

## BATILILAŞMA VE MODERNLEŞME İKİLEMİNDE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN OLUŞUMU

**Hakan DEMİR\***

**T**ürk resim sanatı geleneği Osmanlı'nın batıya açılışı ve batının da doğuya olan ilgisinin artması ile bir değişme ve ivme kazanmıştır. Osmanlı'nın son yüzyılında sanatta yaşananlar kendi tarihsel geçmişi içinde gelişme –değişme-, aynı dönemde batının yaşadığı tarihsellik içinde ise bir tak(ip)lit etme süreci olarak tanımlanabilir. Batılılaşma doğuda, doğulu toplumlarda tanımlanan bir olgu; modernleşme ise batıda, batılı toplumlarda karşılık bulan bir kavramdır. Batılı veya doğulu olmak coğrafyasal bir durumdan çok, tarihsel, kültürel, etnik, siyasi vb. bir tanım bütünlüğünü içinde barındırmaktadır.

19. yüzyıl Avrupa'sı endüstri devrimi ile hızlı kentleşmenin yaşandığı, geleneksel değerlerin dışına çıkılarak yeni üretim biçimlerinin yaşamın tüm alanını belirlediği bir süreci anlatmaktadır. Sanayileşme ve yeni üretim biçimlerinin ekonomik gücü belirlediği yüzyılda toplumsal yaşam içinde yoğun değişmeler oluşmakta, bu dönemin hazmedilmesinde ve tanımlanmasında yeni anlatım biçimlerinin çıkmasına neden olmaktadır. 19. yüzyıla kadar kentlerde aristokrat sınıf etrafında hareketli olan yaşam ve sanat, bu merkezini kaybederek kendisine artık yeni merkezler kazanmaktadır. Sosyal-sanatsal yaşamın merkezine, kentlerin içinde yoğunlaşmaya başlayan "cafe"ler yerleşmekte, buralarda yaşanan yoğun tartışmalar dönemin sanat ve düşün yaşamının hareketlenmesine sebep olmaktadır. Sanatçılar artık akademilerin dar alanlarında bunları konuşmak ve paylaşmak yerine yaşamın içinde, onları belirleyen sınırların dışında üretim ve yaşam-sanat alanlarını tartışmaktadırlar. Sanat düşüncesini ele alışdaki bu değişim,

---

\* Öğr.Gör., Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

klasist anlayışın dışında boyayı, fırçayı, konuyu sanatçının değerlendirmesine neden olmuş, sanatçılar iik defa doğa resmini doğada yapmaya başlamışlardır. Teknolojik gelişmeler, fotoğraf makinesinin kullanılmaya başlanması yansıtmacı anlayışın yerine, izlenimciler gibi anın değişiminin yarattığı etkiyi resmetmek veya kübistler gibi resmi oluşturan öğelere çözümleyici anlayışla yönelerek, resme sağlam bir alt yapı kazandırılmasına ve yanılısamacı değil gerçek bir derinlik verme kaygılarının etkili olmasına sebep olmuştur. Endüstri devrimi ve kentleşme ile başlatılan modern yaşam resim sanatında, akademilerin anlatımları dışındaki üretimleri yeni çağın sanat anlayışı olarak kabul edilmektedir. Bu anlamda modernlik, 19. yüzyılın yaşam ve endüstriyel gelişimi ile bir kıyaslama yapılarak tanımlanmaktadır. Sanatta modernizm ise, değişen yüzyılın düşünce biçimini ve devinimini anlayarak, sanat üretimini bu yeni değişimlerin farkında olarak yapmaktadır.

Batılılaşma Osmanlı için Edhem Eldem'in de belirttiği gibi modernleşme ile eşdeğer kabul edilerek yanlış anlaşılmaktadır<sup>1</sup>. Batılılaşma Osmanlı için askeri ve teknik alandaki gelişmeyi tanımlayan bir kavram olarak yorumlanmaktadır. "Lale Devri'nden sonra, III. Mustafa, III. Selim ve II. Mahmut'un saltanat dönemlerinde 'ıslahat ve avrupaileşme' akımının güçlendiği görülür. Devleti kurtarma, eski büyüklüğüne ve gücüne erişirme umudunun gerçekleşmesi askerlik alanında kazanılacak başarılarla bağlıdır görüşü devleti yönetenlere egemen olmağa başlamıştır"(Renda-Erol,1980: 86). Bu yüzden ordunun ve savaş araçlarının yenilenmesi modernizasyon olarak tanımlanmakta; matbaanın gerçek anlamda yaşama geçmesi, eğitim ve sanat kurumlarının yenileştirilmesi teknik ve ekonomik gelişmeye göre daha geri planda kalmaktadır. Bu doğulu bakış biçimi, Tanzimat'tan sonra bile Osmanlı için değiştirilmesi en zor alanı oluşturmaya devam edecektir. Hilmi Ziya Ülken'in bu konuya yaklaşımına baktığımızda; "Modern kültür

