

Türkiye'nin Uluslararası Bienallere 1950'li Yıllardaki Katılımı

Participation of Turkey in International Biennials in the 1950s

Esra Yıldız* 

Öz

Bienaller, II. Dünya Savaşı sonrasında ülkelerin kültür ve sanatla yenilenme sürecinde önemli etkinliklerden biridir ve ulus devletlerin kültür politikaları ile desteklenmiştir. 1895'te düzenlenmeye başlanan Venedik Bienalinin ardından, 1950 sonrasında Ljubljana, São Paulo, Paris gibi şehirlerde düzenlenen bienallerle, dünyanın farklı coğrafyalarında bienallerin ve bu etkinliklere katılan ülkelerin sayısı artar. Çok kültürlülüğün ve dünya barışının yeniden sağlanmaya çalışıldığı II. Dünya Savaşı sonrası izleyen dönemde, Türkiye de uluslararası bienallere davet edilen ülkeler arasında yer alır. Fakat ekonomik ya da organizasyondan kaynaklanan sebeplerle ancak 1950'lerden itibaren katılabilir. Türkiye'nin ülke olarak bienallere katılımının yanı sıra çeşitli sebeplerde Türkiye'den ayrılmış sanatçılar da bu dönemde bienallerde ya da documenta gibi önemli sergilerde yer alır.

Bu makale, Soğuk Savaş döneminin kültür politikaları bağlamında, Türkiye'nin uluslararası bienallere katılımının başladığı 1950'li yıllarda dünya sanat ortamındaki temsiline, bu katılımların neden bu dönemde gerçekleştiğine ve bienallerin sanat ortamındaki etkisine odaklanmaktadır. Sanat tarihi yazımı açısından gündeme getirilmeyen Türkiye'nin hem ülke hem de sanatçı düzeyindeki 1950'li yıllardaki Ljubljana Grafik Sanatlar, Uluslararası Çağdaş Renkli Litografi, Venedik, São Paulo, Paris Bienallerine ve documenta'ya katılımları ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Archives de la critique d'art, Rennes, Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo, Mednarodni Grafični Likovni Center (MGLC), Moderna Galerija, Ljubljana, Cincinnati Art Museum, Documenta Archiv'de yapılan araştırmalardan elde edilen yeni bilgi ve belgelerle ele alınmıştır. Soğuk Savaş döneminin yarattığı hayali sınırların karşısında, Türkiye'nin 1950'li yıllarda uluslararası bienallerde yer alması, sanatçıların dünyanın farklı coğrafyalarında temsili, çalışmalarının dünya müze koleksiyonlarına girmesi ve farklı uluslararası sergilerden davet almaları, Türkiye'nin dönemin modern sanatının bir parçası olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler

Uluslararası bienaller, Modern sanat, Soyut sanat, Türk Sanatı, Güzel Sanatlar Akademisi

Abstract

Biennials became important events for regeneration through culture and art in the post-WWII era, and as such they were supported through the cultural policies of nation-states. The Venice Biennale was first organized in 1895, and after 1950, other biennials took place in cities like Ljubljana, São Paulo, and Paris. Their number continued to increase over the years, as did the number of countries participating in them. In the atmosphere marked by the promotion of multiculturalism and world peace that followed the Second World War, Turkey was among the countries invited to take part in international biennials. However, because of economic and organizational challenges, it was only able to participate in such events from the 1950s onwards. In addition to Turkey's participation in international biennials as a country, individual artists

* **Sorumlu Yazar:** Esra Yıldız (Dr. Öğretim Üyesi), İstanbul Bilgi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü, İstanbul, Türkiye, E-posta: esra.yildiz@bilgi.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4624-1208

Atf: Yıldız, Esra. "Türkiye'nin Uluslararası Bienallere 1950'li Yıllardaki Katılımı." *Art-Sanat*, 16(2021): 575–616. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0020>

who had left Turkey for various reasons took part in major exhibitions such as biennials and *documenta* during this period.

This article focuses on Turkey's representation in the world art scene in the 1950s, when the country first began taking part in international biennials. It also questions why Turkey began participating in such events at that time and considers the impacts they had on the Turkish art scene in the context of cultural policies of the Cold War. Drawing on new information and documents obtained from ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo, Archives de la critique d'art, Rennes, Mednarodni Grafični Likovni Center (MGLC), and the Cincinnati Art Museum and Documenta Archiv, this study sheds light on Turkey's early participation in Ljubljana, International Biennial of Contemporary Color Lithography, Venice, São Paulo, and Paris Biennials as well as the inclusion of artists from Turkey in *documenta*, issues that have been little discussed in the literature on art history. By considering the imaginary boundaries that were drawn during the Cold War, Turkey's participation in international biennials in the 1950s, the global representation of Turkish artists at international exhibitions, and the incorporation of Turkish artists' works into the collections of major museums, it becomes clear that Turkey was an established part of the modern art movements of the period.

Keywords

International biennials, Modern art, Abstract art, Turkish art, Academy of Fine Arts

Extended Summary

Turkey's participation in international biennials, particularly the period before the 1990s, is an understudied topic of art history. To fill this gap in the literature, extensive research for this article was carried out in the archives of the ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo, Archives de la critique d'art, Rennes, Mednarodni Grafični Likovni Center (MGLC), Cincinnati Art Museum, and Documenta Archiv between 2016-2021.

In parallel with the increasing number of biennials that were held after the Second World War and the concomitant rise in the number of countries taking part in them, Turkey began participating in international biennials from the 1950s onwards. Before that time, world fairs, which are often considered the precursors of biennials, were held in cities around the globe in the 19th and 20th centuries, and the Ottoman Empire was represented at the events through the paintings of artists such as Osman Hamdi Bey and Şeker Ahmet Pasha. Biennials began supplanting world fairs with the inauguration of the Venice Biennale in 1895, and starting in 1948, Turkey was regularly invited to take part in them. Turkey participated in the Venice Biennale for the first time in 1956. Also in the 1950s, Turkey took part in the 1st Ljubljana Biennial of Graphic Arts (1955), 4th São Paulo Biennial (1957), 1st Paris Biennial (1959), 29th Venice Biennale (1958), and 4th (1956) and 5th (1958) International Biennial of Contemporary Color Lithography.

After the founding of the Republic of Turkey in 1923, culture and the arts were taken up as an important reflection of the development of society. The 1950s were an era of socio-political change in Turkey. Turkey's participation in international biennials occurred at a time when a conservative, center-right party ruled the country. In

this context, culture and art were seen as a crucial means of becoming part of the new modern world, and state bureaucrats were aware of this situation, although they were unable to provide sufficient economic and administrative support for such endeavors.

The Turkish works of art exhibited at biennials in the 1950s were mostly figurative and abstract works created by teachers at the Academy of Fine Arts and graduates of the academy's program, and they reflected trends that were common in Western art. As can be seen in the works that were displayed, abstract art was largely embraced by artists in Turkey during those years, as was the case in the rest of the world.

Artists from Turkey who lived abroad received individual invitations to take part in biennials, and because of their inclusion, a new historical and political narrative about art needs to be integrated into studies of the history of Turkey's participation in biennials. For example, Turkish artist Abidin Dino, while living in Rome, he was invited to take part in the 26th Venice Biennale (1952). Through Abidin Dino's participation, Turkey indirectly took part in a biennial for the very first time.

Some artists who were born in Istanbul during the decline of the Ottoman Empire in the early 20th century later participated in *documenta*, which have been held in Kassel every four or five years since 1955. Two Istanbul-born artists, Leone Minassian, who left the Ottoman Empire in 1915, and Mario Prassinis, who left in 1922, participated in the second *documenta* (1959). Their works continued to reflect the culture of the country they had left behind. During his lifetime, Mario Prassinis, whose artworks were presented to audiences in his homeland for the first time at an exhibition held in Istanbul in 2016, felt the sorrow of being an artist in exile. That sadness resonated through his works, and his longing for Istanbul never faded away, as his daughter Catherine Prassinis and the writer Enis Batur have noted.

Henri Lefebvre's idea that space is produced both ideologically and politically can also be considered through the ways that Turkey has been spatially represented. Critiques, catalog texts, and spatial representations concerning Turkey at biennials demonstrate how the country has been positioned in Western and world art. At the 29th Venice Biennale (1958), Turkey did not have a national pavilion, so it was given a space in the main venue of the Biennale that was surrounded by the pavilions of Israel, the United States, Czechoslovakia, and France. At the time, countries without pavilions were presented in a non-hierarchical manner by means of their initials. At the 4th São Paulo Biennial (1957), the space allotted to Turkey was situated alongside those of countries like the Netherlands, Luxemburg, Finland, and Greece. Economic power and political categories such as the "first world" and "third world" have proven to be influential in the representation of countries participating in biennials up through the era of globalization. As such, it becomes apparent that art and cultural representation are also reflections of political and economic power.

After its initial inclusion in international biennials in the 1950s, Turkey became more visible in the Western cultural scene through participation in biennials and international exhibitions held in the 1960s. In the following decades, biennials seemed to echo Arjun Appadurai's definition of the cultural dimensions of globalization. Especially after 1990, Turkey became more closely intertwined with the global network of the art world as a consequence of the launch of the Istanbul Biennials, but over time that representation evolved into a form of hegemonic power, as with the country's participation in biennials before the 1990s through the Academy of Fine Arts. It should be noted here that while abstract works from Turkey were included in international exhibitions and biennials, the major representatives of abstract art, i.e., the artists of the Paris School who had lived in Paris since the 1940s and who were in contact with the Parisian avant-garde art scene, were not invited to the biennials. Female artists were also largely excluded from biennials.

Turkish participation in the biennials of the Cold War era in the 1950s was shaped to a great extent by the Democrat Party's pro-American policies as well as the state's aim of becoming a part of the global culture and arts community. Starting in the 1950s, participation in biennials was thus intended to demonstrate Turkey's place on the international art stage. At a time when the state and private sector had an inadequate impact on culture and the arts in Turkey, participation in biennials came about through the intensive efforts of artists and teachers from the Academy of Fine Arts. In that respect, as this article has demonstrated, there has been a certain amount of continuity from the past to the present in terms of Turkey's visibility in the global art scene.

Giriş

Bienallerin öncülleri, birincisi ulusal düzeyde 1798'de Fransa'da ve uluslararası olarak ise 1851'de Londra'da düzenlenen ve sonraki yıllarda farklı şehirlere yayılan dünya endüstri fuarları ve Paris Evrensel Sergisi (1855) gibi sergilerdir. Batı'nın yeni pazarlar bulmasını kolaylaştırmak amacıyla tarım ve sanayi ağırlıklı ama bunun yanı sıra sanata da yer verilen bu fuarlara ve evrensel sergilere Osmanlı Devleti de özellikle düzenlendiği ülkeyle olan ticaret, dostluk ilişkilerinin geliştirilmesi amacıyla katılmıştır. Batılı anlamda güzel sanatların da yer aldığı bu sergiler, Osmanlı'yı kültürel açıdan etkilemiş ve kültürel hayatı da ivmelen-dirmiştir.¹

20. yüzyıla gelindiğinde Batı'nın ekonomik gücünü gösterme ve endüstriyel ürünlerini pazarlama amaçlı dünya fuarlarının işlevini, modern sanatla ülkeleri uluslararası arenada tanıtmayı amaçlayan bienaller üstlenmiştir. Bienaller, dünya fuarları ve evrensel sergilerde olduğu gibi Batı'nın kolonyalist yaklaşımını devam ettirmiş,² düzenledikleri ülkelerin sanatını dünyaya kabul ettirme ve üstünlüğünü gösterme amacını taşımıştır. 19. yüzyılın fuarlarını model alan anlayışta, birincisi 1895 yılında düzenlenen dünyanın en eski bienali olan Venedik Bienali'ne Türkiye ilk kez 1956'da katılmıştır. Erken dönem pek çok bienalin kuruluş amacındaki gibi ulus devlet ideolojisi ile şekillenen Venedik Bienali, İtalya'da Benito Mussoli'nin yönetimde olduğu dönemde, İtalyan milliyetçiliğini destekleyen bir tutumda daha az ülkeye yer vermiştir. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında farklı ülkelerden çok sayıda sanatçı sunmak, barış atmosferinin bir parçası olarak çok ulusluluğu, bir aradalığı göstermek yeni dünya düzeninin amacı olduğundan başta Venedik Bienali'nde olmak üzere bienallere farklı ülkelerin katılımlarında artış gözlenmiştir. II. Dünya Savaşı'na katılmış ülkeler, savaş sonrasında kendilerine yönelik algıyı değiştirmek ve Soğuk Savaş atmosferinin yarattığı bölünmüşlüğün kültür ve sanatla üstesinden gelmek, ülke sanatlarını dünya sanatında söz sahibi kılmak için bienal ve documenta gibi geniş ölçekli sergiler düzenlemiştir.

Bienal tarzında sergi formatının önem kazandığı 1950'li yıllarda Türkiye, I. Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali'ne (1955), XVIII. (1956) ve XXIX. (1958) Venedik Bienali'ne, IV. São Paulo Bienali'ne (1957), IV. (1956) ve V. (1958) Uluslararası Çağdaş Renkli Litografi Bienali'ne (International Biennial of Contemporary Color Lithograph) ve I. Paris Bienali'ne (1959) katılmıştır. Bu dönemde ülke olarak uluslararası bienallerde temsilinin yanı sıra, çeşitli sebeplerle Türkiye'den ayrılan sanatçılar, bienallere ve documenta gibi bienal formatındaki büyük sergi etkinliklerine davet

1 Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğunun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", *Tarih ve Toplum* XVI/95 (1991), 33-40.

2 Anthony Gardner ve Charles Green, "Biennials of the South on the Edges of the Global", *Third Text* 27:4 (2013), 442-455; Caroline A. Jones. *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetic of Experience*, (Chicago: University of Chicago Press, 2017).

edilmiştir. Bu sanatçılar bireysel olarak -günümüzde de eleştirildiği gibi- bienallerin milliyetçi temsil anlayışının bir parçası olmadan bu sergilerde yer almışlardır.

1930'lı yılların sonlarından itibaren Türk sanatı ve sanatçıların tanıtıldığı Avrupa'yı gezen sergilerle³, Türkiye kültür-sanat alanında daha görünür olmuş ve eleştirmenlerden övgü almıştır.⁴ Bu sergileri takiben Venedik, São Paulo, Paris gibi bienallerle Türkiye'nin uluslararası bienallere katılımının Demokrat Parti'nin iktidar- da olduğu 1950'li yıllarda başlaması, dış politikada izlenen Amerikan ve batı yanlısı politikalarla ilişkilidir.⁵

Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren kültür ve sanata toplumun gelişmesi açısından önemli bir yer verilmiştir. Yurt dışı sergi katılımlarının artışının ve bienallere katılımın kendisini muhafazakâr ve merkez sağda tanımlayan bir parti döneminde gerçekleşmesi, dünyanın savaş sonrasında politik olarak geldiği durum ve hükümetin Amerikan yanlısı politikalarının etkisiyle olmuştur. Devletin bürokratik kademeleri yeterli destek sağlayamamalarına rağmen yeni dünya düzeninin ve modern dünyanın bir parçası olmada kültür ve sanatın önemli bir araç olduğunun bilincindedir.

Yurt dışında 1930'lardan itibaren düzenlenen sergiler, Batı ile ilişkilerin kurul- masında tek aracı değildir. Türkiye, 1945'te II. Dünya Savaşı sonrası dünya barışı- nı koruma amacıyla kurulan Birleşmiş Milletler'e, 1952'de NATO'ya üye olması gibi gelişmelerle batı merkezli uluslararası politik oluşumlarının bir parçası olur- ken bir taraftan da kültür ve sanat alanında uluslararası platformlarla, kurumlarla ilişki kurmuştur. Merkezi Paris'te bulunan Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Der- neğinin (AICA) Türkiye şubesinin 1953'te kurulması, Türkiye'deki yabancı ülke konsolosluklarının sergi salonlarının açılması gibi örneklerden de görülebileceği gibi batı sanat kurumlarıyla temas sürdürülmüştür. Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneğinin (AICA) 1954'teki VI. toplantısının İstanbul'da yapılması, Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği "İş ve İstihsal" konulu yarışmanın jürisinde Paul Fierens, Lionelle Venturi ve Herbert Read gibi dünyadan önemli eleştirmenlerin bulunması, batılı aydınların Türkiye'de üretilen sanat pratiklerini gözlemlemesi ve sanatçıların kariyerleri açısından önemli bir fırsattır. Örneğin Sadi Diren 1954'te AICA top lan- tısının yapıldığı günlerde İstanbul'da açtığı sergisinin yabancı eleştirmenler tara-

3 Sergilerle ilgili bilgi için bk. Mehmet Üstünipek, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler, 1850-1950* (İstanbul: Artes Yayınları, 2007).

