

GEÇ-OSMANLI TÜRKİYE'SİNDE SANATSAL MODERNİZMİN SOSYOLOJİK DİNAMİKLERİ ÜZERİNE*

ON SOCIOLOGICAL DYNAMICS OF ARTISTIC MODERNISM IN LATE OTTOMAN TURKEY

Nusret POLAT**

DOI: 10.17490/Sanat.201559169

Öz

Bu makalede, toplumsal modernleşme süreçlerine paralel olarak, 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı sanatının form ve üsluplarını benimseyen Osmanlı-Türk sanatının görsel planda içinde barındırdığı modernleşme pratiklerine dair sosyolojik fikirler Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa özelinde tartışılmıştır. Bu doğrultuda, özellikle, Osman Hamdi Bey'in oryantalizmi olarak adlandırılan olgu eleştiriye tabi tutulmuş ve 'kültürel tercüme' kavramı öne çıkarılmıştır.

Anahtar kelimeler: Sanat Sosyolojisi, Oryantalizm, Kültürel Tercüme, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa

Abstract:

This article, especially by considering the oeuvre of Osman Hamdi Bey and Şeker Ahmet Pasha, examines the sociological ideas about modernization practices in the Ottoman-Turkish art, which adopts the forms and styles of the Western art from 19th century, in parallel with the social processes of modernization. In this respect, the concept defined as Osman Hamdi Bey's orientalism was criticized and the concept of 'cultural translation' was brought to the fore.

Key words: Sociology of Art, Orientalism, Cultural Translation, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa

Giriş: Sosyoloji ve Görsellik

Türkiye'nin modernleşme sürecinin sosyolojik dinamiklerini görsel kültür üretimleri üzerinden okumak henüz emekleme aşamasındadır. Ülkemizdeki ana akım sosyolojik düşünce, modernleşme sürecimizin izlerini takip ederken 19. yüzyılın ikinci yarısında yükselişe geçen romandan (yazılı kültürden) ziyadesiyle faydalanırken, görsel sanatları (görsel kültürü) neredeyse bütünüyle görmezden gelmiştir. Türkiye'nin toplumsal ve siyasal modernleşmesi üzerinde kapsamlı ve etkili çalışmaları olan Niyazi Berkes, Şerif Mardin, Nilüfer Göle, Çağlar Keyder, vb. önemli sosyologlar görsellik alanına neredeyse hiç bakmamışlardır. Görünen o ki, bu alanın sosyolojik anlamda eleştirel bir analizi sosyologların pek dikkatini çekmemiş, iş, sanat tarihçilerine, sanatçılara ya da sanat eleştirmenlerine, kısacası profesyonel anlamda sanatla ilgili olan kısıtlı bir uzman çevreye bırakılmıştır (1). Türkiye'de sosyolojik düşüncenin görsel sanatlar ve kültür karşısındaki genel ilgisizliği üç farklı düzeyde izah edilebilir:

1. Sosyolojik alanda faaliyet gösteren aktörlerin sanatsal anlamdaki kültürel ve entelektüel sermayelerinin yetersizliği söz konusudur. Sanatla teması olmayan, sanat sosyolojisinden uzak duran sosyologların bilmedikleri bir kaynağa başvurmaları beklenemez.

2. Sosyologlar, sanatı, sosyolojik açıdan kendi amaçları doğrultusunda kullanılacak uygun bir araç olarak görmemektedirler. Fakat ne yazık ki, bu araç-amaç diyalektiği yanlış öncüller üzerine inşa edilmiştir; sanatın sosyolojik içerikleri ya göz ardı edilmiş ya da görülmemiştir. Bu da doğal olarak sosyologları sanat karşısında genelde sessizliğe mahkûm etmiştir. Bu açıdan, tarihçi Peter Burke'ün, sadece arşive girerek metinleri okuma becerisine sahip olan ve görsel imgelerden itinayla uzak duran 'görsel açıdan cahil' toplumsal tarihçilerinin yanına kolaylıkla sosyologları da yerleştirebiliriz (2).

3. Türkiye örneğinde sosyologların sanata bakışında – daha doğrusu bakmayışında – etkin olan unsurlardan biri de, sanatın iktidarın modernleşme hamlelerinin daima yanı başında yer alması ve Yeni Osmanlılar örneğine benzer bir mesafeyi sanatçıların iktidarla aralarına yeterince koyamamasıdır (3). Sosyolojinin eleştirel bakışı, toplumun üst sınıflarında ve devletin elit kadroları içinde faaliyet gösteren sanatı, devletin ideolojik aygıtlarının bir parçası olarak değerlendirmiş ve sonuçta onu göz ardı etmiş gibi durmaktadır. Fakat bu yaklaşımın sosyolojik anlamda sorunlu doğası da dikkatlerden kaçmamalıdır. Nerdeyse 1990'lı yıllara kadar, toplumun kültürel üretiminin merkezi bir parçası olan sanat, her ne kadar kısıtlı bir elit zümrenin uğraşı olarak kalsa da (ki bu bile başlı başına sosyolojik bir inceleme konusudur), toplumu inceleyenler tarafından es geçilmiştir. Sanatın, özünde, toplumla derinden ilişkili 'görsel kültür' üretimi olduğu (4); toplumun siyasal, ekonomik ve (başka) kültürel olaylarının içinde yoğunlaşarak, bunların içerdiği anlamları görsel olarak sorunsallaştırdığı ve/veya ilettiği, nesnesinin aslında doğrudan toplumun değişen doğası olduğu ya fark edilememiş ya da henüz fark edilmiştir. Bu alanın, sanat ve kültür sosyolojisi üzerine çalışan yeni araştırmacılar tarafından yakın zamanda doldurulacağını ve edebiyat sosyolojisi benzeri bir sanat sosyolojisi alanının tesis edilip sınırlarının genişleyeceğini varsayabiliriz.

Bu makale, Osmanlı-Türk modernleşmesinin görsel sanatlar bağlamındaki iki kurucu figürünü (Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa) tartışmakla birlikte, temelde, Türkiye'nin modernleşme serüvenini sosyolojik açıdan incelerken, yazılı metinlere olduğu kadar görsel kayıtlara da (resim, heykel, fotoğraf ve sinema gibi) bakmanın önemine işaret etmektedir.

İlk Hamleler: Modernleşme Karşısında Sanat

Türkiye'nin Lale Devri gibi erken bir dönemde başlayan ve 18. yüzyılın sonlarında ivme kazanan modernleşme (Batılılaşma) serüveni, sanat sözü konusuna olduğunda da aynı süreci takip eder. 19. yüzyılın ortasına geldiğinde, Abdülmecid devrinde, Batılı sanatsal formların ve üslupların

Osmanlı sarayı ve elit çevresi tarafından artık yaygın olarak kabul görüldüğü anlaşılmaktadır (5). Özellikle Abdülaziz döneminde Batılı anlamda resim sanatına olan ilgi katlanmıştır. Kendisi de amatör bir ressam olan Abdülaziz'in 1867 yılındaki Paris ziyareti sırasında, resim eğitimi için Paris'te bulunan Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey aracılığıyla dönemin Fransa'sının önemli akademik sanatçılarıyla (Gustave Boulanger ve Jean-Leon Gérôme) tanıştığı ve saray için bu sanatçılardan oluşan bir koleksiyon yaptırdığı bilinmektedir (6). Abdülaziz, bunlarla yetinmemiş, babası II. Mahmut ve kardeşi Abdülmecid'ten çok daha ileri giderek, 1871 yılında at üstünde bir heykelini C. F. Fuller adlı bir heykeltıraşa yaptıрма cesareti de göstermiştir (7). Görüldüğü gibi, Tanzimat döneminde Osmanlı Sarayı, Batılı sanata (resim, heykel, müzik, mimari alanlarında) kapılarını yeterince açmıştır ve bu durumun sonuncu olarak da bu sanata yatırım yapmış, özel bir önem vermiştir.

Sarayın Batı resmine gösterdiği özel ilginin arkasında kültürel olduğu kadar politik saikler de fazlasıyla işbaşındadır. Sultanın portresi, II. Mahmut'tan itibaren, iktidarın temel görsel sembollerinden biri olarak imparatorluk toprağının olduğu her yerde görünür olmuş ve böylece devletin merkezi gücü kendini etkili bir biçimde tebaasına hissettirebilmenin uygun bir aracına kavuşmuştur. Zaten, Batı resminin imparatorluk topraklarına girmesi, modern askeri eğitimin bir parçası olarak 18. yüzyılın sonunda resmî bir hüviyete kavuşmuştur (8). O yüzden, sarayın, on dokuzuncu yüzyılda sanata en büyük desteği veren kurum olmasına, resim eğitimi almak için saray çevresinden yetenekli gençleri yurt dışına yollamasına, yabancı ressamların tablolarını satın almasına ve mahiyetindekilere hediye etmesine şaşırılmak gerekir.

