

## Ulusallık ve Evrensellik Tartışmaları Bağlamında Türkiye'nin Uluslararası Sergilerde ve Bienallerde Temsili (1950-1970)

Turkey's Representation in International Exhibitions And Biennials in the Context of Nationality, Universality Debates (1950-1970)

Esra Yıldız, *Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü, İstanbul Bilgi Üniversitesi*

### Özet

Bu makale, ulusallık ve evrensellik konusunu, Türkiye'nin 1950-1970 arası ülke düzeyinde temsil edildiği uluslararası bienaller ve sergiler üzerinden modern sanatta tartışmayı amaçlamakta; Türkiye'nin uluslararası alandaki temsili, Türk ve yabancı sanat eleştirmenleri, sanat tarihçileri, küratörler tarafından nasıl değerlendirildiğini ele almaktadır. Türkiye 1950'li yıllarda ülke olarak temsil edildiği Venedik, São Paulo, Paris, Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali gibi kuzey ve güney bienallerine 1960'lı yıllarda da katılmaya devam etmiş, 1966'da Tahran Bienaline katılımında olduğu gibi farklı coğrafyalardaki bienallerde de temsil edilmiştir. Bienallerin yanında Doğu'da ve Batı'da düzenlenen Türk sanatı konulu sergiler de aynı dönemde Türk ve yabancı eleştirmenlerin ilgisini çekmiştir. Tanzimat dönemi batılılaşmadan ve Cumhuriyet'in kuruluşunun ardından devam eden Batı etkisi, özgünlük, yerellik ve evrensellik tartışmalarının 1950-1970 arasında da, küreselleşme dönemini önceleyerek ele alındığı gözlenir. Makale, Türkiye'nin uluslararası sergilerdeki yerinin, Türk sanatının oryantalist, batı merkezci bakış açısıyla değerlendirilmesinin sorunlarını, ulusallık-yerellik-evrensellik tartışmalarını, uluslararası bienallerle ilgili yazışmalar, sergi eleştiri metinleri, kataloglar gibi birincil kaynakları kullanarak incelemektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Modern sanat, uluslararası sergiler, bienal, Güzel Sanatlar Akademisi.

**Akademik disiplin(ler)/alan(lar):** Modern sanat, sanat tarihi.

### Abstract

This article aims to discuss the subject of nationality and universality in modern art through Turkey's participation in international biennials and exhibitions in which it was represented at the national level between 1950 and 1970, and how international representation of Turkey was interpreted through discourses of Turkish and foreign art critics, art historians and curators. Turkey continued to participate in North and South Biennials such as Venice, São Paulo, Paris and Ljubljana Graphic Arts Biennials in the 1960s, where it was represented as a country in the 1950s. It was also represented in biennials in different geographies, as it participated in the Tehran Biennale in 1966. In addition to biennials, exhibitions on Turkish Art held in the East and West, also attracted the attention of art critics. It is seen that the subjects of western influence, originality, locality, and universality which were discussed with the westernization in Tanzimat period and the establishment of the Turkish Republic, were also on agenda between 1950 and 1970, in a way that preceded the globalization period. The article examines the place of Turkey in international exhibitions, the problems of interpretation of Turkish art from an orientalist, western-centric perspective, and nationality-locality-universality debates using primary sources such as correspondences, exhibition reviews, and catalogs about international biennials and exhibitions.

**Keywords:** Modern art, international exhibitions, biennial, The Academy of Fine Arts.

**Academical disciplines/fields:** Modern art, art history.

- **Sorumlu Yazar:** Esra Yıldız, Sanat ve Kültür Yönetimi, İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- **Adres:** Eski Silahtarağa Elektrik Santrali Kazım Karabekir Cad. No: 2/13, 34060 Eyüpsultan İstanbul.
- **e-posta:** esra.yildiz@bilgi.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0003-4624-1208.
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 09.12.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.938194

**Geliş tarihi:** 17.05.2021 / **Kabul tarihi:** 06.11.2021

## 1. Giriş

II. Dünya Savaşının ardından Avrupa başta olmak üzere dünya, festivaller, bienaller gibi sanatsal etkinliklerle kültür aracılığıyla yenilenme sürecine girmiştir. Türkiye'nin 1950'li yıllarda başlayan ilk uluslararası bienal katılımları 1960'lı yıllarda da devam eder. 1950'li yıllarda katıldığı Venedik, São Paulo, Paris, Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali gibi bienallerden 1960'lı yıllarda da davet alır<sup>1</sup> ve soyut ve figüratif eserlerle ülke olarak uluslararası alanda temsil edilir. Bienallerin yanı sıra aynı dönemde yurt dışında, özellikle Avrupa ülkelerinde Türk sanatı konulu uluslararası sergilerin de düzenlendiği gözlenir. 1960'lı yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi "devlet nezdinde halen önemli bir kurum olarak yurt dışına sergi gönderilmesinden, jürilerin oluşturulmasına her şeyin danışıldığı ve önemli haklarla donatılmış bir kurum" (Germaner, 2016) olarak, uluslararası bienallere ve önemli etkinliklere sanatçı seçiminde etkili bir kurumdur. Pek çok yurt dışı sergisi ve etkinliği, ilgili bakanlıklar ve büyükelçilikler aracılığıyla Akademi üzerinden yürütülür. Uluslararası bienallere katılım ulus devlet politikasının bir parçası olarak önemsenir. Örneğin; 1960'lı yıllarda Paris Bienallerinin komiserliğini üstlenen Nurullah Berk, II. Paris Bienali (1961) katılımı öncesinde, bienal direktörü Raymond Cogniat'ya yazdığı bir mektupta ilgili bakanın, Türkiye'nin bu kez bienalde çok aktif olmasını ve ondan projeksiyonlu bir konuşma yapmasını istediğini, 'İslam Hat Sanatının Plastik Özellikleri' konulu konuşmanın çok güncel olduğunu, genç sanatçı ve eleştirmenlerin ilgisini çekeceğini yazar (Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup, 20 Temmuz, 1961). Nurullah Berk'in konuşmasının başlığından da anlaşıldığı gibi, soyutun yerel kültürel kaynaklardan beslenmesi gerektiği tartışmaları bienal gibi geniş kapsamlı sergilerdeki temsil üzerinden devlet tarafından da sürdürülür, sanatçılardan devletin ideolojik çizgisi paralelinde milli bir ruh arayışı içinde olması istenir. Ancak diğer taraftan uzun zamandır farklı ulusların etkilerine açık olmadan ve özellikle Batı kültürü etkisinde kalmaktan duyulan endişe de Peyami Safa'nın 'Ruhumu geriye ver' Marlowe'un Faust'u gibi" sözlerindeki endişeye benzerdir (Safa, 1955). Batı'nın teknik ve üslupsal özelliklerini sanat alanında kullanmak, ruhunu şeytana satan Faust ile özdeş görülür, Türkiye'ye özgü sanatsal ifadelerin, özgünlüğün ve yerelliğin, batılı eğilimlerle yok olacağından korkulur. Osmanlı İmparatorluğu döneminde batılılaşmadan, Cumhuriyet ve kuruluşunu izleyen yıllarda, batı değerlerinin ve tekniğinin alınıp, buraya özgün bir içerikle sentezlenmesi farklı yazarlar tarafından da dile getirilmiştir. Örneğin; Ziya Gökalp'in "hars, millidir, medeniyet ise beynelmileldir"(Gökalp, 1976) anlayışı Cumhuriyet sonrasında çağdaş, Batı çizgisinde Türk kültür ve sanatı inşa edilirken de etkili olmuş, biçimin Batı'dan alınıp, içerik olarak buraya özgünlüğün korunması ve oluşturulması tartışılmış ve amaçlanmıştır (Duben, 2007).

Dünya sanat sahnesinde olmak, Cumhuriyet'in kuruluş ilkeleri ve Batı'ya dönük yüzü açısından önemlidir. Ancak etkilenme endişesinden ve ruhunu Batı'ya teslim etmekten duyulan korkuyla, 1960'ların yerellik-ulusallık-evrensellik tartışmalarında bunun yerelden kopmadan nasıl yapılacağı soru işaretidir. Batı'nın çağdaşlık seviyesini yakalayabilmek için onun değerlerini öğrenmek ve bilmek gerekliliği, ancak alınanlarla kendi ruhunu korumak ve özgün sesini bulmak günümüze kadar tartışma konusu olmuştur. Soyut sanat, II. Dünya Savaşı sonrası dönemin kültür politikaları çerçevesinde Batı'nın özgürlükçü, demokratik yüzünün yansıması olarak dünya sahnesine çıkarken (Guilbat, 1983), bienallerde de kendine yer bulur, Türkiye'den de soyut çalışmalar eş zamanlı olarak sergilenir, soyut çalışmaların içeriğinin yerelden beslenmesi, formun batılı olması beklenir. Ancak, bazı sanat çevrelerinde kuşkuyla karşılanan soyut, bize özgü bir yerelliğin dışavurumu olabilecek midir?

Türkiye coğrafi konumu, tarihsel bağları, eski uygarlıkların ve Osmanlı'nın izlerinin günümüze kadar görülebilir olması gibi farklı nedenlerle yurt dışı sergilerinde sanatı, doğu-batı tartışmaları bağlamında ve oryantalist bakış açısından ele alınmıştır. Bu konudaki farklı fikirler 1950'lerden itibaren Batı'da ve Doğu'da gerçekleştirilen bienaller ve sergiler üzerine olan yazılarda görülebilir. Türkiye dünya sanatında, küreselleşme, sosyo-politik değişimler ve İstanbul Bienallerinin 1990 sonrasında yurt dışı bienal katılımlarına etkisiyle daha çok görünür olur, ancak 1950-70 dönemindeki sergi katılımları bu konuda önemli bir aşama oluşturmuştur. Sanat tarihi araştırmaları açısından çok da gündeme getirilmeyen Türkiye'nin bu dönemdeki bienal ve sergi katılımları, dünya sahnesine çıkmak ve varlık göstermek açısından önemli adımlardır. Ülkeler arasındaki yazışmalar, katalog ve sergi eleştiri metinleri Türkiye'ye yönelik bakış açısının görülmesini ve tüm bunlar üzerinden nasıl konumlandırıldığına dair okumalar yapılmasını sağlar.

<sup>1</sup> Türkiye 1950'li yıllarda Venedik (1956, 1958), São Paulo (1957), Paris (1959), Ljubljana Grafik Sanatlar (1955), International Biennial of Contemporary Color Lithography (1956, 1958) bienallerine, 1960'lı yıllarda Venedik (1961), São Paulo (1961, 1963, 1967, 1969), Paris (1961, 1963, 1965, 1967), Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali (1961), Tahran (1966) bienallerine katılır.

Bu makalede, Türkiye'nin uluslararası bienallerde ve sergilerde yer almaya başladığı II. Dünya Savaşı sonrası dönemde, 1950-1970 arasında, Türk ve yabancı eleştirmenler, sanat tarihçileri, küratörler tarafından sanatının nasıl değerlendirildiği, dünya sanatında nasıl konumlandırıldığı, döneme hakim olan yerellik-ulusallık-evrensellik tartışmaları, ülkeler arası yazışmalar, sergi katalog metinleri, eleştiri yazıları gibi birincil kaynaklar üzerinden ele alınıp, yorumlanmaktadır.