4 Örneğin Moskova'da açılan Türk Resim sergisi ile ilgili olarak "Ruslar büyük üstatlarda realism temayü- lü, gençlerde san'atta kozmopolitlik ve çalışmada samimiyet görüyorlar" alt başlıklı haberde serginin Rus basınında geniş yankı bulduğu yazılır: "Bu sergi bize büyük sevinç vermekle beraber, bizi san'at, kültürü seviyesi hakkında hayrete düşürüyor. San'at sahasında böyle bir muvaffakiyeti elde etmek için, on senenin kafi geleceğine inanamazdık", Bk. "Moskovada Açılan Türk resim sergisi", *Kurun*, 1 Şubat 1936, 6.

5 Demokrat Parti'nin bu dönemdeki politikalarıyla ilgili olarak bk. Tanıl Bora, *Cereyanlar, Türkiye'de Siyasal İdeolojiler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017); Tanıl Bora ve Kerem Ünüvar, "Ellili Yıllarda Türkiye'de Siyasal Düşünce Hayatı", *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, Ed. Mete Kaan Kaynar (İstanbul, İletişim Yayınları, 2019), 159-175.

findan görülüp beğenilmesi ve bu eleştirmenlerden Hans Maria Wingler tarafından Almanya'ya davet edilmesi sonrasında yurt dışına gitmiştir.⁶

Batı kurumlarıyla ilişkilerin yanında, yabancı ülke elçiliklerinin Türkiye'deki sanat kurumları da sanatçıların temsilini ve görünürlüğüne arttırmıştır. Sanat eserlerinin devlet ve kişisel girişimler veya galeriler eliyle sergilendiği mekânların ve kültür-sanat kurumlarının sayısının az olduğu bu dönemde sanatçılar genellikle yabancı ülkelerin Türkiye'de açtığı kültür-sanat kurumlarında; Türk-Alman Kültür Derneği Galerisi, Amerikan Haberler Merkezi, Fransız Kültür Merkezi gibi yabancı ülke konsolosluklarının sanat mekânlarında sergi düzenlemişlerdir. 1950'lerde ekonomik ve politik olarak Batı/Amerikan yanlısı ve destekli politikalarla, Avrupa'nın dışında Amerika'nın da Soğuk Savaş dönemindeki hegemonyası, dünyanın farklı yerlerinde olduğu gibi Türkiye'de de kültür alanında etkisini göstermiştir. Türkiye'de Rockefeller vakıflarının Anadolu'da faaliyet göstermesi⁷, “ABD'nin kültür ve enformasyon alanındaki faaliyetlerini yürütmek için kurduğu USIE/USIS'in 1950'lerde Ankara, İstanbul ve İzmir'deki ofisleri”⁸ ve USIE/USIS'nin “fotoğraf sergilerinden fuarlarda stantlar açmaya, İngilizce dil eğitimi vermekten çocuk kitapları yayınlamaya ve Amerikan kitaplarının Türkçeye çevrilmesine kadar”⁹ farklı faaliyete girişmesi, kütüphaneler açılması ve Dewey sistemine geçilmesi, Türk-Amerikan Dostluk Derneğinin kurulması bu dönemdeki Amerikan kültürel hegemonyasının Türkiye'deki örnekleri olarak sayılabilir. Dışta Batı'nın sergiler ve bienaller aracılığıyla sanattaki etkisinin yanında ülke içinde de kültürel faaliyetleri ve kurumlarıyla bu kadar etkili olması, sanatçıların yabancı ülkelerin kurumlarında sergiler açması bir taraftan da eleştirilmiştir: Dönemin kültür-sanat yazarlarından Bülent Ecevit bu durumu “Türk sanatçısının kendi yurdunda sanatın ev sahipleri olarak yabancıları bulduğu”¹⁰ şeklinde değerlendirmiştir. Modern sanatçı, uluslararası temsilin yanında Türkiye'deki batılı sanat kurumlarında rüşünü ispatlamak durumundadır.

1. Türkiye'nin 1950'li Yıllarda Uluslararası Bienallere Katılımı

Sanat tarihçisi ve küratör Lawrence Alloway, Venedik Bienali'nin ilk 11 edisyonunda ortalama 15, sonraki 12 bienalde ortalama 12 farklı ülkeden katılımın oldu-

6 “1954 yılında Moderno Galerisi'nde açtığım sergi sırasında, İstanbul'da Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Kongresi vardı, oradaki kongre üyelerini sergime davet ettim. Galeri onların kaldığı Hilton Oteli'ne yakın bir yerde olduğu için, hepsi de sergime geldi. Lüksemburg, Fransa ve Almanya'daki üç eleştirmenden bana davet geldi. Alman eleştirmen Hans Wingler'in teklifi en uygunuydu; çünkü Offenbach Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda hocalık teklif ediyordu.” Bk. Sadi Diren, “Sadi Diren'in 60 Yıllık Seramik Serüveni” (Söyleşi: Özlem İnay Erten), 06 Mayıs 2009, Erişim 5 Aralık 2020. <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=535&bhcp=1>.

7 Cangül Örnek, *Türkiye'nin Soğuk Savaş Düşünce Hayatı: Antikomünizm ve Amerikan Etkisi* (İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2015), 174.

8 Örnek, *Türkiye'nin Soğuk Savaş Düşünce Hayatı: Antikomünizm ve Amerikan Etkisi*, 176.

9 Örnek, *Türkiye'nin Soğuk Savaş Düşünce Hayatı: Antikomünizm ve Amerikan Etkisi*, 178.

10 Bülent Ecevit, “Türkiye'de Sanatın Yabancı Ev Sahipleri”, *Ulus*, 06.03.1961, 1, 2.

ğunu, savaş sonrasında, 1948-1966 arası dönemde bu sayının artarak ortalama 30 ülkeye çıktığını belirtmekte ve bu artışı savaş sonrası yeni enternasyonalizm anlayışı ile açıklamaktadır.¹¹ II. Dünya Savaşı sonrasında dünyanın ekonomik ve toplumsal olarak normalleşme sürecinde Venedik Bienali'nin yanında, farklı coğrafyalardaki bienallerin sayısında da artış görülmüştür. Özellikle 1950'lerin ortalarından itibaren Soğuk Savaş'ın yarattığı bölünmenin etkileri karşısında São Paulo (1951), İskenderiye (1955), Tahran Bienali (1958)¹² gibi farklı coğrafyalarda düzenlenen "Güney Bienalleri", kuzeyin tarihsel anlatılarıyla yazılan sanat tarihine alternatif oluşturmuş, böylelikle bienaller yeni bir aşamaya ve yeni sanat tarihi yazımlarına katkı sağlayan bir yapıya evrilmiştir. Soğuk Savaş'ın yarattığı bölünmeyi demir perde ülkelerinden de sanatçılar davet ederek kırmaya çalışan Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali (1955) ya da savaş sonrası Fransa'sını genç sanatçılarla dünya sanatında yeniden konumlandırmayı hedefleyen Paris Bienali (1959) gibi bienaller de Türkiye'nin davet edildiği bienaller arasında yer almaktadır.

Alloway'ın Venedik Bienali'ne yönelik tespitindeki gibi, II. Dünya Savaşı sonrası farklı coğrafyalardan ülkelerin katılımıyla bu artışa olanak verecek ülkelere biri Türkiye olarak düşünülmesine rağmen, devletin ve ilgili kurumlarının desteğinin yeterli olmaması ve ekonomik ve idari sebeplerle bu katılım uzun süre mümkün olamaz. Türkiye'nin 1948'den itibaren Venedik Bienali'ne davet edilmesine rağmen katılmaması karşısında, İtalya'nın savaş sonrasındaki yeni imajını kültür ve sanat aracılığıyla oluşturmak amacıyla çeşitli ülkeleri gezen ve İstanbul'a da uğrayan İtalyan sanatı sergisi düzenlenmiştir. Savaş sonrası dönemde Türkiye-İtalyan ilişkileri açısından da yeni bir süreç başlamıştır: 24 Mart 1950 Türk-İtalyan Dostluk, Uzlaşma ve Adli Tesviye Antlaşması Roma'da imzalanmıştır.¹³ 1950'li yıllar iki ülke ilişkileri açısından sadece siyasi, ticari düzlemde değil, kültürel olarak da önemlidir.¹⁴ Venedik Bienali'nin yayımlacı ve İtalyan sanatını farklı ülkelere götürme anlayışını örnekleyen 1953'te Dolmabahçe'de açılan "Art Italienne d'Aujourd'hui" ("Bugünkü İtalyan Sanatı", 26 Nisan-16 Mayıs 1953) sergisiyle, Türkiye'nin henüz Venedik Bienali'ne katılmadığı bir dönemde, İstanbullular'ın o güne kadar az görülmüş bir ilgi gösterdikleri, öğrencilerin de olduğu geniş bir kesimin katılımıyla günde bin kadar kişinin sergiyi ziyaret ettiği yazılmıştır.¹⁵ Bu sergiye ek olarak, İtalyan klasik sanat eserlerinden seçilerek hazırlanacak bir serginin ileriki yıllarda açılması temenni edilmiş, "sanat yoluyla tanışma, birlik, sulh tesisi vadisinde muhtelif milletlerarası teşekküllerin sarfettikle-

11 Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl* (Conn: New York Graphic Society, 1968), 146.

12 Tahran Bienali 1958-1966 arasında beş kez düzenlenmiştir. Diğer bienallerden farklı olarak 1966'daki son Tahran Bienali dışında sadece İranlı sanatçılara yer verilmiştir.

13 Mevlüt Çelebi, "Atatürk Dönemi ve Sonrasında Türkiye-İtalya İlişkilerini Etkileyen Faktörler", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi* XXXI: 91 (Bahar 2015), 93-130.

14 Çelebi, "Atatürk Dönemi ve Sonrasında Türkiye-İtalya İlişkilerini Etkileyen Faktörler", 125.

15 "Bugünkü İtalyan Sanatı", *Yeditepe* 37 (15 Mayıs 1953), 1, 8.

ri gayretlere de büyük mikyasta bir yardım teşkil edecektir"¹⁶ yorumu yapılmıştır. Venedik Bienali yönetiminden Giovanni Ponti'nin, Carlo Carrà'dan Arturo Tosi'ye İtalyan sanatından farklı eserlerin yer aldığı serginin yeni İtalyan demokrasisinin Türk halkına gönderdiği bir dostluk mesajı olduğu doğrultusundaki sözleri de¹⁷ İtalya'nın II. Dünya Savaşı sonrası dünyadaki algısını, Atina, İstanbul gibi kentleri gezen bu sergide olduğu gibi kültür-sanat etkinlikleriyle değiştirme çabasının örneği sayılabilir. Türkiye'nin Venedik Bienali'ne katılamaması sebebiyle İtalyan sanatıyla yapılamayan karşılaşma ve İtalyan sanatının dünya sanatı içindeki yerini meşrulaştırma, Türk halkının ayağına kadar gidilerek yapılmaya ve Venedik Bienali'ne İtalyan kültür ve sanatına yönelik bir ilgi oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu sergiden bir süre sonra 1956 yılında, çok kültürlülüğün desteklendiği bir atmosferin de etkisiyle Türkiye XXVIII. Venedik Bienali'ne (1 Haziran - 1 Ekim 1956) katılan 34 ülke arasında yerini almıştır.

Venedik Bienali'ne katılımı öncesinde Türkiye, "documenta ile aynı yıl düzenlenmeye başlanan, Avrupa merkezci bir anlayıştan uzakta Üçüncü Dünya ülkelerinden ya da Soğuk Savaş döneminde düzenlenmesine rağmen, demir perde ülkelerinden ve dışından sanatçıları ağırlayan,"¹⁸ Güney Afrika'dan, Japonya ve SSCB'ye 22 ülkeden¹⁹ 151 sanatçının yer aldığı²⁰ I. Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali'nde²¹ (1955), sanatçılar Ali Teoman Germaner, Bayram Küçük ve Oktay Dikmen'in 11 eseriyle²² temsil edilmiştir (**G. 1**). Böylelikle, Türkiye Soğuk Savaş'ın yarattığı politik bölünmeden kültürel alanda bir ölçüde kendini ayırabilmiş ve Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali'ne, Venedik Bienali'nden daha önce katılmıştır. Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali, güzel sanatların geniş bir kesim tarafından ulaşılabilir sanat formu baskıyı kullanarak Yugoslavya'nın uluslararası imajını kültür aracılığıyla iyileştirmeyi amaçlamış²³ ve

16 Taha Toros Arşivi, Dosya No: 114, "Resim Kronikleri: Dolmabahçe Sarayında Bugünün İtalyan Sanatı", (8 Mayıs 1953), *Yeni İstanbul*, Erişim 5 Aralık 2020, <https://core.ac.uk/display/38305276?recSetID=>.

17 Giovanni Ponti, "Preface", *Bugünkü İtalyan Sanatı Sergisi = Art Italien d'aujourd'hui: 26 Nisan-16 Mayıs* (İstanbul: Venise: Fantoni, 1953). ix-x.

18 "History, Half a Century of the Ljubljana Graphic Arts Biennial", Erişim 1 Aralık 2020, <https://29gbljubljana.wordpress.com/history/>.

19 Bienale katılan diğer ülkeler: Avusturya, Belçika, Bulgaristan, Çekoslovakya, Fransa, Kanada, Danimarka, Finlandiya, İtalya, Japonya, Güney Afrika, Yugoslavya, Polonya, ABD, İngiltere, SSCB, İsviçre, Batı Almanya, Hollanda, Macaristan, Romanya'dır.

20 "The 1st International Exhibition of Graphic Arts", Erişim 1 Şubat 2021, <https://bienale.si/en/publication/1st-international-exhibition-of-graphic-arts/>

21 1st International Exhibition of Graphic Arts (1. Uluslararası Grafik Sanatlar Sergisi) olarak da adlandırılır. http://www.mglclj.si/eng/about_mglclj/the_centenary_of_the_birth_of_zoran_krzisnik

22 Oktay Dikmen "Kompozisyon I" (1955, linolyum), "Kompozisyon II" (1955, linolyum), "Kompozisyon III" (1955, linolyum), Ali Teoman Germaner "Kompozisyon I" (1954, litograf), "Kompozisyon II" (1955, linolyum), "Kompozisyon III" (1955, linolyum), "Kompozisyon IV" (1955, litograf), Bayram Küçük "Kompozisyon I" (1954, linolyum), "İstanbul" (1954, linolyum) "Kompozisyon II" (1954, linolyum), "Kompozisyon III" (1955, litograf) çalışmaları ile sergide yer alır. Zoran Kržišnik; Josip Vidmar, *I. Mednarodna Grafična Razstava = Ie Exposition Internationale de Gravure: Moderna Galerija Ljubljana, 3. VII.-4. IX. 1955*, (V Ljubljani: Organizacijski Odbor za I. Mednarodno Grafično Razstavo, 1955)

23 Wiktor Komorowski, "Hard Ground-Soft Politics: The Biennial of Graphic Arts in Ljubljana and Biting of the Iron Curtain", *Humanities* 7/4 (2018), 97, erişim 10 Ocak 2021, <https://doi.org/10.3390/h7040097>.

Josip Broz Tito döneminin kültürel politikalarının bir parçasıdır. Türkiye gibi ülkelerin bienalde yer alması, Tito'nun 1950'lerden beri gündeminde olan ancak 1961'de kuracağı Bağımsızlar Hareketi öncesinde Soğuk Savaş dönemindeki bölünmüşlüğü kültür ve sanatla üstesinden gelme isteğinin bir sonucudur.²⁴ I. Bienalin ardından, Ljubljana Grafik Sanatlar Sergisi Çalışma Komitesi'nin 2 Mart 1957 tarihli toplantı tutanaklarında, komitenin Türkiye'den sanatçıları bir sonraki bienale davet edeceği ancak bunun gerçekleşmediği görülmüştür.²⁵



G. 1: I. Mednarodna Grafična Razstava (I. Grafik Sanatlar Uluslararası Sergisi), Türkiye Bölümü (sağdaki ilk duvar) Moderna Galerija, Ljubljana, 1955 © Moderna Galerija, Ljubljana

Bienaller genel olarak sanatçıların dünyanın farklı yerlerindeki müzelerden davet almasına aracı olmaktadır. Cincinnati Art Museum baskı bölümü küratörü Gustave Von Groschwitz (1906-1991), I. Ljubljana Grafik Sanatlar Bienalini ziyaret edenler arasındadır ve sanatçılar Germaner, Küçük ve Dikmen'in eserlerini Amerika'da düzenleyeceği sergide göstermiştir.²⁶ Von Groschwitz, "Selections from the First International Exhibition of Prints held at the Modern Gallery, Ljubljana, Yugoslavia, 1955" (Cincinnati Art Museum, 13 Mart- 9 Nisan, 1956) sergisi kataloğunda, Germaner, Küçük ve Dikmen'in çalışmalarını ilgi çekici bulduğunu yazmıştır.²⁷ Sanatçıların çalışmaları bu sergi sonrasında American Federations Arts (Amerikan Sanatlar

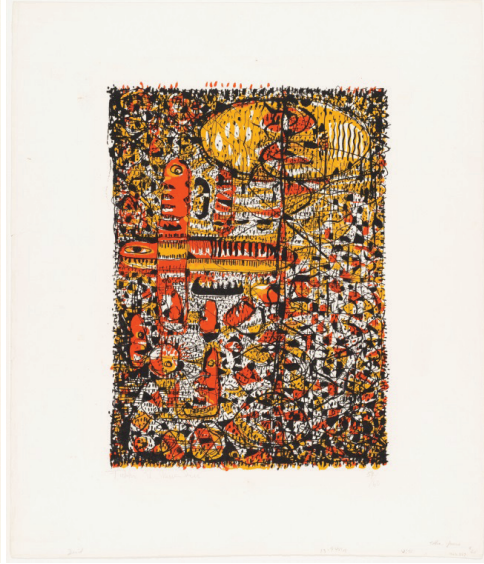
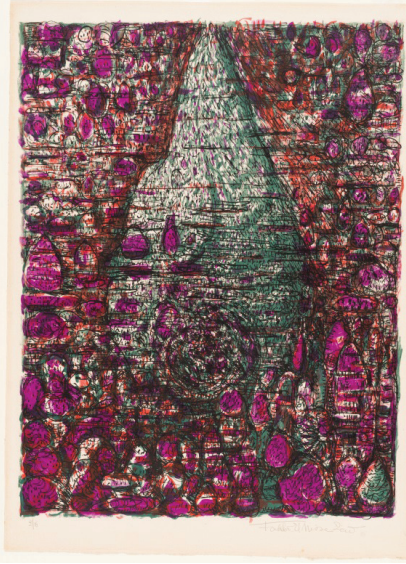
24 Wiktor Komorowski, "Hard Ground-Soft Politics: The Biennial of Graphic Arts in Ljubljana and Biting of the Iron Curtain", 97.

