

Osmanlı Devleti'nin
Kuruluşu'nun 700. Yıldönümü
(1299-1999)

TANZİMAT'TAN CUMHURİYETE TÜRKİYE'DE RESİM

SEYFİ BAŞKAN



TC. KÜLTÜR BAKANLIĞI
SANAT ESERLERİ

TANZİMAT'TAN CUMHURİYETE TÜRKİYE'DE RESİM

SEYFİ BAŞKAN



T.C.

KÜLTÜR BAKANLIĞI
SANAT ESERLERİ

*TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E
TÜRKİYE'DE RESİM*

Osmanlı Devleti'nin
Kuruluşunun 700. Yıldönümü
(1299-1999)



T.C. KÜLTÜR BAKANLIĞI YAYINLARI / 1990

Yayımlar Dairesi Başkanlığı

Başyuru Eserleri Dizisi / 150

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRKİYE'DE RESİM

Seyfi BAŞKAN

© T.C. KÜLTÜR BAKANLIĞI, 1997- ANKARA
ISBN 975-17-1789-2

Başkan, Seyfi

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de resim /
Seyfi Başkan. - Ankara : Kültür Bakanlığı,
1997.

XII, 144 s. : rnk. res. ; 28 cm. ~ (Kültür
Bakanlığı yayınları ; 1990. Yayınlar Dairesi
Başkanlığı başvuru eserleri dizisi ; 150)
ISBN 975-17-1789-2

I. k.a. II. Seriler: .

759.9561

Birinci Baskı, 3.000 Adet

TÜRK TARİH KURUMU BASIMEVİ — ANKARA, 1997

Son yıllarda inanılmaz bir hızla gelişen iletişim teknolojisi sayesinde haberleşme artık, uzaya yerleştirilen uydular aracılığı ile yapılmaktadır. Bu gelişmenin sağladığı pek çok kolaylık yanında bazı sakıncaları da olduğu bir gerçektir. Teknolojik bakımdan güçlü olan ülkelerin kültürleri ne yazık ki diğer kültürleri etki altına almaktadır.

Çok zengin bir tarihî birikime sahip olan ülkemizde de kültür önemini ve etkisini kaybetmektedir. Artık milli kültürlerin yerini, tarihî köklerden yoksun bir teknoloji kültürünün alması söz konusudur.

Sinema, TV programları, belgeseller ve internet aracılığı ile gelen dokümanlar, bu teknoloji kültürünün egemenliğini göstermektedir. Görünüşte rengârenk, sihirli bir âlem izlenimi veren bu dünyanın da temelini yine kitabın oluşturduğunu bilmek zorundayız. Çünkü, sinema, TV ve bilgisayar programlarının tümü kitaba ve kullanılan dilin mükemmel oluşuna dayanırlar.

Yapmamız gereken, teknolojiyi reddetmek yerine ondan yararlanarak, kültürel zenginliğimizi yaşatmak ve evrensel kültüre katkıda bulunmaktır. Dolayısıyla, Türk kültürünün zenginlikleriyle beslenmiş, Türkçenin geniş ifade gücüyle yazılmış yeni eserler, teknoloji kültürümüzün de temelini oluşturmalıdır. Dünya sinemalarında gösterime sokacağımız film, belgeseller ve uydular aracılığı ile kültürümüz bütün dünyaya tanıtılabilir. İnternet yoluyla ise, bilgisayar bulunan bütün evlere taşınabilir. Bütün bu çalışmaların temelinde ise, bizim dilimizde yazılmış, kültürümüzü yansıtan kitaplar olacaktır.

Yunus Emre, yedi yüzyıl önce "Her dem yeni doğarız, bizden kim usanası" demişti. Kullandığı güzel Türkçe, Yunus'u bugün tüm canlılığı ile yaşıyor. Türkçeye sahip çıkarak, yeni eserler yaratmak, yarın bizi de yaşatacaktır. O zaman, her dem doğacağız ve bizden kimse usanmayacaktır.

M. İstemihan TALAY
Kültür Bakanı

İÇİNDEKİLER

OSMANLI PENTÜRÜ-(Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM)	IX
ÖNSÖZ	XI
1. MİNYATÜR-PENTÜR AYRIMINDA BİR KAVŞAK: SARAY VE SARAY DIŞINDA GELİŞEN 17. 18. YÜZYIL GEÇ-OSMANLI RESMİ	1
1.1. Oryentalistler ya da Osmanlı Ressamları	12
1.2. Oryantalizm'de Türk İmajı	29
2. TANZİMAT'TAN II. MEŞRUTİYETE KADAR TÜRK RESMİNDE ARKAİK SÜRECİ	37
2.1. Çağdaş Sanata Hazırlık: Osmanlı Kültür Dünyasında Yeniden Yapılanma	37
2.2. Darüşşafaklılar ya da Foto Yorumcular	46
2.3. Asker Ressamlar	48
3. KURUMLAŞMA DİNAMİĞİNİN OLUŞUMU	60
3.1. Sanat Eğitimi Kurumu Çabalarının Sonu: Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi	60
3.2. İlk Sanatçı Birliği: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti	61
3.2.1. Türkiye'de ilk plastik sanatlar periyodiği: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi ..	64
3.3. 1914 Kuşağı ya da İzlenimciler	66
4. SANATÇILAR ARASI İLİŞKİLER VE ORTAK İDEALLER	70
4.1. Cumhuriyet Dönemine Kadar Türk Resminde Sanatçı Toplulukları	71
4.2. Cumhuriyet Öncesi Türk Resminde Meslek Birlikleri Olgusu, Akım ya da Grup Kimliği Yaratma Çabaları	74
5. BAŞLANGICINDAN ERKEN CUMHURİYET KUŞAĞINA KADAR TÜRK PENTÜR SANATÇILARI	79
6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	129
SUMMARY	131
BİBLİYOGRAFYA	133
SÖZLÜK	147

OSMANLI PENTÜRÜ

Türk resim sanatının tarihine eğilen her araştırmacı, özellikle çağdaş Türk resmi için sonuçlar çıkaracaksa; şu veya bu ölçüde 19. yüzyılın sosyal tarihine de girmek zorundadır. Sonuçta münevver veya aydın dediğimiz kadromun davranışı çözümlenmedikçe, döneminin sanat sosyolojisine ulaşamayız. Bir başka deyişle; bu yüzyılı, düşünce akımları, ekonomi anlayışları ve hayat üslubu çerçevesinde ele almadıkça, ne 19. yüzyıl ne de Cumhuriyet kavranamaz.

Genellikle III. Selim'den başlayarak yürüyen yenileşme ve değişim hareketleri, geç dönem Osmanlı kültürünü ifade etmek üzere türlü adlarla anılır. Modernleşme/Çağdaşlaşma/Garplılaşma vb. deyimlerle, yenilik ve değişimin farklı adlarla anılması, bu olguyu karşılama tarzlarımızın da farklı olduğunu gösteriyor. Hangi adla tanımlandığı o denli önemli değil; çünkü Sanayi-i Nefise'den Çallı Kuşağı'na kadar birbirine eklenerek gelen süreçler dizisi, tohumları 19. yüzyılda atılan kültürel canlılığın ürünleridir. Çok sesli müzik gibi, Batı anlayışına dönük Osmanlı resmi de Cumhuriyet'ten önce yola çıkmıştı.

Söz konusu tarih kesitinde karşınıza çıkan en ciddi olgu bu sanatın gerçek bir "piyasa"dan yoksun oluşudur. Avrupa'da olduğu gibi; saray, devlet, burjuva veya aristokratlardan oluşan bir alıcı kesim ortaya çıkmadığından, Osmanlı pentürü ekonomik sirkülasyona girememiştir. Hemen belirtmek gerekir ki; Çarşı Ressamları adını verdiğimiz resim üreticileri ile Levanten ustaları bu gelişimin dışında tutulmuşlardır.