<sup>1</sup> Edhem Eldem, Tanzimat sonrası Batılılaşma ve modernleşme kavramlarının çoğu zaman dikkatsizce eşdeğer kabul edilmesinin bazı ideolojik ve Avrupa merkezci çarpıtmalar ve nihayet Avrupai bir "devr-i saadet" özleminin yarattığı nostalji –ve çoğu zaman efsanevi nitelikteki- bir bakış açısı olabileceğini söylemektedir (Eldem, 1992: 12).

karşısında kulaklarını tıkayanlarla onun köklerine inmeyi istemeyen ve yalnız yemişlerini devşirmekle işin çözülebileceğini sananlar, ya da kültürü medeniyetten ayırarak, eski ile yeniyi, nasyonal ile enternasyonalı, batı ile doğuyu, kısaca iki dünya görünüşünü hem ayırmak hem uzlaştırmak kabil olacağını sananlar, hatta kültür ve medeniyet ikiliğini kaldırmak için modernleşmeyi yalnız şekilde, teknikte ve ekonomik gelişmede gören ve bunun derin bir kültür paradoksunun sonucu olduğunu, bu kültür paradoksunun asıl modern kültür seviyesine erişmedikçe ve bu faaliyete katılmadıkça elde edilemeyeceğini anlamayanlar arasında yalnızca derece farkı vardır. Her ne kadar bu sonuncular modernleşmede radikal olduklarını iddia ederlerse de, kültürün öz anlamına asla girememişlerdir. Onun her çağda ve her bölgedeki yaratıcı, üretici faaliyet olduğunu ve her çağda bu faaliyetlerden en güçlüsünün ötekilere rehberlik ettiğini, bir ülke veya millet için modernleşmenin, bu yaratıcı-üretici faaliyet seviyesine erişmek olduğunu, bunun ise hiçbir zaman yaratıcı milletlerin eserlerini almak, kültürün ürünlerini benimsemek, kısaca şekillerini almakla mümkün olmayacağını anlayamamışlardır. Böyle olduğu için modernleşmeyi toptan reddedenlerle modernleşmeyi yalnız eski ve yeninin garip bir uzlaşması haline koyanlar, ya da modernleşmede pasif kopyacılıktan ileri gidemeyenler, gerçek modernleşme karşısında türlü derecelerde ve birbirinden çok farklı gibi görünseler de, sonunda aynı durumdadırlar. Çünkü birincilerde modern kültürün yaratıcılığına her türlü katılma reddedildiği için bu hareket, yer yer primitif direnmeleriyle 'kahramanca' ve asil görünse bile, sosyal intihara ulaşmaktadır. Sonuncular da ise modernleşme, radikal olarak gerçekleşmiş gibi görünmesine rağmen aslında her türlü yaratıcılığı durdurduğu için üstün kültürün önünde pasif bir hayranlık tavrı doğurmakta ve ilerisi için hiçbir gelişme imkanını bırakmamaktadır" (Ülken, 1994: 22).

Osmanlı'nın son döneminde fotoğrafa bakarak resim yapan Türk primitifleri batılı tarzda eğitim veren kurumlar içinde yetişmiş, batıdaki izlenimci sanatçılarla çağdaş(!) olmalarına karşın; ortaya koydukları üslup açısından batıdaki meslektaşlarına göre oldukça geride

bir gelişme grafiği izlemişlerdir. Bu sanatçılara primitif<sup>2</sup> adı verilmesinin sebebi farklı olmasına rağmen dönem sanatı içinde "kavramın" karşılığını bulduğunu görürüz. Çoğunlukla askeri mühendis okullarından yetişen bu sanatçılar, resmi teknik gelişimleri için bir araç olarak değerlendirmişler ve bu yüzden foto-gerçekçi bir üslupla çalışmışlardır. Ama diğer taraftan bu resimlerde figürün olmayışı ve kompozisyonun düşsel bir atmosfer içinde resmedilişi Doğu ve İslam anlayışının yansması olarak değerlendirilebilir. 19. yüzyılın ilk yarısındaki batılı anlamda gelişmelerin mimarı II. Mahmut'un devlet kurumlarına astırdığı portresinin, halk tarafından hoş karşılanmaması ile asker ressamların figürsüz manzara resimleri, sosyal ve "sanatsal" yaşamının ne kadar birbirinden uzak görünse de içiçeliğini kanıtlamaktadır. Elbette bu eseri üreten sanatçının resimlerine çoğunlukla isim koymaması – resmi teknik olarak düşünmesi de önemli- ya da kulları şeklinde adlandırması sanatçı üzerinde İslam inancının etkisini ve hala kendini birey olarak ortaya koyma kültürünün Batı standartında bir eğitim kurumunda yetişse dahi oluşmadığını göstermektedir.

