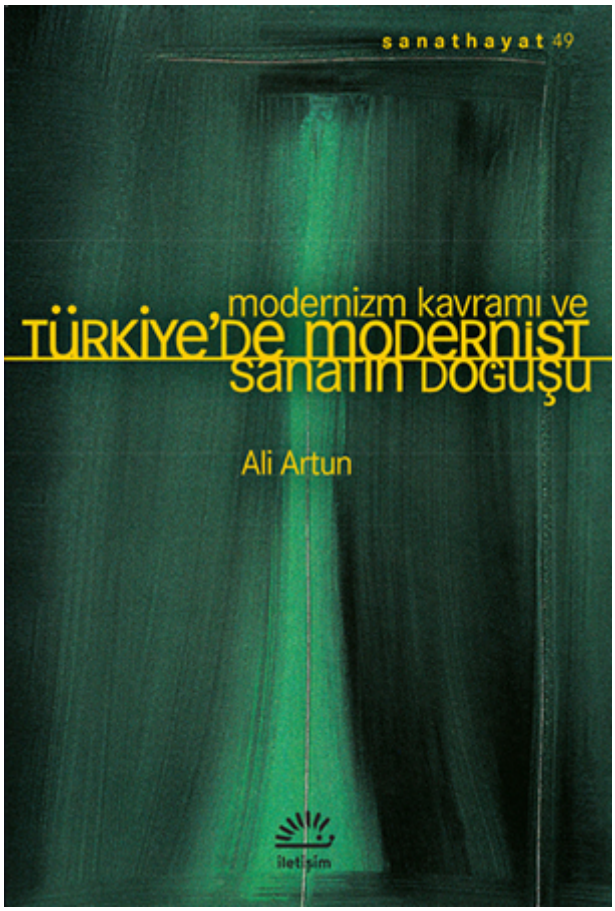
Sanat Tarihimizle Yüzleşmek ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu

29/4/2021 */ skopbülten / Esra Aliçavuşoğlu*

Sanatı yapmak; bu topraklarda neredeyse son 150 yıldır üzerinde durup düşünülen, çeşitli teoriler geliştirilen, kamplara ayrılan, bir kuşağın öncekini ya da sonrakini beğenmediği, kimi zaman açıkça, kimi zaman satır arasında sınıfsal mesele üzerinden altı çizilen bir eylem. Biraz yaklaşarak baktığımızda bu derin zıtlıkların ve yarıkların kolayca izlenebilmesi mümkün. Mücadele alanının, örgütlenme sürecinin bürokrasi ve ideolojiye yaslanmış olmasından dolayı özerkleşmesi hep yarım, hep hastalıklı kalmış bir alandan söz ediyoruz. Kurumları, aktörleri, işlevleri, ideolojileri, endüstrisi hemen her bağlamda tartışmaya açık, içinde güç ilişkilerini de barındıran bir disiplin bu. Son derece olumsuz bir başlangıç yaptığımın farkındayım. Çünkü meseleye *yüzleşme* olarak baktığımızda bu kelimenin karşılaşma, çatışma anlamlarını da hatırlamak gerekiyor ki, bu yazının kaleme alınmasına vesile olan kitabın temel meselesinin de uzun zamandır inanılan ve tekrar edilen tarihsel süreçlerle, formüle edilmiş kimi anlatılarla *yüzleşmek* olduğuna inanıyorum. Günah çıkarma ve itiraf etme kültürünün olmadığı bu coğrafyada bireysel olduğu kadar toplumsal bir kırılmaya da yol açacak böylesi bir arkaya bakma iradesinin gerçekleşmesi zaman alıyor. Sanırım bunun zamanı çoktan geldi; kartların yeniden dağıtılması, yeni önermelerin yapılması, eleştiriye direnç gösteren yerleşik mekanizma ve fenomenlerin tartışılması gerekiyor.

Art arda olumsuzladığımız *sanat yapmak* tamlamasının bir de sanat tarihi "yapmak" bağlamı var ki, bunu anlamlandırmaya çalışan "kılavuzlar" da toplumsal bilinci yöneten ana dişlileri oluşturuyor. Dolayısıyla bu sanat tarihini yapma iddiasındaki *kılavuzların* kuvveti sandığımızdan daha ağır ve yüklü. Tekrar ve yeniden, farklı bakış açılarıyla yazılması gerekiyor ki, gücünü tekelinden almasın. Kuşkusuz son yıllarda yerleşik anlatıya teslim olmayan, müdahalede bulunan ciddi metinler var; ancak bunlar kökleşmiş, dogmalaşmış ya da kâh yanlış kâh eksik tanımlanmış egemen tarih yazımını sarsmak için yeterli olamıyor. Bu yazı, söz konusu egemen anlatıyı analiz ederek, eleştirisini modernizm kavramının ana dinamikleriyle çevreleyen, çoğul modernizmler[1] savıyla yeni bir bakış açısı getiren, tartışmaları ateşleyerek, çoğul anlatılar oluşmasına el verecek bir yayını odağına alıyor.



Ali Artun'un İletişim Yayınları'nın "Sanat/Hayat" dizisinden yayınlanan *Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu* adlı kitabı, bugüne dek çoğu akademik araştırmada ve yayında tekrar edilerek bir tür kutsal metne ve peygamberler monografisine dönüşen tarihi sorguluyor, parçalıyor ve bu yarı bilinçli sanat tarihi inşa sürecinin analizini yapıyor. Metin, günümüze dek sürekli tekrarlanmış, gerçekliği ve doğruluğu kendinden menkul bir tarihi yeniden okuyup anlamlandırıyor. Artun'un dile getirdiği çok ciddi önermeler var; açık söylemek gerekirse, bunları okumak heyecan vericiydi; çağrışımlarla, hatırlamalarla, yeni tezlerle çeşitlenen bir okuma süreciydi bu. Sunuş bölümünün ilk cümlesinde dile getirildiği gibi, "Türkiye'de 1900-1950 dönemine ait sanat tarihinin kökleşmiş, kurumsallaşmış (müesses) bir ana anlatısı var. Cumhuriyetin kuruluş aşamalarındaki sanatın zamansallığını, kronolojisini tanımlayan bir omurgası var." İşte bu egemen bakış açısını, normlarıyla birlikte altüst edecek savlar ve yeni argümanlar öne sürüyor Artun. Türkiye'de sanat tarihi yazanların, zamansallık (kronoloji), sınıflandırma, estetik kanon kurma, kültürel kimlik gibi konulardaki bakış açılarını sorgulayarak yeni metinler oluşturmanın olanağını araştırıyor.