Resimle uğraşan Osmanlı eliti, tablolarını satmak üzere yapmamıştır. Onların bu etkinliği, yetenek endişesinin öncelikli olmadığı asrî bir hobi veya yenileşmenin göstergesi olan bir davranış tarzıdır. Buna göre zâdegân köşklerinde ortaya çıkan resimler bütünüyle talep-dışı kriterlere göre şekilleniyordu. Bu özel durum, hızla toplumdaki kopmakta olan bir elit sınıfın beğenisinde naif tutumların pekişmesine de yol açıyordu. Açıkça söylemek gerekirse; Türk Resminin Öncüleri olarak saydığımız isimlerin sanat karşısındaki davranışları tutarsız, demode ve hatta ölüdür. Canlı modelden çalışılmadığından, uzun süre "manzara" adı altında uydurma bir güzellik ölçeği esas alınmış, ruhsuz kartpostallar büyütülmüş veya fotoğraf kopyeciliği benimsenmiştir.

Anadolu halkıyla bir türlü yüzleşme fırsatı bulamamış olan resim anlayışı, hazin kök bulmaya çalışan bazen de hazırı devşiren süreçleri biratada yaşamıştır. Bu bocalamanın kaynağında resimsiz (pentürsüz) bir tarih yaşamış olmamız başlıca rolü oynuyor. Hemen ekleyelim; bir toplumda resmin, heykelin, minyatürün veya bir başka sanat türünün gelişme düzeyi, o toplumun kültürel gelişmişlik düzeyini gösteren tek ölçü değildir. Akla gelen bütün sanat türlerinin zirvede eşitlendiği bir toplum yoktur. Bir ülkedeki sanatların çeşillenme ve gelişme düzeyleri, toplumun kolektif duyarlık alanları ve ruhsal ilgilerinden kaynaklanan gelişme doğrultusunun yoğunluğuna bağlıdır. Bu yoğunluğun kapalı ve geleneksel toplumlarda çok daha rijit olduğunu düşünürsek, kültür-sanat bağlamında ilerilik ve gerilik tartışmalarının ne denli anlamsız olduğu da ortaya çıkar. Tek sesli müzik ve tek boyutlu minyatür mü? Yoksa çok sesli müzik ve pentür mü? tartışması, düşünce ve zihniyet tercihleri temelden farklı olan iki kültürün yaşantı farklılığını kavrayamayanları hep kararsızlığa itmiştir. Açıktır ki, sorunun resim sanatı bağlamında ele alınması da aynı genele ait bir parçanın bütüne ek alınmasından başka bir şey değildir.

Osmanlı dünya görüşünü (ve pek tabii sanatını da), temelde İslâm dini belirler. Böylesine bir yapıda; dinsel konuların resimleme yoluyla cami duvarlarına işlenmesi veya insanın kendi dramını resmedip duvarlara asması söz konusu olmadıktan, sonuçta, resimlerin alınıp-satılabilen bir meta haline gelemeyeceği de açıktır. Bu kültürde, insanın resim yoluyla sergilenmesi, canlılık ve hayatın böylece ebedileştirilmesi hoş karşılanmaz. Osmanlı pentürünün manzarayı öncelikli konu olarak alması, ressamların

açıkhevaya çıkmayırları ve salon sergilerinin ilke genelinde yaygın olmayışının başlıca nedeni bu olsa gerek.

Türk resminin ancak 200 yılı bulabilen kısa tarihinde tutturmaya çalışıldığı düzey her aşamasında tartışmaya açıktır. Bu gelişmenin evrim basamakları boyunca karşımıza çıkan; kopye, alıntı, çalımlı, esinleme ve öykünmelere rastladığımız kadar, içten ve özgün arayışlara da tanık oluyoruz. Böylesine ilginç ve hareketli bir sanatın tarihini yazmak isteyen araştırmacılarımızın tutkuyla kaleme almış yayımları, daha şimdiden bir kütüphanenin raflarını doldurabilecek ölçüde ulaşmıştır.

Sanat okuyucusu için derli toplu yayımlar, sanat eleştirisini tarihsel boyutta detaylandırabildikçe, giderek daha derinlikli toplumsal çözümlemelere de ilgi duyulacaktır. Şimdiden ortaya çıkan sonuçlara göre anlaşıyor ki bu konu, sadece modern çağ Türk resim sanatının yenilikçi ürünlerini sergilemekle kalmayacak; belki de daha önemli olarak, insanların zihniyet ve tutumlarındaki değişmeye de işaret edecektir. Sanat tarihçileri ilgilendikleri dönemin düşünce hareketleri ve bütün halindeki sosyal tarihe daha yakından bakabildikleri zaman, hayatın farklı alanlarındaki çatışma ve çakışmaların birbirleriyle ne ölçüde bağlantılı olduğunu, böyle bir ortamda dünyayı kavramaya çalışan sanatçıların hangi etkenler altında formasyon kazandıklarını çözümleyebilirler.

Meslekdaşım, Dr. Seyfi Başkan bu kitabıyla Türk Resim Tarihinin bir kesiti üzerinde yoğunlaştırdığı gözlem ve incelemelerini kaleme alırken, yöntem ve yaklaşım olarak doğru bir yol tutmuş. Doğru seçilmiş resim örnekleri ve zengin kaynaklarla desteklenmiş bu kitap, yazarın öteki kitaplarına eklenen yeni bir yaklaşım olarak her an kullanılabileceğimiz bir el kitabı niteliğindedir. Kendisini kutluyorum.

Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM

ÖNSÖZ

1970'li yıllardan sonra, özellikle de son yirmi yıldır çağdaş Türk resmi yazıcılığı, hem nitelik hem de nicelik açısından önemli bir düzeye ulaşmıştır. Özellikle 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren, ağırlıkla da 1980'li yıllarda, almabilir-satılabilir bir kavram olarak sanatçı-sanatsever-galeri /müzayede üçgeninde değer kazanan resim, öncelikli alanı sanat yazarlığı olan bir profesyonelleşmenin de yolunu açmıştır. Bu sıralarda sanat eğitimi kurumlarının da artması, hatta formasyonu sadece eğitimcilikle örtüşen bu okulların zamanla mesleki profesyonelliği formasyonla sınırlamayan okullara dönüşmesi, sanatçıların etkinlikleri ve sanat yazarlarının içeriği çeşitlenen konu alanları bakımından sanat ortamına büyük bir hareketlilik kazandırmıştır. Aynı yıllarda bu okullardan yetişen sanatçı adayları sanat ortamında kendilerine bir yer bulmaya çalışırken, onları yetiştiren sanatçılar, resim ve heykel yapmanın yanı sıra sanat yazarı olarak da etkinlik göstermişlerdir. Zaten, eskiden beri, Nuru'llah Berk, Nüzhet İslimyeli ya da Adnan Turani gibi bir çok sanatçının, zamanlarında katkıda bulundukları Türk resim sanatı tarihine, yine bu yıllarda bir çok sanatçı da, hatta farklı mesleklerden 'sanat yazarları' da 'inceleme' ve 'değerlendirme' yazılarıyla 'katkı'larda bulunmuşlardır.

1930'lu ve 1940'lı yıllar hatırlanırsa, plastik sanatlara ilişkin yazılar da kaleme alan bazı şair ve yazarların bile yatsınmaz katkılarının olduğu pentür veya diğer çağdaş sanatlara karşı, nedendir bilinmez, sanat tarihçileri yakın zamanlara kadar hep biraz kontrollü ve çekinik davranmışlardır. Bu nedenle de mesleklerinin akademik ilgi dairesi içinde kalan bu alanı, uzun süre, katkıları inkâr edilemez, ancak diğer yanıyla da destriptif boyutu aşamayan, farklı mecralardan, 'autodidact' yazarlar tarafından kullanılmıştır.

Yukarıda Türk resminin her alanda en aktif dönemlerinden birisi olduğunu belirttiğimiz 1980'li yıllara gelindiğinde ise artık Türk resmini güncel yada tarihi perspektiflerde analitik yorumlarla değerlendiren sanat tarihçileri de bu alanda etkinlik çabalarına girmişlerdir. Aslında, sınırlı da olsa 1960'lardan da geriye giden, sanat tarihçilerinin akademik dünyanın dışındaki çağdaş sanatla ilgileri özellikle bu sıralarda daha geniş bir katılımı etkinlik kazanmıştır. Özellikle bu yıllarda daha çok sanatın güncel ve popüler yanı ile ilgilenen, sanat tarihi formasyonu olan, bir kaç hafta önce yitirdiğimiz Sezer Tansup gibi bazı yazarlar, yazdıklarıyla sadece konu repertuvarının değil, resmin, artistik gelişimi ve profesyonelleşmesi ile daha geniş çevrelerde kendisine yer bulmasına sebep olan ortama da önemli katkılarda bulunmuşlardır. Ardından, çoğunlukla 18. Yüzyıl sonu ile Türk resmine olan ilgilerini sınırlandıran akademik düzlemdeki sanat tarihçilerinin de bu ortama girmeleriyle birlikte yaptıkları yayımlarla, en başta sözünü ettiğimiz zengin, nesnel, bilimsel repertuvara ulaşmıştır.