## 2. *Parfum du Terroir*'dan (*Vatan Toprağı Kokusu*'ndan) Evrensel Sanata

Tek Parti döneminin sona ermesiyle, Soğuk Savaş döneminde iktidara gelen Demokratik Parti, ekonomik olarak dışa bağımlı, Batı/Amerika yanlısı bir politika izler. Mimaride 1950 sonrasında, II. Ulusal Mimarlık akımının yerine Mies van der Rohe ve Le Corbusier gibi modern batılı mimarlardan ilham alan ulusal stil etkilidir (Tekeli, 1984, s. 24). Benzer biçimde, sanat alanında da yerel formlarla kübik anlayışta resim yapan kuşağın ardından, dönemin uluslararası formu soyut sanatı benimseyen sanatçılar kuşağı gelecektir.

Batı Sanatı etkisinde, Kübizm gibi 20.yy başının sanatsal eğilimleri Cumhuriyet sonrasında da devam eder. Diğer taraftan, Fransa'da yaşayan Türk sanatçıların çalışmalarıyla 1940'ların ikinci yarısı ve özellikle 1950'lerde soyutla beraber dünya sanatıyla eş zamanlılığının yakalandığı görülür. Batı modernizminin evrensel formu olarak soyut sanat, hem Batı'da yaşayan Türk sanatçılar, hem de Türkiye'deki bir grup sanatçı tarafından kabul görmüştür. Nejad Devrim, Fahrelnissa Zeid gibi sanatçılar Batı sanatı ile eş zamanlılığının yakalanmasında, erken tarihli ve Avrupa kurumlarında sergilenen soyut çalışmalarıyla önemli rol oynamışlardır. Türkiye'nin 1950'li yıllarda katıldığı bienallerde sergilenen eserler ve diğer ülkelerle yan yana gelindiğinde görülen tutarlı çizgi bunun önemli bir kanıtıdır. Bu dönemde sanatçının rolü liberal atmosfer içinde değerlendirilir ve devletten bağımsız, kültürel alana birey olarak sanatçıların katılımı da dile getirilir (Smith, 2016). Soyutla beraber bireyselliğin ön plana çıktığı bir dönemdir 1950'ler.

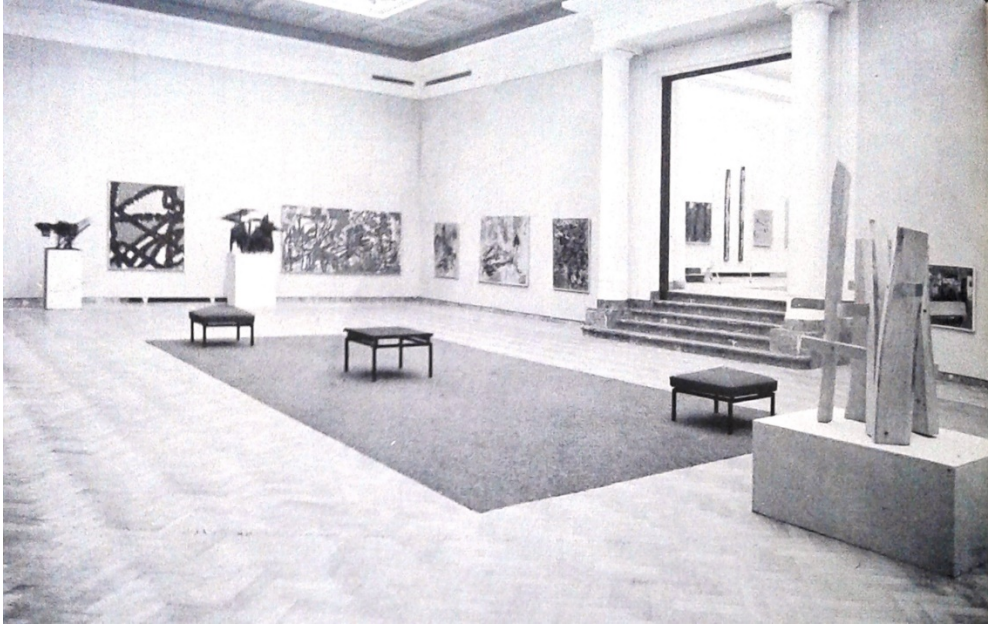
1950'li yıllarda bienaller, Batı kaynaklı soyut sanatın evrensel düzlemde kabulünde etkilidir. Akademi'de hoca olan ressam Nurullah Berk örneğinde olduğu gibi dönemin yaygın eğiliminin, çoğunlukla batılı bakış açısından değerlendirilişi farklı yazarlar tarafından da eleştirilir. Örneğin, sanat eleştirmeni ve yazar John Berger daha çok batı dışı coğrafyaların ilgi çekici olduğunu düşündüğü 28. Venedik Bienalinin (1958) soyut eğilimleriyle ve bölgeselliğiyle eleştirildiğini ve hatta satiristlerin Biennale'yi kelime oyunu yaparak Banale olarak adlandırdığını yazar (Berger, 2016, s. 155). Berger'a göre Batı'nın tükenmiş, bitmiş, akademik sanatına karşılık, 28. Venedik Bienalinde Birleşik Arap Cumhuriyeti<sup>2</sup> Pavyonu, bienalin en olumlu karşılanan ve en canlı pavyonudur (Berger, 2016, s. 158). Savaş sonrası dönemin çokkültürlülük politikaları çerçevesinde, Batı ülkelerinin dışında, Türkiye gibi ülkelerin sanatı da bu dönemde uluslararası alanda ilgi görür.

Bu konudaki tartışmalar 1960'larda da devam eder. Nurullah Berk, 1964'te Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde düzenlenen 'Art Turc d'aujourd'hui' (Günümüz Türk Sanatı) sergisinin katalogu için yazdığı yazıda, pek çok Türk sanatçının Avrupa'da ve Amerika'da bienallere, uluslararası sergilere ya da solo sergilere katıldığını ve birçoğunun da yurt dışında yaşadığını ve ürettiğini, dolayısıyla dışarıyla ilişkide olduğunu belirtir (Berk, 1964). Sergideki bazı sanatçıların, önceki kuşak sanatçıların sonsuz ilham buldukları *parfum du terroir*'i (*vatan toprağı kokusunu*)<sup>3</sup> reddederek, bilinçli olarak evrensel estetiğe katıldığını yazar. Berk, sanatta yerelin önemini vurgulamak için 1930'lardan beri yazılarında kullandığı *vatan toprağı kokusu* kavramsallaştırmasını, Paris Bienali için yazdığı yazıda da tekrarlar. Sergiye katılan Mustafa Asher'i, sert ve kurak Anadolu havasını, *parfum du terroir*'i/*vatan toprağı kokusunu* eserinde gösterdiği için Kuzgun Acar, Tülay Tura gibi soyut eğilimdeki sanatçılardan farklı bir yerde konumlandırır (Berk, 1961, s. 113) Aynı dönemde Türk sanatının ne kadar özgün, yerel-evrensel ya da batılı, doğulu etkilere sahip olduğuna yönelik tartışmalar, yurt dışında düzenlenen sergilerle yabancı basında da ele alınır. Örneğin; 1963-64 arasında Brüksel (Şekil 1), Paris, Berlin, Viyana gibi farklı şehirleri gezen 'Art turc d'aujourd'hui' ('Günümüz Türk Sanatı') sergisi üzerine yabancı basında çıkan yazılarda, "imzaların Türk,

<sup>2</sup> Birleşik Arap Cumhuriyeti, 1958'de Suriye ile Mısır'ın birleşerek oluşturduğu kısa ömürlü devlettir.

<sup>3</sup> Nurullah Berk, *parfum du terroir* olarak Fransızca yazdığı yazılarda kullandığı kavramsallaştırmayı, Türkçe yazılarında vatan toprağı kokusu ya da *yerlilik kokusu* olarak kullanır. "Mesela B. Hikmet Onat'ın bilhassa 1914-24 senelerinde yapmış olduğu Boğaziçi manzaraları, rakit sulara gölgelerini vuran sandalları, mavnaları, Nazmi Ziya'nın manzaraları, Şevket Dağ'ın cami içleri, Fransızların "Parfum du Terroir" dedikleri "Vatan toprağı kokusu" taşıyan eserler idi. Bu saydığım ressamın daha yaşlılarında, General Halil, bir Hoca Ali Rıza, bir Zekai Paşa, milli renk çok daha barizdir. Bunlara "Türk ressamı" demezsek kime diyeceğiz?" (Berk, 1937, s. 389).

resimlerin Avrupalı” olduğu, “resimlerde şark havasının sezilmediği”, “Paris Ekolü’nün etkisinden kurtulunamadığı” ve çalışmaların “Paris etkisinde adaptasyon” olduğu gibi farklı eleştiriler yöneltilmiştir (Aktaran Gürdaş, 2014, s. 179-180). Yabancı eleştirmenlerin bir bölümü Türk Sanatı’nın özgünlükten uzak, batılı ve özellikle Paris etkili olduğu görüşündedir. Soyut sanat etrafındaki yerel-evrensel tartışmalarının öncesinde de, yabancı sanat yazarlarının ve tarihçilerinin seçimleri üzerinden benzer noktalar ülke içinde eleştirilmiştir. Örneğin; Yapı Kredi Bankasının kuruluşunun 10. yılında, V. Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA) Kongresi kapsamında 1954’te İstanbul’da düzenlenen ‘İş ve İstihsal’ yarışmasında, Akademi hocalarının ve Akademi kökenli sanatçıların yerel konulardan yola çıkarak yaptıkları figüratif ve kübist resimlerin dışında, Akademi’den gelmeyen bir sanatçının, Aliye Berger’in soyut (*İstihsal*, 1954) tarzındaki bir resminin yabancı eleştirmenler tarafından ödüllendirilmesi tartışma yaratmıştır.



**Şekil 1.** ‘Art Turc d’aujourd’hui’ (Günümüz Türk Sanatı) Sergisi Brüksel Güzel Sanatlar Sergisi salonlarında, 1963 (Berk, 1964, Temmuz).

Soyut sanatın evrensellik söyleminin karşısında, kendi döneminin Akademi kökenli hocaları gibi sanatta yerelliği ve ulusal unsurları önemseyen Berk, uluslararası sergilere katılımlarda yerel havanın olması gerektiği ve sanatçının belli bir kültüre aidiyeti konusunda 1967 tarihli ‘Paris Üstüne Düşünceler’ yazısında farklı bir biçimde şöyle söyleyecektir; “Belli bir kültürün temsilcisi olmayan sanatçı, yarım, anlamsız, kişisizdir” (Aktaran Koçak, 2008, s. 17). Sanatçı geldiği, ürettiği yerin havasını hissettirmeli, batı sanatının, bienallerin bireyselliğe ket vuran ve belirli bir sanatsal anlayışını dayatan üslubu ve söylemi içinde kaybolmamalıdır düşüncesi eleştiride de farklı biçimlerde dile getirilir.