Öte yandan, sarayın kurumsal hamlelerine entelektüel destek ise, İngiliz anayasal monarşisine benzer bir siyasal devlet anlayışından yana olan Ali Suavi'den gelmiştir. Başlangıçta Yeni Osmanlılarla birlikte olup daha sonra onlardan ayrılan ve gerçekten de ilginç bir Tanzimat aydın karakteri sergileyen Ali Suavi (9), İslam'daki suret yasağının ulemanın uydurması olduğunu söylemiş ve kanıt olarak da İslamiyetin puta tapmayı engellemek için heykelle yasak getirdiğini ama resme karşı hiçbir ayet ve hadis olmadığını, peygamberin bile resminin yapılabileceğini ve Emevilerin Ümeye Cami'sine büyük duvar resimleri yaptığını yazmıştır (10).

Bu dönem, tam da yukarıda adları geçen iki önemli sanatçının kendi toplumlarındaki modernleşme hamlelerine ilişkin bilinçli bir şekilde söz aldıkları dönemdir. Bu iki sanatçıdan biri olan Şeker Ahmet Paşa'nın 1873 yılında açtığı halka açık ilk resim sergisinin basında da önemli ses getirdiği ve İstanbul'da daha sonra ortaya çıkacak küçük bir sanat piyasasının oluşmasını tetiklediği anlaşılmaktadır (11). Belki de daha da önemlisi, bu sergi, sanatçıların halkla buluşmasını sağlayarak sanatsal bir kamunun yavaş yavaş oluşmasına zemin hazırlayacaktır. Sergi, ilk özel sanat akademisinin (Guillemet'nin Desen ve Resim Akademisi) açılmasına vesile olduğu gibi, 1883 yılında II. Abdülhamit döneminde kurulacak olan resmi bir sanat akademisi (Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane) için de fikirlerin tartışılmasını sağlamıştır (12). Diğer sanatçı Osman Hamdi Bey ise, bildiği gibi, bu akademinin kurulmasında doğrudan katkısı olmuş ve II. Abdülhamit tarafından Akademi'nin ilk müdürü olarak atanmıştır. Osman Hamdi Bey, aynı zamanda, arkeoloji alanında önemli çalışmalar yapmış

ve İstanbul Arkeoloji Müzesi'ni kurmuştur. Bu iki sanatçının, Türkiye'nin sanat ve kültür alanındaki modernleşme hamlelerinden doğrudan sorumlu oldukları sanat alanının oluşması için yaptıkları kurumsal katkılar başlı başına sosyolojik bir bağlamda değerlendirilmeyi hak etmektedir. Ama ne yazık ki sanatsal ve kültürel alandaki kurumsal modernleşme hamleleri sosyologların pek ilgisini çekmemiştir.

Sanatsal ve kültürel alandaki modernleşme hareketleri Osmanlı entelektüelleri tarafından, kültür ve medeniyet ayrımı gözetilerek genelde önemsenmemiştir. Şurası açık ki, Namık Kemal'den Ziya Gökalp'e, kültürü (kültürel değerleri), modernleşme dinamiğinin bilimsel, teknolojik, siyasal ve ekonomik boyutlarının dışında tutmaya yönelik kültürelci muhafazakârlık başından beri kötü bir kurgu olarak işe yaramamıştır. Bu muhafazakâr düşünürler kültürü gelenek içinde donup kalması gereken statik bir olgu olarak değerlendirmişlerdir. Fakat nihayetinde Türkiye'de sanat, 19. yüzyıldan beri, (geleneksel) kültürden yavaş yavaş kopmuş ve Batı sanatını 'taklit' etme süreçlerine girmiştir. Taklit etmenin kültürel üretimin önemli bir metodu olduğunu unutmamak gerekir. Taklit daima küçük farklar açığa çıkarır ve asla birebir kopyalama ile eş tutulamaz. Nitekim sanatın taklit boyutunu (mimesis) yerden yere vuran Platon gibi bir filozof bile iyi kopya (eikon) ile kötü kopya (phantasma) arasında ayırım yapmak zorunda kalmıştır (13). Batı sanatını taklit eden Türk sanatı birçok farklılık yaratabilmiştir. Bu bazı örneklerde olağanüstü başarılar vermiştir. Örneğin, Şeker Ahmet Paşa'nın Orman'da Oduncu adlı resminin, sanatçının içinden geldiği Barbizon resminden ne kadar farklı olduğu ve taklit ettiği şeyi aşan bir orijinallik barındırdığı John Berger tarafından şu şekilde ifade edilmiştir:

"Şeker Ahmet Paşa oduncunun öyküsünü anlatırken ormana oduncunun gözüyle baktığını fark etmişti. Ne resimde Courbet ne de edebiyatta Turgeniyev (çağdaş oldukları için ve her ikisi de ormanı sevdikleri için anıyorum bu sanatçıları) böyle bakabilirlerdi bir ormana. İkisi de ormanı orman olmayan bir dünyaya bağlayarak betimlerlerdi. Ya da aynı şeyi başka türlü söylemek gerekirse, onlar ormanı içinde bir geyiğin ölmesi ya da bir avcının aşkı düşünmesi gibi önemli olaylar olan bir sahne olarak düşünürlerdi. Şeker Ahmet Paşa ise ormanı kendi başına var olan bir yer olarak görüyor ve ormanın varlığı öylesine ağır basıyordu ki, Şeker Ahmet Paşa Paris'te öğrendiği gibi kendisiyle orman arasında olması gereken uzaklığı koruyamıyordu. İki gelenek arasında ayrılığın ortaya çıkmasının nedeni de bence buydu. Bu orman resmi de varlığını bu ayrılığa borçluymuştu" (14).

Berger'in bakışının açıkça gösterdiği gibi; Türk sanatının Batı'yı taklit etmesi, onun yaratıcılığının sonu olmamış, tersine yeni ve farklı yaratıların açığa çıkmasına vesile olmuştur. Bu yaratıcılığı en çok sergileyen dönemin sanatçıları ise Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey'dir (15). Yine de, Batılı resim sanatında oldukça ustalaşan bu sanatçıların, 19. yüzyılın sonuna doğru belli bir Batılı kültürel birikimin üstüne geldiklerini unutmamak gerekir. Bu iki önemli sanatçıya gelmeden önce, daha önce Avrupa'ya resim eğitimi almak için gönderilmiş bir kuşak, daha basit düzeyde ve kısmen bilimsel bir dünya görüşü doğrultusunda doğanın olduğu gibi gösterilmesine kendilerini adanmıştır (16). Bu sanatçılar henüz gerçekçi insan figürüne yönelecek ortamı bulamamış olsalar da, doğanın gerçekçi tasvirine yönelerek Türk-Osmanlı modernleşmesinin 19. yüzyıldaki sekülerizm açılan zihniyet dönüşümünün sanatta bir ucundan yakalamışlardır.

Osmanlı sanatı, Ortaçağ'ın tanrı-merkezli dünya görüşünden bu sanatçılarla birlikte kopmaya başlamış ve yüzyılın sonuna doğru, gerçekçi insan figürünü sanatında konu eden Osman Hamdi Bey ve kuşağı (Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyid, Hüseyin Zekai Paşa) tarafından nihayete erdirilmiştir. Sanat tarihçi Mustafa Cezar'a göre yaşları bu sanatçılardan daha küçük olan Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza'yı da buraya eklemek gerekir (17). Tüm bu sanatçılar içinde, insan figürünü tümüyle sanatının merkezine oturtan yegâne kişi ise Osman Hamdi Bey'dir. Onun resminde modernist kaygılar çok açık bir biçimde belirlemek ve Türkiye'nin modernleşmesinin toplumsal dinamiklerine ilişkin daha net bir çerçeve ortaya çıkmaktadır. Osman Hamdi Bey'in insan figürüne verdiği önem modern hümanizm fikri ile ilişkilidir ve bu fikir daha sonraki sanatçı kuşaklarını doğrudan etkileyecektir. Cumhuriyet'in kurulmasıyla da resmi bir hüviyet kazanacak olan bu anlayış, 1950'li yıllara kadar rakipsiz kalacaktır (18).