Bu kitap, Türklerin Asya bozkırlarında şekil alan plastik yaratıcılığının, günümüze kadar, dönemler halinde, fakat diyalektik bir mantıkla geliştiği şeklindeki, tarihi devamlılık bilinciyle yazılmıştır. Yakın Doğu'da duvar resminden kitap resmine dönüşen bir resim geleneğinin son dönemlerindeki kitap resminden tuvale geçişin, yani Türk resminin yeni ve farklı bir sürecinin ele alındığı bu çalışmada, minyatür ile pentürün diyalektik ilişkisi ve bu ortamı hazırlayan sosyo-kültürel gelişmeler ile bu gelişmelerin içindeki günümüz resminin kaynakları ya da en azından bu kaynakların ipuçları anlatılmaktadır. Bu bakımdan başlangıçta dinsel veya inanca bağlı ritüellerin sembolleştirilmesi şeklinde ortaya çıktığı varsayılan ve yüzlerce yıl kuşaktan kuşağa, coğrafyadan coğrafyaya gelişerek devam eden ve her çağda kralî yani emperyal bir kutum olarak görülen Türk resminin pentür başkalaşımı ile artık halka ait bir sanatsal eylem haline geldiği 18. ve 19. yüzyıllar sadece bugünün resminin temellerinin atıldığı yıllar olarak değil, Türk

resim sanatının diyalektik bütünlüğünün anlaşılması anlamında da son derece önemlidir. Farklı zaman dilimlerinde, farklı biçim ve anlam halkalarında yaşamış olsalar da Issıg Gölü kıyısındaki Saymataş Petroglifleri'nin sanatçıları ile Uygur nakkaşlarını; Varka ile Gülşah'ı resimleyen Konyalı ressamlar ile Matrakçı Nasuh'u; Levni'yi, Osman Hamdi'yi, Çallı'yi, Burak'ı ve yakında kaybettiğimiz Kabaş'ı Türk resim sanatı bütünlüğü içinde bir zincirin halkaları olarak kavrayabilmek de kanınızca bu çalışmaya konu olan dönemi ve bu dönemi hazırlayan koşulları daha iyi anlayabilmekle mümkün olabilecektir.

Dr. Seyfi BAŞKAN

Mayıs 1998 - Ankara

1. MİNYATÜR-PENTÜR AYRIMINDA BİR KAVŞAK: SARAY VE SARAY DIŞINDA GELİŞEN 17. - 18. YÜZYIL GEÇ-OSMANLI RESMİ

17. Yüzyılın ilk yıllarında Osmanlı resminin en önemli temsilcisi olan Nakşî'nin kent görünümle-
rini, mimari silüetleri içeren resimlerinden başlayarak Osmanlı resminde, Batı resminin ayırt edici yanı olan
üç boyutluluk kendisini göstermeye başlamıştır. Resimlerde mekân derinliği ve kütlelerin perspektif görü-
nümleri üzerine ilk arkaik denemeler görülür (Resim 1). Özellikle 17. yüzyılın ikinci yarısında değişen renk
anlayışı sonucu, tarihi konulu yazmaların resimlenmesi yerine, padişah portreleri, değişik konulu albüm re-
simleri ve kıyafet albümleri yeni bir üslup anlayışıyla ortaya çıkar. Aslında artık hepsinin ortak özelliği me-
kân denemelerinde ve doğa tasvirlerinde üçüncü boyuta yer vermeye başlamalarıdır. Bu yıllar, Avrupa ile
Osmanlıların diplomatik ve ticari ilişkilerinin hızlandığı yıllardır. Bu ilişkiler, yalnızca Osmanlı saray çevre-
siyle sınırlı, kapalı devre yaşanan bir ilişki değil, Türk toplumunun geneline etki eden ve kapsamlı değişik-
liklere yol açan, geniş perspektifli ilişkilerdir. Türk elçi heyetlerinin birer birer Avrupa kentlerine giderek,
Osmanlıyı tanıtmaları, buna karşılık Türkleri tanımak için özel çaba harcayan Avrupalıların İstanbul sefir-
leri, Osmanlı ve Avrupa kültür alışverişinin zeminini oluşturmuşlardır. Bu arada, aynı yıllarda saray dışında
çalışan bazı ressamılar tarafından batılı zengin ve diplomatlara satılmak için, Osmanlı saray mensuplarının
veya toplum ileri gelenlerinin resim ve albümlerinin yapılması da oldukça yaygındı. Saray içinde hazırlanan
bu tür albümlerin yanı sıra konusu tarih veya edebiyat olan bazı el yazmalarında da derinlik etkisi fazla, doğa
görünümlerinin, Batı resminin gölgeli boyama tekniğine yakın hacimli insan figürlerinin sıkça kullanıldığı
görülür. Bu tür çalışmaların en iyi örneklerinden birisi 17. yüzyılın sonunda Musavvir Hüseyin tarafından
1682 tarihinde yapılan "Silsilenâme" (Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi no: 1872 K. 4) dir. Musavvir
Hüseyin bu eserinde Adem'den başlayarak peygamberleri ve Osmanlı Sultanı IV. Mehmed'e kadar olan padi-
şahların portrelerini yapmıştır¹.

18. Yüzyılın başlarında Sultan III. Ahmed (1703-1730) Osmanlı tahtına çıktığında, son yirmi yılda
yaşanan siyasal olaylar Osmanlı İmparatorluğunun zirveden düşüş yıllarıdır. Bozulan iç ve dış dengeler süratli
bir bozgunu da beraberinde getirmiştir. İlk bozgun askeri anlamda Viyana'da olmuş, ardından birleşen Avrupa
hem Ege'de hem de kıta Avrupa'sında Osmanlıyı sıkıştırmıştır. Bunun sonucunda da Mora ve Macaristan
düşmüştür. İleride biraz daha genişçe değinileceği üzere, ardından imzalanan Karlofça anlaşmasıyla Mora ve
Macaristan'ın yanı sıra Azak Denizinin, Ukrayna, Podolya ve Dalmaçya kayırları elden çıkmıştır². Daha sonra
Prut önlerinde Rus ordusunun elden kaçırılmasının verdiği iyimserlikle tekrar yeni maceralara girme teşeb-
büsleri de akım sonuçlanmış ve 1718 yılında da Pasarofça anlaşması imzalanmıştır³. Bu anlaşmayla Osmanlı
kayırları iyice artmış ve artık Osmanlı sultanlarının pesimist dönemi başlamıştır. 'Kızıl Elma' ülkeleriyle
genişleme siyasetine dayanarak kurulmuş bir devlet olan Osmanlı devleti de bu tarihten sonra siyasetini
'muhafaza' esasına oturtmuştur. Avrupa ile karşılıklı ticari ve diplomatik ilişkiler güçlendirilmeye çalışarak,
çeşitli alanlarda ortak ilişki temelleri atılmaya çalışılmıştır.

İşte bu dönemde, özellikle III. Ahmed saltanatının Pasarofça (1718) anlaşmasından sonraki 12 yıl bi-
zim için Türk minyatür sanatının son parlak dönemi olarak önemlidir. İnce bir zevkin ve kültürel girişimle-
rin simgesi olarak ve Osmanlı payitahtındaki aristokrasinin de Lâle çiçeğine karşı ilgisini vurgulamasından
dolayı "Lâle Dönemi" olarak adlandırılan bu dönem, aynı zamanda başkent İstanbul'da Avrupaya karşı
uyan merakı da belirler⁴. Sultan III. Ahmed'in damadı Vezir-i Azam İbrahim Paşa'nın bahar ve yaz ayla-

¹ Sadi BAYRAM., "Musavvir Hüseyin Tarafından Minyatürleri Yapılan ve Halen Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nden Muhafaza Edilen Silsile-nâme" Vakıflar Dergisi S. XIII. (1981) s., 253-338; Metin AND., Turkish Miniature Painting-Ottoman Per. ed. Dost Yayınları Ankara 1974 s., 97.