25 Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali Arşivi, "Ljubljana Grafik Sanatlar Sergisi Çalışma Komitesi Toplantı Tutanağı", (2 Mart 1957).

26 Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali Arşivi, "Zoran Kržišnik'in Ali Teoman Germaner, Oktay Dikmen ve Bayram Küçük'e yazdığı mektuplar" (13.10.1955).

27 Gustave Von Groschwitz, "Selections from the First International Exhibition of Prints held at the Modern Gallery, Ljubljana, Yugoslavia, 1955": Cincinnati Art Museum, March 13 to April 9, 1956 Cincinnati Art Museum; Moderna Galerija (Ljubljana, Slovenia), (Cincinnati: Cincinnati Art Museum, 1956).

Federasyonu) tarafından düzenlenen “Prints from Twenty Nations” (“Yirmi Ulustan Baskılar”) sergisinde farklı şehirlerde gösterilmiştir.²⁸ Cincinnati Sanat Müzesi tarafından 1950’de düzenlenmeye başlayan International Biennial of Contemporary Color Lithography’in 4. (1956) ve 5. edisyonlarında (1958), Türkiye’den de sanatçılar katılmıştır. IV. Bienal’de Aliye Berger ve Fahrelnissa Zeid, V. Bienal’de Fahrelnissa Zeid Türkiye’yi temsil etmiştir. Zeid’in IV. Bienal’de sergilenen “Violet Stones” (1955) (G. 2) ve V. Bienal’deki “Travel to the Moon” (G. 3) çalışmaları sonraki yıllarda Cincinnati Sanat Müzesinin koleksiyonuna girmiştir.²⁹



G. 2: Fahrelnissa Zeid, “Violet Stones” (sol), 1955, renkli litografi, Cincinnati Art Museum (Müze alımı), 1956.160, © Fahrelnissa Zeid Vakfı

G. 3: Fahrelnissa Zeid, “A Trip to the Moon” (sağ), renkli litogtafi, Cincinnati Art Museum, Dr. Robert J. Fanning bağışı, 1963.527, © Fahrelnissa Zeid Vakfı

I. Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali’nden bir yıl sonra Türkiye, Venedik Bienali’ne katılmıştır. Türkiye’nin Venedik Bienali’nde ilk kez temsil edildiği 1956’ya kadar 1948 yılından başlayarak davet edildiği ancak idari, ekonomik vb. sebeplerle bu katılımının gerçekleşemediği görülmektedir.³⁰ Savaş sebebiyle 1944 ve 1946 yıllarında Venedik Bienalleri yapılmamış, 1948’den 1956’ya kadar bienalin her edisyonu için Türkiye’ye davet mektubu gönderilmiştir. Örneğin Giovanni Ponti’nin 20 Ocak

28 Cincinnati Art Museum, Print Department, Cincinnati, OH. “Robert Straub’un Ali Teoman Germaner, Oktay Dikmen, Bayram Küçük’e yazdığı mektuplar”, (21 Ağustos 1958).

29 Zeid’in IV. Bienalde sergilenen “Blue Town” çalışması, The American Federation of Arts tarafından düzenlenen “Contemporary Color Lithography 1956” sergisinde İrlanda, ABD, Kanada gibi ülkelerde gösterilir. Cincinnati Art Museum, Print Department, Cincinnati, OH. “Allan F.Rees’in Fahrelnissa Zeid’e yazdığı mektup”, (3 Haziran 1959).

30 Bu konudaki belgelere ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee’de (Venedik Bienali Çağdaş Sanatlar Tarihi Arşivi) yapılan araştırma sırasında ulaşıldı.

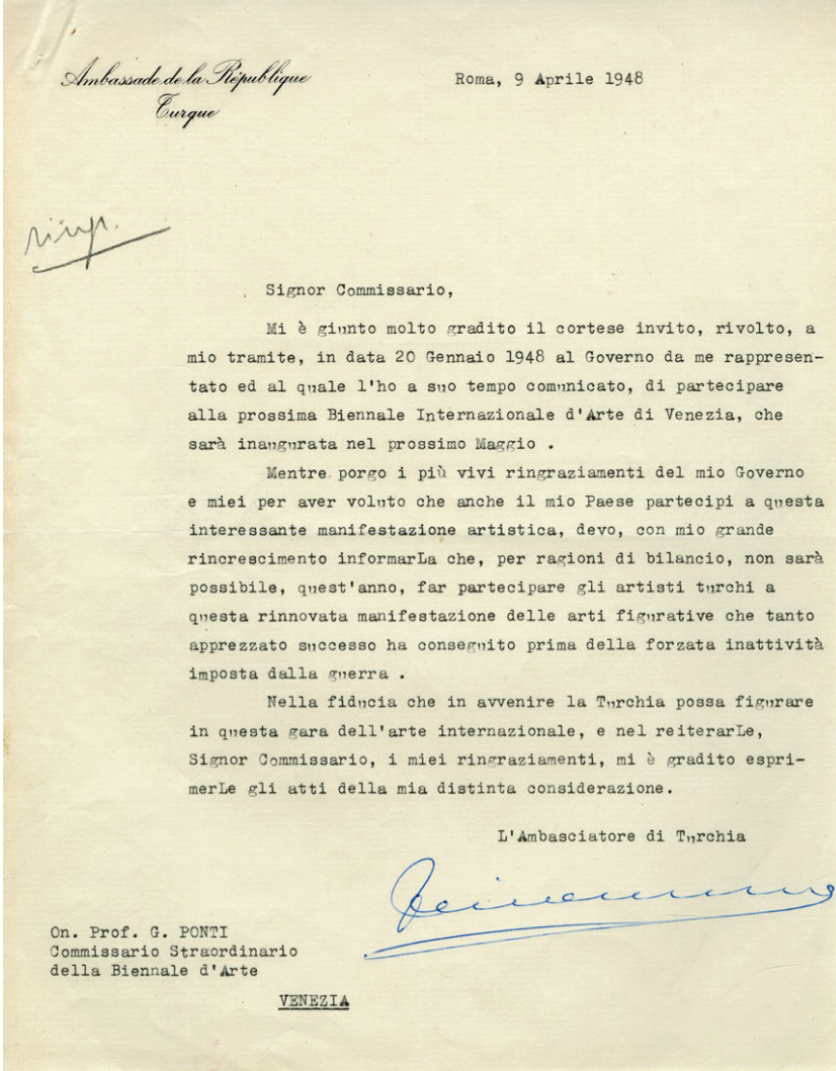
1948 tarihli davet mektubuna karşılık olarak 9 Nisan 1948 tarihli Roma Türkiye Konsolosluğu'ndan yazılan mektupta, Türkiye'nin savaş yüzünden kesintiye uğramış ve sonrasında büyük başarı kazanmış bienale mali sebepler yüzünden katılamayacağı belirtilmiştir (G. 4).³¹ XXVIII. Venedik Bienali'ne (1956) Türkiye, Sabri Berkel'in komiserliğinde Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nden mezun ressam Cemal Bingöl dışında Akademi'den Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Cemal Tollu, Sabri Berkel, Nurullah Berk, Turgut Zaim, Ali Çelebi, Zeki Faik İzer, Halil Dikmen, Cemal Bingöl, İlhan Koman, Ercüment Kalmık, Nuri İyem, Hamit Görele, Kuzgun Acar, Şadi Çalık, Eşref Üren, Salih Urallı, Arif Kaptan, Neşet Günel, Cevat Dereli, Nijad Sirel ve Hakkı Anlı'nın çalışmaları ile katılmıştır³². Yine sanatçı Sabri Berkel'in komiserliğindeki XXIX. Venedik Bienali'ne (1958), bir önceki bienale katılan Nurullah Berk, Ali Hadi Bara, Şadi Çalık, Cemal Tollu, Turgut Zaim, Sabri Berkel, İlhan Koman'ın dışında iki yeni isim olarak Şadan Bezeyiş ve Erdal Alantar eklenir.³³

31 L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), "Roma Türkiye Büyükelçisi Feridun Cemal Erkin'in Giovanni Ponti'ye yazdığı mektup", (9 Nisan 1948).

32 XXVIII. Venedik Bienali'nde (1956) yer alan eserler şunlardır: Resim Bölümünde; Ahmet Hakkı Anlı "Composizione" (Kompozisyon, 1956), Nurullah Berk "L'uomo con il Narghilé" (Nargile İçen Adam, 1954), "Donna Che Cuce" (Dikiş Diken Kadın, 1956), Sabri Berkel "Preoccupazione" (Endişe, 1955) "Serenità", (Huzur, 1956); Cemal Bingöl "Donna Che Tesse" ("Dokumacı Kadın", 1956), Ali Avni Çelebi "Parrucchiere", (Berber, 1937); Cevat Dereli "Il Raccolto" (Hasat, 1955). Halil Dikmen "Paesaggio" (Peyzaj, 1945); Hamit Görele "Paesaggio Del Mar Nero" (Karadeniz Manzarası, 1941); Neşet Günel "Composizione Con Tre Figure" (Üç Figürlü Kompozisyon, 1951); Nuri İyem "Natura Morta" (Natürmort, 1956), Zeki Faik İzer "Composizione: La Musica", (Kompozisyon: Müzik, 1947); Ercüment Kalmık "La Costa" (Sahil, 1956.); Arif Kaptan "Composizione" (Kompozisyon, 1955); Cemal Tollu "Le Capre" (Keçiler, 1955), La Terra" (Toprak Ana, 1956); Salih Urallı "La Donna Con La Bicicletta" (Bisikletli Kadın, 1956); Eşref Üren "Paesaggio d'Ankara" (Ankara Peyzajı, 1945), Turgut Zaim "Le Tessitrici" (Dokumacılar, 1937), Ankara Peyzajı (Paesaggio d'Ankara), 1945.

Bienalede yer alan heykeller; Kuzgun Acar "Scultura" (Heykel, 1956); Hadi Bara "Scultura" (Heykel, 1954). "Scultura", (Heykel, 1955); Şadi Çalık "Variazioni Sui Triangoli" ("Üçgenler Üzerine Çeşitlemeler", 1954); İlhan Koman "Scultura" (Heykel, 1954), "Scultura" (Heykel, 1956); Zühtü Müridoğlu "Testa" Baş, 1937), Torso (1953), "Figura" (Figür, 1954); Nijad Sirel "Il Poeta Abdülhak Hamit" (1929). *La Biennale di Venezia, Catalogo della XXVIII Biennale di Venezia*, (Venezia: Stamperia di Venezia, 1956), 268-272.

33 XXXIX. Venedik Bienali'nde (1958) sergilenen eserler şunlardır: Erdal Alantar "Composizione" (Kompozisyon, 1956), "L'oca" (Kaz, 1956), "Composizione" ("Kompozisyon", 1957); Nurullah Berk "L'uomo con Narghirle (I Versione) (Nargile İçen Adam, I. Versiyon, 1955), "L'uomo con Narghirle" (II Versione) (Nargile İçen Adam 2. Versiyon, 1956), "Ricamatrice" (Nakışçı, 1955), Sabri Berkel "Composizione" (Kompozisyon, 1957); "Figura" (Figür, 1957), "Grafia" (Yazı, 1957), "Grafia" (Yazı, 1957), "Motivo" (Motif, 1957); Şadan Bezeyiş "Adapazarı" (1926), "Rittatto" (Portre, 1957); "La Citta: Istanbul" (Şehir: İstanbul, 1957); "Ritratto e Citta" (Portre ve Şehir, 1958), "Composizione" (Kompozisyon 1958), Cemal Tollu "Il Frumento" (Buğday, 1956), "Dervisci Tornitori" (Dönen Dervişler, 1958), "Due Contadine" (İki Köylü, 1958); Turgut Zaim "Antico Teatro All'aperto" (Antik Açık Hava Tiyatrosu, 1955); "Contadine Yörük" ("Köylü Yörük", 1957). Sergide yer alan heykeller; Hadi Bara "Scultura" (Heykel, 1956), "Scultura" (Heykel, 1956); Şadi Çalık "Scultura" (Heykel, 1956); İlhan Koman "Scultura" (Heykel, 1955), "Scultura: Piani" ("Heykel: Planlar, 1955), "Ritmo" (Ritm, 1957). *La Biennale di Venezia, Catalogo della XXXIX Biennale di Venezia* (Venice: Stamperia di Venezia, 1958), 361-363.



G. 4: Türkiye Büyükelçisinin Giovanni Ponti'ye XXIV. Venedik Bienali'ne (1948) Türkiye'nin ekonomik sebeplerle katılamayacağını belirten mektubu, ©ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

II. Dünya Savaşı'nın ardından, 1945-1946 yıllarında Hristiyan Demokrat Partisi'nden Venedik Belediye Başkanı seçilen ve sonrasında Venedik Bienali'nin "Commissario Straordinario"su olan (özel komiser, 1947-1954 ve 1957-1960) Giovanni Ponti, İtalyan kültürel politikasının bir yansıması olarak Mussolini dönemi sonrasında ve Soğuk Savaş bağlamında bienale yeni bir siyasi tarafsızlık kazandırmayı amaçlamıştır.³⁴ 1958 yılı, Venedik Bienali'nin ve modern sanat tarihinin bienalin hem

34 Stefano Collicelli Cagol, Vittoria Martini, "The Venice Biennale at its Turning Points: 1948 and the Aftermath of 1968", *Making Art History in Europe After 1945*, (London: Routledge, 2020). 84.

ulusal bölümünde hem de uluslararası pavyonlarda soyut eğilimlere yer verilmesiyle bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir.³⁵ Venedik Bienali, 1948-1956 arası İtalyan sanatı bölümünde soyut ve yeni gerçekçi eğilimlere yer vermiş, uluslararası pavyonlarda modernizm vurgulanmıştır.³⁶ Bu seçimde, bienalin komünizm karşıtı tutumunda İtalyan Komünizm Partisi üyelerinden oluşan Ente'yi (Venedik Bienali Yönetim Kurulu) dağıtmasının da önemli rolü vardır.³⁷ Türkiye'den 1956 ve 1958 tarihli Venedik Bienali katılımlarında yer alan eserler, İtalyan kültür politikasının Venedik Bienali'ndeki eğilimlerini yansıtmaktadır. 1956 tarihli bienalde Türkiye'den soyut ve figüratif eserler eşit ağırlıklıdır (G. 5, G. 6, G. 7, G. 8). XXIX. Venedik Bienalinde (1958) figüratif, gerçekçi eserler de yer almasına karşılık (Berk, Zaim, Tollu), soyut ve soyutlamacı üsluptaki çalışmalar (Bara, Çalık, Berkel, Koman, Bezeyiş, Alantar) çoğunluktadır (G. 9).



G. 5: XXVIII. Venedik Bienali (1956) Türkiye Pavyonu, ©ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

35 Nancy Jachec, "Anti-Communism at Home, Europeanism Abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958", *Contemporary European History* 14, (Mayıs 2005), 193, Erişim 22 Şubat 2021, <https://doi.org/10.1017/S0960777305002316>.