Yukarda belirtildiği gibi, her ne kadar Batılı resim sanatı Osmanlı kültür dünyasında bilinmeyen bir şey olmasa da, Müslüman Osmanlılar için bu sanatçıların tavrı tam anlamıyla moderndir. Aslında Avrupa sanatının genel gidişatı göz önüne alındığında, bu sanatçıların Batılı tarzda resim yapma biçimleri kendi dönemleri açısından modern değil, aksine akademik ve gelenekseldir. 1860'lı yıllarda Paris'te olan Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyid, empresyonizmin (modern sanatın) doğuşuna tanıklık etmelerine rağmen empresyonistlere kesinlikle ilgi duymamışlardır. Sanat tarihçileri, bu sanatçıların Paris'e gidişlerindeki temel amacın, genelde, resim sanatının temel kurallarını öğrenmek olduğuna ve yan yönleri sapmalarının beklenmemesi gerektiğine ikna olmuş gibidirler (19). Tabii ki Empresyonistlerin biçimleri bozmalarının ve soyutlamaya gitmelerinin onlar açısından herhangi bir anlamlı karşılığı yoktur. Doğanın ve insanın gerçekçi bir tasvirini yaparak Osmanlı'nın geleneksel dünya ve sanat anlayışından kopmanın peşinde olan ve devlet bursu ile okutulan bu sanatçılar için empresyonistlerin hiçbir ilginçliğinin olmaması gayet anlaşılır bir durumdur. Cezar basit bir dille bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

“Sanat dünyasına yeni görüş getiren Empresyonistlerin sanat dünyasında sarsıntı yaratan çalışma tarzlarının, resim geleneği olmayan bir ülkenin çocukları olan Osman Hamdi ve Ahmed Ali'yi [Şeker Ahmet Paşa] Paris'teki öğrenimleri sırasında sarması zaten pek düşünülemezdi” (20).

Cezar'la aynı görüşü savunan Cemal Tollu ise bu fikrini, Şeker Ahmet Paşa özelinde, 1967 tarihli bir makalesinde benzer bir yalınlıkla dile getirmiştir: “Degas, Manet, Monet, Pissarra, Sisley gibi Empresyonist ressamlar yeni sanat kaygılarını tahakkuk ettirmeye başlamışlar ve en verimli çağlarını yaşıyorlardı. Türkiye'de esaslı bir sanat düşüncesine varamadan Paris'e gitmiş bir gencin bu kaynaşmanın içinde ileri hareketlere katılması, onların yolunu seçmesi beklenemezdi” (21).

Yine de, içinde belli dozda sosyolojik bir perspektif barındıran bu sanat tarihçi/sanatçı bakışı daha sosyolojik bir açıklamayla yeni baştan düşünülebilir ve/veya takviye edilebilir. Bu sanatçıların Osmanlı toplumunun aristokratik çevrelerinden geldiğini, devletin elit zümrelerine dâhil olduklarını ve Paris'te sarayın gözetimi altında eğitimlerini sürdürdükleri, dolayısıyla da saraya yakışan akademik elit çevrelerin sanatsal 'habitus'lerini

benimsemek zorunda oldukları gayet açıktır. Empresyonizm gibi aşağıdan gelen ve henüz ne olduğu belli olmayan bir sanatsal oluşumu muhtemelen küçük görmüş olmalıdırlar – tıpkı, dönemin elit Fransız sanat çevrelerinin yaptığı gibi.

Fakat asıl ilginç olan nokta; bu sanatçıların, empresyonist ve post-empresyonist sanatın Fransız (akademik) sanat çevrelerinde artık yadrganmadığı zamanlarda bile sanatsal üsluplarından en ufak bir taviz vermemiş olmalarıdır. Osman Hamdi Bey'in İstanbul'da da yabancı çevrelerle oldukça içli dışlı olduğu ve Avrupa sanat dünyasındaki gelişmeleri çok yakından takip ettiği bilinmektedir. Onun ve kuşağının herhangi bir üslup değişikliğine gitmemesi daha sonraki kuşaklar için de bir model oluşturmuş gibidir. Nitekim daha sonra Avrupa'ya giden sanatçılar da, tıpkı Osman Hamdi Bey kuşağının yaptığı gibi, dönemin resmî sanat anlayışlarını benimseme konusunda pek tereddüt yaşamamışlardır. 1914 kuşağı (Çallı Kuşağı olarak da bilinir), empresyonizmi, avangard gücünü yitirip resmî/akademik bir hüviyet kazandığı zaman benimsemiştir. Her ne kadar (şimdiki, güncel) zamanın sanatını icra etmek gerekir fikrini kendi aralarında tartışıyor olsalar da D Grubu sanatçılarının kübizmi ise, Kübizm akımının avangard etkilerinin kaybolmaya yüz tuttuğu ama akademik gücünün arttığı bir dönemde, 1930'larda, ortaya çıkmıştır. Bu örnekler, Osmanlı ile Cumhuriyet döneminin modern sanat ve/veya sanatsal modernizm anlayışlarının belli bir süreklilik içinde olduğunun ve her iki dönemin kültür elitlerinin benzer ilgi ve çıkarlar etrafında sanatı şekillendiğinin işaretleridir. Dahası, bu durumun sanatçılar üzerinde daha sonraları bir baskı unsuru oluşturduğu anlaşılmaktadır. Nitekim 1950'lerden sonra, nispeten daha yumuşak ideolojilerin dünyaya hâkim olduğu dönemlerde – Faşizm ve Stalinizm sonrası –, artık akademik sanat anlayışına yenik düşmek istemeyen birçok sanatçı, Türkiye'ye dönmeyip Avrupa'da kalmayı tercih ederek devletin resmi sanat ve kültür politikalarından kaçmaya çalışacaklardır (22). Türk resim sanatının kısa tarihi içinde radikal bir şekilde üslup değişikliğine giden sanatçı tipinin daha çok 1950'lerden sonra göze çarpması da bu çerçeveye oturmaktadır. Nitekim İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanatçılar, anlaşılan o ki, hem devlet sanatçısı olmanın verdiği sıkışmışlıktan kurtulmak, hem de Avrupa modernizmini güncel haliyle yakalamak ve geri kalmışlık duygusundan artık kurtulmak için radikal tavır değişikliklerine gitmekte çekingenlik sergilememişlerdir. Fakat bu sanatçıların, her ne kadar kendinden önceki kuşakların hissettiği ve/veya hissettiklerini farz ettikleri geri kalmışlık duygusunu daha az hissetmiş olmaları kuvvetle muhtemelse de, onların da, en azından 1990'lara kadar, şiddetli bir 'kültürel şizofreni'ye yakalanmış olmaları fazlasıyla olasıdır.

Kültürel şizofreni kavramına burada bütünüyle olumsuz bir anlam yüklemiyorum; tersine, 'başkalık'larla kaçınılmaz karşılaşmalarının sonucu olarak, onun, her kişi, her toplum ve her dönem için geçerli bir pozitiflik derecesi barındırdığını düşünüyorum. Kültürel şizofreni; Daryush Shayegan'ın yazdığı gibi, Batı modernitesi ile karşı karşıya gelen Doğu toplumlarındaki patolojik bir olgu değildir sadece (23), farklı ve ilginç karşılaşmaların sonucunda bir takım yeniliklerin gün yüzüne çıkmasını sağlayan karmaşık bir fenomendir aslında. Bütün kültürler (kişiler ve toplumlar), Kapitalizm ve Şizofreni adlı kitaplarında Deleuze ve Guattari'nin ima ettikleri gibi belli oranlarda şizofreniktir; yani kültürel açıdan dağılmış, parçalanmış ve/veya yersizyurtsuzlaşmışlardır. Deleuze ve Guattari'ye göre, sanatsal yaratıcılı-

ğın en verimli olduğu kişiler bir şekilde şizofreniyle tanışmış olanlardır ve bu kişilerin hâkim olduğu kültürler de doğal olarak daha yaratıcı kültürlerdir. Onlara göre, Fransız edebiyatına karşı Anglo-sakson edebiyatı, İngiliz edebiyatına göre Amerikan edebiyatı daha şizofreniktir ve (dolayısıyla) daha yaratıcıdır (24).

Türkiyeli sanatçıların (ve edebiyatçıların) 1950lerden sonra şizofrenik sanat oluşumlarına daha açık olduğu aşikârdır. Tanzimat'tan beri gelen ve belki de en mükemmel örneğini edebiyatta başöğretmen lakaplı Ahmet Mithad Efendi'nin temsil ettiği (25), toplumun modernleşmesine karşı sorumlu aydın tipi modelinden sistematik olarak bu dönemle birlikte uzaklaşmaya başlanacaktır. Akademi kavramının ciddi bir biçimde eleştirilme tutulması ve akademik sanat eğitiminin ilerici olmaktan çok tutucu bir çerçeve oluşturduğu fikri ise, 1960'lı ve 70'li yıllardan sonra artık basmakalıp bir ifadeye dönüşüştür.

Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey

Kendi içlerinde kıyaslandığında, kuşağın en etkili iki sanatçısından Osman Hamdi Bey'in modernizminin, hedefleri açısından Şeker Ahmet Paşa'nın kine oranla çok daha radikal olduğu görülür. Şeker Ahmet Paşa, her ne kadar, portre sanatında önemli bir beceri göstererek Rönesans'tan beri Batı dünyasının epistemolojik ve kültürel söyleminde merkezi işgal eden 'özne' olarak (modern) insanın gerçekçi ve dünyevi bir sunumunu modern bir tarzda ifade etmiş bir sanatçı olsa da, figür konusunda çekingen kaldığı ortadadır. Kaldı ki, biçimsel açıdan modernist olan Şeker Ahmet Paşa'nın resminin asıl çekirdeğini oluşturan peyzajlarının doğrudan metafizik bir dünyaya işaret ettiğini gözden kaçıramayız. Örneğin, Orman'da Oduncu adlı yapıtı başta olmak üzere, birçok doğa konulu çalışmasında Şeker Ahmet Paşa, insanların minyatür olarak göstermiş ve böylece yaşamın gizemi (yüceliği) karşısında insan ufaltılarak neredeyse sessizliğe mahkûm edilmiştir. Dolayısıyla Şeker Ahmet Paşa'nın sembolik devrimciliğinin içeriğinin geleneksel ontolojiye ve kültüre belli ölçülerde sıkı sıkıya bağlı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

John Berger, çok daha ileri giderek, modern perspektif ile minyatür sanatının iç içe geçtiği Ormanda Oduncu'ya, Heidegger'e referansla, varoluşçu bir anlam atfetmiş ve resmin kendisi için önemini buradan kaynaklandığını ima etmiştir (26). Berger için resim, varoluşun anlamına aletheia düzeyinde 'açıklık' (27) getirmeye çalışan metafizik bir başarıdır:

"Oduncu ile katırı ormanda ilerliyorlar. Oysa resim onları neredeyse hareketsiz bir hale getiriyor. Sanki hiç kımıldamıyorlar. Kımıldayan bir şey varsa o da orman – işin şaşırtıcı yanı da insanın bunu önceden farkına varmadan sezmesi. Orman bütün varlığı ile oduncunun ters doğrultusunda hareket ediyor, yani bize doğru ve sola doğru. 'Var olmanın anlamı: sürekli olarak olduğu yerde durup da insana yaklaşan, ona ulaşan ve uzanan varlık' " (28).

Hasan Bülent Kahraman, Berger'in tezlerinden yola çıkarak Şeker Ahmet Paşa'nın Ormanda Oduncu'su üzerine ciddi bir makale kaleme almış ve bir takım ilginç fikirler öne sürmüştür. Berger'a göre, Şeker Ahmet Paşa'nın resmi, akademik resmin kurallarına vurulunca içinde hata barındırmaktadır (29). Kahraman'a göre ise resimde hata falan yoktur (30), sorun Berger'in

bu resme ilişkin yüzeysel, tek boyutlu bir değerlendirme yapmasındadır: "Berger'in tek boyutluluğunu ve kısıtlı yorumunu yaratan unsur, karşı-sındaki yapıtı Batı düşüncesinin epistemolojisinin parametreleriyle ele almasıdır" (31). Aslında Berger, söz konusu resimde pejoratif anlamda bir hata görmemekte, sadece akademik kurallara uygun gibi duran bir resmin, akademik açıdan içinde hata barındırdığını tespit etmektedir. Üstelik bu da, Şeker Ahmet Paşa'nın resminin sahip olduğu, Berger'in deyişiyle, "insanın aklından çıkmayan" orijinal değerini ortaya koymak için resme ilişkin yapılan analizde bir tür ön bilgiden başka bir şey değildir. Berger'in asıl vurgulamak istediği nokta, resmin büyük bir metafizik gücünün olduğudur ve bunun da onun akademik olana uygun olup olmadığıyla ya da içinde teknik anlamda hatalar barındırıp barındırmadığıyla bir ilgisi yoktur. Öte yandan, Kahraman'ın, Berger'in resme bakışındaki hatanın kaynağı olarak tespit ettiği batılı epistemoloji ifadesi oldukça muğlaktır. Zira Berger bir Batılı olsa da, bu resme Kartezyen bir epistemoloji ile değil, Heidegger'ci ontolojiyi referans alarak yaklaşmaktadır. Bilindiği gibi bu ontoloji, Kartezyen bilen özne-bilinen nesne ikiliğini ve hiyerarşisini kaldırarak Dasein olarak insanı Varlık'ın (Sein) içine yerleştirir. Oysaki Kahraman, Ormanda Oduncu'da, "...Berger, Paşa'nın aslında oduncuyu değil ormanı resmettiğini söylüyor diyebiliriz. Resmin öznesi odur: Orman" (32) şeklindeki yorumuyla, aslında Berger'in Şeker Ahmet Paşa'nın resminde gördüğü Heidegger'ci meselden uzaklaşmaktadır. Bu yorumla Kahraman, Heidegger felsefesinin kalbindeki özne-nesne ikiliğini aşma fikrini Berger'in söz konusu resimde bulma isteğini aşındırarak bu ikiliği neredeyse tersten yeniden inşa etmektedir. Her ne kadar Kahraman burada özne derken konuyu kastediyor gibi görünse de, resimdeki bir şeyi başka bir şeyden ayrıcalıklı kılarak bir tür hiyerarşi yaratmakta ve Heidegger'ci bir perspektif açısından orman ve oduncu arasında varolan ilişkinin simbiyotik doğasını her halükarda sakatlamaktadır. Berger için resimde ilginç olan – ki o yüzden Heidegger'e referans yapmaktadır – orman ve oduncunun oluşturduğu organik bütünlüğün yarattığı metafizik huşudur: Orman oduncu için bir fon olmadığı gibi, oduncu da ormanın dışında bir varlık değildir. Şeker Ahmet Paşa'yla kıyaslandığında Osman Hamdi Bey'in sanatının içerik açısından sahip olduğu radikal modernist imaları daha sosyolojiktir ve sanatının (dünya görüşünün) Tanzimat'ın genel Batılılaşma hamlesinin radikal kanadını temsil ettiğini söyleyebiliriz (33). Osman Hamdi Bey'in sanatında ortaya çıkan modernist tutkuyu, kendi çağdaşları olan Yeni Osmanlıların tutumuyla karşılaştırdığımızda, Yeni Osmanlıların muhafazakâr kaldığı kendiliğinden açığa çıkacaktır (34). Yeni Osmanlılar gelenek ve modernlik arasında bir tür sentez peşinde koşarken, Osman Hamdi Bey geleneği bütünüyle parçalamanın ve modern yaşamın gerektirdiği seküler değerleri, özellikle 'kadın' konulu resimler üzerinden, topluma empoze etmenin peşindedir. Osman Hamdi Bey'in oryantalizminden çok radikalizminden bahsetmek daha doğrudur. İpek Duben, 'radikalizm' terimini kullanmasa da, "radikal bir atılım" diyerek durumu şöyle izah etmiştir:

"Namık Kemal'den iki yıl sonra 1842'de dünya gelen Osman Hamdi'nin, İntibah ile Türk romanına giren gerçekçilik denemelerinden daha keskin ve atılımcı bir gerçekçiliği figür resmine getirdiği söylenebilir. 1880 tarihli 'Rahle Önünde Kız' her anlamda radikal bir atılımdı. O güne dek hiçbir Türk ressamı, insan figürünü böyle açık seçik ve baskın bir imge olarak sergilememişti. Mühendishane, Tıbbiye, Harbiyeli ressamlar ve Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zeki Paşa, Süleyman Seyyid gibi sanatçılar natürlük ve

peyzajla yetinmişler, figüre bilimsel ve araştırmacı bir gözle bakmamışlardı... Çekingelik göstermeyen Osman Hamdi'de figür resmin baskın öğesidir" (35).