² Metin KUNT vd., Türkiye Tarihi 3- Osmanlı Devleti/1600-1908- İstanbul 1990 s., 33-39.

³ Yaşar YÜCEL-Ali SEVİM., Türkiye Tarihi III (Osmanlı Dönemi, 1566-1730) Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları XIII Dizi-Sa. 22b. Ankara 1991 s., 275, 276.

⁴ Metin KUNT vd., A.g.e. s., 53.



rında düzenlediği "lâle eğlence ve âlemleri" ile kış aylarında düzenlediği "helva sohbetleri"nden adını alan bu dönemde devamlı olarak düzenlenen lâle eğlenceleri ve lâle düşkünlüğü bir sosyal çılgınlık düzeyine çıkmışsa da, aynı dönemde önemli sayılabilecek edebî ve bilimsel çalışmalar da yapılmıştır⁵.

Osmanlı minyatür sanatının son parlak çağı olan "Lâle Dönemi"nde saray atelyeleri III. Ahmed'in himayesinde çalışmalarını sürdürmüştür. Ancak el yazmalarında bir önceki yüzyıla göre niceliksel olarak bir düşüş görülür. Örneğin kaynaklara göre III. Murad döneminde (1574-1595) "Ehl-i Hiref" içinde ikibine yakın sanatçı varken, maaş defterlerinden anlaşıldığına göre bu sayı 1688 yılında 289'a, Lâle Dönemi'nde ise 186'ya inmiştir⁶. Kanımızca bu yıllarda saray nakkaşhanesinin etkinliğini sarsan bir başka olay da VI. Mehmed'in Edirne Sarayında yaşamayı yeğlemesiyle birlikte Topkapı sarayındaki kurulu yüzlerce yıllık 'düzen'in yaklaşık yarım yüzyıl etkinliğini kaybetmiş olmasıdır. Gerçi, Edirne Saray'ında "Derviş Âbî" gibi adı bilinen bazı sanatçılardan söz edilirse de yukarıda belirttiğimiz gibi, bu merkezde gelişen Edimekârî işçiliğiyle paralel üretilen resimli yazmalar, belki de iddia edildiği gibi 1878 Rus saldırısında Edirne Sarayı ile birlikte yok olmuştur⁷.

III. Ahmed'in himayesinde ve Lâle döneminin elverişli ortamında varlığını sürdüren Rokoko elegansa sahip 18. yüzyıl minyatür sanatı, bir önceki dönemin yoğun üretimine ulaşmasa da yine de oldukça kaliteli ürünlerle karşımıza çıkar. Bu dönemin en önemli resim sanatçısı asıl adı Abdülcelil Çelebi olan Nakkaş Levnî'dir. Uzunca bir süredir Osmanlı resmini etkileyen Batı anlayışlarını gelenekselliğe uygulamayı başaran, özellikle de bunu doğa tasvirlerinde mükemmele ulaştıran Levnî'nin, baş yapıtı Sultan III. Ahmed'in oğullarının sünnet düğününü görselleştiren "Surnâme-i Vehbî"⁸ (Topkapı Sarayı Müzesi A. 3593) adlı eserdir¹⁰. Şenlikler, dönemin önemli şairlerinden Hüseyin Vehbi tarafından nazım ve nesirle karışık bir şekilde anlatılmıştır. Bu yazmanın Vezir-i Âzâm Damad İbrahim Paşa için hazırlandığı sanılan bir başka kopyası daha vardır. Topkapı Sarayı Müzesinde (A. 3594) bulunan bu eserdeki 140 minyatür yine Levnî atelyesine mensup bir sanatçı tarafından yapılmıştır¹¹. 16. Yüzyıl Nakkaşlarından Osman'ın resimlediği 1582 tarihli Surname ile Levnî'nin 1720 yılında resimlediği Surnâme-i Vehbî karşılaştırıldığında 16. ve 18. yüzyıl Osmanlı dünyasının sosyal, kültürel ve tarihi peysajı ile bu manzaraya bakış projeksiyonunun ne kadar farklılaştığı görülür. Levnî'nin yine Topkapı Sarayı Müzesinde (H. 2164) bulunan bir başka¹² albümü daha vardır, 43'ü Levnî imzalı olan albüm 1710-1720 yılları arasında yapıldığı sanılmaktadır¹³. Surnâme-i Vehbî'de yalnız figür yığınlarını kapsayan düzen çeşitliliği ve zenginliği içinde oluşan resimler yapan Levnî, bir başka eseri olan "Silsilenâme" (Topkapı Sarayı Müzesi A. 3109)de de eski bir geleneğin son örneği olarak, Osmanlı sultanlarının resimlerini ve bu arada da III. Ahmed'in çok güzel bir portresini yapmıştır¹⁴. Dönemin Avrupalı, İranlı kadın ve erkeklerini tasvir eden sanatçı bu resimlerinde III. Ahmed döneminin sosyal ortamını yansıtır. Özellikle kadın figürüne eğilen Levnî, çalgı çalarken, dans ederken veya uzanmış dinlenirken tasvir ettiği kadın figürlerini çizgisel bir üslupla kırmızı, sarı, gök mavisi, açık mor, lacivert ve leylak renkleriyle resmetmiştir¹⁵. Levnî, figürü en canlı anında yakalayarak, çevresini boşaltıp, dikkati asıl konu olan figürde toplamak gibi buluşlarla önemli yeniliklere de imza atmıştır¹⁶. Çoğunlukla tek figürlü kadın ve erkek resimleri yapan sanatçının resimlerde değişik giysileri ve başlıkları olan farklı sınıflardan insanları tasvir etmesi bakımından, eserleri belge özelliği de taşır (Resim 2).

⁵ Yaşar YÜCEL-Ali SEVİM., A.g.e. s., 276-282; Hüseyin G. YURTAYDIN vd., *Türkiye Tarihi 3-Osmanlı Devleti/1600-1908*, İstanbul 1990 s., 301-317.

⁶ Filiz ÇAĞMAN vd., *Anadolu Medeniyetleri: Selçuklu/Osmanlı C. III. Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara 1983 s., 98.*

⁷ Ayla ÖDEKAN., A.g.e. s., 424.

⁸ Suut Kemal YETKİN., A.g.e. s., 31; Süheyl ÜNVER., *Levnî* İstanbul 1957 s., 5

⁹ Ayrıntılı bilgi ve bibliyografya için Bkz. Filiz ÇAĞMAN-Zeren TANINDI., A.g.e. s., 71; Süheyl ÜNVER., A.g.e. s., 10.

11.

¹⁰ Zeren TANINDI., "Osmanlı Döneminde Türk Minyatürü" *Kültür ve Sanat S. 3 Ağustos 1989 s., 28.*

¹¹ Filiz ÇAĞMAN-Zeren TANINDI., A.g.e. s., 71.

¹² Filiz ÇAĞMAN-Zeren TANINDI., A.g.e. s., 71.

¹³ Filiz ÇAĞMAN-Zeren TANINDI., A.g.e. s., 71.

¹⁴ Ayrıntılı bilgi ve bibliyografya için Bkz. Filiz ÇAĞMAN-Zeren TANINDI., A.g.e. s., 88.

¹⁵ Şehnaz YALÇIN., *Levnî Minyatürlerinde Kadın Figürleri* Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Ana Sanat dalı Yayınlanmamış Lisans Tezi İstanbul 1995; Şehnaz YALÇIN WELLS., "Levnî Kadınlarında Giysi ve Takılar" *Sanatsal Mozaik* Nisan 1996 s., 76-82.

¹⁶ Zahir GÜVELİ., *Resim Sanatı ve Türk Resmi Ak Yayınları Sanat Kitapları Serisi: 11* İstanbul 1987 s., 33.



Resim 2 : Levni. "Genç Kadın" 1710-1720 yılları arası. Kağıt üzerine suluboya Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı H. 2164.

