

TÜRK RESİM SANATINDA HAYAL GÜCÜNÜN İKİ KARŞIT BİÇİMİYLE UZLAŞMAK

Prof. Dr. Adem Genç¹

Özet

Türkiye'de minyatür, hat, tezhip ve mimari tezyinat gibi sanat dallarının yanında bağımsız bir sanat disiplini olarak Batı anlayışına yönelik resim sanatına, 19. Yüzyılda Osmanlı Sarayı'nın istek ve teşvikiyle yer verilmiştir. Bir anlamda, aşağı yukarı Tanzimat öncesinde başlayan bu ilgi alanı, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim derslerinin müfredat programına girmesiyle kurumsallaşmış; askerlikten, ekonomiye, eğitimden hukuka kadar çok geniş bir alana yayılan batılılaşma ve reform hareketlerine Türk Sanatı da katılmıştır. Ancak aradan belli bir süre geçtikten sonra Osmanlı'nın son dönemi ve Cumhuriyet'le birlikte, batılılaşma hareketlerine fiilen katılan Türk Resim Sanatında, tasavvufi felsefelere dayalı Doğu imgelemi ile Batı Avrupa sanatının rasyonel görme biçimleri arasında -aynı ve farklı noktalar bağlamında- bir aidiyet ve ulusal kimlik problemi de ortaya çıkmıştı. Bu dönem boyunca birçok sanatçı, atölye disiplini ve uygulamalarında, Batı'nın düşünce algısını kendi gerçeklik duygusuna uyarlama sorunuyla yüzleşmek zorunda kalmıştır. Aslında bu sorun, birbirlerinden farklı iki dünyayı birleştirme ya da bir bütünlük algısına dönüştürme pratiğinden başka bir şey değildi. Esasen, hayal gücünün iki karşıt biçimini kapsayan Doğu-Batı düalitesinin ana hatlarının kuşatılmasını gerektiren bu tür bir kâinat düşüncesi de tek başına yaratıcı akıl yürütme becerilerini gerektiren hipotetik bir olgudur. Batılı sanatçılar ve sanat eleştirmenleri, Doğu düşüncesi ve sanatını oryantalist ideoloji ve pragmatik yaklaşımlarla inceleyerek modern sanatta kendi öncü/avangard akımlarını oluşturmuş ve bu suretle modernleşme sürecindeki küresel açılımlarda, belirleyici bir otorite haline gelmiştir. Türk ressamaları, bireysel sanat teori ve pratiğinde kişisel argüman ve tezahürlerini oluştururken Batı, büyük ve kapsamlı sanat organizasyonlarına yönelerek dünyaya egemen olmuştur. Bu açıdan bakıldığında Türk resim sanatının -varı yoğun teknolojik gelişmelerden ibaret olan postmodern düşünce ve marjinal oluşumlar dahil olmak üzere- çoğulcu karakteristik yapı ve aidiyetini sürekli olarak feda ettiğini düşünmek de mümkündür.

Anahtar kelimeler: Türk sanatı, gelenek, şarkiyatçılık, ulusal kimlik, Batılılaşma

Abstract

In Turkey, in addition to branches of art such as miniature, calligraphy, illumination and architectural decoration, the art of painting for the Western understanding was included as an independent art discipline in the 19th century with the request and encouragement of the Ottoman Palace. In a sense, this area of interest, which started more or less before the Tanzimat, was institutionalized with the introduction of painting courses into the curriculum at the Sanayi-i Nefise Mektebi; Turkish Art also participated in the westernization and reform movements that spread over a wide range of areas, from military service to economy, from education to law. However, after a certain period of time, with the last period of the Ottoman Empire and the Republic, in Turkish Painting, which actually participated in the westernization movements, appeared a problem of national identity as well as a sense of belonging -in the context of the same and different points-

¹ Altınbaş Üniversitesi Öğretim Üyesi

between the Eastern imagination based on Sufi philosophies and the rational ways of seeing of Western European art. During this period the identity problem has also aroused. Many artists had to face the problem of adapting the Western perception of thought to their own sense of reality in their workshop discipline and practices. In fact, this problem was nothing more than the practice of combining two different worlds or transforming them into a perception of unity. Essentially, this kind of universe idea, which requires encompassing the main lines of the East-West duality, which includes two opposing forms of imagination, is a hypothetical phenomenon that requires creative reasoning skills alone. Western artists and art critics created their own pioneer/avant-garde movements in modern art by examining Eastern thought and art with orientalist ideology and pragmatic approaches, and thus became a decisive authority in the global expansions in the modernization process. While Turkish painters create their personal arguments and manifestations in individual art theory and practice, the West has dominated the world by turning to large and comprehensive art organizations. From this perspective, it is also possible to think that Turkish painting - including post-modern thought and marginal formations, which mostly consist of technological developments - constantly sacrifices its pluralistic characteristic structure and belonging.

Keywords: Turkish art, tradition, orientalism, national identity, Westernization

Giriş

Türk resim sanatında, gerçekliğin bir resim gerçeğine dönüştürülmesi ya da başka bir anlatımla gerçeklik algısı ile bir resim dilinin oluşturulmasında gelenekle yüzleşmek, geleneğin devreden çıkarılması düşüncesini saklı tutmak² gibi temel kaygıların öne çıktığı görülür. Yerli bir sanatın kaynaklarına yönelik bu düşünceler daha popüler bir biçimde atölye uygulamaları ile bireysel sanat atölyelerinde kendini belli eder. Birçok sanatçı daha da ileri düzeyde, bu düşüncelerle kırsal yaşamın duygusal, cazip ve aynı zamanda dramatik görünümelerini çalışmalarına yansıtır. Mitler ve efsaneler dışında kenar mahalle insanları, köy ve kasaba kültürüyle ilgili yöresel gündelik nesneler ve folklorik konuların Türk resmine bir aidiyet duygusu katacağı düşünülmekteydi. Daha da ileri gidilerek acınacak durumda olan yoksul insanların, işçi ve köylülerin dağınık perişan hallerine garip bir biçimde Toplumcu Gerçekçi resim akımı deniliyordu. Türk resim sanatına dair kişisel ya da toplu sergi kritiklerinde duygusal, abartılı ve dramatik betimlemeler, dışavurumcu figür yorumları ve soyutlamalara dair yorumlar, bu paradoksal oluşumları alabildiğine pekiştirmişti. Ne var ki, ulusal bir resim pratiği için ortaya çıkan bu eklektik gelişmede, her türlü sanat geleneği ve hipotetik aklın bir yana bırakıldığı anlaşılmıyordu. Resimde çağdaş birey sorunu pek derinliği olmayan bir gelenek kültürüne, köylülük, ırgatlık edebiyatına indirgenmişti. İnsan yaratıcılığı ve toplumu etkileme sanatı duygusal imgelere bağımlı kılınmıştı. Batı anlayışına yönelik atölye pratiklerinde, Doğu-Batı düşünce algısı bir sistem teorisi içinde ele alınamamış birleştirici ilkeler geliştirilememiştir.

Bu yazıda, Batı sanatına dair deneysel uygulamalar, gözlem yoluyla elde edilmiş bilgiler ve kazanılmış tecrübeler anlamında belli bir deneyime sahip olmadığı halde kısa süre içinde geleneksel nakış duyarlılığından optik gerçeklik tekniklerine geçen Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet Dönemi resim sanatında işlenen konular ve düşüncelere yer verilmektedir. Makale metninin belli bölümlerinde, bu çalışmalarla ilgili olarak yapılan daha önceki biçimsel analiz ve yorumların epistemolojik gerekçelendirmeleri üzerinde de durulmuştur. Çünkü reform süreçlerinin gelişim

² Gönenç, Turgay, Nedim Günsür, Ada Yayınları, 1993, s. 21.

yönü ve sanatsal oluşumunda, Batıdan uyarlanan modern akımlara olan inancın rasyonelliği ayrı bir önem taşımaktaydı. Modern akımlar, kimilerine göre felsefi bir tabiat yorumu ve kimilerine göre ise bütünüyle biçimsel bir saçmalıktı. Bu noktadan hareketle, ortaya çıkan değerlendirmeye bir durum tespiti veya literatür taramasında çıkarılan somut verilerden çok tarihsel ve güncel argüman ve kişisel yorumları içeren bir bakış diyalektiği olarak da bakılabilir. Burada da amaç, sözü edilen bu Doğu ve Batı gerçeklik algısında, ilk bakışta bir karşıtlık biçiminde anlaşılan ama gerçekte birbirlerine entegre olan *collateral* düşünce ve görme biçimlerini Türk sanatına mal etmek ve bunun bir çelişkidenden çok doğal bir gelişme olduğunu göstermektir.

1. Geç Osmanlı ve Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma

Osmanlı Devleti, kuruluş sürecini tamamladıktan sonra üç kıtaya birden yayılarak güçlü bir imparatorluk haline geldikten sonra özellikle Batı Avrupa ile olan dışa dönük siyasetini yüzyıllar boyunca sürdürmüştür. Habsburg hakimiyeti altındaki Protestan Macarların Osmanlı'dan yardım istemesiyle başlayan II. Viyana Kuşatmasından (1683) sonra yaşanan uzun savaşlar, imzalanan antlaşmalar ve Doğu Avrupa'da Avusturya ile Rusya'nın ortak hareket etmeleri gibi siyasal gelişmeler, Osmanlı Devleti'nin bir regresyon dönemine girmesine neden olmuş; askeri ve idari birtakım reformlarla birlikte "modern diplomasi" olarak nitelenen yeni bir sürece geçişini zorunlu kılmıştır. Nitekim Osmanlı Tarihinde, bu aşamadan sonra Osmanlı Devleti'nin batılılaşmaya başladığına, Avrupalılardan daha çok şey öğrenmeye yöneldiğine ve Avrupa kurumlarını kendine mal etmek istediğine dair yorumlara da yer verilmektedir: "*Artık ne ülke içinde padişahın mutlak gücünden söz etmek mümkündü ne de dışa dönük bir gelişme siyasetinden*"³. Nitekim, nereden bakılırsa, ordusu ile toplumunu ayakta tutan siyasal ve ekonomik ilişkilere bağlı olarak Osmanlı'da ortaya çıkan bu Batı uygarlığını benimsemiş kimselere özgü yaşam biçimiyle oluşan sosyal değişme, toplumun yapısının bazı unsurları ve kurumlarının bir durumdan başka bir duruma geçişine yol açmıştır. Dolayısıyla, Osmanlı toplumunun askeri ve kültürel açıdan olduğu gibi davranış itibarıyla ortaya koyduğu bu farklılaşma, kısa süre içinde İmparatorluğun dış ilişkilerine, yönetim sistemine, savunma, mühendislik, arkeoloji ve sanat kurumlarına da yansımıştır. Osmanlı'da nakkaşlıktan (nakış-resim geleneğinden) Batı anlayışına yönelik resim eğitime geçildiği Lale Devrinden (1718-1730) itibaren belirginleşmeye başlayan bu yönelim, Mimarlık ve Mühendislik başta olmak üzere Temsili Resim alanında da kendini göstermiştir. Örneğin, III. Selim'in hükümrانlığında İstanbul-Kasımpaşa semtinin Hasköy sahilinde açılan Mühendishane-i Berri Hümayun ile II. Mahmut döneminde Beyazıt'ta bugünkü İstanbul Üniversitesinin merkez binasında kurulan Harp Okulunun (Mektep-i Harbiye) müfredat programında, mühendislik eğitime yardımcı olmak üzere ya da muharebede koruyucu mevzilerin teknik resmini çizmek ve aynı biçimde Topçuluk, Gemicilik, Haritacılık ders pratiklerini daha etkili kılmak amacı ile, Mimarlık (Sanat-ı Mimariye), gibi derslerin yanında Resim Sanatı (San'at-ı Ressamiye⁴) derslerine de yer verildiği belirtilmektedir. Bu gelişmeleri izleyen yıllarda, anılan askeri okullarda öğretmenlik yapacak uzman kadroları yetiştirmek üzere, çizim ve görme biçimlerinde yetenekli öğrenciler saray okulundan (Enderun)⁵ alınıp önce mühendishanede eğitilmekte daha sonra aynı maksatla Avrupa'ya gönderilmekteydi:

³ Aşkın, Sina, *Türkiye Tarihi-3 Osmanlı Devleti 1600-1908*, Sina Aşkın (ed.), Cem Yayınevi, İstanbul 2002, s.64.

⁴ <http://ankaenstitusu.com/turk-resim-tarihi/>. (Erişim Tarihi: 31.05.2023): Burada olduğu gibi sehven "San'at-ı Ressamiye" olarak anılan bu terim "Ressamlık Sanatı" anlamına gelmekte olup bir Arapçadan Osmanlıcaya uyarlanmış, anlam bulanıklığına yol açan terimlerden biridir (Yazar.notu).

⁵ Çorlu, M. Sencer, Capraro, L. v.d., "The Ottoman Palace School Enderun and The Man with Multiple Talents: Mitrakçı Nasuh-ı", The 15th International Seminar of Talented Children and Creativity Development in Mathematics at Woosuk University Korea, 19-20 Şubat 2010'da: Saray Okulu'nun (Farsça: Enderun) amacı, işlevi ve niteliklerine dair şöyle bir açıklama yapılmıştır: "*Saray Okulu'nun temel amacı, en yetenekli çocukları İmparatorluğa hizmet edecek askeri liderler veya yüksek yöneticiler olarak yetiştirmektir (Başgöz ve Wilson, 1989). Enderun ile diğer saray okulları*

1835 yılında iki önemli olayla karşılaşırız. Biri Mekteb-i Harbiye'nin kurulması, öteki ise yeni, öğretim kurumu için öğretmene gereksinim duyularak İngiltere'ye 12 gencin gönderilmesidir. Bunlar arasında bulunan Ferit İbrahim Paşa (1815-1889) askeri okul çıkışlı ilk yağlıboya ressamı olarak ün kazanmıştır. Mühendishanede, 1851-1852 öğretim yılından başlamak üzere okulu bitirenlerin "Mühendis Sınıfı", "Topçu Sınıfı", "Ressam Sınıfı" diye adlandırıldıkları dikkat çekiyor. "Ressam Sınıfı" oluşturmak üzere Avrupa'dan resim öğretmeni getirildiği ve zamanla Ressam Sınıfını bitiren öğrencilerin askeri okullarda resim öğretmeni olarak atandıkları bilinmektedir.⁶

Osmanlı döneminde Resim derslerinin örgün eğitim kurumlarında müfredat programlarına girmesi de doğrudan doğruya o dönemlerde Saray çevresinde ortaya çıkan sanatsal/estetik bir kaygı veya toplumsal talebin sonucu değildi. Sanayi-i Nefise Mektebi, Ticaret Nezaretine bağlı olarak açılmış ve okulun müfredat programına ilk resim dersleri, olasılıkla ticari ve teknik kaygılarla girmiştir.