Osman Hamdi Bey'in oryantizmi daima tartışma konusu olmuştur. Osman Hamdi Bey'in kolaylıkla oryantist olarak damgalanamayacağını söyleyen, bu makale de kendilerinden epey yararlandığımız Mustafa Cezar ve İpek Duben gibi yazarlara katılıyorum. Özellikle Cumhuriyet'in ulusalçı bakışının Nurullah Berk'in kişiliğinde Osman Hamdi Bey'in modernizmini kavrayamamış olması ilginçtir:

"Kapalı çarşıdaki antikacı dükkânlarının bin bir eşyasını, kumaşını, tezyinat ve silahlarını levhalarında canlandırarak 'Şark Resmi' yapan Osman Hamdi'yi istisna edersek bu sanatkarlar (Şeker Ahmet Paşa ve Zekai Paşalar kastediliyor) zehirlenmemiş ve temiz kalmış bir görüşle, temiz ve saf bir Türk resminin temelini kurmuşlardır" (36).

Berk'in bu pasajda kullandığı ırkçı terminoloji – "zehirlenmemiş, temiz ve saf bir Türk resmi" –, Nazilerin avangard sanat için kullandığı terminolojiden alınmış gibidir ve haliyle sanatsal eleştiri açısından hiçbir değer taşımamaktadır. Öte yandan Berk'in Osman Hamdi'yi değil de Şeker Ahmet Paşa'yı önemsemesi dikkate değerdir. Oysaki yukarıda değindiğimiz gibi, Şeker Ahmet Paşa'nın sanatının özü geleneksel ontolojiye ve kültür dünyasına çok daha yakındır ve Berk gibi bir modernistin bunu dikkate almaması tuhaftır. Öyle görünüyor ki, Berk'in modernist bakışı, Osman Hamdi Bey'in resmindeki 'şarklı' görüntüleri kabul edemeyecek kadar şekilsel düzeyde sabitlemiştir. Nitekim İpek Duben de, haklı olarak, sadece görüntüyü dikkate alan bu bakışın derinlikli bir bakış olmadığını, oldukça yüzeysel bir bakış olduğunu ifade etmiştir (37). Üstelik bu sanatçılar arasında bu tür kıyaslamalar yapmak hiç de doğru değildir. Hem Osman Hamdi Bey hem de Şeker Ahmet Paşa belli bir dünya görüşü ve düşünsel perspektifi olan sanatçılardır. İkisinin de farklı noktalardan üstünlükleri vardır. Berger, Şeker Ahmet Paşa'da Heidegger'ci anlamda varoluşçu bir felsefenin güçlü izlerini yakalamıştır. Duben ise Osman Hamdi Bey'in radikal modernist tavrının kültürel içeriğinin önemine dikkat çekmiştir.

Oryantalizm mi, Kültürel Tercüme(ler) mi?

Nurullah Berk'e göre Osman Hamdi Bey'in en büyük hatası, "eski Türk hayatı sahnelerini, olduklarından daha şarklı göstererek büyük tablolarında" canlandırmak olmuştur (38). Bu, ilk planda, belli ölçülerde makul bir eleştiri gibi durmaktadır, zira Osman Hamdi Bey'in resmine bakan ve Osman Hamdi Bey'i tanımayan birisi onun oryantist bir ressam olduğunu düşünebilir. Fakat Osman Hamdi Bey'in bütünüyle abartıya kaçtığı, İstanbul'un toplumsal hayatının görünümünü tamamen oryantalize ettiği doğru değildir. 19. Yüzyılın sonuna doğru Beyoğlu çevresinde vakit geçiren batılılaşmış Osmanlılara rastlamak mümkünse de, Osman Hamdi Bey'in görüntülediği İstanbul'un geleneksel görünümü olduğu gibi yerli yerindedir (39). Kabul etmek gerekir ki, Osman Hamdi Bey'in sanatına, örneğin ne Gérôme'un ne de Ingres'in oryantist resmine yaklaşır gibi yaklaşamaz. Osman Hamdi Bey ne Türk Hamamı gibi ne de Harem'deki Havuz gibi resimler yapmıştır. Batılı oryantistlerin imgelerinin, bize, Osmanlı ve/veya genel olarak Doğu hakkında nesnel bilgiler vermediğini, tersine Avrupalıların doğuya ilişkin fantezi dünyalarını yansıttıkları zaten

ortaya konmuştur (40). Oysaki Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi (41) ve Mihrap (42) gibi resimlerin sanatçısıdır. Osman Hamdi Bey'in genel olarak ortaya koyduğu yapıt, sadece Osmanlı toplumunun modernleşme sürecinde geçirdiği dönüşümlere ilişkin ipuçları vermekle kalmakta, aynı zamanda modernizm tutkusunun güçlü birer ifadesi (Mihrap) ve kültürel kayba sebep olan modernitenin bir tür eleştirisi (Kaplumbağa Terbiyecisi) olarak çok katmanlı semantik boyutlar içermektedir. Osman Hamdi Bey, toplumunun modernleşme sıkıntısı çektiğinin farkındadır ve kendisi de, her ne kadar donanımlı bir modernist olsa da, aynı sıkıntıdan mustarip gibidir. Osman Hamdi Bey, içinde yaşadığı toplumun gerçekliğine gözlerini kapayıp olmayan bir dünyayı, Batılı oryantistlerin yaptığı gibi, gerçekmiş gibi sunmamıştır. Aksine, kendi toplumunun içinden geçtiği, modern ve gelenek arasında salınan toplumsal ve kültürel ortama ayna tutan çalışmalar yapmıştır.

Unutmamak gerekir ki Osman Hamid Bey'den Nurullah Berk'e ya da (güncel bir isim olarak) Orhan Pamuk'a (43), oryantist densin ya da denmesin, tüm bu sanatçılar, belli batılı modelleri takip etmiş olsalar da daima 'kültürel tercüme(ler)' yapmışlardır. Bu sanatçılar, tıpkı Batılı sanatçıların başka kiplerde yaptığı gibi, başka yerlerden aldıkları formları kendi toplumlarındaki kültürel çerçeveleri ve kültürel sermayeleri içinde daima değişime uğratmışlar ve yenilikler üretmişlerdir. Antropolog Claude Lévi-Strauss'un 'brikolaj' olarak adlandırdığı bu duruma göre, bir kültürden bir başka kültüre ya da bir kuşaktan başka bir kuşağa geçen, aktarılan her şey daima yeniden-inşaya veya yeniden üretime tabi tutulur (44). Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey bu anlamda harikulade iki örnektir. Kendi toplumlarının gerçekliğiyle örtüşebilmek için kendi toplumlarına ait olmayan formları çoğu zaman bilinçli, bazen de bilinçdışı bir şekilde mutasyona uğratmışlardır. Eğer böyle yapmasalardı, sanatlarını kendi kamularına açtıklarında, kamuyla aralarında hiçbir ontolojik/epistemolojik, kültürel ve sosyolojik temas noktası bulamazlardı. Bu bağlamda, kültürel tercüme konusunda çok şey söylemiş olan Peter Burke gibi önemli bir kültür tarihçisinin Osman Hamdi Bey üzerine yaptığı yorum bildik bir klişedir:

"Paris'te Gérôme ile çalışmış olan Türk ressam Osman Hamdi Bey kendi kültüründen sahneleri Batılı bir üslupla resmetmişti. Anlaşılan Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme süreci, kendisine Batılı ya da en azından batılılaştırıcı gözlerle bakmasını gerektiriyordu" (45).

Buna benzer bir klişe yorumu Orhan Pamuk hakkında Ian Almond yapmıştır. Almond'un Pamuk hakkındaki yargıları oldukça serttir. Ona göre, Pamuk sürekli olarak Doğu-Batı arasındaki ikilikleri diriltme uğraşındadır ve bu yüzden de 'yeni-oryantalist' etiketini hak etmektedir. Kara Kitap'daki eski Albay Galip'in "Bu ülkede hiç kimse hiçbir zaman kendi olamaz" cümlesini kanıt olarak kullanan Almond'a göre, tıpkı romanlarındaki karakterleri gibi Orhan Pamuk da iki kültür arasında sıkışmanın verdiği benlik ve/veya kimlik krizi içinde hüzünden ya da melankoliden mustarıptır (46). Almond'un kimlik krizi olarak gördüğü ve bu krizin sonucu patolojik bir durum olarak değerlendirdiği şey, farklı kültürlerle karşılaşmanın sonucu kimliğin parçalanması ve çeşitlenmesi olarak daha olumlu bir kipte düşünülemez mi? Gerçekten de ortada bir kriz ya da patoloji mi var? Ya da madalyonu tersine çevirirsek, kimlik ya da benlik krizi yaşamayan, melankoliden ya da hüzünden mustarip olmayan steril bir yer bulmak günü-

