarihinin genişletilmiş kanonuna, kanon fikrinin kendisi kökten değişmeden kabul edilmeyeceği öne sürülmüştür. Dolayısıyla Thalia Gouma-Peterson (1933-2001), Linda Nochlin (d. 1931), Griselda Pollock (d. 1949) gibi araştırmacılar, sanat tarihi yazımına, üretim aşamasında müdahalede bulunmanın, tarihsel bilginin feminist bir perspektif içinden yeniden konumlandırılması için temel olduğunu belirlemişler ve böylece cinsiyetlendirilmiş varsayımların bozulacağını öne sürmüşlerdir. Bu nedenle, kadın sanatçıları ekleme ya da yerleştirmek yerine, sanat tarihi ve kanon içinde üretilmiş olan değerler ve ilgi alanlarıyla yüzleşerek onları eleştirmeye başlamışlar ve erkek-egemen sistemin oluşmasında kültürün işlevini sorgulamışlardır (Orton ve Pollock, 1996).

Sonuç olarak, Postmodern Tarih ve Yeni Sanat Tarihi ile, tarih yazımı ve sanat tarihi yazımı, sorgulayıcı, öz-eleştirel bir nitelik kazanmış; Avrupa-merkezci bakış açısı, “ilerleme”, tek bir sorgulanamaz gerçeklik ya da tarihsel geçmiş düşünceleri eleştirilmiştir (Harris, 2013: 20). Tarih yazımı ve sanat tarihi yazımında, temel konular sınıftan öznenin kültürel inşasına, ekonomik kimlikten toplumsal farklılığa doğru değişmiştir. Kadın, siyahi, etnik-dinsel-linguistik birey, *queer*, ekolojik gruplar gibi yeni toplumsal güçler araştırılmış; toplumsal cinsiyet ve cinsel farklılık, ırk ve “Üçüncü Dünya” temsili, doğa, iktidar ile bilginin ilişkisi gibi konular önemsenmiş; sınıf kavramının da bu bağlamlarda tartışılması gerektiği önerilmiştir (Foster, 1998: 139).

Yeni Sanat Tarihi ile birlikte yaşanan dönüşümlerin Türkiye'deki sanat tarihi yazımına katkısı ile Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren takip edilen modeller, düzenler, yöntemler, ilgilenilen konular ve oluşturulan söylemler, tez çalışmasının ilerideki bölümlerinde ele alınmaktadır.

3. CUMHURİYET’İN KURULUŞUNDAN 1970’E TÜRKİYE’DE SANAT TARİHİ YAZIMI

Türkiye’de sanat tarihi yazımı, Erken Cumhuriyet Dönemi’nde (1923-1950) modern ulus-devlet anlayışı ve buna bağlı bir ulusal tarih kurma çabasıyla başlamıştır. Böylece sanat tarihi, hem ulusallaşma hem de Batılılaşma yönündeki kültür politikalarına ve resmi ideolojiye göre şekillendirilmiştir (Artun, 1998: 55; İskender, 1983: 1754). Yeni ulus için tarih oluşturulurken yapılması gerekenin, ilk kaynakla o gün arasında oluşmuş “tarih pası” temizleyerek “özüne uygun” bir tarih kurulmasını sağlamak olduğu düşünülmüştür (Belge, 2008: 15). Sanat tarihi ve mimarlık tarihi disiplinleri bu noktada birer araç olarak gündeme gelmiştir (Batur ve diğ. Tanyeli, 2002: 70). Dolayısıyla, Cumhuriyet’in kuruluşunu izleyen yıllarda Osmanlı kültür mirasının reddedilerek “Batı kültürünün aktarılması için güdümler” yapıldığı ve Osmanlı öncesi “Türk” kültür ürünlerine dönüldüğü görülmektedir (Kongar, 1977: 17).

İlerleyen yıllarda, Türkiye’nin sanat tarihi için bir köken arayışının yanı sıra, Modernist Sanat Tarihi yazımına benzer bir kronoloji ve dönemselleştirme arayışının başladığı görülmektedir. Kurulan sanat tarihlerinin, 1970 sonrasındaki sanat tarihi yazımında da izleri görülebildiğinden, tez çalışmasının bu bölümünde, Cumhuriyet’in kuruluşundan 1970’e kadar geçen sürede Türkiye’de sanat tarihi yazımının şekillendirilmesine, yer aldığı mecralara ve sanat tarihi anlatılarına getirilen eleştirilere dair bir arka planın aktarılmasının yararlı olacağı düşünülmüştür.

3.1 Erken Cumhuriyet Dönemi (1923-1950)

Coğrafya ve doğal ortamın, Türkiye’deki sanatın ayrıksı, ulusal “Türk” karakteri üzerinde etki etmesi düşüncesi, büyük ölçüde, 19. yüzyılda insan coğrafyası ve ırk teorisi üzerine çalışmış olan David Léon Cahun (1841-1900) gibi Avrupalı araştırmacıların yazdığı metinlerden kaynaklanmıştır. Bu çalışmalardan yola çıkarak, Türkiye’de 19. yüzyılın sonundan itibaren kurulmaya başlayan sanat ve mimarlık tarihi yazımlarında da “Batı” etkisi ulusal kültür ile uzlaştırılmaya çalışılmıştır (Baydar, 2014). Bu düşüncelerde temellenen, Türkiye sanatıyla ilgili ilk kapsamlı araştırma 1917 yılında Josef Strzygowski’nin öğrencisi olan Heinrich Glück (1889-1930) tarafından gerçekleştirilmiştir (Mülayim, 2009: 29-30).

Cumhuriyet’in kuruluşuyla birlikte “Türkçülük” adı verilen bu görüşün üzerine “ulusçuluk” fikri inşa edilmiştir. Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti’nin (1931) ve Türk Dil Kurumu’nun (1932) açılmasıyla, Türkiye tarihinin Asyalı kökenlerle buluşması yönündeki “Güneş-Dil Teorisi” ve “Türk Tarih Tezi” gibi çalışmalar başlamıştır (Mülayim, 2009: 27). Tarih öncesi ile yeni Cumhuriyet arasında tarihsel bir süreklilik kuran bu çalışmalar, Türkiye’yi “Doğulu” ve İslami sanatsal geleneklerden ayırarak Türki halk ve kabilelerini, Orta Asya ve Anadolu medeniyetlerinin yerli dili ve kültürü ile ilişkilendirmekte; Türkiye’deki sanata, kültürün rasyonelliğine ve gelişen karakterine vurgu yaparak ulusal kimliği olan bir “Türk” kültürü öne sürmektedir.

Bu çalışmalar, kültür tarihi yazımını sekülerleştirmeyi amaçlamanın yanı sıra, Türkiye sanatının Şark ve İslam sanatlarından ayrı, özgün, benzersiz ve evrimleşen bir karakteri olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Türkiye’deki sanatın, Oryantalist Avrupalı araştırmacılar tarafından göz ardı edildiği de önerilmiştir. Diğer amaç ise, “Türk sanatı” ve mimarisinin, yapısı, rasyonelliği ve tarihsel evrim kapasitesi açısından, “Batı” sanatı ve mimarisinin evrimine yakın olduğunu ve “Türk” ile “Batı” geleneklerinin birbirine “kan bağıyla” bağlandığını kanıtlamaktır (Bozdoğan, 2002: 262-264; Becker, 2011: 46). Sibel Bozdoğan (2002), bu çalışmaların, Avrupa-merkezci sanat tarihine ve önyargılara meydan okuduğunu; ancak ulusalcı ve özcü önyargılar taşıdığını belirtmektedir.

Aynı zamanda, esas amacın, “Türk sanatı ve mimarisine dünya sanatı şeması içinde bir yer aramak” olduğunu ileri sürülmektedir (Bozdoğan, 2007: 202, 2009: 264). Bu durum, “Batı”nın ölçüt olmayı elden bırakmama, “Batı-dışı”nın ölçüt tarafından

meşrulaştırılma çabasının, “Batı-dışı” toplumların kendi kültürlerinin tarihini yeniden kurarken, bir yandan da kendi kültürlerinin “Batı”yla eşdeğerliğini kanıtlamaya çalışmalarına neden olması önermesiyle açıklanabilir (Baydar, 2014).

Strzygowski’nin daha sonra bu konu üzerinde yaptığı Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi (1926) gibi çalışmalarla devam ettirilen bu görüşlere, dilbilimci Hermann F. Kvergić (?-?) gibi araştırmacılar da dünya dillerindeki birçok kelimenin Türkçe olduğu gibi önermelerle katkıda bulunmuştur. Selçuk Mülâyim (2009: 27), Türkiye’de bugünkü sanat tarihi vizyonunun açıklık kazanmasında, Erken Cumhuriyet Dönemi’nde (1923-1950) temellendirilmiş olan bu tarih tezinin yattığını belirtmektedir. Bozdoğan da (2007: 211), iklim ve toprağı insanların ulusal karakteriyle ilişkilendiren bu kuramların, Türkiye’deki entelektüellere ulusal farklılık ve özgünlük arayışlarında ilham verdiğini öne sürmektedir. Bu dönemde sanat tarihi çalışmaları yapan araştırmacılar arasında, Halil Edhem (1861-1938), Celal Esad Arseven (1876-1971), İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1886-1978), Rıfkı Melûl Meriç (1901-1964), Suut Kemal Yetkin (1903-1980) ile “Türkiye’de Modern Sanat Tarihi’nin kurucusu” sayılan Mazhar Şevket İpşiroğlu (1908-1985) bulunmaktadır (Yazıcı, 2009: 572).

Cumhuriyet’in ilk kuruluş yılları olan, 1923’ten 1930’a uzanan dönemde gerek kültür ve sanat etkinlikleri gerekse de yayın faaliyetleri açısından ilkler yaşanmıştır. Arkeolojik kazı ve araştırmaların artması, müzecilik faaliyetlerinin hız kazanması, başkent Ankara’nın kültürel olaylarda etkinlik göstermeye başlaması gibi olgular, sanat yayıncılığına hareket getirmiştir. 1928 yılında kabul edilen Harf Devrimi, yayıncılık alanında bir dönüm noktası olmuştur: 1928 öncesinde yayınlanan kitap sayısı 30.000 iken, Harf Devrimi sonrasında bu rakam, her yıl 1500 ila 2000 kitabın yayınlanmasıyla dikkat çekici biçimde yükselmiştir (Okay Atılgan, 2009: 99). Sanat yayıncılığı ise, genel yayıncılık içindeki bu yükselişe rağmen, paralel bir hız kazanamamıştır. 1920 ile 1930 yılları arasında doğrudan sanat konulu eserler arasında, Türkiye’deki sanat üzerine yapılan ilk değerlendirme olarak kabul edilen, Halil Edhem’in (1861-1938) Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu (1924) ile Celal Esad Arseven’e (1876-1971) ait Fransızcadan Türkçeye Türkçeden Fransızcaya Sanat Kamusu (1925) bulunmaktadır.

Halil Edhem'in Elvah-ı Nakşîye Koleksiyonu, İstanbul Eski Eserler Müzesi'nde yer alan resimlerin bir tarihçesini çıkartmakta ve Türkiye'de "resim sanatının nasıl doğduğunu" anlatmaktadır (Edhem, 1970). Edhem (1970: 22-24), Türkiye'de resmin tarihini İslam toplumlarından başlatmakta ve Fatih Sultan Mehmet döneminde yapılan minyatürlerle devam ettirmektedir. Bununla birlikte Orta Asya'daki "Türkler" in sanatlarını, Türkiye'deki sanatın "esası" olarak sunmaktadır.

Celal Esad Arseven ise, 1928'de yayınlanan Türk Sanatı kitabında, Türkiye sanatını ve mimarlığını daha geniş bir tarihsel çerçeveye oturtan Türkiye'den ilk araştırmacı olmuştur (Arseven, 1970). Arseven, Türkiye sanatının rasyonel, biçimsel olarak sade ve gelişmeci yönlerine vurgu yapmış, Osmanlı sanatının Türkiye'deki ulusal anlatıya eklenmesini kolaylaştırmıştır (Becker, 2011: 47). Öte yandan, ismi Türk Sanatı olmasına rağmen, ağırlıkla mimarlık üzerine olan bu kitapta, Arseven, "Batı" paradigmatlarıyla yazılan bir mimarlık tarihinde "Batı"nın mimari etkisinin olumlu bir girdi olmadığını savunarak "Batı"nın yarattığı ve kendini yücelten tarihsel bakış açısının bir kurgudan ibaret olduğuna işaret etmektedir. Aynı zamanda yazar, Türkiye sanatı ve mimarlığına üslupsal bir kimlik atfederek bu kimliği tarihsel bir anlatının içinde sunmuştur (Baydar, 2014). Arseven böylece, Türkiye sanatı ve mimarlığı için diğer milletlerin sanat ve mimarlık tarihlerine benzer, dolayısıyla aralarına kolayca yerleştirilebilecek bir tarih kaleme almıştır (Cephanecigil ve Akın, 2010: 36).

1930 ile 1940 yılları arasında, Türkiye'deki çağdaşlaşmaya yönelik kültür politikalarına bağlı olarak yayıncılık alanına teşvik verilmesi, basılan sanat kitaplarının artmasını sağlamıştır. Bu dönemde, Türkiye'deki sanatın tarihine ilişkin kitapların yanı sıra, sanatçı monografileri ve "Devlet Resim ve Heykel Sergileri"nin katalogları yayınlanmıştır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun Demokrasi ve Sanat (1931) ile Resim-Eleştiri ve Sanat Terbiyesi (1933); Elif Naci'nin (1898-1987) On Yılda Resim (1933); Nurullah Berk'in (1906-1982) Modern Sanat (1936) ile Burhan Toprak'ın (1906-1967) Din ve Sanat (1937) kitapları bu dönemin sanat konulu yayınları arasındadır (Okay Atılğan, 2009: 102). 1930 ile 1940 yılları arasında aynı zamanda, Berk'in Türk Heykeltıraşları (1937) gibi heykel sanatını konu edinen ilk kitaplar yayınlanmıştır.

Demokrasi ve Sanat (1931) kitabıyla, Arseven'in ulusalcı ve modernist düşüncelerini paylaşan İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Osmanlı mirasını, klasik Yunan düşüncesinin entelektüel geleneği, Batı hümanizmi ve "modern avangart" arasına yerleştirmeye çalışmıştır. Buna göre, Baltacıoğlu, örnek olarak Osmanlı kaligrafisiyle Sürrealist resim arasında benzerlikler bulmuştur (Bozdoğan, 2007: 207). Zeynep Yasa-Yaman (2011a: 18), Baltacıoğlu'nun "toplum için sanat" anlayışına yakın durduğunu ve "ulus" kavramına dayalı Atatürk milliyetçiliğini desteklediğini belirtmektedir. Çağdaş uygarlık düzeyine ulaşırken toplumun sanatının Kübizm olması gerektiğini söyleyen Baltacıoğlu'nun düşüncelerinin etkisiyle yalnızca sanat ve sanat tarihinde değil; aynı zamanda mimarlık tarihinde de, 1930'lu ve 40'lı yıllar boyunca "milli" ve "modern / kübik" terimleri ekseninde bir yoğunlaşma görülmektedir (Baydar, 2014).

Nurullah Berk, Demokrasi ve Sanat'tan birkaç yıl sonra yayınlanan Modern Sanat kitabında (1936), Baltacıoğlu'nun Türkiye için bir ulusal sanat oluşturma kaygısını ve Kübizm'in bu yolda anahtar olduğu düşüncesini paylaşmaktadır. Yasa-Yaman (2011a: 22), iki yazarın da kitaplarında Avrupa-merkezci sanat tarihinden beslenen "Aydınlanmacı bir ilerleme ve modernleşme eğrisi çizdiklerini" ve "bu eğriye eklemlenmenin taklitten uzaklaşarak sanatı/kübizmi kavramak ve çağdaşlaşmakla mümkün olabileceğini" düşündüklerini ifade etmiştir.

1943 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Ernst Diez'in (1878-1961) Sanat Tarihi Kürsüsü'nü kurmasıyla, Türkiye'de akademik düzeyde sanat tarihi eğitimini başlamıştır. 1954 yılında ise, Katherina Otto-Dorn (1908-1999) başkanlığında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'ndeki Sanat Tarihi Kürsüsü kurulmuştur. Bu tarihlerden önce, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve çeşitli sanat okullarında üniversite düzeyinde sanat tarihi dersleri verildiği bilinmektedir (Türkmen, 2009: 624). Diez, İstanbul Üniversitesi'ndeki sanat tarihi eğitimini, Josef Stzygowski'nin belgelemeye dayalı bilimsel yöntemi üzerine kurmuştur. Bu durum, Türkiye'deki sanat tarihi çalışmalarında Cumhuriyet'le birlikte Fransız ekolünden Alman ekolüne doğru giden dönüşümü açıklamaktadır (Mülayim, 2009: 30). Oya Pancaroğlu (2007: 68-77), Türkiye'de ulusal sanat tarihi yazımının yöntemlerini ve ideolojik ilkelerini en çok etkileyen Stzygowski ve Diez'in, Alman / Avusturya ekolüne mensup Viyana Sanat Tarihi Okulu'ndan gelmesinin, Türkiye'deki sanat tarihi çalışmalarında birincil yaklaşımın, biçimi içeriğin üzerinde tutan formalizm olmasına yol açtığını belirtmektedir.

1940’lardan itibaren genel kitap yayıncılığında bir ivme kaydedilmiş, buna bağlı olarak matbu sanat kitaplarının sayısında da artış görülmüştür. Bu dönemde, sergi katalogları ile Türkiye’deki sanatın tarihine ve sanat ile toplum arasındaki ilişkiye eğilen kitaplar artmıştır. Nurullah Berk’in Türkiye’de Resim (1943) ve Sanat Konuşmaları (1943); Hilmi Ziya Ülken’in (1901-1974) Resim ve Cemiyet (1942); Suut Kemal Yetkin’in Sanat Meseleleri (1945); Sami Yetik’in (1878-1945) Ressamlarımız (1940); Arseven’in Sanat Ansiklopedisi (1942) bu yayınlar arasında yer almaktadır.

Ülken’in kitabı Resim ve Cemiyet, sanat ile toplumun ilişkisini tartışmakta ve “milli resmin candamarına parmaklarını basmış” diyerek Yeniler Grubu’nu öne çıkarmaktadır (Köksal, 1977a: 12; Özsezgin, 1977b: 20). Nurullah Berk’in Türkiye’de Resim kitabı ise, Yasa-Yaman’ın ifadesine göre (2011a), Burhan Toprak’ın 1936 yılında Akademi Salonları’nda düzenlendiği “Yarım Asırlık Türk Sergisi”nde yer alan dönemselleştirmeye benzer bir kronoloji izlemektedir. Buna göre, kitabın başlıkları, “Garp Tarzında Resmin Başlangıcı”, “1914 Yılı ve Yeni Bir Resim Cereyanı”, “Türk Resminin Modern Devresi” ve “Sanat Cemiyetleri ve Resim Sergileri” olarak düzenlenmiştir. Yasa-Yaman, Toprak’ın sınıflandırmasından farklı olarak Berk’in, dernek, grup ve sergilerini de sanat tarihi yazımına kattığını ve yıllarca sürecektir bu türden bir tarih yazımına örnek oluşturduğunu belirtmektedir. Aynı zamanda, Türkiye’de sanatın tarihinin ilk kez gruplar tarihi olarak ele alınması Berk’in bu kitabıyla gerçekleşmiştir (Yasa-Yaman, 2011a: 38-40). Öte yandan, derneklerle ilgili sınıflandırmanın yalnızca tek bir bölümden oluşması; diğer kronolojik bölümlerin ise “Batılılaşma”, “yeni resim” ve “modern resim” gibi dönemleri işaret etmesi ve 19. yüzyıl başından ortasına “İlk Devre”; 1860’tan 19. yüzyıl sonuna “Orta Dönem” ve 1900 itibarıyla ise “Modern Dönem” denerek dönemselleştirilmesi, Berk’in yalnızca gruplar üzerinden tarihselleştirme yapmadığını da göstermektedir.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde, sanat alanındaki süreli yayınlar arasında ise, plastik sanatlar konulu ilk dergi olarak kabul edilen *Ar*'ın (1937) yanı sıra, *Güzel Sanatlar* (1939), *Kadro* (1933), *Mimar-Arkitekt* (1931), *Varlık* (1933), *Yeni Adam* (1934), *İnsan* (1938), *Yaşayan Sanat* (1949) bulunmaktadır. Kitaplardan farklı olarak, süreli yayınlarda yer alan yazıları, çoğunlukla, sanatçıların kaleme alarak sanata yönelik tutum ve düşüncelerini yansıttığı söylenebilir. Suut Kemal Yetkin ve Oktay Aslanapa (1914-2013) gibi sanat tarihçilerinin metinlerinin yanında, Berk, Abidin Dino (1913-1993), Nuri İyem (1915-2005) ve Malik Aksel (1903-1987) gibi sanatçılar ağırlıklı olarak dergiler için yazmışlardır (Okay Atılğan, 2009: 105). Esin Dal (1992: 35), Türkiye'de uzun süre, sanat yazarlığı ve eleştirisi alanındaki boşluğu doldurmak üzere sanatçıların yazı yazmış olmalarının, sanatçıların kendi felsefelerini tanıtmaları açısından değerli; ancak öznelliğe ve kişisel yorumlara yol açma olasılığıyla tehlikeli olduğunu öne sürmektedir.

3.2 1950'ler ve 1960'lar

1950'li yıllarda sanat alanındaki dergi yayıncılığında, 1940'ta Köy Enstitüleri Kanunu'nun kabulü, 1946'da Ankara'da ilk özel galerilerin açılması, 1950'de Ressamlar Birliği ile 1954'te Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Birliği gibi derneklerin kuruluşu gibi olgularla ilişkilendirilen bir hareketlilik görülmüştür (Okay Atılğan, 2009: 104). *Beş Sanat* (1950), *Resimli Hayat* (1952), *Sanat Dünyası* (1959) 1950'lerde yayın hayatına başlayan dergiler arasındadır.

1960'larda da dergi yayıncılığındaki hareketlilik devam etmiş ve *Akademi* (1964), *Ankara Sanat* (1966), *Hayat Tarih Mecmuası* (1965), *Papirüs* (1966), *Sanat Tarihi Yıllığı* (1964), *Sanat ve Sanatçılar* (1964), *Soyut* (1965), *Yeni İnsan* (1963), *Yol* (1962) gibi sanat dergileri yayın hayatına katılmıştır (Günyol, 1986: 55-65). Bu yıllarda dergi sayısında görülen artış, yayınlanan yazılara da çeşitlilik getirmiştir. Buna göre, sanatın toplumsal yanı, yeni sanat anlayışları, sanatçının kişiliği ve politika ile sanat arasındaki ilişki gibi farklı konular ele alınmaya başlamıştır. 1950'lerden itibaren *Soyut Sanat*'a yönelik yazıların da dergilerde yer almaya başladığı görülmektedir (Dedeal, 2005).

1950’li yıllarda, Avrupa’ya sanatçıların daha çok gitmesi, Avrupa kaynaklı birçok sanat yayınının Türkçeleştirilmesini sağlamıştır (Okay Atılğan, 2009: 106-107). Bu yayınlar arasında, Türkiye’deki sanatçıları etkileyerek Soyut Sanat meselesinin tartışmaların merkezine yerleşmesini sağlayan, Jean René Bazaine’in (1904-2001) Bugünkü Resim Üzerine Notlar (1951) kitabı bulunmaktadır (Yasa-Yaman, 2011a: 44).

Arseven’in Türk Sanatı Tarihi: Menşinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar (1955) ve Selim Pertev Boyar’ın (1897-1981) Osmanlı İmparatorluğu ve Cumhuriyet Devirlerinde Türk Ressamları (1948) gibi 1950’lerde yayınlanan ve Türkiye sanatını anlatan kitapların, dönemler halinde bir tarihselleştirmeden çok, sanatçılar hakkında biyografik bilgiler içeren metinlerden oluştuğu görülmektedir. Öte yandan Arseven’in, kitabının önsözünde Türkiye sanatı tarihinin Avrupalı sanat tarihçileri tarafından ihmal edildiğini ve ayrım gözetmeksizin “İslam” kategorisi altında ele alınmasını eleştirmesi dikkat çekicidir (Bozdoğan, 2002: 266).

Bu görüşün çıkış noktası, 1950’lerden itibaren yeniden başlayan, kaynağı Ziya Gökalp’e kadar takip edilebilen “özünde ‘millî’, tekniğinde ‘batılı’, yerel tatlar barındıran, gelenekle ilişkisini kesmeyen ama modern olmayı başarabilen bir Türk sanatının gerekliliği” tartışmaları olabilir (Yasa-Yaman, 2011a: 91). Dolayısıyla, bu yıllarda yazarların Türkiye’deki sanatın “gelişimi”ni olumlu bulmaları şaşırtıcı değildir. Halil Dikmen’in “Resim ve Heykel Müzesi” başlıklı makalesinde (1950), Burhan Toprak’ın Sanat Tarihi (1953), Nurullah Berk’in Fransızca basılan La Peinture Turque (1950) ile Mesut Erdem’in Sanat Tarihi (1959) kitaplarında Türkiye’de resmin “hamleler yaptığı” ve “en olgun ve ileri seviyeye ulaştığı” bildirilmektedir (Yasa-Yaman, 2011a: 56-57). Böylece, Türkiye’deki sanatın tarihi, Modernist Sanat Tarihi’ne daha yakın kılınmakta ve onun ilerlemeci, çizgisel tarihsel modeli örnek alınmaktadır.

1960’larda yayınlanan sanat tarihi kitapları arasında bulunan, Zahir Güvemli’nin Başlangıçtan Bugüne–Türk ve Dünya Sanat Tarihi kitabı (1960) da, ilerlemeci bir gelişim çizgisi içinde, tarihöncesinden başlayarak Hitit sanatı, Asur sanatı, Pers sanatına vurgu yapmaktadır. Robert Campin’in (1425-1428) Mérode Sunak Resmi’ne kadar gelerek oradan Uzakdoğu’ya, Afrika’ya uzanarak İslam sanatlarına ve Türkiye’deki sanata bağlanmaktadır (Elkins, 2002: 98). Bununla birlikte bu

dönemde yayınlanan kitaplarda Türkiye’deki “Batı üslubundaki” sanatın tarihinin, Giovanni Bellini’nin (1430-1516) yaptığı Fatih Sultan Mehmet Portresi’ne kadar götürülmeye başlandığı görülmektedir (Yasa-Yaman, 2011a: 58-91).

1950’lerden itibaren sanat tarihçilerinin İslam ve Osmanlı sanatına ilişkin yaptığı araştırmaların, düzenlenen uluslararası bilimsel ve sanatsal toplantıların, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin bir uzantısı olarak görülen sanat tarihi yazımındaki Kübizm’e dayalı biçim dillinin uzlaştırılmasını sağlamıştır (Yasa-Yaman, 2011a: 43). Sanat Tarihi (1963) kitabının üçüncü cildinde Burhan Toprak, Türkiye sanatında İzlenimciler’i ve Osman Hamdi’yi öne çıkarmaktadır.

Bununla birlikte, 1964 tarihli Resim Bilgisi kitabında Nurullah Berk, “Primitifler kuşağının klasîği” olarak Osman Hamdi ile Şeker Ahmet Paşa’ya ve D Grubu’na özel yer vermiştir. Berk’in D Grubu’nu Türkiye sanatı için anahtar olarak sunması, Uğur Tanyeli’nin Modernist Sanat Tarihi yazımı modelinin “Türkleştirilmiş” versiyonlarının yapıldığını, örneğin orada “dâhi sanatçı mitosu” varsa burada da paralelinin ortaya çıkarıldığını önermesiyle birlikte düşünülebilir. Tanyeli, bu tarih yazımı biçiminin, “hem Batılı hem de Batı’ya rağmen Batılı bir ulus inşa etme sorunu”na çözüm olarak ortaya çıktığını belirtmektedir (Batur ve diğ. Tanyeli, 2002: 70).

1960’lı yılların öne çıkan yayınları arasında Nüzhet İslimyeli’nin (1913-2005) Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi (1967) ile Sezer Tansuğ’un Şenlikname Düzeni (1961) bulunmaktadır. İslimyeli’nin kitabı Türkiye’den sanatçıları kapsamlı biçimde tanıtması açısından önem taşımaktadır. Öte yandan, biyografik bir anlatı düzenini benimsemektedir. Şenlikname Düzeni (1961) kitabında ise Tansuğ, Türkiye’deki sanat tarihi yazımında ve İslam sanatları araştırmalarında “Batılı” ölçütlerin kullanılmasını eleştirmektedir (Yasa-Yaman, 2011a: 90). John Rapko (2010: 209), Avrupa-dışındaki sanatı “Batılı” kavramlarla açıklamaya çalışan yaklaşımın, emperyalist ve tek-kültürcü olduğunu belirtmektedir. Bu anlamda, 1970 sonrasında da yayınlarında bu tavrı sürdürdüğü kaydedilebilen Tansuğ’un, kitabıyla, Türkiye sanat tarihi yazımındaki Avrupa-merkezci bakış açısına meydan okuyan çalışmalardan birini oluşturması önem taşımaktadır.

Cumhuriyet'in kuruluşundan 1970'lere kadar geçen süre içinde yazılan sanat tarihi anlatılarına birçok eleştiri getirilmiştir. Avrupa-merkezci bir bakış açısına sahip olmasının yanı sıra, kronolojik hatalar içermesi ve "tarafllılığı" öne çıkan eleştiriler arasındadır. Wendy Shaw (2007), 1970'lere kadar sanat kitaplarında ve süreli yayınlarda yer alan yazıların, yeni kavram ve ifadelerin yaratılmasını, yeni bir dilin ve olası bir tarihin kurgulanmasını sağladığını belirtir. Ancak sanat, bu metinlerde yapıtlardan bağımsız olarak, dil aracılığıyla, yeniden kurgulanmış ve "Batı" sanat tarihi yazımından alınan terimler ve modeller aracılığıyla tarif edilen "ulusal Türk sanatı" da, "Batı" estetiğine göre biçimlendirilmiştir (Shaw, 2007: 253). Zeynep Yasa-Yaman (2011a: 94-95) ise, 1980'li yılların ortalarına kadar süren sanat tarih yazımının "yanlı" olduğunu ve D Grubu'nun "modern Türkiye sanat tarihinin Rönesansı olarak gören benmerkezci" bir yaklaşım taşıdığını belirtir. Burcu Pelvanoğlu da (2007: 14), bu görüşü destekleyerek çoğunlukla gruplar üzerinden yazılan bu tarihin "gerçeği" yansıtmadığını ve "yapay" olduğunu öne sürer. "Osman Hamdi Kuşağı"nın, İbrahim Paşa ve Tevfik Paşa gibi sanatçılardan oluşan "Türk Primitifleri"nden sonraya yerleştirilmesi ise, bir kronoloji hatası olarak kabul edilmiştir (İslimyeli, 1983: 4). Sezer Tansuğ (1987: 38) sanat tarihi yazımının "senteze yönelmeyen kronolojik bir tarihçiliğin şematik tasnifleri" olduğunu; Burcu Pelvanoğlu (2006: 30) ise "olmayan bir kronolojinin tablosu"nu çıkartıldığını ve "şablon bir tarih" sunulduğunu ifade etmektedir.

Cumhuriyet'in kuruluşundan 1970'e kadar geçen süre içinde kurulan sanat tarihlerini devam ettiren veya yeniden ele alan farklı perspektiflerin 1970'lerle birlikte ortaya çıktığı söylenebilir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında görülen köken arayışlarının 1970 sonrasında da sürdürüldüğü; ancak bu sefer ortaya çıkan yeni sanatsal dönemler için bu arayışın yapıldığı söylenebilir. Tez çalışmasının bir sonraki bölümünde ele alınan 1970 ile 2010 arasındaki dönemde, Avrupa-merkezci bakış açısıyla ilgili sorunlara, dönemselleştirmelere ve tarihsel anlatı modellerine yönelik, dil, terminoloji ve söylem ile desteklenen yeni sanat tarihi okumalarının ortaya çıktığı görülmektedir.

4. 1970 İLE 2010 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE’DE SANAT TARİHİ YAZIMI

Tez çalışmasının bu bölümünde, seçilmiş sanat tarihi anlatılarındaki tarih yazımı modelleri, dönemler, kanon, kimlik, terminoloji ve söylem gibi sanat tarihini kuran birimler, zamansallık, farklılık, ikili karşıtlık ve özgünlük gibi Türkiye’deki sanat tarihinde öne çıkan kavramlar bağlamında tartışılmaktadır. Milliyetçilik, Feminizm, Oryantalizm, Postkolonyalizm gibi kuramlar çerçevesinde değerlendirilen bu tartışmalara geçmeden önce, bu bölümde 1970 ile 2010 yılları arasındaki sanat tarihi yazımına ve sanat yayıncılığına dair genel bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır.

Türkiye’de 1970’lerde, okuma-yazma oranının yükselmesi, baskı teknolojisinin gelişmesi, sanat etkinliklerinin artması ve yaygınlaşmasıyla birlikte, yayın hayatında bir canlılık gözlenmiştir. Kültür Bakanlığı’nın 1971 yılında kurulması, özel sanat galerilerinin çoğalması, 1979’da İstanbul’da Tüyap Fuarı’nın açılması gibi olgular, Marmara Üniversitesi’nde ve Hacettepe Üniversitesi’nde düzenlenen sanat sempozyumları, “Yeni Eğilimler” ve İstanbul Festivali gibi etkinlikler sanat yayıncılığı alanında dinamizmin artmasını sağlamıştır. 1970’li yıllarda yayınlanan kitaplara bakıldığında, Türkiye’deki sanatı genel bir çerçevede değerlendiren kitaplar ile sanat koleksiyonlarını tanıtan katalogların çoğaldığı gözlenmektedir.⁷ Aynı zamanda, Heinrich Wölfflin’in Sanat Tarihinin Temel Kavramları (1973), Josef Strzygowski’nin Eski Türk Sanatı ve Avrupa’ya Etkisi (1974), Peter Berger’in Sanat ve Devrim (1974) ve Ernst Gombrich’in Sanatın Öyküsü (1976) gibi eserler bu yıllarda Türkçeleştirilmiştir.

⁷ Bugünkü Türk Resmi, İsmail Altınok (1971); Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi, Mustafa Cezar (1971); Ustalarla Konuşmalar, Nurullah Berk (1971); İstanbul Resim Heykel Müzesi, Berk (1972); 50 Yılın Türk Resmi ve Heykeli, Berk, Hüseyin Gezer (1973); Resim Kılavuzu, Sezer Tansuğ (1973); Yeni Resim Sanatı, İsmail Altınok (1973); Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, Rüçhan Arık (1976); Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı, Günsel Renda (1977); Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, Adnan Turani (1977) ve Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, Mazhar-Nazan İpşiroğlu (1977) bu yayınlar arasında yer almaktadır.

Sezer Tansuğ (1994: 114), İstanbul Üniversitesi'ndeki Sanat Tarihi Kürsüsü'nün, sanat tarihi alanındaki etkinliğini 1953 yılından itibaren mezun olan kuşaklarla göstermeye başladığını belirtmektedir. Bu nedenle, Türkiye'deki sanat tarihi çalışmalarını konu edinen, Oktay Aslanapa'nın Türk Sanatı Araştırmalarının Gelişmesi (1973) gibi, Türkiye'deki sanatı sistematik ve kronolojik bir biçimde ele almayı amaçlayan anlatılar veya araştırmalar, daha çok 1970'lerden sonra ortaya çıkmıştır (Mülayim, 2009: 12; Okay Atılgan, 2009: 108-111).

1970'lerde yayınlanan sanat tarihi kitaplarında Türkiye'deki sanatın tarihinin, köken arayışında Asya'dan uzaklaşarak 18. yüzyıl Anadolu duvar resimlerinde ve minyatüründe temellenmeye başladığı görülmektedir. Bu önermenin örnekleri, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, Rüçhan Arık (1976), Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı, Günsel Renda (1977) ve Batı Anlayışına Dönük Türk Sanatı, Adnan Turani (1977) yayınlarında izlenmektedir. Anlatılara dönemselleştirme ve anlatı modeli açısından bakıldığında ise, 1990'lı yıllara kadar, Burhan Toprak'ın 1936 yılında düzenlendiği "Yarım Asırlık Türk Sergisi"nde yer alan dönemselleştirmeye ve Nurullah Berk'in Türkiye'de Resim (1943) tarihselleştirmesine dayalı ilerlemeci ve çizgisel tarih yazımı modelinin devam ettiği kaydedilmektedir (Yasa-Yaman, 2011a: 95).

Nurullah Berk (1972: 1), 1972 yılında yayınlanan İstanbul Resim Heykel Müzesi başlıklı kitabında görülen sanat tarihi anlatısında, yalnızca Müze'de yer alan sanatçıları kapsamasına rağmen; kitabın "turistik bir kılavuz" olmasını istemediğinden, bir "çağdaş sanat tarihi" kurmuştur. Kaya Özsezgin de, Müze için hazırladığı 1996 tarihli katalogta, salonları takip ederek Müze'deki yapıtları anlatmaktadır. Özsezgin gibi, "Türk resminin 'klasik'leri" olarak adlandırdığı minyatürlerle anlatısına başlayan Berk, Bellini'nin Fatih portresi ve Sultan Abdülaziz'in (1830-1876) at üstündeki bronz heykeliyle birlikte "Batı anlamında" sanatın tarihine geçiş yapmaktadır. Bundan sonra sanat tarihini, "çağdaş ilkelik" olarak nitelendirdiği "Primitifler"; "İkinci Kuşak" olarak nitelendirdiği Osman Hamdi kuşağı; "Türk ressamlığının dönüm çizgisi" dediği "1914" yılı; "Çağımız Sanatına Doğru, 1928-29 Dönemi"; "Gerçekçiler"; "1933-34 Dönemi"; "Özgür Ressamlar"; "Yeni Bir Dönem: 1936"; "Modern Eğilimler ve Yeni Kuşak"; "Akademi ve Yeni Öğretim Üyeleri" gibi başlıklarla dönemselleştirmekte ve 1960 sonlarına kadar gelmektedir. Berk kitabında ayrıca, Galatasaray sergileri, grafik

sanatlar, heykel sanatı ve yabancı sanatçılar gibi konulara da farklı başlıklar altında değinmiştir. Zeynep Yasa-Yaman (2011a: 83), Berk'in bu kitabında, önceki yayınlarında sanatçı grupları üzerine yaptığı vurguyu sürdürdüğünü belirtmektedir.

Halil Edhem'in (1970: 48-50), Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'nda, Türk Ressamlar Cemiyeti gibi bir sanatçı grubuna ve bu grubun düzenledikleri etkinliklere özel yer vermesi, Türkiye'deki sanat tarihi yazımında 1924 gibi erken bir tarihte, gruplar ve sergiler gibi sanatçılar ve yapıtların yanı sıra yapılan tarihsel okumalara örnek taşımaktadır. Dolayısıyla sanatçı grupları, sergiler gibi etkinlikler veya Akademi gibi kurumlar üzerinden kurulan sanat tarihlerinin, Nurullah Berk'ten önce de yazıldığı tespit edilebilir. Bununla birlikte, Berk'in sözü edilen İstanbul Resim Heykel Müzesi kitabında gruplaşmaları başlıklara taşıyarak dönemselleştirmedeği ve belirtilen her başlık altında sanatçıları bireysel olarak ele aldığı görülmektedir.

Yasa-Yaman, Berk'in içeriksel bir okumadan çok formalist bir yaklaşımı öne çıkardığını belirterek kitaptaki tutumunu şu sözlerle özetlemektedir:

1950'lerden itibaren, modern Türk sanatını batı etkili bir taklitçi durumuna düşürdüğünü düşündüğü ulusal kimliğe olanak vermeyen evrenselciliğe karşı çıkarken diğer yandan da, evrimci, gelişmeci bakış açısından vazgeçmemiş, ulusalcı ama aynı zamanda Avrupa'nın değişen politikalarına endeksli sanat anlayışını günün koşullarına göre güncellemiştir. (Yasa-Yaman, 2011a: 83)

Dolayısıyla, Türkiye'deki sanat tarihi çalışmalarına hakim olduğu belirtilen formalist yaklaşımın Berk'in anlatısında da görülmesi şaşırtıcı değildir. Yasa-Yaman'ın (2011a: 83) ifade ettiği gibi, “modern sanat tarihinin gelişimini” göstermeyi amaçlayan Berk'in, sırasıyla dönemler, üsluplar ve sanatçılar üzerinden ilerleyen kronolojik ve “ilerlemeci” bir anlatı modelini benimsemesi bu bağlamda anlamlıdır. Berk (1972: 5) ayrıca, “Primitifler” ile “İkinci Kuşak” ressamı arasında varolan kronoloji problemine de bu kitabında değinir ve “İkinci Kuşak”ın “Türkiye’de yağlı boya sanatının temelini atanlardan farklı” oluşunu, bu kronolojinin kaynağı olarak öne sürer. Bu nedenle yazarın anlatısının, bir önceki bölümde de değinildiği gibi, “gerçeği” yansıtmaması veya “yapay” olmasından çok; Modernist Sanat Tarihi yazımının çizgisel ve “ilerlemeci” anlatı modeline sadık kaldığı söylenebilir.

1970’lerde toplumsal muhalefetin güçlenmesiyle sanat ortamına canlılık gelmiş ve yayın hayatına birçok sanat dergisi katılmıştır (Günyol, 1986: 73). Köken (1974), Milliyet Sanat (1972), Sanat Çevresi (1978), Sanat Dünyamız (1974), Sanat Emeği (1978), SED-Sanat Edebiyat (1974) bu dergiler arasında yer almaktadır. Dergi sayısının çoğalması, sanatçılar ve yapıtlar üzerine yapılan araştırmaları ve arşiv çalışmalarını arttırmıştır (Okay Atılğan, 2009: 108). Aynı zamanda, Sanat Dünyamız gibi dergilerin, ulusal kültür varlıklarının ve geleneksel sanatın tanıtımı gibi konulara öncelik vermesi sanat yayıncılığına çeşitlilik getirmiştir (Bek, 2007: 117).⁸

1970’lerdeki artış, 1980’lerde duraksamış olsa da, bu yıllarda yayınlanmaya başlayan dergiler arasında, Argos (1988), Antik & Dekor (1989), Arredamento Dekorasyon (1989), Artist (1986), Boyut (1982), Çağdaş Eleştiri (1982), Gergedan (1987), Hürriyet Gösteri (1980), Adam Sanat (1985), Kalın Sanat Seçkisi (1986), Sanat Olayı (1981), Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi (1987) bulunmaktadır. Bununla birlikte, Kaya Özsezgin (2009: 21), 1980’li yıllara gelene kadar, yayına başlayan birçok derginin kısa ömürlü olduğunu ifade eder. 1970’ler ve 1980’lerde ilk sayısını yayınlayan sanat dergileri arasında, Milliyet Sanat ve Hürriyet Gösteri gibi büyük basın kuruluşlarının çıkardığı, farklı sanat disiplinlerini kapsayarak geniş okuyucu kitlelerine hitap etmeyi amaçlayan dergiler de yer almaktadır.⁹

⁸ Dergilerin konularının ve yayın politikalarının belirlenmesinde sahipleri, yayın kurulu üyeleri veya editörleri etkili olabilmektedir. Arredamento Dekorasyon’un odağına mimarlığı yerleştirmeye başlaması, kurucusu Ömer Madra’nın 1994 yılında dergiden ayrılarak görevini Uğur Tanyeli’ye bırakmasıyla; ilk sayılarında arkeoloji ve geleneksel sanatları da kapsayan Sanat Dünyamız’ın 1988 yılından itibaren Soyut Sanat’a ve 2004 yılından itibaren ise “Çağdaş Sanat”a daha çok yer vermeye başlaması, genel yayın yönetmeni olan Enis Batur’un katılımı ve ayrılışıyla; Genç Sanat’ın “Çağdaş” ve “Güncel Sanat”a ağırlık vermeye başlaması, 2008 yılında derginin editörü Ekrem Kahraman’ın ayrılmasıyla açıklanabilir. Bununla birlikte bu isimlerin Türkiye’de 1970’lerden itibaren yayınlanan birçok sanat dergisinin yayın ekibinde yer aldığı görülmektedir. Batur; Argos, Arredamento, FOL, Gergedan ve Sanat Dünyamız’ın; Madra ise FOL ve Gergedan’ın kuruculuğunu yapmıştır.

⁹ Yayıncıları incelendiğinde, dergiler; bağımsızlar, sanat galerileri/müzayede evleri, basın kuruluşları, ve yayınevleri olarak gruplandırılabilir. Büyük basın kuruluşları tarafından yayınlananlar arasında, Milliyet Sanat, Hürriyet Gösteri ve Albüm bulunmaktadır. Yayınevi dergileri arasında Arredamento (Boyut), Adam Sanat (Adam) ve Sanat Dünyamız (Yapı Kredi); bağımsızlar arasında Kalın (Kahraman), Sanat Çevresi (Hamit Kınaytürk), Plato (Çalıkoğlu, Akay, Taktak), Boyut (Erzen), Resmi Görüş (Kortun) ve art-ist (Altındere) bulunmaktadır. Galeriler/müzayede evleri tarafından yayınlananlar arasında; Antik & Dekor (Antik A.Ş.), Artist, Artist Modern ve Artist Actual (Galeri Artist), Cey Sanat (Cey Sanat), P Dünya Sanatı (Raffi Portakal), Türkiye’de Sanat ve Genç Sanat (Teşvikiye Sanat Galerisi), RH+ Sanat (Tevfik İhtiyar Galerisi) bulunmaktadır. Pelvanoğlu (2009: 173), galeri dergilerinin, kendi sanatçı ve sergilerini “yüceltmeye meyilli” olduğunu belirtir.

1980’lerde, özel galerilerin çıkardığı sergi katalogları ile oluşmaya başlayan sanat piyasasının etkisiyle yayınlanan müzayede kataloglarının da arttığı izlenmektedir.¹⁰ 1980’lerde Türkçeleştirilen sanat kitapları arasında Norbert Lynton’ın Modern Sanatın Öyküsü (1982) ve Arnold Hauser’ın Sanatın Toplumsal Tarihi (1984) öne çıkmaktadır. Bu dönemde ayrıca, Mustafa Cezar’ın Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi (1971) gibi Türkiye sanat tarihindeki Avrupa-merkezci bakışa getirilen eleştiriler, Semra Germaner ve Zeynep İnankur’un Oryantalistler ve Türkiye (1989) kitabı gibi yayınlarda devam ettirilmiştir (Yasa-Yaman, 2011a: 97). Sevay Okay Atılgan (2009: 97), Türkiye’deki sanat yayıncılığında resim ve heykel sanatlarının, üzerine en çok yayın yapılan konular olduğunu belirtse de; Hüseyin Gezer’in 1984’te yayınlanan Türkiye’de heykel konulu kitabı Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli’nin hâlâ tek başvuru kaynağı olması dikkat çekicidir (Yasa-Yaman, 2011a: 106).

1980’lerde yayınlanan sanat tarihi anlatıları arasında, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi (1983) Nurullah Berk, Kaya Özsegin; dört cilt olarak yayınlanan Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı Tarihi (1980-89) Günsel Renda, Turan Erol, Adnan Turani, Nurullah Berk, Kaya Özsegin, Mustafa Aslier; Çağdaş Türk Sanatı (1986) Sezer Tansuğ; Sabancı Resim Koleksiyonu, Zahir Güvemli (1984) ile İlk Kadın Ressamlarımız, Taha Toros (1988) öne çıkmaktadır. Yasa-Yaman (2011a: 117), Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi’nde Nurullah Berk’in gruplara dayanan ilerlemeci sanat tarihi anlayışını sürdürdüğünü; Kaya Özsegin’in ise 1973 ile 1983 arasındaki sanatsal eğilimleri tanıttığını ifade eder. Çağdaş Türk Sanatı kitabına ise Tansuğ, 1975 ile 1985 arasındaki dönemi de dahil etmiştir. Türkiye’deki sanatın tarihini ulusal sanat bağlamında ele alan (Antmen, 2005: 116) yazar, “Batı”nın örnek alındığı koşullara, ulusal iradenin egemen olduğu üslup ve biçim yenilikleriyle karşılık verildiğini vurgulamıştır (Yasa-Yaman, 2011a: 117-118).

Sanat tarihi anlatıları 1980’lerden itibaren, daha çok özel veya kamusal sanat koleksiyonlarını tanıtan kitaplar ile sergi kataloglarında yer almaktadır. Bu metinlerin bir kısmının, tanıttıkları koleksiyondaki veya sergideki yapıtların ve sanatçıların ötesine geçerek Türkiye’deki sanatın tarihini kurduğu izlenebilmektedir.

¹⁰ Bu yayınlar arasında, Hüsamettin Koçan, Urart (1987); Gülseren-Teoman Südor, Kile Sanat Galerisi (1987); Hoca Ali Rıza, Yapı Kredi Sanat Galerisi (1988); Bilge Friedlander Gılgamış, Galeri BM (1989); Çağdaş Türk Resminden Örnekler, Akbank Sanat Galerisi (1989) sayılabilir.

Bu anlatıları konu edinen yayınlar 1990'lardan itibaren çoğalmaktadır.¹¹ 1980 ile 2010 arasındaki dönemde; Ankara Resim ve Heykel Müzesi (1989), İstanbul Büyükşehir Belediyesi (1991), İstanbul Resim Heykel Müzesi (1996, 2009), İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü (2004), Merkez Bankası (1993, 1994, 1999, 2004), Milli Saraylar (2010), Tekel (2003) gibi kamu kuruluşlarının yanı sıra; Akbank (1998), Destek Reasürans (1998), Emlak Bankası Galerisi (1999), İstanbul Ticaret Odası (2001), Rezan Has Müzesi (2007), Türkiye İş Bankası (2003), Vehbi Koç Vakfı (2010), Yapı Kredi (2004), Yaşar Müzesi (1993) gibi özel kurumların ve Aydın Cumalı (1995), Çağa (2002), Ebru Özdemir (2010), Ömer Kocabeyoğlu (2009), Sabancı (1984, 1995), Taviloğlu (1997) gibi kişilerin koleksiyonlarının katalogları yayınlanmıştır. Akbank ve Türkiye İş Bankası gibi özel kuruluşların sanatçılar üzerine biyografi kitapları yayınlamasıyla, sanatçı monografilerindeki artış 1990'lı¹² yıllardan 2000'lere¹³ doğru devam etmiştir (Okay Atılğan, 2009: 114).

1990'lı yıllarda sanat dergisi yayıncılığında da artış gözlenmiştir. İstatiksel olarak bu yıllar Türkiye'de en çok makalenin yayınlandığı dönem olarak kaydedilmektedir (Okay Atılğan, 2009: 115). 1990'larda yayın hayatına giren sanat dergileri arasında, Albüm (1998), Anons (1991), art-ist Güncel Sanat Seçkisi (1999), Çekirdek Sanat (1999), FOL (1995), Genç Sanat (1994), P Sanat Kültür Antika (1996), Resmi Görüş (1999), Türkiye'de Sanat (1991) bulunmaktadır. 2000'lerle birlikte ise, Aries (2002),

¹¹ Bu yayınlar arasında, Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları, Seyfi Başkan (1991); Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı (1992); Portre, Haşim Nur Gürel (1993); Sanat Ustalarıyla Bir Yaşam, Erdoğan Tanaltay (1995); 5. İstanbul Sanat Fuarı Kataloğu, 1995; Büyük Figür Sergisi Kataloğu, Kemal İskender (1996); Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Kıymet Giray (1997); 1960 Sonrası Sanatta Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, Semra Germaner (1997); Taviloğlu Koleksiyonu, Ferit Edgü (1997); Çağdaş Türk Resim Sanatına Temel Yaklaşımlar, Sezer Tansuğ (1997); Arayışlar, Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar, Nancy Atakan (1998); Resim Sanatı, Şerif Bigalı (1999) sayılabilir.

¹² Mahmut Cûda, Kıymet Giray (1982); Turan Erol, Bedri Rahmi Eyüboğlu (1984); Feyhaman Duran, Gül İrepoğlu (1986); Bedri Baykam, Ayşe Soysal (1986); Altan Gürman, Canan Beykal (1987); Hüsamettin Koçan, Beral Madra (1987); Namık İsmail, Günsel Renda (1992); Avni Arbaş, Ferit Edgü (1992); Nazmi Ziya, Turan Erol (1994); Mustafa Horasan, Mehmet Ergüven (1995); Mürşide İçmeli, Zeynep Yasa-Yaman (1995); Burhan Doğançay, Jale Erzen (1995); Halil Akdeniz, Hasan Bülent Kahraman (1995); Alp Tamer Ulukılıç, Mehmet Ergüven (1996); Avni Lifij, Ahmet Kamil Gören (1997); Sami Yetik, Kaya Özsezgin (1997); Nuri İyem, Kıymet Giray (1998); Burhan Uygur, Ahu Antmen (1999) örnekler arasında bulunmaktadır.

¹³ Bu dönemde yayınlanan monografiler arasında, Ferruh Başağa, Ferit Edgü, Zeynep Rona, Uğur Kökden (2000); Çağdaş Türk Plastik Sanatları'ndan Bir Kesit: Biyografiler, Günseli İnal (2000); Mustafa Ata, Canan Beykal (2000); Çallı ve Atölyesi, Kıymet Giray (2000); Mehmet Güleryüz, Levent Çalıkoğlu (2001); Lütfü Günay, Kaya Özsezgin (2001); Habip Aydoğdu, Murat Ural (2002); Hayati Misman, Özkan Eroğlu (2002); Rahmi Aksungur, Levent Çalıkoğlu (2004); Erol Akyavaş, Jale Erzen, Zeynep İnankur (2007); Hale Asaf, Türk Sanatında Bir Dönüm Noktası, Burcu Pelvanoğlu (2007); Ali Taptık, Wendy Shaw (2008); Homage a Munch, Bedri Baykam, Hasan Bülent Kahraman (2010) bulunmaktadır.

ARTAM Global Art & Design (2009), Artist Actual (2006), Artist Modern (2006), Cey Sanat (2005), Muhtelif (2006), Plato (2005), RH+ Sanat (2002), Siyahi (2004), Skala (2001) yayınlanmaya başlamıştır.¹⁴

Sanat dergilerine genel olarak bakıldığında, sanat tarihi anlatılarının bu tür yayınlarda ağırlıkta olmadığı dikkat çekmektedir. Türkiye’deki sanatın tarihine yönelik anlatı metinleri çoğunlukla, tek yazarlı / derleme kitaplar ile, sergi ve koleksiyon kitaplarında yer almaktadır. Anons, Artist, Arredamento Dekorasyon–Mimarlık, Argos, Kalın gibi dergilerde bu tür anlatıların sayfa kısıtlaması nedeniyle yer bulamadığı söylenebilir. Sanat tarihi kurmaya yönelik anlatılara daha çok yer veren süreli yayınlar arasında, Antik & Dekor ile Boyut bulunmaktadır. Milliyet Sanat, Hürriyet Gösteri, Sanat Dünyamız gibi dergilerin ise bu tür metinlere daha çok 1980’li yıllardan sonra yer verdiği tespit edilmiştir. Öte yandan, bu tür tarihsel anlatılar kuran metinlere, birkaç sayı boyunca bir dizi halinde yer verildiği de görülmektedir (Madra, 1988a, 1988b, 1989a; İskender, 1992, 1992a; Gören, 2002, 2003, 2003a; Pelvanoğlu, 2010b, 2010c, 2010d).

Dergilerdeki metinler genel olarak incelendiğinde, sergilerle veya sanatçılarla ilgili tanıtıcı metinlerin ve sanatın ya da sanat ortamının durumuna ilişkin gözleme dayalı yazıların çoğunlukta olduğu söylenebilir. Sanat dergilerinin plastik sanatlarla ilgili “salt tanıtıcı yazılar” yayınladığı öne sürülmektedir (Beykal ve diğ. Alıçavuşoğlu, 2001: 66). Özellikle Sanat Çevresi dergisinin, her sayı için seçtiği bir veya birden fazla sanatçı hakkında yayınladığı tanıtıcı metinleriyle, bu konuya en geniş biçimde yer verdiği görülmektedir.¹⁵ Sanat ve sanat ortamıyla ilgili metinlerin ise “eleştiri” adı altında gruplanarak 1990’larda yaşanan sanat dergiciliğindeki artışla birlikte çoğaldığı görülmektedir.

¹⁴ 1970’ten 2010’a geçen süre içinde birçok derginin yayınlanmaya başlaması veya yayınına son vermesinin yanı sıra, kimi dergilerin de isimlerini değiştirdiği görülmektedir. İsim değişiklikleri genel olarak kapsam ile ilgili olup Arredamento Dekorasyon’un 1998 yılında Arredamento Mimarlık olarak ismini değiştirmesinde görüldüğü gibi, derginin sanat, tasarım ve mimarlıktan oluşan alanlarına yönelik daha kapsayıcı bir isim almıştır. Antik & Dekor’un 2009 yılında ARTAM Global Art & Design olarak farklı bir yayına dönüşmesi, Artist dergisinin 2006 yılında Artist Modern ve Artist Actual olarak iki dergiye bölünmesi, P Sanat Kültür Antika’nın 2003 yılında P Dünya Sanatı olarak isim değiştirmesi, dergilerin genel olarak resim ve heykel gibi sanatlardan daha fazla alanı kapsamaya başlamasıyla açıklanabilir.

¹⁵ Sanat Çevresi’nin bu yöndeki yayın politikası, derginin yayın hayatına son verdiği 2010 yılına kadar sürmüştür. Yazarların makalelerinden anlaşıldığı üzere, bu yazılar genel olarak, o sayıda bahsedilen sanatçının dostları, meslektaşları, hocaları veya öğrencilerine sipariş edilmektedir. Bununla birlikte, Beral Madra veya Ayşegül Sönmez gibi, üzerine yazmak istediği konuyu kendisi belirleyen yazarlar da tespit edilebilir (Karahan, 2008: 38).

Eleştirilerin niteliği veya sanata yaklaşımı tez çalışmasının kapsamı dışında kalmaktadır. Bununla birlikte, eleştirilerin sanat etkinliklerini “günü güne” kaydetmiş olmasının, 1970 sonrası sanatının daha hızlı tarihselleştirilmesini sağladığı düşünülmektedir.

Biyografi yazımının, Sanat Çevresi gibi dergi örneklerinde ve sanatçı monografilerinde izlenebildiği gibi Türkiye’deki sanat tarihi yazımında da 1923’ten itibaren yer edindiğine bir önceki bölümde değinilmişti. Öte yandan, sanat tarihi anlatılarında yer alan biyografik bilgilere, 1970 öncesi ve sonrası olmak üzere karşılaştırıldığında, 1970 sonrasının anlatılarında nadiren rastlanmaktadır. Bu dönüşümün, 1970 sonrasındaki “kuramsal dönüş” ile gerçekleştiği söylenebilir. Edhem Eldem (2013), 1980’lerde Türkiye’ye yeni bir tarihyazımı dalgasının geldiğini ve son yirmi beş yıllık süre içinde “Batı” tarih yazımında yaşanmış olan yeni açılım ve arayışların az veya çok gecikmeyle Türkiye’deki tarihçilerin de araştırma ve çalışmalarına nüfuz etmeye başladığını belirtmektedir. Eldem’in (2013: 266-268) ifadesine göre, bu “yeni” tarih yazımının kaydettiği aşamalar sayesinde tarih yazımında ilgi alanları genişlemiş ve sorgulamacı tavır artmıştır. Yasa-Yaman da (2011a: 124) sanat tarihi yazımında Postmodern kuramların 1980’lerde benimsenmeye başladığını belirtmektedir.

Tez çalışmasının bu bölümü, belirtilen bu dönüşümleri veya sabit kalan sanat tarihi yazımına dair özellikleri farklı başlıklar altında tartışmaktadır. “Tarih Yazımı Modeli ve ‘Gelişme’ Düşüncesi” alt başlığında, tarihsel anlatı modelindeki değişiklikler, bu modelin dayandığı Avrupa-merkezcilik gibi görüşler ve bu görüşün sanat tarihi yazımına getirdiği düşünülen “yetersizlik” söylemi, zaman kavrayışının farklılaşması ve özgünlük okumaları gibi meseleler üzerinden açılmaktadır. “Anlatı Düzeni: Dönemselleştirmeler” alt başlığı; “Modern”, “Çağdaş” ve “Güncel” olmak üzere Türkiye’deki sanat tarihi yazımında görülen “Büyük Dönemler” ile gruplar, üsluplar ve kuşaklar üzerinden oluşturulan “Küçük Dönemler”i ele almaktadır. Dönemselleştirmelerin Türkiye’deki sanat tarihi yazımı için yaptığı sınıflandırmaları, bir başka kategorize etme biçimi olan “Kanon ve İlkler, Öncüler, Temsilciler” alt başlığı takip etmektedir. Sanatçıların sanat tarihi yazımında nasıl kanonlaştırıldığını sorgulayan bu alt başlık aynı zamanda, hangi sanatçıların “ilk, “öncü” veya “temsilci” olarak ele alındığını ve bu durumun sanat tarihi yazımı için ifade ettiği anlamı araştırmaktadır.

“Kimliklerin İnşası” alt başlığı, Türkiye’deki sanat tarihi yazımında ortaya çıkan “kadın sanatçı” problemini Feminist bir bakış açısıyla incelemektedir. “Türk” üst kimliğinden farklı bir biçimde ele alınan Ermeni ve Kürt kimliklerinin sanat tarihi yazımında kurulması da bu alt başlıkta irdelenmektedir. “Dil, Terminoloji ve Kaynaklar” alt başlığı, sanat tarihi yazımında kullanılan sanatsal veya kuramsal dili ve bu dilin kaynaklarını araştırmakta ve terimler konusunda görülen değişimi, ortaklıkları veya anlaşmazlıkları ele almaktadır. Bu bölümün son alt başlığı olan “‘Kendine Özgü Modernizm’ Düşüncesi”, Türkiye’deki sanat tarihi yazımında görülen yeni zamansallık kavramına, yenilikçi tarihsel anlatı modellerine ve bunlara bağlı olan özgünlük düşüncesinin ortaya çıktığı kaynaklara odaklanmıştır.

Bu bölümde, tez çalışması kapsamında seçilen sanat tarihi anlatılarından (“temel metinler”) alıntılara yer verilmiş, aynı zamanda “destekleyici metinler” de tartışmalara katkıda bulunması için kullanılmıştır. Tez çalışması, bir sanat tarihi kurmayı amaçlamadığından seçilmiş anlatılarda olgu olarak yer verilen gerçeklikler sorgulanmamaktadır. Ancak, kimi tartışmalara açıklık getirmek amacıyla dipnotlarda bazı bilgilere yer verilmiştir.

4.1 Tarih Yazımı Modeli ve “Gelişme” Düşüncesi

G. W. Friedrich Hegel’in (1770-1831), tarihin kronolojik hiyerarşisini Sembolik, Klasik ve Romantik olmak üzere üç büyük anda yansıtan görüşü, uygarlıkların zaman içinde doğudan batıya, primitiften moderne doğru, aşamalı biçimde ilerleyerek tarihin “gelişmesine” katkıda bulunduklarını öne sürmektedir (Hegel, 1998: 404-409). Walter D. Mignolo (1999: 36), gelişme paradigmasının Büyük Britanya ve Fransa’nın sömürgecilik anlayışı ve ABD’nin modernlik düşüncesiyle şekillendiğini belirtmektedir. Buna göre, yabaniler Hristiyanlaştırılmalı, ilkeller uygarlaştırılmalı, Doğulular Batılılaştırılmalı ve gelişmemiş olanlar geliştirilmeli, modernleştirilmelidir.

Tarih yazımını da etkileyen bu görüş, tarihsel anlatıların, geleceğe yönelik bir bakış açısıyla yazılmasını, “ilerleme” ve “gelişme” fikri üzerine kurularak kronolojik ve çizgisel bir zamansallık içermesini sağlamıştır. Böylece tarih disiplininde, sonraki her olayın öncekinden “daha iyi” olduğu ön kabulü oluşmuştur. Başta dünya tarihinin temelini oluşturan bu yaklaşım, uygarlıkların ve toplumların tarihinin “ilerleme” ve “gelişme” fikrinin ölçüt alınarak anlatılmasına neden olmuştur (Elkins, 2002: 53; Belting, 1987: 11; Preziosi, 1998: 68).

Bununla birlikte, “ilerleme” ve “gelişme”, yalnızca “Avrupalı” / “Batılı” kabul edilen toplumlar için geçerli olmuş; “Avrupa-dışı” / “Batı-dışı” toplumların tarihine bu ölçüt ile bakıldığında, bu toplumlar “geri kalmış” addedilmiştir (Bıçak, 2013: 48). Aynı zamanda Oryantalist bakış açısının bir sonucu olan bu görüş, toplumsal ve kültürel farklılıkları yok sayarak “Batı-dışı” olarak bütünsel biçimde sınıflandırdığı coğrafyaları kendine göre “ikincil” kabul etmiştir. Hayden White (2013), tarih disiplininin bu nedenle, “Batılı” ve aristokratik olduğunu ve ırka, cinsiyete ve sınıfa ilişkin önyargılar taşıdığını öne sürmektedir. White, başka kültürle uygulanan “ilerlemeci” tarih yazımı modelinin, Hristiyanlık ve Kapitalizm’in gerçekleştirdiği gibi dışlamacı sonuçlar verdiğini, insanlık tarihini, birleştiricilik yerine ayırıcı, aşağılayıcı ve yok edici bir temele oturttuğunu iddia etmekte ve eleştirmektedir (White, 2013: 62).

Hegelci bakış açısı, sanatın da zaman içinde aşamalar halinde ilerlediği ve geliştiğini öne sürdüğünden, “ilerlemeci” tarih yazımı modeli sanat tarihi disiplini de etkilemiştir (Belting, 1987: 9; Preziosi, 1998: 67-68). Aynı zamanda, 19. yüzyılda Almanya’da yürütülen tarih yazımı çalışmaları Hegelci tarih yazımını, sanat tarihi anlatılarında ortak bir yöntem ve bakış açısı haline getirmiştir (Shaw, 2007: 253). Sanat tarihinin “ilerleme” modelini ve “gelişme” düşüncesini bir ölçüt olarak kabul etmesi, “Batı” dışındaki diğer tüm toplumların, kültürel ve estetik değerlerinin “Batı”nıninkine benzedikleri ölçüde “uygar” ya da benzemedikleri ölçüde “ilkel” olarak değerlendirilmesini ve tarihsel anlatılarda bu ölçüte göre konumlandırılmalarını getirmiştir (Ades, 1986: 12).

Sanat tarihi literatüründe “Modernist Sanat Tarihi yazımı” adıyla anılan, “ilerlemeci”, kronolojik ve çizgisel anlatı modelini benimseyen bu yaklaşım, Batı Avrupa ile Kuzey Amerika’daki sanat pratiklerinin, diğer coğrafyaların sanatına göre üstün tutulmasına yol açmıştır. Aynı zamanda, “Batı-dışı” kültürlerin, “Batı”ya göre

“ötekiler” olarak kaldıkları sürece “ilginç” bulunmalarına neden olmuştur (Bozdoğan, 2002: 20). Tarih disiplininde olduğu gibi, sanat tarihçiler de, Avrupa-merkezci, beyaz, Hristiyan, patriarkal yapıyı destekleyerek “Batı-dışı” toplumların sanat tarihi yazımı üzerinde egemenlik kuran bu modeli eleştirmiştir (Pollock, 1993: 2).

Türkiye’de 1970 sonrasındaki sanat tarihi yazımında “ilerlemeci” modelin yaygın biçimde uygulandığı gözlemlenmektedir. Tez çalışmasında “Anlatı Düzeni: Dönemselleştirmeler” başlığı altında incelenen ve bu modeli kullanan anlatılar, sanatın tarihini; “büyük dönemler” (Modern, Çağdaş, Güncel) ve/veya “küçük dönemler” (kuşaklar, sanatçı grupları) olarak sunarak kronolojik ve çizgisel bir akışta tarihsel zamanın ilerlemesine katkıda bulunmaktadır (Berk, 1973; Germaner, 1987; Madra, 1987a; İskender, 1988; Tansuğ, 1991a; Baraz, 1996; Gören, 1998, 1998a; Giray, 2000; Sağlam, 2004; Pelvanoğlu, 2005; Atagök, 2007; Erdemci, 2008; Çalıkoğlu, 2009). Özellikle, Modern, Çağdaş ve Güncel olmak üzere Türkiye’deki sanat tarihi yazımında görülen “büyük dönemler”, Hegelci tarihin kronolojik bakış açısını Türkiye sanatında yaratmaktadır.

Üç parçalı bu dönemselleştirme, aynı zamanda sanat tarihindeki biyolojik modeli de desteklemektedir. Buna göre her kültür, ulus ya da üslup, Çocukluk-Gençlik-Olgunluk/Yaşlılık’tan oluşan yaşam döngüsünden geçmektedir (Elkins, 2002: 33). Buna göre, Çocukluk-Gençlik-Olgunluk (Modern-Çağdaş-Güncel) dönemlerini sunan Türkiye’deki sanat tarihi yazımının, zaman ilerledikçe sanatın da aşamalar halinde geliştiği ve “ilerleme”yi getirdiği önermesinde bulunduğu söylenebilir. Sanat tarihi anlatılarında Güncel’in, “Batı” ile Türkiye arasındaki açığın kapatıldığına işaret etmesinin de, “Olgunluk” dönemi önermesini desteklediği düşünülmektedir.

Türkiye’deki sanatın tarihinin bir “gelişim” / “gelişim çizgisi” (Okay, 1991; Özsezgin, 1996; Gören, 1998a, 2000, 2003a; Akyürek, 1999; Giray, 1998, 2000, 2003, 2006, 2007, 2010; Çalıkoğlu, 2002, 2006; Pelvanoğlu, 2005, 2010a, 2010b; Akay, 2008a; Erdemci, 2008); “gelişmeler” (Ersoy, 1987; Tansuğ, 1987; Madra, 1990, 2007; Gören, 1998c; Akdeniz, 2004; Germaner, 2009) gelişme “evreleri” ya da “aşamaları” (Kahraman, 1993; Sağlam, 2004; Giray, 2009) veya “süreç” (Gören, 1998a, 2002; Yüksel, 2002) olarak adlandırılması da, dönemselleştirmelerin yanı sıra “ilerleme” modelinin ve “gelişme” fikrinin benimsenmesine örnek oluşturmaktadır.

Türkiye’deki sanat tarihi yazımında 1970 öncesinde de “ilerlemeci” modelin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu modelin, sanat tarihi yazımında 1970 sonrasında da uygulanmış olması, Modernist Sanat Tarihi yazımının farklı kültürlerin sanat tarihi yazımı üzerindeki etkisini bir kez daha göstermektedir.

4.1.1 “Batı”–“Doğu” ikiliği ve Türkiye

“Batı” ile “Doğu”nun birbirini tamamlayan bir bütün olduğu, birbirini varetteği ve yansıttığı düşüncesini 1978 yılında Oryantalizm kitabıyla kuramsallaştıran Edward W. Said (1935-2003), kolonyalistlerin, egzotik ve ebedi “Doğu” kalıbını, kendilerini “Batılı” veya “Avrupalı” olarak kurabilmek için icat ettiklerini ifade etmiştir (Said, 1995: 89). Bu nedenle, “Batı”-“Doğu” ile onun türevleri olan Beyaz-Siyah, Kolonici-Sömürge, Kendi-Öteki, Merkez-Çevre, Modern-Primitif, Birinci Dünya-Üçüncü Dünya¹⁶, gelişmiş-gelişmemiş¹⁷ gibi tüm ikili karşıtlıklar, kolonyalist söylem tarafından inşa edilmiştir ve taraflar arasında hiyerarşik bir ilişki kurmuştur (Dirlik, 1994: 329; Araeen, 2005: 417).

Jacques Derrida (1976), ideolojilerin; nesneleri, düşünceleri, davranışları ve insanları önem derecelerine göre sınıflandırarak “ikili karşıtlık” olarak adlandırdığı hiyerarşiler yarattığını belirtmektedir. Dolayısıyla, “Batı” ve “Batılılık” algısı, hegemonik tarih yazımının, felsefenin ve bilimlerin arka planını oluşturmuş ve Hristiyanlık’ın, beyazlığın, medeniyetin işareti olarak hep daha aşağı bir “öteki”ye göre tanımlanmıştır.

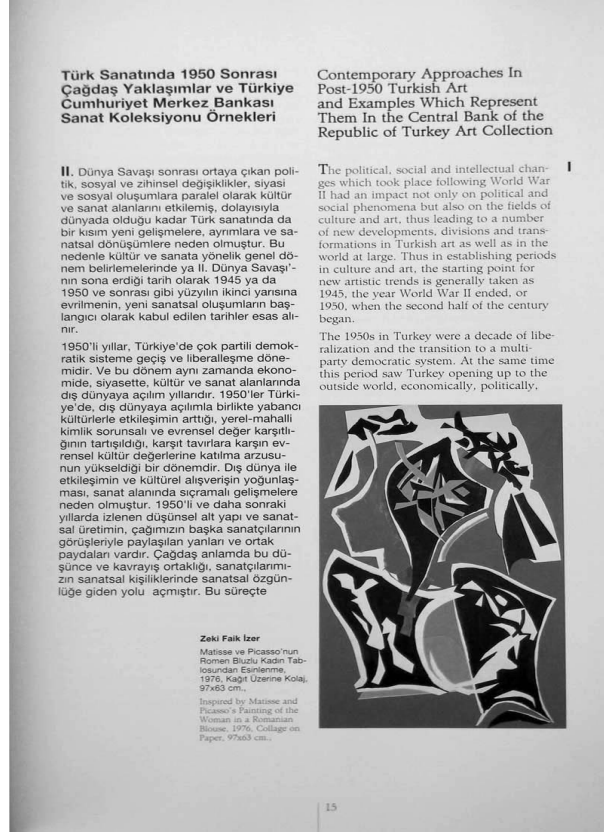
¹⁶ “Birinci Dünya”, II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika’nın etki alanı içinde yer alan, demokratik, endüstriyel ve kapitalist bir blok oluşturan ülkeler olarak tanımlanmıştır. Türkiye, “Birinci Dünya” ülkesi olarak kabul edilmiştir. “İkinci Dünya” ülkeleri, “Doğu Bloku” olarak adlandırılan, komünist-sosyalist ve endüstriyel ülkeler olarak kabul edilirken; “Üçüncü Dünya” iki blokla da ilişkisi olmayan ülkeler olarak tanımlanmıştır. 1991 yılından sonra, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin dağılmasıyla birlikte bu terimler, jeopolitik literatürde geçerliğini yitirmeye başlamıştır (United Nations, t.y.).

