

2024, Vol. 5(3), 777-811
© The Author(s) 2024
Article reuse guidelines:
https://dergi.bilgi.edu.tr/index.php/reflektif
DOI: 10.47613/reflektif.2024.191
Article type: Commentary Article

Received: 07.09.2024
Accepted: 23.09.2024
Published Online: 15.10.2024

Hasan Bülent Kahraman*

Olmayan Bir Resmin Kurulmayan Müzeleri Üstüne: Osmanlı-Cumhuriyet Çizgisinde Türkiye'nin Müze ve Görsel Bilinç Kısıtlamaları Hakkında Bir Yorum Denemesi

On the Not-Yet-Established Museums of a Non-Existing Painting: An Essay on the Museological and Visual Constraints of the Ottoman- Republican Periods in Turkey

Özet

19. yüzyılla birlikte başlayan modernleşme, dönemin Osmanlı İmparatorluğu'nda görsel alanda da dönüşümlere yol açmıştır. Klasik görsel sanat üretiminin yerini perspektife ve figür resmine bıraktığı bir görsellik anlayışının gelişmesi hızlı ve kolay olmamıştır. Aksine, uzun ve karmaşık sorunlara yol açmıştır. Görsel sanatlar alanındaki değişim sadece bir tek alanla, resimle, sınırlı kalmamıştır. Yenilik ve değişimin yansımaları mimarlık alanında da gözlemlenmiştir. Buna bağlı olarak geç dönem Osmanlı modernleşmesi büyük ölçüde görsellik üstünden gelişmiştir. Aynı dönemde müzecilik alanında meydana gelen çalışmalar söz konusu zamanların içe dönük ve gizli Oryantalizm anlayışıyla bütünleşmiştir. Batı-dışı modernleşme süreçlerinin bir ön koşulu olarak ortaya çıkan ve geniş ölçüde Oryantalizme dayanan arkeolojik müze düşüncesi yerini uzun bir zaman sonra görsel sanatlara ait müzelere bırakmıştır. Bu miras yeni Cumhuriyet dönemi tarafından devralınmıştır. Batılı resim anlayışına bağlı olarak gelişen müzecilik anlayışı 1930'ların sonunda biçimlenmiştir. Nurullah Berk'in modernist bir tasnif anlayışıyla gerçekleştirdiği müze kurgusu daha sonraki dönemlerde de devam etmiştir. Bugün yeni olduğu söylenen müzelerin önemli bir bölümünde de aynı anlayış sürdürülmekte, müze kurgularında herhangi bir değişiklik söz konusu olmamaktadır. Bu yazıda bir zihniyet sorunu olarak irdelenen söz konusu tarih mevcut görsellik anlayışının iç sorunlarıyla koşut bir şekilde ele alınmaktadır.

777

Abstract

The modernisation that commenced in the nineteenth century also resulted in transformations in visual area within the Ottoman Empire. The transition from classical visual art production to perspective and figure painting was not a rapid or straightforward process. Conversely, this resulted in the emergence of significant and intricate challenges. The transformation in the visual arts was not confined to a single area (painting). Similarly, the reflections of innovation and change were also observed in the field of architecture. Accordingly, the late Ottoman modernisation developed largely in a visual manner. During this same period, studies in the field of museology were integrated with the inward-looking and hidden Orientalism that was prevalent at the time. The concept of archaeological museums, which emerged as a prerequisite for non-Western modernisation processes and was largely based on Orientalism, was superseded by museums of visual arts after a considerable period of time. This legacy was subsequently adopted by the new Republic regime. The concept of museology, which developed in accordance with the Western concept of painting, came into being at the end of the 1930s. Nurullah Berk's museum concept, which he realised with a modernist approach to classification, continued in the following periods. Today, the same approach is maintained in a significant portion of the museums that are said to be new, and there is no change in the museum concepts. In this article, the history in question, which is examined as a mentality problem, is addressed in parallel with the internal problems of the current concepts of visually.

Anahtar kelimeler

Geç Osmanlı müzeciliği, Cumhuriyet dönemi müzeciliği, görsel ideoloji, 1914 kuşağı, kurucu cumhuriyet ideolojisi, Nurullah Berk

Keywords

Late Ottoman period museology, republican period museology, visual ideology, 1914 painters generation, constitutive republican ideology, Nurullah Berk

* Işık Üniversitesi, hbk@isik.edu.tr, ORCID: 0009-0007-4075-9117.

Türkiye’de son on yıldır birbiri peşi sıra müzeler açılıyor. Müzelerin bazıları doğrudan güncel sanata dönük. Çok daha geniş bir grup müze ise Tanzimat döneminde başlayan, oradan Cumhuriyete aktarılan, Batılılaşma hareketiyle iç içe geçerek beliren *görsel ideoloji kurma* çabasının sonucunda doğan konvansiyonel diyeceğimiz sanata dönüktür. Bu uzun tarihin önemli bir büküm noktası var. Tanzimat ve yine onun uzantısı olan Cumhuriyet (elbette aradaki 2. Meşrutiyet dönemiyle birlikte) Batı tarzı görsel ifade olanaklarını geliştirmiş ama kısa bir süre sonra Batılılaşma hareketi önemli ölçüde bu yeni açılan görsel ideoloji tarafından tayin edilmiştir. Görsellik, Türkiye’de 1850 sonrasındaki modernleşmeyi belirleyen ana unsurdur. Tanzimat da Cumhuriyet de görsel ideolojinin tesiri altında oluşmuş büyük kültürel dönüşümlerdir. Konvansiyonel sanatı içeren ve yeni açılan bazı müzeler bu birikimi kuşatmayı, içermeyi ve sunmayı öngörmektedir. İlginç bir başka nokta da bahsettiğimiz görsel ideolojinin önemini kavrayan Tanzimat sonrası veya geç Tanzimat döneminin hazırladığı müze kavramıdır.

Türk resminin *Batı dışı modernlik* ögesi olarak gelişim tarihi, özgül sebeplere bağlı olsa da çok önemli bir kısıtlamaya sahiptir. Bu resim kendisine eksen ve kaynak seçtiği Batı resmiyle ciddi bir anakronizma içindedir. Paris’i eksen alan Türk sanatçıları 1980’lere kadar sürekli şekilde aynı atölyelere devam etmiş, daima akademik ve klasik resimle içli dışlı olan ustaları tercih etmiş, daima o günlerde gelişen yeni akım, hareket ve anlayışlardan uzak durup sürekli biçimde yerleşik anlayışlara yönelmiş, konformizmini aşma çabası içine girmemiş ve netice olarak öğrendiği sanat anlayışını, üslubunu yaşamının sonuna kadar korumuştur. Böylece 1970’lerde bile Kübist hatta İzlenimci resim yapılmış, tuval resmine ve onun iki boyutlu yapısına daima sadık kalınarak sadece kişisel üslup zorlamalarıyla bazı plastik dönüşüm olanakları aranmıştır. Ortaya kendi kültürel, bazen sosyo-kültürel yapımızın içe dönük özelliklerini yansıtan, tanıklık olarak önem taşıyan ama öncülük bakımından çok sınırlı *olmayan* bir resim ortaya çıkmıştır. O resim birikimi sadece Türkiye’ye özgü bir birikimdir, yapıtların tarihleriyle birlikte ‘okunması’ halinde evrensel bir anlam ifade etmeyecektir.

Öte yanda, Osman Hamdi Beyin Oryantalizmi kabul ve reddeden hayli karmaşık zihin yapısıyla başlattığı müzecilik faaliyeti ve onunla koşut ‘Akademi’ anlayışı Cumhuriyet döneminde aynen devralınmış, önce arkeolojiye dönük müze kabulleri 1937 sonrasında doğrudan görsellikle ilişkilendirilmiştir. Cumhuriyet döneminin Tanzimat dönemine nazaran daha gelişmiş olan görsel kültürü gerek resimde gerekse müzecilikte bahsettiğimiz ideolojik eğilimleri tartışmıştır. Cumhuriyet dönemi söz konusu olunca bir hayli geç bir tarihte açılan (1937) müzeyle birlikte Cumhuriyet ve Batılılaşma yaklaşımları hem o güne kadar gelen resim tarihini hem de müzenin anlamını bahsettiğimiz bakış açısıyla yeniden üretmiştir. Osmanlı resmi de Cumhuriyet dönemi resmi de yeni rejimin getirdiği muhakemeyi yansıtmak üzere düzenlenmiş, bunun için resmî ideoloji seferber edilmiştir. Müze tanzimleri ve ona içkin teşhir ve temsil politikaları Oryentalist ve Batıcı olduğu kadar Milli bir anlayışı da yansıtmaya gayretine girmiştir. Resim tartışmaları da aynı eksende gelişmiştir.

Daha da ilginç ve bu yazıda esas olarak ele alacağımız sorunsal, bugün açılan müzelerin [Milli Saraylar Başkanlığı İstanbul Resim Müzesi (bundan sonra MSRM), (Mimar Si-

nan Üniversitesi) Resim-Heykel Müzesi (bundan sonra İRHM), Ankara Resim-Heykel Müzesi (ARHM), İstanbul Modern (İM) ve özellikle İş Bankası Müzesi (İBM)] aynı bakış açısını yansıtmaktadır. Bugün de bazı nüanslara rağmen müzelerin teşhir ve temsil politikaları (maalesef zamanın getirdiği farklı yaklaşımları, değerlendirmeleri ve onları sağlayan birikimi yok sayarak) neredeyse 1937 düzenlemesiyle aynı anlayışa dayanmaktadır. Çok sorunlu bu durumu doğuran çeşitli nedenler söz konusudur. O nedenlerin başına Türkiye’de cereyan eden modernleşmenin özgül koşulları gelmektedir.

Türkiye, Batı dışı bir modernlik geliştirmiştir. Batı dışı modernlik büyük ölçüde transfer yoluyla modernleşmiştir.¹ Modernliği, Batıya karşı çıkan anti-kolonyalist bir anlayışla değil Batıyla bütünleşen kabuller içinde benimsemektir. Her ne kadar Batılı kurumları transfer etmenin ve yeniden üretmenin *de* Batıya bir tür karşı çıkış olduğunu öne süren göreceğimiz bazı yaklaşımlar mevcutsa da Batı dışı modernliğin aktarım ve yerlilik eksenlerinde derin bir çatışma meydana getirdiği açıktır. Müzeler ve görsel ideoloji de bu çatışma içinde şekillenmiştir. Söz konusu gerilimler ve kabuller bugünkü müzelerde aynen yansıtılmakta ve vahim olanı yeterince farkında olunmayan bu yaklaşım günümüzde üretilen sanatı da aynı çerçeve içine almaya çalışmaktadır.

Bu makalede söz konusu olguyu önce Türkiye’deki (Batılı) müze kavramının anlamı, sonra aynı anlayışın görsel ideolojideki yansımaları, nihayet günümüzde açılan ve yukarıda andığımız müzeler bünyesindeki pozisyonu itibariyle ele alacağız. Konuya müzelerle başlamamızın nedeni, müzenin resim alanında var olmayan ideolojik bir kavrayışı somut şekilde ifade etmesi ve çok ciddi bir kurum muhakemesi oluşturmasındandır. Kaldı ki, müzeyle kurulan Akademi arasında doğrudan bir köprü vardır ve o köprü de bu zihniyeti kurum olmaktan kaynaklanan özelliklerle çok somut şekilde aktarmaktadır. Üçüncü neden, müze konusunun ilgili literatürde daha somut şekilde ele alınmasıdır.

BİRİNCİ KISIM

I

Modernleşmenin geniş ölçüde bir kategorizasyon çabası ve süreci olduğunu artık neredeyse dışına çıkılamayan bir gerçek/lik olarak biliyoruz. Sanatın tarihselleştirilmesi, sanat tarihinin yazılması bu anlayışın bir uzantısı. İngilizcede bazı terimlerin sonuna getirilen ‘ics’ ekinin, o kavramı incelenen bilimsel disipline dönüştürdüğünü de biliyoruz, *economy-economics* veya son zamanların gözde çalışma alanlarından *emotics*’in *emotions/duygular* kavramından türemesi gibi. Winckelman-Bruckhardt-Wölfflin-Gombrich-Panoffsky çizgisi klasik sanat tarihini, sanat tarihi yazımını belli bir kategorizasyona ve ondan türeyen bir *standarda* bağlamıştır. Bu isimlerin kendi çalışmaları içinde yarattıkları eleştirel, sorgulamacı yaklaşımlar hayranlık verici olsa da tüm maksatlarının o standardı oluşturmak şeklinde tezahür ettiği açıktır.²

Kategorizasyon, bir tür soybilim (*geneology*) çıkarmak üzere yapılan çözümlenmelerle ortak bulgulara yönelmek ve 19. yüzyılın getirdiği bilimsel tasnif mantığını sanat alanına yansıtmak amacındadır. 19. yüzyılın özellikle Darwin’le birlikte başlayan tasnif, soy ve evrim kavramları kronoloji ve lineer gelişme ilişkisini sanat tarihi yazımının belkemiği yapmış, orada kalmamış müzecilik anlayışının da temeline yerleştirmiştir. Müzelerin uzun ve büyük tarihinin modern kısmını Darwin’den türeyen bu metot meydana getirir. Ancak 20. yüzyılın son çeyreğinde oluşan modernlik tartışmalarıyla birlikte müzeler lineer gelişme mantığına dayalı modelleri bırakıp değineceğimiz farklı yöntemler geliştirmeye koyuldu.

20. yüzyıl tamamlanırken çıkan üç tartışma müze sistematığını radikal şekilde etkilemiştir. İlk kavram Oryantalizmdir. Edward Said’in 1979’da yazdığı kitap 1980’lerin ikinci yarısından başlayarak etkisini birbirinden farklı alanlara dalga dalga yaymıştır. Yüzeysel olarak ve sadece kulaktan dolma bilgilerle tanının bu kitabın ana fikri Gramsci ve Foucault’dan hareketle elde edilen hegemonya ve iktidar ilişkisidir. Batının doğuyu bir *tahayyül* bağlamında hakimiyeti altına alması tespit edildikten sonra tahayyül kavramı da tartışmanın odağına oturur. Teşhir, müzelerdeki sunuş veya gösterme tahayyülün somut halidir, somutlaştırılmasıdır. Teşhir aynı zamanda ‘gerçeğin’ teşhiridir fakat sunulan gerçek kurgulanmış, olmayan bir gerçektir, dolayısıyla gerçek dışıdır. Müze o muhayyel gerçeğin aktarım aracı veya mekanıdır.

İkinci tartışma zeminini feminist hareket hazırladı. Said’in getirdiği hegemonya kavramını feministler ‘bakış’ (*gaze*) bağlamında irdeledi. Oryantalizmin kadın bedeni ve tahayyülü üstünden biçimlenen kısmı sadece tahayyülle değil bakışla da ilgiliydi.³ Bakış, iktidardı, iktidarın bakışıydı, bakışla karşıdaki özne ötekileştirilebilir, ikincilleştirilirdi. Tarih, en çarpıcı simgesi harem olan bu tahayyül-bakış ilişkisi içinde oluşmuştu.⁴ Yine aynı kavrama baş vurarak belirtelim, teşhir edilen, erkek-egemen hatta doğrudan doğruya erkeğin bakış açısı ve ona bağlı olan kadın bedeniydi. Batı sanat tarihi bu anlayışı müzeler üstünden meşrulaştırmakla kalmamış kurumsallaştırmıştı da. Beden politikalarının devreye girmesi müzecilik anlayışını feminist yönde dönüştürüyordu. Buraya eklenecek ikinci büyük hamle, Batı sanatının *dışladığı*, yok saydığı, görmezden geldiği kadın sanatçıların hatta onları ifade etmekte kullanılan dilin dönüştürülmesiydi. Sanat tarihi kitapları yeni anlayış çerçevesinde yeniden yazılıyordu.

Üçüncü büyük kulvar ulusallık veya ulus-sanat kavramıyla açılmıştı. Tahayyül kavramının yani hayal etmenin son derecede çapraşık ve sanılandan daha kapsamlı bir edim olduğunu yine o tarihlerde Benedict Anderson’un yazdığı ve ilk kez İngilizcede 1991 yılında yayınlanan *Muhayyel Cemaatler (Imagined Communities)* kitabı hazırlıyordu.⁵ 1990’ların başında neredeyse el veya başucu kitabı olan bu metin ulus kavramının da hayal edilmiş bir kavram olduğunu *gösteriyordu*. O tarihten başlayarak bütün bir 1990’ların, 1989’da yıkılan Berlin Duvarının da etkisiyle ulus-devlet kavramını tartıştı. Tartışma ulusal sanat anlayışına dönük çok eleştirel bakış açıları getiriyordu. Ulusal Fransız veya Ulusal Alman sanattan bugün neredeyse hiç söz edilmediğini söylemeliyiz. Müzelerin bu gelişmelerden ne kadar etkilendiği ve düzenlerini ne ölçüde değiştirdiği çok bilinen bir gerçektir.

Müze, çok geniş ölçüde Batılı bir kurum. Yukarıda sıraladığım ve 1990'lardan itibaren şiddetle eleştirilen kısıtlamalara eklenecek son nokta galiba bu Batılı kurumların Doğuda veya dünyanın başka bir yerinde (örneğin Amerikalarda veya Afrika'da ya da Uzak Doğu'da) üretilmiş sanatı ya yok sayması ya da Batı sanatından daha aşağıda bir yere koyarak göstermesi, teşhir etmesidir. Amerika'da üniversitelerde okutulan standart sanat tarihi kitaplarının yeniden yazılmasını, müzelerin yeniden düzenlenmesini getiren bu saptama da yine Oryantalizm tartışmalarının ardından gelen sömürgecilik-sonrası (*post-colonial*) çalışmalar sayesinde.

Kısacası bugün 1990'lara nazaran tepeden tırnağa dönüşmüş, yenilenmiş bir müze anlayışı duruyor orta yerde. Modernlik zihniyetinin ideolojik, sert çekirdekli, radikal, dışlayıcı ve Batı odaklı anlayışı bahsettiğimiz iddialar bağlamında müzelerden nispeten uzaklaştırılabılmıştır. Her şeyin tamamlandığını söylemek mümkün değil. Bugün cereyan eden ve çalınmış yapıtların ait oldukları yere iadesini (*repatriating*) öngören haklı anlayışa karşı Batıdaki büyük müzelerin gösterdiği direnç dahi o kurumları vücuda getiren hegemonik hatta emperyalist anlayışın uzantısıdır.