müzde mümkün mü? Aslında bugünün dünyasında, sadece “bu ülkede değil” hiçbir ülkede ‘hiç kimse hiçbir zaman kendisi olamaz’ demek daha uygundur. Bilindiği gibi kendilik (kendi olmak) kavramı, fenomenolojiden post-yapısalcılığa ve post-kolonyal söyleme, farklı biçimlerde, neredeyse tüm yirminci yüzyıl felsefesi tarafından ‘ötekilik’ ya da ‘başkalık’ fikrine tabi tutularak değerlendirilmiştir. Küreselleşmenin ve (post)modernleşmenin oldukça karmaşık ve devasa boyutlarda olduğu bir çağda kimlik krizinden azade olan bir kültür olabilir mi? O yüzden benlik ya da kimlik krizinden çok, kültürel tercümelemlerin, karışımların ve şizofrenikleşmenin sonucu kimliğin heterojenleşmesinden bahsetmek çok daha anlamlıdır. Bu da, kişi açısından farklı olasılıklara ve olanaklara kapı aralayarak kültürel ve entelektüel zenginliğe arttırdığı için, olumsuz bir durum olmaktan çok, çokkültürlü çağımız açısından muhtemelen olumludur. Dolayısıyla, Almond’un, yeni-oryantalist olarak etiketlediği Pamuk’un yapıtını değerlendirirken dayandığı temel argüman baştan sorunludur.

Edward Said’in yazdığı gibi, oryantalizm, Batı’nın Doğu üzerinde uyguladığı geniş bir egemenlik ve iktidar mücadelesinin bir kılıfıdır ve Doğu’yu sessizliğe mahkûm ederek onun adına konuşan sömürgeci Batı’ya ait küstah bir ideolojidir (47). Ne Osman Hamdi Bey’in ne de Orhan Pamuk’un, Said’in oryantalizmin merkezine yerleştirdiği bu kriterlere uygun olmadıkları yeterince açıktır. Üstelik yeni-oryantalizm kavramının kaçınılmaz olarak temel dayanak noktası olan Doğu-Batı kategorik ayrımı bugün açısından oldukça sorunludur. Partha Chatterjee’nin haklı olarak işaret ettiği gibi, heterojen zamanlar olarak günümüzde modern Batı ve batılı olmayan fazlasıyla iç içe geçmiştir (49). O yüzden, özellikle günümüzde bir yazarın ya da sanatçının oryantalist olma durumu yaşanan paradigma gereği pek mümkün görünmemektedir.

Sonuç: Sanatın içindeki Sosyoloji

Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa aslında çok iyi bilinen örneklerdir ve sosyologlar tarafından olmasa da sosyolojik analizlere tabii tutulmuşlardır. Sanatın toplumsal tarihini ya da sosyolojik planda incelenmesini yapacaksa eğer, aşağı yukarı yüz elli yıllık bir modern sanat birikimi müzelerde ve koleksiyonlarda bizleri beklemektedir. Bu makalede, bir tür deneme mahiyetinde, ülkemizdeki sosyolojik düşüncenin sanatı yeterince önemsememesinin eleştirel bir hatırlatılması yapılmıştır.

Türkiye’de sanatın toplumsal tarihi ve sosyolojik planda incelenmesi ne yazık ki henüz emekleme aşamasındadır. Sanatın, sosyolojinin işine yarayacak devasa bir malzemeyi içinde barındırdığı aşikâr bir olgudur. Yapılması gereken sosyologları buraya doğru yönlendirmektir, ki bu da bir eğitim meselesidir. Sosyolog Bourdieu’nün “sanat ve sosyoloji iyi geçi-nemez” (48) şeklindeki düsturu her hâlükârda tartışmalıdır. Sanatın içinde muazzam bir sosyoloji vardır ve sosyolojinin bunu değerlendirmemesi büyük kayıptır. Üstelik bir iki kişi hariç sosyologların sanata bakışındaki – daha doğrusu bakmayışındaki – körlük, Türkiye’deki sosyolojiye arkaik bir hava vermektedir.

* Metni okuyup fikirlerini paylaşarak bazı noktalara yeniden göz atmanı sağlayan sanat tarihçi Yrd. Doç. Dr. Ayşe Köksal’a teşekkür ederim.

**Yrd. Doç. Dr. Nusret Polat

Okan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Yönetimi Bölümü, İstanbul

E-posta: nusret.polat@okan.edu.tr

Dipnotlar

1. Sanat eleştirimeni Clement Greenberg’ün şu görüşüne kesinlikle katılmıyorum: “Makul edebi eleştiriler yazmak, makul sanat eleştirileri yazmaktan kolaydır. Vasat bir romanın veya hatta bir şiirin tasvir ettiği türden hayatın sorduğu sorular üzerine uzun uzadıya yazabilirsiniz; yaygın kanılara bir katkı olsun olmasın, bir roman veya şiiri sanat olarak ele almayı başaramamış olmanız muhtemelen fark edilemeyecektir.” Greenberg’den aktaran Zolberg, Vera L.; 2013, Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak, çev. Buket Okucu Özbay, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, s. 31. Kendi hesabıma şiirdeki imgeleri okumanın (anlamanın), görsel sanat imgelerini okumaktan daha kolay olduğunu düşünmüyorum. Bu tür bir bakış açısı sıradan bir insanın görsel sanatlarla yaklaşması önünde büyük engel teşkil etmektedir.
2. Peter Burke bu tabiri ilk olarak tarihçi Raphael Samuel’in ortaya attığını da yazmıştır: “Raphael Samuel, Viktorya dönemi fotoğrafları hakkındaki bulgularını anlatan bir makalede, kendini ve kendi kuşağının toplumsal tarihçilerini “görsel açıdan cahil” diye tanımlamıştı...” Burke, Peter; 2003, Tarihini Görgü Tanıkları, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.9.
3. “... Yeni Osmanlıların demokratik bir kamusal alan oluşturmada baş vurduğu gazete ve edebiyatın eleştirel niteliğinin onlardan günümüze miras kalan bir çizgisi olduğu açıktır. Plastik sanatlar alanında bu tür bir eleştirel habitus çizgisi bulunmamasının arkasında (iddiam o dur ki) yatan açık saik; bu alanın gazeteler ve onun organik bileşeni olarak hayata geçen edebiyata göre Devlet ile daha yakın – daha organik – bir ortaklık ilişkisi içinde olmasında aranmalıdır. Hem Osmanlı’da hem de Cumhuriyet Türkiye’inde plastik sanatlar alanı, kendi özerkliğini sağlama alacak Batılı anlamda bir sivil sanat piyasasına sahip olamadığı için, sanatçıların üretimlerinin neredeyse tek alıcısı devlet kurumları ya da devlet erkânının önde gelenleri olduğundan dolayı, kabaca ifade edecek olursak, 1980’lerde gerçek bir sanat piyasası ortaya çıkıncaya kadar devletçi söylemin dışına çıkamamıştır...” Bkz. Polat, Nusret; 2012, Sanat ve Sansür Üzerine Sosyolojik Bir Tartışma, Artist Actual Sanat Dergisi, No: 46, s.79.
4. Görsel kültür kavramı, plastik/görsel sanat kavramından çok daha fazlasını ifade eden bir ‘görsellik’ alanıyla ilişkilidir. Medyadaki imgelerden sanatsal imgelere, sinemadan dijital oyunlara her şey görsellekle ilişkilidir ve görsel kültürü oluşturur. Hatta kültür eleştirimeni Irit Rogoff’un çok yerinde belirttiği gibi, görsel kültür sadece görü ya da görsellik (vision/visuality) ile ilgili olarak da değerlendirilmemek gerekir, aynı zamanda görselliğin çalışma alanını da içine alır. Rogoff, Irit; 2002, Studying Visual Culture, The Visual Culture Reader içinde, ed. Nicholas Mirzoeff, London and New York, Routledge, s.24.
5. Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep; 1989, Oryantalizm ve Türkiye, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, s.81.
6. Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep; 1989, Oryantalizm ve Türkiye, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, s.82.
7. Duben, İpek; 2007, Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.32.
8. Öndin, Nilüfer; 2003, Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950, İstanbul, İnsancıl Yayınları, s.30.
9. Şerif Mardin bu ayrılığın sebebinin siyasal boyutunu şu şekilde izah etmiştir: “Namık Kemal’in ve Yeni Osmanlıların merkezi grubunun liberal meşrutiyeti ve temsili demokrasiyi destekledikleri söylenebilir. Yeni Osmanlılarla doğrudan doğruya temasta bulunan Ali Suavi ve bunlarla ilişkileri daha silik olan Ahmed Midhat, bir zamanlar, bu grupla aynı politik görüşe sahiptiler. Fakat ne Suavi’nin ne de Midhat’ın bu gruptan kopmaları tesadüf eseridir. Ali Suavi, sert fakat koruyucu bir padişahın himayesinde işleyecek olan, halkçı, vasıtasız bir demokrasiyi benimsedi...” Mardin, Şerif; 1995, Türk Modernleşmesi, İstanbul, İletişim Yayınları, s.59.
10. Öndin, Nilüfer; 2003, Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950, İstanbul, İnsancıl Yayınları, s.27.
11. Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep; 1989, Oryantalizm ve Türkiye, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, s.83.
12. Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep; 1989, Oryantalizm ve Türkiye, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, s.84.
13. Platon’un ‘iyi kopya’ dediği şey modelin aslını en iyi biçimde yansıtmak zorundadır. ‘Kötü

