

Çeviri Makale / Translated Article

Sanat Tarihinde Kanon: Kavramlar ve Yaklaşımlar*

The Canon in the Art History: Concepts and Approaches

Gregor LANGFELD
Çev. Mertkan KARACA**

Giriş

“Kanon” yahut “kanonlaşma” terimi, kültürün belirli yönlerinin örnek teşkil eder şekilde tesis edildiği bir süreci ifade eder. Antik Çağ’da Polykleitos’un bir heykeli, insan vücudunun oranlarını mükemmelen temsil ettiğinden “kanon” olarak adlandırılmıştı. Söz konusu heykel bir standard, bir referans noktası teşkil etmiş ve böylelikle taklide değer bulunmuştu. Sanat tarihi kanonunun yine iyi bilinen örneklerinden biri “en üstün” gördüğü İtalyan sanatçı ve mimarların biyografilerini derlediği *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri* çalışması nedeniyle sanat tarihinin babası olarak kabul edilen Giorgio Vasari (1511-1574) tarafından hazırlanmıştı. Vasari bu çalışmasında “daha iyiyi iyiden, en iyiyi daha iyiden, en seçkin olanı daha az nitelikliden ayırmayı” amaçladı.¹ *Encyclopaedia Britannica*’ya göre, Vasari’nin bu kitapta belirlediği İtalyan Rönesans sanatçıları kanonu bugüne dek geçerliliğini korumaktadır.²

Bir kanon, zamandan ve mekândan azade görülmesi itibarıyla kalıcılık iddiasındadır. Kendi dönemlerinde birbirleriyle uzlaşmaz bir mücadele içinde olan sanat eserleri, kanonun tarafsızlığı dahilinde uyum içinde bir arada var olur ve tarihe geçer. Sanatçı ve üslupların kurumsallaşmış hiyerarşisi sürekli topluma servis edilir; “ezberletilir” ve kerameti kendinden menkul bir şey olarak kabul ettirilir. Sırf bu nedenle bile, bazı sanatçıların kanona dahil edilip tarihe geçmesine, bazılarının ise dışlanmasına halen dahi yol açan kanonlaşma süreçlerinin bilincinde olmak önemlidir. Burada tekil halinde “kanon” a atıf yaparken, belirli sanat biçimleri, dönemler, bölgeler, uluslar veya belirli toplumsal gruplara ait kanonların da var olabileceği ihtimalini dışlamamalıdır. Bununla birlikte, büyük sanat müzelerinin koleksiyonlarında, ders kitaplarında, eserlerin piyasa fiyatlarında vb. ifade edildiği şekliyle modern çağın kanonunun nispeten homojen olduğu gerçeğini de gözden kaçırmamak gerekir. Bu bağlamda, belli bir zamanda hangi sanat eserlerinin, sanatçıların ve akımların kanonik kabul edilmesi gerektiği hususunda büyük ölçüde fikir birliği vardır. Bugün pek çok sanat tarihçisinin kanon ve onun kavramsal temelleri

* Yazı *Journal of Art Historiography* dergisinin 19 Aralık 2018 tarihli sayısından çevrilmiştir.

** Arş. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, mertkan.karaca@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7008-3679.

¹ Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*, çev. Mrs. Jonathan Foster, c. 1, Londra: H. Bohn, 1850 (1550), 301.

[Giorgio Vasari, *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*, Çev. Elif Gökteke, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2020]

² *Encyclopaedia Britannica*, “Giorgio Vasari”, <https://www.britannica.com/biography/Giorgio-Vasari> (erişim tarihi, 14 Ağustos 2018).

konusundaki küçümseyici tavrı, sanat alanındaki hiyerarşilerin görece net bir şekilde kurulmaya devam ettiği gerçeğini gölgelememelidir.

Kanon, yakın zamana kadar bir kavram olarak eleştirel gözle analiz edilmemiş, kanon oluşumu konusu göz ardı edilmiş ve bir çalışma alanı olarak kabul edilmemiştir.³ Ancak kanonlaşma faaliyetleri daha fazla ilgiyi hak eden bir araştırma alanıdır, zira sanat tarihçiler esasen sanatın kendisiyle ilgilenmiş ve ilgilendikleri sanatın incelenmeye değer görülmesine katkıda bulunmuşlardır. Dolayısıyla kanonlaşma sürecine iştirak etmişlerdir. Sanatın değerlendirilme ve estetik beğenin oluşma süreçlerinin ortaya çıkarılması bu alandaki araştırmaların devamıyla mümkün olabilecektir. Ancak bu tür araştırmaların nasıl yapılması gerektiği konusunda bir anlaşma söyle dursun, netlik yok gibi görünüyor. Sanat tarihçiler taraflarını seçmişler ve hatta kanona dair kavram ve yaklaşımları çelişkili ve birbirine zıt olarak belirlemişlerdir. Bu makale, özellikle modernizm açısından kanon ve kanon oluşumuna ilişkin literatüre hâkim olan temel bakış açıları, bu tür araştırmalara çerçeve sağlayan teorik ve metodolojik başlangıç noktalarını açıklamanın yanı sıra sanatın toplumsal tarihinin, bu bakış açılarındaki keskin ayrımları aşacak kapsamda bir yaklaşım sunduğunu öne sürmeyi amaçlamaktadır.

Her ne kadar sanat tarihçilerin çoğunluğu artık nesnenin tarihselliğinin ve estetik deneyimin her zaman göz önünde bulundurulması gerektiğine itiraz etmeyecek olsa da sanat alanında hâlâ beğeni oluşturulan koşullara yöneltilen sorulara karşı bir güvensizliğin bulunduğunu belirtmek gerekli görünüyor. Bunu Amsterdam Üniversitesi'nde sanat tarihi alanındaki farklı kürsülerden profesörlerin ders verdiği *Kunst en de canon* (Sanat ve Kanon) lisansüstü öğrencilerine yönelik bir seminer sırasında fark ettim. Çoğunluk, sanatın algılanışındaki sosyo-tarihsel koşulların kanon oluşumu tartışmalarına dahil edilmesi gerektiği görüşündeyken, profesörlerden biri bu görüşü reddetti ve neredeyse buna öfkeleni. Örnek olarak Japon ressam ve baskı ustası Katsushika Hokusai'nin (1760-1849) eserlerini göstererek bu işlerin kalitesinin Japonya, Avrupa, Afrika veya herhangi bir yerdeki izleyiciler nezdinde eşit ölçüde takdire şayan olduğunu iddia etti.⁴ Bunu, ortaya çıkan bariz farklılıklar sayesinde oldukça verimli bir hal alan hararetli bir tartışma izledi. Bu tartışmada kanon ve kanon oluşumu hakkında uzlaşmazlık derecesinde zıt görüşler sergileniyordu: Bir yanda sanat eserinin en temel bileşeni olan estetik niteliklerin zaman-üstü ve evrensel olduğu görüşü, diğer yanda kanonun değişebilir ve ancak kendine özgü toplumsal bağlamı içinde anlaşılabilir olduğu görüşü. Bu tartışma, sanat tarihi eğitiminde ve genel olarak sanat tarihinde kanon hakkındaki farklı görüşlere değinmenin aciliyetini ortaya koydu.

Estetik Yargı

Sanat tarihine uzun süredir egemen olan zamandan ve mekândan azade, evrensel niteliklere dayanan kanon fikri, bilhassa sosyolog Pierre Bourdieu'nün (1930–2002) ve 1970'lerden bu yana

³ Konuya artan ilginin göstergesi olarak bazı örnekler (kronolojik sırayla): Michael Camille ve diğerleri, "Rethinking the Canon: A Range of Critical Perspectives", *The Art Bulletin*, 78, Haziran 1996, 198–217; Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londra: Routledge, 1999; Gill Perry ve Colin Cunningham, (der.), *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1999; Linda Boersma ve Mieke Rijnders, (der.), *Canonvorming: Het museale verzamelen en presenteren in Nederland, Jong Holland* özel sayısı, 18: 2, 2002; Anna Brzyski, (der.), *Partisan Canons*, Durham, N.C.: Duke Univ. Press, 2007; Elizabeth C. Mansfield, der., *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*, New York ve Londra: Routledge, 2007; Ruth E. Iskin, (der.), *Re-envisioning the Contemporary Art Canon: Perspectives in a Global World*, New York vd.: Routledge, 2017. *Journal of Art Historiography*'de bahsedilen diğer kaynaklara da bakınız. Ayrıca, 2009 yılında Marburg'da düzenlenen 13. *Deutscher Kunsthistorikertag*'ın teması da bu konuydu, keza 2014-2015 Los Angeles'ta Getty Research Institute'un düzenlediği yıllık program da aynı tema üzerinedir. Marcello Gaeta ve Katrin Heitmann, (der.), *Kanon. 30. deutscher Kunsthistorikertag: Universität Marburg, 25.–29. Mart 2009*. Tagungsband, Bonn: Verband Deutscher Kunsthistoriker, 2009; Getty Research Institute, 2014/15: Object, Value, Canon, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2013. <http://www.getty.edu/research/scholars/years/2014-2015.html> (erişim tarihi 21 Ağustos 2018).

