

BATILILAŞMA YÖNÜNDE TÜRK RESİM SANATININ ESTETİK BAĞLAM SORUNU

Umut GERMEÇ¹

ÖZ

Tanzimat dönemiyle başlayan, Osmanlı devletinin toplumsal yapıyı düzenlemeye yönelik Batılılaşma sürecinde, toplumun özgün kültürel birikimiyle bütünleşmek, uzlaşmak; sorunsal bir durum olarak belirginlik kazanmıştır. Osmanlı'nın çok parçalı kültürel bir dokusu vardır. 19. yüzyıl boyunca Batıdaki düşün, yazın ve sanat alanındaki gelişmeleri izleyen bir aydın kesimi bu sorunsalla uğraşmıştır. Bu aynı zamanda resim sanatı için de çağı algılamaya dönük, bir estetik bağlam oluşturma çabasıdır. Sanat ve kültür alanında büyük değişimleri; mühendishane ve harp okulları gibi askeri okullardan yetişen sanatçılar gerçekleştirmiştir. Devlet adamı olmanın sağladığı dokunulmazlık zırhı “asker ressamı” kuşağına üç boyutlu figür resmi, dinin kısıtlayıcı bakışına eleştiri içeren resimler yapma olanağı sağlamıştır. Batı ülkelerinde eğitim alan Türk ressamı edindikleri teknik ve estetik donanımla yaptıklarıyla; bu gelişmeyi sağlayamamış ülkelerinde “öykünmeci” olarak nitelendirilmişlerdir. İlerleyen süreçlerde geçmiş değerlendirilirken, bu sanatçılardan birçoğunun kendi koşulları içinde bulguladıkları ayrı estetik bağlamlarla çağdaş Türk resminin temel taşlarını döşedikleri görülmüştür. Çeşitli dinsel veya ideolojik aygıtların kısıtlayıcı tutumuna karşın, Batı etkisinde Türk resminin ikinci kuşağından; Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, üçüncü olan 1914 kuşağından; Avni Lifij ve Namık İsmail yapıtlarındaki plastik donanım, konu seçimleri ve estetik bağlam açısından kültürel dönüşüme ivme kazandıran sanatçılardır.

Anahtar Kelimeler: Türk Resim Sanatı, estetik bağlam, Batılılaşma

¹ Dr. Öğr., Üyesi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü. umutgermec@gmail.com

AESTHETIC CONTEXT ISSUE OF TURKISH PAINTING TOWARDS WESTERNIZATION

ABSTRACT

During the Westernization process of Ottoman State that aims to regulate the social structure, which started during the Tanzimat reform era, integration and compromising with the authentic cultural accumulation of the society became evident as a problematic condition. The Ottoman State has a fragmentary cultural texture. During the 19th century, a certain intelligentsia, who was observing the developments in thought, literature, and art in the West, dealt with this issue. At the same time, this is an attempt to create and a esthetic context to comprehend the current era for painting art. Prominent changes in art and culture were realized by artists who were educated in military schools such as School of Engineering and Military College. A shield of immunity, provided by being a states man, has enabled this generation of “soldier painters” to paint three dimensional figure paintings and Works that criticize the restricting gaze of religion. It can be seen in the Western art that a development emerged through in dependence from there striction of the formal ideology and the gaze of wealthy sovereign class. With their works carried out with the technical and a esthetic equipment they obtained, Turkish painters who were educated in the Western countries were described as “imitators” in their country which did not undergo this development. While analyzing the past, it was found out that many of these artists have paved the way for the contemporary Turkish painting with different aesthetic contexts they discovered in their own condition. Despite restrictive approach of various religious or ideological tools, Osman Hamdi Bey and Şeker Ahmet Paşa, who are from these cond generation of Turkish painting under the Western effect, and Avni Lifij and Namık İsmail, who are from the third -1914- generation, are painters that accelerated the cultural transformation through their plastic equipment, choice of subject, and aesthetic context.

Keywords: Turkish Painting Art, aesthetic context, Westernization

Giriş

Sanatçılar toplumun, geleneklerin, akademisyenlerin, eleştirmenlerin, sanat yapıtına değer veren alıcıların, koleksiyoncuların ve sanatçılardan oluşan çevrenin ürettiği bir düşünce ortamı içinde çalışırlar ve bu onların estetik bağlamlarını oluşturur. Bu gerçeğin bilincinde ama geçerli estetik bağlamı ortaya çıkan yeni olgularla değişime zorlayan sanatçılarla da karşılaşırız. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar ressamı saray tarafından desteklenmiştir. Yağlıboya tekniğini kullanan “primitif” olarak nitelendirilen ilk kuşak ressamı çoklukla İstanbul'daki sarayların bahçelerinde çalışmışlar ve resimleri saray tarafından satın alınmıştır. Bu dönemin ressamlarının resimlerinde saray ve köşk görünülerine yoğunlaşmalarının, ekonomik zorunluktan olduğu savlanabilir. “Kulları” olarak imzalanmış resimlerden anlaşılmaktadır ki, padişahın gezintiye çıktığı, dinlendiği doğayı, bahçeleri betimleyen yapıtların alıcısı saraydır. Resim ve Heykel Müzesinin envanterindeki eski yapıtların çoğu saray, köşk ve kasırlardan çıkmıştır. 18. yüzyılın sonlarındaki Türk toplumunun resim sanatına bakışı, sanatçıların sarayın güvenli duvarlarının dışında; sokaklarda, kırlarda çalışmaları için uygun değildir. *Bir de, ressamın açık havada, İstanbul görüntüleri karşısında resim yapmasını engelleyen inançlar vardı ki, halk arası yaygın olan bunlar plastik sanatların gelişmesine uzun yıllar set çekmişlerdi. Bir ressamın şövaesini şehir yollarına dikerek resim yapması, uyandıracağı merak, toplayacağı kalabalık bir yana, yobazların hiç de hoş görmeyecekleri bir olaydı (Berk:1972: 4).*

Birer minyatürcü özeniyle çalışan, “pentür” yapan bu ilk ressamı grubunun birbirlerinden ayırt edebileceğimiz kişisel bir yordamları yoktur. Sarayın mülkü olan doğal görünüşleri, mimari unsurları kutsarcasına çalışmışlardır. Toplumun geleneksel bakışının bilimi ve sanatı kısıtlayan yanlarının gevşetilmesinde sarayın etkisi önemlidir. 19. yüzyılda saraya davet edilen Avrupalı ressamı, gezgin oryantalistler Batı resim sanatının tanınmasında, Batı'da yayınlanan düşün ve yazın kitaplarının çevirilerinin yapılması düşün ve yazın ortamının canlanmasında, özellikle yazarlar arasında bir tartışma ortamının oluşmasında etkili olmuştur. Diğer yandan, sarayda başlayan ve giderek toplumsal yaşamın içinde de gezinen biçimsel bir modernleşme anlayışı sarayla ilintili kesimin dışına ulaşamamıştır. *Batılı yaşam tarzının geleneksel yaşama nüfuz etmesinde, Özellikle Pera ve çevresinde yaşayan Batı kökenliler ve gayrimüslim Osmanlılar kadar, Avrupa'ya eğitim amaçlı giden öğrencilerin de katkıları olur. Söz konusu öğrencilerin yurda dönüşlerinde beraberlerinde getirdikleri Batı izlenimleri yaşamda kendini hissettirmeye başlar. Bu bağlamda, Sami Paşazade Sezai'nin (1860-1936) Sergüzeşt (1889) adlı yapıtındaki Celal'in, Osman Hamdi Bey gibi, resim eğitimini Paris'te Gerome'un atölyesinde alan ve canlı modelden desenler yapan bir ressam olarak okuyucuya sunulması dikkat çekicidir. (Öndin, 2011: 30)*

Tanzimat döneminde Batılılaşma anlayışının en önemli temsilcisi olan Şinasi (1826-1871) modernleşmenin Osmanlı gelenekleriyle çatışmayacağı düşüncesindedir. “Şinasi, insan yaşamında aklın yol göstericiliğini savunan aydınlanma bağlamında pratik rasyonalizmi benimserken” (Öndin, 2011: s.35), Ahmet Cevdet Paşa gibi batılılaşma karşıtı olan Osmanlı aydınları da vardır. Dönemin etkili aydınlarından, Ahmet Mithat Efendi (1841-1912) İslam tarihinde din ve bilim arasında bir karşıtlığın olmadığını savunur. Evrim teorisinin dini açıdan bir sakınca oluşturmadığı düşüncesindedir. Resim yasağını da içinde barındıran, bilimsel bakışa karşıt olan görüş günümüze kadar üretilmiş gelmiştir. Din birçok toplumda halkı, kültüre, sanata, bilime karşı konumlandırmak için gözde bir araç olmuştur. Düşünceleri, sanatsal ve kültürel etkinlikleri nedeniyle yaşamları örselenen yüzlerce, binlerce insandan söz açabiliriz. Geleneksel toplum yapısı üzerinde belirleyici olan din, estetik bağlamın belirlenişinde önemli rol oynayan etkenlerden biridir. *Tanzimat döneminin Batılı kesimini oluşturan Şinasi’nin rasyonelliği Beşir Fuad (1852-1887), Abdullah Cevdet (1869-1932) gibi Osmanlı münevverleri tarafından pozitivizm olarak ele alınırken, Celal Nuri (1877-1938) ve Baha Tevfik’te (1884-1914) kaba materyalizm anlayışı altında devam ettirilir. Marx ve Engels’in bilimsel materyalizmi anlamında olmayan kaba materyalizm (biyolojik evrimci materyalizm), Lamarck (1774-1829) ve Darwin (1809-1882) etkilidir. (Öndin, 2011: 36)*

Beşir Fuad intihar ederek yaşamını sonlandırmıştır. Çağdaşı olan “Vatan Şairi” olarak önem kazanmış Namık Kemal (1840-1888) Osmanlı coğrafyasında sürgün bir ömür geçirmiştir. Beşir Fuad’ın babası Hürşit Paşa Adana’da mutasarrıflık yapmıştır. Namık Kemal’in babası, II. Abdülhamid döneminde müneccimbaşıdır. Osmanlı eğitim sistemi içinde birden çok yabancı dilli de öğrenerek yetişmiş, devlet kadrolarında görevler de üstlenmiş aydınlardır. Burada şu saptamayı yapmak yersiz olmayacaktır; köy enstitülerinden yetişen kuşağa değin, halkın içinden çıkmış bir Türk aydınından söz edemeyiz. Ulusallık ve sınıf bilincinin öne çıkarak antiemperyalist bir karakter kazanması yine sistemin kendi iç çelişkileri içinde gerçekleşmiştir.