Levni'yi takip eden yılların sanatçısı, tek figür ve çiçek resimleriyle tanınan Abdullah Buharî'dir¹⁷. Levni'den sonra Osmanlı minyatür sanatının son büyük temsilcisi olan Abdullah Buharî, Sultan I. Mahmud'un tahta geçmesiyle hızlanan batılı etkilerin en yoğun görüldüğü sanatçıdır. Günümüze ulaşan pek çok Abdullah Buharî imzalı minyatür vardır. Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki bazı albümlerde bulunan (H. 2143, YY. 1042, YY. 1043, YY. 1086 ve EH. 1380) bu resimler 1741-1744 yılları arasında yapılmışlardır. Sanatçının 1726-1745 yılları arasında yaptığı 22 kadın ve erkek figüründen oluşan bir albümü de İstanbul Üniversitesi Kitaplığı (No 9364)'ndadır¹⁸. Abdullah Buharî'nin bunlar dışında, Amerika'da Edwin Binney Koleksiyonu ile Paris Ulusal Kitaplığı (Arabe 6076)'nda ve yine Amerika'da Philadelphia Freer Kitaplığında eserleri vardır. Geleneksel minyatür tekniğinin Batı resmi geleneğine geçildiği bir dönemde en önemli minyatür sanatçısı olan Buharî, yöneldiği yeni konularla da dikkatleri çeker. Hiç kuşkusuz 18. Yüzyılda yoğunlaşan batı etkisi altında saray çevresinin sanat beğenisi ve dünya görüşünde meydana gelen değişimleri de yansıtan, yeni konular arasında en ilgi çekici olanı, sanatçının yaptığı harem sahneleri ve erotik resimlerdir¹⁹.

Türk minyatür sanatının çözülmeye başladığı 18. Yüzyılın sonlarında, batı ile yoğun ilişkiler ve ilgiler paralelinde Osmanlı toplumundaki azınlık sanatçıların Batı resim kurallarına sıkı sıkıya bağlı, ancak Osmanlı'nın Doğulu zevk ve beğeni düzeyini de gözardı etmeyen eserleri, bu yılların hem saray çevresinin, hem de Osmanlı entelijansiyanının ilgisini çekmiştir. Özellikle I. Abdülhamid zamanında (1771-1789) Avrupalı örneklerden esinlenilerek düzenlenen kıyafet albümleri, bu ara dönemin dikkati çeken çalışmaları olurlar. Sadece resim alanında değil diğer sanat alanlarında da gelenekseli terk eden, yeni anlayışı gösteren bu örnek, diğer alanlarda olduğu gibi Osmanlı resminin kaynak ilişkilerinin de koparıldığı bir tavrı temsil eder. Guvaj, suluboya, tempera, yağlı boya ve renk karıştırma gibi değişik batı tekniklerinin uygulandığı bu albümlerde Konstantin, Rafael, İstrati gibi azınlıktan Osmanlı ressamlarının adlarına rastlanır. Topkapı Sarayı müzesinde bulunan H. 2143²⁰ no'lu albümde Konstantin, İstrati ve Rafaîl imzalı portreler ile figürlü tasvirler içinde, özellikle Konstantin'in yaptığı Osmanlı Sultanlarının portrelerinden Sultan III. Selim'in yağlı boya portresi, son derece başarılı bir çalışmadır²¹. Yine bu dönemde Enderunî Fazıl Bey'in "Zenannâme" ve "Hubannâme" (Londra Britanya Müzesi O. 7094; İstanbul Üniversitesi Kitaplığı 5502) adlı kitaplarındaki, değişik ülkelerin kadın ve erkek kıyafetlerini betimleyen resimler, minyatür tekniğinin tamamen dışında yapılmışlardır²². Yine 18. Yüzyıl sonu ile 19. Yüzyılda pek çok kopyası yapılan "Delâil-i Hayrat" yazmalarındaki Mekke-Medine tasvirleri, Sultan I. Süleyman döneminin Mekke ve Medine kentlerini tasvir eden bazı eserler, (Mescid-i Nebi-Şerh-i Şeceret el-İman ve ihya el-Hacc, Kurret el-Uygun) (1540-45) (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi A. 3547) ve hac vekaletnâmelerindeki Mekke-Medine tasvirleri arasında artık bir gelenek ilişkisi kalmamıştır²³. Artık, "Delâil-i Hayrat" Yazmalarındaki tasvirler minyatürden çok Batı resmine yakındır. 18. Yüzyılın ikinci yarısından sonra Padişahları ve devletbüyüklerinin portreleri yapılmaya devam ederse de bu portreler, yağlı boya tekniğinde Batılı resimlerdir.

Sözün burasında, aslında minyatürden pentüre ulaşan süreci daha çok kitap resmindeki örnekleriyle takip etmemize karşın, Türk ressamının minyatürün çözüldüğü yıllarda, geleneksel minyatür geleneğini mimari unsurlarda devam ettirdiği ve "duvar resimleri" olarak ortaya çıkan çalışmalarına da değinilmekten geçilmemelidir. Bu noktada, 'minyatür' ile 'pentür' arasında bir yere konan duvar resminin Osmanlılarda 16. Yüzyılda da olduğunu anlatan 'Hammer Tarihi'ndeki bir olay son derece ilginçtir. Hammer'in Sadüddin'in Selimnamesinden aktardığı olaya göre, Yavuz Sultan Selim, Defterdarı Abdüsselâm Efendi'nin Topkapı

¹⁷ Suut Kemal YETKİN, A.g.e. s., 313; Bânu MAHİR-ALKİM, "Abdullah Buharî" Turling Kasım 1982 s., 28-32.

¹⁸ Nurullah BERK, A.g.e. s., 61, 62.

¹⁹ Bânu MAHİR-ALKİM, A.g.m. s., 32.

²⁰ Ayrıntılı bilgi ve bibliyografya için Bkz. Filiz ÇAĞMAZ-Zeren TANINDI, A.g.e. s., 74, 75.

²¹ Ayla ÖDEKAN, A.g.e. s., 428.

¹⁹ Yüzyılın ortalarına doğru yapıldığı bilinen ve belki de son padişah albümlerinden biri olan Konya Mevlâna Müzesi'ndeki "Osmanlı Sultanları Albümü/Tesavîr-i Alî Osman" guaj tekniğiyle yapıldığı halde yağlıboya izlenimi vermek için üzeri vernikleştirilmiştir. Herhangi bir yazar veya nakkaş adı bulunmayan bu eserin içindeki portrelerin büyük bir kısmında Konstantin'in portre geleneğinin izlerini bulmak mümkündür.

²² Ayla ÖDEKAN, A.g.e. s., 428; Gürsel RENDA-Turan EROL, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi I, İstanbul 1980 s., 38; Metin AND, A.g.e. s., 98.

²³ Ayla ÖDEKAN, A.g.e. s., 428.

Sarayı yakınında yaptırdığı yeni köşkünü ziyarete gittiğinde resimlerle süslü duvarları inceler. Ancak, kendisi yedi yaşındayken ölen dedesi Fatih'in portresini beğenmez ve defterdarı azarlar²⁴. Bu tarihi olay yalnızca figürlü duvar resminin 16. yüzyılda Osmanlı saraylarında ilgi gördüğünü değil, Osmanlı padişahı Yavuz'un da bu konudaki tutumunu belirlemesi açısından önemlidir. Aslında Daha Fatih döneminde saraya gelen Bellini gibi sanatçıların freskolar yaptıkları kimi kaynaklarda ileri sürülmüştür²⁵. Ancak, tüm bunları ispatlamak, Osmanlılar'ın başlangıçta anıtsal resme karşı olan tutumları hakkında bir değerlendirme yapmayı zorlaştırmaktadır²⁶. Minyatür resminin tür ve teknik özelliklerini sürdüren ancak kağıt yerine büyütülmüş olarak duvara aktarılan bu resimler, 18. yüzyıl sonlarında minyatür geleneğinin kaldığı yerden aynı anda hem İstanbul'da hem Anadolu'da geleneği sürdürmelerine karşın uzun soluklu olmamış ve bir süre sonra bu alanda da Batılı resim lehine terk edilmiştir.