1950’lerde ve 1960’lardaki yerellik ve evrensellik tartışmalarına, Berk’in yanı sıra farklı sanatçılar da katılır. Örneğin; çalışmaları bienallerde sergilenmiş Ali Teoman Germaner, Gürol Sözen ile yaptığı söyleşide batılı eleştirmenlerin 1964 yılında düzenlenen sergilerde ulusallık niteliğinin olmadığı saptamalarını, kendisine yöneltilen sanatta yöresel olma zorunluluğu olmalı mıdır, sanat yapıtında aranması gereken yöresellik ne olmalıdır sorularını şöyle yorumlar; “Yapıtımda içtenlik varsa, yaşadığım yöreye sevgim varsa, çevremden gelme tutkularla yüklüysem -ki öyledir- yapıtımda yöresel bir nitelik gösterir kendini. Zorunluluktan değil, duygularımızı saklayamadığımızdandır bu. Bir anlamda zorlanmaksızın kendiliğinden gelen iyi bir niteliktir yöresellik. Kişilik gibi haz kazandıktan sonra (Germaner, 1968, s. 13).” Germaner, Paris’teki eğitimi sırasında Doğu kültürünü keşfetmiş, kendi ifadesiyle uzun süre Türk sanatçılarında hissedilen doğululuk kompleksine karşılık (A.T. Germaner, kişisel görüşme, 5 Ağustos, 2016), yerelliği folklorik olanla ilişkili görmeden, kendi kültürel kaynaklarını farklı bir gözle okuması sayesinde ‘Aloşname’ gibi özgün çalışmalarını yaratmıştır. Berk için, bir sanat eserinde olmazsa olmaz yerellik, yöresellik, Germaner için sanatçının yaşadığı coğrafyada kendiliğinden gelişen, sanatçı kişiliğinin özelliklerini açığa çıkartan ve zorlama olmadan sanat eserinde ortaya çıkandır.

Nurullah Berk, 1967'de daha sonra *Varlık* dergisinde yayınlanan, sanatçı ve eleştirmenlerin katıldığı bir toplantıda soyutun ve farklı eğilimlerin bienallerde yer almasıyla ilgili -bienalleri eleştirerek de- şu değerlendirmelerde bulunur;

Bienallerin hiçbir zaman bugünün resminin aynası olacağı kanaatinde değilim. Bienaller bir nevi fuar, panayır olmuştur. Bienallere her ne kadar komiser olarak katıldım ise de bunları müdafaa etmek durumunda da değilim.

Aksine komiser olarak görevlendirdiğim bienallerin kusurlarını gördüm ve bienallerin pek o kadar teşvik edilecek şeyler olmadığı kanatine vardım. Fuar dedim bienallere, hakikaten bunlar endüstri fuarlarına benziyor. Birtakım icatların, bir takım yeni yeni trüklerin teşvik edildiği endüstriyel makine fuarlarına benziyor. Bu bienaller kim daha çok seyirciyi hayrete düşürecek yarışması gibi bir şey oluyor. Nedense bugünün sanatı bu bienallerde bu çok kalabalık sanatçıların katıldığı tezahürlerden ziyade kendi kendine çalışan, yarının sanatını hazırlayan sanatçıların atölyelerinde aramak icap ediyor yarının sanatını. (...) bilhassa bienallerde ve birçok sergilerde görülen soyut sanat bir formül, tezgâh işinden ileri gidemiyor.

Memleketimize gelince; memleketimizdeki soyut sanat zannediyorsam Batı'daki tezahürlerinden daha tehlikeli oluyor. Çünkü artık bir eleştiricilik müessesesi var, Batı'da sanatı seven ve anlayan bir toplum var. Batı'da ölçüler var, değer ölçüleri var, gerçi anarşi de var ama. Biz de sanata yabancı bir toplum, eleştiri müessesesi hemen yok gibi, değer ölçüleri de birtakım gurupların, birtakım hiziplerin, birtakım grupların elinde. (Plastik sanatlarımızın bugünkü sorunları, 1967, s. 253-254)

Berk'e göre soyut sanatı yorumlayacak bir eleştirmenler topluluğunun ve toplumun da bu sanatı anlayabilmesinin uygun koşullarının oluşmadığı bir ortamda soyut, Batı'nın sanat ortamına kabul edilebilmek için bulunmuş bir 'formül' ve 'tezgâh'tır. Bu sebeple soyutun bize özgü, yerel kaynaklarla olan bağının ortaya çıkarılması gerekir. Sabri Berkel de aynı tartışmada Berk'in söylediklerini bir ölçüde destekleyerek, o dönemde Venedik Bienalindeki eserlerde, farklı malzemelerin kullanılmasını kuşkuyla karşılar. Berkel, bienallerdeki soyut ve farklı eğilimlerin kullanımı üzerine ve sanatçıların bu ortamlarda yer alabilmeleri için "(...) bugünün sanatçısı yüzde yüz kumarını oynamak zorundadır. Yüzde yüz bütün sorumluluğu sırtlanması gerekir ve yüzde yüz de aktüel olması lazımdır. Fakat bunlar demin söylediğim gibi zorla, reçeteye böyle olmasını gerektirmez" sözleriyle geçmişte de 'yeni' eğilimleri göstermeyi ve dünya sanatının yol haritasını çizmeyi hedefleyen bienallerin, bunu yaparken belirli formları, eğilimleri sanatçıya dayatma ve yerelliği yok etme tehlikesini vurgular (Plastik sanatlarımızın bugünkü sorunları, 1967, s. 251). Evrensel olabilmek, uluslararası arenada yer alabilmek için birtakım reçetelere uymak gerekliliği sanatçıyı özünden uzaklaştırmaktadır görüşündedir. Berkel, Batı'nın yeniliklerinin kopya edilmeden, bize özgü değerlerle içselleştirilerek alınmasını, Nurullah Berk gibi kendi dönemi için artık Batı'dan çok Doğu'ya, yerel olana bakılması gerektiğini savunur:

Bence bugünkü dünyanın ileri sanatını kabul etmek zorundayız. Yalnız bunu kopya etmekle değil, filan memlekette şöyle yapıyorlar, biz de öyle yapalım falan diye değil. Biz kendimize göre, bu tefsiri hasletlerimize göre, bizim havamızda, bizim dünkü ve bugünkü medeniyetlerimize, -çünkü memleketimiz çok eski medeniyetlere beşik olan bir medeniyettir, çok zengindir, bizi besleyen bir sürü sanat eserleri, bir sürü güzellikler vardır memleketimizde, biz bu fikri benimsedikten sonra kollarımızı sıvayıp, kendi kendimize doğru kapanmaya gidelim. Çünkü -bizim nesli kastediyorum- yeteri kadar dışarıya açıldık. Aldığımızı aldık, gördüğümüzü gördük, artık yavaş yavaş yalnız kendi kişiliğimizi ortaya çıkarmak için uğraşmamız gerekmektedir. (Plastik sanatlarımızın Bugünkü Sorunları, 1967, s. 251-252)

"Aldığımızı aldık, gördüğümüzü gördük, kendi kişiliğimizi ortaya koyalım" görüşü, Batı'nın etkisinde sanat yapmaktan ve Batı'dan etkilenmekten duyulan kaygının, özgün sesi bulma isteğinin dile getirilişidir. Diğer taraftan, bienallerde ve uluslararası sergilerde farklı ülkelerle yan yanalık, ülke sanatlarının karşılaştırılması ve dünya sanatındaki konumun görülmesi açısından önemli bir fırsattır ve Türkiye'nin bu dönemde uluslararası arenada diğer ülkelerle birlikte temsili, hangi konumda olduğunun görülebilmesini sağlar.

Nurullah Berk, Kuzgun Acar'ın soyut heykelleriyle heykel dalında birincilik ödülü aldığı II. Paris Bienalinin (1961) (Şekil 2) Türkiye bölümü için yazdığı yazıda, genç Türk sanatçılarda görülen non-figüratif tarzın yalnızca batı dünyasının o günkü eğilimlerinden kaynaklanmadığı, oryantal olanın 'soyut fikre' sahip olduğu görüşündedir (Berk, 1961). Batı'nın soyutu keşfetmesinden çok önce Doğu, soyut sanatı bilir; Doğu sanatı soyuta içkindir. Berk'in tespiti doğu-batı, ulusallık-evrensellik tartışmalarının uzun bir süre etkili olduğu Türkiye'deki sanatta, -tıpkı 1961'deki Paris Bienalinde Cogniat'ya yapmayı önerdiği konuşmanın konusu gibi- soyutun gelenekle bağlantısının kurulması, bize özgü kaynaklarla ilişkilendirilmesi isteğini gösterir. Nurullah Berk'te olduğu gibi, soyutun tezyinat ve İslam sanatıyla ilişkilendirilmesi görüşlerine karşılık, "sanatçının mimesisten, temsilyetten uzaklaşarak ruhsal anlatıya yönelmesi" (Duben, 2007, s. 231) soyutun evrensel platformlarda başarılı olmasını sağlamıştır.



Şekil 2. *İsimsiz*, Kuzgun Acar, 63 x 75 x 80, 1961 (Ural, 2004).

Kuzgun Acar'ın soyut heykelleriyle II. Paris Bienalinde (1961), uluslararası bir etkinlikte ödüllendirilmesi, Türkiye'den soyut sanat eserlerinin evrensel bir platformda kabul görmesi anlamına gelebilir. Acar, kendi ülkesinde soyut heykelleriyle tanınıp, yeteri kadar kabul görmezken, dışarıda yaptıklarının ödüllendirilmesini ve önemli müze ve kurumlardan davet almasını, Batı'nın ilgisini çekerken, ülkesinde anlaşılmasını eleştirir: "(...) Bu benim yontuculuğumu Fransa'daki sergim başarıya ulaştınca bilgelik adına hemen adını koydu. Biz biliyorduk zaten" (Acar, 1997, s. 59). Aynı noktayı Ferit Edgü de dile getirmişti; "Bir sanatçının uluslararası niteliğe ulaşması için, ilkin ulusal bir niteliğe kavuşması, önemsenmesi, kendi ülkesinde değerinin bilinmesi gerektir. Kendi sanat ve kültür değerlerinin farkında olmayan bir ülkenin sanatçısıydı Kuzgun" (Edgü, 2003. s. 162). Küresel sanat söyleminde, yerel sanatçı tartışmalarının uzun zamandır gündemde olmadığı, güncel sanatçılar için yerelde tanınmanın öncelik olmadığı bir anlayışta, Acar gibi erken dönem örneklerle, modern ve çağdaş sanatta evrenselliğin izleri, Türkiye açısından bienallerde sergilenen işlerle erken tarihlerden 1950'li, 1960'lı yıllardan itibaren izlenebilir. Kuzgun Acar'ın 1961'deki başarısının ardından, fotoğraf dalında ödülün verildiği V. Paris Bienalinde (1967), fotoğraf sanatçısı Ersin Alok birincilik ödülü alır.<sup>4</sup> Her iki sanatçı da kazandıkları burs çerçevesinde, bienal katılımlarını izleyen yıllarda Paris'e davet edilmişlerdir. Kuzgun Acar, Paris Modern Sanatlar Müzesi gibi Paris'in önemli bir kurumunda sergi açmış, 1962'de Venedik Bienali kapsamında düzenlenen Venedik Devlet Resim ve Heykel Sergisinde ödül kazanmıştır.

<sup>4</sup> Ersin Alok, V. Paris Bienali'nde (1967) birincilik ödülü almasını ve sonrasında yaşadıklarını şöyle anlatıyor: "Erzurum'da bir çekimdayım. Yanımda da Ruhi Su, ressam Rasin Arsebük ve vefat eden eşim Günay Alok var. Radyoda haberlerde "Türk fotoğrafçısı Ersin Alok Fransa'da 5. Paris Bienali'nde dünya birinciliği aldı" anonsunu duyunca, çatalı düşürüyordum. 2 Kasım'da sırtımda çantam, elimde makinem ve kiralık smokinimle Paris'e indim. Paris'te bir ay misafir edileceğimizi ve bir ay boyunca sergi açma hakkımız olduğunu ve başka bir isteğimiz olup olmadığını sordular. Lasco Mağarası'na gitmeyi ve Paris'te istediğim zaman girip çıkacağım bir fotoğraf stüdyosu istedim. Vogue Dergisi'nin fotoğraf çekim stüdyosu ayarlandı. (...)"(Alok, 2014).