¹⁷ “Birinci Dünya”-“Üçüncü Dünya” terimlerinin yerine ekonomi literatüründe ortaya çıkan “gelişmiş”, “gelişmekte olan” ve “gelişmemiş” ülke terimleri geçerlilik kazanmaya başlamıştır. Birleşmiş Milletler, Uluslararası Para Fonu ve Dünya Bankası tarafından yaygınlaştırılan bu terimler, ülkeleri başta uluslararası gelir düzeyi ve gayrisafi milli hasıla gibi değerler üzerinden sınıflandırmıştır. Ancak 2000’li yıllardan itibaren Birleşmiş Milletler, sınıflandırma sistemine İnsani Gelişmişlik İndeksi’nin değerlerini de dahil etmiştir (United Nations, t.y.). Buna göre “gelişmişlik”, ülkelerin ekonomik büyüklüğünün yanı sıra, toplumsal cinsiyet, ifade özgürlüğü, iletişim, çevre, eğitim gibi değerler çerçevesinde ölçülmektedir.

Bununla birlikte, başta “Batı”-“Doğu” olmak üzere, Birinci Dünya-Üçüncü Dünya, gelişmiş-gelişmemiş gibi ikili karşıtlıklarda yer alan tarafların, coğrafi ya da politik bir bütün olarak ele alınması mümkün değildir. Toplumların karmaşık heterojen yapılarını göz ardı eden bu kavramların, özellikle bu nedenle yalnızca bir kurgu ve temsil oluşturduğu öne sürülmektedir (Ahıska, 2005: 40-41).

Türkiye’de 1970 sonrasındaki sanat tarihi yazımında, 1970 öncesinde olduğu gibi “Batı”-“Doğu” karşıtlığının etkisindeki bir tarihselleştirme görülmektedir. Buna göre Türkiye, sanat tarihi anlatılarında çoğunlukla “Doğu”, “Üçüncü Dünya”, “gelişmemiş” olarak konumlandırılmaktadır. Bu bakış açısı; “ilerlemeci” tarih yazımı modelinin devam ettirildiğini göstermekte, “Batı”daki ve Türkiye’deki sanatın ve sanatçıların karşılaştırılmasına, Türkiye’deki sanatın “yetersizlik” söylemiyle ele alınmasına ve sanat tarihi yazımında “Batıcı” bir bakış açısının oluşmasına neden olmaktadır. Bununla birlikte, Çağdaş ve Güncel’in sanat tarihi anlatılarında bu bakış açısını değiştirmeye yönelik eğilimlerin ortaya çıktığı söylenebilir.

“Batı-dışı” toplumların sanat tarihçileri, Avrupa-merkezci bakış açısının kendilerini dışlamasına izin vermemek için, kendi tarihlerini ulusçu bir anlayışla Avrupa tarihine iliştiirmişlerdir (Bıçak, 2013: 54-55). Modernist Sanat Tarihi’ndeki sanatçılar ile Türkiye’dekiler arasında eşleştirmeler yapan anlatılarda görüldüğü gibi, “Batı”nın ve sanatının Türkiye için bir ölçüt oluşturması nedeniyle, birçok sanat tarihi anlatısında, Türkiye’deki sanatın tarihinden bahsetmeden önce, “Batı” odaklı bir sanat tarihi anlatısına yer verildiği görülmektedir (Madra, 1985; Giray, 1993, 2010; Atagök, 1993; Baraz, 1996; Ay. Köksal, 1999; Yüksel, 2002; Akdeniz, 2004; Erdemci, 2008; Yıldız, 2008; Baykal, 2010; Pelvanoğlu, 2010a). Bu yaklaşımın, Türkiye’deki sanatın tarihinin, “Batı” odaklı Modernist Sanat Tarihi ile ilişkilendirerek onun bir devamı olarak sunulmasını sağladığı söylenebilir. Aynı zamanda bu yaklaşım, Türkiye’deki sanat pratikleri için yine “Batı” sanatını bir referans noktası olarak belirlemekte ve “Batı” ile Türkiye arasında karşılaştırma yapılmasına neden olmaktadır. Bu durum “Batı” ile Türkiye arasında yaratılan ikili karşıtlığı “Batı” lehine derinleştirmektedir.



Şekil 4.1 : Mümtaz Sağlam'ın anlatısının (2004) ilk sayfası.

Aykut Köksal'ın (1999: 169), “Türkiye’de Çağdaş Sanat” başlıklı anlatısının girişinde, tarihsel süreci “Batı’dan yola çıkarak anlamlandırmaya” çalışacağını belirterek bu yaklaşımı benimsediğini dile getirmesinin, anlatılar içinde bir farklılık yarattığı düşünülebilir. Yazar bu tercihin, “bir öncelik ya da değer sıralamasından, ya da Batı’yı ölçü alan bir ilerleme anlayışından değil, değişimi getiren toplumsal dinamiklerin Batı’da ortaya çıkması” nedeniyle olduğunu öne sürmektedir. Bu ifadeler, “ilerlemeci” anlatı modelinin bilinçli olarak seçildiğini göstermektedir. Yazarın, nedenin “Batı’yı ölçü alan bir ilerleme anlayışından” kaynaklanmadığını belirtmesine rağmen, Türkiye’deki Çağdaş Sanat’ın tarihini anlatan bir metinde “Batı”nın başlangıçta yer alması, “Batı” ile, metnin sonrasında yer alan Türkiye arasında bir karşılaştırma yapılmasını kaçınılmaz hale getirmektedir. Aynı zamanda yazarın, Türkiye’ye “değişimi getiren toplumsal dinamikler”in “Batı”dan kaynaklandığını öne sürmesi, sözü edilen “toplumsal dinamikler”in kaynağı için “Batı”ya bakılmasını ve “Batı”nın nihai referans noktası olarak alınmasını örneklediği düşünülmektedir.

“Batı”nın ve sanatının Türkiye için bir ölçüt oluşturması, anlatılarda “Batı’daki ve Türkiye’deki sanatçılar arasında karşılaştırmalar yapılmasına yol aćmıřtır. Genel olarak benzerlikler üzerine kurulu bu karşılaştırmaların, bir yandan Modernist Sanat Tarihi’nin Türkiye sanat tarihindeki egemenliğini korunmasını sağladığı, diğer yandan da Türkiye’den sanatçılar “Batı” odaklı sanat tarihinin bir parćası olarak yerleştirmeye çalıştığı söylenebilir. Bu sayede “Batı”daki sanat pratikleri ile Türkiye’deki sanat arasında bir baę kuran anlatılar, ele aldığı sanatçıyı veya yapıtı, Batı Avrupa veya Kuzey Amerika sanatına yaklaştığı ölçüde söylemsel olarak “başarılı” kabul etmektedir. Turan Erol’un (1973: 9), Türkiye’de “sanatçının batıdan bize aktardığı herhangi bir sorunu[n] başlıca bir değer ölçüsü sayıl[dığını]”, “sanatçılarımızın batıdan bize bir řey aktardıkları ölçüde değerli” kabul edildiklerini belirtmesi; Kaya zsegin’in (1974a: 10), Türkiye’deki Empresyonizm’de sanatçıların bu akıma yaklaştıkları derecede başarılı olduğunu öne sürmesi ve Celal Esad Arseven’in “Türkiye’de empresyonizmin en kudretli ressamı”, “İzlenimciliğin gereklerine en fazla uyan sanatçı, elbette ki Nazmi Ziya Güran’dır” görüşünü desteklemesi; İpek Aksęr’n (1983), Nazmi Ziya’nın eserlerini bireysel ifade olanakları ve “abanın içtenliği ölçüsünde” özgün, ancak Camille Pissarro ya da Claude Monet’den “akımın kuralları açısından farklı ve başarısız” bulması bu bakış açısını rnekleemektedir.

Bu yaklaşıma örnek oluşturan sanat tarihi anlatıları, özellikle Modernist Sanat Tarihi’nin Gustave Courbet (1819-1877), Paul Czanne (1839-1906) ve Piet Mondrian (1872-1944) gibi kanonik sanatçıları ile Türkiye’deki sanatçılar arasında ilişkiler kurmaktadır. Veysel Günay’ın (d.1948) yapıtlarının üslup olarak Yeni Gerçekçilik akımı ile bir benzerlik taşıdığının ve “peyzajlar[ında] ağdaş resmin Matisse’ten bu yana renk, biçim, işçilik ve konu aktarımı tavrını izleyebil[diği]”nin (Erzen, 1981: 18); “Matisse’in yanyana gelen renklerde bütünleşen kompozisyon anlayışı[nın] [Mustafa] Ayaz’ın tabloları için de geçerli” olduğunun (Erzen, 1981a: 11); H. Avni Lifij’in (1886-1927) “mezarlık sahnelerinde sembolistlerle ilişkisini açığa” vurduğunun, “nl yapıtı, ‘Kalkınma’[nın] (...) konusal açıdan olduğu kadar, renkiliği, renkli deseni ve derinlik sorunlarıyla [onu] desende yaklaşamadığı İzlenimcilikten daha ileriye, İzlenimcilik sonrasına” götürdüğünün, “Gauguin’e özgü bir sürekli çizgi[nin] bu renklendirilmiş biçimleri” kuşattığının önerilmesi, anatomi ve perspektif bilgisi açısından Jean Auguste Dominique Ingres’e (1780-1867) daha

yakın bulunması (Çoker, 1982: 14) bu ilişkilendirmelere örnek teşkil etmektedir. Bu örneklerin yanı sıra; Şeker Ahmet Paşa'nın (1841-1907) “‘Geyikli Manzara’ ve ‘Orman’ adlı resimlerindeki üslubu[nun] Courbet'nin resimlerini çağrıştıran bazı özellikler sergilediği”nin veya İbrahim Çallı'nın (1881-1960) “Mevleviler” dizisinde “Alexander Grişenko'nun etkisinin hissedildiği”nin (İskender, 1988a: 13-18) belirtilmesi gibi yaklaşımlara da rastlanmaktadır. Nedim Günsür'ün (1924-1994) resimlerinin “Goya'nın en çarpıcı tablolarındaki, yer yer kıvranan, yer yer haykıran, yer yer groteskleşen yüzleri hatırlattığı” ve bakanların “El Greco'yu da görür gibi” olduğu (Özdoğru, 1973: 10); “Bedri'nin [Eyüboğlu] resimleri[nin] –konu olarak bizden olmakla birlikte- üslup olarak Matisse'e, biraz Dufy'ye çaldığı” veya “Eren'in [Eyüboğlu] resimleri[nin] de o sıralarda Cézanne'ın etkisinde” olduğu (Özdoğru, 1974: 8); Raphael Soyer (1899-1987), Balthus (1908-2001), Jules Pascin (1885-1930), Edgar Degas (1834-1917) ve Pierre Bonnard (1867-1947) gibi sanatçıların, Mustafa Ayaz'ın (d.1938) sanatıyla “Batı'da en fazla yakınlık bul[unabilecek] sanatçılar” olduğu (Erzen, 1981a: 11) anlatılarda tespit edilmektedir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun (1911-1973) “Dufy esinlerinden yola çıkarak belirlediği üslubunu, Matisse'in motif yorumlarının bağlamında düşünsel açılımlar yakalayarak Anadolu motiflerine kadar geliştirdiği” (Giray, 2000: 465); “[Lucio] Fontana'nın tuval merkezine attığı bıçak darbeleri[nin] onun [Mübin Orhon'un] resminde benzer bir anlayışla boyamalara” dönüştüğünün (Yüksel, 2002: 57); İsmail Altınok'un (1920-2002) “Op-Art kaynaklı” çalışmalarının “Vasarely'i anımsattığı” (Akdeniz, 2004: 42); Hoca Ali Rıza'nın (1858-1939) “Constable'a yakın” olduğunun (Beykal, 2006: 20); Emin Barın'ın (1913-1987) “tuval üstüne yağlıboyayla yaptığı hat örnekleri”nde, Mondrian'ın “Neo-Plasticism ya da De Stijl, neo-platonist, minimalist geometrik uygulamalarıyla yakınlıklar” gözlemlendiğinin (Erdemci, 2008: 258) önerilmesi de, Avrupa-merkezci sanat ile Türkiye arasında yapılan eşleştirmeler içinde yer almaktadır. Bu eşleştirmelerin sanatçılar ve yapıtlar arasında gerçekleşmiş olası karşılaşmaları veya etkileşimleri araştırarak değil, yalnızca biçimsel açıdan yapılması dikkat çekicidir.

Hoca Ali Rıza'nın "Türk resminin daha arık ve ilkel bir Corot'su ya da Courbet'si" (Köksal, 1974a: 15-16) veya "Corot'nun Türk resminde[ki] karşılığı" (Beykal, 2006: 20); Bedri Baykam'ın (d.1957) "yeni dışavurumcu ifadenin Türkiyeli sanatçısı" (Baraz, 1996: 3) olarak tanımlanması da Modernist Sanat Tarihi'ndeki kanonik sanatçıların Türkiye'deki "karşılığını" bulma arayışları arasında kaydedilerek bu yaklaşım içinde ele alınabilir. Modernist Sanat Tarihi'nde yer alan sanatçılar ile "Batı-dışı" coğrafyalardaki sanatçılar arasında yapılan bu türden karşılaştırmaların, "Batı-dışı" coğrafyaların sanatını ve sanatçılarını "Batı"ya kıyasla ikincilleştirdiği görülmektedir.

Foad Torshizi (2012), İran'daki Çağdaş Sanat için de bu eşleştirmelerin yapıldığını ve İran'dan sanatçıların ikincilleştirilerek, "Batılı prototiplerinden" yararlandıklarının iddia edildiğini belirtmektedir. Torshizi (2012: 550-551), bu bağlamda, "Batılı" yazarların Shirin Neshat (d.1957) ile Cindy Sherman'ı (d.1954) karşılaştırmasını veya Vahid Sharifian'ı (d.1982) "İranlı Jeff Koons" olarak adlandırmasını örneklemektedir. Türkiye'den sanatçılar için de yapılan bu karşılaştırmalar, sanatçıların sanat tarihinde ikincilleştirilmesine yol açmaktadır. Ancak, Türkiye'dekiler ile Avrupa veya Amerika'daki sanatçılar arasında benzerlikler kuran yazarların, Torshizi'nin örneklerinin aksine, "Batılı" değil, Türkiye'den yazarlar olması dikkat çekicidir.

Kuzey Amerika odaklı sanat tarihinin de, benzer biçimde, 20. yüzyılın ABD'li sanatçıları ile Avrupa'nın kanonik sanatçıları arasında bağlantılar kurabildiği görülebilmektedir. Raffaello (1483-1520) ile Willem De Kooning (1904-1997) veya Roy Lichtenstein (1923-1997) ile Michelangelo (1475-1564) gibi farklı dönemlerden ve üsluplardan sanatçıların birlikte ele alınmasında, ABD'nin geç Modernizmi'nin Avrupa sanatı bağlantısıyla meşru kılınmasının amaçlandığı önerilmektedir (McLean, 2011: 163).

Türkiye'deki örnekler bu bağlamda düşünüldüğünde, anlatıların Türkiye'den sanatçılar ile "Batı"dakileri ilişkilendirmesinin, Türkiye'deki sanatı "Batı'nın gözünde meşru kılma amacı taşıdığı" söylenebilir. Aynı şekilde, Fulya Erdemci'nin (2008) anlatısı da bu açıdan okunabilir. Buna göre; Server Demirtaş (d.1957) ile Altan Gürman (1935-1976), Balkan Naci İslimyeli (d.1947) ile Şükran Moral (d.1962) gibi farklı dönemlerden veya üsluplardan sanatçılar arasında kurulan ilişkilerin, belirli bir tür sanat yapma biçimini meşru kılma amacı taşıdığı

söylenbilir. Öte yandan bu tür metinlerin, sanat tarihsel anlatıya anakronik bir bakış açısı getirerek “ilerlemeci” modele ve “gelişme” tarihine; dolayısıyla da kronolojik ve çizgisel zamana meydan okuduğu ve Türkiye’deki sanat tarihi yazımına özgünlük getirdiği tespit edilebilir.

Türkiye’deki sanatı meşru kılma amacı taşıdığı düşünülen bir diğer ilişkilendirme yaklaşımı, Türkiye’den sanatçıları, Avrupa kaynaklı akım veya üslupların temsilcisi olarak yerleştirmektedir. Buna göre; Ali Avni Çelebi’nin (1904-1993) “Alman ekspresyonizminin ilk temsilcisi olarak görün[düğü]” ve “iki çağdaş akımın, nesneleri geometrik bir örgü içine alarak stilize eden ‘kübizm’ ile biçimlenen iç ve dış yapısını gözetten planlar ve kitlelerin değerlendirilmesini öngören ‘konstrüktivizm’in karışımı bir üslup ve tekni[ğe]” sahip olduğu (Köksal, 1975: 26) belirtilmektedir. Gencay Kasapçı’nın (d.1933) eserlerine, “Avrupalı İzlenimciler’in, Turner’ın, Mondrian’ın ve Tobey, Pollock, Masson olmak üzere Soyut Dışavurumcular’ın tarih perspektifinden bakmak” gerektiği (Erzen, 1981b: 24); Refik Epikman’ın (1902-1974) “başlangıçta kübist insanın etkisiyle ölçülü ve çok düşünülmüş (...) portreler, görünüm ve kompozisyonlar yap[tığı]” (Köksal, 1974b: 8) öne sürülmektedir.

Bununla birlikte, bu tür ilişkilendirmelerin, yalnızca Türkiye’den sanatçılar için değil, aynı zamanda “Batı-dışı” olarak adlandırılan diğer coğrafyalardan sanatçılar için de yapıldığı görülmektedir. Kaya Özsegin’in (1976: 27), Ankara Devlet Galerisi’nde açılan sergideki Bulgar sanatçıların Kübizm’in erken dönemlerinden esinlendiğini, “Virbanov, Petrov ve Trifunovski’nin Bonnard beğenisini, İvanov’un; Monet izlenimciliğine yatkın bir duyarlılığı, Abaciev’in; Van Gogh, Gauguin karışımı bir etkiyi Sotirov’un” resimlerinde görebildiğini belirtmesi, bu bakış açısına örnek oluşturmaktadır. Bu durum, “Batı-dışı” olarak görülen herhangi bir toplumun sanat pratiğinin, “Batı”yla karşılaştırıldığında ikincil kabul edildiğini göstermektedir.

Daha çok Modern’e ait örneklerin yanı sıra, kurulan bu tür bağlantıların, daha seyrek biçimde de olsa, Çağdaş ve Güncel için de yapıldığı görülmektedir. Giotto (1266/7-1337) ve Auguste Rodin’in (1840-1917) yapıtlarının yol açtığı tepkiler ile “Yeni Eğilimler” sergisinde yer alan Nur Koçak’ın (d.1941) Fotogerçekçi yapıtlarının ve Şükrü Aysan’ın (d.1945) Pentür I, II, III eserinin karşılaştığı tepkiler arasında benzerlik kurulmaktadır (Erzen, 1977).



Şekil 4.2 : Kaya Özsezgin'in anlatısının (2000) ilk sayfası.

Türkiye’de 1980’li yıllarda görülen Yeni Dışavurumculuk gibi eğilimlerin Almanya’daki karşılığı ve kurucu figürleriyle karşılaştırmalar yapılmaktadır (Sönmez, 1990). Nam June Paik (1932-2006) ile Nil Yalter (d.1938), Art and Language ile Sanat Tanımı Topluluğu, Joseph Kosuth (d.1945) ile Serhat Kiraz (d.1954), Alberto Giacometti (1901-1966) ile Kemal Önsoy’un (d.1954) yapıtları ilişkilendirilmektedir (Erdemci, 2008).

Türkiye’deki sanat tarihi yazımında, bu tür ilişkilendirmeler, yalnızca “benzerlik” adı altında ele alınmamıştır. Modernist Sanat Tarihi yazımı, Wassily Kandinsky (1866-1944), Kazimir Malevich (1879-1935) ve Pablo Picasso (1881-1973) gibi sanatçıların yapıtlarında “Batı-dışı” kültürlere ait üslup veya imgeleri kullanmalarını bir değer olarak kabul etmiştir (Edwards, 1999: 9; Chaudhuri, 2010: 945). Bununla birlikte, Sebastian López (d.1985), Avrupalı sanatçıların diğer kültürleri inceleyerek çalışmalarını zenginleştirmekte özgür olduklarını; ancak örneğin Arjantinli bir sanatçı aynı şeyi yapmak istediğinde “Batılılaşmış”, “Batı’yı” kopya eden, “taklitçi” bir sanatçı olarak kabul edildiğini belirtmektedir (Torshizi, 2012’de atıfta bulunduğu gibi).

James Elkins (2002: 31), “Batı-dışı” toplumların, kendi sanatları ile “Batı” sanatı arasında kurdukları bu türden bir ilişkinin, kendilerini algılama biçimini sarsabilecek etkileri olabileceğini belirtmektedir. Türkiye’ye bakıldığında da, “Batı”ya ait olduğu düşünülen üslaplardan yararlanan sanat pratiğinin “kopyacı” addedilmesi, bizzat Türkiye’den yazarlar tarafından yapılmakta, Avrupa-merkezci sanatın üstünlüğü ve Türkiye gibi “Batı-dışı” ülkelerin ikincilliği söylemsel olarak sağlamlaştırılmaktadır. Anlatılarda; Türkiye’de sanatın “Batı’ya ve kültürüne kulak verirken ister istemez onun etkisi altında kal[dığı], belki de kopya edece[ği]” (Berk, 1973: 8); “Batı resminin çağdaş ve temel değerlerine uygulamacı olarak yaklaşan ve bundan kendi kişiliklerine değgin sonuçlar yakalamaya çalışan Türk ressamları[nın], bu çağdaş ve temel değerlerin kuramsal yönünden yeterince yararlanama[dığı]” (Özsezgin, 1974a: 22); Avrupalı sanatçıların “İslam ve Türk sanatlarından, Asya sanatından ilham aldıklarını gören sanatçılarımızda bu yola doğru bir gidiş[in] başla[dığı]” (Tollu, 1981: 8); Türkiye’den sanatçıların “bize özgün bir dünya görüşü ve felsefe” ile beslenmediği, “esinlendiği Batı etkilerinin felsefi temellerine yabancı olduğu için zayıf ve ikinci kalite” olduğu (Aksüğür, 1983: 33); “Cumhuriyet’ten beri süregelen, ekol oluşturmak yerine bayrak taşımayı düstur edinmiş bir tavır” bulunduğu ve “kendine özgü sağlam, tutarlı, sürekli bir çağdaş sanat geliştir[ilmediği]” (Özer, 1978: 7); “Batı’nın ürettiği plastik ifade zorlamalarını[n], arkalarındaki düşünsel dönüştürmelerden geçmeksizin yalnızca birer kalıp olarak benimse[ndiği]”, modern plastik sanatların “devşirmeci (eklektisist) bir üslup” taşıdığı (Kahraman, 1993a: 60-61) öne sürülmektedir.

“Batı” ile Türkiye’deki sanat arasında kurulan bu ilişkiler, iki taraf arasında kıyaslamalar yaparak yaratılan ikili karşıtlığın derinleştirilmesine neden olmaktadır. Bunun sonucunda, “ilerleme” ve “gelişmişlik” standardı bağlamında ölçülen Türkiye’deki kültürel üretimin “Batı”ya göre “yetersiz” olduğu genel olarak kabul edilmiştir. “Yetersiz”lik, sanat tarihi anlatılarında “gelişmemiş” / “geride kalmış” / “gecikmiş” bir Türkiye sanatı söylemini ortaya çıkarmıştır.

4.1.2 “Yetersizlik” söylemi ve “Batıcılık”

Türkiye’de, Osmanlı’dan devralınan “Batılılaşma” hareketi, ulus-devlet olmaya geçişle birlikte bir projeye dönüştürülmüştür. Çağlar Keyder (2006: 208), Türkiye’de özellikle elit sınıfın kendini Avrupa’ya ispatlamak ihtiyacında olduğunu iddia eder. Cumhuriyet tarihi boyunca bu sınıf kendini “yetersiz” hissetmiş ve zamanla bu his kitlelere aktarılıp toplum tarafından paylaşılmıştır. Bu nedenle kendini sürekli “Batı”ya göre ölçen Türkiye’de, Meltem Ahıska’ya (2005: 40) göre, “milli kimlik” bile, “hayali bir ‘Batılılığa’ ve Batılı bir göze göre” tanımlanmış, inşa edilmiş ve ayrıştırılmıştır. Türkiye ile “Batı” arasında kurulan ikili karşıtlığın pekişmesini sağlayan bu bakış açısı, Türkiye’yi, kurucu olarak kabul edilen “Batı” tarafından koyulan standartlara göre ölçmektedir. Dolayısıyla yalnızca ekonomi ve politikada değil; aynı zamanda toplumsal ve kültürel alanda da “Batı” ile Türkiye arasında “gelişmişlik” ve “ilerleme” açısından yapılan karşılaştırmalar yaparak bir “yetersizlik” söylemi yaratıldığı düşünülmektedir. Ahıska’nın (2005: 40) Garbiyatçılık / Batıcılık olarak adlandırdığı bu olgu, “batı-dışı sayılan bir alanda modernliği tarihsel olarak belirli bir şekilde temsil etme, başkalarına ve kendine sunma biçimi”dir. Bu temsil biçimi aracılığıyla, Türkiye’deki sanat tarihi yazımında sanatın, “Batı”nın ve “Batılı” gözün hayaliyle değerlendirildiği ve ona eksikliklerin yüklendiği söylenebilir.

“Batı”nın, “Çağdaş Sanat’ın “öncü[sü]” ve “geliştirenleri” olduğu (Erzen, 1977: 5); “Türk resminin iki yüzyıldır sürdürdüğü üslup ve biçim oluşturma mücadelesi[nin] Batı (...) tarafından görmezden gelindiği” (Çalıkoğlu, 2000: 25); “Türk modern sanatı[nın], Batı, özellikle de, Avrupa kaynaklı [olduğu] ve ona referans” verdiği, “modern ve çağdaş sanat[ın], Avrupa ve Kuzey Amerika kökenli ve Türkiye’deki gelişimi de Batı’ya endeksli” (Erdemci, 2008); Modernizm “hegemonya[sının] Avrupa ve ABD patentli” olduğu (Madra, 1991d: 67); “[d]ünya sanatının nabzının New York’ta” attığı (Girgin, 1985: 92); “Türk sanatçısı ve izleyicisi[nin] 20. yy sanatının tüm dramatik aşamalarını çok kısa bir sürede (...) benimsemek zorunda kal[dığı]” (Madra, 1986: 35) önermeleri “yetersizlik” söyleminin örnekleri olarak alınabilir. Türkiye’deki Kavramsal Sanat için, Marcel Duchamp (1887-1968) ve Joseph Kosuth gibi sanatçılar ile Çevresel Sanat, Minimalizm’in hazırlayıcı akımlar olarak ele alınması (Kahraman, 1993: 60-61); Güncel Sanat’ta Joseph Beuys (1921-1986) ile Nam June Paik’in referans alınması (Madra, 1982); Türkiye’den

sanatçıların uluslararası sanat piyasasında bir değeri olmadığını ve ekonomik olarak durumunun “Batı” ile karşılaştırıldığında düşük olduğunun öne sürülmesi (Uluç ve diğ., Akay, 2006: 64) gibi örnekler de, Türkiye’deki sanat için “Batı”nın ölçüt oluşturmasını örneklemektedir. Bu sayede, “Batı” ve “Batılılık” algısının içkin olduğu, Avrupa-merkezci bakış açısını ve “ilerlemeci” tarih yazımı modelini benimseyen Türkiye’deki sanat tarihi anlatılarının, “özne” olarak sunduğu Türkiye’yi “Batı”nın “öteki”si olarak yerleştirdiği görülmektedir. Bu alıntıların, Zeynep Yasa-Yaman’ın (1998: 128) da ifade ettiği gibi, “Türk sanatı[nın], kendini Avrupa kökenli sıralamacı bir sanat tarihi içine yerleştirmeyi amaç edindiği” ve bu nedenle “kendini nefese nefese bir telaş içinde bulduğu” düşüncesini desteklediği düşünülmektedir.

Türkiye’de, 1970 sonrasındaki sanat tarihi anlatılarında Batıcı bakış açısı ve buna bağlı “yetersizlik” söylemi, özellikle Modern’i konumlarken ortaya çıkmaktadır. Türkiye’de “Batılı sanat akımları[nın] yakın tarihlere gelinceye kadar ortalama otuz ya da kırk yıl gecikmelerle yurdumuzda” uygulandığı (Özsezgin, 1974a: 9); “İzlenimci Türk ressamlarının”, Kübizm, Ekspresyonizm veya Soyut Sanat gibi “yenilik çabalarının dışında” kaldıkları (Berk, 1973: 8); “batının dışında ve gerisinde kalmış bu ülke”de “batı resim akımları[nın] gecikerek de olsa” takip edildiği (Altan, 1979: 6) belirtilmektedir. Akım ve sanatçıların getirdikleri “uygulama gelişmeleri”nin “oldukça yavaş” olduğu (Erzen, 1977: 7); “Türk heykeltıraşlarının [Batı’yı] 40-50 yıl geriden takip” ettiği (Okay, 1991: 19); endüstri, teknoloji ve sanat açısından “Avrupa” ile “aynı paralelde seyre[dilmediği]” (Baraz, 1996); “Avrupa” merkezli akımların ve pratiklerin Türkiye’ye “geç girdiği” ve yavaş biçimde “özümsemiği” (Madra, 2003: 14); “dışavurumcu ve Kübist yaklaşımlar[ın], Türk sanatında Batı ile eşzamanlı olmayıp gecikmeli olarak ancak 1930’lu yıllara doğru Atatürk’ün Cumhuriyet projesiyle yaşanabildiği” (Akdeniz, 2004: 18) ve Türkiye’de “dünyadaki soyut sanatın ilk tartışmalarının başlamasından aşağı yukarı 40 yıl sonra (...) soyut anlayışı benimseyen sanatçıların ortaya çıktığı” (Giray, 2010: 194) ifadeleri Batıcı bakışın Modern’e dair örnekleri arasında yer almaktadır.

Kavramsal Sanat ve Fluxus’un Türkiye’ye “otuz yıl gecikmeyle” geldiği veya Kavramsal Sanat’ın Türkiye’de görülmeye başlandığı tarihlerde “Batı”da dijital sanatın ortaya çıktığı (Baraz, 1996); “dünyada Fluxus, Pop-Art, Minimal Sanat, Kavram Sanatı gibi en köktenci değişimlerin yaşandığı 1945-1970 arasında Türkiye’deki üretim, geleneksel motiflerle bağdaştırılan soyut resim ve heykeller ve

durmadan bastırılan sol eğilimlere çekingen göndermeler yapan, anlatımcı figüratif resimlerle sınırlı” olduğu (Madra, 1996: 96-97) gibi ifadeler, Çağdaş ve Güncel’in “gecikmişliği” önermesine örnek oluşturmaktadır. Bununla birlikte, Batıcı bakışın ve “yetersizlik” söyleminin, Çağdaş ve Güncel’in tarihsel anlatılarında daha az yer aldığı söylenebilir.

Bu durumun nedeni, Çağdaş ve Güncel’in, Türkiye’deki sanat tarihinin son “büyük dönemleri” olarak yerleştirilmesi olabilir. “İlerlemeci” sanat tarih yazımının biyolojik dönemselleştirme modelinde olduğu gibi, bu “büyük dönemler” Türkiye’deki sanat tarihinin en “gelişmiş” aşamalarını temsil etmektedir. Bu nedenle anlatılarda, Modern’den farklı olarak, bu dönemlerde sanatta “Batı” ile kurulmuş hiyerarşik ilişkinin içinden bakılmamaya ve “yetersizlik” söyleminin çözülmeye çalışıldığı tespit edilebilir. Çağdaş ve Güncel’in genel olarak konumlandırıldığı 1970 sonrası, aynı zamanda, başta felsefe ve siyaset bilimi olmak üzere birçok disiplinde Merkez-Çevre veya “Batı”-“Doğu” ikiliğinin ortadan kalkmaya başladığı bir dönemdir.

“Gecikmişlik” veya “geride kalmışlık” önermesinin nedenlerine bakıldığında, genel “Batı”-“Doğu” ikiliğinin yanı sıra, anlatılarda farklı mikro açıklamaların yapıldığı da tespit edilebilir. Türkiye’de eleştiri ve yayın yokluğu (Erzen, 1977: 7); sanat alanındaki devlet teşvikinin ve çalışmalarının yetersizliği (Kalaycı, 1998: 36); sanat ortamının kurumsal açıdan “güncel sanat olayına ulaşmak için elverişli bir ortam yaratm[adığı]”, olanakların yetersizliği, bir “çağdaş sanat merkezi veya müze ağı”nın olmaması (Madra, 1982: 26, 1985a: 38, 2007); sanatçıların “Batı”dakiler gibi “yoğun bir teknolojik dünyadan gelme[diği]”, “yaşama biçimi bir Batılı sanatçı gibi” olmadığı ve onların kullandıkları araçları kullanmadıkları için yapıtlarının “cılız ve zayıf” kaldığı (Baraz, 1996: 3); “Batı’nın izlediği gibi” bir yol izlemeyen Türkiye, “atavistik geçmişinden epistemolojik olarak kopma yaşama olanağı” bulamadığı (Kahraman, 1993a: 61-62); Türkiye’deki durumla “Batı” karşılaştırıldığında “yeni”nin her zaman “devletin himayesi”nde akademi tarafından getirildiği (Aksüğür, 1983) öne sürülmektedir. Bununla birlikte, Türkiye’deki tarihsel ve sanatsal olgulara yaklaşımdaki Batıcı bakışın, kimi anlatılarda dönüştürerek farklı bir kuramsal veya zamansal çerçeveden ele alındığı ve “kendine özgülük” okumalarının yapıldığı gözlemlenmektedir.

4.1.3 Uluslararası sanat ve zamansal koşutluk

Çağdaş ve Güncel’e dair tarihsel anlatılarda, “Batı” veya “Batı Sanatı” yerine kimi zaman Uluslararası / Küresel / Dünya sanatı terimlerinin kullanıldığı görülmektedir.¹⁸ Başlangıçta “Batı” ile Türkiye arasındaki ikili karşıtlığı olumsuz biçimde ele almaya devam eden bu kullanımın; toplumsal nedenlerden dolayı “uluslararası sanat tarihi düzeyinde bir ilerici” beklenmemesi gerektiği (Erzen, 1977: 7); “Yeni Eğilimler” sergilerindeki çoğu yapının “uzaktan ve geriden de olsa uluslararası gelişmelere gönderme yap[tığı]” (Erzen, 1983); “dünyadaki sanat olayları içinde [Türkiye’deki sanatın yerinin] belirlenmemiş” olduğunu (Madra, 1985: 54); Türkiye’deki sorunlar ve gecikmelerin, “uluslararası sanat olgusu içinde yerimizi almamızı da geciktirdiği”ni (Madra, 1986: 33) önerdiği görülmektedir.

Bununla birlikte, “uluslararası” gibi terimlerin, “Batı”nın hiyerarşisini devraldığı ve bu nedenle, ikili karşıtlığın coğrafi veya temsili olarak çözülmesine katkıda bulunmadığı söylenebilir. “Uluslararası” teriminin kullanılması, “Batı” gibi coğrafi bir bilinmezliğe ve kültürel heteronjenliğin yok sayılmasına neden olmaktadır. “Uluslararası”nın, ulusları aşan, “Batı”nın bir merkez olarak yer almadığı bir yapıya işaret ettiği ve Merkez-Çevre ikili karşıtlığına karşı çıkarak merkezsizleşmeyi önerdiği söylenebilir. Ancak Hans Belting (2013: 178-182), “uluslararası” teriminin Modernizm’e ait olduğunu, uluslar arasında olan bir sanatı işaret ettiğini ve bu ulusların, yalnızca “Batılı” uluslar olduğunu öne sürmektedir. Beral Madra’nın 1997 yılında yazdığı bir metinde, “dışardan ideoloji ve uzman ithal etmek, uluslararası sanat ortamının dayattığı söylemleri ve sanat biçimlerini koşulsuz kabul etmek” durumunu, Türkiye’nin elli yıldır yaşadığı “kolonyalist-modernist paradigma” olarak adlandırması, “uluslararası”nın oluşturduğu hiyerarşiye örnek teşkil etmektedir (Madra, 2003’te atıfta bulunulduğu gibi).

¹⁸ Gülsüm Baydar (2014), 1970’lerden sonra mimarlık tarihi yazımında, daha önceki tarih yazımlarında egemen olan “Doğu”-“Batı” ikileminin yerini bölgesel (ulusal-uluslararası) ikileminin aldığını belirtmektedir. Sanat tarihi yazımında “uluslararası”, “ulusal”ın karşısında konumlandırılmasa da bu benzerlik dikkat çekicidir.



Şekil 4.3 : Ali Akay’ın anlatısının (1996) ilk sayfası.

Birkaç yıl sonrasının anlatıları incelendiğinde, sanat tarihi yazımında “Batı” ile Türkiye arasında hiyerarşik bir karşıtlık kurma yaklaşımından, bu terimlerin kullanımı ile vazgeçilmeye başlandığı söylenebilir. Beral Madra (1988), “Türkiye’de bugün artık ‘Batılılaşma’, ‘Ulusallaşma’, gibi aşamalar[ın] geride bırakıldığı[nı], tüm öteki olgular gibi sanat[ın] da ‘uluslararası olma’ sürecine gir[diğini]” ve Türkiye’nin “çağın sanat anlayışının [yarım yüzyıl gibi] kısa bir sürede özümsemiş[ğini], biçimsel ve düşünsel boyutta yakalayabil[diğini]” ileri sürmektedir. 1990’lı yıllarda İstanbul’un “globalleşen dünya ölçeğinde” sanat ve kültür ortamına katıldığı (Akay, 1996: 9); Türkiye’nin Batı’ya, “çağdaş sanatın küresel dünyaya eklenildiği” bir süreç, (Erdemci, 2008); 1990’ların başıyla 2005 yılı arasında Türkiye’de “moleküler bir devrim” olduğunu ve bu sayede Türkiye’deki sanat pratiğinin, İstanbul başta olmak üzere uluslararası anlamda bir görünürlük kazandığı (Uluç ve diğ., Akay, 2006: 63) önerilmektedir.

Aynı zamanda, 2000’lerde, “Türk Resmi[nin] globalleşen dünyada çağdaş yapıtlar ortaya koyarak varlığını daha çok hissettirdiği” (Yüksel, 2002: 44); Türkiye’de sanat üretiminin kendini “Avrupa-Kuzey Amerika dolaşımına sok[tuğunu], o dolaşım tarafından özümsemekte” olduğu (Kortun, 2007: 45); Sarkis (d.1938), Ayşe Erkmen (d.1949), Serhat Kiraz (d.1954) gibi sanatçıların “çağdaş sanatın uluslararası dili ile eşzamanlı bir anlam ve biçim sorununu gündeme getirmeye başladıkları” (Çalıkoğlu, 2009: 44); Türkiye’deki yapıtların “1990’lardan sonra küreselleşen dünyanın güncel sanatına” katıldığı (Germaner, 2008: 1) “1990’lardan günümüze sanat yaşamında (...), evrensel düzeyin yakalandığı bir dönem olduğu” (Germaner, 2008: 17) önermeleri de, “Batı” ile Türkiye arasındaki ikili karşıtlıktan uzaklaşıldığı görüşünü desteklemektedir.

Örneklerde tespit edilebildiği gibi, Türkiye’deki sanat tarihi yazımında Uluslararası / Küresel / Dünya terimleri birbiri yerine kullanılabilmektedir. Bununla birlikte, Hans Belting (2013), bu terimler arasında farklılıklar olduğunu belirtmektedir: Dünya Sanatı terimi Modernizm’e aittir ve “öteki”nin sanatını nitelemektedir. Küresel Sanat ise, 2000’li yıllarda kullanılmaya başlamıştır ve 1980’lerin sonunda dünya çapında ortaya çıkan Çağdaş Sanat pratiğini tanımlayan Postkolonyal bir kavramdır. Belting’in (2013: 184) ifadesine göre bu terimler arasında, yalnızca Küresel, çok-merkezli bir yapıya ve çok sesli bir söyleme sahiptir. Bu nedenle “Batı”-“Doğu” ve Merkez-Çevre gibi karşıtlıklara direnmekte ve çizgisel sanat tarihi yazımından kopmaktadır.

Bu nedenle, Türkiye’deki sanat tarihi yazımında, “uluslararası” ve “dünya” terimlerinin kullanımının, özellikle de “eklemlenme” sözü ile birlikte yer almasının, bu kavramların yeni bir iktidar odağı olarak kurulmasına yol açtığı düşünülmektedir. “Batı” gibi, bu yeni terimlerin de, farklı toplumların sanatı ve tarihi üzerinde hiyerarşik bir üstünlük kurduğu tespit edilebilir. “Müellifin ayrıcalığının kalkması[nın]; Türkiye’deki sanatın dünyadaki sanatla eklemlenme imkanlarını” yarattığından (Kortun, 1991: 6); “Türkiye sanat ortamında yaşanan ve sanatçıyı günümüzün dünya sanatına eklemlenebilecek noktaya taşıyan değişim isteği ve dinamizm”den bahsedilmesi (Germaner, 2008: 3); 1990’ların sergilerinin “en önemli işlevinin Türkiye sanat üretimini uluslararası sanat üretimine eklemlenmek” olduğunun (Madra, 2007) veya bu dönemin Türkiye’nin “Batı”ya, “çağdaş sanatın küresel dünyaya eklemlendiği” bir süreç (Erdemci, 2008) olduğunun öne sürülmesi

bu kullanıma örnek oluşturmaktadır. Bağdaşmak ve dolayısıyla uzlaşmak, uyumlu hale getirmek anlamına gelen “eklemlenme” sözünün kullanılmasının (TDK, t.y.); Türkiye’deki sanatın “uluslararası” veya dünya ile “uyumlu hale getirilmesi” söylemini oluşturduğu düşünülmektedir.

Walter D. Mignolo (1999: 34), 1989 sonrasında Batı Avrupa ve ABD’nin toplumları uygarlaştırma projesinin sona erdiğini ve uygarlık-barbarlık, Birinci Dünya-Üçüncü Dünya ve gelişmemiş-gelişmiş gibi karşıtlıkların, “barbarlar”, “gelişmemişler”, kadınlar, siyahiler ve “Üçüncü Dünya insanları”nın kendi konumlarını kendilerinin belirlemeye başladığını öne sürer. Türkiye’deki sanat tarihi yazımında bu nedenle “küresel” teriminin ve buna bağlı söylemin, “dünya” veya “uluslararası” kadar yer almayışı dikkat çekicidir. Bu tercihin nedeni, Türkiye’de 1990’lar ile birlikte, “Anglosakson” üniversite çevrelerinde bahsedilmeye başlanan Postkolonyal söylemin, Osmanlı’nın sömürgeleşmemesi nedeniyle etkili olmaması olabilir (Uluç ve diğ., Akay, 2006: 71-72). Bu durum, sanatın tarihine modernist paradigmalara bakılmaya devam edilmesinin açıklaması sayılabilir. “Uluslararası” gibi bir terimin ortaya çıkmasına ve “eklemlenme” söylemiyle Modern’in aksine, Çağdaş ve Güncel’in ikincil olmaktan uzaklaştırılmasına rağmen, “yetersizlik” söyleminin ve Batıcı bakış açısının izlendiği düşünülmektedir.

“Batı”-“Doğu”, Birinci Dünya-Üçüncü Dünya, gelişmiş-gelişmemiş karşıtlıklarında olduğu gibi, “merkez” ile “çevre” arasında inşa edilmiş olan ilişki de hiyerarşiktir. Sanat bağlamında bu ilişki, yalnızca “merkez”e bağımlılığı değil, aynı zamanda, coğrafi uzaklık nedeniyle, üslup ve zevklerin de “çevre”ye ulaşmasında zamansal bir “gecikme”yi garanti altına almıştır (Maravillas, 2008: 438). Bu nedenle Avustralya gibi “çevre” kültürlerinin New York gibi sanat merkezlerinde ortaya çıkan üslup yenilikleri ve kriterlerine bağımlı olduğu iddia edilmiştir (Smith, 1974: 55). Afrika’daki modern sanatçılar genel olarak bir “bağımlılık sendromu” yaşamışlar, sürekli “Batı”da yaşanan her şeye yetişmeye çalışmışlardır (Araeen, 2005: 412). Türkiye’deki sanat tarihinde ise, “merkez”e, başka deyişle “Batı”ya bağımlılık, onunla karşılaşıldığında duyulan “yetersizlik” Modern’e ait sanat tarihi anlatılarında daha çok görülmektedir. Bu söylemin, anlatılarda, Türkiye’deki Çağdaş ve Güncel için “Batı” ile kurulan zamansal koşutluk sayesinde çözülmeye başladığı tespit edilebilir.

Zamansal koşutluğun, sanat tarihi anlatılarında “Batı” ile Türkiye arasında kurulan hiyerarşik ikili karşıtlığa, Batıcı bakışa ve “yetersizlik” söylemine meydan okuyan bir eğilim olarak ortaya çıktığı düşünülmektedir. Buna göre; “1880’lerden bu yana Türk sanatçılarının dünya sanatını giderek daha az gerisinden izle[diğinin]”, ancak “bugün yaklaşık anlarda aynı sorunlara girebilmemiz noktalarına ge[lindiğinin]” ve “Nazmi Ziya[’nın] “yaklaşık kırk yıl sonra Empresyonist, Epikman[’ın] yirmi yıl gecikerek kübist, nonfigüratif ressamlarımız[ın] ilk bir iki yıl içinde, Altan Gürman[’ın] yaklaşık olarak eş anda çağdaşlarıyla aynı düşünce sisteminde” birleştiğinin (Altan, 1981: 14); “Paris Okulu ile bağlantılı yaklaşım ve görme/algılama önerisi[nin], Çağdaş Türk Resim Sanatı’nı 1960’larla birlikte dünya sanat gündemiyle yakınlaştıran bir sürekli etki” sağladığının (Sağlam, 2004: 38); “1947’de Liman Sergisi ile tohumları atılan toplumsal gerçekçi resimler[in] 1960’larda dünyada gelişen uygulamalara koşut olarak yeni bir atılım” geçirdiğinin (Giray, 2009: 50); Türkiye’deki Kavramsal Sanatçıların, Kosuth’la aynı zamanlarda, hatta belki daha önce çeşitli göstergebilimsel ve dilbilimsel sorunları yapıtlarında dert ettiklerinin (Beykal, 1993: 73-74); 1980’lerde, “Türkiye’deki zaman ile dünyadaki zaman[in] artık aynı” olduğunun ve bir eşzamanlılık yakalandığının (Madra, 2005: 13); “1960’lı, 1970’li ve 1980’li yıllarda ve sonrasında, Türk sanatındaki ilgilerle çağdaş dünya sanatı arasındaki ilgiler[in], artık hem zaman hem de sanatsal yaklaşımlar yönünde belli paralellikler ve eşzamanlılık göstermeye” başladığının (Akdeniz, 2004: 19); Soyut Resim’in, Amerika’da Soyut Ekspresyonizm’in ortaya çıkışıyla aynı zamana denk geldiğinin (Artun, 2007: 65); “Türkiye’deki güncel sanatın dünya ile sanatsal eşzamanlılığı yakaladığı” (Altındere, 2008: 5) öne sürüldüğü görülmektedir. Özellikle 1970 sonrasında, o gün yapılan sanatın, yayınlarla günü gününe kayıt altına alınmasının da (Madra, 1989), “Batı” ile Türkiye arasında zamansal koşutluk kurulmasının yollarından biri olarak ortaya çıktığı düşünülmektedir.

Kimi anlatılarda zamansal koşutluğun, “uluslararası” yerine “Batı” ile Türkiye arasında oluşturulduğu görülmektedir. Ancak, “Batı” ile Türkiye arasındaki ikili karşıtlığın, bu sefer Türkiye lehine işlediği fark edilmektedir: “Yeni Eğilimler” sergisinin 1960’ların Avrupa ve Amerika’sındaki üretimleri hatırlattığı ve “çağdaş Batı sanatı ortamında kolayca yerini bulabilecek birkaç çalışma” ile karşılaştığı (Erzen, 1977: 8); 1981 yılındaki “Yeni Eğilimler” sergisi için “Batı’daki güncel sanat

örneklerini aratmayacak, onlarla boy ölçüşecek düzeyde yapıt sunulabildiği” (Madra, 1982: 26); Türkiye’de toplumun, kültürün ve sanatın “Batı”ya açıldığı (Aksüğü, 1983: 33); “Batı resmindeki içerik ve akımlar[ın] nerdeyse günü gününe [Türkiye] sanatında boy göster[diği]” (Madra, 1985: 53); önceden “Batı’yla kurulan sanatsal ilişkiler bir öğrenci tavrını yansıtırken, [1980’lerde] kurulan ilişkilerin özelliği[ni], Batı karşısında takınılan tavır ve kendi farklılığını kanıtlama eğilimi”nin oluşturduğu (Tansuğ, 1987: 39) öne sürülmektedir.

Aynı zamanda, 20. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye’de ortaya çıkan Soyut Sanat pratiğinin “Batı” ile “tam bir paralellik gösteren bir zaman dilimi içerisinde varol[up] gelişt[iği]” (Germaner, 1987: 19, 1999: 20); 1970’lerin sonunun özellikle resim alanında Türkiye’de “Batı ile arasındaki açığın bir ölçüde kapatıldığı yıllar” olduğu ve “Batı’ya göre gelişmekte olan, Doğuya göre çok gelişmiş bir çağdaş sanat ortamı” olduğu (Madra, 1989: 59-63); “‘soyut sanat’ modası[nın] zamanlama olarak ilk kez Avrupa ve Amerika’daki oluşumlarla çakıştığı” ve “yapılan devşirme[nin] gecikerek değil, anında” olduğu (Yasa-Yaman, 1998: 126); Türkiye’de Soyut Resim ile başlayan Modernizm kırılmasının, Amerika’da Soyut Ekspresyonizm’in ortaya çıkışıyla aynı zamana denk geldiği” ve bu nedenle “çağdaş” olduğu (Artun, 2007: 65); “Türkiye sanat ortamının küresel sanat dünyasına, özellikle de Batı’ya eklemlenmesinde” İstanbul Bienalleri’nin “temel işlev” gördüğü (Madra, 2007; Erdemci, 2008); “Türk sanatçısı[nın] Batı’ya bakma ve orada çıkan yeni akımları ülkesinde uygulama gibi bir ‘zorunluluktan,’ 1990’ların bu konuda sınırları kaldıran modern sonrası açılımlarına kadar kurtulamadığı” (Germaner, 2008: 6); “Batı dünyasıyla eşzamanlılı[ğın] 1980’lerin son yıllarında, özellikle 1990’larda, Türkiye’de çağdaş sanat alanındaki açılımların Batı’yla karşılaşması sonucunda” yaşandığı (Erdemci, 2008) ve İstanbul’un “90”lı yıllar[da] güncel sanatta batıyla eşzamanlılığı yakaladığı” (Bakçay, 2009: 61-62) önermelerinde bulunan anlatılar, Türkiye lehine işleyen ikili bir karşıtlığa ve zamansal koşutluğa örnek oluşturmaktadır.

1980-2000'E GÜNCEL SANAT

Ezgi Bakçay

"Sanatın toplumsal işlevini, halka bütünleştirerek biçimde ortaya koymak..."

1977'de ilki düzenlenen Sanat Bayramları'nın amaçlarından biri böyle tanımlanmıştı. Sanat Bayramları kapsamında düzenlenen Yeni Eğilimler Sergileri'nin ortak ve belirgin özelliği ise "sanatçıların 2000 yılına doğru sanatlar olgusunu ele almaları, sanatı geleceğin yaşamı ve insanı açısından yorumlamalarıydı. Böylece, ortaya çıkacak ilerci, öncü, ortak ve yaratıcı işleri topluca seyr ve değerlendirme olanağı ortaya çıkacaktı. 1' Toplumsal işlev, ilerci, öncü, ortak, yaratıcı..., 70'li yıllarda, dünyayı köklerinden sarsan devrimci dalga içinde dimdik duran bu sözcüklerin, bir yıl içinde aynı ülkenin kültür ve sanat dünyasında nerdeyse tamamen etkisiz hale geleceğini herhalde o gün kimse tahmin edemezdi.

İnsanlık tarihi bize en yüce zihinsel üretimin, en görkemli medeniyetin altında en derin sefaletin, en kudurgan şiddetin yattığını öğretmiştir. Her sanat eserinin hamurunda biraz kan

vardır. Çağdaş ve güncel bağlamında 12 Eylül'de yaşanan ani dönüşümün izini sürmek, sanatçıların, sanatseverlerin, entelektüellerin değil katillerin, işkencecilerin ve onların kurbanlarının oluk oluk akan kaniyle beslenenlerin öyküsünü okumaktır. Üstelik bu öykü hala yazılmaktadır.

1980'de, bıçakla kesilmiş gibi geçmiş ve geleceği birbirinden ayırmışlar. Gerçekliğin, güçlü parmakları arasında şekillenişine şahit olmuş insanlar, arkadaşlarının, sevgilerinin, çocuklarının işkence masalarında ölümünü izlemişler. İsyarla yanan gözler sönmüş. Anne ve babalarımız o zaman susmuş. Yüz binlerin özgürlük çığlığının yerini ölüm sessizliği almış. Kimse kimseye dokunmadığı, gözlerin birbirine değmekten korktuğu, belleğin delik deşik, vicdanların kötürüm, akılların kilitli olduğu ülkede böyle kurulmuş. Dediler ki, geniş ve serin meydanların yerini dar ve nemli sokaklar almış, sofralar küçülmüş, muhabbetler daralmış, gürbüz, tok sesli, tutkulu halkın yerini zayıf, hassas ve kibirli

insancıklar almış. Dediler ki, en güzel şarkılar o zaman söylenmiş, en güzel resimler yapılmış, en güzel sevdalara o zaman düşülmüş, en güzel yollarda yürünmüş.

İşte öykü bundan sonra başlıyor.

1980

80'li yıllarda sanat, 70'li yıllarda olduğu gibi devrimci, doğrudan, sert ve kolektif değil, onarıcı, örtük, şefkatli ve bireyseldir artık. Darbenin yarattığı iklim 70'lerde dar bir çevrede sıkışıp kalan, siyasi kesintiler nedeniyle sakat doğan kavramsal sanatın gelişimi için çok uygundur. Sosyo-politik eleştiri izlegi artık kültür alanının kapalı kapıları ardında, kavramsalciğin dolaylı eleştirel dili içerisinde yer bulacaktır. Yaratılan korku ülkesinde sanatçıların da toplumun tüm kesimleri gibi kendi içlerine çekildiği bir gerçektir. 1971 yılında siyasi görüşleri nedeniyle kısa bir süre hapiste tutulan ve 16 yıl boyunca pasaportuna el konan Gülsün Karamustafa 80'li yıllarda yüzünü tuvaler döner.

Diğer pek çok sanatçı gibi Karamustafa'nın da o dönem ürettiği sanatın merkezine kişisel belleği vardır. Herkes kendi kendisinin hapisanesidir. Toplumsal belleğin dile gelmesi için henüz çok erkendir.

1980'li yıllardaki kavramsallaşma hareketi Sarkis'in ve Altan Gürman'ın çalışmalarının ve elbette Füsün Onur 70'li yıllar boyunca açtığı sergilerin etkisini taşır. Kavramsal sanatın diğer öncüleri ise 70'lerde politik mücadelede yerini almış angaje sanatçılar: Canan Beykal, Gülsün Karamustafa, Serhat Kırız, Yusuf Taktak'tır. Bu sanatçıların yarattıkları yeni dil artık daha örtük, söylemleri daha kişiseldir belki ama eski örgütlü oldukları da bellidir. Türkiye'de plastik sanatların galeri, koleksiyoner ve eleştirmen kapalı devresinde sıkıştığı bir dönemde 1984'te, Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında AKM'de, "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergilerini hiçbir sponsor olmadan, tamamen ortak çabayla gerçekleştirmişlerdi. Bu

Şekil 4.4 : Ezgi Bakçay'ın anlatısının (2009) ilk sayfası.

Zamansal koşutluk düşüncesinin, 2000'li yıllarda Türkiye'den sanatın, yerel ve küresel düzeydeki sanat piyasasında değer kazanmasıyla ilişkisi kurulabilir (Köksal Bingöl, 2011: 189). Bununla birlikte, toplumsal açıdan bakıldığında, 1960'lar Türkiye'si'nin, sanatta "Batı" hegemonyasından çıkma ve özgün bir kimliğe sahip olma amacının ortaya çıktığı bir dönem olarak tanımlandığı görülmektedir (Gürdaş, 2014: 174). Çağlar Keyder (2006), 1970'lerde Türkiye'de gelişmecilik fikrinin çöktüğünü ve çağdaş bir "Türk" personasının ortaya çıkarak elit sınıfın kolektif bilinç üzerindeki baskısını azalttığını öne sürmektedir. Etnik farklılık ile dini duyguları bir araya getiren bu persona sayesinde, "Türkler" artık kendilerine Avrupa'nın objektifinden bakmayı bırakarak kendi tarih ve gerçekliklerine güvenmeye ve Avrupa'nın onayına ihtiyaç duymamaya başlamışlardır (Keyder, 2006: 209). 1960'lardan itibaren ortaya çıkarak Türkiye ile "Batı" arasındaki ilişkiyi gözden geçiren düşünce ile Keyder'in ifadeleri, Çağdaş ve Güncel'de, "Batı" ile Türkiye arasındaki ikili karşıtlıktan zamansal koşutluk kurarak uzaklaşılmasını açıklar niteliktedir.

Bununla birlikte, kurulan bu zamansal koşutluk için yapılan diğer açıklamalar arasında; Erden Kosova'nın (2007a: 48) 12 Eylül ertesinde "neo-liberal iktisadi politikaların yürürlüğe konduğu" dönemde "küresel kırılmaların Türkiye tarihiyle

çakıştığı” önermesi; Ahmet Oktay’ın (1991: 29) 12 Eylül 1980 askeri darbesi/müdahalesi sonrasında “ithal ikameci ekonomik politikanın terkiyle birlikte hızlı bir mal ve teknoloji akınına uğrayan Türkiye’de materyalin¹⁹ olanağının farkedil[mesiyle]”, “metropollerde meydana gelen mal yığılması, medyaların gelişmesi, reklam sektörünün tüketimi kısıktırması, depolitizasyonun yarattığı gerginliğin kırılması amacıyla tabu sayılmış alanların tartışmaya ve tüketime açılması toplumsal yapının batı ölçütlerine eklemlenebilecek bir üst çözülme sürecine gir[mesi]” olarak açıklaması; Beral Madra’nın (2007) 1990’lı yılları “Batı başkentlerinde yaşayan Doğulu sanatçıların” sergilere davet edildiği ve “Batı” sanatının “AB başkentlerinin dış çeperlerine yerleşen ‘öteki’lerin” etkisinden yararlanmaya başladığı bir zaman olarak da tarif etmesi; Ali Akay’ın, İstanbul’un 1990 sonrasında SSCB’nin yıkılışıyla birlikte bir merkez konumuna geldiğini ve Doğu Avrupa ile Orta Doğu coğrafyasında “bölgesel bir merkez” olarak işlediğini öne sürmesi (Uluç ve diğ, Akay, 2006: 64) yer almaktadır. Bu açıklamaların, sanat pratiğini etkilediği düşünülen yerel ve evrensel koşullardan hareket ettiği görülmektedir. Öte yandan, yalnızca yerel koşullardan hareket ederek zamansal koşutluğun ötesinde Türkiye’ye özgü zamansallıklar kuran anlatılar da bulunmaktadır.

4.1.4 Türkiye’ye özgü toplumsal ve politik koşullar

Türkiye’ye özgü, toplumsal ve politik koşulların perspektifinden sanat tarihi anlatısı kurmak, çalışmanın “Anlatı Düzeni: Dönemselleştirmeler” başlığında da değinileceği gibi, Türkiye’de 1970 sonrasındaki sanat tarihi yazımında görülmektedir. Dönemselleştirmeler için toplumsal, ekonomik veya siyasi faktörler birer dayanak noktası olarak belirlenebilmektedir. II. Dünya Savaşı öncesindeki sanatın tarihsel anlatılarında çoğunlukla, toplumsal veya politik olaylarla bir ilişki görülmemektedir. Ahmet Köksal’ın (1976), Neşet Günel’in (1923-2002) eserlerinden bahsettiği makalesinde toplumsal yaşam ile sanat arasındaki ilişkiyi ortadan kaldırması bu tercihi örneklemektedir:

¹⁹ Ahmet Oktay’ın (1991: 29) materyalden kast ettiği, “dünya kapitalizminin merkezlerinde (ABD, Almanya, Fransa, İtalya vb) üretilip yaygınlaştırılan karışık araç-gereç kullanımı teknikleri”dir.

Çok partili dönemden bu yana gelişen kentsel kesimle kırsal ve toprağa bağlı kesimin sorunları politik plana da yansımaktadır. Neşet Günal'ın toprak adamlarının yaşantısını, sorunlarını yansıtan resimlerinde ise belli bir politik ya da militan tavır öncelik kazanmaz. Onun resimlerinde içerik, doğrudan duyarlı olduğu insan gerçekliğiyle, insan yaşantısıyla tam bir özdeşlik gösterir. (Köksal, 1976: 20)

II. Dünya Savaşı veya 1970 sonrasındaki sanat pratiğinin anlatılarında ise, toplumsal olaylar bağlama daha çok dahil edilmeye başlanır (Madra, 1987, 2005; Atagök, 2007; Çalıkoğlu, 2008, 2009; Akay, 2008a; Erdemci, 2008). Bu durumun yanı sıra, sanatın tarihini, kültür politikaları veya sanat piyasası gibi siyaset ya da ekonomi perspektifinden inceleyen sanat tarihi anlatıları da görülmektedir (Çoker, 1980; Sönmez, 1990; Giray, 1998, 2000; Gören, 1998c; Germaner, 1999; Çalıkoğlu, 2007; Kosova, 2007a; Madra, 2007).

Aynı zamanda, edebiyat gibi Türkiye'deki diğer sanat disiplinleriyle görsel sanatların ilişkisini araştırarak sanat tarihi anlatısı kuran metinlere de rastlanmaktadır (Germaner, 1987; Tansuğ, 1987; Akay, 1996; Özmen, 2009). Dolayısıyla tek parti rejiminin bitmesi, sanatta demokratikleşme çabaları, özel sermayenin ortaya çıkışı, 1961 Anayasası'nın sağladığı özgürlükçü ortam, askeri darbeler, sanat piyasasının oluşması, anlatılarda sanatçıların pratiğini etkileyen Türkiye'ye özgü dinamikler olarak ortaya çıkmaktadır. Sezer Tansuğ'un (1979a: 5) sosyo-politik ortamla sanat üretimi arasındaki ilişkiyi araştırması ve anlatısında, "1955'den bu yana güçlenen eğilimler[in], Türkiye'de burjuvazinin giderek farklılaşan ve değişen yapısına ayak uydurmak zorunda" kaldığını belirtmesi de bu türden bir eğilimi örneklemektedir.



Şekil 4.5 : Semra Germaner'in anlatısının (1987) ilk sayfası.

Bunun yanı sıra Tansuğ (1979: 14), "Türk resmi[nin], 19. yüzyıl perspektif nakışçıların yarattıkları dinamizmden, tümüyle kendine özgü olan ve tümüyle kendi koşullarına bağlı bulunan bir gelişme süreci yarat[tığını]" öne sürmüştür ve Türkiye sanatının tarihinin "tamamen kendine özgü sosyo-ekonomik gelişme koşulları açısından" yazılması gerektiğini, ancak bu şekilde "çağdaş Türk resminin evrensel dünya içindeki ilginç yeri"nin belirlenebileceğini ifade etmiştir. Tansuğ (1982: 7) başka bir metninde de "bir ülkenin gelişme gereksinimleri[nin] asıl çıkış noktasını[n] kendi ulusal iç dinamiklerinde bulu[nduğunu] ve bunda dış etkiler[in] sadece yardımcı bir rol oyna[dığını]" belirtmiştir. Dolayısıyla, sanatın toplumsal tarihine yönelik araştırmalar paralelinde, anlatılardaki, yalnızca Türkiye'ye dair olguları sanat tarihsel kapsayarak Türkiye'ye özgü bir sanat tarihi inşa etme eğilimi açık bir biçimde görülmektedir.

Toplumsal, ekonomik ve politik olayların, sanatın arka planı olarak yer aldığı bu anlatılar, yerelde oluşan değişimlerin paralelinde sanattaki dönüşümlerin incelenmesini getirmiş olabilir. Bununla birlikte, bu anlatıların, zamansal olarak bakıldığında Arnold Hauser'ın (1892-1978) *Social History of Art*'ta (1951) veya T. J. Clark'ın (d.1943) *Image of the People*'da (1973) öne sürdüğü “sanatın toplumsal tarihi”ni²⁰ yansıttığı varsayılabilir. Ancak her iki kitap da, Tansuğ'un böyle bir araştırmaya giriştiği tarihten sonra yayınlanmıştır (Hauser'inki 1984'te, Clark'inki *Yeni Sanat Tarihi* içinde, 2013'te). John Berger'ın (d.1926) sanat ile toplum arasındaki ilişkiyi konu edinen *Sanat ve Devrim* kitabının 1974 yılında Türkçeleştirilmesi ise, sanat tarihinde görülen bu eğilimi açıklayabilir.²¹ Kaya Özsezgin de (1974: 22), Berger'ın kitabının yayınlanmasının sanat tarihi çalışmaları açısından büyük önem taşıdığını belirtmektedir. Aynı zamanda 1975 sonrası, Türkiye'deki sanatta siyasileşme eğilimlerinin görüldüğü bir dönem olarak tanımlanmaktadır (Antmen, 2005: 151). Dolayısıyla, 1970'lerin politik ortamı, *Sanat Emeği* gibi dergilerin ortaya çıkışı ve Marksist yayınların Türkçe'ye çevrilmesindeki artış da sanat tarihi anlatılarını etkilemiş olabilir. Dolayısıyla bu anlatıların, yerel olgulardan ve dönüşümlerden yola çıkarak “ilerlemeci” tarih yazımı modelinin Avrupa-merkezci bakış açısını ve Batıcı perspektifi sorguladığı ve Türkiye'ye özgü bir sanat tarihi ve zamansallık kurduğu söylenebilir.

4.2 Anlatı Düzeni: Dönemselleştirmeler

Tez çalışması kapsamındaki metinler incelendiğinde, Türkiye'deki sanat tarihinde öncelikle Modern, Çağdaş ve Güncel gibi “büyük dönemler”, sonra da bu dönemlerin altında üsluplar ve/veya kuşaklar gibi “küçük dönemler” üzerinden bir anlatı düzeni kurma eğilimi olduğu izlenmektedir. Dönemlerin, metinlerde zamansal işaretleme aracılığıyla yaratıldığı görülmektedir.

²⁰ T. J. Clark'ın (1982) toplumsal tarihi, sanatçılar ve tarihsel olaylar arasındaki spesifik ilişkilere, karşılaşmalara ve konjonktüre odaklanarak, bu deneyimin bir yapıta nasıl dönüştüğünü araştırdığından, Türkiye'deki sanat tarihi yazımında görülen “sanatın toplumsal tarihi”nden farklı olduğunu eklemek gerekir.

²¹ John Berger aynı zamanda 1979 yılı yazında İstanbul'da bulunmuş, Resim ve Heykel Müzesi'ni gezmiştir (Tansuğ, 1979: 12).

1970 sonrasındaki sanat pratiğini anlatan tarihsel metinlerde, tarih aralıkları ve/veya kuşaklara ek olarak, sanatçıların kullandıkları ortamlar (enstalasyon, video), sorguladıkları kavramlar gibi açılardan da dönemselleştirmeler yapıldığı görülmektedir. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde önce “büyük dönemler”, daha sonra da bunların altındaki “küçük dönemler” incelenmektedir.

Dönemler, “büyük dönemler” veya mega-dönemler, sanatçılar veya kuşaklar gibi farklı parçalardan oluşabilen dönemselleştirmeler, anlatıların farklı zamansallıklarda kurulmasını sağlamaktadır. William A. Green’e (1995: 99) göre, tarih yazımının düzenleme ilkelerinden olan dönemselleştirme aracılığıyla, değişimler, olaylar ve kuramlar gibi tarihsel süreci açıkladığı düşünülerek öncelik atfedilen olgular temsil edilebilmektedir. Fredric Jameson’a (1981: 28) göre dönemselleştirmeler aynı zamanda, tarihsel anlatıdaki belirli bir tarih aralığı için tümel bir sistem veya ideal bir kavram önermektedir. Bu önerme, tarihsel zamanın çizgisel, “ilerlemeci” ve art-zamanlı biçimde aktığı görüşünü desteklemektedir. Bu çizgisel akış içinde, dönemler, aşamalar ve anlar birbirini izleyebilir. Dolayısıyla dönemselleştirmeler, tarihteki devamlılıkları ve yeni devamlılıkların oluşmasını sağlayan çözümleri de ortaya çıkarmaktadır. Tek bir bakış açısı altında, tüm bir yüzyılı kapsayacak bir dönemselleştirme yapılacağı gibi, o bakış açısının yeterli olmadığı durumlarda, değişimlerin bölgeden bölgeye veya on yıldan on yıla incelendiği çoklu anlatı düzenleri yaratılabilmektedir (Green, 1995: 101).

4.2.1 “Büyük dönemler”

Sanat tarihinin kurumsallaşmış dizgesinin bölümlere ayrılarak incelenmesini sağlayan anlatı düzenleri olarak dönemselleştirmeler, zamanın, belirlenen dönemler içindeki farklı ilerleme hızına bağlıdır. Bu nedenle dönemselleştirmeler, farklı tarih aralıkları bağlamında daha kısa veya uzun olabilmektedir. Örnek olarak Wilhelm Pinder sanat tarihinin “Çağdaşlar” ve “Yakın-Çağdaşlar” adı altında iki mega-dönem altında ele alınmasını önerir. Öte yandan Pierre Daix, Picasso, 1900-1906 adlı Picasso monografisinde (1966), sanatçının 1900 ile 1906 yılları arasında yaptığı çalışmalarını aylardan oluşan kısa dönemler altında incelemektedir.

Genel olarak kısa dönemlere atfedilen, Maniyerizm, Realizm, Dadaizm gibi “izm”ler, Modernist Sanat Tarihi’nin kolaylıkla aktarılabilmesi ve evrensel otoritesini kurabilmesi için oluşturulan süreçleri yansıtmaktadır. İlk “izm” dönemselleştirmeleri sanat tarihçileri tarafından yapıldıktan sonra, sanatçılar da kendi grup veya akımlarını bu şekilde isimlendirerek tarihsel anlatıya katkıda bulunmuşlardır.

Rönesans, Modern, Çağdaş gibi büyük dönemselleştirmeler de, tarihin yazılmasını ve iletilmesini kolaylaştıran dönemler olarak ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte Modernist Sanat Tarihi yazımının farklı coğrafyaların sanat tarihleri üzerindeki etkisi, bu dönemlerin evrensel biçimde kabul görmesini sağlamıştır. Bu nedenle Peter Childs, örnek olarak, Modernizm ismiyle yapılan dönemselleştirmenin, kadınlar, azınlıklar, “Batı-dışı” coğrafyalardaki sanatçılar gibi unsurları göz ardı ettiği için eleştirmektedir (Orr, 2005’te atıfta bulunulduğu gibi). Erwin Panofsky de Barok, Modern ve Postmodern gibi büyük dönemleri Post-Rönesans olarak adlandırılabilen bir mega-dönem altında birleştirmeyi önermiştir. Böylece, “Batı” sanatındaki en büyük üniteleri ortaya çıkarmanın yanı sıra, “Batı-dışı” coğrafyaların sanatlarıyla bağlantı kurulabilecektir (Elkins, 2002’de atıfta bulunulduğu gibi).

Buna karşın David Perkins (1990: 130) tekilliklerin, yerel farklılıkların, heterojenliğin, kararsızlıkların, devamsızlıkların ve çatışmaların öne çıkarılabilmesi için tek bir kavram altında birleştirilmiş dönemlere ihtiyaç olduğunu iddia etmektedir. Çin sanat tarihi de, 9. yüzyıldan itibaren sanat pratiğini hanedanlıklara bağlı zaman dilimleri altında kendine has bir biçimde dönemselleştirilmesine rağmen (Fong, 2003), 19. yüzyılda “Batı” ile kurduğu ilişkiler sonucunda Modernist Sanat Tarihi’nin sanatsal dönemlerini tarih yazımına dahil etmiştir. Buna göre, 1839’dan başlayarak 1976’da Mao Zedong’un (1893-1976) ölümüne kadar olan dönem Modern; 1976’dan itibaren olan dönem ise Çağdaş olarak isimlendirilmiştir (Yiqiang, 2008).