II

Türkiye'deki müzelerin tarihini bu ışıkta ele alırsak çok özgül bazı sonuçlara ulaşırız. Müze bilinci geç Osmanlı döneminde ortaya çıkmıştır ve her bakımdan kusursuz bir Oryantalist olan Osman Hamdi Beyin eseridir. İhmal edilemeyecek bir bilincin, birikimin ve yeteneğin sahibi olan, bir 'vizyoner' olduğu su götürmeyen Osman Hamdi Bey *Müze-i Hümayun*'u kurarken 'garplılaşma' doğrultusunda Tanzimat düşüncesine koşut bir adım atıyordu. Maksudı elbette resmin olmadığı bir ülkeye resim müzesi açmak değildi. Geleneksel sanatlarla ilgilenmesine de eğitimi ve hem aristokratik hem elitist geçmişi olanak vermiyordu. Paris'te Gerome'un öğrencisi Hamdi Beyin geleneksel Osmanlı-Türk ornamentalist sanatlarla ilgilenmesi düşünülemezdi. Geriye yeni yeni keşfedilen hatta kurulan arkeolojiyi kapsayan bir müze düşüncesi kalıyordu.

Wendy Shaw'un çok önemli kitabı, *asar-ı atika* müzesinin bile yukarıda değindiğim Oryantalizmle sunduğu teşhirin ifade ettiği öte-anlatılar (*meta-narrative*) bakımından ne dedecece ileri anlamlar ifade ettiğini ortaya koyar (Shaw, 2020). Osman Hamdi Bey şaşırtıcı olamayan bir biçimde ama şaşırtıcı ölçülerde Oryantalist bir Batılıdır. Bununla birlikte Osman Hamdi'nin geçmişin keşfine dönük ciddi bir çabası olduğu muhakkaktır ki, o çabası Tanzimat sonrası bilincinde bugüne değin yaşanan ikilemlerin ve çatışmaların önemli unsurları arasındadır hatta başlıcasıdır.⁶ Shaw, arkeoloji müzesi açmakla Osmanlıların neleri gözettiğini açıklar:

Arkeolojinin bu büyük etkileri neler miydi? Ulusal kimliğin somutlaştırılması. Derin bir tarih bilgisi ve bunun maddi zenginliğe dönüştürülmesi. Başka ülkelerin tarih hazinelerini ele geçirip bunlar üzerinde hak iddia etmenin meşrulaştırılması. Kesin bir ilerleme anlatısının oluşturulması ve tarih anlatısı içinde modern Avrupa'nın hiyerarşik konumunun güvence altına alınması. Madem arkeoloji Avrupa'da bütün bunları başarmıştı, Osmanlı İmparatorluğu'nda niye benzer sonuçlar yaratmasındı? (Shaw 2020, s. 117-118)

Açıkça anlaşılıyor maksadın ne olduğu: müze üstünden sürdürülen yeni bir politika veya eski politika anlayışının yeni bir unsurla, müzeyle bütünleştirilmesi. Maksadı sağlayacak olan ana unsur teşhirdir. Shaw, Tanzimat sonrası Osmanlı müzeciliğinin teşhir niteliğini şu açıklamasıyla somutlaştırır:

Evrim şeklinde bir ilerleme değil, ilerlemenin simgesi olan uygarlığa, Batı uygarlığına katılma şeklinde bir ilerlemedir bu. Çinili Köşk ve onun önünde yer alan Lahitler Müzesi gibi Müze-i Hümayun da teşhir etmenin kendisine odaklanan, hatta coğrafi olan bir düzenleme tarzı lehine sınıflandırma ilkelerini göz ardı etmeye devam eder. (Shaw 2020, s. 229)

Çok önemli bir saptamadır bu. Daha ilerleyerek Shaw, Osman Hamdi'nin çok tartışılan resimlerini kültürel planda ve Oryantalizm bağlamında değil, müzenin bir alegorisi olarak görür.⁷ Bilhassa kadınların resimlerde konumlandırılışını oryantalizm karşıtı olmasa bile ondan kaçınan bir tutum olarak ele almaktan yanadır.⁸ Müzenin metaforik anlatımı artık bir Osmanlı taksonomisi yaratmıştır.

III

782

Türkiye'de müzelerin kendine özgü bir mecrada gelişmesinin çok önemli bir başka nedeni müze ontolojisi bağlamında hassasiyet taşıyan *temsil (representation)* olgusudur. Temsil, *müzelerin teşhirin* içine sakladığı gizli anlamdır. Müze teşhirlerinin izleyende oluşturduğu duygu ve düşünce, sergilenen nesnenin hatta çok daha önemli olarak sergi düzeninin ifade etmek, dile getirmek, aktarmak istediği anlamdır. Bu gerçeğin dışında kalan bir müze ve teşhir mevcut değildir. Böylece neyin temsil edildiği de anlatılmış ve aktarılmış olur. Teşhire ve o teşhirin neyi temsil edeceğine kimin karar vereceği başlı başına bir sorundur. Daha ileri gitmeden burada temsil bağlamında birkaç noktaya daha değinelim.

Buraya kadar müzeyle ilgili olarak dile getirdiğimiz *tüm kavramları temsil kavramıyla somutlaştırmak mümkün*. *Modern müze, modernlikle ilgili tüm olgular gibi*, iki yönlüdür. Müzeler, tıpkı modernleşme hareketlerinin kendisi gibi hem bilginin özgürleştiği hem de tutsak edilmese bile kontrol edildiği zeminlerdir. 1990 sonrasında toplumsal kuramın getirdiği yeni açılımlar ikinci *gerçeğin* daha önde olduğunu kanıtlamıştır. Buna göre, müzelerde, bilginin, siyasal iktidar ve ideolojisi doğrultusunda manipüle edildiği mekanlardır ki, mekân kavramının kendisi ne masumdur ne de 'nötr'. *Müzeler* genellikle antropolojiyle birlikte düşünülür ama bu bilgi alanının yine iktidarla olan ilişkisi malumdur. Sanat müzeleri de dahil olmak üzere, bilhassa sanat dışı müzelerin, bilgiyi ve kültürü kontrol bakımından müzelere antropolojik planda, ne denli büyük bir işlev üstlendiğini biliyoruz. Müze sistemine dönük eleştirilerin belkemiğini *bu* gerçek meydana getirir. Müzeler sadece bünyelerindeki malzemeyi, nesnelere değil, onların ait olduğu, sunulan nesnede gizli kültürü/antropolojiyi sergiler.

Tanım, biraz da yukarıdaki ifadem nedeniyle akla öncelikle doğrudan doğruya antropolojik müzeleri getiriyor ama sanat tarihi müzeleri değerlendirmeden muaf değildir. Bugün ‘Avrupa sanatı’ diye bilinen *kültür/antropoloji müzeler eliyle oluşturulmuştur ve ‘beyaz adamın mitolojisini’* meydana getiren en önemli bileşenlerin başlıcasıdır.⁹ Sadece yukarıda andığım, sanat tarihinin kurucu isimlerinin kaynak ve amaç olarak gösterdiği unsurların başında antik Yunan kültürünü sayması, Avrupa sanat tarihinin, en önemlisi 1870-1915 arasındaki *phil-Hellenik* dönem olmak üzere, birkaç kez antik Yunan’a referansla kendisini yeniden üretmesi dahi ‘beyaz adam mitolojisi’ni somutlaştırmak bakımından yeterlidir.¹⁰ Temsil daima dışa dönük bir kavramdır ve bir üst dil oluşturur. Temsilin dile getirdiği düşünce, karşdakine, izleyene yeni bir bilinç yerleştirme olanağıdır. Bunu sağlamak için teşhir edilen nesnelere arasında *eşitsiz* bir ilişki kurulur ki, temsil eşitsizlik üstüne oturan bir olgudur. *Böylece sanat yapıtı içine girdiği bağlamın bünyesinde anlamlandırılır, temsilin değişkeni olmak niteliğini kazanır.*

Temsilin bu derecede öne çıktığı ve güç kazandığı müzeleri daha fazla yorumsamacı mekanlar olarak nitelendirmek zordur. Zamanın açığa çıkardığı gerçeğe göre müzeler daha ilk ‘merak kabineleri’nden bu yana ideolojik mekanlar olmuştur. Robert Ferguson, ideolojilerin *görünmeyen*, sadece yaşanan ve tecrübe edilen gerçeklik olduğunu söylerken haklıdır (Ferguson 1988). Görünen, ideolojinin hakimiyeti altına girmiş ve ona tabi olmuş bir dizi temsili (*representative*) sosyal ifadedir. İdeoloji zaten dünyanın eksik bilgisidir. Temsil daima ideolojinin görünmezliğini gösteren unsurlardır, onun kendisini yansıttığı dil ve öğeleridir. İdeolojinin temsille kurduğu ilişkinin ikinci boyutunu normalleştirme çabası meydana getirir. Temsil ve araçları, ideolojinin dilini, ifadesini ve iddiasını *normalleştirme* amacını güder. Nesnelere tarihsel bağlamlarından koparılıp yeni bir anlam kazandırılarak yeniden üretilir. O temsil evreni dışında kalan, o araçlarla çelişen tüm unsurlar *anormal* olarak nitelendirilir. ‘İlkel’, ‘geri’, ‘yoz’, o ‘anormali’ye verilen bazı sıfatlardır. Zaman bu yanlış düzeltmiştir ama o çarpık bilincin tamamen yok olduğunu söylemek olanaksızdır.

IV

Türkiye müzeleri bu eksene ilk günden itibaren oturmuştur ki, Osmanlı müzelerinin arkasında bir ideolojinin olmadığını düşünmek manasızdır. O müzeler de kendilerine ait ve bazı özelliklerine yukarıda değindiğimiz bir düşünce sistematığı içinde oluşmuş, kendi teşhir ve temsil kurgularını ihmal etmemiştir. Andığımız ve göndermede bulunduğumuz yazarların yaklaşımlarından tam da bu noktada önemli şekilde ayrılıyorum. Osmanlı müzeciliği, iddia edildiği gibi, Oryantalizmi, bu kavramı ve edimi ideolojik olarak benimseyenlerle aynılaşmak ve onları bu nedenle zorlamak amacıyla değil, *Batılılaşma ekseninde* onlarla aynılaşmak çabası içinde kullanıyordu. Amaç Batılılaşma olmasaydı, Batıya *benzemek* olmasaydı Shaw’un ve Ersoy’un (Ersoy 2015) iddiaları kısmen benimsenebilirdi. Gerçeklik paylarını kabul etmekle birlikte, Batıyla aynı olma iradesi daha farklı bir gerekçeye sahiptir. O gerekçe, Batılılaşan toplumun

Batılı *olmadığıdır*. Batılı olmayan topluma Batılılaşma yanlıları Batının nazarıyla bakacak, onun iddialarını benimseyecektir. *İddialar bellidir*: Batılılaşacak toplum geri, yetersiz, nihayet modernlik öncesi, modernleşme ihtiyacı içinde bulunan bir toplumdur. Modernleşme transfer edilirse toplum Batılılaşacaktır veya toplum Batılı kurumların transferiyle modernleştirilirse Batılılaşacaktır. Bu bütünüyle kolonizatörlerin muhakemesidir. Söz konusu muhakeme Cumhuriyet dönemi kurumlarına da taşınmıştır.

Shaw'un Osmanlı müzeciliğini tarihsel perspektifine oturturken kullandığı sav da bir o kadar önem taşır. Osmanlıların, 19. yüzyıldaki bilimsel düşüncenin uzantısı olan kategorizasyondan kaçındıklarını ve o nedenle bilim müzesi açmadıklarını vurgular. Yukarıdaki alıntıda dile getirdiği, '*coğrafi olan bir düzenleme tarzı lehine sınıflandırma ilkelerini göz ardı etmeye devam eder*' cümlesi bahsettiğimiz kategorizasyondan kaçınmayı ifade eder. Muzaffer ve görkemli bir geçmişi keşfetmenin aracı olarak görülen müzeler, 1908 sonrasında, Osman Hamdi'nin son yıllarına doğru, bu defa Osmanlı birliğinin temsil mekanına dönüşür. *Özellikle askeri geçmişini canlandırma maksadını güden müzeler şimdi* ulusal bilincin zemini olarak sunulmaktadır. Türkiye'deki müzelerin bu 'karmaşık' anlayışlar, çelişkiler hatta duygu çatışmaları içinde kurulduğu ve Avrupa müzeciliğinden çok farklı anlamlar yüklediği bir gerçek.

Osmanlı döneminin kurucu müze bilincini ele alan çalışmaları dışında Cumhuriyet dönemi müzelerini irdeleyen kapsamlı araştırmalara ve yorumlara sahip değiliz.¹¹ Cumhuriyet döneminde müzeler ve sanat çalışmaları *çağın* genel kültür politikası doğrultusundadır. Ana hedef yüksek bir elit kültürü inşa etmek, toplumu o doğrultuda 'geliştirmek'tir. Uygulanan politikanın kurucu ögesi, bir kere daha, Batılılaşmadır. 19. yüzyıl modernleşmesinden itibaren *Batılılaşma kavramına* yönetimler tarafından teleolojik ama daha ziyade mistik bir içerik kazandırılmıştır. Kültür politikaları, Batılılaşmayı temellendirmenin işlevsel aracı olarak kabul edilmiştir. Politikaların temellendirilmesi için çoğu zaman tersine Oryantalizm veya *içselleştirilmiş Oryantalizm* uygulanmıştır.¹² Buna göre yönetici elit, toplumun, kendisini, Batılı Oryantalist bilincin Doğu toplumlarını yanlış ve eksik bir şekilde nitelendirmesine *çok benzeyen* bir dışlamayla değerlendirmesini istemiş ve beklemiştir. Batılılaşmacı kültür politikalarının özü bu anlayıştır. Cumhuriyet döneminde uygulanan kültür politikalarının Batılılaşma 'dozu' onu 'Hümanizm' olarak nitelendirmeye izin verecek bir noktadadır (Sinanoğlu 1988).¹³ Kavramı, Suat Sinanoğlu önermiştir. Hümanizma kavramı Türkiye'de 'Mavi Yolcular/Mavi Anadolu' diye bilinen grup tarafından, bilhassa Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat ve Halikarnas Balıkcısı'nın yazılarında da (daha genel çizgilerle olsa bile) savunulmuştur.

Ortada dualist hatta paradoksal bir tutum vardır. *Çünkü*, Batılılaşmacı anlayış ulus-devletin inşa sürecinin bir parçasıdır. Devletin milliyetçilik çağrısı çok sert ve ödünsüzdür. Buna rağmen Batılılaşmayla özdeş olarak kullanılan asrileşme, muasır medeniyet kavramları hala büyük bir mistifikasyon ve yüceltmeyle tanımlanmakta ve teleolojik hedef olarak gösterilmektedir. *Özellikle 1930'larda devletin ve kültür politikalarının* Orta Asya kökenli bir *özcü anlayışa yönelmesi temeldeki* milliyetçi bilincin gelebileceği son evredir. Buna rağmen Batılılaşmadan/muasırlaşmadan ödün verilmez.

Ortada yüzen ikilemi aşabilecek tek olanak Ziya Gökalp'in biçimlendirdiği formüldür. Buna göre Batının teknolojisi alınabilir ama kültür yerli ve milli olmalıdır. Kültür kuramlarının sonradan berrak şekilde gösterdiği gibi, önerilen bu formül bir hayaldir. Teknoloji kendi ideolojisiyle birlikte gelir. Teknolojinin alınıp bağlı ideolojinin dışarıda tutulduğu bir çözüm olamaz. *Çelişki o kertede büyüktür ki, Kendisi de Ziya Gökalp'in formülünü benimseyen Attilâ İlhan gibi Kemalist/Atatürkçü yazarlar bir süre sonra hümanizma kuramına şiddetle karşı çıkacak, 'yerli ve milli' hatta 'Türk' bir kültür arayışına girecektir.*¹⁴ Bugün, o çelişkinin yüzlerce yıldır sürdüğünü belirtmek yanlış olmaz. Cumhuriyetçi ikilemin çıkmazı son kertede kimlik arayışının ve kimlik politikalarının gerçekliğine tekabül eder. Toplumda yaşayan bireyin, devletçi kabuller etrafında kaldığı süre boyunca makbul, temel kültür politikası önerisine karşı çıktığı ölçüde menküp olduğu da sır değildir. Özellikle ders kitaplarının bu açıdan irdelemesi çok dikkat çekici sonuçlar üretecektir.

Cumhuriyet döneminde müzeler bu anlayışla ama geç bir tarihte oluşturulmuştur. Atatürk'ün talimatıyla kurulan İstanbul Resim Heykel Müzesi, Güzel Sanatlar Akademisinin bünyesinde hazırlanmıştır ve 20 Eylül 1937 tarihinde açılmıştır. Kemalist kültür politikaları bakımından bu tarih bir hayli ilerlemiş bir tarihtir. Müze 'kurmanın' öncelikli işler arasında olmadığını göstermektedir. Ona bağlı üç husustan söz edilebilir. Birincisi, ilk sergi Osmanlı dönemi birikimi *Elvah-ı Nakşiyi Koleksiyonu* esas alınarak ama genişletilerek hazırlanmıştır.¹⁵ İkincisi, sergi/müze Dolmabahçe Sarayının Velihaht Dairesindedir. Böylece eski yönetimin bir yapısına yeni anlam kazandırılmıştır ki, bizzat Atatürk o sırada Dolmabahçe Sarayını kullanmaktadır. Üçüncüsü, müzenin planı Louvre'un mantığını gütmüştür.¹⁶ *Müzenin sahibi olan Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Burhan Toprak'm* için çok başındayken *çevirdiği ve hazırladığı sanat tarihi kitapları incelenirse* bu kurumu oluştururken hakim olan Batılı bakış açısı olanca çıplaklığıyla göze çarpar.

Burada bir parantez açalım. Louvre müzesini kuran mantık buraya değin müzecilik bağlamında ele aldığımız mantığın aynıdır. O mantık, *ur* yani kökünde bulunan, bir kök-sanat mantığına dayanır ki, o köken Batı için Winckelmann'dan sonra antik Yunan ve Romadır, daha kısa bir tabirle *Greco-Roman* sanatıdır. Batı müze tarihinin kültürler arası bir etkileşim önerisi geliştirmesi ancak Aby Warburg'un *Bilderatlas'ı ile mümkün olmuştur. Mnemosyne* adını verdiği bu *hafıza atlası* bir kere daha antik Yunan'ı köken olarak tespit etse bile daha geriye giden bir çaba gösterir. Her şeye rağmen gerek Warburg'un genişletici çabası gerekse Louvre örneği Batılı sanatla ve beyaz adamın sanatıyla meşguldür. Osmanlı resim müzesi girişimi bu mirası devralır, kendisini aynı muhakemeyi taklit ve tatbikle yükümlü sayar. Başka türlü olmasını düşünmek de olanaksızdır, çünkü, Osmanlı'nın ilk dönem paşaları Paris'te Fransız ustalardan resim öğrenmektedir. O ustalar arasında adı geçenleri biliyoruz fakat Osmanlı ressamlarının eğitimleri sırasında kendilerinin geçmiş dönem sanatını ne kadar içselleştirdiklerini, kimleri izlediklerini bugün de bilmiyoruz¹⁷ fakat müzenin kültür transferi sürecinin bir uzantısı olarak ortaya çıktığını rahatlıkla söyleyebiliyoruz.