Kitabın iki atar damarı var; biri modernizm kavramı diğeri ise Türkiye'de modernizm. 19. yüzyıldan günümüze uzanan döneme, daha da önemlisi Türkiye'de modernist süreci oluşturan kültür politikalarına ayrıntılı biçimde odaklanıyor. Artun, bu iki damarı besleyen önemli toplumsal, sanatsal, kültürel, siyasal koşulları ve sonuçları bir bir listeliyor, geniş bir literatür taramasıyla okuyuculara aktarıyor. Artun'un beş bölüm olarak tasarladığı kitabın son bölümü "Türkiye'nin Modernizm Güzergâhı ve Sanat Tarihi Yazımı"; temel önermelerinin derinleştiği, müelliflerin sorgulandığı, estetik rejimin çözümlendiği içeriğiyle, kitabın ana eksenindeki savı oluşturuyor. Bu sava ulaşırken ayrıntılandırılan, bütünden parçaya ulaşmamız için seçilmiş başlıklar ve örnekler zihin açıcı olduğu kadar bilgilendirici de.

Kitabın asıl tezini içeren 5. bölüme ilişkin görüşlerimi ilerleyen satırlarda kapsamlı biçimde dile getireceğim. Önce diğer bölümlere bakalım; çünkü Artun Türkiye'de modernist sanatın bilançosunu çıkarırken önce modernizmin çoğul dilini ortaya koyuyor ve "üçüncü dünyada" bu dillerdeki örüntüleri saptıyor.

1. Bölüm: Modernizm-Modernlik Çatışması

Ali Artun "Modernizm-Modernlik Çatışması" başlıklı ilk bölümde estetik modernizmin köklerini arıyor ve bu kökleri, birçok kuramcının kültürel bir devrim olarak tanımladığı romantizme ve paralelinde gelişen özerkleşme sürecine dayandırıyor. Estetik modernizmin tarihsel, düşünsel ve sanatsal omurgasını kuruyor. "Batı bilincinin en büyük dönüşümü", "kültürel bir devrim" nitelendirmeleriyle okuduğu romantizmi, Aydınlanmacı akla ve Batı'nın geleneğine karşı bir başkaldırı olarak ele alıyor. Bu dönemin habercilerini, özellikle de Diderot ve Rousseau'yu hatırlattıktan sonra, akıl-hayal gücü, bilim-sanat gibi ikili karşıtlıkların ortaya çıktığı ve olgunlaşma sürecine girdiği zaman dilimine eğiliyor. Peter Bürger'in, "Kant ile Schiller'den bu yana estetik kuramı, sanatın özerkliği kuramıdır" cümlesiyle özetlediği savına atıfta bulunarak ilerliyor.

Artun bu bölümde sanatın özerkliğini incelerken, sanatın kendi dışında hiçbir şeyi temsil veya tasvir etmediğini ve amaçsız olduğunu savunan Kant'tan, "sanat felsefenin doruğudur, özgürlüğün kaynağı güzelliktir ve güzellik özgür bir estetik deneyimin eseridir"[2] tezini savunan Schiller'e, modernizmin estetik kavrayışını detaylandırıyor. Tabii burada estetik modernizmin temel normları ve bunları örgütleyen öğeler de ortaya konuyor.

Artun, Paris halkının 1848 yılında ayaklanarak Orléans monarşisini yıkmasını ve İkinci Cumhuriyetin kuruluşunu modernizmin şafağı olarak görüyor. "1848 Devrimi, romantizmle birlikte düşünsel bakımdan özerkliğini inşa etmiş olan sanatın, siyasi ve toplumsal anlamda da özerkleşmesinin yolunu açtı."[3] Tam da bu noktada dönemin en önemli sanatçılarından, *modern sanatçının* ilk temsilcilerinden, sanat/hayat sınırını yapıtlarının odağına koyan, realizm akımının temsilcisi Courbet'yi anmak gerekir diye düşünüyorum. Linda Nochlin'in *Realism*[4] adlı kitabında detaylıca anlattığı gibi 1848 Devrimi, emek kavramını resmin ana teması haline getirmiştir. Bunun pîri Courbet'dir. Courbet'nin akademiye ve akademi eliyle düzenlenen Salon sergilerine karşı tutumu da hesaba katılırsa, onun da özekleşmenin önderlerinden biri olduğu düşünülebilir. Sanatçının kimi çalışmaları bu özerkleşme sorunsalı konusunda ilginç ipuçları sunar. Örneğin ünlü *Günaydın Mösyö Courbet* ve *Çaresiz Adam* adlı oto-portreleri, gelenekten koparak sanatçı-aziz'i sanatçı-insan'a dönüştürerek, akademist-klasist kanonun dayattığı "büyük sanatçı" mitini yerle bir eder. Rönesans'tan bu yana sanatçıyı sosyal piramidin tepesine çıkaran yaklaşımın dışında bir tavır takınır Courbet.



Courbet, *Çaresiz Adam,* 1845.

Courbet'nin şu sözleri, devrim yıllarında tırmanan, sanatçının özerklik bilincini ifade eder:

> Elli yaşındayım ve her zaman özgür yaşamak istedim. Hayatımı özgürlük içinde tamamlamama izin verin. Ölürken hakkımda "Hiçbir okula, kiliseye, enstitüye, akademiye ait değildi. Özgürlük rejimi haricinde hiçbir rejime ait olmadı," denmesine izin verin.[5]