36 Nancy Jachec, "Anti-Communism at Home, Europeanism Abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958", 193.

37 Nancy Jachec, "Anti-Communism at Home, Europeanism Abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958", 195.



G. 6: XXVIII. Venedik Bienali (1956) Türkiye Pavyonu, © ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee.



G. 7: XXVIII. Venedik Bienali (1956) Türkiye Pavyonu, © ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee.



G. 8: XXVIII. Venedik Bienali (1956) Türkiye Pavyonu, ©ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Soyut sanat, II. Dünya Savaşı sonrası dönemin kültür politikaları çerçevesinde Batı'nın özgürlükçü-demokratik yüzünün yansıması olarak dünya sahnesine çıkmıştır.³⁸ Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatçıların Soğuk Savaş döneminde Amerikan politikası tarafından araçsallaştırılması ve CIA'nin de desteğiyle, dünya sanatında kabul görmesinde ve galerilerdeki satışlarının artmasında kendi ülkelerinde kabul görmeleri kadar Venedik Bienalinde sergilenmeleri³⁹ ve yine -başından itibaren bu sanatçılar bir nevi yurt dışına ihraç edildiklerinden- 1951'deki I. São Paulo Bienali'nde ve diğer yıllardaki bienallerde temsil edilmeleri ve MoMA'nın bunda aracı olması da etkilidir.⁴⁰

38 Serge Guilbat, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Çev. Arthur Goldhammer (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

39 Serge Guilbat, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, 180.

40 Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism Weapon of the Cold War", *Pollock and After: The Critical Debate*, Ed. Francis Frascina (New York: Harper and Row, 1985).



G. 9: Sabri Berkel'in XXIX. Venedik Bienalinde (1958) sergilenen çalışması, "Grafia" (Yazı), XXIX. Venedik Bienali kataloğu.

Venedik Bienali katılımı sürecine benzer biçimde, Türkiye ülke olarak São Paulo Bienali'ne de ilk kez 1957'deki dördüncü edisyonunda (22 Eylül-30 Aralık, 1957) katılmasına rağmen, 1953'teki ikinci bienalden itibaren davet edildiği ancak yine dördüncü bienale kadar yazışmalarda belirtildiği üzere idari nedenlerle (*por motivos de ordem administrativa*) katılmadığı görülmektedir.⁴¹ Türkiye IV. São Paulo (1957) sergisine, Sabri Berkel'in komiserliğinde sanatçılar Zühtü Müritoğlu, İlhan Koman, Ali Hadi Bara, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu ile katılmıştır (G. 10).⁴² Sabri Berkel'in soyut ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun milli kültürel öğelerden yola çıktığı resimleri, modern Türk resminin iki farklı anlayışını temsil ederken, Zühtü Müritoğlu (G. 11), İlhan Koman, Ali Hadi Bara'nın soyut heykelleri Türkiye bölümünde dikkat çekmektedir. São Paulo Bienali'nin ilk edisyonlarında küresel farklılık reddedildiğinden⁴³, Türkiye'nin Venedik Bienali'ne ilk katılımında yer alan soyut ve yerel figüratif çalışmalarından farklı olarak São Paulo Bienali katılımında soyut çalışmalar ağırlıktadır. New York Modern Sanat Müzesinin (MoMA) koleksiyon direktörü Alfred

41 Bu konuda Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo'daki davet mektuplarına bakılabilir. Örneğin 4 Ağustos 1954 tarihli mektupta Türkiye'nin idari sebeplerle (*por motivos de ordem administrativa*) bienale katılmayacağı belirtilir. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo "Theodoro Tostes'in Arturo Profili'ye yazdığı mektup", (4 Ağustos 1954).

42 Bienalde yer alan çalışmalar; Ali Hadi Bara "Escultura" (Heykel, 1956), "Escultura" (Heykel, 1957); Sabri Berkel "Cavaleiro" (Şövalye, 1956), "Na feira" (Fuarda, 1956), "Rondo" (1956), "Teatro de Fantoques" (Kukla Tiyatrosu, 1956), "Passeio Domingeiro" (Pazar Turu, 1956); Bedri Rahmi Eyüboğlu "A Velha mãe" (Yaşlı Anne, 1954), "Camponêsa com burro" (Eşek ile Köylü, 1950), "Cabeça Violeta e Verde" (Mor ve Yeşil Baş, 1956), "A Jovem Mãe" (Genç Anne, 1954), "Frutas" (Meyveler, 1956); İlhan Koman "Escultura" (Heykel, 1957), "Escultura" (Heykel, 1957), "Panel Separatör" (1957); Zühtü Müritoğlu "Escultura" (Heykel, 1955), "Escultura" (Heykel, 1953), "Escultura" (Heykel, 1957).

43 Caroline A. Jones, *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience* (Chicago: University of Chicago Press, 2017).

H. Barr'ın uluslararası jüri üyesi olduğu IV. São Paulo Bienali'nde, Philip Guston, Franz Kline gibi sanatçıların yanı sıra 1956'da ölen Jackson Pollock 32 resim ve 29 desene retrospektif bir sergiyle ABD bölümünde yer almıştır.⁴⁴ Barr, aralarında Türkiye'nin de bulunduğu İspanya, Belçika, Brezilya, Uruguay gibi ülkelerin sanatçılarının bienalde sergilenen eserlerinden MoMA koleksiyonu için satın almıştır.⁴⁵ Zühtü Müritoğlu'nun 1952'de London Institute of Contemporary Arts (ICA) tarafından düzenlenen "Meçhul Siyasi Mahkûm Anıtı" yarışması için yaptığı yarışma ile aynı başlıklı "Unknown Political Prisoner" ("Meçhul Siyasi Mahkûm", 1953) çalışması (G. 12) ve İlhan Koman'ın "Panel Separatör" (1957) çalışmaları MoMA tarafından satın alınan eserlerdendir. Zühtü Müritoğlu'nun çalışması "Recent Acquisitions: Painting and Sculpture" (30 Ocak-19 Nisan 1959, MoMA), "The Artist as Adversary" (1 Temmuz-27 Eylül, 1971, MoMA) sergilerinde, İlhan Koman'ın çalışması da yine "Recent Acquisitions: Painting and Sculpture" sergisinde gösterilmiştir.



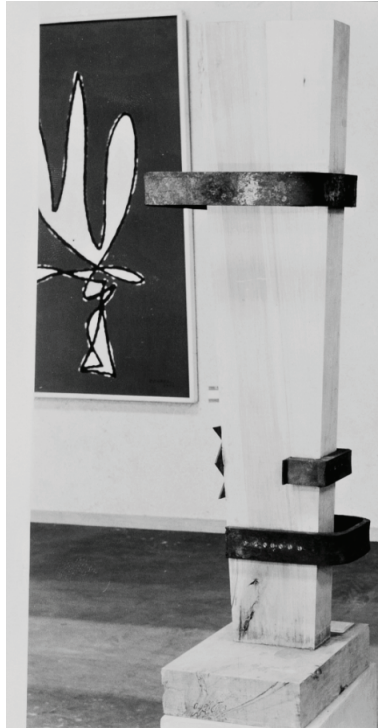
G. 10: IV. São Paulo Bienali (1957), Türkiye Bölümü, Sabri Berkel, Zühtü Müritoğlu, İlhan Koman, Ali Hadi Bara, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun çalışmaları, © Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo

44 "American Artists Win Recognition at Sao Paulo Bienal", Erişim Aralık 2020, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2248/releases/MOMA_1957_0106.pdf

45 "Recent Acquisitions Exhibition January 30-April 19, 1959", Erişim 5 Aralık 2020, https://assets.moma.org/documents/moma_master-checklist_326138.pdf?_ga=2.230592027.662668261.1624750041-282137327.1609962587



G. 11: IV. São Paulo Bienali (1957), Türkiye Bölümü, Zühtü Müridoğlu, “Heykel”, 1957, Bedri Rahmi Eyuboğlu, “Meyveler”, 1956 © Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo



G. 12: IV. São Paulo Bienali (1957), Türkiye Bölümü, Zühtü Müridoğlu, “Meçhul Siyasi Mahkûm”, 1953 © Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo

Bienal katılımlarının başladığı bu yıllarda Demokrat Parti sol eğilimli ve komünist çizgideki sanatçıları desteklemez. Tanıl Bora'nın tanımlamasıyla Amerika etkili anti-komünist çizgi, modernizmin aşırılıklarına ve sıkıntılılarına da karşı çıkar ve muhafazakâr bir modernleşme penceresi açmıştır.⁴⁶ Böyle bir ortamda dönemin Milli Eğitim Bakanı Tevfik İleri, IV. São Paulo Bienalinde (1957) yer alması planlanan Nuri İyem'in resimlerinin -Bienal yönetimine sanatçının ismi ve eserleri önceden bildirildiği hâlde- son anda gönderilmesini engellemiştir. II. Dünya Savaşı döneminde komünist eğilimleri nedeniyle ve faşizme karşı çıktığı için tutuklanan Nuri İyem'in sergileri ve verdiği dersler polisler tarafından takip edilmiştir. Bu durum karşısında, Ali Hadi Bara, Arturo Profili'ye bienalin Türkiye bölümü komiserliğinden istifa ettiğini bildirir.⁴⁷ São Paulo Bienali yönetimine yazdığı mektupta İyem, gelecekte Akademinin aracılık ettiği hiçbir sergiye katılmayacağını yazmıştır (G. 13).⁴⁸

*Tevfik İleri'nin bakanlığı zamanında Brezilya'daki Sao Paulo'daki bir sergiye, jüri benim resimleri de seçmişti. Resimler de artık sandığa konmuş ve gitmek üzere. İleri'nin bir telefon emri ile bizim resimler benden habersiz olarak sandıktan çıkarılıyor. Ancak bir zaman sonra resimlerin gitmediğini öğrenebildim. Bu olay üzerine jüri üyesi heykeltraş Hadi Bara (sergiyi Brezilya'ya götürecek olan da kendisiydi) olayı protesto ederek hem jüriden hem de sergi komiserliğinde ayrıldı. İşe bakın ki, bu arada bana Brezilya'dan mektup geliyordu. Ben de yazarak gelmeyeceğimi bildirdim. Bu olaydan sonra da bir daha uluslararası sergilere katılmama kararı aldım.*⁴⁹

Nuri İyem'in politik görüşleri sebebiyle yurt dışında sergilenmesinin engellenmesine benzer biçimde, yine aynı yıl XI. Edinburg Festivalinde düzenlenen Modern Türk Sanatı Sergisi için Edouard Roditi ile beraber, Türkiye'den ve çoğunluğu Paris'te yaşayan Türk ressamlardan eserler seçen Derek Patmore, daha yaşlı kuşaktan ressamların sergi için seçilen sanatçılardan İbrahim Balaban'ı sanatı "Akademi'de değil, hapisanede Nazım Hikmet'ten öğrendiği için"⁵⁰ sergiye alınmaması yönünde sabote ettiklerini ve Türk Hükümetinin Balaban'ı sol eğilimli olduğu için sergiye almak istemediğini yazmıştır.

46 Tanıl Bora, *Cereyanlar, Türkiye'de Siyasi İdeolojiler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), 79.

47 Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo, "Ali Hadi Bara'nın Arturo Profili'ye yazdığı mektup", (20.09.1957).

48 Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo "Nuri İyem'in São Paulo Bienal yönetimine yazdığı mektup", (15.07.1957).

49 Çetin Yetkin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1970), 233.

50 Roditi'den ve Patmore'dan aktaran Clifford Endres, "Edouard Roditi and the Istanbul Avant-Garde", *Texas Studies in Literature and Language* 54/4, Modern Turkish Letters (Winter 2012), 471-493.

15-7-1957

IV BIENAL
PROTOCOLADO
N.º 952

Messieurs

Comme vous le savez déjà mes peintures avaient été choisies par le jury de l'Academie des Beaux Arts et on me les avait demandés pour les emballer et vous les expédier. Mais au dernier moment, et sans qu'aucune explication me soit donnée, mes tableaux ont été mis de côté et ne vous ont pas été envoyés.

J'ai su par votre lettre du 21 Juin 1957 qu'on ne vous avait encore rien écrit à ce sujet. Veuillez bien croire que je ne suis aucunement responsable de ce qui arrive, car j'aurais décliné ainsi un grand honneur auquel je tiens beaucoup. Si je possédais les possibilités matérielles pour vous les envoyer directement, soyez bien sûrs que je l'aurais fait, avec grand plaisir et qu'aucun sacrifice ne m'aurait coûté.

Je regrette infiniment de ne pouvoir participer par mes propres moyens à votre exposition.

Si j'ai été mentionné dans votre catalogue, et si par la suite cela devait être pour vous une cause de désagrement, je me trouve malheureusement dans l'impossibilité de faire quoi que ce soit pour arranger cet état de chose. Je suis extrêmement peiné et vous prie de bien vouloir agréer toutes mes excuses.

Je vous remercie pour votre lettre, pour l'intérêt que vous me portez. Je vous suis bien reconnaissant pour l'amabilité que vous avez eu de confier les petits originaux à la collection de votre Musée d'Arts Modernes. Je serais très heureux et ferait tout mon possible pour notre collaboration.

Je vous envoie ci-joint une nouvelle parue dans un journal de mon pays à propos de cette affaire. Ce n'est pas la première fois que je suis ainsi lésé dans mes droits et attaqué injustement.

C'est pour cela que j'ai décidé de ne plus participer à l'avenir à aucune exposition proposée par l'intermédiaire de l'Academie des Beaux Arts. C'est le seul moyen que je possède d'empêcher que l'on ne porte préjudice, que l'on puisse s'attaquer ainsi à mon amour-propre et à mon prestige.

Je vous prierais si possible et si cela ne vous dérange de vouloir bien m'envoyer un catalogue de votre exposition.

Je vous envoie encore une fois mes meilleurs remerciements avec l'expression de mon profond respect.

Nuri İyem

G. 13: Nuri İyem'in IV. São Paulo Bienalinde (1957) eserlerinin sergilenmesinin engellenmesinin ardından São Paulo Benali yönetimine yazdığı mektup, 15.07.1957 © Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo



G. 14: IV. São Paulo Bienali (1957), Türkiye Bölümü, İlhan Koman'ın eseri (önde), Ali Hadi Bara'nın heykeli, (sağda) © Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo

1950'li yıllarda bienallerde sergilenen çalışmalar, dönemin milli ve yerli sanat tartışmaları çerçevesinde figüratif ve soyut çalışmalardır. II. Dünya Savaşı sonrasında, dünyada olduğu gibi Türkiye'de soyut sanatın sanatçılar tarafından sahiplenildiği görülmektedir. İlhan Koman, 1949 yılında Paris'teki atölyesinde kendisini ziyaret eden Ali Hadi Bara'nın soyut eserlerini üzüntüyle karşılayarak “devletin masraflarını boşa harcadığını”⁵¹ söylediğini aktarmıştır. Ancak soyut eğilimleri eleştiren Ali Hadi Bara, bir süre sonra Akademi'deki genç sanatçıları da etkileyecek soyut heykellerini üretmiş ve uluslararası platformlarda bu çalışmalarını ilgi toplamıştır. Türkiye'nin büyük bir beğeniyle karşılandığı 1957'deki São Paulo Bienali'nde, eleştirmenler arasında Bara'nın soyut çalışmalarını büyük ödülle döneceğine yönelik tartışmalar yaşanmıştır. Bara'ya politik nedenlerle ödül verilmemesi Brezilyalı ve Uruguaylı sanatçılarca eleştirilmiştir. Aynı bienalde Bedri Rahmi Eyuboğlu, mention d'honneur (onur maddesi) almıştır. São Paulo Bienali Genel Sekreteri Arturo Profili, IV. Bienal'de halk ve eleştirmenlerden büyük ilgi gören modern Türk sanatçılarından bir sonraki bienale katılmayacak olmasından duyduğu üzüntüyü belirtmiştir.⁵² Öğrencisinin soyut sanat-

51 Hüseyin Gezer, *Türk Heykeli* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984), 29.

52 Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo, “Arturo Profili'nin Cemal Tollu'ya yazdığı mektup”, (25.04.1959).

la ilgilenmesini endişe ile karşılayan Ali Hadi Bara, soyut heykelleriyle uluslararası arenada kabul gören ve takdir edilen bir sanatçıya evrilmiştir. 1940'larda sanat anlayışları sebebiyle birbirleriyle çatışan iki sanatçı, yıllar sonra São Paulo Bienali'nde yan yana sergilenmiştir (G. 14).