19. Yüzyılda yağlıboya resim sanatının gelişmesinde Osman Hamdi Bey'in çabalarının büyük bir payı vardır. 15 yaşında Hukuk öğrenimi görmek için gönderildiği Paris'te 12 yıl Bolanger ve Gerome Atölyelerinde öğrenim gördükten sonra yurda dönen Osman Hamdi Sanayi-i Nefise Mektebini, dostu Raif Bey'in Ticaret Nazırlığı yaptığı dönemde Ticaret Nezaretine bağlanarak 1883'te kurmuş ve okul müdürlüğüne Osman Hamdi Bey atanmıştır.⁷

Bu açıklamalarda, Osmanlı toplumunda Resim derslerinin, ordunun modernizasyonu bağlamında açılan askeri okullarda verildiği belirtilmektedir. *Sanayi-i Nefise Mektebi*'nde, verilen teknik çizim ve perspektif dersinin amacı, hayal gücünü ile yapılan yaratıcı ve cesur tasarımların işlevlerine uygun olarak üretilmesini sağlamaktır. Dolayısıyla Osmanlıların bu anlamdaki tasarım eğitiminde de Batı Avrupa okullarını model aldıkları da düşünülebilir. Nitekim Britanya İmparatorluğunda, Büyük Refah Döneminde ortaya çıkan "Sanatlar ve El Sanatları" (*Arts and Crafts*) akımı da 'Omega' Atölyelerinden⁸ çok daha önceleri 19. Yüzyılın ikinci yarısında Sanayi Devriminin sosyal, ahlaksal ve sanatsal karmaşasına bir tepki olarak ortaya çıkmıştı.⁹

2. Düşünce Algısı ve Zihinsel Yetiler

Osmanlı İmparatorluğunda başlayıp Cumhuriyet döneminde de devam eden bu rötarlı modernizm pratiği hakkında bugüne kadar objektif manada yapılan yorumların birçoğunda Doğu ile Batı'nın düşünce algısından söz edilir¹⁰. Bir eğretilme ile ifade etmek gerekirse bu düşünce

Abbasiler ve Selçuklular (Van Duinkerken, 1998) gibi önceki medeniyetlerin diğer saray okulları veya çağdaş Avrupa saray okulları arasında pek çok yönden benzerlik olmasına rağmen, Enderun'un öğrenci profili ve onun meritokratik sistemi açısından diğerlerinden farklı bir eğitim kurumuydu. İmparatorluğun çok kültürlü nüfusundan seçilen öğrenciler için ırkın etnik kökeni de önemsizdi."

⁶ Ödekan, Ayla, "Tuval Resmi", *Türkiye Tarihi-3 / Osmanlı Devleti 1600-1908*, Sina Aşkın (ed.), Cem Yayınları, İstanbul, 2002; Renda, Günsel, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850)*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1977.

⁷ Ödekan, *Ibid*, 450-451.

⁸ Eski ustalar konusunda uzmanlığı ile ünlü İngiliz sanatçı ve sanat eleştirmeni Roger Fry tarafından, yeni/devrimci tasarımlar yaratmak amacı ile kurulan sanayi ürünleri tasarımı atölyeleri.

⁹ Bu hareketin önderi William Morris, Viktorya döneminin ucuz ve sıradan seri üretim mallarının niteliksiz bir biçimde çoğalmasını istemiyordu. Buna tepki olarak, geleceğe yön veren tasarım atılımları geliştirmek için geçmişin el sanatlarına dönmek gerektiğini ileri sürmekteydi. El sanatlarını yeniden canlandırma çağrısı, tasarımın işleve uygun olması gibi ilkeler, sonraki nesillerce sanat ve endüstriyi birleştirme adına uyarlanmıştır.

¹⁰ Turani, Adnan, *Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi*, Doğu Ltd., Ankara, 1960; Tansuğ, Sezer, "Bir Değinme-Sergiler-Bir Açık Oturum", *Yeni Dergi*, Haziran 1969.

algısı her iki kültür ve sanat ilişkileri arasında her şeyin birbirlerine doğru hareket ettiği doğal bir kütleşim¹¹ fenomenidir. Başka bir ifade ile Batı uygarlığındaki modern gelişmeler, teknolojiye olduğu gibi sanat ve kültür kurumlarında da baskın bir rol oynamıştır. Buna karşın, Osmanlı'nın son dönemleri ve Cumhuriyetin ilk elli yılında Türk resim sanatında başlangıçtan itibaren toplumsal devrimlere ve ulusal kültür politikalarına koşut bir çizgi oluşturmak yolunda büyük ve bir çaba gösterilir. Ancak bu sanıldığından daha sancılı, çetin bir süreçtir. Bu minval üzere yol almak isteyen Türk aydını ve sanatçısının birçok nedenlerden ötürü uluslararası düzeyde küresel emperyalizmin kurumsallaştırdığı her türlü sanat formunu bilinçli bir yaklaşımla enine boyuna inceleyip kavramak için gereken, müze ve uluslararası sanat koleksiyonları ve galeri prodüksiyon mekanizmasına dair yeterli düzeyde bir kültürel müktesebatı bulunmuyordu. Geleneğin taklidi ile Doğu'nun zengin mirasına sahip çıkılabileceğini düşünmek, hat sanatı ile örtük bir figür oluşumunu hedef almak da bir çözüm değildi.

Batı'ya alternatif oluşturan ulusal bir sanat formu yaratma girişimlerinde Batılı sanatçı ve düşünörlere göre konulara daha pasif ve edilgin bir bilinçle yaklaşılmaktaydı. Batı'da olduğu gibi mitoloji, antropoloji ve halkbilim araştırmalarında bir ilerleme kaydedilememiştir. Doğu veya Batı'da sınırları giderek genişleyen yenilikçi akımların doğuşu ve gelişim süreçleri ile hangi tarihsel, sosyo-politik koşullarda ortaya çıktıklarına dair zihinsel yetiler oluşturulamıyordu. Doğu ve Batı'nın insan ve toplum imajınasyonu (tasavvur, tahayyöl) hakkındaki görsel belge ve bilimsel yayınlara ulaşma olasılığı zayıftı. Bu maksatla Avrupa'ya gönderilen sanatçıların birçoğu Avrupa'da akademi eğitimi alıp kendi ülkesinde görevlendiriliyor ancak onlara eğitim öğretimin yanında akademik anlamda bir çalışma veya yayın yapma olanağı sağlanamıyordu. Oysa Batı'da mitoloji, antropoloji ve halkbilim araştırmaları ile insan ve toplum düşüncesini sınırları genişletilmiş Avrupa'nın sanat ve kültür kurumlarında, sanat ve teknolojiye Doğu ile Batı düşüncesi arasındaki karşıt ilişkileri sonu gelmeyen yenilikçi ve avangart açılımlara yol açmıştı.

Batı sanatında, dekoratif etkilerin öne çıktığı modernizm sürecinde, Doğu sanatının etkisiyle, resimde etkileyici olayların betimlenmesine gösterilen ilgi giderek azalmıştır. Batı'da estetik bir etki yaratmak kaydı ile, Doğu'da olduğu gibi dekoratif şeylere karşı duyulan ilgi, yeni bir yaklaşımın öncülüğünü yapabiliyordu. Örneğin, Avrupa'nın belli sanat ve kültür çevresinde Japon etkisi (*Japonisme*), Çin etkisi (*Chinoiserie*) yanında, Doğu'nun her türlü Sufi ve soyut sanatı da belli bir ilgi alanı oluşturmuştur. Daha da ileri gidilerek, Batı'nın sözü edilen o liberal ya da gereğinden fazla müsamahakâr (*permissive*) toplumları, Batı düşüncesi ve sanatının oluşum süreçlerinde, inanç sistemleri ve ideolojilere, ütopyaya ve hatta batıl inançlara dahi “gelenek ve dinin ipoteğinden kurtulmuş özgür düşünce” ve akılla yaklaşılmıştır. Bu bağlamda Andre Frossard'ın¹² “*Batıl inançları olan insanlar dünyanın yalnızca görölenlerle sınırlı olmadığı ve dünya hakkında üretilen en kusursuz, ikna edici araştırmaların bile hiçbir zaman yeterli olamayacağı gibi mantıklı sayılabilecek bir düşünceye sahiptirler.*” şeklindeki açıklaması ilginçtir.¹³ Bunun gibi sanat tarihi ve sanat sosyolojisi ile estetik araştırmalarında Batı düşüncesi, Avrupa dışında başka dünyaların düşünce algısına da kapılarını açar. Nitekim bu bağlamda Doğuya mahsus gerçeklik duygusu Batı uygarlığında paradigmatik referanslar oluşturacak düzeyde sistematik disiplinlerden oluşan bir “Modern Gelenek”¹⁴ oluşturmuştur.

¹¹ Teorik fizikte “güçlü nükleer” ve “zayıf nükleer” etkileşimi.

¹² Bir ateist olarak yetiştirildiği halde 20 yaşında Katolikliğe dönüp vaftiz edilen Fransız teolog.

¹³ Mozzani, Eloise, “Batıl İnançlar Kitabı Mitler, İnançlar, Efsaneler”, Oğuz Adanır (çev.), Doğu -Batı Düşünce Dergisi, Yıl: 2018, Sayı: 84.

¹⁴ Bkz. Ellman ve Fedelson,(Ed.) *The Modern Tradition*, Oxford University Press, N.Y., 1965.

3. İtaat ve Tepki

Doğu düşüncesi ve sanatında usta ile çırac arasındaki itaat ilişkileri tarih boyunca belirleyici bir faktör olmuştur; geçmişin bilgisi geleceğe, belli şablonlar ya da modüler sistemlerle [*sic*] / "*sic erat scriptum*"¹⁵ formunda aktarılır. Bu durum Batı'da da (Rönesans Batı sanatının oluşum ve gelişim sürecinde de pek değişmemiştir.¹⁶ Ancak Batı sanatında, Fransız Devrimiyle başlayan romantik akımlar 19. Yüzyılın ikinci yarısından Courbet realizmiyle Rönesanstan itibaren süregelen klasik ve konvansiyonel kriterlerin de pek hükmü kalmamıştı. 19. Yüzyılın ikinci yarısında bir grup Fransız ressam, bu kopuşu başka bir salonda açılan ve aktüel yaşam izlenimlerini içeren radikal bir resim sergisi ile desteklemişlerdi. Empresyonist akımın doğuşuna yol açan bu gelişme bu manada gerçek bir kopuşa yol açmıştır. Oysa Osmanlı toplumu ve/veya Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında eğitim için Avrupa'ya gönderilen sanatçılardan hiçbirinin söz gelimi o dönemin *Salon d'Automne*¹⁷ olarak bilinen kurumsal periyodik sanat etkinliğine alternatif olarak *Salon de Refuses*'ye katılan sanatçılar gibi, kendi ülkelerindeki otoriter sanat politikasına tepkili olması mümkün değildi. Gerçekte Fransa'daki uzmanlık öğrenimleri döneminde edinilen sanatsal müktesebatın etkisinden kurtulamıyorlardı. Öyle ki, aralarında, sanat eğitiminde, geçmişin bilgisin geleceğe yansıtma ve ilişkilendirme yöntemleri ile kendilerini sanatsal iktidar/sanatsal otorite kılma arasında bocalamanın sancısı içinde olanlar da bulunuyordu.

Batı düşüncesi ve sanatında gerçeği/gerçekliği temsil eden evrenin bilgisine ulaşmak için, önce onun ne tür bir mekanizmaya sahip olduğunun anlaşılması ön görülür. Bu sisteminde yaratıcılığın dinamosu bilimsel gözlem, deney ve kültürel ajandadır. Doğu düşüncesindeyse sanat, kesin ve mutlak bir biçimleme tarzı ile, sadece tevarüs edilen kurallarla icra edilir. Sanat eseri, kanonlar ve bu kanonları içeren kılavuz kitaplarla belirlenen bir pratiğin (Mısır Sanatı) ürünüdür. Bireysel üslup ve yorum tarzının pek hükmü yoktur. Bunun yerine anonim ustalık el işçiliğine önem verilir. Bu iki ayrı düşünce ve sanat pratiğinin estetik kriter (ölçüt) ve uygulama esasları bakımından kesin çizgilerle ayrıldığı, birbirlerine karşıt olduğu düşüncesini destekleyen tarihsel hiçbir bulgu veya tespit bulunmamaktadır. Aralarında yaşamı düzenleme ve denetim altına alma, belirsizliği aydınlatma zannı uyandırma ya da özneyi mesnetsiz inançlara mahkûm eden mitler ve inanç sistemleri bağlamında tarihsel bir ilişki bulunduğu konusunda bir tereddüt yoktur. Ayrıca, Türkiye'de, geleneksel Türk el sanatları ile ilgili sanat yazılarında da geleneksel nakış duyarlığı ile Avrupa düşüncesine yönelik sanat biçimleri arasında geçirgenliğe engel olan bir faktör bulunup bulunmadığına dair kurumsal bir tespitin yapılmadığı görülmektedir. Ama yine de Türk resim sanatında bu iki ayrı sanat düşüncesi ve yaklaşım arasında var olan tamamlayıcı (komplementer) ilişkinin felsefi kökenleri araştırılıp ortaya çıkarılamamıştır. Ortalama Türk insanı ve Cumhuriyet aydını için resim sanatı, aşına olunan bir suret biçimi, estetik bir kalite ya da beğeni nesnesi olduğuna göre her şey kendi doğal mecrasında yol almıştır. Oysa Batı'nın 20. Yüzyıl sanatına dair görüş ve düşüncelerde Doğu'nun büyümlü gerçekçiliği ve Sufi gelenek kültürü incelediği gibi, Türk sanat kritiğinde bu tür etimolojik çözümlemelere pek yer verilmez. Söz gelimi Modernizm sürecinde Mondrian'ın güncel bilgiye indirgenemeyen Batı teozofisi ile onun Doğu düşüncesindeki tezahürü arasındaki hipotetik ilişki ve felsefi yorumlara pek itibar edildiği söylenemez. Bu örnekler, Türkiye'de Batı sanatına, bütünüyle başka bir dünya gerçekliği olarak bakıldığına dair kesin bir hüküm vermeye de yeterli olmayabilir. Ancak, Türk resim sanatında beliren formalist taklit ve soyutlama varyantlarının başka bir açıklaması da yoktur. Bu tür yaklaşım ve uygulamalarla, ulusal

¹⁵ [*sic*] : Aynen, üzerinde yorum ve değişiklik yapılmadan anlamında.