V

Başladığımız noktaya dönersek, Osmanlının, geç döneminde, *Elvah-ı Nakşiye* koleksiyonuyla başlattığı müze anlayışından *modern* müzeye nasıl geçtiğini ele alan ayrıntılı bir çalışmadan yoksunuz. Müzenin, o dönemde *kültür politikasının dayanağı olan Batılılaşma mantığına uygun şekilde hazırlandığı* açıktır. Bir anlamda, ‘zamanı geldiği’ için bir modern müzenin yapılması da düşünülmüş olmalıdır. Bununla birlikte resim alanında ‘müzik inkılabı’ gibi bir inkılabın *gerçekleştirilmediğine*, daha doğrusu aranmadığına da değinelim. Muhtemelen, Batılı tarzdaki resmin artık *yapıldığı* yani ‘devrimin/inkılabın’ gerçekleştirildiği düşünülmektedir.

Bilinen bir anekdotu anımsatarak bu görüşü somutlaştıralım: Cumhuriyetin hemen başlangıcında Ankara’da bir sergi açılır. Sergi, İstanbul’da Galatasaray’da *Ressamlar Cemiyeti*’nin açtığı serginin bir uzantısıdır. Hamdullah Suphi Bey sergiyi gezmiş, bazı yapıtları satın almış, serginin Ankara’da açılmasını da kararlaştırmıştır. İlk sergi, 4 Ekim 1923 günü başlar. Atatürk sergiyi gezer, mebuslara yazdığı bir mektupla onların da resimleri satın almalarını ister. Daha da ilginç, *müteakip* sergilerden sonra, 12 Eylül 1926 tarihli bir kararname ile kurulacak müze için sergilerden resim satın alınmasını karar altına almasıdır. (Böyle bir girişime rağmen 1975 yılına kadar Ankara’da bir müze *açılmayacaktır.*) Ankara, resim yapıldığına inanmakta ve bir ‘inkılab’a ihtiyaç duymamaktadır. Kritik tek husus, ‘milli’ resimlerin yapılmasını istemesidir. 1933-37 arasındaki *İnkılap Sergileri* amaca hizmet eden en önemli ideolojik çıkıştır. Avni Lifij bile o yönde yapıtlar üretirken, rejimin mevcut resme dönük inancı, Tek-Parti rejiminin ikinci döneminde (1938-1950) devam etmiştir. Sanatla rejim arasındaki güven ilişkisinin somut işareti ressamların 1944-46 arasında Anadolu’ya gönderilmesi ve *Öğretmen Ressamlar* programının uygulanmasıdır.¹⁸

Yeni rejim müze hayalini bu somut zemine oturtmuştur. Daha ilginç, ilgili dönemin, ‘güzel sanatlar’la başka bir planda, *heykeller üstünde* yakınlaşmasıdır. Tek-Parti dönemi, muhtemelen, *tüm cumhuriyet dönemi boyunca heykelin en fazla öne çıktığı dönemdir.* Heykel bu dönemde anıt-heykel veya anıtsal heykel olarak ağırlık kazanmıştır. Tüm Türkiye kurucu liderin anıtlarıyla donatılmıştır. Bunların bazıları tartışma da doğurmuştur. Taksim Anıtı, *Türk sanatçıların ve o dönemde genellikle kültür insanı da olan köşe yazarlarının şiddetli eleştirisine muhatap olmuştur.* Önemli bir nokta, yapıtların o günlerde ancak nispi önemler taşıyan *yabancı* sanatçılar tarafından gerçekleştirilmesidir. Bizatihi bu husus tartışmaların özünü, odağını meydana getirir (Tekiner 2010).

Ankara, İstanbul, Samsun başta olmak üzere *İtalyan ve Alman sanatçılara sipariş edilen işlerin bazıları o kadarıyla kalmamıştır.* Örneğin Ankara’da *Güvenpark’taki anıt dönemin Alman* yönetim kadrolarıyla diplomatik ve kültürel bir bağ kurarken, üslubu ve ifadesiyle Almanya’da öne çıkan ve 1930-1945 arasında devam eden (kısmen Rusya’da da) ve literatürde *totaliter sanat* diye anılan hareketin *önemli örnekleri arasındadır.* 1933’te iş başına gelen Adolf Hitler’in bu çalışmaları ne kadar yakından izlediği, gelişmelere doğrudan katıldığı ve müdahalelerde bulunduğu *saptanmıştır* (Ihrig 2014).¹⁹ Hatta Atatürk’ün naaşının İstan-

bul'dan Ankara'ya nakli ve gerek İstanbul'da gerekse Ankara'daki katafalkların hazırlanışı, sürecin *görselleştirilmesi de bir kere* daha Alman bir mimar tarafından, ortak belleği kurgulayacak şekilde düzenlenmiştir.²⁰ *Dönem içindeki Alman mimarların* etkisi ayrıca zikredilmeyi gerektirmeyecek bir mertebededir. 1936-1950 arasında Akademi'nin resim eğitimi Leopold Levy'ye emanet edilecektir.²¹ Şeker Ahmet Paşa'dan beri devam eden ve Türk sanatçıların resmi Fransız sanatçılardan öğrenmesi yeni bir aşamaya taşınmıştır. O arada birçok sanatçı hala Paris'teki André Lhote ve Ferdinand Léger atölyelerine devam etmektedir. Julian Akademisi ise gerek Osmanlı gerekse Cumhuriyet dönemi ressamı için tam bir duraktır.²²

1937 müzesi bu iklimde kurulur. Rejim, inkılaplarını gerçekleştirirken ve resmi ve heykeli önemli endoktrinasyon araçları olarak çok yaygın hatta sert şekilde kullanırken, *müzenin kurulmasındaki ana amacı* ikili bir zemine yaslar: Osmanlı müze muhakemesinden beri devam ettiği gibi, Batılı kurumları alıp 'Batılı gibi olmak' ve kültürel Batılılığın görsel alanda da kurumlaşmasını sağlamak. Müze son tahlilde doktriner bir mekân olduğundan ve kanonu tespit ettiğinden, yeni müze Batılı tarzda yapılan resmin en hafif tabirle *önerildiği* zemin diye düşünülmüştür. *Müzenin mevcudiyeti Batılı bir ülke olduğumuzu yeniden kanıtlayacaktır.* O tarihte 100 yıllık bir çember kusursuz şekilde tamamlanmaktadır. Az önce değindiğimiz yabancı hocaların getirilmesi de diğer alanlarda görülen yaklaşımın bir uzantısıdır.

Burada sorulacak soru şudur: acaba, tüm bu özgül koşullara rağmen, müzenin kurulması daha ileri ve daha üst düzeyde bir estetik muhakeme hatta ihtiras içermiş midir? Sorunun cevabı olumludur. Yeni rejim (ki, müze açıldığında artık rejimin çok önemli 10. Yılı dahi geride kalmıştır) yeni bir estetik arayış *içindedir*. Daha sonra Nurullah Ataç gibi edebiyatçılarda görülecek şekilde, 'kendi nefesine rağmen' yeni bir estetiği benimseme *çabası*, cumhuriyetin ilk dönem kadrolarının tasavvurlarına hâkim olan ana dürtüdür. Atatürk'ün sadece alaturka müzik dinlediğini, huzurunda bir tek defa verilen klasik Batı musikisi konseri sırasında *önce* sürekli şekilde yanındakilerle konuştuğu sonra da konseri ortasında terk ettiği iyi bilinen bir anekdottur. Buna rağmen opera bestelenmesini, radyoda alaturka musikinin yasaklanmasını istediği gibi, özellikle mimarlık söz konusu olduğunda bir yandan klasik Türk-İslam mimarisini biçimlendiren açılımları desteklemiş, bir yandan da Alman mimarların yeni yapılarını onların yanında kurgulatmıştır.

Çifte gönüllü bu anlayışa rağmen rejimin ağırlığını kesinlikle yeni ve Batılı olandan yana koyduğu açıktır. Rejimin, Batılı estetiğin çeşitli açılımlarıyla birlikte bir aşkınsalcılık getirdiğine/gösterdiğine inandığını öne sürebiliriz. Aşkınsalcılık, yeni rejimin zihinsel kabullerinin özeti. Tarihleri çapraz kesen bir *genesis* mitolojisinin oluşması, Atatürk'ün çağlar üstü bir kahraman ve kişilik olarak benimsenip önerilmesi, 'muasır medeniyet düzeyi' gibi teleolojik bir hedefin belirlenmesi aşkınsalcı yaklaşımın somut kanıtlarıdır. Batılı estetik de doğrudan doğruya Batının kendisi gibi bir tür hedeftir. Rejim, müzeyi öncelikle bir eğitim kurumu olarak düşünmektedir ki, eğitim ve 'öğretmenlik' rejim yönetiminin birinci derecede önem verdiği ve sıfat olarak üstlendiği kavramlardır. Kitleler, *müzedeki Batılı sanatı tanıyacaktır. Müzenin açılışını izleyen yıllarda rejimin ikinci dönemi başlarken (1938) ressamların Anadolu'ya gönde-*

rilmesi, iki büyük kent dışında sergiler açılması bu anlayışı dışı vurmaktadır. Kısacası, estetik bir aşkınsalcılık genel bir anlayışın özgül ve mikro planı olarak güzel sanatlar alanında işlev kazanmaktadır.

Düalist mantık ve yöntem Batılı sanatın ‘yerli’ sanatla nasıl birleştirileceği sorusuyla ikinci sorun alanına açılır. Resimdeki kadar net bir tavrın sergilenmediği, yerli bir bilincin ve tarihten gelen bir birikimin olanca ağırlığıyla devam ettiği müzik alanında yapılmak istenen ‘inkılâp’ çok ciddi bir problem doğurmuştur. Adnan Saygun ve çevresi yeni müziğin yerel ezgilerle örülmesi gerektiğine inanmaktadır (Aracı 2001). Hindemith ve Bartok çalışmalarının yaklaşımı bu kesimi tatmin etmemektedir. *Türk Beşlileri* sonunda Saygun’dan çok da uzağa gitmeyen yapıtlar üretir ve yerli, halk ezgilerini, kısmen de saray müziğini çok-sesli müziğe taşır. Görsel sanatlarda, özellikle resimde ise bu anlayış, çok daha sonra *önemli ölçüde Nurullah Berk* (kısmen Cemal Tollu) tarafından *şekillendirilecek ve kısmen de D Grubu ile uygulanacaktır*. *Çok daha sonraları aynı yaklaşım kurucu parti CHP içindeki Anadoluculuk* hareketiyle (Çınar 2013) koşut şekilde genişleme ve daralmalar gösterecek, 1933’te aynı anlayış doğrultusunda yapıtlar üreten Bedri Rahmi tarafından 1950’lerde bambaşka bir ideolojik platformda yeniden ele alınacaktır.

1937 müzesi açıldığında resim, daha geniş bir tabirle görsel sanatlar alanındaki genel durum budur. Şimdi, müzenin, yapılan resmin, tartışmaların zihinsel arka planına bakmak gerekir.

İKİNCİ KISIM

I

1937’de, Cumhuriyetin her şeye rağmen ileri bir tarihinde ve birinci dönemini tamamlarken görsel sanatlar alanındaki tüm o çabalar ve bir müzenin açılması ne ifade ediyordu? Soru dönemin bugüne değin klasik ve ansiklopedist sanat tarihçilerinin hiç üstünde düşünmediği bir arka planı, zihniyet dünyasını, zihinsel durumu, modernleşmeyle iç içe geçen epistemolojik problemleri öne çıkarıyor. 1937’de ete kemiğe bürünen müze o bakımlardan çok ciddi bazı iç çelişkilerine işaret eder. Dönemin resmi de o çelişkilerin uzantısıdır. Bugün açılan veya yeniden düzenlenen müzeler de aynı çelişkileri yaşamaktadır.

1937’de yapılan resmin öneri planındaki anlamı ve yöntemi bellidir, Batılılaşma. O kavramın, Batılılaşmanın, ne olduğu üstünde biraz daha *düşünmek gerekir*. *Batılılaşma su götürmez şekilde ütopyik (yoksa distopik mi?) bir zihinsel kabul müdür yoksa bir yöntem midir?* Eğer önce kendilerine 1889 sonrasında yol arayan Jön Türklerin ‘organizatör’ ve yönetici kadrolarına, onların devamı olan Kemalist kadroların muhakemesine bakılırsa Batılılaşma bir yöntemdir. Ziya Gökalp, bugün dahi devam eden bir Ockham Ustrası inşa ederek Batının teknolojisini alıp yerli bir içerikle bütünleştirmek ve o yoldan ulusal bir sentez inşa etmekten

söz ediyordu.²³ Belli bir dönemde Mustafa Kemal'in gözünden düşse ve daha geriye itilse de (yerine Türkçülük bakımından daha radikal düşünürler ikame edilmiştir) görüş çok güçlü formülünü kendisine özgü mecralarda işlevlendirmiştir. Unutmamak gerekir ki, o çok sözü edilen Durkheim felsefesine mukabil Gökalp görüşlerini yaşanan çağların tecrübesinden türetiyordu ve III. Selim'den, özellikle de II. Mahmud'dan beri gelen tarihin, zaman zaman bazı farklı yönsemeler ortaya çıksa bile, bir *sentez* arayışı olduğunu görüyordu. Cumhuriyet, yine zaman zaman bazı farklı tutumlar takınmakla birlikte aynı sentezin ısrarı içinde kalmıştır.²⁴

Gökalpçi modelde Batılılaşmanın bir yöntem olduğu söylenebilirse de o görüş bilgi kuruamı açısından gerçekçi olmaz. Sonuç itibariyle teknolojinin ideolojiyi tayin ettiği bilinen bir gerçektir. Kaldı ki, 'muasır medeniyeti aşmak' anlayışının içerdiği Hegelci teleolojik boyut Batılılaşma gibi muazzam bir dönüşümün salt bir metot olarak görülmesine engeldir. Bir 'zaman' probleminden söz ediyoruz ve o çıkmaz Osmanlıların İbn Haldun'u keşfettikleri dönemden itibaren kâbusları olmuştur. Cumhuriyet, geriye dönüşsüz bir zaman anlayışını getirerek problemi aşmak çabasıdadır. Kronoloji olarak Cumhuriyet dönemine sarkan ressamaların hemen hiçbirinin artık Oryantalist konulara *eğilmemesinin* altında yatan neden muhtemelen odur, geçmişe referansı olmayan ama *ütöpic olmaktan kaçınmayan bir zemin oluşturmak*.

Muhakemenin kendi içinde sorunlu olduğu açıktır. Geçmişe referansı olmayan bir zaman bulunamaz. Cumhuriyetin gerçekliğini inşa etmek ve benimsetmek için uğraştığı *kopuş* teorisinin ve alfabe değişikliği gibi o yöndeki çok somut ve güçlü girişimlerinin mantığı da aynı kökten türer. Cumhuriyet, zamanının geçmişle olan bağının koparılacağına inanır. Bu Hegelci görüş ve 'tarihin tini', Cumhuriyetin başka birçok çabasına da damgasını vurur. Bütün Cumhuriyet inkılaplarının ana maksadı geçmiş demek olan hafıza birikimini ortadan kaldırmaktır. Geçmişin unutulduğu ölçüde yeninin kendisine alan ve zemin bulacağına, mayalanacağına inanılmıştır. Böylece ortaya ideolojik olarak üstten belirlenmiş bir model çıkar. Fakat gerçekleşmesi olanaksız bir düşünce ve girişimdir. Zaman geçmişle birlikte cereyan eden bir *süreçtir*. Bir yöntem olduğu düşünülen Batılılaşma artık bir *özdür*, ideolojinin dayatmasını içeren bir *modus operandi* konumundadır. Yukarıdan belirlenen bu anlayı, sanatın kendi esoterik sorunsalları ile nasıl uzlaşacağı izleyen dönemin ana konusunu, daha doğrusu çelişkinsini meydana getirir.

II

İlk çelişki geç müzeleştirme faaliyetinden önce açılan sergilerin ve meydana gelen hareketlerin oluşturduğu süreklilik durumunun aşılmasına bağlıdır. Batı tarzında görsellik üretimi Cumhuriyetin değil Tanzimat'ın eseridir. Osmanlı modernleşmesi romanı, tiyatroyu, öyküyü olduğu kadar resmi de keşfetmiştir ve elbette resim, her şeye rağmen diğer alanlara nazaran çok daha radikal bir sıçramadır. Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi çizgisinden Şehzade Abdülmecid Efendiye gelinceye kadar geçen sürede ortaya konan görsellik yeteri kadar açıklayıcıdır. Paşa'nın ve Seyyid'in *çabası*, natüremort ve peyzaj düzleminde cereyan eden ve

bütün zorlamalara rağmen kendilerinden önceki görsel ideolojinin etkisini taşıyan yapıtlar üretmektir. Osman Hamdi, tümüyle farklı bir konumdadır ve ideolojik tercihleriyle olduğu kadar yeteneğiyle de ayrılmaktadır. Osmanlı resminin ikinci kuşağı, Abdülmecid Efendinin de yakın ilişkide olduğu, 1914 Kuşağıdır. Adı kuşakla bütünleşmiş sanatçıların tamamı Batıyı Tanzimat döneminin benimsediğinden çok daha fazla benimsemiştir. Empresyonizm bu kuşak için bir üslup ya da yöntem değil Batılılığı taşıyan bir araç niteliğindedir. Paşa'da büsbütün karanlık olan peyzaj, Seyyid'de zaman zaman açılır (bir sıfatı da geometri ve perspektif hassasiyetini vurgulayan 'metrolojist'tir). Peyzajı ve ışığı hapsedme çabası, ışığın natürel özelliklerini aşacak bir düzeye erişir. Seyyid'de izlenen bu girişim neredeyse İzlenimciliğe doğal bir geçiş gibidir ve İzlenimciliğe yönelmenin temel bir ihtiyaçtan kaynaklandığını duyumsatır. Arayışlara rağmen natürmortun dışında kalan eşyalar, eşyanın tekil bir nesne/varlık olarak resme girmesi henüz söz konusu değildir.