⁴ 27 Eylül 2016 tarihinde Amsterdam Üniversitesi'nde bu makalenin yazarı tarafından verilen ders.

Yeni Sanat Tarihi'nin etkisiyle son birkaç on yılda eleştirilere maruz kaldı.⁵ Kanon hakkındaki değişen ve farklılaşan bu görüşleri anlamak için, kanon oluşumuna ilişkin daha eleştirel bir yaklaşımla nasıl bütünleştirilebileceğini keşfetmeden önce kavramın daha geleneksel kullanımının köklerine inmek gerekir.

Statik kanon kavramı, genelde sanat tarihinde de olduğu gibi, Immanuel Kant'ın (1724-1804) içeriğe nazaran biçime öncelik veren estetiğinden büyük ölçüde etkilenmiştir.⁶ Sonuç olarak sanat eserinin amacı ve işlevi geri planda kalır. Kant, estetik yargıyı çıkarsız olarak tanımlayarak hayatın diğer tüm pratik alanlarından ve teorik sahadan ayırır.⁷ Beğeni yargısı, öznenin nesnenin duyduğu haz duygusuna dayanır ve mantıksal olarak kanıtlanamaz. Bununla birlikte, evrensel ya da öznel-arası bir geçerlilik iddiasında bulunabilir çünkü böyle bir yargının dayandığı hazzın kaynağı, yüksek bilişsel yetilerimizin ya da anlama ve hayal gücü yetilerimizin uyumuna ya da “esnekliği”ne bağlanabilir.⁸ Bilgi sahibi olan her özne aynı zamanda bu hazzı da yaşayabilmelidirler.⁹

Kant, sanatın üretim ve algılanmasının toplumsal ve tarihsel yönlerine pek dikkat etmez. Sosyokültürel çeşitlilikten ve tarihsel değişimden bağımsız olarak, güzel olan da olmayan da aynı şekilde yargılanır.¹⁰ Bununla beraber transandantal yargı çıkarımı bağlamında Kant'ın zihninde kanonlaşma süreçlerini açıklamaya yönelik herhangi bir ampirik girişim yoktur. Ayrıca, güzelin analizinde, estetik yargının tek başına bir sanat eseriyle anlamlı bir bağlılığı temsil ettiğini de iddia etmez. Yalnızca geri kalan değerlendirme yöntemlerinin sanat eserinin güzelliğiyle ilgili olmadığını vurgular. Bir sanat eserini güzel kılan şey böylece gittikçe daha arka plana itilir. Şimdilik sadece güzelin insanın bilişsel yetisi tarafından nasıl kavranabileceği sorusuyla ilgilenir.¹¹

Sanat eleştirmeni Clement Greenberg (1909-94) gibi Kant'ı referans alan deneyciler (ampiristler), Kant'ın yanlış anlaşılmasına sebep oldular. Greenberg estetik yargının nesnel geçerliliğini iddia eder: “Zaman, beğeni anlaşmazlıklarını giderek ortadan kaldırır ve sonraki nesiller arasında onaylanan ve yeniden onaylanan temel bir fikir birliğinin devam etmesine olanak tanır.”¹² Greenberg'in biçimci yaklaşımı iktidar, söylem, ideoloji, sınıf veya cinsiyet gibi kanonu oluşturan estetik-dışı koşulları dışladığında sorunludur; ki bu koşullar doğrultusunda da Kant'ın transandantal estetiğiyle kökten farklılaşır. Üstelik bu makalenin de göstereceği üzere, kanonun zaman içinde ortaya çıkan bir fikir birliği olduğu görüşü de hayli problemlidir.

Görsel niteliklerin güzel sanatların için bir unsuru olduğu ve etkisinin biçimsel görünümle bağlantılı olduğu inkâr edilemez. Bu, sanatı ve daha spesifik olarak “meşru” Batılı burjuva sanat

5 Pierre Bourdieu ve Alain Darbel, Dominique Schnapper'la, *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*, Caroline Beattie ve Nick Merriman (çev.), Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press, 1991 (1966) [*Sanat Sevdası*, Çev. Sertaç Canpolat, İstanbul: Metis Yayınları, 2011.]; Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Richard Nice (çev.), Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1984 (1979) [*Ayrılm: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, Çev. Derya Fırat ve Günce Berkkurt, Ankara: Nika Yayınları, 2021.]; Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Susan Emanuel (çev.), Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press, 1996 (1992) [*Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*, Çev. Necmettin Kâmil Sevil, İstanbul: YKY, 1999.]

6 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994 (1790), s. 52, 264.

7 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, s. 5, 122.

8 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, s. 6-8, 124-31.

9 Bu evrensellik iddiası Bourdieu gibi akademisyenler tarafından sorgulanmıştır, zira estetik yargının çıkarsız oyunu ve haz kendine has ekonomik ve sosyal koşullar gerektirir. Bu durum, eğilimin kalıcı olarak yerleşmesine olanak tanıyan koşullara erişimi olanların bir ayrıcalığıdır. Bourdieu, *The Rules of Art*, 314; Bourdieu, *Distinction*.

10 Bir sanat eserinin estetik değerine ilişkin iletişim, güzelin terminolojik olarak tanımlanamazlığı nedeniyle yargı düzeyinin ötesine geçememektedir. “Bu sınır yalnızca birey için geçerli olan beğeni varsayımının altında olmasıyla belirlenir -tek fark, bir eserin değeri konusundaki görüş ayrılığının zorunlu olarak ilgililerden en az birinin zayıf bilişsel yetilere sahip olduğu varsayımına yol açmasıdır.” Caspar Hirschi, “Die Regeln des Genies: Die Balance zwischen Mimesis und Originalität in Kants Produktionsästhetik”, *Conceptus: Zeitschrift für Philosophie*, 32: 81, 1999, 217-55, 224 (G. L. çevirisi).

11 Hirschi, “Die Regeln des Genies”, 225.

12 Jason Gaiger, “Constraints and Conventions: Kant and Greenberg on Aesthetic Judgement”, *British Journal of Aesthetics*, 39: 4, Ekim 1999, 376-91, 381.

algısını yaşamın siyaset ve din gibi diğer alanlarından ayırır. Örneğin sanat müzesi, sanat eserlerini bağlamından uzaklaştırır ve onları orijinal siyasi veya dini işlevlerinden arındırır. Sanat, müzede sergilendiğinde belirli bir işleve indirgenir. Artık çoğu durumda önceki anlamının kaybıyla yan yana olan tefekkürün teşvik edilmesine yol açar. Böylece, varsayılan evrensel nitelikler sanat eserine atfedilir ve bunun sonucunda kalitesinin izi görsel görünümüne kadar sürülebilecek kalıcı bir sanat eserleri kanonu fikri ortaya çıkar. Bu nedenle, örneğin Greenberg gibi, formalist bir yaklaşım kullanarak “meşru” sanat algısı içinde eğitim almış sanat tarihçilerinin ve sanat eleştirmenlerinin, belirli sanatçıları ve sanat akımlarını tesis etmedeki etkili olmaları anlaşılabilir bir durumdur. Açıkçası, estetik yargı sanat algısında önemli bir rol oynar ve bu nedenle kanon oluşumu ile meşgul olduğunda konuya dahil edilmelidir. Ancak bir sonraki bölümde örneklemeceği üzere şunu da kabul etmek gerekir ki, bir uzmanın ya da profesyonelin gözü de toplumsal ve tarihsel gelişmelerin ürünüdür.