¹⁶ Genç, Adem, "On Üçüncü Yüzyıldan On Altıncı Yüzyıla Kadar Avrupa'da Resim Çizme Sanatı ve Sanatçının Temel Eğitimi -1", *Türkiye'de Sanat Dergisi*, Yıl: 1998, Sayı: 34, s.52-62; Genç, Adem, "On Üçüncü Yüzyıldan On Altıncı Yüzyıla Kadar Avrupa'da Resim Çizme Sanatı ve Sanatçının Temel Eğitimi -2", *Türkiye'de Sanat Dergisi*, Yıl: 1998, Sayı: 35, s.62-68.

¹⁷ 1725'ten itibaren Fransa'da her yıl *Salon de Paris* veya *Société du Salon d'automne* olarak da anılan sergiler.

kültürün sanatsal bileşenleri belli bir mekanizmaya dönüşmez. Türkiye’de, tarihsel veya mitolojik olguların enstrümanlarını kullanmak gibi bir yöntem sorununa indirgenen kimlik tezahürü, bu konunun hangi düzey ve kültürel birikimle ele alındığını açıklamaktadır. Açıkçası, bir anlam alanını başka bir anlam alanına taşımaktan ibaret olan bu tür yapay bir sanat (*artefact*) pratiği, küreselleşen dünyada düşünen birey olarak sanatçıyı ümitsiz bir duruma terk etmiş ve ardından, Batı anlayışının varyantları ile vurgulanan bir modernite ve post modern kültür fenomeni olarak ironik bir biçimde kendi hafızasız izleyici kitlesini de yaratmıştır.

4. Şarkiyatçı¹⁸ Pejoratif Atıflar

Sanat eğitiminde Batı etkilerinin iyice hissedildiği 19. Yüzyılın ikinci yarısında Batı Avrupa ve İngiltere’de izlenen klasik kolonyalizm politikası özellikle İngiltere ve Fransa’da zengin bir orta sınıfın oluşmasını sağlamıştı. Batı Avrupa ülkeleri her anlamda feodal toplum düzeninden ulus devlet düzenine geçmiş Sanayi Devrimini gerçekleştirmiş bulunuyordu. (Bu sürece 1995’teki *risorgimento* olarak bilinen “diriliş veya yeniden doğuş” hareketi ile en son katılan batı devleti İtalya’dır). Batı’nın yeni düşünce açılımlarını pekiştiren sömürgeci ideolojiler, bu gelişmeleri akademik bir disiplin olarak organize ederek kamufle ediyordu. Bu nedenle Osmanlı’nın o dönemlerinde, örneğin Şarkiyatçılığın Batı toplumunun kendisini rasyonel, toleranslı ve üstün gördüğü düşüncesine yönelik sömürgeci atıfların olası enstrümanlarını içeren bir kavram olduğu ön görülemez ya da pek düşünülememişti. 1789 Fransız Devrimi’nden sonra Batı Avrupa’da Delacroix’nın *Sakız Adası Katliamı* (1824), ya da *Sardanapalus’un Ölümü* (1827) gibi Doğu despotizmi ve oryantalist yorumları içeren çok sayıda sanat eseri Batı Avrupa toplumunda oluşan bu kurmaca toplum tahayyülünü destekliyordu. Eugene Delacroix ve Fransız Romantikleri bu anlamda genellikle daha dışa dönük bir siyaset izlemişlerdi. Delacroix’nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* adlı eseri, 1830’dan itibaren devrimle birleştirilmiş görkemli bir tarihsel kurgudur. *Sardanapalus’un Ölümü* ise Romantik bireyin erotik ve zihinsel doyum psikolojisini yansıtan Şarkiyatçı sanat yorumunun somut göstergelerini içerirler. Bu tür uygulamalar, Fransız ressam Jean Auguste Dominique Ingres’de daha belirgin bir tarzda kendini gösterir. Jean Auguste Dominique Ingres (1859-1863) *Türk Hamamı* konulu bir tablosunda, Osmanlı kadınları, önyargılı pejoratif bir görme biçimi ile yansıtılmıştı. *Türk Hamamı*’nda kompozisyondaki kadınlar, asıl amacı kendilerini Avrupa’daki bekar erkeklere teşhir etmek olduğu vurgulanmaktaydı.¹⁹ Edward Said’e göre:

*Batı’nın Doğu fikri her zaman Batı’yı yücelten Batı’nın üstünlüğünü yineleyen bir söylemdir. (...) Batı’da Doğu’yu yansıtan ve temsil eden her düşünce aslında yanlış ve doğru olma imkânı da yoktur. (...) Batı’nın (çarpık yapı veya eksik) Doğu tasarımları ışığında yürüttüğü eylemler kaçınılmaz bir şekilde Batı’nın Doğu’ya hakimiyetini pekiştirmeye yöneliktir.*²⁰

Türkiye’nin Geç Osmanlı’dan Cumhuriyet dönemine geçişinde, Türk aydınının, yaşadığı toplumun dünya tasavvurunu gelenekler içinde yeniden şekillendirmek; iktisadi doktrinler ya da siyasal ideolojiler doğrultusunda yeniden düzenlemek, Şarkiyatçı düşüncelere karşı ulusal bir sanat pratiğinin manifestosunu oluşturmak ya da ana çizgilerini belirlemek bağlamında öne çıkan bir gelişme ve ilerleme yoktur. Bu nedenlerden ötürü Şarkiyatçılık zaman içinde ve Geç Osmanlı sanat çevresinde kendisini aşan bir kavram olarak gelişip serpilmeğe başlamıştır. Nitekim, ortaya çıkan

¹⁸ Said, Edward, *Şarkiyatçılık/ Batı’nın Şark Anlayışları*, Berna Ülner (çev.), Metis Yayınları, 1999.

¹⁹ Zor, Gözde İrem, “Oryantalizm Döneminde Ressamların Osmanlı’yı Yorumlayışı ve Ressam Gerome’ye Karşı Osman Hamdi, Bey”, <https://www.hisculart.com/amp/oryantalizm> (Erişim tarihi: 08.05.2023).

²⁰ Said, Edward, *Oryantalizm*, Nezih Uzel (çev.), New York, 1979, s.40.; zikreden, Aslı Çırakman, “Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi”, *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 20, Ankara, 2002, s. 190.

boşluk nedeniyle bir aşamadan sonra Şarkiyatçı düşünce, “açık ve gizli iktidar ilişkilerini içeren politik bir sürece” dönüşme olanağı bulmuştur.²¹ Şarkiyatçılığın açık ve gizli yönleri ve iktidar ilişkilerine dair yazarın değerlendirmesi de bu bağlamda ilgi çeken bir yaklaşım sayılabilir:

Bu iktidar tarihsel olarak iki farklı coğrafya arasında gerçekleşmiş olabilir. Öte yandan, o tarihsel durumun dışında kalan ve iç toplumsal süreçlerin oluşturup hazırladığı daha örtülü Oryantalizmler de vardır. Bu nedenle özellikle, Batı-dışı toplumlar ve modernleşme sürecini Batılılaşma bağlamında yaşayan toplumların hazırladığı Sait'in kitabında haklı olarak irdelemediği başka Oryantalizmlerden de söz etmek gerekir. Türkiye bu konuda son derece ilginç bir örnek oluşturmaktadır. Çünkü, nerdeyse sayılamayacak kadar çok ve farklı nedenden ötürü Türkiye Batı'yla başından beri karmaşık, çapraşık fakat her durumda yoğun ilişkiler içindedir. Bu, siyasal toplumsal ve kültürel bir süreç olarak Tanzimat'tan beri somut olarak süren bir durumdur. Tanzimat, Türk modernleşmesinin en hassas dönemlerinden birisidir. Bir tür Jön Türk sürecini ve nihayet Kemalizm'i doğurmuştur. Bu tarihsel ve zihinsel sürekliliğe karşın Kemalizm Türk modernleşmesi içinde bütünüyle farklı ve özgül bir duruma tekabül eder. Çünkü Kemalizm, öteki dönemlerin dikkatle gözettiği 'imtidat' arayışına radikal bir darbe indirir.

Atılan bu adımın Kemalizm'in en çelişkili yanı olduğunu vurgulayan Kahraman, çelişkiyi doğuran nedenin onun radikalizmini de hazırlayan neden olduğunu, bunun da Kemalizm'in Batı ile olan ilişkisi anlamına geldiğini belirtir ve Kemalizm'in bu boyutu ile Batı'yı reddeden, hatta onu mahkûm eden bir ideoloji olduğunu ileri sürer²².

Batı Avrupa sanatında bu etkileşimin entelektüel platformu ya da toplumsal dinamikleri Türk resmine kıyasla biraz daha farklıdır. Bu farklılıklardan en önemlisi 19. Yüzyılda Batılı Şarkiyatçıların belli bir program ve bilimsel araştırmalarla merkez-çevre ilişkisi içinde dünyayı kendi modern geleneklerine uyarlamalarıydı. Batı Avrupa ülkeleri bu iki ayrı dünya görüşüne örtük bir kolonicilik politikası ile yaklaştılar ancak, sanatından etkilendikleri Uzak Asya ve Afrika ülkelerinin görme ve duyuş biçimlerini anlamak için bu ülkelerin gelenek- görenek, kılık kıyafet ve kreasyonlarını, sanatsal becerileri ve duyuş biçimlerini tüm ayrıntıları ile ele alıp incelediler.²³

5. Toplumsal Dinamikler

Sanayi Devrimi ve zengin orta sınıfın yükselişiyle Avrupa ülkeleri geleneksel sanata karşı yeni standart form ve biçim arayışlarında üretim araçları, laboratuvar olanakları ve teknolojik enstrümanlar sayesinde yenilikçi açılımlarda kültür ve sanatta her türlü toplumsal etkinlik ortamını ele geçirmiştir. Batı bu şekilde; Müzecilik, Koruma-restorasyon ve Arkeoloji dışında Sanat Tarihi, Sanat Kuramı ve Eleştirisi, Estetik ve Sanat Felsefesi gibi disiplinlerde -kütleçekimsel etkileşim metaforu ile ifade etmek gerekirse- bütün dünyada “güçlü nükleer” işlevini yerine getirmiş bulunuyordu. Modernizmin kültürel ve toplumsal dinamiklerini her alanda hissettiren bir hümanizma ile dünyaya egemen olmuştu. Batı; Rönesans düşüncesi ve sanatı, Reform hareketleri,

²¹ Kahraman, Hasan Bülent, “İçselleştirilmiş Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl: 5, Sayı: 20, İkinci Baskı, 2005.

²² Kahraman, *Ibid*, s. 160-161.

²³ (1961) Eugene Delacroix gibi tarihsel romantikler, Gauguin, Van Gogh, Claude Monet gibi izlenimciler başta olmak üzere, 1905'te kurulan *Die Brücke* / Köprü) Grubu'nun dışavurumcuları (Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner ve Karl Schmidt-Rottluff) dışında, Pablo Picasso Henry Matisse gibi modernizmin öncüleri ve Anselm Kiefer gibi kendi tarihiyle hesaplaşmaya yönelen Yeni Dışavurumcuların öne çıktığı görülür.

bilimsel keşifler ve icatlar sayesinde, Doğuya göre daha dünyevi ve nesnel bir ütopya, daha farklı bir hayal gücü ortaya koymaktaydı. Her iki sanat formundaki farklılık temelde düşünce algısının dış dünyaya ya da içe dönük (uhrevi) olmasıdır. Dünyayı algılama ve görme biçimlerindeki bu farklılıklar doğal olarak sanatsal ifadenin ideolojik göstergeleri ile gerçekliğin tasarımıyla kullanılan temsil yöntemlerini de farklı kılmıştır. Ancak, tarihsel süreç içinde, zihniyet itibarıyla birbirlerinden farklı olmalarına karşın, ne Batılı sanat çevresinin ne de Doğulu sanat izleyicisinin sanat anlayışı kendisine sunulan imaj ile sınırlı olmuştur:

Şöyle diyebiliriz ki; Batı'nın dışadönük bir kültürü ve pratik ahlaki olduğu halde, Doğu'nun mistik felsefelere dayanan içedönük bir kültürü vardır. Tek bir aklın yani insan aklının açtığı bu düşünme yolu ya da bu iki farklı mantık, insanın yaşamı, dünyayı, insanı anlama çabasında iki farklı tutum takınmasından kaynaklıdır. Birinde kendisini doğadan ayıran, onu bilinecek-kavranacak bir şey olarak karşısına alan insan; yani teorik bir yol, diğesinde ise kendini doğanın bir parçası sayan, doğayı kavramak, açıklamaya çalışmak yerine onunla uyum içinde yaşamak isteyen dolayısıyla pratiğe-eyleme öncelik veren bir başka yol.²⁴