Batılılaştırma ve Kendi Kültürel Köklerine Tutunma

Türk resim sanatının, Avrupa resmiyle karşılaşması, kendi geleneksel köklerine bağlı gelişirken bir aşılama biçiminde olmamıştır. “Bugünkü anlamıyla resim sanatı, bizde nakış ustalarının Avrupa’ya ve tabiata çevrilmeleriyle, düşünce yönlerini değiştirmeleriyle” (İpşiroğlu, Eyüboğlu, 1972: s.7) ortaya çıkmamıştır. Türk resim sanatı bir evrim sonucu Batılılaşma noktasına gelmemiştir. Endüstriyel gelişimin sağladığı ekonomik birikimin toplumsal yaşama yansımaları, onu biçimlendirmesi gibi bir durumdan söz edilemez. Batıdaki üstyapı kurumlarının benzerlerini oluşturmak, toplumu kendi yaşam kültürüne benzemeyen yeniliklere

özendirmek, “Batılılaşma” değil de “Batılılaştırma” ile tanımlanabilir. Bu süreçte özgün bir estetik bağlam içinde çalışan sanatçılar, kendi kültürel köklerine tutunanlardır.

18. yüzyılın sonlarında Türk minyatürü yerini Avrupalı bir sanata bırakırken ortaya çıkan Levni, Türk halk fıkraları, ortaoyunu ve Karagöz ile Hacivat’a egemen olan gerçekçi görüşe koştur bir betimleme yöntemiyle Türk minyatüründe derinliği yoklamıştır. “Kuran’da açık bir buyruk olmasa da” (Öndin 2011: s.32) İslam dinine bağlanan dış gerçekliğe öykünme yasağı nedeniyle, Levni’nin tavrı dışında, minyatür sanatında derinlik arayışı görülmez. Sözlü Türk edebiyatındaki doğa ve insan yorumunun bütünselliğine minyatür sanatı kapalı kalmıştır. Geleneksel Çin sanatının özgün doğa düşüncesi, teknikleri ve kompozisyon özellikleriyle 19. yüzyılda Batı sanatını etkilediği bilinmektedir. Doğaya “düşündüren ve bilgilendiren güç” olarak bakan Çinli sanatçının düşünsel karşılığını Türk kültüründe ancak sözlü halk edebiyatında bulabiliriz. Doğaya ve insana sevgi ve saygı temelli bakış, 13. yüzyılda yaşamış tasavvuf ve halk şiirinin ozanı Yunus Emre’nin, 17. yüzyılda yaşamış halk ozanı Karacaoğlu’nın Anadolu’da kuşaktan kuşağa sözlü aktarılan şiirlerinde de yüküldür. Anadolu’yu atlarıyla dolaşan gezgin ozanlar, yazıya dökülse binlerce sayfa tutacak destanları ezberlerinden halka aktarmışlardır.

Geleneksel uygulama biçimi gereği ışık-gölge, perspektif, hacim, boyut gibi resimsel öğeleri içermeyen minyatür sanatı 20. yüzyıl Türk ressamlarının “ulusallık”, “yerellik” arayışları temelinde, modernist batılı resamlardan kavradıkları bakış açısıyla kültürel bir unsur olarak anımsanmıştır.

19. yüzyılda geleneksel resim anlayışının dönüşümünde kuşkusuz düşün ve yazın alanlarında yapılan üretimlerin beslediği ortamın etkisi büyüktür.

Batı’da sanat alanındaki bulgular dinsel konulu resimler aracılığıyla halka doğrudan yansımıştır. Din de resim sanatındaki gelişimi; yaygınlık kazanmak, toplum üzerindeki etkisini artırmak için kullanmıştır. Rönesans dönemiyle başlayan doğanın ve insanın betimlenmesine yönelik bulgular, Leonardo’nun buluşları genel başlıkla sanatta, bilimde ve teknikte ilerlemeyi getirmiştir. *Kutsal İncil insanlara hayvanlar üzerinde hakimiyet kurma hakkı vermiş ve o zamandan beri Batılılar doğayı evcilleştirmeye ve kontrol etmeye çalışmıştır. İster bir hayvan, bir çorak bölge ya da yabancı bir toplum olsun isterse anavatan ya da bir dişi olsun. Vahşi olarak adlandırılan şeylerin zapt edilmesi ve boyunduruk altına alınması gerekmiştir. Kültür/doğa ikiliği; emperyalizmin, sömürgeciliğin, köleciliğin ve Avrupalı beyaz erkeklerle kıyaslandığında daha az uygar kabul edilen herhangi birinin ya da bir şeyin köleleştirilmesinin rasyonel gerekçesi olagelmıştır.* (Barrett, 2012: 97)

Batılı indirgemeci bakış açısı buradan doğmaktadır. Batılılaşma sürecinde Türk resminin estetik bağlamını irdelerken, bu alıntıdaki görüş ki; günümüzde de

geçerli olan, konumuzun kapsamına giren “Oryantalizm” ile yakından bağlantılıdır. Batı sanat tarihinin doğrusal gelişim çizgisi üzerinde önemli buluşlara ulaşan sanatçılar, her zaman sıkı bir doğa gözlemcisi olanlardır ve doğadan sanatlarına aktardıkları öğeleri egemen sanat görüşüne kanıksatma savaşımı vermişlerdir. Onları özgürce biçim yaratmaya götüren en önemli kaynak doğa olmuştur. Poussin ve Lorraine’in yaptığı peyzajlar feodal soyluların mülk tutkularının araçları olarak doğayla ilintilidir. Turner ve Constable’a kadar peyzaj resminin estetik bağlamını mülkiyet tutkusu etkilemiştir. Gerçeğin ışığıyla doğaya bakmaya çıkan Barbizon Okulu sanatçıları ve Courbet egemen ideolojinin estetik bağlamıyla çatışma içinde olmuşlardır. Dönemin ‘estetik bağlamı’ için gerçekçi bir tutumla çizilmiş ağaçlar, çalışan insan figürleri sakıncalı görülen konulardır. Courbet’nin gerçekçi izleği dünyaya önyargısız bakmaktan kaynaklanan yalın demokratik özülle, Daumier’li, Plaubert’li, Balzac’lı, Zola’lı bir sanat ortamının gövdesi olmuştur. Kırsal doğaya ve yaşama verilen önem zamanla, çağdaş dünyaya yabancılaşmayı getirmiştir. Doğalcılık, sanayi kentlerindeki yaşamın hızı ve karmaşası karşısında bütüncül olamamıştır. Sanatçının doğaya ve topluma bakışının egemen sanat görüşünün, akademik olanın dışında, kendi düşünce dünyasına koşut belirlendiği Gerçekçilikle ulaşılan özgürleşme, konu seçimi açısından kısıtlanmış olsa da plastik açıdan üsluplardan akımlara evrilmeyi getiren yeni buluşların önünü açmıştır. Resim sanatında içsel bir anlatım aracı olarak Bellini’de görülen mistik ışık, Turner’da doğadaki çatışkıya içselliği yükleme aracı olmuştur. Turner’ın peyzaj resmi için verdiği savaşımı daha önce portrede vermiş olan Rembrandt “Üç Meşe” gravüründe resminin asıl konusu olarak doğayı temel aldığı görülür. Leonardo’dan Mondrian’a kadar (doğayı inceleme yolundan, sanatın içindeki doğayı incelemeye ilerlersek), dinsel olandan ve varsıl egemen sınıfın bakışından bağımsızlaşarak bir gelişmenin gerçekleştiği görülür. Batı’da 19. yüzyılın ikinci yarısında, yazın ve sanat açısından bilimsel yaklaşımların ulaştığı sonuçlar, sanat tarihi felsefesinin estetiğin bir sorunsalı olarak irdelenmesini getirmiştir. *Bu terim, insanlığın sanatsal gelişmesi ile toplum tarihi (ekonomi, teknik, din, politika, vs.) arasındaki ilişkinin araştırılmasına olduğu kadar, üslup, akım ve yöntemler arasındaki karşılıklı etkinliğin de araştırılmasına yöneliktir. Böylelikle, buradaki sorunsal, estetik tarafından “sanat felsefesi” olarak araştırılacak boyutlara uzanmış oluyordu. (Kagan, 2008: 7)*