Abdülmecid Efendi ise çok özgün bir ressamdır. Doğrudan bir portreci olarak çalışması ne kadar önemliyse ve yine *Sis* tablosunda görüldüğü gibi İzlenimci palet ne kadar öne çıkarsa da henüz nesne onda da mevcut değildir. Nesneyle, *iç mekân* resimlerinde, dekora dahil olduğu kadarıyla ilgilidir. Portrelerinde olsun, genel olarak resimlerinin istif düzeninde olsun dikey ölçekteki 'gravite' kendi soyluluğunu vurgular ve içinde yaşadığı katı hiyerarşik düzeni ifade eder gibidir. Abdülmecid Efendi'nin resim tarihindeki yeri, yeteneği kadar, ele aldığı konuların peyzaj ve natürmorttan dinamik bir iç mekân anlayışına geçişle belirir. Çok anılan iki tablosu *Haremde Beethoven* ve *Haremde Goethe* bize Batı dışı modernliğin anlamı üstünde düşünme imkanını sağlar ama bu tanım dahi yanıltır. Ortada tam manasıyla Batılı bir düzen vardır. Hem büstün hem de nota kitabının Beethoven'ı vurgulamasındaki abartılı Doğulu ifade bir yana bırakılırsa resim tamamen Batılı bir hayatı gösterir ki, yüksek sınıfların 1915'te yaşadığı Osmanlı-Batı ilişkisini bundan daha ileri şekilde resmeden ikinci bir yapıt bulunmamaktadır. Resmin belirttiğimiz abartılı vurgusu ise bir gerçeği dile getirmekten çok ütopyik ve ideolojik bir öneriyi işaret eder. *Haremde Goethe* ise bir edebiyatçıyı *vurgulaması nedeniyle daha içe dönük bir resimdir ve o içe bakış daha Oryantal imgelerin resme işlenmesine yol açar*. Her şeye rağmen resim bahsettiğimiz düzey eksende oluşturulmuştur.²⁵ Figür daha sonra da Namık İsmail gibi sanatçılarda devam edecektir.

Abdülmecid Efendi'nin gerek görsel bilinç açısından gerekse onu hazırlayan ideolojik arka plan bakımından dönemin diğer sanatçılarından hayli ayrılmış bir ressam olduğunu belirten iki önemli tablosuna daha değinmek gerekir. Bunların ilki tamamıyla teatral ve eklektik bir çalışma olan, ressamın beş ayrı Batı ressamının yaptığı tablodan aldığı parçalardan mürekkep bir kolaj meydana getirdiği ve Oryantalist bir imgeyi yeniden canlandığı yapıttır. Bir dönemde bu yapıtın ressama ait olmadığını iddia eden görüşler de *öne sürülmüş fakat ortaya konan belgelerle konu kapanmıştır*.²⁶ Resmin özellikle Boulanger'e ait tablolardan alınan parçaların yan yana konmasıyla meydana getirilen bir Oryantalist resim olması Oryantalizmin algılanışı açısından başlı başına önemli bir konudur.²⁷

Anlaşıyor ki, Osmanlı Oryantalistleri de veya Osmanlıdaki Oryantalizm yaklaşımı da Abdülmecid Efendi'ye gelindiğinde büsbütün teatral bir içerik kazanmıştır. Osman Hamdi Beyde ancak kısmen görülen bu durumun Abdülmecid Efendi'de kolajlara kadar *inmesini* bir zihin durumu olarak ayrıca ele almak gerekir. O arada Osman Hamdi Beyin resimlerinde gösterdiği otoportreleri fotoğraflayıp onlara bakarak daha sonra resmetmesi, fotoğraf-gerçeklik bağlamında hem Oryantalizmin, *içeriden-dışarıdan bakışını hem foto-realistlerde görülen fotoğrafik gerçekliğin resmedilmesi anlayışını hem de fotoğrafa yaklaşan bakış (gaze)* konusunu düşündürmesi bakımından büyük önem arz etmektedir.²⁸ Resmedilen iki 'harem' arasındaki fark çok büyük olduğu gibi, bizatihi harem konusunun Oryantalist bakış ve bilinçte, temsil politikaları bağlamında oynadığı rol çok kapsamlıdır (Roberts 2007).

*İkinci resim, Tarih (veya Coğrafya) Dersi'*dir. Her bakımdan karmaşık bu resim birçok yan-anlama ve yoruma açıktır. Şehzade'nin çocuklarına verdiği dersi gösteren, masanın üstüne yayılmış haritalarla Vermeer'in tanınmış resmini çağrıştıran yapıt, başını derin bir düşünme jesti *içinde* elleriyle kapatmış Şehzade'den başlayarak Osmanlı bilinç dünyasının yeni arayışlarına işaret eder. *Şehzade'nin jestinin bir hayıflanma içerdiği de söylenebilir, atalarının zamanında fethettiği ama şimdi elden çıkmış yerlere hayıflanana, tüm o olayların nasıl geliştiğini aklına sığdıramayan bir hanedan ve eğitim alan, bu 'gerçekleri' öğrenerek yetişen, geleceği temsil eden kuşak.* Resmin aynı zamanda soyut bellek kavramını konu edinen ilk 'modern' resim olduğu söylenebilir.²⁹ Eğer bir önceki Harem resmi *temsil politikaları* bağlamında bir yapıtsa bu resmi de *bellek politikaları* bağlamına oturtmak gerekir ki, söylediğimiz gibi, bir benzerini daha geç Osmanlı, erken Cumhuriyet dönemi yapıtları arasında görmek olanaksızdır. Böylelikle geç Osmanlı döneminde yapılan Batı tarzı resim gerçek manada *modernleşmiştir* ve bu çok önemli bir aşamadır. Buradaki modernleşmenin bir biçim değil temel konular etrafında şekillenen zihinsel modernleşme olduğunu (doğru veya yanlış-o ayrı bir tartışma konusudur) vurgulamak gerekir.³⁰

III

1914 Kuşağı bu eksenin bazen gerisinde bazen önündedir. Belirttiğimiz gibi kuşak üslup/biçim değişikliğini yeni bir modernleşme hamlesi olarak görmüştür. İzlenimciliğin, Baudelaire'in saptamasıyla, 'modern hayatın' resmedildiği bir anlayış *da* olması, 1914 Kuşağının devraldığı mirastır ve bu kuşağın 1970'lere kadar devam eden etkinliği, *Türkiye'deki en önemli köprülerden birini meydana getirir.* 1914 Kuşağının yaptığı resim klasik ekole bir tepkidir, ona nazaran daha fazla gündelik hayatla iç içedir fakat *muhayyel (imaginary)* bir resimdir. Gerçek(çi)lik hala uzak bir limandır. 1914 Kuşağının, sanat çabasını devlet talebine teslim ettiği Şişli Atölyesindeki çalışmaları söz konusu muhayyile kapasitesinin dışında değildir.³¹ Atölyede yapılan resimlerde, grup, savaş, kahramanlık, askerlik tablolarıyla yitip bir geçmişin imgesel öykülerini anlatarak onu yeniden inşa etme kaygısına hizmet etmektedir ki, iktidarda

bulunan İttihad ve Terakki Partisi, mehter marşlarının yeniden bestelenmesi, Şeyh Edebalı'ye aitmiş gibi gösterilen kurgusal bir metnin dolaşıma sokulması gibi birçok alanda aynı gayreti göstermektedir. Birkaç resmiyle Ali Sami Boyar'ın, epey sayıdaki *çalışmasıyla Sami Yetik'in gösterdiği Kurtuluş (ve Çanakkale) Savaşı tabloları dışında, gündelik hayata karşı mahcup bir açılım vardır*. Zeki Kocamemi, Kâmil Akdik cepheleleri ve cumhuriyet 'sahnelerini' aynı anlayışla resmedecektir. Bütün bunlara rağmen, 'sokak' kapıyı *çalsa bile*, peyzaj hala baş roldedir.

Bu kuşağın Cumhuriyet modernleşmesine hizmeti yadsınamaz. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte başlayan kesintisiz modernleşme çabası, ressamların yapıtlarına yansiyacak, orada karşılık bulacaktır. Cumhuriyet modernleşmesinin daha önce değindiğimiz ütöpik eğilimleri ve ideolojik açıdan üstten belirleyen tutumu, Namık İsmail'in neredeyse ikonik değer kazanmış *Taksim Meydanı* isimli çalışmasında ve üslup açısından tümüyle kendisine özgü bir yol tutturmuş Ali Avni Çelebi'nin *Vitrin* ve dönemi için çok şaşırtıcı olan *Maskeli Balo* isimli yapıtında sosyal hayatın dönüşümü olarak ortaya çıkar. Resim, modernleşmenin en önemli araçlarından biri olarak başlamıştır. 1914 Kuşağı hiçbir ideolojik tutum içinde bulunmayan, modernleşmeyi bütünüyle biçimsel bir dönüşüm olarak benimsemiş bir kuşak olarak, şimdi kendisini gösteren modernleşmeyi tüm sahneleriyle tuvale aktarmaktadır. Anadolu'ya gönderilen ressamların da karşılaştıkları sahneleri bir süre sonra muhayyel şekilde tuvallerinde gösterdiği biliniyor.

792

1914 Kuşağının yetenekli ressamları eliyle geliştirdiği sadece zevke dayanan resim anlayışı, bahsettiğimiz özellikleri çerçevesinde, ilk darbeyi, hiç beklenmedik şekilde, *D Grubundan* alır. Grup, öncelikle kuşağın İzlenimciliğine karşıdır ve o üslubu gerçeğin yansıtılmasında bir engel olarak görür. *Önemli bir muhalefet, karşı çıkış ve öneri geliştirir*. Tutumu her şeye rağmen seçkincidir. Bununla birlikte modernleşme dönüşümünün salt bir biçim sorunu olmadığını sezinler ve Türkiye'de, yaşanan transfer yoluyla modernleşmenin *çok berrak bir ifadesi olarak*, yeni bir ressamlar çevresi sıfatıyla, *İzlenimciliğe karşı Kübizmi ve Konstrüktivizmi önerir*. *Önerilen anlayışların kültürel ve metodik açıdan ne derecede içselleştirildiği bir sorunsu da inkılaplara muhatap olmuş ressamlar çok önemli bir kavşaktadır*.

Cumhuriyet anlayışının temel iddiası rasyonalizmdir. *İzlenimci bir paletin söz konusu rasyonalizmi yakalaması zordur*. Cumhuriyet modernleşmesi biçimsel modernleşmeyle yani gösterenle içerikteki modernleşmeyi yani gösterileni ilk kez performatif bir anlayışla tartmakta, sınamaktadır. Bu ilginçtir fakat daha da ilginç olanı Cumhuriyetin bu defa D Grubu'nun iddialarını *modernlik* olarak sunmasıdır. 1933 yılında kendisini gösteren anlayışın dayanağı olan akımların, özellikle İnşacılığın, Nazım Hikmet'in şiirleri aracılığıyla daha 1920'lerin sonundan başlayarak kültür ortamına hâkim olmaya başladığı anımsanırsa, modernleşme değerlendirmeleri bakımından yaşanan zihin karmaşası da daha kolay anlaşılabilir.

Süren tartışma, bir üslup tartışması değil, ideolojik bir tartışmadır. Bir yandan, sonradan gelen daha gerçek manada moderndir diye düşünülerek modernleşmenin ideolojisi tartışılmaktadır *öte yandan da* Cumhuriyet modernleşmesinin rasyonaliteye oturan kendi iç değerleri bu tartışmada irdelenmektedir. Modernleşmenin bir model olarak sürekli şekilde dışa doğru

genişlemesi D Grubunun da aynı eksenle eleştirilmesine yol açacaktır. Eleştiri, grubun getirdiği üslup anlayışının kısa sürede ‘eskimesinden’, kısmen yozlaşmasından türemektedir ama özlü bir nedene dayanmaktadır: Cumhuriyetin/inkılabın resmini yapmaktan yetersiz kalması. Bu aslında yanlış bir değerlendirmedir. Grubun katı çerçevesi kırıldıktan sonra hatta o çerçeve geçerliken de üyeleri inkılapları yeterince resimlemiştir. Eleştiri başka bir nedene, cumhuriyet ideolojinin zihinsel bir niteliğine bağlıdır. Getirilen eleştiri gerçekten dikkat çekicidir, çünkü, inkılabın ‘getirdiği’ doktriner teleolojik ideoloji o kadar kapsayıcıdır ki, hiçbir akım, hareket veya yöntemin onu yeterince cevaplayamadığı sanısını uyandırmaktadır. Tartışma *sürekli ilerleme* diye özetlenecek ereksellikten doğmaktadır. O arada, gerek İzlenimciler gerekse D Grubu, *yöntemsel olarak özgül tercihlerine rağmen*, inkılabı resmederken ikonografik bir tutum içine girer, anıtsal bir ifadeciliğe yönelir ve neo-klasik bir biçimde kalır. Özellikle devletle irtibatlı sahnelerde, tıpkı Şehzade Abdülmecid’in sürekli düşey eksenli istif düzenine benzer şekilde anıtsal bir denemeciliği geliştirir.

D Grubu’nun temel kaygısı entelektüel bir kaygıdır. Ona dönük eleştiriler ise modernlik eleştirisi olarak ortaya çıkar. Eleştiriler bakımından önemli nokta muhtemelen gruptakilerin göndermede bulunduğu Kübizmin analitik dönemini anımsamaktan kaynaklanır. *İlk dönem Kübizimde görülen ve maddenin rölativist açılımlarını ‘göstermeyi’ amaçlayan yaklaşım* Türkiye’de Kübizme atıfta bulunan çevrede henüz *çıkış noktası değildir*. Hiçbir zaman da o anlayış benimsenmeyecektir. Daha çok sentezci dönemin getirdiği plastiği tercih eden grup, ‘modernleşme’ olarak sunduğu bu anlayışı temellendirmek için, bir süre sonra, ‘millilik’ gibi kavramları *tartışmaya başlar ki, eleştirilerin odağında o kavramlar yer alacaktır*. D Grubu kısa süre sonra millî ve yerli bir sanattan uzaklaştığı için eleştirilecektir.

Şartırcı bir yaklaşımdır bu. Çünkü, ‘millilik’ anlayışı, yerlilik kaygısı modernlik kaygısının üstüne çıkmıştır. Şimdi modern olan millî olmasıyla, milliliğinin, yerelliğinin oranıyla ölçülecektir. Muhtemelen 1930’ların iktisadi devletçi anlayışının otarşik eğilimleri, ekonomik alandan toplumsal alana daha doğrusu toplumsal zihniyete doğru genişlerken millilik de öne çıkmaya ve bir modernlik eleştirisi olarak belirmeye başlamıştır. *Yeniler* eleştiriye toplumcu-gerçekçi bir çizgiye taşır. Resmin gündelik hayatı ve gerçekliği ele alması gerektiğini savunur. Bu maksatla bir grup sanatçı bir araya gelir: *Yeniler*.

IV

D Grubu’nun kısmen konvansiyonel hale gelmiş İzlenimciliğe karşı çıkmasına benzer şekilde, grup, herhangi bir üslup eleştirisi getirmekten ziyade tartışmayı daha tematik bir anlayışla sürdürür. Tema, D Grubu’nun geliştirdiği görselliğin gerçeği/gerçekliği yeterince yansıtmaması nedeniyle eleştirilmesidir. Toplum ve gerçek kavramları Yeniler grubu için müşterek düşünülen kavramlardır. Yeniler’in *İzlenimci ve Kübist* bir resim yapmayacağı *açıktır*. Fazla ileri giden bir iddia olmasına rağmen, Yeniler grubunun da yaklaşımını örtülü bir şekilde, biraz da yete-

rince fark etmeksizin, belli bir klasisizme dayadığı öne sürülebilir.³² O dönemde (1930'ların sonu 1940'ların başı ve 1940'lar boyunca) toplumcu-gerçekçilik tartışması edebiyat dünyasında da devam etmektedir. Nazım Hikmet'in değindiğimiz Konstrüktivist radikal tutumu *Şeyh Bedreddin Destanı* (1936) isimli yapıtıyla daha yerli bir sese doğru evrildiğinden, Yeniler'in hareket noktası büsbütün berraklık kazanır.³³ Buna mukabil Nuri İyem, 'yağlıboya resmin Türk devrimini anlatmada çok güçlü bir araç olduğunu düşünüyorduk' diyerek tartışmanın doğrultusunu saptar (İyem t.y.).

Liman sergisi bu düşüncelerle 1941 yılında açılır.³⁴ Daha da ilginç bir olay meydana gelir ve Akademi'yle yakından ilgili Burhan Toprak, Mümtaz Yener'e ait *Fırın* isimli resmi polis aracılığıyla kaldırtır.³⁵ *İlginç olanı bazı entellektüellerin Yeniler çevresini savunmasıdır.*³⁶

1940'ların ikinci yarısına gelindiğinde artık Cumhuriyetin ilk dönemi tamamlanmıştır fakat modernleşme açısından, özellikle görsel modernleşme açısından, çok ciddi bir sorun kapıya dayanmıştır. Sorun modernle klasik arasındaki çekişmedir ve tartışma gerçeklik ve millilik kavramı içeriğinde su yüzüne çıkmıştır. Tartışmanın sadece Yeniler'le ve onların sol eğilimleriyle sınırlı kalmadığını gösteren önemli sorun, devletin, Tek-Parti iktidarının kültür kurumları aracılığıyla düzenlediği ve ressamı Anadolu'ya göndermeyi öngören *Yurt Gezileri*'dir. Daha öncesinde, değindiğimiz şekilde, Şeref Akdik, Ömer Adil, Melek Celal, Cemal Tollu tarafından resmedilen inkılap sahneleriyle oluşan ilişkiyi, Devlet (büyük harfle yazılan 'Devlet') bu defa, İyem'in vurguladığı 'yağlıboya resim' üstünden ama Anadolu'ya açılarak yenilemek çabasıdadır ve o maksada yönelmiş resimlerin biçimsel arayışlarla değil, doğrudan bir ifadeciliğin çerçevesinde şekilleneceği açıktır.