Osman Hamdi 19. yüzyılın ikinci yarısında "batı"lılaşan Osmanlı'nın aydın tipine özel bir örnektir. Öncelikle açtığı kurumlarla dönemin sanat-kültür hayatına önemli katkıları olan bir insan, bu kurumların yöneticisi ve kurumsallaşma sürecinin yapılaşmasında etkin bir kimlik olarak karşımıza çıkmaktadır. (Bu anlamda Osman Hamdi'ye getirilen eleştiriler bu çalışmada ele alınmayacaktır). Ressam-sanatçı

<sup>2</sup> Primitifler teriminin ilk kez nerede ve ne zaman kullanıldığı incelendiğinde Fransız sanat yazarı ve düşünür Rene Huygue adı ortaya çıkmaktadır. Kenti ziyaretinde, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ni gezen Huygue, ilk salonda yer alan sanatçıların eserlerine bakarak bu terimi kullanmıştır. Başka bir kaynağa göre ise, bu terimi ilk kez 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Burhan Toprak'ın çabalarıyla düzenlenen "Elli Yıllık Türk Sanatı" adlı sergide bazı kişiler "Türk İptidaileri (İlkelleri)" şeklinde kullanmışlardı. Bu sergiyi düzenleyenler böyle bir nitelendirmeyi yaparlarken Avrupa sanatındaki "Primitifler" den etkilenmiş, batılılaşmaya çalışan resim sanatımızın kısacık geçmişi içinde böyle bir kuşağın varlığını hissettirmek istemişlerdir (Gören, 1987: 31).

Osman Hamdi kimliği ise oryantalist özellikleri ile yaşadığı coğrafyayı ele alan bir "doğulu" özelliğine sahiptir. Osman Hamdi'nin oryantalizmini resmin konusundan, kompozisyonu oluşturan formların seçiminden, figürlerin giysisine kadar çeşitli yönlerden değerlendirebiliriz. Resimlerinde kendisini de model olarak kullanmış olan Osman Hamdi, Aksüđer'ün anlatımıyla "ne kendisi ne de o dönem batıcı aydınları resimlerde sergilenen kostümleri giymiyorlar, zamanlarını türbelerde, camilerde geçirmiyorlardı" (Aksüđer, 1984: 12) diye tanımlanmıştır. Bu anlamda Osman Hamdi tam bir batılı oryantalist sanatçı gibi davranmaktadır. Figürü Osmanlı resim sanatına büyük boyutlarda yerleştirecek resmin hakim unsuru haline getirmesi ve özellikle kadın figürüne resimlerinde yoğun olarak yer veren sanatçı olması açısından ise önem taşımaktadır. Osman Hamdi'nin figürleri–figür mekan ilişkisi gözardı edilerek- bulunduğu mekana (cami, türbe) ve elindeki kutsal kitaba rağmen teslimiyetçi bir tavırda değil, dik ve kendinden emin bir ifade ile resmedilmiştir; bu batılının görmediği–görmek istemediği- bir doğulu tiplemesidir. Tüm bunlara rağmen "Osman Hamdi'yi foto-gerçekçilik ve çağdaş resim kavramlarına yaklaştıran öğeleri onu çağdaş sanatın öncüsü yapan özellikler olarak değil, tam tersine gelenekle bağlarını gösteren öğeler olarak görmek zorundayız. Çünkü biliyoruz ki Osman Hamdi için 'modern'in anlamı resme Rönesans gerçekçiliğini getirmektir, onu çağcıl resim kavramlarına yaklaştıran unsurlar sanatında çelişki yaratıyordu" (Aksüđer, 1984: 12). Osman Hamdi fotoğraftan yaptığı resimlerinde kareleme yöntemini kullanırken resmi hala belirli kurallarla çalışılan, matematiksel bir alan olarak değerlendirmektedir. Bürokrat-aydın Osman Hamdi'nin 1883 yılında müdürlüğünü yaptığı Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu ile güzel sanatlar konusunda eğitim veren bir kuruma kavuşuyordu; resim ve heykel konusunda çalışmak isteyen genç sanatçılar. Sanayi-i Nefise ile birlikte plastik sanatlar alanında çalışmak isteyenlerin sayısı her yıl artmakta, buradan mezun olanların bir kısmı için ise 1909'dan itibaren (ilk olarak Halife Abdülmecit Efendi'nin bursuyla Hüseyin Avni Lifij Paris'e gitmiştir) Avrupa macerası başlamaktadır. 1914'e (I. Dünya Savaşı'nın başlangıcına) kadar devam eden bu eğitimlerinden sonra savaşın başlaması ile yurtlarına dönen sanatçılar