Acar'ın soyut, Alok'un belgesel tarzdaki fotoğrafı gibi gibi genç kuşaktan sanatçıların üretimleriyle uluslararası arenada başarı kazanmaları, yeni eğilimleri Batı sanatına entegre olmak için bulunmuş bir formül olarak gören Akademi hocalarının fikirlerini de değiştirecektir. Ali Hadi Bara gibi soyut eserleriyle Türk sanatına önemli açılımlar getiren Akademi hocaları, başlangıçta soyut sanata mesafe ile yaklaşırken, sonraları sanatsal anlayışlarında soyut önemli bir yer tutar. Türkiye'nin büyük bir beğeniyle karşılandığı 1957 São Paulo Bienalinde Bara, soyut çalışmalarıyla dikkat çeker, eleştirmenlerin övgüsünü alır. Yine aynı bienalde Bedri Rahmi Eyuboğlu onur madalyasıyla ödüllendirilir. Kuzgun Acar, Ali Hadi Bara ve bu dönemde uluslararası platformlarda sanatçıların kazandığı başarılarla ve benzer örneklerle, Türkiye'den sanatçıların işlerinde soyutun evrensellik boyutu izlenebilir. Alfred Manessier'nin resim dalında birincilik ödülü aldığı 31. Venedik Bienaline (1962) Adnan Çoker, dönemin benzer soyut eğilimlerini yansıtan İstanbul'un mavisinden ilhamla yaptığı *Mavi Espas* (1961) çalışması ile katılır (A. Çoker, kişisel görüşme, 9 Ağustos, 2016). Heykel ve resimdeki soyut çalışmalarla Türkiye uluslararası arenada ön plana çıkar, bu alandaki yerini sağlamlaştırır.

Türkiye'nin uluslararası bienal katılımlarının öncesinde, Türk sanatının Batı ile eş zamanlılığı yakalaması ve özerkleşmesi noktasında, tüm dünyada olduğu gibi soyut sanat önemli bir akım olarak ortaya çıkar. 1940 sonlarından itibaren Bizans kültürü ve hat sanatı etkili soyut resimler yapan, 1946'da Fransa'ya gittikten sonra Paris'in avangard çevreleriyle ilişki kuran, önemli sergilere katılan ve soyut alanında Fransız sanat sahnesinde varlığını ispatlayan Nejad Devrim<sup>5</sup>, ve Devrim gibi yurt dışında ve çoğunlukla Avrupa'da yaşayan, soyut resimler yapan Mübin Orhon, Fahrulnissa Zeid gibi sanatçılar bienallere ülke düzeyinde davet edilmezler, bazı Türk Sanatı konulu uluslararası sergilerde yer alırlar. Bu sanatçıların katıldıkları 'Modern Turkish Painting' (1957, Edinburgh) sergisi gibi sergilerin seçicilerinin yabancı yazarlar ve eleştirmenler olduğunu belirtmek gerekir. Akademi'den olmak, Akademi'ye yakın olmak ve Türkiye'de olmak, seçim kriterlerinde o dönem için etkilidir. Nejad Devrim örneğinde olduğu gibi, aynı dönemde Paris Okulu sanatçıları, kimi zaman çalışmalarında yerel öğeleri soyutla birleştirerek uluslararası alanda başarılı olmuşlardır.

Türkiye, soyut sanat eserleriyle evrensel platformlarda temsil edilir ve soyutun yerel kaynaklardan beslenmesi gerektiği özellikle Akademi hocaları ve farklı eleştirmenler tarafından da dile getirilir; dünya sanat sahnesine çıktığında da, özellikle Batı'da, kendine özgülük, yerellik, otantiklik etrafında sanatı sürekli tartışılır. Örneğin; büyük sergiler olarak XIX.'da fuarlar, batılı öznenin oryantalist bakış açısından Doğu'yu nasıl kurguladığının görülebileceği etkinliklerdir. Sultan Abdülaziz'in 1867 Paris Dünya Fuarını Batı'nın beklentilerinin aksine Avrupalı krallar gibi batılı bir görüntüyle ziyaret etmesi, 'şarklıya' benzemediği için hayal kırıklığıyla karşılaşılır, fuarın Batı-dışı ülkelere ayrılan mekanlarında sergilenen Osmanlı eserleri yeterince 'otantik' bulunmaz (Zaptçioğlu, 2012). Genel olarak dünya fuarlarında batılı olmayan toplumların temsili batılıların belirlediği "tutarsız hayali imajlardır" (Çelik, 2005, s.2) ve 1867 Paris sergisinde Osmanlı Pavyonu gibi diğer kültürlerle ait mekanlar önyargılı bir bakışla "düşsel bir ortam olarak gösterilir (Çelik, 2005, s. 3). Osmanlı'dan sonraki dönemlerde de, yerel ya da otantik olma konusu gündemdedir. Merkez dışı ülkelerin kendi modern sanatlarını Batı'yı eksen alarak, ama kendi özlerinden kopmadan yapmaları, otantik olmaları konusu hem içte hem de dışta tartışılır. Batı modernliği sahiplenilirken, bir taraftan da bunun karşısında yerelliğin korunması savunulur.

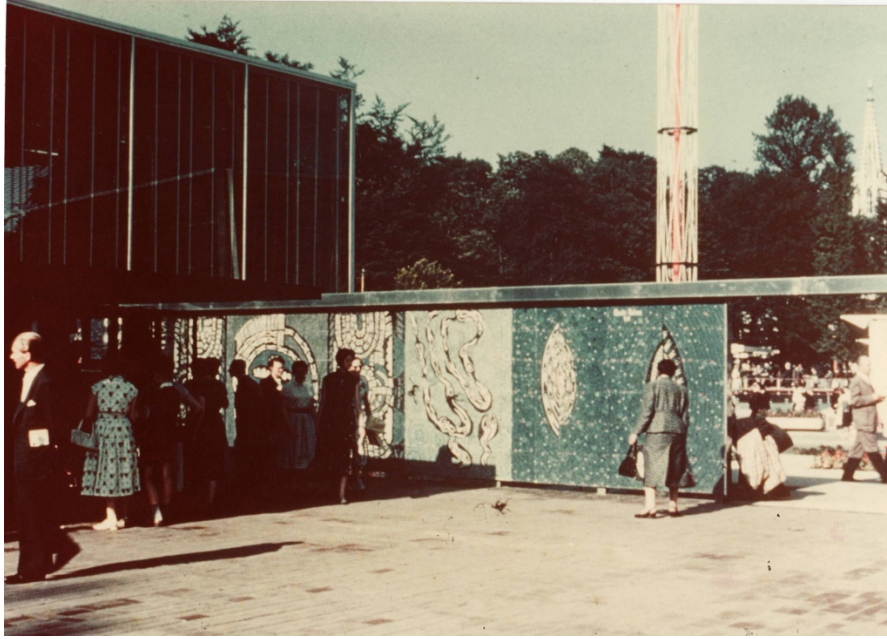
19. yy. fuarlarının ardından, II. Dünya Savaşı sonrasında düzenlenen ilk büyük fuar olan Expo 58, Brüksel Dünya Fuarı'na (17 Nisan- 19 Ekim 1958) Türkiye, Utarit İzgi, Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy ve İlhan Türegün'in hazırladığı modern mimarideki pavnyonda sergilediği çalışmalarla katılır. Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun mozaik duvar çalışması (Şekil 3) fuarda büyük ödül kazanır. Ancak fuarda sergilenenler modern sanat eserleri değildir, daha çok geleneksel sanatlardan seçilmiş eserlerdir. *Varlık* dergisinin başyazarı Nabi Nayır, modern dünyanın içinde Türkiye'nin sürekli geçmiş kültürlerle ait çalışmalarla yer almasını, modern çalışmalarını sergilememesini eleştirir:

Bu alanda ileri memleketlerle aşık atamayacağımızdan, teknik namına nemiz varsa ithal olduğundan, tabiatıyla daha çok geçmişin kucağına sığıyoruz halılarımızın, nakışlarımızın, el sanatlarımızın daha başka paha biçilmez ama ne yazık ki çoğu zaman nesli tükenmiş değerleri üzerinde durmuşuz. (...) Brüksel sergisinde de bu utanç duygusunun etkisinden kendini kurtarması güç oluyor

<sup>5</sup> Eleştirmen Jacques Lassaigue *Arts*'da, Nejad Devrim'in 1947'de Galeri Allard'da açtığı sergiyi şu sözlerle değerlendirir: "Paris'e daha yeni gelen bu sanatçı, Fransa'daki çağdaşlarını uğraştıran birçok sorunu önceden sezmiş bulunuyordu... Nejad, İstanbul'un sunduğu ve yararlanılamayan sonsuz zenginlikler içeren iki kaynağı inceleme merakını göstermiştir. Bunlardan biri Bizans mozaikleri ve kompozisyonu, diğeri ise Arap hat sanatı." (Sönmez, 2014).

adamın. Enstitülerimizin eskinin izleri üzerinde yürüyen sanat çalışmaları, bir de Bedri Rahmi'nin gerçekten yüz ağartıcı o büyük mozaik panosu olmasa, güzel sanatlar alanında da Brüksel'e boş elle gitmek zorunda kalacaktık. (Nabi, 1958, s. 3)

Yaşar Nabi'nin, Brüksel Dünya Fuarında Türkiye'nin geleneksel sanat eserleriyle temsiline ilişkin eleştirilerinin tersine, Türkiye aynı dönemde bienallerde batı sanatı çizgisindeki soyut, özgün eserleriyle de temsil edilir. Ercüment Kalmık da Brüksel Fuarı gibi yurt dışı fuar ve bienallerde yer alacak eserleri, devletin batılı bakış açısından oryantalist gözle seçme kriterlerini eleştirir: "Türk resminde egzotik bir doğu stili görmek isteği, bizi fesli, palalı, kuşaklı görmek isteyen orta ve aşağı tabakadan Avrupalıda eski bir alışkanlıktır. (...) Asıl önemli olan bizim ısrarla kendimizi onlara bu yönümüzle tanıtmak isteğimizdir. Biz çağdaş yaratıcı uğraşlarımızı hep şüphe ile karşıladık" (Kalmık, 1963, s.18). Batı'nın egzotik, doğulu özellikleri Türk eserlerinde görme isteği kadar, Türkiye'nin oryantalist beklentilere karşılık verecek eserlerle yurt dışında temsili de sorunludur.



Şekil 3. Brüksel Fuarı Türk Pavyonu, Bedri Rahmi Eyuboğlu, mozaik pano, 1958.