18. Yüzyılın ikinci yarısından sonra büyük ölçüde kitap resminin, yani minyatürün yerini alan duvar resmi, aslında konu programı açısından değilse de geleneksel mimari süsleme tekniği olan "kalem işi" denilen nakış tekniğinden farklı değildir²⁷. Bu nedenle 18. Yüzyıl Barok, Rokoko süslemeleri Osmanlı nakkaşları için sadece yeni bir konu programının tercihidenden başka bir şey olmamıştır. Başlangıçta zaten yüzyıllardır anıtsal yapıların üst yapı bezemesi olarak kullanılan hatayî, rumî, palmet ve kıvrık dallar gibi bitkisel bezeme, yerini önce çiçekli vazolar ve meyve sepetlerine bırakmış ardından da geleneksellikten tamamen kopmayı işaret eden Barok ve Rokoko bezeme öğeleri repertuvara girmiştir. Bu yıllarda Avrupa mimarisinin iç mekanları adeta strüktürü gizleyecek ölçüde doğa ve figür betimlemeleriyle donanmaktadır. Osmanlı sanatçıları da bu tavrı benimseyerek, ancak yerel ve geleneksel değerler süzgecinden geçirerek başta İstanbul'da olmak üzere Anadolu ve Rumeli'de sayısız yapılarda doğa, kent ve yapı görünümelerini betimlerler. Konu programına figürün girmesi ise daha sonra ancak 19. yüzyılın sonlarında söz konusu olmuştur²⁸. Topkapı Sarayındaki III. Ahmed'in yemiş odasını süsleyen çiçekli vazolar ve meyve sepetleriyle başlayan duvar resmi konusunda gelişmelerin en önemli örnekleri yine Topkapı Sarayında gerçekleştirilmiştir. Ardından 18. ve 19. Yüzyıllarda yapılmış köşk ve yalılar Topkapı Sarayındaki örneklerle benzer niteliklerdeki duvar resimleriyle bezenirler²⁹. 19. Yüzyılın sonlarında ise hem teknik hem de konu seçiminde ve üslupta değişiklikler görülür. Bir kere, Gayrimüslim Osmanlı mimarlarının yaptıkları saray ve camilerde, ama özellikle sivil yapılarda, natüremort ve içlerinde av hayvanları olan peyzajların resimlenmesi yaygınlaşmıştır. Üstelik Osmanlı başkentinde faaliyet gösteren yabancı veya Gayrimüslim Osmanlı ressamalarının öncülük ettiği ve "Asker ressamı"la başlayan bir Türk sanatçıları kuşağının da ilgi göstermesiyle Batı resminin yağlı boya tuval resmine paralel, duvar resminde de aynı yönde değişiklikler görülmeye başlar.

III. Selim döneminde âyan ve eşrafın güçlenmesi sonucunda yapı eyleminin çoğalması, Anadolu ve Rumelide, özellikle de Batı Anadolu'da önemli bir duvar resmi etkinliğinin oluşmasına yol açmıştır³⁰. Taşrada, Dersaadet'teki gelişmeler hep hayranlıkla izlenmiş ve büyük bir özentiyle benzerleri yapılmıştır. İstanbul saray, köşk ve yalılarında olduğu Anadolu konakları ve bazı camilerde doğa ve kent görünümlü resimlerle süslenmiştir. Doğa ve kent görünümleri dışında da ya tek başına bir cami, gemi, natüremort veya insan ve hayvan betimlemeleri yapılmıştır. Kent betimlemeleri içinde en yaygın konu Mekke, Medine ve İstanbul tasvirleridir³¹. Zileli Emin ve Harputlu Ali gibi bazıların sanatçıları da bilinen bu resimler, minya-

²⁴ Günsel RENDA., "Hammer Tarihinde Osmanlı Resim Sanatı Kaynakları" Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı 2 İstanbul 1987 s., 155.

²⁵ Esin ATIL., "Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmet II" *Art Orientalis* IX (1973) p., III.

²⁶ Günsel RENDA., A.g.m. s., 155.

²⁷ Günsel RENDA-Turan EROL., A.g.e. s., 50.

²⁸ Günsel RENDA-Turan EROL., A.g.e. s., 53-63.

²⁹ Günsel RENDA-Turan EROL., A.g.e. s., 53-63.

³⁰ Rüçhan ARIK., *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 947 Sanat Eserleri Dizisi: 9* Ankara 1988 s., 23.

³¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Rüçhan ARIK., Aynı eser; Rüçhan ARIK., "Camide Resim" *Türkiyemiz* S. 14 Ekim 1974 s., 2-16; Günsel RENDA., *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1700-1850 Hacettepe Üniversitesi Yayınları Ankara 1977*; Günsel RENDA., "Wall Paintings in Turkish Houses" *Fifth International Congress of Turkish Art Budapest 1978* p., 711-737; Sedat Hakkı ELDEM., *Türk Evi III*. İstanbul 1987; İnci KUYULU., "Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatından Yeni Bir Örnek: Soma Damgacı Camii" *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, S.V. 1990; İnci KUYULU., *Bademli Kılıcızade Mehmet Ağa Camii*

tür ve pentür arasındaki Osmanlı sanatçısının yaratıcı duyarlılığını duvara yansıttığı geçiş dönemi örnekleridir.

İlhanlı Veziri Reşid el-Dîn'in "**Rab-ı Reşîdî**" adlı güzel sanatlar okulunu kurarken sahip olduğu düşüncelere benzer düşüncelerle kurulmuş, kitap yazma ve resimleme eylemlerinin gerçekleştirildiği saray atelyeleri, günümüze örnekleri ulaşmamakla birlikte, ilk kez Selçuklu çağında oluşturulmuş olmalıdır. Açıklanabilir, örneklenebilir bilgi ve bulgulara dayanmasa da bu konuyu ele alan bir çok yazar ve bu arada adının özellikle belirtilmesi gerektiğine inandığımız Şehabettin Uzluk, Selçuklu döneminde de Sultanların ve saray ileri gelenlerinin istekleri doğrultusunda çalışan ve onların korumasında olan ressam ve hattatlardan oluşan bir emperyal sanatçı grubunun varlığından söz eder³². Aslında güçlü bir merkezi otoritenin yokluğu nedenine bağlı olarak, 14. Yüzyılı saymazsak bir önceki ve bir sonraki siyasi tarih süreçlerinden de varlığını bildiğimiz bu tür bir saray atölyesinin, ki dönemin çini-seramik eserlerindeki resim üslubunun da gelişkinliği göz önüne alınırsa, zaten olmaması düşünülemez.

Osmanlı döneminde ise, saray nakkaşhanesinin ilk etkinliğinin 15. Yüzyılın ilk yarısında Çelebi Sultan Mehmed, Sultan II. Murad ve Umur Bey'in koruyuculuğunda Bursa'da başladığı düşünülmektedir. Ancak, bu dönemden günümüze hiç bir eser ulaşmamıştır. Fakat buna karşın bilinen ilk örnekler de başkent Bursa'dan Edirne'ye taşınmasından hemen sonraki yıllarda ortaya çıkar. "**Dilsuznâme**" (Oxford, Bodleian Kütüphanesi, Quseley 133) ve Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki (R. 989) "**Külliyyat-ı Katibi**" gibi daha çok edebi konulu az sayıdaki yazma işte bu döneme aittir. Az sayıdaki eserle örneklenen bu dönemden sonra Osmanlı saray nakkaşhanesinin asıl örgütlendiği dönem olarak Fatih dönemi bilinir³³. Fatih'in resme karşı özel ilgisi de hatırlanırsa, bu dönemde oluşan resim etkinliği içinde sadece yerli ve Azeri-Türk değil yabancı sanatçıların da yer aldığı akla gelecektir. Kanuni'den III. Murad dönemine kadar olan bir çağı yaşamış olan Âli Çelebi'nin kaleme aldığı "**Menakıb-ı Hünerveran**" bu dönem resim etkinlikleri ile sanatçıları hakkında detaylı bilgiler verir³⁴. Fatih'i takip eden sultanlar döneminde de örgütlü yapısını geliştirerek sürdüren Osmanlı saray Nakkaşhanesi, en geniş ve en etkin dönemini Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520-1566) yaşamıştır³⁵. anlatmıştık. Osmanlı sanatının diğer alanlarında olduğu gibi minyatür sanatında klasik çağım teşkileden 16. yüzyıl, aynı zamanda saray nakkaşhanesinin etkisinin azalmaya başladığının da ilk işaretlerinin görülmeye başladığı dönemdir. Günümüze ulaşan Mevâcib ve Ehl-i Hıref defter kayıtlarının da ortaya koyduğu üzere 16. Yüzyılın ortalarından itibaren saray'dan maaş alan nakkaşların sayısında önemli oranda düşüş olmuştur. Çeşitli nedenlere bağlı olarak izah edilebilecek olan saray sanatçılarındaki azalma yanısıra, aslında atih döneminden beri nakkaşhane içinde görev alan Türk olmayan sanatçıların sayısında bu dönemden itibaren daha da artmıştır³⁶.