Yine de, 20. yüzyılın Avrupa ve Amerika merkezli sanat pratiklerinin, anlatılarda Modern ve Postmodern, Modern ve Modern-Sonrası veya Modern ve Çağdaş gibi “büyük dönemler” altında ele alındığı görülmektedir. Modern olarak adlandırılan “büyük dönem”in altında üslup, sanatçı grupları veya akım (Soyut Sanat, Der Blaue Reiter, Ekspresyonizm gibi) odaklı “küçük dönemler” bulunabilmektedir. Modern-Sonrası, Çağdaş veya Postmodern olarak adlandırılan pratiklerin

dönemselleştirilmesi ise bireysel olarak sanatçılar, sanatçı grupları veya üsluplar/kavramlar/ortamlar çerçevesinde yapılabilmektedir. Türkiye’deki sanat tarihi yazımında da, Modern, Çağdaş ve Güncel, “büyük dönemler” olarak ortaya çıkmaktadır.

4.2.1.1 Modern

Modernist Sanat Tarihi yazımında Modern, “yüksek sanat”ın “sanat sanat içindir” mottosuna işaret ederek geleneksel, akademik ve popüler sanat formlarından ayrılan bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda Modern’in, “Avrupa kültürünün” ayırtedilebilir niteliklerinden kaynaklandığı öne sürülmektedir (Ziljmans, 2008: 139). Türkiye’de modernlik veya modernleşme, Cumhuriyet döneminde total bir proje olarak ortaya konulmuştur ve Avrupa’yı modern yapan tüm kültürel boyutların benimsenmesini ve içselleştirilmesini getirmiştir (Keyder, 1997: 37). Türkiye’de modernleşmenin bu şekilde, “Batılılaşma” ile bağlantılı biçimde tanımlanması, sanat tarihi yazımında Modern adı verilen dönemin geniş tarih aralıklarını kapsamasına imkan vermiştir. Aynı zamanda, Modern, Avrupa-merkezli Modernizm ile birlikte de düşünüldüğünden, Modernist Sanat Tarihi yazımında Modern/modernist olarak ele alınan akımlarla ortaklıklar taşıyan, örnek olarak Türkiye’deki Empresyonizm ve Kübizm kapsamında üretim yapan sanatçılar ve eserlerinin Modern başlığı altında ele alındığı görülmektedir. Dolayısıyla, kavramsal olarak ele alındığında, Ali Akay (2008a: 91), “Osmanlı’da ve Cumhuriyet Türkiye’si’nin başlangıç yıllarında, üç boyutlu, yani perspektifli resme geçişin başlangıcı”nı “modernlik” olarak tanımlamakta; Levent Çalikoğlu (2009: 54) “modern sanat”ın “Batılı olmanın gerekliliklerini yerine getirmeye çalışan bir yönelim” olduğunu yazmaktadır.

Öte yandan, “Modern Türk” sergisini oluşturan sanat tarihsel anlatıda görüldüğü gibi, 1950 ile 2000 arasındaki sanat pratikleri de Modern olarak adlandırılabilir (Çalikoğlu, 2001). “Modern Türk 2” de 1950 ile 1970 arasını Modern olarak sunmaktadır (Çalikoğlu, 2007). Benzer bir biçimde, “Modern ve Ötesi” sergisi için yazılan sanat tarihi anlatılarında 1950 ile 1990 arası Modern dönem ve “modernleşme süreci” olarak tanımlanmaktadır (Germaner, 2007; Koçak, 2007). “Modernizmin eşiği” ve “‘Türk modern sanatı’nda dönüşüm” ise 1950’lere, II. Dünya Savaşı sonrasına tarihlendirilmektedir (Artun, 2007: 65; Erdemci, 2008: 256). Dolayısıyla Türkiye sanat tarihinde Modern’in kapsamı, başlangıcı veya

bitişine yönelik farklı görüşler bulunmaktadır. Aynı zamanda Modern'in, bir zamansallığı bildirmesinin yanı sıra, yapıtların ortamını ve/veya üslubunu işaret ettiği de söylenebilir. Modernist Sanat Tarihi yazımında da Modern, Çağdaş ya da Postmodern Sanat dönemselleştirmesi ve kurucuları konusunda tartışmalar yaşanmaktadır. Modernizm'in, Fransız Devrimi (1789) sırasında Jacques-Louis David'in (1748-1825) kuşağıyla; Édouard Manet (1832-1883) ile; Paul Cézanne (1839-1906) ile veya Kübizm ile başladığı yönünde farklı görüşler bulunmaktadır (Elkins, 2002: 16). Modernist Sanat Tarihi yazımında, Modern ismi verilen dönemi çoğunlukla Modern-Sonrası ve/veya Postmodern dönem izlemektedir.

Bununla birlikte, bu dönemin başlangıç ve bitiş tarihleri veya tanımı konusunda da bir fikir birliği olmadığı görülmektedir. Art History (Stokstad ve diğ., 1995) ve Gardner's Art Through the Ages (Kleiner ve Mamiya, 2004) kitaplarına göre, Postmodernizm 1990'larda başlayan ve "Batı" sanat geleneğinin farklı birçok geleneğe bölündüğü, sorunsallar içeren bir an iken; History of Modern Art'a göre (Arnason ve Kalb, 2003) egemen bir üslup, malzeme ya da akımın olmadığı bir dönemdir. Grove Dictionary of Art-From Expressionism to Post-Modernism'de (Turner, 2000) ise Postmodernizm, yalnızca mimarlık bağlamında tanımlanan bir terim olarak ele alınmıştır.

Yine de Postmodernizm, Modernizm'in anlatisallığından ve üst-anlatılardan ayrılan ve üslup bütünlüğü bulunmayan bir dönem olarak tanımlanmaktadır (Danto, 1997: 145). Fredric Jameson (1998: 8-27), Postmodernizm'i, Yüksek Modernizm'in yerleşmiş formlarına karşı bir başkaldırı olarak tarif etmektedir. Bununla birlikte, terimin, belirli bir estetiği ya da üslubu tanımlamadığını belirtmektedir. Ancak Postmodernizm ile Çağdaş Sanat'ın ayrılma noktası ve başlangıçları da bir tartışma konusudur. Arthur C. Danto (1997), Postmodernizm'in 1960'larda Andy Warhol (1928-1987) ve Pop Art ile; Leo Steinberg ise, Pop Art ve Robert Rauschenberg'in (1925-2008) kolajlarıyla başladığını iddia etmektedir. Dave Hickey Postmodernizm'in başlangıcını 1962 yılına; Thomas McEvelley 1961'e tarihlendirmektedir. Hans Belting ve Andrea Buddensieg (2013: 28), Çağdaş'ı, Postmodernizm'e benzer biçimde, Modernizm sonrasındaki sanat olarak tanımlamaktadır. Alexander Alberro (2005) ise Çağdaş'ı, 1980'lerin sonuna tarihlemekte ve globalizm ve neo-liberalizm gibi postmodernlik ile ilişkilendirilen "çağdaş hegemonik oluşumlarla" paralellik gösterdiğini yazmaktadır.

4.2.1.2 Çağdaş

Türkiye’deki sanat tarihi anlatılarında, Postmodern, Modern-Sonrası veya Çağdaş dönemleri, farklı tarihlerden başlatılabilmektedir: 1960, 1970 veya 1980 yıllarından sonrası, Postmodern, Modern-Sonrası veya Çağdaş olarak adlandırılabilir. Modern’in sonrasında, 1980’li yılların ortasından itibaren Modern-Sonrası dönemin başladığı (Madra, 2005: 21); 1960’larda ve 1970’lerde “değişim ve “1980’lerde somutlaşan bir yapıt üretim birikimi” oluştuğu (Madra, 2008: 1); Modernizm’den Postmodernizm’e 1970 sonları ve 1980’lerde (Çalikoğlu, 2001: 28; Erdemci, 2008: 260-261) bir “kırılma” yaşandığı veya 1980’lerin ikinci yarısı ve 1990’ların başında bir “öncülük döneminin” oluştuğu (Akay, 2008a: 91) belirtilmektedir. Belirtilen bu “kırılma”nın, başka anlatılarda bir “kopma” veya “paradigma değişimi” olarak ele alındığı ve 1990’lara yerleştirildiği de görülmektedir (Kahraman, 1993a; Akay, 2008: 25-26, 2010: 72). Dönemlerden uzaklaşarak tarihsel anlatıda süreksizlik oluşturan “kopma” veya “kırılma” gibi olguları, Michel Foucault’nun (2002: 4), bilginin birikimini ve gelişimini askıya alan, onu hedefinden ve kaynağından ayırarak yeni bir tarihsel zamana girmeye zorlayan bir güç olarak görmesi bağlamında okumak mümkündür.²²

Aynı zamanda, anlatılarda Postmodern’in Çağdaş ile birbiri yerine geçen bir biçimde kullanılışına rastlanmaktadır. Modernizm eleştirisi, eklektik yapı, “çokkatmanlılık”, “kitsch ve abartılı görsellik”; sanatçıların ““üst anlatılar’a değer vermemesi” gibi Postmodernizm’e atfedilen kimi özellikler ile Yapıbozum, Postmodernizm, Oryantalizm, “öteki”, “*différance*” ve “yersizyurdsuzlaşma” gibi meseleler Çağdaş’ı kuran kavram ve kuramlar olarak ele alınmaktadır (Akay, 2008; Çalikoğlu, 2008; Erdemci, 2008). Tarihi konusunda bir anlaşmaya varılamamış olsa da, Türkiye sanat tarihinde Çağdaş olarak adlandırılan dönemin başlamasıyla, Modern’in sonuna varıldığı söylenebilir. Genellikle Modern’i izleyen bir dönem olarak ele alınan Çağdaş’ın tarihsel kapsamı ve tanımı konusunda farklı görüşler bulunmaktadır.

²² Anlatılarda yer alan “kırılma” veya “kopma”ların sanat tarihi yazımına getirdiği özgünlük, tez çalışmasının “Kendine Özgü Modernizm” alt başlığında detaylı olarak incelenmektedir.



Şekil 4.6 : Beral Madra'nın anlatısının (1990) ilk sayfası.

Aynı zamanda, Çağdaş, “modernlik”le birlikte değerlendirilen kavramlardan biri de olmuştur. Modernleşme ile çağdaşlaşma ulus-devlet ideolojisinin eşanlamlı kıldığı değerlerdendir. Bu nedenle sanat tarihi yazımında Çağdaş’ın bir döneme ismini vermeye başlamasından önce, 1970’lerdeki anlatılarda yer aldığı görülen Çağdaş sözü, hem zamanın/çağın sanatına işaret eden hem de modernleşme projesini temsil eden kültürel bir nitelik veya teleolojik bir ilerleme olarak ele alınmıştır (Shaw, 2011: 173). Vasıf Kortun da (2014), Bülent Ecevit’in 1950’lerde, bu anlamdaki “çağdaş sanat” sözünü sanat yazılarında kullanan ilk kişi olduğunu aktarmaktadır. Bu önermeyi destekler biçimde, Ferit Edgü (1978: 19), “Çağdaş Türk resmi”nin “batılı anlamda resim sanatı” demek olduğunu söylemektedir. Nurullah Berk’in Erken Cumhuriyet Dönemi’nden 1970’lere uzanan tarih aralığında üretim yapan on bir sanatçıyı yazı dizisinde “Çağdaş Sanat’ın temsilcileri” olarak adlandırması, Çağdaş’ın çifte anlamına örnek oluşturmaktadır (Berk, 1976, 1976a, 1977, 1977a, 1978, 1978a, 1979b, 1979c, 1980). Semra Germaner’in (1999) anlatısında, Cumhuriyet’in kuruluşundan 1999’a kadar olan resim sanatının Çağdaş Sanat olarak adlandırılması, Çağdaş’ın, Cumhuriyet ve “Batılılaşma” ideolojilerinin yanı sıra zamansal bağlamda da ele alındığını gösteren başka örneklerdendir.

Türkiye’deki sanat tarihi anlatılarında, bir dönem olarak Çağdaş’ın “ilk denemeleri”/gelişmesi 1960’lara (Madra, 1989, 1990; Erdemci, 2008; Kortun, 2014); “milat noktası” 1967’ye (Ay. Köksal, 1999: 169); “kendini göstermesi” 1980’lere veya 1980’lerin sonuna (Madra, 1990; Erdemci, 2008); Levent Çalikoğlu’na göre Modern’den “evrilmesi” 1970’lerin ortası 1980’lerin başına (Polat, 2010’da atıfta bulunulduğu gibi); başlangıcı 1990’lara (Akay, 2008; Çalikoğlu, 2008) tarihlendirilmektedir. Çağdaş’ın “ilk denemeler” (Erdemci, 2008) veya “gelişmeler” (Madra, 1990: 48) adları altında 1960’lı ve 1970’li yıllara tarihlendirilmesi, Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Türkiye sanatını Asya ile ilişkilendirme çalışmalarında görüldüğü gibi, tarihsel anlatıda bir köken arayışına ve önceki dönemle arasında organik bir bağ oluşturma çabasına işaret etmektedir. Altan Gürman’ın (1935-1976) Modernizm’den “bireysel bir kopuş” gerçekleştirdiğinin; Sabri Berkel (1907-1993) ile birlikte “postmodernizme geçişi” oluşturdıklarının (Madra, 1991c: 48); 1980’li yıllarda kavramsal sanat ve yerleştirmelerin çoğalmasının Gürman’ın “1960’lı yıllarda köktenci bir sorgulamayla gündeme getirdiği nesne resim gerçeğin[den] (...) güç aldığı”nın” (Madra, 1991c: 48, 2005: 22) belirtilmesi bu köken arayışının örnekleri olarak düşünülebilir.

Bu arayışların sonucu olarak, anlatı zamansal olarak genişlemekte, sanat pratikleri arasında tarihsel bir devamlılık oluşması sağlanmaktadır. “İlerlemeci” bir tarih anlatısının tercih edildiğini gösteren bu durumun, Postyapısalcı kuramların Çağdaş’ın hazırlayıcı etmeni olarak sunulmasıyla da desteklendiği düşünülmektedir. Bu sayede, Postmodernizm ile Çağdaş arasında bir geçişlilik yaratılmaktadır. Böylece Modern, (Postmodern) ve Çağdaş arasında aralıksız bir ilişki olduğu önerilmektedir. Bu anlatılar, bir yandan kendi “kırılma” ve “gelişme”lerini ortaya koyarak Türkiye’ye özgü bir tarih oluşturmaktadır. Diğer yandan, Avrupa-Amerika merkezli sanat tarihi yazımıyla zamansal ve terimsel koşutluk yaratılmasına imkan vermektedir.

4.2.1.3 Güncel

Güncel ise, 1990’lardan itibaren anlatılarda sıklıkla yer almasına rağmen, Çağdaş’ın ilk kullanımlarında olduğu gibi, bir döneme ismini vermeden önce, “güncel sanat ortamı” ya da “güncel sanat olayları” gibi biçimlerde 1970’lerde kullanılmaya başlamıştır (Özsezgin, 1977d: 27). Günün sanatını nitelemek amacıyla kullanılan sözcük, zamana dair bir farkındalık yaratmaktadır. Güncel’in bir üslup ismi olarak ilk

kullanımlarından biriyle ise 1982 yılında karşılaşılmaktadır. “Güncel Sanat” bu anlatıda, “20. y.y. sonuna özgü bir biçimde, tüm öteki olgular gibi çok hızlı bir değişim ve gelişim gösteren, (...) ‘Batı Sanatı’” ve “topluma, gelişime ve geleceğe yönelik kavram ve ilkeleri tanıtan bir anlatım biçimi”, “evrensel bir dil” olarak tanımlanmıştır²³ (Madra, 1982: 24). Böylece Güncel, zamansallığı işaret etmenin haricinde, bir sanat yapma biçiminin adı olarak tanımlanmaya başlamıştır.

Güncel, aynı zamanda Çağdaş’ın da zamanlarından biri olarak öne sürülen, 1990’lara tarihlendirilmektedir (Kosova, 2008: 19, Özmen, 2003). 1990’larda gerçekleştirilen “Genç Etkinlik” sergilerinin Güncel’in gelişmesini sağladığı düşüncesi, bu tarihlendirmenin nedenlerinden biri olarak ortaya çıkmaktadır (Akay, 2009: 8). Ancak Güncel’in “başlangıcı”, Sarkis ve Altan Gürman’ın yapıtlarını temel alarak 1960’lara yerleştirilmektedir (Altındere ve Evren, 2007: 2). Çağdaş için de aynı tarihlendirmenin yapıldığı ve aynı sanatçıların anlatılara dahil edildiği göz önüne alındığında iki dönemin çakıştığı veya birbirini kapsadığı düşünülebilir. Bununla birlikte, tanımlamalara bakıldığında Güncel ile Çağdaş’ın birbirinden ayrıldıkları görülmektedir (Yılmaz, 2006: 23). Çağdaş, sanata kavramın sokulduğu, Fotogerçekçilik ve Minimalizm ile başlayan (Pelvanoğlu, 2005); Ali Akay’a göre “anlam ve işaret merkezli imge kullanımı” (Yazıcı, 2007’de atıfta bulunduğu gibi) veya Cumhuriyet projesinin söylemiyle ilişkili, Modern’le iç içe bir kavram olarak tanımlanırken (Kortun, 2005); Güncel, Levent Çalıkoglu’na göre “kendi zamanına dokunabilen, o zamanın meselelerini bir temsiliyet alanı olarak görünür kılan” ve çoğunlukla politik ve tepkisel bir anlatıma sahip sanat yapıtları, Ali Akay’a göre “ideolojik bir projenin parçası olan çağdaşlaşma projesinin dışında” (Yazıcı, 2007’de atıfta bulunduğu gibi); “gelecek tasarlamakla değil, burada ve şimdi ile ilgili” (Kortun, 2005) veya “gündelik hayatı dışlamayan, bizzat hayatı bir sorunsal haline getiren, açıkça toplumla ve normlarıyla kapışan, (...) herkes için herkesçe yapılan” (Delier, 2007: 48) biçimlerinde tanımlanmaktadır.

Burak Delier (2007: 48) aynı zamanda, Güncel’in, “bütünlüklü, aynı şeyi savunan, aynı siyasi eğilime sahip bir güncel sanatçılar ekibi” olmadığını yazmaktadır. Ancak, anlatılarda Güncel’in, sanatçılar üzerinden de tarif edildiği görülmektedir: “sanatçılar

²³ Vasıf Kortun (2004) verdiği bir röportajda, “Güncel Sanat” kavramını Türkiye’ye on yıl önce kendisinin getirdiğini belirtmiştir. Ancak bu önermeyi destekleyen bir sanat tarihi anlatısına rastlanmamıştır.

arasında başlayan hareket” (A. Sönmez, 2007: 136); “son yirmi yıl içinde, üretimlerini belirli bir söylemsel etkileşim ve yakınlık etrafında şekillendiren sanatçı dizilimi ve bu dizilimin siyasal olan ile ilişkisi” (Kosova, 2008: 19) ve Ayşegül Sönmez’e göre “kendi dilini oluşturan yeni bir sanatçı kuşağı” (Kırlangıç, 2010’da atıfta bulunduğu gibi) gibi Hüseyin B. Alptekin (1957-2007), Halil Altındere (d.1971), Esra Ersen (d.1970), Gülsün Karamustafa (d.1946), Aydan Murtezaoğlu (d.1961), Serkan Özkaya (d.1971), Bülent Şangar (d.1965) ve Vahit Tuna’nın (d.1971) ilk anılan sanatçılar arasında olduğu bir grupta (Özmen, 2003) bu durumu örneklemektedir. “Güneydoğulu sanatçılar” (Akay, 2008a: 97) ya da “Anadolu Kaplanları” adıyla, “periferiden gelerek İstanbul’un sanat ortamına damgalarını vurmaya” başlayan sanatçılar (Akay, 2009: 8) veya Cengiz Tekin (d.1977), Erkan Özgen (d.1971) ve Berat Işık (d.1976) üzerinden “Diyarbakırlı güncel sanatçılar” olarak tanımlanması (Özmen, 2008: 144) ise, kapsanan Kürt gibi farklı kimlikleri göstermektedir. Aynı zamanda sanatçıların “ailevi ve sınıfsal formasyonları”nın giderek çeşitlendiğinin belirtilmesi Güncel’in içerdiği farklılıklara işaret etmektedir (Kosova, 2007a: 50).²⁴ Bu farklılıklar ayrıca Güncel’in, Modern veya Çağdaş’tan ayrıldığı noktaları da göstermektedir. Bu dönemde başka sanat tarihlerinde sanatçılar üzerinden tanımlanan, örnek olarak İngiltere’deki *Young British Artists* (YBA) ya da İzlanda’daki *New Art*, Güncel gibi bir dönem ismine dönüşmemiştir (Sigurjónsdóttir, 2014). Ali Akay (2008a: 97), “Güneydoğulu sanatçılar”ın kendilerini “95 Nesli” olarak tanımlamaya başladıklarını belirtmiştir. Ancak bu isim, sanat tarihi yazımında yerleşmemiş veya dönem / kuşak adına dönüşmemiştir. Öte yandan Güncel, yalnızca bir sanatçı kuşağını kapsamanın ötesine geçerek 1960’lara kadar uzanan tarih aralığını ve Altan Gürman ile Sarkis gibi sanatçıları da içine alarak genişlemiştir ve bir dönem ismi olarak Türkiye’deki sanat tarihinde yerini almıştır.

Güncel, sanatçılar ve yapıtlar bağlamında bir bütüne referans veriyor olmasının yanı sıra kavram olarak zamansal bir meseleye de işaret etmektedir. Çağdaş, “zamansal olarak birlikte varolma olarak çağdaşlık” anlayışına doğru yaklaşmasının haricinde “çağdaşlık” projesiyle ilişkili olarak da ele alınıyordu. Çağdaş’ın hemen ardından veya aynı zamanda başladığı ileri sürülen Güncel ise, “şimdi”ye daha yakın bir

²⁴ Kosova’nın (2007a: 50) ifadesine göre, Güncel öncesinde, sanatçılar sosyal ve ekonomik olarak üst sınıflara mensup ailelerden geliyordu.

zamanı imlemektedir. Türkiye’de “Güncel sanat olayına ulaşmak için elverişli bir ortam” yaratılamadığının veya “Batı’daki güncel sanat örneklerini aratmayacak, onlarla boy ölçüşecek düzeyde yapıt” sunulabildiği önermeleri (Madra, 1982: 26), Güncel’in kullanımı ile, Çağdaş aracılığıyla kurulduğu varsayılan zamansal koşutluğu daha ileriye taşıyacak bir kavramsallaştırmanın amaçlandığı söylenebilir. 1970 ile 1980 arasının “çağdaş Batı sanatıyla bütünleşme çabaları” verilen, 1980’li ve 1990’lı yılların ise “evrensel bir düzeyin yakalandığı” (Germaner, 1999: 22), “güncel sanatın küresel dünya seviyesine eriştiği” (Pelvanoğlu, 2009a: 54) dönemler olarak tarif edilmesi ve “90’lı yılların içerisinde Avrupa’da yaşanmış olan değişimin aşağı yukarı aynı zamanda burada [Türkiye’de] yaşanmış olması” (Akay, 2008: 25) gibi görüşler, zamansal koşutluk fikrinin ilerletildiği önermesini desteklemektedir. Bir dönem olarak Güncel’in içinde olmak, bu bağlamda, artık küresel olarak algılanan sanat pratiğiyle olan mesafeyi kapatan ve “yetersizlik” söylemini dönüştüren bir dönemselleştirme yaratmış olmak biçiminde okunabilir.

Bununla birlikte Güncel, İngilizce çevirileriyle birlikte yer verilen anlatılarda “*Contemporary*” olarak çevrilmiştir²⁵ (Kosova, 2007a; Şenol, 2007; Evren, 2008; Özmen, 2008; Madra, 2011). Çağdaş’ın tercümesi de bu şekilde yapılmaktadır. Vasıf Kortun, *Contemporary*’nin Türkçe’ye yanlış bir biçimde Çağdaş olarak çevrildiğini, karşılığının Güncel olması gerektiğini belirtmiştir²⁶ (Refik, 1995’te atıfta bulunduğu gibi). İngilizce metinlerin Anglofon bir okuyucu kitlesi için hazırlandığı varsayılsa²⁷, bu çeviriler aracılığıyla Türkiye’deki sanatın bu kitleye anlatılmasının veya tanıtılmasının amaçlandığı söylenebilir. Ancak bu çevirilerde Güncel ile Çağdaş arasında bir ayrım yapılmaması, aradaki farkın ve dolayısıyla da Güncel’in yalnızca Türkiye’deki okuyucuyu hedeflediğini düşündürmektedir.

²⁵ Bu konuyla ilgili istisnai örneklerden birini, 1998 yılında Berlin’de düzenlenen “İskorpit” sergisinin alt başlığı oluşturmaktadır. “İstanbul’dan Güncel Sanat” alt başlığı, İngilizce’de “Recent Art From Istanbul” olarak yer almıştır.

²⁶ Kortun aynı söyleşide İngilizce’deki *modern*’in de “asrı” olarak tercüme edilmesi gerektiğini belirtmektedir (Refik, 1995’te atıfta bulunduğu gibi).

²⁷ 1970 ile 2010 yılları arasında, *Unleashed: Contemporary Art from Turkey* (2010) gibi Türkiye’deki sanatın tarihini İngilizce anlatan yayınların yanı sıra, sergi / koleksiyon kitaplarının ve dergilerin İngilizce yayınlanması dikkat çekicidir. Bir dönem İngilizce metinlere yer veren Sanat Dünyamız, artist; P Art and Culture Magazine adıyla yayınlanan P Dünya Sanatı ve İngilizce metinler de içeren Plato ve RH+ Sanat bu dergiler arasında yer almaktadır. İngilizce dilinde de yayınlanan koleksiyon / sergi katalogları ve kitaplar arasında ise, İstanbul Resim Heykel Müzesi (1972); 5., 6. Yeni Eğilimler (1985, 1987); Merkez Bankası Koleksiyonu (1994); İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (1996); Genç Etkinlik 2, 3 (1996, 1998); Modern Türk 1, 2 (2001, 2007); 60 Yıl 60 Sanatçı (2002); 22., 25., 26., 28. Günümüz Sanatçıları (2003-2010); Kullanma Kılavuzu (2006); Gerçekçi Ol, İmkansız İste! (2007), Modern ve Ötesi (2008) ve Yeni Yapıtlar Yeni Ufuklar (2009) bulunmaktadır.

Bu sayede, Güncel'in yalnızca Türkiye'deki sanat ve sanat tarihi için yaratılmış ve sorunsallaştırılmış bir dönem ismi olduğu ve genel sanat tarihi literatüründe rastlanmayan, sadece Türkiye'ye has bir dönemselleştirme olduğu tespit edilebilir. Dolayısıyla, Güncel'i, Pierre Bourdieu'nün "*distinction*" kavramıyla anlamak mümkündür. Güncel, "hem en basit anlamıyla farklılığa işaret eden ayrım, hem de bu farklılık üzerinden tesis edilen sembolik ayrıcalık" (Gen, 2012'de atıfta bulunduğu gibi) olarak ortaya çıkmaktadır. Keith Moxey (2013: 17), çağdaşlık kavramı bağlamında zamanın farklı yerlerde farklı hızlarda aktığını ve bu durumun farklı çağdaşlıkları ortaya çıkardığını söyler. Moxey aynı zamanda, yakalanan farklı çağdaşlıkların halen küresel sanat dünyasının hakim kültürleri tarafından belirlendiğini ve kontrol edildiğini öne sürmektedir. Ancak Güncel için durum böyle değildir. Güncel, Türkiye'de ortaya çıkan farklı bir "çağdaşlık"ın sonucu olarak okunabilir. Kendini Çağdaş'tan ayırarak, Türkiye'deki sanat tarihine özgü bir dönemselleştirme olarak varolmuştur. Aynı zamanda sahip olduğu öne sürülen "sanatçı dizilimi" içinde milliyetçi söylemin eleştirisini yapan politik işler üreten Kürt sanatçıların ağırlık kazandığı düşünüldüğünde, Türkiye'deki milliyetçi ideolojinin ürettiği "öteki"ni, egemen sanat tarihi yazımına karşı öne çıkarması önem taşımaktadır. Bu özelliğiyle Güncel, Modernist Sanat Tarihi'nin Çağdaş adıyla yaptığı dönemselleştirmeye de bir alternatif sunmaktadır.

Modern Sanat, Çağdaş Sanat ve Güncel Sanat'ın, belirli bir tür sanat yapma biçimini ifade eden terimler olarak Türkiye'deki sanat tarihi yazımında ayrıştığı tespit edilebilir. Sanat tarihi literatüründe de, bu terimlerin hem dönem ismi hem de belli bir tür sanat yapma biçimini tarif eden sözcükler olarak kullanıldığı görülmektedir (Alberro, 2005; Esanu, 2012). Özellikle İngilizce ve Almanca dillerindeki anlatılarda bu ayrımı ve farklı estetik idealleri vurgulamak amacıyla, örnek olarak *Zeitgenössische Kunst*, *Modern Art* gibi söz gruplarının baş harfi kimi zaman büyük yazılmaktadır²⁸ (Association of Art Editors Style Guide, 2013). Bununla birlikte Türkiye'deki sanat tarihi anlatılarında "modern sanat"ın (Erzen, 1983; Erdemci, 2008; Germaner, 2008; Koçak, 2008); "çağdaş sanat"ın (Erzen, 1983; Ay. Köksal, , 1999; Madra, 1989, 2007; Erdemci, 2008; Bakçay, 2009) ve "güncel sanat"ın (Kosova ve Kortun, 2007; Kosova, 2008; Bakçay, 2009) baş harflerinin çoğunlukla

²⁸ Tez çalışması kapsamında bu konuyu gündeme getiren Prof. Dr. Zeynep Kuban'a ve katkıda bulunan Prof. Dr. Wendy M. K. Shaw'a teşekkür ederim.

küçük yazıldığı tespit edilmiştir. Öte yandan, Halil Altındere'nin (2007), anlatısında “Güncel Sanat”ı hem büyük hem küçük harflerle kullandığı görülmektedir. Bu sayede Güncel'in, Almanca'da ve İngilizce'de olduğu gibi belirli bir üslubu işaret eden bir kavram olarak ayrıştırıldığı ve “ayrıcalık”ının vurgulandığı düşünülmektedir.

Bununla birlikte, anlatılardaki genel eğilimin, zamansal olarak da Modern Sanat, Çağdaş Sanat ve Güncel Sanat arasında bir ayrıma gitmek olduğu görülmektedir. Bu dönemselleştirme ve kavramsallaştırma için Modernist Sanat Tarihi Yazımı'nın izlenmiş olması, bu terimlere yaklaşım açısından farklı görüşlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Orhan Koçak (2008: 22), özellikle Türkiye'deki Modern için yapılan tartışmalarda bu kavramdan “ne anlaşıldığının belirsiz” olduğunu öne sürmektedir. Bununla birlikte, bu bölümün girişinde de değinildiği gibi, sanat tarihi literatüründe bu konuda genel olarak bir kararsızlık yaşanmaktadır. Türkiye'de bu dönemselleştirmeler için Modernist Sanat Tarihi yazımının referans alınması, terimlerin Türkçeleştirilmesinde kimi zaman terminolojik bir karmaşa yaratmıştır. Bununla birlikte, Güncel örneğinde görüldüğü gibi, bu çeviriler, Türkiye'deki sanat tarihi için, Modernist Sanat Tarihi'nden farklı zamansallıkların ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Aynı zamanda, çalışmanın Ekler Bölümü'nde yer verilen Dönemselleştirmeler tablosunda, örnek olarak Ali Artun, Ahmet Kamil Gören ve Sezer Tansuğ'un anlatılarında, Modern, Çağdaş ve Güncel'den başka “büyük dönemler”in oluşturulduğu görülmektedir. Bu dönemler, belirli sanat yapma biçimleri veya standartlar belirlemeden sanat pratiğini ve sanatçıları kapsamaktadır. Bununla birlikte, “ilerleme” ve kronoloji düşüncesi bu anlatı düzenleri için de geçerlidir.

Türkiye'de, 1970 sonrasındaki sanat tarihi yazımında Modern, Çağdaş ve Güncel'in yanı sıra, daha kısa zaman dilimlerine odaklanan ve tez çalışmasında “küçük dönemler” olarak adlandırılan başka dönemselleştirmelerin de ortaya çıktığı görülmektedir. “Büyük dönemler” olarak isimlendirilen Modern, Çağdaş ve Güncel'de de izlenebildiği gibi, “küçük dönemler” hem sanat yapma biçimine hem de zamana odaklanabilmektedir. Ancak, “küçük dönemler”in kapsamı, sanatsal eğilimler açısından karşılaştırıldığında “büyük dönemler”den daha dardır. “Büyük dönemler” daha çok üslubu kapsayabildiği halde, “küçük dönemler”, sanatçıları ve sanat pratiğini daha kısa zamansal aralıkları içinde dönemselleştirmektedir.

Modernist Sanat Tarihi, dönemselleştirmeler aracılığıyla, otoritesini ve bilginin kurumsallaştırılmasındaki iktidarını uygulayıp yaygınlaştırmakta ve sanat pratiğini evrensel biçimde kategorize etmektedir (Friedman, 2001: 506). Türkiye’deki sanat tarihi yazımında yer alan “küçük dönemler”in de bu bağlamda, “izm”lerde olduğu gibi, aynı zaman diliminde varolan tüm sanat pratikleri için birer standart oluşturduğu ve bu standardı yakalayamayanların anlatıların dışında kalmasına yol açtığı tespit edilebilir.

4.2.2 “Küçük dönemler”: gruplar, üsluplar ve kuşaklar

James Elkins (2002: 58), sanat tarihi yazımında seçilen dönemselleştirme modellerinin, anlatıların temelini oluşturan bir probleme dayandığını belirtmektedir. Gombrich’in Sanatın Öyküsü kitabı (1950), “Batı” resminde realizmin gelişmesi sorunu çerçevesinde tarihteki farklı çizgilerin tek bir hikayede birleştirilmesine bir örnektir. Bu bağlamda, Türkiye’deki sanat tarihi anlatılarındaki dönemselleştirmelerin temelini oluşturan problemin, Türkiye’deki sanat pratiği ile Modernist Sanat Tarihi’nde yer alan Modern Sanat arasında zamansal ve üslupsal bir koşutluk kurmak olduğu önerilmektedir: Türkiye’deki 1900 ile 1950 yılları arasındaki sanat pratiğine dair tarih yazımının, Modernist Sanat Tarihi yazımındaki “evrensel estetik kodlara göre” değerlendirildiğini, “aynı dönemlere/stillere, aynı taksonomilere uymaya” zorlandığı öne sürülmektedir (Artun, 1998: 61). Burcu Pelvanoğlu da (2007: 15), bu anlatının “Batı” sanatı tarihinin gruplara, akımlara göre yazma anlayışı doğrultusunda yazıldığını belirtmektedir. Zeynep Yasa-Yaman ise (2011a: 122), 1990’lara kadar süren modern sanat tarihi yazımında, “modern Türk sanatını Avrupa sanatına eklemlenmenin en önemli hedefler arasında” olduğunu belirtmektedir. Ancak, tez kapsamında yapılan inceleme sonucunda, 1970 sonrasında, 1900 ile 1950 arasındaki sanatın tarihsel anlatılarında dönemsel çeşitlilikler olduğu görülmüştür. Aynı zamanda, özellikle 1970 sonrasındaki sanat pratiğine odaklanan sanat tarihi anlatılarında, yerel unsur ve olgulardan hareket ederek dönemselleştirme yapan ya da sanatçıları tekil biçimde ele alan anlatılar ortaya çıkmaktadır.

Zeynep Yasa-Yaman (2011a: 94-95), Nurullah Berk (1906-1982) ve Burhan Toprak’ın (1906-1967) Türkiye modern sanatı için öngördüğü dönemselleştirmenin sanat tarihi yazımında kabul gördüğünü belirtmektedir. Ali Artun da (1998), 1900 ile

1950 arasının tarih yazımının, meslekçi yönelimleri temsil eden, “sanatsal olmaktan çok korporatif bir yapılanmayı resmeden” bir “şema” olduğunu ve yazardan yazara aktarıldığını öne sürmektedir. Bu dönemselleştirmenin,²⁹ Osmanlı Ressamlar Cemiyeti – Yeni Resim Cemiyeti – Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği – D Grubu – Yeniler Grubu olarak şekillendiğini ifade etmektedir (Artun, 1998: 49-55). Öte yandan, Burcu Pelvanoğlu (2010a: 40-42), Müstakiller’in, sanatları bağlamında dernekleşmenin ötesine geçtiğini, D Grubu’nun ise dernekleşmeye karşı çıktığını belirtmektedir. Anlatılardaki, farklı dönemselleştirmelerin izlenebildiği Şekil 4.1’de³⁰ görüldüğü gibi, Artun’un önermesindeki, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Müstakiller, D Grubu ve Yeniler Grubu farklı anlatılarda yer almaktadır. Aynı zamanda, Müstakiller ile D Grubu arasında teknik ve formel anlamda bir fark bulunmadığını belirtmesine rağmen o tarih aralığı için dönemselleştirmesini yine de bu iki grup üzerinden yapan anlatılar da bulunmaktadır (İşkender, 1988a). Bu durum, Artun’un önerdiği, korporatif bir şema sunan anlatı biçiminin, sanat tarihi yazımındaki baskınlığını kanıtlar niteliktedir. Modernist Sanat Tarihi yazımında tekrar eden dönemselleştirmelerle benzerlik taşıyan bu durum, anlatıdan anlatıya aktararak kurumsallaşan ve bir otorite olarak kurulan tarih yazımı anlayışını göstermektedir.

Bununla birlikte, tez kapsamındaki sanat tarihi anlatıları incelendiğinde, yalnızca grupları değil, eğilimleri ve kuşakları da içeren dönemselleştirmelerin olduğu görülmektedir. Aynı zamanda bu anlatılara bakıldığında Asker Ressamlar, İzlenimciler ve D Grubu’nun en çok alıntılanarak kanonlaştırma eğilimi gösteren dönemler olduğu söylenebilir.

²⁹ Artun, incelemesini kitaplarda yer alan dönemselleştirmelere dayanarak yaptığını belirtmektedir. Örnek verdiği yayınlar arasında Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer, 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, 1973; Adnan Turani, Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, 1984; Kaya Özsezzin, Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, 1996; Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, 1991 bulunmaktadır.

³⁰ Çalışmanın bu bölümünde görülen tabloların bütününe, Ekler Bölümü’nde yer verilmiştir. Tablolarda görülen dönemselleştirmeler için, hem “temel” hem de “destekleyici metinler”den yararlanılmıştır.

	1800		1908	1910	1914	1919	1926	1928	1933
Adnan Çoker	19. yüzyıl primitifleri		Osmanlı Sanayi-i Nefise Birliği	-	Çallı ve Kuşağı	Türk Ressamlar Birliği	Güzel Sanatlar Birliği	Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği	D Grubu
	Realizm								
	Akademizm								
Ahmet Kamil Gören	Sanayi-i Nefise'nin kuruluşunun (1883) öncesini ve sonrasını kapsayan dönem						Cumhuriyet'in kuruluşu (1923) ile başlayan yeni dönem		
	Osman Hamdi ve dönemi		Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1909)	Ara Kuşak: Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza, Şevket Dağ	1914 Kuşağı / Çallı Kuşağı	Şişli Atölyesi (1917)	Yeni Resim Cemiyeti (1923)	Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği (1929)	D Grubu (kübist ve kurmacı-konstrüktif)
	Asker Ressamlar Kuşağı / Primitifler / Darüşşafakalı Ressamlar								
Ali Artun	1. Dönem								
Beral Madra	Devlet güdümlü Batılılaşma projesinin bir aracı olarak sanat (1850-1923)						Modernleşmenin tanıtım aracı olarak sanat, bir ölçüde bireysel ve ilerici (1923-1970)		
Burcu Pelvanoglu	"Türk Primitifleri"	Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa ve Hüseyin Zekai Paşa gibi ressamların oluşturduğu kuşak	Osmanlı Ressamlar Cemiyeti	Ara Kuşak: Halil Paşa, Abdülmecid Efendi, Ahmet Ziya Akbulut, Şevket Dağ, Hoca Ali Rıza	1914 Kuşağı / Çallı Kuşağı	Şişli Atölyesi (1917)	-	Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929)	D Grubu
Canan Ç. Beykal	Asker Ressamlar	Akademizm	-		İzlenimci Kuşak	-			
Cem Mestanoglu	İlk Ressamlar Kuşağı: İbrahim ve Tevfik Paşalar	İkinci Kuşak Ressamlar: Osman Hamdi ve Süleyman Seyyit	Geçiş Kuşağı: Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Hüseyin Zekai Paşa		Meşrutiyet Kuşağı				Ara Kuşak
Ferit Edgü	Asker Ressamlar		-		İzlenimcilik / Çallı Kuşağı	-			
İpek Aksüğüdür Duben	Akademizm / Natüralizm		-		Empresyonizm	-		Müstakiller / Konstrüktivizm	Kübizm / D Grubu
Jale Erzen	Akademik Resim		-		İzlenimci Türk Ressamları	-			D Grubu
Kaya Özsegin	Asker / Subay Ressamlar Batı etkisindeki Primitifler	Akademik Anlayış / Osman Hamdi ve Arkadaşları	Osmanlı Ressamlar Cemiyeti	Batı paralelinde Türk izlenimcileri	1914 Kuşağı / Çallı Kuşağı / Türk İzlenimciliği	Şişli Atölyesi (1917)	Yeni Resim Cemiyeti	Müstakiller (1929)	"D" Grubu
Kıymet Giray	Romantizm			İzlenimcilik					Kübizm Dışavurumcu ve Yapısalcı yorumlar
			Osmanlı Ressamlar Cemiyeti	-	Türk İzlenimcileri / 1914 Kuşağı	Şişli Atölyesi (1917)	-	Müstakiller	D Grubu / Kübizm

Şekil 4.7 : 1800 ile 1933 arası için yapılan dönemsellemeler.

Şekil 4.1’de görüldüğü gibi, anlatılar, Akademik Resim–İzlenimci Türk Ressamları–D Grubu (Erzen, 1977); Akademik Ressamlar–İzlenimcilik–“Bedri Rahmi, Abidin Dino, Avni Arbaş Kuşağı” (Edgü, 1978); Akademizm/Natüralizm–Empresyonizm–Müstakiller / Konstrüktivizm–D Grubu / Kübizm (Aksüğüdür, 1983); Asker Ressamlar–Darüşşafakalılar–“Çallı Kuşağı”–Müstakiller–D Grubu (İskender, 1988a); "Türk Primitifleri"–Klasik Ressamlar–Çallı Kuşağı–Ekspresyonistler–Kübizm (Baraz, 1996); Osman Hamdi ve dönemi–Osmanlı Ressamlar Cemiyeti–Ara Kuşak–1914 Kuşağı–Şişli Atölyesi–Müstakiller–D Grubu (Gören, 1998, 2000); Romantizm–İzlenimcilik–Kübizm (Giray, 2007, 2009) gibi farklı biçimlerde dönemselleştirilmiştir.³¹

³¹ Şekil 4.1’de kimi anlatıların diğerlerine göre daha çok döneme yer verdiği görülmektedir. Bu durum, belirli dönemlerin öne çıkarılarak kanonlaştırmanın amaçlandığını gösterebileceği gibi,

	1800		1908	1910	1914	1919	1926	1928	1933
Kemal İskender	Asker Ressamlar / Şeker Ahmet Paşa ve Kuşağı		Osmanlı Ressamlar Cemiyeti	-	Çallı Kuşağı ve İzlenimcilik	-		Müstakiller	D Grubu
	Darüşşafakalı Ressamlar								
Levent Çahkoğlu	"Türk Primitifleri"	Asker Ressamlar	Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1909)	1914 Kuşağı	Şişli Atölyesi	Türk Ressamlar Cemiyeti	Güzel Sanatlar Birliği	Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği (1929)	D Grubu
Mümtaz Sağlam	Türk Foto-Yorumcuları	Asker Ressamlar	-		1914 Kuşağı / Çallı Kuşağı / İzlenimciler	Şişli Atölyesi (1917)	-	Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği (1928-42)	d Grubu / Kübizm-Konstrüktivizm
Nilgün Yüksel	Figüratif Eğilimler								
	-		Osmanlı Ressamlar Cemiyeti	-	1914 Kuşağı / Çallı Kuşağı	-		Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği (1928)	D Grubu
Nurullah Berk	Primitifler		-	Türk Empresyonistleri	-		Müstakiller ve D Grubu		
Kübizm, Soyut Sanat, Konstrüktivist-inşacı eğilimler									
Özkan Eroğlu	I. Devre (1850-1900): "Çizgisel, foto gerçeğe ve vedute disiplinlerine yakın"			II. Devre (1900-1925): İzlenimci Empresyonist			III. Devre (1925-1950): Ekspresyonizm ve Kübizm		
Semra Germaner	-	Asker Ressamlar	-		1914 Kuşağı	-		Müstakiller Grubu	D Grubu / Kübist ve konstrüktivist eğilimler
Sevay Okay	Klasik heykel anlayışı								
Sezer Tansuğ	-						1. Dönem: 1950'li yıllar öncesi Cumhuriyet Dönemi		
Tomur Atagök	-		Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1908)	-	1914 Kuşağı	Şişli Atölyesi (1917)	Türk Ressamlar Cemiyeti (1919)	Güzel Sanatlar Birliği (1929)	D Grubu
							Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği (1929)		
Yahşi Baraz	Türk Primitifleri (1835)	Klasik Ressamlar	-		Çallı Kuşağı	-			Kübizm

Şekil 4.7 (devam) : 1800 ile 1933 arası için yapılan dönemselleştirmeler.

Bu dönemselleştirmelerin bazıları sanatçı meslek örgütlerini de kapsamına rağmen, sanatçılar ve sanatsal yaklaşımlar etrafında şekillenen anlatı düzenleri de sunmaktadır. İlk dönemi "Türk Empresyonistleri"nin, ikinci dönemi Müstakiller ile D Grubu'nun ve üçüncü dönemi Yeniler Grubu'nun (Berk, 1973) veya Türk Foto-Yorumcuları – Asker Ressamlar – İzlenimciler – Konstrüktivizm'in (Sağlam, 2004) oluşturduğu anlatılar hem sanatçılar hem de yaklaşımlar çerçevesinde oluşturulan dönemselleştirmeye örnek oluşturmaktadır.

"Türk Empresyonistleri"nin veya Kübizm-Konstrüktivizm'in birer dönem olarak ele alınması, üslup veya sanat pratiği üzerinden ilerleyen bir dönemselleştirmenin

anlatıda odaklanılan tarih aralığıyla da ilgilidir. 1950 sonrasının sanat pratiğine odaklanan (Tansuğ, 1991a) veya İzlenimciler'e kadar olan tarih aralığını kapsayan (Özsezgin, 1975b) anlatılar bu duruma örnek oluşturmaktadır. Dönemler arasında karşılaştırma yapılabilmesi için, aynı yazarların farklı anlatılarındaki dönemselleştirmeleri tablo üzerinde bir araya getirilmiştir.

amaçlandığı fikrini güçlendirmektedir.³² Aynı zamanda anlatıda Müstakiller ve D Grubu’ndan, Kübizm, Soyut Sanat ve Konstrüktivist eğilimler bağlamında söz edilmesi, yalnızca mesleki örgütlenmenin değil; sanatsal çerçevenin de dikkate alındığını düşündürmektedir. Diğer yandan, bu grupların Kübizm gibi Avrupa-kaynaklı akımlar bağlamında ele alınmaları, Türkiye sanat tarihinin Modernist Sanat Tarihi ile koştur olma problemini göstermektedir. Artun da (1998: 59), 1950 sonrasını anlatan sanat tarihi metinlerinde dönemlerin daha çok “evrensel kategorilere” hizmet eden Soyut Sanat ve figüratif dışavurumcu gibi isimlerin altında ele alındığını ifade etmektedir.

Dönemler, Akademizm ve Empresyonizm gibi çeşitli “izm”lerin ve “Çallı Kuşağı” gibi sanatçı kuşaklarının birlikte veya eğilimler bazında ele alınmasıyla da sunulmuştur. Sanatçı örgütlenmelerini değil, üslupları baz alan (Baraz, Ersoy, Özsezgin); grup, kuşak ve eğilimleri birlikte ele alan (İskender, Duben, Gören), gruplar ile üsluplar birlikte değerlendiren (Berk, Germaner, Giray) veya farklı sanat pratiklerini dışarıda bırakmadan birer üst-anlatı olarak farklı eğilimleri belirleyen anlatılar (Artun, Okay, Tansuğ, Yüksel) görülmektedir. Dönemselleştirmesini belirli dönem isimleri yerine, tanımlamalarla yapan tarihselleştirmeler de bulunmaktadır. “Batı etkisindeki Türk resminin primitifleri” – “genellikle akademik anlayışta yapıtlar veren Osman Hamdi ve arkadaşları” – “batının yeni sanat akımlarının paralelinde” yapıt üreten “Türk izlenimci ressamı” dönemselleştirmesini yapan anlatı bu yaklaşıma örnek oluşturmaktadır (Özsezgin, 1975b). Eğilimlerin yanı sıra sanatçıların doğum tarihlerini de aynı anlatıda dönemselleştirme yaparken gözetilen örnekler bulunması, anlatı düzenlerindeki çeşitliliği kanıtlar niteliktedir.

³² “Çağdaş Primitifler” de, “İlk Türk sanatçıları” olarak Berk’in başka bir anlatısında bir “akım” olarak dönemselleştirilmektedir (Berk, 1979c: 47). Sanat tarihsel anlatının başlangıcına yerleştirilen bu sanatçıları ile, Artun’un öne sürdüğü “korporatif yapılanma”dan farklılaşmaktadır.

	1941	1946-47	1950	1951	1957-59	1960
Adnan Çoker	Yeniler Grubu		Abstre resim araştırmaları		Abstre Ekspresyonizm	Toplumcu Resim
						Naif Resim
						Abstre ve Figüratif Resim
Ahmet Kamil Gören	Cumhuriyet'in kuruluşu (1923) ile başlayan yeni dönem					
	Yeniler Grubu/Liman Ressamları	10'lar Grubu			Yeni Dal (1959)	Siyah Kalem (1961)
		Tavanarası Ressamları	Soyut Sanat			
Ali Artun	1. Dönem		2. Dönem: Soyut Sanat			
Ayla Ersoy	Toplumsal İçerikli-Gerçekçi Resim		Yeniler Grubu / Liman Ressamları		Naif Resim	
			Soyut Sanat		10 lar Grubu	
			Figüratif Ekspresyonizm			
Beral Madra		Ulusal / Halk sanatı			1968 Kuşağı / Toplumcu Gerçekçi	
		Anadolu coğrafyasından yararlananlar				
		Soyut Sanat			Sol ideolojinin aracı olarak sanat	
		Modernleşmenin tanıtım aracı olarak sanat, bir ölçüde bireysel ve ilerici (1923-1970)				
Burcu Pelvanoğlu	Yeniler Grubu		Anadolu insanının ön plana çıkarılması			
	Soyut Sanat Paris Okulu					Yenilikler
	Onlar Grubu		Tavanarası Ressamları			
Cem Mestanoğlu	Ara Kuşak		Yaşayan Orta Kuşak			
Ferit Edgü		Yeni bir dil / Bedri Rahmi, Abidin Dino, Avni Arbaş Kuşağı				
Fulya Erdemci			Soyut Sanat			Toplumsal Gerçeklik / Politik figüratif sanat
			Tavanarası Ressamları			
Halil Akdeniz	Yeniler Grubu / Sosyal içerikli resimler		Soyut Sanat / Soyut Dışavurumcu			Kavramsal Yaklaşımlar
Halil Altındere						Erken dönem "kavramsal eğilimler"
İpek Aksüğür Duben			Yeniler Grubu / Toplumcu Resim			Bireysel, psikolojik eleştiri
			Soyut Dışavurumculuk			
Kaya Özsezgin	Yeniler / Liman Ressamları (1940)	"On"lar Grubu	Soyut Eğilimler			Bağımsız gelişmeler

Şekil 4.8 : 1940 ile 1960 arası için yapılan dönemsellemeler.

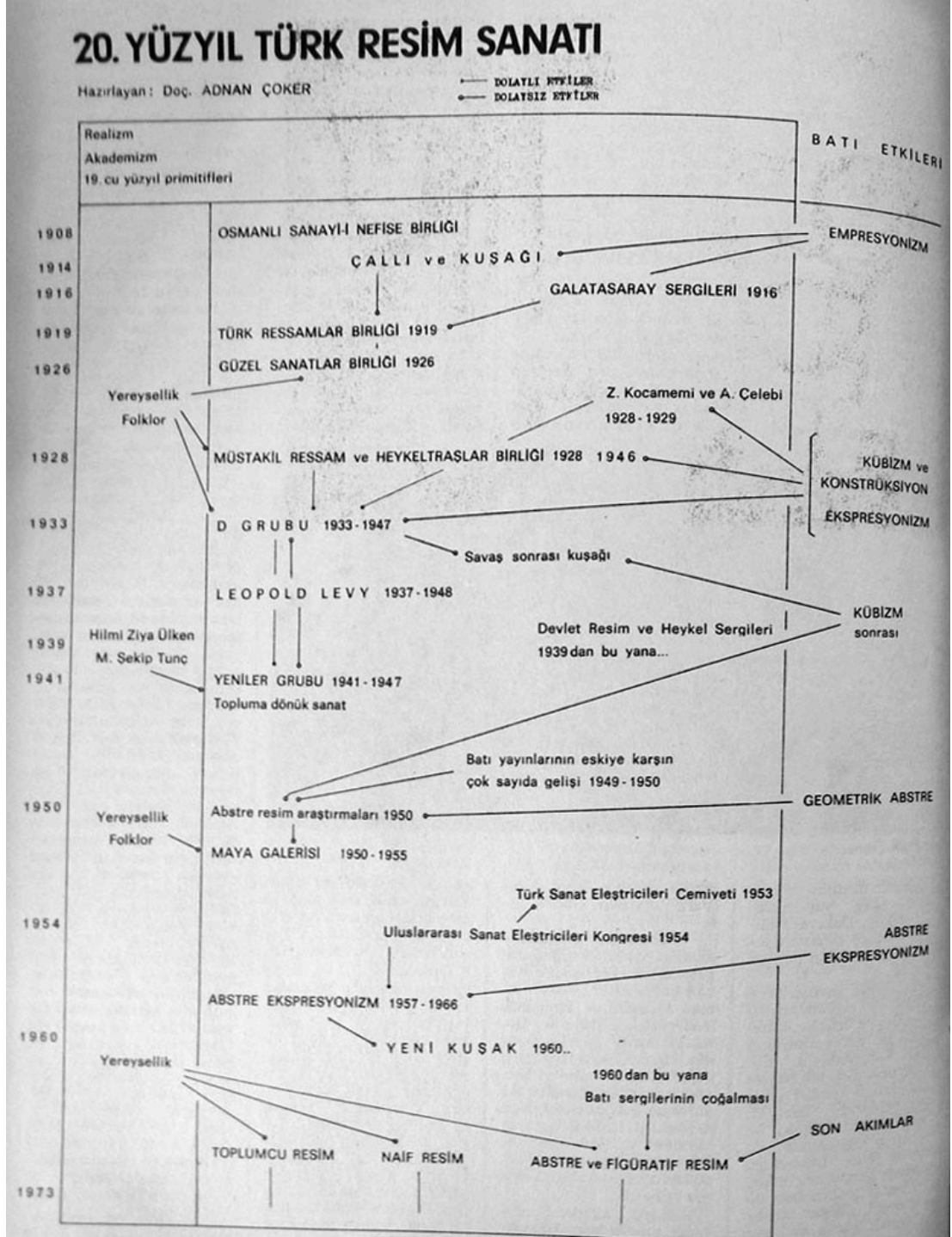
	1941	1946-47	1950	1951	1957-59	1960	
Kıymet Giray	Kübizm Dışavurumcu ve Yapısalcı yorumlar				Soyut Sanat Soyut Dışavurumculuk		
	Yeniler	Paris Ekolü	On'lar Grubu	Non-figüratif		Sosyal / Toplumsal Gerçekçi Resim	
Kemal İskender	Yeniler Grubu / Liman Grubu				Figüratif Eğilimler		
		Onlar Grubu				Toplumsal içeriği vurgulayan tutumlar	
		Siyah Kalem			Yeni Dal	Folklor / Halk Sanatı eğilimi	
		Paris Okulu					
Levent Çalkoğlu	Yeniler Grubu	Soyutlama girişimleri			Soyut Sanat	Yeni-figüratif Resim	
Lütfiye Kalaycı	Yeniler Grubu (1940)	Onlar Grubu			Soyut Sanat		
Mümtaz Sağlam	Yeniler Grubu	Non-figüratif / Paris Okulu				Soyut kavrayış	
Nilgün Yüksel	Figüratif Eğilimler						
		Soyut Eğilimler					Kavramsal Eğilimler
	Yeniler Grubu	Onlar Grubu	-		Yeni Dal (1959)	Siyah Kalem (1961)	
Nurullah Berk		Yeniler Grubu / Toplumcu-gerçekçi					
Özkan Eroğlu	III. Devre (1925-1950): Ekspresyonizm ve Kübizm			IV. Devre (1950-1975): Kişiye dönük arayışlar, Soyut Resim çabaları			
Semra Germaner			Toplumcu ve figürlü resim			1968 Kuşağı / Toplumcu Gerçekçi	
			Soyut Sanat (Geometrik, Lirik, Non-Figüratif Soyut)				
			Tavanarası Ressamları	Grup Espas (1955)			
Sevay Okay	Klasik heykel anlayışı		Heykelde yeni biçimlendirmeler / Soyut eğilimler				
Sezer Tansuğ	1. Dönem: 1950'li yıllar öncesi Cumhuriyet Dönemi						
	Soyut Resim						
Tomur Atagök	Yeniler Grubu	Onlar Grubu		Tavanarası Ressamları	Yeni Dal		
Yahşi Baraz		Soyut Sanat (Fransa)		Soyut Sanat (Türkiye)			

Şekil 4.8 (devam) : 1940 ile 1960 arası için yapılan dönemselleştirmeler.

Adnan Çoker'in sanat tarihi haritası da (Şekil 4.3), akımlar ve üslupların yanı sıra kültürel olgulara yer vermesi açısından bu çeşitliliğe katkıda bulunmaktadır. 1908 öncesinde Akademizm ve Realizm, 1950 sonrasında ise “Abstre Ekspresyonizm” ve Toplumcu Resim haritanın kapsadığı akım ve üsluplardandır (Çoker, 1976: 12). Buradaki dönemselleştirme, Nurullah Berk'in anlatısındaki akım ve gruplara dayansa da; haritanın sağ sütununda Empresyonizm ve Kübizm gibi “Batı etkileri”nin, sol sütununda ise Mustafa Şekip Tunç (1886-1958) ve Hilmi Ziya Ülken (1901-1974) gibi çeşitli yazar ve tarihçilerin isimlerinin, “yerellik”, “folklor” gibi yapıtlarda tartışılan kavramların ve “Galatasaray Sergileri” ile Türk Sanat Eleştircileri Cemiyeti'nin yer alması, sanat pratiğine etki etmiş farklı olay, kavram ve kişileri de anlatısında kapsadığını göstermektedir. Aynı zamanda çeşitli etkiler, “dolaylı” ve “dolaysız” (doğrudan) olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Buna göre, örneğin, “Batı” akımlarının etkileri doğrudandır; ancak, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin D Grubu'na etkisi ile Uluslararası Sanat Eleştircileri Kongresi'nin düzenlenmesinin “Abstre Ekspresyonizm”e etkisi dolaylıdır. Haritaya göre Ülken ve Tunç'un Yeniler Grubu (1941-1947) üzerinde doğrudan etkisi bulunmaktadır.

Çoker'in, bu iki karakteri yerleştirdiği 1938-1940 aralığı Ülken'in Marxist olarak nitelendirilen *İnsan* dergisini yayınladığı ve felsefe konulu yayınlar yaptığı zamana denk düşer. Aynı zamanda Ülken'in kitabı Resim ve Cemiyet (1942) sanat ile toplumun ilişkisini tartışmış ve Yeniler Grubu'nu desteklemiştir (Köksal, 1977a: 12). Ülken kitabında Yeniler Grubu'nu, “milli resmin candamarına parmaklarını basmış” sanatçılar olarak tanımlamaktadır (Özsezgin, 1977b'de atıfta bulunulduğu gibi). Dolayısıyla kavramlar, kuramlar ve ideolojilerin sanat pratiği ile ilişkisini ortaya koyan harita, toplumsal ve kültürel olgular bağlamında bir dönemselleştirme kurmaktadır. Kendinden önceki, Berk'in oluşturduğu modeli çoğaltması ve onaylaması bakımından eleştirilebilecek olan Çoker'in haritası, farklı kültürel etkiler ile toplumsal bağlamı da kapsadığı için önem taşımaktadır.³³

³³ Çoker'in haritası, Alfred Barr, Jr.'ın “Cubism and Abstract Art” sergisi için yaptığı haritayı (1936) akla getirmektedir (Barr, 2013). İki harita da 19. yüzyıl sonundan başlar. Barr'ın haritası 1935 yılında “Abstre” (Soyut Sanat) ile sonlanır; Çoker'in haritası 1973 yılına ve Toplumcu, Naif, Abstre ve Figüratif Resim'e kadar uzanır. Barr'ın şemasıyla ilgili en çok yapılan eleştirilerden biri, toplumsal bağlamı göz ardı etmesi olmuştur (Elkins, 2002: 84).



Şekil 4.9 : “20. Yüzyıl Türk Resim Sanatı” haritası, Adnan Çoker, 1976.

Anlatısını, kültür politikalarının yanı sıra, Güzel Sanatlar Akademisi'nin sanat üretimi üzerindeki rolü, Cumhuriyet'in onuncu yılında düzenlenmeye başlanan İnkılap Sergileri, 1938 ile 1943 yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri gibi pratiğe yön veren olgular ve devlet, akademi, sergiler gibi kurumlar üzerinden kuran Semra Germaner'in metni de (1999), sanatın tarihini farklı perspektiflerden okuma yaklaşımına örnek oluşturmaktadır. Bu okuma üzerinden yaptığı dönemselleştirmeye göre yazar, tarihsel anlatısını "Cumhuriyet Dönemi" ve "Galeriler Dönemi" olmak üzere iki ana döneme ayırmaktadır. 1950 sonrasında yaşanan toplumsal, politik ve ekonomik değişimlerin geniş kitle kültürü ve plastik sanatlar alanında etki gösterdiğini belirtmesi, bu tarih yazımı yaklaşımını ve dönemselleştirmeyi tercih etmesini açıklar niteliktedir (Germaner, 1999: 21).

Devlet, sanat ve küresel sanat ortamı arasındaki ilişkilere odaklanan okumasında ise Beral Madra (2007: 31), bu ilişkiler bağlamında tarihi beş "aşamaya" ayırmaktadır: Devlet güdümlü Batılılaşma projesinin bir aracı olarak (1850-1923), modernleşmenin tanıtım aracı olarak, bir ölçüde "bireysel" ve "ilerici" (1923-1970), "sol ideolojinin aracı" olarak (1960'lar), düşünsel eylem olarak, (1970-1980) ve küresel kültür sanayine ve küresel sistemlere bağlı olarak sanat (1990'lardan 2007'ye) farklı okuma ve dönemselleştirmelere bir diğer örnektir. Bu dönemselleştirmenin anlatıda "aşama" olarak adlandırılması nedeniyle, devlet güdümünden çıkarak bağımsızlaşan sanatın son dönemde küresel sistemlere bağlanmasının "gelişme" olarak sunulduğu söylenebilir. Sanat tarihi anlatılarını iktisat, siyaset veya kültür perspektiflerinden kuran ve dönemselleştiren metinler de bulunmaktadır³⁴ (Çoker, 1980).

Şekil 4.2 ve 4.4 incelendiğinde, dönemselleştirmeler arasında, İzlenimcilik–Empresyonizm, Dışavurumculuk–Ekspresyonizm ve Soyut–Abstre gibi farklılıklar olduğu da görülmektedir. İzlenimcilik'in yeni bir deyiş olarak literatüre girmesi 1970'lerde gerçekleşmiştir (Berk, 1973: 8). Ancak bu tarihten sonra da anlatılarda Empresyonizm'in dönem ismi olarak yer aldığı görülmektedir. Dolayısıyla, bu

³⁴ Tez çalışmasının kapsamı dışında olmakla birlikte, Sezer Tansuğ'un, Çağdaş Türk Sanatı ve İpek Duben'in Türk Resmi ve Eleştirisi: 1900-1950 kitaplarında Türkiye'de sanatın tarihini eğitim kurumları, piyasa, sergiler, yayımlar veya stiller üzerinden kurulması da, farklı perspektiflerden okumalara örnek oluşturmaktadır (Artun, 1998, 2014; Yasa-Yaman, 2011a: 41). Aynı zamanda, Zeynep Yasa-Yaman'ın yazdığı Suretin Sireti: Bir Koleksiyonu Ziyaret (2011a) metni de, Türkiye'deki sanatın ve sanat tarihinin tarihini, sosyo-politik ortamla birlikte kuran farklı bir anlatı olarak kaydedilebilir.

farklılık, anlatılardaki dilsel tercihlerle ilişkilendirilebilir.³⁵ Yazarların öz Türkçe taraftarı olma ihtimallerinin bulunmasının yanı sıra; Modernist Sanat Tarihi'nde yer alan Ekspresyonizm gibi terimleri, zamansal ve üslupsal koşutluğu güçlendirmek amacıyla kullanmış ve buna göre, terimlerin Türkçe'ye çevirileri (Dışavurumculuk) yerine aktarımlarını (Ekspresyonizm) kullandıkları söylenebilir. Terimsel başka bir tercih, Darüşşafakalılar ile Primitifler arasında bulunmaktadır. İskender (1988), sanatçıların Primitifler adıyla anılmasını olumsuzlamaktadır. Bunun nedeni, terimin Modernist Sanat Tarihi'ndeki kullanımının "ilkel" sanatçılara referans vermesidir. Bu nedenle terimin yerine Darüşşafakalılar'ı önermektedir. Sezer Tansuğ da (1979) Primitifler isminden vazgeçilmesini önermiştir. Ancak Tansuğ'un nedeni farklıdır. Ona göre, "Primitif deyiminin, Avrupa ülkelerinin sanat tarihiyle çağrışımlara yol açan bir yanı" vardır ve bu durum "bu sanatçıların ilginç yerel üslup özelliklerinin kavranmasına güçlük çıkarmaktadır". Primitifler "belki de Batı usulü bir Türk resminin, Primitif denebilecek öncüleri değil, fakat Osmanlı Resim Sanatının son nakkaş temsilcileridir" (Tansuğ, 1979: 13). Tansuğ'un bakış açısı, Modernist Sanat Tarihi yazımıyla koşutluk kurma yaklaşımının dışına çıkmaktadır. Aynı zamanda Türkiye'deki sanat tarihi için, Osmanlı'da kökleri bulunacak bir devamlılık önermektedir.

1970 sonrası sanat pratiğine odaklanan tarihsel anlatılarda, farklı dönemselleştirme yaklaşımları daha da artmaktadır (Şekil 4.4). Gruplara veya kuşaklara daha az dayanan bu anlatılarda, yapıtlar / malzemeler / kavramlar veya üsluplar bağlamında, eğilimler / arayışlar başlıklarıyla yapılan dönemselleştirmeler öne çıkmaktadır. "Soyut eğilimler" – "yenilikçi eğilimler" – "figür soyut bireşiminde lirik arayışlar" – "toplumsal (gerçekçi) eğilimler" – "bireysel nitelikteki figüratif eğilimler" olarak beş başlık altında (İskender, 1988a) veya "doğa gözlemine ve akademik geleneklere bağlı izlenimci-gerçekçi manzara anlayışını sürdürenler" – "çağdaş yüzeyselleştirici, soyutlayıcı, inşacı ve üsluplayıcı anlatımların etkisiyle süren, kimilerinin 'modern-figüratif' diye adlandırdığı yöntemi doğa, çevre, yurt görünümlemimize uygulayanlar" – "görsel algılarını ya da iç ve dış yaşantılarını çağımızın uluslararası soyutlayıcı, özgür veya geometrik düzenleme yöntemine dayanarak yansıtanlar" – "çağdaş plastik değerlerle birlikte kendi toprağımıza basan, geleneksel değerlerimizden de

³⁵ Terminoloji ve dilsel kullanımlar, çalışmanın Dil, Terminoloji ve Kaynaklar Bölümü'nde tartışılmaktadır.

yararlanan ulusal bir nitelikte kazandırmayı amaçlayan çabalar” olmak üzere dört eğilim altında ele alındığı görülmektedir (Köksal, 1974c: 19). Aynı zamanda, toplumcu, soyut ve dışavurumcu eğilimler altında (Madra, 1989) veya 1980 sonrasında üretim yapan sanatçıların “on yıllık süre içinde değişim göstermeyen yapıtlar” üretmeyerek “tekdüze bir anlatımı” sürdürenler – “gerçekçi figür geleneği”ni seçenler – Yeni Ekspresyonizm’i sürdürenler – üç boyutlu yapıt ve mekan düzenlemesinde “önemli aşamalar sağlayan”, “gelişmeler” yaratan sanatçılar olarak dört eğilimde (Madra, 1990: 49-50) dönemselleştirilmesi de bu yaklaşımlara örnek oluşturmaktadır.

İskender’in (1988: 25), 1970 sonrasında ortaya çıktığını belirttiği üslup çeşitliliği, dönemselleştirmelerin eğilimler üzerinden yapılmasının nedenleri arasında sayılabilir. Bir başka neden, bu anlatıların çok yakın bir tarih aralığından bahsediyor olmaları sebebiyle dönemler oluşturmayı zorlaştırması olabilir. Sanatçılar arasındaki gruplaşmaların bu tarihten sonra daha seyrek görülmesi de, eğilimlerin dönem isimleri haline gelmesinin nedenlerinden biri olabilir. Tüm bunlara ek olarak, anlatılarda 1970 sonrasında Çağdaş veya Güncel altında dönemselleştirilmiş olması nedeniyle, tekrar alt dönemlere başvurmaya ihtiyaç duyulmamış olabilir.

1970 sonrası sanat pratiğinin tarihsel anlatıları da, dönemleri, belirlenen tarih aralıkları içinde gerçekleşmiş olgular aracılığıyla tanımlamayı seçebilmektedir. Bu olgular sosyo-ekonomik ve kültürel koşullarla ilişkili olduğu gibi, yapıtlarda görülen dönüşümlerle de ilgili olabilmektedir. 1970 ile 1980 arasının “Türk sanatının, çağdaş Batı sanatıyla bütünleşme çabaları verdiği”, 1980 ve 1990’lı yılların ise “evrensel bir düzeyin yakalandığı bir dönem” (Germaner, 1999: 22) veya 1968 ile 1978 arasının sanat yapıtının “dekoratiflikten anlaksal” olmaya geçtiği, sermaye birikiminin ve sanat pazarının oluştuğu, sergilerin arttığı, “20. yy. sanat akımları ve tekniklerinin gündeme gelmeye” başladığı, siyasetteki sorunların sanata yansıdığı ve üç boyutlu ya da kavramsal yapıtların sergilerde görülmeye başladığı “gelişmeler”; 1978 ile 1988 arasının ise, bireyselliğin vurgulandığı, medyanın büyüdüğü, sorgulama ve seçmeci bir tavrın ortaya çıktığı ve uluslararası sanat etkinliklerinin görüldüğü bir dönem olarak (Madra, 1989) dönemselleştirilmesi bu yaklaşıma örnek oluşturmaktadır.

	1970	1975	1977	1980	1985	1990	1995	2000	2007	2010
Ahmet Kamil Gören	Cumhuriyet'in kuruluşu (1923) ile başlayan yeni dönem									
	Objekt Sanatı / Kavramsal Sanat (1967 -)									
Ahmet Köksal	İzlenimci-Gerçekçi manzara anlayışı									
	"Modern-figüratif" yöntem									
	Uluslararası soyutlayıcı, geometrik düzenleme									
	Çağdaş plastik değerlerle birlikte geleneksel değerler									
Ali Akay				1. Nesil: Sanatı sanat olarak düşünerek siyasi ve sosyolojik işler gerçekleştirenler			2. Nesil: Sanatın dışında düşünüp siyasi temsili çalışmalar yapanlar			
Aykut Köksal	1. Kuşak Çağdaş (1967-)		2. Kuşak Çağdaş (1979 -)							
Ayla Ersoy	Soyut Sanat									
					Yeni Dışavurumculuk					
					Fantastik Gerçekçilik					
	Kavramsal Sanat ve Avantgarde									
Beral Madra	Figüratif Eğilimler							Çağdaş Sanat		
	"Gelişmeler" Dönemi				Bireyselliğin vurgulandığı dönem					
					1. Kuşak / Soyut		Eleştirel resim			
	Sol ideolojinin aracı olarak sanat		2. Kuşak / Gerçekçi / Toplumsal Eleştiri							
	Düşünsel eylem olarak sanat, düşüncenin görselleşmesi		3. Kuşak / Yeni Ekspresyonizm		Karışık gereç					
			Kuşaklar-üstü / Üç boyut ve mekan							
					Kavramsal Sanat					
Burcu Pelvanoğlu	Yenilikler		Yeni Dışavurumculuk			Küresel kültür sanayine ve küresel sistemlere bağlı				
	1968 Kuşağı / Devlet karşıtı sanat / Toplumsal Gerçekçilik		Sanat Tanımı Topluluğu	Güncel Sanat						
Erden Kosova	Soyutlamacı Eğilimler				Güncel Sanat					
	Realist Resim									
	Dışavurumcu Ressamlar									
	Sosyalist Gerçekçiler									
	1. Kuşak				2. Kuşak					
	Fulya Erdemci	Toplumsal Gerçeklik / Politik figüratif sanat	Çağdaş Sanat							
Halil Akdeniz	Kavramsal yaklaşımlar / Kavramsal Sanat			Yeni Dışavurumculuk		Postmodern				

Şekil 4.10 : 1970 ile 2010 arası için yapılan dönemselleştirmeler.