Osmanlı'da, Batılılaşmanın ilk somut adımı sayılan Tanzimat Fermanı'nın ilan edildiği modernleşme ve yenileşme döneminde Avrupa sanatı klasik ve romantik akımlara mahsus etik, bedensel, ahlaki ve ruhsal bütünlük felsefesine dayanan Platonik niteliklerini (*kalokagathia*) giderek kaybetmeye başlamıştı. Yüzyıllarca hiç değişmeden süregelen eski güzellik ülküsünün ortadan kalkması ile²⁵ 1850'ye değin değişmeden süregelen eski (alışlagelmiş / konvansiyonel) güzellik ülküsünün karşısına toplumsal gerçeklere dayalı yeni bir sanat anlayışının ortaya çıktığı söylenebilir. Romantik akım, devrimci veya devrime karşı ideolojilere tarihsel hareketlere usa aykırı hayallerle ulaşmak istiyordu. Oysa Modern sanatın²⁶ kültürel fonunda yer alan İzlenimcilik akımı sanatın yaşam için işlevi ve doğaya olan bağlılığını sorgulamaktaydı. Türk resminin Batı anlayışına yöneldiği ilk dönemlerde Avrupa resminde romantik akımlar yerine *Barbizonlar*²⁷ ve Courbet Realizmi²⁸ tartışılıyordu. Francois Millet, resimlerinde kırsal kesimde kaba insan gücü ile yapılan işi yüceltmekle köylüyü *yeni bir destan kahramanı* yapmak istemişti. Daumier, devleti destekleyicisi burjuvayı, katı yürekli olarak tanımlıyor; politikası, adalet anlayışı ve eğlence biçimleri ile alay ediyordu. Resim sanatı estetik kaygılar siyasal amaçlara evrilmişti. Sanayi kentlerine karşı bir görünüm olarak ortaya çıkan yeni manzara anlayışı bile, egemen olan toplumun kültürüne karşı bir gösteri niteliğine dönüşmekteydi. 1. ve 2. Sanayi Devriminde, anamalcı (kapitalist) burjuva toplumun kuruluş sürecinde ortaya çıkan bilimsel teknolojik gelişmelere pek ayak uyduramayan Osmanlı, Batı'daki bu gelişmelere karşı temkinli bir tutum izliyordu. Ortaya çıkan yenilikler, Türk sanatına aşağı yukarı yarım asırlık bir gecikme ile yansıyor. Bütün bunlara karşın İmparatorluktan Cumhuriyete geçiş döneminde, ülkenin otoriter kurumlarından biri olarak

²⁴ Mengüşoğlu, Takiyettin, “Özdeşlik Mantığı ve Paradoks Mantığının Antropolojik Sonuçları”, *Yüzyıllımızda İnsan Felsefesi (Takiyettin Mengüşoğlu'nun Anısına)*, İonna Kuçiradi (haz.), Türkiye Felsefe Kurumu Yayını, Ankara, 1997.

²⁵ Houser, Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Yıldız Gölünü (çev.), Remzi Kitabevi, 2. Baskı, İstanbul, 1995.

²⁶ “Modern Sanat” 19. Yüzyılın son çeyreği ile 20.Yüzyılın birinci yarısını, daha kesin bir tarihlendirme ile 1860-1945 yılları arasındaki sanat akımlarını içerir. Çağdaşlaşma devrimi içinde yer alan akım ve sanat yönelimlerini içeren bir kavramdır. Günümüzde, içinde yaşanan dönemin güncel yeniliklerini benimsemekle birlikte, malzeme, yöntem, inanç (*credo*) slogan ve tepki açısından modern geleneklere uygunluk ya da aykırılığı örtük ve marjinal biçim varyantları ile yansıtan çoklu (*multiple*) ve deneysel sanat yönelimleri için genellikle, “güncel sanat” ya da “çağdaş sanat” terimleri kullanılmaktadır.

²⁷ *Barbizon Okulu* veya *Barbizonlar* terimleri (1830- 1870), 19. Yüzyılda Fransız bir ressam grubu tarafından Paris'in *Barbizon* yöresinde uygulanan ve açık havada (atölyeler dışında) yapılan manzara resmi tarzını tanımlamak için kullanılır.

²⁸ Gustave Courbet'nin özellikle “Bir Köylünün Cenaze Töreni” isimli tablosunda anlamını bulan Toplumsal Realizm.

1882’de kurulan Sanayi-i Nefise Mektebinde, Türk sanatında modernleşmenin ilk adımları atılmaktaydı. Bu bağlamda izlenimci paletin “1914 Kuşağı” sanatçılarına²⁹ ve bireysel farklılıklarla Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliğine katılan sanatçıların eserlerine yansımaları 1930’ları bulmuştur. Batı anlayışına yönelik temsili ifade biçimlerinde Şarkiyatçı yorumlara, Andre Loth kübizmine, Realizme veya İzlenimcilik geleneğine bağlı kalmak dışında belli bir sonuca varmak için Doğu ile Batı sanatını incelemek, karşılaştırmak ve aralarındaki ilgilerden yararlanmak suretiyle Resim sanatında zihinsel yetiler ortaya koymak gerekiyordu.

6. Paradoksal Görme Biçimi ve Aidiyet

Türk resim sanatında Batı ile uzlaşma anlayışında ortaya çıkan iki ayrı temel sorunsalın ortak ekseni kimlik arayışıdır. Bunlardan birincisi romantizm ve izlenimciliğin büyüleyici biçimlerinden ve uyumlu renklerinden, süsleyici ve sevindirici olan hoş ve bedii zevke hitap eden şeylerle Doğu’nun kılavuz ressamlığı veya Nakış resim geleneğinden vazgeçmek, ikincisi ise kısa bir ifade ile akılla resim yapmaktır. Ancak, Batı’da olduğu gibi Türk resim sanatında da ikincisine tepkili olan sanatçıların izlenimci dönemin duysal estetik tavrından tümüyle uzak bir yöntem izlemeleri olası değildi. Geleneksel anlatım yollarına karşı açılan bu sistematik kopuş, Batı sanatında “biçimcilik ve karşı-biçimcilik” savaşı olarak devam ederken Türk sanatında bu gelişmelere doğanın yeniden tasarlanıp dönüştürülmesi ya da başkalaştırılması (transfigürasyon)³⁰ şeklinde bakılıyordu. Türk soyut resim sanatı bu yüzden uzun yıllar doğanın esaretinden kurtulamamış, özgün ifade biçimini her iki cephede de (akıl ve duygu) gerçeğin kıyısında aramak gibi bir yolu tercih etmiştir. Bu yüzde İzlenimcilerin ve modern estetik kültürünün içinde bulunduğu kritik durum da fark edilemiyordu. Yeni kültür biçimlerinin acayipliğine, duygusallıktan kopup insan hayallerini yıkma isteğine bir anlam verilememiştir. Bu kapsamda ilk akla gelen örnek aradan yüz yılı aşkın bir süre geçtikten sonra ortaya çıkarılmıştır. Yeniliklerle ilgili olarak geriye dönüp bakıldığında, Türk resim sanatında, Sanayi Devrimi paradigması olarak, anamalcı (kapitalist) burjuva toplumun yükseliş sürecinde ortaya çıkan bilimsel teknolojik gelişmelere pek ayak uyduramadığı söylenebilir. Osmanlı, Batı’daki bu gelişmeleri kendisine, temkinli bir tavırla mal etmeye çalışmaktaydı. Çünkü, ortaya çıkan yenilikler, Türk sanatına aşağı yukarı yarım asırlık bir gecikme ile yansıyor. Türk sanatçısı için kendisini yüzleşmekle yükümlü hissettiği Doğu ile Batı düşüncesinde her şeyden önce bu iki ayrı hayal gücü ile uzlaşmak gerektiği konusunda bir tereddüt yoktu. Uluslararası bir kongre sürecinde İstanbul resim Heykel Müzesi’ni ziyaret eden Berger, Batı’ya uyarlı Türk sanatının ilk dönemlerinde (minyatür geleneğinden Batı anlayışına geçiş sürecinde) ortaya çıkan bakış diyalektliğini Şeker Ahmet Paşa’nın *Ormandaki Oduncu* isimli tuval resminde fark eder. Şeker Ahmet Paşa kuşağı, bu iki manzara arasındaki bocalamaların sancısı çeken sanatçılardan biriydi. Bilimsel perspektif yanılması uygun batılı görme ve betimleme geleneğine yönelik gerçeklik algısında ortaya çıkan paradoksal durumun ayırımına varmıştı. John Berger Şeker Ahmet Paşa’nın³¹ *Gustave Courbet* realizmi ve Barbizon *Grubu* sanatçılarını etkisiyle yaptığı *Ormanda*

²⁹ Çallı Kuşağı, bilinen bir diğer adıyla 1914 Kuşağı; Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde sanat hayatına atılan sanatçılardan oluşur. Bu sanatçılar yıkılan bir imparatorluğun ardından her anlamda yeniden inşa edilen Cumhuriyetin, resim alanının gelişiminde ve değişimde kuşkusuz önemli görevler üstlenmişler ancak *Yöresel konuları işleme dışında*,
³⁰ Danto, Arthur C., *The Transfiguration of The Commonplace*, Harvard University Press, 1981.

³¹ Şeker Ahmet Paşa (d.1841- ö. 5 Mayıs 1907), Osmanlı ressamı, asker ve bürokrat. Asıl adı Ahmet Ali’dir. İstanbul’un Üsküdar semtinde doğdu. 1855 yılında Tıbbiye Mektebi’ne girdi. Tıp öğrenimini tamamlamadan Harbiye Mektebi’ne geçti. Harbiye Mektebi’nde aldığı anatomi ve perspektif dersleri ile resim yeteneğini geliştirdi. Resme olan ilgisi ortaya çıkınca Sultan Abdülaziz tarafından Paris’e gönderildi. Burada yedi yıl Gerome ve Boulanger atölyelerinde çalıştıktan sonra İstanbul’a döndü. Peyzajlarında görülen renk pıskınlığı ve

Oduncu manzarası (Bkz.Resim:1) ilk gördüğünde, bir biçimleme dilini bırakıp başka bir biçimleme diline geçmeye karar veren bir sanatçının sadece bir tekniği değil bir ontolojiyi de değiştirdiğini söylüyordu:

(...) Mekân perspektifi zaman sorunuyla çok yakından ilgilidir. Avrupa manzara perspektifinin Poussin’de, Cloude Lorraine’de Ruysdael’de, Hobbema’da gördüğümüz tam bir açıklığa kavuşmuş düzeninin Vico’nun modern tarih anlayışını ortaya çıkartışından ancak on yıllık bir önceliği vardır. Uzaklaşıp ufukta yiten yol da tek çizgisel bir zaman anlayışı ile ilgiliydi. Böylece mekânın resimde dile gelişiyle hikayeleri anlatma yolları arasında oldukça yakın bir koşutluk olduğu anlaşılıyor. Roman, Lucacs’ın Roman Kuramında belirttiği gibi, ufkun ötesinde bulunan bir şeye duyulan özlemden doğmuştu; bir çeşit yurtsuzluk duygusunun sanat biçimiydi roman. Bu yurtsuzluk duygusuyla birlikte insanın daha önce tanımladığı bir seçenek özgürlüğü doğmuş oluyordu (romanların çoğu her şeyden önce bir seçim yapma sorunuyla ilgilidir). Daha önceleri, anlatı biçimleri daha iki boyutludur ama bu yüzden daha az gerçek olmaları da gerekmez. Burada bir seçim yerine gerçekliğin egemen olduğu görülür. Her olay belirlediği anda kaçınılmaz bir olaydır: Yapılacak seçim ortaya çıkan olayın nasıl işleneceği, onunla nasıl uzlaşılacağı sorunundan ibarettir. Burada ivedilikten söz edilebilir, ama bu yöntemle anlatılan bütün olaylar ivedi olduğuna göre, bu sözün de anlamı değişiyor. Olaylar Alaaddin’in lambasından çıkan cinler gibi ortaya çıkarlar. Bunlar, beklenen olaylar da olsa, beklenmeyen olaylar da olsa aynı ölçüde yadsınamayacak olaylardır.

Şeker Ahmet Paşa, oduncunun öyküsünü anlatırken ormana oduncunun gözüyle baktığını fark etmişti. Ne resimde Courbet, ne de edebiyatta Turgenyev (çağdaş oldukları için, ikisinin de ormanları sevdikleri için anıyorum bu sanatçıları) böyle bakabilirlerdi bu ormana.

derinleştirmeleri, natürmordunda yoktur. Şeker Ahmet Paşa Türk Resim tarihinde sağlam bir devre yaratan üç büyük sanatkardan biridir. Şeker Ahmet Paşa, Zekai Paşa (1860-1919).ve Miralay Seyit Beyle (1842-1913) birlikte, Avrupa sanatıyla ilk ve öz teması temin edenlerdendir. (Daha geniş bilgi için bkz. Ahmet Munip Dıranas “Şeker Ahmet Paşa” Taha Toros Arşivi, 001581236010).



Resim:1 Şeker Ahmet Paşa *Ormandaki Oduncu*

(19. Yüzyıl sonu) Tuval Üzerine Yağlıboya, 138x178 cm R.H.Müzesi koleksiyonu, İstanbul.

Berger, “*Daha bakar bakmaz beni ilgilendirmeye ve aklımı kurcalamaya başladı bu resim*” deyip özetle şu hususların altını çizer:

Şeker Ahmet Paşa ormanı kendi başına var olan bir şey olarak görmektedir. Ressam, Paris’teki öğreniminde olduğu gibi bu resimde, kendisiyle orman arasında olması gereken mesafeyi koruyamamıştır. Bu iki gelenek arasındaki ayrılığın ortaya çıkmasının nedeni perspektif algı yanılmasını resim düzlemine matematiksel bir yaklaşım ve olası bilimsel bir doğrulukla yansıtmamaktır. Nitekim, kompozisyonda, batı resmi ile doğu resim anlayışı arasındaki temel farklılığı oluşturan husus ufuk çizgisidir.