Sanatın Kutsallaştırılması

Kanon oluşumuna ilişkin araştırma, hem sanatın kutsallaştırılmasına ve fetişleştirilmesine yol açan dinamiklerin hem de sanatın ortaya çıktığı ve kanonlaştırıldığı sosyo-tarihsel koşulları örtbas eden mekanizmaların sorgulanmasını gerektirir. Sanat ve din arasında, örneğin sanatçının “yaratıcı” olarak adlandırılmasının da gösterdiği gibi çarpıcı paralellikler vardır. Daha sonra sanat eseri, “kutsal” bir şey olarak, onun gereksinimlerini karşılayanları, alıcılarını “kutsar”. Bourdieu'nün detaylandığı gibi, terbiye edilmiş tabiat ya da sanat sevgisi lütuf kabul edilir. Sanat eserinin, ne kadar eğitimsiz olursa olsun herkeste estetik bir aydınlanma uyandıracak güce sahip olduğu söylenir. Bourdieu, kültürlü insanların barbarlığa olan inancının devam ettirilebilmesi için sanatın bir ikinci doğa olarak itibara alınmasını mümkün kılan toplumsal koşulların kılık değiştirmesi gerektiğini belirtir.¹³ Yalnızca sanatın kutsallaştırılmasıyla ilgili değil, aynı zamanda kanon oluşumuyla ilgili olarak da Bourdieu'nün karşılıklı şekilde birbirine bağlı konumların özerk bir sosyal mekânı olarak kurgulanmış sanat alanı kavramı mükemmel bir çerçeveye sağlar. Kuramında “alanın yapısını oluşturan ve onu korumaya ya da dönüştürmeye yönelik mücadelelere yön veren *nesnel ilişkilere*” dikkat çeker.¹⁴

Bourdieu, sihrin sihirbaz aletleri yahut tekniğinden ziyade sihre inanmaya dönük kolektif iradeyle ilgili olduğunu gösteren sosyolog ve etnolog C Marcel Mauss'a (1872-1950) gönderme yapar. Sihirbazın gücü, kolektif şekilde göz ardı edilen meşru bir aldatmacadır.¹⁵ Aynı şey, sanatın üretildiği ve kutsallaştırıldığı koşulların üzerini örten alanda da yaşanır. Bu tür bir gizleme anlaşılabilir bir durumdur, çünkü örneğin yaratıcıyı kimin yarattığı, bu yaratıcının eleştirmenler, galericiler vb. tarafından nasıl yaratıldığı ile ilgili sorular sanatın büyüsunün bozulmasına yol açacaktır. Bu sebeple sanat alanında bazı kesimler bu türden soruları hâlâ küçümser. Özellikle estetiğin felsefi bir disiplin olarak geliştiği on sekizinci yüzyıl sonundan beri bu durum geçerlidir. Sanatın önceki dinî ve saraya bağımlı işlevinden kopma eğilimi, sanat alanının özerkliğinin kemale erdiği on dokuzuncu yüzyılda *l'art pour l'art* sanat için hareketiyle doruğa ulaşır.¹⁶

¹³ Bourdieu ve Darbel, *The Love of Art*, 111–12; Erwan Dianteill, “Pierre Bourdieu and the Sociology of Religion: A Central and Peripheral Concern”, David L. Swartz ve Vera L. Zolberg, (der.) içinde, *After Bourdieu: Influence, Critique, Elaboration*, Dordrecht: Springer, 2005, 65–85.

¹⁴ Bourdieu, *The Rules of Art*, 205 (özgün vurgu), ayrıca bkz. 141–73.

¹⁵ Marcel Mauss, *A General Theory of Magic*, Robert Brain (çev.), London ve New York: Routledge, 1972, 35, 114–19; Bourdieu, *The Rules of Art*, 169.

¹⁶ Sanatsal üretiminin toplumdan ayrı tutulamayacağı düşünüldüğünde, Peter Bürger böyle bir özerkliğin salt bir yanılsama olduğunu varsayan sosyolojinin tarihsel gelişmeyi göz ardı ettiğini işaret eder. Ona göre sosyoloji tam bu sebepten özerklik kavramının karmaşıklığını göz ardı ediyordu. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Michael Shaw (çev.), *Theory and History of Literature* 4, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2011 (1974), 35.

İlk bakışta, modern çağda sanatın özerk alanının oluşumu ile toplum arasındaki bu paradoksal ilişki, sanatsal beğenideki değişimlerin açıklanması adına sanat tarihi disiplininin bu konuya dikkat çekmesini daha da önemli kılar. Aynı zamanda bu, sanat eserinin biçimsel ve estetik yönlerinin artık sanat tarihi disiplininin kapsamına girmemesi gerektiği anlamına da gelmemelidir, çünkü bunlar içkin birer bileşeni temsil etmektedir. Ancak görsel niteliklerin biçime de bağlı olarak izleyici üzerindeki etkisi ne zamandan ne de mekândan bağımsızdır. Sanat tarihçileri her halükârda nesnenin tarihselliğini ve estetik deneyimi dikkate almalıdır.

1939-45 savaşına kadar estetik gerekçelerle reddedilen Alman dışavurumculuğunun kanonlaştırılmasıyla ilgili aşağıda verilecek örnek bu noktada açıklayıcıdır. Ekspresyonizm çirkin, kaba, tüyler ürpertici, dehşet verici ve aşırı olarak nitelendiriliyordu.¹⁷ “Formun yıkılması”, yani formların ve renklerin gerçekliğini deforme etme veya oradan sapma, bu dönemde uluslararası şöhret kazanmamış Brücke sanatçıları için sanatsal beğeniye aykırıydı. 1939-45 savaşıdan sonra, dışavurumculuğa karşı uzun zamandır süregelen estetik tutumların ibresi birkaç yıl içinde olumluya döndü.¹⁸ Dışavurumculuğun bu ani kutsallaştırılmasının nedenleri açıkça politik ve ideolojik güdümlüydü. Sanat alanındaki etkili aktörlerin neyi tabu ilan ettiği ve Nasyonal Sosyalizm sonrası neyi kanonlaştırdığına dair iyi bir el kitabı Nazilerin muteber yahut “dejenere” adettiği sanatı yansıtır. Nazilerin “dejenere sanat” kampanyasının başlıca hedeflerinden biri olan dışavurumculuk böylece büyük bir kabul görmüş ve “dejenere olmuş” sanat alanındaki faşizmin antitezi olarak konumlanmıştır. Dahası, Soğuk Savaş sırasında sanatı destekleyenler, Nasyonal Sosyalizm ile komünist yönelimli sistemler arasında paralellikler kurdular ve bu da bahsi geçen bölgelerde mahkûm olmuş sanatsal yönelimlere bir iade-i itibar anlamına geldi.

Ekspresyonizm Batı demokrasileriyle özdeşleştirdi ve sembolik bir değerle donatıldı: demokrasiyi, özgürlüğü ve bireyciliği temsil ederek Batı demokrasilerinde kimlik oluşumuna katkıda bulundu.¹⁹ Takdis yetkisine sahip çeşitli müze müdürleri, dışavurumcu sanatı Nazizmin peşinden ortaya çıkan sanatsal biçimlerin tek uygun formu olarak görüyordu; burada da 1910'lardan itibaren dışavurumcu sanatı, (Soğuk Savaş sırasında büyük sıçrama yapan) Cobra grubu gibi çağdaş sanat örnekleriyle ilişkilendirdiler.²⁰ İzleyiciler ise onların güzellik fikirlerine pek de uymayan bir estetik eğilimi benimsemeye başladılar. Realist eğilimleri ise Nasyonal Sosyalist ve Doğu Bloğu tabusuyla ilişkilendirilebilecek şekilde tanımladılar ve bu şekilde onların “kanona layık olmadıklarına” hükmettiler. Realist eğilimlerin totaliter rejimlerle ilişkilendirilmesi, bunların reddedilmesinin önemli bir nedeniydi.