Sanat tarihi yazımının Marksizm'e yöneldiği 1960'lı yıllara kadar, anlatılarda sanatın toplumsal ve siyasi şartların önünde olduğu düşüncesi varolmuştur. Bu tarihten sonra, sanat yapıtlarının, belirli toplumsal koşullar içinde çalışan toplumsal aktörlerin ürünleri olarak görülmesi gerektiği öne sürülmüş, anlamların ve değerlerin tarihsel üretimi ve tüketimi vurgulanmıştır (Edwards, 1999: 6). Bu nedenle Türkiye'de 1970 sonrasındaki sanat tarihi yazımında, sosyo-ekonomik faktörleri dönemselleştirmeler için birer dayanak noktası olarak belirleyen anlatıların varlığı, sanat tarihi disiplindeki değişimlere bağlanabilir.³⁶ Bununla birlikte bu anlatılar, "sanatın toplumsal tarihi"ni değil; tarihin sanat için bir arka plan olarak kullanılmasını örneklemektedir (Clark, 1982: 250).

³⁶ Sanat tarihi anlatılarında görülen bu yenilik, "Kendine Özgü Modernizm" ve "Çoğul Çağdaşlık" Bölümü'nde daha geniş biçimde ele alınmaktadır.

	1970	1975	1977	1980	1985	1990	1995	2000	2007	2010
Halil Altındere	Kavramsal Sanat			Yeni Dışavurumcu Resim	Güncel Sanat					
Kıymet Giray	Yeni Eğilimler	Kavramsal Sanat								
	Realizm			Yeni Dışavurumculuk						
				Yeni Dışavurumculuk						
Kemal İskender	Soyut Eğilimler									
	Yenilikçi Eğilimler: Yeni Dadacılık, Kavramsal ve Minimal Sanat									
	Figür-Soyut birleşiminde lirik arayışlar									
	Toplumsal (Gerçekçi) Eğilimler									
	Bireysel nitelikteki figüratif eğilimler									
Levent Çalıkoglu	Yeni-figüratif Resim	Politik içerikli resimler			Farklı ifade olanakları	Postmodern tavır / Çağdaş Sanat				
Mümtaz Sağlam	Toplumcu gerçekçi duyarlık									
Nilgün Yüksel	Figüratif Eğilimler									
	Soyut Eğilimler									
	Kavramsal Eğilimler									
	Toplumsal içerikli resimler	Dışavurumcu figüratif anlatımlar Yeni figürasyon	Foto-gerçekçilik	Yeni Dışavurumculuk						
Özkan Eroğlu	IV. Devre		V. Devre (1975-2000): Bireysel gelişme ve özgüven							
Semra Germaner	Türk sanatının çağdaş Batı sanatıyla bütünleşme çabaları verdiği dönem			Evrensel bir düzeyin yakalandığı bir dönem						
		Düş ve fantezi								
		Pop-Art								
		Yeni-gerçekçi, Foto Gerçekçi, Yeni İfadeci								
Sezer Tansuğ	1. Dönem	2. Dönem: Organik üslup ilişkileri, bireysal çabalar Galeriler Dönemi								
Tomur Atagök	Yeni sanat anlayışları / Düşünü estetiği									
Vasıf Kortun				"1980'lerin kavramsalcı kuşağı"			"1990'ların küstah çocuklar kuşağı"			

Şekil 4.10 (devam) : 1970 ile 2010 arası için yapılan dönemselleştirmeler.

Bu bağlamda, kurumsal, sosyo-politik veya ekonomik sanat tarihi anlatıları arasında, dönemselleştirmesini; “kitlenin sanat anlayışını yönlendiren etkinlikler” olarak “Yeni Eğilimler”, “Öncü Türk Sanatı’ndan Bir Kesit”, “1-5” ve “A-D” başlıklı sergilerin; farklı kültür gruplarının konuşma isteklerinin; çevirileri yapılan çeşitli felsefe ve sosyoloji metinlerinin (Gilles Deleuze ve Michel Foucault gibi) sanatçılar tarafından okunması ve yurtdışı ile diyalogun artmasının; küratörlük mesleğinin ortaya çıkışının; Türkiye’de yaşanan politik, ekonomik ve toplumsal dönüşümlerin etkileri gibi yerel olgu ve olaylar üzerinden kurgulayarak yapanlar da (Çalıkoglu, 2008; Madra, 2005, 2007) bulunmaktadır.

Şekillerde görüldüğü gibi anlatılarda “Çallı Kuşağı”, “1914 Kuşağı”, “1968 Kuşağı” dönemselleştirmelerine rastlanmaktadır. Bir dönemi, bir sanatçı ya da tarih üzerinden işaretleyen kuşak yaklaşımı, sanat tarihi yazımında birbirini aşması gereken zaman dilimleri olarak ortaya çıkmaktadır. Donald Preziosi (1998), ilk modern sanat tarihçi olarak kabul edilen Giorgio Vasari’nin (1511-1574), Le Vite (1550) kitabında tarihsel farklılıkları tek, ilerlemeci, çizgisel bir anlatıya indirgediğini belirtir. “İlerleme” düşüncesi üzerine kurulan Vasari’nin anlatısı, her kuşağın bir misyona

sahip olduğunu ve kendinden sonra gelecek kuşaklar için bütün türdeş pratiklere değer biçecek bir norm veya standart oluşturduğuna işaret etmektedir (Preziosi, 1998: 24). Buna göre her bir kuşak bir öncekinden daha “ileriye” gitme misyonunu yüklenmektedir. Kuşak dizilimi, sanatçıların, farklı sanatsal pratiklerin temsilcileri olarak idealize edilmesine yol açmaktadır. Bu durum, Türkiye’deki sanat tarihi yazımı bağlamında İbrahim Çallı gibi örneklerin bir standart olarak yerleştirilmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte, 1914 ya da Çallı Kuşağı dönemselleştirmeleri, 1914’ü zamansal olarak işaretlemektedir. Başka sanat tarihi anlatılarında bu tarih için yapılan bir işaretlemenin görülmemesi ve yalnızca Türkiye’deki sanat tarihinde yer alması bir özgünlük belirtisi veya Modernist Sanat Tarihi’nde yer alan “dâhi sanatçı miti”nin Türkiye’deki karşılığını yaratma çabası olarak okunabilir.

Öte yandan Vasari, kitabında bir kuşak anlatısı yaratmanın yanı sıra, sanatçıların yaşamöykülerine de yer vererek bir monografiler dizisi oluşturmaktadır. Sanat tarihi yazımında özne-merkezli biyografik tarih geleneğinin kurulmasını sağlayan bu yaklaşım, sanatçıları öne çıkarmaktadır. Ancak bu anlatı düzeni de, bir “kahraman” veya “dâhi” olarak sanatçı mitini de oluşturmaktadır. Türkiye’deki sanat tarihi yazımında, sanatçılardan bireysel biçimde bahseden anlatılara bu açıdan bakıldığında, sanatçıların birer ölçüt haline getirilerek mitleştirildikleri öne sürülebilir. Bu anlatı düzeni aynı zamanda, sanatçı bazında kanon oluşturmaya kolaylaştırmaktadır. Örnek olarak Erden Kosova’nın (2007a), Güncel içinde 1. Kuşak (Altan Gürman, Füsün Onur, Sarkis, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Yusuf Taktak, Canan Beykal, Gülsün Karamustafa, Cengiz Çekil, Hale Tenger, Selim Birsell, Aydan Murtezaoglu, Bülent Şangar) ve 2. Kuşak (Esra Ersen, Serkan Özkaya, Vahit Tuna, Halil Altındere) olmak üzere alt-dönemselleştirme yapması sayılabilir. Bununla birlikte aynı yazar, 1960 sonrası sanatına kuşak yerine, bir “dizilim” veya “konstellasyon” olarak yaklaşmayı da önermektedir (Kosova, 2008). Konstellasyon, kuşaklar arasındaki hiyerarşiyi yok ederek sanatçıları arasında etkileşime dayalı bir dönemselleştirme ve okuma getirme amacını taşımaktadır.

Bu tür dönemselleştirmelerin (İskender, 1988; Sönmez, 1990) kuşak anlatımının hegemonik diziliminden uzaklaşarak “kuşaklar-üstü” bir düzen yaratması, aynı zamanda tarih yazımının gelişim/aşama fikrinden uzaklaşılmasını sağlamaktadır.³⁷ Bu düzeni benimseyen tarihlerle, gerek Türkiye’deki Çağdaş veya Güncel sanat anlatılarında gerekse de küresel Çağdaş sanat tarihi yazımında daha çok karşılaşılmaktadır. Bunun nedenleri arasında, 1970 sonrasında ortaya çıktığı öne sürülen üslup çeşitliliği veya Ali Akay’ın (2010: 72) ifadesiyle “bireysellik süreçlerinin”, özne-merkezli tarihlerin yeniden ortaya çıkışını sağlaması olduğu sayılabilir. Aynı zamanda, Türkiye’deki Çağdaş veya Güncel sanat anlatılarının bu şekilde, kahraman sanatçı mitleri yaratarak küresel Çağdaş sanat tarihi yazımıyla bağ kurduğu söylenebilir.

Çalışmanın bu bölümü altında incelenmiş olan, sanatçı dizilimleri dışındaki, gruplar, üsluplar, eğilimler veya kuşaklar üzerinden yazılan tarihsel anlatıların ortak noktası, “ilerlemeci” tarih yazımını benimsemiş olmalarıdır. Modernist Sanat Tarihi yazımının temelini oluşturan kronolojik ve çizgisel tarih yaklaşımını benimsemiş ve dolayısıyla bir “gelişme” fikri üzerine kurulmuşlardır. Ali Artun, Modernist Sanat Tarihi yazımındaki sanatçı ya da üslup odaklı anlatının yerine, ifade ettiği gibi 1900 ile 1950 arası için sanatçı birlikleri çerçevesinde bir dönemselleştirmenin benimsemesinin bir özerklik ifadesi olarak ele alınamayacağını öne sürmektedir. Ancak bu anlatıların, hem birliklerin yanı sıra kuşak ve üslupları da dikkate aldığı hem de sanat üzerine bir kurumsal tarih okuması yaptığı söylenebilir. Yine de, bu anlatıların nüanslarla da olsa aktarılmış olması, Türkiye’deki sanat tarihi yazımına özgü bir anlatı geleneğinin oluştuğunu göstermektedir. Bununla birlikte bu durum, Modernist Sanat Tarihi yazımında kanon ve dönemselleştirmelerin kurumsallaşması sorunuyla örtüşmektedir. Bu da, bu anlatı düzenlerinin Türkiye’deki sanat tarihi yazımında hakimiyet kurduğu anlamına gelmektedir. Bununla birlikte, 1970 sonrasına odaklanan tarihsel anlatıların dönemselleştirmeler açısından çeşitlilik ve farklılık göstermesi kurulan otoritenin etkisini yitirdiğine de işaret etmektedir.

³⁷ Örnek olarak İskender (1988) anlatısında, D Grubu ve Müstakiller gibi grupların içindeki sanatçıların farklı üslup özellikleri gösterdiğini belirtmekte ve bu nedenle sanatçılar bazında kısa incelemeler yapmaktadır.

4.3 Kanon ve İlkler, Öncüler, Temsilciler

Tarihsel olarak öncelikle edebiyatta ortaya çıkan ve sonra diğer sanat disiplinlerine aktarılan bir kavram olan “kanon”, belirli bir disiplin içindeki bir dizi sanat eserini ya da sanatçıyı işaret etmektedir. Sanat tarihinde Vasari’nin anlatısı ile şekillenmeye başlayan kanon, 19. yüzyılın modern estetik prensipleri çerçevesinde oluşturulmuştur (Jensen, 2007: 28). Kanonda yer alan eserlerin veya sanatçıların o disiplin içindeki sanatsal mükemmelliğin ve estetik değerin en yüksek noktasını oluşturduğu kabul edilmiştir. Böylece bu yapıtlar ve sanatçılar, disiplin içindeki tüm yapıtlara ve sanatçılara değer biçen bir standart haline gelmiştir. Dolayısıyla zaman içinde kanonun, sanat tarihi disiplininin sanatçıları ya da nesneleri kabul etmesinin veya reddetmesinin araçlarından biri haline geldiği öne sürülmüştür (Nelson, 1997: 28).

Elizabeth Mansfield (2007), kanonlaştırılan sanat yapıtlarının ve sanatçılarının, kanon dışında kalanlar üzerinde üstünlüğe sahip olması nedeniyle, sanat tarihinde hiyerarşik bir yer edindiklerini iddia etmektedir. Bu nedenle kanon, yalnızca içerdiği sanatçıları ve yapıtları değil, aynı zamanda dışarıda bıraktıklarını da biçimlendirmektedir (Mansfield, 2007: 11). Bununla birlikte, sanat tarihindeki değişen estetik değerler ve bakış açıları nedeniyle kanonda değişiklikler olmaktadır.

Örnek olarak Modernist Sanat Tarihi’nde Marcel Duchamp’ın kanonlaştırılması 1960’lara kadar gerçekleşmemiştir. Onunla aynı sanatsal kaygıları paylaşan sanatçıların ortaya çıkmasıyla birlikte, Duchamp sanat tarihi kanonunda bugünkü yerini almıştır (Jensen, 2007: 29). Bu durum, kanonun, yalnızca kişisel zevklere dayanılarak değil, sanat tarihi yazımına dayanan gelenekler, kavramsal çerçeveler ve toplumsal pratiklerle de oluşturulduğunu kanıtlamaktadır (Edwards, 1999: 2).

Modernist Sanat Tarihi’nin “Batı-dışı” coğrafyaların sanat tarihi üzerinde etkili olmasıyla birlikte, kanon, o coğrafyaların tarihsel anlatılarına bir değer olarak aktarılmıştır. Böylece, örneğin Romantikler’den ve Empresyonistler’den oluşan 19. yüzyılın modern sanat kanonunun yanı sıra, farklı kültürlerde aynı zaman dilimi için farklı kanonların ortaya çıktığı görülmüştür. Bu kanonlar Modernist Sanat Tarihi kanonuna referans verebildiği gibi, Çin sanatında olduğu gibi kendi standartlarını da oluşturabilmektedir (Yiqiang, 2008).

Bu nedenle, Anna Brzyski (2007: 3), kanonun tekil olmadığını, farklı coğrafyalarda ve farklı zamanlarda çoğul biçimde üretildiğini öne sürmektedir. Ancak, kanonun yapısının hiyerarşik olması, çoğul kanonların da hiyerarşik düzenler yaratmasına yol açmaktadır.

Türkiye’de, 1970 ile 2010 yılları arasındaki sanat tarihi yazımında farklı kanonların oluşturulduğu görülmektedir. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı sanatı için Asker Ressamlar, İzlenimciler ve D Grubu gibi dönemleri sanat tarihi yazımına yerleştiği, ancak aynı zamanda farklı dönemselleştirme eğilimlerinin de ortaya çıkmaya başladığı çalışmanın önceki bölümde ele alınmıştı. Sanatçılar açısından ise, temel metinler üzerinde yapılan inceleme sonucunda hazırlanan Şekil 4.5’e bakıldığında, bu dönem için en çok alıntılanarak kanonlaştırma eğilimi gösteren sanatçıların³⁸, Nurullah Berk, Ali Avni Çelebi, Şeker Ahmet Paşa, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid, Zeki Kocamemi ve İbrahim Çallı olduğu görülmektedir.³⁹

³⁸ Bu bölümde yer alan şekiller, çalışma kapsamında seçilen “temel metinler” üzerinden hazırlanmıştır. Kanonlaştırıldığı önerilen sanatçılar, metinler içinde isimlerinin yer almalarının yanı sıra, yapıtları üzerinden de değerlendirilmiş veya “ilk”, “öncü”, “temsilci” gibi ifadelerle anılmışlardır. Şekil hazırlanırken, metinler içinde bu şekilde yer alan sanatçıların isimleri, her metinde bir sefer olmak kaydıyla sayılmıştır. Bir akım ya da üslup altında isimleri yalnızca sıralanan sanatçılar kanonlaştırma kapsamı altında değerlendirilmemiştir. Sanatçılar, metinlerde alıntılanırları zaman aralığına göre listelere yerleştirilmiştir.

³⁹ “Temel metinler” içinde Giray, Çalıkoğlu, Madra ve Pelvanoğlu gibi yazarların birden fazla anlatısı yer almaktadır. Bu yazarların metin sayıları diğerlerine göre fazla olduğundan, metinlerindeki sanatçıların alıntılanma sayılarının, tek bir metni olan yazarlarla karşılaştırıldığında tutarsızlık yarattığı düşünülebilir. Ancak anlatılar, yazarlara göre değil; tez kapsamında belirtilen anlatı kriterlerine göre seçilmiştir. Böylece tek bir yazarın birden fazla sanat tarihi anlatısı kurmasının, sanatçıların sanat tarihine yerleştirilmesinde ne kadar etkili olduğu ortaya çıkmaktadır. Öte yandan, örneğin Semra Germaner’in, anlatılarında Ali Teoman Germaner’i alıntılmasına rağmen, alıntılanma listelere bakıldığında, bu durumun kanonlaştırmaya yönelik bir etki yaratmadığı görülmektedir. Bu nedenle, yalnızca alıntılanmanın değil, kanonlaştırılmaya yönelik olarak farklı anlatılarda aynı sanatçıların tekrarlanması etkili olduğu düşünülmektedir.

Sıra	Sanatçı	Sayı	Sıra	Sanatçı	Sayı
1	Nurullah Berk	23	19	Namık İsmail	10
2	Ali Avni Çelebi	19	20	Nazmi Ziya Güran	10
3	Şeker Ahmet Paşa	18	21	Ali Hadi Bara	9
4	Zeki Faik İzer	18	22	Mehmet Ruhi Arel	9
5	Cemal Tollu	17	23	Refik Epikman	9
6	Osman Hamdi Bey	17	24	Abdülmecid Efendi	8
7	Süleyman Seyyid	17	25	Elif Naci	8
8	Zeki Kocamemi	17	26	Hüseyin Zekai Paşa	8
9	İbrahim Çallı	16	27	İhsan Özsoy	8
10	Cevat Dereli	15	28	Muhittin Sebati	8
11	Halil Paşa	14	29	Sami Yetik	8
12	Avni Lifij	13	30	Şeref Akdik	8
13	Hoca Ali Rıza	13	31	Cemal Bingöl	7
14	Mahmut Cûda	12	32	Mihri Müşfik	7
15	Zühtü Müridoğlu	12	33	Sabiha Bengütaş	7
16	Feyhaman Duran	11	34	Ahmet Ziya Akbulut	6
17	Hale Âsaf	11	35	Nermin Faruki	6
18	Hikmet Onat	10	36	Ratip Aşir Acudoğu	6

Şekil 4.11 : Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet sanatçıları alıntılanma sayıları.⁴⁰

Sanatçıların, kanonlaştırmak üzere metinlerde alıntılanması farklı biçimlerde gerçekleşmektedir. Yalnızca isimleri sıralanan sanatçılardan farklı olarak anlatılarda kanon oluşturmak üzere, bu sanatçılar yapıtlarıyla birlikte öne çıkarılmakta, bir kuşağa isim verebilmekte veya bir sanatsal eğilimin ya da üslubun “ilki”, “öncüsü” ve “temsilcisi” ilan edilebilmektedir. Örnek olarak, en çok alıntılanan Nurullah Berk’in; Osman Hamdi Bey, Sabri Berkel ve Neşet Günel ile birlikte “Batı” sanatını, özümseme, özgünleşme, yerelleşme ve toplumsallaştırma yönlerinden ele alarak Türkiye’deki sanata “yenilik” getirdiği (Aksüğür, 1981); Sabri Berkel ve Bedri Rahmi Eyüboğlu ile beraber “Doğu-Batı” sentezinde bir Türk resmi yaratma çabası’nın öncüsü olduğu (Germaner, 1987) ve 1933’te Türkiye’de ilk kez Kübizm’i başlattığı (Baraz, 1996: 1) belirtilerek farklı biçimlerde kanonlaştırıldığı görülmektedir.

Ali Avni Çelebi’nin ise; “Türk resminde yeni bir dönemin öncüsü, belirli bir üslubun temsilcisi olmuş bir usta” (Köksal, 1975: 26); eserleriyle “öncü atılımlar” yapmış ve Türkiye resmine “öncü tavırlar” kazandırmış bir sanatçı (Giray, 2009: 33); Zeki

⁴⁰ Çalışmanın Ekler Bölümü’nde alıntılanma sayılarının tamamına yer verilmiştir.

Kocamemi, Cevat Dereli ve Cemal Tollu'yla birlikte Konstrüktivizm'i getiren (Berk, 1973: 9); Refik Epikman, Şeref Akdik, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Cevat Dereli ve Mahmut Cûda ile birlikte kurduğu Müstakiller'in "yurdumuzda modern resmin temelini atılmasında büyük katkısı" olan (Köksal, 1974b); Dereli ve Kocamemi ile beraber 1930'lu yıllarda "ilk kez tuvallerinde ekspresyonist ifadeler" kullanan (Baraz, 1996) bir sanatçı olarak kanonlaştırıldığı görülmektedir. Çelebi'nin isminin, Zeki Kocamemi, Leopold Levy ve İbrahim Çallı ("Çallı ve Kuşağı") ile birlikte Adnan Çoker'in haritasında (Şekil 4.3) yer alması da önem taşımaktadır. Akımlar ve grupların dışında, haritada yalnızca bu dört sanatçının isminin geçmesinde kanonlaştırma eğilimi bulunduğu söylenebilir.

İbrahim Çallı'nın isminin bir kuşağa verilmesi ise kanonlaştırılan sanatçılar arasında da bir hiyerarşi oluşturulduğunu örneklemektedir (Edwards, 1999: 3). 1914 Kuşağı sanatçıları arasında en çok kanonlaştırılan Çallı'nın (Berk, 1973; Aksüğü, 1983; İskender, 1988; Giray, 1995; Gören, 1998; Çalıkoglu, 2009), "Çallı İbrahim ve arkadaşları" olarak diğerleri arasında öne çıkarıldığı (Köksal, 1974a: 15; Giray, 2009: 23) görülmektedir. Bu sanatçı kuşağının Çallı'nın adıyla anılması, sanatçıyı doğrudan kanona dahil ederken, kuşak içindeki sanatçılar ile arasında bir hiyerarşinin kurulmasına da yol açmaktadır. Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa da, Çallı gibi bir kuşağa ismini vererek kanonlaştırılan sanatçılar arasındadır. "Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa ve Hüseyin Zekâi Paşa gibi ressamların oluşturduğu kuşak" (Pelvanoğlu, 2005); "Osman Hamdi ve Arkadaşları" (Özsezgin, 1975b) ve "Şeker Ahmet Paşa ve Kuşağı" (İskender, 1988a) ifadeleri bu duruma örnek oluşturmaktadır.

Steve Edwards (1999: 10), kanon oluşturma sürecinde, yazarın öncelik verdiği yapıtlar ile kanon içinde ayrıcalıklı bir yeri olan yapıtların kesişim kümesinin ortaya çıktığını öne sürer. Evrensel kabul edilen değerlere göre yapıldığı varsayılan bu seçimler, aynı zamanda sanat tarihçilerin üzerinde çalışmaya değer buldukları yapıtlar da olabilir. Çallı'nın, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Hikmet Onat ile birlikte "Fransız Empresyonizmini benimseyerek kendi yerel konularıyla harmanlaması" (Baraz, 1996: 2); "klasik kuşak içinde özel bir yeri" olduğu öne sürülen Şeker Ahmet Paşa'nın (Köksal, 1974b: 11), "kendine özgü bir realizmi" yarattığının öne sürülmesi (İskender, 1988a: 13) gibi örnekler anlatılarda, yazarların seçimlerine göre, özgünlük veya yerellik gibi standartlar bağlamında sanatçıların

kanonlaştırılabildiğini göstermektedir. Bununla birlikte, kanonlaştırma yaklaşımlarına genel olarak bakıldığında, Berk'in Türkiye'de ilk kez Kübizm'i başlattığı ifadesinde görüldüğü gibi, sanatçıları bir üslubun ya da akımın ilk uygulayıcısı olarak sunmak, en sık karşılaşılan kanonlaştırma biçimlerinden biridir. "Sabiha Bengütaş ile Nermin Faruki[nin] ilk heykel sanatçılarımız" olduğunun (Ödekan, 1999: 28); Osman Hamdi Bey, Abdülmecid Efendi, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid'in "sınırları aşan ilk kuşak" olduğunun (Baraz, 1996: 1); "Batı tarzında resim sanatının ülkemizde başlatılmasında önceliğin" asker ressamı ve Hoca Ali Rıza'ya verilmesinin gerektiğinin (Beykal, 2006: 15); "Batı tarzında resmin" ilk örneklerini Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmet Paşa'nın verdiğinin (İskender, 1988a); Zeki Kocamemi'nin "Modern türk resminin köşetaşı" olduğunun (Çoker, 1980: 19) belirtilmesi bu yaklaşıma örnek oluşturmaktadır. Bu sanatçıların, öncü, ilk, veya temsilci olarak anılması onların kanonik statülerini oluşturmalarının yanı sıra, anlatılarda ismi geçen diğer sanatçıların aralarında bir hiyerarşi kurulmasına da yol açmaktadır.

Keith Moxey (t.y.), sanat tarihinde kanon oluşturan yazarların, önceden oluşturulmuş kanonları meşrulaştırmak yerine, kendi değerlerini yaratarak sanatçıları kanonlaştırmasını önermektedir. Bu sayede yazarlar, sanat tarihi için yeni meseleler belirlemenin yanı sıra, aynı zamanda çoğul kanonlar oluşturarak farklı sanatçıları dahil edebileceklerdir. Türkiye'deki 1950 ile 1970 arasındaki sanat pratiğinin kanonları da bu açıdan çeşitlilik göstermektedir. Şekil 4.6'da görüldüğü gibi, temel anlatılarda 1950 ile 1970 arasındaki sanat pratiğinde en çok alıntılanan sanatçılar, Adnan Çoker, Nejad Devrim, Nuri İyem, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ferruh Başağa, Mehmet Güteryüz, Fahrelnissa Zeid, Komet, Neş'e Erdok ve Neşet Günel'dir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Dino, Avni Arbaş'ın "ilk defa kişisel bir üslup yaratması" (Edgü, 1978); Bubi (David Hayon), Ömer Uluç, Mustafa Ata'nın 1950 ve 1980'li yıllar arasındaki "en özgün grup" olarak nitelendirilmesi (Baraz, 1996); Sabri Berkel'in yapıtlarının "resim gelişimi içinde önemli bir yeri olması", Adnan Çoker'in "Soyut Ekspresyonizm'den tek renge doğru gelişme" göstermesi; Özdemir Altan'ın Ekspresyonist eğilimlerden "[Robert] Rauschenberg – Jasper Johns – Larry Rivers çizgisin[de] yapıtlar üretmesi" (Madra, 1990: 50) bu zaman aralığındaki sanatçıların ve yapıtların değerlendirilirken belirlenen ve kanonların ölçüsü haline getirilen farklı estetik kriterlere örnek oluşturmaktadır.

Sıra	Sanatçı	Sayı	Sıra	Sanatçı	Sayı
1	Adnan Çoker	22	19	Orhan Peker	10
2	Nejad Devrim	20	20	Ömer Uluç	10
3	Nuri İyem	18	21	Burhan Doğançay	9
4	Bedri Rahmi Eyüboğlu	17	22	Mübin Orhon	9
5	Ferruh Başağa	16	23	Nedim Günsür	9
6	Mehmet Güleryüz	16	24	Avni Arbaş	8
7	Fahrelnissa Zeid	14	25	Devrim Erbil	8
8	Komet (Gürkan Coşkun)	14	26	Erol Akyavaş	8
9	Neş'e Erdok	14	27	Utku Varlık	8
10	Neşet Günal	14	28	İlhan Koman	7
11	Sabri Berkel	14	29	Lütfü Günay	7
12	Selim Turan	14	30	Şadi Çalık	7
13	Cihat Burak	12	31	Yüksel Arslan	7
14	Özdemir Altan	12	32	Abidin Elderoğlu	6
15	Turgut Zaim	12	33	Adnan Turani	6
16	Abidin Dino	11	34	Adnan Varınca	6
17	Alaattin Aksoy	11	35	Eren Eyüboğlu	6
18	Hakkı Anlı	11	36	Fikret Mualla	6

Şekil 4.12 : 1950 ile 1970 arasındaki sanatçıların alıntılanma sayıları.

Soyut Sanat için farklı sanatçıların kanonlaştırılması da anlatılardaki farklı standartlara işaret etmektedir. Nejad Devrim ve Fahrelnissa Zeid'i "dünyadaki sanat ritmini ilk yakalayanlar" olduğu (Baraz, 1996); Nejad Devrim'in "Türk sanatında 1947 tarihli ilk soyut resmi" yaptığı (Koçak, 2008: 24); Hakkı Anlı'nın (Artun, 2007: 65), Adnan Çoker ve Neşet Günal'ın (Germaner, 1987) veya Hamit Görele'nin (Ataöv, 1978); Soyut'un temsilcisi olduğu gibi farklı görüşler bu çeşitliliğin ve kanonun öznel ölçütler aracılığıyla da inşa edilebileceğinin göstergesi olarak okunabilir. Hamit Görele'nin kanonlaştırılmasındaki neden, örnek olarak, lirik soyutlamayı "paylaşacak bir dinamizm, çağdaşlık ve tazelik göstermesi" olarak gösterilmektedir (Ataöv, 1978: 4).

Aynı dönem içinde, toplumcu figüratif resmin Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim'in, toplumcu gerçekçi resmin ise Neşet Günal ve Nedim Günsür öncülüğünde ortaya çıktığı (Germaner, 1987); "Anadolu coğrafyasından yararlanan" sanatçılar arasında Erol Akyavaş, Cihat Burak, Hüsametdin Koçan, Adnan Çoker'in (Madra, 1987a) veya Mehmet Güleryüz, Adnan Çoker, Ömer Uluç, Sabri Berkel, Burhan

Doğançay'ın kavram ve teknik açıdan getirdikleri yenilikler yönünden öne çıkarıldığı (Sönmez, 1990) görülmektedir. Ancak, 1970 öncesi ve 1970 sonrası sanat pratiğinde kanonlaştırılan sanatçılar arasında karşılaştırma yapıldığında, 1970 sonrasında sanatçıların metinlerde tekil biçimde daha çok ele alındığı tespit edilmektedir. Bu durum, sanatçılar bazında yapılan bireysel incelemelerin arttığını göstermektedir. Tekil biçimde ele alma biçimi için bir başka örneği Aykut Köksal'ın (1999) metni oluşturmaktadır. Bu anlatıda, sergileri ve yapıtları bağlamında Ayşe Erkmen'in isminin alıntılanma sıklığı sekiz, Füsun Onur'un altı ve Sarkis'in üçtür. Bu durum yazarın sanat tarihsel anlatısı bağlamında kişisel olarak önem verdiği sanatsal meseleler çerçevesinde bu sanatçıları öne çıkardığını, isimlerini tekrarladığını ve kanonlaştırma eğilimi gösterdiğini örneklemektedir.

Necmi Sönmez'in (1990) anlatısı, 1970 sonrasındaki sanat pratiğinde sanatçıların anlatılarda bireysel olarak incelenmesinin, onları daha çok öne çıkararak kanonlaştırılmasına bir örnek oluşturmaktadır. Bu anlatı, odağına, sanatçıların yapıtlarında sorguladıkları kavramları yerleştirmekte ve bu bağlamda Mehmet Güleriyüz, Adnan Çoker, Ömer Uluç, Bubi, Mithat Şen, Ayşe Erkmen, Şükran Aziz, Selma Gürbüz ve Sarkis gibi sanatçıları öne çıkararak bireysel olarak incelemektedir. Beral Madra'nın (2008: 75-76) ise, Serkan Özkaya'nın "20. yüzyıl sanat tarihine (...) yolculuk ederek günün gereksinim ve koşullarına dönüştürülebilen kuram ve biçimleri ödünç alma gözüpekliğini" gösterdiğini, Murat Morova'nın "köklerini Osmanlı ve İslam sanatlarında aramış ve geleneğe düşünce ruhaniliğe dair benzerlikler bulan" sanatçılar olarak yer vermesi, sanatçıların yapıtları özelinde yapılan değerlendirmelerin kanon oluşturmadaki etkisine örnek oluşturur.

Kanonlaştırılan sanatçıların kimileri için, kuşak anlatısına dayanan bir anlatı kurulduğu da görülmektedir. Buna göre, Rudolf Belling'den eğitim alan Ali Hadi Bara ve onun "eriştiği düzey ve eğilimlerini" izleyenlerden İlhan Koman'ın "Çağdaş Türk Heykeli'nin doruğu"nu oluşturma, Kuzgun Acar'ın ise "tartışılmaz başarı"sı (Tansuğ, 1990a); Neş'e Erdok'un "gerçekçi figür geleneğinin" "öncüsü" olan Günal'dan destek alması (Madra, 1990) ve Sarkis'e "Sefa Sağlam gibi kendinden sonra gelen sanatçıların büyük ölçüde borçlu" olması (Kortun, 2007: 47) gibi örneklerin, ilham verici veya hoca olarak işaretlenen sanatçıları birer kahraman, yapıtlarını ise birer standart olarak sunduğu görülmektedir.

Sıra	Sanatçı	Sayı	Sıra	Sanatçı	Sayı
1	Altan Gürman	18	19	Halil Akdeniz	6
2	Sarkis (Zabunyan)	16	20	Mithat Şen	6
3	Fusun Onur	15	21	Seyhun Topuz	6
4	Ayşe Erkmén	13	22	Yusuf Taktak	6
5	Nur Koçak	13	23	İpek Aksüğüş Duben	5
6	Bedri Baykam	11	24	Mehmet Gün	5
7	Gülsün Karamustafa	11	25	Selma Güşbüş	5
8	Serhat Kiraz	11	26	Tomur Atagök	5
9	Canan Beykal	10	27	Vahit Tuna	5
10	Şükrü Aysan	10	28	Aydın Ayan	4
11	Osman Dinç	9	29	Handan Börüteçene	4
12	Cengiz Çekil	8	30	İbrahim Örs	4
13	Erdağ Aksel	8	31	İnci Eviner	4
14	Hale Tenger	8	32	Kutluğ Ataman	4
15	Hale Arpacioğlu	7	33	Meriç Hızal	4
16	Halil Altındere	7	34	Nil Yalter	4
17	Adem Genç	6	35	Sanat Tanımı Topluluğu	4
18	Candeğer Fürtun	6	36	Şenol Yoroşlu	4

Şekil 4.13 : 1970 sonrasındaki sanatçıların alıntılanma sayıları.

Bu türden bir ilişkilendirme, sanatçıları kanon içerisinde birbirlerine bağlayarak bir devamlılık sağlamaktadır. Ancak aynı zamanda, kuşak düzenlemesinin doğal olarak getirdiği hiyerarşiyi de pekiştirdiği düşünülmektedir. Hiyerarşiyi güçlendiren bir diğer araç olan “ilk veya “öncü” sıfatlarının; “konseptüel (kavramsal) sanatın bu Türkiye temsilcileri” olarak Sanat Tanımı Topluluğu (Tansuğ, 1980: 16); “katışıksız anlamda foto gerçekçiliği benimsemiş” tek sanatçı olarak Nur Koçak (İskender, 1988: 25); “gerçekçi figür geleneğinin” “öncüsü” Neşet Günal (Madra, 1990); “1962 yılında ilk Happening denemeleri yapan” Tosun Bayrak, Amerika’daki pratikle “benzer doğrularda” eser veren “öncü” Burhan Doğançay (Baraz, 1996); Fotogerçekçilik’in temsilcileri olarak “önce [Yusuf] Taktak ve daha sonra da [Nur] Koçak” (Pelvanoğlu, 2005: 70, 2010a: 66); Kavramsal Sanat’ın “diğer öncüleri” olarak Canan Beykal, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Yusuf Taktak (Bakçay, 2009: 57) için kullanıldığı görülmektedir.

1970 sonrasında sanat pratiğini ele alan sanat tarihi anlatılarındaki alıntılanma sayılarına bakıldığında (Şekil 4.7), Altan Gürman, Sarkis, Füsün Onur, Ayşe Erkmen, Nur Koçak, Bedri Baykam, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Canan Beykal ve Şükrü Aysan'ın ilk sıralarda yer aldığı görülmektedir. Altan Gürman, “Çağdaş” ve “Güncel” bölümlerinde de görüldüğü gibi, bu dönemleri başlatan sanatçı olarak anlatılarda yer alabilmektedir. Sanatçının kanonlaştırılma biçimleri çeşitlidir. Bununla birlikte Gürman'ın bir “kahraman” biçiminde kanondaki yerini aldığı söylenebilir. “Öncü ve devrimci resim anlayışının” (Kabaş, 1976: 20; Köksal, 1977: 26) veya yenilikçi eğilimlerin “temsilcisi” (İskender, 1988a: 25; Baraz, 1996); Karşı-sanatın / Kavramsal Sanat'ın “öncü”sü (Madra, 1991: 16; Gültekin, 1995: 19; Pelvanoğlu, 2005: 70; Bakçay, 2009: 57); Kavramsal Sanatçılar'ın “örneği” ve “hocası” (Beykal, 1993: 73); Kavramsal Sanat'ın 1980'ler için “yol gösterici” (Madra, 1991c: 48, 2005: 22, 2007: 32); Çağdaş Sanat'ın “başlangıcı” (Ay. Köksal, 1999: 169; Erdemci, 2008); “1960 sonrası ve 1970'li-1980'li yıllarda gelişecek olan kavramsal ve daha kapsamlı yerleştirme sanatına yönelik açılımların başlangıcı” (Akdeniz, 2004: 47); Güncel Sanat'ın “babası” (Altındere ve Evren, 2007: 2) ve Sarkis, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz gibi sanatçılara “öncülük ettiği” (Çalıkoglu, 2009: 44) biçimlerinde Gürman, kanondaki yerini almıştır.

Kimi anlatılarda Altan Gürman'ın kanonlaştırılmasına başka sanatçılar da eşlik etmektedir: Füsün Onur (Ay. Köksal, 1999: 169; Madra, 2007: 32); Sarkis ve Füsün Onur (Bakçay, 2009: 57); Sarkis, Nil Yalter, Füsün Onur (Erdemci, 2008); Şadi Çalık; Sanat Tanımı Topluluğu; 1968 Kuşağı⁴¹ sanatçıları (Madra, 2007: 32) bu sanatçılar arasında sayılabilir. Şekil 4.8'de görüldüğü gibi, iki dönem arasındaki en önemli farklılık ise, 1970 sonrasında daha çok kadın sanatçının alıntılanması ve üçüncü sırada bir kadın sanatçı olan Füsün Onur'un bulunmasıdır.⁴² Bununla birlikte anlatılar incelendiğinde, Füsün Onur sayısal olarak daha sık alıntılanmış olsa da, Altan Gürman ve Sarkis'e, ilk, öncü veya temsilci gibi sıfatların daha çok atfedildiği görülmektedir.

⁴¹ Mehmet Gülyüz, Komet, Alaattin Aksoy, Utku Varlık ve Neşe Erdok 1968 Kuşağı sanatçıları olarak sayılmaktadır (Madra, 2007: 32).

⁴² Kadın sanatçıların kanondaki yerine dair tartışma, çalışmanın Kanon ve Kadın Sanatçılar başlığında ele alınmaktadır.

1970 Öncesi			1970 Sonrası		
Sıra	Sanatçı	Sayı	Sıra	Sanatçı	Sayı
1	Nurullah Berk	23	1	Altan Gürman	18
2	Adnan Çoker	22	2	Sarkis (Zabunyan)	16
3	Nejad Devrim	20	3	Fusun Onur	15
4	Ali Avni Çelebi	19	4	Ayşe Erkmen	13
5	Nuri İyem	18	5	Nur Koçak	13
6	Şeker Ahmet Paşa	18	6	Bedri Baykam	11
7	Zeki Faik İzer	18	7	Gülsün Karamustafa	11
8	Bedri Rahmi Eyüboğlu	17	8	Serhat Kiraz	11
9	Cemal Tollu	17	9	Canan Beykal	10
10	Osman Hamdi Bey	17	10	Şükrü Aysan	10
11	Süleyman Seyyid	17	11	Osman Dinç	9
12	Zeki Kocamemi	17	12	Cengiz Çekil	8
13	Ferruh Başağa	16	13	Erdağ Aksel	8
14	Mehmet Gülerüz	16	14	Hale Tenger	8
15	İbrahim Çallı	16	15	Hale Arpacıoğlu	7
16	Cevat Dereli	15	16	Halil Altındere	7
17	Fahrelnissa Zeid	14	17	Adem Genç	6
18	Komet (Gürkan Coşkun)	14	18	Candeğer Fürtun	6
19	Neş'e Erdok	14	19	Halil Akdeniz	6
20	Neşet Günal	14	20	Mithat Şen	6
21	Sabri Berkel	14	21	Seyhun Topuz	6
22	Selim Turan	14	22	Yusuf Taktak	6
23	Halil Paşa	14	23	İpek Aksüğüdür Duben	5
24	Avni Lifij	13	24	Mehmet Gün	5
25	Hoca Ali Rıza	13	25	Selma Gürbüz	5
26	Cihat Burak	12	26	Tomur Atagök	5
27	Özdemir Altan	12	27	Vahit Tuna	5
28	Turgut Zaim	12	28	Aydın Ayan	4
29	Mahmut Cûda	12	29	Handan Börüteçene	4
30	Zühtü Müridoğlu	12	30	İbrahim Örs	4
31	Abidin Dino	11	31	İnci Eviner	4
32	Alaattin Aksoy	11	32	Kutluğ Ataman	4
33	Hakkı Anlı	11	33	Meriç Hızal	4
34	Feyhaman Duran	11	34	Nil Yalter	4
35	Hale Âsaf	11	35	Sanat Tanımı Topluluğu	4
36	Ömer Uluç	10	36	Şenol Yoroğlu	4
37	Hikmet Onat	10	37	Zafer Gençaydın	4
38	Namık İsmail	10	38	Aydan Murtezaoğlu	3
39	Nazmi Ziya Güran	10	39	Balkan Naci İslimyeli	3
40	Burhan Doğançay	9	40	Bekir Sami Çimen	3

Şekil 4.14 : 1970 öncesindeki ve sonrasındaki sanatçıların alıntılanma sayıları.

Bu sanatçılar tek başlarına bir üslubun kurucusu ya da temsilcisi olarak işaretlenebilirken, Fusun Onur'un yapıtları, örnek olarak “çağdaşçılık ilkelerine yakın” bulunmaktadır (Erzen, 1982: 10). Sarkis'in Çağdaş Sanat'ın “büyükbaba”sı olarak yerleştirildiği soyağacında Fusun Onur “büyükanne”dir (Kosova ve Kortun, 2007). Fusun Onur, çoğu zaman da, Altan Gürman ve Sarkis'le veya başka sanatçılarla birlikte alıntılanmaktadır. Örnek olarak, Ayşe Erkmen, Canan Beykal,

Hale Tenger ve Handan Börüteçene ile “post-modern sanatın ortaya çıkmasında çok önemli bir rol” oynamıştır (Madra, 2008: 73). Genel olarak kadın sanatçıların kanonlaştırılmasında böyle bir gruplama eğilim görüldüğü söylenebilir. Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa ve Hale Tenger, Sarkis ile Füsün Onur’u “izleyen anneler” olarak (Kosova ve Kortun, 2007); Nur Koçak, Jale Erzen ve Hale Arpacıoğlu ise “kadın bağımsızlığını temsil edenler” ve “Postmodern kimliğin öncüleri” (Madra, 2007: 35) olarak kanonlaştırılmaktadır. Bu nedenle, Füsün Onur da dahil olmak üzere, kadın sanatçılar kanonlaştırılırken, Altan Gürman ve Sarkis gibi erkek sanatçılardan farklı olarak, onların ikincilleştirilerek ele alındıkları; dolayısıyla “kadın sanatçı” olmanın kanonlaştırılma üzerinde olumsuz bir etkisi olduğu tespit edilebilir.

Benzer biçimde, Sarkis’in anlatılarda kanonlaştırma biçimleri de “kahraman sanatçı” mitine yakın görünmektedir. Sarkis, Çağdaş Sanat’ta, “etkin bir ‘aktör’” (Ay. Köksal, 1999: 172); “büyükbaba” (Kosova ve Kortun, 2007); Levent Çalıkoğlu’na göre dönüşümü “sırtlayan, iten, buna ilişkin bir tartışma zemini yaratan”, “yepyeni kavramlar getiren, hediye eden bir sanatçı” (Polat, 2010’da atıfta bulunulduğu gibi); “sanata ‘kavram’ı sokması” nedeniyle “öncü” (Pelvanoğlu, 2005: 70, 2010a: 64); “kendinden sonra gelen sanatçıların büyük ölçüde borçlu oldukları, tarih yazmış bir sanatçı” (Kortun, 2007: 47) ve “Türk sanatçıların tarihsel bilin[ce]” ulaştıran Kavramsal Sanat’ın “kurucusu”dur (Gültekin, 1995: 19). Sarkis ile birlikte kanonlaştırılan sanatçılar arasında ise, Altan Gürman’ın yanı sıra, Nil Yalter ve Füsün Onur (Gültekin, 1995) ve Sabri Berkel (Madra, 2005) bulunmaktadır. Sarkis ile Altan Gürman’a başka sanatçılar eşlik ederken, Füsün Onur’un Sarkis ile Altan Gürman’a eşlik ediyor olması, bu sanatçılar arasındaki kanonlaştırma farkının altını çizmektedir. 1970 sonrasındaki sanatın anlatılarında yer alan kanon, kadın sanatçılara daha çok yer veriyor olsa da, özellikle Sarkis ve Altan Gürman örneklerinden anlaşıldığı gibi, erkek öznesine ve onun kahramanlık mitine dayanmaktadır. Modernist Sanat Tarihi’nin erkek-egemen bakış açısının etkisi altında olduğu anlaşılan bu kanonun kadına, erkeğin “öteki”si olarak yer verdiği söylenebilir.

1960 sonrasında tüm dünyada yükselen toplumsal hareketler, kuramsal çalışmalardaki yeni yönelimlerle birlikte sanat tarihi yazımını ve kuramını etkilemiştir. Bu dönem itibarıyla kanon açısından ortaya çıkan tartışmalar arasında, “Batı-dışı” coğrafyaların ve azınlıkların (kadın sanatçıların, siyahi sanatçıların veya

farklı etnik-linguistik gruplardan sanatçıların) ürettikleri sanatın kanona dahil edilmemesi bulunmaktadır. Griselda Pollock (1999: 26), zaman içinde değişim gösterse de, Modernist Sanat Tarihi kanonunun Batı Avrupa ile Kuzey Amerika sanatını diğer coğrafyaların sanatına göre üstün tuttuğunu belirtir. Dolayısıyla kanon, “Batılı”, beyaz, Hristiyan, patriarkal yapıyı destekler. Türkiye’deki kanonlarda görülen çeşitlilik, tek bir kanonun hegemonik bir biçimde kurulmadığını göstermektedir. Bununla birlikte, erkek-egemen ve “Türk” üst kimliği üzerine kurulmuş yapının, farklı kanonların ortak noktasını oluşturduğu düşünülmektedir. 1970 öncesindeki sanatın kanonları hakim “Türklük” dışında bir kimliği nadiren içermektedir. Anlatılarda isimleri sıralanan ve sergilerde yer alan “azınlık” sanatçıları anlatılarda kanonlaştırılmak üzere çoğunlukla ele alınmamaktadır. Dolayısıyla bu kanonların, Türk, Müslüman ve patriarkal bir yapı desteklediği söylenebilir. Bununla birlikte, 1970 sonrasındaki sanatın kanonları, Sarkis’i kanonlaştırmaktadır. Çalışmanın, Kimliklerin İnşası Bölümü’nde görüleceği gibi, Sarkis’in etnik-dinsel kimliğinden gerek sanatçı gerekse de sanat tarihi tarafından, “Türklük” ve kanon için ödün verildiği düşünülmektedir. Öte yandan, aynı dönemde kanonlaştırılmaya başlanan Kürt sanatçılarından Halil Altındere, Şekil 4.7’de görüldüğü gibi on altıncı sırada yer almaktadır. Sanat tarihi yazımında etnik kimlikleri vurgulanan Kürt sanatçıların Türkiye’deki sanat tarihi kanonunda yer alması, “öteki”liklerin kapsandığını ve Modernist Sanat Tarihi yazımından farklı bir çizgi izlendiğini göstermektedir. Bununla birlikte, Kürt etnik kimliğinin tarihsel ve siyasi olarak “Türklük”ün ve “Türkiye”nin bir parçası olarak ele alındığı düşünüldüğünde, Türk, Müslüman ve erkek-egemen kanonik yapının devam ettirildiği söylenebilir.

4.4 Kimliklerin İnşası

Bu alt başlıkta, 1970 ile 2010 arasında Türkiye’deki sanat tarihi yazımında, hakim “Türk” ve erkek kimlikleri dışındaki kadın, Ermeni ve Kürt kimliklerinin ele alınma biçimleri incelenmektedir. Sanat tarihi yazımına yönelik uluslararası literatürde yer bulan daha başka kimlikler bulunsa da, Türkiye’deki sanat tarihi yazımından yola çıkıldığı için tez çalışmasında yalnızca bu kimliklerle ilgili söylemler tartışılmaktadır.

Zeynep Yasa-Yaman (2011a: 43), 1950’lerin sonundan itibaren Ermeni, Yahudi ve Rum sanatçıların Türkiye’den yurtdışına göç ederek “sanat sahnesinden silindiklerini”, böylece “modern sanat tarihinin bütünüyle Türkleşerek steril, milli bir görünüm aldığını” yazmaktadır. Yasa-Yaman’ın ifadesinin, özellikle Yahudi ve Rum kimlikleri için, 1970 sonrasının sanat tarihi yazımı için de geçerli olduğu düşünülmektedir. Öte yandan, Ermeni kimliğinden sanatçıların kanonlaştırılabildiği ve sanat tarihinde yer alabildikleri çalışmanın “Kanon ve İlkler, Öncüler, Temsilciler” başlığında ortaya konulmuştur. Sarkis’in öne çıkmasının yanı sıra, Agop Arad (1913-1990), Albert Bitran (d.1931), Yervant Osgan (1855-1914) gibi Ermeni kimliğinden başka sanatçılar da sıklıkla olmasa da sanat tarihi yazımında yer almaktadır. Bubi (David Hayon) (d.1956) gibi Yahudi veya Pindaros Platonidis (1914-1988) gibi Rum kimliklerinin ise sanat tarihi anlatılarında, Sarkis veya Kürt kimliğinden olan Halil Altındere gibi kanonlaştırılmaktan uzak oldukları görülmektedir. Dolayısıyla sanat tarihi anlatıları, Yahudi ve Rum kimlikleriyle ilgili bir tartışma imkanı sunmadığından, bu kimliklerle çalışmada ele alınmamıştır.

Toplumsal cinsiyet olarak adlandırılan ve kadın ile erkeğe tarihsel ve toplumsal olarak yüklenmiş rolleri kapsayarak genişleyen *queer* kimliği de, Türkiye’de 1970 sonrasının sanat tarihi yazımında henüz değinilmeyen bir konudur. Dolayısıyla bu kimlik de bu başlık altında kapsanmayan diğer bir kimliktir. Öte yandan, kadın sanatçıların sanat tarihi kanonunda yer alma biçimleri çalışmanın önceki bölümünde de tartışılmıştır. Ayrıca 1970 sonrasında Türkiye’de kadın kimliği üzerinde duran araştırmaların arttığına değinilmiştir. 1980’lerden itibaren kadın konulu çalışmaların yaygınlaşması ve bu konuda düzenlenen panel ve sempozyum gibi etkinliklerin katkılarıyla, “kadın” kimliğinin sanat tarihi yazımında etkin biçimde ele alınmaya başladığı görülmektedir. Tomur Atagök’ün (1983, 1993, 1997), Canan Beykal’ın (1993a) ve Ayla Ödekan’ın (1999) bu konuda yaptığı çalışmaların yanı sıra, Taha Toros’un İlk Kadın Ressamlarımız (1988) kitabı ile Burcu Pelvanoğlu’nun Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası (2007) bu konuda öne çıkan çalışmalar arasındadır.

4.4.1 Kadın sanatçılar

Bu başlıkta, kadın sanatçıların Türkiye’deki modern, çağdaş ve güncel sanat tarihi anlatılarında yer alma biçimleri ele alınmaktadır. Luce Irigaray (1985: 110-111) cinsiyetin biyolojik veya toplumsal değil; dilsel bir kategori olduğunu öne sürmektedir. Dil, erkekler tarafından oluşturulmuş ve erkek cinsiyetine ayrıcalık tanıyan bir yapıya sahiptir ve hegemonik “Batı” temsili içinde, kadın, temsil edilemez olanı oluşturmaktadır. Bu önermeden yola çıkarak, sanat tarihi yazımında kadın öznelerin ideolojik ve toplumsal olarak inşa edilmiş güçler tarafından dil aracılığıyla konumlandırılma biçimleri ve söylemlerde cinsiyetlenmiş hiyerarşiler üretilmesi olasılığı anlatılarda araştırılmaktadır.

Araştırmalar Türkiye’de feminizmi ve kadın hareketini, 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğu’nda başlayan mücadelelere tarihlendirmektedir. Osmanlı Devleti’nde Tanzimat’la başlayan kadın hareketinin miras aktarımı yoluyla, Cumhuriyet’in ilanı ve Kemalist reformlarla devam ettirildiği belirtilmektedir. Kadınların sivil yaşama kabul edilmesi, kamusal alanda yer alması ve eşitlik gibi önemli konuları gündeme taşıyan ve bu konularda mücadele veren bu hareket, Cumhuriyet döneminde başlayan ve “Cumhuriyetçi Feminizm” olarak adlandırılan birinci dalga’nın temelini oluşturmaktadır. Aynı zamanda, Erken Cumhuriyet Dönemi’nde yaratılan toplumsal bir aktör olarak kadın kimliğinin de kökenlerini Tanzimat sonrası “yeni kadın” kimliğinde aramak gerektiği öne sürülmektedir (Arat, 1998: 52-53; Durakbaşı, 1998: 36-37; Berktaş, 2001: 348-359).

Bu görüşlere karşı Şirin Tekeli (1998: 25), bu dönemde erkek idareciler tarafından yapılan bu reformların, kadınların gerçek anlamda hak elde etmeleri için yapılmadığını, bunların devlet katındaki dönüşümün bir aracı olarak kullanıldığını iddia etmektedir. Yine de Cumhuriyet’in kuruluşu sonrasında, Osmanlı döneminde kazandıkları geleneğin mirasçısı olan kadınlar, belirli konulardaki taleplerini hayata geçirmek için mücadele etmişlerdir. Osmanlı’dan getirdikleri politik birikimi hayata geçirmek isteyerek Batı Avrupa’daki oy hakkı mücadelesine paralel bir mücadele vermişlerdir.⁴³

⁴³ Örneğin, Cumhuriyet Halk Fırkası kurulmadan önce kadınlar, 16 Haziran 1923 tarihinde Kadınlar Halk Fırkası’nı kurarak Cumhuriyet döneminin ilk kadın siyasal oluşumunu meydana getirmişlerdir (Özkişi, 2009: 206).

Bu nedenle, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ulus-devletin modernleşme projesi çerçevesinde kadınlara tanınan hakların, 1970 ve 1980 sonrası Türkiye'de ikinci dalga feminizmin beslendiği temel eleştiri kaynağı olduğu ifade edilmektedir (Özkişi, 2009: 200).

4.4.1.1 Kanon ve kadın sanatçılar

Şirin Tekeli (1998: 25), Erken Cumhuriyet Dönemi'nde erkek idareciler tarafından yapılan bu reformların, kadınların gerçek anlamda hak elde etmeleri için yapılmadığını, bunların devlet katındaki dönüşümün bir aracı olarak kullanıldığını iddia etmektedir. Tez çalışması kapsamında ele alınan tarih aralığının başlangıcı olan 1970'ler, hem Türkiye'de feminizmin ve kadın hareketinin yeniden canlandığı hem de Osmanlı ve Cumhuriyet döneminden itibaren aktarılan kadın mücadelesinin varolduğu bir dönemdir.⁴⁴ Buna rağmen, özellikle modern sanata dair tarihsel anlatılardaki kanonlara bakıldığında kadın sanatçıları dışarıda bırakma eğilimi göze çarpmaktadır.⁴⁵ Nurullah Berk'in (1973) modern Türkiye resminin tarihini anlattığı metni böyle bir sanat tarihsel anlatıya örnek teşkil etmektedir.

Berk, Türkiye'de resmi 1914 itibarıyla başlattığı ilk dönemde kadın sanatçılara yer vermeyen bir kanonun girişini yapmaktadır: “[N]e Şeker Ahmet ve Hüseyin Zekayi paşalara, ne Süleyman Seyyit beye benzemeyen bir Çallı İbrahim, bir Avni Lifij, bir Nazmi Ziya meydana çıktılar. Bu üç temel taşına bir Hikmet Onat, bir Namık İsmail, bir Ruhi Arel, bir Feyhaman Duran da katılıyordu” (Berk, 1973: 8). Mehmet Ergüven de (1981: 22), Türkiye'deki resim sanatının “temel taşları” olarak Eşref Üren (1897-1984), Ali Çelebi (1904-1993), Cevat Dereli (1900-1989), Edip Hakkı Köseoğlu'nu (1904-1990) işaretlemektedir. Yazarların bu sanatçıları “temel taş” olarak işaretlemesi, onları “kurucu” statüsüne yerleştirirken kadın sanatçıların varolmadığı bir kanonun ilk basamağını oluşturmalarına yol açmaktadır.

⁴⁴ Kadınların çalışma yaşamına daha yoğun olarak girdikleri 1950'li yıllardan itibaren, çalışan kadının sorunları da tartışmalarda önem kazanmaya başlamıştır (Özkişi, 2009: 208). Aynı zamanda, 1975'te kurulan İlerici Kadınlar Derneği'nin kurucularından Zülal Kılıç'ın ifadesiyle “Meşrutiyet dönemi kadınları olmasa İlerici Kadınlar Derneği olmazdı, İlerici Kadınlar Derneği olmasa 1980'lerin feminist hareketi olmazdı” (Apak, 2004'te atıfta bulunulduğu gibi).

⁴⁵ Halbuki, 1924 yılında yazdığı *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* kitabında Halil Edhem (1970: 43), Mihri Müşfik'i anmakta ve onu resim sanatının “ustaları arasında” saymaktadır.



Ayla Ödekan'ın (1999: 26-27) işaret ettiği gibi Türkiye'de, 19. yüzyılın ortasında Osmanlı döneminde başlayan kadınların sanata katılımı 20. yüzyıl boyunca kesintisiz devam etmiştir. Buna rağmen özellikle modern sanat tarihi anlatılarında kadın sanatçılara çok az yer verilmiş olması dikkat çekicidir.

“Kadın Ressamlarımız” başlıklı yazı dizisi Türkiye'deki sanat tarihi yazımında başka bir sorunsala işaret etmektedir. Beş yazıdan oluşan bu dizi, Mihri Müşfik (1886-1954), Müfide Kadri (1890-1912), Celile Hanım (1880-1956), Vildan Gezer (1889-1974), Melek Celal Sofu (1896-1976), Emine Fuat Tugay (1897-1975), Güzin Duran (1898-1981), Hale Âsaf (1905-1938), Nazlı Ecevit (1900-1985) ve Sabiha Bozcalı (1905-1987) olmak üzere toplam on kadın sanatçıyı konu edinmektedir (Toros, 1982, 1982a, 1983, 1983a, 1984). Bu metinler, kadın sanatçıları sanat tarihinde görünür kılması nedeniyle önem taşımaktadır. Ancak yazı dizisinin, aynı dergide iki yıl önce yer verilmiş ve kadın sanatçıları kapsamayan “Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri” başlıklı diziyle birlikte düşünüldüğünde, kadın sanatçıları Türkiye Çağdaş Sanatı'nın “temsilcisi” olmaktan ve çağdaş Türkiye sanatı kanonundan dışladığı söylenebilir. Ahmet Kamil Gören de (2002: 36), Erken Cumhuriyet Dönemi resim sanatından bahsettiği tarihsel anlatısında, Ömer Adil (1868-1928), Şevket Dağ (1876-1944) ve Mehmet Ali Laga (1878-1947) gibi sanatçıları sivil resmin “önde gelen temsilcileri” olarak sayarken Mihri Müşfik, Celile Hikmet ve Müfide Kadri'yi “kadın sanatçıların öncüleri” olarak tanımlamaktadır. Sanatçıları, “sanatçılar” ve “kadın sanatçılar” olmak üzere ikiye ayıran bu yaklaşımın, erkek ile sanatçı sözcüklerini eşanlamlı kıldığı ve kadınlara sanat tarihi yazımında ikincil bir konum atfettiği görülmektedir.

Kadın sanatçıları, sonradan ve ikincilleştirerek sanat tarihine “ekleyen” bu yaklaşım, sanat tarihi literatüründe sıklıkla tartışılan bir konudur. Aynı zamanda, bu ekleme yaklaşımı, 1970'lerden itibaren Modernist Sanat Tarihi kanonuna yapılan feminist müdahalelerin temelini oluşturmaktadır. Kanonik sanat tarihi yazımının nesnel bir yapıya sahip olmadığını, değerlendirme ve seçim süreçlerinin sorunlu olduğunu ileri süren bu feminist müdahaleler, kadın sanatçılar sonradan kanona eklense de, her zaman birer “eklenti” olarak kalacağını öne sürer. Bunun nedeni, sanat tarihinin yapısını ayakta tutan değer yargılarıdır. Dolayısıyla, bu değer yargıları varolmaya devam ettiği sürece, bu sanatçılar “kadın sanatçı” olarak nitelenmeye ve dolayısıyla “kadın” sözcüğü ikincil bir anlamı işaret etmeye devam edecektir (Nochlin, 1971; Pollock, 1999).

Modern Türkiye resminin son elli yılını anlattığı makalesinde Nurullah Berk'in, Eren Eyüboğlu (1912-1988) ve Oya Katoğlu (d.1940) olmak üzere yalnızca iki kadın sanatçıya yer vermesi ve onları da bir eş ya da baba olan erkek figürleriyle birlikte değerlendirmesi dikkat çekicidir. Yazar, Eyüboğlu'nun, eşi Bedri Rahmi'nin izinde ama daha ağır, daha plastik, daha az süslemeci, bezemeci eserler yaptığını belirtir. Eren Eyüboğlu'nun yapıtlarını, aynı zamanda eşi olan, bir erkek sanatçının eserleri ekseninde değerlendirmektedir. Kadın ressamlar arasında ona yetişecek birini göremediğini söyleyerek, Eyüboğlu'nu tüm kadın sanatçılar için bir standart olarak belirleyen yazar, böylece yalnızca sanatçılar arasında değil aynı zamanda kadın sanatçılar arasında da bir hiyerarşi kurmuş olur (Berk, 1973: 10). Benzer biçimde Berk (1973: 9), Oya Katoğlu'nun, babası sanatçı Turgut Zaim'le (1906-1974) aynı yolda olduğunu, ancak daha üsluplaştırılmış, daha bezemeleştirilmiş bir karaktere sahip olduğunu belirtir. Bu nedenle metnin, birazdan ele alınacak olan, 1960 veya 1970 sonrası pratiklerden bahseden anlatıların kadın sanatçılara erkekler aracılığıyla meşruiyet kazandıran tavrıyla benzerlik taşıdığı söylenebilir.

Eren Eyüboğlu bağlamında, Ayla Ödekan'ın (1999), Nurullah Berk'in anlatısından farklı bir yaklaşıma sahip olduğu görülmektedir. Kadın sanatçılardan bahsettiği anlatısında yazar, Eyüboğlu'nun "Türk resim sanatında karı-koca sanatçı birlikteliğinin verimli bir örneği olduğunu" ifade etmektedir. Ödekan (1999: 28), sanatçının "kimi yerde eşini etkile[diğini], kimi yerde de eşinden etkilen[diğini]" belirterek aralarında bir karşılıklılık ilişkisi kurmaktadır. Bu anlatılardaki tavrın aksini temsil eden örneklerden diğerleri, Kıymet Giray'ın (1993: 45), "bir Leyla Gamsız, bir Şükriye Dikmen, bir Fahrünnisa Zeyd[in] bu evrede [10'lar grubu evresi] Türk Resim Sanatı'nın temsilcileri arasına katılacaklarını" belirtmesi; Kaya Özsezgin'in (1978b: 18-19), Hale Âsaf'ın "Türk kadın ressamlar kuşağının öncülerinden biri" olduğunu söyleyerek onu yalnızca kadın sanatçıların öncüsü haline getirmesine rağmen, sanatçının Paris'e yerleştiği 1930 yılını "çağdaş Türk resim sanatı açısından bir dönüm noktası" olarak adlandırmasında bulunabilir. Bu anlatılar böylece, sanatçıları Türkiye Modern Sanat tarihi anlatısında birer kahraman olarak yerleştirir ve kanonun bir parçası olarak konumlandırır.

Türkiye'de 1950 sonrasındaki sanat pratiğini bir tarihsel anlatı olarak sunan metinlerde kadın sanatçılara daha çok yer vermeye başladığı görülmektedir. Semra Germaner'in (1987) bu dönemi anlattığı makalesi, Adnan Çoker (d.1927) ve Neşet

Günel'ı (1923-2002) Soyut Sanat'ın temsilcisi; Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu “‘Doğu-Batı’ sentezinde bir Türk resmi yaratma çabası”nın öncüleri olarak yerleştirmektedir. Sanatçıların birer referans noktası olarak sunulduğu bu metnin, bir kanon oluşturmaya yönelik olduğu söylenebilir. Ağırlığın erkek sanatçılarda olduğu bu anlatıda, Hale Arpacıoğlu (d.1951), Neş'e Erdok (d.1940), Gülsün Karamustafa (d.1946), Nur Koçak (d.1941), Filiz Özyayten (d.1951), Fatma Tülin Öztürk (d.1950) ve Fahrelnissa Zeid (1901-1991), olmak üzere yalnızca yedi kadın sanatçının isimleri geçmektedir. Aynı yıldan Beral Madra'ya ait bir anlatı da yaklaşık olarak aynı döneme odaklanmaktadır. Bu metinde, yapıtlarında Anadolu'dan yararlanan sanatçılar arasında, farklı yaklaşımlara sahip olan Erol Akyavaş (1932-1999), Cihat Burak (1915-1994), Adnan Çoker (d.1927) ve Hüsamettin Koçan (d.1946) sayılmaktadır. Bu sanatçıların Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Orhan Peker ile birlikte birer temsilci olarak yerleştirildiği yazıda, Şükriye Dikmen (1918-2000) ve Eren Eyüboğlu (1912-1988) gibi kadın sanatçılar da yer almaktadır (Madra, 1987). Bu kanonik anlatılarda kadın sanatçılara yer verilmiş olması önemlidir. Ancak bu sanatçılar, erkek sanatçılarda olduğu gibi, herhangi bir tavrın ya da üslubun temsilcileri/öncüleri olarak sunulmamışlardır. Bu nedenle, bu anlatıların Türkiye'de 1950 sonrası sanat için patriarkal bir kanon önerdiği söylenebilir. Aynı zamanda, Semra Germaner'in (1987) metninde yer alan Fahrelnissa Zeid ve Neş'e Erdok gibi kadın sanatçıların Beral Madra'nın (1987) metninde yer almaması, sanat tarihsel anlatının ve kanonun farklı yazarlar ve bakış açılarına göre, bu bağlamda kadın sanatçılar için, oluşturulmaya devam ettiğini göstermektedir.

Linda Nochlin (1971) ve Griselda Pollock (1999) sanat tarihinde yer almayan kadın sanatçıların, örnek olarak Michelangelo ya da Pablo Picasso gibi kanonik sanatçıların yanında yer almak üzere ortaya çıkarılamayacaklarını, çünkü aslında hiçbir zaman anlatılarda onlar gibi varolmadıklarını öne sürmüşlerdir. Bunun nedeni, Modernist Sanat Tarihi'nin ve kanonun kurumsallaşmış olması ve yalnızca erkek sanatçılara yönelik düzenlenmiş kriterleridir. Dolayısıyla Beral Madra ve Semra Germaner'in 1950 sonrası sanat pratiği için anlatılar ve kanonlar önermesi ve bunların kendi içlerinde farklılaşarak oluşturulmaya devam etmeleri, kanon kavramının kendisinin temelden sorgulanması ve kadın sanatçıların anlatılarda başından itibaren yer alabilmesi açısından önem taşımaktadır.

Çağdaş ve Güncel olarak adlandırılan dönemlerin sanat pratiklerinin konu edinildiği tarihsel anlatılarda, erkek sanatçıların baskın olduğu kanonların ve anlatıların azaldığı görülmektedir. Erkek sanatçıların öncü / kurucu / temsilci / baba figürü olarak kurulduğu Modern Sanat Tarihi anlatılarının karşısında, bu yeni anlatılar kadın sanatçıya öncü / temsilci / anne olarak yer verme eğilimindedir. Kadınların “post-modern sanatın ortaya çıkmasında çok önemli bir rol” oynadıklarının önerilmesi ve Canan Beykal, Handan Börüteçene (d.1956), Ayşe Erkmen, İnci Eviner (d.1956), Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Hale Tenger (d.1960) gibi sanatçıların 1980 sonrası tarihsel anlatısının “öncüsü” olarak yerleştirilmesi bu eğilime örnek oluşturmaktadır (Madra, 2008: 73). Öte yandan, kanonun ve anlatının kadın sanatçı lehine düzenlenmeye başladığına işaret veren bu yönelimin, kadın sanatçıların kuşaklar halinde sunulmasıyla Modernist Sanat Tarihi anlatısını tekrarladığı söylenebilir. Yalnızca kadın sanatçılardan oluşan bir kuşak, kanonik bir anlatı sunduğu gibi aynı zamanda, onlara “kadın” olarak yine ikincillik atfetmektedir. Canan Beykal, Handan Börüteçene, Ayşe Erkmen, Füsün Onur, Hale Tenger’in birinci, Tomur Atagök (d.1939), Hale Arpacıoğlu (d.1951), İpek Duben (d.1941), İnci Eviner, Selma Gürbüz (d.1960) ve Canan Tolon’un (d.1955) ikinci olarak konu ve teknik bağlamında kuşaklaştırılması bu yaklaşımın örneklerinden sayılabilir (Madra, 2008: 73-75).

Bununla birlikte, kadın sanatçılar Çağdaş ve Güncel’in annesi/öncüsü olarak yerleştirildiklerinde bile, erkek sanatçıların birer (büyük)baba/kurucu olarak bulundukları ve kadınların yalnızca bu referans aracılığıyla statü kazanabildikleri düşünülmektedir. Sezer Tansuğ’un (1990a: 132) “galeriler dönemi” olarak tanımladığı zaman aralığında Mehmet Aksoy’un (d.1939) yanında Azade Köker’e (d.1949) “ayrıcalık tanınma”sının bu duruma örnek teşkil etmektedir. Öte yandan, kadınların daha çok vurgulanması bağlamında, Sezer Tansuğ’un aynı metinde “Post Modernist kavrayışlar” adı altında ele aldığı 1970 sonrasında Füsün Onur’u öne çıkarması; Yahşi Baraz’ın (1996) Jale Erzen (d.1943), Nur Koçak, Füsün Onur, Suzan Batu (d.1954) ve Seyhun Topuz (d.1942) gibi sanatçılara yer vermesi ve öncüler arasında çoğunlukla erkek sanatçıları saymasına rağmen Fahrelnissa Zeid ile Nur Koçak’ın üzerinde durması dikkat çekicidir. Yahşi Baraz (1996: 3) aynı zamanda, Osman Hamdi Bey “Oryantalizm’de nasıl tekse” Nur Koçak’ın da Fotorealizm’de tek olduğunu ileri sürmektedir. Koçak’ın bu sanat üslubu içinde tek

olduğunun önerilmesi, ona “öncü” niteliği atfetmekte ve aynı zamanda eşsiz kılmaktadır. Bir karşılaştırma içinde sunulan bu iddia, Osman Hamdi Bey’i de Oryantalist sanat bağlamında biricik kılmaktadır. Sarkis’i Türkiye’de Kavramsal Sanat’ın kurucusu olarak yerleştirdiği metninde Gönül Gültekin (1995: 19), Altan Gürman’ı da Sarkis’in yanında konumlandırmaktadır. Nil Yalter’i ve Füsün Onur’u ise, önerdiği bu Kavramsal Sanat kanonunun içine, belirtilen iki erkek sanatçıdan yola çıkarak yerleştirmektedir. Bu anlamda kanonize edilen bu iki kadın sanatçının yine de, Baraz’ın anlatısındaki Nur Koçak-Osman Hamdi Bey eşleştirmesinde olduğu gibi, patriarkal bir yapı üzerine kurulmuş bir soyağacının parçaları haline geldikleri söylenebilir. Dolayısıyla, kadın sanatçıya biriciklik veya öncülük atfedilmesinde bile bir erkek sanatçıya referans verilerek meşruiyetinin kurulması, Çağdaş Sanat’ın tarihsel anlatılarında görülen eğilimlerden biridir. Benzer bir yerleştirmeyi, Aykut Köksal da (1999: 169-170) yapmakta, Altan Gürman’a Çağdaş’ın “tayin edici rolü”nü biçerken Füsün Onur’un “koşut bir rol” üstlendiğini belirtmektedir.