Türkiye'nin 1950'lerde uluslararası bienallere ilk kez katıldığı dönemde iktidarda olan parti, Demokrat Parti'dir. 1960 darbesiyle kapatılan Demokrat Parti'nin ardından, 1960'lı yıllarda iktidara gelen partiler de kültür ve sanat açısından benzer bir çizgi izler. Ancak, Türkiye İşçi Partisi'nin mecliste temsil edilmesi, solun politikada güçlenmesi ve toplumsal olarak da kitleselleşmesi, kültür ve sanat alanına da yansımacaktır. Devletin kültür politikası, ideal bir ortamda kültür ve sanat eserlerinin içeriğine karışmak değil, demokratik ve özgür bir ortamda sanatçıların üretimlerini desteklemektir. Hızlı Topuz -bienallere Türkiye katılımlarının başladığı dönemde iktidarda olan- Demokrat Parti dönemi için "kültür politikaları yok" (Topuz, 1998) saptamasında bulunur ve bu durum devletin kültür ve sanat alanında tutarlı bir çizgi izlememesi, sanatçıları yurt dışı temsillerinde yeteri kadar desteklememesi, konuyla ilgili doğrudan kurumların bulunmaması gibi farklı düzlemlerde ekonomik ya da bürokratik desteğin yeterli olmaması şeklinde görülmüştür. Batı'nın modernliğine, modern sanata mesafeli yaklaşım, devletin tutarlı bir kültür-sanat politikasının olmadığı bir ortamda, daha muhafazakâr çizgideki hükümetler döneminde de geçmiş kültürlerle ve uygarlıklara ait geleneksel eserlerin uluslararası platformlarda sergilenmesi ile sürdürülmüştür.<sup>6</sup> Devletin ve ilgili bakanlıkların koordinasyonunda gerçekleştirilen farklı dönemlerdeki

<sup>6</sup> Örneğin; 2000'lerdeki EXPO'larda da Türkiye, geleneksel tarzda çalışmalarla, Batı'nın beklediği egzotik ve oryantalist anlayıştaki eserlerle temsil edilmiştir. Almanya, Hannover EXPO 2000 Fuarında Türkiye "doğa ile insanın, Doğu ile Batı'nın el sıkıştığı ülke, Osmanlı estetiğinden İznik çinileri, Anadolu'nun en eski figürlerinden hayat ağacı, İlhan Koman'ın Akdeniz'i ve Harem Suare filmi" ("Expo 2000 Fuarı'nda Türkiye'ye yoğun ilgi", 22 Ağustos, 2000) ile 2015 Milano'daki EXPO'da da yine Türk evi, Türk cam sanatı, Çeşm-i Bülbül gibi Türk kültürüne özgü eserlerle temsil edilir.



bu etkinliklerde Türkiye, ülke olarak temsiliyi Selçuklu, Osmanlı mirası gibi geçmiş uygarlıklardan eserlerle, doğruluk-batıllık tartışmaları üzerinden kurgular ve gösterir.

Benzer biçimde daha erken dönemlerden itibaren bu konudaki tartışmaların sürdürüldüğüne başka bir örnek, Türkiye ile Fransa arasında 1952'de imzalanan kültür anlaşması çerçevesinde düzenlenen 'Splendeur de l'art Turc' ('Türk Sanatının İhtişamı', Şubat-Nisan 1953, Paris) sergisidir. Sergide, 13. yy'dan 18. yy'a Türkiye'deki ve Paris'teki müzelerden Türk sanatıyla ilgili eserler bir araya getirilmiştir. Bu sergiyle ilgili *Le Monde* gazetesinde yayınlanan eleştiride "sergide alelade çarşı ve pazarlarda görülen ekzotik eşyalar değil de, Doğu'nun en temiz ve pürüzsüz eserlerinin" (Paris'te Türk Sanatının Haşmeti', 1953, s. 6) sergilendiği yorumu yapılır. Başka bir yazıda sergiden övgüyle bahsedilir ve Batı'nın babalarının Doğu'yu egzotik gösterme anlayışından farklı bir imge ile karşı karşıya bulunduğu belirtilir (Pozzi, 1953, s. 94). 1867'deki Paris Fuarından yaklaşık doksan yıl sonra bile egzotiklik, otantiklik ve doğruluk, Türkiye ile ilgili sergilerdeki bakış açısına, eleştiri diline, Türk sanatının konumlandırılmasına hakimdir, ancak Türk sanatı ile ilgili düşünceler de değişmeye başlamıştır. Modern ve çağdaş sanatın uluslararası alanda dolaşıma girmeye başladığı dönemde de bu tartışmalar farklı biçimlerde devam eder.

1963-1964 yıllarında Brüksel, Paris, Berlin ve Viyana gibi önemli Avrupa kentlerinde açılan resim, heykel sergilerinin yanı sıra 'Çağdaş Türk Grafik Sanatlar Sergisi' de önemli bulunur ve yabancı eleştirmenlerin yazılarında sergi doğruluk-batıllık, özgünlük, yerellik bağlamında tartışılır. Romanya, Tunus, Cezayir, Lübnan, Finlandiya, Sovyet Rusya (Şekil 4), Bulgaristan, Çekoslovakya, Polonya gibi çok sayıda ülkeyi gezen 'Çağdaş Türk Grafik Sanatlar Sergisi' üstüne Finli bir eleştirmen yazdığı yazıda; "büyük çapta sanatçı yok ama hepsi ince bir görüşü, güçlü bir tekniği açıklıyor. İlginç, zaman zaman da yeni bir hava, Doğuya has bir tatlılık getiriyor bu sergi" (Berk, 1967, s. 35-37) sözleriyle Türk sanatçıların eserlerinin teknik başarısının ve doğruluğunun altını çizer. Nurullah Berk, sergiyle ilgili yazısında sosyalist ve demokratik ülkelerin eleştirmenlerinin çoğunlukla Türk karakteri üstüne olan eserlere önem verip, onları övdüklerini söyler. *Slowo Powszechna*'de (21.06.1966) çıkan bir yazıda, Polonyalı izleyicilerin Türk sanatının değerlerini ve egzotik niteliklerini takdir ettikleri yazılmıştır (Aktaran Kalmık, 1967).



Şekil 4. 'Çağdaş Türk Grafik Sanatlar Sergisi' Leningrad Ermitaj Müzesinde, 1965.

1960'lı yıllarda Avrupa'nın birçok önemli şehrini dolaşan sergilerin yurt dışında eleştirmenler tarafından nasıl algılandığı ve Türkiye'nin modern dünyada nasıl konumlandırıldığı tartışılmaya devam edilir. Batı'dan çok Doğu'ya aidiyet konusu vurgulanan noktalardandır. Bu sergilerle ilgili olarak Berk; "Batılıların yüzyıllardan beri İslam sanatı çerçevesine giren Türk sanatı üstüne geldikleri bulanık ve küçümser perde, son yerli ve yabancı yayımların, çeşitli sergilerin ışığında yavaş yavaş dağılmaya başlarken, çağdaş sanatımız, Avrupa için bir sır olmaya devam ediyordu" sözleriyle yurt dışında düzenlenen sergilerde gösterilen çabanın önemli olsa da yine de sanatımızın tanınırlığı açısından yeterli olmadığını vurgular (Berk, 1964, s. 12). Berk, sergiyi gezenlerin genellikle Türk sanatında önyargılı bir bakış açısıyla millî, yerel bir nitelik aradığını yazar:

Avrupa halkı kadar aydın ve düşünürlerin büyük bir kısmı, batı Hristiyan uygarlığı dışında kalan kültürlerin, çağdaş gösterilerinde bile bir başkalık, bir milli çeşni, geleneklere az çok bağlılık arar. Avrupalı, Hintlinin, İranlının ve Mısırlının ve Türkün milli ve dini geleneklere yüz çevirerek Batı görüş ve tekniklerine yönelmesini az çok anormal bir tutum bulur. Türk sanatının islâm uygarlığı çerçevesi içinde ne olgun eserler verdiğini bilen Avrupalı sergi gezeri, çağdaş Batı akımlarına adamakıllı uyan eserler önünde 'Bu beni ilgilendirmez, çünkü daha başarılısı bizde yapılıyor' diye düşünmek eğilimindedir. (Berk, 1964, s. 1)

Berk'in vurguladığı Batı'nın önyargılı bakış açısı, modern sanatın ancak Batı'da yapılabileceği tartışmalarını Türkiye'nin yer aldığı sergiler üzerinden örneklendirir. Kültür-sanat açısından tarihsel bağları, Osmanlı'dan bu yana Paris'te güzel sanatlar eğitimi gören öğrencilerin olması sebebiyle Türk sanatına ve sanatçısına daha aşina olan Fransa, diğer ülkelerin aksine Türk sanatında yerel karakterler aramayı, kendine özgülüğü ve otantikliği ön plana çıkarmaz. Paris Bienali'nin de kurucularından olan ve Paris Bienallerinde genç Türk sanatçıların üretimlerini gören Raymond Cogniat'ın *Le Figaro* gazetesindeki yorumu diğer eleştirilerden ayrılır;

Türk sergisini gezerken, geçmişin geleneksel biçimleri ile bugünküler arasında ilintiler aramak hatasına düşmemek gerekir. Burada çağdaş Türkiye ile karşı karşıyayız ve bu, yargılarımızı yürütmeye yeter bir olaydır. Türk eserlerini seyrederken geçmişi unutup sadece bugünü inceleme bizi, bir takım klişelerden kurtaracak bir tutumdur. Türk sergisinin genel karakteri, benliğine sahip olmaya başlamış ve tasaları içinde bir sükûnet, bir rahatlığa kavuşabilmiş bir sanatı empoze etmektedir. Bu sanat ilkel alışkanlıklar merhalesini aşmış, Batı sanatının araştırmalarına, problemlerine katılmıştır. Bugünün Türk sanatı Batı sanatı içinde hareketli bir rol oynamaya kudretli görünüyor. (Aktaran Berk, 1964, s. 12-17)

*Les Lettres Française*'de yazan M.T. Maugis'ye göre; Türk sanatçıların soyut sanatı kolaylıkla benimsemeleri, basitçe Doğu yazı kültürüne sahip olmaları değildir, Türklerin sahip oldukları bütün bir kültür, "Batılı olsun, Doğulu olsun bu etkilerin toplamı, Türk sanatı sergisine hayli ilginç bir olay olarak empoze etmektedir" (Aktaran Berk, 1964).

'Art Turc d'aujourd'hui' (Günümüz Türk Sanatı) sergisinin Berlin'de açılmasının ardından Alman basınında çıkan yazılarda Türk sanatındaki Paris etkisine, Avrupalı tarzda çalışmakla birlikte sanatçıların İslam geleneklerine olan bağlılıklarına vurgu yapılır: "Türkiye'de sanat alanında da peçenin artık kalktığı anlaşılıyor. Orada da Batılı tarzında resimler ve heykeller yapılıyor." "Gerek resimde, gerek heykelde, 20. yüzyıl Türkiyesine ait orijinal bir eser yoktur" (Aktaran Berk, 1964, s. 15). Avusturyalı bir yazarın eleştirisinde, soyut ya da figüratif eserlerdeki geleneğin etkisinden söz edilir. *Arbeiter Zeitung*'daki "Türklerin dekoratif sanatlara olan saf sevgisi, eskiden camilerdeki ve halılardaki tezyinatla tezahür ederdi. Bugün ise, bu gelenek sadece soyut eserlerde değil, figüratif resimlerde de kendini göstermektedir" (Aktaran Berk, 1964, s. 16) sözlerinde Türk sanatında geleneğin etkisi vurgulanır. Bu eleştirilerde, peçenin özgürleşmesinde olduğu gibi, sanat alanında özgürleşmede ve kendi dilini bulabilmede, peçenin kaldırılmasıyla batı dışı ülkelerin modern sanat icra etmesi arasında, oryantalist bakış açısından benzerlik kurulur. Yurt dışındaki bu sergilerde, Türk sanatıyla yeni karşılaşan bazı batılı ülkelerin eleştirmenlerinin tepitleri, Türk sanatında Batı'dan, çok Doğu'yu ve geleneği arama eğiliminin örneğidir.