Bu resimde e ormanı bu kadar çekici kılan şey *Yunus Peygamberin kendisini balığın karnında hissetmesi* gibi Şeker Ahmet Paşa da kendisini ormanın içinde hissetmesidir:

“*Eğer Uzakta, ormanın bitimiyle açıklığın öbür ucundaki kayın ağacı, resimdeki her şeyden daha yakınsa, o zaman ormana öteki ucundan bakıyorsunuzdur, bu açıdan bakılınca en uzakta olan figürler oduncu ile katırıdır. Oysa biz oduncuyu aynı zamanda ormanın içinde, ağaçların yanında cüce kalmış, yüklediği odunu, açıklıktan geçerek götürmeye hazır bir durumda görüyoruz... Şeker Ahmet Paşa nasıl olmuş da bu resmi böyle yapmıştı? Bir anlamda bu sorunun karşılığını bulabilmek olanaksız, belki de bunu hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Ama Hayal gücünün iki karşıt biçimini uzlaştırmak için nasıl bir çaba harcadığını kestirebiliriz. Avrupa etkisinden önce Türk resmi Tezhip ve minyatür geleneğini*

sürdürüyordu. Minyatürlerin çoğunda da İran etkisi görülüyordu. Geleneksel resim dili işaretlerden ve süslemelerden oluşuyordu. Bu resimde mekân fiziksel değil tinseldi. Işık boşluğu yarıp geçiyor, daha çok dışa yansıyan bir aydınlık izlenimi veriyordu”³² .

Batı edebiyatın ve felsefede olduğu gibi batı anlayışına yönelik geleneksel resimde de hayal gücünün iki karşıt biçiminden biri, gerçekliğin tasviri *mimesis*³³ dıgeriyse eleştirel diyalektik estetik tavidir.³⁴ Bunların her ikisi de dış şeylerin tasviri ya da yorumu ile ilgilidir.

Doğu uygarlığı ve sanatı Batı’da her zaman merak ve ilgi odağı oluşturmıştır. Ancak buradaki sorun sadece bir meraktan ibaret değildir. Batı’nın Doğu’yu algılayış biçimi ve bu algılayış biçimi ile oluşan bakış diyalektikidir sorun. Farklılıklara dayalı bu bakış açısı sosyal bilimlerde Batının bu yabancı kültürden farklı olduğuna vurgu yapan bir gerçeklik algısı haline gelmiştir.

Bu durum Doğu uygarlıklarının bilgisini kendi kavramları ile edinilebileceğini öne süren bir disiplinin yani Şarkiyatçılığın doğmasına neden olur. 18. Yüzyılın sonlarına doğru bu bağlamda Batı, Doğu’ya karşı uygarlaştırıcı bir misyon yüklenmeye başlar. Dolayısıyla, Şarkiyatçılığı (Oryantalizm), Batı’nın üstünlüğünün yayılmasının gerekli olduğu, diğerlerini bu konuda ikna etmek ya da inandırmak için Doğu’nun farklılıklarını ortaya çıkarıp incelemek suretiyle Doğu’yu kolonileştirmenin; zenginliklerini edinebilmenin ideolojisi olarak tanımlamak gerekir.

Bu bakış açısı her anlamda Nakış resim geleneğinin temelinde yatan gerçeklik ile Batı resmine özgü gerçekliği, her ikisine de aykırı ancak her ikisini de içeren bir dünyada uzlaştırır. Örneğin, Doğu ile Batı sanatının karşılaştırılmasında, “*Türk sanatı yalnız dış şeylerin değil iç şeylerin de yer aldığı düal bir insan yapısı, mekanizmasıdır*”³⁵ şeklindeki değerlendirme, gerçekte Modern Batı sanatında her türlü soyutlama, Dışavurumculuk ve Non-Figüratif sanat akımlarına da temel oluşturan bir anlayıştır. Doğu sanatının felsefî derinliğini fark eden İzlenimciler, Dışavurumcular veya Soyut dışavurumcu ressamların, Japon estamplarına, Çin, Hint, Mısır, Bizans ve İslam sanatına ilgi duyup Doğu sanatını enine boyuna analiz etmelerinin nedeni budur. Dolayısı ile bir yönüyle Batı’nın kendi modernleşmesini oluşturma sürecinde Doğu düşüncesi araştırmalarının payı büyüktür. Batı kültür ve sanat çevresinde, Doğu hakkında yazılanlar, yapılan yorumlar ve araştırmalar sadece Şark dünyasını baskı altında tutmaya yarayan çirkin bir tepeden bakmaktan ibaret değildir. Batılının zihnindeki Doğu düşüncesi, araştırmalara dayalı buluş, filolojik yeniden yapılandırma, psikolojik çözümleme, manzara betimi ve sosyolojik araçlarla kalıcı kılınan bir çıkar öbeğinin işlenip incelenmesidir³⁶. Oysa, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş

³² Berger, John: “Şeker Ahmet Paşa’nın Bir Resmi Üstüne”, *Sanat Çevresi Dergisi*, Eylül 1979.

³³ *Mimesis*: Eski Yunancada taklide dayalı temsil. Aristoteles (M.Ö. 383-322), sanatın rolünün doğayı taklit etmek olduğunu ileri sürmüş Platon (M.Ö. 421-347)’ da her şeyin aslının ideler dünyasında bulunduğunu, dünyadakilerin, onun iyi veya kötü bir şekilde anımsanan taklitleri olduğunu ileri sürerken bu sanat yorumunun milenyum aşkın bir süreden sonra, geleneksel Batı estetiğinin çöküşüne sebep oluşturan bir kurama (*mimesis*) yol açabileceği öngörülemezdir.

³⁴ Genç, Adem /Ahmet Sipahioğlu, *Görsel Algılama: “Sanatta Yaratıcı Süreç”*, Sergi Yayınevi, 1990, s. 220.

³⁵ Tansuğ, Sezer, “Bir Değınme-Sergiler-Bir Açık Oturum”, *Yeni Dergi*, Haziran 1969.

³⁶ Said, Edward, *Şarkiyatçılık/ Batı’nın Şark Anlayışları*, Berna Ülner (çev.), Metis Yayınları, 1999.

dönemlerinde beliren Türk modernitesinde Batı'yı değiştirme, şekillendirme ya da uyarlama çabaları bireysel algı ve yorumlarla sınırlıdır.

Cumhuriyet öncesinde her iki subay okulu ya da askeri eğitim kurumunun Batılılaşma ve yenileşme bilincine katkıları vardır ancak, teknik çizim ve desen ile temsili ifadeden Tuval Resmine geçişle ilgili tekniklerin bilimsel bir yaklaşım ve metodoloji ile kritik edildiği söylenemez. Bu bağlamda ilgili kaynaklara geçen eleştiri ve tartışmaların büyük bir bölümü kişisel üslup ya da kişisel sanat yorumları bağlamında ele alınan yenilikçilik, ulusallık, evrensellik, çağdaşlık ya da geleneksel el sanatlarının çağdaş yorumu gibi konularla sınırlıdır. Bu kapsamda Minyatürden resim sanatına geçiş dönemiyle ilgili olarak atölye çalışmalarına dair yapılan bir yorumda: “*Derinlik, uzaklık, gölgeleme, tonlama, kütle, hareket, kişilik gibi Batı resmine özgü nitelikler birbirinden bağımsız bir biçimde uygulanmış*”³⁷ şeklindeki muğlak açıklamaların da yeterince bilimsel bir materyal ya da durum tespiti niteliğinde olmadığını ayrıca kabul etmek gerekmektedir.

7. Çağdaşlaşma, Gelenek ve Kimlik

Cumhuriyet Döneminde (1933 yılında) kurulan D Grubu sanatçıları Türk resim sanatının Batı'daki yenilikler ve sanatsal gelişmelerle daha yakın bir ilişki içinde olması gerektiğini düşünerek Batı'da ortaya çıkan yaygın sanat anlayışlarını geciktirmeden Türkiye'ye getirmiştir. Onlara göre sanatta çağdaş olanı yakalamanın başka bir yolu yoktu. Bu yöntemle Türk resim sanatı “muasır” olanı ele geçirecekti. Gerçekte D Grubu'nun amacı 1934 yılında başlayıp 1940 yılından itibaren Türk resim sanatının kendine özgü bir kimliğe bürünmesini istiyor ancak buna dayalı kuramsal bir çalışma, inceleme ya da felsefi bir araştırmaya gerek duymuyordu. Grup üyelerini bazılarının göre resimde kırsal yaşama ya da halk sanatına özgü biçimsel öğeler resimde de kullanılmalıydı. Yapılan atölye uygulamaları büyük ölçüde biçimsel gözlemlere veya sosyal-antropolojik unsurların çeşitli biçim ve konfigürasyonlar içinde tuval resmine yansıtmaktan ibaretti. Örneğin, 19. Yüzyılın sonuna doğru büyük tartışmalar sonucunda ortaya çıkan Sanat ve El Sanatları (*Arts and Crafts*) hareketinin felsefi gerekçesi, Endüstri Devrimi'nin seri üretim mallarının sıradanlığına tepki olarak geçmişin el sanatlarına dönmek suretiyle geleceğe yön veren tasarım atılımları geliştirmektir. Aynı biçimde İngiltere'de 1950'li yıllarda Pop Art'ın ortaya çıkışına neden olan araştırma ve tartışmalar, Londra'da *Institute of Contemporary Art* / Çağdaş Sanatlar Enstitüsünde düzenlenen belgesel sergiler, paneller ve popüler kültür tartışmalarının sonuçları ile açıklanabilmektedir. Cumhuriyet döneminin ilk elli yılında, sanat kurumlarında bu türden doğrudan

³⁷ Minyatür ve duvar resminde Batı kökenli denemeler Osmanlı sanatı içinde yeni bir resim anlayışının kökleşmesine kaynak olmuştur. Denemeler, Batı Resminde olduğu gibi, özellikle görsel gerçeğin bilimsel yöntemlerle yorumlanması üzerinde yoğunlaşır. 16. yüzyıldan öteye Batı resminde görsel gerçek perspektif kuralları aracılığı ile tanımlanmaya çalışılmıştır. Doğu ise betimlemeye kavramsal düzeyde yaklaşmış ve yüzyıllar boyu düşsel bir mekânı biçimlendirmiştir. Osmanlı sanatçısının Doğu resmi anlayışından Batı resim anlayışına geçişi uzun sürmüş ve aşamalı olmuştur. Derinlik, uzaklık, gölgeleme, tonlama, kütle, hareket, kişilik gibi Batı resmine özgü nitelikler birbirinden bağımsız uygulanmış ancak 19. Yüzyılın ikinci yarısında Batı resminin kuralları olarak tümüyle ele alınmış ve tuval üzerine yağlıboya tekniğinde tablolar yapılmıştır.

gözlemlere, nitel görüşmelere, ya da vaka analizi yöntemlerine dayalı akademik/sanatsal bir araştırmaya yer verilememiştir. Aynı biçimde, ulusal sanat ve ulusal kültür düşüncesinde de salt sosyolojik anlamda bir felsefi köycülük³⁸, arkeoloji ve “medeniyet tarihi” (*urbanization*) fikriyatını geliştirmekle sınırlıdır. Örneğin, o dönemde grup üyelerinden bazıları Türk plastik sanatlarında başlıca eksikliğin onun fikir yönüyle ilgili olduğunu kabul ederler. Mehmet Ali Genç, D Grubu ‘na dair dair bir makalede grup hakkında aşağıdaki bilgileri aktarır:

Çoğunluğu Sanayi-i Nefise Mektebi’nde İbrahim Çallı ve arkadaşlarının öğrencileri olarak yetişen D Grubu üyeleri, Avrupa’da Andre Lhote’nin yanı sıra Ernest Laurent, Fernand Leger, Hans Hoffmann gibi sanatçıların atölyelerinde eğitim görmüş ve çoğu grup sanatçıları Andre Lhote’un kübizmi klişeleştiren akademik yöntemine bağlanmışlardır. Türk plastik sanatlarının başlıca eksikliğin fikir yönü olduğunu savunmuş ve bu eksikliği gidermeyi amaçlamışlardır (İndirkaş,2001: 29–30). 1933’teki ilk sergisini Beyoğlu’nda bir şapka mağazasında açmış olan D Grubu (Turani, 1997: 671), açılan sergilerle giderek tanınmış ve genişlemiştir. 1934 yılında Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu, 1939’daki 7. grup sergisinde Halil Dikmen, Arif Kaptan, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Salih Urallı gruba katılmıştır. 1941’deki 9. sergide ise Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünnissa Zeid, Nusret Suman’ın katılmasıyla sayısı 16’ya yükselen grubun 1946’yılındaki sergisinde gruba, Zeki Kocamemi de katılmıştır (Tansuğ, 1996: 181–182).³⁹

Her şeyden önce, Batıdaki sanat akımlarını taklit edebilmek için dahi, o akımların doğuşu ve gelişimine düzen veren temel kültürel şifreleri; anonim, bilinçsiz düşünce biçimlerini göz önünde bulundurmamak gerekirdi. İnsanoğlunun günlük kavrayışını kavramsal anlamda donatan tarihsel ‘a priori’leri çözümlemeye yönelik bir sanat veya düşünce atılımı yoktur. Örneğin Michael Foucault Sözcükler ve Şeyler⁴⁰’de, belli tarihsel dönemlerdeki *episteme*’nin⁴¹ çözümlemesini yapar ve bir *epistemenin* öncekiyle yer değiştirdiğini gösterir. Klasik Dönemin *epistemesi* olan temsil (*representation*) ile Rönesans’ın *epistemesi* olan benzeşim ile yer değiştirir⁴². Dolayısıyla, Klasik Dönem natüralizmi ile vurgulanan Grek estetiğinden Rönesans sanatına geçiş döneminde, Orta Çağ’dan arta kalan düşünce ve sanat yönelimlerinin terk edilmesiyle ortaya çıkan boşluğun Rönesans sanatı ve düşüncesiyle ikame edilmesinde bir sorun ortaya çıkmamıştır. Henüz tarım toplumundan sanayi toplumuna geçi sürecinin ilk aşamalarında olan Yeni Türkiye Cumhuriyeti Devletini inşa etme sürecinde ise buna benzer bir geçiş süreci yaşanmamış Osmanlı’nın son dönemleri veya Yeni Türkiye Cumhuriyeti’nde “Vilayet Ressamları Projesi” (Yurt Gezileri Projesi)

³⁸ Köycülük kavramı sosyolojide bir başka anlam ifade etmekte ve bir başka manaya gelmektedir. “Esasen köycülük ıstılahı Ziya Gökalp’e göre, sosyolojik terminolojide köyü ve köylüyü, başta ekonomik açıdan olmak üzere, kırsal kesimi her bakımdan imar ve ihya etmektir, özellikle fiziki olarak alt yapı hizmetleri nokta-i nazarından kalkındırmaktır. Erken cumhuriyet dönemi fikir adamları ve entelektüellerinin önemli bir kısmı köycülük akımını bu şekilde algılamış, anlamış ve anlatmaya çalışmışlardır.” Celal Er, “Cumhuriyet Döneminde Köy, Köylülük ve Köycülükle Kırsal Yapıdaki Değişim ve Gelişmeler-1”, Türk Yurdu, Sayı: 291, Kasım 2011.