Halil Altındere ve Süreyya Evren’in (2007: 2); Altan Gürman ve Sarkis’i “Türkiye Güncel Sanatı’nın iki ‘Baba’sı” olarak işaretlemeleri, 1960 ve 1970 sonrası sanat pratiğini anlatan metinler arasında Modernist Sanat Tarihi yazımındaki patriarkal yapıyı devam ettiren anlatılara bir başka örnek oluşturmaktadır. Kanonun, sanatçıların, kendilerini meşru kılan veya onlara fırsat veren öncülleri seçtikleri bir yapı olduğu önermesi (Pollock, 1999: 4) bağlamında, yazarlarından biri olan Altındere’nin aynı zamanda Güncel Sanat pratiğini uygulayan bir kişi olduğu düşünüldüğünde, bu metnin, Altan Gürman ile Sarkis’i “baba olarak” konumlandırması, erkek yaratıcılığını meşrulaştıran bir seçim olarak okunabilir.⁴⁷ Yazarların seçimi aynı zamanda, Pollock’un bir başka önermesi bağlamında okunabilir. Buna göre, erkek sanatçıların bir tür “kahraman” olarak yer aldığı anlatılar, Sigmund Freud’un (1856-1939), dinin temeli olarak tanımladığı arkaik formülasyondaki erkek narsisizmine işaret etmektedir (Pollock, 2006: xxx). Freud’un, “çocuksu bağımlılık” aşamasında çocuğun babayı idealize ettiği önermesinin Modernist Sanat Tarihi yazımındaki “büyük sanatçı”da karşılığını

⁴⁷ Bu metnin yayınlanmasından bir yıl önce, 2006 yılında verdiği bir röportajda Halil Altındere kendisi için bir baba figürü belirlememiş; aksine şöyle demiştir: “Plastik sanatlar tarihi açısından bakarsak, bizim ne annemiz oldu ne babamız” (Yıldız, 2012’de atıfta bulunulduğu gibi).

bulduğunu öne süren Pollock (1999: 13-14), bu figürün, idealize edilen ve erkek narsisizmini güçlendiren bir kavram olduğunu ifade etmektedir. Bu figür, Sigmund Freud'un önermesine göre, babasıyla (kendinden önceki kuşak sanatçılarıyla) bir hesaplaşmaya girmektedir. Bir tür isyan ilişkisi olarak adlandırılabilir olan bu durum, oğulun (bir sonraki sanatçı kuşağının) babasına isyan etmesiyle devam etmektedir. Sanatçıların, sanatsal üretim bağlamında birbirlerini aşarak “ilerledikleri” bu kuşak anlatısı, hem baba-oğul ilişkisine dayanarak kadın sanatçıları dışarıda bırakmakta ve onlara yüklenen toplumsal cinsiyet rolünü (anne) sağlamlaştırmaktadır hem de ilerlemeci tarih yazımı anlayışını desteklemektedir.

Erden Kosova ile Vasıf Kortun'un (2007) “Türkiye’de güncel sanat omurgasının ağırlıklı olarak kadın sanatçılardan oluştuğunu” öne sürdükleri söyleşi-anlatıları, bu bağlamda farklı bir perspektife işaret etmektedir. Kadın sanatçılar ile erkek sanatçıları birlikte ele alan bir kanon önerisinde bulunan bu anlatı, “Cinsiyet” alt başlığında kadın sanatçıları daha da öne çıkarmaktadır. Örnek olarak Hale Tenger’in Benim Böyle Tanıdıklarım Var II adlı çalışması “son yirmi yılın en keskin, sakınmasızca en siyasal işi” olarak işaretlenmektedir. Metnin sunduğu kanon, Füsün Onur ve Sarkis’i, Çağdaş Türkiye Sanatı’nın büyükannesi ve büyükbabası; Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa ve Hale Tenger’i onları izleyen anneler olarak konumlandıkları bir soyağacı ortaya koymaktadır. Bu nedenle yazarlar, kurucu/baba erkek sanatçılar ile onları sonraki kuşak içinde takip eden “oğul” erkek sanatçılardan oluşan patriarkal şemanın dışına çıkmaktadırlar.

Füsün Onur ve Sarkis’in (büyük)anne ve (büyük)baba ve onları izleyen kadın sanatçıların “anne” olarak yerleştirilmesi bir aile yapısına referans vermektedir. Erden Kosova ile Vasıf Kortun (2007), bu modelde bir erkek figürü bulunmadığını ve baba figürü içermeyen bir model oluşturduklarını belirtmektedirler. Ancak, “baba”nın yokluğuna referans vermelerinin, bir anlamda orada olmayan ama olması beklenen bir varoluşa referans vermekle aynı manaya geldiği söylenebilir. Öte yandan yazarlar, bu kadın sanatçıların “80li yıllarda öne çıkan ve doksanlı yıllara taşıdıkları tutarlı üretim çizgileriyle genç kuşağa zemin hazırladıklarını” ve “Babalık taslamaya girişen kişiler[in] tutunamadıkları [bu] [z]emin[in], ‘anneler’ olarak adlandırdığımız sanatçıların orijinallik, sahaya egemen olma, gücü erke dönüştürme, koltuğu muhafaza etme gibi eril hastalıklara sapmadan, üretimleri üzerinde titiz bir dirayet göstermeleriyle” açılabilirdiğini belirtmektedir (Kosova ve Kortun, 2007).

Böylece metin, bu sözlerle kadın sanatçıları öncü konumuna yerleştirmektedir. Ancak bir yandan, bir sonraki bölümde tartışılacak kadınlık ve erkekliğe yüklenen özellikleri oluşturmakta; diğer yandan da Füsun Onur’u “büyükanne” olarak Sarkis’le birlikte yerleştirerek, aile yapısına dayanan şemanın yine de bir erkek sanatçıya ihtiyaç duyduğunu göstermektedir. Bununla birlikte bu metin, baba figürü yerine anne figürü koyarak Modernist Sanat Tarihi yazımındaki patriarkal yapıya karşı çıkmaya çalışmaktadır (Kosova ve Kortun, 2007). Ancak, üzerinde durulması gereken, Modernist Sanat Tarihi yazımında yalnızca kadını dışarıda bırakıp erkek sanatçılardan baba figürü olarak bahseden yapı değildir. Aynı zamanda, dil aracılığıyla kurulan ve sağlamlaştırılan aile yapısıdır. Kadına birincil görevi annelik olan toplumsal cinsiyet rolünü yükleyen bu yapı, Kosova ve Kortun’un anlatısında büyükanne-büyükbaba-anne olarak ortaya çıkmakta ve temel aile yapısı ile onun getirdiği toplumsal yükleri sürdürmektedir. Yazarlar da bu toplumsal yapının uzantılarına söyleşi-anlatılarının ilerleyen kısmında değinmektedirler:

Tabii ki, herhangi bir söylemsel düzlemi aile modeli üzerinden deşifre etmeye çalışmak Freudiyen hastalıkları çağrıştırmak kaçınılmaz olarak. Bu yüzden eve pek uğramayan dayıyı (Hüseyin Alptekin), dışarıdan eve yemek taşıyan ve eviçini dış dünyayla iletişime sokan yaşlı ve bilge üvey-babayı (René Block), uzak akrabaların ya da yan mahallenin çocuklarını (Alexander Brener, Erzen Shkololli vs.), sütçüyü, öğretmeni, evin kedisini de koyabiliriz resmin içine. (Kosova ve Kortun, 2007)

Yazarlar, kurdukları bu yapıyı, mizahi, deneysel bir şema olarak adlandırmakta ve metin boyunca kendi aralarında bu şemayı ve anlamlarını da tartışmaktadır. Örnek olarak Kosova, kadınların ve onların aralarındaki sanatsal ilişkinin bu şemada yer alma biçiminin, kendi benliklerine hapsolmamanın, başkalarına alan açmayı ve başkalarıyla beraber çalışmayı becerebilmenin eğretilmesi olarak kullanılması gerektiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla biraz önce ele alınan noktaların yanı sıra, bu şemadaki “anne” unsuru için de bu söylem bağlamında başka bir okuma yapmak mümkündür: Hale Tenger’in aralarında on yıllık bir yaş farkı olmasına rağmen Gülsün Karamustafa ve Ayşe Erkmen ile birlikte “anne” olarak yerleştirilmesinin, kuşak anlatısında olduğu gibi bir hiyerarşi değil bir “yan yana”lık kurduğu, diğer yandan da üç anne figürüyle varolmayacak bir aile yapısına işaret ettiği söylenebilir. Bu durum aynı zamanda önerilen şemanın hem kanona kadınları yerleştirmesiyle bir yenilik getirdiğini hem de ona bir müdahalede bulunduğunu göstermektedir.

4.4.1.2 “Kadınlık” ve “erkeklik”

Julia Kristeva (1987: 24-26) kadınlığın patriarkal dile özgü bir kavram olduğunu ifade etmektedir. “Kadın” olma durumu, erkek-egemen sembolik düzendeki marjinalleştirilmiş, susturulmuş ve bastırılmış kadınları tanımlamaktadır. Türkiye’deki 1960 ve 1970 sonrası sanat pratiğinin anlatıldığı tarihsel metinlerde ve kanonda kadın sanatçıya daha çok yer verilmesine rağmen, “kadınlık” durumunun yine de tartışmalı bir konu olduğu görülmektedir. Kosova ve Kortun (2007), 1990’lı yılların sanat pratiği için önerdikleri aile yapısının bir devamı olarak söyleşi-anlatılarında, “kırılgan kızlar” ve “kötü oğlanlar” adı altında iki topluluk da oluşturmuşlardır. Bu ayrım, Kosova’nın metin içinde bu iki topluluğun yapıtları ve üretim biçimleri arasında kıyaslamalar yapmasına olanak vermektedir.

(...) [C]insellik konusunda daha tasasız görünen ve siyasal-doğruluğun kısıtlamalarının ötesine geçtiği söylenen ‘kötü oğlanlar’a ait kimi işlerin (...) farklı anlamlarda içerdikleri derinliğin yanında, cinsellik bağlamında ciddi bir eleştirelilik eksikliğine hatta kimi zaman misojeni ve homofobiye yaslandıklarını düşünüyorum. (...) Öte yandan, bedenin çıplaklığı konusunda ve bedenin bütünlüğünü tehdit eden görselliklerin kullanımında ‘kötü çocuklar’ın ‘kırılgan kızlar’dan daha öteye gittiklerini de düşünmüyorum. (Kosova ve Kortun, 2007)

Kadın sanatçıların, erkeklerden daha “cesur” olabildiklerini ima eden bu sözler, “kadınlık”a atfedilen özelliklerin karşısında durmaktadır. Öte yandan bu kategorik isimlendirmelerin karşı duruşu, ancak “kadınlık” kavramına yüklenen anlamlara dayanmaları sebebiyle oluşmaktadır. Dolayısıyla yazarlar bu kavramı ve onun aracılığıyla yaratılan hiyerarşiyi bilinçli veya bilinçsiz biçimde onaylamış olurlar. Yazarların, bu tavırlarıyla, “kırılgan kızlar” ve “kötü oğlanlar” tanımlarının toplumsal olarak cinsiyetlendirilmiş bir dile ve onun aracılığıyla kurulan “kadınlık” ve “erkeklik” kavramlarına referans verdiği söylenebilir. Esra Yıldız da (2012: 9), bu anlatının erkek sanatçıları “oğlanlar olarak, yaramaz, oyun, düzen bozan”, kadınları ise “kırılganlık” gibi kadınlığa atfedilen özelliklerle tanımladığını belirtmektedir.

Linda Nochlin (1991: 158), kadın sanatçıların malzemeleriyle ilişkilerinde daha içe dönük, daha duyarlı ve farklı olduğu fikrine karşı çıkar. Bunun nedeni erkek sanatçıları arasında da, kadınlığa atfedilen bu özellikleri barındıranların olmasıdır. Dolayısıyla sorun, kadın ya da erkek olmakta değil, aslında kurumlarda, eğitimde ve toplumsal düzende yatmaktadır. Erden Kosova da (2007) bir yandan, bu tür bir

“kadınlık” ifadesine karşı çıkararak, “kırılgan kızlar” ifadesiyle “ahlaki bir muhafazakarlığı içselleştirmiş bir ‘kadınsallık’” bulma niyetinin olmadığını söylemektedir. Aynı zamanda Kosova, Vasıf Kortun’un Füsün Onur’un işlerini “zaman zaman açılan ve daha sonra kapanan bir çeyiz sandığına benzet”mesine, “anneler” ile “kırılgan kızlar” arasında (en çok Füsün Onur ve Aydan Murtezaoglu arasında) gördüğü devamlılıkları toplumsal cinsiyetin sağlamasına ve kuşaklara yayılarak kurulan bu ortaklığın “kadın doğası”na başvurması fikrine karşı çıkmaktadır (Kosova ve Kortun, 2007).

Canan Beykal’ın (1983: 32), Tomur Atagök’ün “Günümüz Sanatçıları 4. İstanbul Sergisi”nde ödül almasından ve yapıtlarından söz ederken “aldığı ödülle kadınsı özellikler taşıyan, ya da kadın tarafından yapılmış resim önerdiği için değil, resim yaptığı ve bunun da erkeklerle atbaşı gidebilecek, onlarla boy ölçüşebilecek değerde olduğunu kanıtladığı için” kutlanması gerektiğini belirtmesi, Türkiye’deki anlatılarda kadınlara atfedilen bu “kadınlık” durumuna karşı duran örneklerden birini oluşturmaktadır. Bununla birlikte bu bakış açısının aksini yansıtan birçok anlatı da bulunmaktadır. Ahmet Köksal’ın (1977b: 26), kadın sanatçılara ait bir sergiden bahsettiği yazısında, eserlerde “kadınsı bir özen ve duyarlılık” belirlediğini; Bedia Berkay’ın resimlerinden bahsettiği bir makalesinde de eserlerin “kadınsı bir özen ve duyarlılığı” yansıttığını (1977c: 26); Kaya Özsezgin’in (1978b: 19), Hale Âsaf’ın işlediği konulara “kadınca bir duyarlılık eklemeye özen göster”diğini yazması; Tomur Atagök’ün (1993: 40) olumlayarak “kadın sanatı”, “kadınsı birikimler” ve “kadın duyarlılığı”ndan söz etmesi ve Beral Madra’nın (2007: 35), 1970’ler ve 1980’lerde Ayşe Erkmen, İnci Eviner, Füsün Onur gibi sanatçıların işleriyle “modernist bakış açılarını değiştirme” işlevinin üstlendiklerini belirtmesinin yanında, onlara “iletişimci ve duyarlı tavırlar” gibi özellikler atfetmesi ve yerleştirmelerinde “kadın duyarlılığı ve estetiğinin belirginleştiğini” yazması bu eğilimi örneklemektedir. Özen ve duyarlılığın “kadınsı” olarak adlandırılması, başka tür bütün duyarlıklardan yalıtılmasına ve bu şekilde kadın sanatçıların ve eserlerinin ikincil addedilmesine yol açmaktadır.

Yazma stratejilerinin bir parçası ve dilin bakış açısı olarak tanımlanan “kadınlık” ve “erkeklik” kavramları, “kadınlık”–“erkeklik” ile kadın–erkek arasındaki ikili karşıtlığı beraberinde getirmektedir. Judith Butler (2008: 49), kadın ve erkek arasında kurulan ikiliğin, cinsiyet düzenindeki şablonların yeniden üretimini ve

devamlılığını temsil ettiğini ifade eder. Aynı zamanda cinsiyet düzeni, bu ikili sabit kategoriler üzerinden cinsiyet ilişkilerini heteroseksüel bir zeminde organize etmektedir. Dolayısıyla yazarların sanatçıları ve yapıtlarını kadın–erkekten oluşan bu ikili karşıtlık çerçevesinde ayırmaları, “kadınlık” ve erkeklik” ile ilgili toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretmektedir. Butler toplumsal cinsiyet kimliğinin anatomi, fizyoloji veya biyokimyaya içkin olmadığını; sürmekte olan bir seri toplumsal cinsiyet performansının sonucu olduğunu öne sürmektedir (Butler, 2004: 91, 2004a: 7). Toplumsal cinsiyet bir varlık değil, bir yapmadır; sürmekte olan, bir dizi performansı içeren, sabit olmayan bir süreçtir, “icra edilir/edimsel” bir olgudur. Bu süreç boyunca bir kişi diğerinin toplumsal cinsiyetini onaylayabilir veya sorunsallaştırabilir. Bu nedenle, toplumsal cinsiyetleştirilmek veya toplumsal cinsiyet yapmak, doğallaşmaya direnebilen bir süreçtir (Butler, 1999: xv).

Erden Kosova’nın, Aydan Murtezaoğlu’nun “işlerindeki hassaslığın bir muhafazakarlıktan çok başka birşey olduğunu, toplumsal eleştiriyi birçok genç erkek sanatçıdan daha derin biçimde verebildiğini” ifadesi (Kosova ve Kortun, 2007), kadın ile erkek arasında oluşturulan bir kıyaslama ve bir karşıtlığın sonucudur. Yine aynı metin içinde, Vasıf Kortun’un kadın sanatçıların yapıtlarında “yasakaşmacı ifadeler ve pratiklere başvurmadıklarını” önermesine karşılık Kosova, bunun “yalnızca babanın da varlığını ciddiye almayan ‘kötü oğlanlar’ın ulaşabildikleri bir konum olduğunu” belirtmektedir (Kosova ve Kortun, 2007). Yazarların üzerinde durduğu sanat yapma biçiminin “ulaşılabilen bir konum” olarak yerleştirilmesi, erkek sanatçıların işlerini kadınlarınkine göre üstün tutan bir eğilimi yansıtmaktadır. Kadın sanatçıları ile erkek sanatçıların yapıtlarını ve sanat yapma biçimlerini karşılaştıran bu ifadeler, erkek ile kadın arasındaki ikili karşıtlığı tekrar onaylamakta ve derinleştirmektedir. Hélène Cixous (1994: xviii-xx), söz-merkezci ve erkek-merkezci olan erkeksi cinselliğin ve erkeksi dilin; baba/anne, akıl/kalp, logos/pathos gibi temel ikili karşıtlık olan, erkek/kadın’a dayanan bir dizi aracılığıyla anlamları sabitlemeye çalıştığını öne sürmektedir. Bu ikili karşıtlıklar patriarkal düzeni güvence altına almakta ve yeniden üretmektedir.

4.4.1.3 “Aykırı” kadın sanatçı tipolojisi

“Toplum dışına itilmiş” ya da “aykırı” olarak nitelenebilecek sanatçı tipi, Modernist Sanat Tarihi anlatılarında ve kanonda sıklıkla yer almaktadır. Türkiye’deki sanat tarihi anlatılarında Fikret Mualla (1903-1967) başta olmak üzere kimi sanatçılar bu karakterle sunulmakta ve idealize edilmektedir. Bununla birlikte, Modernist Sanat Tarihi anlatılarında, erkek sanatçıların yetenek ve başarıları onları sanat tarihi içinde önemli birer figür kılmakta, kadın sanatçılar söz konusu olduğunda ise “sıra dışı” yaşam tarzlarının daha çok önem kazandığı görülmektedir. Kanonun diğer yönlerinde olduğu gibi, “aykırılığın” idealize edilmesi durumu kadınlar için çoğaltılır ve uygulanır. Ancak bu durumda da, kadınlar arasında yaşam tarzlarına göre bir hiyerarşi oluşturulması ve yaşamlarını “aykırılık” içinde sürdürmemiş olan kadınların, anlatılarda “ikincil” kabul edilmesi riski doğmaktadır.

Taha Toros’un (1982) “Kadın Ressamlarımız” başlıklı yazı dizisinde Mihri Müşfik’in hayatını bir aykırılık olarak, Sevil Dolmacı’nın (2009) anlatısında aynı sanatçıyı “dilediğini yapan” bir “anarşist” olarak sunmasında olduğu gibi, özellikle Mihri Müşfik ve Hale Âsaf söz konusu olduğunda bu yaklaşımın ortaya çıktığı görülmektedir. Canan Beykal (1983a: 8), Mihri Müşfik’i “pervasız, cesur davranışları” olan bir kişi olarak anlatmakta ve onun “girişkenliği, kendine güveni ve yaşam tarzı[nın] döneminde şaşkınlık yaratmış” olması gerektiğini ve Kıymet Giray da “taşındığı özgüveni, atak davranışları, yaşama bakışı[nın] döneminde hep şaşkınlıkla izlenmesine neden olacağını” belirtmektedir. Türkiye’deki kadın sanatçılar için bir tarihsel anlatı kurduğu metninde Ayla Ödekan (1999), Cumhuriyet Türkiye’sindeki kadın sanatçıların sayısının artışının, Müfide Kadri ile Mihri Hanım gibi iki güçlü kadın sanatçının varlığı sayesinde olduğunu belirtmektedir. Böylece yazar hem Türkiye’de farklı dönemlerde yaşamış kadın sanatçılar arasında bir devamlılık ilişkisi kurmakta hem de bu iki sanatçıyı kadınlar arasında öncü olarak yerleştirmektedir. Ödekan’ın, Müfide Kadri’nin yaşamına kısaca değinmesi ve sonra, Mihri Müşfik’in “ise kişiliğiyle dikkat çekici” olduğunu belirtmesi, bir kıyaslama yaptığını düşündürür. Müşfik’in, yazara göre, “haraketli yaşam öyküsü, özgür yaşamı yeğleyen bir kadın görüntüsü çizmektedir” ve “genç yaşta İtalya’ya kaçmış”, döndükten sonra “Paris’in bohem yaşantısını İstanbul’da da sürdürmüş ve 1922’de yeniden yurtdışına kaçmıştır.” Yazar aynı zamanda Hale Âsaf için “kişiliğiyle, Mihri Hanım’ın özgür çizgisini sürdürmektedir” demektedir (Ödekan, 1999: 26-27).

Yazarın kadın sanatçı anlatısının, onları yaşam tarzlarına göre sıraladığı düşünülmektedir. Avrupa'ya eğitim almaya giden, evlenmeyen ve sanat kariyerlerini her şeyin üzerinde tutan bu iki kadın sanatçının (Müşfik ve Âsaf) yaşamları metinde sanat pratiklerinin önüne geçmiştir. Ayla Ödekan'ın "sıra dışı" hayatlarıyla iki "kahraman" olarak sunduğu bu sanatçılar, anlatıda, "Batılı", elit, yaratıcı Osmanlı kadınının simgesi haline gelmektedirler.

Griselda Pollock (1999: 26), Modernist Sanat Tarihi'nin standart anlatısının ve kanonunun erkek öznesine ve onun kahramanlık destanına dayandığını belirtmektedir. Kadın sanatçılar bu anlatıda anlaşılmayan ve kabul edilmek istenmeyen birer eklentidir. Bu nedenle de sürekli olumsuzlanmakta ve erkeğin "öteki"si konumuna getirilmekteledir. Ayla Ödekan'ın anlatısı da (1999), Modernist Sanat Tarihi yazımının birer "kahraman" olarak kanonize ettiği bu erkek sanatçı "mit"ini, kadın sanatçılar için uygulamış olur. Bir yandan da, kadının "öteki" olmaktan çıkarıldığı bu anlatının, toplumsal cinsiyet kalıplarını sorguladığı görülmektedir. Sözü edilen kadın sanatçıların toplumsal kurallara meydan okuduklarına dikkat çekilmesi, kadınlar için toplumsal cinsiyet rollerini tartışmaya açmış olur.

Ayla Ödekan (1999) anlatısında, Eren Eyüboğlu, Melek Celal Sofu ve Güzin Duran'ı diğer kadın sanatçılar arasında öne çıkarmaktadır. Eyüboğlu'nun, Hale Âsaf gibi "Türk (erkek) sanatçıların kurdukları grupların içinde" (1999: 27) yer alması ve onunla "benzer içsel zenginliği" (Ödekan, 1999: 28) taşıması, öne çıkarılmasının sebepleri olarak okumak mümkündür. Sofu ile Duran ise "resim dışında çeşitli sanatsal uğraşlarla ilgilenenler" arasındadır. Bu sanatçılar da, "son dönem Osmanlı'nın Batı eğitimi almış kültürlü aile kızları" olarak idealize edilmektedir (Ödekan, 1999: 28). Bu kadın tipolojisi aynı zamanda, Cumhuriyet'in yarattığı yeni kadın kimliğiyle uyum göstermektedir. Aynur İlyasoğlu, yapılan reformlarla sağlanan haklar daha çok kentli kadınlara ulaştığından, bu kimliğin toplumdaki farklı kadın kimliklerini yadsıdığını belirtmektedir (Kökalan, 2002'de atıfta bulunduğu gibi). Dolayısıyla, Duran, Sofu ve Eyüboğlu'nun bu söylem bağlamında anlatıda öne çıkarılmasının, kadınlar arasında o dönemdeki eşitsizlikleri akla getirmesinin yanı sıra, kadın sanatçılar arasında kanon aracılığıyla bir hiyerarşi oluşturduğu da söylenebilir.

4.4.2 Etnik, dinsel ve linguistik kimlikler

Tez çalışmasının bu bölümünde, Türkiye’de 1970 ile 2010 arasındaki sanat tarihi yazımında “farklılıklar” kapsamında etnik, dinsel ve linguistik kimliklerin nasıl inşa edildiği incelenmektedir. Bu kimliklerin toplumsal, kültürel ve politik olarak kurulması ve algılanması sosyolojik yönden, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu öncesinde, Osmanlı dönemindeki çeşitli politikalara bağlanmaktadır. Bu nedenle 1970 ile 2010 arasındaki dönemi incelemeden önce, bu kimliklerin inşası ile ilgili milliyetçilik ve çok-kültürlülük gibi ideoloji ve görüşler bağlamında bir arka plan oluşturulmasının yararlı olacağı düşünülmüştür.

Gayatri C. Spivak (2009: 79), yabancılara ihtiyatla bakan, doğumla bağlanmış topluluk olarak “millet” kavramının, bir ideoloji olarak milliyetçiliğin ortaya çıkmasından çok uzun zaman önce ortaya çıktığını öne sürer. Bu bağlamda, 18. yüzyıldan itibaren, Osmanlı İmparatorluğu altında yaşayan farklı dinsel grupları tanımlamak için devlet terminolojisinde “Millet” diye bir sözcüğün var olması şaşırtıcı değildir. Müslüman Milleti dışında, en büyük Milletler, Rum (Yunan-Ortodoks), Yahudi ve Ermeni (Gregoryan) Milletler’dir. Terim, 1839 yılında başlayarak, Osmanlı İmparatorluğu’nun teokrasiye dayanan ordu, eğitim, hukuk ve yönetim sistemini modern prensipler üzerinde yükselen bir devlete dönüştürmek için attığı bir adım olarak kabul edilen Tanzimat hareketi kapsamında resmi bir politikaya dönüştürülmüştür. Buna göre, her bir Müslüman olmayan Millet’in korunması için yasalar çıkarılmıştır. Dimitris Stamatopoulos’a göre (2006: 255-256), terimin Osmanlı hukuk sisteminde yer almaya başlaması, her bir gruba imtiyazlar tanımıştır. Ancak bu etnik-linguistik gruplar arasında bir hiyerarşinin kurulmasına da yol açmıştır. Getirdiği imtiyazların yanı sıra Tanzimat’ın farklı gruplar için avantajı, en prestijli konumda bulunan Rum Milleti’ne göre diğer Milletler’in, özellikle Ermeniler’in, konumlarının iyileştirilmesi olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu’nda yaşamış herkesin, İmparatorluk’un kulu sayıldığı bilinmektedir. Her ne kadar Ernest Renan (1992), halk arasında din temelinde bir ayırım yapıldığını belirtse de; halk, genel olarak “Osmanlı”, özel olarak “Osmanlı Ermenisi” veya “Osmanlı Türkü” olarak adlandırılmıştır. Bununla Birlikte Ancak, 20. yüzyılın başından beri Türkçe’de ya da Osmanlı Türkçesi’nde yayınlanmış tarih

kitapları incelendiğinde, Osmanlı döneminde yaşamış kişilerin yalnızca “Osmanlı” olarak tanımlandığı ve etnisiteye göre bir isimlendirme yapılmadığı görülür.⁴⁸ Terimin bu şekilde, bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde kullanımının, Osmanlı denilerek yalnızca Osmanlı Türkleri’ne referans verdiği ve bu nedenle 19. yüzyıl başından beri resmi olarak tanınan kimlikler arasındaki farklılıkları görmezden geldiği söylenebilir. Eldem (2013: 12) bu durumun, “merkezi olarak tanımlanan devletle ve tahayyül edilen ‘hakim ulus’ ile doğrudan bağlantısı olmayan her şey[in] (...) ya kaale alın(a)mayarak ya da ‘yabancı’ addedilerek anlatının dışında tutulma[sı] ya da tamamen edilgen ve bağımlı bir şekilde marjinal bir konuma itilmesiyle” ilişkili olduğunu öne sürmektedir. Aynı zamanda, terimin bu biçimde kullanılması bir yandan Osmanlı İmparatorluğu’nun Milletler’den oluşmuş bir bütün olarak görülmek istenmesinden, bir yandan da, söz konusu kişi ya da grupların kimlikleriyle ilgili detaylı bilgiye sahip olunmamasından kaynaklanıyor olabilir.

Kul olmaktan vatandaş olmaya dönüşüm, modern ulus-devlet olma amacıyla yola çıkan Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla oluşmuştur. Çağlar Keyder (1997: 41), bu süreçte devlet otoritesinin meşru söyleminde milliyetçiliğe doğru bir dönüşüm olduğunu yazmaktadır. Immanuel Wallerstein (1997: 99), ulus-devletlerin ulusal kültürler yaratmak için bir çifte rol oynadıklarını; dünya çapında kültürel çeşitliliği, ulus içinde kültürel eş-biçimliliği savunarak modern dünyanın en güçlü ve şizofren kültürel gücü haline geldiklerini belirtmektedir. Türkiye’de de modern ulus-devlet olma sürecinde, homojen bir millet kurgusu üzerinde yükselen ulus-devletin mantığına uygun olarak, hem etnik olarak birleşmiş hem de eş-biçimli hale gelmiş bir bütün oluşturmak hedeflenmiştir (Keyder, 1997: 42; Yumul, 2005: 93).

1923 yılında Lozan Barış Antlaşması uyarınca resmi olarak Yunan, Ermeni ve Yahudi topluluklarını “azınlık” statüsünde tanıyan Türkiye, Kürtler ve Araplar gibi “Türk-olmayan” Müslüman grupları resmi olarak tanımayı reddetmiştir. Uluslararası Azınlık Hakları Grubu’nun 2011 tarihli raporu, Türkiye’nin Avrupa çizgisinde bir modern devlet oluşturma sürecinde, tek bir seküler ulusal kimliğe dayanmayı hedeflediğini, bunu gerçekleştirmek için de etnik kökenleri göz önüne almaksızın Türkiye’de yaşayan tüm Müslümanlar’ın Türk olduğunda ısrar ettiğini belirtir (World Directory, 2011). Aynı rapor, Türkiye’deki temel azınlık gruplarını üç başlık

⁴⁸ TBMM Gelibolu milletvekili Celal Nuri Bey’in “Eskiden bir Osmanlı sıfatı vardı, bu sıfat cümleye şamildi” sözü bu görüşü özetler niteliktedir (Nuri, 1921: 910).

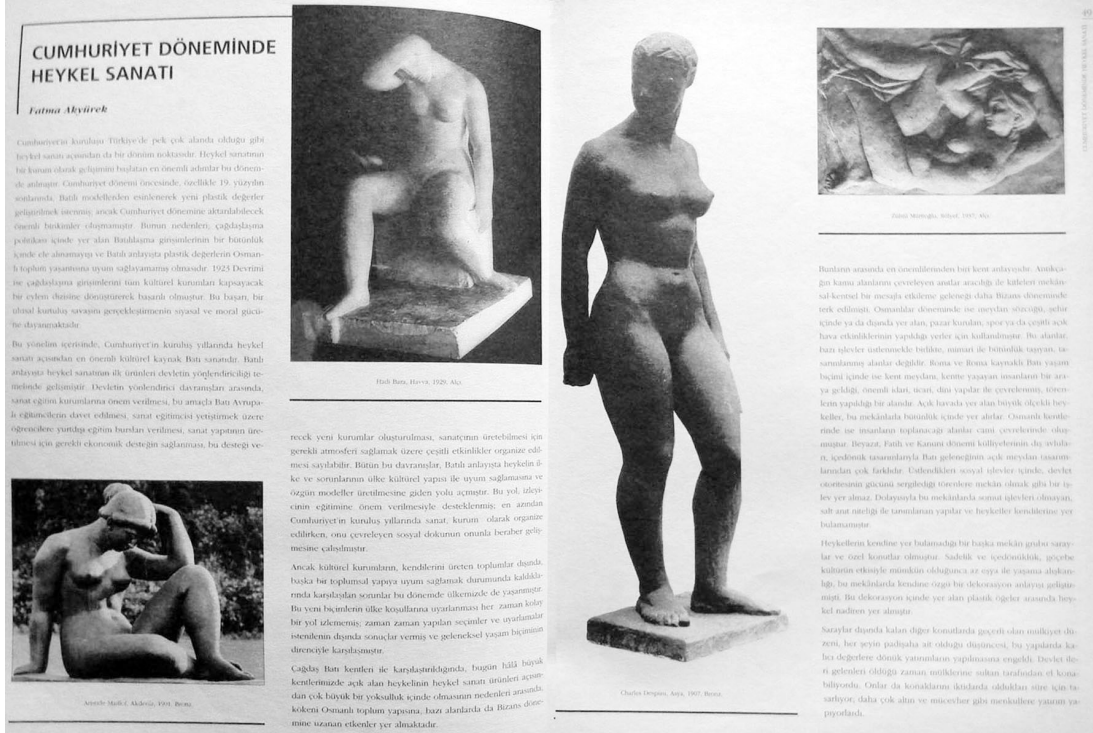
altında toplamaktadır: Etnik (Kafkasyalı, Yezidi, Laz, Roman, Kürt, Türk), Linguistik (Arap, Kürt, Laz, Türk), ve Dinsel (Alevi, Ermeni, Süryani, Rum Hristiyan, Müslüman ve Yahudi). Yalnızca dini azınlık olan topluluklardan üçünün Lozan Antlaşması’nda resmi olarak tanındığı görülmektedir.

4.4.2.1 Ulus-devlet söylemi ve “Türklük”

“Türk” ve “Türklük” kavramlarının ulus-devletin milliyetçi politikaları ve söylemi tarafından oluşturulduğu ve bu durumun tarih yazımı başta olmak üzere, birçok disiplini etkilediği görülmektedir. Sanat tarihi çalışmalarında da benzer bir yönelim bulunmaktadır. “Osmanlı” kimliğinin yayınlarda, Osmanlı döneminde yaşamış tüm sanatçılar için bir üst terim olarak kullanılmasına benzer bir biçimde, başlıklarında ve içeriklerinde kimliklere / dönemlere / uygarlıklara dair farklılıkları “Türk” üst kimliği içinde ele alan birçok sanat tarihi anlatısı bulunmaktadır.

Bir köken arayışına da işaret eden bu anlatılara örnek olarak “Türk Heykelciliği” anlatılırken Neolitik Çağ’dan, Anadolu Selçuklular’dan ve 16. yüzyıldan (Tansuğ, 1990a; Okay, 1991); “Türk resmi” veya heykelinin doğuşu anlatılırken 16. yüzyıl (Özsezgin, 1996), 17. yüzyıl (Sağlam, 2004; Pelvanoğlu, 2005), 18. yüzyıl (Giray, 2000; Gören, 2000) veya 19. yüzyıl Osmanlısı’ndan başlayan (Giray, 1997; Gören, 1998a) tarihsel metinler ile Türk Tarih Tezi’ne dayanan Türk Sanatı, Aslanapa, 1972; Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Nurullah Berk, Adnan Turani, Günsel Renda, Turan Erol, 1980; Türk Resminde Yeni Dönem, Sezer Tansuğ, 1988; Türk Resminin Öncüleri, Akbulut, 2009 kitapları bulunmaktadır.⁴⁹ Kaya Özsezgin’in (1996) ve Kıymet Giray’ın (1995, 2000) anlatılarında, Türkiye resmini, 16. yüzyıl minyatüründe veya 18. yüzyıl duvar resimlerinde temellendirmesi, 1970’lerde Rüçhan Arık (1976) ve Günsel Renda (1977) gibi yazarların kitaplarında görülmeye başlanan, Türkiye sanatı tarihindeki köken arayışlarında Asya’dan uzaklaşan tavrı örneklemektedir.

⁴⁹ Bu kullanıma yakın tarihli bir örnek ve tartışma, 2014 yılında Mehmet Zeki Kuşoğlu tarafından İstanbul Büyükşehir Belediyesi’nce yayınlanan ve yüzyıllar içinde Anadolu coğrafyasında üretilen gümüş sanatının tarihini anlatan Türk Sanatı’nda Gümüş isimli kitaptır. Yazar, Agos Gazetesi’ne verdiği röportajda, “bu topraklarda yapılan sanatın adının Türk sanatı olduğu”nu belirtir (Sarı, 2014).



Şekil 4.16 : Fatma Akyürek’in anlatısının (1999) ilk sayfası.

Bununla birlikte, Edhem Eldem (2013: 10), Osmanlı tarihine hakim olan “Türk-merkezli bakış”tan kaynaklandığını belirttiği bu durumu, hem seçici Osmanlı tarihçiliği hem de Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde fiilen gerçekleşmiş olan siyasi ve kültürel Türkleşme ile ilişkilendirmektedir. Aynı zamanda, “Türk” ulusal kimliğinin, Osmanlı, pan-Türkist ve pan-İslamist eğilimlerle şekillendirilmiş olmasının bu durumu açıkladığı söylenebilir (Aktürk, 2007: 348-370). Bu kullanım sanat tarihinde 1970 ile 2010 arası dönemde de görülmektedir. Bununla birlikte, Kaya Özsezgin’in (1977: 29), Almanya’nın Beyreuth kentinde yaşayan ve bir topluluk oluşturarak eserlerini sergileyen sanatçılar – Tangül Akakıncı (d.1946), Tomur (Atagök), Birim Bozok (d.?), Gül Derman (1948-1994), Türkan S. Rador (d.1940) ve Aslı Titiz (d.?)– için “Türkiyeli” sözünü kullanması bu kullanımın karşıtı erken tarihli örneklerden birini oluşturmaktadır.. Beral Madra da (1982: 24-26), bir başka erken tarihli örnek oluşturarak Güncel Sanat’tan bahsettiği makalesinde “Türk Güncel Sanat’ı” yerine “Türkiye’de Güncel Sanat” nitelemesini kullanmaktadır.

Aynı yazar 1996 yılından bir başka makalesinde de “Türk sanatçılar” yerine “Türkiyeli sanatçılar” sözüne yer vermektedir (Madra, 2003’te atıfta bulunduğu gibi). Vasıf Kortun (1993: 11), “Türk resmi” yerine “Türkiye resmi” sözünü; Hasan Bülent Kahraman da (1993, 1993a), plastik sanatlardan bahsederken “Türk plastik

sanatları” ya da “Türk kavramsal sanatı”; fakat sanatçılardan bahsederken kimi yerlerde “Türk” yerine “Türkiye’li” ibaresini kullanmaktadır. Canan Beykal (1991: 20), Altan Gürman’dan bahsederken ve Fatma Akyürek (1999: 55), yurtdışında eğitim alan sanatçıları ele alırken “Türkiyeli sanatçı” sözünü kullanmaktadır. Erken tarihli bu örneklerin yanı sıra, 2000’li yıllarda “Türkiyeli sanatçı” veya “Türkiye resmi” sözünü kullanmayı seçen birçok anlatı ile karşılaşilmektedir (Kortun, 2001; Özmen, 2003; Evren, 2005; Altındere, 2007, 2008; Koyuncu, 2007; Koçak, 2008; Arapoğlu, 2010). Bu tercihler, sanatçıları veya yapıtları coğrafya bağlamında işaretlemekte ve etnik-dinsel-linguistik farklılıkları milliyetçi söylem içinde eritmeden kapsamaktadır.

1924 Anayasası TBMM’de tartışılırken “‘Türk’ teriminin Türk olmayan azınlıklar için kullanılmasının sakıncaları” dile getirildiğinde (Yumul, 2005: 99), “Türk” yerine “Türkiyeli” önerilmiş, ancak kabul edilmemiştir (Nuri, 1921: 910). Bu sıfatın 1990’ların sonuna doğru ve özellikle 2000’li yıllarda, etnik/dinsel/linguistik kimlikler ve gruplar lehine sıklıkla kullanılmaya başlandığı görülür. Bu sayede, çalışmanın ileriki bölümlerinde değinilen sosyo-politik olgularla bağlantılı olarak, ulus-devlet söyleminin ve bunun uzantısı olan milliyetçi “Türk” üst kimliğinin sanat tarihsel anlatılarda çözülmeye başladığı söylenebilir. Sanatçıları veya yapıtları, etnik/dinsel/linguistik kimlikleri yerine, yaşadıkları veya çalıştıkları coğrafyaya göre ele alan bu kullanımın “Türk” örneğinde olduğu üzere dışlayıcı değil kapsayıcı bir niteliği olduğu düşünülmektedir.

Fulya Erdemci’nin (2008) metninde, Çağdaş Sanat’tan bahsederken “çağdaş Türkiye sanatı” sözüne yer vermesi, 2000’li yıllardaki sanat tarihi anlatılarındaki kullanıma örnek oluşturmaktadır. Yazarın “Türk” yerine “Türkiye” demesi, başat milli kimlik altındaki farklılıklara işaret ederken coğrafyayı bir gösterge olarak kullanılmasını sağlamaktadır. Erdemci’nin aynı metin içinde, modern sanattan bahsederken “modern Türk sanatı” sözünü kullanması dikkat çekicidir. Yazarın, bu tercih ile, Modernist Sanat Tarihi yazımında modern sanatı “Türk” kimliğiyle bağdaştıran baskın milli söyleme referans vererek onu tekrarladığı söylenebilir. Ancak aynı zamanda, yazarın bu tercihi Modern’den Çağdaş’a uzanan gerek sosyo-politik gerekse de sanat tarihi yazımındaki dönüşümü göstermektedir.

Baskın sanat tarihi yazımına referans veren “Türk sanatçı” ve “Türk sanatı” gibi kullanımlar 2000’lerde de azalarak da olsa devam etmektedir. “Avrupa’da Türk Plastik Sanatları” (Akay, 2005); “Türk Plastik Sanatları Tarihinde Fotoğraf-Resim İlişkisi Üzerine” (Pelvanoğlu, 2005); “Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990” (Germaner, 2008) bu kullanımlara örnek oluşturmaktadır. Politik olarak “Türk” yerine “Türkiye” kullanımının tercih edilmesi ise, bu dönemde daha sık karşılaşılan bir olgudur. Bu örnekler arasında, “Türkiye’de Çağdaş Sanat” (Ay. Köksal, 1999); “Türkiye’de Güncel Sanat” (Kosova, 2007a); “90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat: Kırılma–Gerilim–Çoğulculuk” (Çalıkoğlu, 2008); “Türkiye Güncel Sanat Sahnesinde Parrhesiatik Oyunlar” (Evren, 2008) bulunmaktadır.

4.4.2.2 Ulusallık söylemi ve özgünlük

Sanat tarihi yazımında, sanatta ulusallığın araştırılmasının Erken Cumhuriyet Dönemi’ne dek takip edilebildiği, çalışmanın Cumhuriyet’in Kuruluşundan 1970’e Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı Bölümü’nde ele alınmıştı. 1960’lar boyunca da anlatılarda, sanatta ulusal kimlik arayışı konusunda yerellik–ulusallık ve etki–taklit gibi kavramların tartışıldığı görülmektedir (Giray, 1995: 205-207; Gürdaş, 2014: 169). İpek Duben (1998: 166), “Ziya Gökalp düşüncesinin altında yatan medeniyet/hars, teknoloji/ruh, biçim/içerik ikilemi söyleminin 1980’lere kadar devam ettiğini” belirtmektedir. Dolayısıyla, 1970 sonrası sanat tarihi yazımında, daha az da olsa, ulusallık kavramı çerçevesinde bu meseleleri tartışan anlatılara rastlanmaktadır.

Metinlerde, ulusallık kavramının, “Türklük” ve “yerellik” olmak üzere iki farklı bağlamda ele alındığı görülmektedir. Her iki kavramın da, sanat tarihi yazımında Erken Cumhuriyet Dönemi’nden beri kullanıldığı ve anlatılarda Türkiye’ye özgü bir sanat ve sanat tarihi arayışını sağladığı öne sürülebilir. İsmail Tunalı (1976), çoğunlukla birbirinin yerine kullanıldığı tespit edilebilen bu kavramların farklı anlamlara sahip olduğunu belirtmektedir. Tunalı, yerelliği içerik ile; ulusallığı anlatı ile ilişkilendirmektedir: Ulusallık, “bir ulusun, bir toplumun, tarihsellik içinde elde ettiği ‘obje’lere bir yaklaşım biçimi, nesneleri bir kavrayış, bir duyuş ve bir beğeniş biçimi”dir. Bu bağlamda Tunalı (1976: 19), minyatürden esinlenen Turgut Zaim’i ve nakıştan esinlenen Bedri Rahmi Eyüboğlu’nu örneklemektedir.

Ulusallığı, “kendine özgülük” okuması yaparken ele alan anlatıların, bu kavramı “Türk” kimliği ve “Türklük” ile ilişkilendirdiği görülmektedir. Kimliklerin İnşası üst başlığında tartışıldığı gibi, “Türk” üst kimliği, politik ve entelektüel elit tarafından homojen bir biçimde yaratılmaya çalışılmıştır. Anlatılarda bahsedilen ulusal kültürün de, “Türk” kimliğine bağlı olarak bir homojenlik içinde inşa edildiği görülmektedir.

Bununla birlikte, İpek Aksügür (1981: 33-34), Avrupa ve Amerika ile bir karşılaştırma yaparak Türkiye’de “ulusal kültür”den veya “geniş tabanlı bir kültür”den bahsedilemeyeceğini öne sürmektedir. Doğan Kuban da (2005: 83), Türkiye’de bir “ulusal sanat”tan söz edilemeyeceğini belirtmektedir.⁵⁰ Bununla birlikte, sanat tarihi anlatılarda, “Türklük” ve “Türk karakteri”nin, özgünlüğü ve “Batı”dan farklılığı getiren bir özellik olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Turan Erol’un (1973: 9), ifadesine göre 1970’lerde, “batı etkisi altında doğmuş, gelişmiş çağdaş resim ve heykel sanatlarımızda (...) özgün ve yabancı etkilerden arınmış bir Türk sanatının koşulları düşünülmeğe, araştırılmağa başlanmış”tır. Sezer Tansuğ (1978: 6), “Türk ressamı[nın] insan figürünü hiç bir zaman bir Fransız, bir İtalyan, (...) gibi yorumlama[dığını]” ve “figüratif yaklaşım[ın] Türkiye’de farklı” olduğunu yazmaktadır. Kaya Özsegin (1974a: 10), “Corot gerçekçiliğiyle, batılı anlamda manzara geleneğini yeni yeni benimseme dönemine girmiş Türk resim üslupları arasında dolaysız paralellikler kurma[yı]” zorlama bir yakınlaştırma olarak nitelemekte ve Celal Esat Arseven’in Hoca Ali Rıza’da bir “Türk karakteri” bulmasını ve “Avrupalı ressamların görüşlerinden büsbütün farklı bir anlayış[a]” sahip olduğu fikrini desteklemektedir.

⁵⁰ Türk Dil Kurumu’na göre (2005), “ulus” ile “millet” eşanlamlıdır ve “çoğunlukla aynı topraklar üzerinde yaşayan, aralarında dil, tarih, duygu, ülkü, gelenek ve görenek birliği olan insan topluluğu” manasını taşır. Sevan Nişanyan’a göre (2003), “ulus”, Moğolca’dan gelmekte, “aşiretler topluluğu, bir kağana bağlı halkların tümü” iken; “millet”, Arapça’dan gelmekte, “dini topluluk, mezhep” anlamına gelmektedir. Ancak “millet”, 20. yüzyıl başından itibaren Fransızca’daki “nation” karşılığında kullanılmıştır (Nişanyan, 2003). Kıymet Giray (1995: 204), 1950’lerde “ulusal” sözcüğü[nün], biçimsel bir değişim geçirmiş görünümü altında ‘milli’ye dönüştüğünü” yazmaktadır. Ancak, Doğan Kuban (2005: 83), Türkçe’de bu iki sözcüğü birbirinden ayırarak “milliyetçi sanat”ın politik bir içerikle yüklü olduğunu, dolayısıyla “ulusal” sözünün kullanılması gerektiğini öne sürer.

Aynı zamanda Kaya Özsezgin (1975c: 24), Türkiye’deki resmin temel sorunlarından birini “batı aktarmacılığına karşı kendi olanaklarını değerlendiren, kendi duyarlılığını deneyen bir aşamaya varmak” olarak özetlemektedir. Nuri İyem, “Şeker Ahmet Paşa’lardan, Namık İsmail’e, Nazmi Ziya’ya, Çallı’ya, Hikmet Onat’a kadar uzayan kimi akademik, kimi empresyonist de olsa o naif pentür anlayışı”na sahip olan sanatçıların “Türklere has bir şey yapmanın bilinci”nde olduklarını ifade etmektedir (Köksal, 1974’te atıfta bulunulduğu gibi).

Ernest Renan (1992), ulusal kültürün, dil ve ırk gibi kriterler çerçevesinde kendini sınırlayan bir yaklaşıma sahip olduğunu belirtmektedir. Frantz Fanon (1967: 44-50) ise, ulusal kültürün, çoğunlukla orta-sınıf tarafından yaratıldığını, özcü ve totaliter olduğunu, heterojenliği yok ettiğini ifade etse de; ulusun diğer kültürlerle ilişkisini tanımlayan, ve diğer kültürlerle açık olmasını, onlardan etkilenmesini sağlayan bir kavram olduğunu öne sürmektedir. Bununla birlikte, Türkiye’deki sanat tarihi anlatılarında ulusal kültür ve/veya sanatın, “Türk” kimliğinin ve “Türklük”ün, hem “öteki” hem de “Batılı” kimliklerden farklılığını inşa etmesini sağlayan bir kavram olarak ortaya çıktığı görülmektedir.

Nüvit Özdoğru (1973: 10), Nedim Günsür’ün (1924-1994) yapıtlarında “ulusal kültürümüzü de, dünya sanat birikimini de” görebildiğini ve “Doğu ve Batı’nın kültür mirasından bilinçli biçimde faydalandığını” ifade etmektedir. Ahmet Köksal (1976a: 10), Mehmet Ruhi Arel’in (1880-1931) “Türk resmine ulusal bir nitelik, yerli ve kendine özgü bir hava” getirmek istediğini ve eserlerinin “bir işlemeyi andıran ağır, titiz tekniği[nin] ulusal bir atmosfer” yaratabildiğini belirtmektedir. Sezer Tansuğ’un (1978: 4), “yüzyılın başından beri Türk resim sanatçıları[nın], önce Avrupa’da daha sonra Amerika’da oluşan ve haliyle giderek modalaşan akımlardan kendilerini uzak tutama[dıklarını]” ancak, “bu zorunluluk içinde bile, daima kendilerine özgü, farklı duyuş ve kavrayış özellikleriyle, bu akımları Türkleştir[diklerini], bunların tümüne farklı bir yorum çabasıyla yaklaş[tıklarını]” iddia etmektedir.

Aynı zamanda, Turan Erol'un (1974: 14), Cumhuriyet'in kuruluşunun 50. yılı dolayısıyla Paris'te düzenlenen "Günümüz Türk Resimleri" sergisindeki yapıtlarının "birleştikleri nokta[nın] çağdaş dünya sanatının içinde olduğu kadar Türkiye ile ve Türk halk kültürüyle de ilişkili olmak" olduğunu; İpek Aksüğü'ün (1978: 12), "Türk resminin Türk kültürü ile olan ilişkisini" sorgular ve resim sanatının içinde olduğu toplumun görsel ve yapısal biçimlerini ve kavramlarını içerdiği kabul edilirse, Komet'in "kendi kültürüne" dönmesi gerektiğini belirtmesi "Türklük" bağlamında ele alınan ulusallık kullanımlarına ve özgünlük söylemine örnek teşkil etmektedir.

Türkiye'deki sanat tarihi yazımında, Erken Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren, özellikle Ziya Gökalp'in (1876-1924) çalışmalarıyla birlikte, "ulusal sanatı" savunanların aynı zamanda, sanatı yerellik perspektifinden açıklamaya çalıştıkları belirtilmektedir (Karoğlu, 1995: 13). Raphael Samuel (1996: ix) gelenek düşüncesinin, ulusallık bağlamında önem kazandığını, yabancı kültürün istilası gibi "kriz zamanlarında" kullanılabilecek güçlü bir kavram olduğunu yazmaktadır. Geeta Kapur da (2007: 277), tarihsel olarak inşa edilmiş gelenek düşüncesinin, farklılığı vurgulayan ulusal bir ideoloji tarafından yönetildiğini ifade etmektedir.

Doğan Kuban (1984: 3, 2005: 83), "ulusal"ı, "geleneksel"le eşitleme "hastalığından" kurtulmak gerektiğini ve yerelliğin, "Batı" kültürüne karşı direnmek isteyen Üçüncü Dünya'nın bir kimlik sorunu olduğunu öne sürmektedir. Buna rağmen, sanat tarihi yazımında yerellik kavramlarıyla birlikte öne çıkarılan bir ulusallık kavramından söz edilebilir. Çoğunlukla gelenek kavramı ve el sanatlarıyla birlikte ele alınan yerelliğin, Türkiye'ye özgü bir sanat tarihi anlatısı kurmanın bir yolu olduğu tespit edilebilir. Bu anlatıların, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yapıtları çevresinde yoğunlaştığı görülmektedir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu ve öğrencilerinin "kendi estetik özelliklerimizi çağdaş sanatımıza" soktuklarının ve 19. yüzyıl sonundan beri "Batıyı izlemeyi doğal görmüş" sanatçıların son yıllardaki yapıtlarında evrenselliğin yanında "kendi bölge ve ekin izlerini" görmek istendiğinin (Erzen, 1977: 6-7); Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "folklor sanatlarıyla çağdaş anlayışı birleştirme çabası"nın Türkiye'nin "sanat dünya[sında] bir yenilik, bir aşama" olduğunun (Berk, 1975: 10); Eyüboğlu'nun çalışmalarında, "çağdaşlıkla yerelliği belirli ölçülerle gerçekleştirme içgüdüsünün en somut örneklerini, yıldan yıla, dönemden döneme artan bir coşkuyla" izlenebildiğinin (Özsezgin, 1975d: 18) önerilmesi örneklerinin yanı sıra; Turgut

Zaim'in eserlerinin "Türkiye'ye, özellikle de Anadolu köylüsünün yaşantısına dönük" olduğunun; Oya Katoğlu'nun, "yöresel nitelikte" sanatın örneklerini verdiğini ve "Batı'ya her zaman kulak ver[erek] bugünün adamları olmayı öngörmekle beraber bize [Türkler'e] has bir resim yaratmaya çalışanları saygıyla andığını" belirtmesi (Berk, 1973: 9), yerellik ve geleneksellik ilişkisi içindeki ulusallık yorumlarına ve özgünlük söylemine örnek oluşturmaktadır.

Avni Lifij'in "kendi bakış ve değerlendirilme yöntemleri doğrultusunda yöresel bir anlatımcılığa, geleneksel bir mistisizme bağlı" "özgün bir ressam" ve "kendine özgü bir kişilik" olduğunun (Özsezgin, 1977a: 20); 1914 Kuşağı'nın "her bir üyesinin kendi biçimini" oluşturduğunun ve "Batı'dan aldıkları eğitimin katkısı yanında, içinde yetiştikleri ülkenin sanat gerçeklerinden kendilerini tümüyle soyutlamadıkları"nın (Gören, 1998a: 37); Türkiye'deki İzlenimcilik akımının, "1928-1933 kuşağına, özgür ve yerel araştırmalar için gerekli ortamı" sağladığının (Özsezgin, 1978: 27); Nedim Günsür'de "yurdunun sorunları, yurdunun sanat mirası, insanlığın sanat birikimiyle yoğ[urduğu] dışavurumcu (expressioniste) anlayış[ın] egemen" olduğunun (Özdoğru, 1973: 9); Neşet Günal'ın "Türkiye'nin toplumsal koşullarından ve sol ağırlıklı ideolojik hareketlerden kaynaklanan sanatını" oluşturduğu, Eyüboğlu'nun "resminde Anadolu'nun yerel motifleriyle soyut sanatı kaynaştırmış, nakış, eliş gibi Anadolu otantik olgularını soyut ifadelerle birleştir[diğinin]" (Baraz, 1996: 2); Yeniler Grubu'ndaki "genç sanatçılar[ın] daha çok yerli geleneklere, yerli duyarlılığa bağlılıkları yanında İstanbul çevresi içinde de olsa toplumsal gerçekliklerimize yönelen tutumuyla, resimde Batılılaşmak sorununu ters yorumlayanlara karşı" çıktığının (Köksal, 1974: 13) önerilmesi de bu eğilime örnek teşkil etmektedir.

Ahu Antmen (2005), 1960'larda bir senteze ulaştırılmaya çalışılan ulusallık ve yerellik söyleminin, 1970'lerle birlikte çözülmeye başladığını ifade etmektedir. 1970'li yıllara gelindiğinde sanatçıların kültürel ya da toplumsal arayışlarında ulusallığın yokolduğunu belirten Antmen (2005: 191), yerellik kapsamında irdelenen köy olgusunun, örneğin Cihat Burak'ın yapıtlarında görüldüğü gibi köyü de içinde barındıran kent olgusuna dönüştüğünü yazmaktadır. İpek Duben de (1998), 1980'lerden itibaren, Postmodernizm ile birlikte, Türkiye'deki sanatçının kendi kimliğini ifade edebileceği bir "Batı" estetiği ile karşılaştığını ve "kendi meselesini" bu sanat dili içinde ifade edebileceğini fark ettiğini belirtmektedir.



Şekil 4.17 : Ahmet Kamil Gören'in anlatısının (2003) ilk sayfası.

Bu nedenle, sanat tarihi yazımında ulusallık ve yerellik gibi tartışmalar son bulmuş ve “kendimize özgü bir sanat kuramı” oluşturma gereksinimi” ertelenmiştir (1998: 166). Bununla birlikte, Orhan Koçak (2008: 29), “Türk modernizm”nin, Erol Akyavaş ve Ömer Uluç gibi sanatçıların yapıtlarında “yerellik” ve ‘evrensellik’ iddialarının “karşılıklı olarak birbirini sorguladığı, sorunsallaştırdığı”, Sabri Berkel ve Adnan Çoker’de “evrensel biçim + ulusal içerik” formülünü “uç noktaya götürerek aşabildiği veya Burak, Nejad Devrim ve İlhan Koman gibi örneklerde “en başta kasıtlı olarak reddettiği” için “güçlü atılımlar” yapabildiğini ve bu ölçüde “güçlü olduğu” yazmaktadır.

Öte yandan, Ali Akay’ın (2008: 41-42) ifadesine göre, 1990’lardan itibaren “Batı” dünyası Türkiye’den ya da Üçüncü Dünya’dan Kürt kimliği, İslam, Anti-Batı ve milliyetçilik paradigmaları gibi yerellikleri çalışmalarını beklemeye başlamıştır. Dolayısıyla, sanat tarihi yazımında gelenek kavramı, el sanatları gibi teknikler veya “köy” gibi temalarla şekillendiği görülen “yerellik”in, 1990 sonrasının sanat tarihi yazımında farklı meseleler bağlamında ele alınmaya başladığı; ancak nadiren “ulusallıkla” bağlantılı olarak tartışıldığı söylenebilir. Bu durum, “kendine özgü

Modernizm” yaşıyan ölkelerde, örneğ olarak Hindistan’daki sanat tarihi yazımında, artık, geleneğin savunmasına geçmeden yenilikle yüzleşilmesiyle ve etkilenme meselesinin özgünlük sorununun üstesinden gelinerek çözümlmesiyle açıklanmaktadır (Kapur, 2007: 298-299). Bu görüşle bağlantılı biçimde, 1970 sonrasındaki anlatılarda, uluslararasılık ve küresellik gibi kavramların sanat tarihi literatüründe yer almaya başlaması, ulusallık bağlamında yapılan okumaların azalmasının nedeni olarak alınabilir. Bununla birlikte, Türkiye’ye özgü bir Modernizm veya Çağdaşlık okuması yapmak için, bu kavramların kullanılmasıyla yeni zamansallıkların yaratıldığı ve Avrupa-merkezci bakış açısına, “ilerlemeci” tarih yazımı modeline ve “yetersizlik” söylemine meydan okunduğu düşünölmektedir.

Bu söylem ve kullanımların birçok farklı eleştirel okumayı olanaklı kılması ve sanat tarihi yazımındaki dönüşümleri ortaya çıkarması nedeniyle, çalışmanın bu bölümünde, kimliklerin ve farklılıkların sanat tarihi anlatılarında nasıl ele alındığı incelenmektedir. Öncelikle, metinlerde atıf yapıldığı görölen veya Türk üst kimliği başlığı altında eritildiğı düşünölen Ermeni kimliğinin, sonra da öne çıkarılan Kürt kimliğinin ele alınma biçimleri araştırılmaktadır. Bu iki kimlik, Türkiye’deki sanat tarihi yazımında çeşitli tartışmalar yaratarak öne çıktıkları için çalışmada ele alınmışlardır.

4.4.2.3 Ermeni kimliği

Türkiye’de 1970’li ve 1980’li yıllarda yayınlanan sanat tarihi metinleri incelendiğinde, Ermeni kimliğinin ulus-devlet ideolojisi kapsamında geliştirilmiş Türk üst kimliğinin gölgesinde kaldığı görölmektedir. Sevey Okay (1991: 17), 19. yüzyılda yaşamış “yabancı asıllı bazı heykeltıraşlardan” söz etmekte ve Papazyan (?-?) ile Yervant Osgan Efendi’nin (1855-1914) isimlerini vermektedir. Sezer Tansuğ (1982), 1890 ile 1920 yılları arasındaki Türk resmini anlattığı makalesinde, makalenin konu edindiğı dönemde aktif olan ressamlardan bahsetmektedir. Yazar (1982: 5), askeri okul mezunu Türk sanatçıların yanı sıra, yabancı sanatçılar ve David Çıracıyan (1839-1907) gibi azınlık sanatçılarının da bulunduğunu belirtir. Kıymet Giray da (1995: 187), Şeker Ahmet Paşa’nın 1872 yılında düzenlediğı sergide “ressamların çoğunluğunu azınlık sanatçılarının oluşturmasına karşın, Türk ressamlar[ın] da yer” aldığını belirtmektedir. Bu anlatıların, azınlıkları Türk üst kimliğinden ayrı sunarak milliyetçi bir söylemden uzaklaştığı söylenebilir. Ancak

sanatçı(lar) bu sefer de “yabancı” veya “azınlık” adı altında sunulmaktadır.

Ayla Ödekan (1999: 26) ve Canan Beykal (1983a: 5) da, 19. yüzyılın ikinci yarısındaki kadın sanatçılardan bahsederken açılan sergilerde yer alanlar arasında, Matmazel Tatya Flora, Bayan Serpasian, Matmazel Serviçen, Matmazel Anna gibi “yabancı, azınlık” kadın sanatçıların adlarına rastlandığını yazmaktadır. Kıymet Giray aynı metninde (1995: 183), Tansuğ’a referansla, Osmanlı döneminde yaşayan “azınlık” sanatçılarından bahsederken “Ermeni mimarlar ve ressamlar”dan söz etse de, bu tercihin sanat tarihi anlatılarında istisnai bir örnek oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bu durum yazarların sanatçıyı “azınlık” kapsamında (eğer Lozan Antlaşması’na göre belirlenen azınlıklardan bahsediliyorsa Ermeni, Rum, Yahudi gibi kimlikleri, daha genel bir çerçeveden bakılıyorsa etnik ve linguistik grupları da içine alan bir biçimde) ötekileştirmektedir. Aynı zamanda yazarların, azınlık adı altında soyut bir değerler kümesine atıfta bulunmasıyla, bu grup içindeki farklılıkları yok ettiği söylenebilir. Ulus-devletin milliyetçi anlayışını sürdüren bu yaklaşım, etnisiteyi hem milletin bir parçası hem de bir “öteki”lik olarak sunmaktadır. Aynı zamanda “azınlık” teriminin, fiziksel ya da kültürel özelliklerinden dolayı farklı ve eşitsiz muameleye maruz kaldıkları toplumun içinde, diğerlerinden ayrı tutulan ve bu yüzden kendilerini kolektif ayrımın nesneleri olarak gören grupları tanımladığı (Gordon, 1999) düşünüldüğünde, Tansuğ’un söyleminin hakim milliyetçi ideolojiyi yansıttığı söylenebilir.

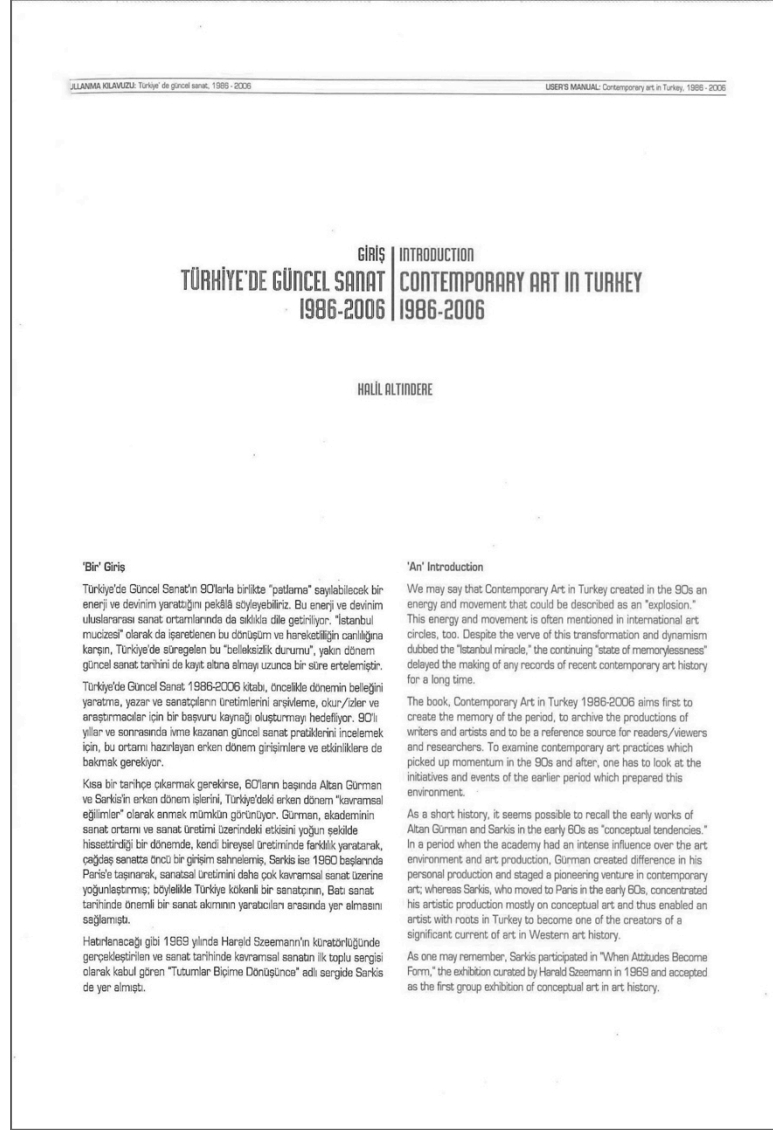
Location of Culture isimli kitabında Homi Bhabha (1994), kimliklerin sürekli müzakere edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bhabha’ya göre kimlik, edimsel olarak üretilmiştir. “Batı” ve “Doğu” ülkeleri, erkek ve kadın, kendi ve öteki gibi ikili karşıtlıkların vurgulanması yerine fay hatlarının kendisine, sınır durumlarına ve eşiklere bakılmasını önerir. Bu yerlerde kimliklerin icra edildiğini ve mücadele ettiğini belirten Bhabha (1994: 2), “‘farklılık’ların temsiline aceleyle, geleneğe bağlı, sabit, önceden belirlenmiş etnik veya kültürel karakter dizilerinin bir yansıması olarak okunmaması gerektiğini” öne sürmektedir. Ona göre, azınlığın bakış açısından “farklılık”ın toplumsal biçimde dillendirilmesi, karmaşık ve sürekli devam eden bir mücadeledir.

Bu mücadele, tarihsel dönüşüm anlarında ortaya çıkan kültürel melezliklere yetki vermek istemektedir. “Farklılık”ı hakim tarihsel anlatının bakış açısından vurgulayan ve bu “farklılık”ı çoğunluk ile azınlık arasında bir karşıtlık olarak sunan veya “azınlık”ı homojen ve bütüncül bir grup olarak gören yaklaşımlar, Türkiye’deki sanat tarihi yazımında “tekillikler”in yerine milliyetçi totalitelerin öne çıkarılmasının örneği olarak sayılabilir.

Tekilliklerin, öznelliklerin ve farklılıkların göz ardı edildiği söylemlere, Ermeni sanatçı Sarkis Zabunyan’ın (d.1938) 1970’lerden 2000’li yıllara Türkiye’deki sanat tarihinde yer alma biçimleri örnek teşkil etmektedir. Neveser Aksoy (1979: 23), “Paris’te Türk Sanatçıları” başlıklı metninde Yüksel Arslan (d.1933), Nil Yalter (d.1938) gibi sanatçılar ile Sarkis’i de anar ve onun “Pompidou Kültür Merkezi’nde sergi açan ilk Türk sanatçısı oldu[ğunu]” belirtir. Aksoy’un bu tanımının, ülke sınırları içinde yaşayan ve Türkiye Cumhuriyeti’ne vatandaşlık bağıyla bağlı herkesin dil, din, etnik köken gibi aidiyetlere bakılmaksızın “Türk” olarak tanımlayan (Yumul, 2005: 89) devlet politikasına uyumlu olduğu ve bu nedenle, bu kimlikleri başat kültür içinde eritmeye çalışan sistemin bir sonucu olduğu söylenebilir.

İstanbul’da doğup büyüyen Sarkis, 1964 yılında ailesiyle birlikte Paris’e taşınmıştır. Paris’e gitmeden önce Ankara’da ve İstanbul’da sergi açan sanatçı, 1970’lerden itibaren, Paris’teki Centre Pompidou ve Dusseldorf’taki Kunsthalle olmak üzere birçok büyük galeri ve müzede yapıtlarını sergilemiştir (Expographie Complète, 2014). 1980’lerden itibaren de İstanbul’da birçok karma ve kişisel sergiye katılmıştır. Sanatçı aynı zamanda, Sidney Bienali (1982), Documenta (1982) ve Lyon Çağdaş Sanat Bienali (1991) olmak üzere birçok büyük sanat etkinliğine de katılmıştır. Sanatçının etkinliklerinin, gerek Avrupa’daki gerekse de Türkiye’deki sanat ortamında ve dolayısıyla sanat tarihi yazımında Avrupa sanat ortamının önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilmesini sağladığı söylenebilir.⁵¹

⁵¹ Sarkis’in Türkiye’deki sanat tarihi kanonunda yer alma biçimleri, çalışmanın Kanon ve İlkler, Öncüler, Temsilciler Bölümü’nde tartışılmaktadır.



Şekil 4.18 : Halil Altındere'nin anlatısının (2007) ilk sayfası.

Aykut Köksal (1999: 172), Sarkis'in "Fransa'da çağdaş sanatın önde gelen adlarından biri" olduğunu öne sürdüğü makalesinde, başlık aracılığıyla, sanatçıları "Türklük" kimliğinde değil, coğrafya çerçevesinde işaretlemekte ve onları bu sayede kapsayıcı bir yöntemle ele almaktadır. Köksal'ın makalesinin başlığı "Türk Çağdaş Sanatı" değil "Türkiye'de Çağdaş Sanat"tır. Sarkis de bu bağlamda, Türkiye'den diğer sanatçılarla birlikte sunulmaktadır. Halil Altındere de (2007: 3), anlatısında Sarkis'i "Türkiye kökenli bir sanatçı" olarak tanımlamaktadır.

Neveser Aksoy'un makalesinde olduğu gibi, Sarkis, bu örneklerde “Türk” olarak etiketlenmemektedir. Ancak kapsayıcı olduğu ölçüde, Homi Bhabha'nın (1994: 142) millet fikrini oluşturan modern toplumsal bağıntı olarak tanımladığı “bir olarak çokluk” (*the many as one*) önermesine yaklaşan makalelerdeki bu tercih, “farklılık”ları yansıtmamaktadır. Sarkis'in “farklılık”ı, Köksal'ın metnine göre, yalnızca Paris'te yaşamasıdır; çünkü “çokluk”un bir parçası olarak zaten Türkiye'ye ait olduğu kabul edilmektedir.⁵²

Sarkis'in kimliğinin bir “farklılık” ya da “öznellik” olarak olumlu bir biçimde bile olsa sanat tarihsel anlatılarda yer almaması, Elvan Zabunyan'ın (2010: 132) belirttiği gibi, sanatçının çalışmalarının “soyağacına, kültürel kimliklere, Türk, Ermeni ve Avrupalı kimliklerine, bu kimliklerin siyasi tarihine ve bunların doğurduğu belleğe çok önemli bir yer ayırırken, kişisel anlatıya ender olarak öncelik tanınmasından” kaynaklanıyor olabilir. Sarkis'in Ermeni kimliğini öne çıkarmadığı ve yazarların da dolayısıyla bu “tekillik”i ele almadıkları söylenebilir.

Erden Kosova da (2009: 3), sanatçının “kitleler arasında yaşanan trajik olaylara, savaşların izlerine yoğun biçimde yer vermiş olmasına rağmen ele aldığı konuları hiçbir zaman belirli bir coğrafya ya da etnik kimlikle eşleştirmemiş” olduğunu belirtmektedir. Bu durum, Sarkis'in işlerinin kimlikler, uluslar ve mekanlar arasında, Bhabha'nın deyişle “çatlaklar-arası bir perspektif” yarattığı yönünde okunabilir. Bununla birlikte, ulusların çizgisel anlatısına ve kültür ile toplumun bütüncüllüğüne karşı duran bu “perspektif” milliyetçi ideolojiye de karşı durmaktadır. Dolayısıyla, sanatçının yapıtlarının bu açıdan okunması da mümkündür.