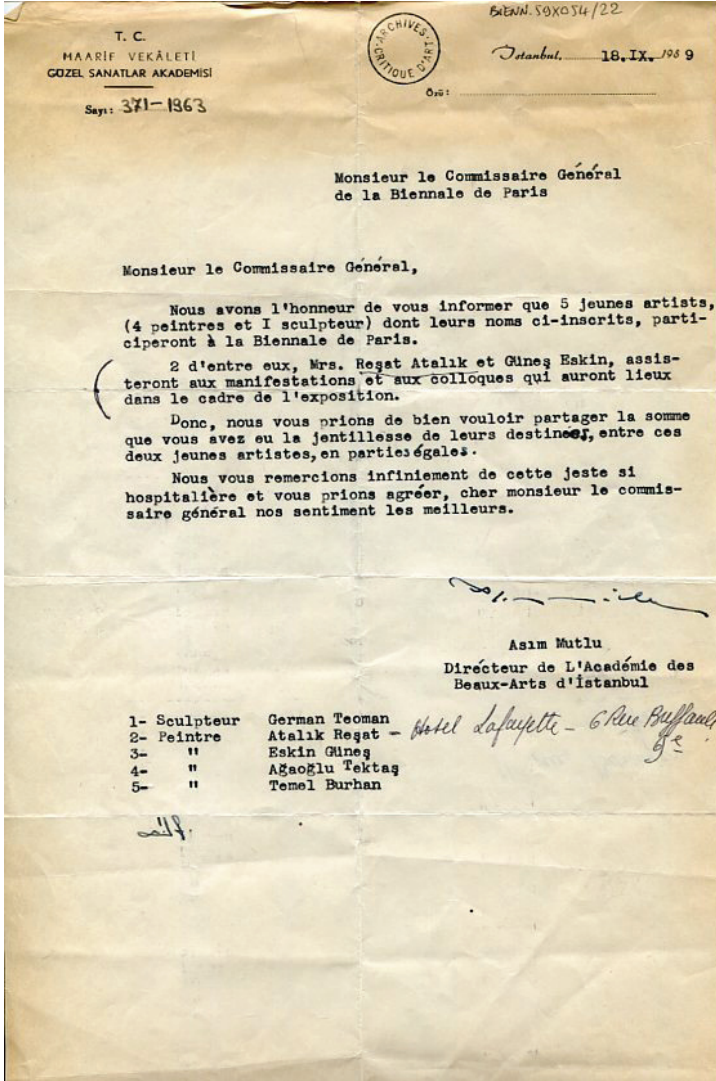
Türkiye'nin Venedik ve São Paulo gibi önemli bienallerine katılımının daha geç olmasına rağmen, kültürel bağlarının daha eskiye dayandığı Fransa ile bu yıllardaki kültürel ilişkileri daha az sorunlu ilerlemiş ve Biennale des Jeunes Artistes-Genç Sanatçılar Bienali olarak adlandırılan Paris Bienali'ne 1959 yılındaki birincisinden (2-25 Ekim 1959) itibaren davet edilmiş ve katılmıştır (G. 15). Fransız Devleti'nin desteğiyle dönemin Kültür Bakanı, yazar André Malraux'nun girişimiyle başlatılan Paris Bienali, Almanya'nın işgal ettiği, savaş sonrası Paris'ini sanatta yeni bir çekim merkezi ve "gençliğin ve özgürlüğün mekânı olarak tanıtmayı" amaçlamıştır.⁵³ Paris Bienali, 1950'lerde São Paulo ve Venedik Bienallerinde Fransız sanatının temsilinin başarısızlığının ardından düzenlenmiştir.⁵⁴ Venedik ve São Paulo Bienallerini örnek alıyor gözükmesine rağmen Paris Bienali'nde, kendini sanat dünyasına kabul ettirmiş sanatçılardan çok 35 yaş altındaki genç sanatçılara yer verilmiş⁵⁵ ve çok farklı ülkeler katılmıştır.⁵⁶

53 Nuit Banai, "From Nation State to Border State: Exhibiting Europe," *Third Text* 24: 4 (2013), 456-469.

54 Justine Jean, "La première Biennale de Paris: genèse, enjeux, bilan et realité", (Yüksek Lisans tezi, École de Louvre, 2017). 15.

55 "Introduction", Erişim 20 Eylül 2016, <http://archives.biennaledeparis.org/fr/1959/>.

56 Paris Bienaline katılan ülkeler; Almanya, Arjantin, Belçika, Brezilya, Bulgaristan, Kamboçya, Şili, Çin, Küba, Danimarka, ABD, Finlandiya, İngiltere, Yunanistan, Guatemala, Macaristan, Hindistan, İran, İrlanda, İsrail, İtalya, Japonya, Lübnan, Luxemburg, Fas, Meksika, Nikaragua, Hollanda, Peru, Polonya, Portekiz, Romanya, San Salvador, İsviçre, Tunus, Venezuela, Vietnam, Yugoslavya'dır. Justine Jean, "La première Biennale de Paris: genèse, enjeux, bilan et realité", (Yüksek Lisans tezi, École de Louvre, 2017). 86.



G. 15: Asım Mutlu'nun Paris Bienal komiserine yazdığı mektup, 18.09.1959, FR ACA BIENN59 ART TUR001, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes

Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma döneminden Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna ve sonraki yıllarda da Paris kültür-sanat açısından Türkiye için önemli bir çekim merkezidir. Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey'den Cumhuriyet sonrası dönem sanatçılarına farklı zamanlarda sanatçıların Paris'te sergilere katılması, sanatçıların Fransa'da eğitim görmeleri, "Türk sanatı" konulu sergiler açılması ve sonrasında Paris Bienali'nin birincisinden itibaren Türkiye'nin davet edilmesi yıllardır süren bu organik ilişkinin devamıdır. Dönemin Paris Türkiye Kültür Ataşesi Bahattin Örnekol'un

komiserliğinde ve Güzel Sanatlar Akademisi'nden Nurullah Berk'in sanatçı seçimiyle Türkiye'nin Paris Bienali katılımı gerçekleşmiştir. I. Paris Bienali'nde (1959), Musée d'Art moderne de la Ville de Paris'de (Paris Modern Sanatlar Müzesi) sanatçılar Güneş Eskin, Tektaş Ağaoğlu, Ali Teoman Germaner, Reşat Atalık ve Burhan Temel'in yapıtları sergilenmiştir.⁵⁷ Nurullah Berk, Bienal direktörü Raymond Cogniat'ya yazdığı mektupta, "6660 sayılı Güzel Sanatlarda Fevkalâde İstidat Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi Hakkında Kanun" çerçevesinde Paris'e gönderilen, ressam Arif Kaptan'ın oğlu Hasan Kaptan'ın eserinin bienalin Türk pavyonu dışındaki Fransa sanatçılarına ayrılan bölümde sergilenmesi isteğini dile getirmiştir.⁵⁸ Cogniat, Fransa bölümünde eserleri sergilenecek sanatçıların seçimi tamamlandığından Türkiye bölümünde sergilenmesinde herhangi bir olumsuzluk görmediğini yazmış⁵⁹ ancak Kaptan birinci bienalde yer almamıştır. Yabancı para birimleri elde etmede yaşanan güçlüklerin bir komiser atamayı imkânsız hâle getirmesi sebebiyle kültür ataşesi Bahattin Örnekol bienal çalışmalarına destek vermiştir.⁶⁰ Heykeltraş Anthony Caro'nun *Woman Standing, Woman on Her Back* (1957) ve *Woman with Flowers* (1958) çalışmalarıyla heykel ödülünü kazandığı I. Paris Bienali'nde, Ali Teoman Germaner'in yatay ve dikey formlardan oluşan demir konstrüksiyonu *İsimsiz* (1958) soyut heykeli Türkiye'den katılan eserler arasında dikkat çekmektedir. Nurullah Berk, Paris Bienali katalog yazısında Türkiye'de sanatsal üretimde iki eğilimin, yerelliğin/bölgeselcilik ve milliyetçiliğin olmadığı bir eğilim arayanlarla ve yerel bir tat aramadan ana uluslararası akımları benimseyen sanatçılar olduğunu vurgulamıştır.⁶¹ Genç sanatçıların çoğu, dünya sanat üretiminde baskın olan soyut ya da non-figüratif eğilimlere bağlıdır⁶² ve bu farklı eğilimler bienale katılan sanatçıların çalışmalarında gözlenebilir. Burhan Temel'in *Balıkçılar* (1959) gibi figüratif ve yerel konulu resmi ya da Güneş Eskin (**G. 16**) ve Ali Teoman Germaner'in soyut çalışmaları (**G. 17**), Akademi'nin soyut ve gerçekçi, Türk sanatındaki her iki yaklaşımının da I. Paris Bienali'nde yer alma isteğini göstermektedir.⁶³

57 Güneş Eskin *Peinture (Resim)*, 1959), Tektaş Ağaoğlu *Peinture (Resim)*, 1959), Reşat Atalık *Effet d'hiver* (Kış Etkisi), Burhan Temel *Les Pecheurs (Balıkçılar)*, 1959) resim çalışmaları, Ali Teoman Germaner *Composition (Kompozisyon)*, 1958) heykeli ile sergide yer alır.

58 Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup", (19 Temmuz 1959).

59 Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Raymond Cogniat'nın Nurullah Berk'e yazdığı mektup", (29 Temmuz 1959).

60 Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup", (21 Eylül 1959).

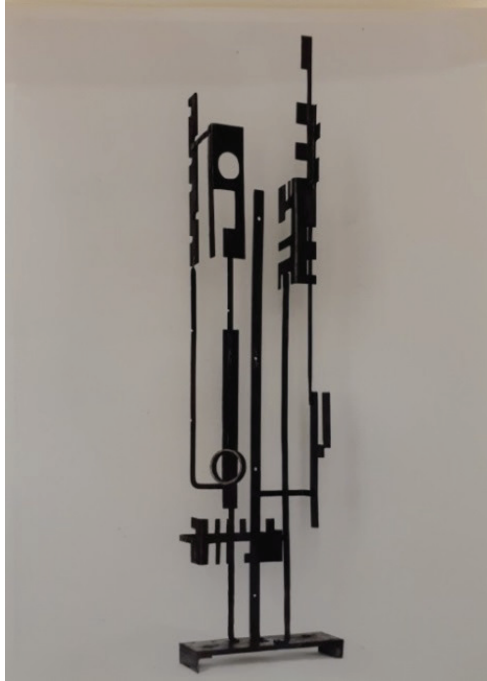
61 Nurullah Berk, "Turquie", *Première Biennale de Paris* (Paris: Biennale de Paris, 1959), 108-109.

62 Nurullah Berk, "Turquie", 109.

63 Berk, Paris Bienali'ne davet edilen ve çok yetenekli bir sanatçı olarak gördüğü Reşat Atalık'ı burs için Raymond Cogniat'ya önerir. Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup", (21 Eylül 1959).



G. 16: Güneş Eskin, *Peinture (Resim)*, 1958, 65x110 cm, tuval üstüne yağlıboya (I. Paris Bienali),
I. Paris Bienali kataloğu



G. 17: Ali Teoman Germaner, *İsimsiz*, demir, 112x29. 5x 17cm, I. Paris Bienali, 1959
(Fotoğraf: Akademi Adil Arıkan); FR ACA BIENN.59Y0270, Fonds Biennale de Paris
1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes.

1950'li yıllarda düzenlenen bienallere, Akademi'nin bu yıllarda Türkiye'deki sanat alanında söz sahibi bir kurum olmasının da etkisiyle büyük oranda Akademi hocaları ve öğrencileri arasından seçilen sanatçılar gönderilmiştir. Türkiye'nin XVIII. Venedik Bienali'nde (1956) ulusal düzeyde ilk temsili, yıllardır bu bienalde yer almak isteğinin de etkisiyle 23 sanatçının katılımı ile gerçekleşmiştir. Coğrafi olarak da daha uzak olan IV. São Paulo Bienali'nde (1957) çalışmalarını sergilenen sanatçı sayısı ise 5'tir. Bu yıllarda Türkiye'den bienallere çalışmalarını gönderilen sanatçılar arasında -International Biennial of Contemporary Color Lithography dışında- kadın sanatçılar yer almaz.

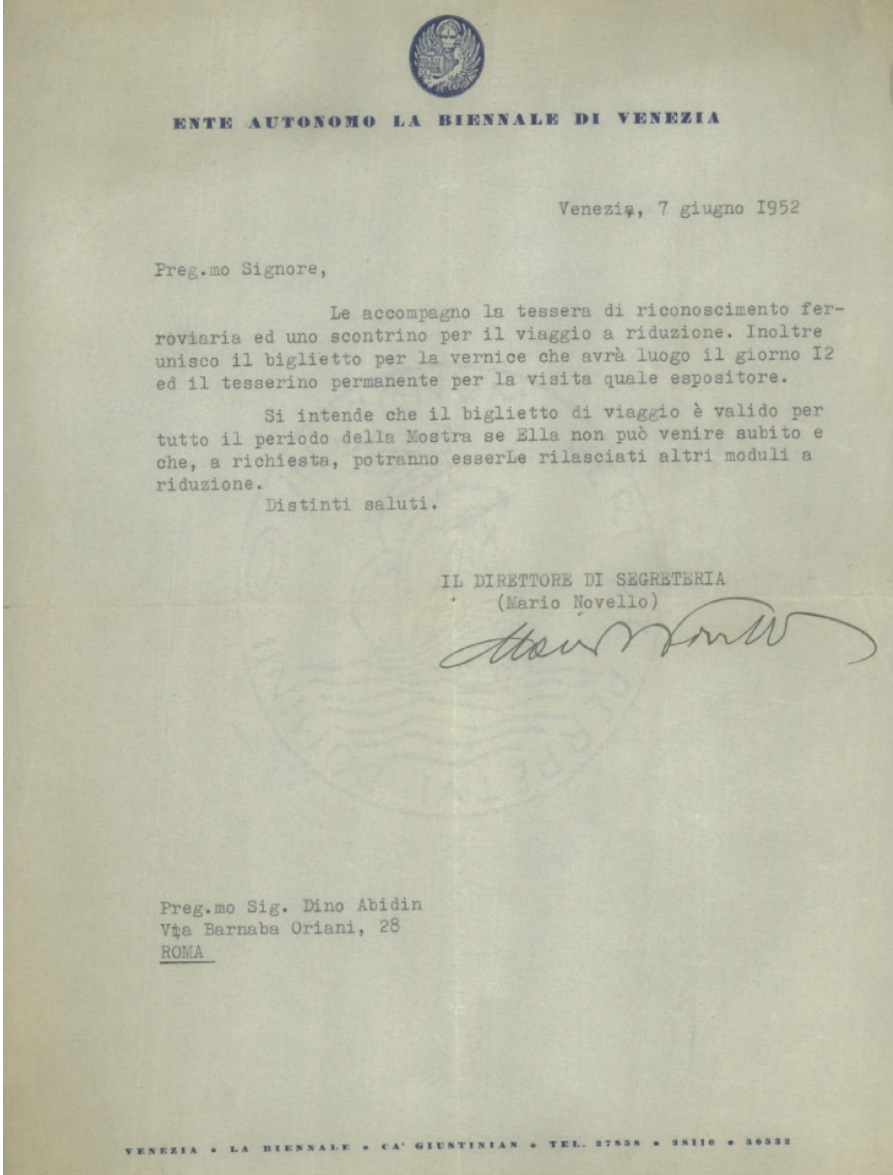
Türkiye'den soyut çalışmalar yurt dışı sergileri ve bienallerde yer alırken 1940'lerden beri Paris'te yaşayan ve Paris'in avangard sanat çevreleriyle ilişkide olan, sergiler açan Paris Okulu sanatçılarının önemli temsilcileri Türkiye'yi temsilen bienallere davet edilmez. Batı'daki soyut dışavurumculuk paralelinde çalışmalarını okunan⁶⁴ bu sanatçılar, Batı ile eşzamanlılığı yakalama ve modern sanatta özerklik açısından önemli bir eşik oluştururlar. Ancak o dönemde sergilerde yer almak için Akademi'nin seçim kriterlerinde, Akademi'den olmak, Akademi'ye yakın olmak ve Türkiye'de olmak gibi şartlar etkilidir. Nejat Devrim örneğinde olduğu gibi, aynı dönemde Paris Okulu'ndan sanatçılar yerel kaynaklardan etkilenimlerini soyut sanatla birleştirerek uluslararası alanda başarılı olmuş, dünyanın önemli müze ve kurumlarında sergiler açmışlardır.⁶⁵

Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte, kültür ve sanat modern toplumun inşasında önemli görülmesine ve desteklenmesine rağmen, Türkiye'nin ülke düzeyinde bienallere katılması 1955 yılında Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu döneme denk gelmiştir. Ancak bu tarihin öncesinde, 1950'li yıllarda da yurt dışında yaşayan Türkiye'den sanatçılar, bireysel olarak bienallerden davet almıştır. Bireysel katılımlarla beraber sanat tarihsel ve politik olarak daha farklı bir anlatı da bienal tarihi yazımına eklenmiştir. 1940'larda siyasi görüşleri sebebiyle Adana'ya sürülen ve uzun süre pasaportuna el koyulan Abidin Dino, bu yasağın kalkmasının ardından yurt dışına çıkmış, Roma'da yaşadığı 1952 yılında XXVI. Venedik Bienaline (1952) davet edilmiş (**G. 18**)⁶⁶ ve "Frutta" (Meyve) çalışması sergilenmiştir. Dino'nun katılımıyla, Türkiye'den bir sanatçının Venedik Bienali'ne katılımı 1952'deki XXVI. Venedik Bienali (14 Haziran-19 Ekim) ile olmuştur.

64 Edouard Roditi, *Dialogues on Art* (Martin Secker & Warburg, London, 1960), 190.

65 Bu konuda bkz. Ali Artun, "Çağdaş sanat tarihleri ve Türkiye'de sanatın çağdaşlaşması", *Toplum ve Bilim* 79, (Kış 1998), 24-65.