Baudelaire, Artun'un da altını çizdiği gibi modernizmin öncüsü ve peygamberidir. Pek çok sanatçıyı da kendi dininin saflarına katar. Örneğin bugün *Musée d'Orsay*'ın başyapıtı olarak sergilenen, hatta restorasyonu dahi izleyicilerin önünde yapılan anıtsal *Sanatçının Atölyesi* adlı kompozisyonunda Courbet'nin "ilham perilerinden" biri Baudelaire'dir. Alegori nasıl ki Baudelaire estetiğinde temelse, Courbet'nin bu resminde de alegorik bir içerik, devasa bir boyutla modernizme ve Baudelaire'e yaslanır. Artun, Baudelaire'in Diderot gibi akademizm/klasizm normlarını bağlılıkla değil, tam tersine yıkmak üzere kullandığını belirtiyor ve *flâneur*'ün sanatçı, aylak ve avare olduğunu hatırlatıyor. Artun, Baudelaire'in estetik modernizmi bizi modernliğe uyandırır diyor, özellikle de çağdaş metropolün karanlıklarında, esrarında, illetlerinde canlanan modernliğe…

Artun birinci bölümde modernizmin inşa süreçlerini özetlerken, modernizmin düşünme ve algılama biçimlerini, "modern sanatçı" yaklaşımını, odaklandığı meseleleri de örneklendiriyor. Dünyayı parçalayarak algılayan modernizmin fragman estetiğine dayandığını, dünyayı fragmanlarında algılayan Baudelaire'in kahramanının da *flâneur* olduğunu vurguluyor.

Avangard teoriler ile modernizmin birleşme süreçlerine de değinen Artun, kitabın son bölümünde detaylandıracağı "sanatçıların göçebeliği" konusuna bu bölümde giriyor. Raymond Williams'ın, metropollerdeki kültürel melezleşmenin yanı sıra, 'öteki' kültürlerin modernizm üzerindeki etkisi üzerinde durması kilit bir yaklaşımdır; çünkü estetik modernizmin Avrupa'ya özgü bir olay olarak değil, öteki kültürlerin de tarihini

belirleyen bir güç olarak düşünülmesinin yolunu açmıştır. Modernizmin melezliğine yapılan bir vurgudur bu. Tabii, "modernizm" yerine "modernizmler" de diyebiliriz.

2. Bölüm: Avrupa-merkezcilik ve Post-kolonyalizm

"Avrupa-merkezcilik ve Post-kolonyalizm" başlıklı ikinci bölümde Artun, Rönesans'ı destanlaştıran, modernliği Batı'nın eseri olarak gösteren söylemin kurucuları Michelet ve Burckhardt'a dikkat çekerken, dünyanın merkezi olarak beliren Avrupa'nın ilerlemeci tarih kavrayışı üzerine hatırlatmalarda bulunuyor. Bu bağlamda Max Weber'in "kültürel fenomenlerin sadece ve sadece Batı uygarlığında evrensel bir önemi ve değeri olan bir gelişme çizgisinde göründüğü"ne dair sözleri, bu narsisistik merkez inancının sanırım en çarpıcı ifadelerinden biri. Tabii bu büyüklenmeci anlayış ve merkeziyetçi zihniyet sanatsal ve kültürel yansımalarından ayrı düşünülemez ki bunun izlerini de 19. yüzyılın evrensel müzelerinde ve görkemli evrensel sergileriyle, fuarlarında görmek mümkündür.

Artun bu bölümde merkezci kurgunun nasıl başarıya ulaştığına, "ötekinin" yani Batı dışındaki toplumların zihinlerinde Avrupa'nın tıpkı bir süper-ego gibi asılı kalma sürecine, bu kavrayışın nasıl içselleştirildiğine, küresel yaygınlığının çarpıcı neden-sonuç ilişkilerine dikkat çekiyor. Aslında modernliğin tüm normlarını bilinçdışında içselleştirmiş bizler için çok şaşırtıcı değil bu. Örneğin;

* Evrenin zamanı Batı'nın zamanıdır.

* Modernliğin tarihsel zaman kavrayışı "ilerlemeye" dayanır.

* Batı hiçbir ilerlemenin yaşanmadığı "geçmiş zaman"la ve "gelenek"le bağlarını koparark başarılı olmuştur.

* Avrupa dışı tarihsizdir.

* Avrupa dışı tarihten yoksundur.

* Avrupa dışı sanat öncesidir (*vorkunst*).

* Avrupa dışında zaman durağandır.

* Avrupa dışı primitiftir.[6]

Kolonyalizmin öteki üzerindeki tahakkümünü irdeleyen bu bölüm, özellikle 1980'lerden sonra yayılmaya başlayan post-kolonyal kuramların dinamikleriyle yeni bir tarihsel inşa sürecinin de sinyallerini verir. Bu sürece örnek olarak burada iki sergiye değinebiliriz. 1989'da Paris'te Centre Georges Pompidou'da açılan *Magiciens de la Terre* sergisi kolonyalist Fransa'nın artık kolonilerini 'kucakladığını' göstermeyi amaçlıyordu. 1990'da Londra Hayward Gallery'de açılan ve Rasheed Araeen'in küratörlüğünü yaptığı *The Other Story: Asian, African and Caribbean Artists in Post War Britain* ise Pompidou sergisine karşı çıkıyordu: "Modern sanat tarihindeki Avrupalı olmayan sanatçıların yokluğuna" dikkat çeken *The Other Story* sergisi, Batı tarihlerinin kayda geçirmediği isimlerin [sanat tarihine] geri kazanılmasına ve modernizmi yeniden düşünmeye yönelik bir çağrıydı.[7]

Post-kolonyal teorilerin, modernizmi Avrupa'yla sınırlı olmayan çoğul bir fenomen olarak ele alışı, Artun'un tezinin merkezine oturuyor. Bu bölümde özellikle değinilen bir başka mesele ise göçebelik kültürü: "Modernist göçebe sanatçı, modernlik inşasının, ulus inşasının koşullandırdığı bir kimlik kazanmak peşinde değildir. Aksine

kimlikleri, aidiyetleri dışlar. Adorno'nun belirttiği gibi vatanı sanatıdır. Eğer göçebeliğin bir vatanından bahsetmek gerekirse bu muhakkak ki İkinci Dünya Savaşı sonrasında Paris'tir".[8]

3. Bölüm: Kozmopolitliğin Metropolü Paris

Özellikle 19. yüzyılda sanatın başkenti olan Paris, tıpkı bir enerji merkezi gibi tüm dünyadan sanatçıları kendine çeker. İstanbul'dan da kimi isimler Paris'in belli başlı atölyelerinde eğitim görür. Artun "Kozmopolitliğin Metropolü Paris" başlığı altında incelediği bu bölümde, 20. yüzyılın başıyla birlikte, o zamana kadar akademik eğitimin odağı olan Paris'in artık tam tersine akademizmi yıkmaya çalışan alternatif ve avangard oluşumların çekim merkezi olduğundan bahsediyor. 1900'lerin başından itibaren buraya göçen sanatçıların bir dökümünü yaparak Avrupa'nın dışından gelen kurucu modernistlerden söz ediyor. Hatta bunların Paris'in modernist ve avangard sanatın metropolü olarak sivrilmesinde birer öncü rolü üstlendiklerini vurguluyor.