Sarkis'in kimliğinin sanat tarihsel anlatılarda ele alınmamasının bir diğer nedeni, milliyetçilik düşüncesinin sanat tarihi yazımına etkisi olabilir. Bunun açık bir örneği, Sezer Tansuğ'un (1991, 1991b) sanatçının eserlerini ve kişiliğini pejoratif bir biçimde ele aldığı metinlerinde bulunabilir. Sarkis, 5. Venedik Bienali'ne (1990) katılarak San Lazzaro degli Armeni Adası'ndaki Ermeni Katolik kilisesinde bir enstalasyon sergilemiştir.

⁵² Sarkis de bir röportajında, kırk yıldır Fransa'da yaşamasına rağmen, kendini hâlâ “buralı” (Türkiye'den) hissettiğini söylemektedir (Altuğ, 2006'da atıfta bulunulduğu gibi).

Sezer Tansuğ metninde, sanatçının “Türk sanatçıların yolunu keserek kendi çıkarını kollayan düşmanca bir yaklaşım” (1991: 5) içinde olduğunu ve Ermeni propagandası yaparak Yahudi Diasporası’nın dikkatini çekmeye çalıştığını iddia etmektedir (1991b: 9).⁵³

Tansuğ’un bu metni yazdığı 1991 yılı “coğrafyanın postmodernleşmeye” başladığı, kapitalist ekonomiler aracılığıyla coğrafi dönüşümlerin uluslararası bir yeniden-yapılanmaya girdiği bir dönemin başlangıcına işaret etmektedir (Robins, 1991: 24). Ulus-devletin değişen rolü ile ilişkilendirilen bu durum, 1992 yılında Avrupa Ekonomik Topluluğu’ndan dönüşerek kurulan Avrupa Birliği (AB) gibi ulus-üstü blokların sağlamlaştırılması ve ulusların altında yeni bölge ve yerelliklerin ortaya çıkışıyla da bağlantılıdır. Kevin Robins’in (1991: 25) belirttiği gibi bu süreç, alanların dönüşmesiyle birlikte mekanlara ait kimliklerin dönüşümünü de birlikte getirmiştir. Böylece ulusal kimlikler ve kültürler birer sorunsal haline gelmiştir. Etnik kültürlerin “çok-kültürlülük” adı altında, tüketici kültürü için yeniden paketlenildiği bu süreçten Türkiye de etkilenmiştir ve özellikle dinsel kimliklerin kamusal alandaki görünürlüğü artmıştır (Yumul, 2005: 96). Dolayısıyla Sezer Tansuğ’un metni, Türkiye’de o dönemde yeni başlamakta olan bu sürece bir tepki olarak da okunabilir.

1990’lar aynı zamanda Türkiye’nin AB ile ilişkilerinde bir dönüm noktasına işaret etmektedir: AB, Türkiye’nin “Batılılaşma”nın hedefleriyle açık bir biçimde uyumlu olduğunu göstermesini istenmiştir. Kolektif milliyetçilik fikrinin terk edilerek anayasal vatandaşlığın yürürlüğe girmesi ve etnik veya kültürel kimliklerin kendilerini ifade edebildikleri bir kamusal alanın kurulması AB ile ilişkilerin iyileştirilmesi için seçilebilecek yollar olarak görülmüştür (Keyder, 1997: 47-48). Bu sürecin, Türkiye’deki sanat tarihi yazımında ulus-devletçi söylemin etkisini azaltarak etnik, linguistik ve dinsel kimliklerin “farklılık”ına yer verilmesini sağladığı düşünülebilir.

⁵³Türkiye’den seksen altı entelektüel Tansuğ’un bu yazısını kınayan bir metin yayınlamışlardır. Kısa süre sonra Cumhuriyet Gazetesi’ne röportaj veren Sarkis, Bienal’deki yapıtına hiç kimsenin “başka düşünce” ile bakmadığını, kimsenin aklına politik ilişkilerin gelmediğini belirtmiştir (Üster, 1991’de atıfta bulunulduğu gibi).

2007 yılında düzenlenen “Modern ve Ötesi: 1950-2000” sergisinin katalogundaki sanat tarihi anlatısında Fulya Erdemci (2007: 264), Sarkis’i, “Türkiye’de çağdaş sanatın öncülerinden biri” olarak konumlandırmakta ve onun, Paris’te yaşamasına rağmen, Türkiye’de 1980’lerde sanatın genişlemesinin ve 1990’lardaki sıçramanın yolunu açtığını yazmaktadır. Erdemci (2007: 264) aynı zamanda, Sarkis’in eserlerinin laytmotifinin hakim kültürler ile medeniyetlerin ve onların emperyalist politikalarının eleştirisi olduğunu öne sürmektedir. 1986’da Maçka Sanat Galerisi’nde sergilenen Çaylak Sokak enstalasyonuna değinen Erdemci (2007: 268), bu yapıtta Sarkis’in babasının ayakkabılarının üzerine *Kriegsschatz* (savaş ganimetleri) yazdığını belirtmektedir. Sanatçının tarihi maddeselleştirerek, kişisel hafıza aracılığıyla anlatıya dönüştürdüğünü anlatan yazar, eserin otobiyografik olduğunu vurgulamaktadır.

Ermeniler 20. yüzyıl boyunca Türkiye coğrafyasında, “6-7 Eylül 1955” ve resmi tarihte yer almayan “1915” gibi kolektif bilince işlenmiş birçok olay yaşamıştır. Fulya Erdemci’nin, Sarkis’in işinin otobiyografik olduğunu, tarih ve kişisel hafızadan beslendiğini ve hakim kültürlerin eleştirisini yaptığını belirtmesi, yapıtı kimlik siyaseti sorununun merkezine oturtmaktadır. 1990’lı yıllardan itibaren dinsel gruplar kimlik siyasetiyle birlikte vatandaşlık ve çok-kültürlülük söylemlerine eklenmişlerdir. Yumul (2005: 98), kimlik siyasetinin aynı zamanda haksızlıkların ve baskıların dile getirilmesini içerdiğini yazmaktadır. Ancak, sanatçının kimliğinin Erdemci’nin yanı sıra Vasıf Kortun’un (2007: 47) diasporadan bahsettiği anlatısı gibi örneklerde paylaşılmaması, bu haksızlıkların açıklanmamasının yanı sıra, yazar tarafından bahsedilen hakim kültürler ve medeniyetler ya da sanatçının yola çıktığı kişisel hafıza, tarih ve ayakkabıların üzerine yazdığı savaş ganimeti sözcüklerinin verdikleri referansı belirsizleştirmektedir.

Dolayısıyla Türkiye’de yaşanan ve AB süreci ile birlikte “farklılıklar”ı önemseyen yaklaşımın etkisinin, Ermeni kimliği açısından 2000’lerde yazılan sanat tarihi anlatılarında bir değişiklik yaratmadığı söylenebilir. Bununla birlikte bu noktada, çalışmanın Kanon ve İlkler, Öncüler, Temsilciler Bölümü’nde incelendiği gibi, Ermeni kimliği “gizli” kalsa da, Sarkis’in Çağdaş ve Güncel Sanat tarihi anlatılarında ve kanonlarda sıklıkla yer alması ve kimi zaman “baba” figürü olarak sunulması olgusunun üzerinde durmak gerekir. Sarkis’e bu şekilde anlatılarda yer verilmesi, sanatçının çalışmaları ve sözü edilen başarılarıyla yakından ilgilidir. Aynı zamanda

bu durum, sanatçının Türkiye için bir öncü figürü olduğu iddiasının 1995 yılı gibi erken tarihli bir metinde (Gültekin, 1995) görülmesinden hareketle, politik konjonktür bağlamında da okunabilir. Bununla birlikte, Sarkis'in, etnik-dinsel kimliğinden, gerek ifadelerinden hareketle kendisi gerekse de sanat tarihi tarafından, "Türklük" ve kanon için ödün verildiği söylenebilir.

Aynı politik ve kültürel sürecin bir sonucu olarak başka bir etnik kimliğin, Kürt kimliğinin, sanat tarihi yazımında ön plana çıkmaya başladığı görülmektedir. Fulya Erdemci'nin metninde Ermeni kimliğinin aksine, Kürt kimliğinin açık bir biçimde ele alınması ve diğer sanat tarihsel anlatılarda bu kimliğe ilişkin tavır, bir sonraki alt başlıkta incelenmektedir.

4.4.2.4 Kürt kimliği

Çağlar Keyder (2006: 76), 1990'larda, genişletilmiş çoğulluk ve demokratik haklar gibi AB'nin Türkiye'den üyelik süreci için talep ettiği politik düzenlemelerin, muhalif gruplar tarafından sosyal hakların iyileştirilmesi için bir umut olarak görüldüğünü yazmaktadır. 1990'ların sonlarına doğru, İslam ve Kürt hareketleri ile insan hakları aktivistleri ve sivil toplumun güçlendirilmesi için çalışan gruplar AB'nin politik reform taleplerini savunmaya başlamışlardır. Hasan Bülent Kahraman da (2008), öncelikle bu dönemde, fakat 2000'li yıllarda yükselişe geçerek önce Kürt daha sonra da Ermeni kimliğinin tüm tarihsel ve kültürel yükleriyle beraber kamusal alana girdiğini belirtmektedir.

Zeynep Yasa-Yaman (2011a: 137-140), 1990'lı yılları, Türkiye'nin geleceğini AB'ye bağladığı, dolayısıyla gerek siyasette gerekse de kültür ve sanat alanlarında radikal değişikliklerin yaşandığı bir dönem olarak tanımlamaktadır. Levent Çalıkoğlu da 2008 yılında geri-dönüşlü olarak 1990'lı yılları anlattığı metninde, kimlik siyasetinin öne çıktığından bahsetmektedir:

1990'lar kimlik ve farklılığın iktidarın kendisini görünür kıldığı alanlarda sınıdığı, bazen saldırganlaşabildiği bir ayrılma da gösterir. Alt kimlik, etnik köken, sahip olunan bedensel farklılığın demokrasi pratiği içerisindeki yeri ve anlamları sorgulanır. (...) Özkimliğe dair kuşkular, kimliklerin kendilerini tanımlayabilecekleri zeminler, ötekinin varlığı ve oluşturulmasındaki istek ve talepler konuşulur. Kimlik/farklılık siyasetinin, devletin sınırlarının altında nasıl algılandığı ve kontrol altında tutulmaya çalışıldığı tartışılır. Bu yaklaşımlar sanatın ifade olanaklarını genişletir. Bu dönemin pek çok çalışması özne iktidar ilişkilerini, iktidarın bireyi

kategorize ederek gündelik yaşama akışını, bireyi özneye dönüştüren iktidar biçiminin denetim ve bağımlılık yaratıcı gücünü ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış öznenin iktidar karşısındaki tepkilerini göstermeye çalışır. (Çalıkoglu, 2008: 13)

Ali Akay'ın da (2008), 1990'lı yıllarda siyasi meselelerin sanatçıların kendi tekilliklerini oluşturduğunu ve kendi problematiklerini ortaya çıkarmaya başladıklarını öne sürmesini, bu süreç bağlamında okumak mümkündür. Ne evrensel ne yerel olan olarak değerlendirdiği bu sanatçıların sanata kendilerini ve kendi problemlerini getirdiklerini belirten yazar, bu durum ile devletin yürüttüğü Kürt politikası arasında bağlantı kurmakta ve Kürt sanatçıların 1995 sonrasında sanat ortamında görülmeye başladıklarını söylemektedir (Akay, 2008: 41). Akay'ın “Genç Etkinlik” sergilerini ele alarak Türkiye’de Çağdaş Sanat’ın tarihine değindiği 1999 yılından makalesi, Kürt sanatçıları ve eserlerinden de bahsetmektedir. Bu metinde Akay, o dönemde işlerini yeni sergilemeye başlayan Kürt sanatçı Halil Altındere’nin birinci “Genç Etkinlik”te yer alan işlerinden söz ederken şöyle demektedir:

[Sanatçı] bireysel olarak iktidar öznesinin karşısına kendi öznesini koymaktadır. (...) Nüfus memurunun keyfiliği tam olarak kendine ait bir öznellikten çok parçalanmış bir öznelliği vermektedir Halil Altındere’ye. O da, sanatında bu ‘maruzatı’ yeniden güncelleştirmekte ve tersyüz etmekte, kimliksizleşme sürecine girişi görsel olarak sumakta bizlere. Ancak bu kimliksizleşme süreci kendi dilini ve kültürünü yadsımak amacıyla değil, tersine o kültür ve kimlikle kendi kişiliğini tamamiyle ilişkilendirdikten sonra, o kimliğin verili kimlik olduğunun bilincine vararak, kendi kimliğini kimliksizleşme sürecine sokuyor. Mardin’in Sürgücü köyüne bağlı olan kimliği, 1990'lı yıllarda boşaltılan bir köy olmasıyla zaten iktidarın yersizyurdsuzlaştırdığı bir kimliğe olan bağlılığını sergiliyor. (Akay, 1999: 181)

Akay, Sürgücü Köyü’nden ve iktidarın bu köyü boşalttığından bahsederek tarihten olgular aktarmaktadır. “İktidarın yersizyurdsuzlaştırdığı kimlik” veya “kendi dilini ve kültürünü” ifadeleriyle belirli bir kimlik ve kültüre, sanatçınıninkine, referans vermektedir. Ancak yazar, Altındere’nin işinde ve kendisinin metninde işaret ettiği Kürt kimliğini isimlendirmemektedir. Aynı makalede Akay (1999: 181), Altındere’nin eserinden bahsettiği kısımdan sonra, İbrahim Akbayrak’ın Bosna için yaptığı “Morg” isimli çalışmadan bahsetmekte ve referans verilen olayı “etnik temizlik ve insanlık suçu” sözleriyle anmaktadır. Birleşmiş Milletler 1992 yılında, Bosna Hersek’te yaşananların, soykırımın bir formu olan etnik temizlik olduğuna

hüküm vermiştir (General Assembly, 1992). Akay'ın bu hükümden referansla bu olayı etnik temizlik olarak adlandırdığı düşünülebilir. Kürtlerin yaşadıklarına dair Türkiye'deki resmi tarih⁵⁴ ya da Birleşmiş Milletler gibi bir uluslararası organ tarafından hüküm verilmemiş olduğu için yazarın bu olayları yalnızca ima ettiği söylenebilir. Ancak bu durumda da yazarın, sanatçıların tekilliklerinin ortaya çıktığı bir dönemden bahsetmesine rağmen, Altındere'nin tekilliğinin önemli bir parçası olan Kürt kimliğinin bilgisini vermemesi, ulus-devletin milli kimlik ideolojisinin söylemini etkilemesiyle açıklanabilir. Öte yandan Erden Kosova'nın (1999: 62), aynı yıl yayınlanan metninde, "Genç Etkinlik" sergisinde yer alan Kürt sanatçı Jujin'i hem kadın kimliği hem de Kürt kimliği bağlamında öne çıkarması dikkat çekicidir.

Fulya Erdemci de (2007), "Modern ve Ötesi: 1950-2000" kataloğundaki makalesinde Altındere'nin Tabularla Dans isimli aynı eserinden bahsetmektedir. 2007 yılında yazılmış olan bu makalede, Akay'ın metninden farklı olarak, yazar Kürt kimliğini öne çıkarmaktadır. Erdemci (2007: 290), sanatçının nüfus cüzdanı üzerinde yaptığı değişikliklerin hem bir kimiksizleştirme hamlesi hem de "Türk" kimliği altında yaşamak zorunda bırakılan Kürt halkına yönelik devlet politikasının eleştirisi olduğunu yazmaktadır. Akay gibi, Erdemci de, Sürgücü Köyü'nden bahsetmekte; fakat farklı olarak bu köyün devlet tarafından boşaltılan üç bin Kürt köyünden biri olduğunu belirtmektedir. Yazarın, Altındere'nin Kürt kimliğinin ve buna bağlı olarak Kürt siyasi tarihinin altını çizmesi Çağlar Keyder'in bahsettiği 1990'ların Türkiye'sinde yaşanmaya başlayan etnik grupların hak mücadelesinin, sanat tarihi yazımı üzerindeki etkisi olarak açıklanabilir. Ancak, konjonktürün bir yansıması olarak anlamlandırılabilen bu durumun aynı tarihsel anlatı içinde, Sarkis'in Ermeni kimliğine de, işleri bağlamında, temas edilmesini getirmemesi sanat tarihi yazımı açısından dikkate alınması gereken bir durumdur.

⁵⁴ Keyder (2004: 71-74), 1990'ların ortasında, içlerinden biri de Sürgücü olan 1500'den fazla köyün gerilla güçlerine karşı yürütülen askeri kampanyanın bir parçası olarak boşaltılarak Kürt köylülerinin tehcirine sebep olduğunu belirtmektedir. Sıkı yönetimin Kürt bölgelerinde 1983 sonrasına kadar devam ederek kitlesel tutuklamalar, işkence ve köylülerin zorunlu göçüyle sonuçlandığından bahseden Keyder, Türkiye'nin aynı zamanda Lozan Barış Antlaşması'nı ihlal ederek Kürt kültürü üzerinde baskı kurduğunu yazmaktadır.

Ali Akay'ın kimlikleri özel olarak isimlendirmemesi, 1990'lı yıllarda Deleuze'ün “kimliksizleşme” kavramı üzerinde çalışmakta oluşuyla açıklanabilir (Akay, 2008: 21-22). Bununla birlikte, yazarın daha sonraki yıllardaki anlatılarında Kürt kimliğini vurguladığı göz önüne alındığında, konjonktürel değişimin etkili olduğu anlaşılmaktadır. Akay'ın (2008a: 97), örnek olarak, 2000'li yıllarda Diyarbakır'da açılan sanat merkezinde “doğulu sanatçıların, Türk asıllı Kürt sanatçıların” sergilenmesi ve “Güneydoğulu sanatçıların” 1990'lı yıllarda sergi ve bienallere katılarak “Kürt meselesini gündeme getirdikleri”ni belirttiği görülmektedir. Benzer biçimde Kürt kimliğini bu dönemde vurgulayan diğer anlatılar arasında, Özmen, 2003, 2008; Kosova ve Kortun, 2007; Akay, 2009 bulunmaktadır.

Arus Yumul (2005), “azınlık” kategorisinin “vatandaş”a göre ikincilliği ifade eden bir terim olmasının yanı sıra, aynı zamanda Müslüman ve Gayrimüslim ayrımından yola çıkıldığında bir statü göstergesi olduğunu da öne sürmektedir.⁵⁵ Dolayısıyla, azınlık statüsündeki Ermeni kimliğinin hakim milliyetçi ideolojinin etkisinde sözü edilmeyerek Türkleştirildiği;⁵⁶ fakat gerek azınlık değil vatandaş olan, gerekse de dinsel değil etnik bir gruba mensup olan Kürt kimliğinin sanat tarihsel anlatılarda “Türk”ün yanında öne çıkarıldığı söylenebilir. Aynı zamanda, milli söylemin hem kendi içinde hem de kendine karşı yarattığı, başka deyişle hakim “Türk” kimliğinin “öteki”si Kürtlük, bu ideoloji ve söylemden seçici çok-kültürlülük aracılığıyla sıyrılıyor olsa da, Kürt kimliğinin sanat tarihi anlatılarında öne çıkarılması⁵⁷ ve hatta kimi zaman “kahraman”laştırılması, Modernist Sanat Tarihi yazımına, milliyetçi söyleme ve “öteki”liğe meydan okuyan bir yenilik sunmaktadır.

⁵⁵ Yumul (2005: 90), 1997 yılında Kürtlerin, benzer haklardan yararlanmak amacıyla “azınlık statüsü” talep etmeleri karşısında dönemin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'in “Neden azınlık hakları verilerek ikinci sınıf vatandaş konumuna düşsünler?” sorusunu hatırlatarak bu statü farkının altını çizer.

⁵⁶ Dinsel grupların (gayrimüslimlerin) dinleri itibarıyla “milliyet” bakımından “Türk” sayılmadıklarını; ancak vatandaşlık itibarıyla “Türk” sayılmalarının kağıt üzerinde kalan, toplumun seçkinleri de dahil olmak üzere büyük bir çoğunluğu tarafından kabul edilmeyen bir görüş olduğunu öne sürülmektedir (Yumul, 2005: 99; Aktar, 2008: 107).

⁵⁷ Bir önceki bölüm olan “Kadın Sanatçıları” altındaki tartışmalar bağlamında bu konuya bakıldığında, anlatılarda bahsedilen Kürt sanatçıları arasında kadın sanatçıların olmaması dikkat çekicidir. Özmen (2007: 110), Fatma Akıncı ve Zeynep Erpolat'ın Diyarbakır ve Batman'dan bir sergi için seçilen sanatçıları arasında yer aldıklarını; ancak sonradan “güncel sanatı” “terk ettiklerini” belirtmektedir. Konuyla ilgili Kortun'un yorumu, “Diyarbakır eksenindeki sanatçıların arasına kadınların girebilmesi olanaklı” görünmediği yönündedir; zira “masum bir homofobi” söz konusudur (Kosova ve Kortun, 2007). Çağlar Çetin (2014: 81), bu durumun homofobiden ziyade kadın düşmanlığıyla alakalı olduğunu belirtir. Sanat tarihi çalışmaları açısından Kürt kadın sanatçıların yokluğu iddiası önemli bir sorunsal ve araştırma alanı sunmaktadır.

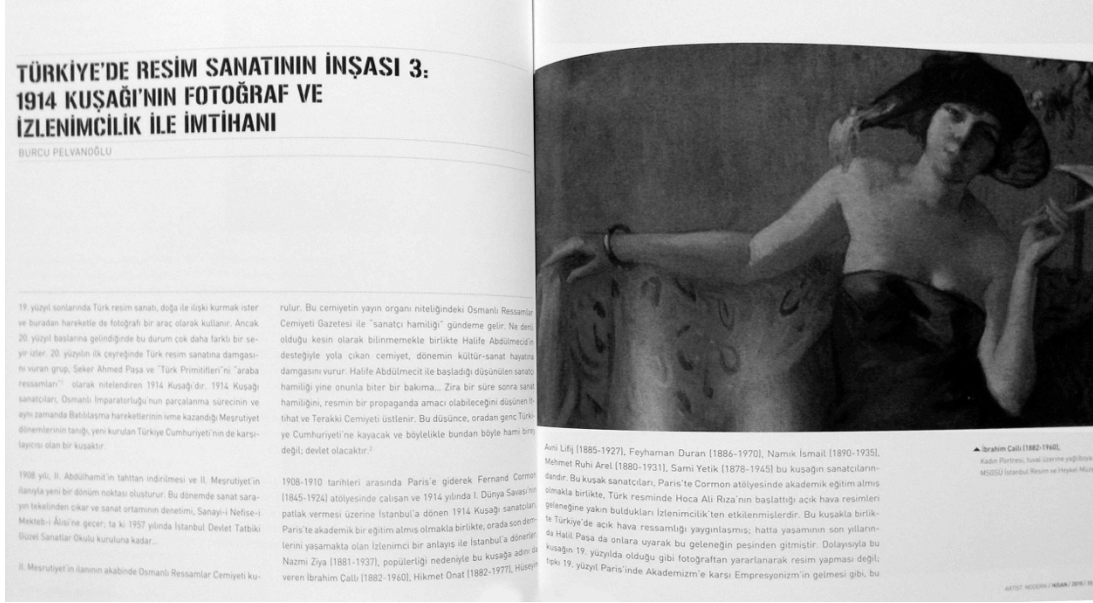
4.5 Dil, Terminoloji ve Kaynaklar

Çalışmanın bu başlığı altında, Türkiye’de 1970 ile 2010 yılları arasındaki sanat tarihi anlatılarında öne çıkan, dönüşen veya tekrar eden terminolojik kullanımlar ve dilsel tercihler ile bu kullanımların yarattığı söylemler incelenmektedir. Metinlerin kaynaklarının da ele alındığı bu başlıkta, sanat tarihi yazımının dayandığı kuramsal ve tarihsel temellerin araştırılmasıyla, 1970 öncesindeki sanat tarihi yazımı ile sonrası arasındaki bağlantıların ortaya çıkarılabileceği ve sanat tarihi yazımındaki farklı dinamiklerin anlaşılabileceği düşünülmüştür.

1990’lar, Jean-François Lyotard’ın (1924-1998) Postmodernizm, Edward Said’in (1935-2003) Oryantalizm, Gilles Deleuze (1925-1995) ve Felix Guattari’nin (1930-1992) “yersizyurdsuzlaşma” gibi kuramların, hem Avrupa sanatında hem de Türkiye’de “aynı anda” sanatın teorisini kurmaya başladıkları, “siyasanın ve sosyolojinin sanat alanı ile kesişmeye başladığı” yıllar olarak tanımlanmaktadır (Akay, 1996: 11). Michel Foucault, Gilles Deleuze ve Felix Guattari gibi felsefecilerin kitaplarının bu dönemde Türkçeleştirilmesi, bu kesişmeye katkıda bulunmuştur (Akay, 2008: 22). Dolayısıyla, 1970 sonrasındaki çoğu sanat tarihi anlatısında, yapıt incelemesi yapılırken farklı kuramcı ve felsefecilere referans verildiği tespit edilebilir.⁵⁸ Fulya Erdemci’nin (2008), 1970 sonrasının yapıtlarını, “yapı-bozum”, “büyük anlatılar”, “Lefèvbre’in sözünü ettiği ‘perde’”, “ilişkisel sanat”, “heterotopya”, “yersiz-yurtsuzluk” gibi kuramlar veya kavramlarla birlikte ele alması bu bağlamda okunabilir.

Fulya Erdemci’nin metninde (2008), İngilizce’den Türkçe’ye uyarlanan kelimelerin sıkça kullanılışı “*transposition*”, “*re-routing*” ve “yaşanmış (lived)”, “parçalarına ayırarak (dissociate)”, “melezlik (hybridity)”de görüldüğü gibi kimi sözcüklerin yanında İngilizce açıklamalarıyla birlikte verilmesi Anglosakson literatürün sanat tarihi anlatıları üzerindeki etkisini göstermektedir. Necmi Sönmez de (1990) anlatısında, “kendine dönüşlülük (self reflexivity)” ve “*performance*” gibi İngilizce sözcüklere yer vermektedir. Erdemci (2008), sanat alanındaki literatürün Anglo-Amerikan merkezli olduğunu ifade etmektedir.

⁵⁸Burcu Pelvanoğlu (2009: 166), sanat eleştirisi alanında da benzer bir dönüşüm yaşandığını; 1980’li yıllara kadar yapıt odaklı olup olmaması yönünden değerlendirilen sanat eleştirisinin, 1990’lardan itibaren, kaynağını felsefe ve sosyolojiden almaya başladığını belirtir.



Şekil 4.19 : Burcu Pelvanoğlu'nun anlatısının (2010d) ilk sayfası.

Öte yandan Frankofon bir etki de tespit edilebilir. Necmi Sönmez'in, “*espas*” gibi, “alan, boşluk” anlamına sahip, Fransızca sanat literatüründen gelen bu sözcüğü (*espace*) yalnızca resim bağlamında kullanması dikkat çekicidir (Nişanyan, 2003). Semra Germaner (2008: 6), “*espas*” sözcüğünün 1950 sonrasında, sanatçıların, soyut resimlerindeki “resimsel mekanı” tanımlamak için kullandıklarını belirtmekte ve kendisi de anlatısında, resim ve heykel gibi eserleri değerlendirirken kullanmaktadır. Dolayısıyla bu terimin, 1970 sonrasındaki sanat tarihi yazımında belirli bir tür sanat yapma biçimini tarif ederken kullanılan sözcükler arasına yerleştiği söylenebilir.

Fransızca literatüründen gelen bir diğer sözcüğün ise “*pentür*” olduğu söylenebilir. “Yağlıboya resim sanatı” anlamına gelen “*peinture*”den Türkçeleştirilen bu sözcük de, 1970 öncesinin sanat tarihi yazımında sıklıkla yer almaktadır (Mülayim, 2009: 17; Sözen ve Tanyeli, 2001). 1970 sonrasında ise, “*espas*”ta olduğu gibi, resimleri tanımlarken kullanılmaktadır (Berk, 1973). Bununla birlikte, Erdemci'nin (2008), Altan Gürman'ın “yerleşik yağlıboya resim geleneğini (pentür) yapı-bozuma uğrattığı” ve Pelvanoğlu'nun (2010a: 60) sanatçının “pentüre müdahale” ettiği sözlerinde görüldüğü gibi, Fransızca sanat tarihi literatüründen gelen bu sözcüklerin, Modern ile Çağdaş arasında bir ayrım yapılmasını sağladığı söylenebilir. Aynı zamanda, bu sözcükler birer terim haline gelerek Türkçe'de ilk anlamlarının ötesine geçmekte ve bir geleneği işaret etmektedir. Ali Akay da (1996), 1990'lı yıllarda resim ile enstalasyon arasındaki tartışmayı dile getirirken, “*pentür*” sözünü kullanmaktadır. Böylece yazar yalnızca iki ortam arasındaki bir farktan söz etmekle

kalmaz, aynı zamanda tarihsel ve sanatsal olarak yerleşmiş geleneklere referans vermiş olur. Zeynep Yasa-Yaman (2011a: 93), “pentür”ün Akademi’nin 1970’lere kadar kabul ettiği tek resim yapma anlayışı olduğunu ifade etmektedir. 2000’li yıllarda resmi değerlendirirken bu terimin halen kullanılmasının (Acar, 2008, 2008a), belirli dönemlerdeki etkin kuramsal literatüre işaret etmenin yanı sıra, Türkiye’deki sanat pratiğini Modernist Sanat Tarihi’nin parçası olarak sunma amacını taşıdığı söylenebilir.

Oleg Grabar (1982), sanat tarihinin, belirli bir tür görsel dilin ulusal, kültürel ya da etnik olarak farklı anlamlarını keşfetmesi gerektiğini belirtir. Bu anlamlar, evrensel olduğu iddia edilen bir sisteme bütünleştirilmeye çalışılmamalıdır. Bunun nedeni, böyle bir sistemin çoğunlukla kültürel olarak sınırlı olması veya kültürel emperyalizmin bir aracı olması olasıdır. Grabar (1982: 282), “Batı-dışı” toplumların, sanat tarihlerini, onları “Batı”yla ilişkilendiren değil, farklılıklarını ilan eden biçimde kurarak kendi yaklaşımlarını, yöntemlerini ve terminolojisini ortaya çıkarması gerektiğini yazmaktadır.

“Pentür” yerine anlatılarda yer verilen, resim, kompozisyon, çalışma, yapıt, eser, tuval / tuval resmi diğer sözcükler arasında görülen “iş” Grabar’ın önermesi bağlamında okunabilir. “İş” sözcüğünün kullanımıyla, Güncel Sanat’a dair bir ayrıştırma yapıldığı ve “ne sanatın ‘yüce’ bir uğraş, ne de sanatçının toplumu ve dünyayı değiştirmeyi hedefleyen bir ‘yaratıcı’ olduğunu ima etmek üzere, yapılanın nihayetinde gelip geçici, diğerlerinden farksız bir ‘iş’ olduğunun vurgulandığı” öne sürülmektedir (Gen, 2012). Öte yandan, “iş” sözcüğünün, Güncel Sanat tanımlanmadan önce de sanat tarihi yazımında kullanıldığı (Tansuğ, 1990a) veya Güncel Sanat dışındaki yapıtları da tanımladığı görülmektedir (Germaner, 2008: 11-12). Fransızca’daki “*oeuvre*”, İngilizce’deki “*work*” veya müzik terminolojisindeki, Latince’den gelen “*opus, opera*” sözcüklerinin de, eser / yapıt anlamından önce “iş” manasına geldiği bilinmektedir. “İş” aynı zamanda eski Türkçe bir kelimedir ve edebiyat alanında da, yazar Enis Batur’un (2000: 166), Fransa’daki edebiyat akımı OuLiPo’nun çevirisinde önerdiği gibi (“Gizli Edebiyat İşliği”–GizEdİş), “*oeuvre*”ün karşılığı olarak tercih edildiği kaydedilebilir.

ÇAĞDAŞ TÜRK HEYKELCİLİĞİ

SEZER TANSUĞ

Türklerde heykel sanatının Batı'ya özgü anlamda bir geleneği yoktur. Ancak, Türkiye topraklarında bulunan ve geçmişi Neolitik Çağ'a kadar uzanan tarihî eserler, heykel sanatının evrensel tarihinde bölgenin önemine dikkat çekmektedir. Bu verilerin çağdaş evrensel dünya sanatı kadar, çağdaş Türk sanatının da kaynakları arasında yer aldığı söylenebilir. Fakat bu tarihsel kaynağın, etnik eğilimler ve dinsel eikenler açısından gene de dolaylı bir ilgi vesilesi olduğunu belirtmek gereği vardır. Göç ve yerleşme sürecinin öncesinden kalan bu bölgesel verilerin, çağdaş değişimlerin düzeninde algılanabilir olması, etnik ve dinsel geleneklerin bir çarpıda güden çıkarıldığı anlamına gelmez. Bu verilerle göç ve yerleşme süreci içinde nasıl bir besaplaşmaya girilmiş olduğunun belirlenmesi gerekir.

Türklerin İslam öncesi gelenekler çerçevesinde ilâhî yorum iradesine yaptıkları yeni katkılar, heykelle ilişkin kabullerin giderek figüratif tasvirlerin tümüyle terk edildiği koşullara paraleldir. 12-13. yüzyıllarda İslami yorumun evrensel Humanizmanın idealleriyle bütünleştiği Anadolu Selçuklular dönemi, antik Yunan ve Roma ile Bizans verilerinin devirmesi (spoli) eğilimleri içinde ele alındığını ve bunı yapı cephelelerinde kullanıldığını göstermektedir. Antik heykel verilerini devirmeye olarak kullanmanın yanı sıra, bunları gene bu verilerin Türkiye'ye özgü yontu ya da kesim teknikleriyle yorumlandıkları da görülmektedir. Bu yorumlar Türklerin Çökertik ve Budist - Uygar dinlerinin ardından, eski Asya mitolojilerinin heykel ve kahartma kompozisyonlarıyla ilâhî si-



İhsan Kocaoğlu

ma aktarıldığı bir değişim sürecinin anlarına sahip olduklarına da işaret eder. Zaten 9. yüzyıldan itibaren Anadolu'da yapılan heykel

ve kahartmalarda, meyilli ya da yumuşak kesimli yontu tekniklerini uygulayan sanatçıların Türk aidiyet olduklarına dair kanılar da var-

Şekil 4.20 : Sezer Tansuğ'un anlatısının (1990a) ilk sayfası.

“İş”, aynı zamanda, “bir değer yaratan emek” ve “nakış, örgü gibi elde yapılan şey” anlamlarına da gelmektedir (Türkçe Sözlük, 2005). “Nakış” aynı zamanda Erken Cumhuriyet Dönemi’nde “resim” yerine de kullanılmaktaydı (Eldem, 1970: 18). “İki boyutlu yüzeyde inşa edilen nakış-resim geleneği” olarak minyatürün yerini de alabilmektedir (Sağlam, 2004: 15). Bu açıdan bakıldığında da eser / yapıt yerine kullanılması anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, Gen’in Güncel Sanat bağlamında ideolojik bir biçimde kullanıldığı görüşü ise, Türkiye’ye özgü bir sanat tarihsel dönem yaratan bu kavramsallaştırmanın, kendi terminolojisini yaratmasının kaçınılmaz olduğu önermesiyle karşılanabilir. Güncel’in bu biçimde kavramsallaştırılmasında, Geeta Kapur’un (2007: 297-98), “Batı-dışı” coğrafyaların, henüz kategorize edilmemiş sanat pratiklerine sahip çıkarak “Batı” onları kendi şartlarıyla dönemselleştirip sınıflandırmadan önce, kendi terminolojilerini yaratmaları gerektiğini ifadesi hatırlanabilir.

“İş” ile aynı anlama gelen “çalışma” da, sanat tarihi anlatılarında sıklıkla kullanılmaktadır (Aksüğü, 1981; Tansuğ, 1990a, 1991a; Gören, 1998a; Germaner, 2008; Yıldız, 2008). 1990’lardan itibaren, bu anlamda kullanılan bir başka sözcük ise proje olmuştur. “Proje” sözü genel olarak, süreç-bazlı, sanatçıdan başka kişilerin de katıldığı yapıtları tanımlarken kullanılmaktadır (Tan, 2010: 8). Bu terimlerin yanı sıra resmi imleyen diğer sözcükler arasındaki “eser” (Aksüğü, 1983) ve “yapıt” (Gören, 1998a; Germaner, 2008) eşanlamlı olmakla birlikte, aralarındaki fark, ilkinin Arapça’dan gelmesi, ikincisinin ise yeni Türkçe olmasıdır (Nişanyan, 2003). “Tuval”ın kullanımı ise (Baraz, 1996; Giray, 2000), Fransızca literatürden geçmiş olup (“*toile*”), “pentür” sözcüğünde belirleyicinin eylem olmasından farklı olarak, malzemenin / ortamın belirleyiciliğini; fakat onunla benzer biçimde Modernist Sanat Tarihi’ndeki etkin kavramların varlığını göstermektedir.

1970 sonrasındaki sanat tarihi yazımında Fransızca’dan Türkçeleştirilerek kullanılan birçok başka sözcük tespit edilmektedir. Selçuk Mülâyim (2009: 31), sanat tarihindeki “tercüme literatürün”, 19. yüzyıldan başlayarak Fransız vizyonu ile Avrupa sanatı kavramlarına bakan sanatçılar ve Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileriyle şekillendiğine işaret etmektedir. Örnek olarak Fulya Erdemci’nin (2008), Erdağ Aksel’in (d.1953) yapıtlarını tarif ederken kullandığı “bronzla yaptığı birleştirmelerinde (*assamblage*)” ifadesinde olduğu gibi, yazar Fransızca’dan geçen “*assamblage*” sözcüğünü aynı zamanda Türkçeleştirerek (birleştirme) vermektedir. Bu sözcüğün aynı zamanda “asamblaj” biçiminde de kullanıldığı ve Türkçe’de yer aldığı görülmektedir (Dinçoğlu, 2003).

1970 sonrasındaki sanat tarihi yazımında, Modernist Sanat Tarihi’ne verdiği referansla anlam kazanan bu ve bunun gibi kullanımlar arasında “enstalasyon” da sayılabilir. Hem İngilizce hem de Fransızca literatürde yer alan “*installation*”, Türkçe’ye Fransızca’dan, bu dilde okunduğu gibi geçmiştir (Dinçoğlu, 2003). Ancak “enstelasyon”un, “yerleştirme” biçiminde çevrildiği de görülmektedir. 1950 ile 1970 arasında sanat tarihi yazımında yoğun biçimde süren, “soyut / mücerret / abstre” tartışmasının ise (Dal, 1992: 34), 1970 sonrasındaki sanat tarihi yazımında, Arapça’dan gelen “mücerret” ile Fransızca’dan geçen “abstre” (*abstrait*) yerine, yeni Türkçe “soyut” teriminin yerleşmesiyle son bulduğu söylenebilir. Bu nedenle,

“soyut”, “birleştirme” ve “yerleştirme”⁵⁹ gibi sözcüklerin, Türkçeleştirme ve dolayısıyla Türkçe sanat tarihi terminolojisi yaratma amacıyla tercih edildiği söylenebilir. Bununla birlikte, enstalasyon teriminin, yerleştirme sözcüğüne göre daha sık kullanıldığı görülmektedir. Tez çalışmasının Anlatı Düzeni: Dönemselleştirmeler Bölümü’ndeki tablolar incelendiğinde de, Adnan Çoker (1976) dışında “abstre” sözcüğüne yer verilmediği tespit edilmektedir.

Bu kullanımların, editöryel bir tercih olduğunu söylemek mümkün değildir. Zira bu yaklaşım, metinlerin içinde bulunduğu kitap veya dergilerde, diğer yazılarda görülmemektedir. Aynı zamanda bu tercihleri, bireysel olarak yazarların tercihleri veya formasyonlarıyla açıklamak mümkün değildir. Örnek olarak Semra Germaner ve Ali Akay’ın, Fransa’da aldıkları eğitim nedeniyle dillerinde “pentür” gibi terimleri kullanıyor olduklarını öne sürmek, Fransa’daki sanat literatürüyle bu biçimde ilişkisi bulunmamış olan Fulya Erdemci’nin de bu terimi kullanmasını açıklamamaktadır. Aynı şekilde, bu bakış açısından Jale N. Erzen, İpek Aksügür Duben ve Ayla Ödekan’ın ABD’de aldıkları eğitim nedeniyle dillerinde daha çok İngilizce sözcükler kullandıkları iddia edilmelidir. Ancak bu yazarların da daha çok, öz Türkçeci bir yaklaşım sergiledikleri görülmektedir. İpek A. Duben’in Arapça’dan gelen “heykel” yerine öz Türkçe “yontu”ya (Aksügür, 1981); Erzen’in (1977, 1983), “uygulama, pratik” yerine aynı anlamdaki öz Türkçe “kılğısal”, “kültür” yerine “ekin”; Ödekan’ın (1999) “stil” yerine yeni Türkçe “biçem” sözcüklerine yer verdiği görülmektedir (Eyuboğlu, 1991; Nişanyan, 2003).

Bunların yanında Erzen, üç boyutlu çalışmalardan bahsederken yapı yerine Fransızca “*structure*”den gelen “strüktür” kelimesini tercih edebilmektedir. Öte yandan, Germaner (2008) anlatısında, hem Fransızca’dan geçen “konstrüktif” hem de Türkçe “yapısalcı”; Ahmet Kamil Gören (1998c, 2000) ise hem Türkçe “kurmacı” hem de “konstrüktif” sözcüklerini kullanmaktadır (Eyuboğlu, 1991; Dinçoğlu, 2003). Bununla birlikte, Burcu Pelvanoğlu (2010a) ve Kaya Özsezgin (1996) ise, “konstrüktif”in karşılığı olarak Arapça “inşacı” sözünü kullanmayı seçmektedir (Nişanyan, 2003).

⁵⁹ Her iki sözcüğün kökeni de (“yer” ve “bir”), eski Türkçe’ye dayanmaktadır (Nişanyan, 2003).

Terminolojiyi Türkçeleştirme eğilimleri arasında aynı zamanda, Anlatı Düzeni: Dönemselleştirmeler Bölümü'nde görüldüğü ve “Soyut” ile “*Abstrait*” arasında olduğu gibi, dönem isimleriyle ilgili bir çaba da bulunmaktadır. “Türk Empresyonizmi” olarak ele alınan Fransızca “*Impressionism*”, “İzlenimcilik” veya “Türk İzlenimciliği” olarak Türkçeleştirilmiştir. Aynı şekilde, “*Expressionism*” terimi, “Dışavurumculuk” olarak çevrilmiştir. “İzlenimcilik”in yeni bir deyiş olarak literatüre girmesi 1970’lerde gerçekleşmiştir (Berk, 1973: 8). Ancak bu tarihten sonra da, anlatılarda, “Empresyonizm” isminin yer aldığı görülmektedir. Yazarların öz Türkçe taraftarı olma ihtimallerinin bulunmasının yanı sıra; Modernist Sanat Tarihi’nde yer alan Ekspresyonizm gibi terimlerin, zamansal ve üslupsal koşutluğu güçlendirmek amacıyla, Türkçe’ye çevirileri (Dışavurumculuk) yerine aktarımları (Ekspresyonizm) ile kullanıldığı söylenebilir.

Terimsel başka bir tercih, “Primitifler” konusunda yapılmaktadır. Esin Dal (1992: 33), bu terimin Batı terminolojisinden alındığını ve ortak bir kullanıma ulaşamadığı için, Anlatı Düzeni: Dönemselleştirmeler Bölümü’ndeki tablolarda da görüldüğü gibi, “Asker Ressamlar”, “Darüşşafakalılar”, “Şeker Ahmet Paşa Kuşağı” ve “Boğaziçi Ressamları” gibi farklı isimlerin yer aldığını ifade etmektedir. Kemal İskender (1988) ve Ahmet Kamil Gören (2000), bu sanatçıların “Primitifler” adıyla anılmasını olumsuzlamaktadır. Bunun nedeni, terimin Modernist Sanat Tarihi’ndeki kullanımının “ilkel” sanatçılara referans vermesidir. Bu nedenle terimin yerine “Darüşşafakalılar”ı önermektedir (İskender, 1988). “Primitifler” konusundaki terminolojik ve kavramsal tartışma, Türkiye’deki sanat tarihi yazımında Burhan Toprak’ın 1936 yılında düzenlediği “Yarım Asırlık Türk Sanatı” sergisindeki düzenlemeye ve Nurullah Berk’in 1943 yılında yayınladığı Türkiye’de Resim kitabına kadar takip edilebilir. Osman Hamdi Bey de dahil olmak üzere tüm 19. yüzyıl ressamlarını “Primitif” addeden bu kullanım, Vasari’nin, ilkel-erken-yüksek dönemlerinden oluşan sanat tarihi şemasındaki “ilkel”e denk geldiği öne sürülmektedir (Yasa-Yaman, 2011a: 24-38). Yasa-Yaman (2011a: 39), kullanılan bu terimin Osman Hamdi Bey ve o dönemdeki sanatçıları “iptidai” olarak tescillemek için kullanıldığını önermektedir. Bununla birlikte, Modernist Sanat Tarihi ile terimsel bir ortaklık yerine terminolojik bir ayrıştırmanın önerilmesinin, dilsel bir tercihten öte, Türkiye’deki sanat tarihini tarihsel ve kavramsal olarak Modernist Sanat Tarihi’nin gerisine yerleştirmeme amacından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Diğer sanatsal veya dönemsel terimler arasında görülen farklılıklardan, Kavramsal Sanat'ın, "Kavram sanatı" (Kahraman, 1993), "Konseptualist sanat" (Baraz, 1996) veya "Kavramsal sanat/concept art" (Akdeniz, 2004: 17) olarak, Anglofon sanat literatüründen aktarılan kullanımları bulunmaktadır. Bu örneklerin dışında, "Kavramsal Sanat"ın artık sanat tarihi yazımında terim olarak yerleşmeye başladığı söylenebilir. Öte yandan, "Onlar" ile "10'lar" ve "D Grubu" ile "d Grubu" arasında görülen farklılıklar, üzerinde anlaşmaya varılamamış farklı terminolojik kullanımlar olarak belirmektedir. 1980'lerde Fransızca "Avant-garde"dan Türkçeleştirilen "avangart" ile "öncü" arasındaki farklılık ise, "avangart" askeri bir terim oluşu nedeniyle eleştirilmesi ve "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergisinde görüldüğü gibi "öncü" teriminin tercih edilmesini getirmiştir.⁶⁰

Dil ve Kaynaklar

Sanat yapıtlarını incelerken kullanılan "güzel", "muvaffak", "yeknesak" gibi sözcüklerin ise, 1970 öncesindeki sanat tarihi yazımına, özellikle de sanat eleştirisi metinlerine özgü olduğu düşünülebilir. Öte yandan, bu dilin varolduğu Erken Cumhuriyet Dönemi'nde aynı zamanda, kişisel beğenin ötesinde üslup, renk ve desen gibi kavramlar ortaya çıkmaya başlamış ve yapıt incelemelerinde başat kriterler haline gelmişlerdir. D Grubu sanatçılarının, André Lhote'un (1885-1962) Kübizm'le ilgili kuramlarını benimsemesiyle "Türk sanatında ilk kez kuram ile yapıt arasında bir ilişkiden" söz edilebilse de (Germaner, 2008: 5); Duben (1998: 159), bu dönemde, sanat yazarlarının felsefeden uzak olduğunu öne sürmektedir. "Soyut", "yapısal" ve "geometrik" desen gibi formalist dile ait kavramlar ise 1950'lerde literatüre girmiştir (Duben, 2007: 215; Yasa Yaman, 1996: 32-33, 1998: 101). 1950 sonrasında içerik analizine yönelim görülmüş; bundan önce "sanatçıyı çeşitli akımlardan oluşan sağlam bir sanat bütünü içinde değerlendirme, yerine oturtma, çıkış ve varış noktalarını inceleme eğilimi" söz konusu olmamıştır (Özer, 1978: 8).

⁶⁰ "Öncü" / "avangart" terimleri, bu dönemde "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergileri bağlamında tartışılmıştır (Pelvanoğlu, 2009: 239-240). 1970 öncesinin "eski"- "yeni" tartışması (Dal, 1980) ekseninde, sanat eleştirilerinde değerlendirilen bu kavramlar (Kabaş, 1976; Köksal, 1977), sanat tarihi anlatılarında terminolojik açıdan öne çıkmamaktadır.

Ancak, İpek Duben'in (2007), öznel olarak nitelendirdiği ve karşıtının ya da kapsamının belirsiz olduğunu belirttiği dil, 1970 sonrasının kimi sanat tarihi anlatılarında da görülebilmektedir. Tarihsel anlatının kurulmasına daha çok ağırlık verildiğinden, yapıtlar hakkında yapılan yorumlara sanat tarihi anlatılarında sıklıkla rastlanmadığı belirtilmelidir. Bununla birlikte, yapıtlarla ilgili yorumlara nadiren yer verildiğinde, sanat eleştirilerinden farklı olarak, yapıtların daha çok tarif edildiği söylenebilir.

1970 sonrasında yazılmış sanat tarihi anlatıları incelendiğinde, özellikle 1970 öncesinde üretilen yapıtlar tarif edilirken, formalist bir dilin kullanıldığı görülmektedir. Ahmet Kamil Gören'in (1998a: 33), Osman Hamdi Bey'in kompozisyonlarında gerçekçilik olmadığını ancak "zevkli bir görünüm" olduğunu belirtmesi gibi kişisel beğeniye dair, anlamı "belirsiz" olarak nitelendirilebilecek yorumlara yer vermiş olsa da; sanatçının yapıtlarında titiz bir işçilik ve ayrıntının ön planda olduğunu yazması, aynı zamanda formal bir inceleme yaptığını da göstermektedir. Semra Germaner de (2008: 7-9), 1950 ile 1970 arasındaki yapıtları "geometri", "anıtsallık", "ritm", "motif" gibi öznellikten uzak, resimsel kavramlar etrafında değerlendirmektedir. Cemal Tollu'nun *Nü* (1954) adlı resminde "kadın figürü[nün], geometrik ve nesnel bir resimsel öğeye dönüştüğü"nü; Nurullah Berk'in *Ütü Yapan Kadın* (1950) resmindeki "motif zenginliği"nden, Aliye Berger'in *İstihsal*'inin "dinamik, renkçi ve öznel kompozisyonu"ndan söz etmekte; Zeki Faik İzer'in *Boşluktaki Kuş* (1960) yapıtında "serbest hareketlerle oluşmuş ritmik çizgiler ve canlı renklerle sağlanan dinamizm[in] resmin mekanına yayıldığı"nı belirtmektedir.

Kıymet Giray (2000: 248), "Cevat Dereli[nin], Cemal Tollu gibi, keskin konturların oluşturduğu geometrik planlar da kunt figürlü kompozisyonlara yönelece[ğini], daha sonra da bu anlayıştan tamamen uzaklaşarak serbest renk lekelerinin oluşturduğu bir tür yüzeysel ve düşsel anlatımı benimseyeceğini" ifade etmektedir. Aynı zamanda Giray (2000: 348), Ali Avni Çelebi'nin ve Zeki Kocamemi'nin "yapıtlarında dikkati çeken oylumsal değerleri belirgin kılmak amacına yönelik biçimsel deformasyonlar, yepyeni ve özgür konu seçimleri, renk ve ışığın lekesele dağılımları Türk resminde bilinçli atılımların başlamasına öncülük edeceğini" yazmaktadır. Burcu Pelvanoğlu da (2010a: 56-58), Aliye Berger'in *İstihsal* resminin "yoğun bir dinamizmi simgelediği"ni; Devrim Erbil'in "doğa yorumlarına kent görüntülerini ve insanı

kat[ıgını], bu çalışmalarıyla müzikal bir ritim” yarattığını belirtmektedir. Formalist dilin, 1970 öncesinden aktararak özellikle o dönemin yapıtlarının değerlendirilmesinde bir gelenek olarak yerleştiği düşünülmektedir. Nitekim Semra Germaner (2008: 17), aynı metin içinde, D Grubu’nun eserlerinden bahsederken formalist bir dili tercih etmekte; ancak 1968 Kuşağı’nın yapıtlarını değerlendirirken bu dilin dışına çıkmakta ve “yerleşik değerlere hicivle başkaldırı”, özeleştir ve cinsellik gibi temalardan söz etmektedir.

Dolayısıyla, 1970 sonrasındaki sanat tarihi yazımında, sanat yapıtına yaklaşımın, kişisel tercihlerden uzak olduğu; ancak, 1970 öncesinin yapıtları değerlendirilirken formalist bir dilin ağırlık kazandığı söylenebilir. Terry Smith (2010: 367-68), geleneksel sanat tarihi yöntemlerinin Çağdaş Sanat üzerine çalışmak için kullanılamayacağını; çünkü bu sanatın, sanat tarihinin üzerinde çalıştığı “klasik sanat”tan tamamen farklı olduğunu söyler. Bu nedenle, 1970 sonrasının yapıtlarının değerlendirilmesinde formalist dilin kullanılmaması anlaşılırdır. Ek olarak, Türkiye’de 1990’larda yaşandığı öne sürülen “kurama dönüş”ün, hem sanat yapıtlarına hem de sanat tarihi yazımına getirdiği değişimi görebilmek için, sanat tarihi anlatılarının kaynaklarını incelemek anlamlı olduğu düşünülmektedir.

Jean Baudrillard (Pelvanoğlu, 2005; Madra, 1993, 2005; Akay, 1996, 2008); Walter Benjamin (Pelvanoğlu, 2005; Aksüğü, 1983); Deleuze ve Guattari (Madra, 1996; Akay, 2008); Michel Foucault (Akay, 2008a; Erdemci, 2008; Özmen, 2009); Jean-François Lyotard (Akay, 2008a; Madra, 1993; Artun, ve diğ, 1994; Yıldız, 2005; Erdemci, 2008) sanat tarihi yazımında gerek anlatıyı kurarken gerekse de yapıtlar incelenirken referans verilen felsefeciler arasındadır. John Berger (Özsezgin, 1975b; Gören, 1998; Yüksel, 2002; Pelvanoğlu, 2005); Arthur C. Danto (Artun, ve diğ, 1994; Yıldız, 2005; Çalıkoğlu, 2007); Clement Greenberg (Pelvanoğlu, 2005; Erdemci, 2008); Linda Nochlin (Erzen, 1983a; Çalıkoğlu, 2009); Griselda Pollock (Erzen, 1983a; Erdemci, 2008) ise sanat tarihsel anlatı için faydalanan sanat kuramcıları arasında yer almaktadır. Tarihsel anlatıyı kurarken yararlanılan isimler arasında ayrıca, Ernst H. Gombrich (Okay, 1991; Gören, 1998; Beykal, 2006); Ernst Fischer (Gören, 1998; Giray, 2010); Norbert Lynton (Yüksel, 2002; Pelvanoğlu, 2010a); Edward Lucie-Smith (Yıldız, 2008); Alois Riegl (İskender, 1988) ve Josef Strzygowski (Özsezgin, 1975b) gibi sanat tarihçiler bulunmaktadır.



Şekil 4. 21 : Kemal İskender'in anlatısının (1988a) ilk sayfası.

Anlatılarda, yararlanılan sanat kuramcılarının ağırlıklı olarak Anglosakson; felsefecilerin ise Frankofon olduğu tespit edilebilir. Sanat kuramcılarının Anglosakson olması, toplumsal sanat tarihi yazımının ve feminist bir bakış açısının ortaya çıkmasını; Frankofon ağırlıklı felsefecilerin ise Postyapısalcı bir tavrın tercih edilmesini sağladığı söylenebilir.

Sanat tarihi anlatılarının diğer kaynakları arasında ise, Türkiye'den sanat tarihi anlatılarının ve başka disiplinlerden kuramcılarının önermelerinin bulunduğu görülmektedir. Örnek olarak, Burcu Pelvanoğlu (2010a); Nurullah Berk, Levent Çalikoğlu, Semra Germaner, Kıymet Giray, Ahmet Kamil Gören, Sezer Tansuğ ve Zeynep Yasa-Yaman'dan ağırlıklı olarak yararlanmakta; bununla beraber, Ali Akay, Halil Altındere, Nancy Atakan, İpek A. Duben ve Vasıf Kortun'a da referans vermektedir. Ahmet Kamil Gören (1998, 1998a); Celal Esad Arseven, Türkkaya Ataöv, Nurhan Atasoy, Seyfi Başkan, Nurullah Berk, Mustafa Cezar, Bedrettin Cömert, Semra Germaner, Kıymet Giray, Kaya Özsezgin, Günsel Renda, Sezer Tansuğ, Zeynep Yasa-Yaman gibi yazarların sanat tarihi anlatılarından yararlanmaktadır. Kıymet Giray (1995, 2000) ise; Rüçhan Arık, Celal Esad Arseven, Nurullah Berk, Mustafa Cezar, Ahmet Kamil Gören, Mazhar Şevket İpşiroğlu, Kaya

Özsezgin, Günsel Renda ve Sezer Tansuğ'u alıntılanmaktadır. Levent Çalıkoğlu (2001, 2008, 2009); Ali Artun, Semra Germaner, Ahmet Kamil Gören, Ayla Ödekan, Nilüfer Öndin, Kaya Özsezgin ve Sezer Tansuğ gibi yazarların anlatılarına ve görüşlerine referans verirken ayrıca, Sibel Bozdoğan, Nilüfer Göle ve Şerif Mardin'nin görüşlerinden faydalanmaktadır. Bu durum, Esin Dal'ın (1992: 35) önerdiği, Türkiye'deki sanat tarihi yazımında, özellikle de resim sanatı tarihinde görülen anlatıların çoğunlukla ikincil kaynaklara dayanması bağlamında düşünülebilir. Öte yandan, yazarların, sanat tarihsel anlatılarını kurarken başka yazarların sanat tarihi anlatılarından yararlanmalarının, dönemler, kanon veya terminoloji gibi kimi anlatı unsurlarında yapılan tercihlerin sanat tarihi yazımında yerleşmesine neden olabilir.

Faydalanılan sanat tarihi anlatılarının yazarlarından Nurullah Berk'in sanat tarihçisi olmadığı bilinmektedir. Bununla birlikte Berk, sanat tarihi yazımında etkin bir isim olmuştur. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde sanat tarihi yazımına katkıda bulunan, Malik Aksel, Abidin Dino, Refik Epikman, Elif Naci gibi birçok yazar, sanat tarihi formasyonundan gelmemiştir (Duben, 2007: 217). Ali Artun'un (1998), Türkiye'deki sanat tarihi yazımını "mesleki cemaatlere göre şekillenmiş" ve "şematik" olmasını, Nurullah Berk'in sanatçı olmasına dayandırdığı anlaşılmaktadır. Zeynep Yasa-Yaman da (2011a: 93), 1980'li yılların ortalarına kadar "Modern Türk Sanatı"na dair tarih yazımında "yanlı" bir yaklaşım bulunduğunu; bu durumun yazarların çoğunun sanatçı olmasından kaynaklandığını öne sürmektedir. Öte yandan, Canan Bayer (2009: 70), 1923 ile 1950 arasındaki dönemde dergilerde ve gazetelerde yazıları yayınlanan ressamların "Türk resminin gelişimine" önemli katkıda bulunduklarını belirtmektedir. Ayrıca, aynı dönemin "sanat tarihçi" yazarlarının öğrenim hayatları incelendiğinde, onların da sanat tarihi disiplininin gelmedikleri görülmektedir.⁶¹

1970 sonrasındaki sanat tarihi yazımına bu bağlamda bakıldığında, "sanatçı"ların sayısının daha az olduğu; yazarların lisans öğrenim alanları farklı olsa bile lisans-üstü çalışmalarını sanat tarihi alanında tamamladıkları tespit edilmiştir⁶² (Örneğin Duben sanat, siyaset bilimi ve sanat tarihi; Erzen sanat ve mimarlık tarihi; Germaner sanat ve sanat tarihi; Kosova işletme ve sanat tarihi, Sönmez gazetecilik ve sanat

⁶¹ Halil Edhem kimya ve felsefe; Celal Esad Arseven, siyaset bilimi ve sanat; İsmail Hakkı Baltacıoğlu, fen; Burhan Toprak, felsefe; Hilmi Ziya Ülken, felsefe ve siyaset bilimi; Suut Kemal Yetkin ve Oktay Aslanapa ise felsefe, tarih ve coğrafya öğrenimi görmüştür (Yazıcı, 2009).

⁶² Yazarların kısa özgeçmişlerine, çalışmanın Ekler Bölümü'nde yer verilmiştir.

tarihi). Öte yandan yalnızca temel formasyonlara bakıldığında bir çeşitlilik görülmektedir.⁶³ Örnek olarak, arkeoloji (Madra), sanat (Akdeniz, Altındere, Atagök, Baraz, Berk, Beykal, Duben, Ersoy, Erzen, Germaner, İskender, Köksal, Sağlam), siyaset bilimi (Koçak), sosyoloji (Akay), sanat tarihi (Çalıkoğlu, Giray, Gören, Özsezgin, Pelvanoğlu), tarih (Erdemci, Kortun), gazetecilik (Sönmez), işletme (Kosova), mimarlık (Artun, Ay. Köksal) farklı lisans öğrenimleri arasındadır. Sanat tarihi kurmaya yönelik Antik & Dekor ve Boyut gibi süreli yayınlardaki anlatıların, Kıymet Giray, Ahmet Kamil Gören, Aykut Gürçağlar ve Sezer Tansuğ gibi sanat tarihçilerinin yanı sıra, Jale Erzen ve Canan Beykal gibi sanat eğitimi çıkışlı yazarlara ait olduğu görülse de; sanat tarihi anlatısı kuran sergi ve koleksiyon metinlerinin yazarları ağırlıklı olarak, Seyfi Başkan, Levent Çalıkoğlu, Kıymet Giray, Ahmet Kamil Gören, Kaya Özsezgin ve Burcu Pelvanoğlu gibi sanat tarihçilerden oluşmaktadır.

Bununla birlikte, Zeynep Yasa-Yaman (2011a: 99), aynı zamanda kurumsal ilişkilerin de sanat tarihi yazımında etkili olduğunu işaret etmektedir. Yasa-Yaman'ın ifadesine göre, 1980'lere kadar "Akademi öğretim kadroları", başka deyişle "sanatçılar" sanat tarihi yazımında etkili olmuştur. 1960'lardan itibaren ise, Türkkaya Ataöv, Kaya Özsezgin ve Sezer Tansuğ gibi Akademi dışından isimler de yazılarıyla öne çıkmıştır. Yasa-Yaman, bir bağımsızlaşmadan bahsediyor olsa da, bu yazarların da Nurullah Berk'in önerdiği kronolojiyi koruyarak anlatılar yazdığını belirtmektedir. Dolayısıyla, kurumsal bağımsızlığın bile bu tarih yazımı modelinin değişmesini sağlayamadığı öne sürülebilir.

⁶³ 1970'ten 2010'a kadar olan süreye, sanat dergilerinde yazarlar açısından bakıldığında da, yazarların genel olarak, sanat, sanat tarihi, mimarlık gibi farklı formasyonlardan gelerek çeşitlilik gösterdiği görülür. Sanat tarihi dışındaki alanlardan gelen yazarların kitap yazımındaki niceliğinin ise, 2000'li yıllarla birlikte arttığı görülmektedir. Bu dönemden itibaren sanat, arkeoloji, edebiyat, mimarlık, iletişim, siyaset bilimi gibi farklı öğrenim alanlarından gelen, Nazım Dikbaş, Haldun Dostoglu, Günseli İnal, Orhan Koloğlu, Güven Turan, Perihan Mağden gibi yazarların da kitap ve kataloglar için metin kaleme aldıkları tespit edilebilir.

Hem kurumsal hem de mesleki açıdan incelendiğinde, Beral Madra, Sezer Tansuğ ve Ali Artun gibi yazarların dönemselleştirmeye ve kronolojiye yeni bir bakış getirdiği görülebilir. Tarihsel modele ve anlatıya, sergiler, kurumlar veya siyaset gibi farklı açılardan bakan yazarlar arasında ise, Semra Germaner gibi sanat tarihçilerin yanı sıra, Canan Beykal, Erden Kosova ve Beral Madra gibi farklı formasyonlardan gelen yazarlar sayılabilir. Hayden White (1978: 94), olayların arasında yaşanmış olası ilişkilerin, olayların kendisinde hazır bulunmadığını; onların yalnızca, olaylar üzerine düşünen tarihçinin aklında varolduğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla tarihin kurulma biçimleri yazardan yazara farklılık göstermekte, bu durum “gerçekliğin” yansıtılmadığını değil; değişik bakış açılarını açıklamaktadır. Bu nedenle farklı kariyer veya öğrenim geçmişlerinden gelen yazarların sanat tarihi metinleri oluşturması, farklılık ve çeşitliliğin, tekil anlatıların egemenliğini kıran ve çoğul bakış açılarının oluşmasına katkıda bulunan bir nitelik olarak görülmelidir.⁶⁴

Sanat tarihi yazımında tek bir anlatının egemenliğini farklı terminolojik ve dilsel tercihlerin de kırdığı söylenebilir. Sanat tarihi disiplini açısından bir ortaklık oluşturmamasına rağmen, bu durum, tekillikleri ve Türkiye’ye özgü dilsel ve söylemsel seçimleri de ortaya koyduğu düşünülmektedir. Türkiye’ye has bir kavramsallaştırma ve tarihselleştirme yaratan bir başka tercih de, zamansal ve tarihsel açıdan özgün okumalar yapmak olarak ortaya çıkmaktadır.

⁶⁴ Tarihsel anlatının kurulmasında ele alınabilecek başka bir kaynak, yazarların kişisel ilişkileri olabilir. Yalnızca metinlere odaklanan bu çalışmada, kurumsal veya kişisel ilişkiler kapsam dışında kalmaktadır. Bununla birlikte, sanat tarihsel anlatılarda yazarların, çalıştıkları İstanbul Üniversitesi gibi devlet kurumlarını veya Akbank gibi özel kuruluşları öne çıkardıkları görülmemektedir. Benzer biçimde, yazarların sanatçılarla olan ilişkilerinin de tarihsel anlatıyı etkileyebileceği düşünülebilir. Ancak, çalışmanın Kanon Bölümü’nde görüldüğü gibi, anlatılarda Semra Germaner’in Ali Teoman Germaner’den söz etmesi, sanatçıların kanonlaştırılmasında ağırlık kazanmadığı gibi, diğer anlatılarda da tekrarlanmadığı için sanat tarihi yazımında yerleşmemektedir. Aynı zamanda bir yazarın kimliğini yalnızca mesleği veya eğitimi oluşturmamaktadır. Sahip olduğu etnik-dinsel-linguistik kimlik de, yazının dil veya sanatçı seçimi gibi tercihlerinde etkili olabileceğinden, yazarlar üzerine daha geniş araştırma yapılması gerekebilir. Bu da, bu tezin amacının ve kapsamının ötesindedir.

4.6 “Kendine Özgü Modernizm” ve “Çoğul Çağdaşlık”

Geeta Kapur (2007: 276), “Batı”nın, Avrupa-merkezci kültür kriterlerini dayatarak Modernizm’i, “Batı-dışı” toplumlara empoze ettiğini ifade eder. Ancak 1970’ten sonra, Oryantalizm gibi çalışmaların ışığında, “Batı-dışı” toplumların, “Batı” Modernizmi’ni izlerken “kendine özgü Modernizmler” yaratmış olabileceği düşüncesi öne sürülmüştür. Bu önermeye göre, toplumlar kendine özgü estetik değerler ve zamansallıklar oluşturarak Avrupa veya Amerika Modernizm’den ayrık koşullar altında kendi Modernizmler’ini yaratmış olabilir (Smith ve diğ, 2008: xiv). “Kendine özgü Modernizmler”, “Alternatif Modernizmler”, “Çoğul Modernizmler” veya “Öteki Modernizmler” olarak da adlandırılan bu önerme kapsamında, “Batı-dışı” coğrafyaların sanat tarihçileri kendi tarihlerini, Modernist Sanat Tarihi yazımından ve Avrupa-merkezci bakış açısından bağımsız bir biçimde değerlendirmeye ve kültürel üretimlerini kendi bağlamlarında değerlendirerek yeniden kurmaya başlamıştır (Mitter, 1977: viii).

“Kendine özgü Modernizmler”; Çin Modernizmi, Hint Modernizm’i, Afrika Modernizmi ve İran Modernizmi gibi farklı Modernizmler’in ortaya çıkarılmasını sağlamıştır (Gumpert ve Balaghi, 2002; Mercer, 2002; Kapur, 2007; Minglu, 2008). Nilüfer Göle (2000), Türkiye’deki “Batı” modernliği, İslamcı tarihselcilik ve zamansallık karışımının, modernlik düşüncesini çoğalttığını öne sürmüştür. Partha Mitter (1977), Hindistan’da bağımsızlık elde edilmeden önce, sanat tarihçilerin Hint sanatı için kendilerine ait, özgün bir referans sistemi ve terminoloji yarattıklarını belirlemiştir. Ikem Stanley Okoye, Batı Afrika’daki heykel sanatçılarının hazır endüstriyel malzemelerle 1890’larda çalışmaya başladığını ortaya koymuştur (Edwards, 1999: 228). Türkiye’de ise Şadi Çalık’ın, 1960’larda Amerika ve İngiltere’de Minimalizm’in ortaya çıkmasından önce, benzer bir anlayışta 1957 yılında *Minimunizm* isimli bir yapıt gerçekleştirmesi, farklı “Batı-dışı” toplumların kendilerine özgü Modernizm süreçlerini örneklemektedir (Öneş, 1974’te atıfta bulunulduğu gibi).

Modernist Sanat Tarihi’ndeki sömürgeleşmiş özneler, köleler veya toprakları ellerinden alınmış kişiler gibi, birçok sanatçının ikincil ve göz ardı edilmiş rollerinin incelenmesi de, “kendine özgü Modernizmler” kapsamında yapılan araştırmalar arasındadır (Edwards, 1999: 225). Rasheed Araeen (2005: 415), Kübizm ve

Sürrealizm gibi akımların içinde etkin biçimde yer almış Afrikalı sanatçıların eserlerinin sanat tarihinin dışında bırakılarak görmezden gelindiğini ortaya koymuştur. Romare Bearden, 1792 ile 1993 yılları arasında Amerika’da üretimde bulunan Afrikalı-Amerikalı sanatçılara sanat tarihi kanonunda yer verilmemesine dikkat çekmiştir (Bearden ve Henderson, 1993). Modernist Sanat Tarihi’nde bu sanatçılarla ilgili az bilgiye rastlanması, “kendine özgü Modernizmler” anlayışı kapsamında, üzerinde durulan meselelerden biri olmuştur. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında Avrupa Modernizmi’nin oluşum aşamasında, Paris’te yaşayan Avrupalı sanatçılar ile oraya başka coğrafyalardan gelen “Batı-dışından” sanatçılar arasındaki ilişki, etkileşimden uzak, hiyerarşik ve tek yönlü olarak ele alınmıştır. Bu nedenle sanat tarihçiler, özellikle bu sanatçılarla ilgili çalışmalar yapmıştır. Yeni araştırmalar, Modernizm’in, çoğu “Batı-dışı” toplumlardan gelen bu sanatçılar ile “Batılı” sanatçıların ortak bir ürünü olduğunu öne sürmektedir (Araeen, 2005).

Türkiye’deki sanat tarihi yazımında yer bulan “Türkiye’ye özgü Modernizm” önermesi ise, tarihsel anlatıyı Batıcı bir bakış açısından okumamaktadır. Sanat tarihini kurarken Türkiye’deki kendine özgü tarihsel koşulları ve kültürel üretimi temel etken olarak kabul eden bu yaklaşımın; Avrupa-merkezci sanat pratiği karşısında Türkiye’deki sanatı ikincilleştirmedeği, “Batı” karşısında Türkiye’yi “öteki”leştirmedeği düşünülmektedir. Darüşşafakalılar’ın yapıtlarının “Türk resim sanatında kendine özgü bir dönem” oluşturduğunun (Gören, 1998a: 31); Avrupa’ya eğitim için giden sanatçılar ve oradan Türkiye’ye ders vermeye gelen Avrupalı sanatçılar arasında hiyerarşik bir ilişki değil, karşılıklı bir etkileşim olduğunun (Madra, 2003); 20. yüzyılın ortasında Paris gibi sanatın merkezlerinde yaşayan Türkiye’den sanatçıların, Avrupa kaynaklı akımların etkisinde kaldıklarının değil, başka coğrafyalardan gelmiş ve orada yaşayan diğer sanatçılar gibi Modernizm’e katkı sunduklarının (Artun, ve diğ, 1994: 13); ilk yağlıboya ressamlarının “Avrupa’ya özgü bir erken dönem şeması dışında tutulması ve Türkiye’deki Batılılaşma olgusu çerçevesinde değerlendirilmesi” gerektiğinin (Özsezgin, 1996: 25); 1940’lı yıllarda “Türk ressamlarının ilk kez Paris sanat ortamıyla eşzamanlı bir ilişkiye girme şansı” bulduklarının (Sönmez, 2000: 27); “Paris’in sanat ortamının içinde var olan soyut anlayışların içinde birçok Türk ressamı[nın] da varlık” gösterdiğinin önerilmesi (Giray, 2006: 76); Sarkis’in “Türkiye kökenli bir sanatçı” olarak “Batı sanat tarihinde önemli bir sanat akımının [Kavramsal Sanat’ın]

yaratıcıları arasında yer aldığı” fikri (Altındere, 2007: 3) veya Türkiye’deki sanat tarihinin başlangıcının “Batı”dan farklı ele alınmış olması nedeniyle “öteki modernlik” olarak adlandırılması (Akay, 2008a: 91) bu türden okumalara örnek oluşturmaktadır. Orhan Koçak’ın (2008: 29), “çevre ülkelerin büyük bir bölümü[nün] sanatın küresel dolaşımına esas olarak 1980 sonrasının neo-avangard ürünleriyle katılırken, küresel bir sanat pazarının tam oluşmadığı bir dönemde doğan 1960’ların, hatta 1950’lerin Türk modernizmi[nin] de bugün dünya kendi özgül sorunsallarıyla ilgi uyandırabildiğini” önermesi de, Türkiye için yapılan kendine özgü bir Modernizm okumasını örneklemektedir.