66 Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), "Rodolfo Pallucchini'nin Abidin Dino'ya yazdığı mektup", (29 Nisan 1952).



G. 18: Mario Novello'nun Abidin Dino'ya yazdığı mektup, 7 Haziran 1952, © Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri

Abidin Dino'nun yanı sıra çeşitli sebeplerle Osmanlı topraklarını terk eden ve yurt dışında yaşayan sanatçılar da Türkiye ile olan bağlarını sürdürmeden bienaller gibi uluslararası önemli etkinliklere davet edilmişlerdir. Cumhuriyet'in kuruluşunun öncesinde, İstanbul'u aileleriyle beraber terk eden İstanbul doğumlu iki sanatçı Ermeni asıllı Leone Minassian (İstanbul 1905-Venedik 1978) ve Rum asıllı Mario Prassinós

(İstanbul 1916-Paris 1985) documenta'ya katılmıştır⁶⁷. Documenta, Almanya'nın Kassel kentinde ilk kez 1955 yılında yapılmış ve sonraki yıllarda dört ya da beş senelik aralıklarla gerçekleştirilmiştir. Almanya, II. Dünya Savaşı'nda Naziler eliyle kurulan imajını kültür ve sanatla değiştirme ve dünya sanatında söz sahibi olma amacındadır ve documenta, bienaller gibi geniş kapsamlı uluslararası sergi formatının en önemlileri arasındadır. Venedik ve São Paulo Bienalleri'nden farklı olarak documenta, sanatçıları ülkelerine göre sınıflandırmadığından ve ulusal pavyon anlayışına göre tasarlanmadığından, Türkiye'deki sanat tarihi araştırmalarında da çok dile getirilmeyen Leone Minassian ve Mario Prassinos II. documenta'ya (1959) katılmıştır.⁶⁸ II. documenta (11 Temmuz–11 Ekim 1959), bu yıllardaki diğer büyük ölçekli sergi etkinlikleri gibi Soğuk Savaş atmosferine uygun olarak soyut sanatın hakimiyeti altındadır, gerçekçi üsluptaki çalışmalar göz ardı edilmiş ve soyut, dünyanın dili olarak sunulmuştur. II. documenta'da Jackson Pollock, Wols gibi çoğunluğu Avrupa'dan ve ABD'den olmak üzere 336 sanatçının 1,770 çalışması sergilenmiştir.⁶⁹ II. documenta'da Leone Minassian'ın "Forma assoluta" ("Mutlak Form", 1958), "Forma multipla nello spazio" (1958), Prassinos'un "L'arbre blanc" (1958), "Lune dans l'arbre" (1957), "Vers le Haut No.2" (1959) ve "Le bois de circe" (1958) soyut çalışmaları gösterilmiştir.⁷⁰ Minassian ve Prassinos çok küçük yaşta İstanbul'dan ayrılmalarına rağmen terk ettikleri ülkeye ait değerlerin sanatlarında etkili olduğu çalışmalarında görülmektedir. 2016 yılında düzenlenen bir sergiyle ("Mario Prassinos, Bir Sanatçının İzinde: İstanbul-Paris-İstanbul") eserleri uzun yıllar sonra İstanbul'da ilk defa izleyiciyle buluşan Mario Prassinos'un sürgün sanatçı olmanın acısını yıllarca taşıdığı, çalışmalarında bunun açığa çıktığı ve İstanbul özlemi anılarında gözlenebilirken sanatçının kızı Catherine Prassinos ve yazar Enis Batur⁷¹, bu özlemin eserlerine olan etkisinin altını çizmektedir.⁷²

Türkiye'den ayrılıp yurt dışında yaşayan sanatçılar bienallerde temsil edilirken, ekonomik alandaki veriler de göz önüne bulundurulduğunda aslında Türkiye'nin 1948 yılından itibaren Venedik Bienali'ne davet edilmesine rağmen katılamaması, yalnızca mektuplarda yazılan ekonomik ve idari sebeplerden değil, sanat eleştirmeni Zahir Güvemli'nin (1913-2004) bir yazısında da dile getirdiği gibi "her yıl davet edildiğimiz

67 Ermeni asıllı Leone Minassian 1915 sonrasında, Rum asıllı Mario Prassinos ise 1922 sonrasında Osmanlı topraklarını terk eder.

68 Das Documenta Archiv'daki belgelere göre, Mario Prassinos II. documenta (1959) ve VI. documenta (1977) sergilerine, Leone Minassian II. documenta'ya katılmıştır.

69 "II. Documenta, 11 July – 11 October 1959, Art after 1945. International Exhibition", Erişim 15 Ocak 2021, https://www.documenta.de/en/retrospective/ii_documenta

70 Das Documenta Archiv.

71 Bu konuda bk. Catherine Prassinos, "Sunuş", *Mario Prassinos-Bir Sanatçının İzinde* (İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2016), 10-13. Enis Batur, "Yitik Oğulun "Ev"e Dönüşü", *Mario Prassinos-Bir Sanatçının İzinde* (İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2016), 14-17.

72 Her iki sanatçı özelinde, Osmanlı Devleti'nin son döneminin ve Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye'nin çok kültürlü yapısının yazılmamış hikâyesinin kapısının aralanması gerekliliği bir kez daha ortaya çıkar.

hâlde resmi makamların ilgisizliği⁷³ ve kültür ve sanat alanında devletin istikrarlı bir politikasının olmamasındandır.

Türk sanatını ve sanatçıları tanıtmak için devletin desteğinin yeterli olmadığı bu yıllarda, neler yapılması gerektiği konusunda Nurullah Berk (1906-1982) bir yazısında “devletin planlı bir programa sahip olması gerektiğini, bu programın sanatın memleket içinde sevilmesini sağlayacağı gibi uluslararası hale gelmesine katkı sağlayacağını”⁷⁴ vurgulamış ve “Bu güne kadar görülen gayretler doğrusu istenirse hep ferdidir. Bu günün zor şartları içinde Avrupa ile temas hemen hemen imkânsız vaziyettedir. Halbuki resim sanatının ilerlemesi için dışarı ile temas birinci şarttır. Türk sanatının gelişmesi ve dünyada layık olduğu yeri almasında en büyük vazife devlete düşmektedir.”⁷⁵ yorumunu yapmıştır. Berk, kültür ve sanatın -ülkelerin politik, bürokratik ilişkilerinin ötesinde-sınırları aşmak konusundaki etkisinin altını çizmiştir. Cumhuriyet’in ilanı sonrasında daha çok Fransa’ya giden sanatçılar aracılığıyla bireysel olarak kurulan ilişkilerin ve sergilerin devletin desteğiyle daha profesyonel düzeye taşınmasının sanatımızın tanınırlığı ve temsili açısından gerekliliği her fırsatta vurgulanmıştır.

Benzer açıdan, Türkiye’nin Venedik Bienali’ne ilk kez katıldığı 1956 yılında yazdığı yazıda Zahir Güvemli, yurt dışında temsilin hem milletlerarası ilişkiler açısından hem de sanatımızın yurt dışında tanıtılması açısından sağladıklarını belirtmiştir. Güvemli’ye göre Türk resmi, Batı ile ilişkiler ve dış tesirler altında hızlı bir gelişme kaydetmiştir:

“(...) Sanatkarlarımızın karşısına yepyeni bir problem daha çıkmaktadır. O da milli hudutları aşmak. Kendi değerlerini dünyanın diğer memleketlerine tanıtmak. Son yıllarda iyi, kötü bilhassa Paris’te kendini kabul ettirmiş epey Türk ressam var. Ama bu yetmiyor, asıl Türk sanatı, eski ve yeni değerleriyle dünya milletleri tarafından gereği gibi tanınmadıkça, ressam, fildişi kulesinde kendini kapalı hissedecektir. Milletlerarası münasebetlerin kültür ve sanat sahasında hudut tanımadığı günümüzde, Türk ressamı da günümüzde üzerine düşen vazifeyi yapacaktır. Bu yolda, bu yılki “Biennale di Venozia”dan başlayarak milletlerarası sergilere katılmak, başka memleketlerde milletler halinde yahut milli ya da şahsi sergiler açmak suretiyle bir yayılmaya gidecektir. Sanat Tenkitçileri Cemiyeti ile Türk plâstik sanatlar cemiyeti de bu hususta ne mümkünse yapmaktadırlar. Böylelikle, hakikaten şahsi ve milli eserlerini yabancı koleksiyonlara, müzelere vermek, kalabalıklara tanıtmak, modern ressamlarımız için kaabil olursa, dünya piyasasındaki yerleri ve değerleri elbet daha iyi anlaşılacaktır

Şimdiki halde ancak pek mahdut numunelerini gördüğümüz bu sanat, doğum sancıları içinde kıvrınmaktadır. Daha sağlam, daha âlemşümül, daha klasik olmak için çalışıyor.”⁷⁶

73 Zahir Güvemli, “Biennale’e Gidiyoruz”, *Varlık* 431 (1956), 11.

74 İsmail Biret (Konuşan), “Sanatçılarla Konuşmalar: Nurullah Berk Anlatıyor”, *Varlık* 476 (1958), 10.

75 İsmail Biret (Konuşan), “Sanatçılarla Konuşmalar: Nurullah Berk Anlatıyor”, 10.

76 Zahir Güvemli, “Yeni Türk Resmi”, *Varlık* 437 (1956), 15.

Uluslararası bienaller ve sergiler, eleştirmenlerin de sürekli belirttikleri gibi sanatçıların ülkelerinin sınırlarını aşmasında, ülkelerini tanıtması ve onlar adına söz söylemelerinde önemli görülmektedir. Kültür ve sanatın devletin politikasında belirleyici bir yeri yoktur, uzun bir süre Milli Eğitim Bakanlığına bağlı kültürle ilgili birimler ve yurt dışı büyükelçilikleri ve Akademi aracılığıyla yurt dışı kültür ve sanat kurumlarıyla ilişki kurulmuştur. Devletin katkısının yeterli olmadığı bir ortamda Akademi hocalarının bireysel çabaları oldukça önemlidir. İletişim ve ulaşım teknolojilerinin bugünkü seviyede olmaması, yurt dışı nakilleri için gerekli döviz temininin zor olması gibi sebepler yurt dışı etkinliklerine katılımlarda sorunlara, gecikmelere ya da katılmamaya yol açmıştır. Çoğu zaman sanatçılar ve bienallerin Türkiye bölümü sergilerini düzenleyenler de olanaksızlıklar sebebiyle bienallere gidememişlerdir. Örneğin; Sabri Berkel, Türkiye ve São Paulo arasındaki uzaklık ve döviz elde etmenin zorluğu sebebiyle, Türk Hükümetinin sergi komiseri olarak kendisini IV. São Paulo'ya göndermediğini, bienale bir Türk olarak tanıklık etmek ve São Paulo'ya gidebilmek için, bienalde sergilenecek eserlerinden birini Müze'ye ya da Panair do Brasil'e seyahat masraflarını karşılayabilmesi için verebileceğini yazmıştır.⁷⁷

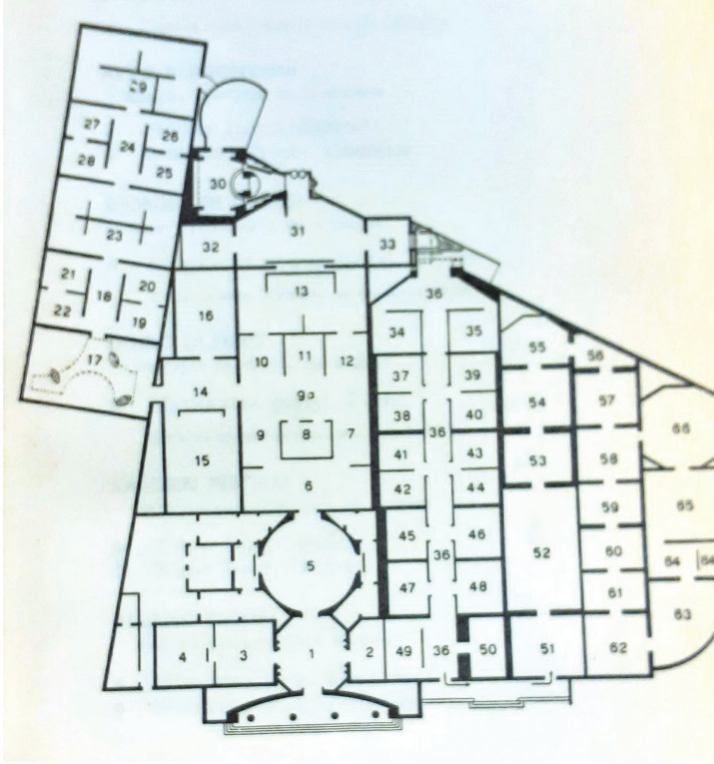
2. Türkiye'nin Bienallerdeki Yeri

Henri Lefebvre'in mekânın ideolojik ve politik olarak üretildiğine dair düşünceleri bienallerde Türkiye'nin mekânsal temsili üzerinden görülebilir. Eleştiri yazıları, katalog metinleri ve Türkiye'nin bienallerdeki mekânsal temsili, batı ve dünya sanatı içinde nasıl konumlandırıldığını göstermektedir. Bienallere katılım, bienale katılan ülkenin ekonomik durumuna belli ölçüde bağlıdır. Bunun yanı sıra katılan ülkenin yan yana olduğu ülkeler ve kendisine ayrılan yerin büyüklüğü üzerinden değerlendirilişi farklı okumalara vesile olmaktadır.

I. Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali'nde (1955) Türkiye, İtalya, Avusturya ve Japonya gibi ülkelerin bulunduğu dar bir alanda yer alır. 1956 ve 1958 yıllarındaki Venedik Bienali katılımlarında Türkiye, ülke pavyonuna sahip olmadığından bienalin ana sergi alanı olan Giardini'de, pavyonu olmayan ülkelere ayrılan bölümdedir. XXVIII. Venedik Bienali'nde (1956) Palazzo Centrale'de Hindistan, Sri Lanka, Vietnam gibi ülke pavyonları arasında (G. 19), XXIX. Venedik Bienalinde (1958) ise İsrail, ABD, Çekoslovakya ve Fransa pavyonlarıyla çevrili bir alanda, Tunus'tan ve Malta'dan sanatçıların sergilendiği mekânların yanındadır (G. 20) ve pavyonu olmayan ülkeler baş harf sırasına göre hiyerarşik olmayan bir şekilde sergilenmiştir. Türkiye 1956, 1958, 1962 yıllarında Venedik Bienali'ne katıldıktan sonra, 1990 yılına kadar Venedik Bienaline katılamaz. 28 yıllık bir aradan sonra Beral Madra küratörlüğünde Venedik

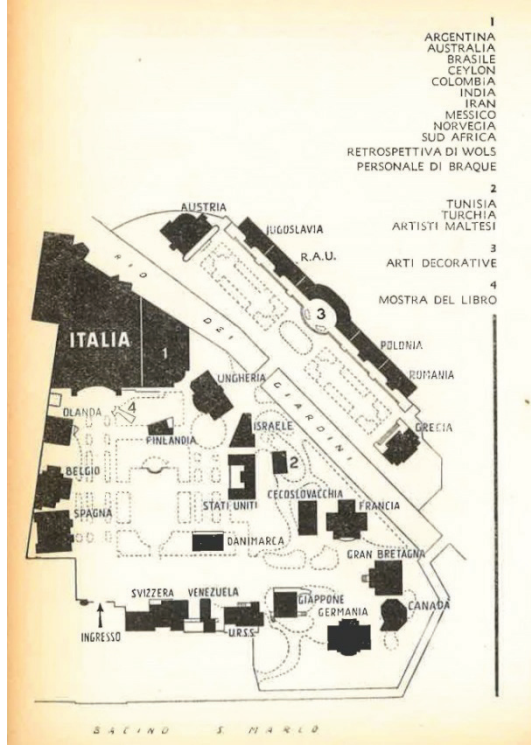
77 Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo, "Sabri Berkel'in Sergio Millet'ye yazdığı mektup, (15.07.1957).

Bienali'ne katılımlar yeniden başlamıştır.⁷⁸ XXVIII. ve XXIX. Venedik Bienali'ndeki temsil, 1990'larda bienalin ana mekânının dışında Türkiye'ye ayrılan mekânlara göre daha dikkat çekicidir.



G. 19: XXVIII. Venedik Bienali (1956), Palazzo Centrale sergi planı, Türkiye 55 numara. *XXVIII. Venedik Bienali kataloğu.*

78 İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın (İKSV) Venedik Bienali ile ilgili sayfasında "Türkiye, Venedik Bienali Uluslararası Sanat Sergisi'nde ilk kez 1991 yılında Beral Madra'nın kişisel çabaları ve T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteğiyle yer aldı" açıklaması yer almaktadır. Türkiye'nin Venedik Bienali'ne ilk resmi katılımı 1956 yılında gerçekleşmiştir. "Hakkında", Erişim 22 Aralık 2020, <http://www.iksv.org/tr/venedik-bienali-turkiye-pavyonu/hakkinda>.