"Düzene Dönüş Estetiği ve André Lhote" ara başlığıyla Türk sanatının oluşmasında da büyük etkisi olan Lhote önderliğinde klasizme dönüş söylemlerine de değinen Artun, yine 5. bölümde ayrıntılandıracağı bir savın ipuçlarını burada veriyor:

> André Lhote, dünyanın dört bir yanından 1600 civarında öğrenci yetiştirmiştir; bunlar arasından 32'si İstanbul'dandır. Kendilerini Türk modern sanatının kurucuları gibi görmüşlerdir. Bu sanatın tarihyazımını başlatanlar da bu kurucular arasında yer alır. Bu tarihyazımı tasarımı hâlâ önemli ölçüde geçerlidir. Onların sanat üzerindeki egemenliğine ve oluşturdukları modernlik söylemine, İkinci Dünya Savaşı ertesinde İstanbul'dan gidip Paris'e yerleşen ve özerk Türk modernizm hareketini uyandıran göçmen sanatçılar son verecektir.[9]

Artun 3. Bölümde özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Batı dışında gelişen modernizmlerden söz ederken, 1914-1944 gerileme döneminden sonra Paris'in yeniden modernizmin metropolü olarak etkinleşmesinin Fransa dışından, Afrika, Asya ve Latin Amerika'dan gelip bu kente yerleşen göçmen sanatçıların yaratıcılığı sayesinde gerçekleştiğini öne sürüyor. Bu dönemde hem New York'ta hem de Fransa'da soyutun egemenliği gittikçe artar. Artun Fransa'daki soyut hareketin Paris'teki göçmen sanatçılar tarafından yaratıldığını, gayet heterojen bir estetiğe sahip olduğunu ve savaş öncesinde Avrupa estetiğine egemen olan geometri kültüyle, rasyonalist, konstrüktivist stillerle bağlantılandırılmasının mümkün olmadığını öne sürüyor.

Bu bölümde ayrıca, Latin Amerika, Afrika, Mısır gibi bölgelerde soyutun benimsenme süreçleri ve etkileri de tartışmaya açılıyor. Bu çerçevede, Paris'in, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Batı dışı coğrafyalarda modernist sanatın uyanmasındaki ana dinamik olduğu ifade edilirken, çarpıcı bir biçimde, Paris'i Batı'nın merkezi yapanların Batılılar değil "ötekiler" olduğunun altı çiziliyor.



Carmelo Arden Quin, *Arte Madí*, 1944.

4. Bölüm: Avrupa-ötesi Modernizm Haritaları

"Avrupa-Ötesi Modernizm Haritaları" başlıklı bölüm, Yeni Delhili sanat kuramcısı ve eleştirmen Geeta Kapur'un sözleriyle başlıyor: "Modernizmlerimizi tanımlarken, modernlik dönemlerini Batı'ya göre değil, kendi deneyimimize göre yeniden belirlemeliyiz".[10] Bu bölüm, Avrupa dışında, kolonilerde inşa edilen modernizmlere odaklanıyor. Çok çarpıcı ve ilginç bir bölüm… Hint modernizmi; dilinde sanat kelimesi bulunmayan Afrika'nın sanat ve modernlik süreçleri; Latin Amerika'nın tamamen kendine has modernizmleri büyüteç altına alınıyor ve buralardaki modernleşme, ulusallaşma hareketlerinin kurum ve özneleri aydınlatılıyor. Bizdeki modernizmi de yakından ilgilendiren Avrupa dışındaki modernizmlerin ortak örüntülere sahip olduğu ortaya konuyor. Artun'un çıkardığı bu örüntüler ve ortak koşullar ayrı ayrı bir yazıya konu olacak kadar katmanlı…

Bu noktada belirgin bir biçimde altı çizilmesi gereken satırları, özellikle Artun'un tezinin yapıtaşlarını oluşturan şu saptamalar oluşturuyor:

> 1950'lerden başlayarak Batı dışında da estetik kırılmalar yaşanıyor ve bu kırılmaların sonucunda modernizm yükseliyor; sanat önceki angajmanlarından özerkleşiyor. Bu dönüşümün başını çekenlerin çoğu Paris'teki sanat göçmenleri. Türkiye'de de olduğu gibi.[11]

5. Bölüm: Türkiye'nin Modernizm Güzergâhı ve Sanat Tarihi Yazımı

Ali Artun, Türkiye'de bir türlü tam anlamıyla barışamadığımız; yüzeysel okumalarla, önyargılar içeren saptamalarla taraf olmaya zorlandığımız Batılaşma/modernleşme süreçleri ve politikaları üzerine çok uzun zamandır çalışıyor. Dolayısıyla bu kitabın ana savını oluşturan öteki modernliklerin içinde, kendine has bir yapısı, kendine has özerkleşme süreci, kendine has bir anlatısı olan Türkiye'deki estetik modernizm kavramını ve tabii bunun yazımına dair katmanlı bir bakış açısını okuyoruz kitapta. Hepimizin bildiği gibi, artık ne tarih ne sanat tarihi ne de bugün, Batı-merkezli bir anlatının tanrısal sesiyle okunuyor; çoğu zaman büyüklenmeci bir tavırla evrensel bir sanat ve uygarlık tarihi yarattığını sanan tek odaklı, ilerlemeci ve destansı bir anlatıya artık kimse pek itibar etmiyor. Sabit bakışlı, hareketsiz, sıkı sıkıya çevrelenmiş bir öyküleme yerine pek çok farklı bakışın, kurum ve öznenin ilişkilenebileceği metinlerden söz edebilmeliyiz artık.