1830 ve 1860 yılları arasında Barbizon’da, Rousseau’nun başı çekmesiyle gelişen, konu seçimi açısından yerleşik ve akademik olana karşı çıkan Doğalcı sanatçıların oluşturduğu Barbizon Okulu bu düşünsel yaklaşımı resim sanatı açısından belirginleştiren ve ardıl dönemleri estetik bağlam ve teknik açılardan etkileyen yeni bulgulara ulaşmıştır. Fransa’da 1789’dan sonra demokrasi ve düşünsel özgürlük adına girilen devrimler burjuvazi yararına bastırılmıştır. Sırtını polis devletine yaslayan ve orduyla karşılıklı çıkar ilişkisi içinde geçinen burjuva sınıfı özgüvenini bularak, lükse ve eğlenceye yönelmiştir. Anamalcılık ve

sanayileşme kültürel yapıyı; kötü beğeniye ve ucuz zevkleri besleyerek çöküntüye uğratmıştır. Doğalcılık, burjuva küstahlığına karşı gelişen bir sanat akımı olmuştur. Gerçekçilik, doğalcılık bağlamında Romantizme ve onun idealizmine karşı olan bir felsefe olarak köklenmiştir. Fransız Devrimi ve Romantik akımla insan bilincinin ve duygusunun baskın olan sanat anlayışından bağımsızlaşmasının, Gerçekçilerin kullanabildikleri çok önemli bir araç olduğunun da altını çizmek gerekir. Osmanlı Müslüman halkına yönelik, kavrayıcı bir yenileşme getiremeyen Batılılaşma çabasının, statü ve güce önem veren bir kesimce benimsenmesi toplumdaki çatışmayı körüklemiştir. Toplumla Osmanlı bürokrasisi arasında bir bağ yoktur. İttihat Terakki bu durumu önemli bir sorun olarak görecektir ve “organik bir toplum” yaratma politikası yürütecektir. Nüfusun büyük çoğunluğunun kırsalda, motorlu araçlardan habersiz, ilkel yöntemlerle tarım yaptığı, okur yazarlığının olmadığı, devletle ilişkilerinin yalnızca vergi vermek ve askere alınmak durumlarında olduğu gerçeği; kültürel ve toplumsal bir bütünlüğün önün de en başat engeldir. Avrupa’da resim eğitimi alan ilk kuşak ressamlarımız emeği yücelten bir estetik bağlamla karşılaştılar. Fransa’da Gerome, Boulanger atölyelerinde çalışmışlar ve Corot’yu, Gustave Courbet’yi, Fontainebleau ormanı ressamlarını incelemişlerdir. Halktan gelen bir ressam olan Courbet’yi, A. Hauser “burjuvalara hiç saygı duymayan” (Hauser, 1984: s.264) biri olarak anlatır. Millet için ise “Millet, fiziksel güçle yapılan işi yüceltir ve köylüyü yeni bir destan kahramanı yapar” (Hauser, 1984:s.266) demektedir. “Asker ressamlar” olarak anılan, 1840’ların başında doğmuş, bu kuşak ressamlar arasında Şeker Ahmet Paşa (1841-1907); Barbizon Okulu ressamlarının plastik bulgularından, konu seçiminden en çok etkilenendir. Doğaya, ışığa ve renge olan duyarlılığını, resmine ilk bakışta algılayabildiğimiz Şeker Ahmet Paşa’nın, Fransız akademisyenlerin yaklaşımından sıyrılammış kendi kuşağı içinde ayrı bir yeri vardır. Estetik bağlam açısından Millet ve Courbet’nin kaygılarını, O’nun düşünce birikimi ve kavrayışında aramak yersizdir. Ufuk çizgisini kadrajın üstten; dörtte bir noktasına yerleştirerek harman yapan çiftçiye ve öküzlerini anıtsal kılan, yeni bir kuşağın temsilcisi Namık İsmail (1890-1935) “Harman” (Tablo 1) adlı resmiyle Millet’nin estetik bağlamına yakınlaşır.



Tablo 1. Namık İsmail, Harman, 1923, TüyB, 165x200 cm

Ressamın; plastiğin bilgisine sahip olması gelişme ve yenilik için yeterli değildir. Bütün olarak entelektüel çevrenin bilincine, yaklaşımına gerek vardır. Kırsal doğaya ve yaşama verilen önem zamanla, çağdaş “dünyaya yabancılaşmayı” getirmiştir. Doğalcılık, sanayileşmenin getirdiği yaşam biçimi, hız ve karmaşayı özümseyecek bir estetik bağlam geliştirememiştir. Şeker Ahmet Paşa doğa tutkusuyla, Barbizon okulu, Corot ve Gustave Courbet’ye yönelmişken; *Fransa’da Empresyonizm yol almıştı: Manet ününü pekiştirmiş, Claude Monet, Camille Pissaro, Sisley, Cézanne, Degas çağdaş Avrupa sanatının temellerini atmışlardı. Ne var ki, ne Fransa, ne Avrupa bu ressamların büyüklüklerinden, getirdikleri akımların öneminden haberi idiler. Rönesans klasisizminin soysuzlaşmasından başka bir şey olmayan akademizm yürütülüyordu* (Berk, 1972: 6).

Söz konusu “akademizm” çizgisinde bir üslubu Şeker Ahmet Paşa’dan daha çok Osman Hamdi Bey temsil etmektedir. Teknolojinin hızla gelişmesinin sonucu, tüketime yönelik olarak güncel yaşama yansıdığı gibi estetiksel beğeni değerlerinin değişimine ivme kazandırmıştır. İzlenimcilik, hız ve değişim olgularını içeren kent kökenli bir üslup olarak, doğalcılıkla olan sınırlarını belirlemiştir. İzlenimcilik’le birlikte doğa konu olarak anlatımsal önemini yitirmiştir. Görsel olan değerler, renk ve ışığın etkileri önem kazanmıştır. Şeker Ahmet Paşa’nın ardılı olan ve Çallı kuşağı olarak anılan kuşak, Fransız izlenimcilerin tekniklerinden, resimlerinin yüzey özelliğinden etkilenmişlerdir. Yaklaşımları Doğalcı resmin tekniğine ve onun estetik bağlamına karşıtlık gibi bir sorun içermez.

Resmin konusu ve kavramsal yanına değil de görsel değerlere, deneyciliğe ve bütün olarak görmeyle ilgili değerlerin özerkliğine önem veren İzlenimciliğin sanatçıya tanıdığı özgürlük alanı Türk izlenimcileri üzerinde etkili olmuştur. Sanayileşmenin kent yaşamı üzerindeki etkisi ve toplumda yarattığı sarsıntıların kavramsallaştırılmasından kaçınmak gibi bir sorunsalla uğraşmamışlardır. “Tüm motiflerin manzaraya, ölü doğaya ve portreye indirgenmesi ya da her tür konunun bir ‘manzara’ ve ‘ölü doğa’ gibi işlenmesi, ‘ressamca resim yapma ilkesinin egemen olmaya başladığını gösterir” (Hauser, 1984: s.354). Doğalcıların açık havada, ‘kendi gözünün gördüğünü anlatma’ ilkesini resmin konusundan bir özgürleşme yolu olarak benimseyen izlenimci sanatın, resimden dokunsal değerlerin çıkarılmasıyla; peyzaj resmi de ışık ve renk etkinliklerinin uyumuna indirgenmiştir. İstanbul Boğazının iki kıyısını konu edinen Türk izlenimcileri içerik açısından bir kaygı gütmeden, biçimdeki gevşemeyle, ışık ve renkle ilgilenmişlerdir. *1914’de İstanbul’da sergiler açmaya başlayan genç ressamlar bu türlerin tümünü de başarı ile deniyorlardı. Uyguladıkları teknik Empresyonizm’e yakındı: siyah, kahverengi ve her çeşit koyu tonları paletlerinden atmışlar, atölyelere kapanmaktan çok açık havaya çıkıp İstanbul’un pırıltılı aydınlığını tuvallerine geçirmeye çalışmışlardı. (Berk, 1972:14)*

Biliyoruz ki, Batı resminin gelişim sürecinde; konunun, tekniğin, ışığın, derinliğin ve estetik bağlamın toplumsal boyutu da olan uzun bir tarihi vardır. “1914 Kuşağı sanatçılarının İzlenimci estetiği, yalnızca ışık-renk variationları ile birleşen duygusal anlatım tarzı olarak benimsemeleri sanatta öznelliği ön plana çıkarmıştır.” (Öndin, 2011:94) Kendi kuşağı içinde İzlenimci resmin gelişim sürecini ve dönüşümünü kuramsal olarak kavrayan ve bunu resimlerindeki dış gerçeklikle ilintiye bakarak okuyabildiğimiz sanatçı Avni Lifij’dir. Dış gerçekliğe içsel olanın anlatımına yönelik işlev kazandıran ve Türk resim sanatında dışavurumculuğun yolunu açan sanatçıdır. Avni Lifij’in sembolist yanına vurgu yapan birçok sanat yazarı da vardır. Sanatçı toplumun, resmi ideolojinin ortaklaştığı bir estetik bağlamın ötesinde evrensel boyutta bir düşünsel ve plastik kaygıyla üretim gerçekleştirmiştir.