Semra Germaner’e (1987: 18) göre, 1950’ler “parlamentar demokrasi etkinlikleri ve bunun toplumsal yapıda yarattığı değişiklikler”in yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde, Ali Artun’un ifadesiyle, Türkiye’de Avrupa-merkezli sanatla ilişkilerin niteliği değişmiştir. Önceki dönemlerde belirleyici olan yansıma-yansıtma ikilemi ile “Batı”-“Doğu” karşıtlığı geride bırakılmıştır (Artun, ve diğ., 1994: 13). Artun (2007: 70), 1930’lu yıllarda Avrupa’ya giden sanatçıların “sanayileşmenin, çağdaş bilimin ve teknolojinin bir temsili gibi araçsallaş[tırılan]” Kübizm’in temsilcileri olduklarını; “bireysel bir dille ve özerk bir sanatla değil, ideolojik olarak yüklü tablolar” yaptıklarını belirtmektedir. Bununla birlikte, 1950’lerde Paris’te bulunan Türkiye’den sanatçıların, orada Avrupalı sanatçılarla kurdukları etkileşim ”kendi bireysel estetik devrimini” gerçekleştirmesini ve yapıtlarına özgünlüğü getirmesini sağlamıştır (Artun, 2007: 71):

Hakkı Anlı ile aynı yıllarda Paris’e göçenler, artık estetik, kültürel bir transferin, Batılılaşmanın memurları değillerdir. Modernliği tercüme etmek, aktarmak gibi misyonları yoktur. Tam aksine, onların tutkusu, Savaş sonrasındaki Paris’in, Paris ekolünün kozmopolit sanat alemine katılmak, karışmak ve sahip olduklarına inandıkları yaratıcı potansiyeli kendi bireysel iradeleriyle bu ortama katmaktır. Yani onların tasarıları öncekiler gibi gidip getirmek değil, tam aksine, götürmektir. Ve bunu başarmışlardır gerçekten. Hakkı Anlı, Nejad Devrim, Mübin Orhon, Selim Turan, ayrıca Abidin, Tiraje, Yüksel Aslan Paris’in en önemli galerileriyle çalışmışlar, en gözde salonlarına davet edilmişlerdir. Hatta Nejat Devrim Ekim Salonu’nu kurmuş ve manifestosunu kaleme almıştır. Bu sanatçılar çağdaş ve avangard sanat çevrelerinde nüfuz edebilmişlerdir. (Artun, 2007: 70)

Artun'un "yerel Modernizm" olarak adlandırdığı bu olgu, bu dönemde "Türk sanatı[nın] farklı zamanları yaşa[masını]" sağlamıştır (Artun, ve diğ., 1994: 13). Kapur (2007: 297), "Batı-dışı" toplumlardaki Modernizmler'in farklı yollar izlediğini ve "Batı" Modernizmi'yle paralel estetikler yaratabildiğini öne sürmektedir. Kendine özgü bu Modernizmler, "Batı" Modernizmi'nin çizgisel tarihi üzerinde yollar çizebilmekte ve kendi zamansallığını kurabilmektedir. Artun'un Türkiye'deki sanatın tarihi için önerdiği bu zamansal dizgenin, Avrupa'dan farklı bir zamansallık ve kendine özgü bir Modernizm yarattığı düşünülmektedir.

Öte yandan Sezer Tansuğ (1991b: 13-17), "[r]esimde soyutlama girişimlerinin Türkiye'deki sanat ortamına yansıma süreci[nin] 1950'li yıllarda başla[dığını]" ve pratiğinin 1940'lı yılların sonu ya da 1950'li yılların başında İstanbul, Ankara ve Paris'te başladığını belirtmektedir. Bununla birlikte, Tansuğ'un (1991a: 13-17), Türkiye'deki Soyut Resim'in "özgün nitelikte bir "serüvencisi"nin bulunmadığını ve Türkiye'deki başlangıç evresine dair "bazı ilk olma savlarının" yersiz olduğunu iddia ederek Modernist Sanat Tarihi yazımının söylemini benimsediği görülmektedir. Diğer yandan, Germaner de (1987: 19), Artun'un önermesini desteklemektedir: 20. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye'de ortaya çıkan Soyut Sanat pratiğinin "sonradan bir üslup aktarışının sonucu değil", özgün üretimler ve "basit biçimsel bir aktarım olmaktan çok, ülkede plastik düşüncenin gelişmesine katkıda bulunan özgün araştırmalar" olduğunu ifade etmektedir (Germaner, 1999: 21).

Yüksel Arslan'ın (d.1933), André Breton (1896-1966) tarafından Paris'e davet edilmesi, Selim Turan'ın (1915-1994) Pablo Picasso (1881-1973) ile aynı galeride yapıtlarını sergilemesi, Tiraje Dikmen'in (1925-2014) eserlerinin Sürrealist Salon'da, Mübin Orhon'unkilerin (1924-1981) Iris Clert Galerisi'nde yer alması gibi örnekler ile, Artun, sanatçıların "kendi estetik devrimlerini" yaratmalarını, yapıtlar üzerinden değil, kazandıkları "başarılar" üzerinden tanımlasa da (Artun, 2007: 70); Türkiye'den sanatçılar ile Paris'teki sanatçılar arasındaki etkileşimi ortaya koyması bakımından önemlidir.



Şekil 4.22 : Erden Kosova'nın anlatısının (2008) ilk sayfası.

Bununla birlikte Semra Germaner'in (1987: 19), 1950 sonrasında Türkiye'de görülen yaygın Soyut Sanat etkisinin, yalnızca Türkiye'ye özgü bir durum değil, "köklü bir figüratif resim geleneği olmayan ülkelerde –Güney Amerika ülkeleri, Kuzey Afrika ülkeleri, Mısır ve İran gibi– geçerlilik kazandığını" belirtmesi; Modernizm'in farklı "Batı-dışı" ülkeler üzerindeki etkileri olarak okunabileceği gibi, bu toplumların kendi Modernizmler'ini yaratmada Soyut Sanat'ı bir itici güç olarak kullandığını da gösterebilir. Germaner'in (1999: 8-9), Batı Modernizmi olarak kavramsallaştırdığı 20. yüzyıl başını "Batı dünyası için bir dışa açılma, Avrupa geleneğini reddetme ve değişme istemiyle dolu bir dönem" olarak tanımlaması ve Batı Modernizmi'nin aynı dönemdeki, gelecekte yeni olan tavrı ile Erken Cumhuriyet Dönemi'nin Atatürk'ün devrimci misyonunu taşıyan yönetici kadroları arasında bir ilişki kurması da aynı bağlamda okunabilir. Germaner'in ifadesiyle bu "tarihsel rastlantı", Türkiye'deki resim pratiğinin "çağdaşlığı yakalayabilmesini" sağlamıştır. Böylece, Türkiye'deki sanatın tarihi için, Erken Cumhuriyet Dönemi'nden başlayarak yeni bir zamansallık öneren yazar, Türkiye'deki Modernizm'in, Batı Modernizmi üzerinde farklı yollar çizebilmesini ve kendine özgü tarihini kurabilmesini sağlamaktadır. Turan Erol, Kıymet Giray ve Erden Kosova da benzer bir önermeyi 1960'lar için yapmaktadır: Turan Erol (1974: 17) ve Kıymet Giray (2009: 50), 1961 Anayasası'nı bir dönüm noktası olarak işaretleyerek bu anayasanın özgürlükçü ve seküler niteliğinin sanata

da yansıdığını belirtmektedir. Kosova (2007a: 48) ise, “Küresel ölçekte yaşanan kırılmaların Türkiye Cumhuriyeti’ne eşzamanlı biçimde yansıdığı ender anlardan biri[nin], 1961 anayasasıyla elde edilen kazanımların geliştirilmesini talep eden öğrenci hareketinin siyasi sisteme başkaldırdığı 1968 Mayıs’ı” olduğunu yazmaktadır, Germaner’in “çağdaşlık” okumasına paralel bir biçimde, bu kırılmanın, Erol’da da “çağdaşlığın”, Kosova’da ise göre Güncel’in ortaya çıkışına işaret ettiği söylenebilir. Bu örnekler, Karatani Kojin’in (1993: 192) belirttiği gibi, Japonya’nın da yaşadığı “kendine özgü Modernizmler” ile “Batı” Modernizmi arasında bulunan belirgin toplumsal ve kültürel farklılıkları örneklemektedir. Ancak, aynı zamanda Modernizm’in kaynağı “Batı” olarak kabul edildiğinden, ikisinin tarihsel veya estetik açıdan kolaylıkla birbirinden ayıramayacağını da göstermektedir.

Yeni Zamansallıklar ve “Çoğul Çağdaşlık”

Kendine özgü Modernizm için yapılan farklı zamansallıklara dair diğer okumalar arasında ise; Kaya Özsezgin’in (1975b), Türkiye’de görülen İzlenimcilik örneklerinin zamansal olarak Avrupa sanatından sonra ortaya çıkmış olsa da, biçimsel olarak daha “ileri” olduğunu, yaklaşık olarak 1886-1905 yılları arasına tarihlenen Post-Empresyonizm’i bile yakaladığını ve hatta geçtiğini belirtmesi sayılabilir:

Aslında bu genel tanım [Türk izlenimciliği], batıda, özellikle de Fransa’da yavaş yavaş güncelliğini yitirmekte olan İzlenimci resmin bütün ilke ve amaçlarıyla, otuz ya da kırk yıllık bir gecikmeyle Türkiye’de de uygulanmadığı anlamına gelmemelidir. Gerçi gecikme söz konusudur ama, 1910 kuşağının resmimizde geliştirmeye çalıştıkları görüş ve anlayış, o tarihlerde yavaş yavaş akademikleşmeye yüz tutmuş, hatta ard-izlenimcileri bile geride bırakmış bir paletin ürünleridir. (...) Örneğin bir Çallı’nın, bir Namık İsmail’in, bir Feyhaman Duran’ın, bu ilkelere [İzlenimcilik’in ilkelerine] bütünüyle ve bütün resimlerinde bağlı kaldıkları elbette ki söylenemezdi. (Özsezgin, 1975b: 18)

“Türk sanat hayatında bu endişe, yani çağdaş dünya sanatı içinde olup lokal renge ve Türk toplumunu yansıtan bir içeriğe sahip olma eğilimi, son on, on beş yıl içinde iyice açıklığa kavuşmuş ve yaygınlaşmıştır” sözlerinin (Erol, 1974: 15); Şeker Ahmet Paşa’nın (1841-1907) Gustave Courbet (1819-1877) ve Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) gibi sanatçıların “resimlerine yakınlık duymuş olması[nın], onun

kişiliğinde bu sanatçıların etkisini belirgin hale” sokmasına rağmen, “duygusallık ve içtenlik dozunun ağır basması[nın], [onu], birtakım etkilerin ötesinde özgün bir karakterin temsilcisi yap[tığı]” (Özsezgin; 1974b: 11); “Türkler[in] resim sanatı alanında, batıdaki yeni oluşumları izleyip uygularken kendi şahsiyetlerini yitirmemeye dikkat e[ttiğini]” (Tansuğ, 1978: 5); Nurullah Berk ve Sabri Berkel gibi sanatçıların “Batılı birçok akımları taklit ettikten sonra” “özgün ve evrensel bir noktaya” vardığı (Aksüğür, 1983: 34); Türkiye’de sanatçıların “yüzünü Batı’ya dönmüş bir tavır içinde” olmasına rağmen “üslup arayışlarını sürdür[düğü]” (Baraz, 1996: 1) önermelerinin bu türden okumalara örnek teşkil ederek Türkiye’ye özgü sanat tarihsel anlatılar kurma amacı taşıdığı söylenebilir.

Emin Çetin Girgin’in (1985a: 8), “Türk Empresyonistleri”nin, Türkiye’deki sanat tarihinde, “gününü doldurmuş Batılı ‘mit’lere” dayandırılarak oluşturulduğunu, yüzeysel bir tasniften ibaret olduğunu ve "bağımsız dilini oluşturan", "özgün" yapıtlar ürettiklerini belirtmesi; Beral Madra’nın (1985: 53), Avrupa ve Amerika merkezli Sürrealizm, Pop Art ve Kavramsal Sanat gibi akımların Türkiye’de kendilerini göstermelerinin kopyacılık olarak yorumlanamayacağını, “[bu akımların] kendine özgü bir gelişim ve zaman süreci içinde oluştuğunu ve sanatçının da bulunduğu ortama göre bir yaratıcılık gösterdiğini” öne sürmesi; Jale N. Erzen’in (1977: 6-7), “Yeni Eğilimler” sergisindeki yapıtların “Batı ürünleri”nden farklılığı ve “kendi sanat kökenlerimiz doğrultusunda [getirdiği] yenilikler” üzerinde durması ve bu sergide “kendi alanlarında ilk çağdaş adımı atanlar”ın “Türk sanatçılarına kendi çizdikleri yolda gelişmek, ve Batı örneklerini izlemek yerine Batı öğretilerini kullanmak ve gereğinde reddetmek gücünü kazandıraca[ğını]” vurgulaması da bu türden özgünlük okumalarına örnek oluşturmaktadır.

Aynı zamanda, “endüstri-ötesi” ülkelerle “üçüncü dünya” ülkeleri sanatçıları arasında bulunan toplumsal etmenler ile malzeme ve içerik açısından farklılıkların, bir “eksiklik” değil, “özgün bir anlatım için değerli olanaklar” olarak okunması (Erzen, 1977: 8); altı yıl önce düzenlenen “Yeni Eğilimler” sergisindeki Kavramsal Sanat yapıtlarının “Batı”dan getirildiğini, ancak bugün Türkiye’de toplumsal içerik kazanarak yayılmakta” olduğunun (Aksüğür, 1983: 35); Türkiye’deki plastik sanatlar pratiğinin “100 yıllık bir yerli yapı üzerin[e]” kurularak bugün “kendi organik yaşamını kazanmaya başla[dığının]” (Erzen, 1983); Türkiye’deki Kavramsal Sanat için ülkeye özgü şartların ve mevcut politik durumun ele alınmasının gerektiğinin

(Kahraman, 1993a); 1960'ların Türkiye'de "özgün üslupların denendiği, farklılıkların başladığı" bir zaman olduğunun (Baraz, 1996: 2); 1950 sonrasının "Türkiyeli heykel sanatçıları arasında öykünmecî bir anlayış[ın] egemen olmadığının" (Akyürek, 1999: 55) önerilmesi özgünlük üzerinden farklı zamansallıkların oluşturulmasını örneklemektedir.

Yeni zamansallıklardan yola çıkarak yapılan özgünlük okumalarının, "Çağdaş" ve "Güncel" için daha çok yapıldığı söylenebilir. Keith Moxey (2013: 17), zamanın, farklı mekanlarda farklı hızlarda hareket edebildiğini ve bu durumun "Çoğul Çağdaşlıklar"a izin verdiğini belirtmektedir. Buna göre, "kendine özgü Modernizmler"de olduğu gibi, "Çoğul Çağdaşlıklar" da farklı kültürlerin kendileri için farklı zamansallıklar veya çağdaşlıklar belirlemesini getirmiştir. Moxey (2013: 47), bu çağdaşlıkların, baskın kültürler tarafından coğrafi ve kültürel mekanların özelliklerini yokeden bir zamansallık için reddedildiğini öne sürmektedir. Buna rağmen, Türkiye'deki sanat tarihi anlatılarında "Çağdaş" için yeni zamansallıklar yaratıldığı görülmektedir. "Güncel" in dönemselleştirilmesinde görüldüğü gibi, sanat tarihi yazımında yalnızca Türkiye'ye özgü bir sanatsal dönem kurulabilmektedir. Bu örneklerin, Moxey'nin öne sürdüğü gibi, Avrupa-merkezci sanat tarihi yazımında görmezden gelinmesi olasıdır. Ancak yine de bu örneklerin çoğalmasının, Avrupa-merkezci sanat tarihi yazımına meydan okunmasını sağlayacağı düşünülmektedir.

Quoting Caravaggio isimli kitabında Mieke Bal (1999), Caravaggio'nun eserlerini 20. yüzyılın son döneminden sanatçıların yapıtları bağlamında okumaktadır. Türkiye'deki sanatın tarihi yazımında ise, az sayıda anlatının; sanatın tarihini bir "gelişme" tarihi olarak ele almaktan uzaklaştığı ve "ilerleme" anlatısının çizgisel zamansallığından kimi yerlerde ayrıldığı görülmektedir. Bu tercihlerin, Türkiye'deki sanatın tarihi için Avrupa-merkezci anlayışın Modernizm ve sonrası için kurduğu zamansallığı sekteye uğrattığı düşünülmektedir. Farklı sanatçıların farklı zamanlardan yapıtlarını ilişkilendirmek olarak ortaya çıkabilen bu tavır, özellikle Erdemci'nin (2008) anlatısında öne çıkmaktadır⁶⁵.

Türkiye'deki sanatın tarihini bir kopma veya kırılmalar tarihi olarak okumak da, tarihsel anlatıya özgünlük getirerek, kendine özgü bir zamansallık yaratma girişimi

⁶⁵ Süreyya Evren'in "101 Yapıt, Türkiye Güncel Sanatı'nın Kırk Yılı" başlıklı anlatısı da çizgisel zamansallıktan ve "ilerleme" anlatısından ayrılan metinlere bir örnek teşkil etmektedir. Ancak bu anlatı 2011 tarihli olduğundan, bu çalışmanın kapsamı dışında kalmaktadır.

olarak okunabilir. Modernizm ile Postmodernizm veya Modern ile Çağdaş arasında bir “kırılma”nın işaretlenmesine, çalışmanın “Çağdaş” alt başlığında değinilmişti. Hasan Bülent Kahraman (1993a: 31) anlatısında, Türkiye’de Çağdaş’ın tarihini, bir “kırılmalar tarihi” şeklinde okumaktadır ve bu tarih içinde her şeyin birbirine “eklemlendiğini” öne sürmektedir. “Uyumlu hale gelmek” anlamını taşıyan “eklemlemek” sözünün kullanılması nedeniyle, önerilen “kırılmalar tarihi”nin, ilerlemeci tarih modeline yakın biçimde, birbiriyle uyumlu kırılmalardan oluşan bir süreklilik olarak okunduğu söylenebilir. Peter Bürger (2010: 696-706), Modernist Sanat Tarihi’ndeki Avangard’ın, Modernizm’den ayrılarak bir “kırılma” yarattığını; ancak bu kırılmayı, Modernizm’in içinden gerçekleştirdiğini ve böylece bir süreklilik yarattığını öne sürmektedir. Kahraman’ın okuması da, Çağdaş için Modernizm’e dayanan bir tarihsel zaman önermektedir. Öte yandan Ali Artun’un (2007: 70), Türkiye’deki sanat tarihi için Soyut Sanat’ın ortaya çıkışını bir “kırılma” veya “dönemeç” olarak okumasının, Türkiye’deki sanat pratiğini çizgisel, farklı bir zamansallık içinde ilişkilendirdiği tespit edilebilir. Artun’un “kırılma”sı, tam anlamıyla bir yenilik ve özgünlük önermesi taşımakta; bir tarihsel süreklilik fikrine dayanmamaktadır. Bu nedenle, Artun’un “kırılma” önermesini, bir “kopma” olarak da okumak mümkündür.

“Kırılma”, ikiye ayrılma anlamıyla bir ayrılığı temsil etse de, bir bağlantıyı barındırmaktadır. Diğer yandan, “kopma”, bütün ilişkileri kesilip bütünü ayrılmak anlamına sahip olduğu için, geçmişle ilişkide olmak zorunda değildir (Türkçe Sözlük, 2005). Bu nedenle, Ali Akay’ın (2008: 25-26, 2010: 72) Çağdaş anlatısını, bir “kopma” fikri üzerine kurmasının söylenebilir veya Mümtaz Sağlam’ın (2004: 50) Türkiye’deki sanatın 1970’li yıllara kadar olan “aksamalı gelişim çizgisinde” “ayrışma ve kopmaların” belirginleştiğinin ve bu durumun “farklı, ilginç ve yeni olana, bize özgü tanım ve tatlar taşımak için doğal gedikler yarattığının bile ileri sürülebileceğini” belirtmesi, “kendine özgü” tarih okumaları açısından dikkat çekici olduğu söylenebilir.

5. SONUÇLAR

Tez çalışması, 1970 ile 2010 yılları arasında Türkiye’de yayınlanmış dergi, derleme kitap ve sergi / koleksiyon kataloglarında yer alan, Türkiye’nin görsel sanatlarına dair, tarihsel anlatı kriterlerine uyum sağlayan, seçilmiş sanat tarihi anlatılarını, tarih yazımı modelleri, anlatı düzenleri, dönemler, kanon, kimlik, dil, terminoloji ve söylem birimlerine ayırarak incelemiştir. Bu birimler; sosyoloji, felsefe, sanat tarihi ve siyaset bilimleri disiplinlerinden yararlanılarak zamansallık, farklılık, ikili karşıtlık ve özgünlük gibi Türkiye’deki sanat tarihinde öne çıkan kavramlar ile Milliyetçilik, Feminizm, Oryantalizm, Postkolonyalizm gibi kuramlar bağlamında tartışılmıştır.

Tarih ve sanat tarihi disiplinleri, 1960 sonrasında ortaya çıkan Postmodern tartışmalardan etkilenmiştir. Sanat tarihi yazımını eleştirel incelemenin nesnesi haline getiren bu durum sonucunda, gerçeklik ve nesnellik ön kabulleri sorgulanmış, kimlik politikaları önemsenmiş, sanatçıların öznellikleri ve bireysellikleri öne çıkarılmış, sanat tarihinin dışlamacı yönü eleştirilerek Avrupa-merkezci ve “ilerlemeci” tarih yazımı sorgulanmıştır. Postmodern yaklaşım yalnızca ortaya çıktığı Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’da değil, birçok farklı coğrafyada etkili olmuştur.

Türkiye’de de, 1970 öncesindeki sanat tarihi yazımı, “ilerlemeci” tarih yazımı modelinden ve Avrupa-merkezci bakış açısından etkilenmiştir. Buna göre, bir köken arayışına gidilerek Asya ve Anadolu coğrafyası ağırlıklı olmak üzere, çeşitli toplumların kültür ve sanatları Türkiye sanatı için bir köken olarak belirlenmiştir. Osmanlı kültürü ve sanatı, kurulmakta olan modern ulus-devletin, gelecek yararına geçmiş reddetmesi nedeniyle görmezden gelindiye de, sonradan sanat tarihinin bir parçası olmaya başlamıştır.

1970 öncesinde olduğu gibi, 1970 sonrasındaki sanat tarihi yazımında da, Modernist Sanat Tarihi yazımının etkisi görülmektedir. Bu sanat tarihi yazımı modelinin, farklı toplumların sanat tarihi üzerinde devam eden hakimiyetini gösteren durum, 1970 sonrasındaki Türkiye sanat tarihi yazımında genel olarak Avrupa-merkezci ve Batıcı görüşün sürdürülmesini açıklamaktadır. Türkiye ile Osmanlı arasında kurulan sanat

tarihsel ilişkide görülen seçici-tarihçiliğin de bu etkinin bir sonucu olduğu söylenebilir. Buna göre, örneğin Osmanlı döneminde üretilmiş olan “Batı tarzında” resim sanatı çoğu “Türk” resim tarihi anlatısının başlangıcını oluşturmaktadır. Öte yandan, minyatür sanatı, Osmanlı ve “Doğu”ya ait kabul edilerek Türkiye sanat tarihinin bir parçası sayılmamaktadır. Dolayısıyla, genel olarak “Türkleştirilen” Osmanlı tarihi üzerinde, Avrupa-merkezcilik ve Batıcılık nedeniyle, sanat tarihi yazımında seçici-Türkleştirme uygulandığı söylenebilir.

Türkleştirme’nin sanat tarihi yazımındaki bir başka temsili, “ulusal sanat” fikriyle şekillenmiştir. Belirli, tek bir “Türk sanatı” üzerine düşünen ve yerellik ile millilik gibi kavramlarla desteklenen bu önerme, Türkiye’deki sanat tarihi yazımına kendine özgü bir tarihselleştirme getirse de, homojen bir “Türk” üst kimliğinde ve ulusal “Türk” sanatında bütünleşen bir sanat tarihi, öznellikleri ve farklılıkları içermekten uzaktır. 1970 öncesindeki sanat tarihi yazımı ve kanon da, hakim “Türklük” dışındaki kimlikleri nadiren içermiş ve “Türk”, Müslüman ve patriarkal bir yapıyı desteklemiştir. 1970 sonrasında ise “Türk” yerine, “Türkiyeli sanatçı” veya “Türkiye resmi” gibi sözleri kullanmayı seçen sanat tarihi anlatıları bulunmaktadır. Bu tercihler, sanatçıları veya yapıtları coğrafya bağlamında işaretlemekte ve etnik-dinsel-linguistik farklılıkları milliyetçi söylem içinde eritmeden kapsamaktadır.

Bununla birlikte, 1970 ile 2010 yılları arasındaki sanat tarihi anlatılarında, farklı kimlikler ve öznellikler, yine de ulus-devlet ideolojisi kapsamında geliştirilmiş “Türk” üst kimliğinin gölgesinde kalmaktadır. Ermeni kimliğine sahip olan sanatçı Sarkis Zabunyan, Çağdaş ve Güncel Sanat tarihi anlatılarında ve “Türk”lkle şekillenen kanonlarda sıklıkla yer almasına rağmen, sanatçının Ermeni kimliğine temas edilmemektedir. Öte yandan, 1990 sonrasında Kürt kimliği vurgulanmaya ve kanonlaştırılmaya başlanmıştır. Bu eğilim, Modernist Sanat Tarihi yazımını, milliyetçi söylemi ve “öteki”liği eleştirmesi nedeniyle önemlidir. Ancak, Kürt kimliğinin seçici çok-kültürlülük sayesinde ve Müslüman yapıyı desteklemesi nedeniyle öne çıkarıldığı düşünülmektedir. Ermeni kimliği ise hakim “Türk” ve milliyetçi ideolojinin etkisinde, farklılığından bahsedilmeden, Türkleştirilmektedir. Dolayısıyla sanat tarihi yazımında etnik-dinsel-linguistik kimliklerden, Türkiye sanat tarihi, “Türklük” ve kanon için ödün verilmektedir.

1970 sonrasındaki sanat tarihi anlatılarında karşılaşılan, Türkiye’deki toplumsal algıya yerleşerek “Batı” ile “Doğu” arasında ikili bir karşıtlık yaratan düşünce, Türkiye için “Batı”nın sanat pratiğinin bir ölçüt oluşturmaya ve Batıcı bir bakış açısının uygulanmasına neden olmaktadır. Bu bakış açısı, 1970 sonrasında Türkiye’deki sanatın, Avrupa veya Amerika’daki sanat pratikleriyle karşılaştırılması sonucunda “yetersiz” görülmesine; kopyacı addedilmesine; “Batı”ya göre “gelişmemiş” / “geride kalmış” / “gecikmiş” olarak algılanmasına ve anlatılarda önce “Batı” merkezli bir sanat tarihi kurulmasına yol açmaktadır. Bu yaklaşımlar, Modernist Sanat Tarihi’nin Türkiye sanat tarihindeki egemenliğini koruyarak Türkiye’den sanatçıları “Batı” odaklı bir sanat tarihinin parçası olarak yerleştirmeye çalışmaktadır.

Öte yandan, 1970 sonrasında, başta felsefe ve siyaset bilimi olmak üzere birçok disiplinde Merkez-Çevre veya “Batı”-“Doğu” ikiliğinin ortadan kalkmaya başlamıştır ve sanat tarihi anlatılarında bu algı biçimini ve anlatı modelini değiştirmeye yönelik yaklaşımlar ve söylemler ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımlar arasında, sanatın tarihini bir “gelişme” tarihi olarak ele almaktan uzaklaşan ve Avrupa-merkezci anlayışın kurduğu zamansallığı sekteye uğratan anlatılar kaydedilmektedir. Türkiye’deki sanatın tarihini, “Batı” ile kurulan bir ikilik yerine; “uluslararası” / “dünya” / “küresel” sanat bağlamında değerlendiren eğilimler ise, Türkiye sanatına tarihsel veya zamansal açıdan koşutluk atfetmeye başlamıştır. Öte yandan, bu anlatılar söylemsel olarak incelendiğinde, özellikle “uluslararası” teriminin, “Batı”nın hiyerarşisini devralarak sanat tarihi yazımında yeni bir iktidar odağı olarak kurulduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bu söylem, ikili karşıtlığın coğrafi veya temsili olarak çözülmesine katkıda bulunmamaktadır. Bununla birlikte, kimi anlatılarda da zamansal koşutluk, “uluslararası” yerine yine “Batı” ile Türkiye arasında oluşturulmakta; ancak bu sefer, “Batı” ile Türkiye arasındaki ikili karşıtlık, söylemsel olarak Türkiye sanatı lehine işlemektedir.

İkili karşıtlıklar gibi kavramsallaştırmaların ve bunları somutlaştıran söylemlerin yanı sıra, sanatın tarihini dönemselleştirmek de “ilerlemeci” anlatı modelini desteklemektedir. Sanatın tarihi böylece, “büyük dönemler” (Modern, Çağdaş, Güncel) veya “küçük dönemler” (kuşaklar, sanatçı grupları) olarak sınıflandırılarak gelişim anlatıları kurulmaktadır. Dönemler, Modernist Sanat Tarihi yazımında olduğu gibi, sanat üzerine düşünme eylemini okuyucunun yerine gerçekleştirmekte

ve sanatı kategorize etmektedir. Farklı sanat pratikleri, içinde bulundukları dönemlerin sanat yapma biçimine uyduğu sürece tarihsel anlatıda yer almakta; uymadığında ikinci planda kalmaktadır. Kronolojik ve çizgisel bir akışta tarihsel zamanın ilerlemesine katkıda bulunan anlatı düzenleri olarak dönemler, aynı zamanda, Modernist Sanat Tarihi yazımının kronolojisini Türkiye sanatı için tekrar yaratmaktadır. Öte yandan, bu modelden farklılaşarak dönemselleştirmenin kronolojisinden ve çizgiselliğinden ayrılan ve gelişme anlayışına meydan okuyan anlatılar da ortaya çıkmaktadır.

Türkiye’de 1970 öncesinin sanat tarihi yazımında görülen “büyük dönemler” içinde temel olan “Modern” dönemselleştirmesine, 1970 sonrasında “Çağdaş” ve “Güncel” olmak üzere iki “büyük dönem” daha eklenmiştir. Kavramsal ve zamansal olarak sanat tarihi anlatılarında birbirinden ayırıştırılan ancak sanat pratikleri arasında tarihsel bir devamlılık oluşturan bu dönemler, Modernist Sanat Tarihi yazımındaki biyolojik anlatı düzenini tekrar etmektedir. Buna göre, Güncel’in kullanımı ile, Çağdaş aracılığıyla kurulduğu varsayılan zamansal koşutluğu daha ileriye taşıyacak bir kavramsallaştırma ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, Güncel’in kendi köken arayışında tarihsel ve zamansal olarak genişletilmesi anlaşılmalıdır. Aynı zamanda, Güncel’in yalnızca Türkiye’de ortaya çıkan bir dönem ismi ve kavramsallaştırması olması, sanat tarihi yazımına özgünlük getirmektedir. Sahip olduğu öne sürülen “sanatçı dizilimi” içinde milliyetçi söylemin eleştirisini yaparak politik işler üreten Kürt sanatçıların ağırlık kazandığı düşünüldüğünde ise, Güncel’in, Türkiye’deki ulus-devlet ideolojisinin ürettiği “öteki”leri, baskın sanat tarihi yazımına karşı öne çıkardığı anlaşılmaktadır.

“Küçük dönemler” içinde ele alınan kuşak / grup anlatımı da, sanatçı bazında “ilerleme” düşüncesini destekleyerek öne çıkan bir anlatı düzenidir. Bir sanatçının ismini temel alarak oluşturulan kuşaklar, kanon oluşturulmasına katkıda bulunmaktadır. Bununla birlikte, “Çallı Kuşağı” gibi örnekler, Modernist Sanat Tarihi’nde yer alan “dâhi sanatçı miti”ni desteklese de, bu düzen içindeki “1914 Kuşağı” gibi kullanımlar, zamansal işaretleme aracılığıyla Türkiye’deki sanat tarihine özgü tarihsel okumalar gerçekleştirmektedir.

1970 öncesinden devralınan “küçük dönemler” ise, bir yandan Türkiye’ye has bir dönemselleştirme sunarken diğer yandan da bu dönemlerin farklı anlatılarda tekrar ederek yerleşmesine neden olmaktadır. Bununla birlikte, anlatılarda bu dönemlerin Kübizm veya Konstrüktivizm gibi akım veya üsluplarla ilişkilendirilerek ele alınabilmesi yeni bakış açılarına işaret etmektedir.

1970 sonrasındaki sanat tarihi yazımında, 1970 öncesine göre çoğaldığı ve çeşitlendiği kaydedilen dönemlerin, nicel olarak daha çok ve farklı pratiği kapsadığı da görülmektedir. 1970 sonrasına odaklanan tarihsel anlatılarda dönemselleştirmelere getirilen yeni öneriler arasında, yerel olgulardan hareket edilmesi; yapıtlar / malzemeler / kavramlar veya üsluplar bağlamında, eğilimler / arayışlar başlıklarıyla bölümlendirmeye gidilmesi; sanatçıların bir “dizilim” / “konstellasyon” olarak okunması; “bireysellik” merkezli anlatıların kurulması tespit edilmektedir. Bu öneriler sayesinde, “ilerlemeci” modele, kronolojik ve çizgisel zamana meydan okunmakta ve kuşaklar / gruplar arasındaki hiyerarşi yok edilerek sanatçıları arasında etkileşime dayalı bir dönemselleştirme yapılmaktadır.

Kanon açısından da anlatıların farklılıklar oluşturduğu görülmektedir. Bu durum, kanonun tekil olmadığını ve farklı zamanlarda çoğul biçimde üretilebildiğini göstermektedir. Bununla birlikte anlatılar üzerinde, sanatçıların kanonik biçimde alıntılanma sayıları üzerinden yapılan çalışma, çoğul kanonların bile hiyerarşik düzenler yarattığını ortaya koymaktadır. Sanatçıların, anlatılarda öne çıkarılmalarının yanı sıra, “öncü”, “ilk”, veya “temsilci” olarak anılması, onların kanonik statülerini oluşturulmasına ve anlatılarda ismi geçen diğer sanatçıları aralarında bir hiyerarşi kurulmasına yol açmaktadır. Sanatçıları bireysel bazda bahsedilmesi ise, dönemselleştirme açısından yenilik getirse de, tekil olarak ele alınanların, birer “kahraman” olarak yerleştirilmesine ve hiyerarşik bir yapıya sahip kanon düşüncesinin devam ettirilmesine neden olmaktadır.

1970 sonrasının özellikle Modern döneme dair tarihsel anlatılarına ve kanonlarında kadın sanatçıları dışarıda bırakma eğilimiyle karşılaşmaktadır. 1970 sonrasının sanat pratiği içinde daha çok kadın sanatçının kanonlaştırılması ise dikkate değerdir. Bununla birlikte, kadın sanatçıları 1970 öncesine göre sayısal olarak daha sık alıntılanmış olsa da, erkek sanatçıları “öncü”, “ilk”, veya “temsilci” gibi sıfatları daha çok atfedilmektedir. Kadın sanatçıları, Çağdaş veya Güncel’in “annesi” veya “öncüsü” olarak yerleştirildiğinde bile, erkek sanatçıları birer “baba” ya da “kurucu”

olarak bulunmakta ve kadınlar bu referans aracılığıyla statü kazanabilmektedir. Aynı zamanda, “aykırılığın” idealize edilmesi; kadınların kuşaklar halinde sunulması; “kadınlık”-“erkeklik” gibi ikili karşıtlıkların uygulanması veya kadın sanatçılara “anne” olarak yer verilmesi, anlatılarda erkek-egemen düzenin ve Modernist Sanat Tarihi’ne ait söylemin devam ettirilmesine yol açmaktadır. Dolayısıyla 1970 sonrasındaki sanat tarihi anlatılarında yer alan söylem ve kanon, hâlâ erkek öznesine dayanmaya ve kadına, çoğunlukla erkeğin “öteki”si olarak yer vererek ikincil bir konum atfetmeye devam etmektedir.

1970’lerden 2010’a geçen süre içinde sanat tarihi yazımında Frankofon ağırlıklı bir terminolojiden, Anglofon ağırlıklı bir terminolojiye doğru gidildiği görülmektedir. Sanat tarihi anlatılarında nadiren görülen yapıt değerlendirmelerinde, 1970 öncesinin öznel ve belirsiz olarak nitelendirilen sanat tarihi dili değişmekte, Modern değerlendirilirken yine Formalizm’e yakın durulsa da; Çağdaş ve Güncel için, felsefe ve sosyolojiden yararlanılarak daha kuramsal bir dil kurulmaktadır. Anglofon etkiler ve kuramsal yaklaşımlar Postmodern dönüşümü takip etmektedir ve bu nedenle, Modernist Sanat Tarihi yazımının hakimiyetinin bir başka kanıtıdır. Öte yandan, 1970 sonrasındaki sanat tarihi yazımında “iş” ve “Güncel” gibi terimlerin kullanılması, özgün bir terminoloji yaratma çabasını göstermektedir.

Sanat tarihi yazımında genel olarak “anlaşmazlık” olarak adlandırılan terminolojik farklılıklar ise yazarların bireyselliklerini göstermektedir. Aynı zamanda, 1970 sonrasında, değişik mesleki geçmiş ve formasyonlardan gelen yazarların kurduğu sanat tarihi anlatıları, sanat tarihine tekillik bağlamındaki yapılan katkıları kanıtlamaktadır. Bu yazarların anlatılarının bir başka etkisi ise, çoğunlukla birer Yakın / Çağdaş Tarih anlatısı kurduklarından, yeni okumalar ve tarihselleştirmeler yaratabilmeleridir. Bu durum, özellikle Modern’e dair anlatıların kaynakları bağlamında ele alınabilir. Araştırmacılar, daha önce yazılmış sanat tarihi anlatılarına verilen referanslar nedeniyle, Modern’in anlatılarında genel olarak ikincil kaynaklara dayanıldığını öne sürmüşlerdir. Dolayısıyla, 1970 sonrasında ortaya çıkan yeni anlatılar ve okumaların, dönemselleştirmeleri, söylemleri ve modelleri tekrarlayan bu “ikincil” tarihsel geçmişlerin sorgulanmasını sağladığı ve Güncel’in dönemselleştirilmesinde görüldüğü gibi, tekil anlatıların egemenliğini kırarak yeni tarihsel zamanlar, bağlantılar ve çoğul bakış açıları oluşturduğu düşünülmektedir.

1970 sonrasında Türkiye’deki sanat tarihi yazımında gerçekliğin ele alınmasında bir başka yaklaşım, “‘Kendine Özgü Modernizm’ ve ‘Çoğul Çağdaşlık’ düşünceleriyle ortaya çıkmaktadır. Türkiye’deki sanat tarihi yazımında tarihsel anlatıyı Batıcı bir bakış açısından okumayan bu önermeler, sanat tarihini kurarken Türkiye’deki kendine özgü tarihsel koşulları ve kültürel üretimi temel etken olarak kabul eden bir yaklaşıma sahiptir. Avrupa-merkezci sanat pratiği karşısında Türkiye’deki sanatı ikincilleştirmemekte, “Batı” karşısında Türkiye’yi “öteki”leştirmemektedirler. “Batı” ile “Doğu” arasında ikili bir karşıtlık oluşturmada, Türkiye’den sanat ile başka ülkelerden sanatın tek yönlü değil; karşılıklı etkileşimine dayanan bu bakış açısı, yeni bir zamansal dizge oluşturarak Türkiye için Modernist Sanat Tarihi yazımından farklı bir zamansallık önerdiği ve kendine özgü bir Modernizm ve Çağdaşlık yaratmaktadır.

1970 ile 2010 yılları arasında Türkiye’de sanat tarihi yazımı, 1970 öncesinin model, dönemselleştirme, kanonik yapı ve ideolojik bakış açısı gibi kimi yönlerinden etkilenmiştir. Bu özellikler, Modernist Sanat Tarihi yazımına aittir ve onun Türkiye sanatı tarihi üzerindeki yoğun etkisini göstermektedir. Öte yandan, 1970 sonrasında, yeni kuramlar ile dönüşüme uğrayan bilim ve sanat disiplinleri, Türkiye’deki sanat tarihi anlatılarında modeller ile düzenlerin çeşitlenmesini sağlamıştır. “İlerlemeci” model birçok anlatıda korunurken, kronolojiye ve dile müdahale eden veya tarihsel geçmişi farklı gerçekliklerin perspektifinden kuran çoğul anlatılarla karşılaşmıştır. Türkiye’deki 1970 sonrası sanat tarihi yazımında görülen, çoğalan tarihsel gerçeklikler, Postmodern Tarih ve Yeni Sanat Tarihi’nin geçmiş ile nesnelliği sorgulamasıyla örtüşmektedir. Milliyetçi ideoloji dönüşerek farklı etnik-dinsel-linguistik kimliklere yer verilmiş ve Feminizm’in etkisiyle kadın sanatçılar öne çıkarılmıştır. Ancak, Müslüman ve Türk yapı sabit kalmış; kadın sanatçıları içeren anlatılar ise söylemsel olarak erkek egemen bir düzenin izlerini taşımaya devam etmiştir. Gerçekliğe dair farklı bakışların çoğalması ve birey odaklı okumaların artması, sanat tarihi yazımına, zamanın ve tarihin kavramsallaştırması ile Türkiye’nin ve sanatın algılanması bağlamında yeni yaklaşımlar getirmiştir. Bu anlatılar, yalnızca Türkiye’nin sanat tarihi yazımına ve onun “Doğu”-“Batı” ikilemindeki Batıcı, tekil bakış açısına değil; aynı zamanda Modernist Sanat Tarihi yazımına, onun söylemlerine ve Avrupa-merkezci yapısına da meydan okumaktadır.

Tez çalışmasının, yeni sanat tarihleri kuracak veya sanat tarihi yazımı üzerinde çalışmalarda bulunacak araştırmacılar için bir kaynak olacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda, çalışmada tarihsel söylem analizi metodu kullanılarak yapılan eleştirel okumanın, Türkiye'nin sanat tarihsel anlatısını kuran sergilerde yer alan yapıtların veya yazılı sanat tarihi anlatıları için seçilen eser imgelerinin incelenmesi gibi alanlarda da uygulanarak sanat tarihi yazımına çoklu açılardan ışık tutabilecek yeni araştırmalara ilham vereceği umulmaktadır.

KAYNAKLAR

- Acar, B.** (2008). Pentürü Aramak – Olgu ve Olay Arasında Bir Ressam: Burcu Perçin. *Artist Actual*. İstanbul: Artist Yayın End. ve Eğitim Hizmetleri Ltd., 16: 34-37.
- Acar, B.** (2008a). Teşrih ile Teşhir Arasında Kendine Bakmak: Nihal Marlı. *Artist Actual*. İstanbul: Artist Yayın End. ve Eğitim Hizmetleri Ltd., 17: 36-41.
- Acar, B.** (2009a). Anlam ve Hakikat Aracılığıyla Kayıp Gerçeğin İzinde. *Artist Actual*. İstanbul: Artist Yayın End. ve Eğitim Hizmetleri Ltd., 23: 32-37.
- Acar, B.** (2010). *Türkiye’de Sanat Tarihi Kuramının Alımlanışı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Acar, B.** (2010a). “Güncel Sanat”ı Güncelleştirmek; Ama Nasıl? Fasa Fiso. Ankara: CerModern, 7-11.
- Ades, D.** (1986). Reviewing Art History. *The New Art History*. Ed. A. L. Rees ve F. Borzello. Londra: Camden Press, 11-18.
- Ahıska, M.** (2005). *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ahıska, Ş. M.** (2000). *An Occidental Fantasy: Turkish Radio and National Identity*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İngiltere: Goldsmiths College, University of London, Sociology Department.
- Akay, A.** (1996). 1990’ların Sanat Ortamı. *Toplumbilim*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 4: 9-13.
- Akay, A.** (1999). Genç Etkinlik. *Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 178-185.
- Akay, A.** (2005). Avrupa’da Türk Plastik Sanatları. *Avrupa Haritasında Türkiye*. Ed. H. Yılmaz. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 138-157.
- Akay, A.** (2007). 1990’ların Sanat Ortamı. *Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat, 1986-2006*. Frankfurt ve İstanbul: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, art-ist Yayıncılık, 52-63.
- Akay, A.** (2008). Ali Akay. *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. Hazırlayan: L. Çalikoğlu, 17-48.
- Akay, A.** (2008a). “Modern” Sanatın Türkiye’de Gelişim Çizgileri. *Türkiye’de Dün-Bugün Dönüşümleri*. Ed. G. Bal. İstanbul: Kitap Yayınevi, 91-103.
- Akay, A.** (2009). Tophane’den Geliyoruz... *Outlet Almanak 2008-2009*. İstanbul: Outlet İhraç Fazlası Sanat, 8-10.

- Akay, A.** (2009a). *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Akay, A.** (2010). 1990’lardan İtibaren Güncel Sanat. *Birleşmeyen Sentez*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 71-93.
- Akçeşme, İ. B.** (2010). *Comparative Discourse Analyses of Gender Constructions in the Novels of Robert Heinlein, Ursula Le Guin, Joanna Russ and Samuel Delany*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akdeniz, H.** (2004). *Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2–Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler*. Ankara: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, 15-55.
- Aksoy, N.** (1979). 1979’da Paris’te Türk Sanatçıları. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 14: 23.
- Aksüğür, İ.** (1978). “Hareket”i ve “Gerçeküstü Otomatizm”i Şiirsel, Çağdaş Duyarlıklarla İşleyen Ressamımız: Komet. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş., 266: 10-12.
- Aksüğür, İ.** (1981). 1981 “Yeni Eğilimler” Sergisi Işığında Çağdaş Türk Sanatı ve Eleştiri. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş., Yeni Dizi 34: 32-37, 45.
- Aksüğür, İ.** (1983). Türk Resminde YENİ EĞİLİMLER ve Yeni Eğilimler Sergisi. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş., Yeni Dizi 83: 32-35.
- Aktar, A.** (2008). Türkiye’de Gayrimüslimler: “Kağıt Üzerinde” Vatandaşlar! *Aydınlanma, Türkiye ve Vatandaşlık*. Ed. E. F. Keyman, Ö. Madra vd. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 105-113.
- Aktürk, Ş.** (2007). Incompatible Visions of Supra-Nationalism: National Identity in Turkey and the European Union. *Arch.europ.sociol.*, XLVIII(2): 347-372.
- Akyürek, F.** (1999). Cumhuriyet Döneminde Heykel Sanatı. *Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 48-59.
- Alberro, A.** (2005). Periodising Contemporary Art. *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Ed. Z. Kocur ve S. Leung. Malden, MA: Blackwell Publishing, 64-71.
- Altan, Ö.** (1979). Mahmut Cûda: Bir Resim Ustası. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 10: 6-7.
- Altan, Ö.** (1981). Zekai Ormancı, Yusuf Taktak, Canan Çoker ve Sanatta “Yeni”. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 29: 14-15.
- Altındere, H.** (2007). Giriş: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006. *Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat, 1986-2006*. Frankfurt ve İstanbul: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, art-ist Yayıncılık, 3-9.
- Altındere, H.** (2008). Giriş. *Ahmet Öğüt: Kayıtdışı Vukuatlar*. İstanbul: art-ist Yayıncılık, 5-8.

- Altındere, H. ve Evren, S.** (2007). Önsöz: Kim Bir Kullanma Kılavuzunu Okur Ki?" *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat, 1986-2006*. Frankfurt ve İstanbul: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, art-ist Yayıncılık, 1-2.
- Altuğ, E.** (2006). *Sarkis ile Söyleşi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altuğ, E.** (2007). Medya ve Mesajları: Türkiye'deki Güncel Sanat Eleştirisine Dair Notlar. *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat, 1986-2006*. Frankfurt ve İstanbul: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, art-ist Yayıncılık, 80-86.
- Amor, M.** (2008). On the Contingency of Modernity and the Persistence of Canons. *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Ed. T. Smith, O. Enwezor, N. Condee. Durham ve Londra: Duke University Press, 83-96.
- Ankersmit, R. R.** (1989). Historiography and Postmodernism. *History and Theory*, XXVIII: 137-153.
- Antmen, A.** (2002). Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., 84: 131-139.
- Antmen, A.** (2005). *Türk Sanatında Yeni Arayışlar: 1960-1980*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Antmen, A.** (2012). *Sanat/Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Ed. A. Antmen. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. ve Çavuşoğlu, E.** (2006). Canan Beykal ile Söyleşi: Türk Sanatında Kadın ve Kadın Sanatçılar Üzerine. *ST-Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*. İstanbul: Sezer Tansuğ Sanat Vakfı, 137-152.
- Apak, M.** (2004). *1980-90 Arası Türkiye'de Kadın Hareketinin Gelişim Süreci ve 2000'lere Yansıması: Farklılıklar, Tartışmalar, Ayrışmalar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Appadurai, A.** (1996). *Modernity at Large-Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press.
- Araeen, R.** (2005). Modernity, Modernism, and Africa's Place in the History of Art of Our Age. *Third Text*, 19(4): 411-417.
- Arapoğlu, F.** (2010). Feminist Anlatılar: Şükran Moral'da Kimlik ve Farklılık. *Artist Actual*. İstanbul: Artist Yayın End. ve Eğitim Hizmetleri Ltd., 30: 42-45.
- Arat, Y.** (1991). 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Hareketi: Liberal Kemalizmin Radikal Uzantısı. *Tophum ve Bilim*, 53: 7-19.
- Arat, Y.** (1994). Women's Movement of the 1980s in Turkey: Radical Outcome of Liberal Kemalism? *Reconstructing Gender in the Middle East-Tradition, Identity and Power*. Ed. F. M. Göçek ve S. Balaghi. New York: Columbia University Press, 100-112.

- Arat, Z.** (1998). *Kemalizm ve Türk Kadını. 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası ve Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Arık, R.** (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arnason, H. H. ve Kalb, P.** (2003). *History of Modern Art*. New Jersey: Prentice Hall.
- Arseven, C. E.** (1984). *Türk Sanatı*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Artun, A.** (1998). Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye’de Sanatın Çağdaşlaşması. *Toplum ve Bilim*, 79: 24-65.
- Artun, A.** (2007). Hakkı Anlı ve Bir Yerel Modernizm Zamanı. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., 102: 62-71.
- Artun, A., Demiray, B. ve Ersel, H.** (1994). Bir Başlangıç. *1950-2000 Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu*. Ankara: MAS, 9-17.
- Asil, L.** (1995). *1970’den Günümüze Türk Resminde Eleştiri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atagök, T.** (1983). “Plastik”te Kadın Sanatçılar. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding A.Ş., 32: 89-91.
- Atagök, T.** (1993). *Cumhuriyet’ten Günümüze Kadın Sanatçılar*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü.
- Atagök, T.** (1997). A View of Contemporary Women Artists in Turkey. *n.paradoxa: international feminist art journal*, 2: 20-25.
- Atagök, T.** (2000). Bienal Öncesi Sanat Etkinlikleri. *Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri*. İstanbul: Sanat Tarihi Yayınları, 97-102.
- Atagök, T.** (2007). Modern Türk 2; Özel Koleksiyonlardan 1950-1970 Dönemi Resim Sanatı. *Modern Türk 2: Özel Koleksiyonlardan 1950-1970 Dönemi Resim Sanatı*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Vakfı, 15-24.
- Atakan, N.** (2008). ...Ve Sonra. *Arayışlar, Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 79-129.
- Ataöv, T.** (1978). Sanatçıya Saygı. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 1: 4-5.
- Atmaca, A. E.** (2005). *Günümüz Türk Yazılı Basınında Sanat Eleştirisi ve Eğitici Niteliği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı.
- Bakçay, E.** (2007). Sanatın Hayatta Kalabilme Stratejileri. *Gerçekçi Ol, İmkansız Talep Et!* İstanbul: art-ist Yayıncılık, 65-67.
- Bakçay, E.** (2009). 1980-2000’e Güncel Sanat. *Darbe*. İstanbul: Outlet İhraç Fazlası Sanat, 56-64.
- Bal, M.** (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press.

- Baraz, Y.** (1996). Çağdaş Türk Resminde Özgün Üsluplar. *Çağdaş Türk Resminde Özgün Üsluplar*. İstanbul, 1-3.
- Barthes, R.** (1967). Le Discours de l'Histoire. *Social Science Information*, 6: 63-75.
- Barthes, R.** (1977). The Death of the Author. *Image, Music, Text*. Der. S. Heath. Londra: Fontana, 142-148.
- Barthes, R.** (2007). Yazarın Ölümü. *Heves*. Türkçesi: E. Rızvanoğlu. İstanbul: Pan Kitap, 14.
- Barthes, R.** (1986). The Discourse of History. *The Rustle of Language*. Oxford: Blackwell Publishing, 127-140.
- Barthes, R.** (1989). *The Rustle of Language*. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press.
- Battersby, C.** (1989). *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Londra: The Women's Press, 129-133.
- Batur, A., Akay, A., Renda, G., Tanyeli, U. ve İnankur, Z.** (2002). Türkiye'de Sanat Tarihi Eğitimi ve Sorunları. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., 84: 69-88.
- Batur, E.** (2000). *Başkalaşımalar XI-XX*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bayer, Z. C.** (2009). *Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları ile Katkıları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Baykal, E.** (2010). Mücadele İçin Alan. *İkinci Sergi*. İstanbul: Arter.
- Baykam, B.** (1996). Türk Resim Piyasası ve Çağdaş Sanatımız. *Toplumbilim*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 4: 101-105.
- Baxandall, M.** (1979). The Language of Art History. *New Literary History*, 10(3): 453-465.
- Bearden, R. ve Henderson, H.** (1993). *A History of African-American Artists: From 1792 to the Present*. New York: Pantheon Books
- Becker, M.** (2011). The Institutionalisation of Art Education and Its Implications For the Conceptualisation of 'Art' and the Artistic Profession in the Early Turkish Republic. *Quaderns de la Mediterrània*, 15: 39-49.
- Bek, G.** (2007). *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Belge, M.** (2008). *Genesis, "Büyük Ulusal Anlatı" ve Türklerin Kökeni*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belting, H.** (1987). *The End of the History of Art?* Chicago ve Londra: The University of Chicago Press.

- Belting, H.** (2013). From World Art to Global Art: View on a New Panorama. *The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds*. Ed. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel. Cambridge, Mass.: MIT Press, 178-185.
- Belting, H. ve Buddensieg, A.** (2013). From Art World to Art World. *The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds*. Ed. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel. Cambridge, Mass.: MIT Press, 28-33.
- Benjamin, W.** (1973). Theses on the Philosophy of History. *Illuminations*. Londra: Collins-Fontana Books, 255-266.
- Benjamin, W.** (2002). Tarih Kavramı Üzerine. *Pasajlar*. Türkçesi: Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 37-49.
- Berk, N.** (1972). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*. İstanbul: Akbank.
- Berk, N.** (1973). Resim Kültürel Yaşantımıza Son Elli Yıl İçinde Girdi. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 51: 8-10.
- Berk, N.** (1975). O, Yığınlara Seslenen Bir Sanatçıydı; Özgün, Köklü, İçten Eserleriyle de Yeni Bir Aşamaya Ulaştı. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 151: 8-12.
- Berk, N.** (1976). Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri 1: Cemal Tollu. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 7: 41-42.
- Berk, N.** (1976a). Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri 2: Cevat Dereli. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 8: 36-37.
- Berk, N.** (1977). Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri 3: Hüseyin Avni Lifi. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 9: 27-30.
- Berk, N.** (1977a). Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri 5: Sabri Berkel. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 11: 43-46.
- Berk, N.** (1978). Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri 6: Ercüment Kalmık. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 12: 43-46.
- Berk, N.** (1978a). Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri 8: Ali Avni Çelebi. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 14: 45-47.
- Berk, N.** (1979). Sanat Dünyamızın Sorunları-Kuşaktan Kuşağa. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 6: 8-9.
- Berk, N.** (1979a). Sanat Dünyamızın Sorunları-Yenilerle Eskiler. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 7: 8-9.
- Berk, N.** (1979b). Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri 9: Nazmi Ziya Güran. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 15: 43-46.
- Berk, N.** (1979c). Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri 10: Çağdaş Primitifler. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 16: 44-47.
- Berk, N.** (1979d). Sanat Dünyamızın Sorunları-Değerlendirme ve Eleştiri Komedi. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 10: 24-25.
- Berk, N.** (1980). Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri 11: Namık İsmail. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 18: 43-46.

- Berktaş, F.** (2001). Osmanlı'dan Cumhuriyete Feminizm. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1: 348-359.
- Beykal, C.** (1983). Müze'nin Yeni Görünümü ve Günümüz Sanatçıları 4. İstanbul Sergisi. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 58: 30-32.
- Beykal, C.** (1983a). Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*. Ankara: Torunoğlu Ofset, 16: 5-13.
- Beykal, C.** (1987). Sanatta Öncülük ve "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit". *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding, 80: 55-56.
- Beykal, C.** (1991). Gürman için Geçmiş. *Altan Gürman*. İstanbul: Derimod Kültür Merkezi Yayınları, 11-22.
- Beykal, C.** (1993). "Plastik Sanatlarımızın Son Dönemine Kavramsal Sanat Bağlamında Bir Bakış" Üslup mu Düşünü mü? *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürkün Gazetecilik, 152: 70-74.
- Beykal, C.** (2006). Hoca Ali Rıza. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 97: 14-27.
- Beykal, C., Dostoğlu, H., Çalhkoğlu, L., Antmen, A. ve Aliçavuşoğlu, E.** (2001). Biz Hâlâ Baharat Mıyız? Türk Sanatının Varoluş Sorunları Üstüne Bir Tartışma. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 81: 60-75.
- Bhabha, H. K.** (1994). *Location of Culture*. Londra ve New York: Routledge.
- Bhabha, H. K.** (1999). DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation. *The Blackwell Reader in Contemporary Social Theory*. Ed. A. Elliot. Oxford: Blackwell Publishing.
- Bıçak, A.** (2013). Tarih Düşüncesi. *Cogito*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 73: 36-60.
- Bird, J.** (1986). On Newness, Art and History: Reviewing Block 1979-1985. *The New Art History*. Ed. A. L. Rees ve F. Borzello. Londra: Camden Press, 33-40.
- Boyacıoğlu, B.** (2003). *The Construction of Turkish Modern Architecture in History Writing*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Boynudelik, Z. İ.** (1999). 1986-1996 Tarihleri Arasında İstanbul'da Düzenlenen ve Mekanları ile Doğrudan İlişki Kuran Sergiler. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bozdoğan, S.** (2002). *Modernizm ve Ulusun İnşası. Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bozdoğan, S.** (2007). Reading Ottoman Architecture Through Modernist Lenses: Nationalist Historiography and the 'New Architecture' in the Early Republic. *Muqarnas*. Boston: Brill Academic Publishers, 24: 199-221.
- Bozdoğan, S. ve Kasaba, R.** (1997). *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*. Ed. S. Bozdoğan ve R. Kasaba. Washington: University of Washington Press.

- Breisach, E.** (2007). *Tarihyazımı*. Türkçesi: H. Kocaoluk. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Brzyski, A.** (2007). Introduction: Canons and Art History. *Partisan Canons*. Ed. A. Brzyski. Durham: Duke University Press, 1-25.
- Burgin, V.** (1986). Something About Photography Theory. *The New Art History*. Ed. A. L. Rees ve F. Borzello. Londra: Camden Press, 41-54.
- Burgin, V.** (1986). The End of Art Theory–Part 1: A Short History of Common Sense in Art. *The End of Art Theory*. Londra: Macmillan, 140-163.
- Burke, P.** (1993). *Tarih ve Toplumsal Kuram*. Türkçesi: M. Tunçay. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Butler, J.** (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londra ve New York: Routledge.
- Butler, J.** (2004). *The Judith Butler Reader*. Ed. S. Salih ve J. Butler. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Butler, J.** (2004a). *Undoing Gender*. Londra ve New York: Routledge.
- Butler, J.** (2008). *Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Türkçesi: B. Ertür. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bürger, P.** (2010). Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde. *New Literary History*, (41)4: 695-715.
- Carr, E. H.** (2001). *What is History?* Basingstoke: Palgrave.
- Carrier, D.** (1996). Art History. *Critical Terms for Art History*. Ed. R. S. Nelson Chicago: University of Chicago Press, 129-141.
- Carrier, D.** (2007). How Can Art History Use Its History? *History and Theory*, Connecticut: Wesleyan University, 46: 468-476.
- Cephanecigil, V. G.** (2009). *Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemlerinde Mimarlık Tarihi İlgisi ve Türk Eksenli Milliyetçilik (1873-1930)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Cephanecigil, V. G. ve Akın, G.** (2010). Nationalism and Architectural Historiography During the Late Ottoman and Early Republican Turkey. *ITU Journal Series A: Architecture, Planning, Design*, 9(2): 29-40.
- Chakrabarty, D.** (2000). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Chaudhuri, S.** (2010). Modernisms in India. *The Oxford Handbook of Modernisms*. Ed. P. Brooker, A. Gashorek, D. Longworth, A. Thacker. Oxford: OUP Oxford.
- Cheetham, M. A.** (1998). *The Subjects of Art History*. Ed. M. A. Cheetham, M. A. Holly, K. Moxey. Cambridge: Cambridge University Press.
- Childs, P. ve Williams, R. J. P.** (1997). *An Introduction to Post-Colonial Theory*. Londra: Prentice Hall, Harvester Wheatsheaf.

- Ciotti, M.** (2012). Post-colonial Renaissance: 'Indianness', Contemporary Art and the Market in the Age of Neoliberal Capital. *Third World Quarterly*, 33(4): 637-655.
- Cixous, H.** (1994). *The Helene Cixous Reader*. Ed. Susan Seller. Londra ve New York: Routledge.
- Clark, T. J.** (1973). *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Londra: Thames and Hudson.
- Clark, T. J.** (1974). The Conditions of Artistic Creation. *Times Literary Supplement*. Londra: News UK, 561-562.
- Clark, T. J.** (1976). *Preliminary Arguments: Work of Art and Ideology*. Yayınlanmamış Konferans Metni. Chicago: College Art Association Session on Marxism and Art History.
- Clark, T. J.** (1982). On the Social History of Art. *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. Ed. F. Frascina ve C. Harrison. New York ve Londra: Harper & Row, 249-258.
- Cohen, S.** (2011). Imprisoned By History: Aspects of Historicized Life. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 15(3): 450-457.
- Corner, J. ve Harvey, S.** (1991). *Enterprise and Heritage. Crosscurrents of National Culture*. Ed. J. Corner ve S. Harvey. Londra ve New York: Routledge.
- Çağaptay, S.** (2009). *Türkiye'de İslâm, Laiklik ve Milliyetçilik-Türk Kimdir?* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çalıkoglu, L.** (2000). Kendi Sürekliliği İçerisinde Türk Resmi. *Turkuvaz 2000-Çağdaş Türk Plastik Sanatları'ndan Bir Kesit*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 23-25.
- Çalıkoglu, L.** (2001). Kimliğin Bulgulanması, Çağdaş Olma İsteği. *Modern Türk: 20. Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Sanatı*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, 24-33.
- Çalıkoglu, L.** (2002). Üslup Bütünlüğünü Delen Yöntem Çokluğu. *60 Yıl 60 Sanatçı*. İstanbul: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, 14-24.
- Çalıkoglu, L.** (2006). Klasikten Moderne Bir Karşı Temsil Biçimi Olarak Heykel. *Bellek ve Ölçek: Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, 21-23.
- Çalıkoglu, L.** (2007). Geleneksel İrade ile Modernizm Arasında: 1950-1970. *Modern Türk 2: Özel Koleksiyonlardan 1950-1970 Dönemi Resim Sanatı*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Vakfı, 26-40.
- Çalıkoglu, L.** (2008). 90'lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma-Gerilim-Çoğulculuk. *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. Hazırlayan: L. Çalıkoglu, 7-16.
- Çalıkoglu, L.** (2009). Osmanlı ve Cumhuriyet Türkiye'si'nde Modernleşme ve Modernizm. *Yeni Yapıtlar Yeni Ufuklar*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, 22-55.

- Çalıkoğlu, L.** (2010). Gelenek ve Çağdaşlık: Geçmişe Dokunarak Geleceği Arzulamak. *Gelenekten Çağdaşa-Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, 9-12.
- Çetin, Ç.** (2014). *Neden Hiç Erkek Sanatçı Yok? 1990 Sonrası Türkiye Güncel Sanatında "Erkek" Sanatçıların Yapıtları Üzerinden Erkeklikler Farkındalığı Analizi*. İstanbul: Sosyal Kalkınma ve Cinsiyet Eşitliği Politikaları Merkezi Derneği (SOGEP).
- Çoker, A.** (1976). 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatı. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 210: 7-14 (Şekil).
- Çoker, C.** (1980). Resim Sanatımız ve Tekelci Sermaye. *Sanat Emeği*. İstanbul: Ağaoğlu Yayınevi, 25: 9-26.
- Çoker, C.** (1982). Avni Lifij'de Desen ve Renk Sorunu. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 45: 12-14.
- Dal, E.** (1980). *1946-71 Yıllarında Türkiye'de Resim Eleştirisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Dal, E.** (1992). Türk Resminde Terminoloji Sorunları. *Türkiye'de Sanat*. İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaacılık, 2: 32-35.
- Dal, E.** (1996). Türk Resim Eleştirisine Genel Bir Bakış. *Türkiye'de Sanat*. İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaacılık, 24: 26-30.
- Danto, A. C.** (1997). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Davis, W.** (1992). Founding the Closet: Sexuality and the Creation of Art History. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 11(4): 171-175.
- Davis, W.** (1994). Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History. *Journal of Homosexuality*, 27(1-2): 141-160.
- De Certeau, M.** (1975). *L'Écriture de L'Histoire*, Paris: Gallimard.
- Dedeal, H.** (2005). *1945-1960 Yılları Arasında Türkiye'de Sanat Ortamı ve Yayın Hayatına Yansıması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Delier, B.** (2007). 2000'ler: Güncel Sanat İçin Ayrılma Vakti. *Gerçekçi Ol, İmkansız Talep Et!* İstanbul: art-ist Yayıncılık, 48-52.
- Deniz, E.** (2007). K2 İzmir'den Bildiriyor! *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat, 1986-2006*. Ed. H. Altındere ve S. Evren. Frankfurt ve İstanbul: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, art-ist Yayıncılık, 116-122.
- Derrida, J.** (1976). *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J.** (1988). Differance. *Derrida and Differance*. Ed. D. Wood ve R. Bernasconi. Evanston: North Western University Press, 278-301.
- Dimitrakaki, A. ve Perry, L.** (2013). *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*. Ed. A. Dimitrakaki ve L. Perry. Liverpool: Liverpool University Press.

- Dinçoğlu, O.** (2003). *Türkçe'de Yabancı Terimler Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Dirlik, A.** (1994). The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism. *Critical Inquiry*. The University of Chicago, 20(2): 328-356.
- Doğanay, A.** (2009). Sanat Tarihi Bibliyografyaları. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi. Türk Sanat Tarihi Sayısı*. İstanbul: Bilim ve Sanat Vakfı, 7(14): 541-557.
- Dolmacı, S.** (2009). Sanat Tarihinde Tutkularıyla Anarşist Bir Kadın: Mihri Müşfik. *Artist Modern*. İstanbul: Artist Yayın ve Eğitim Hizmetleri, 96: 64-67.
- Duben, İ.** (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Duben, İ. A.** (1998). Cumhuriyetten Tenkit. *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri, Bilanço '98*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 158-167.
- Durakbaşı, A.** (1998). Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve Münevver Erkekler. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası ve Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Dursun, O.** (2012). Medyada Gerçekliğin İnşasında Okurun Rolü (Hürriyet Gazetesi Okur Yorumları Üzerine Bir Analiz). *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2): 1-22.
- Dvorak, A.** (1984). *The History of Art As the History of Ideas*. Londra: Routledge & Kegan Paul.
- Eco, U.** (2001). *Açık Yapıt*. Türkçesi: P. Savaş. İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U.** (2008). *Yorum ve Aşırı Yorum*. Türkçesi: K. Atakay. İstanbul: Can Yayınları.
- Edgü, F.** (1978). Çağdaş Türk Resmine Bir Bakış ya da Yeni Bir Resim Dilini Arama Sürecinde Beliren "Çıplak". *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 269: 18-20, 25.
- Edhem, H.** (1970). *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu-Türk Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Edwards, S.** (1999). *Art and Its Histories: A Reader*. Ed. S. Edwards. New Haven ve Londra: Yale University Press.
- Eldem, E.** (2004). Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm. *Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2: 39-67.
- Eldem, E.** (2009). Ressamlar, Kaplumbağalar, Tarihçiler... *Toplumsal Tarih*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 185: 20-30.
- Eldem, E.** (2013). Osmanlı Tarihini Türklerden Kurtarmak. *Cogito*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 73: 260-282.
- Elkins, J.** (2002). *Stories of Art*. New York ve Londra: Routledge.
- Elkins, J.** (2007) *Is Art History Global?* New York: Taylor and Francis.

- Emison, P.** (2008). *The Shaping of Art History*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Enwezor, O.** (2008). The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Ed. T. Smith, O. Enwezor, N. Condee. Durham ve Londra: Duke University Press, 207-234.
- Erdemci, F.** (2008). Büyüyü Bozmak-Yeniden Yön Vermek. *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 255-355.
- Erden, O.** (2012) Peki, Bugün Güncel Sanat? *Genç Sanat*. İstanbul: Teşvikiye Sanat Galerisi, 201: 30-39.
- Erden, E. O.** (2012). *Türkiye’de Güncel Sanat Alanını Şekillendiren Unsurlar*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı.
- Ergüven, M.** (1981). Tamamlanamayan Bir Kronoloji Üstüne Çeşitlemeler. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 32: 22-23.
- Eroğlu, Ö.** (2002). Devreler. *Ülkemiz Resim Tarihinde (1850-2000) Kim Sanatçı?* İstanbul: Öke Yayınevi, 9-12.
- Erol, T.** (1973). Temel İlke Özgür Yaratıcılığın Korunmasıdır. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş. 23: 8-9.
- Erol, T.** (1974). Brüksel’de 29 Sanatçımızın 50 Tablosu Sergileniyor. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 72: 14-15, 17.
- Ersoy, A.** (1987). Günümüz Türk Resmine Genel Bir Bakış. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 102: 21-22.
- Ertürk, N.** (2012). Modernism Disfigured: Turkish Literature and the “Other West”. *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Ed. M. Wollaegger ve M. Eatough. Oxford ve New York: Oxford University Press.
- Erzen, J.** (1977). Türk Sanatında “Yeni Eğilimler” ve Sanat Bayramı. *1. İstanbul Sanat Bayramı – Sergiler*. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 5-10.
- Erzen, J. N.** (1981). Ressam Veysel Günay ve Çağdaşlaşmada Peyzajın Anlamı. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 32: 16-18.
- Erzen, J. N.** (1981a). Ressam Mustafa Ayaz. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 35: 10-11.
- Erzen, J. N.** (1981b). Gencay Kasapçı’nın Sanatında Süreklilik ve Dönüşümler. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 31: 24-25.
- Erzen, J. N.** (1982). Füsün Onur’un Yeniliği ve Türk Heykel Sanatı İçindeki Yeri. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*. Ankara: Torunoğlu Ofset, 5: 9-11.
- Erzen, J. N.** (1983). Yeni Eğilimler–Genel Bir Değerlendirme. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*. Ankara: Torunoğlu Ofset, 18: 3-7.
- Erzen, J. N.** (1983a). Kadın ve Sanat. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*. Ankara: Torunoğlu Ofset, 16: 3-5.

- Erzen, J. N.** (1999). Cumhuriyet'in Son Çeyreğinde Sergiler. *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 206-211.
- Eti, S.** (1971). Çağdaş Türk Sanatının Durumu. *Çağdaş Sanat*. İstanbul: Karaca Ofset, 142-152.
- Ettinger, B. L.** (1992). Matrix and Metamorphosis. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 4.3: 176-208.
- Evren, S.** (1996). Ali Akay ile Söyleşi. *Toplumbilim*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 4: 19-23.
- Evren, S.** (2005). Herkes İçin Serbest Vuruş. *Serbest Vuruş*. İstanbul: Ofset Yapımevi, 108-128.
- Evren, S.** (2008). Türkiye Güncel Sanat Sahnesinde Parrhesiatik Oyunlar. *Türkiye'de Dün-Bugün Dönüşümleri*. Ed. G. Bal. İstanbul: Kitap Yayınevi, 107-119.
- Evren, S.** (2011). *101 Yapıt, Türkiye Güncel Sanatı'nın Kırk Yılı*. Berlin ve İstanbul: Revolver Publishing, art-ist Yayıncılık.
- Eyuboğlu, M. Z.** (1991). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Fanon, F.** (1967). On National Culture. *The Wretched of the Earth*. Harmondsworth: Penguin, 36-52.
- Fernie, E.** (1998). *Art History and Its Methods*. Ed. E. Fernie. Londra: Phaidon Press.
- Filipová, M.** (2008). *The Construction of National Identity in the Historiography of Czech Art*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, University of Glasgow.
- Fisher, J.** (1995). Editorial: Some Thoughts on 'Contaminations'. *Third Text*. Londra: Routledge, (9)32: 3-7.
- Flood, F. B.** (2007). From the Prophet to Postmodernism? *Making Art History, A Changing Discipline and its Institutions*. Ed. E. Mansfield. New York ve Londra: Routledge, 31-53.
- Flores, P. D.** (2011). Post-colonial Perils: Art and National Impossibilities. *World Art*, 1(1): 75-81.
- Fong, W. C.** (2003). Why Chinese Painting is History. *Art Bulletin*, 85(2): 258-280.
- Forster, K. W.** (1972). Critical History of Art, or Transfiguration of Values? *New Literary History*. The John Hopkins University Press, 3(3): 459-470.
- Foster, H.** (1998). *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. New York: The New Press.
- Foucault, M.** (1992). Müellif Nedir? *Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı, Yeni Ontoloji*. Türkçesi: D. Şengel ve M. Ş. Arıman. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği, 171-190.
- Foucault, M.** (1998). What is an Author? *Aesthetics, Methods, and Epistemology*. Ed. J. D. Faubion. New York: The New Press, 205-222.
- Foucault, M.** (1999). *Bilginin Arkeolojisi*. Türkçesi: V. Urhan. İstanbul: Birey Yayıncılık.