VI. São Paulo Bienali'ne (1961) katılan Türk sanatçıların eserleriyle, Pennsylvania Academy of the Fine Arts'da açılan 'Contemporary Artists of the Turkish Academy of the Fine Arts' (Türk Güzel Sanatlar Akademisinden Çağdaş Sanatçılar, 22 Eylül - 21 Ekim, 1962) sergisi üstüne *sanat* eleştirmeni Dorothy Grafly, *Philadelphia Sunday Bulletin*'da yazdığı yazıda, Türk sanatçıların Avrupalılığına ve eserlerindeki Avrupa etkisine vurgu yapar. Sanatçıların Paris fırçası ile çalıştıkları, üsluplarının Ortadoğu değil, Avrupa etkisinde olduğu ve soyut çalışmalarının Atlantik'in iki tarafından bir büyük sergiye dağıtılsaydı, sanatçıların milliyetlerini tanımlamanın olanaksız olduğu yazılır (Turkish Artists Exhibit at Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1962). Grafly, Türk sanatçıların çalışmalarının evrenselliğinin altını çizer, "en iyi Türk yeteneklerin büyüleyici sunumu" sözleriyle sergiyi över (Turkish Artists Exhibit at Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1962).

Sanatçılar, bu sergilerle ilgili eleştiri yazılarında özellikle Batı'nın merkez dışı ülkelerden gelen işlerde görmek istediği, geleneksel, yerel olanı, bastırılmış 'ötekini' ele alma, kökenlerine, kimliklerine yöneltilen

bakış açılarının üstesinden gelmeyi ve kendilerinden beklenenlere cevap vermemeyi nasıl sağlamışlardır? Türkiye gibi modernliği geç yaşadığı vurgulanan, gelişmekte olan ülkeler söz konusu olduğunda bu durum, -batılı eleştirmenlerin sergi eleştirilerinde görülebileceği gibi- oryantalist ve kolonyalist bakış açısından yorumlanıp ve tartışılmaya devam edilir. Nurullah Berk, Viyana'da ve Linz'de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nden seçilen eserlerle açılan sergi üzerine, batılı bakış açısından yapılan okumaları da eleştirerek şu tespitte bulunur:

(...) çağdaş plastik sanatlarımızın Linz ve Viyana'da uyandırdığı etkileri tahmin etmek zor olmasa gerek: Osmanlıyı, sarığı, fesi, çarşafı, yaşmak ve feraceyi, resim yapma yasağını, İstanbul yerine Konstantinopl'u, padişahları, paşaları, haremi, dört karyı, Viyana seferini, haçlı savaşlarını, Türkiye üstüne kurulu bütün klişeleri, günü geçmiş bilgileri kafasından atamayan Avrupalı, yeni Türkiye'nin Batı tekniğindeki sanatını görünce ilkin biraz şaşırıyor. Ummuyordu böylesine kaliteli bir sanatın Türkiye'de yapılabileceğini. Üstün, yaratıcı, milletlerarası çapta bir ressamımız, bir heykeltıraşımız yok ama genel olarak getirilen eserlerin orta seviyenin çok üstünde olduğu besbelli. Her seferinde Avrupa'nın şaşması şimdilik en büyük kazancımız. (Berk, 1967, s.108-109)

Orhan Koçak'ın, Cumhuriyet'in kuruluş dönemi ve sonrasında kültür-sanat ortamı için tariflediği kültürel gecikmişliğe karşı hissedilen tedirginlik ve buna karşı geliştirilen savunma (Koçak, 2001), özellikle soyutun hakim olduğu 1950'lerde ve 1960'larda Akademi hocalarının ve eleştirmenlerin yazılarında kültürümüze, öze dönme ve ulusal bir sanat yaratma için çaba harcanması yönündedir. Bu konu, Cumhuriyet'in ilanının ardından uzun süre gündemde olmuştur. Hasan Ali Yücel "Ben Doğu ve Batı diye bir ayrım görmüyorum. Garplı kafasının metoduyla duymasak şarkıda bu özü bulamazdık", Bedri Rahmi Eyuboğlu ise "en derin düşünce kaynaklarının Doğu'da olduğunu kabul etsek bile Avrupasız bu kaynaklar kuru çeşmelerden farksızdır" (Aktaran Orhan Koçak, 2001) görüşlerini savunurlar. Cevad Memduh Altar farklı bir perspektiften, "Batıdan kültürde ne aldık sorusu kadar, "Doğudan batıya kültür transizyonu" ya da "Batıya kültürde ne verdik" sorusunu gündeme getirir (Altar, 1981, s. 21). Yazar Peyami Safa, milli bir ruh arayışı içinde olma ve "batının değerlerini Türkiyenin kendi geleneklerinde araması" gerektiği, "Yeni Türk sanatı ve felsefesinin evrensel değerini, iki kıtayı da birleştiren bu sentezde bulacağı", "güzel sanatlarda da o Batı bize bir taklit örneği değil, kendi şahsiyetimizi muhafaza imkanı veren bir yaratma örneği olmalı" inancındadır (Safa, 1955). Farklı politik görüşleri savunan yazar ve eleştirmenlerin ortak görüşü, Türkiye'yi konumlandırırken ve sanatını yorumlarken özgünlüğün ve yerelliğin korunması, Batı'nın evrensel değerlerinin reddedilemeyeceği, ancak bu değerlerin taklit edilmeden, özümsemekle alınmasıdır.

Bu dönemle ilgili olarak yurt dışı arşivlerindeki belgelerde yazarlar ve yapılan yorumlar, Batı'nın bakış açısının görülebilmesini sağlar. Örneğin; Türkiye'nin Venedik Bienallerine katılımı olan 1956 yılı öncesinde, İtalya'nın Ankara büyükelçisi Luca Pietromarchi, Giovanni Ponti'ye yazdığı mektupta (Luca Pietromarchi'nin Giovanni Ponti'ye yazdığı mektup, 3 Aralık 1953) Türkiye'nin bienallere katılmamasının nedeninin sadece ekonomik olmadığı görüşündedir; dünya sanatıyla Türkiye'den eserlerin bir arada sergilenmesinin ve Batı ile karşılaştırma yapılmasından duyulan endişenin, Venedik Bienaline katılımların geç olmasında etkili olduğunu yazar (Yıldız, 2021, s. 609). Yabancı ülke bürokratlarının ya da eleştirmenlerinin benzer saptamaları, Türkiye'nin modern sanat üreten bir çizgide görülmemesinin ifadesidir.

Farklı dönemlerde uluslararası bienallerin Türkiye bölümünün koordinasyonunu üstlenmiş ve katalog yazılarını yazan sanatçı ve küratörler, Türk sanatçıların eserlerinde, eski kültürlerle olan bağların, yerelliğin ve otantikliğin izlenebilmesinin önemi üzerinde durmuş, Batı'nın ve batılı formların sanatçılar üzerindeki etkisini de vurgulamışlardır. Nijad Sirel 1958 Venedik Bienali kataloğunun Türkiye bölümü için yazdığı yazıda, bienale katılan daha genç kuşaktan Erdal Alantar'ın ve Şadan Bezeyiş'in çalışmalarında rengin kullanımını "oryantal" üslubun taşıyıcısı olarak değerlendirir (Sirel, 1958, s. 359). Yine Berk'in Türk sanatı için yaptığı tespitlere benzer biçimde Sirel, Türk sanatında iki eğilimden söz ederken; soyut ve non-figüratif tarzın dışında, dünya sanatındaki teknik değerleri izleyerek Türk sanatını oluşturan bir sanatçı grubuna vurgu yapar (Sirel, 1958, s. 359). Sabri Berkel, XXXI. Venedik Bienali'ne (1962) katılan genç sanatçıların gelenekten koptuklarını ve soyutla birlikte daha çağdaş eğilimleri aradıklarını vurgular (Berkel, 1962, s. 119). VII. São Paulo Bienali (1963) Türkiye bölümü yazısında sergi komiseri Cemal Tollu, Türkiye'nin Batı ile erken tarihli temasının İstanbul'un II. Mehmet tarafından alınmasıyla başladığını ve sonrasında Cumhuriyet döneminde Avrupa'da eğitim gören, batılı ustalarla temasta olan sanatçılarla bu ilişkinin devam ettiğini belirtir (Tollu, 1963). Türk sanatçılar, kendi ülkelerindeki eğitimlerinin ardından

Fransa, Almanya, İtalya gibi ülkelerde eğitimlerini devam ettirip, çağdaş eğilimleri bu ülkelerde izleyebilmişlerdir (Tollu, 1963, s. 377). Sabri Berkel IX. São Paulo Bienali (1967) Türkiye bölümü yazısında, Türk sanat eserlerinde (üslubun ilk bakışta uluslararası görünse de), dikkat edildiğinde ilhamın yerel ve otantik olduğunun görülebileceğini yazar (Berkel, 1967, s. 27). X. São Paulo Bienali (1969) için yazdığı yazıda Berkel, ülkemizin doğu ve batı kültürlerinin eşzamanlı etkisinde olduğunu belirtir, Türk sanatının geçmişin zengin sanat ve kültürüne sahip olduğu ve sanatımızdaki farklı eğilimlerin bir bütünü çeşitli parçaları olduğu görüşündedir (Berkel, 1969, s. 167).

1960'lı yıllarla birlikte Kıbrıs sorunu ekseninde Amerikan başkanı Johnson-İnönü arasındaki tartışmalı mektubun basına sızması, Vietnam Savaşı, 6. Filo'nun İstanbul'a ulaşması gibi olaylarla Türk toplumunda Amerikan karşıtlığının yükselmesi, Arap-İsrail Savaşlarında Arap ülkelerinin desteklenmesi gibi dış ve iç politikadaki gelişmeler Türkiye'nin Batı'dan uzaklaşma ve Orta Doğu ülkelerine yakınlaşma sürecini başlatır (Oran, 2002). Bu durum, Tahran Bienali ve İskenderiye Bienali gibi bienallere Türkiye'nin, Orta Doğu devletleriyle olan bu yakınlaşma döneminde davet edilmesiyle kültür-sanat arenasında da etkisini gösterir. Türkiye'nin 1955'te düzenlenmeye başlanan İskenderiye Bienalinin 1972'deki dokuzuncu edisyonuna, 1958'de birincisi yapılan Tahran Bienalinin 1966'daki sonuncusuna ve Hindistan Trienalinin 1971'deki ikincisine davet edilmesi, 1960'lı ve 1970'li yıllarda dış politikada Orta Doğu coğrafyası ile bu yakınlaşmanın ve etkileşimin kültür-sanat alanındaki yansımalarıdır.

Cumhuriyet'in ilerleme ülküsü, demokrasi, laiklik gibi değerlerin devletin temel değerleri olarak benimsenmesi, Türkiye'nin yüzünü politik ilişkiler ve kültür-sanat açısından Batı'ya dönmesini doğurmuştur. Bu sebeple dünyayla kurulan ilişkiler bağlamında Türkiye'nin ilk katıldığı bienallerin ve sergilerin Paris, Venedik gibi Batı'da düzenlenenler olduğu görülür. Venedik, Paris, São Paulo Bienali gibi bienallere 1950'lerden itibaren katılımın ardından, merkez dışı bir ülke olarak görülen Türkiye'nin 1960'lı ve 1970'li yıllarda, batı/merkez dışı Tahran Bienali, İskenderiye Bienali gibi bienallerde temsil edilmesi o ülkelerle kurulan siyasi, ekonomik ilişkilerin paralelinde gelişir. Batı'nın evrenselliği benimsenirken, Doğu'da düzenlenen bir bienalde Türkiye nasıl karşılanacaktır?