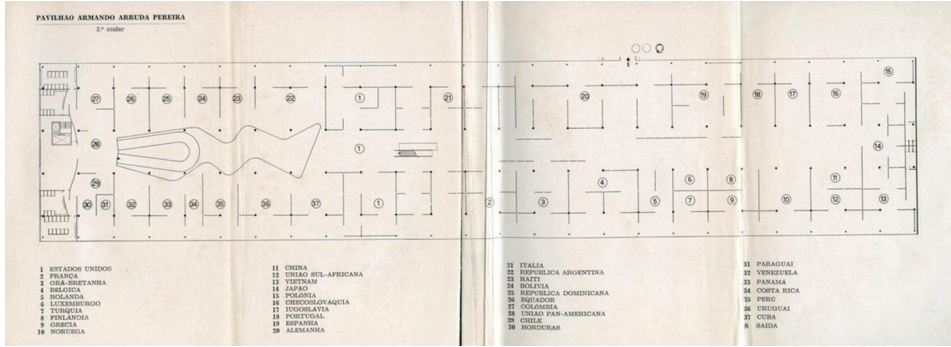


G. 20: XXIX. Venedik Bienali (1958) Giardini sergi planı, Türkiye 2 numara. *XXIX. Venedik Bienali kataloğu.*

IV. São Paulo Bienalinde (1957) ise Türkiye, Oscar Niemeyer tarafından tasarlanan Ibirapuera Parkı'ndaki Armando de Arruda Pereira Pavyonunda, Hollanda, Luxemburg, Finlandiya, Yunanistan gibi ülkelerin yanında yer almıştır (G. 21). Sonraki São Paulo Bienali katılımlarında Türkiye'den eserler, bienalin ulusal pavyon anlayışının terk edildiği döneme kadar, merkez dışı ülkelerin sanatlarının sergilendiği üçüncü katta gösterilmiştir. Ekonomik güç, birinci dünya, üçüncü dünya gibi politik sınıflandırmalar bienallerdeki temsilde etkilidir. Sanat ve kültürel temsil, politik ve ekonomik gücün de bir yansımasıdır. Fiziksel mekânın büyüklüğü de bir güç göstergesi olarak yazışmalarda tartışılmıştır. Mekânın büyüklüğü sadece bienal yönetiminin kararı değildir, mekânsal düzenlemelerle ilgili Türkiye'den önceden bir talep gelmemesi ve gerekli hazırlıkların zamanında yapılmaması ile de ilişkilidir. I. Paris Bienali'nde Türkiye'ye ayrılan resimler için 10 metre, desen ve gravürler için 1 metre duvar Güzel Sanatlar Akademisi yönetimi tarafından yeterli bulunmamış, ışıklı ve daha büyük bir yer istenmiştir.⁷⁹ Raymond Cogniat, resimler için 10 metreden fazla bir alan öngöremediğini, sanatçıların eserlerini sergilemek için ellerinden gelenin en iyisini

79 Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Paris Türkiye Büyükelçiliği Kültür İşleri Ataşesinin Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup", (3 Ağustos 1959).

yapacağını belirtmiştir.⁸⁰ I. Paris Bienalinde Almanya, ABD, İngiltere, İtalya'ya 60 metrelik sergi duvarı ayrılmıştır.⁸¹ Paris'teki kültür ataşesi aracılığıyla yürüyen süreçteki gecikmeler ve ilgili belgelerin zamanında Akademi'ye iletilmemesi sebebiyle Türkiye'nin on beş tuvalle daha geniş katılım isteği I. Paris Bienalinde gerçekleşemmiştir.⁸² Mekânın büyük olmaması sebebiyle gravür eserler sergilenememiş, Türkiye dört resim ve bir heykel ile bienalde yer almıştır.



G. 21: IV. São Paulo Bienali (1957) yerleşim planı, Armando de Arruda Pereira Pavyonu, *IV Bienal de São Paulo kataloğu*.

Mekânın dışında, katalog yazılarında Türkiye'nin nasıl sunulduğu ve sanatının nasıl aktarıldığı da temsille ilgili tartışmalara eklenmiştir. XXVIII. Venedik Bienali (1956) katalog yazısında Sabri Berkel, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinin Türkiye'deki sanat ortamı için önemini belirtmiş ve Türkiye'de "biri ulusal kaynakları Batı ruhuna bağlayarak ilham alma arzusuyla çalışan, diğeri ise daha özgür karakterli bir vizyona yeniden bağlanarak yerel atmosferi aşmaya hevesli"⁸³ olmak üzere iki ana grup sanatçı olduğundan söz etmiştir. XXIX. Venedik Bienali (1958) Türkiye bölümü komiseri ve Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Nijad Sirel, bienal kataloğunun Türkiye bölümü için yazdığı yazıda, Türkiye'nin etnik ve coğrafi yapısına da bağlı olarak Doğu ve Batı uygarlıkları arasında bir köprü olduğu ve gelecekte de Doğu ile Batı sentezinin gerçekleşeceği bir buluşma noktası olacağı görüşündedir.⁸⁴ Sabri Berkel, IV. São Paulo Bienali kataloğunda, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı'nın, özellikle Fransa'nın Türk sanatı için referans olduğunu yazmış ve çoğunlukla yapıldığı gibi Türk sanatındaki iki eğilimi vurgulamıştır: Müze sanatının ruhunu taşıyan gerçekçiler ile yeni formüller arayan ve geleceğe doğru bir dönüm noktası icat etmek isteyenler.⁸⁵

80 Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Raymond Cogniat'nın Paris Türkiye Büyükelçiliği Kültür İşleri Ataşesine yazdığı mektup", (4 Ağustos 1959).

81 Justine Jean, "La première Biennale de Paris: genèse, enjeux, bilan et réalité" (Yüksek Lisans tezi, École de Louvre, 2017). 86.

82 Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup", (8 Ağustos 1959).

83 Sabri Berkel, "Turchia", *La Biennale di Venezia* (Venezia: Stamperia di Venezia S.P.A., 1956), 268

84 Nijad Sirel, "Turchia", *La Biennale di Venezia* (Venezia: Stamperia di Venezia S.P.A., 1958), 364.

85 *IV. Bienal do Museu Arte Moderna de São Paulo*, (Catálogo general, 1ª Edição. São Paulo, 1957).

Berkel, sergi için modern kategorisinin en iyi temsilcilerinin seçildiğini belirtmiştir. Nurullah Berk'e göre ise (I. Paris Bienali katalog yazısı) Türkiye'de 1950'lerde sanatsal üretimde yerellik kadar, yerel bir tat aramadan uluslararası akımları benimseyen sanatçılar da vardır.⁸⁶ Batı, Türk sanatı için referans olmayı sürdürürken, yerellikten kopmamak ve bize ait olanı kaybetmeden özgün bir dil yakalamak bu yıllarda tartışılanlar arasındadır.

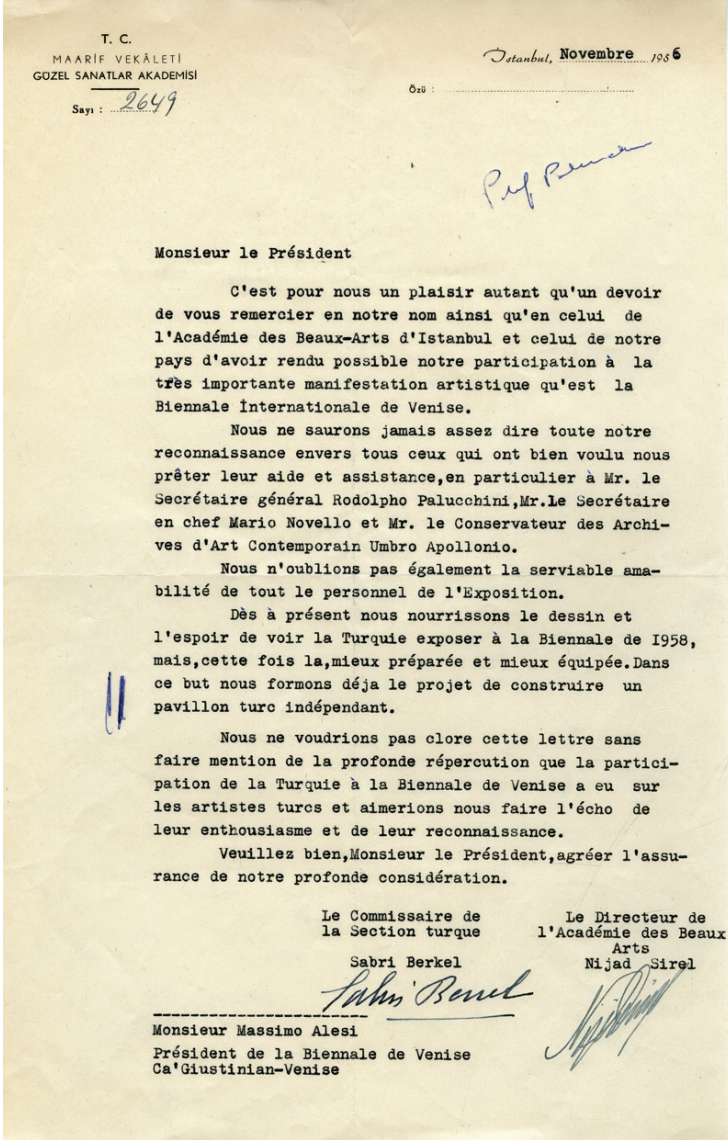
1950'li yıllarda uluslararası sunumla ilgili olarak arşivlerdeki belgelerde yazılanların mutlak doğruluğu da elbette tartışmalıdır. Diğer taraftan, yapılan yorumlar o dönemde Türkiye'ye yönelik bakış açısının görülmesi açısından önemlidir. Türkiye, 1954'te ekonomik ve idari sebeplerle Venedik Bienali'ne katılamaz. İtalyan'ın Ankara Büyükelçisi Luca Pietromarchi, Givanni Ponti'ye yazdığı mektupta Türkiye'nin bienallere katılmamasının sebebinin sadece ekonomik olmadığını, yurt dışındaki eserlerle Türkiye'den eserlerin bir tutulamayacağı endişesi ve Batı ile mukayese edilmekten duyulan korkunun da bunda etkili olduğunu belirtmiştir.⁸⁷ Bu saptama, bienal yönetiminden çok İtalyan devletinden bir bürokratın, Türkiye'yi modern sanat üreten bir çizgide görmemesinin dışavurumudur. Yine 1948'den 1956'ya kadar Türkiye'ye davet mektubu gönderilmesine rağmen katılamaması, devletin yeterli desteği göstermemesi karşısında, ilk Venedik Bienali katılımı sonrasında Sabri Berkel ve Nijad Sirel, 1958'deki Venedik Bienali'nde Türkiye'nin daha iyi hazırlanmış ve daha iyi organize olmuş biçimde bienale katılma temennisini dile getirmiş ve bu amaçla bağımsız bir Türk pavyonu kurmayı planlamışlardır (**G. 22**).⁸⁸

Bienaller dünyadaki ekonomik ve siyasal gerçekliklerle bağlantılı, "hayali" bir harita tasar ve ekonomik, politik, sanatsal gelişmeler haritadaki yeri değiştirir. Köprü, Türkiye'deki çağdaş sanat pratiklerinin İstanbul Bienali'nin etkisiyle daha çok İstanbul ile özdeşleştirilmesinin ve okunmasının ardından, hem fiziki bir gerçeklik hem de artık klişeleşmiş bir metafor olarak sonraları da kullanılmıştır. Arafta olmak, köprü olmak, kimliğin oluşumunda sadece batılı ya da sadece doğulu olmaktan daha tercih edilen bir durumdur.

86 Nurullah Berk, "Turquie", *Première Biennale de Paris* (Paris: Biennale de Paris), 108-109.

87 L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), "Luca Pietromarchi'nin Givanni Ponti'ye yazdığı mektup", (3 Aralık 1953).

88 L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), "Sabri Berkel ve Nijad Sirel'in Massimo Alesi'ye yazdığı mektup", (Kasım 1956).



G. 22: Sabri Berkel ve Nijad Sirel'in Massimo Alesi'ye yazdığı mektup, Kasım 1956, ©ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Sonuç

Nurullah Berk, 1953'te Venedik'e yaptığı ve Sabri Berkel ile kenti beraber dolaştıkları bir gezinin ardından kaleme aldığı bir yazıda, aşağıdaki tespitleriyle uzun süre uluslararası bienallerden davet alınmasına rağmen Türkiye'nin temsil edilememesi karşısında devletin kültür ve sanata, toplumda ve uluslararası ilişkilerde gereken önemi ve maddi desteği vermediğinin altını çizmiştir:

“Kaç yıldır, her iki yılda bir Venedikte açılan Biennale sergisine iştiraki de boyuna unutturuz. Zamanı gelir; çatar; para yoktur, bütçeye tahsisat konmamıştır; ressamlar bir türlü uyuşamaz, teşkilatsızlık yüzünden bu güzelim fırsatı kaçıır; dururuz. Biennale sergileri, Venediğe yarım saat mesafede, büyük parkların bulunduğu bir yerde açılır. Burada, Türkiye’den başka bütün devletler irili ufaklı pavyonlar yaptırmıştır. Türkiyeden başka, çünkü dünya yüzünde, sanatına ve sanata ehemmiyet vermeyen başka topluluk kalmamıştır. Küçük gördüğümüz, bizden aşağı telaki ettiğimiz devletçikler bile, buraya mali imkanları nisbetinde minik pavyonlar yaptırmışlar; ressamlarının, heykeltıraşlarının, eserlerini gösteriyorlar.

Biennale’nin temsilcileriyle temas ettik, onlara, Türk ressamlarından fotoğraflar gösterdik. Hayret içinde kaldılar ve; “Mademki, böyle ileri bir sanatınız var, ne diye siz de katılmıyorsunuz?” dediler. Buna verilecek cevap şu olmalıydı: “Çünkü biz, devlet olarak, birkaç sandık tablo ve heykeli İstanbuldan Barletta vapuruna yükliyerek Venediğe göndermek için gereken iki bin lirayı tedarik edemeyecek kadar fakir bir memleketiz!”⁸⁹

Berk’in sözlerindeki gibi, devletin tutarlı bir kültür politikasının olmaması, ekonomik ve idari sebeplerin ötesinde uzun bir süre Türkiye’nin ülke olarak uluslararası bienallere katılımını engellemiş ve katılımların düzensiz olmasına yol açmıştır. Bienallerin küreselleşme döneminde ayrıcalıklı bir yerde konumlandırılmasına ve çağdaş sanat açısından itici güç olarak görülmesine yönelik düşüncelerle, çağdaş sanat üzerindeki yansımaları açısından “bienal etkisinden” bahsedildiği bugünün perspektifinden bakıldığında, ülke sanatını Venedik Bienali gibi uluslararası platformlarda tanıtma ve dünya sanatının bir parçası olma 1950’lerden itibaren gündemde olan bir konudur.

II. Dünya Savaşı sonrasında, dünyanın kültür ve sanat aracılığıyla yenilenme sürecinde bienaller ve documenta gibi sergiler önemli etkinlikler olarak ön plana çıkmış ve düzenledikleri ülkelerin uluslararası arenada algısını sanatla değiştirme, çok sayıda ülkeyi davet ederek o ülkelerin konukseverliklerini gösterme ve dünya barışına katkı sağlama amaçlı olarak da yapılmıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında uluslararası bienallerden davet alan Türkiye, 1950’li yıllarda kuzey ve güney bienallerine katılmıştır. Venedik, São Paulo, Paris gibi bienallere ilk kez katılıyor olmasının da etkisiyle Türkiye’den eserler genellikle bienallerin ana sergi mekânlarında sunulmuştur.