Girişte biraz sözünü ettiğim gibi, Ali Artun'un kitabının son bölümünde ortaya koyduğu tez bir yüzleşme metni. Bugüne dek tekrarladığımız, bazı detaylarını tolere ettiğimiz, söylem olarak yaygınlık kazandıkça içeriği daha da kısırlaşan, kısmen öznelerarası alışverişe dayalı, vadesi çoktan dolmuş düşüncelerle, tasniflerle yüzleşme… Metin, yeniden ve farklı biçimlerde de tarif edilebilir mi, farklı söylem ve ilişkiselliklerle okunabilir mi? gibi sorularımız için analizler ve önermeler getiriyor. Türkiye'de modernleşmenin temel dinamiklerini odağına alan, sanatın yazılmış tarihi üzerine yeniden düşünmemizi isteyen kapsayıcı ve provoke edici bir metin… Çoklu modernizm teorilerinde bu coğrafyanın kendine özgü yapısını, içimizdeki ya da içselleştirdiğimiz modernleşmeleri sorgulamamıza olanak sağlayan bir metin.

Artun'un çoğul modernizmler bağlamında, Batı dışındaki toprakların modernizmlerine ilişkin ortak örüntüler ortaya koyduğu 4. Bölüm, bir *öteki* olarak Türkiye'yi de içine alıyor kuşkusuz. Türkiye'de 1900-1950'lerde yaşanan modernist dönüşümü de bu örüntü çerçevesinde ele almak mümkün. Ama elbette temel farklılıklar oldukça belirgin. Kitabın son bölümüne ilişkin düşüncelerimi, Artun'un tezlerinin zihnimde yarattığı çağrışımlarla, çoğalttığı düşünceler ve olgularla ifade etmeyi amaçlıyorum.

Osmanlı'nın koloni değil "imparatorluk" olması "Doğululuğunu" ya da "ötekiliğini" ortadan kaldırmadığı gibi, kendine has olguların oluşmasına aracılık ediyor, bunu eşikte durmak gibi de tanımlayabiliriz belki. Artun'un da bu coğrafyadaki "Batılılaşma" sürecini kendine özgülüğü üzerinden incelediği başlangıç noktası bu… Gözlemlenen birçok ortak örüntüye karşın Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye Cumhuriyeti'nin sanat politikasını örgütleyenler, kolonyal, işgalci yönetimler değil bizzat egemen devlet yönetimleri.[12]

Bu inşa sürecini Osman Hamdi örneği üzerinden somutlaştırabilir ve daha anlaşılır kılabiliriz. Edhem Eldem, bu konu üstüne çalışmalarında Osman Hamdi'nin özellikle bir ressam olarak oryantalist olduğunu altını çize çize söyler. Batı'dan en ufak bir şekilde kopmadığını, aksine mümkün olduğunca bir entegrasyon süreci yaratmaya çalıştığını ifade eder. Hatta Osman Hamdi'nin Batı'nın bilimsel ve kültürel katkısı olmadan gerçekleşemeyeceğini düşündüğü bir sürecin içinde kendisinin ve müzesinin meşruiyetini, özerkliğini sağlayacak bir düzenin oluşması için çabaladığını söyler.[13] Eldem, Osman Hamdi'nin Paris dönüşü görevlendirildiği Bağdat'tan babasına yazdığı mektuplardaki satırlar üzerinden, İmparatorluk'un doğusu meselesini de çok çarpıcı bir biçimde ortaya koyar. Osman Hamdi hayatında ilk kez gerçek Doğu'yla karşılaştığını, bu karşılaşmanın sonucunda hissettiklerini "Arap Halkı" olarak nitelendirmiş, oryantalizmini son derece sarih bir dille ifade etmiştir. Hatta halkı tasvir ederken mukayeselerini Fransız ölçütlerine göre yapması dikkat çekicidir. Edhem Eldem bu yazı bağlamında ilginç bir noktaya daha değinir; Osman Hamdi'nin babasına yazdığı mektuptaki söylem ve anlatım biçiminin tamamı İngiliz ya da Fransız sömürgeciliğinin siyasi, iktisadi, kültürel ve ideolojik

unsurlarının Osmanlı Devleti'ne uyarlanmış bir versiyonunu oluşturmaktadır.[14] Osman Hamdi'nin içselleştirdiği bu bakış, kendisini Batılı gibi görme hissi Artun'un "yerli misyonerler" tanımıyla sanırım örtüşüyor. Sömürge olmamasına karşın sömürge, Batı olmamasına karşın Batı gibi düşünebilme yetisinin son derece gelişkin olduğu coğrafyamızın kendine has durumunu açıklayan bir örnek sanırım. Dolayısıyla bu 'eşikte olma' meselesi ilginç; çünkü Artun'un gayet iyi özetlediği ortak örüntü ve modernliği yaşama biçimleri bağlamında bir vaka örneği olma özelliği de taşıyor. Özellikle İstanbul'un Anadolu, Balkanlar ve Ortadoğu gibi geniş bir coğrafyada İmparatorluğun gücünün bir simgesi olarak resimlenecek önemde olması, hatta bazen hayalî, bazen gerçek bir görsel dille Osmanlı'nın siyasi gücünü simgelemesi de bu eşik metaforunu yeniden devreye sokuyor. Sözünü ettiğimiz, sivil ve dinî mimaride karşımıza çıkan bu İstanbul manzaraları imparatorluk fikrini ilginç kılar, hayalî olabildiği gibi alegoriktir de, kültürün ve erkin taşıyıcısı, sahiplenicisi olarak kullanılır.[15] Dolayısıyla Osman Hamdi'nin zihnindeki Doğu'nun Batı'sında olma hissini ve bunu içselleştirme biçimini açıklıyor sanıyorum.

Modernlik Osmanlı'da Artun'un da metinde açıkça dile getirdiği gibi Batı'nın eliyle değil, Batılı zihniyetle inşa edilir. Batı, Osmanlı için bir tür kültürel süper-egodur. Hatta Osman Hamdi örneğinde görülebileceği üzere tartışmaya yer bırakmayacak kadar içselleştirilmiştir. Batı, Osmanlı kafasının sağ üst tarafındadır. Dolayısıyla Türkiye'de modernleşme süreçleri Artun'un da dile getirdiği üzere kimi zaman "çevre" ülkelerin duraklarını ve aşamalarını izler, kimi zaman da kendine has nitelikler taşır. İçeriden ve bizzat 'kendi' tarafından tasarlandığından uzun sürmüş bir süreçtir bu; dolayısıyla söz konusu zihniyetin yıkılması için gerekli olan içgörüye ve Artun'un ifade ettiği türden bir siyasal muhalefete uzun süre sahip olunamamıştır.