Daha da ilginç olanı modernin gündelik hayata ait bir tarz olarak terk edilmesi ve resmin modern-öncesiyle buluşmasıdır. Anadolu'dan gösterilecek sahnelerin modern hayata tekabül etmediği açıktır ama maksat artık elit, kentli modern hayat değildir, köylüyle barışma çabasıdır. Köy Enstitülerinin aynı dönemin muhakemesiyle açılmıştır. Kültürü Anadolu'ya 'götürmek' düşüncesi şimdi yerini Anadolu'yu büyük kente, entelektüel çevrelere taşımaya dönmüştür. Bu tutumun, Yakup Kadri'nin *Yaban* isimli romanından beri devam eden bir ilişkiyle irtibatlı olduğunu biliyoruz. Halkevleri birinci amaca hizmet ederken resim o bilinçlendirmeyi sağlamanın aracına dönüştürülmüştür. *Yaban* romanı, yerini, 'yabanıl' sahneleri gösteren resimlere bırakmıştır. Bir daha söylersek, bu koşullarda klasisizmin veya neo-klasisizmin öne çıkacağı aşikardır. Değindiğimiz üzere, hareket, CHP içindeki Anadoluculuk hareketiyle iç içedir.³⁷ *Şu da var ki, o dönemde devletin kültür kurumları, özellikle Halkevleri yine Akademi'yle yakından ilişkilidir ve Yurt Gezileri'ne katılan ressamlar neredeyse devletin makbul sanatçılarıdır.*

Yeniler Grubuna gösterilen tepki tam da bu nedenle açıklanabilir. Tepkinin elbette ideolojik bir boyutu vardır fakat, daha önemlisi, karşı çıkışla modernlik arayışı arasındaki ilişkidir. Yurt Gezileri'ne katılmayan ressamlar (davet edilip de katılmayacağı cevabını veren olmuş mudur, bilmiyoruz ama bizatihi davet bir seçime dayanmaktadır) acaba katılanların resimlerinin artistik yapısına dönük bir tepki içinde midir sorusunun henüz somutlaşmış bir

yanıtı yoktur. Şu kadarı söylenebilir ki, devlet, o güne değin sürdürülen ve modernlik anlayışı içinde geliştirilen resim anlayışını daha *gerçekçi* bir çizgiye iterek bir manada toplumcu gerçekçi ressamların da önünü tıkamaktadır. O aşamadan sonra modernizmle iç içe geçen bir görsel ideoloji tercihinin gerçekleşmesi son derecede zordur ve *öyle bir tercih* ancak 1950'lerden, 1950'lerin ikinci yarısından sonra başlayacaktır. O arada 'Türk Paris Okulu' ressamlarının soyut resimlerinin de Paris'te üretilmesi dikkat çekici özgül bir durum olarak kaydedilmelidir.

V

1950'lere erişildiğinde görsel ideoloji modernist bilinçle ilişkisini *logos* bağlamında kullanmıştır. Modernizmin logosla neredeyse doğal denecek bir ilişkisi söz konusudur ve ussallıkla logosun ilişkisi doğrudandır. Bu gidimli ilişki Kant estetiğine kadar uzanır. Kant'ın aşkınsalcılık yaklaşımı bilindiği gibi *Saf Aklın Eleştirisi*³⁸ başlıklı yapıtının birinci bölümünde (Kant 1968, s. 21) yer alır ve Kant, aşkınsal estetiği, 'a priori duyarlılığa ait tüm ilkelerin bilimi' olarak tanımlar. 'Bu çerçeve içinde, estetik, duyarlılık doktrininin bilimi, aşkınsalcılık ise nesnelere a priori bilmek yaklaşımı olarak tanımlanır (Kant 1968, s. 11-12), yani amprik olanın kökeninden gelmeyendir, aşkınsal olan (Kant 1968, s. 56). A priori olan ise evrensel ve gereklidir. Duyulardan *türemeyen* tüm düşünce unsurlarını içerir. A priori unsurlar, bilişimsel yetilerin (*cognitive faculties*) ürünüdür. Madde veya biçim (*morphe*) duyular düzeninde a posteriori bir yer tutarsa da biçim veya *eidos*, zihinde a prioridir ve duyulardan ayırdır (Hendrix 2023). Kant'a göre zihnin sabit doğal yasası duyuları düzenledikçe (*coordinated*) ortaya çıkan çeşitli şeylerdir (*various things*). A priori bilgi, içgörüyü ve temsili gereksinir. İçgörü ise, belli bir bilgi kipiyle, duyumsanabilir nesne arasındaki yakın ilişkidir. Zihin, duyumsanabilir nesnelere temsillerini (*representations*) alır ki, o da duyarlılıktır (*sensibility*) (Kant 1968, s. 19).

Kant'taki a priori bilgi ve içgörü konusunun modernizmin *dışında* bir anlayış oluşturduğu, o anlayışın Amerikan Soyut Dışavurumculuğuna, özellikle bu iki kavram nedeniyle/ aracılığıyla, dönemin etkili eleştirmeni Clement Greenberg tarafından uygulandığı biliniyor.³⁹ Zor, çetrefil, karmaşık, içe dönük bir sanat anlayışı olarak modernizm estetiğinin Kant'la bütünleştiği söylenebilir ama Paul Guyer'in ifadesiyle söylersek, söz konusu felsefi yorumun, sanatın modern bir kuramı olarak tanımlanması mümkündür fakat modern sanatın kuramı olması çok zordur (Guyer 2021). Dönecek olursak, Osmanlı/cumhuriyet-görsellik ilişkisi içinde tartışmanın merkezini logosun hazırladığını bir daha belirtmek gerekir. İzlenimcilerin estetik tercihi bu meyanda logos'la örtüşmez, daha ziyade Kantçı içgörü ve a priori yaklaşımına bağlanır. Batılı modernleşmenin kronografyası içinde vurguladığımız durum büyük bir çelişki meydana getirmektedir. Modern hayatın ressamları olan İzlenimci sanatçılar, şimdi, pozisyon değiştirerek Kantçı bir zemine sürüklenmiştir. Buna mukabil, '*modern hayatın ressamları*'nın savunduğu önce Kübist sonra toplumcu gerçekçi resimler de iç çelişkilerine rağmen modern olarak nitelendirilecektir. Türk resmi bu çelişkinin içinde kalır. Bir dönemin modern ardıl dönemde 'eski' olur ama bu sübjektif seçimlerin estetik modernliğin kuram ve ilkeleriyle bağı

yanlış kurulmuştur. Özellikle Cumhuriyet dönemi resminde modern denilenin *ancien*, eski denenin de modern *olmadığı* söylenemez.

VI

Şimdi tüm bu söylediklerimizin sentezi olan, en kritik noktaya değinelim: Türk resmindeki anakronizma sorunu. Yazının başlığında vurguladığımız *olmayan* kavramı, anakronizma dediğimiz çelişkinin yarattığı bir kavramdır. Bilinen gerçeği tekrarlamak gerekirse, Osmanlı ressamlarının Paris yolculukları başladığında, Şeker Ahmet Paşa'nın, örneğin Courbet'in o yıllarda o kentte yarattığı fırtınadan ne kadar etkilendiğine dair elimizde bir kanıt yok. Courbet'in tartışma zeminine taşıdığı fikirleri kavraması da olanaksızdır. Nedeni, o kavramları zihinselleştirecek bir bilince ve kültüre sahip olmamasıdır. Benzeri bir iddia çok daha sonraları, 1903-1912 arasında Paris'te yaşamış Yahya Kemal için de öne sürülmüş, şairin çevresinde bulunan *avangart* şair, düşünür, ressam ve politikacıları *tanımadığı* vurgulanmıştır. Tanınması olanaksızdır.⁴⁰ Epistemolojik bir sorundan söz ediyoruz. Osmanlı ressamları da 1914 Kuşağı da arkadan gidenler de (Bedri Rahmi Kuşağı diyebiliriz) Paris'te yerleşik, kanonik ve konvansiyonel hatta konformist görsel ideolojiye bakarak onu benimsemiştir.⁴¹ Buna karşılık Şeker Ahmet Paşa kuşağının Corotgil bir resimden, Barbizon Okulundan etkilenmesi önemlidir.

Gerçeğin *bu* niteliğiyle ortada durduğu bir anda Türk resminin *olmayan* bir resim olduğunu öne sürmenin temel gerekçesi, bahsettiğimiz epistemolojik çıkmazın süreklilik kazanması, başlı başına bir niteliğe dönüşmesidir. Çallı Kuşağı, İzlenimci anlayışını, D Grubu, Kübist tavrını 1970'lere kadar sürdürmüştür. Modern olanın da zamanla konvansiyonel ve yerleşik bir nitelik kazanması doğaldır. Yenilik daima yerleşik olana tepkiyle ortaya çıkar. Ne var ki, Türkiye'de, bir dönemde modern olanın sahip olduğu niteliklerle *daima* modern olarak kalması şaşırtıcıdır. 1914 Kuşağı da ardılları da içinde yaşadıkları dönemde oynadıkları modern role atıfla değil, bütün zamanları ortak kesen bir anlayışla modern kabul edilmiş, modernin ontolojik tanımı olarak sunulmuştur. Oradaki modern vurgusu yaptıkları resmin bir dönemde 'modern resim' olarak kabul edilmesinden de kaynaklanmaz. 1914 Kuşağı tutumu, duruşu hatta giyim kuşama, Paris'e gitmesi nedeniyle, modern hayatın içinde olmasıyla modern kabul edilir. Böylesi bir çıkmazın en önemli göstereni 1970 kuşağı denebilecek sanatçıların 1970-1980 arasında çeşitli tarihlerde gittikleri Paris'te hala figüratif/konvansiyonel bir resmi devam ettirmeleri, bu defa onu *modern* olarak sunmalarındadır. Kısacası, Türkiye'deki görsel ideoloji bakımından, modern olan, daima konvansiyonel olanın içinde muhakeme edilmiştir. Bahsettiğim çıkmaz ancak 1990'lardan itibaren kırılmıştır.⁴² Türkiye'de, modern olanın kabulündeki hatalar, yanlışlar, görsel olanın modernle kurduğu ilişkinin sorunlarına da kapı açmıştır.

Ne kadar usta olursa olsun, bir resmin ifade araçlarının başka bir zamanda sunulması zaman çatışması/çelişkisi olarak biçimlenir. Tam manasıyla bir kısıtlamadır söz konusu çelişki. Forma ait anakronizma aynı anada zihinsel anakronizmadır. Zamanı aşan bir form denemesi

zamanı ileri doğru götürmekse tersi de o ölçüde doğrudur. Modernlik kavramının özünü *bu* gerçek oluşturur. Sinematik gerçeğin modernlikle olan karmaşık ilişkisi söz konusu tanımın kristalizasyonudur. Fakat ondan önce de resmin ‘zamanı yakalamak’ diye bir çabası vardır ve modernlik, içinde yaşanan *gerçek* zamanı yakalamakla ilgidir, daima böyle olmuştur. İzlenimcilerin ışıkla olan ilişkisi zamanla ilişkiydi. Resimsel zamanın (resme şu anda bakıyorum) resmin ifade ettiği zamanın (varlıkbilimsel olarak geçmişte yaşanmış bir an) daima dışında kaldığını ve resmin ifade ettiği zamanın ardılı olduğunu bilmek gerekir. Resmi yapanla resme bakan arasında daima bir zaman farkı olacaktır. İdeoloji, zamanın ötesine geçme çabasıdır. Bir ideoloji olarak Avangardın gerçek anlamı budur.⁴³ Ütopya ise evrensel ve ebedi bir zaman inşa etme düşüncesidir.⁴⁴ Gerçekle ideoloji arasındaki köprüyü form, kurar. İdeolojik zamanı gerçeğin zamanına dönüştürür, form. Bugün baktığım bir resmin bana ifade ettiği anlamı nasıl dile getirdiğim forma ait bir değişkendir. O değişken, gerçeğin kendisiyle ideolojik anlamı arasındaki ‘farkı’ da bana göstermek zorundadır.

Türk resminin 1914-1994 arasındaki seksen yıllık tarihi bu çelişki üstüne oturmuştur. Çelişki, resimsel zamanı terk etmek ve onu daima ideoloji merceğinin arkasından göstermektir. Buna, Marks’ın kullandığı anlamıyla *camera obscura* da diyebiliriz. Marx, *camera obscura*’yı, ideolojin gerçeği ters yüz edişinin metaforu olarak kullanıyordu (Marx 2016, s. 63 vd.). Resim Cumhuriyet epistemolojisi içinde bu araçsallığını daima korumuştur ve o planda ressam sürekli olarak zamanla tersleşmek/çelişmek zorunda kalmıştır. Güncellik görsel sanatçının 1990’lara gelinceye kadar sorunu olmamıştır. Daha doğrusu olamamıştır. Nedeni, ressamın *hangi* zamanı göstereceğine dönük muhakemeyi özgürce kuramamasıdır. Aynı doğrultuda, cumhuriyet döneminin zaman algısı da kendi içinde sorunludur. Modern hayatın resmedilmesi modern bir edimdir ama modern bir edim olarak resmin geçmiş bir zamanı göstermesi başlı başına bir olgudur, bize, örneğin, neo-klasisizmi anımsatır. Neo-klasisizm modern bir tutumdur ama kendi içinde başka büklümler ihtiva eder. Manet’nin gündelik hayatla kurduğu ilişki ise kendi gününde moderndi ama bugün modern dışı bir anlam içerir (Clark 1999).

Sonuç itibarıyla resim daima geriden gelen bir zamanı ve onun resimsel ifade biçimini izlemek zorunda kalmıştır. Yine sonuç, 1970’lerde dahi İzlenimci, Kübist resimlerin yapılmasıdır. Sadece 1950’lerden sonra içine girilen soyutlanmış, çoğu zaman lekeli ifade zaman sorununu çapraz kesmiş, onu bir tartışma konusu olmaktan çıkarmıştır ki, yönetimin bu defa o resme ‘modern’ diye sarılması ve okul müfredatlarına yerleştirmesi bir tesadüf değildir. Kendisini de çok zorlayan zaman çemberinin dışına çıkma olanağını bulmasıdır. Türk resminin modern bir ifade aracı olarak sürekli şekilde zaman-dışı kalması, bu resim birikiminin, kendisine hedef aldığı Batı görselliği bağlamında ontolojik olarak var *olmamasıdır*.

Zaman-dışı resim, *olmayan* bir resimdir. Zaman-dışılık, bir resim için arkaik olmanın da gerisinde bir durumdur. Bilinçli bir modern-dışı tutum da modern olabilir ama modernlik adına zaman-dışı kalmak epistemolojik bir çıkmazın içinde boğularak gerçeği *görmemek* anlamına gelir. Türk resmi sadece Batı görsel ideolojisi bağlamında değil modernin muhakemesi

açısından da Cumhuriyet döneminde tam bir darboğazda kalmış ve tıkanmıştır. Kurucu modern zihniyet, bazen neo-klasik üslubu, bazen klasisizmi, bazen kaba bir gerçekçiliği, bazen Kübizmi modern olarak sunmaktan çekinmemiş, bu tercihlerin bir zihin durumuna tekabül ettiğini ilgili çevreler ve değerlendirmede bulunanlar görmemiş, sonuç olarak Türk resmi yaşadığı ontolojik zaman sorunu nedeniyle sürekli bir anakronizma üreterek mukayeseler bağlamında varlığını yitirmiştir. Türk resmi-modernizm ilişkisi analogik bir nitelik kazanmış, modernizmin, görsel ideoloji bağlamında, istisnalar dışında, temellendirilmesi daima sorunlarla yüklü olmuştur.

Tüm bu olgularla birlikte şu noktayı özellikle vurgulamak gerekir. Türk resminin 1980 sonrasına kadar gelen *olmayan* bir resim olduğunu belli bir bağlam içinde ve açıkladığımız neden ve gerekçelerle dile getiriyoruz. Bu değerlendirme ve nitelendirme özgül bir yaklaşımı içerir ya da ondan doğar. Onun dışında söz konusu birikimi meydana getiren çaba son derecede önemli ve saygındır. Türkiye'nin 150 yıllık bir tarih içinde oluşturduğu, Batı dışı modernlik dediğimiz son derecede kendisine özgü yapının en önemli temel taşları arasındadır. Sanatlıların gösterdiği çaba ayrıca saygıyı hak eder. Her sanatçı toplumu, tarihi ve gerçekliği kendi bakış açısıyla yorumlamıştır. Bunlar karmaşık süreçlerdir ve her sanatçı o süreçleri kendi donanım, kültür ve kişilik özelliğiyle yaşamıştır. Burada yaptığımız gibi retrospektif bir yaklaşımla ele alınarak çeşitli 'okumalara' tabi tutulmaları ve gerektiğinde eleştirilmeleri onların kendi içlerinde sakladığı özgünlüğü tartışmaya açmayacağı gibi saygınlıklarına dönük bir sorgulama değildir. Kaldı ki, tarihselci ve kültüralist bir okumanın da kısıtlamaları mevcuttur.

Türk resmine dönük çözümlemelerde belirttiğimiz noktaların irdelenmemesi, sürekli olarak ertelenmesi, görseelliğin yaşadığı anakronizmanın modernleşme olarak sunulması modern bilincin kısıtlamalarının somut bir ifadesidir. Söz konusu tutum, anlayış ve sorunlar, resmin teşhir ve temsil politikalarında, kısacası müze pratiklerinde de kendisini göstermiştir. Şimdi o ilişkinin nasıl kurulduğunu, iç sorunlarını irdeleyelim.

ÜÇÜNCÜ KISIM

Türkiye'de arkeoloji müzelerinden, özellikle de Osman Hamdi Beyin biçimlendirdiği anlamıyla arkeoloji müzelerinden çok sonra açılan resim-heykel müzelerinin tarihi başlı başına bir serüvendir. İçsel tarih özellikleri bir yana bu müzelerin sahip olduğu kategorik sergileme, teşhir, tercih politikaları Türkiye'de yaşanan modernleşmenin de başka alanlarda bu derecede katı çizgilerle izlenmeyen yansımalarını barındırır. Önceki bölümde resim ve görsel kültürün modern kavramıyla ve onun sınımlarıyla, bükümleriyle olan ilişkisini ele aldıktan sonra şimdi aynı sorunsal müzeler bağlamında çözümleyeceğim. Böylece görsel ideolojiyle onun resmi ve yarı resmi teşhir politikaları arasındaki etkileşimi ortaya koyacak, bu etkileşimin içerdiği darboğazları bilhassa *kurulamayan müze* kavramıyla birlikte değerlendireceğim. Resmin yaşadığı anakronizma sorunları kadar büyük sorunları müzelerin vurguladığım çerçeve içinde yaşadığını hemen belirteyim. Bölümün amacı onları göstermektir.