³⁹ Genç, Mehmet Ali, “D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt:1, Sayı:5, 2012. (DOI: 10.7816/idil-01-05-27.)

⁴⁰ Foucault, Michael, *Kelimeler ve Şeyler*, Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2001.

⁴¹ Bozkurt, Nejat “Micheal Foucault Felsefesinin Bazı Temel Kavramları”, *Defter Dergisi*, 1988, s.39. Episteme kavramı Platon’da *doxa*’ya (uyusal bilgi ya da sanı) karşıtı olarak ‘ussal bilgi’ anlamında kullanılmıştır (Timaios, 37 c). Bilgi bilim anlamındaki episteme sözcüğü Husserl’de ise bilimsel etkinlik” anlamındadır. Husserl’de Platon gibi “*episteme*”yi öteki insan etkinliklerini belirten *doxa*’ya (sanı) karşıt olarak ele almıştır.

⁴² Bozkurt, 1988, *Ibid*, 39.

dışında, kültürel ve sanatsal sürekliliğin toplumsal mekanizmalarına yönelik ulusal kültür politikalarında, yeterli kapsam ve derinliğe işaret eden gelişmelere ulaşılamamıştır.

1933-1937 yılları arasında Erken Dönem Cumhuriyet politikasına uygun olarak düzenlenen İnkılap Sergileri köy ve kasabaların kalkınmasına yöneliktir. (1932 yılında Halk Evleri'nin açılması 1940 yılında Köy Enstitülerinin kurulması gibi). 1939-1943 yılları arasında gerçekleştirilen Yurt gezileri Projesi de aynı doğrultuda daha kapsamlı bir sanat etkinliğidir. Bu etkinlik, 19. Yüzyılda Fransız bir ressam grubu tarafından uygulanan açık hava manzara resmi tarzına benzer bir etkinliktir. “Yurt Gezileri” programının amacı *"yurdun güzelliklerini yerinde tespit ettirmek ve sanatkarlarımızın memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını kolaylaştırmaktır"* ⁴³. Bu proje ile *"İstanbul dışına çıkan sanatçı Anadolu'yu tanıma imkanını bulurken Anadolu insanı da bu vesile ile resim sanatını tanımış ve benimsemiştir"* ⁴⁴.

8. Cumhuriyet Sanat Eğitim Kurumları

Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün talimatı ile 1926 yılında temelleri atılan Gazi Üniversitesi, “Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü” adıyla açılmıştır. İsmi 1929 yılında “Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü” olarak değiştirilmiş, 1976 yılında “Gazi Eğitim Enstitüsü” adını almış, 1982 yılında tüm disiplinleriyle “Gazi Üniversitesi” haline gelmiştir. Gazi Eğitim Resim-İş Bölümünün müfredat programı, Cumhuriyetin erken dönem gelişim ve dönüşüm programında gerek duyulan sanat öğretmenlerini yetiştirmek üzere kurulmuştu. Müfredat programı Sanat ve Tasarım ağırlıklı olmakla birlikte dersler arasında kredi farklılığı yoktu. Desen / Modelden Resim, Grafik Sanatlar, Modelaj ve Karışık Teknik (Form ve İnşa) atölyeleri dışında Sanat Tarihi, Sosyoloji, Estetik, Eğitim Psikolojisi Özel Öğretim Metodu ve Ahşap ve Metal İşleri Atölyesi gibi derslere de yer verilmiştir. Cumhuriyetin 10. Yıl kutlamalarında Ankara'yı donatan, Anadolu'da ilk kez gezici sergi düzenleyen bölüm bu bölümdür ⁴⁵. Gazi'nin Resim-İş Bölümü, parasız yatılı bir eğitim kurumuydu. Üç yıllık Diploma eğitimi sürecinde yapılan derslerin kredi saatleri 5 yıllık

⁴³ 1. Yurt Gezisi Programı kapsamında gezilecek iller; Edirne, Bursa, Konya, Antalya, İzmir, Antep, Malatya, Trabzon, Rize ve Erzurum olarak belirlenir. Sanatçıların, *"Memleket güzelliklerini ve enteresan tiplerini"* resimleyen yapıtlarının, bir jüri tarafından seçileceği ve önce Ankara sonra da İstanbul'da sergilenecekleri duyurulur. Ressamlar, mesleklerinin ilk kez hükümet tarafından kabul görmesi ve kendilerine sanat üretimi için olanaklar sağlanması olarak değerlendirdikleri bu etkinliği benimserler ve hatta övgüyle karşılarlar.

1. Yurt Gezisi Programı'na katılan bazı sanatçılar şu isimlerdir: Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Zeki Kocamemi, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Cemal Tollu, Hamit Görele. Bu sanatçıların resimleri 1. Devlet Resim Sergisi'nde gösterilir. Sabiha Bozcalı, *Yurt Gezisi Programı*'na katılan ilk ve tek kadın sanatçıdır ve 2. Yurt Gezisi Programı'na Abidin Dino, Cevat Dereli, Turgut Zaim, Zeki Faik İzer'le birlikte katılmıştır. 2. Yurt Sergisi Programı kapsamında sergilenen 101 yapıt, kent görünümleri, yerel yaşam, yerel giysiler ve hükümet programı çerçevesinde öncelik verilen sanayileşme konusunu içerir.

Üçüncü Yurt Gezisi Programı'na Arif Kaptan, Eşref Üren, Elif Naci, Halil Dikmen, Nurullah Berk, Şeref Akdik, Dördüncü Yurt Gezisi Programına Ahmet Hakkı Anlı, Erfia Erden, Kemal Zeren, Selim Turan, Nusret Karaca, Sadık Göktuna, Sami Lim, Beşinci Yurt Gezisi Programına Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Cevat Dereli, Hamit Görele, İbrahim Çallı, Melik (“Malik”, düzeltme bana ait) Aksel, Refik Epikmen (“Epikman”, düzeltme bana ait), Turgut Zaim; Altıncı Yurt Gezisi Programına Arif Kaptan, Cemal Bingöl, Eşref Üren, Halil Dikmen, Mahmut Cüda, Nurullah Berk, Saim Özeren, Saim Tuna, Şeref Akdik katılırlar. Bkz. “Bedri Rahmi Eyüboğlu” maddesi: <http://www.artacademia.net/blog/read>. (Erişim:18.05.2023.)

⁴⁴ Keskin, Candaş, “Yurdu Gezen Ressamlar”, SDÜ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 27, Aralık 2012.

⁴⁵ Erol, Turan, “Bir Cumhuriyet Kurumu, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü Üzerine Notlar”, *Üç Kuşak Gazi Eğitimli Sanatçılar*, Güler Akalan (ed.), Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2006.

Akademi müfredatındaki ders kredi/saatlerinden daha fazlaydı. Sanat Öğretmenliği Diploması gerekliliklerinin kısmen yerine getirilmesinde ayrıca yazılı bir hazırlama zorunluluğu bulunuyordu.

Cumhuriyetle sanat eğitimi kurumlarından ikincisi olan İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu, anakronik bir biçimde Sanayi Devrimi ve Endüstri Çağı paradigmasına uygun bir meslek okulu anlayışı ile kurulmuştur. Bununla birlikte okulun kuruluş amacına dair “*Çağın gereksinim duyduğu yaratıcı, araştırmacı, yenilikçi ve uygulamacı bireyler yetiştirmektir*”⁴⁶; Başka bir kaynakta okulun kuruluş amacı hakkında “*Ülke sanayiinin ihtiyacı olan tasarımcıları mükemmel bir şekilde yetiştirmektir.*” (...) şeklinde ya da “*Bauhaus Okulları gibi belli bir programa bağlı kalmayarak, fakat yaşayarak, değişimleri, gereksinimler doğrultusunda yapmıştır*”⁴⁷ şeklinde birtakım sarmal ifadeler bulunmaktadır. 1955’te kurulmuş 1957 yılında eğitime başlamıştır. Başlangıçta, beş ayrı bölümü bulunuyordu. Bunlar, Dekoratif Resim ve Seramik, Grafik Sanatlar, Tekstil Sanatları, Mobilya ve İç Dekorasyon bölümleridir. Kuruluşunda eğitim süresi üç yıl olup daha sonra, 1962’de dört yıla çıkarılmıştır.

Cumhuriyet sanat kurumları kendi ontolojik yörüngesinin sınırlarında Doğu ile Batı düşüncesini sentezleme düşüncesini hedef alan kurumlardır. Ancak, bu bağlamda zamanla, Avrupa’nın müsamahakâr/liberal (*permissive*) toplumlarında gelişen çoğulcu metamorfik ve popülist sanat yönelimlerinin hepsi bu kurumlara da yansımıştır. Bu aşamadan sonra, Milenyumdan önce ve sonraki yıllarda, sanat fuarlarının giderek çoğalması sanat yönetiminde izlenen uluslararası politikalar, ülkemizde de tartışmalı bir sanat çevresi ve eğitim sürecine sürüklemiştir. Plastik sanatlar alanında ortaya çıkan ileri teknolojiye bağlı radikal açılımlar ve yeni teknolojik gelişmeler, geleneksel tuval resminin popüler iktidarını Türkiye’de de ortadan kaldırmış resimsel ifade teknikleri ile atölye disiplini ve sanat yapıtının oluşum süreçleri arasındaki klasik usta-çırak ilişkilerini kökünden, radikal bir biçimde ortadan kaldırmıştır.

1980’li yıllarda Almanların dış ülkelerindeki kültür merkezlerinde “Çoğaltılmışlar” (*The Multiples*) sloganı ile açtıkları senkronize sergilerinden sonra Türkiye’de de dijital sanat (*chromogenic print*) tuval resmine alternatif olmaya başlamıştır. Artık her sanat platformu ve etkinliğinde sayısal baskı ve “kes-yap” ile fotoğraf-resim (*foto-peinture*) teknikleri⁴⁸ giderek popüler bir çoğaltma ve Yeni-Sübjektivizm⁴⁹ külliyatı oluşturacak düzeye çıkmaktadır. Çağdaş sanatın o geleneksel anlamdaki “kendi yörüngesini ihlal etme” özelliği büyük bir ivme kazanmıştır. Sanatçının bu aşamadan sonra en büyük sorunsalı gerçeği deneyimsel dünyanın ötesinde aramaktır. Dolayısıyla bu olgu da bir anlamda sanatın, kendini aşma durumu ile özdeş bir süreç olduğuna işaret etmektedir. Batı anlayışına yönelik sanat melez (hibrid) kültür fenomeni ile iki hayal gücünün farklı ve karşıt biçimlerini uzlaştırmak gibi sorunu bu aşamadan itibaren ortadan kalkmış; şaşırtıcı bir yenilikçilik ya da kavramsal özgünlük arayışı sanat etkinliklerinde kanıksanan bir paradigma haline gelmiştir.⁵⁰

⁴⁶ <https://gsf.marmara.edu.tr/fakulte/tarihce>.

⁴⁷ Ak, Bircan, Sanat ve Tasarım Eğitiminde Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Gerçeği, (Yayımlanmamış Onaylı Yüksek Lisans Tezi; Danışman Mustafa Asher), Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2008.

⁴⁸ Kolaj ve/veya “tuval üzerine karışık teknik” şeklinde nitelenen kanvas tablolar; sayısal renkli veya s/b baskı üzerine işlem yapılmış anlamında “Müdahaleli Sanatçı Baskısı” / *Interrupted (E/A)* ya da *Artists Proof* diye isimlendirilip numaralanan çoğaltılmış sanat baskıları.

⁴⁹ Kuspit, Donald, *The New Subjectivism/Art in the 1980's* Da Capo Pres Inc., New York, 1993.

⁵⁰ Bu bağlamda çok daha ileri gidilerek Türk modernizminde, örneğin hat sanatı ile resim yapmak, ya da Latin tabanlı Türk alfabesi kabul edildikten sonra da şeriat temelli sivil toplum örgütlerinde sıklıkla kullanılan Fars-Arap alfabesiyle yazılmış kupürleri resim düzlemine monte etmek şeklindeki kesyap resimleme teknikleri ya da kavram pratiklerini çağrıştıran atölye uygulamalarına da rastlanmaktadır.