Sanat tarihi yazımı da kitabın ana eleştirel eksenini oluşturuyor. "Sanat tarihi edebiyatı" diyor Artun – önemli ve tartışmaya açık bir ifade kullanıyor; kurgusallığın altını çiziyor. Tartışmayı biraz daha açmak için, bu kurgusal, edebi, başı sonu belli, bilinçli yazılmış "edebiyat" üstüne düşünürken, Yunanca kökenli *anekdot* ve Latince *novella* kavramları dikkate alınabilir. Çünkü, Türkiye'de sanatçı monografilerinin çoğunda edebi bir metin kurgusu dikkat çekerken, deha-sanatçı kültünü cilalayan kelimelerin, anekdotların çokluğu ilginçtir.[16]

Artun, "Türk sanat tarihini" kurgulayan yerli ve yabancı yazarların dökümünü yaparken iki isme odaklanıyor: Mustafa Cezar ve Nurullah Berk. Mustafa Cezar'ın *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* kitabını sanatta Batılılaşma edebiyatının başına yerleştiriyor. Bu kaynakların hemen hepsinin, sanatta Batılılaşma meselesine Avrupa-merkezli, olumlayıcı bir modernlik perspektifinden baktığını dile getiriyor. İşte bu noktadan itibaren Artun, tekrar edilerek günümüze dek ulaşan bu olumlayıcı modernlik edebiyatının dışına çıkıyor ve kitabın farklı bölümlerinde ayrıntılı bir biçimde ele aldığı tezlerle birlikte, modernizm ve post-kolonyalizm konularındaki teorik çerçeveye eklemlenen bir profil ortaya koyuyor ki, kitabın makas değiştirdiği, çıkış noktasının da burası olduğunu söyleyebiliriz.

Hem Osmanlı hem de Cumhuriyet dönemi için, yabancı sanatçı ve misyonerlerin kültürel süper-egonun kişileşmiş halleri oldukları söylenebilir. Yabancı sanatçıların, sanatçı-eğitmenlerin, kimi zaman sanatla doğrudan ilişkileri olmasa da otomatik olarak sanat nosyonuna sahip oldukları düşünülür.[17] Artun'un da altını çizdiği gibi, 20. yüzyılın başında sanat eğitimi, müzecilik, sanat icraatı gibi kültürel meseleler Batılıların güdümündedir. Aynı tavrı 19. yüzyılın ortasında Fethi Ahmet Paşa'ya müzecilik görevinin verilmesinde de izleriz; Batılı kurumları tanıyor olması nedeniyle, kurumun ithal edilmesini sağlayacak bir 'görgü' ve 'nosyon'a sahip olduğu düşüncesiyle hareket edilerek göreve getirilmiştir.

Aynı durum Batı sanat eğitiminin kurumsallaştığı Sanayi-i Nefise Mektebi'nde de gözlemlenir. Artun, "Düzene Dönüş Estetiği ve André Lhote" başlığı altında, Batı estetiğinin, akademizmin ve klasizmin inşa edildiği kurum olarak İDGSA'de Lhote tedrisatı ve ideolojisinin Çallı kuşağından sonraki öğrencileri nasıl etkilediğini de analiz ediyor. Kitaptaki can alıcı noktalardan biri de bu yabancı misyoner egemenliğinin bir süre sonra yerini Batı'ya sanat eğitimine giden yerli misyonerlere bırakmış olması.

Metnin başında da belirttiğim gibi, Artun'un bazı saptamaları ve metne yerleştirdiği bilgiler zihnimde bazı çağrışımlar yaptı. Örneğin Sami Yetik'in Hüsnü Yusuf'u "Müslüman Leonardo" olarak tanımlamasındaki zihniyet, Nurullah Berk'in Batılı sanatçılarla yerli sanatçıları eşleştirmesinde de görülür. Artun bunu akademizm/klasizm düsturunun zirvesindeki Leonardo'nun İslamlaştırılması ve Türkleştirilmesi olarak tanımlarken, bu tavrın sanatın Batılılaşma ideolojisi açısından çok şey ifade ettiğini belirtiyor. Vereceğim örnek de bu yaklaşımı devam ettirme bağlamında önemli. Artun'un, güzel sanatlar bürokrasisini elinde tuttuğunu söylediği Nurullah Berk, İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin ilk kurulduğu yıllarda koleksiyonu şöyle sınıflandırır: "1-Primitifler –yani XIX. asrın başlangıç ve ortasından sonlarına giden ilk ressamlarımızın devresi. 2- Orta devre, yani 1870'ten XIX. asrın sonuna kadar olan devrede doğmuş ve çalışmış olan sanatkârlar devresi. 3- Modern devre, yani en yaşlısı 1900'da doğmuş ve binaenaleyn henüz 40 yaşını bulmamış olan yeni neslin genç sanatkârları devresi".[18] Ama en önemlisi, Nurullah Berk'in bu sıralamasının da gösterdiği üzere müzede henüz sanatçı ve yapıt mitine hizmet edecek derecede "tarihleşmiş" bir koleksiyonun bulunmamasıdır. Berk aynı yazıda ilginç bir yol izler: Müzedeki sanatçı ve yapıtları anlatırken, betimlemelerinde kimi sanatçıları, Courbet, Decamps, Gérôme, Corot, Signac, Picasso, Matisse, Dufy, Gauguin gibi Batı sanatının ustalarıyla çiftleştirir. Örneğin, Ali Rıza Bey'den bahsederken onun bir nevi Corot olduğunu söyler; Şeker Ahmet Paşa'nın Courbet olgunluğu gösterdiğini dile getirir; Malik Aksel'in Gauguin'i hatırlattığını ifade eder. Aslında böylece Batı sanatına paralel bir mit yaratmaya çalışır ve Batı müzelerindeki koleksiyonlarla aynı eksende ilerleyen hayalî bir koleksiyon oluşturur.[19]