Türkiye, Pehlevi dönemi İran'ının modernizasyonunun kültürel alandaki karşılığı olarak birincisi 1958'de düzenlenmeye başlanan, modern sanatın İran'da tanıtılmasında etkili olan ve ilk dört edisyonunda İran'dan sanatçıları içeren (Keshmirshakan, 2005) Tahran Bienalinin 1966'da yapılan beşincisi ve sonuncusuna Sabri Berkel'in organizasyonu, günümüze kadar hiçbir yurt dışı bienalinde olmadığı kadar çok sayıda sanatçıyla katılır (36 sanatçı 66 yapıtıyla) (Şekil 5 ve 6). Tahran Bienalinin beşinci edisyonuyla ulusal sınırları aşarak bölgesel bir bienal olma isteği, bienalde yer alan üç ülkenin ortak kültürel mirası paylaşmaları gibi noktalar davet edilen ülkelerin katılımında etkili olur (Foreword, 1966, s. 4). Türkiye'de Adalet Partisi'nin iktidarda olduğu ve Hindistan-Pakistan arasında barış anlaşmasının imzalandığı yıl olan 1966'da düzenlenen ve 38 İranlı sanatçının katıldığı bienale, İran, coğrafi olarak yakın olduğu Orta Doğu ve Arap dünyasından çok, Pakistan'dan ve Türkiye'den sanatçıları davet eder. V. Tahran Bienalinin bu üç ülkenin katılımıyla gerçekleşmesi dış politikadaki gelişmelerle paraleldir. Bienal katalog yazısında da bölgesel işbirliği ile ilişkileri güçlenecek bu üç ülkenin, modern sanatı içeren bir alanda da yakın ilişki kurmasının doğal olduğu vurgulanır. ("Foreword", 1966, s. 4). Türkiye'nin bu dönemde Orta Doğu ülkeleriyle yakınlaşmasının sonucu olarak, Türkiye, İran ve Pakistan arasında, Pakistan devlet başkanı Eyüp Han, İran Şahı ve Cemal Gürsel'in İstanbul'da bir araya gelmesiyle Temmuz 1964'te 'Kalkınma İçin Bölgesel İşbirliği' örgütü kurulmuş ve örgüt, baş ekonomik işbirliği olmak üzere anlaşma imzalanan ülkeler arasında kültürel işbirliğini de hedeflediğini belirtmiştir (Zubeida, 1964, s. 278). Ekonomik ve politik alandaki işbirliğinin kültürel alanda da sürdürülmesi amaçlanmıştır. Devrim Erbil ve daha çok İslam hat sanatı etkili, kaligrafik çalışmalarıyla bilinen Abidin Elderoğlu (Şekil 3) V. Tahran Bienalinde ödül kazanır.<sup>7</sup> Orta Doğu'daki bienallerde, soyutu yerel, gelenekselle birleştiren sanatçıların yapıtları ilgi çeker.

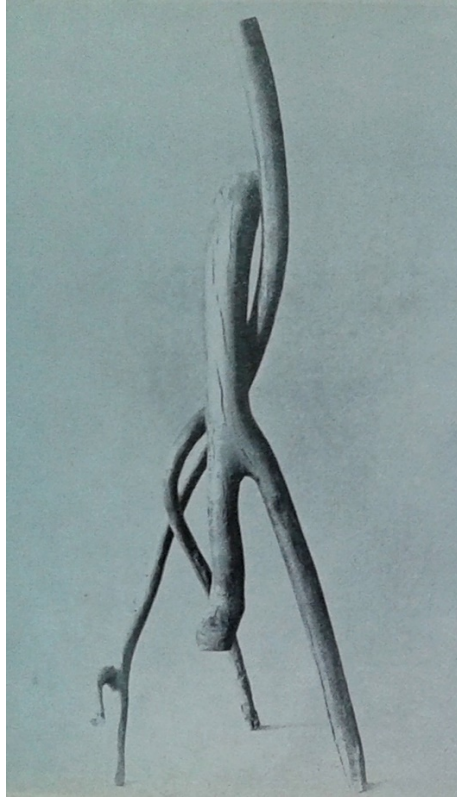
Türk sanatçıların Tahran Bienali gibi bienallerde kazandıkları başarılar ve ödüller, Batı dışındaki bienallerdeki varlıklarının da önemli bir göstergesidir. Batı'da olduğu gibi Doğu'da düzenlenen bienallerden de davet alınır ve sanatçılar ilgiyle karşılanır. Ancak, Batı'da ve Doğu'da düzenlenen bienallere yerel halkın gösterdiği ilgi karşılaştırıldığında, Batı'daki bienallerin aksine, Doğu'da düzenlenen bienallerin izleyicisi daha azdır ve bazen de sergiler izleyici ilgisizliği yüzünden erken kapatılmak zorunda

<sup>7</sup> Güney bienallerindeki bu başarılar 1970'lerde de devam eder. Adnan Çoker 1972'deki İskenderiye Bienalinde ikincilik ödülü almasının ardından, bir sonraki İskenderiye Bienaline jüri üyesi olarak davet edilir.

kalınır.<sup>8</sup> Bu ilgisizlik nedeniyle, Batı'da olduğu gibi bu coğrafyalarda düzenlenen bienallerdeki temsil ve sergilenen eserler yeterli tartışma ortamı yaratmaz.



Şekil 5. *Başka Dünya*, Abidin Elderoğlu, 1963, 114 x195,5 cm, tuval üstüne yağlıboya (Modern ve Ötesi, 2008).



Şekil 6. *Ağaç Heykel*, Zühtü Müritoğlu, 115 cm (Vth Tehran Regional Biennale, exhibition of painting, graphic & sculpture, 1966).

<sup>8</sup> Nurullah Berk bu konuyla ilgili şu tespitlerde bulunur: "Doğu memleketlerini iyi bilirim. Mısır'a, Lübnan'a, İran'a, Tunus'a, Cezayir'e, Pakistan'a gittim. Oralara götürdüğüm resim sergilerinin nasıl ilgisizlikle karşılandığını gördüm. On beş gün açık durmaları gereken sergileri, gezici yokluğu yüzünden beş altı günde toplayıp, götürdüğüm oldu (Berk, 1968, s. 110)".

### 3. Sonuç

Cumhuriyet'in kuruluşunu izleyen uzun bir dönem, "milli kimliği tanımlamak, inşa etmekle ilgili her çaba hayali bir Batılılığa ve Batılı bir göze" göre şekillenir (Ahıska, 2005, s. 46) ve Batı'nın bakış açısından bir kimlik inşa edilir. Türkiye'nin ülke olarak katıldığı yurt dışı bienalleri ve sergileri, özellikle batılı bakış/özne üzerinden Türkiye'nin ve sanatının temsilinin görülmesini sağlar, Türkiye de kendi seçici kurullarınca yaptığı seçkilerle bunu yönlendirir. Bu nokta uzun bir dönem, Türkiye'nin uluslararası sergilerde geçmiş ile olan bağları, Osmanlı, Selçuklu ve Anadolu topraklarında kurulmuş diğer medeniyetlerin sanat eserlerinden yapılan seçkilerle temsil edilmesinde bulunabilir. Batı dışı modernitelerin inşasının yeniden düşünülmesi ve araştırılmasında uluslararası bienaller önemlidir; çünkü bienaller, tıpkı öncülleri olarak kabul edilen 19. yy'ın fuarları gibi, farklı coğrafyalardan temsil edilen ülkeler arasında, bir kıyaslama yapılmasına vesile olur, Batı'nın hegemonyacı, ötekileştirici anlayışını ifşa ederler.

Türkiye'nin bienallere ilk kez katıldığı dönemde iktidarda olan ve batılılaşmaya karşı olanların oylarıyla iktidara gelmiş Demokrat Parti, özel sermayeden yana bir batılılaşma hareketinin savunucusudur (Cem, 2002, s. 303), kültür ve sanatta da bunun farklı açılardan yansımaları olmuştur. Diğer taraftan, farklı iktidarlar ve dönemler açısından da benzer tespitler yapmak mümkündür. 1990'ların neoliberal atmosferinde Türkiye'nin çağdaş sanat alanında uluslararası alanda tanınırlığını artıran, modern ve çağdaş sanat müzelerinin olmadığı bir dönemde önemli bir işlev gören, ancak zamanla kendi kanonlarını ve hegemonik gücünü oluşturan İstanbul Bienalleri örneğinde olduğu gibi, devletin bıraktığı kültür ve sanat alanını özel kurumlar kendi çizgilerine göre yönlendirmişlerdir (Yıldız, 2020). Yine 2002'den beri siyasi iktidar olan, ancak kültürel alanda iktidar olmadığını belirten ve batılı değerlere mesafeye yaklaşan AKP'nin, çağdaş sanat alanında da var olduğunu göstermek için batılı bir formu, bienal formatını kullanması, 2018'de Yeditepe Bienalini düzenlemesi, kendi bakış açısını dünya normlarında Batı'yı referans alarak ispatlama isteği olarak da okunabilir. Farklı politik görüşlerden olan iktidarlar için Batı her zaman bir referans noktasıdır, ancak Batı'nın değerlerine karşılık, yerli ve milli olana sahip çıkılması gerekliliği savunulur.

Dipesh Chakrabarty'a göre, Avrupa'nın modern sıfatını kazanmasının tarihi Avrupa emperyalizminden ayrılmaz (Chakrabarty, 2012, s. 89). Batı'da düzenlenen uluslararası sergiler ve bienaller bu tarihe kültür sanat aracılığıyla eklenir, batı modern sanatının kültürel yayılmacılığının göstergesi olarak, batılı emperyal özneler batı dışındaki coğrafyalara kendi modern sanat anlayışlarını ve bunun üzerinden bir tarih yazımını dayatırlar. Örneğin; eleştiri yazılarında da görülebileceği gibi, Batı dışı ülkelerin modern sanat yapmasında o ülkeye özgülük, otantiklik, modern olanın yerelden kopmadan sunulması beklenir.<sup>9</sup>

Yerellik ve evrensellik tartışmaları, özellikle 1990 sonrası dönemde küreselleşmeyle devam etmiş, ancak sanat açısından bu durum İkinci Dünya Savaşı ile birlikte bienallerin dünyanın farklı ülkelerinden ve özellikle batı dışı coğrafyalardan daha fazla ülkenin sanatçısını sergilemesiyle gündeme gelmiştir. Küreselleşmeyle birlikte sanat alanındaki değişim döneminde, örneğin; 'Magiciens de la Terre' ('Yeryüzünün Büyücüleri', 1989) sergisi gibi batı dışı modernitelerin ve sanatların tartışıldığı sergilerde dile getirilen Avrupalı/Batılı olmayanların çağdaş sanatı, Avrupa/Batı ülkelerden farklı mı sorusu ve uzun bir dönem Batı'nın 'modern ya da çağdaş sanat, batı dışı ülkelerde var olabilir mi' önyargılı görüşü çerçevesinde ve kolonyalist bakış açısıyla sunulan Batı dışı modern ve çağdaş sanatçıları, belirli bir aşamadan sonra bu durumu sorgulamaya ve eleştiriye yönelmişlerdir. 1950'li ve 1960'lı yıllarda Türkiye'nin katıldığı uluslararası sergilerde ve bienallerde sanatçıların ödüller alması ve eleştirmenler tarafından değerlendirilişi, Türk sanatına yönelik ilginin ve sanatçıların eserlerinin evrenselliğinin, Batı sanatı ile eşzamanlılığın kanıtıdır. Birkaç temsilcisi dışında Türkiye'yi temsilen uluslararası sergilerde ya da bienallerde yer almayan Paris Okulu sanatçıları, Avrupa ülkelerinde açtıkları sergilerle bu önyargıları 1940'ların sonundan itibaren kırmışlardır.