Özellikle 16. Yüzyılın sonlarından itibaren başlayarak imparatorluğun ekonomik gücünün azalmasına paralel, sarayın her türlü sanat işlerini gören Ehl-i Hıref mensuplarının yani, saraya bağlı sanatçıların da azalmasına bağlı olarak resimli el yazma üretimi oldukça düşmüştür. 17 Yüzyıla gelindiğinde ise, Batı ile süren yoğun ilişkiler ve kültürel değişimler sonucu Osmanlı saray ve aristokrasisi ile Osmanlı ülkesinin resim-

(Ödemiş/İzmir)" **Vakıflar Dergisi** XXIV Ankara 1994 s., 147-158; Atanur MERİÇ., "Emre Köyünde Bir Sanat Sergeni Var. Kula-Emre Köyü Camii Süslemeleri" **Kültür ve sanat** S. 17 Mart 1993 s., 42-45; Mustafa KAYA "Eski Ürgüp Evlerinde Duvar Resimleri" **Kültür ve Sanat** S. 17 Mart 1993 s., 48-50; İnci KUYULU., "İzmir'de Resimli Bir Ev" **Kültür ve Sanat** S. 17 Mart 1993 s., 53-55; Günsel RENDA vd., "19. Yüzyılda Kalemîşi Nakış-Duvar Resmi" **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi** C VI İstanbul 1985 s., 1532; Hakkı ACUN., "A fine Home in Sivas The Kangalağas Mansion" **Image Issue** 35 1990 p., 20-22.

³² Şahabettin UZLUK., **Mevlevilikle Resim Resimde Mevleviler** Ankara 1957; Atanur MERİÇ., "Nakkaşhane Geleneği" **Antik-Dekor** S. 9 s., 109.

³³ Zeren TANINDI., **A.g.m.** s., 25.

"Nakkaşhane" geleneği hakkında geniş bilgi için bkz. Aykur GÜRÇAĞLAR., "Nakkaşhane ve Nakkaş Kavramı" **Sanatsal Mozaik** S. 8 Nisan 1996 s., 14-22; Filiz ÇAĞMAN., "Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler" **Sanat Tarihinde Doğudan Batıya (Ünsal Yücel Anısına)-Sempozyum Bildirileri-Sandoz Kültür Yayınları** No: 11 İstanbul 1989 s., 35-46.

³⁴ Halil EDHEM., **A.g.e.** s., 25, 26.

³⁵ Filiz ÇAĞMAN., "Türk Minyatür Sanatının İslâm Minyatür Sanatındaki Yeri" **İslâm Sanatında Türkler Yapı ve Kredi Bankası Yayınları** I İstanbul 1979 s., 85.

³⁶ Nurhan ATASOY., "1558 Tarihli Süleymanname ve Macar Nakkaş Pervane" **Sanat Tarihi Yıllığı III. (1969-1970)** I.Ü.Edebiyat Fakültesi sanat Tarihi Enstitüsü İstanbul 1970 s., 193, 194.

lerini yaparak bunları, Batılı gezgin ve diplomatik çevrelere satan profesyonel anlamda mesleği ressamlık olan saray dışında gelişen bir çarşı esnafı ortaya çıkmıştır³⁷. Bu tür bir çaba içinde olan, hatta bazen saray nakkaşlarına yardımcı olmak üzere saraya dahi çağrılarak görev verilen bu çarşı esnafı musavvirin varlığından, 16. Yüzyılın ikinci yarısında Sultan III. Murad için hazırlanan "Surnâme" de görev verildiğini kaynaklardan da öğreniyoruz³⁸.

Bu durum, yüzyıllar önce Uygurlar döneminde başlayan, daha çok dini çevreler ile yönetenlerin istek ve arzuları şemsiyesi içinde kapalı devre bir sanat etkinliği olarak süren Türk resim sanatının saray dışına çıkarak bir halk sanatı da olma yoluna girmesinin ilk işaretidir. Fakat bazı araştırmalar bu yönde bir çabanın çok daha eski yıllarda başladığına işaret ederek, Güney Azerbaycan'da Safavi başkenti Tebriz'de ressamların bağımsız, kendi atelyeleri olduğunu, buralarda halkın istekleri doğrultusunda eserler ürettiklerini de belirtirler³⁹.

Aslında Ortaçağ Anadolu Türk sanat ortamının nerede iş bulurlarsa oraya giderek çalışan gezgin sanatçı ve sanat atölyeleri akla gelirse, bu konudaki düşüncelerin haklılığı daha da iyi anlaşılır. Yukarıda çeşitli kereler örnekler vererek Osmanlı saray nakkaşhanesinin oluşumunun, Fatih'in Akkoyunlu seferi ile birlikte başlayan ve daha sonraki Sultanların Doğu ve Batı seferleri ile ele geçirdikleri ülkelerin ünlü sanatçılarını Osmanlı ülkesine getirmeleri ile devam etmesi sayesinde gerçekleştiğini belirtmiştik. Örneğin I. Selim'in Kahire'yi fethetmesinin ardından Mısır'dan, Çaldıran Seferinin ardından Tebriz'den, Kanuni'nin Macaristan seferinden sonra da çok sayıda ressamın Macaristan'dan Osmanlı ülkesine getirdiği ve bunların da saraya alınmadan önce I. Selim zamanında bir süre Amasya'da çalıştıkları ardından İstanbul'a alındıkları bilinmektedir⁴⁰. Örneğin Tebriz'de Heşt Behişt sarayında ele geçirilen eşyalarla birlikte aynı listede İstanbul'a götürülen sanatçıların isimlerinin de yazıldığı bazı envanter kayıtları (Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi D. 10734 12 Röcep 920/2 Eylül 1514), (T.S.M.A.D. 9784, Hicri 920) bu durumu ispatlamaktadır. Ancak bu kayıtlar ile bu tarihten kısa bir süre sonra hazırlanmış olan ve saraya iş yapan sanat erbabının kaydedildiği 11 Rebiülevvel 932/Ocak-Şubat 1526 tarihli Mevâcib defteri arasında önemli çelişkiler görülür⁴¹. Söz konusu kayıtlarda daha önce var olduğu belirtilen bir çok sanatçının adı 1526 tarihli defterde yoktur. M.J.Rogers ve R.M.Ward bu durumu "Bir bakıma şaşmamak gerekir. Çünkü sürgün olarak (yani toplanıp zorla) getirilmiş olan zanaatkârlar ölmüş, emekliye ayrılmış ya da on iki yıllık bir aradan sonra ülkelerine dönmüş olabilirler veya iş yerleri ellerinden alınmış olabilir" gibi bir sonuçla açıklarlar. Bu değerlendirme doğru olabileceği gibi, bu sanatçıların hazırlarının zamanla saray çevresinden koparak İstanbul veya taşrada, siyasi, askeri ve ticari önemi daha az kişilere, günümüze örnekleri ulaşmayan eserler yapan sanatçılar olarak varlıklarını bir iki kuşak sonra saptayacağımız halk için çalışan 'çarşı da müesseseseleşen' halk ressamları geleneğinin öncüleri de olabilirler. Şu aşamada sahip olduğumuz bilgilerle, 17. Yüzyıldan öteye varlığını ortaya koymadığımız Türk halk resminin, aslında 16. Yüzyıldaki durumunu belirlemek kanımızca hiç de zor gözükmemektedir. Çünkü, özellikle Kanuni dönemi sanatçılarının mesleklerini ve hatta atölye kapasitelerindeki dalgalanmalarının dahi izlenebileceği bir kayıt sistemi vardır. Devlete hizmet verenlerin maaş ve ücretlerini gösteren "nafaka defterlerini", sultana veya saraya sunulan armağanlara karşılık verilen, bahşişlerin yazılı olduğu kütükler ve saray giderlerini gösteren "in'am defterleri" her şekilde, 'saraylı' veya saraya iş yapan 'piyasa' sanat esnafının tespitinde önemli ipuçları verebilir⁴². Bu noktada bu incelemenin çerçevesi dışında kaldığı için sadece vurgulayarak geçeceğimiz 17. yüzyıldan geriye halk resmi konusunun yeni çalışmalarla aydınlanabileceği kanısındayız.