Bu örnek, kanonun hiyerarşilerinin siyasi ve ideolojik hedeflere göre zaman içinde değişebileceğini gösterir. Giderek daha fazla eserin kanona girmesi söz konusu değil, çünkü belirli sanat biçimlerine yönelik eğilimler değiştiğinde, bu aynı zamanda daha önce ünlü olan sanat eserlerinin eski önemini yitirmesi anlamına da gelebilir. Nazilerce mahkûm edilen sanatın takdir ediliyor olması ideolojik bir tutumdu ve bu haliyle kimliği şekillendiren unsurlardan biri haline geliyordu. İzleyici bu sanatta kendini tanıması ve kanaatlerinin onaylandığını görmüştür.²¹ Söz

¹⁷ Gregor Langfeld, *German Art in New York: The Canonization of Modern Art 1904–1957*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015, 100, 146 vb.; Gregor Langfeld, *Duitse kunst in Nederland: verzamelen, tentoonstellen, kritieken; 1919–1964*, Zwolle: Waanders Uitgevers, 2004, 29–30; Geurt Imanse ve Langfeld, “Expressionism in the Netherlands”, Isabel Wünsche, (der) içinde, *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*, New York ve Londra: Routledge, 2018, 295–315, 304–05.

¹⁸ Bu eğilim Avrupa’da savaş sonrasında ortaya çıkmasına rağmen, Birleşik Devletler’de 1930’larda halihazırda gelişmekteydi. Bkz. Langfeld, *German Art in New York*; Langfeld, “How the Museum of Modern Art in New York Canonised German Expressionism”, *Journal of Art Historiography*, 11, Aralık 2014, 1–13, <https://arthistoriography.wordpress.com>; Langfeld, *Duitse kunst in Nederland*.

Benzer gelişmeler için Claartje Wesselink ve Elena Korowin’in *Journal of Art Historiography*’nin bu sayısındaki katkılarına bakılabilir.

¹⁹ Bkz. Langfeld, *German Art in New York*, 118–19, 128, 142, 147, 149, 164, 169, 173.; Langfeld, “How the Museum of Modern Art”, 9–13; Langfeld, *Duitse kunst in Nederland*.

²⁰ Cobra’nın kanonlaşma süreci hakkında Wesselink’in *Journal of Art Historiography*’deki ilgili bölüme bakılabilir.

²¹ Bourdieu toplumsal alan ve sanat alanı arasında bir homolojiden bahseder. Bourdieu, *The Rules of Art*, 166 ve 251–2.

konusu sanat eserinin ideolojisiyle özdeşleşme, eserin estetik bakışa layık görülmesinin önkoşulunu oluşturmuştur. İzleyiciler, başlangıçta kabul edilen güzellik kavramlarına uymayan bir estetiğe açıldılar. Dışavurumcuların kullandığı yoğun renkler ve çarpıtmalar olumlu bir anlam kazandı.

Sanat Alanında İktidar Mücadeleleri

Kanonu oluşturan dinamiklerin üzerindeki örtünün sosyo-tarihsel bağlamda kaldırılması sanat tarihi açısından son derece önemlidir, çünkü bu süreç sistematik olarak sanatın mitleştirilmesine dahil olan ve onu sürdüren sanat sistemiyle örtülür. Esasen iz sürdükçe verili ve apaçık kabul edilen yahut da yaşayan pratikten kopuşun aslında sanat alanındaki belirli figürlerin ve bunların ilişkili olduğu kurumların kararları olduğu görülebilir. Bazı sanat eserlerinin, sanatçıların ve akımların kanonlaştırılmasına yol açan sistemin kendisiyle birlikte bu statünün kazanılmasında rol oynayan iktidar ilişkilerinin, süreçlerin ve söylemlerin yeniden inşa edilmesi gerekmektedir. Akılda tutulması gereken bir diğer nokta da Bourdieu'nün gösterdiği gibi, iktidara ve söyleme erişimde eşitsizlik olduğu ve estetik deneyimin sınıf temelli olduğudur (“yüksek” ve “alçak” sanat arasındaki ayırımı olduğu gibi).²²

İktidar mücadeleleri kanon oluşumunun doğasında olan bir husustur ve bunların varlığı az çok gizlidir. Kanon oluşumunu ortaya çıkarmak, sanat ortamındaki aktörlerin ve bununla ilişkili kurumların belirli sanat formlarının değerlendirilmesini nasıl etkilediğine odaklanmak anlamına gelir. Bu aktörler arasında sanatçılar, koleksiyonerler, galeri sahipleri, eğitimciler, hamiler, küratörler, sanat tarihçileri ve eleştirmenler yer alır. Bu da elbette belirli grupların, kurumların ve ağların “meşru” beğenin tanımı üzerindeki etkisini göstermeyi mümkün kılarken bunların ne ölçüde hâkim olabildikleri ve toplum üzerindeki etkilerini de ortaya koyar. Kanonun zamanla ortaya çıkan bir fikir birliği olduğu görüşünün yanlıcılığı da böylece ortaya çıkar. Sanatın kurulumu bireysel aktörlerin iş birliğine dayalı olarak uyumlu bir şekilde değil, belirli konumların hakimiyet mücadelesinin sürecidir.

Özellikle modernizmden bu yana sanat alanını, geleneksel normların savunucuları ile onları değiştirmeye çalışanlar arasındaki rekabet karakterize eder. Geleneksel sanatın normlarını umursamayan avangart akımlar başlangıçta güçlü bir direnişle karşılaşmış ve küçük bir çevrenin saygısını kazanmıştır. Sanatsal hiyerarşiler, ancak eskilerle mücadele ederek kabul görebilecek olan yeniliklere karşı savunulur. Bu durum zirvede kalma arzusundaki başarılı, baskın figürler ile süreklilik ve tekrarı kırmak isteyen yeni-gelenler arasındaki mücadeledir.²³ Sadece gelenekçiler ve ilericiler değil, aynı zamanda sanat destekçileri de farklı sanat anlayışlarına sahip bu gruplar içinde birbirleriyle rekabet halindedir.

Bunu açıklamak için, Alman dışavurumculuğunu bir kez daha örnek olarak –özellikle de Amerika Birleşik Devletleri'nde henüz kanonlaştırılmadan nasıl karşılandığı üzerinden– ele almak istiyorum. Bu örnek aynı zamanda sanat destekçilerinin zamanla sanat hareketlerine farklı anlamlar yüklediğini ve bu hareketlere atfedilen sanatsal önemi güncellediğini de gösterir. İki savaş arası dönemde modern sanatın destekçileri, 1914-18 yılları arasında Almanya'da gelişen sanata ilişkin milliyetçi söylemi tadil ederek Alman dışavurumculuğunu hem uluslararası bağlamda hem de ulusal bağlamda teşhir eder.²⁴ Uluslararası konum, 1920'lerde Amerika Birleşik Devletleri'nde modern sanatın belki de en aktif destekçisi olan sanatçı Katherine Dreier'in (1877-

²² Bourdieu, *Distinction*.

²³ Robert Jensen, kanonu teşkil eden sanatsal yenilikleri, ders kitaplarındaki sanatçı, eser ve akımları araştırıyor, örneğin; Jensen, “Measuring Canons: Reflections on Innovation and the Nineteenth-century Canon of European Art”, Brzyski, (der.), içinde *Partisan Canons*, 27–54.

²⁴ Langfeld, *German Art in New York*, 37–65.

1952) faaliyetlerinde açıkça görülür. Dreier modern akımın ulusal sınırlarla kısıtlanamayacağına inanıyordu ve hiçbir zaman da tam anlamıyla ulusal denilebilecek sergiler düzenlemedi. Onun modern sanat fikri, soyut sanata özel bir önem atfettiği için özellikle avangart sanatçıların içinde oldukları teosofik öğretiye bağlıydı. Alman sanatı bu hareketin yalnızca bir parçası olduğundan, Dreier onu öncelikle Alman sanatı olarak algılamadı.