- kopya' ise modelden ayrılan, dolayısıyla da farklılık yaratan yapıt olacaktır. Bu tartışmaya istinaden daha fazla bilgi için bkz. Bogue, Ronald; 2013, 'Simulakrumlar ve İdealar: Platon'u ve Kant'ı Yıkamak' başlıklı bölüm, Deleuze ve Guattari içinde, çev. İsmail Öğretir ve Ali Utku, İstanbul, Otonom Yayıncılık, s.91-97 arası,
14. Berger, John; 2008, Şeker Ahmet ve Orman, çev. Gönül Çapan, Şeker Ahmet Paşa 1841-1907 içinde, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu ve İlona Baytar, İstanbul, TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, s. 224.
15. İpek Duben bu iki sanatçının devrimci önemini tam olarak şöyle ifade etmektedir: "Batılı resim öğelerinin keskin olarak Türk resmine girişini sağlayan ressamın başında Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa gösterilebilir. Osman Hamdi, yaşadığı dönemde belli bir grubun benimsediği fikirleri yansıtan ve figür resminde özlü örnekler veren bir ressamdır. Şeker Ahmet Paşa ise, ilk kuşak manzara ressamları arasında 'gerçekçi' üslupta özgün resimler yapan bir sanatçıdır. Avrupa'da aynı hocanın eğitiminden geçtikten sonra, her iki ressam da kendi kişilikleri ve inançları doğrultusunda, Batılılaşma sürecinde iki ayrı yolu başlatmışlardır. Osman Hamdi ilk gerçekçi figür ressamı olduğu gibi, ilk müzeci ve ilk arkeolog olarak da millî hazineleri sahiplenecek bilince sahip bir kişidir. Şeker Ahmet Paşa, resmini duvara asmayı günah sayan altı yüzyıllık İmparatorluk topraklarında gerçek anlamda ilk resim sergisini düzenleyen sanatçıdır. Duben, İpek; 2007, Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.33.
16. Bu ressamlar Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tefik Paşa ve Hüsni Yusuf Bey'dir. Sanat tarihçi Mustafa Cezar bu sanatçılar hakkında şu değerlendirmeyi yapmıştır: "Batı tarzı resim çalışmalarında asıl öncü ve bu yolda gelişme kapılarının açıcıları olan bu sanatçılar, renk değerlerinden ziyade resim ve perspektife önem vermek suretiyle konuya ağırlık taniyan ve saf bir tevazu içinde tabiatı aynen kopya etmeye çalışan, sadelik ve samimiyetleri rahatça izlenebilen kişilerdir". Cezar, Mustafa; 1995, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür, Sanat, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, s.344.
17. Cezar, Mustafa; 1995, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür, Sanat, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, s.345.
18. Amerika Birleşik Devletleri'nin liberal kapitalizminin etkisi altındaki 50li yıllarda ise, Amerikan sanatının soyutluğu sanatsal özgürlükle eş anlamlı hale geldiği için, Türkiye'de de soyut sanat dinamiğinin yükseldiğine tanıklık edilecektir. Bkz. Akay, Ali; 2010, The Social Dynamics of Contemporary Art in Turkey, Unleashed – Contemporary Art From Turkey içinde, London, TransGlobe Publishing, s.34.
19. Mustafa Cezar bu noktayı şöyle açıklıyor: "Resim geleneği yeni yeni oluşan bir ülkenin çocukları olan Türk öğrenciler, dışardaki olaylarla ilgilenme yerine kendilerini öncelikle eğitim gördükleri okulda resmin temel kuralların öğrenmekle yükümlü görüyorlardı. Bu gençlerin, üzerlerine dikkatlerini yönelttikleri kimseler öncelikle hocalarıydı. Osman Hamdi'nin saygı duyup hayranlık beslediği Gerome 1864 Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda atölye hocasına atanmıştı. Özel atölyesindeki öğrenciliğinin arkasına Güzel Sanatlar Okulu'ndaki atölyesindeki öğrenciliğini de eklemiş olan Osman Hamdi, hocaları Gerome ve Boulanger'nin Empresyonistler'in karşısındaki safta yer aldığını görüyor, doğal olarak gözlemcilikten başka bir şey yapmıyordu." Cezar, Mustafa; 1995, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür, Sanat, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, s.349.
20. Cezar, Mustafa; 1995, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür, Sanat, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, s.349.
21. Tolu, Cemal; 2008, Şeker Ahmet Paşa, Şeker Ahmet Paşa 1841-1907 içinde, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu ve İlona Baytar, İstanbul, TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, s.200.
22. Abidin Dino, Fikret Mualla, İlhan Koman, Fahrelnisa Zeid, Burhan Doğançay, Yüksel Arslan, Sarkis, Erol Akyavaş, Nil Yalter, vb.
23. Kültürel şizofreni kavramı hakkında daha fazlası için bkz. Shayegan, Daryush; 2002, Yaralı Bilinc – Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni, çev. Haldun Bayrı, İstanbul, Metis Yayınları.
24. Şizofreni ve sanatsal yaratıcılık arasındaki ilişki için bkz. Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix; 2012, Anti-Ödipuz-Kapitalizm ve Şizofreni 1, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara, bs yayınları.
25. Kahraman, Hasan Bülent; 2013, Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu - Türkiye'de Modern Kültürün Oluşumu 1, İstanbul, Kapı Yayınları, s.78.
26. Heidegger'e göre sanat yapıtı "varlığın ormanını seyrelterek... kendi yoluyla, varlığın varoluşunu açar. Yapıtta bu açılma, yani ortaya çıkarma, yani varlığın gerçeği yer alır. Sanat gerçeğin hazırlanmasıdır". Heidegger'den aktaran Bodei, Remo; 2008, Güzelin Biçimleri, çev. Durdu Kundakçı, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, s.61.
27. Heidegger'e göre gerçek bir sanat yapıtı hakikatin (aletheia) anlamını açığa vurur. Bu hakikat
- öznenin nesneden kopuk, onun üzerinde bilimsel bilgisini oluşturması anlamında bir pozitivist hakikat değildir. Bu hakikat; özne-nesne ayrımının belirsizleştiği, insan da dâhil tüm şeylerin birbiriyle ilişkili, ortak bir dünya resmi sunduğu bir şeyele ilişkindir. Heidegger'e göre, hakikat ne kadar çok açıklık sergilese de, daima gizemli olanla, yani bilinemezle bir ilişki barındırır... Heidegger'in hakikat ve sanat ilişkisi üzerine fikirleri için bkz. Bolt, Barbara; 2013, Yeni Bir Bakışla Heidegger, çev. Murat Özbak, İstanbul, Kolektif Kitap Yayınları.
28. Alıntının içindeki tek tırnak işaretli son cümle Berger'ın Heidegger'e referansıdır. Berger, John; 2008, Şeker Ahmet ve Orman, çev. Gönül Çapan, Şeker Ahmet Paşa 1841-1907 içinde, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu ve İlona Baytar, İstanbul, TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, s.225.
29. Berger, John; 2008, Şeker Ahmet ve Orman, çev. Gönül Çapan, Şeker Ahmet Paşa 1841-1907 içinde, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu ve İlona Baytar, İstanbul, TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, s.221.
30. "... Bunların tamamını bir arada düşününce konunun bir 'hata' olmaktan çıkıp daha kapsamlı bir olguya dönüştüğü görülebiliyor". Kahraman, Hasan Bülent; 2013, Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu - Türkiye'de Modern Kültürün Oluşumu 1, İstanbul, Kapı Yayınları, s.103.
31. Kahraman, Hasan Bülent; 2013, Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu - Türkiye'de Modern Kültürün Oluşumu 1, İstanbul, Kapı Yayınları, s.102.
32. Daha fazlası için bkz. Kahraman, Hasan Bülent; 2013, Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu - Türkiye'de Modern Kültürün Oluşumu 1, İstanbul, Kapı Yayınları, s.124.
33. İpek Duben de haklı olarak Beşir Fuat ile Osman Hamdi Bey arasında bir paralellik olduğunu söylemiştir. Bkz. Duben, İpek; 2007, Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.37-38. Fakat Osman Hamdi Bey'in pozitivizminin Beşir Fuat'inkine kadar ideolojik olmadığı kesindir. Beşir Fuat ruhun var olmadığını kanıtlamak için intihar etmeyi göze alacak düzeyde bir materyalist ve pozitivisttir. Osman Hamdi Bey'in radikalizmi sanatsal bir bağlamdadır, yoksa kendisinin geleneksel dünyaya belli ölçülerde sempati beslediğini de eklememiz gerekir. Öyle olmasa geleneksel kıyafetler giyerek ken dini o dünyanın içine yerleşirmezdi. Osman Hamdi Bey'in, bana kalırsa, Osmanlı'nın kaybolan geçmişine üzülen romantik bir tarafı da vardır.
34. Osman Hamdi Bey ve Namık Kemal arasında yapılacak bir kıyaslama oldukça ilginç sonuçlar doğurabilir. Acaba Courbet ve Proudhon ya da Cezanne ile Emile Zola ya da Malmere ile Empresyonistler arasında var olan bir ilişki Osman Hamdi Bey ve Namık Kemal ya da Yeni-Osmanlılar arasında olamaz mıydı? Bu soru, Londra'da aynı zamanda aynı sokaklarda dolaştıkları düşünülen Namık Kemal ve Marks arasında bir bağlantı niçin olmadığı diye soran sanat eleştirmeni ve küratör Hasan Bülent Kahraman'ın sorusundan çok daha ilginç ve gerçekçi bir sorudur. Hasan Bülent Kahraman, bu soruyu, kendisiyle birlikte konuşmacı olarak katıldığım bir panelde sormuştu (Sanat Eleştirisine Niçin İhtiyaç Var, Contemporary İstanbul Sanat Fuarı, 25. 11. 2011).
35. Duben, İpek; 2007, Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.36.
36. Nurullah Berk'ten aktaran Duben, İpek; 2007, Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.41.
37. Duben, İpek; 2007, Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.42.
38. Nurullah Berk'den aktaran Duben, İpek; 2007, Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.41.
39. Cezar bu noktaya dikkat çekmiştir: "[Osman Hamdi Bey'in] Kendi yaşadığı dönemde İstanbul'da ceket pantolonlu ve şalvarlı, başta sarı veya sarımsız fesin bulunduğu erkek kıyafeti hâkim olmakla beraber enterili ve uzun cübbeli kıyafetlere rastlanması da doğaldı. Zira burası hâlâ geniş topraklara sahip bir imparatorluğunun başkentiydi. Anadolu'da bile kıyafetler bir hayli çeşitliydi. ... İmparatorluk dâhilinde kıyafet çeşitliliğini en iyi bilenlerin başında kuşkusuz Osman Hamdi geliyordu. Çünkü o 1873 Viyana sergisi için hazırlanan kıyafet sergisi ve kitabının hazırlık çalışmalarında bulunmuştu." Cezar, Mustafa; 1995, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür, Sanat, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, s.367
40. Burke, Peter; 2003, Tarihin Görgü Tanıkları, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.33
41. Kaplumbağa Terbiyecisi, Osmanlı toplumun Avrupa karşısındaki geri kalmışlığını, yavaşlığını mı temsil etmektedir? Bu yöndeki sosyolojik yorumların varlığını inkâr edemeyiz. Ama resmin sahip olduğu metafizik ve etik göndermelerle birlikte işleyen estetik aurası, bana kalırsa, sosyolojik boyutuna göre çok daha ağır basmaktadır.
42. Mihrap'ta, resmin modern kadına ilişkin anlamını bir kenara koyacak olursak, Osman Hamdi Bey'in, geleneksel değerler karşısında olağanüstü radikal bir tavır aldığı açıktır. Aslında