Soğuk Savaş döneminin 1950’li yılların Türkiye bienal katılımları, Demokrat Parti’nin Amerikan yanlısı politikalarıyla, dünya kültür ve sanat ortamının bir parçası olma amacıyla şekillenmiştir. Özellikle, o yıllarda bienal katılımlarının organizasyonunu yürüten Güzel Sanatlar Akademisi hocaları ve sanatçıları tarafından milli sınırları aşıp uluslararası arenada sanatı ve sanatçılarımızı tanıtmak oldukça önemsenmiştir. Ali Teoman Germaner’in, I. Paris Bienali’ne katılımı ve genel olarak sanatçıların yurt dışında temsili ile ilgili olarak söylediği gibi bienaller, sanatçıların

89 Nurullah Berk, “Seyahat Notları: Adriyatığın İncisi”, *Yeditepe* 35 (15 Nisan 1953), 2.

dünya sanat arenasında “kendi koordinatlarını saptadığı, ben neredeyim, ben kiminle kıyaslanabilirim”⁹⁰ görebildiği yerlerdir. XXVIII. Venedik Bienali’nde (1956), bienalin Genel Sekreteri Rodolfo Pallucchini, bienale ilk defa katılan Türkiye’nin avantgard tutumunun şaşırttığını yazmıştır.⁹¹ Yine Massimo Alesi, XXVIII. Venedik Bienali (1956) Türkiye Pavyonu komiseri Sabri Berkel’e yazdığı mektupta, bir önceki bienale göre, katılan ülke ve izleyici sayısı, işlerin kalitesi ve eleştiri alanında tüm uluslararası basın tarafından verilen daha geniş yerin kanıtlandığı gibi daha fazla ilgi uyandıran bienalin başarısına, Türkiye’nin katkısı, işbirliği ve Berkel’in küratörlüğünün kalitesi için teşekkür etmiştir.⁹² Dönemin dünya sanatında soyut sanat anlayışı bağlamındaki eş zamanlı çalışmalar -örneğin Ali Hadi Bara’nın São Paulo Bienali’nde dikkat çeken başarılı heykelleri- yine bu sergiden sonra Zühtü Müritoğlu ve İlhan Koman’ın soyut çalışmalarının New York Modern Sanatlar Müzesi (MoMA) tarafından satın alınması, Türk soyut sanatının uluslararası alanda kabulünü ve başarısını göstermektedir. I. Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali’nde Türkiye’den sergilenen eserlerden bir seçki Cincinnati Art Museum’de sergilenmiştir. Fahrelnissa Zeid’in Cincinnati Art Museum tarafından düzenlenen International Biennial of Contemporary Color Lithography’de gösterilen çalışmaları da yine sonraki yıllarda müze koleksiyonuna girmiştir.

Sanat eleştirmeni ve felsefeci Arthur Danto’nun ve sosyolog Harold S. Becker’in sanat dünyası kavramsallaştırmalarında görülebileceği gibi sanat eseri artık farklı araçlarla, işbirlikleriyle görünürlük ve estetik değer kazanır: “Sanat dünyaları eserler üretir ve aynı zamanda onlara estetik değerler yükler.”⁹³ “Yaratım” anlayışının değişmiş olmasıyla kurumlar, bienaller, sergiler için üretim, sanatın özerkliğinin önüne geçer. Neoliberal dünyada bienaller olmadan sanat dünyasının sürdürülemeyeceği⁹⁴ bir aşamada, ekonomik açıdan bienaller ve sanat dünyası arasındaki bu bağımlılık II. Dünya Savaşı sonrasında hızlanmıştır.

1950’lerdeki ilk bienal katılımlarının ardından, 1960’lı yıllarda ülke içindeki önemli gelişmelerle birlikte bienaller ve uluslararası sergiler vasıtasıyla Türkiye kültür ve sanat alanında Batı’da daha görünür olmuştur. Sonraki yıllarda, Arjun Appadurai’nin küreselleşmenin kültürel boyutu tanımlaması bienaller üzerinden daha iyi incelenebilir. Özellikle 1990 sonrası, İstanbul Bienalleri’nin uluslararası sanat ortamındaki etkisiyle Türkiye sanat dünyası ağlarına katılmış ancak İstanbul Bienali aracılığıyla gerçekleştirilen temsiller, Akademi’nin 1990 öncesi bienallere katılımındaki rolü gibi zamanla tek elden yönlendirici bir yapıya evrilmiştir.

90 “Ali Teoman Germaner ile görüşme” (05.08.2016), İstanbul.

91 Rodolfo Pallucchini, 'Introduzione', *La Biennale di Venezia, Catalogo della XXVIII Biennale di Venezia* (Venezia: Stamperia di Venezia, 1956), xxx.

92 L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), “Massimo Alesi’nin Sabri Berkel’e yazdığı mektup”, (25 Ekim 1956).

93 Howard S. Becker, *Art worlds* (Berkeley: University of California Press, 1982), 39.

94 Caroline Jones, “Biennial Culture: A Longer History”, *Starting from Venice: Studies on the Biennale*. Ed. Clarissa Ricci (Milano: Edizione, 2010), 32.

Politik nedenlerle Türkiye'yi terk eden Abidin Dino, Leone Minassian, Mario Prassinis gibi sanatçılar uluslararası bienallerden sanatçı olarak davet almışlardır. Yine, Nuri İyem örneğinde olduğu gibi Türkiye'den sanatçıların politik görüşleri sebebiyle eserlerinin yurt dışı sergilerinde yer almasının engellendiği de görülmüştür. Soyutun hâkim olduğu bir dönemde, başarılı soyut çalışmalarıyla uluslararası kurumlarda temsil edilen Paris Okulu sanatçıları da bu yıllardaki bienal katılımlarında yoktur. Hem Venedik Bienali gibi yurt dışı bienallerinin düzenlenmesinde hem de Türk sanatının uluslararası temsilinde, Soğuk Savaş döneminde devletlerin kültür politikalarını şekillendiren anti-komünist çizgi, sanatçı seçimlerinde ve içeriklerde de belirleyicidir.

1950'li yıllarda başlayan ilk uluslararası bienal katılımları, Türkiye'nin dünya kültür ve sanat arenasındaki yerinin görülebilmesini sağlamıştır. Devletin ve özel sektörün desteğinin yeterli olmadığı bir dönemde, bienal katılımları organizasyonu Güzel Sanatlar Akademisi hocaları ve sanatçılarının yoğun gayretiyle gerçekleştirilmiştir. Bu açıdan 1950'lerden günümüze, bienallere katılımlarda bir sürekliliğinin olduğu görülmüş ve bu makalede yararlanılan birinci elden kaynaklar, tarihsel ve arşivsel belgeler, erken tarihlerdeki bienal temsillerinin Türkiye'nin dünya sanatında tanınırlığı açısından önemli olduğunu göstermektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

Teşekkür: Bu makale, Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo, Archives de la critique d'art, Rennes, ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Mednarodni Grafični Likovni Center (MGLC), Moderna Galerija, Ljubljana, Documenta Archiv'de, Cincinnati Art Museum'da 2016-2021 arasında yapılan araştırmalardan elde edilen bilgi ve belgelerle desteklenmiştir. Bu sürece destek olan kurumlara ve kişilere, özellikle Karla Železnik'e, Marcele Souto Yakabi'ye, Jennifer Hardin'e, Lena Voss'a, Elena Cazzaro'ya, Sabina Povšič'e, Michela Campagnolo'ya, Senem Özgören'e, Rob Deslongchamps'a ve Saskia Mattern'e teşekkür ederim.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Acknowledgement: This article was supported by the documents and research carried out in the archives of the ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo, Archives de la critique d'art, Rennes, Mednarodni Grafični Likovni Center (MGLC), Moderna Galerija, Ljubljana, Cincinnati Art Museum and Documenta Archiv between 2016-2021. I would like to thank all the institutions and people supported this research process, especially, Karla Železnik, Marcele Souto Yakabi, Jennifer Hardin, Lena Voss, Elena Cazzaro, Sabina Povšič, Michela Campagnolo, Senem Özgören, Rob Deslongchamps and Saskia Mattern.

Kaynakça/References

- Allway, Lawrence. *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*. Greenwich, Conn: New York Graphic Society, 1968.
- Artun, Ali. "Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye'de Sanatın Çağdaşlaşması". *Toplum ve Bilim* 79 (Kış 1998): 24-65.

- Banai, Mait. "From Nation State to Border State: Exhibiting Europe." *Third Text: Global Occupations of Art* 24/4 (2013): 456-469.
- Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Berk, Nurullah. *La Peinture Turque*. Ankara: Basın ve Turizm Genel Müdürlüğü, 1950.
- Berk, Nurullah. "Seyahat Notları: Adriyatığın İncisi." *Yeditepe* 35 (15 Nisan 1953), 2.
- Berk, Nurullah. "Turquie." *Première Biennale de Paris*. Paris: Biennale de Paris, 1959, 108-109.
- Biret, İsmail. "Sanatçılarla Konuşmalar: Nurullah Berk Anlatıyor." *Varlık* 476 (1958), 10.
- Bora, Tanıl. *Cereyanlar: Türkiye'de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Bora, Tanıl ve Kerem Ünüvar. "Ellibi Yıllarda Türkiye'de Siyasî Düşünce Hayatı." *Türkiye'nin 1950'li Yılları*. Ed. Mete Kaan Kaynar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2019, 159-175.
- "Bugünkü İtalyan Sanatı", *Yeditepe* 37 (15 Mayıs 1953): 1, 8.
- Cagol, Stefano Collicelli ve Vittoria Martini. "The Venice Biennale at its Turning Points:1948 and the Aftermath of 1968". *Making Art History in Europe After 1945*. London: Routledge, 2020, 83-100.
- Cincinnati Art Museum, Print Department, Cincinnati, OH. "Robert Straub'un Ali Teoman Germaner, Oktay Dikmen, Bayram Küçük'e yazdığı mektuplar." (21 Ağustos 1958).
- Cincinnati Art Museum, Print Department, Cincinnati, OH. "Allan F. Rees'in Fahrelnissa Zeid'e yazdığı mektup." (3 Haziran 1959).
- Cockcroft, Eva. "Abstract Expressionism Weapon of the Cold War." *Pollock and After: The Critical Debate*. Ed. Francis Frascina. New York: Harper and Row, 1985, 125-133.
- Çelebi, Mevlüt. "Atatürk Dönemi ve Sonrasında Türkiye-İtalya İlişkilerini Etkileyen Faktörler." *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi XXXI*: 91 (Bahar 2015): 93-130.
- Diren, Sadi, "Sadi Diren'in 60 Yıllık Seramik Serüveni" (Söyleşi: Özlem İnay Erten), 06 Mayıs 2009, Erişim: 15 Aralık 2017. <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=535&bhcp=1>.
- Ecevit, Bülent. "Türkiye'de Sanatın Yabancı Ev Sahipleri." *Ulus*. 06.03.1961, 1-2.
- Endres, Clifford. "Edouard Roditi and the Istanbul Avant-Garde." *Texas Studies in Literature and Language* 54/4. Modern Turkish Letters (Winter 2012): 471-493.
- Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo. "Theodemiro Tostes'in Arturo Profili'ye yazdığı mektup" (4 Ağustos 1954).
- Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo. "Sabri Berkel'in Sergio Millet'ye yazdığı mektup" (15.07.1957).
- Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo. "Nuri İyem'in São Paulo Bienal yönetimine yazdığı mektup" (15.07.1957).
- Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo. "Ali Hadi Bara'nın Arturo Profili'ye yazdığı mektup" (20.09.1957).
- Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo. "Arturo Profili'nin Cemal Tollu'ya yazdığı mektup" (25.04.1959).
- Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup" (19 Temmuz 1959).
- Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Raymond Cogniat'nın Nurullah Berk'e yazdığı mektup" (29 Temmuz 1959).

- Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Paris Türkiye Büyükelçiliği Kültür İşleri Ataşesinin Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup", (3 Ağustos 1959).
- Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Raymond Cogniat'nın Paris Türkiye Büyükelçiliği Kültür İşleri Ataşesine yazdığı mektup", (4 Ağustos 1959).
- Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup", (8 Ağustos 1959).
- Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup", (21 Eylül 1959).
- Gardner, Anthony ve Charles Green. "Biennials of the South on the Edges of the Global." *Third Text* 27/4 (2013): 442-455.
- Germaner, Semra. "Osmanlı İmparatorluğunun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları." *Tarih ve Toplum* XVI/95 (1991): 33-40.
- Güvemli, Zahit. "Biennale'e Gidiyoruz." *Varlık* 431 (1956), 11.
- Güvemli, Zahir. "Yeni Türk Resmi." *Varlık* 437 (1956), 15.
- "History, Half a Century of the Ljubljana Graphic Arts Biennial." Erişim 1 Aralık 2020, <https://29gbljubljana.wordpress.com/history/>.
- "Introduction (1959)." Erişim 20 Eylül 2016. <http://archives.biennaledeparis.org/fr/1959/>.
- Jachec, Nancy. "Anti-Communism at Home, Europeanism Abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958." *Contemporary European History* 14/2 (2005): 193-217. Erişim 30 Mayıs 2021. <https://doi.org/10.1017/S0960777305002316>
- Jean, Justine. "La Première Biennale de Paris: Genèse, Enjeux, Bilan et Realite." Yüksek Lisans tezi, École de Louvre, 2017.
- Jones, Caroline A. *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetic of Experience*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- Jones, Caroline A. "Biennial Culture: A longer History." *Starting from Venice: Studies on the Biennale*. Ed. Clarissa Ricci. Milano: Edizione, 2010, 28-49.
- Kazgan, Gülten. *Tanzimat'tan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi: Birinci Küreselleşmeden İkinci Küreselleşmeye*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2004.
- Komorowski, Wiktor. "Hard Ground-Soft Politics: The Biennial of Graphic Arts in Ljubljana and Biting of the Iron Curtain." *Humanities* 7(4) (2018). Erişim 10 Ocak 2021, <https://doi.org/10.3390/h7040097>.
- Kržišnik, Zoran ve Josip Vidmar. *I. Mednarodna Grafična Razstava = Ie Exposition Internationale de Gravure* (3. VII.- 4. IX. 1955), V Ljubljani: Organizacijski odbor za 1. mednarodno grafično razstavo, 1955.
- L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). "Roma Türkiye Büyükelçisi Feridun Cemal Erkin'in Giovanni Ponti'ye yazdığı mektup" (9 Nisan 1948).
- L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). "Rodolfo Pallucchini'nin Abidin Dino'ya yazdığı mektup" (29 Nisan 1952).
- L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). "Luca Pietromarchi'nin Giovanni Ponti'ye yazdığı mektup" (3 Aralık 1953).
- L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). "Massimo Alesi'nin Sabri Berkel'e yazdığı mektup" (25 Ekim 1956).

- L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). "Sabri Berkel ve Nijad Sirel'in Massimo Alesi'ye yazdığı mektup (Kasım 1956).
- La Biennale di Venezia, Catalogo della XXVIII Biennale di Venezia, Venezia: Stamperia di Venezia, 1956.
- La Biennale di Venezia, Catalogo della XXIX Biennale di Venezia, Venice: Stamperia di Venezia, 1958.
- Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali Arşivi. "Zoran Kržišnik'in Ali Teoman Germaner, Oktay Dikmen ve Bayram Küçük'e yazdığı mektuplar" (13.10.1955).
- Mario Prassinios-Bir Sanatçının İzinde kataloğu. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2016.
- "Moskova Açılan Türk resim sergisi." *Kurun*. 1 Şubat 1936, 6.
- Örnek, Cangül. *Türkiye'nin Soğuk Savaş Düşünce Hayatı: Antikomünizm ve Amerikan Etkisi*. İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2015.
- Ponti, Giovanni. "Preface." *Bugünkü İtalyan Sanatı Sergisi = Art Italien d'aujourd'hui: 26 Nisan-16 Mayıs 1953*. İstanbul: Venise: Fantoni, 1953.
- "Recent Acquisitions: Painting and Sculpture Jan 30-Apr 19, 1959 MoMA". Erişim 5 Aralık 2020, https://assets.moma.org/documents/moma_masterchecklist_326138.pdf?_ga=2.192371050.1978327259.1623847817-282137327.1609962587
- Roditi, Edouard. *Dialogues on Art*. London, Martin Secker & Warburg, 1960.
- Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri. "Mario Novello'nun Abidin Dino'ya yazdığı mektup" (06.07.1952).
- "Sao Paulo Biennale-recognition of American artists MoMA." Erişim 5 Aralık 2020, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2248/releases/MOMA_1957_0106.pdf
- Sirel, Nijad. "Turchia." *La Biennale di Venezia*, Venezia: Stamperia di Venezia S.P.A., 1958.
- Taha Toros Arşivi, Dosya No: 114, "Resim Kronikleri: Dolmabahçe Sarayında Bugünün İtalyan Sanatı." *Yeni İstanbul*. 8 Mayıs 1953. Erişim 5 Aralık 2020, <https://core.ac.uk/display/38305276?recSetID=>.
- Tollu, Cemal. "Turchia." *IV Bienal de São Paulo*. São Paulo: Ediam, Edições Americana de arte e arquitetura, 1957.
- Üstünipek, Mehmet. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler, 1850-1950*, İstanbul: Artes Yayınları, 2007.
- "Venedik Bienali Türkiye Pavyonu-Hakkında." Erişim 22 Aralık 2020, <http://www.iksv.org/tr/venedik-bienali-turkiye-pavyonu/hakkinda>.
- Von Groschwitz, Gustave. *Selections from the First International Exhibition of Prints held at the Modern Gallery, Ljubljana, Yugoslavia, 1955": Cincinnati Art Museum, March 13 to April 9, 1956, Cincinnati Art Museum; Moderna galerija (Ljubljana, Slovenia)*, Cincinnati: Cincinnati Art Museum, 1956.
- Yetkin, Çetin. *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1970.
- "II. Documenta, 11 July -11 October 1959, Art after 1945. International Exhibition." Erişim 15 Ocak 2021. https://www.documenta.de/en/retrospective/ii_documenta
- IV. Bienal do Museu Arte Moderna de São Paulo* Catálogo general. 1ª Edição. São Paulo, 1957.

Röportaj

Esra Yıldız. "Ali Teoman Germaner ile Söyleşi", (05.08.2016).