Dolayısıyla, Artun'un tezinden hareketle, Türkiye'de modern sanatın ancak Batı'da modernizmi oluşturan sanatçılar üzerinden, onlarla eşleştirme yapılarak inşa edilebildiği söylenebilir. Bu da Artun'un "yerli misyonerlik" deyişiyle ifade ettiği dönemin ne kadar uzun sürdüğünü gösteriyor. Osman Hamdi'nin hem bir oryantalist hem de yerli, aynı zamanda yabancı misyoner hissiyatını içinde taşıyor olması tam bu bağlamda yeniden hatırlanabilir. Öyle ki Osman Hamdi, hem Osmanlı'dır hem de misyoner, hem oryantalisttir hem de içimizdeki İrlandalı. Osman Hamdi'nin 1899 tarihli, yeğeni Tevfik Bey'i betimleyen portresi ve üzerinde yazan ithaf, bu bağlamda hatırlanmaya değer (Bu konuyu ileride başka bir yazıda ele alacağım). Portrede Tevfik bey Fransız *L'Aurore* gazetesini okumaktadır. Gazetenin baş sayfasında Dreyfus[20] *le héros* (Kahraman Dreyfus) yazılıdır. Ama asıl önemli nokta tablonun üzerinde "Sevgili Dreyfusçu kuzenine, keza Dreyfusçü O. Hamdi" yazan nottur. Osman Hamdi Bey'in esasen Fransa'ya ait bir siyasi gündemi bu denli açık bir şekilde yansıtması, bu Batılı kimliğin en belirgin örneklerinden birini oluşturmaktadır.[21] Bu tablo, Osman Hamdi'nin siyasi görüşlerini bu kadar net ifade ettiği tek resmi olması açısından da örtük bir oto-porte olarak pekâlâ nitelenebilir.

Cumhuriyet öncesinde ve sonrasında Paris'e giden devlet burslusu sanatçıların buraya transfer ettiği sanat eğitimi ve pratiği modellerini irdeleyen Artun'un dikkate değer bir başka saptaması daha var: Paris'e eğitime giden her kuşağın dönüşte kurduğu birliklerle başlayan dönemlerin, yine kuşakların kendi yazdığı tarihler sayesinde adeta Türkiye'de sanat tarihinin dönemleri gibi tanımlanması… Buna özellikle dikkat çekiyor Artun.

Ne enteresandır ki, geçmişle bağlarını koparmada hiç olmadığı kadar 'cesur' davranan, Türkiye çağdaş sanatında önemli bir kırılmaya tekabül eden 90'lar kuşağı olarak tanımladığımız 'gençler' de geçmişle her türlü bağı reddederken, sanat tarihini yazma erkini kimseye kaptırmak istemeyerek bir *kullanma kılavuzu* hazırlamış,[22] dolayısıyla sarmalı devam ettirmişlerdir. Bu da ulusal tarihin içinde bir örüntü olarak kendini gösterir. Yine psikanalitik bir terime başvuracak olursak, kader motifi, tarih yazma hevesi içinde sürekliliğini korur.

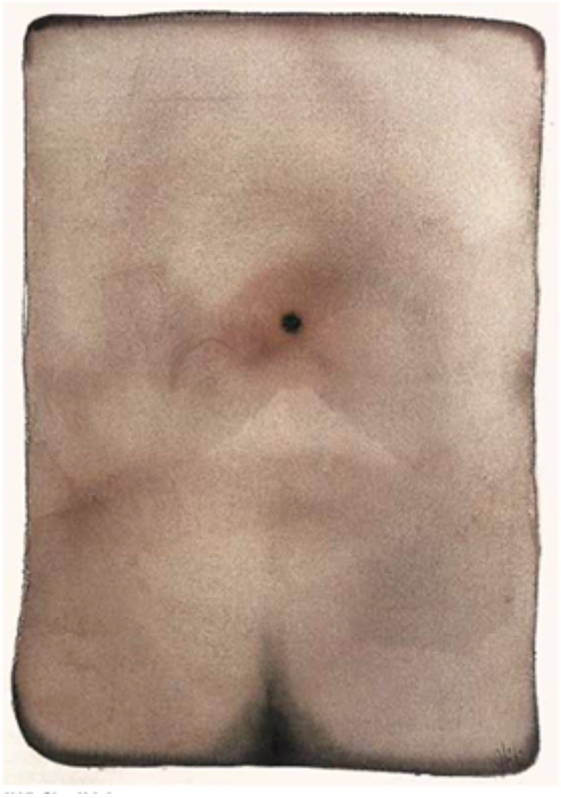
Yazarın ayrıca, Paris'ten dönen sanatçıların belirli birlikler bünyesinde örgütlenmelerine rağmen, bu birliklerin belli bir estetik manifesto ya da harekete dayanmadığını hatırlatması ilgi çekicidir. Artun'a göre bunlar estetik değil meslekçi örgütlenmeler; bu vurgu, hem tarih yazımındaki sapmayı gösteriyor, hem de kitaptaki önemli eleştirilerden biri olarak karşımıza çıkıyor. Artun ayrıca bu birliklerin burslu sanat öğrencilerinin Paris'e gönderilme sırasına göre belirlendiğine dikkat çekiyor. *Tarihsiz bir tarih* olduğunu çarpıcı bir biçimde dile getiriyor; epistemolojilerden ve metodolojilerden uzak, bir avuç hocanın aralarındaki ilişkilerin tarihi olduğunu, zaten bu tarihi yazanların da yine aynı kişiler olduğunu ifade ediyor. Bu meslek birliklerinin, zorlama da olsa 20. yüzyıl sanat tarihinin kimi stilleriyle aidiyet kurarak kendilerini bir akım gibi göstermeye çabaladıklarını belirtiyor.

Artun'un tezine yaslanarak geliştirecek olursak, tarih yazanların en güçlülerinden Nurullah Berk de Vasari gibi küratör, sanatçı, müzeci, sanat tarihçisi rollerinin hepsini üstlenir; o da öncesi ve sonrasıyla tarihsel bir şema-omurga kurgular. Artun'un metninde hatırlattığı gibi Refik Epikman'ın Türk sanatının kurulmasının ancak "minyatür geleneğinden kurtuluş"la gerçekleşeceği inancı[23] o denli benimsenir ki, minyatürün aklanması için neredeyse 2000'li yılları beklemek gerekecektir. Aslında bir sıfır noktası yaratılır ve Fransa'da eğitim görmüş Çallı Kuşağı ile bilinçli bir tarih başlatılır.