- Foucault, M.** (2002). *The Archaeology of Knowledge*. Londra: Routledge.
- Friedman, S. S.** (2001). Definitional Excursions: The Meanings of Modern / Modernity / Modernism. *Modernism / Modernity*, 8(3): 493-513.
- Gardner, A.** (2009). Which Histories Matter? *Third Text*, 23(5): 605-615.
- Germaner, S.** (1987). 1950'den Günümüze Türk Resmi. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 102: 18-20.
- Germaner, S.** (1999). Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı. *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 8-25.
- Germaner, S.** (2000). 1968 Kuşağı Sanatçıları. *Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri*. İstanbul: Sanat Tarihi Yayınları, 87-95.
- Germaner, S.** (2008). Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990. *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1-19.
- Germaner, S.** (2009). Batı'ya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni. *Batı'ya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, 9-13.
- Gezgin, Ü.** (2008). Yaratıcı Enerjinin Estetik Gücü. *Artist Actual*. İstanbul: Artist Yayın ve Eğitim Hizmetleri, 15: 18-24.
- Giray, K.** (1993). Görsel Sanatlarda Kadın Sanatçılar ve Sorunları. *Türkiye'de Sanat*. İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaacılık, 10: 40-47.
- Giray, K.** (1995). Türk Resim Sanatı Tarihine Bir Bakış. *Sabancı Koleksiyonu*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü, 182-210.
- Giray, K.** (1996). Türk Resim Tarihinde Eleştirinin Gelişim Çizgisi. *Türkiye'de Sanat*. İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaacılık, 24: 16-25.
- Giray, K.** (1997). Abdülaziz Heykeli'nden 1950'lere Uzanan Çizgide Türk Heykel Sanatının Gelişimi. *Türkiye'de Sanat*. İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaacılık, 29: 30-36.
- Giray, K.** (1998). Cumhuriyet'in 75 Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi. *Türk Plastik Sanatları*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 100-122.
- Giray, K.** (2000). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 37-569.
- Giray, K.** (2000a). İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Manzara Resimleri. *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, 49-555.
- Giray, K.** (2003). Örneklerle Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatı. *Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatından Örnekler*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, 5-15.
- Giray, K.** (2006). Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Seçkilerle 75 Yılın İzi. *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Seçkilerle 75 Yılın İzi*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, 7-173.

- Giray, K.** (2007). Türk Resim Tarihinin Bir Asırlık Öyküsü. *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi Rezan Has Müzesi, 23-337.
- Giray, K.** (2009). Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü: Yollar – Yıllar – İzler – İzmler. *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II*. İstanbul: Rezan Has Müzesi, 17-53.
- Giray, K.** (2010). Yüzyılın Sergisi. *Ziraat Bankası Yüzyılın Sergisi*. Ankara: T.C. Ziraat Bankası A.Ş. Genel Müdürlüğü, 25-304.
- Girgin, E. Ç.** (1985). Bir Konuşmanın Düşündürdükleri. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 79: 92.
- Girgin, E. Ç.** (1985a). Türk Resminin Gelişim Çizgisi İçerisinde Vecih Bereketoğlu. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 77: 8-9.
- Gladstone, P.** (2004). *Art History After Deconstruction: Is There Any Future For a Deconstructive Attention to Art Historical Discourse?* Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Nottingham.
- Gombrich, E. H. J.** (1971). *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*. New York ve Londra: Phaidon.
- Gombrich, E. H. J.** (1976). *Sanatın Öyküsü*. Türkçesi: B. Cömert. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Gordon, M.** (1999). Azınlık Grubu. *Sosyoloji Sözlüğü*. Türkçesi: O. Akınhay ve D. Kömürcü. İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları, 53.
- Göle, N.** (2000). Snapshots of Islamic Modernities. *Daedalus*, 129(1): 91-117.
- Gören, A. K.** (1998). Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resim Sanatı. *Antik & Dekor*. İstanbul: Antik A.Ş., 8: 146-157.
- Gören, A. K.** (1998a). Türk Resminin Evreleri. *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü, 25-267.
- Gören, A. K.** (1998b). 1923'ten 1970'lere ve Buradan Günümüze Kültür-Sanat Dergilerine Bir Bakış. *Türkiye'de Sanat*. İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaacılık, 36: 37-39.
- Gören, A. K.** (1998c). Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resim-Heykel ve Seramik Sanatının Kısa Bir Öyküsü. *Destek Reasürans Koleksiyonu*. İstanbul: Destek Reasürans Sanat Galerisi, 8-15.
- Gören, A. K.** (2000). Çağdaş Türk Resim-Heykel ve Seramik Sanatının Gelişimi. *Turkuvaz 2000–Çağdaş Türk Plastik Sanatları'ndan Bir Kesit*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 31-40.
- Gören, A. K.** (2002). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı: 1. *RH+ Sanat*. İstanbul: Antik Sanat Eserleri Tic. Ltd. Şti., 2: 32-39.
- Gören, A. K.** (2003). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-2. *RH+ Sanat*. İstanbul: Antik Sanat Eserleri Tic. Ltd. Şti., 3: 48-55.
- Gören, A. K.** (2003a). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı: 3. *RH+ Sanat*. İstanbul: Antik Sanat Eserleri Tic. Ltd. Şti., 5: 56-61.

- Gören, A. K., Oktay, A., Öztürkmen, A. ve Tanyeli, U.** (2003). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Sanata Yaklaşım ve Sonuçları. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 89: 81-96.
- Gouma-Peterson, T. ve Mathews, P.** (1987). The Feminist Critique of Art History. *The Art Bulletin*, 69(3): 326-357.
- Grabar, O.** (1982). On the Universality of the History of Art. *Art Journal*. College Art Association, 42(4): 281-283.
- Grasskamp, W.** (2002). For Example, Documenta, or, How is Art History Produced? *Thinking About Exhibitions*. Ed. R. Greenberg vd. Londra: Routledge, 67-78.
- Green, W. A.** (1995). Periodizing World History. *History and Theory*, 34(2): 99-111.
- Gumpert, L. ve Balaghi, S.** (2002). *Picturing Iran: Art, Society and Revolution*. Londra ve New York: I.B. Tauris.
- Gültekin, G.** (1995). Çağdaş Türk Heykelinde Düşünsel Yönelişlere Örnekler. *Gençsanat*. İstanbul: Şahinler Matbaası, 15: 18-25.
- Güneş, Ş.** (2009). Türkiye'de Video Sanatı. *Artist Actual*. İstanbul: Artist Yayın ve Eğitim Hizmetleri, 23: 42-43.
- Günyol, V.** (1986). *Sanat ve Edebiyat Dergileri*. İstanbul: Yeni Alan Yayıncılık.
- Gürdaş, B.** (2008). 1960-70 Yılları Arasında Türkiye'de Kültür ve Sanat Ortamı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürdaş, B.** (2014). 1960'larda Türkiye'de Sanatta Ulusallık-Evrensellik Tartışmaları. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 31(1): 169-186.
- Harris, J.** (2001). *The New Art History, A Critical Introduction*. Londra: Routledge.
- Harris, J.** (2013). *Yeni Sanat Tarihi, Eleştirel Bir Giriş*. Türkçesi: E. Yılmaz. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Hartog, F.** (2000). *Tarih, Başkalık, Zamansallık*. Türkçesi: M. E. Özcan, L. Yılmaz. Ankara: Dost Kitabevi.
- Hatt, M. ve Klonk, C.** (2006). *Art History, A Critical Introduction to Its Methods*. Manchester: Manchester University Press.
- Hauser, A.** (1985). The Sociological Approach: The Concept of Ideology in the History of Art. *The Philosophy of Art History*. Evanston: Northwestern University Press, 21-40.
- Hay, J.** (2008). Double Modernity, Para-Modernity. *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Ed. T. Smith, O. Enwezor, N. Condee. Durham ve Londra: Duke University Press, 113-132.
- Hegel, G. W. F.** (1998). Philosophy of History: Introduction. *The Hegel Reader*. Ed. S. Houlgate. Oxford: Blackwell, 400-415.

- Hemmings, C.** (2011). *Why Stories Matter – The Political Grammar of Feminist Theory*. Durham ve Londra: Duke University Press.
- Hobsbawm, E. J.** (1994). The Century: A Bird's Eye View. Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991. Londra: Michael Joseph, 1-17.
- Hobsbawm, E. J.** (1997). *On History*. New York: The New Press.
- Horne, V. ve Tobin, A.** (2014). An Unfinished Revolution in Art Historiography, Or How to Write A Feminist Art History. *Feminist Review*, 107: 75-83.
- Hyun, J. M.** (2009). *A Search for a New Paradigm in Korean Contemporary Art - A Proposal for an Exhibition 'Beyond Surface Culture: The New Grammar of Korean Contemporary Art'*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Goldsmiths, University of London.
- Iggers, G. G.** (1997). *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Iggers, G. G.** (2000). *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Irigaray, L.** (1985). *Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University.
- İskender, K.** (1983). Cumhuriyet Türkiye'sinde Sanat ve Estetik. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* 7, İstanbul: İletişim Yayınları.
- İskender, K.** (1985). "Yeni Eğilimler"de `Yeni`nin Kimliği. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 85: 27-29.
- İskender, K.** (1988). Modernizm ve 1975 Sonrası Türk Sanatı. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 120: 32-35.
- İskender, K.** (1988a). Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği. *Gergedan*. İstanbul: Dönemli Yayıncılık, 19: 8-28.
- İskender, K.** (1992). Modernizm ve Türk Resmi -I. *Türkiye'de Sanat*. İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaacılık, 3: 20-25.
- İskender, K.** (1992a). Modernizm ve Türk Resmi -II. *Türkiye'de Sanat*. İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaacılık, 4: 15-23.
- İslimyeli, N.** (1982). Heykel Sanatımızda Neredeyiz. *Ankara Sanat*. Ankara: Ayyıldız Matbaası, 197: 18-19.
- İslimyeli, N.** (1983). Karmaşık Hale Getirilen Bir Sanat Dönemimiz. *Ankara Sanat*. Ankara: Ayyıldız Matbaası, 212: 4-5.
- İslimyeli, N.** (1984). Sanatta Kadın Erkek Ayrımı. *Ankara Sanat*. Ankara: Ayyıldız Matbaası, 215: 4-5.
- Jameson, F.** (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jameson, F.** (1998). *The Cultural Turn, Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. Londra ve New York: Verso.
- Jameson, F.** (1999). Preface. *The Cultures of Globalization*. Ed. F. Jameson, M. Miyoshi. Durham ve Londra: Duke University Press, xi-xvii.
- Jenkins, K.** (2003). *Re-thinking History*, Londra ve New York: Routledge.

- Jenkins, K. ve Munslow, A.** (2004) *The Nature of History, Reader*. Ed. K. Jenkins ve A. Munslow. Londra ve New York: Routledge.
- Jensen, R.** (2007). Measuring Canons: Reflections on Innovation and the Nineteenth-century Canon of European Art. *Partisan Canons*. Ed. A. Brzyski. Durham: Duke University Press, 27-54.
- Jóhannesson, I. Á.** (2010). The Politics of Historical Discourse Analysis: A Qualitative Research Method? *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 31(2): 251-264.
- Kabaş, Ö.** (1976). Önceki Hafta Yitirdiğimiz Altan Gürman, Öncü ve Devrimci Resim Anlayışının Temsilcilerindendi. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 183: 20-21.
- Kahraman, H. B.** (1993). Plastik Sanatlarımızın Son Dönemine Kavramsal Sanat Bağlamında Bir Bakış. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürgün Gazetecilik, 151: 60-63.
- Kahraman, H. B.** (1993a). Yeniden ‘Türk Kavramsal Sanatı’ Üstüne. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürgün Gazetecilik, 154: 30-33.
- Kahraman, H. B.** (2007). Bugünün Sanatında İz Sürmek. 26. *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi*. İstanbul: Akbank Sanat, 4-6.
- Kahraman, H. B.** (2008). The End of the ‘New’ as We Know It. Post-1990 and the ‘New’ Beginnings in Turkish Culture. *Third Text*, 1: 21-34.
- Kahraman, H. B.** (2008a). Hasan Bülent Kahraman. *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. Hazırlayan: L. Çalıkoğlu, 79-114.
- Kahraman, H. B.** (2011). 30 Yılın İçinden. 30. *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi*. İstanbul: Akbank Sanat, 9-10.
- Kalaycı, L.** (1998). 75 Yıllık Plastik Sanatlar Serüvenine Bir Bakış. *Türkiye’de Sanat*. İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaacılık, 15: 30-37.
- Kapur, G.** (2007). When was Modernism in Indian Art? *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. New Delhi: Tulika, 297-324.
- Karahan, J.** (2008). *Türkiye’de Medya ve Sanat İlişkisi: Plastik Sanatlar Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Ana Bilim Dalı.
- Karatani, K.** (1993). *Origins of Modern Japanese Literature*. Durham ve Londra: Duke University Press.
- Karatay, Y.** (1978). “Nesnellik” Karşısındaki “Nerkissus”. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 2: 24-25.
- Karoğlu, A.** (1986). *1923-1973 Yılları Arası Türkiye’de Resim Eleştirisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karoğlu, A.** (1995). *Batılı Anlamda Türk Resminde Yerellik*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Kaya, G. S.** (2010). *Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu*. Yayına Hazırlayan: G. S. Kaya. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Kemal, S. ve Gaskell, I.** (1993) *The Language of Art History*. Ed. S. Kemal and I. Gaskell. Cambridge: University of Cambridge Press.
- Keskin, C.** (2012). *1940-1960 Yılları Arasındaki Kültür-Sanat Dergilerinde Resim Sanatı Eleştirileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Sanat Tarihi Bilim Dalı.
- Keyder, Ç.** (1997). Whither the Project of Modernity? Turkey in the 1990s. *Rethinking the Project of Modernity in Turkey*. Ed. S. Bozdoğan ve R. Kasaba. Seattle: University of Washington Press, 37-51.
- Keyder, Ç.** (2004). The Turkish Bell Jar. *New Left Review*, 28: 65-84.
- Keyder, Ç.** (2006). Moving in from the Margins? Turkey in Europe. *Diogenes*, 53(2): 72-81.
- Kırlangıç, A.** (2010). 90 Günde Dünyayı Kurtarmak Kolay Değil (...Ama İnsan Gene de Deneyebilir...). *Artist Actual*. İstanbul: Artist Yayın ve Eğitim Hizmetleri, 30: 30-33.
- Kleiner, F. S. ve Mamiya, C. J.** (2004). *Gardner's Art Through the Ages*. Belmont, CA: Thomson Wadsworth.
- Koç, A.** (1999). Türk Plastik Sanatlar Dergiciliği. *Türkiye'de Sanat*. İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaacılık, 42: 32-41.
- Koçak, O.** (2007). *Modern ve Ötesi, Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Koçak, O.** (2008). Modern Sanatın Elli Yılı. *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 21-31.
- Kongar, E.** (1977). Kültür Sorunu ve Batılılaşma. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 214: 17.
- Kongar, E.** (1978). Türkiye'de Kültürün ve Kültür Politikalarının Dünü, Bugünü, Yarını – Ulusal Kültürün Evrensel Boyutlara Ulaşması İçin Düşünce Alanındaki Engeller Kaldırılmalıdır. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 262: 3-11.
- Korkmaz, T.** (1998). *On the (Re)Construction of the Modern(s) Within the Historiography of Architecture*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Kortun, V.** (1990). 1990'lar İçin Serbest Düşünceler -1-. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding, 118: 19-21.
- Kortun, V.** (1991). Sanatçıların Eleştirmenleri / Eleştirmenlerin Sanatçıları. *Çağdaş Düşünce ve Sanat*. Ed. İ. A. Duben ve D. Şengel. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği, 1-8.
- Kortun, V.** (1993). Serginin Kurgusu. *Anı / Bellek 1*. İstanbul: Mas Matbaası, 9-26.
- Kortun, V.** (1993a). Elli Numara. *Elli Numara, Anı / Bellek 2*. İstanbul, 11-51.
- Kortun, V.** (2000). *Hiç Bir Yerden...* İstanbul: İstanbul Contemporary Art Project.

- Kortun, V.** (2001). Yer/leşmeler. *Yerleşmek*. İstanbul: Proje 4L / İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 18-25.
- Kortun, V.** (2003). Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm! *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm!* İstanbul: art-ist Yayıncılık.
- Kortun, V.** (2004). Güncel Sanat Nedir, Nasıldır, Niyedir, Ne Zamandır, Nerededir, Kimlerledir? *Vizon*, 1.
- Kortun, V.** (2007). Zayıf Kurgular Hızlandırılmış Kaderler. *Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat, 1986-2006*. Ed. H. Altındere ve S. Evren. Frankfurt ve İstanbul: Revolver Archiv für aktuelle Kunst ve art-ist Yayıncılık, 44-47.
- Kortun, V., Kosova, E. ve Şenol, K.** (2000). Göndermeli Hayatlarla, Bu Okullarla, Bu Ülkede, Sanatçı Olmak Kolay İş Değil. *Ankara’da Genç Sanat 3*. Ankara: Onur Matbaacılık.
- Kosova, E.** (1999). Sessizlik ve Haykırışın Öncesinde. *art-ist Güncel Sanat Seçkisi*. İstanbul: art-ist Yayıncılık, 1: 60-63.
- Kosova, E.** (2001). E: "Cadde." V: "Hangisi?". *Yerleşmek*. İstanbul: Proje 4L / İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 82-91.
- Kosova, E.** (2007). Dışarı Çıkma Cesareti. *Varlık Aylık Edebiyat ve Kültür Dergisi*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1195: 9-11.
- Kosova, E.** (2007a). Türkiye’de Güncel Sanat. *Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat, 1986-2006*. Ed. H. Altındere ve S. Evren. Frankfurt ve İstanbul: Revolver Archiv für aktuelle Kunst ve art-ist Yayıncılık, 48-50.
- Kosova, E.** (2008). Yavaş Kurşun. *Dersimiz Güncel Sanat*. Yayına hazırlayan: Azra Tüzünoğlu, Outlet Güncel Sanat Dizisi, 18-27.
- Kosova, E. ve Kortun, V.** (2014). *Ofsayt Ama Gol*. İstanbul: SALT/Garanti Kültür A.Ş.
- Koyuncu, M.** (2007). Ulus Sergileri ve Temsil. *Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat, 1986-2006*. Ed. H. Altındere ve S. Evren. Frankfurt ve İstanbul: Revolver Archiv für aktuelle Kunst ve art-ist Yayıncılık, 89-100.
- Kökalan, F.** (2002). *1980 Sonrası Türkiye’de Kadın Çalışmaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Köksal, A.** (1974). Nuri İyem “Türkiye’ye Özgü Resim” Anlayışının Yeni Örneklerini Sunuyor. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 76: 13, 17.
- Köksal, A.** (1974a). Hoca Ali Rıza Bey’in Olgunluk Çağı Eserlerinden Dört Tablosu Bulundu. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 77: 14-16.
- Köksal, A.** (1974b). Refik Epikman da Günümüz Türk Resminin Önemli Ustalarındandı. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 81: 8-9.
- Köksal, A.** (1974c). Geçen Mevsimin Sergileri: Türk Resmi Çok Hareketli Bir Oluşma Döneminde. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 93: 19, 26.

- Köksal, A.** (1975). Ali Çelebi'nin Resimleri. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 159: 26.
- Köksal, A.** (1976). Neşet Günel'in Sergisi: Orta Anadolu İnsanın Acı Yaşamını Dile Getiren Çarpıcı ve Gerçekçi Duyarlılık. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 166: 18-20.
- Köksal, A.** (1976a). Ruhi Arel, Resmimize Ulusal, Yerel Bir Hava Getirme Amacındaydı. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 203: 10.
- Köksal, A.** (1976b). Erdinç Bakla. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 211: 26.
- Köksal, A.** (1977). Gürman'ın Anısına Bir Sergi. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 222: 26.
- Köksal, A.** (1977a). İstanbul Atmosferini İçtenlikle Yansıtan Bir Ressam: Fethi Karakaş. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 224: 11-12.
- Köksal, A.** (1977b). Türk-Fransız Kadın Sanatçıları. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 234: 26.
- Köksal, A.** (1977c). Mahir Gürsel – Bedia Berkay. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 236: 26.
- Köksal, Ay.** (1999). Türkiye'de Çağdaş Sanat. *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 169-177.
- Köksal Bingöl, A. H.** (2011). *Sanatın Kurumsallaşma Sürecinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Kristeva, J.** (1987). *Tales of Love*. New York: Columbia University Press.
- Kuban, D.** (1984). Çağdaş Resimde Yerellik Üzerine Söyleşi. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*. Ankara: Torunoğlu Ofset, 27: 3-7.
- Kuban, D.** (2005). Ulusal Sanat Kavramının Kurumlaşması: Tarihsel İçerik. *Arredamento Mimarlık*, 5: 83-86.
- Kurt, E. Ö.** (2002). *1980 Sonrası Türk Sanatında Dinsel İmge Kullanımı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lyotard, J. L.** (2000). Postmodern Durum. Türkçesi: A. Çiğdem. Ankara: Vadi Yayınları.
- MacKenzie, J. M.** (1995). *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester ve New York: Manchester University Press.
- Madra, B.** (1982). Güncel Sanat Üstüne Gözlem ve Yorumlar. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 39: 24-26.
- Madra, B.** (1985). Güncel Sanat Ortamı Üstüne. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding, 56: 53-54.
- Madra, B.** (1985a). 5. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi İçin Bir Ön Değerlendirme. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 84: 36-38.
- Madra, B.** (1986). Ülkemizdeki Sanat Olgusu İçin Bir Genel Değerlendirme. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 87: 32-35.

- Madra, B.** (1987). 1977-1987 Geçmiş Bir On Yıla Bakış. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding, 74: 60-62.
- Madra, B.** (1987a). “Türk Resminde Modernleşme Süreci”. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding, 78: 57-59.
- Madra, B.** (1987b). “Günümüz Sanatçıları” ve “Öncü Türk Sanatı” Sergileri. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding, 80: 50-53.
- Madra, B.** (1987c). Bir Serginin Ardından: Öncülüğün Kapsamı ve Derecesi. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding, 81: 56-58.
- Madra, B.** (1988). 1987'de Çağdaş Türk Sanatı Kimliği. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding, 86: 32-33.
- Madra, B.** (1988a). Seksenli Yılların Sanatı -1-. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding, 108: 19-21.
- Madra, B.** (1988b). Seksenli Yılların Sanatı -2-. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding, 109: 25-28.
- Madra, B.** (1989). 80'li Yıllarda Çağdaş Sanat. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding, 100: 59-64 (Özel Ek).
- Madra, B.** (1989a). Seksenli Yılların Sanatı -3-. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding, 110: 40-42.
- Madra, B.** (1990). Çağdaş Sanatta İpuçlarını Yakaladık. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding, 110: 48-51 (Özel Ek).
- Madra, B.** (1990a). Çağdaş Sanatla “Uğraşanlar”. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding, 119: 12-16.
- Madra, B.** (1991). “8 Sanatçı 8 İş” Sergisi: Başka Boyutlarda Sanat. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding, 122: 16-19.
- Madra, B.** (1991a). Plastik Sanatlar Bir Kimlik Bunalımında. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding, 122: 48-50 (Özel Ek).
- Madra, B.** (1991b). Sanatçılarımızda Modern ve Modern Sonrası Eğilimler. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 123: 20-23.
- Madra, B.** (1991c). Modern'den Postmodern'e -2-. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 126: 45-48.
- Madra, B.** (1991d). Modern'den Postmodern'e -3-. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 127: 66-68.
- Madra, B.** (1992). Plastik Sanatlarda Yol Ayrımı. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 134: 17-19.
- Madra, B.** (1992a). Sanat, Texnh—On Dört Türk ve Yunan Çağdaş Sanatçı. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Madra, B.** (1993). Yüzyıl Boyunca Yaşadıklarımız, Yaşamadıklarımız. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürkün Yayıncılık, 154: 38-40.
- Madra, B.** (1996). Günümüz Sanatı Modern ve Postmodern Üstüne Yapılanıyor Ama Artık... *Toplumbilim*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 4: 95-100.

- Madra, B.** (1997). Sanat Kendini Kurtarabilir mi? 1997- ve Sonrası İçin Çağdaş Sanata İlişkin Düşünceler (I). *Arredamento Dekorasyon*. İstanbul: Boyut Yayıncılık, 90: 128-132.
- Madra, B.** (1997a). Sanat Kendini Kurtarabilir mi? 1997- ve Sonrası İçin Çağdaş Sanata İlişkin Düşünceler (II) *Arredamento Dekorasyon*. İstanbul: Boyut Yayıncılık, 90: 128-134.
- Madra, B.** (2000). Seksenli ve Doksanlı Yıllarda İstanbul'da Açılan Uluslararası Sergiler. *Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri*. İstanbul: Sanat Tarihi Yayınları, 97-102.
- Madra, B.** (2002). Küreselleştirilebilirlik Çağında Türkiye'de Sanat ve Kültür. *Arredamento Mimarlık*. İstanbul: Boyut Yayıncılık, 144: 118-123.
- Madra, B.** (2003). Uluslararası Sanat Olgusu İçinde Türkiye'nin Yeri. *İki Yılda Bir Sanat – Bienal Yazıları*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 13-15.
- Madra, B.** (2005). *Bir Bilanço – 80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi*. İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları.
- Madra, B.** (2007). Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat. *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat, 1986-2006*. Ed. H. Altındere ve S. Evren. Frankfurt ve İstanbul: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, art-ist Yayıncılık, 28-42.
- Madra, B.** (2008). Küresel Sanatın Sıcak Noktası. *Türkiye'de Dün-Bugün Dönüşümleri*. Ed. G. Bal. İstanbul: Kitap Yayınevi, 63-90.
- Madra, B.** (2011). *Kavramsal Bir Miras, Öncü Yerleştirmeler*. İstanbul: Antik A.Ş.
- Makhoul, B. W.** (1995). *Contemporary Palestinian Art - An Analysis of Cultural and Political Influences*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İngiltere: Manchester Metropolitan University, Faculty of Art and Design.
- Mansfield, E.** (2002). *Art History and its Institutions. Foundations of a Discipline*. Ed. E. Mansfield. New York ve Londra: Routledge.
- Mansfield, E.** (2007). *Making Art History, A Changing Discipline and its Institutions*. Ed. E. Mansfield. New York ve Londra: Routledge.
- Maravillas, F.** (2008). Constellations of the Contemporary: Art / Asia / Australia. *Journal of Australian Studies*, 32(4): 433-444.
- Marx, K.** (1973). The Method of Political Economy. *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*. Harmondsworth: Penguin Books, 100-108.
- Mattos, C.** (2014). Whither Art History? Geography, Art Theory, and New Perspectives for an Inclusive Art History. *The Art Bulletin*, 96(3): 259-264.
- McLean, I.** (2011). The World Art Artworld. *World Art*, 1(2): 161-169.
- Meijers, D. J.** (2002). The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition. *Thinking About Exhibitions*. Ed. R. Greenberg vd. Londra: Routledge, 7-20.

- Mercer, K.** (2002). Romare Bearden: African American Modernism at Mid-Century. *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Ed. M. A. Holly. ve K. Moxey. Dalton: Studio Press ve Sterling and Francine Clark Art Institute, 29-46.
- Mestanoğlu, S. C.** (1980). Ressamlar Kuşakları. *Ankara Sanat*. Ankara: Ayyıldız Matbaası, 168: 24-25.
- Mignolo, W. D.** (1999). Globalization, Civilization Processes, and the Relocation of Languages and Cultures. *The Cultures of Globalization*. Ed. F. Jameson, M. Miyoshi. Durham ve Londra: Duke University Press, 31-53.
- Mignolo, W. D.** (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.
- Minglu, G.** (2008). "Particular Time, Specific Space, My Truth": Total Modernity in Chinese Contemporary Art. *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Ed. T. Smith, O. Enwezor, N. Condee. Durham ve Londra: Duke University Press, 133-164.
- Minh-Ha, T.** (2009). Difference: "A Special Third World Women Issue". *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Indiana: Indiana University Press, 79-116.
- Minor, V. H.** (1994). *Art History's History*. New Jersey: Prentice Hall.
- Mitter, P.** (1977). *Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Mitter, P.** (2008). Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from Periphery. *The Art Bulletin*, 90(4): 531-548.
- Mohanty, C. T.** (1988). Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. *Feminist Review*. Palgrave Macmillan Journals, 30: 61-88.
- Moral, Ş.** (1986). "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit". *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 94: 16-17.
- Moral, Ş.** (1987). Modern Türk Sanatı. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 102: 23.
- Moxey, K.** (2013). *Visual Time: The Image in History*. Durham ve Londra: Duke University Press.
- Mukherji, P. D.** (2014). Whither Art History in a Globalizing World. *The Art Bulletin*, 96(2): 151-155.
- Munslow, A.** (2000). *Tarihin Yapısökümü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mülayim, S.** (2006). *Bilim Olarak Sanat Tarihi, Akıl İzleri*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Mülayim, S.** (2009). Maziperestler ve Sanat Tarihi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi. Türk Sanat Tarihi Sayısı*. İstanbul: Bilim ve Sanat Vakfı, 7(14): 11-32.

- Nead, L.** (1986). Feminism, Art History and Cultural Politics. *The New Art History*. Ed. A. L. Rees ve F. Borzello. Londra: Camden Press, 120-124.
- Necipoğlu Kafadar, G., B. Tanman ve U. Tükel.** (1998). Türkiye’de Sanat Tarihi. *Arredamento Mimarlık*. İstanbul: Boyut Yayıncılık, 10(107): 38-45.
- Negri, A.** (2008). Contemporaneity Between Modernity and Postmodernity. *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Ed. T. Smith, O. Enwezor, N. Condee. Durham ve Londra: Duke University Press, 24-29.
- Nelson, R. S.** (1997). The Map of Art History. *The Art Bulletin*. College Art Association, 79(1): 28-40.
- Nişanyan, S.** (2003). *Sözlerin Soyağacı – Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Nochlin, L.** (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? *Women, Art Power and Other Essays*. Boulder: Westview Press.
- Nochlin, L.** (1991). *Women, Art, and Power and Other Essays*. Londra: Thames and Hudson.
- Nowell-Smith, P. H.** (1977). The Constructionist Theory of History. *History and Theory*, 16(4): 1-28.
- Okay, S.** (1991). Türk Heykel Sanatının Oluşumuna İlişkin. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*. İstanbul: Örünç Matbaası, 10: 15-24.
- Okay Atılğan, S.** (2009). Cumhuriyet Dönemi Türk Plastik Sanatları. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi. Türk Sanat Tarihi Sayısı*. İstanbul: Bilim ve Sanat Vakfı, 7(14): 97-124.
- Oktay, A.** (1991). Bir “Karşı Resim Temellendirmesi” Girişimi Üzerine Notlar. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 44: 29-46.
- Oral, M.** (2002). *İmparatorluktan Ulusal Devlete Türkiye’de Tarih Anlayışı (1908-1937)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü.
- Oral, Z.** (1977). İpşiroğlu. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 229: 3, 31.
- Orr, L.** (2005). Modernism and the Issue of Periodization. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 7(1).
- Orton, F. ve Pollock, G.** (1996). Memories Still to Come... Introduction. *Avant-Gardes And Partisans Reviewed*. Manchester: Manchester University Press, i-xxii.
- Ödekan, A.** (1973). *Türkiye’de 50 Yılda Yayımlanmış Arkeoloji, Sanat Tarihi ve Mimarlık Tarihi ile İlgili Yayınlar Bibliyografyası (1923/1973)*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Tarihi ve Restorasyon Enstitüsü Yayınları.
- Ödekan, A.** (1999). Kadın Sanatçı Sorunu. *Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 26-31.

- Ödekan, A.** (2007). Yayın Hayatında 1950-1970 Dönemi. *Modern Türk 2: Özel Koleksiyonlardan 1950-1970 Dönemi Resim Sanatı*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Vakfı, 43-73.
- Öndin, N.** (2002). *Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı.
- Öndin, N.** (2003). Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 89: 145-157.
- Öneş, M.** (1974). Şadi Çalık. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 64: 3, 6.
- Özayten, N.** (1988). Dışavurumculuk. *Kalın*. İstanbul: Kalın Sanat Yayınları, 7: 42-50.
- Özayten, N.** (2007). Türkiye'de Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat Eğilimleri. *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat, 1986-2006*. Ed. H. Altındere ve S. Evren. Frankfurt ve İstanbul: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, art-ist Yayıncılık, 10-26.
- Özayten, N.** (2013). *Mütevazı Bir Miras: Batı'da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*. İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ.
- Özayten, N.** (2013a). *Mütevazı Bir Miras: Nilgün Özayten Kitabı*. İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ.
- Özdoğru, N.** (1973). Sessiz Sessiz Kozasını Ören Sanatçı: Nedim Günsür. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 18: 8-10.
- Özdoğru, N.** (1974). Bedri Rahmi ve Eren Eyuboğlu'nun Aynı Yazmalarda Emegi Var. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 62: 8-9.
- Özer, B.** (1978). Sanatta Yörüngesizlik ve Çağdaş Türk Sanatı. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 1: 7-8.
- Özgür, F.** (2007). Herşeye Rağmen. *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat, 1986-2006*. Ed. H. Altındere ve S. Evren. Frankfurt ve İstanbul: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, art-ist Yayıncılık, 102-107.
- Özkişi, Z. G.** (2009). *Türkiye'de Kadın Besteciler: Tanzimat'tan Günümüze Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Kadın Besteciler ve Yapıtları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özmen, Ş.** (2003). Mama Li Turchi. *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm*. İstanbul: art-ist Yayıncılık.
- Özmen, Ş.** (2007). Cefakâr Doğu ya da "Welcome to Diyarbakır". *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat, 1986-2006*. Ed. H. Altındere ve S. Evren. Frankfurt ve İstanbul: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, art-ist Yayıncılık, 108-114.
- Özmen, Ş.** (2007a). Neden Şimdi? *Gerçekçi Ol, İmkansız Talep Et!* İstanbul: art-ist Yayıncılık, 12-20.

- Özmen, Ş.** (2008). Kelle Koltukta Sanat... *Türkiye 'de Dün-Bugün Dönüşümleri*. Ed. G. Bal. İstanbul: Kitap Yayınevi, 143-158.
- Özmen, Ş.** (2009). Güncel Sanatta Rüya Tabirleri: “Rüyada Arazi Görmek”. *Dersimiz Güncel Sanat*. İstanbul: Outlet İhraç Fazlası Sanat, 7-17.
- Özmen, Ş.** (2010). Benim Okumalarım. *Fikirler Suça Dönüşünce*. İstanbul: art-ist Yayıncılık, 38-75.
- Özsezgin, K.** (1974). Plastik Sanatlar Yayınları ve İki Çeviri Üzerine. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 90: 22.
- Özsezgin, K.** (1974a). Empresyonizm Türk Resmine Zorunlu Bir Dönem Olarak Yansımış; Çevreyle İlişki Kurmayı Sağlamıştır. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 92: 9-10.
- Özsezgin, K.** (1974b). Şeker Ahmet Paşa, Klasik Resmimizin Ulusal Nitelikli İlk Sanatçısıdır. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 110: 11-12.
- Özsezgin, K.** (1975). Türk Sanatının Kaynağı ve Niteliği. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 114: 28.
- Özsezgin, K.** (1975a). Kadın Sanatçılarımız, Yüzyılımızın Başından Beri Çeşitli Plastik Sanat Dallarında Varlık Gösteriyorlar. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 133: 14-16.
- Özsezgin, K.** (1975b). Sonraki Kuşaklara Ortam Hazırlayan Namık İsmail'in Resimlerinde Boyama Hazzının İncelikleri Egemendir. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 149: 18-20.
- Özsezgin, K.** (1975c). Yeni Sergi Mevsimine Girerken. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 150: 24.
- Özsezgin, K.** (1975d). Bedri Rahmi, Son Resimlerine Kadar Halk Duyarlılığını Çağdaş Doğrultuda Değerlendirdi. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 151: 18-19.
- Özsezgin, K.** (1976). Bulgar Resim Sanatı. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 190: 27.
- Özsezgin, K.** (1977). Beyreuth Kenti Bağımsız Grubu. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 218: 29.
- Özsezgin, K.** (1977a). Çağdaş Resmimizde Benzersiz Bir Kişiliğin Temsilcisi: Avni Lifij. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 213: 18-20.
- Özsezgin, K.** (1977b). Dino'nun “Çiçekler”i: Öz Niteliklere Bağlı, Hem de Çağdaş ve Özgün. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 230: 18-21.
- Özsezgin, K.** (1977c). Geçiş Döneminin Duvar Resimleri. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 243: 26.
- Özsezgin, K.** (1977d). İlginç Bir Toplam. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 236: 27.
- Özsezgin, K.** (1978). Ressam Hoca Ali Rıza Gerçeği. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 267: 27.

- Özsezgin, K.** (1978a). Orhan Peker, Rahat, Dingin Bir Kişilik Taşıyan Resimlerinde Anadolu'nun Yaşam Portresini Çizer. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 280: 18-21.
- Özsezgin, K.** (1978b). Hale Asaf, Yenileşme ve Özgünleşme Dönemi Türk Resminin Evriminde Bir Teme Taşıdır. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 287: 18-20.
- Özsezgin, K.** (1996). Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 21-148.
- Özsezgin, K.** (2000). Geçen Bir Yüzyıldan Yeni Bir Yüzyıla Bakışlar. *Antik & Dekor*. İstanbul: Antik A.Ş., 56: 78-84.
- Özsezgin, K.** (2004). Yapı Kredi Resim Koleksiyonu: Çağdaşlar. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Özsezgin, K.** (2009). Sanat Dergiciliğimiz Üzerine Birkaç Not. *RH+ Sanat*. İstanbul: Antik Sanat Eserleri Tic. Ltd. Şti., 58: 21-23.
- Özsezgin, K.** (2010). Cumhuriyetin Elli Yılında Plastik Sanatlar. *Cumhuriyetin Elli Yılında Plastik Sanatlar*. İstanbul: Tunca Sanat, 5-9.
- Özyiğit, H.** (2012). 1830-1920 Yılları Arasında Süreli Yayınlarında Türk Resim Sanatı Eleştirisi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Pächt, O.** (1999). *The Practice of Art History, Reflections on Method*. Londra: Harvey Miller Publishers.
- Pancaroglu, O.** (2007). Formalism and the Academic Foundation of Turkish Art in the Early Twentieth Century. *Muqarnas*. Boston: Brill Academic Publishers, 24: 67-78.
- Panofsky, E.** (1993). Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art. *Meaning in the Visual Arts*. Harmondsworth: Penguin, 51-81.
- Parker, R. ve Pollock, G.** (1992). *Old Mistresses; Women, Art and Ideology*. Londra: Pandora Press.
- Pelvanoğlu, B.** (2005). Türk Plastik Sanatları Tarihinde Fotoğraf-Resim İlişkisi Üzerine. *Sınır Deneyimleri*. İstanbul: Akbank Sanat, 64-76.
- Pelvanoğlu, B.** (2006). “Kesişen Zamanlar”ı Okuyabilmek / Zaman’ı Kesiştirebilmek. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 98: 28-37.
- Pelvanoğlu, B.** (2006a). Sıradışı Bir Sanatçı Portresi: Hale Asaf. *ST-Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*. İstanbul: Sezer Tansuğ Sanat Vakfı, 153-168.
- Pelvanoğlu, B.** (2007). *Hale Asaf-Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Pelvanoğlu, B.** (2009). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı.
- Pelvanoğlu, B.** (2009a). Darbe(ler) Sonrasında Sanat ve Sanatçı. *Darbe*. İstanbul: Outlet İhraç Fazlası Sanat, 45-55.
- Pelvanoğlu, B.** (2009b). İstanbul Bienallerinin Türkiye Güncel Sanatındaki Yeri+İşlevi. *Dersimiz Güncel Sanat*. İstanbul: Outlet İhraç Fazlası Sanat, 70-77.
- Pelvanoğlu, B.** (2010). *Kaotik Metamorfoz*. İstanbul: Proje 4L / Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi.
- Pelvanoğlu, B.** (2010a). Türk Resim Sanatının Kilometre Taşı: Akademi Resim Bölümü. *Hoca Ressamlar, Ressam Hocalar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 14-77.
- Pelvanoğlu, B.** (2010b). Türkiye’de Sanatın İnşası 1–Türkiye’de Tuval Resminin Doğuşu. *Artist Modern*. İstanbul: Artist Yayın ve Eğitim Hizmetleri, 13: 16-21.
- Pelvanoğlu, B.** (2010c). Türkiye’de Sanatın İnşası 2–Sanat Eğitiminin Kurumsallaşması, Sanayi-i Nefise-i Mektebi-i Âlisi ve Osman Hamdi Bey. *Artist Modern*. İstanbul: Artist Yayın ve Eğitim Hizmetleri, 15: 40-45.
- Pelvanoğlu, B.** (2010d). Türkiye’de Resim Sanatının İnşası 3: 1914 Kuşağı’nın Fotoğraf ve İzlenimcilik ile İmtihanı. *Artist Modern*. İstanbul: Artist Yayın ve Eğitim Hizmetleri, 17: 32-39.
- Perkins, D.** (1990). The Construction of “the Romantic Movement” as a Literary Classification. *Nineteenth-Century Literature*, 45(2): 129-43.
- Pevsner, N.** (2003). *Pevsner on Art and Architecture–The Radio Talks*. Ed. S. Games. New York ve Londra: Methuen.
- Poinsot, J.-M.** (2002). Large Exhibitions. *Thinking About Exhibitions*. Ed. R. Greenberg vd. Londra: Routledge, 39-66.
- Polat, N.** (2010). İstanbul Modern Üzerine Levent Çalıkoglu ile Görüşme. *Artist Actual*. İstanbul: Artist Yayın ve Eğitim Hizmetleri, 28: 22-24.
- Polat, N.** (2010a). Çağdaş Sanat Üzerine. *Artist Actual*. İstanbul: Artist Yayın ve Eğitim Hizmetleri, 38: 60-63.
- Pollock, G.** (1988). Feminist Interventions in Art’s Histories. *Art History and Its Methods*. Londra: Phaidon.
- Pollock, G.** (1993). *Vision and Difference, Feminism, Femininity and the Histories of Art*. Londra ve New York: Routledge.
- Pollock, G.** (1996). *Generations and Geographies in the Visual Arts – Feminist Readings*. Londra ve New York: Routledge.
- Pollock, G.** (1999). *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories*. New York ve Londra: Routledge.

- Pollock, G.** (2007). *Conceptual Odysseys, Passages to Cultural Analysis*. Ed. G. Pollock. Londra: I.B.Tauris.
- Pollock, G.** (2009). Mother Trouble: The Maternal-Feminine in Phallic and Feminist Theory in Relation to Bracha Ettinger's Elaboration of Matrixial Ethics/Aesthetics. *Studies in the Maternal*, 1(1): 1-31.
- Pollock, G.** (2012). Unexpected Turns: The Aesthetic, the Pathetic and the Adversarial in the Long Durée of Art Histories. *Journal of Art Historiography*, 7: 1-32.
- Pollock, G.** (2014). Whither Art History? *The Art Bulletin*, 96(1): 9-23.
- Preziosi, D.** (1989). *Rethinking Art History-Meditations on a Coy Science*, New Haven ve Londra: Yale University Press.
- Preziosi, D.** (1998). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Ed. D. Preziosi. Oxford ve New York: Oxford University Press.
- Rampley, M.** (1997). From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art. *Art Bulletin*, 210(11): 41-56.
- Rampley, M.** (2012). Art History in a Global Frame: World Art Studies. *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*. Ed. T. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, M. Rampley, C. Schoell-Glass, K. Zijlmans. Leiden: Brill, 1-13.
- Rapko, J.** (2010). David Carrier, A World Art History and Its Objects. *British Journal of Aesthetics*. Oxford University Press, 50(2): 209-221.
- Rees, A. L. ve Borzello, F.** (1986). *The New Art History*. Ed. A. L. Rees ve F. Borzello. Londra: Camden Press.
- Refik, M.** (1995). K rat rl k Araştırmaları Merkezi (Vasıf Kortun'la S yleşi). *Arredamento Dekorasyon*. İstanbul: Boyut Yayıncılık, 69: 98-103.
- Rehder, R.** (1995). Periodization and the Theory of Literary History. *Colloquium Helveticum: Cahiers Suisses de Litt rature Compar e*. 22: 117-136.
- Renan, E.** (1992). What is a Nation? *Ernest Renan-Qu'est-ce Qu'une Nation?* (1882). Paris: Presses-Pocket.
- Renda, G.** (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Ric ur, P.** (2009). *Zaman ve Anlatı: İki - Tarih ve Anlatı*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Riegl, A.** (2000). The Main Characteristics of the Late Antique Kunstwollen. *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*. Ed. C. S. Wood. New York: Zone Books, 87-104.
- Rifkin, A.** (1986). Art's Histories. *The New Art History*. Ed. A. L. Rees ve F. Borzello. Londra: Camden Press, 157-163.
- Rüzgar, N.** (2006). Güncel Sanatta "Görünür Olmak" Saplantısı ya da Mutlak Olan Hiçbir Şey Yok!.. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 97: 194-201.

- Sabrow, M.** (2013). Yakın Tarihin Zamanı. *Cogito*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 73: 357-379.
- Sağlam, M.** (2004). *Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1–Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyondan Örnekler*. Ankara: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, 15-51.
- Said, E. W.** (1995). Orientalism. *The Post-colonial Studies Reader*. Ed. B. Ashcroft, G. Griffiths ve H. Tiffin. Londra ve New York: Routledge, 87-91.
- Said, E. W.** (1997). *Beginnings: Intention and Method*. Londra: Granta.
- Salomon, N.** (2012). Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları. *Sanat/Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Ed. A. Antmen. İstanbul: İletişim Yayınları, 161-185.
- Samuel, R.** (1996). *Theatres of Memory*. Londra ve New York: Verso.
- Schapiro, M.** (1961). Style. *Aesthetics Today*. Ed. Morris Philipson. Cleveland: The World Publishing Company, 81-113.
- Scott, J.** (2001). After History? *Schools of Thought: Twenty-five Years of Interpretive Social Science*. Ed. J. W. Scott, D. Keates. New Jersey ve Woodstock: Princeton University Press, 85-103.
- Shaw, W.** (2007). Museums and Ottoman Narratives of Display From the Late Empire to the Turkish Republic. *Muqarnas*. Boston: Brill Academic Publishers, 24: 253-279.
- Shaw, W.** (2011). *Ottoman Painting, Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*. Londra ve New York: I.B.Tauris.
- Sigurjónsdóttir, Æ.** (2014). *New Maps for Networks: Reykjavik FLUXUS–A Case of Connections*. Yayınlanmamış konferans metni. Londra: Association of Art Historians.
- Slifkin, R.** (2012). Is Contemporary Art History? *Oxford Art Journal*, 35(1): 111-114.
- Smith, T.** (1974). The Provincialism Problem. *Art Forum*, 13(1): 54-59.
- Smith, T.** (2008). Introduction: The Contemporaneity Question. *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Ed. T. Smith, O. Enwezor, N. Condee. Durham ve Londra: Duke University Press, 1-19.
- Smith, T.** (2009). *What is Contemporary Art?* Chicago ve Londra: University of Chicago Press.
- Smith, T.** (2010). The State of Art History: Contemporary Art. *Art Bulletin*, 92(4): 366–83.
- Smith, T., Enwezor, O. ve Condee, N.** (2008). Preface. *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Ed. T. Smith, O. Enwezor, N. Condee. Durham ve Londra: Duke University Press, xiii-xvi.
- Southgate, B.** (2011). History and Art: Some Meeting Points. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 15(4): 511-522.

- Sönmez, A.** (2007). Türkiye’de Güncel Sanat 2000-2007, Tespitler ve Olaylar. *Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat, 1986-2006*. Frankfurt ve İstanbul: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, art-ist Yayıncılık, 136-143.
- Sönmez, N.** (1990). Türkiye’de Seksenli Yıllar. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 145: 26-34.
- Sönmez, N.** (2000). *Paris Okulu ve Türk Ressamları*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U.** (2001). *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Spivak, G. C.** (1985). The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives. *History and Theory*. Wesleyan University, 24(3): 247-272.
- Spivak, G. C.** (1988). *In Other Worlds, Essays in Cultural Politics*. New York ve Londra: Methuen.
- Spivak, G. C.** (2009). Nationalism and the Imagination. *Lectora*, 15: 75-98.
- Stamatopoulos, D.** (2006). From Millets to Minorities in the 19th-Century Ottoman Empire: an Ambiguous Modernization. *Citizenship in Historical Perspective*. Pisa: Edizioni Plus ve Pisa University Press.
- Stokstad, M., Grayson, M. S. ve Addiss, S.** (1995). *Art History*. New York: Harry N. Abrams.
- Stone, L.** (1979). The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History. *Past and Present*, 85: 3-24.
- Stone, L.** (1980). Retour au Récit ou Réflexions sur Une Nouvelle Vieille Histoire. *Le Débat*, 4: 118-142.
- Strecker, J.** (2002). Colonizing Culture: The Origins of Art History in Australia. *Art History and its Institutions. Foundations of a Discipline*. Ed. E. Mansfield. New York ve Londra: Routledge.
- Summers, D.** (1989). ‘Form’, Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description. *Critical Inquiry*, 15(20): 372-406.
- Şahin, B.** (2009). *Atatürk Devrinde Sanat Tarihi Çalışmalarının Gelişimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Bölümü.
- Şenol, K.** (2007). İstanbul’da Güncel Sanat. *Gerçekçi Ol, İmkansız Talep Et!* İstanbul: art-ist Yayıncılık, 31-43.
- Tan, P.** (2010). *Locality as a Discursive Concept in Recent Socially Engaged Art Practices*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Tansuğ, S.** (1978). Türk Resminin Dünü ve Bugünü. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 2: 4-6.
- Tansuğ, S.** (1979). 19. Yüzyılın Asker Ressamları, Şeker Ahmet Paşa ve İstanbul Resim Heykel Müzesi. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 11: 12-14.

- Tansuğ, S.** (1979a). Edip Hakkı Köseoğlu'nda Güncel Temalar. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 14: 4-5.
- Tansuğ, S.** (1980). Kavramsalıcı Grubun Etkin Başarısı. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 19: 16.
- Tansuğ, S.** (1982). 1820-1920 Pentürde İstanbul Sergisi. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 44: 4-7.
- Tansuğ, S.** (1983). *Karşıtı Aramak, Sanat Tarihi Yazıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Tansuğ, S.** (1987). Türk Resminde Modernleşme Süreci. *Türk Resminde Modernleşme Süreci*. İstanbul: Galeri Baraz, 37-40.
- Tansuğ, S.** (1990). Resimde Uluslararası Sanat İlişkilerimizde Son Durum. *Hürriyet Gösteri*. İstanbul: Hürriyet Holding, 119: 52-54.
- Tansuğ, S.** (1990a). Tarihi Gelişimi İçindeki Kökenleri ve Uzantılarıyla: Çağdaş Türk Heykelciliği. *Antik & Dekor*. İstanbul: Antik A.Ş., 8: 128-132.
- Tansuğ, S.** (1991). Köfteci Kaptan Hakkında.... *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 155: 5.
- Tansuğ, S.** (1991a). Türk Resminde Figürsüz Soyutlamanın Dünü Bugünü. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 45: 13-17.
- Tansuğ, S.** (1991b). Vatansız Sürgünün İkili Oyunu. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 155: 8-9.
- Tansuğ, S.** (1994). Eğitim, Araştırma ve Eleştiri Sürecinde 50 Yıllık Sanat Tarihimiz. *Antik & Dekor*. İstanbul: Antik A.Ş., 23: 114-115.
- Tarih Yazımında Yeni Yaklaşımlar.** (2000). *Küreselleşme ve Yerelleşme*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Tekeli, İ.** (1998) *Tarihyazını Üzerine Düşünmek*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Tekeli, İ.** (2013). Siyasetçilerin Tarihle İlişki Kurma Ahlakı Üzerine. *Cogito*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 73: 283-304.
- Tekeli, Ş.** (1982). *Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat*. İstanbul: Birikim Yayınları Araştırmalar Dizisi.
- Tollu, C.** (1981). Elif Naci'nin Yolu. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Baha Matbaası, 32: 8-9.
- Toros, T.** (1982). İlk Kadın Ressamlarımız. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 24: 32-45.
- Toros, T.** (1982a). İlk Kadın Ressamlarımız (2). *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 25: 34-45.
- Toros, T.** (1983). İlk Kadın Ressamlarımız (3). *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 26: 34-44.
- Toros, T.** (1983a). İlk Kadın Ressamlarımız (4). *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 28: 38-45.
- Toros, T.** (1984). İlk Kadın Ressamlarımız (5). *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., 29: 32-43.

- Torshizi, F.** (2012). The Unveiled Apple: Ethnicity, Gender, and the Limits of Inter-Discursive Interpretation of Iranian Contemporary Art. *Iranian Studies*, 45(4): 549-569.
- Tucker, A.** (2009). *A Companion to the Philosophy of History and Historiography*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing.
- Tunalı, İ.** (1976). Resimde Ulusallık ve Çağdaşlığa Kavuşmak İçin Ulusal Anlatımın Somutluk Kazanması Gerekir. *Milliyet Sanat*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik, 179: 18-19, 31.
- Turner, J.** (2000). *Grove Dictionary of Art-From Expressionism to Post-Modernism*. New York: St. Martin's Press.
- Türkçe Sözlük.** (1999). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Dil Derneği.
- Türkçe Sözlük.** (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkmen, F. N.** (2009). Türk Sanat Tarihinde Öncü Kurumlar ve Kuruluşlar. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi. Türk Sanat Tarihi Sayısı*. İstanbul: Bilim ve Sanat Vakfı, 7(14): 609-627.
- Tüzünoğlu, A.** (2007). *Sosyoloji Paradigmasında 1990'larda Türkiye'de Güncel Sanatın Dönüşümü (1990-1999)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı.
- Uluç, A., Akay, A., Artun, A., Çalıköğlu, L. ve Soysal, A.** (2006). Türkiye'deki Sanat Ortamı Üzerine Bir Tartışma. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 98: 60-77.
- Üstel, F.** (2004). "Makbul Vatandaş"ın Peşinde. II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Van Pelt, R. J. ve William-Westfall, C.** (1991). *Architectural Principles in the Age of Historicism*. New Haven: Yale University Press.
- Wallerstein, I.** (1997). The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture? *Culture, Globalization and the World-System*. Ed. A. D. King. Minneapolis: University of Minnesota Press, 91-106.
- Weibel, P.** (2013). Globalization and Contemporary Art. *The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds*. Ed. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel. Cambridge: MIT Press, 20-27.
- White, H.** (1978). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University Press.
- White, H.** (1999). *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- White, H.** (2013). Tarihsel Olay. *Cogito*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 73: 61-86.
- Warburg, A.** (1968). Images from the Region of the Pueblo Indians of North America. *History as an Art*. Ed. N. Hampson. Newcastle upon Tyne: University of Newcastle upon Tyne, 177-206.

- Winckelmann, J. J.** (1998). Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Ed. D. Preziosi. Oxford ve New York: Oxford University Press.
- Wölfflin, H.** (1950). *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. New York: Dover.
- Yasa-Yaman, Z.** (1995). Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği mi, D Grubu mu? *Türkiye’de Sanat*. İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaacılık, 20: 34-43.
- Yasa-Yaman, Z.** (1996). Yurt Gezileri ve Sergileri ya da “Mektepten Memlekete Dönüş”. *Toplumbilim*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 4: 35-52.
- Yasa-Yaman, Z.** (1996a). Cumhuriyet Dönemi Resim Eleştirisinin Kaynakları. *Türkiye’de Sanat*. İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaacılık, 24: 32-38.
- Yasa-Yaman, Z.** (1998). 1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve ‘Temsil’ Sorunu. *Toplum ve Bilim*. İstanbul: İletişim Yayınları, 79: 94-137.
- Yasa-Yaman, Z.** (2004). Bellek/Gelenek Sorunsalı Üzerine Bir Deneme. *DipNot – Sanat ve Tasarım Yazıları*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 13-21.
- Yasa-Yaman, Z.** (2006). Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır–Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü. *Kadınlar, Resimler, Öyküler–Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde “Kadın” İmgelinin Dönüşümü*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 9-85.
- Yasa-Yaman, Z.** (2011). Hasselt Kültür Merkezi’nde Bir Özel Koleksiyon Sergisi. *Artist Actual*. İstanbul: Artist Yayın ve Eğitim Hizmetleri, 39: 60-67.
- Yasa-Yaman, Z.** (2011a). Suretin Sireti: Bir Koleksiyonu Ziyaret. *Suretin Sireti: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu’ndan Bir Seçki*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını, 10-153.
- Yazıcı, N.** (2009). Türkiye’de Sanat Tarihinde İlkler/Öncüler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi. Türk Sanat Tarihi Sayısı*. İstanbul: Bilim ve Sanat Vakfı, 7(14): 571-608.
- Yenişehirlioğlu, F.** (1999). Tarih, Tarihsellik, Tarihselcilik ve Kültürel Tüketim. *“Bilanço 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti’nin 75. Yılına Toplu Bakış” Uluslararası Kongresi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 169-184.
- Yetkin, S. K.** (1977). Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri 4: Nurullah Berk. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 10: 39-41.
- Yıldız, E.** (2008). Giriş–Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat. *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. Ed. İ. Duben ve E. Yıldız, 12-35.
- Yıldız, E.** (2012). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında 1970’lerden 2000’lere Türkiye Çağdaş Sanatında Kadın Sanatçıları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Sanat Tarihi Bilim Dalı.
- Yılmaz, M.** (2006). Güncel Sanat, Çağdaş Sanatın Öteki Adıdır. *Cey Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*. İstanbul: Cey Sanat Galerisi, 12: 21-28.

- Yiqiang, C.** (2008). World Art Studies and the Historiography of Chinese Art. *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Ed. K. Zijlmans ve W. Van Damme. Amsterdam: Valiz, 119-133.
- Yumul, A.** (2005). Azınlık mı Vatandaş mı? *Türkiye’de Çoğunluk ve Azınlık Politikaları: AB Sürecinde Yurttaşlık Tartışmaları*. Der. A. Kaya ve T. Tarhanlı. İstanbul: TESEV Yayınları, 87-100.
- Yüksel, N.** (2002). Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi. *Tekel Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Tütün, Tütün Mamülleri, Tuz ve Alkol İşletmeleri Genel Müdürlüğü, 44-68.
- Zabunyan, E.** (2005). *Black is a Color*. Paris: Dis Voir.
- Zabunyan, E.** (2010). *Ondan Bize*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Zijlmans K.** (2008). The Discourse on Contemporary Art and the Globalization of the Art System. *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Ed. K. Zijlmans ve W. Van Damme. Amsterdam: Valiz, 135-150.
- Zijlmans, K. ve Van Damme, W.** (2012). Art History in a Global Frame: World Art Studies. *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*. Ed. T. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, M. Rampley, C. Schoell-Glass, K. Zijlmans. Leiden: Brill, 217-229.
- Zeytinoğlu, E.** (2008). Emre Zeytinoğlu. *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. Hazırlayan: L. Çalıkoğlu, 142-164.
- Artun, A.** (2014). Başkanlık Sarayı ve Mimarlık Tarihi. *E-Skop, Sanat Tarihi, Eleştiri*. Alındığı tarih: 2 Ocak 2015. Adres: <http://www.e-skop.com/skopbulten/baskanlik-sarayi-ve-mimarlik-tarihi/2094>.
- Association of Art Editors Style Guide.** (2013). *Art Movements, Periods, and Styles*. Association of Art Editors. Ed. M. Butler ve P. Freshman. Alındığı tarih: 4 Mart 2015. Adres: <http://www.artedit.org/styleguide.htm#artmove>.
- Atakan, N.** (2009). *Women Active in Turkish Art Community*. Alındığı tarih: 21 Ekim 2014. Adres: <http://www.nancyatakan.com/works/59/women-active-in-turkish-art-community>.
- Barr, Jr., A.** (2013). Cubism and Abstract Art. *MoMA: Inventing Abstraction 1910-1925*. Alındığı tarih: 18 Kasım 2013. Adres: <http://inventingabstraction.tumblr.com/post/41701591608/the-chart-in-our-show-is-not-the-first-to-map-the>. (Şekil)
- Baydar, G.** (2014). Mimarlık–Tarih: Türkiye’de Mimarlık Tarihi Yazımının Tarihsel Yükleri. *E-Skop, Sanat Tarihi, Eleştiri*. Alındığı tarih: 10 Ekim 2014. Adres: <http://e-skop.com/skopbulten/mimarlik-%E2%80%93-tarih-turkiyede-mimarlik-tarihi-yaziminin-tarihsel-yukleri/2131>.
- Dynes, W. R. ve Mermoz, G.** (t.y.) Art History. *Oxford Art Online*. Alındığı tarih: 28 Aralık 2014. Adres: http://0-www.oxfordartonline.com.opac.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/art/T004367?q=art+history&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

- Expographie Complète.** (2014). *Sarkis*. Alındığı tarih: 10 Nisan 2014. Adres: <http://www.sarkis.fr/index.php/liste-des-expositions.html>.
- Gen, E.** (2012). Çağdaştan Güncele, Eserden İşe: Bir Çeviri Hikayesi. *E-Skop, Sanat Tarihi, Eleştiri*. Alındığı tarih: 10 Eylül 2014. Adres: <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdastan-guncele-eserden-ise-bir-ceviri-hikayesi/847>.
- General Assembly.** (1992). *The Situation in Bosnia and Herzegovina*. United Nations, A/RES/47/121. Alındığı tarih: 1 Şubat 2014. Adres: <http://www.un.org/documents/ga/res/47/a47r121.htm>.
- Kortun, V.** (2005). Güncel Sanat / Çağdaş Sanat. *Resmi Görüş*. Alındığı tarih: 13 Kasım 2014. Adres: <http://www.anibellek.org/?p=242>.
- Kortun, V.** (2014). Gaspedilen Tarifler. *Resmi Görüş*. Alındığı tarih: 13 Kasım 2014. Adres: <http://resmigorus.blogspot.com.tr/2014/02/gaspedilen-tarifler.html>.
- Kosova, E.** (2009). Yavaş Kurşun II. *Red Thread*. 1-13. Alındığı tarih: 16 Şubat 2014. Adres: http://www.redthread.org/dosyalar/site_resim/dergi/pdf/8317114.pdf.
- Kosova, E. ve Kortun, V.** (2007). *Ofsayt Ama Gol*. Alındığı tarih: 8 Nisan 2012. Adres: <http://ofsaytamagol.blogspot.co.uk>.
- Lozan Barış Antlaşması.** (1923). Alındığı tarih: 11 Ağustos 2014. Adres: http://www.mfa.gov.tr/lausanne-peace-treaty-part-i_-political-clauses.en.mfa.
- Moxey, K.** (t.y.). Politicizing the Canon in Art History. *Oxford Encyclopedia of Aesthetics*. Alındığı tarih: 23 Temmuz 2013. Adres: <http://www.oxfordartonline.com/article/opr/t234/e0264#e0264-s0003>.
- Noktalama İşaretleri.** (t.y.). *Türk Dil Kurumu-Noktalama İşaretleri (Açıklamalar)*. Alındığı tarih: 2 Şubat 2015. Adres: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=187:Noktalama-Isaretleri-Aciklamalar&catid=50:yazm-kurallar&Itemid=132.
- Nuri, C.** (1921). *TBMM Tutanakları*. 42(1): 910. Alındığı tarih: 12 Ağustos 2014. Adres: <http://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/TBMM/d02/c008/b042/tbmm020080420910.pdf>.
- Park, Y.** (2008). Historical Discourse Analysis. *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods*. Ed. Lisa M. Given. Alındığı tarih: 10 Şubat 2014. Adres: <http://dx.doi.org/10.4135/9781412963909>.
- Pasztory, E.** (2013). Paradigm Shifts in the Western View of Exotic Arts. *Multiple Modernities*. Alındığı tarih: 18 Aralık 2013. Adres: <http://www.columbia.edu/cu/arhistory/courses/Multiple-Modernities>.
- Perloff, M.** (t.y.). Cultural Liminality / Aesthetic Closure?: The 'Interstitial Perspective' of Homi Bhabha. Alındığı tarih: 25 Ağustos 2014. Adres: <http://wings.buffalo.edu/epc/authors/perloff/bhabha.html>.
- Sarı, Lora.** (2014). Bana Göre Türk'tür Size Göre Ermeni. *Agos*. 28 Şubat. Alındığı tarih: 1 Eylül 2014. Adres: <http://www.agos.com.tr/bana-gore-turktur-size-gore-ermen-i-6691.html>.

- Soussloff, C.** (t.y.). Historicism in Art History. *Oxford Encyclopedia of Aesthetics*. Alındığı tarih: 23 Temmuz 2013. Adres: <http://www.oxfordartonline.com/article/opr/t234/e0264#e0264-s0003>.
- TDK.** (t.y.). Eklemlmek. *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük*. Alındığı tarih: 25 Mart 2014. Adres: http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5546909f883da6.10700269.
- United Nations.** (t.y.). *First, Second and Third World—Worlds within the World?* Alındığı tarih: 30 Mart 2014. Adres: http://www.nationsonline.org/oneworld/third_world_countries.htm.
- Üster, C.** (1991). Bugünden Söz Eden Bellek. *Cumhuriyet*. 18 Ağustos, 7. Alındığı tarih: 3 Ağustos 2014. Adres: <http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1991/8/18/7.xhtml>.
- World Directory of Minorities and Indigenous Peoples.** (2011). *Turkey: Overview*. Minority Rights Group International 2011. Alındığı tarih: 6 Ağustos 2014. Adres: <http://www.refworld.org/docid/4954ce3fc.html>.
- Yazıcı, M.** (2007). Sanat Çağdaş mı, Güncel mi? *Radikal*. 21 Ekim. Alındığı tarih: 15 Aralık 2013. Adres: <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333>.

EKLER

- EK A:** “Temel Metinler” ve “Destekleyici Metinler” Listesi (CD-ROM’da)
- EK B:** Dönemselleştirmeler Tablosu (CD-ROM’da)
- EK C:** Sanatçıların Alıntılanma Sayıları (CD-ROM’da)
- EK D:** “Temel Metinler”in Yazarlarının Kısa Özgeçmişleri (CD-ROM’da)
- EK E:** “Temel” ve “Destekleyici Metinler” (CD-ROM’da)

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Ceren Özpınar

Lisans: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi,
Sanat Yönetimi Bölümü, 2005

Yüksek Lisans: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil
Tasarımı Bölümü, 2009

Mesleki Deneyim ve Ödüller:

- 2015–2014, Öğretim Görevlisi, Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi; Öğretim Görevlisi, Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi
- 2014–2013, Misafir Akademisyen, School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies, University of Leeds, İngiltere
- 2013–2012, Öğretim Görevlisi, Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi; Öğretim Görevlisi, Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi; Öğretim Görevlisi, Nazım Hikmet Akademisi (NHA), Edebiyat Bölümü
- 2012–2008, Araştırma Görevlisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü
- 2008–2007, Araştırma Görevlisi, Yeditepe Üniversitesi, İtalyanca Sanat ve Tasarım Bölümü
- 2007–2005, Editör Yardımcısı, P Dünya Sanatı Dergisi
- Konferans Seyahat Bursu–Universities Art Association of Canada (UAAC/AAUC), Universities Art Association of Canada Annual Conference, Toronto, Canada, 2014
- TÜBİTAK-2214 Yurtdışı Doktora Araştırma Bursu, 12 ay, 2013
- Konferans Seyahat Bursu– SAHA Derneği, Third Annual Conference of the AMCA, New York, ABD, 2013

Yayın Listesi:

- **Özpınar, C.** (2015) IKSİV, La Biennale di İstanbul ve İstanbul Modern, *Ritratti di Città: İstanbul*, Bologna: Editrice Compositori, 96, 106-107.
- **Özpınar, C.** (2014) Identity and Contemporaneity in the Contemporary Turkish Art History Writing, *Universities Art Association of Canada (UAAC/AAUC) Annual Conference Papers*, Toronto, Kanada.

- **Özpınar, C.** (2014) 20. Yüzyıl Sanatında Yazının Bir Gösterge Olarak Kullanımı, *V. Uluslararası Genç Sanat Tarihçiler Sempozyum Bildirileri Kitabı*, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- **Özpınar, C.** (2013) Hangi Kamusal Alan? 13. İstanbul Bienali, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 133: 110-112.
- **Özpınar, C.** (2012) Duyularla Algılanan, Özcan Uzkur Sergi Kataloğu, Galeri İlayda.
- **Özpınar, C.** (2012) Çanakkale Bienali: ‘Yalıtılsa’ da Önemli, *Radikal*, 15 Ekim: 32.
- **Özpınar, C., Akbostancı, İ.** (2012) Lif Sanatında Kavram, *1. Uluslararası İstanbul Tekstil Sanat-Tasarım Sempozyum Kitabı*, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 179-194.
- **Dinçer, D., Özpınar, C.** (2012) Türkiye’de Sanat Yönetimi Eğitimi, *Sanat ve Kültür Yönetimi Lisansüstü Öğrenci Konferansı Bildiri Kitabı*, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul, 67-68.
- **Özpınar, C.** (2012) 20. Yüzyılda Yazının Sanat Yapıtı Olarak Kurulması, *Uluslararası Sanat-Tasarım ve Estetik Kuramları Sempozyum Bildirileri Kitabı*, Akdeniz Üniversitesi, Antalya, 250-257.
- **Özpınar, C.** (2011) Birey, Kent ve Kamusal Mekân Bağlamında İstanbul Bienali, *Kült Kültürel İncelemeler Dergisi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, II-III: 263-283.
- **Özpınar, C., Başaran, P.** (2011) Sanat Üretimini ve Sanatçıyı Etkileyen Koşullar, *Sivil Toplum Gözüyle Türkiye’de Kültür Politikası Raporu*, 67-74, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- **Özpınar, C.** (2011) Fragility and Naturality in Contemporary Art-Case of Turkey, *MA and PhD Second Students International Research Conference Publication*, Ilia State University Press, Tiflis, Gürcistan, 62-68.
- **Özpınar, C.** (2010) Gösteriden Sanat Yapıtına: İsimsiz Bir Bienal, *BirGün*, 7 Aralık.
- **Özpınar, C.** (2009) Yazı Olarak Sanat Yapıtı, *Sanat Dünyamız*, YKY, 110: 50-75.
- **Öztürk, Z. G., Tosun, N. C., Özpınar, C.** (2009) *İstanbul’daki Yabancı Kültür Kuruluşları, İstanbul Kültür İstanbul Turizm*, İstanbul Kültür ve Turizm Müdürlüğü, İstanbul, 195-206.
- **Özpınar, C.** (2007) Bir Kitap: Türkiye’de Güncel Sanat Dizisi, İstanbul Macerası Sürüyor, *P Dünya Sanatı Dergisi*, İstanbul, 46: 146-149.
- **Özpınar, C.** (2007) Matisse: Tasarımcı, Dokumacı, Terzi, *P Dünya Sanatı Dergisi*, 44: 128-137.
- **Özpınar, C.** (2006) Art Déco Mücevherinin Temsilcisi: Bengel, *P Dünya Sanatı Dergisi*, 43: 54-63.
- **Özpınar, C.** (2006) Montgolfier Balonu, *P Dünya Sanatı Dergisi*, 41: 96-103.
- **Özpınar, C.** (2002) Cüceler ve Devler, *Milliyet, Kültür ve Sanat Eki*, 21 Şubat: 6.

TEZDEN TÜRETİLEN YAYINLAR/SUNUMLAR

- **Özpınar, C.** (2012) “Güncel Sanatın Tarihini Yazmak”, *Toplum ve Bilim*, İstanbul, 125: 152-177.
- **Özpınar, C.** (Eylül 2015) Playing Out the “Differences” in the Turkish Art History Narrative, *Narratives Unfolding: National Art Histories in an Unfinished World*, Montreal: McGill-Queen's University Press.
- **Özpınar, C.** (10/2014) Identity and Contemporaneity in the Contemporary Turkish Art History Writing, *Universities Art Association of Canada (UAAC/AAUC) Annual Conference*, Toronto, Kanada.
- **Özpınar, C.** (05/2014) Standing up or Retreating? Contemporary Turkish Art Historiography in the Age of the International Art World, *Association of Art Historians, AAH 2014 40th Anniversary Conference & Bookfair*, Londra, İngiltere.
- **Özpınar, C.** (03/2014) The Art Historical Dynamics of Gender: An Exhibition of Women Artists, *Writing, Curating, Making Feminist Art Histories Conference, Edinburgh College of Art*, Edinburgh, İskoçya.
- **Özpınar, C.** (11/2013) Puzzled by Theories and Models: Contemporary Art Historical Writing in Turkey, *New Voices: Art and Decolonization, Association of Art Historians (AAH)*, Leeds, İngiltere.
- **Özpınar, C.** (10/2013) The New Art History of Turkey: An Analysis of Turkish Contemporary Art Historiography, *On Likeness and Difference, Third Annual Conference of the AMCA*. New York University, New York, ABD.