Bugün, analitik bir yaklaşımla geriye dönüp bakıldığında şunu görebiliyoruz: Osmanlı'nın son dönemleri ve Cumhuriyetin yaklaşık ilk elli yılında sanat kurumlarımızda resim, Doğu'nun aşına olduğu estetik kavrayışın tersine Batı'nın geleneksel akademi anlayışı ile kurumsallaşmış bir usta çırak ilişkileri içinde öğretiliyordu. Bu süreçte, Batı sanatının radikal perspektifi yeterince analiz edilememiş resim sanatında saray ve burjuva romantizmine yönelik bireysel tepkilerin sosyopolitik ve felsefi kaynaklarına yönelik araştırmalara yer verilememiştir. 1883'te kurulan Sanayii Nefis Mektebinin müfredat programı, Avrupa'da, Endüstri Devrimiyle birlikte ortaya çıkan *Arts and Crafts* (sanat ve el sanatları)⁵¹ kritiğine dair bir ilgi alanı ya da akademik çalışma bulunmamaktadır. Resim dalında, *Salon des Refusés* sergisiyle başlayan Modern Geleneğin⁵² tarihinde yer alan tartışma ve sanat kritiklerinin birçoğu kendi zamanında Türkçe 'ye çevrilememiştir. Bu durum, bir yönüyle ortalama Osmanlı veya Cumhuriyet aydınının, Avrupa modernizmine yönelik kültürel müktesebatının kendi kişisel düşünceleriyle sınırlı olduğunu göstermektedir. Bu sınırlı dağarcığın içinde Sembolizm, Dışavurum, Kültürel Tarih, Doğa, Varoluş, İnanç, Doğu Mitolojisi ve İkonografi gibi alanlarda, aslında var olmayan bilimsel tespit ve saha analizlerinin izini sürmek de mümkün olamamaktadır. Post endüstriyel çağla birlikte ortaya çıkan yenilikçi post modern toplum bünyesinde batı ile ilişkiler kuran sıradan bir Cumhuriyet aydını da bu türden felsefi konulara pek aşına olduğu da söylenemez. Dolayısıyla, güçlü bir kuramsal platforma sahip olamayan bu sanat çevresinde, Batı ve Doğu düşüncesinin materyalleri üzerinde yapılan her türlü sanat kritiği Batı sanatının biçimsel cazibesiyle sınırlı formel bir kritisizmi etkisinde kalmaya mahkûmdur. Bu bakımdan birçok yerli sanatçıya göre Doğu düşüncesi ve tezyinat sanatından yola koyulmamak kendi halkına tepeden bakan Oryantalizmin başka bir varyantıdır Türk sanatı araştırmalarında nakkaşlığın ya da tezyinat sanatının⁵³ yeni bir sanat formuna dönüşümüne dair bir teoriye rastlama olasılığı zayıftır. Çağdaşlaşma sürecinde sanatın evrensel çizgilerini ulusal sınırların dışında aramak yerine kendi halkının değerlerini keşfetmek (Tansuğ,1961)⁵⁴ de doğal karşılanması gereken bir tutku ya da hedef alınan nokta olabilir. Ancak, sonuç olarak bütün bunlar sanatsal yaratıcılığın eksenini dışında kalan olgular düzeyinde olup çağdaşlaşma ile doğrudan ilişkili olan şeyler değildir. Sanatçıların doğayı ve kültürel materyallerini kendi araştırmalarında modernleştirip biçimlendirmeleri sadece bir tercihten ibaret olup bu materyallerle Türk sanatında ulusal veya bireysel aidiyete atfen bir sonuca varılamadığı açıklıkla belli olmuştur. Nitekim, Türkiye'de sanatçılar ile sanat yazarları arasındaki anlamsız ve hararetli tartışmaların bir bölümünün ana kaynakları bu sorunlara dayanmaktadır. Örneğin, temsil sorununda geleneksel imgenin⁵⁵ sadece dönemin yeni sanatçı kuşağına değil, 1914 Kuşağından itibaren günümüze kadar D Grubu üyelerine, İnkılap Sergileri ve Yurdu Gezen Ressamlar projesinde görev alan sanatçılara ve günümüzün domestik popüler ustalarına da yansıdığı görülmektedir.

2. Dünya Savaşından Sonra, uluslararası iletişim ve basın yayın teknolojilerindeki gelişmeler sayesinde bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de uluslararası sanat etkinliklerinin erişim olasılıkları büyük ölçüde artmıştır. Artık küresel kapitalizm ve kültür emperyalizmi, batı sanatındaki gelişmelerin tümünü biçimsel bağlamda da olsa, birçok ülkenin önemli sanat kurumları ve kültür merkezlerinde izlenebilmektedir. Ama yine de, 1950'den sonra: Londra'daki Çağdaş Sanatlar

⁵¹ Bu konuda bkz: William Morris, John Ruskin ve Walter Pater'in *From Nature to Musical Harmony in the Decorative Arts* (Dekoratif Sanatlarda Doğadan Müziksel Uyuma); Lamberth-Charbonnier, Martine Montpellier, *Victorian and Edwardian Notebooks*, Mediterranean Univ. Press, 2002, s.1-12.

⁵³ Eyüboğlu, Bedri Rahmi, *Yaşayan Sanat*, Haziran 1946, s.6-8.

⁵⁴ Tansuğ, Sezer, "Kilim Üstüne", Yelken, 1961; Yirminci Y.y. *İkinci Yarımda Türk Sanatı-Modern Türk*, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayınları, 2001, s.38-39.

⁵⁵ Yasa Yaman, Zeynep, "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu", Toplum Ve Bilim Dergisi, 2001, s.42.

Enstitüsü'nde Sanat ve Çoğulculuk tartışmaları; Lawrence Alloway'in öncülüğünde düzenlenen bir dizi sergi ve popüler medya ve sosyal antropoloji panelleri ve yine İngiltere'de 1937'de yayımlanan *Circle: International Survey of Constructive Art*'tan sonra kendi türünde ilk yayınlardan biri olarak 1968'den itibaren bilim- sanat çevresinde büyük bir ilgi yaratan DATA⁵⁶ bildiriler kitabı bi çağdaş sanatın belli merkezlerin dışında da gelişip serpilmesine yol açmıştır. Bu bağlamda Cumhuriyet Dönemi Türk Plastik Sanatların geldiği noktada: Yeni Eğilimler Sergileri, İstanbul, 1977-1987, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit İstanbul, 1984-1988. ABCD Sergileri, İstanbul, 1989-1993 Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, 1987- 19.., İstanbul Garanti Bankası Beyoğlu, İzmir ve Adana Sergileri, İnönü Vakfı Resim Yarışması Sergisi, Ankara .1984. Çağdaş Türk Ressamları Büyük Sergi, İstanbul ve Ankara, 1989. Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanat Müzesi ve Sergileri, Modern Türk Sergisi ve Sergi Kitabı, Topkapı Sarayı Has Ahırlar, İstanbul,2001. Çağdaş Türk Ressamları Büyük Sergi, İstanbul ve Ankara, 1989. Beşiktaş Belediyesi Kırmızı Siyah Sergisi, (2005), Haliç Sergisi ve Sergi Kitabı (Rezzan Has Müzesi, 2008, 12 Sanatçı 12 Söyleşi kitabı ve sergileri (Akasya ,2015), Uluslararası İstanbul Bienali ve *Contemporary Istanbul* Fuarları, dönemin ruhunu yansıtan önemli etkinlikler arasında yer alırlar.

9. Brütal Dönüşüm ve Uzlaşma Belirtileri

Türk resim sanatı Batı Avrupa'dan dalga dalga yılan Mayıs 1968 eylemlerinden sonra bütün dünyada olduğu gibi köktenci bir dönüşüm sürecine girmiştir. 1972 Venedik Bienali'nde Michelangelo'nun Pieta heykeline yapılan saldırı ile birlikte bu sivil itaatsizlik ruhu İtalya'da cinnet getirici ve kaotik bir düzeye ulaşmıştı. Teknolojik ilerlemenin bir örneği olarak başlangıçta bir araç olan sanal gerçeklik bu dönemlerde *video art* olarak ortaya çıkar. Bu aşamadan sonra sanal gerçek; siber uzay, de konstrüksiyon, distopya, *kisch*, *pastish*, *simulacrum*, sibernetik, ötekilik nesneleştirme ve hiper realite üzerinde baskın bir otorite kurmuştur. Sayısal ortamda giderek bir yaratıcıya dönüşmeye başlar. Akademik çevrede Batı sanatının temel sorunsalına dair argümanların Türk sanatına da yansımıştır. Yeni ve deneysel türevleriyle, önceki dönemlerde kendi yörüngesini zorlayan Batı sanatı kendi yönü ve fütürist hedefini arama girişiminde yeni bir oryantasyon sorunu ile karşılaşır. Gerçekte, tüm uzlaşmsal yetkelerin çözülmeye yüz tuttuğu bu katastrofik dönemlerde Türk sanatı, bir yönüyle kadim bilgilerin modern dünyadaki tezahürü, diğer yönüyle bunu tam tersine her türlü konvansiyonel modernizmin iflasına işaret ediyordu. Bu dönemlerde felsefi derinliğini yitiren tuval resmi, kendi içinde *support surface* gibi yeni dinamikler arayışına girmiştir. Öyle ki, Modern Türkiye Cumhuriyeti'nde soyut resim; Mondrian'ın ököltist Batı teozofisini de içinde barındıran Yeni-Plastikçilik, *De Stijl*, Konstrüktivizm ya da Malevich'in *Suprematist* bildirgelerindeki iyimser metafiziğine yönelik pratikler kendi izleyici kitlesini de oluşturur. Bu durumda gerçekliği, algılandığı biçim içinde aramanın da bir anlamı kalmamış; algılandığı sürecin kılığına giren post modern gerçeklik yorumu olarak metafizik de yeni bir sanat formu haline gelmiştir. Daha farklı söylemek gerekirse, duyularla algılanan gerçeğin bir hayal olduğu resim sanatında Platoncu ide'ler, bu kez, post modern toplum gerçeğiyle yüzleşiyordu. Ad Reinhard 'ın *Art as Art* başlıklı yazısındaki ironik analojisi bir kez daha gündeme gelmişti: Uzayda *bir astronot olarak seyahat ederken her an bir tanrınız, bir devletin ve bir aileniz olur*.⁵⁷ Reinhard'ın Karşı-

⁵⁶ Hill, Anthony, *Direction in Art Theory and Aesthetics*, Faber and Faber, London 1968.

⁵⁷ Reinherd, Ad, "Timeless Painting", 732, Broadway, N.Y, 1952.

Sanat (Anti-Art) ile ilgili bu açıklama metninde soyut resmin varlık metafiziğinde “öze ait olmayan” hiçbir şey yoktu:

*Kompozisyonlar veya temsiller yok, vizyonlar veya duyumlar veya dürtüler yok, semboller veya işaretler veya impastolar yok, süslemeler veya boyamalar veya resimler yok, zevkler veya acılar yok, tesadüfler veya hazır yapımlar yok, hiçbir şey, hiçbir fikir yok, ilişkiler yok, nitelikler yok. Hasılı öze ait olmayan hiçbir şey yok.*⁵⁸

Türk sanatının Doğu ve Batı düşüncesiyle uzlaşma sürecinde 1970’li yıllar, siyasal olayların belirleyici olduğu yıllardır. Dünya genelinde yaşanan ekonomik bunalım üniversite öğrencilerini, emekçi halk kitlesi olarak işçi ve köylüleri hak arama eylemlerine yöneltmiştir. Bu ortamda birçok sanatçı pratikte (*De Facto* olarak) politik bir söylem geliştirmek istiyor; proleterya iktidarına ya da her türlü iktisadi doktrin ve toplumcu fikirlerle vurgulanan radikal söylemleri öne çıkarıyordu:

*Türk resminde açık bir biçimde politik içerikli resimler, 1970 sonu ve 1980, toplumsal çalkantılarının bir sonucu olarak bir tür sosyalist gerçekçilik şeklinde kendisini sunmuştur. Bu on yıllık dönem, eleştiri ve ironiye yer veren, bir resim ile ulusal meseleleri öngören bir diğer figür resminin karşılaşma alanıdır. Ayrıca bu dönem, farklı söylem ve önerilerin bir özgüven ruhu ile sunulduğu ve izleyici tarafından kabul gördüğü bir zaman dilimi olur: Salt estetik sorunlara gömülü, biçimi açık seçik ortaya koyan malzeme ölçekli anlatımcı arayışlar, fantastik imgelemi ve naif bir biçim dilini toplumsal eleştiri okuna dönüştürenler, pop sanatının mahalli dildeki karşılığını ı arayanlar, kavramsal sanatı, foto gerçekçiliği minimalizmi özümsemeye çalışanlar...*⁵⁹

1990’lı yıllardan başlamak üzere Milenyum’dan önce ve Milenyumdan sonra Avrupa, Amerika ve Uzak Doğu’da post modern kültür oluşumları, sanatsal eğilim ve süreçlere sınır tanımayan bir ortam sağlamıştır. Sanat nesnesi ile sanat nesnesi olmayan şeyler arasında daha önceleri belirleyici olan kriterlerin birçoğu, kavramsal olgular ve süreçler içinde belirsizleşmiştir. Bu dönüşümün ardından, plastik sanatlarda geleneksel tuval resmi dahil olmak üzere, her türlü deneysel tavır, temsil veya soyutlamayı hedef alan *artefact* niteliğindeki nesneler ve bireysel mantık düzeneklerinin ortaya çıktığı atölye süreçleri kendini belli eder. Tüm köktenci gelişme ve açılımlarla birlikte ele alındığında, 1990’lı ve Milenyumdan sonraki yıllarda çağdaş Türk sanatı bilginin dolaşımıyla ilgili teknolojik ilerlemeler sayesinde Batı sanatının aşağı yukarı her yönü ile olduğu kadar, kendi tarihi ve geçmişiyle yüzleşme olanağına kavuşmuştur. Dünyanın her yöresinde, devletin emperyal etkinliğinin ortadan kalktığı art-sömürgeci dönemde ulusal kültür, kitle kültürüne, özgünlük melez kültür oluşumlarına evrilme eğilimi gösterir. Artık sanatta devlet kökenli paradigmlar yerine çoğulcu yapılar önem kazanmaktadır.⁶⁰ Çağdaş sanat oluşumları ve yönelimler küreselleşme ve post modernizm etkisiyle her alanda olduğu gibi sanat alanında da çoğulcu bir yapının öne çıkmasını sağlamıştır. Bir üretim biçimi olan post prodüksiyon gibi çağdaş sanatta post

⁵⁸ Sandler, Arving, “Art -as-Art”, Art International VI, No. 10, Aralık 1962, s. 37.; *Abstract Expressionism, The Triumph of American Painting*, Pall Mall Press, London, 1970, s. 232.

⁵⁹ Çalıkoğlu, Levent, “Kimliğin Bulgulanması, Çağdaş Olma İsteği”, 20. Yy. İkinci Yarisında Türk Sanatı-Modern Türk, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayınları, 2001, s.28.

⁶⁰ Kahraman, Hasan Bülent, “Türkiye’de Kültürel Söyem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği”, 20. Yıl İkinci Yarisında Türk Sanatı- Modern Türk, (Ed. Levent Çalıkoğlu), İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayınları, 2001, s.75.

modern düşünce “kendi kendisini üreten veya imha eden”⁶¹ sansasyonel nesnelerin öznesi biçiminde bile ayrı bir ilgi odağı olmuştur (Bkz. Resim:2).