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalığa başlamışlardır. 1914 veya Çallı kuşağı sanatçıları olarak adlandırılan bu sanatçılar (İbrahim Çallı, Hüseyin Avni Lifij, M. Ruhi Arel, Sami Yetik, Hikmet Onat, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran) akademik bir eğitim alarak, Paris'teki atölyelere (çoğunluğu Cormon'un atölyesine) gitmişlerdir; burada kazandıkları klasik eğitimin dışında bir resim anlayışı ile, izlenimcilerin etkisinde yurda dönerek eserler üretmeye ve akademisyenliğe başlamışlardır. 1914 kuşağı sanatçıları, asker ressamlar veya foto-yorumculara göre o sırada batıda gelişmiş sanat akımlarını takip etmek yerine sürecini tamamlamış bir akımın peşine düşerek, modern resim sanatının Anadolu'ya gelmesinde tarihsel bir gecikmeye neden olmuşlardır. Aynı zamanda bu sanatçılar Akademi'de hocalık yaptıkları için etkileri devam etmiş ve plastik sanatlar alanındaki tartışmaların hep merkezinde yer almışlardır. 1914 kuşağı sanatçılarının öğrencileri olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği 1928 yılından sonra faaliyet göstermeye başlamış, "birlik üyesi olan sanatçılarımız Avrupa'da izlenimcilikten sonra gelişen sanat akımlarının varlığını duyuran bireysel anlayışlarını, zengin bir konu çeşitliliği içinde ele almışlardır" (Giray, 1983: 4) diyor Giray. Müstakillerin bu Avrupa'ya yetişme çabalarını Doğan Kuban ise:

...resim tarihimizde "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği"; yenilik yolunu açan cumhuriyet döneminin ilk sanatçıları: Epikman, Dereli, Nurullah Berk, Ali Kocamemi ve diğer sanatçılar. Üstelik devlet tarafından batı'ya gönderilmişler. Derneklerinin adını bile Fransızcadan çevirmişler. (La Societe des Artistes Independents). Kimisi Julian Akademisi'nde, kimisi Münih'te Hoffman Atölyesi'nde çalışmış. Bunlarda kübizm, ekspresyonizm, Picasso, Leger bulmak, bize özgüllüğü bulmaktan daha kolaydır. Sonra büyük bir hızla gelişen batı resim akımlarını izlemek de, ressamlarımız arasında bir çağdaşlık ölçütü de olmuştur. Bazen "geç kaldık" diye de yakınıyoruz. Böyle bir tavır içinde açık ve kolay anlaşılabilir bir batılı referans vermek, tablonun hikayesi dışında, bir yerel geleneksel yorum yapmaktan daha kolaydır (Kuban, 1984: 4). Kuban'ın değerlendirmesinde Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sanatçıları'nın, Sanayi- i Nefise'de ki hocaları gibi

"Avrupaileşerek" döndüklerini vurgulamaktadır. Birlik adı altında buluşmalar da Müstakiller tek bir üsluba bağlı kalmamış, farklı denemelere girişmişlerdir. Bu denemelerde de batı sanatındaki değişimleri takip etmek esas alınmıştır. Yasa Yaman'ın bu dönem resmi konusundaki yorumu ise: "Batılı anlamda Türk resim tarihinin, tümüyle etkilenme ve sanata bir başka gözle bakma tarihi olduğunu söylemek olasıdır. Öte yandan Avrupa'da 19. yüzyılda başlatılan modernizm devinimi içinde sanat da geleneğini sürdürmek ve uzun bir süreçte yavaş yavaş dönüştürmek yerine, geçmişle hesaplaşarak yeni ve farklı bir oluşturma söylemini benimsemiştir. Anlatıma ya da yaratıma yarayan biçim dilini tümüyle değiştirerek seçmeci, gerektiğinde geçmiş birikime göndermede bulunan, dilediğinde onu kendini ifade etmek için anlamından boşaltıp başka anlamlar yükleyerek kalıp olarak kullanan bir tutumu yeğlemiştir. Türk resminin modernizm serüveninde de kalıplar açısından durum, pek farklı gözükmemektedir. Ne ki, batılı sanatçı göndermelerini kendi geçmişine yaparken, Türkiye'deki sanatçılar da, aynı batılı modeli benimsediklerinden, göndermelerini batılı geçmişe yapmışlardır" (Yasa Yaman, 1994: 28).