Buna karşılık, William R. Valentiner ve daha sonra New York Modern Sanat Müzesi'nin (MoMA) müdürü olan Alfred H. Barr Jr. (1902-1981) gibi bir sanat tarihçisi, "Fransız biçimi"yle kısmen de olsa eleştirel olarak pek sorgulanmamış, yer yer asırlık bir geleneğe sahip olan irrasyonel ve kalıplaşmış "Alman içeriği" arasındaki sözde ayrıma vurgu yaptı.²⁵ Alman sanatının bu uzun ömürlü kimliği ve onun zaman-üstü karakterine uyduğu varsayılan figüratif dışavurumculukla eşleştirilmesi, o dönemde henüz kanonlaştırılmamış olsa bile, uluslararası konuma göre çok daha fazla kabul gördü. Alman sanatının ulusal perspektifi o kadar başarılı oldu ki günümüze kadar varlığını sürdürdü. Buna karşılık Dreier, kabul gördüğü çevreyi genişletmekten uzak, kendisini uzmanların gözünde şüpheli konuma düşüren ezoterik öğreti ve şahsi tercihlerin peşindeydi. Sergileri o dönemde hâlâ en az tanınan hareketlerden biri olan soyut sanatı tek taraflı olarak destekledi. MoMA'nın yöneticisi Barr gibi kendisinin etkisini en aza indirmeye çalışan bir figüre karşı koyacak sanat tarihsel ve kurumsal otoriteye sahip değildi.²⁶ Kendi sanat anlayışını meşrulaştıracak güce sahip değildi. Ancak ölümünü takiben, sanat koleksiyonu MoMA gibi müzelerle dahil edildikten sonra, modern sanatı yorulmaksızın desteklemesiyle tanındı.

Toplumsal Grupların Dışlanması

Kanona başka bir yaklaşım ise dışlanmış sanatçı gruplarını kapsayacak şekilde sınırları genişletme arzusundan kaynaklanır. Bu girişim, kanonlaşmanın her zaman çok daha büyük bir grubun dışlanmasını gerektirmesinde kaynağını bulur. Bu bakış açısı 1970'lerin başından itibaren Marksist ve feminist sanat tarihinden doğmuştur. Daha sonra toplumsal cinsiyet, queer ve postkolonyal çalışmalar da eklenir. Böylece sanat tarihi, kanonun zaman-üstü ve sabit olmadığı, sadece olasılıklardan birini temsil ettiğinin gitgide daha da farkına varmamızı sağlayacak çok şey yaptı. Kanona girebilecek sanatçılar, eserler, akımlar vb. için ihtimaller yelpazesi her zaman geniş olsa da ancak çok kısıtlı bir kesim bunu başarabilir. Özellikle son yıllarda küresel ve transnasyonal bir sanat tarihi yazma çabalarının sonucu olarak kanon sorunları yeni bir dinamik kazandı. Disiplin bugün halen güçlü bir şekilde "Batılı" (özellikle Avrupa ve Kuzey Amerika) ve milliyetçi sanat tarihi yazımına dayanır. Milenyumun başlangıcından bu yana documenta gibi mekânlarda²⁷ ve Batı dışında düzenlenen bienallerde "Batılı olmayan" sanatçıların önemli ölçüde artan varlığı, çağdaş sanat kanonunun gelişebileceği yönü gösterir. Bununla birlikte, coğrafi kapsayıcılıktaki bir artış, küresel sanat tarihlerinin ve transnasyonal perspektiflerin de tamamen Batılı yapılar olduğu ve yalnızca Kuzey Atlantik sanat tarihinin bu damar içinde yer alanlar için anlaşılır ve ikna edici olduğu gerçeğini gölgelememelidir.²⁸ Postkolonyal teori ve feminizm yalnızca sanat tarihinde değil, beşerî bilimlerin her alanında yaygın olarak kullanılıyor

²⁵ Barr, esasen Giorgio Vasari'nin geliştirdiği, klasikleşmemiş Gotik'in izinin Fransa'ya değil Almanya'ya kadar uzanabileceği yönündeki eski bir fikri benimsiyordu. Vasari, 1550 tarihli *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri* adlı eserinde, bir hata sonucu klasikleşmemiş Gotik (ve daha önceki) mimariyi, Gotik mimarinin aslında on ikinci yüzyılın ortalarında görüldüğü Fransa'dan ziyade Almanya'ya atfetmiştir. Bununla, yirminci yüzyıla hâkim olacak önemli bir gelişmeye katkıda bulundu. Alman mimarisini geniş, barbar ve kaba olarak tanımladı. "Yozlaşmış" kelimesini kişinin ulusal idealinden yahut klasikten sapması anlamında kullanmıştı. Vasari, *Lives*, 21, 24-25.

²⁶ Langfeld, *German Art in New York*, 78.

²⁷ Lotte Philipsen, *Globalizing Contemporary Art: The Art World's New Internationalism*, Aarhus: Aarhus University Press, 2010, 37-38.

²⁸ James Elkins, "Afterword", Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel, (der.), içinde *Circulations in the Global History of Art*, Farnham ve Burlington: Ashgate, 2015, 203-29, 210; Elkins, "Canon and Globalization".

ve benzer başlangıç noktalarından hareket ediyorlar. Bu çalışma ise esas olarak kadın, azınlık ve “Batılı olmayan” sanatçılar gibi toplumsal grupların kanondan dışlanması üzerine yürütülen araştırmalardan bir örnek olarak feminist yaklaşımlara odaklanır.

“Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı etkileyici araştırmasında Linda Nochlin (1931–2017), geçmişte kadınların erkek meslektaşlarından daha az şaheser yaratıp yaratmadığını tartışmak yerine bu eşitsizliğin kadınların sanat akademileri gibi kurumlara tam erişimi olmaması vb. örnekler üzerinden kurumsal ilişkilere dayalı olarak nasıl ortaya çıktığını açıklar.²⁹ Bu ve benzeri çalışmalar, toplumsal tarihin feminist yaklaşımlara nasıl entegre edilebileceğini ve belirli toplumsal grupları ötekileştiren işleyen mekanizmaların işleyişini anlamaya imkân verdiğini gösteriyor.³⁰ Ötekileştirmelere odaklanmak, feminizm ve bağlantılı yaklaşımların kanon oluşumuyla alakalı en önemli getirisi gibi görünüyor, ancak bunun metodolojik olarak daha çetrefilli ve kanıtlanmasının daha zor olabileceği söylenmelidir. Sergi katalogları gibi alımlama belgelerinde ortaya çıkan söylemler, belirli sanatçılar kanonlaştırıldığından beri dışlanmış veya önemsizleştirilmiş sanatçılardan çok egemen gruplara mensup sanatçılarla ilgilidir.

Feministler sık sık mevcut kanonun kadın ve diğer dışlanmış sanatçıları da kapsayacak şekilde genişletilmesi amacıyla revizyon çağrısında bulundu.³¹ Belirli grupların toplumsal olarak ötekileştirilmesi kanona atfedildi ve bu nedenle adaletsiz görüldü. Sanatsal hiyerarşileri yenileme hedefi, feminist sanat tarihçilerinin sanat eserinin biçimsel niteliği kriterini göz ardı etmelerinin bir nedeniydi.³² Arka plana itilen ya da önemsiz görülen bir estetik perspektiften kendilerini uzaklaştırdılar. Bununla birlikte, Janet Wolff gibi son dönemde yazan sanat tarihçileri, “zamanüstü güzellik ve evrensel değerler gibi itibarsız kavramlara başvurmadan” estetik unsuru yenden gündeme getirmeye çalıştılar.³³ Wolff’a göre, güzel ve politik olanın mutlaka birbirleriyle çatışması gerekmez. Feminizmin karşı karşıya kaldığı - müze pratiğindeki toplumsal cinsiyet hiyerarşileri ve peşin hükümler gibi - estetik yargılara içkin ikilemlerin “toplumsal grupların ve onların ideolojik-estetik çıkarlarının keşfi bağlamında” ele alınması gerektiğini öne sürer.³⁴ Bu kavram Griselda Pollock’un özellikle sanat eseriyle ilgili olarak ataerki mekanizmaların ve cinsiyetçiliğin farkına varmamızı sağlayan psikanalitik yaklaşımından farklılaşır.³⁵ Pollock’un yaklaşımı, sanatın algılanmasının somut toplumsal ve tarihsel koşullarına temel almadığından ötekileştirme ve önemsizleştirmeye sebebiyet veren süreçler tüm karmaşıklığıyla arka planda kalır.

Kanon oluşumuna ilişkin iktidar mücadeleleri, geri kalan faktörler göz ardı edilerek veya dışlanarak erkeğin kadın üzerindeki hegemonyasına indirgenirse, nüanslardan yoksun yahut çarpık açıklamalar ortaya çıkabilir. Sanat alanında muhafazakârlar ve ilericiler arasındaki mücadele veya yenilik (modern çağın kurucu unsurları olan fenomenler) gibi önemli süreçler, kanonlaşma süreçlerine ilişkin her türlü doğru kavrayışla bütünleştirilmelidir. Sanatın Hikâyesi,

²⁹ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Woman Artists?”, *Art News*, Ocak 1971, 22–39 ve 67–71, 25 ve 32. [“Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Çıkmadı”, *Kadınlar, Sanat ve İktidar* içinde (ss. 145-177), Çev. Süreyya Evren, İstanbul: YKY, 2020.]