İstanbul ve Ankara olmak üzere iki büyük kentte açılan devlet ve özel kesim müzeleri ele aldığımız modernleşme problemlerini somut şekilde yansıtmaktadır. Milli Saraylar Başkanlığı İstanbul Resim Müzesi (bundan sonra MilSaRM), (Mimar Sinan Üniversitesi) Resim-Heykel Müzesi (bundan sonra İsRHM), Ankara Resim-Heykel Müzesi (AnRHM), İstanbul Modern (İMo) ve özellikle İş Bankası Müzesi (İşBM) bu bakımdan üstünde durulacak, kapsamlı şekilde irdelenecek birer koleksiyona sahiptir. Müzelerin kurumsal özelliklerinin bizi ilgilendirmedini hemen belirteyim. Öte yandan İstanbul Modern, koleksiyonunun uluslararası isimleri barındırması nedeniyle, diğerlerinden ayrılan bir nitelik taşıyor. Öteki üç müze ise küratörlük sistematikleri, koleksiyon düzenleri ve teşhir ve temsil politikalarıyla özgül anlamlar ifade ediyor. Bu müzeleri değerlendirirken bakış açısını bu yazıda ele aldığımız kavram ve olguların belirleyeceği açıktır. O yönden bakınca, *olmayan müzelerin*, ana kısıtlarını, çıkmaz ve darboğazlarını gösterdiğimiz Türk resmini nasıl bir anlamlandırma çabasıyla ele aldıklarını özellikle irdelemek gerekir. Her bir müze bu açılardan başlı başına bir bütün olarak ele alınabilir. O yaklaşımı erteleyerek konuya sadece vurguladığımız nihai parametreler açısından bakalım.

I

Saydığımız müzeler içinde, bu yazıda bahsettiğimiz tarihi özellikle kuşatan müze MSRM'dir. Yine bu yazıda ele aldığımız gerek Elvah-ı Nakşiye koleksiyonu gerekse Osmanlı döneminde başlı başına bir kütle oluşturan koleksiyon yani yabancı ressamlardan alınan resimler bu koleksiyondadır. Özel olarak saraya yapılmış bazı resimleri de bu müzede görmek kabildir. Osmanlı resminin en erken evresini incelemenin neredeyse ön koşulu MilSaRM'yi meydana getiren yapıtları bir arada görmektir. Müzenin, ilk müzenin açıldığı Dolmabahçe Sarayı Veli-ahd Dairesinde bulunması da mekân ilişkileri açısından önem taşımaktadır.⁴⁵ Diğer üç müze de kendisine özgüdür. İsRHM, gerek 'Akademi' gerekse müze ele aldığımız tarihin doğduğu ve yaşandığı kurumdur. AnRHM, çok geç bir tarihte kurulmuş (1976) ve açılmış (1980), başkentte bulunması gerektiğine inanılan bir müzedir. İM, güçlü bir iddiayla ortaya çıkmış, yerel ve uluslararası sanat birikimini iç içe geçirmeyi öngören, modern-güncel çizgisinde birikimi olan, mimarisiyle olsun, işletmesiyle olsun çağdaş müzecilik anlayışına daha fazla yaklaşan bir kurumdur. İşBM ise çok yakın bir tarihte kurulmuş, yarı özel yarı kamuya ait bir bankanın ama cumhuriyet tarihinde çok özgül yeri olan bir kurumun daha ziyade klasik yapıtlardan meydana gelen koleksiyonunu teşhir eden bir müzedir.

Müzelerin ortak paydası ilk gününden bu yana Türk resmini biriktirmektir. Çağdaş veya güncel sanat bu makalenin çerçevesi bakımından ihmal edilebilir. Uluslararası koleksiyonun niteliği de söylenecek çok şey olmasına rağmen, ancak geçerken değinilecek bir husustur. Üç müzenin de aynı birikimi farklı yapıtlarla kuşatması ister istemez her müzenin benzer modellere yönelmesini bir noktadan sonra zorlamaktadır. Ortada bir tekrarın bulunduğu hemen saptanabilir. Tekrarı doğuran ana unsur, müzelerin sergileme/teşhir politikasındaki yaratıcılıktan, farklı bakışa açılara sahip olma hırısından uzak, içine kapalı, genellemeci, ansik-

lopedist tavidır. İM'nin bir ölçüde giriştiği kısmen tematik yaklaşım bir kenara bırakılırsa vurguladığımız ortak niteliklerin yapısal belirleyicisi kronolojik anlayışın hakimiyetidir. Nasıl oluştuğunu ele alalım.

II

Tüm bu sergilerin ortaya çıkmasında belirleyici kaynak, bugün hiç hatırlanmasa bile, İR-HM'nin ilk dönemindeki sergileme yaklaşımıdır. O sergilerin nasıl bir anlayışa dayandığını bugün bazı kaynaklardan çok iyi biliyoruz. Söz konusu kaynakların başında iki kitap geliyor. Bunların ilki ve daha sistematik ve kapsayıcı olanı Nurullah Berk'in hazırladığı geç tarihli kitaptır (Berk 1972). Fakat ondan önce 1942 yılında Berk, müzenin temellenmesine dönük bir başka kitap hazırlamıştır (Berk 1943).⁴⁶ Müzeyi ele alan kitap yarı ansiklopedi yarı katalog mahiyetindedir. 'Minyatürlerimiz' bölümüyle başlayarak tam bir kronoloji izler. Sanatçılar hakkında kısmen sübjektif yorumlar geliştirir kısmen ansiklopedik bilgiler verir. Kitabın 'resim' bölümünün sonunda Berk, o günkü sanat ortamında, müşterek bir eğilimden söz edilemeyeceğini, sanatçıların bir araya gelememesini ileri sürerek bu durumu 'kargaşalık, daha hafif değimiyle karışıklık uyandırmıyor değil' diyerek nitelendirir (Berk 1972, s. 49). Sadece bazı genel kabullerin (örneğin soyut resim) ortak bir payda yarattığını vurgular.

Sanatın 1933-34'ten sonra (D Grubunu kast ediyor) aynı zamanda bir entelektüel boyut kazandığını ise kabul eder. Fakat onu bir yere yerleştirmez, sadece 'fizikötesine' (metinde böyle) geçtiğini işaretle yetinir. Kitabın son bölümünde klasik eğitimin akademilerde yer bulmadığına değindikten sonra 'klasik ruhun ölmezliğini inkâr etmenin çok büyük yanılmalara yol açacağı da kuşku götürmez' der. Bölümün tamamı okunduğunda buradaki 'ölmezliğini' sözcüğünün yanlış kullanıldığını, yazar tarafından muhtemelen 'öldüğünü' veya 'ölebileceğini' diye düşünüldüğünü belirtmek gerekir.

Berk'in yaklaşımının kanonikleşmesi kadar resmileşmesi daha önceki bir tarihe iner. 1937'de müzenin kurulmasının ardından Berk, *Ar* dergisinde peş peşe yayınladığı yazılarla tasnifini kurgular ve bir paradigmaya dönüştürür (Köksal 2021, s. 111-122). O paradigmanın daha sonra devralınacak kategorileri bellidir: Primitifler, Orta Devre ve Modern Devre. Buna göre;

Primitifler yani 19. asrın başlangıç ve ortasından sonlarına giden ilk ressamlar devresi; Orta Devre, yani 1870'ten 19. asrın sonuna kadarki devrede doğmuş ve çalışmış olan sanatkarlar devresi; Modern devre, yani en yaşlısı 1900'de doğmuş ve binaenaleyh henüz kırk yaşını bulmamış olan yeni neslin genç sanatkarlar devresi. (Köksal 2021, s. 113).

Görüldüğü gibi zamana, tarihselliğe ve nihayet yaşa bağlı bir düzenle öngörülmektedir. Düzenleme herhangi bir kavramlaştırmaya dayanmamaktadır. Resmin 'başlangıcıyla' bugünü

arasında çekilen bir çizginin kapsadığı sanatçılar düşünülmektedir. Berk'in önerdiği ve kabul ettirdiği bu anlayışın bugüne kadar devam etmesi şaşırtıcı değildir, çünkü sürekli olarak yinelenmiş, kendisini her defasında bir kere daha üretmiş bir sistematikten söz ediyoruz.

Aynı anlayış ve yaklaşım bu defa ressam ve Akademi hocası Devrim Erbil'in kaleme aldığı daha küçük çaplı bir broşür/kitapta da *aynen* izlenir (İstanbul Resim Heykel Müzesi, 1951). Devrim Erbil'in 'izahat' verdiği salonlar müzenin salonlarıdır ve Berk'in andığımız kitabındaki kronolojik anlayışı eksiksiz şekilde takip eder. Kronolojik sistemin kanonik hale gelmesini sağlayan bir başka kaynak, yine Nurullah Berk'in hazırladığı bir kitapta bir tür soy ağacı şeklinde oluşturulmuş kronolojik tablodur (Berk ve Gezer 1973, s. 112). Daha sonra yapılan tüm çalışmaların esin kaynağı, zikredilse de edilmese de bu kitaplar ve yaklaşımdır. Ressamlar hakkında yapılan açıklamalar da Berk'in yaklaşımını izler ki, aksinin olabileceğini düşünmek pek kolay değildir hatta imkansızdır.⁴⁷ Fakat kitapta anılan bazı ressamların bugün unutulmuş olduğunu özellikle belirtmelidir. İkincisi, tüm bu çalışmalar 50 yıl öncesine aittir ve bugüne en yakın bazı isimler o yıllarda henüz orta yaşlarının başındadır.

III

Ele aldığımız çalışmaların düşünsel kaynağını modernizm anlayışı oluşturur. Berk-Gezer ikilisinin kaleme aldığı kitapta bu kavram şaşırtıcı *olmayan* bazı yorumlarla ele alınıyor:

Bizdeki anlayışa göre tabiatı sıkı sıkıya izleyip kopya eden nasıl 'klasik' olarak nitelendiriliyorsa, o tabiatın az ya da çok uzaklaşan, atak, hamleci, yorumcu, değiştirici de 'modern' damgasını yer'. (Berk ve Gezer 1973, s. 101)

Bu anlatımın 'tashih' edilecek yanlarını bulmak başlı başına bir iştir. Modernin, 'bizdeki anlayışla' ele alınmasının kadar 'damga yemek' kavramı da modern kavramının sistematiği ya da felsefi boyutuyla değil, polemik ve içe dönük yanıyla düşünüldüğünü gösterir. Böylesi bir değerlendirmenin görsel ideolojinin modernlikle kurduğu ilişkiyi kavraması olanaksızdır. Değerlendirme aynı zamanda belli bir kuşağın Türk resminin gelişmesini nasıl bir yaklaşımla ele aldığını da göstermektedir ki, kronolojik yaklaşımın içine düştüğü derin çıkmazı bundan daha iyi kanıtlayan bir değerlendirme bulunamaz.

Yine de aranacak olursa o değerlendirmeye aynı yazarların şu tanımıyla erişilebilir:

Eski ressamlarımız Batı etkilerinden kendilerine has bir anlatım çıkaramamış, bir senteze ulaşamamışlardı. Oysa 1928-1933 dönemleriyle başlayan modernizm hareketimiz ilkin Avrupa eğilimlerine uymuş, ama kısa zamanda kendine has anlatımı başarabilmiştir. Bugün on modern ressam sayabiliriz ki, estetikleri bakımından Batılı ama duygu ve 'icraları' bakımından Doğu'lu ve Türk'türler.' (Berk ve Gezer 1973, s. 102)

Bu açıklamalar da sadece şaşırtıcı değil, ele almak başka bir çalışmanın konusu olacak kadar çapraşık ve kapsamlıdır. Modernleşmenin (yazarların ifadesiyle ‘modernizm’in) ‘Doğulu ve Türk’ bir icra yaratmak için geliştirildiğini söylemek herhalde çok özgül ama o derecede içe kapalı ve yerel bir yaklaşımdır. Bununla birlikte burada vurgulanan Doğu-Batı sentezinin yazının girişinde ele aldığımız, Ziya Gökalp’ten bu yana devam eden bir anlayışın ürünü olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Böylelikle, toplumsal kuram bakımından, 1910’larda getirilen yorumun 1970’lerde, her şeye rağmen modernleşmiş görsel ideolojinin zeminini oluşturduğunu görmek ilginçtir.

Bundan elli yıl önce hazırlanmış metinlerdeki bu değerlendirmeler anlayışla karşılanabilir. Çarpıcı olan, o tarihlerde geçerli olan anlayışın 21. yüzyılın ilk çeyreği tamamlanırken *aynen* korunmasıdır. Bu ‘korumacılığın’ izlerini gerek İstanbul’daki gerekse Ankara’daki müzelerin bugünkü tanziminde görmek mümkündür. Mümkün olmanın ötesinde andığımız müzelerdeki yaklaşım, Berk tarafından kurulduğunu iddia ettiğimiz muhakemenin aynıdır.⁴⁸ Salonların hazırlanışı, zaman sıralamasının aynen korunması, tartışmanın ‘Primitiflerle’⁴⁹ başlatılması ve ilerletilmesi, neredeyse klasik-akademik diyebileceğimiz kabullerle sürdürülmesi, Türkiye’de modernleşmenin henüz iç çelişkilerinin aynen yaşandığını, aynı iç çelişkilerinin devam ettiğini gösteriyor. Bu sonuca, Ankara ve İstanbul’daki müze küratörlerinin sanatçıları yorumlarken Berk ve kuşağı yorumlarını bire bir tekrarlamalarına bakarak da varmak mümkündür.

Bugün devam eden müze anlayışının birkaç açmazına değinmek için devamlılık gösteren bu muhakemenin kısa bir ara değerlendirmesini yapalım. Sorun daima modernlik çelişkisidir. Görsel sanatlar söz konusu olduğunda Cumhuriyet ve rejim bir devrim *istememiştir*. Çünkü, resim, bizatihi modern bir olgudur. Fakat rejim kendisine özgü bir modernlik anlayışını benimsediği için görselliğin de bu doğrultuda yeniden biçimlenmesinde diretmiştir. Yeni yaklaşım iki koldan geliyordu. Bir yanda rejimle özdeşleşen muhakemenin ve onu benimseyen ressamların yeni rejimin ideolojik bakış açısını yansıtan yorumları ve plastik değerleri, diğer yanda modernliğin özdeşleştirildiği, yeni bir ulus kurmaya da olanak veren yüksek vurgulu bir millilik tartışması.

Rejimin ve inkılapların ‘gösterilmesine’ dayanan bu anlayışın *yeni modern* olarak sunulması ya da iki modernin özdeşleşerek etkili bir güç oluşturması amaçlanıyordu. Daha önce belirttiğimiz gibi geliştirilen yaklaşımın, rejimin hizmetindeki bir sanatın ne kadar modern olacağı başlı başına bir sorudur, çünkü farklı bazı yönsemeler içerse de o eğilimdeki resimlerin belli bir akademizmi ve (neo) klasisizmi yansıttığı kolayca görülebilir. Hatta sonradan çok başka bir eğilim içine giren Zeki Faik İzer’in İnkılap Yolunda isimli meşhur tablosunda görüldüğü gibi resmin kaynakları hiçbir şekilde saklanmamıştır. O arada ‘gerçekçilerin’ yaklaşımı da ulusal-ideolojik resmin uzağında değildir.

Bu güdümlü ve çelişkili modernleşmeye mukabil yeni veya farklı bir modernleşme de iki farklı yatakta gelişmiştir. Önce, non-figüratif gelişmiş ve büyük tartışma doğurmuştur. Non-figüratif tartışması tahmin edileceği gibi karmaşıktır. Fakat o karmaşasının içinde konvansiyonel resme karşı çıkış, ondan kopuş ve gerçekçilik adı altında akademik resimle bu-

luşmaya direniş yer alır ki, bu tür resim, mimetik gerçekliğin ötesine geçmek bakımından en güçlü araçlardan biri olmuştur. Özellikle Rus avangardı döneminde Maleviç'in büyük çıkışıyla geliştirilen geometrik soyutlama, nesnenin hem nesnelliğini hem de öznel algısını hızla aşan bir kapasiteye sahiptir. Savaş sonrası Amerikan resminde Kantçı estetiğin içgörü kavramıyla özdeşleştirilecek bir düzeye ulaşırsa, dolayısıyla öznelliğe büyük bir kapı açsa bile non-figüratif resim izleyeni dahi aşabilecek bir 'performans'tır. Türkiye'de de 1950 sonrasında ifade cesaretini bulan bu tutum kendisini izleyecek yeni açılımlara büyük olanaklar kazandırmıştır. Tuvalin ontolojisini dönüştürürken, resim, üstündeki, önceden belirlenmiş hegemonik sınırları da kırmıştır. Non-figüratif resim Berk tasnifinde kısmen yer alır. Bugün de temellendirilmesi kolay bir kesit olarak görülür. Özellikle *Türk Paris Ekolü* sanatçıları Berk tasnifinde de diğer değerlendirmelerde de mevcuttur. Bugün de Türk resminde özel bir alan meydana getirir.

Asıl tartışma, bugün artık eskimiş bir alan olan non-figüratifin dönüşümüyle ortaya çıkan ve 1980'lerden sonra gelişen anlayıştır. O anlayışı artık resmin sınırları içinde kalarak açıklamak olanaksızdır. Her ne kadar 1970 kuşağı diye bilinen sanatçıların yaptığı resim tü-müyle eski bir anlayışın şu veya bu şekilde yeniden üretimi olsa bile, 1980'lerin ikinci yarısından ve özellikle 1990'lardan sonra gelişen görsellik anlayışı çok zengin, karmaşık ve çok boyutludur. 'Müzeleştirme' ve kanon oluşturma bakımından nispeten yakın sayılacak bu çalışmaların 'modern' adı altında sunulması başlı başına bir yanlış teşkil eder. Özellikle İM, bugün nispeten bir çağdaş sanat müzesi olarak konumlandırılrsa dahi sınırlarını resimle belirleyen bir müzedir ve modern tanımının dışına çıkmakta ne kadar zorlandığı açıktır. Ele aldığımız bu dönem mevcut müzelerin temel çıkmazını meydana getirmektedir.

IV

Çıkmaz diye nitelendirdiğimiz sorunları üç kategoride incelemek mümkündür.

Üç kategorinin ilki buraya kadar geniş şekilde ele aldığımız Nurullah Berk tasnifinin, bir 'yeni rejim' ve 'modernlik üst bilinci' olarak benimsenmesi ve hala dışına çıkılmaz bir ufuk olarak kabul edilip tekrarlanmasıdır. Son derecede şekilci ve kısıtlı bir modernleşme anlayışının, üstelik de yüceltilerek, sunulduğu bu yaklaşım iç dönüşümünü bir türlü tamamlayamamakta fakat yeni gelişen tüm kategorileri içine alarak sınırlarını genişletme çabası göstermektedir. Modernlik kavramının iç sorunlarına hiç değinilmeden, kavramdaki dönüşümün ve özellikle sanat tarihi yazımı konusunda ortaya çıkan yeni anlayışları hiç dikkate almadan yapılan bu düzenlemeler bizatihi modernlik kavramıyla çelişmektedir. Özellikle sanat tarihi yazımının ve sanat felsefesinin getirdiği birikim ve bilinç mevcut tasnif anlayışını rahatlıkla dönüştürecek bir düzeydedir. Ayrıca, geç Osmanlı sanatıyla ilgili olarak sağlanan yeni bilgi hacmi de tasnifin mevcut kısıtlarını aşabilir.