Modernleşme, geleneksel olanın reddi ile kendine yaşam alanı bulur. Modern toplumlar, düşünsel-sanatsal-bilimsel özgürlük, demokratikleşme, ulus-devlet anlayışı, ekonomik büyüme, mesleki hareketlilik, üretimin rasyonelliği vb. gibi 20. yüzyılı oluşturan değerlere sahip olarak tanımlanan toplumlardır. Batılı anlamda bu modernleşme projesi kurumsal anlamda gelişmeyi kültürel anlamda ise, batılı özellikleri benimsemeyi gerektirir. Bu ise kültürel-tarihsel ayrışmadaki farklılıkların erimesi anlamına gelmektedir.

Tarihte şöyle olsaydı demek ne kadar doğru olur bilinmez ama aydınlanmayı, endüstri devrimini ve bunun getirdiği yeni düşünce hareketlerini yaşamamış bir coğrafyada modern sanatın –olabilir miydi(?)– nasıl bir gelişim gösterdiğini görmek açısından, 1914 kuşağının sadece bize değil, dünya kültür tarihine de etkileri olmuştur. Bu kuşağın sanatçıları batıda o dönemde yaşamakta olan soyutlamacı eğilimlere yönelselerdi, Anadolu coğrafyasının ve İslam sanatının soyutlayıcı anlayışlarını, modern sanatın düşünsel ve teknik bakışı ile değerlendirmiş olsa idiler, ortaya üstünde yoğun olarak tartışabileceğimiz malzeme

bırakmış ve ayrıca onlardan sonra gelen kuşakla bu üsluplarda daha yetkinliğe ulaşmış olunurdu. İnsan bu durumda düşünmeden edemiyor İslam yazı ve bezeme sanatının malzemesinden yararlanan Matisse gibi bir sanatçının Anadolu coğrafyasından neden çıkmayacağına dair. Burada elbette sanatın coğrafya veya ulusal özelliklere bağlı kalması gibi kısır tartışmalara girmek gereği duyulmamaktadır. Gerçek sanat eseri her zaman evrenseldir. Burada vurgulanmak istenen ise, Anadolu ve Dünya kültürü için yaşanan tarihsel-sanatsal gecikmenin, arkasından uzun yıllar getirdiği tartışma ile varılan durum arasındaki ilişkiyi sorgulamaktır



## KAYNAKÇA

- AKSÜGÜR, İpek;** (1984) Osman Hamdi'ye Çağının Zihniyeti ve Estetik değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış, **Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, 21, Mart: 6-14.
- BAŞKAN, Seyfi;** (1997) Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BERK, N. ve TURANİ, A;** (1981) **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı**, C.2, Tıglat Sanat Galerisi, İstanbul.
- ELDEM, Edhem;** (1993) "Batılılaşma, Modernleşme ve Kozmopolitizm: 19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl Başında İstanbul", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi** (Sem.17-18 Aralık 1992), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- ERZEN, Nejdet Jale;** (1991) "Modernizm Sonrası Sanat", **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, a+A Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul.
- GİRAY, Kıymet;** (1983) "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği", **Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, 17, Kasım: 3-7.

- GÖREN, Ahmet Kamil;** (1997) Türk Resmin'de Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar, Türkiyemiz, 81, Mayıs: 28-41.
- KUBAN, Doğan;** (1984) "Çağdaş Resimde Yerellik Üzerine Söyleşi", Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 27, Aralık: 3-9.
- RENDA, G. ve EROL, T.;** (1980) Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı, C.1, Tıglat Sanat Galerisi, İstanbul.
- TURANİ, Adnan;** (1984) Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya;** (1994) (4. Bas.) Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi, Ülken Yayınları, İstanbul.
- YASA YAMAN, Zeynep;** (1994) Türk Resminde Etkilenme ve Taklit Olgusu-I, Türkiye'de Sanat, 14, Mayıs-Ağustos: 26-35.