Sanatın Gelişimini Sağlayan Bileşenler

Sanatın gelişimi, toplumun yapısı, gelenekler, okullar, eleştiri sisteminin varlığı, sanat alıcıları ve müzelerle ilgili olduğu gibi; sanatçı, sanat tarihçi, düşün adamı, edebiyatçılardan oluşan bir çevrenin ürettiği düşünce ortamına da bağımlıdır. Estetik bağlam bu bütünlük içinde oluşur. Osmanlı Devlet’inin gücünü yitirip, dağılmaya yöneldiği 19. yüzyılın sonlarında toplumun yapısını düzenleme amaçlı girişilen yenileşme çabaları saraya yakın çevrede, coğrafyada Batı özentisi yaratmanın ötesine geçememiştir. Geçmiş kültürel birikim (arkeoloji), kültür, doğa

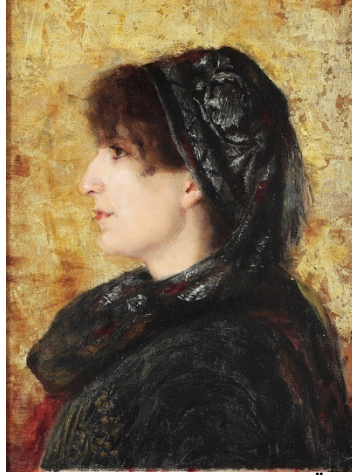
ve insancılık; Rönesans’la birlikte sanatın kaynağını oluşturup, Batı’da bilimsel ve teknolojik gelişmeler gerçekleşirken, Osmanlı çok uluslu hantal bir coğrafya içinde gevşemiş ve parçalanmanın eşiğine gelmiştir. Sanayi devrimi olgusu, Batılı toplumların ortak yararlılık adına örgütlenmeye açık kültürel yapısı özelliğiyle; sınıfsal kaygıları, çevreyi, kirlenen doğayı sanatın konusu yapmıştır. Türk sanatçıların Batı sanatıyla ilişki kurdukları bu dönem, sanatın toplumsal tarihi açısından önemlidir. Önceden değinildiği gibi, çoğunluğu kırsal kesimde yaşayan ve geleneksel tarım araçlarıyla mülkiyeti kendilerinin olmayan toprağı ekip biçen Müslüman halkta sınıf bilinci oluşmamıştır. Onların ülke için yarattıkları artı değere saygıyla yaklaşan bir aydın kesimi de yoktur. Cumhuriyetin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk’ün: “Köylü yurdun efendisidir” sözü, köylünün hem üretimdeki hem de yurt savunmasındaki önemine vurgu yapan, bir gönül alma olarak okunabilir. Osmanlıda sanayi üretimi yoktur. Dolayısıyla sanayinin belirlediği toplumsal yapılardan, sanayinin çevresel etkilerinden de söz edilemez. İlk Türk asker ressam kuşağı, doğrusal bir gelişim çizgisi üzerinde gösterile gelen Batı sanatının; düşün, bilim, estetik ve teknolojiyle donanarak modernizm için yığınak yaptığı iri bir noktaya, Paris’e gitmiştirler. Yurda döndüklerinde; dünyada büyük bir dönüşümü getirecek tanık oldukları bu birikimi, ülke gerçekleri açısından değerlendirecek, özgün bir estetik bağlam oluşturacak ortamı bulamamışlardır. Osmanlı toplumunun tarihsel ve kültürel gerçeklerine Batılılaşma girişiyle getirilen yenilikler yabancı düşmektedir. *Batılı kuramların ana varsayımı olan organik toplum olgusu, Türkiye’nin sosyal tarihinde özgün nitelikler gösterir. Osmanlı devrinde ve Cumhuriyet’in 1950’ye kadarki yıllarında, toplum katlarını yakınlıştıran ortak bir kültür dilinden ya da beğeni ölçütlerinden söz etmek karmaşık bir meseledir. Türk kültüründe “halk” ve “divan” edebiyatı, “halk resmi” ve “minyatür resmi” adı altında ayrılan kategorileri, 1940’larda antropolog Robert Redfield, “büyük” ve “küçük” kültürel gelenekler olarak tanımladı. Redfield, kültürü, kırsal hayat yaşayan, tarımla geçinen insanların kültürü ve kentli, özellikle de yönetici sınıfların kültürü olarak iki ana kola ayırdı (Duben, 2007:10).*

Aslında üçe parçalanmış bir yapı vardır. Batıcı varlıklı kesim ve çeperinde olanlar: Osmanlı devlet adamları, aydınlar ve bürokratlar. Bunlar halkın emeğinden kayıt ederek yararlananlardır. Varsıl olup örgütlenme biçimleri ve ülküleri gereği Batılı etkilere karşıt olanlar: Halkın birikiminden kayıtsız olarak çıkar sağlayanlardır. Bir de halk vardır. Tanzimat düşünürleri bu parçalılığın bilincinde olup yapay bir birleştirme çabası içinde olmuşlar ve Türkiye Cumhuriyeti ikinci grubu, laisizm anlayışıyla yeniden organize edip; çalışmalarını yasaya bağlayarak birinci gruba bütünleştirme yoluna gitmiştir. Batı toplumlarında dinin resim sanatı açısından taşıdığı değeri önemsememek olası değildir. “Bu bağlamda din, dolaylı ya da dolaysız, geniş halk dilimlerinin resim sanatına toplu katılımını sağlaması

açısından yadsınamayacak güçtür ve Türk resmi başlangıcından bu yana böyle bir destekten yoksun kalmıştır" (Eroğlu, 2015:79).

Kendi ülkesinde geleneksel kültürel köklerinden beslenen ve evrensel bir dille buluşup, toplumda sanatla ilgili farkındalık oluşturmaya yönelik kaygıları da taşıyan, bir biçim ve içerik arayışına ancak Cumhuriyet döneminde girişilmiştir. Stratejik olarak modernize olma zorunluluğu bulunan ve bilimsel düşünceye karşı duran çevrenin etkileyemeyeceği bir güç olan askeriye sanatın, bilimin, teknolojinin gelişiminin önünü açık tutmuştur. *Çağdaş Türk resim sanatının en büyük kurucuları arasında yer alan Şeker Ahmet Paşa vesilesiyle belirtilmesi gereken gerçek şudur: 19. yüzyıl içinde sanat ve kültür alanında bir Cumhuriyet rejimine doğru yönelen büyük değişimleri. Mühendishane, kara ve deniz harb okulu gibi askeri okullardan yetişen ressam sanatçılar temsil etmekte ve 19. yüzyılın tüm dünya uluslarına yansıyan endüstriyel gelişme süreci içinde. Türkiye'den başka hiçbir yerde ve aynı yoğunlukta bir ressam askerler olayına rastlanmamaktadır. Bu da evrensel anlamda Türkiye'ye özgü olağanüstü bir özelliktir. (Tansuğ, 1979:9)*

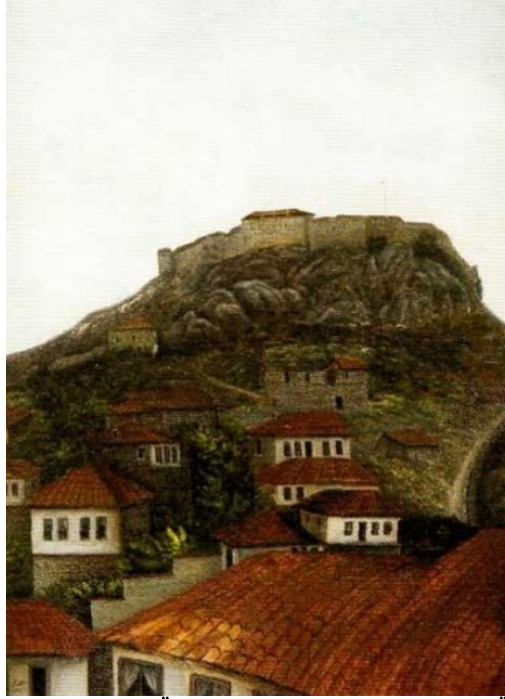
Batı resmi etkisinde ilk Osmanlı ressamı kuşağı Osman Hamdi Bey'in adıyla anılır. Osman Hamdi Bey resimleriyle çoğunlukla Paris'te açılan sergilere katılmıştır. Yaptığı portreler "Mimozalı Kadın, 1906", "Naile Hanım" (Tablo 2) dışında, tarihi mimari doku içinde çalıştığı çok figürlü ve büyük boyutlu kompozisyonları oryantalizme veri oluşturur. Osman Hamdi Bey'in resimlerini yaparken Batılı akademik çevrenin ve sarayın beğenisine yoğunlaştığı savlanabilir. Osman Hamdi Bey içinde bulunduğu kültürel çevrenin bilincinde çoğu kez pragmatist bir tutum içinde olmuş, benimsediği oryantalist yordamla eleştirel yaklaşımlar da göstermiştir. Türk figür resmini minyatürden koparıp ete kemiğe büründüren, bilimsel perspektifi mimaride büyük bir özenle uygulayan, Türk resmine, iç mekan resminin ilk örneklerini kazandıran, iç mekanda yer alan yazı ve motiflerdeki ayrıntılı işçiliğiyle; Batılılaşma sürecindeki Türk resim sanatının ilk ustalarındandır.



Tablo 2. Osman Hamdi Bey, Naile Hanım, 1910, TüYB, 52x41 cm

Osman Hamdi büyük figürlü kompozisyon ressamı olarak tanınır. Türk resminin henüz başlangıç döneminde tablo üzerinde figüre yer vermek, hem de büyük boy, tabloya tamamen hakim durumda figür kullanmak çok önemli bir adımdır. Hele bu figür bir de kadın olursa. Osman Hamdi'nin tablolarında, İslâm dininin tasviri günah saymasının yarattığı çekingenlikten hemen hemen hiçbir iz yoktur. Örneğin “Mihrap” isimli tablosunda bütün tuvali kaplayan, tüm cazibesi ile dimdik duran bir kadın görülür. Bu o dönem için çok önemli bir atılımdır (Demirsar,1989: s.15).

Osman Hamdi Bey söz konusu yapıtlarını kendi halkının beğenisine sunamamıştır. “Mihrap” adlı yapıtı günümüzde bile estetik bağlam açısından tartışma konusu yapılmaktadır. Paris’te eğitim için bulunduğu süreçte akademik eğitimin dışında, o dönemin akademizmine karşı olan akım ve sanatçılardan da etkilenen Şeker Ahmet Paşa’ya kendi kuşağı içinde ayrı bir önem verilir. Osman Hamdi Bey’in oryantalist yaklaşımı çoklukla eleştiri konusu olmuştur. Sezer Tansuğ, Şeker Ahmet Paşa’nın “Tepe Üstünde Kale” (Tablo 3) adlı resmini değerlendirirken O’nun resimlerinin Gerçekçilerle olan bağının altını çizmektedir.