Bu dönemde yurt dışı bienallerinin ve sergilerinin küratörlüğünü üstlenen Güzel Sanatlar Akademisi hocaları, bize özgü olanı, yerelliği, ulusal değerleri işlemeyi, evrensel sanat normlarını yakalamak açısından gerekli görür. Bienaller ve uluslararası sergiler 'milli hudutları aşmak ve kendi değerlerini

<sup>9</sup> Bu durum 1990 ve 2000 sonrasında sanatçılardan, eserlerinde, video, yerleştirme gibi batılı formlarla Türkiye ile ilgili politik meselelerin tartışılmasını beklemeye dönüşmüştür. Türkiye tarihinde hiçbir zaman sömürge devleti ya da sömürgesi olan bir ülke olmamış, diğer taraftan kendi içindeki azınlıklara uyguladığı politikalar her zaman tartışma konusu olmuştur. Ancak, 2000 sonrası AB'ye giriş müzakerelerinin hızlandığı süreçte, sanatçılardan Türkiye'nin meseleleriyle ilgili çalışma üretmeleri beklenmiştir. Türkiye'de üretilen sanata yönelik sözler ve eleştirmenlerimizce bize özgü bir milli sanatsal ruh arayışına karşılık, batılı eleştirmenler, Batı'nın dışında bir modernliğin yokluğunun ve imkânsızlığının taraflı biçimde altını çizer.

dünyanın diğer memleketlerine tanıtmak' (Güvemli, 1956, s. 15) açısından önemsenir. Ancak bu sergilerde, Batı'nın belli bir formu dayatmacı anlayışına, *vatan toprağı koku*, yerellikten beslenen eserlerle karşı çıkmak gerektiği savunulur. Yabancı eleştirmenler Türk sanatında 'özgün eserler' bulma arayışındadırlar, Türk sanatında 'peçe' artık kalkmıştır. Batılı tarzdaki resim ve heykellerde Türk sanatının evrenselliği de vurgulanır. Ali Hadi Bara, İlhan Koman ve Kuzgun Acar gibi sanatçılar bienallerde sergilenen soyut eserleriyle takdir toplarken, Doğu'da, Tahran Bienalinde ödüllendirilen sanatçılar yerel formları kullanan ya da gelenekten yararlanan sanatçılardır.

## Kaynakça

- Acar, K. (2004). *İsimsiz* (63x75x80 cm.), Ural, M. (Ed.); Türkiye İş Bankası (1961).
- Ahıska, M. (2005). *Radyonun sihirli kapısı: Garbiyatçılık ve politik öznellik*. Metis Yayınları.
- Alok, E. (2014, 31 Mayıs). Fotoğrafçılığa yumruk yiyerek başladım (Röportaj: Arzu Akyol), *Akşam*.
- Altar, C. M. (1981). *Onbeşinci yüzyıldan bu yana Türk ve Batı kültürlerinin karşılıklı etkileme güçleri üstünde bir inceleme*, Kültür Bakanlığı.
- Aral, M. (1997). *Kuzgun Acar*, Millî Reasürans Sanat Galerisi.
- Art Turc d'aujourd'hui' (Günümüz Türk Sanatı) sergisi Brüksel Güzel Sanatlar Sergisi salonlarında, 1963. Berk, N. (1964, Temmuz). *Çağdaş Türk Sanatı Avrupada*, *Akademi*, 2, 12-17.
- Artun, A. (1998). Çağdaş sanat tarihleri ve Türkiye'de sanatın çağdaşlaşması, *Toplum ve Bilim*, 79, 24-65.
- Berger, J. (2016). The biennale, *Landscapes: John Berger on art* içinde, Verso.
- Berk, N. (1937). 'Bir resim sergisi münasebetiyle I', *Varlık*, 5 (97).
- Berk, N. (1961). 'Turquie', 1961 Paris Bienali katalog yazısı, Erişim adresi: <http://archives.biennaledeparis.org/fr/1961/pays/turquie.htm>.
- Berk, N. (1964). *Art Turc d'aujourd'hui*, Catalogue, Musée d'art moderne de la ville de Paris.
- Berk, N. (1964, Temmuz). Çağdaş Türk Sanatı Avrupa'da, *Akademi*, 2, 12-17.
- Berk, N. (1966, Kasım). Çağımızda plâstik sanatlar, *Cep*, 1, 101-108.
- Berk, N. (1967, Mart). Çağdaş Türk grafik sanatları sergisi, *Akademi*, 6, 35-37.
- Berk, N. (1967, Mart). Avrupada plastik sanatlar, *Cep*, Sayı: 5, 97.
- Berk, N. (1967). 1967'de plastik sanatlar, *1968 Varlık Yıllığı* içinde, Varlık Yayınları.
- Berkel, S. (1962), "Turchia", La Biennale di Venezia, Stamperia di Venezia S.P.A.
- Berkel, S. (1967). Turquia, *IX. Bienal de São Paulo* içinde, Ediam, Edições Americana de arte e arquitetura, 27.
- Berkel, S. (1969), Turquia, *X. Bienal de São Paulo* içinde, Ediam, Edições Americana de arte e arquitetura, 167.
- Cem, İ. (2002). *Türkiye'de geri kalmışlığın tarihçesi*, Can Yayınları.
- Chakrabarty, D. (2012). *Avrupa'yı taşralaştırmak: Postkolonyal düşünce ve tarihsel farklılık* (İlker Cörüt, Çev.) Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Çağdaş Türk Grafik Sanatlar Sergisi Leningrad Ermitaj Müzesinde (1965). Berk, N. (1967, Mart). Çağdaş Türk Grafik Sanatları Sergisi, *Akademi*, 6, 35-37.
- Çelik, Z. (2005). *Şarkın sergilenişi: 19. yüzyıl Dünya fuarlarında İslam mimarisi* (Nurettin Elhüseyni, Çev.). Tarih Vakfı.
- Duben, İ. (2007). *Türk resmi ve eleştirisi, 1880-1950*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Edgü, F. (2003). *Görsel Yolculuklar*, Yapı Kredi Yayınları.
- Edgü, F. (2004). 'Nejad' (59-63), *Resme bakan yazılar* içinde (Ali Artun, Der.), Galeri Nev Yayınları.

- Elderoğlu, A. (2008). Başka Dünya, 114 x195, 5. cm, V. Tahran Bienali, tuval üstüne yağlıboya. Modern ve ötesi 1950-2000, İstanbul Bilgi Üniversitesi, (1963).
- "Expo 2000 Fuarı'nda Türkiye'ye yoğun ilgi", 22 Ağustos, 2000, <http://www.hurriyet.com.tr/expo-2000-fuari-nda-turkiye-ye-yogun-ilgi-39176634>
- Eyuboğlu, B.R. (1958) Brüksel Fuarı Türk Pavyonu, mozaik pano.  
<https://lcivelekoglu.blogspot.com/2013/10/tarihten-bugune-dusen-notlar-19-ekim.html>
- 'Foreword' (1966). *Vth Tehran Regional Biennale, exhibition of painting, graphic & sculpture, Pakistan, Turkey, Iran* (organised by Ministry of Culture & Arts with the co-operation of Cultural Committee of R.C.D. Ethnographical Museum, June-July 1966), Tehran Regional Biennale.
- Germaner, S. (2016). "1930-1950 ve 1950-1970'lerde Türkiye'nin modernleşmesi" konferansı, SALT Galata, İstanbul, <https://www.youtube.com/watch?v=q335Xd9HcVU>, Erişim adresi: Ağustos 2016.
- Gökalp, Z. (1976). *Türk medeniyeti tarihi*, Kültür Bakanlığı, 1976.
- Guilbat, S. (1983). *How New York stole the idea of modern art: Abstract expressionism, freedom, and the cold war*, (Arthur Goldhammer, Çev.), University of Chicago Press.
- Gürdaş, B. (2014). 1960'larda Türkiye'de sanatta ulusallık-evrensellik tartışmaları, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 31 (1), 179-180.
- Güvemli, Z. (1956). Yeni Türk Resmi, *Varlık*, 437, 15.
- Kalmık, E. (Kasım 1963). Avrupa'da Türk resim heykel sergisi. *Yeni İnsan*, 11, 18-21.
- Keshmirshakan, H. (2005). Neo-traditionalism and modern Iranian painting: The Saqqa-Khaneh school in the 1960s, *Journal of Iranian Studies*, 38 (4), 607-630.
- Koçak, O. (2001). 1920'lerden 1970'lere kültür politikaları, *Modern Türkiye'de siyasi düşünce* içinde, Kemalizm cildi (s. 370-418), İletişim Yayınları.
- Koçak, O. (2008). *Modern ve ötesi: Elli yılın sanatına kenar notları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Luca Pietromarchi'nin Giovanni Ponti'ye yazdığı mektup (1953, 3 Aralık). ASAC- Archivio Storico delle Arti Contemporanee (Venedik Bienali Çağdaş Sanatlar Tarihi Arşivi).
- Mürtoğlu, Z. (1966). Ağaç Heykel, V. Tahran Bienali, 1.15 cm Vth Tehran Regional Biennale, exhibition of painting, graphic & sculpture, Pakistan, Turkey, Iran (1963).
- Nabi, Y. (1958, 1 Temmuz). Brüksel sergisinde, *Varlık*, 481, 3.
- Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup, (1961, 20 Temmuz), Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes.
- Safa, P. (1999). 'Batı örneği (1955)' (s.237-240). *20. Asır Avrupa ve Biz* içinde, Ötügen Yayınları.
- Oran, B. (Ed.), (2002). *Türk dış politikası: Kurtuluş Savaşından bugüne olgular, belgeler, yorumlar* (2. Basım), Cilt 1, İletişim Yayınları.
- Smith, S. N. (2016). Introduction to art criticism by Bülent Ecevit, *ARTMargins*, 5 (1), 108-120.
- Sözen, G. (Konuşma) (1968). Sanatçılarla Konuşmalar: Ali Teoman Germaner'le, *Varlık*, 724 (14), 13.
- Plastik sanatlarımızın bugünkü sorunları, Açık Oturum (1967). 1968 *Varlık Yıllığı* içinde, (s.253-254). Varlık Yayınları.
- Pozzi, J. (1953). Splendeur de l'art Turc, *Hommes et mondes*, 81, 87-94.
- Sirel, N. (1958). "Turchia", *La Biennale di Venezia*, Stamperia di Venezia S.P.A.
- Sönmez, N. (2014, 3 Mayıs). 'Nejad Devrim', <http://www.e-skop.com/skopbulten/turk-modernistler-nejad-devrim/1928>.
- Tekeli, İ. (1984). "The Social Context of the development of architecture in Turkey", Renata Holod, Ahmet Evin (Ed.) içinde, *Modern Turkish Architecture*, University of Pennsylvania Press.
- Tollu, Cemal. (1957) "Turchia", IV Bienal de São Paulo, Ediam, Edições Americana de arte e arquitetura.



- Turkish Artists Exhibit at Pennsylvania Academy of the Fine Arts, (1962, 18 Ekim). *News from Turkey*, Vol. 15, No: 42, 1-2.
- Yıldız, E. (2020). An Overview of cultural literacy in Turkey through private contemporary art institutions and independent arts and cultural spaces under the AKP rule, *Critical Arts*, 34 (5), 121-138, 10.1080/02560046.2020.1829669
- Yıldız, E. (2021). Türkiye'nin Uluslararası bienallere 1950'li yıllardaki katılımı, *Art-Sanat*, (16), 575-616. 10.26650/artsanat.2021.16.0020.
- Zaptçioğlu, D. (2012). *Yeterince otantik değilsiniz Padişahım: Modernlik, dindarlık ve özgürlük*, İletişim Yayınları.
- Zubeida, H. (1964). Iran, Pakistan and Turkey regional co-operation for development, *Pakistan Horizon*, 17 (3), 276-285.