Artun'un son bölümde özellikle üzerinde durduğu ve tezini derinleştirdiği olgular var. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından bu tarihsiz tarihin kırıldığına dair bir tez bu. Özellikle sanatta özerkleşmenin yolunun açılmasıyla birlikte, sanatın her türlü bağından, yükünden kurtulması ve estetik modernizmin kendini göstermesi bu kırılmanın ana dinamiğini oluşturuyor. Ama asıl dönüşüm, savaşın ardından, İstanbul'dan Paris'e göç eden ve orada diğer göçmen sanatçılarla birlikte bu kırılmayı inşa edenlerle gerçekleşiyor. Devletin desteği olmadan özgürce sanat yapan ve sonraki kuşakları da özgürleştiren Nejad Devrim, Avni Arbaş, Selim Turan, Tiraje, Fahrünnissa Zeid, Mübin Orhon, Abidin Dino, Remzi Paşa, Yüksel Arslan, Kemal Bastuji, Albert Bitran, İlhan Koman, Hakkı Anlı gibi sanatçıların önceki kuşakla aralarındaki temel farklılıklara, yapısal dönüşümlere dair pek çok önemli nokta saptanıyor bu bölümde. Bu isimler aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı ertesinde Paris'in kozmopolit entelektüel ortamında tırmanan soyut sanatın öncüleri arasındadır. Yunan kökenli İzmirli galerici Iris Clert'in kendi adını taşıyan Paris'in en önemli galerisinde Yves Klein, Arman gibi *Nouveau Realisme* akımının çığır açıcı işleri sergilenirken aynı tarihlerde Mübin Orhon'un da resimleri yine bu galeride izleyicilere sunulur. "Paris'in beslediği bu kozmopolitlik, çoğulluk, eleştirellik, göçebe sanatçıların yerel hafızalarını silmiyordu. Aksine bu ulus-ötesi, ulus-aşırı melez dünya sayesinde yerel estetiklerini soyutlamanın, lirikleştirmenin, şiirselleştirmenin sanatını keşfediyorlardı."[24] Artun'un sözünü ettiği gibi, İkinci Dünya Savaşı sonrası Paris'e göçen sanatçılar artık misyoner değiller; misyonları yok, davaları sanat.




Sol: Selim Turan, 1957. Sağ: Hakkı Anlı, 1965.




Sol: Abidin Dino, *Yalınlar.* Sağ: Tiraje Dikmen

Ali Artun'un kitapta daha pek çok ilginç ve tartışmaya açık saptaması var… Bu saptamalar ışığında pek çok metnin yazılacağını ve çok sayıda okuma gerçekleştirileceğini düşünüyorum. Sanırım bu süreçte en çok ihtiyacımız olan da bu farklı bakış açılarının, teorilerin katmanlaşması ve çoğul müelliflerin ortaya çıkması. Uzun zamandır ortak beğeniyi, bilinci örgütleyen yaklaşımlara karşı geliştirilen savlara çok güçlü ve katmanlı düşünceler ekliyor Artun.

---

[1] Bu metnin tamamı Ali Artun'un *Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu* adlı kitabı temel alarak yazılmıştır, dolayısıyla bire bir alıntılanan bölümler dışında dipnot verilmemiştir. Metin genel olarak kitabı referans vermektedir.

[2] Ali Artun, *Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2021) s. 18.

[3] Artun, *a.g.e.*, s. 21.

[4] Linda Nochlin, *Realism (Style and Civilization)* (Penguin Books,1971).

[5] Petra ten-Doesschate (ed.), *Letters of Gustave Courbet* (University of Chicago Press, 1992).

[6] Artun, *a.g.e.*, s. 63-64.

[7] Hans Belting, "Çağdaş Sanat-Etnik Kimlik"

[8] Artun, *a.g.e.*, s. 78.

[9] *A.g.e.*, s. 90.

[10] *A.g.e.*, s. 117.

[11] *A.g.e.*, s. 173.

[12] *A.g.e.*, s. 179.

[13] Ethem Eldem, "Osman Hamdi ve Oryantalizm", *Dipnot* (İstanbul, 2004, Kış-Bahar, Sayı: 2) s. 57.

[14] Ethem Eldem, "Osman Hamdi Bey: Irak'ta Osmanlı Sömürgeciliğinin Bir Tanığı, *Toplumsal Tarih*, (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 114, Haziran 2003) s. 92-97.

[15] Osmanlı Resminde İstanbul imgesi ile ilgili bkz: Tarkan Okçuoğlu, *Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi, 18. ve 19. Yüzyıllar* (İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2020).

[16] Bu kuşkusuz bir başka yazının konusu. Ancak, monografi yazarlarının çoğunun metin oluştururken Vasari sendromuna kapıldığını iddia edebiliriz.

[17] Mecma-yı Esliha-yı Atika (Eski Silahlar Koleksiyonu) ve Mecma-yı Asar-ı Atika (Eski Eserler Koleksiyonu) müdürlüğüne 1869'da Mekteb-i Sultani öğretmenlerinden İngiliz Edward Goold ardından Avusturyalı Trentzio'nun kısa süreli olarak sonrasında ise Alman Anton Philipp Dethier müze müdürü olarak atanmıştır.

[18] Nurullah Berk, "Resim ve Heykel Müzesi", *Ar dergisi,* (sayı 4, 1938) s.10.

[19] Esra Aliçavuşoğlu, Istanbul Musuem of Painting and Sculpture As a Modernization Project, *Synergies Turquie*, coordonnées par Nedret Öztokat et Arzu Kunt, Numéro 3 Année, 2010, pp. 79-90.

[20]Gül Tekay Baysan, "Dreyfus Davası: Gerçek ve Adalet Savaşçısı Zola", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* (Ankara, Cilt: 19 / Sayı: 1/) s.181-195

[21] Eldem., agm. S. 58-59.

[22] Süreyyya Evren, Halil Altindere (ed), *User's Manuel Contemporary Art in Turkey 1975-2015* (İstanbul: Revolver, 2015).

[23] Artun., *a.g.e.*, s. 217.

[24] *A.g.e.*, s. 284-285.