Tablo 3. Şeker Ahmet Paşa, Tepe Üstünde Kale (Ayrıntı), 1898-1899, TÜYB, 65x46 cm

Yenilenen Türk resim sanatının en büyük ustalarından biri olan Şeker Ahmet Paşa Anadolu'da sık rastlanan eski bir yerleşme biçimini bu resminde bir manzara teması olarak ele alıyor. Dam, ev ve kale öğelerini kıraç, kayalık bir doğa ile kaynaştıran Şeker Ahmet Paşa (Ahmet Ali), yeni bir gerçekçi anlayışı Türk resmine getirebilmiştir. Paris kentinde eğitim görmüş, İstanbul'da 1873 yılında ilk kez bir resim sergisi de onun çabalarıyla gerçekleştirilmiştir (Tansuğ, 1979:7).

Toplumsal görüşüne açık ilk resim sergisini Şeker Ahmet Paşa gerçekleştirmiştir. Resim sanatını toplumla buluşturmak, izleyen sanatçı kuşakların da sorunsal olarak süre gelmiştir. Şeker Ahmet Paşa'nın söz konusu resim sergisi, bu topraklarda sanatın gelişimi için atılan en değerli adımlardan biridir. 1914 kuşağının da ağırlıklı olarak çalıştıkları peyzaj resmi, Türk resminin topluma açılmasında, plastik açıdan gelişip birikim sağlamasında işlev görmüştür. Natürmort resminin de Türk resim tarihi açısından ilk önemli örneklerini Şeker Ahmet Paşa kuşağı vermiştir.

Özellikle Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyit natürmort ressamaları işçiliklerinde de öncekilerden çok ayrılıyorlar. Tabiat görüşleri o kadar kesin, o kadar titiz izleyici değil. Ağaç kütüklerini, dallarını, yapraklarını, çimenleri ve saksılardaki çiçekleri, köşkleri, parkları aydınlatan beyaz fenerleri, havuzlara akseden bulut kümelerini birer minyatürcü inceliği ile çizip boyayan öncekilerin aksine daha gevşek, özgürce fırça vuruşları var. Tablolarında egemen olan çizgi değil, boya ve ışık gölge oyunları. Birincilerin tabiatı insansız, donmuş bir tabiat gibi klişeleşmiş idi. Yeni kuşak tabiatı yaşıyor, İstanbul sokaklarına çıkabiliyor ve çiçekleri, yemişleri eve sokup masalara serpiştiriyordu (Berk, 1972:5).

Toplum ve resim ilişkisinden söz edildiğinde, Osman Hamdi Kuşağı olarak anılan ressamlar arasında Şeker Ahmet Paşa'nın adının öne çıktığını söylemek yersiz olmayacaktır. Gerçekçi plastik kavrayışı Doğulu bir doğa duyarlılığıyla buluşturmuştur. Osman Hamdi'nin kurduğu Sanayii-Nefise Mektebi'nin ilk mezunları, 1910 yılında yapılan bir sınavla seçilerek Paris'e gönderilir. Cormon ve Marcel Baschet'nin atölyelerinde gelenekçi akademik bir eğitimden geçseler de Çallı İbrahim, Nazmi Ziya. Avni Lifij, Ruhi Arel, gibi genç ressamlar, çok daha özgür, çağa uygun bir estetiği benimsemişlerdir. 1. Dünya Savaşının çıkmasıyla 1914 yılında yurda dönen ressamlar: Portre, figür, çıplak, kompozisyon, natürmort, peyzaj gibi, önceki kuşağa göre Türk resim sanatına yeni türler ve teknikler eklemişlerdir. Emperyalist bir saldırı altında olan ülkenin sanatçıları olarak hem cephede hem de Enver Paşa'nın emriyle 1917 yılında Şişli'de kurulan üstü camla örtülü hangara benzeyen atölyede sanatlarıyla vatan savunması için varlık göstermişlerdir. Çoğunlukla Çanakkale Savaşlarını konu alan resimler yurtdışında, Viyana'da sergilenmiştir. Türk halkının birlik ve özgürlük ülküsünün propaganda aracı olarak işlev görmüştür. Diğer işlevi de kendi toplumuna resim sanatının önemini ve değerini kanıtlamak olmuştur. 1914 Kuşağı sanatçıları: İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij ve Namık İsmail yurda döndükten sonra resim sanatını toplumla buluşturma çabasında oldular. Genel olarak izlenimci bir eğilim gösteren sanatçılar, Galatasaraylılar Yurdu'nda ve Galatasaray Lisesi'nde sergiler gerçekleştirdiler. Galatasaray sergilerinin ilki, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin düzenlemesiyle 1916 ilkbaharında Galatasaraylılar Yurdu'nda açılmıştır. 49 sanatçının, 190 yapıtla katıldığı bu sergiyi, kendisi de bir ressam olan Veliaht Abdülmecit desteklemiştir. 1951 yılına değin Galatasaray Lisesi'nde düzenlenen bu sergiler dizisinin, 1922 yılı sergisinde ilk kez bir nü resmi sergilenmiştir. Namık İsmail'in yaptığı "Üryan" (Tablo 4) adlı resmin halka açık bir sergide yer alışı Türk resim tarihi açısından önemli bir konudur. Toplumsal açıdan çalkantılı bir süreçte Batıda aldıkları eğitimle, modernist bir bakışla donanmış sanatçıların bilinçli bir kültürel dönüşüm için kararlı olduklarını yansıtmaktadır.



Tablo 4. Namık İsmail, Üryan, 1922, TüYB, 112x82 cm

Namık İsmail iki yıl (1917-1919) Berlin’de Lovis Corinth ve Max Liebermann’ın atölyelerinde çalışmış resmine dışavurumcu etkiler taşımıştır. Genel olarak, izlenimci diye nitelenen bu kuşağın resimlerinde anlatımcı bir yordam da sıklıkla görülmektedir. Türk izlenimciler için, İzlenimciliğin dayandığı pozitivist düşüncenin bilincinde olmadıkları yönünde çokça görüş öne sürülmektedir. Bu durum söz konusu ressamların düşüncelerini ve yöntemlerini belirleyen estetik bağlamla ilintilidir. Toplumsal ve ekonomik koşullar bu durumda olumsuzluğa yol açan ana etkenlerdir. Bu sanatçılar kendi toplumlarının parçalı kültürel yapısının ayırdındadırlar. Toplumla ilintili bir ilk sanat etkinliği olarak Avni Lifij’in Kadıköy Belediyesi için yaptığı büyük ölçekli pano da oldukça önem taşımaktadır. Kaldırım döşeyen işçileri konu alan “Kalkınma (172x505 cm)” adlı panosu halkın görüşüne açık, kamusal bir mekanda yer alan ve iş gücünü, üretimi yücelten temasıyla yeni estetik bağlamın simgesi olmuştur. Avni Lifij’in bu resmi, 1954 yılında bir banka tarafından, Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği’nin (AICA) 5’inci Kongresi kapsamında düzenlen, “İş ve İstihsal” konulu yarışma sergisinin estetik bağlamının öncüsüdür. Her yarışma bir ısmarlama iş yapmayı gerektirir. Yarışmaya katılan resimlerin birçoğu gibi eklektik ve sanatçısının olağan resim serüveniyle bağ kurmakta zorlanılacak, plastiğe ve anlatıma ilişkin sıkıntılar da içermez. Avni Lifij bu büyük boyutlu kompozisyonuyla topluma üretimin, iş birliğinin önemini vurgulamayı amaçlamıştır. Ulusal üretimi temel alan Cumhuriyet’in ekonomik

politikasının, yurttaşlık bilinciyle bütünleşmesi, halkın bilimsel, laik, demokratik bir eğitim düzenin ve kültürel yapılanmanın amaç edinilmesin yarattığı ortam sanatçılar için de yeni bir duyuşun, estetik bağlamın önünü açmıştır. Yurdun emperyalist işgalden kurtuluşunun yarattığı duygu, yaşamın her alanına yansımıştır. Sanata yönelik 1970'lere kadar süren "ulusallık", "yerellik", "evrensellik" sorgulamaları Osmanlı'dan gelen çok parçalı kültürel yapıyı birleştirme çabasını da içerir. Sanatçıların Anadolu'ya gönderilmeleri, Anadolu'nun binlerce yıllık derinliği olan çok renkli kültürel dokusunu, bilimsel, çağdaş yöntemlerle kazmak, açığa çıkartmak, derlemek ve yorumlamak içindir.