İkinci kategorik çıkmaz, 1980 sonrası sanatın konumlandırılmasında görülen, değiştiğimiz tıkanıklık hatta körlüktür. 1980 sonrası bugüne 40 yıla bağlanmaktadır. Yukarıda vurguladığımız şekilde, modern kavramının iç sorunlarını doğurması ve çatlaması da aynı döneme

denk gelir. Tual resminde Yeni Dışavurumculukla başlayan ve konvansiyonel resmin bütün imkanlarını kullanan ama onlara büyük derinlik kazandıran plastik anlayış, önce aynı dönemde meydana gelen post-modern yönelimlerle, ardından da güncel sanatın yarattığı fırsatlarla özdeşleşmiştir. 1989 sonrası güncel sanatın başlangıcı kabul edilmektedir. Berlin Duvarının yıkılması ve Soğuk Savaşın bitmesi, küreselleşmenin başlayıp sona ermesi, muazzam bir çeşitlilik ve ifade zenginliği yaratmıştır. Dönemin en güçlü özelliği herhangi bir manifestoya olanak vermeyecek kadar çoğulcu bir dönem olmasıdır. Yayınlanacak bir manifesto ya hızla eskiyecek ya da beklediği gücü asla toparlayamayacaktır.⁵⁰ Türkiye’de grup hareketi olarak görülebilecek son çıkış *Hafriyat* grubudur, belli bir süre içinde dağılmıştır.⁵¹

Hazırlanan müzelerin hemen tamamında bu döneme ait yapıtlar mevcuttur ve teşhire sunulmuştur. Ana sorun, sunulan dönemin ve teşhir politikalarının bir tür acziyet içermesidir. Mutlaka kategorikleştirilmek istenen bu dönemdeki açılımlar bir yandan geleneksel teşhirin ve dayandığı bilincin uzantısı haline getirilmekte bir yandan da yeterince bilinmemesine rağmen yorumlanmaktadır. Bazı çok önemli sanatçıların hiç yer almadığı dolayısıyla kısır ideolojik tutumların öne çıkarıldığı bu teşhir politikasında yer alan sanatçılar da ‘resmileştirilmek’ istenir. ARHM’de ortaya konan ‘salonlar’ ile Berk tasnifinin ‘salonlar’ı neredeyse bire bir örtüşmektedir. Buna mukabil bahsettiğimiz dönemin hatta 1970 sonrasının yaşayan veya kısa süre önce vefat etmiş sanatçıları hakkında yapılan yorumlar konuya hiç hâkim olmayan, karşısındaki resmi tanımayan ve okuyamayan bir kalemin ürünüdür.⁵² Aynı koşul, eski, klasik dönem sanatçıları için de geçerlidir.

Buna mukabil tematik olarak düzenlenen İM’deki tasnif bu yönüyle önemlidir. Fakat tematik yerleştirmenin mantığını açıklayan bir vizyon mevcut değildir ve müze erken dönem resimlerini barındırmamaktadır. Yaklaşımı modern kavramına yüklenen özgül bir anlamı içeriyor veya vurguluyorsa önemli addetmek gerekir. Ne var ki, onu tartışan herhangi bir teşhir politikası söz konusu olmadığından, yapıtların tematik bağlamlar içindeyken de neyi temsil ettiği, neyin temsilcisi olduğu belirsizdir. Oysa 1980 sonrasının büyük veriminin açtığı ufuklar rahatlıkla müzenin teşhir politikasına yansıtılabilir, dönemin kavramlar ve felsefelerle kurduğu ilişki yeniden yorumlanabilirdi. Özellikle politik sanatın öne çıkışı, güncel sanatın özünde sakladığı muhalif, eleştirel ve sorgulamacı yapı, mikro veya makro eleştiriler olarak müzenin iç dinamiğine dönüştürülebilirdi. Durum, yeterli bir bilincin olmamasından kaynaklanmaktadır.

Mevcut koşulların yarattığı ve çok ciddi bir başka sorun da baştan beri sürdürülen temel kabullerin büyük oranda devletçi/resmi bir anlayışın müze dinamikleri içinde ve modernleşme bağlamında kuşaktan kuşağa aktarılmasıdır. Daha farklı bir şekilde söylersek, müzelerin aynı sistematığı benimsemesi iki ciddi çıkmaza yol açmaktadır. Birincisi, bu haliyle müzeler resmî ideolojiyi, o ideolojinin bakış açısını, ana ilkelerini kuşaktan kuşağa eksiksiz şekilde aktarmaktadır. Üstelik, yeni sanat açılımlarını da o muhakemenin bünyesine almakta, o anlayışın içinde eritmektedir. Her sanat açılımı eski bir değerlendirmenin içinde boğulmakta, onun bakış açısıyla ele alınmaktadır ve müzelerin geleneksel tasnifleri içine girenler malum muhakemenin kabul edip benimsediği yapıtlara dönüşmektedir.

Bu manada, dışarıda kalan yapıtların daha ‘makbul’ olduğu rahatlıkla öne sürülebilir. İBM’de İstanbul resimlerinin semtlere göre tasnifi, örneğin, yapısalci bir terimle ifade edilirse tamamen bir *boş-gösteren*’dir. Estetik ve plastik değerleri söz konusu edilmeksizin, sadece bir semte ait oldukları için sergilenen yapıtlar çok ilkel bir estetik zevki tatmin etmeye dönük, *tekrarcı*lığın çıkmazını izleyene sunan bir anlayıştır. İşin ilginç yanı benzeri bir yaklaşımın ARHM’de de tekrarlanmasıdır ki, o müzenin kataloğu sayılan kitapta yer alan tasnif kavramlarının ve yapıt yorumlarının sorunları başlı başına ele alınması gereken bir unsurdur (Giray 2020).

Şunu da çok önemli ve çağdaş müzeciliğin belkemiğini meydana getiren bir unsur olarak belirtelim ki, sürdürülen tutumun müzelerin demokratikleşmesine, kendi dışlarında doğru genişlemesine olanak vermemesidir. Müzelerin dönüşmesi ancak dışlarına doğru açılmalarıyla mümkündür. Demokratikleşemeyen müze, değindiğimiz gibi, kendi kendisine ve kendi geleneğine tutsak olur. Müzelerin demokratikleşmemesi, toplumsal bilincin kendi içine sıkışmasının en önemli amilidir, çünkü, müzeler kadar hâkim ideolojiyi yansıtan, eğitim süreçlerinin parçası olan çok az kurum mevcuttur. Bu bakımdan müzelerin bir sanat aktarımı ve içgörü mekânı olmaktan çok, özgül ve demokratik bir tavır göstermiyorsa, birer *aporia* kurumu olduğu öne sürülebilir. Egemen ideolojinin yeniden üretildiği birer mekân olarak müzeler toplumsal bilinci kendi kendisine yabancılaştırır. Oysa demokratik, etkileşimli, dışına doğru açılan müzeler aracılığıyla toplumsal bilincin dönüşümü de çok daha kolaylıkla sağlanır. Müzelerin demokratikleşmesi ancak tarihselci anlayışın dışına çıkmak, lineer gelişim anlayışını yadsımak, kronolojik düzenlemeyi reddetmekle mümkündür. Bizatihi müze mekânının örgütlenmesiyle sağlanacak kazanımlar ise bu çerçeveye dahil olmayan ama en az o kadar güçlü olanaklardır.

Üçüncü kısıtlama, güncel/çağdaş sanatın kendisine müzelerde bağlam bulamamasıdır. Oysa güncel sanatın Türkiye’deki birikimi bu yetersizliği kolaylıkla aşabilecek düzeydedir. Hatta o birikim tüm mevcut müzelerdeki yerleşik yapıyı kökünden değiştirebilecek bir güce sahiptir. Fakat kurumların muhafazakâr anlayışı onu görmezden gelmektedir. Tutumun nedeni güncel sanattan duyulan korkudur. Nedeni, güncel sanat özellikle kuramsal yanıyla modern kavramını kökten bir eleştiriye tabi tutması, o kavram çerçevesindeki yerleşik temel kabulleri kökünden değiştirmesidir. Getirilen eleştiri büyük bir açılım sağlamaktadır. Küratörlük alanındaki yeni kuşak ve yaklaşımlar yeni ufuklar açacak bir mahiyettedir. Mevcut küratörlük kapasitesi yok sayıldığı veya kullanılmadığı için güncel sanatın son otuz yıldaki kalbur üstü örnekleri müze mekanlarında teşhir imkanından yoksundur. Sergilenen yapıtların önemli bölümü hala tuval veya video estetiği ile hudutlandırılmıştır.

Son nokta şudur: müzelerin yansıttığı teşhir ve temsil politikaları, literatürdeki kavramla söylersek, *ilksel (primordial)* modernleşmeye tekabül eder. Türkiye’deki ilksel modernleşmenin iki büyük özelliği söz konusudur: Oryantalizm ve milliyetçilik. Her iki özellik de Batılılaşmanın temellendirilmesindeki kurucu unsurlardır. Makalenin ilk bölümünde ele aldığımız Oryantalizmle yaşanan karmaşık ilişki hem ilk dönem görselliğinin oluşumunda hem de 1937 tasnifinde belirgin rol oynamıştır. 1937 tasnifine bağlı kalınması *bu* anlayışı günümüze

aktarmaktadır. İkincisi, özellikle Cumhuriyet dönemi modernleşmesi milliyetçilik üstünde gelişmeye başlamasıdır. O da yine Oryantalizmle örtük veya açık bir etkileşimdir. Bugünkü politikaların geçmişle kurduğu süreklilik, mevcut birikimin getirdiği eleştiriyi hiç dikkate almadan, her iki anlayışın yeniden üretilmesi çabasıdır ve gelişen literatürün gösterdiği şekilde yanlıştır.

Oysa bambaşka bir bakış açısı ve sistematikte çok farklı bir düzenlemeye erişilebilir. New York'taki New Museum'un Marcia Tucker eliyle başlatılan devrimci yaklaşımı, diğer örneklerin yanında, bugün de geçerliliğini korumakta ve çok büyük bir olanağı sunmaktadır. Söz konusu demokratik yaklaşım büyük oranda geçmişin birikimini tamamen farklı bir anlayışla değerlendirmeyi öngörmekte, onunla yüzleşmekte, onu eleştirmekte, eleştirel bir açıdan ele almaktadır.⁵³ Bu bir saygısızlık veya reddediş değildir. Tarihin ve gerçekliğin yeniden yorumlanması ve üretilmesidir. Bugünkü sanatın dinamikleri, söz konusu konumlandırmada büyük bir mukayese olanağı şeklinde belirlemektedir, çünkü, aynı unsurlar bugünkü sanatın ilkeleri ve dayanaklarıdır.

Sonuç

Türkiye'de özellikle Osmanlı-Cumhuriyet dönemi müzeleri baştan beri belirttiğimiz tüm kısıtlamalarla yaralı müzelerdir. Daha ziyade yeni bir rejim kurma ve milli sanat yaratma çabası içinde modernleşme kavramıyla yaşanan derin iç çatışmaları, çok uzun dönem hâkim görsel ifade aracı olan resmin çeşitli zorlanmalarla yüz yüze gelmesine yol açmış, geç bir tarihte kurulan resmi müzenin bugüne değin devam eden ana bakış açısını oluşturmuş, öylelikle de müzeleri içlerine kapamıştır. Son dönemde açılan müzeler bilhassa küratörlerinin yaklaşımlarındaki kısırlığın ve *arkaik* yaklaşımın sonucu olarak başlangıç döneminin bile gerisine düşmesine yol açmıştır. Müzecilik alanında yaşanan bu darboğazın modernleşme konusunda ve demokratikleşme bağlamında büyük dönüşümlerin yaşandığı bir dönemde cereyan etmesi daha da sorundur. Yazıda vurguladığımız bir gerçeği son kez dile getirirsek, Türkiye'deki küratörlük ve sanat tarihi birikimi bu kısıtlamayı tüm boyutlarda aşacak bir güç ve yoğunluktadır ve o bilincin müzelere yansıtılması Türkiye'de kültür alanının dönüşmesine de büyük olanaklar sunacaktır.

Müzeler modernleşmenin bir anlamda da hapisanesidir. Sanatçılar müzelere kabul edilmek için çaba gösterir. Kurumlaşmış müzelere dahil edilmek daha da büyük bir imtiyaz kabul edilir. Buna karşılık, müzelerin kataloglarına giren sanatçılar, değer ve önemleri kabul edilmekle birlikte, zaman içinde donuklaşır ve zaman içinde kendilerine yabancılaşır. Hiçbir sanatçı bir müzede yer alan yapıtının kendisini tamamıyla yansıttığını ve temsil ettiğini söyleyemez. Müzedeki yapıtı sanatçının sadece bir dönemini, bir kesitini aktarır. Sorun, daima, müzenin modernleşmeyle olan ilişkisinden türer. Modernleşme, değişimin zemini olduğu halde belli bir evresinde kendi kendisinin tersinleyicisi de olabilir. Müzeler bu türden kurumların en önemlileri arasındadır ve bu niteliklerini gerçekleştirdikleri tasnifler oluşturur. 20. yüzyılın son yirmi yılı bu anlayışın aşıldığı, müzelerin demokratikleştirilmesi için çabaların izlendiği bir dö-

nemdir. Demokratikleşme, aynı dönemde, buyurgan ve üsttenci modernlik anlayışının, devlet odaklı tercihlerin, resmiyetçi anlayışın ve kabullerin dışlanması olarak belirmiştir.

Türkiye böyle bir sonuç iki araçla sağlanabilir. Güncel sanatın bünyesindeki olanaklar müzelerin dönüştürülmesinde büyük bir olanak sunduğundan bizatihi güncel sanatın müzelerle etkileşimi kurulabilir. İkincisi, bu yazıda kapsamlı şekilde ele aldığımız üzere geleneksel kabulleri aşmaya yetecek şekilde, güncel bilinç, yeni sanat tarihi düşüncesi müzelerle bütünleştirilebilir. Eleştirel, sorgulamacı, kolektif bir anlayışın müzelerin üzerine oturduğu kısıtlayıcı, daraltıcı ve dışlayıcı anlayışı devre dışı bıraktığı çeşitli örneklerde mevcuttur. Bugünkü müzecilik literatürünün belkemiğini de bu açılım meydana getirmektedir.

- 1 Transfer yoluyla sağlanan modernleşmenin elbette aydınlar, kurumlar, ordu gibi bazı unsurları vardır. Sonunda Weberen bir bürokratik dönüşümden ve onun serpintilerinden söz ediyoruz. Fakat bu dönüşümün bir gecede ortaya çıktığını ya da sadece belli bir toplum kesimi onu istediği için gerçekleştiğini düşünmek abestir. Tüm toplum dönüşümleri içeride birikmiş bir ihtiyaçtan kaynaklanır ve birbirine eklenen zincir halkaları olarak gelişir. İhtiyaç ise zamana ve başka birçok faktöre bağlıdır. Bu alanda kullanılan bir başka terim alternatif *modernlikler*'dir. Osmanlı-Cumhuriyet modernleşmesi için bu terimden ziyade doğrudan Batının referans alınması nedeniyle *Batı dışı modernlik* teriminin uygun olduğu kanısındayım. Alternatif modernleşmeler konusunda hala en iyi kaynaklardan biri için bkz. Gaonkar (ed.) (2001).
- 2 Bu konunun muhtasar şekilde anlatıldığı kaynak için bkz. Preziosi (2009).
- 3 Kapsamlı bir değerlendirme için bkz. Yeğenoğlu (1998).
- 4 Bkz. Lewis (2004).
- 5 Türkçeye maalesef çok yanlış şekilde *Hayali Cemaatler* (çev. İ. Savaşır, Metis Yayınları, 2020) diye çevrilmiştir. Hele kitabın kapağındaki görsel daha da sorunludur. Muhtemelen ilk İngilizce baskının cildinde yer alan Uzak Doğulular resminin hareketle bu tercihte bulunulmuştur ama yine de ben sorunludan da öte çok sorunlu olduğunu vurgulayayım.
- 6 'Geleneğin keşfi', tarihçi Erich Hobsbaw'n'ın getirdiği bir kavramdır ve Türkiye'de çok uzun bir tarihe sahiptir. Henüz tamamlanmamıştır. 2023 yılında da farklı bir çerçeveye içinde ama şiddetli şekilde devam etmektedir. Bkz. Deringil (1993, s. 7-8).
- 7 Getirdiği çok önemli ve özgün bakış açısına mukabil Shaw'ın, Osman Hamdi Beyin Oryantalist *olmadığı* görüşüne katılmıyoruz. Hamdi'nin Oryantalizmi basit ve sıradan değildir. Çok farklı ve karmaşık bir şekilde tezahür etmektedir. Konuyu henüz yayınlanmamış başka bir çalışmada ele alıyorum. Shaw'un bu konudaki değerlendirmeleri için ayrıca bkz. Shaw (1999, s. 428).
- 8 Söz konusu resimler çok tartışmalıdır. Özellikle bir mihrapta oturan ve ayaklarının altına Kur'an'ların yayıldığı kadını gösteren ve *Mihrap* adıyla bilinen tablo hakkında yazan Edhem Eldem, resmin Gerome'un *Tanagra* adlı heykeline bir telmih olduğunu, kadının hamileyken gösterildiğini savunmuştur. Bkz. Eldem (2012, s. 359). Ayrıca bkz. <https://hthayat.haberturk.com/yasam/roportajlar/haber/1021379-osman-hamdinin-kadini-yucelttigi-mihrab-nerede>
- 9 Bu mekanizmanın nasıl işlediğini ve son zamanlarda ne tür özellikler gösterdiğini önemli bir kültür eleştirmeni olan Tony Bennett'in geniş bir kadroyla hazırladığı kitap ilginç örneklerle tartışmaktadır. Bkz. Bennett vd. (2017).
- 10 Bu anlayışı eleştiren Martin Bernal'ın üç ciltten oluşan çalışmasının birinci cildi olan *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization, V.1: The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985* (Vintage 1987) başlıklı kitabının yarattığı büyük tartışma bile bu konuda önemli bir işaretidir.
- 11 Yine de şu kaynağa bakılabilir: Köksal (2021).
- 12 İçselleştirilmiş Oryantalizmin tartışması için bkz. Kahraman (2002).
- 13 Burada bir noktaya değinelim, Sinanoğlu'nun kitabı 1980 yılında basılmıştır. Aynı yıl 12 Eylül darbesi gerçekleştirilmiştir. Gerek öncesindeki dönemde gerekse 12 Eylül askeri cunta yönetimi döneminde Türk-İslam sentezi devlete ve kültür politikalarına ana ideoloji olarak benimsenmiş ve uygulanmıştır. Öyle bir dönemde Cumhuriyetçi/Kemalist dönemi 'hümanizma' kavramıyla özdeşleştirerek savunan bir kitabın TTK tarafından yayınlanması üstünde durmak gerekir.
- 14 Attila İlhan'ın kültür politikalarının ve araçlarının Türk olmasıyla ilgili görüşleri için bkz. İlhan (1972), özellikle s. 120.
- 15 Elvah-ı Nakşiye (Nakışlı/Süslü/Resimli Levhalar) Koleksiyonu için bkz. Edhem (1970).
- 16 Louvre'un kendi içindeki iktidar-sanat-temsil politikaları ilişkisini görmek için bkz. McClellan (1999).