³⁰ 1990’lı yıllardan bu yana, kadın sanatçıların tarihsel konumuna dair araştırmalar, önceki feminist literatürün yer yer ağır eleştirel tonunu yumuşattı. Örneğin: Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, New York: Thames and Hudson, 2012 (ilk baskı, 1990); Hanna Klarenbeek, *Penseelprinsessen & broodschilderessen: Vrouwen in de beeldende kunst, 1808–1913*, Bussum: Toth, 2012.

³¹ Bu eğilim, Hollanda’da modern ve çağdaş sanatın en önemli müzelerinden biri olan Amsterdam Stedelijk Müzesi gibi günümüz müzelerinin, koleksiyondaki erkek ve kadın sanatçıları arasında bir denge kurmak amacıyla bilinçli olarak kadınlar tarafından yapılmış daha fazla sanat eserini toplamasında da gözlemlenir. Aynı zamanda Stedelijk Müzesi, geçmişte de kadın sanatçıların eserlerini topladıklarını ancak 1960’lı yıllara kadar olan sanat koleksiyonlarından sadece birkaçının dikkate değer olduğunu belirtir. Kadınların elinden çıkan çağdaş sanat eserlerinin daha fazla toplanması politikası 1990’lı yıllardan bu yana öncelik kazanır. *Stedelijk Museum: Collectieplan 2012–2013*, 30 Eylül 2011, 9; *Stedelijk Museum: Collectieplan 2014*, 27 Eylül 2013, 4, 7–9.

³² “Feminizmin güzelliğe olan güvensizliğinin” analizi için, bkz. Janet Wolff, ‘Groundless Beauty: Feminism and the Aesthetics of Uncertainty’, *Feminist Theory*, 7: 2, Ağustos 2006, 143–58.

³³ Wolff, ‘Groundless Beauty’, 147 ve 153.

³⁴ Wolff, ‘Groundless Beauty’, 153.

³⁵ Griselda Pollock, *Differencing the Canon*.

Pollock'un iddia ettiği gibi, ışıldayan bir Erkeğin Hikâyesi'ne indirgenemez. Whitney Chadwick ve Amelia Jones gibi daha sonraki sanat tarihçileri, kadınlar arasındaki farklılıkların yaş, sınıf, ırk, etnik köken ve cinsel yönelimin yanı sıra sosyal değişimlere göre koşullandırıldığını kabul eden bir yaklaşımı savundular.³⁶ Queer çalışmaları ayrıca ikili bölünmenin sorunlu olabileceğini ve kanonlaştırma süreçlerinin anlaşılmasını engelleyebileceğini gösterdi. Dahası, modern sanatın desteklenmesinde ve kurumsallaştırılmasında önemli rol oynayan, yukarıda tartışılan ve aynı zamanda kadın haklarını savunan Dreier;³⁷ Solomon R. Guggenheim'in sanat koleksiyonunu bir araya getiren Hilla Rebay; efsanevi Peggy Guggenheim; veya MoMA'yı kuran ve koleksiyonculuk ve sergileme stratejilerinde önemli etkisi olan Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss ve Mary Quinn Sullivan gibi Amerika Birleşik Devletleri'nden uluslararası alanda hiç de istisnai olmayan birkaç örnek figürden bahsetmek gerekirse; erkek sanat destekçilerine göre sayıca fazla olmalarına rağmen adilane bir muamele gördükleri söylenemez.³⁸

Feministler, özellikle ilk evrelerde, sanat tarihinin ataerkil yapısı içinde baskıya ve erkek hegemonyasına karşı mücadele etmek zorunda kalırken, feminist ve toplumsal cinsiyet çalışmalarının o zamandan bu yana kanon oluşumu üzerinde dikkate değer bir etkisi oldu. Feminist sanat tarihçileri, sanata ve kanonun oluşumuna ilişkin görüşlerimizi değiştirmeyi amaçlayan, sanat alanında aktif oyuncular olma eğilimindedirler. Üniversite öğretmenleri rolleriyle sanat alanındaki yeni nesil aktörleri şekillendiren gücün temsilcileridirler. Kadın sanatçıların 1960'lardan bu yana nasıl aziz ilan edildiği incelenirse, modernist sanatçılar gibi belirli kadın sanatçı gruplarının neden uluslararası bir itibar kazandığı düşünülebilir. O zamandan beri kanona eklenen bu sanatçıların sayısı nispeten az ve iyi tanınlanmıştır. Büyük modern sanat müzeleri gibi sürekli seçimler yapmak ve bunları savunmak zorunda kalan sanat kurumlarının temsilcileri, sanatçıların seçimi konusunda büyük ölçüde hemfikirdir. Ancak (kadın) sanatçıların büyük çoğunluğu hâlâ bilinmez ya da başka yerlerde de söylendiği gibi "karanlık madde"nin parçalarıdır.³⁹ Bu nedenle kurumların neden bu küçük sanatçı grubunu seçip geniş sanatçı grubunu terk ettiğini sormak gerekir. Feminist revizyonizmin gündeme getirdiği mesele, yani yargılama kriterlerinin cinsiyete dayalı olması, estetik yargının ilkeleriyle ilgili soruları yanıtlamanın bir yolu olabilir. Bu, bizzat kanon oluşumu ya da Wolff'un ifadesiyle post-eleştirel çağda "feminizm sonrası estetik" meselesidir.⁴⁰

Feminist sanat tarihi, belirli sanatçıların takdis edildiği aşırı seçici sistemi hiç değiştirmedeği gibi kanondaki değişikliğe rağmen bu sistemi onayladı. Kanonun ya da sanat alanında kanonu yaratan sistemin ortadan kaldırılabileceğini düşünmenin bir yanılısama olduğu ortaya çıktı.

³⁶ Chadwick, *Women, Art, and Society*, 502, 505; Pollock, *Differencing the Canon*, 24.

³⁷ Dreier kadınların oy hakkı için çalıştı, Arjantin'de sosyal reformları savundu ve kadın sanatçıları destekledi. Ayrıca, genç kadınlara daha iyi iş fırsatları yaratmak amacıyla eğitim veren Manhattan Kız Ticaret Okulu'nun başkanlığını yaptı ve Alman Kadın ve Çocuk Rekreatyon Evi'nde aktif olarak görev yaptı. Katherine S. Dreier, *Five Months in the Argentine from a Woman's Point of View, 1918 to 1919*, New York: Frederic Fairchild Sherman, 1920.

³⁸ Ayrıca bkz. *Doris Wintgens, Peggy Guggenheim and Nelly van Doesburg: Advocates of De Stijl*, Rotterdam: naio10, 2017; Karole P. B. Vail, (der.), *The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2009; Jennifer R. Gross, (der.), *The Société Anonyme: Modernism for America*, New Haven: Yale Univ. Press, 2006; Solomon R. Guggenheim Museum, *Art of Tomorrow: Hilla Rebay ve Solomon R. Guggenheim*, New York: Guggenheim Museum, 2005; Wendy Jeffers, "Abby Aldrich Rockefeller: Patron of the Modern", *The Magazine Antiques*, 166, Kasım 2004, 118-27; Isabel Wünsche, "Sammlerinnen im Dienste der Kunstvermittlung – Katherine S. Dreier, Galka E. Scheyer und Hilla von Rebay", Ulrike Wolff-Thomsen ve Sven Kuhrau, (der.) içinde, *Geschmacksgeschichte(n): Öffentliches und privates Kunstsammeln in Deutschland, 1871-1933*, Kiel: Ludwig, 2011, 194-215; Deborah Wye ve Audrey Isselbacher, *Abby Aldrich Rockefeller and Print Collecting: An Early Mission for MoMA*, New York: Museum of Modern Art, 1999; Robert L. Herbert, Eleanor S. Apter, ve Elise K. Kenney, (der.), *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University: A Catalogue Raisonné*, New Haven: Yale Univ. Press, 1984; Ruth L. Bohan, *The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition: Katherine Dreier and Modernism in America*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1982; Peggy Guggenheim, *Out of This Century: Confessions of an Art Addict*, New York: Universe Books, (1946) 1979.