Sanat Eğitiminde İlk Kurumlar

Osmanlı'da ilk resim eğitim, 1795 yılında Mühendishane-i Berri-i Hümayun'da verilmeye başlanır. Ancak burada açılan dersin, teknik resimle sınırlı olduğu bilinmektedir. Osmanlı padişahları sanat ve zanaat ile yakından ilgilidirler. II. Mahmud kendi portresini yaptırarak devlet dairelerine astırmıştır. Askeri okulların ders programlarında resim dersi vardır. 1834 yılında kurulan Harbiye'nin de programında resim dersi bulunmaktadır. Abdülaziz resimle ilgili gelişmeleri destelemektedir ve aynı zamanda da resim yapmaktadır. Resim sergileri düzenlenmesine de önem vermiştir. Harbiye Mektebi'nden 12 öğrencinin resim eğitimi için İngiltere'ye gönderilmesi, Mühendishane'de "ressam sınıfı" oluşturulması ve Avrupa'dan eğitimcilerin getirilmesi, Şeker Ahmet Paşa'nın yetiştiği Tıbbiye Mektebinin eğitiminde, bilimin yanı sıra sanata da ağırlık verilmesi, Paris'te kurulan Osmanlı Mektebi; 19. yüzyılın ikinci yarısında sanat ve bilim açısından önemli gelişmeler sağlamıştır. Sanat eğimi veren özel okullar da açılmıştır. *1874 yılında ise Fransız ressam Guillemet İstanbul 'da ilk özel resim akademisini açmıştır (Eylül 1874 de Beyoğlu'nda) 1877 yılında ilk defa resmî bir akademinin kurulması yolunda çalışmalara başlanır. Bu okul hem resim, hem de mimarlık alanında öğretim yapacaktır. Guillemet de okulun hem müdürlüğünü yapacak, hem de resim derslerini verecektir. 19 Ekim 1877'de padişahın onayı alınır. Fakat tam bu sırada (1 877-78) Osmanlı-Rus savaşı başlar ve bu savaş sırasında Guillemet tifoya yakalanır ve ölür. Böylelikle akademinin açılması işi de bir müddet için kalır. Bundan sonra akademinin kurulup, öğrenime geçmesi için daha beş buçuk yıl geçecektir (Demirsar,1989:9).*

1881 yılında Osman Hamdi'nin Arkeoloji Müzesi'nin müdürlüğüne atanması üzerine, yeni bir çalışma başlatılır ve Sanayi-i Nefise Mektebi adıyla 1882 yılında ilk güzel sanatlar okulu kurulur. Osman Hamdi okul müdürlüğüne getirilir. "Bundan sonra sıra okul binasının yapımına gelir. 2 Mart 1883 yılında Mimar Vallauri'nin (Sanayi-i Nefise Mektebinde fenn-i mimari derslerini verecektir) müzenin bahçesinde yaptığı binada (bugün Eski Şark Eserleri Müzesi olarak

kullanılan bina) öğretime başlanır" (Demirsar 1989:9). Okul, resim, heykel, mimarlık ve gravür olarak dört bölümden oluşmaktadır. Gravür dersinin eğitimine, öğretici bulunamadığından, 1892 yılında başlanmıştır. Bu iş için Fransız Napier görevlendirilmiştir. Okul yirmi öğrenciyle resim, heykel ve mimarlık alanlarında eğitime başlamıştır. Resim bölümünde: Salvatore Valeri, Warnia Zarzecki heykel bölümünde: Yervant Osgan, mimarlık bölümünde: Alexandre Vallauri ve Pietro Bello eğitim verme görevini üstlenmiştir. Böylece, "akademik anlayışın" ve "akademizmin" temeli de oluşturulmuştur. Osman Hamdi Bey Sanayi-i Nefise Mektebinin müdürlüğünü 27 yıl yürütmüştür. 19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın eşiğine değin kültür sanat alanında sayısız görevler üstlenmiş Osman Hamdi devletin en gözde aydınıdır. İlk Türk müzesi olan "İstanbul Arkeoloji Müzesi"nin kuruluşunu ve günümüzdeki mimarisine yerleşimini gerçekleştirmiştir. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin de 29 yıl müdürlüğünü yapmıştır. Arkeoloji alanındaki bulguları dünyadaki önemli üniversitelerle paylaşarak müzenin tanınırlığına ve gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. *Osman Hamdi, müzenin belli başlı bir yayın organı olmadığı için yeni buluntuları, kazı sonuçlarını Avrupa'daki ilim kurumlarına ve üniversitelere sürekli bildirirdi. Özellikle Fransa ile sıkı temas halinde idi. Paris'teki "Academie des Inscriptions et Belles Lettres" 1893 yılında kendisini ilim kurulu üyeliğine almıştır. 1906 yılında müze müdürlüğünün yirmi beşinci yıldönümünde pek çok ülkeden kendisine şeref payeleri, madalya ve nişanlar gelmiştir. Üç Alman ve iki İngiliz üniversitesinin "fahri doktorluk" payesine sahiptir (Demirsar, 1989:9).*

Gelecek kuşaklara coğrafyamızda toprağın altında saklı duran uygarlıklara ilişkin kültürel varlığın kapısını açmıştır. Anadolu uygarlıklarına ilişkin göndermeler de Türk resim sanatının özgünleşme, kültürel kök bulma arayışı sürecinde estetik bağlam açısından önem taşımaktadır. Modern Türk resminin önemli temsilcilerinden Cemel Tollu (1899-1968), Hitit sanatını dayanak alarak, özgünlük arayışı içine girmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla artık akademik de olsa bir eleştiri süzgecinin devreye girdiği görülmektedir. Yurt dışına gönderilecek olan mezunlar bir yarışmayla belirlenmektedir. *Bin dokuz yüz yıllarında, Gülhane parkı içinde, Çinili Köşk yanında Osman Hamdi'nin kurduğu Sanayi-i Nefise mektebi, çağdaş Türk resminde rolleri önemli olacak gençlerin çalışmalarına alan olmuştur. Bu gençler başarı ile çalışıp diplomalarını aldıktan sonra, 1910'da açılan Avrupa yarışmasına girdiler, bu yarışmayı kazanarak Paris'e yollandılar. Türkiye devletinin okulundan çıkıp Fransız devletinin okuluna girdiler Kimileri aynı yıllarda İtalya'ya, Almanya'ya gitti. Ve 1914'de birinci dünya savaşı patlayınca yurda dönmüş oldular (Berk, 1972:5).*

1914 kuşağı olarak anılan bu kuşak ilk olarak Batı emperyalizminin bilincinde varan kuşaktır. Birinci dünya savaşının başlamasıyla 1914'te yurda dönen ressamlar, Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey kuşağının Batı algısının ötesinde

bir estetik bağlamın temsilcileridir. Osman Hamdi'nin kendine özgü oryantalizmi, Şeker Ahmet Paşa'nın sınıfsal bir bağlam içermeyen gerçekçiliği artık tarihsel işlevini tamamlamıştır. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Galatasaray Lisesi ressamı için en gözde mekan olmuştur. Daha geniş bir yelpazede: Portre, figür, çıplak, kompozisyon, natürmort, doğa görünümü vb. türlerde yapıt veren 1914 kuşağı; burada halkın bakışıyla buluşmuştur. Galatasaray Lisesi'nde ilk sergi Abdülmecit'in desteğiyle 1916 yılında açılmıştır. Sergiye 49 sanatçı 190 yapıtıyla katılmıştır. Sergi için 12 sayfalık bir katalogun da basılması tarihsel önem taşımaktadır. 1951 yılına değin her yıl düzenlenen Galatasaray sergilerinde, 35 yıllık süreçte 350 sanatçının 6 bini aşkın yapıtı halkla buluşturulmuştur. Bu sergilerin toplumda sanatla ilgili farkındalık oluşturma, genel olarak Türkiye'de sanatı tartışmaya ve resim eleştirisine yönelik ortam sağlama açısından önemi büyüktür. Sembolik de olsa yine bu sergilerde resim satışının da olması, sanat alıcısı bir kesimin ortaya çıkmaya başladığını göstermektedir. 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Türk Sanayii Nefise Birliği ve 1929'da Güzel Sanatlar Birliği adlarını alan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti sanatçıların toplumda varlık göstermesi ve sanatın izleyiciyle buluşması açısından işlev görmüştür.

Eleştiri

19. yüzyıl boyunca Batılılaşma yanlısı olmak ya da karşısında olmak en baskın eleştiri biçimidir. 19. yüzyıl sonlarında Batıda endüstri çağına dayanak sağlayan A. Comte pozitivizmi Servet-i Fünun yazarlarının da düşünce sistemini oluşturmaktadır. Düşün ve yazın alanında “pozitivizm”, “Darwin”, ve “materyalizm” tartışılmaktadır. Bilimsel bilginin teolojik ve metafizik olana üstünlüğünü savlayanlar resim sanatının gelişmesi için de çaba göstermektedir. İslam dinin resmi yasaklamadığına ilişkin çeşitli dayanaklar arayan Tanzimat aydınları da vardır. “Resme karşı zihniyetin değişmesinin ilk belirtilerine Tanzimat aydını Ali Suavi'nin (1838-1878) görüşlerinde rastlanılmaktadır. Medreseden, gelen ancak medresenin skolastik anlayışına karşı çıkan ve ilk defa laiklik fikrini ortaya atan Ali Suavi”dir (Öndin,2011: s.35). Resme karşı hiçbir ayet ve hadisin olmadığını savlamıştır. Peygamberin resminin bile yapılabileceğini savunmuştur. Şinasi (1826-1871) de İslâm geleneklerinin modernleşmeyle bağdaşa bileceği düşüncesini taşımaktadır. Yazın alanının da resmin halk tarafından kanıksanması için önemli çabalarla karşılaşırız. Günümüz romancılarının tecimsel bir ürünün reklamını yapmak için, metinlerinde o ürünün adından söz ettikleri gibi; dönemin yazarları da roman kahramanlarının konutlarını betimlerken, duvarlarına resim asmışlardır. *Osmanlı düşünce yapısının ve yaşamının değişmesinin göstergesi olarak Batı tarzı resmin giderek evlerin içine girdiğini romanlardaki mekân betimlemelerinden de çıkartmak olasıdır. Örneğin, Halit Ziya Uşaklıgil (1867-1945), Nedime adlı eserinde, Nedime'nin yatak odasını tasvir ederken, duvara biri Boğaziçi'nin diğeri*