buradaki figür bir kadın değil, bir erkek de olabilirdi. Ama Osman Hamdi Bey, hedefine çok daha kestirme bir yoldan varmak istemiş ve bunun için kadın figürü kullanarak sembolik şiddeti görsel açıdan oldukça sertleştirmiştir. Osman Hamdi Bey, Mihrap'ta, kadının İslam'da erkeği baştan çıkaran ve değerleri yerle bir eden şeytani imgesine de yaslanmış gibidir.

43. Orhan Pamuk'un (sözde) oryantalizmi aşağıda kısaca tartışılmaktadır.
44. Burke, Peter; 2006, Kültür Tarihi, çev. Mete Tuncay, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.138.
45. Burke, Peter; 2003, Tarihin Görgü Tanıkları, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.145.
46. Almond, Ian; 2003, Yeni Oryantalistler, çev. Bahar Çetiner ve Talha Can İşsevenler, İstanbul, Pinhan Yayınları, s.159.
47. Said, Edward; 1995, Şarkiyatçılık – Batı'nın Şark Anlayışları, çev. Berna Ülner, İstanbul, Metis Yayınları, s.15.
48. Bourdieu'dan aktaran Zolberg, Vera L.; 2013, Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak, çev. Buket Okucu Özbay, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, s.13.
49. Chattarjee, Partha; 2006, Mağdurların Siyaseti, Veysel Fırat Bozçalı, çev. İstanbul, İletişim Yayınları, s.22.

Kaynaklar

- Zolberg, Vera L.; 2013, Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak, çev. Buket Okucu Özbay, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Burke, Peter; 2003, Tarihin Görgü Tanıkları, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul, Kitabevi Yayınları.
- Polat, Nusret; 2012, Sanat ve Sansür Üzerine Sosyolojik Bir Tartışma, Artist Actual Sanat Dergisi, No: 46.
- Rogoff, Irit; 2002, Studying Visual Culture, The Visual Culture Reader içinde, ed. Nicholas Mirzoeff, London and New York, Routledge.
- Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep; 1989, Oryantalizm ve Türkiye, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları.
- Duben, İpek; 2007, Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Öndin, Nilüfer; 2003, Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950, İstanbul, İnsancıl Yayınları.
- Mardin, Şerif; 1995, Türk Modernleşmesi, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Bogue, Ronald; 2013, 'Simulakrumlar ve İdealar: Platon'u ve Kant'ı Yıkma' başlıklı bölüm, Deleuze ve Guattari içinde, çev. İsmail Öğretir ve Ali Ulku, İstanbul, Otonom Yayıncılık.
- Berger, John; 2008, Şeker Ahmet ve Orman, çev. Gönül Çapan, Şeker Ahmet Paşa 1841-1907 içinde, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu ve İlonca Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları.
- Cezar, Mustafa; 1995, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür, Sanat, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları.
- Akay, Ali; 2010, The Social Dynamics of Contemporary Art in Turkey, Unleashed – Contemporary Art From Turkey içinde, London, TransGlobe Publishing.
- Tollu, Cemal; 2008, Şeker Ahmet Paşa, Şeker Ahmet Paşa 1841-1907 içinde, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu – İlonca Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları.
- Shayegan, Daryush; 2002, Yarı Bilinç – Geleneksel Toplumlar Kültürel Şizofreni, çev. Haldun Bayrı, İstanbul, Metis Yayınları.
- Deleuze, Gilles- Guattari, Felix; 2012, Anti-Ödipus-Kapitalizm ve Şizofreni 1, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara, bs yayınları.
- Kahraman, Hasan Bülent; 2013, Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu - Türkiye'de Modern Kültürün Oluşumu 1, İstanbul, Kapı Yayınları.
- Bodei, Remo; 2008, Güzelin Biçimleri, çev. Durdu Kundakçı, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- Bolt, Barbara; 2013, Yeni Bir Bakışla Heidegger, çev. Murat Özbek, İstanbul, Kolektif Kitap Yayınları.
- Burke, Peter; 2006, Kültür Tarihi, çev. Mete Tuncay, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Almond, Ian; 2003, Yeni Oryantalistler, çev. Bahar Çetiner-Talha Can İşsevenler, İstanbul, Pinhan Yayınları.
- Said, Edward; 1995, Şarkiyatçılık – Batı'nın Şark Anlayışları, çev. Berna Ülner, İstanbul, Metis Yayınları.
- Chattarjee, Partha; 2006, Mağdurların Siyaseti, Veysel Fırat Bozçalı, çev. İstanbul, İletişim Yayınları.