³⁹ Gregory Sholette, "Heart of Darkness: A Journey into the Dark Matter of the Art World", John R. Hall, Blake Stimson, ve Lisa Tamiris Becker, (der.) içinde *Visual Worlds*, New York ve Londra: Routledge, 2005, 116-38.

⁴⁰ Wolff, 'Groundless Beauty', 149.

Günümüzde pek çok sanat tarihçisi “kanon” terimini açık bir şekilde kullanmaktan kaçınmaya çalışsa da bu durum kanonun ortadan kalktığı anlamına gelmez. Sanat tarihi disiplini kanon üreten bir sistemin parçasıdır. Sanat alanının tamamı kanonu sürekli yeniden üretir ve korur: ders kitapları, sanat piyasasındaki fiyatlar, önde gelen sanat koleksiyonları ve UNESCO Dünya Mirası Listesi, sanatsal hiyerarşilerin yeniden üretimine katkıda bulunan kurum ve medyanın sadece birkaç örneğidir.

Daha kapsayıcı bir kanon meselesinin önemine rağmen, karşı kanon, çoklu-evrensel veya çoklu-kanon gibi kavramların dışlanmış gruplar açısından faydalı olup olmadığı şüphelidir.⁴¹ Çoklu-evrensel ve çoklu kanon kavramları, aynı sistemin parçası olmalarına ve birbirlerini şartlandırmalarına rağmen, bağımsız olarak oluşan kanonları akla getirir. Bu, bir arada uyumlu yaşamdan ziyade sanat alanında yeni konumlar elde etme ve eskiyi (Avrupa merkezli kanon gibi) demode olarak geçmişe gönderme sürecindeki iktidar mücadelesiyle ilgilidir. Bahsedilen kavramlar, eşit değerdeki farklı kanonların yan yana var olduğu yönünde yanlış bir izlenim uyandırma ve dolayısıyla sanat alanında gerçekte var olan nesnel hiyerarşileri gizleme eğiliminde olup, ders kitaplarında yer alan sanatçılar üzerinden verilecek örneklerle bu durum net bir şekilde ortaya konabilir. Önemli olan, belirli ana anlatıların neden ve nasıl ortaya çıkıp yerleştiği sorusunu gündeme getirmek için tam olarak bu hiyerarşileri görünür kılmaktır. Bu, kültürel alandaki alt bölümlerle ilgili kanonların olmadığı veya örneğin belirli medya, bölgeler veya sosyal gruplarla ilgili özel kanonların olmadığı anlamına gelmez. Son olarak, karşı kanon ve çoklu kanon gibi kavramlar genellikle henüz kanonlaştırılmamış çağdaş sanatla ilgilidir, bu tür kavramların da aynı şekilde yanıltıcı olabilmemesinin nedeni budur.

Diğer Metodolojik Hususlar

Kanonlaştırma süreçlerine ilişkin araştırma, alımlama estetiğine göre izleyicinin daha fazla bütünleşmesini gerektiren bir alımlama tarihi olarak anlaşılabilir. Beğenin oluşumuna odaklanır ve sanatın teşvikçisi rolünü bütünleştirir. Kanonun oluşumu üzerindeki etkileri göstermek için mükemmel bir yöntem, söylem analizi ve alıcıların sanatı belirli bir seviye ve anda nasıl anladıklarını meydana çıkarmak için sergi katalogları, sanat eleştirileri ve sanat tarihi yazıları gibi alımlamanın göstergelerini incelemektir. Burada görünür kılınan, sanat eserini yaratan söylemin kurgulanmış doğası, anlamı ve değeridir.

Sergi katalogları, söylemin büyük ölçüde sergiler sonrasında gelişmesi nedeniyle modern sanatın alımlama belgeleri olarak mühim bir rol oynar.⁴² Teşhir veya göz ardı edilen sanatçılar ve bunların kamuoyuna sunulma biçimleri hakkında bilgi verir. Sanat eleştirileri alımlamanın başka bir türden analitik belgesidir; sadece sanat yapıtlarına değil, sergilerin nasıl sunulduğuna ve kataloglarda yazılanlara da göndermeler yapar. İncelemeler, eleştirmenlerin sanat eseri ve sergiyle ne kadar özdeşleştiğini, muhafazakârlardan ilericilere tutulan yolları ortaya koyar. Farklı zamanlarda düzenlenen sergiler bu şekilde incelenebilir, yani sanat eleştirileri artzamanlı

⁴¹ “Karşı-kanon” ve “çoklu-evrensel kanon” kavramlarını Ruth E. Iskin kullanırken, “çoklu kanonlar” kavramını Anna Brzyski kullanır. Iskin, “Introduction: Re-envisioning the Canon: Are Pluriversal Canons Possible?”, Iskin, (der.) içinde, *Re-envisioning the Contemporary Art Canon*, 1–41, 13–14, 24, 28 vb.; Anna Brzyski, “Introduction: Canons and Art History”, Brzyski, (der.) içinde, *Partisan Canons*, 1–25, 3.

⁴² Wolff çoklu-kanonlar kavramını sorunsallaştırır; Elkins ise çoklu-moderniteler kavramı için aynı şeyi yapar. Wolff, “Groundless Beauty”; Elkins, ‘Afterword’, 227–29.

⁴³ Bu noktaya gelindiğinde, modern sanatçı dernekleri, müzeler ve diğer sanat araçları tarafından belirli sergilerle ilgili çok sayıda yayının yanı sıra sergi tarihine ilişkin araştırmalar da ortaya çıktı. Örneğin: Barbara Schaefer, (der.), *1912 – Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*, Köln: Wienand Verlag ve Wallraf-Richartz-Museum, 2012; Phaidon Editors ve Bruce Altshuler, (der.), *Salon to Biennial – Exhibitions that Made Art History*, c. 1: 1863–1959, Londra ve New York: Phaidon Press, 2008; Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA: MIT Press, 1998; Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, (der.), *Thinking About Exhibitions*, Londra ve New York: Routledge, 1996; Maximiliane Drechsler, *Zwischen Kunst und Kommerz: zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905*, Munich: Deutscher Kunstverlag, 1996.

olduğu kadar eşzamanlı olarak da analiz edilebilir. Sanat eleştirileri keyfi sonuçlara da yol açabilecek geniş bir yorum yelpazesine izin verdiğiinden sistematik bir analiz gerektirir.⁴³ Eleştirmenlerin argümanları estetik, (sanat)tarihsel, politik, sosyal, dini, biyografik ve psikolojik olabilir. Eldeki soruna dayanarak, belirli bir alıcının niyetinin sanat eserini kutsallaştırmak, aşağılamak veya güncellemek olup olmadığı ve söz konusu amaçla hangi karşılaştırmaların veya karşıtılıkların kullanıldığı sorulmalıdır.

Sergilerin tarihi ve bilhassa sergi katalogları, belirli akımların diğerlerinden fazla takdir görmesine dair açıklama getirme eğilimindeyken, özellikle müze koleksiyonlarının tarihi, sanatçıların ve akımların ne zaman kanonun bir parçası haline geldiğini gösterir. Müze koleksiyonlarının yapısı, belirli sanatçıların sıralamadaki konumunu belirlememize olanak tanır, çünkü modern sanata nihai kurumsal tanınırlığı sağlayanlar müzelerdir. Sanat eserlerinin edinimi, geçici sergilerle karşılaştırıldığında uzun vadeli bir bakış açısına dayanmaktadır. Genellikle müzeler, kalıcı değeri olduğu varsayılan eserleri, gelecekte de değerli olacağı beklentisiyle satın alır. Bu nedenle eserler büyük bir titizlikle korunup belgelenir. Koleksiyonların salt niceliksel olarak incelenmesi yetersizdir. Yalnızca belirli bir sanatçının kaç eserinin toplandığını belirlemek yeterli değildir, aynı zamanda bunların tekniği ve temsil edilebilirliği de (sanatçının eserlerinin eksiksizliği veya belirli dönemlere gösterilen özen gibi) incelenmelidir. Bir sanatçının eserinin ne kadarının sanat piyasasında mevcut olduğu da burada rol oynayabilir. Her ne kadar müzeler başlıkları dikkatle seçse de satın almaların aktif bir toplama stratejisinin parçası olup olmadığı dikkate alınmalıdır. Sonuçta mesele hangi müzelerin diğerlerine örnek olduğunu, neye sahip olarak prestij kazandığını ve sanat tarihine bu şekli verdiğini tespit etmektir.