İstanbul'un Üsküdar tarafından görünümünü içeren iki tablo yerleştirdiği gibi, Mehmet Rauf (1875-1931) da, Karanfil ve Yasemin'de tabloları Samim'in salonunun duvarına yerleştirir (Öndin, 2011:43). Plastik sanatlarla ilişkin ilk düzenli, kuramsal ve eleştiri yazılarının Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde yayımlandığı savlanabilir. Sanat yapıtının içeriğini belirleyen, estetik bağlamın oluşumunda "eleştiri" en önemli bileşendir. Sanat eleştirisine ilişkin terminolojiyi yerinde kullanarak eleştiri alanında sağlam bir temelin oluşmasına yönelik çaba Avni Lifij'in Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde yayımladığı eleştiri yazılarında görülür. Öyle ki: Bir sanatçı filozof gözüyle gördüğümüz Avni Lifij'in kıyasıya çetin eleştirilerine Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde rastlamamıza rağmen, uzunca bir süre benzer yazıların görülmediğini ya da başka alanlardan ve bilhassa da edebiyattan bazı kişiliklerin resim sanatımızı eleştirdiğini ya da uzunca bir süre bir tarafgirlik içinde bu işi ressamlarımızın yaptığına tanık oluyoruz. Ülkemizde resim üzerine yazan herkese "eleştirmen" genellemesi yapılması da ayrıca bir yanlıştır. Oysa sanat yazarı ile eleştirmeni birbirine karıştırmamak gerektiği gibi, sanat yazarı ile bir gazete muhabirini de birbirine karıştırmamak gerekmektedir. Bizce ilk eleştirmen tipi 1950 sonrasında Sezer Tansuğ ismiyle resim sanatımızda görülür. İnandığını yazan bir yazar olarak eleştirmenden bahsediyoruz tabi. Tansuğ, bu görevi ölümüne dek sürdürmüştür. Genel anlamda sanat üzerine eleştirilerinin de kıyasıya kuvvetli olduğunu gözlediğimiz Bedrettin Cömert de eğer genç yaşta katledilmeyip yaşayabilseydi, eleştiriye katkılarda bulunacaktı şüphesiz. Bu saydığımız kişilikler eleştiri yazmayı kendilerine bir yaşam şekli olarak benimsedikleri için çok önemliler (Eroğlu, 2015: 77).

Avni Lifij'in kuşağının ardılı olan, Müstakil Ressamlar ve D Grubu üyeleri eleştiri ve sanat yazıları üzerine daha çok yoğunlaşmışlardır. Çoğu 1900'lerin başında doğmuş bu sanatçılar, Tanzimat döneminden bu yana süre gelen, toplumsal yaşama yönelik "Batılılaştırma" çabalarının yanı sıra "Ulusallaştırma" kaygısı içinde de olmuşlardır. Ulusal bir modernleşme ülküsünü benimsemişlerdir.

Malik Aksel, Nurullah Berk, Ercüment Kalmık, Cemal Tollu, Halil Dikmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi ressamın açılan sergilerle ilgili, sanatçıların daha çok plastik tavrı üzerine, Ülkü, Yaşayan Sanat vb. dönemlerinin sınırlı sayıdaki süreli yayınlarda yazmışlardır.

Sanat tarihinin Türkiye'de bilim dalı olarak önem kazanmasında büyük çabaları olan Mazhar Şevket İpşiroğlu ve kültür-sanat yazarı, akademisyen ve çevirmen Sabahattin Eyüboğlu, bu ressamlarla aynı kuşaktandırlar ve sanat dünyasının düşün alanını varsıllaştırmışlardır.

Estetik Bağlam Açısından Farkındalık Oluşturan Sanatçılar

Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi, Hüseyin Zekâyi Paşa, Süleyman Seyyit Avrupa'da resim eğitimi alan ilk kuşaktır. Asker ressamı olarak da anılan bu kuşak 1840'ların başında doğmuşlardır.

Fransa'da Gerome, Boulanger atölyelerinde çalışmışlar ve Corot'yu, Gustave Courbet'yi, Fontainebleau ormanı ressamlarını incelemişlerdir. Gerçekçiliği ve Doğalcılığı estetik bağlam açısından irdelememiş olsalar da anlatım açısından önemli bir unsur olan ışığın ayırıcılığına varmışlardır. Osmanlı insanı için doğa “gönül gözüyle görebileni” mutlak güzele ulaştıracak güzel olarak değerlidir. 17. yüzyılda Avrupa resim sanatında, mülkiyet tutkusuyula değer verilmeye başlanan doğa görünüşleri, realistler için egemen akademik sanat anlayışına karşı duruşun aracı olmuştur. Asker ressamı kuşağı gerçekçiliği özgün düşünsel boyutuyla özümsemeyi sorun edinmemişlerdir. Kaldı ki, Paris'te bulundukları sırada İzlenimcilik yerini iyice pekiştirmiş, Claude Monet, Camille Pissaro, Sisley, Cézanne, Degas Avrupa sanatında modernizme giden yolu açmışlardır. *Özetle bu devrede ortada var olanlar belli kalıplarla ilişkilidir, ne yazık ki meselelerin ruhu alınamamıştır, fakat bu devre ressamlarımızın gerek gerçekliğe gerekse izlenimciliğe bakışı Batı'daki, Paris'teki gibi değildir. Oradaki realizm, sosyal bir realizmken, bizdeki fotoğraftan kopyalanan bir realizmdir. İzlenimcilik ise sadece birkaç ressamda Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, vb. gibi sadece izleneni fotoğraf gibi belli kalıpları ve paleti kullanarak atölye ortamında resmetmişlerdir* (Eroğlu, 2002:83).

18. ve 19. yüzyıllarda Batı etkisinde gelişim gösteren resim sanatımız, genellikle çizgisel, fotoğraf çıkışlı ve ayrıntı kaygısı güden çalışmalarla doludur. Osman Hamdi Bey'in fotoğraftan yararlanarak resim yaptığı bilinmektedir. Bu noktada şu önemli saptamayı yapmak gerekiyor: Batı'nın bakışı, yargısı Doğulu bir sanatçı olan Osman Hamdi Bey için çok önemlidir. Çoğu sarayda da ağırlanan oryantalistlerin ürettikleri, 19. yüzyılın sonunda da Batıda egemen olan, Doğuya yönelik estetik bağlamın kapsamındadır. Gerçekte resmi bir entelektüel olan Osman Hamdi Bey Osmanlı devlet aygıtının Batı'yla kültür ve sanat açısından ilişkisinde, resim anlayışıyla da tam olarak bir eş güdüm içindedir. Sultan Abdülaziz'in saray ressamı olan, Polonyalı Stanislaw Chlebowski Jan Czaglinski, Jon Christian Komsetzer ve Wojciech Kossak; Fransa'dan Jean Leon Gerome; İngiltere'den William Purser; Almanya'dan Max Müller ve İtalya'dan Ceore Maccari oryantalistin önemli temsilcileridir. Oryantalist yaklaşım, Doğu kültürünün Batı tarafından nasıl görüldüğünün kavranması açısından önemli bulunmuştur. Osmanlı devlet adamları, oryantalist ressamların resimlerini kullanarak devletin görkemini ve gücünü batıya göstermeye yönelik bir anlayış içinde olmuşlardır.

Şeker Ahmet Paşa kendi kuşağı içinde, özgün Gerçekçi yöntemiyle içsellik barındıran bir doğa yorumuna ulaşmıştır. “Şeker Ahmet Paşa Bu ressam, kuşkusuz,

çağdaş sanatımızın temelini atanların başında” gelmektedir (Berk, 1972:6). İlk olarak saray mülkünün dışına çıkıp, açık havada, natürmortlar kurarak, nesnelerle ilgilenmeye başlamıştır. Ormanları, karacaları, mermer masalar üstüne serdiği çeşitli eşya, çiçek ve meyvelerle Şeker Ahmet Paşa Türk resmine yenilikler getirmiştir. “Bu devreyi, gerçekçi bir zaman dilimi olarak görmek, yani Batı resminin de o tarihlerde içinden geçtiği gerçekçilik (Realizm) ile hatta izlenimcilik (Empresyonizm) tavrılarının uygulamalarıyla donanımlı olduğunu kabul etmek gerekir” (Eroğlu, 2002:83). Doğa ve doğa ayrıntılarının konu alındığı kompozisyonlarda gerçekçi bir yordama ulaşma çabası vardır. Şeker Ahmet Paşa doğayla yüzleşen, doğaya kendi içini açan, ormanın derinliğinde bir karacayla bütünleşen, kökeni kendi kültürüne inen bir estetik bağlamın temsilcisidir. *Doğaya açılan resim, gününün sanat ve kültür sorunlarını da organik bir bütünün parçaları olarak görür. Daha doğrusu o sorunlara yaklaşma biçimi, atölye resmi yapan sanatçının yaklaşma biçiminden daha ayrıntılı ve gerçekçidir; başka kültür dallarıyla anlaşma olanağı daha geniştir* (Eroğlu, 2015:83).

1914 yılında, İzlenimci kuşak: Halil Paşa, Şevket Dağ, Sami Yetik, Ruhi, Nazmi Ziya, Çallı İbrahim, Avni Lifij, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Hikmet Onat ve başkaları, İstanbul’da sanat alanına getirdikleri canlılıkla “başka kültür dallarıyla” da etkileşim içinde olmuşlardır. Genel olarak izlenimciliğin teknik bulgularıyla ilgilenen bu sanatçıların çabaları, İstanbul’da bir kültür-sanat ortamının oluşmasına, bir ressamın özgürce açık havada çalışmasının kanıksanmasına, toplumun giderek sanata ilgisinin artmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca bu kuşağın genel tavrıyla öznelliğe adım atılmıştır. *Deneyin görsel öğelerini kavramsal olan öğelerden ayırmak ve görmeyle ilgili olanın özerkliğini geliştirmekle izlenimcilik, sadece Tüm motiflerin manzaraya, ölü doğaya ve portreye indirgenmesi ya da her tür konunun bir ‘manzara’ ve ‘ölü doğa’ gibi işlenmesi, ‘ressamca resim yapma ilkesinin egemen olmaya başladığını gösterir* (Özsezgin,1980:23).