Sonuç

Batı anlayışına yönelik Türk resim sanatının ilk örneklerinin görüldüğü Osmanlı’nın son yarım yüzyılı ile Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan resim sanatının belli süreçleri Batı taklitçiliği olarak değerlendirilir. Oysa, Doğu’nun nakkaşlık geleneğinden Batı’nın bilimsel perspektife dayalı resim anlayışına geçiş sürecinde doğrusu, başka bir yöntem olasılığı bulunmamaktaydı. Kısa bir süre içinde Resim sanatının kendi diliyle aktüel dünyayı metafizik sorunlarla birlikte anlama ve anlamlandırma pratiği, sanıldığı kadar kolay bir mesele değildi. Dolayısıyla, hiçbir kesin sonuca ulaşmak mümkün olmasa bile, geçiş sürecindeki Geç Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi Türk sanatına dair gerçek duygusunu ortaya koyan pratiklerde, bilimsel olmayan boş batıl inançlar ya da duyarlıklardan bütünüyle arınmış bir nesnel gerçekliği hedef alan aktüel bir dünya izleniminin oluşmamasını doğal karşılamak gerekir.

Türkiye’de modernleşme ya da çağdaşlaşma düşüncesi, farklı yöntem yaklaşımlarını içeren karmaşık bir süreçtir. Bu bağlamda, bugüne kadar Batı anlayışına yönelik Türk sanatı değerlendirmelerinin bir bölümünde ulusalcılık düşüncesini pekiştirme pratiği ile özgünlük ve nedensellik arayışının öne çıktığı; diğer bir bölümünde ise, küresel kapitalizmin uluslararası sanat organizasyonlarında dahi sıklıkla karşılaşılan marjinal ya da popüler sanat yönelimlerine dair kısa ömürlü yenilikler üzerinde durulduğu görülmektedir. Oysa modern ve çağdaş sanat kritiğinde ana düşüncenin hipotetik temelleri gelenekten kopuşa rağmen daha önceki sanat pratiklerine dayalıdır. Örneğin, Batılıların modern sanat kritiğinde, felsefi boyut, batıl inançlar⁶², maddi uygarlık, insan ile üretim teknolojileri arasındaki ilişkiler her dönemde (prehistoryadan bu yana ortaya çıkan daha önceki sanat akım ve yönelimlerinin hepsi) yerleşik yaşam kültürü ve toplumsal mitoloji bağlamında yeni bir yöntemle incelenmiştir. Bu nedenle, Doğu ile arsındaki ilgi ve ilişkilerden yola koyularak kavramsal kapasite, maharet ve görsel ustalık açısından Batı sanatına alternatif oluşturan Doğulu sanat kritiği de başka bir yöntem yaklaşımını gerekli kılmaz. Bu açıdan bakılınca, Türk sanatında, sıradan bir görme ve taklit zihniyeti ile ortaya koyulmaya çalışılan her yeni sanat formunun, zihinsel yetiler geliştirme bağlamında kognitif, kavramsa ya da *avangard* açılımlara yönelmediğini ileri sürmek olasıdır. Bu saptama ayrıca / bir yönüyle Batı’daki *avangard* oluşumlar ya da radikal yeniliklerin ülkemizde hangi düzlemde ele alındığını ironik bir biçimde göstermektedir. Diğer bir yönüyle bu, Türkiye’de çağdaş sanatın güncel durumu hakkında fikir verebilecek bir noktayı öne çıkarmaktadır: Dünyanın her ülkesinde, çağdaş sanatçı modern ve çağdaş sanatı meşru kılan kriterlerin *de facto* ya da *de jure* olarak öznesidir. Çağdaş sanatçı için bu

⁶¹ Banksy’nin “Balonlu Kız” isimli eseri, İngiltere’nin başkenti Londra’da Sotheby’s Müzayede evinde açık artırmaya çıkarılıp 1,4 milyon dolara satıldıktan sonra, çerçevenin içinde gizlenmiş bir kâğıt öğütme makinesinin faaliyete geçmesiyle parçalara ayrılıp kendi kendisini imha etmiştir.

⁶² Lucius Annaneus Seneca Seneca, (d. Córdoba, İspanya MÖ 4- ö. Roma, MS 65), Romalı düşünür, devlet adamı, oyun yazarı. Felsefe tarihinde, Roma Stoası ya da Yeni Stoa denen öğretinin üç kurucusundan ilki olarak nitelendirilir. Epiktetos ve Marcus Aurelius’un geliştirdikleri bu öğreti insanın bir istenç varlığı olduğu görüşüne dayanır. Seneca’ya göre, ahlak soyut bir bilgi dalı değil yaşamın içindedir, insan davranışlarının, eylemlerinin kaynağıdır. Kişiye nasıl davranacağını, ne gibi bir yöntem benimseyeceğini gösteren doğadır, bu nedenle ahlaklı yaşamak doğayı izlemektir (*naturam sequi*). Bunu da ancak erdemle donatılmış bilge kişi başarabilir. Bilgenin erdemi, özgür istencidir.

manada başka bir seçenek bulunmamaktadır. Oysa Türk sanatında ve medya emperyalizmi etkisi altında kalan birçok ülkenin küreselleşen post modern kültür ortamında sanat nesnesi ile popüler nesne arasındaki geleneksel ayrım bütünüyle ortadan kalkmış sanat nesnesi bir tür *artefact* haline gelmiştir. Türkiye’de düzenlenen sanat organizasyonları ve etkinliklerin birçoğunda, alternatif model ve yöntem araştırmaları ile bir araya getirilen malzemeler, bir küratör metni/kritiği eşliğinde belli konseptlere uyarlamakta; teknolojik görsel imgelerle, resimde soyut ifadenin kendiliğinden ortadan kalktığı ve buna bağlı olarak teknolojik ilerlemenin tek başına bir sonuç gibi gösterildiği, kendi izleyicisini de belirleyen bir sanat kavramı oluşturulmaktadır. Bütün bu nedenlerle, Milenyumla birlikte post modern temalar sanat oluşumlarını popüler kültür, savaş, göç, gündelik nesne, hazır nesne (*ready-made*), kamusal alan, aidiyet, kimlik ve beden gibi tümel ve tikel kavramlara yönelmiştir.

Kuşkusuz günümüzün toplumsal koşullarında, giderek bir farkındalık öznesine dönüşmeye yönelen çağdaş sanat etkinliklerinde sezgisel ifadeler dışında birtakım bilimsel argümanlara da yer verilmektedir. Bu türden yeni sanat oluşumlarını salt bilgiye indirgeme olanağı bulunmamakla birlikte yapılan işleri, bilginin tikel bir formu ve farkındalık bağlamında ele almak, onları deneysel araştırma süreçleri biçiminde değerlendirmek de olasıdır. Bu yönüyle günümüz Türk sanatında sıradan bir görsel imgeyi başkalaştıran şey, gelecekte kuşku, korku ve yabancılaşma duygusudur. Aktüel hayatın gerçekleriyle yüzleşmekten kaçış süreci olarak değerlendirilebilen bu duygu aslında, sanatsal düşünceyi içselleştirmekten öte, imgenin ve imgelemenin oluşturduğu sıcak ve dekoratif sanal gerçekliğini adeta bir tür yüce varlık olarak kutsamaktır.



Resim:2

Dünyaca ünlü İngiliz sokak sanatçısı Banksy'nin daha önce '*Kırmızı Balonlu Kız*' adını taşıyan ve müzayedede satıldıktan sonra kısmen parçalanmış eseri, şimdi '*Çöpteki Aşk*' adıyla Ekim ayında yeniden açık artırmaya çıkmaya hazırlanıyor. Aykırı duruşu ve çarpıcı duvar resimleriyle tanınan Banksy, '*Kırmızı Balonlu Kız*' adlı eserinin, 2018

yılında Sotheby's müzayede salonunda satıldıktan hemen sonra, çerçevesine yerleştirilmiş kesme cihazıyla kendisini imha etmeye başlamasıyla sanat dünyasını bir kez daha sarsmıştı. Eseri açık artırmada satın alan koleksiyoncu, 1 milyon 100 bin sterlin ödemişti⁶³.

*“Batıl inançları olan insanlar dünyanın yalnızca görülenlerle sınırlı olmadığı ve dünya hakkında üretilen en kusursuz, ikna edici araştırmaların bile hiçbir zaman yeterli olamayacağı gibi mantıklı sayılabilecek bir düşünceye sahiptirler”*⁶⁴.

André Frossard

⁶³ https://en.wikipedia.org/wiki/Girl_with_Balloon (Erişim tarihi: 22.05.2023)

⁶⁴ Mozzani, Eloise, “Batıl İnançlar Kitabı Mitler, İnançlar, Efsaneler”, Oğuz Adanır (çev.), *Doğu -Batı Düşünce Dergisi*, Yıl: 2018, Sayı: 84.

KAYNAKÇA

- Ak, Bircan, “Sanat ve Tasarım Eğitiminde Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Gerçeği”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi; Danışman Mustafa Aslier), Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2008.
- Aşkın, Sina, *Türkiye Tarihi-3 Osmanlı Devleti 1600-1908*, Sina Aşkın (ed.), Cem Yayınevi, İstanbul 2002.
- Berger, John, “Şeker Ahmet Paşanın Bir Resmi Üstüne”, *Sanat Çevresi Dergisi*, Eylül 1979.
- Bozkurt, Nejat, “Michel Foucault Felsefesinin Bazı Temel Kavramları”, *Defter Dergisi*, 1988. (<https://www.britannica.com/art/Salon-des-Refuses> sitesinden alındı.)
- Çalıkoglu, Levent, “Kimliğin Bulgulanması, Çağdaş Olma İsteği”, *20. Yy. İkinci Yarısında Türk Sanatı-Modern Türk*, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayınları, 2001.
- Çırakman, Aslı, “Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi”, *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 20, Ankara, 2002.
- Çorlu, M. Sencer, Capraro L. v.d., “The Ottoman Palace School Enderun and The Man with Multiple Talents: Matrakçı Nasuh-1”, Bildiri metni. (The 15th International Seminar of Talented Children and Creativity Development in Mathematics at Woosuk University, Korea, 19-20 Şubat 2010).
- Danto, Arthur C., *The Transfiguration of The Commonplace*, Harvard University Press, 1981.
- Ellmann R. /Feidelson, C., *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*, Oxford University Press, 1965.
- Er, Celal, “Cumhuriyet Döneminde Köy, Köylülük ve Köycülükle Kırsal Yapıdaki Değişim ve Gelişmeler-1”, *Türk Yurdu*, Sayı: 291, Kasım 2011.
- Erol, Turan, “Bir Cumhuriyet Kurumu, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü Üzerine Notlar”, *Üç Kuşak Gazi Eğitimli Sanatçılar*, (Editör: Güler Akalan), Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2006.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi, *Yaşayan Sanat Dergisi*, Haziran 1946.
- Genç, Adem /Ahmet Sipahioğlu, *Görsel Algılama: “Sanatta Yaratıcı Süreç”*, Sergi Yayınevi, 1990.
- Genç, Adem, “On Üçüncü Yüzyıldan On Altıncı Yüzyıla Kadar Avrupa’da Resim Çizme Sanatı ve Sanatçının Temel Eğitimi -1 ve 2.”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, Sayı: 34-35, 1998.
- Genç, Adem, “Tek Parti Yönetiminin İdeolojik Ufkunda 65’liler”, *Üç Kuşak Gazi Eğitimli Sanatçılar*, (Ed. Güler Akalan). Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara 2006
- Genç, Mehmet Ali, “D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt:1, Sayı:5, 2012.
- Gönenç, Turgay, *Nedim Günsür*, Ada Yayınları, 1993.
- Hill, Anthony, *Direction in Art Theory and Aesthetics*, Faber and Faber, London, 1968.
- Houser, Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Yıldız Gölünü (çev.), Remzi Kitabevi, 2. Baskı, İstanbul, 1995.

Kahraman, Hasan Bülent, “Türkiye’de Kültürel Söyem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği”, *20. Yüzyıl İkinci Yarısında Türk Sanatı- Modern Türk*, (ed. Levent Çalıkoğlu), İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayınları, 2001 .

Kahraman, Hasan Bülent, “İçselleştirilmiş Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl: 5, Sayı: 20, İkinci Baskı, 2005.

Keskin, Candaş, “Yurdu Gezen Ressamlar”, *SDÜ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 27, Aralık 2012.

Kuspit, Donald, *The New Subjectivism/Art in the 1980's*, Da Capo Pres Inc., New York, 1993.

Mengüşoğlu, Takiyettin, “Özdeşlik Mantiğı ve Paradoks Mantiğının Antropolojik Sonuçları”, *Yüzyılımızda İnsan Felsefesi (Takiyettin Mengüşoğlu’nun Anısına)*, İonna Kuçiradi (haz.), Türkiye Felsefe Kurumu Yayını, Ankara, 1997.

Mozzani, Eloise, “Batıl İnançlar Kitabı Mitler, İnançlar, Efsaneler”, Oğuz Adanır (çev.), *Doğu -Batı Düşünce Dergisi*, Yıl: 2018, Sayı: 84.

Mozzani, Eloise, *Le Livre des Superstitions*, Bouquins, 1995.

Ödekan, Ayla, “Tuval Resmi”, *Türkiye Tarihi 3 Osmanlı Devleti 1600-1908*, Sina Aşkın (ed.), Cem Yayınları, İstanbul, 2002.

Renda, Günsel, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850)*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1977.

Said, Edward, *Oryantalizm*, Nezih Uzel (çev.), New York, 1979.

Said, Edward Wadie, *Şarkiyatçılık/Batı’nın Şark Anlayışları*, Berna Ülner (çev.), Metis Yayınları, 1999.

Tansuğ, Sezer, “ Bir Değınme-Sergiler-Bir Açık Oturum”, *Yeni Dergi*, Haziran 1969.

Tansuğ, Sezer, “Kilim Üstüne”, *Yelken*, 1961.

Turani, Adnan, *Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi*, Doğuş Ltd., Ankara, 1960.

Yasa Yaman, Zeynep, “1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu”, *Toplum Ve Bilim Dergisi*, 2001.

Zor, Gözde İrem, “Oryantalizm Döneminde Ressamların Osmanlı’yı Yorumlayışı ve Ressam Gerome’ye Karşı Osman Hamdi, Bey”, <https://www.hisculart.com/amp/oryantalizm> (Erişim tarihi: 08.05.2023).