Piyasa değeri, yani bir eserin belirli bir andaki satış fiyatı, aynı zamanda sanat eserinin ne kadar beğenildiği hakkında da bilgi sağlayabilir. Ancak kanonlaştırma süreçlerini tamamen, genel sürecin yalnızca bir parçası olabilecek sanat piyasasının etkisine bağlamak yanlış olur. Örneğin, dolaysızca ekonomik başarıya ulaşan ve önceden belirlenmiş bir talebe öngörülen biçimlerde yanıt veren sanat eserleri, genellikle kanonda yer edinme fırsatı bulamadan eskimeye mahkumdur.⁴⁴ Bunun her zaman farklı aktör ve kurumları içeren toplumsal süreçleri teşkil ettiğinin bilincinde olunmalıdır. Üstelik sanat tarihi kimi sanatçıları araştırma kapsamına alıp kimilerini dışarda tutarak hiyerarşiler kurar.⁴⁵ Akademilere hangi sanatçıların atandığı üzerinden kimlere müfredat kapsamında sanata dair bakış açılarını aktarma fırsatı sunulduğunu belirlemek de mümkündür. Son olarak sanatın devlet tarafından desteklendiği noktalarda sanatın toplumsal statüsü hakkında çıkarımlarda bulunmamızı sağlayabilecek nüveler bulunabilir. Modern sanatın kanonlaştırılmasını anlamak, tüm bu değişkenlerin kendi toplumsal bağlamlarıyla bütünlük içinde incelenmesini gerektirir. Hedef, sanat sahnesindeki aktörlerin ve ait oldukları kurumların, belirli sanatsal ifadelerin değerlendirilmesini nasıl etkilediğini ve sembolik güç açısından sanat alanındaki konumlarının ne olduğunu göstermek olmalıdır.

Kurumsal iktidar ilişkileri zamanla değişir. Örneğin, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında sanat akademileri ve devletin hâkim olduğu sistemin yerini sanat simsarları ve eleştirmenleri almıştır. Yirminci yüzyılın ilk yarısında ise kanon oluşumunda baskın rol oynayan modern sanat müzesi ortaya çıktı. Yine de kültürel girişimciler tartışmaya girene kadar en önemli teşebbüsler o dönemde henüz sanat görüşlerini hâkim kılamamış olan sanatçı ve sanatçı dernekleri tarafından gerçekleştirildi. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, çağdaş sanat alanında bienaller ve

⁴³ Bu konu şurada daha detaylı incelenmiştir: Langfeld, *German Art in New York*, 17–19.

⁴⁴ Bourdieu, *The Rules of Art*, 142.

⁴⁵ Nicel yaklaşımlar için bkz.: Jensen, 'Measuring Canons'; James Elkins, 'Canon and Globalization in Art History', Brzyski, (der.), *Partisan Canons* içinde, 55–77.

Kassel'deki documenta gibi büyük uluslararası sergiler ve sanat fuarları ortaya çıktı.⁴⁶ Çağdaş sanatta kanonlaşmadan ne derece söz edilebileceği ise hâlâ tartışmalıdır. Bourdieu'nün iddia ettiği gibi⁴⁷ sanatın yalnızca ölümden sonra kanonlaştırılması artık söz konusu değil; sanat kanonik statüyü her daim girift bir alımlama sürecinde elde ediyor. Ancak bienaller gibi çok ses getiren bu sergiler sürecin erken aşamalarında mühim bir rol oynayabilir.

Sonuç

Tüm farklılıklarına rağmen hem geleneksel hem de güncel sanat tarihi yaklaşımları, belirli sanatçıların ve sanat formlarının ön plana çıkarılmasına katkıda bulunma temayülündedir. Ancak sanat tarihinde nispeten yakın bir zamana kadar göz ardı edilen şey, sanat yapıtıyla daha az ilgili ve uzakta konumlandırılmış olan şeydir. Bu sayede kanonun kurulduğu damarlar, sanatçılar ve akımların takdisi yahut önemsizleştirilmesi ortaya çıkarılabilir. İdeal olarak, bir disiplinin genel hatlarıyla bu türden bir öz farkındalığa sahip olması gerekir. Bu, yeni anlayışlara ve nihayetinde kanonun dönüşümüne yol açabilir, zira böylece kanonun sözde “evrenselliği” ve “zaman-üstülüğü” ortadan kaldırılabilir.

Sanat tarihinde kanonla ilgili kavramları ve yaklaşımları ayırmaya yönelik yaygın faaliyet, sonuçta fazlasıyla mutlak, çünkü bunlar tamamlayıcılık ve örtüşmeyle karakterize edilme eğilimindedir. Bu yaklaşımlar birbirine entegre edilmediği durumda, bir bütün olarak kanon olgusunun gerçek anlamda anlaşılması mümkün olmaz. Sanat eserinin biçimsel ve estetik yönleri göz ardı edilirse, güzel sanatların en belirgin unsuru da göz ardı edilir. Ancak estetik bakış asla zaman-üstü ve evrensel olamaz. Estetik ile estetik-dışı, politik ile ideolojik olan her daim birbirine bağlıdır ve birlikte düşünülmelidir.

Her ne kadar yalnızca nesnenin tarihselliğinin değil, estetik deneyimin tarihselliğinin de her daim dikkate alınması gerektiğini zikretmek sıradan görünse de sanat tarihçileri için bu türden bir tarihselliğin maskesini düşürmek zor olabilir çünkü sanat alanı, sanatın üretildiği ve kanonlaştırıldığı koşulları kapsar. Sanat eserinin üretiminden kanonlaştırılmasına kadar geçen süreç sanatı kutsallaştıran ve bu koşulların gizlenmesine yol açan mekanizmalarla ortaya çıkar. Bu nedenle amaç, bu mekanizmaları ortaya çıkarmak olmalı.

Kanonlaştırmalar, birbirleriyle iş birliği ve rekabet halindeki çeşitli aktörleri, ağları, kurumları ve söylemleri içeren sosyal süreçlerdir. Bu nedenle, örneğin kanonlaşma hususunda, bütün rolü sürecin yalnızca etmenlerinden biri olan mekanizmalara (sanat piyasası gibi) atfetmek yahut iktidar mücadelelerini erkeklerin kadınlar veya “Batılı”nın “Batılı olmayan” sanatçılar üzerindeki hegemonyasına indirgemek gibi tek taraflı ve basit girişimlere karşı tedbirli olmak gerekir; zira yenileşme gibi diğer faktörler de karmaşık kanonlaşma süreçlerini etkiler. Disiplinimiz, tüm sistemi yeniden inşa etmemiz için kavram ve yaklaşımların yanı sıra, belirli sanat eserlerinin kanonlaştırılmasına ve marjinalleştirilmesine yol açan süreçlerin, iktidar ilişkilerinin ve söylemlerin de içerilmesini gerektirir. Kapsanan ve dışlananlar birbiriyle ilişkilidir ve birbirlerinden ayrı gözlemlenmemelidir.

Kanon ve kanonlaşma süreçleri, eskiden sanıldığı gibi statik değil, daha ziyade şaşırtıcı bir dinamizmle karakterize edilir. Bu araştırma alanı görece yeni olduğu için yapılması gereken çok şey vardır. Özellikle sanata daha küresel ve transnasyonal bakış açıları geliştirmek gibi yeni zorluklarla karşılaştığımız bu günlerde disiplinimiz için elzemdir. Çözümler bulunmalıdır ve bu çözümlerin kanon üzerinde etkileri olacaktır.

⁴⁶ Örneğin, bkz. Anthony Gardner ve Charles Green, *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2016; Elena Filipovic, Marieke van Hal ve Solveig Øvstebø, (der.), *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Bergen: Kunsthall Bergen, 2010; ve *Tate Papers*, no. 12 (Güz 2009), Landmark Exhibitions sayısındaki makaleler.

⁴⁷ Bourdieu, *The Rules of Art*, 147.