İzlenimci resmi kuramsal açıdan da kavrayan Avni Lifij çoklukla, sanat yazarları tarafından ayrı bir önemle anlatılır. Nurullah Berk, Avni Lifij’i değerlendirirken; “Çallı kuşağının en değerli iki temsilcisi Nazmi Ziya ve Avni Lifij’dir” (Berk, 1972:19) der ve ekler “Ne var ki Lifij, Nazmi Ziya’nın pek yaklaşmadığı figür ve kompozisyon türlerini büyük bir başarı ile işledi” (Berk, 1972:19). Avni Lifij Türk resim sanatında plastik bulguları ve çözümlemeleriyle ardılı olan kuşakları etkileyen sanatçıların en önemlilerindendir. Daha önce de değindiğimiz gibi; Avni Lifij’in sembolist yanına vurgu yapan birçok sanat yazarı vardır. Sanatçı toplumun, resmi ideolojinin ortaklaştığı bir estetik bağlamın ötesinde evrensel boyutta bir düşünsel ve plastik kaygıyla üretim gerçekleştirmiştir. Avni Lifij, pipolu, kravatlı, fotr şapkalı, elinde içki kadehli ve bütün bu varsıl donanımına karşıtlık oluşturan; omuzuna asılı delik çoraplı kendi portresiyle genel geçer değerlerin ötesinde bir sanatçı kişiliği betimlemektedir (Tablo 5). Bir sanatçı

düşüncesini deldirmemeyi, çorabındaki deliğe yeğlemelidir, der gibidir. Çoğu sanatçı çalışmak, yaşantısını sürdürmek için alıcılara ve koleksiyonculara veya bir işverene gereksinim duyar; böylece çalışmalarında genel geçer beğeniye yakalama yoluna girebilirler. Avni Lifij kendi kuşağının sanatçıları gibi devlet kurumlarında eğitimci olarak görev almış ama geçerli estetik bağlamın dışında çalışmıştır. 1970'lere kadar akademik çevrenin dışında sanatçı olarak varlık gösteren çok az sayıda sanatçı vardır.



Tablo 1. Hüseyin Avni Lifij, Pipolu, Kadehli Otoportre, 1908-1909, Tüyb, 64x46 cm

Avni Lifij'den 4 yaş küçük olan Namık İsmail 1890 doğumludur. Her iki ressam da Samsun doğumlu ve Kafkas kökenlidir. İstanbul boğazının iki kıyısındaki güzellikleri, İzlenimci bir yöntemle betimleyen 1914 kuşağı içinde, “Harman” ve “Üryan” resimlerinde olduğu gibi Türk resim sanatında, konu ve tür açısından ardılı olan kuşaklara öncülük etmiştir. “Harman” adlı resminin estetik bağlamını, (Namık İsmail öldüğünde henüz 12 yaşında, Nevşehir’de bir köylü çocuğu olan) Neşet Günal’ın toprak emekçilerini konu alan resimleriyle ilişkilendirmek yersiz olmayacaktır. 1935 yılında genç yaşında yaşamını yitiren Namık İsmail, 12 yıl Akademi müdürlüğü yapmıştır. Sanatçının birçok türde ve yordamda yapıt vermesi,

eğitimci duyarlılığına bağlanabilir. Türk İzlenimciler, İzlenimciliğin varlık yorumunu tam olarak kavramasalar da sanatçı kişiliğin belirginlik kazanmasında, sanatın topluma yansımada önemli gelişmeler sağlamışlardır. Türk İzlenimcilerin, İstanbul'u ve Boğaziçi'ni konu alan peyzajlarla resim sanatını, figür resminin toplumsal açıdan da oluşturacağı; öyle ki günümüzde bile çoğu kez tanık olduğumuz, sergilerden resim indirmeye kadar varan sıkıntılardan yalıtarak, plastik açıdan geliştirdikleri savlanabilir.

Sonuç

Batılılaştırma düşüncesinin önündeki sorunsal, Osmanlı toplumunun çok parçalı kültürel yapısından kaynaklanmıştır. Yaratıcı eylemin ortaya çıkması için uygun bir toplumsal düzen olmalıdır. Bu da bütünlüklü bir kültürel yapıyı gerektirir. Batıda resim eğitimi gören ilk kuşak (1850-1900), Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa vb. sanatçılar Batı resim sanatının plastik sorunlarıyla baş etmişlerdir. İzledikleri üslup ve akımların tarihsel boyutuyla düşünsel dayanaklarını kendi toplumlarının kültürel birikimine ekip, yeşertmeye olanakları yoktur. Şeker Ahmet Paşa, A. Hauser'in anlatımıyla; “burjuvalara hiç saygı duymayan biri” olan Gerçekçi Courbet'den etkilenmiştir. Fiziksel güçle yapılan işi yücelten ve köylüyü yeni bir destan kahramanı yapan Millet de Şeker Ahmet Paşa'nın, Paris'te izlediği ressamıdır. Sınıfsal çelişkinin açığa çıkmadığı kendi topraklarında sanatçının, Gerçekçilerden edindiği plastik dille tutunduğu estetik bağlam; tanrı, doğa ve canlıların bütünselliği, güzelliğidir. Batıdaki üstyapı kurumlarının benzerlerini oluşturmak, halkı ekonomik, kültürel, toplumsal koşullarını iyileştirmeden kendi yaşam kültürüne benzemeyen yeniliklere özendirmek, “Batılılaşma” değil de “Batılılaştırma” ile tanımlanabilir. Bu süreçte özgün bir estetik bağlam içinde çalışan sanatçılar, kendi kültürel köklerine tutunanlardır. Bu kuşağın ardılı olan kuşak (1900-1925), İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifij gibi sanatçılar, Osman Hamdi Bey'in kurduğu akademide aldıkları eğitimden sonra, yine Batı'ya gönderilmişlerdir. 1. Dünya Savaşı çıktığında yurtlarına dönen bu sanatçılar, Batı'nın emperyalist, saldırgan yüzünü görmüşlerdir. Türk resim sanatının “yerel” ve “ulusal” bir estetik bağlam arayışı bu gerçekliğe dayanır. İzlenimcilik, pozitivist düşünceden beslenmiştir. İzlenimciliği plastik açıdan kavrayan 1914 kuşağının ressamı, bu yordamı kendi ülkelerinin toplumsal, ekonomik ve kültürel gerçeklerinden kaynaklanan bir estetik bağlam içinde değerlendirmişlerdir. İzlenimci plastikte biçimin dış konturunun erimesi, açıklığı, seçilebilirliği, okunurluğu ortadan kaldırmaktadır. Bu durum “mimesis” ile sıkıntısı olan bir kültürel yapı içinde sanatçıyı daha özgür kılmıştır. Sanatın gelişmesi, sanatçının sanatsal etkinliğiyle yaşamını sürdürebilmesi için, kültürel birikim sonucu olgunlaşmış bir beğenin sanat yapıtı edinme duyarlılığı kazanmış olması ve bunun

sürekliliğini gerektirir. Resim yasağını da içinde barındıran, bilimsel bakışa karşıt olan bir anlayış, Batılılaşma çabalarının başından günümüze kadar canlı tutulmuştur. Bugün biliyoruz ki, Türkiye’de bilimin, düşünün, sanatın ve bunlara bağlı olarak da toplumsal yaşamın gelişme gösterdiği; eğitimsel, ekonomik, toplumsal yaşamla ilgili işlerlik kazandığı süreçlerde bu karşıt görüş Batı emperyalizmi tarafından körüklenmiştir. Yalnız ülkemiz için değil bütün yeryüzü için ışık saçan bilge insanımız; düşün insanı, ozan, yazar, sanatçı, gazeteci, eğitimci, hukukçu, tanrıbilimci, sendikacı, politikacı, işçi, öğrenci binlerce Türk aydını yaşamlarından edilmiştir. Sanat yapıtı olarak adlandırdığımız olgu ve olayların üzerinde toplumsal ilişkilerin belirleyici rolü kaçınılmazdır. Toplumsal ilişkilerdeki değişim sanatçıyı değiştirir, baskınlık kazanan yaşam anlayışı kendi estetik bağlamını oluşturur ve sanatı da değiştirir. Plehanov’un dediği gibi: “Sanattaki gelişmeler hayattaki gelişmelere bağlıdır” (Plehanov,1968: s.41). Sanatçının dünya görüşü ve estetik bağlam algısı, sanatın toplum bilimsel yanıyla doğrudan ilgilidir. Sanatçının dünyaya bakışıyla toplumun etik-estetik duyarlılıklarını kavrayıp yönlendirme gücü, yapıtlarındaki estetik bağlamı; çağını etkileyip, dönüştürmeye yetkin kılar.

KAYNAKLAR

- Barrett T. (2012). *Sanatı Eleştirmek-Günceli Anlamak*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Berk N. (1972). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*, İstanbul: Akbank Yayını.
- Demirsar V. B. (1989). *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*, Kültür Bakanlığı Yayını
- Duben İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*, İstanbul: İ. Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Türkiye’de Resim Sanatı*, Tekhne Yayınları, İstanbul
- Eroğlu Ö. (2002). *Kim Sanatçı?/Who is an Artist?*, Öke Yayınevi, İstanbul,
- Hauser A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu M. Ş., Eyüboğlu S. (1972). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları
- Kagan S. M. (2008). *Estetik ve Sanat Notları*, çev. Aziz Çalışlar, Karakalem Kitabevi Yayınları
- Özsezgin K. (1980). *Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul: Cumalı Sanat Galerisi Yayınları.
- Öndin N. (2011). *Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği*, İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Plehanov G.V. (1968). *Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum*, İstanbul: May Yayınevi.

Tansuğ S. (1979). *Örneklerle Türk Resim Heykel Sanatı*, İstanbul: İdgsa Yayını.