- 17 Osmanlı ressamlarının Batı sanatını 'içselleştirirken' yaşadığı epistemolojik sorunları ve bir kültürden diğerine geçerken düştikleri 'hata'ları tartıştığım 'Şeker Ahmet Paşa'nın 'Hatası': Erken Dönem Osmanlı Resminde ve Bilincinde Görselğin Keşfi' adlı makalem için bkz. Kahraman (2013, s. 96-128).
- 18 Bu görüşü destekleyen, yakınlarda yayınlanan bir çalışma için bkz. Dikmen (2023).
- 19 Bu kitap Türkçeye *Naziler ve Atatürk* (Çev. A. Fehmi, Alfa Yayınları, 2015) olarak, çok yanlış, kitabın içeriğini tamamen dışlayan ve değiştiren bir adla çevrilmiştir. Kitap, Atatürk'ün 'Naziler'le ilişkisini değil, Nazi muhayyilesinde/imgeleminde nasıl bir kurucu figür olarak belirlediğini ele almaktadır ve bu maksatla doğrudan muhayyilenin teşekkülünde kullanılan araçlara yönelmektedir. Türkçe ad ise sıg, tekdüze ve yanlış bir politik yan-anlam üretmektedir.
- 20 Tüm cenaze törenlerini, hazırlanışını, katafalk mimarisini, nihayet Anıt-Kabir'in anlamını ele alan dikkat çekici bir çalışma şudur: Christopher Wilson, *Anıtkabir'in Ötesi: Atatürk'ün Mezar Mimarisi-Ulusal Belleğin İnşası ve Sürdürülmesi* (Çev. Beşikçi. Koç Üniversitesi Yayınları, 2. Baskı, 2018). (Bu kitap adının çevirisinde de 'Atatürk'ün Mezar Mimarisi' ifadesindeki hayret ve utanç veren yanlış dikkat çekelim.)
- 21 Levy konusunda bkz. Üstünipek (2009) ve ayrıca bkz. Üstünipek (2021).
- 22 Julian Akademisi için hala tek ve en iyi çalışma için bkz. Artun (2007).
- 23 Sentez arayışı tüm 19. yüzyıl Avrupası için geçerli bir zihin durumudur. Bkz. Weber (1992).
- 24 Özellikle Niyazi Berkes, Attilâ İlhan gibi düşünürler bu konuda çok ısrarcıdır. Her iki düşünürün de Atatürk ve İnönü dönemlerini keskin birinden ayırması, ilk dönemin ve 'gerçek Atatürkçülüğün' senteze dayandığını, ikinci dönemin doğrudan ve kayıtsız bir Batılılaşmayı kabul ettiğine inanmalarındandır.
- 25 Resmin dayanağı olan kaynakları ayrıntılı şekilde zikreden çalışma için bkz. Sabanoğlu (2022a).
- 26 Resmin Şehzade'ye ait olamayacağını iddia eden Beşir Ayvazoğlu'dur. Daha sonra Halife'nin yaptığı resimlerin fotoğraflarını bir araya getirdiği albümün sunulmasıyla konu kapanmıştır. Bkz. *Beşir Ayvazoğlu: 'Avludaki Kadınlar' Abdülmecid Efendi'nindir* (2017).
- 27 Yine resmin kaynaklarını ele alan bir yaklaşım olarak bkz. Sabanoğlu (2022b).
- 28 Bakış-Oryantalizm ilişkisi büyük bir literatür meydana getirir. Konuyu geniş açıdan ele alan bir kaynak olarak bkz. Jocelyn Hackforth-Jones ve Mary Roberts (ed.), *Edges of Empire: Orientalism and Visual Culture* (Blackwell, 2005).
- 29 Bu resim 1990'larda bugün güncel sanat denen hareketin başladığı dönemlerde Vasif Kortun'un küratörlüğünü yaptığı kurucu sergilerden birinin de konusu olmuştur. Sergi yapıtı 'coğrafya' olarak değerlendirmiştir. Bkz. Kortun (1991).
- 30 Tanzimat'la Cumhuriyet arasındaki görsel modernleşmenin çeşitli dinamikleri için bkz. Kahraman (2013, s. 129-214).
- 31 Şişli Atölyesi için bkz. Gören (1997).
- 32 Nuri İyem, daha sonraki bir söyleşisinde, dönemin Rus resmiyle Almanya'da yapılan resim arasındaki farkın ayırtında olduğunu, gerçekçi resmin iki ülkede de benimsendiğini, hatta Almanya'da soyut resme duyulan büyük tepkiyi bildiklerini belirtir ve kaba bir gerçekçiliğe düşmediklerini söyler. Bkz. İyem (t.y.).
- 33 Bu tartışmalar için bkz. Oktay (2003).
- 34 İlk serginin açıldığı mekanla ilgili çeşitli yanlışları düzelteren çok önemli bir çalışma için bkz. Demiriz (2022).
- 35 Konudan Ahmet Oktay yukarıda andığımız kitabında söz eder ve resmin 'Halkevindeki sergiden' kaldırıldığını söyler. Oysa Nuri İyem yine yukarıda zikrettiğimiz kaynaktan bahsi geçen tablonun ilk sergide yer aldığına değinir. İlk sergi Halkevinde açılmamıştır. Bu konu aydınlatılmaya muhtaçtır.
- 36 Bu konuda en ciddi yazıları felsefeci/sosyolog Hilmi Ziya Ülken yazmıştır. Ülken o yıllarda sol çevrelerle yakın temasları olan bir akademiktir. Şu kitabı tartışma bakımından ilgi çekicidir: Ülken (1942).
- 37 Bu konuda bkz. Çınar (2013).
- 38 İlk versiyon 1781'de yazılmış 1787'de revize edilmiştir.
- 39 Clement Grenberg'in kapsamlı yayınları içinde konuyu ele alan temel yazılarından biri olarak bkz. Greenberg (1960).
- 40 Bu tartışmayı ve burada verdiğim cevabı tüm ayrıntısıyla şu yapıtımda ele alıyorum: Kahraman (1997).
- 41 Bedri Rahmi, Paris'e gidene kadar renkli röprodüksiyon dahi görmediğini belirtir.
- 42 Buradaki sorun taval resminin veya figüratif resmin devamı değildir. Her iki olgu da varlığını sonuna değin sürdürecektir. Sorun taval resminin ve figüratif resmin içinde yaşanan günün görsel ideolojisini karşılaması sorunudur. B 'Epistemolojik/zihinsel' diye bu kısıtlamayı vurguladığımı bir kez daha belirteyim.
- 43 Peter Osborne konuyu gerek toplumsal kuram gerekse modern/avangart sanatla ilişkisi bağlamında çok kapsamlı bir çözümlemeyle ele aldığı kitabı için bkz. Osborne (2011).
- 44 Toplumsal kuramla ilgilenenler için ideoloji-ütopya konusundaki temel metinlerden biri Karl Mannheim'a aittir: *Ideology and Utopia. Collected Works of Karl Mannheim, Vol.1.* (Routledge, 1997; ilk baskısı 1936). Aynı konu daha sonra

- çok farklı bir yaklaşımla ve özellikle Marx ve Althusser bağlamında, Mannheim yorumuyla birlikte ve söz konusu iki kavramın o güne değin ayrı ayrı ele alındığını oysa kendisinin ikisini bir arada ele alacağını belirterek Paul Ricoeur tarafından irdelenmiştir. Bkz. Paul Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, George H. Taylor (ed.). Columbia University Press, 1986.)
- 45 Bu konuda daha önce yazdığım yazı için bkz. Kahraman (2021).
- 46 Nurullah Berk'in tüm bu çalışmalarda ve tasniflerde kendini çok güçlü şekilde hissettiren ağırlığını başka kitaplar da sağlamıştır. Bkz. Berk ve Özsezgin (1983); Berk ve Gezer (1973).
- 47 Başka bir kaynak da Belkıs Mutlu tarafından hazırlanmıştır, bkz. Mutlu (1985).
- 48 Bununla birlikte zaman zaman farklı dönemleştirme girişimlerinde de bulunan yazarlar mevcuttur. Bunları toplu olarak değerlendiren bir yapıt olarak bkz. Özpınar (2016, s. 70 vd.).
- 49 'Primitifler' kavramı Türk resminde bazen 'asker ressamı' bazen de Darüşşafakalı ressamlar dediğimiz ressamların yaptığı, birçok nedenle, bugünkü manasında 'modern' olan, fakat modern kavramının öncelikle zihinselleştirilmesi bakımından çok dikkat çekici hatta çarpıcı olan resimleri tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Sezer Tansuğ çok yerinde ve haklı bir müdahaleyle kökenlerine işaret ederek bu kavramın yanlışlığını ciddi şekilde tartışmıştır. Bkz. Tansuğ (1986, s. 87 vd.).
- 50 Türkiye dışında olsa bile çağın ve bahsettiğimiz dönemin çok önemli bir konusuna değinen son manifestolardan biri Bedri Baykam'a aittir. Bkz. Lack (2017).
- 51 Hafriyat grubu için bkz. Öztürk (2020).
- 52 Ayrıca müze küratörünün yine kısa süre önce vefat etmiş ressam Komet hakkında yazdığı yazıya bizzat sanatçının gösterdiği tepki söylediklerimizin kanıtı durumundadır.
- 53 Gerek de-kolonizasyon gerekse demokratikleşme başlıklarında çok ilginç makalelerin yer aldığı yapıt şudur: Annie E. Coombes-Ruth B. Phillips, ed., *Museum Transformations: Decolonization and Democratization*. Wiley Blackwell, 2020.

Kaynakça

- Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun / Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. Yapı Kredi Yayınları.
- Artun, D. (2007). *Paris'ten Modernlik Tercümeleleri: Academia Julian'da Osmanlı ve Cumhuriyet Öğrencileri*. İletişim Yayınları.
- Bennett, T., Cameron, F., Dias, N., Dibley, B., Harrison, R., Jacknis, I., McCarthy, C. (2017). *Collecting, Ordering, Governing: Anthropology, Museums and Governing*. Duke University Press.
- Berk, N. (1943). *Türk Resmi*. Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı.
- Berk, N. (1972). İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. Akbank.
- Berk, N. ve Gezer, H. (1973). *50 Yılım Türk Resim ve Heykeli*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Beşir Ayvazoğlu: 'Avludaki Kadınlar' Abdülmecid Efendi'nindir. (2017, Ekim 6) Gazete Duvar. <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2017/10/26/besir-ayvazoglu-avludaki-kadinlar-abdulmecid-efendinindir> (Erişim tarihi: 6 Ocak 2024)
- Clark, T. J. (1999) *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Princeton University Press.
- Çınar, M. (2013). *Anadoluculuk ve Tek Parti CHP'de Sağ Kanat*. İletişim Yayınları.
- Çınar, M. (2013). *Anadoluculuk ve Tek Parti CHP'de Sağ Kanat*. İletişim Yayınları.
- Demiriz, A. (2002, Ağustos 6). *Yeniler Grubu İstiklal Caddesinde: Hacibiyar'm Evinden Basın Birliği İstanbul Mintikası'na*. Manifold. <https://manifold.press/yeniler-grubu-istiklal-caddesi-nde-hacibiyar-in-evinden-basin-birligi-istanbul-mintikasi-na> (Erişim tarihi: 7 Ocak 2024)

- Deringil, S. (1993). The invention of tradition as public image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908. *Comparative Studies in Society and History* 35(1), 3-29. <https://doi.org/10.1017/S0010417500018247>
- Dikmen, B. A. (2023). İnkılabı Nakşedecek Resimler: Tek-Parti Döneminde Resim ve Siyaset. İletişim Yayınları.
- Edhem, H. (1970). *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*. Milliyet Yayınları.
- Eldem, E. (2012). Making sense of Osman Hamdi Bey and his paintings. *Muqarnas* 29, 339-383.
- Ersoy, A. A. (2015). *Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary: Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire*. Routledge.
- Ferguson, R. (1988). *Representing Race: Ideology, Identity and the Media*. Hodder Arnold.
- Gaonkar, D. P. (ed.) (2001). *Alternative Modernities*. Duke University Press.
- Giray, K. (2020). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi Başyapıtlar II Cilt*. Ankara Resim Heykel Müzesi.
- Gören, A. K. (1997). *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*. Şişli Belediyesi.
- Greenberg, C. (1960). Modernist painting. J. O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Volume IV* içinde (s. 85-93). University of Chicago Press.
- Guyer, P. (2021, Aralık). Kant's Theory of Modern Art? *Kantian Review*, 26(4), 619-634. <https://doi.org/10.1017/S1369415421000492>
- Hendrix, J. S. (2023). Plotinus and the transcendental aesthetic of Kant. *Roger Williams University, Architecture, Art and Historic Preservation Papers*. https://docs.rwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1069&context=sahhp_fp (Erişim tarihi: 10 Ocak 2024)
- Ihrig, S. (2014). *Ataturk in the Nazi Imagination*. Harvard University Press.
- İlhan, A. (1972) *Hangi Batı*. Bilgi Yayınevi.
- İstanbul Resim Heykel Müzesi. (1951) Nurullah Berk (önsöz), Devrim Erbil (salon izahları). Türkiye Turing ve Otomobil Kulübü.
- İyem, N. (t.y). *Yeniler Üstüne*. <http://www.nuriyem.com/tr/yazi/yeniler-ustune/> (Erişim tarihi: 7 Ocak 2024)
- Kahraman, H. B. (1997). *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?* Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2002). İçselleştirilmiş, açık ve gizli Oryantalizm ve Kemalizm. *Doğu-Batı* 20, 153-178.
- Kahraman, H. B. (2021, Ocak 29). *Osmanlı Görselliğini Yeniden Yorumlamak*. Hürriyet Kitap. <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/osmanli-gorselligini-yeniden-yorumlamak-41727399>
- Kahraman, H.B. (2013). *Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu*. Kapı Yayınları.
- Kant, I. (1968). *Critique of Pure Reason* (çev. N.K. Smith). Macmillan.
- Kortun, V. (1991). *Anı/Bellek. 9 Aralık 1991-6 Ocak 1992 İstanbul Büyükşehir Belediyesi Taksim Güzel Sanatlar Galerisi (Katalogu)*. Mas Matbaası.
- Köksal, A. H. (2021). *Resim Heykel Müzesi: Bir Varoluş Öyküsü*. İletişim Yayınları.
- Köksal, A. H. (2021). *Resim ve Heykel Müzesi: Bir Varoluş Öyküsü*. İletişim Yayınları.
- Lack, J. (2017). *Why Are We 'Artists'? 100 World Art Manifestos*. Particular Books.
- Lewis, R. (2004). *Rethinking Orientalism: Women, Travel, and the Ottoman Harem*. Rutgers University Press.
- Marx, K. (2016). *German Ideology* (Updated Edition). J. Arthur (ed.). Int Pub Co Inc.
- McClellan, A. (1999). *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. University of California Press.

- Mutlu, B. (sorumlusu) (1985). *Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi*. Mimar Sinan Üniversitesi.
- Oktay, A. (2003). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. Everest Yayınları.
- Osborne, P. (2011). *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*. Verso.
- Özpinar, C. (2016). *Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010): Sanat Tarihi Anlatıları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Öztürk, Y. (2020, Nisan). *Türkiye Sanat Tarihi İçinde Ayrık Bir Grup: Hafriyat*. Katkı. <https://www.katki.org/wp-content/uploads/2020/08/katki9.pdf>.
- Preziosi, D. (2009). *The Art of Art History*. Oxford University Press.
- Roberts, M. (2007). *Intimate Outsiders: The Harem in Ottoman and Orientalist Art d Travel Literature*. Duke University Press.
- Sabanoğlu, B. (2022a, Nisan 21). *Modern Harem Kadınının Üretilişi*. Unlimited. <https://www.unlimitedrag.com/post/modern-harem-kadinin-uretilisi> (Erişim tarihi: 6 Ocak 2024)
- Sabanoğlu, B. (2022b). Şehzade’nin sıra dışı dünyası: Abdülmecid Efendi – sergi incelemesi. *Yıllık: Annual of Istanbul Studies*. 4, 156-160. <https://doi.org/10.53979/yillik.2022.17>
- Shaw, W. (2020). *Osmanlı Müzeciliği* (E. Soğancılar, çev.) (3. baskı). İletişim Yayınları.
- Shaw, W.M.K. (1999). The paintings of Osman Hamdi and the subversion of orientalist vision. Çiğdem Kafescioğlu ve Lucienne Thys-Şenocak (ed.), *Aptullah Kuran İçin Yazılar - Essays in Honor of Aptullah Kuran* içinde. YKY.
- Sinanoğlu, S. (1988). *Türk Hümanizmi*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı. Remzi Kitapevi*.
- Tekiner, Ü. A. (2010). *Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset*. İletişim Yayınları.
- Ülken, H. Z. (1942). *Resim ve Cemiyet*. Üniversite Kitapevi, Ülkü Matbaası.
- Üstünipek, Ş. (2009). *1936-1950 yılları arası Güzel Sanatlar Akademisi: Leopold-Levy ve atölyesi* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Üstünipek, Ş. (2021, Temmuz) Léopold-Lévy atölyesi ve Türk resmine etkisi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication* 11(3), 1113-1128. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1710257>
- Weber, e. (1992). *Movements, Currents, Trends: Aspects of European Thought in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. D.C. Heath.
- Yeğenoğlu, M. (1998). *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge University Press.