³⁷ Zeynep TANINDI vd. Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Genel Yayın No: 342 Sanat Dizisi: 45 Ankara 1993 s., 420.

³⁸ Rıfık Melül MERİÇ., A.g.e. s., 7.

³⁹ M.J.ROGERS-R.M.WARD., Topkapı Sarayı Hazinehaneleri-Muhteşem Süleyman Çağı-(25 Haziran-31 Temmuz 1988, Sergi Kataloğu) Bsm 1988. s., 137. Yazarların metinlerine yaptıkları atıf için Bkz. O.F.FAKİMUSHKİN., "O Pridvomoi Kitabhanе Selevida Takhmasba I V Tebrize" Srednevekovy Vostok İstoriya, Kul'tura İstorikovedeniye Moskva 1981 p., 5-20.

⁴⁰ Nedret BAYRAKTAR., "Osmanlılar Zamanında Saray ve Çevresi İçin Eser Veren Mısırlı İki Sanatçı" İlgil S. 81 1995 s., 22-27; M.J.ROGERS-R.M.WARD., A.g.e. s., 137.

⁴¹ M.J.ROGERS-R.M.WARD., A.g.e. s., 137.

⁴² M.J.ROGERS-R.M.WARD., A.g.e. s., 138.

17. Yüzyılda, Osmanlı sarayının istek ve arzuları doğrultusunda çalışan, Sultan ve saray çevresi için üretim yapan ve emperyal üslubu temsil eden Nakkaşhane dışında bazen saray için de resim yapan ama çoğunlukla Osmanlı ülkesine gelen yabancıların istekleri üzerine eserler üreten dönemin bağımsız sanatçıları'nın ortaya koyduğu eserler, 'halk resmi' sıfatı altında değerlendirilebilir. 1950'li yıllardan beri konuyu araştırdığını ifade eden ve bu konuda çok sayıda incelemesi olan Prof. Dr. Metin And'a göre günümüzdeki turistlerin gidip gördükleri yerlerin fotoğrafları ve filmierini çekmelerine benzer bir amaçla Osmanlı ülkesine gelen yabancıların ilgilendikleri konularda resimler yapan "çarşı ressamaları"nın yaptıkları resimler, Türk resim sanatı terminoloji ve kronolojisinde de yeni bir başlangıcı temsil eder⁴³. 17. Yüzyıl'ın saray dışında eser veren ve Metin And'ın "Çarşı Ressamları" olarak adlandırdığı bu sanatçıların üslupları ile saray nakkaşhanesinin emperyal üslubu arasında çok büyük olmasa da bazı farklılıklar vardır⁴⁴. İleride örnekleyeceğimiz ilk Türk halk resimleri ile saray ressamlarının ürünleri aslında aynı çağın sosyal, siyasal ve kültürel ortamında gerçekleştikleri için genel anlamda benzerliklere de sahiptirler. Örneğin 17. Yüzyılda hâlâ Osmanlı saray minyatürüne egemen olan tarihi konular ve belgeci tavır halk resmini de etkilemiştir. Bu nedenle Metin And'ın ifadesiyle, çarşıda dükkanları olan ve müşterilerin ısmarladığı konularda resimler yapan profesyonel sanatçılar olan "çarşı ressamaları", günlük yaşamın değişik sahnelerini, 16. Yüzyıl topografik resim geleneğinin bir devamı olarak, kent ve mimari tasvirleri ile yine Şehnâme, Şemâilnâme geleneğini sürdürerek padişah portrelerini ve onların savaşlarını resmetmişlerdir⁴⁵. Saray nakkaşlarına oranla daha çok çizgisel, renk, ışık, öge düzeni ve derinlik kaygılarından uzak bir üslupla hazırlanan çarşı ressamalarının albümlerinin muhakkak ki bizim için bu noktada en önemli özellikleri, tarihi konu olan belgeci tavrıdır.

Çarşı ressamalarının 17. Yüzyılda saray ressamlarından farklı olarak ele aldıkları konularda en dikkati çeken kadın tasvirleridir. Levnî ve Abdullah Buhârî'den yüzyıl önce en az Buhârî'de dikkati çeken erotizm ölçüsünde kadın figürünü ele alan çarşı ressamalarının bu tercihinde kuşkusuz resmi ısmarlayan Batılıların rolleri büyük olmuştur. Bu noktada 17. Yüzyıl Osmanlı kültür hayatı içinde ressamaların aslında sanıldığından yaygın ve önemli bir yer işgal ettiği de yeni yeni araştırmalarla ortaya çıkmaktadır. Bu dönemde saray nakkaşhanesi dışında çarşıda atölyeleri olan "çarşı esnafı"nın değişik isimlerle örgütlendikleri de görülür M. And'a göre, çarşıda dükkanları olan bağımsız resim sanatçılarından oluşmakla birlikte kendisinin 'çarşı ressamı' dediği ressamları ifade etmeyen, kimlikleri ve etkinlikleri yeni araştırmalara muhtaç olan bu ressam örgütlenmeleri konusunda Evliya Çelebi şu isimleri verir; "Esnaf-ı Nakkaşan-ı Cihan", "Esnaf-ı Nakkaşan-ı Musavviran", "Esnaf-ı Faldıyan-ı Musavvir" ve "Esnaf-ı Oymacıyan"⁴⁶. Yukarıda ifade edildiği gibi bizim ancak 17. yüzyıldan sonra tespit edebildiğimiz ve çağdaş resmin geniş halk kitlelerine mal olmasıyla da 'emperyal resim' 'halk resmi' ikilemi içindeki yerini kaybeden halk resmi kısmi farklılıklarına rağmen, bilebildiğimiz erken 17. yüzyılda bile saray kaynaklı resimden aykırı bir geleneği temsil etmemiştir. Yine yukarıda ifade edildiği gibi büyük ölçüde konuları bile aynı olan bu iki resim alanının farklılıkları yalnızca, resmi ısmarlayanın isteklerinin öne çıktığı 'konu' ile ressamların fazla üsluplaşmamış, biraz primitif sayılabilecek resim üsluplarıdır.

Halk resminin örneklerini oluşturan albümler, günümüzde yerli-yabancı pek çok müze ve koleksiyona dağılmıştır. İstanbul Deniz Müzesi ve Alman Arkeoloji Enstitüsü'nde birer; Ankara Etnografya Müzesi'nde ise iki albüm bilinmekle birlikte Türkiye'de henüz saptanamamış örneklerin olması muhtemeldir. Örneğin, Konya Mevlana Müzesi'nde 114 Envanter numarası ile kayıtlı "Tesavir-i Âl-i Osman" yani "Osmanlı Sultanları Albümü", bu albümlerin 19. yüzyılın ortalarında yapılmış geç tarihli bir örneği olmalıdır. Albümde, Şehnâme, Şemâilnâme geleneği sürdürülerek Osman Gazi'den Sultan Abdülmecid (1839-1861)'e kadar olan padişahlar sırasıyla resmedilmişlerdir⁴⁷. Oldukça özenli bir cilt içinde birbirlerine yanlarından siyah cilt bezi ile yapıştırılmış resimler 25.7x36.5 cm. ölçülerindeki "Cihar-ı Kûşe" adı verilen cilt içinde muhafaza edilmiştir. Eserin envanterinde 'derğâhtan intikâl' ettiğine ilişkin kayıt bulunması, albüminin Mevlânâ

⁴³ Metin AND., "17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları ve Resimlerinin Belgesel Önemi" Kültür ve Sanat S. 8 Aralık 1990 s., 7.

⁴⁴ Metin AND., "17. Yüzyılda Bir Halk Ressamı" Hayat Tarih Mecmuası S. 10 C. 2 Kasım 1970 s., 10.

⁴⁵ Metin AND., "Türk Çarşı Ressamlarının Gözünden Çalgıcı Cariyeler" Kültür ve Sanat S. 17 Mart 1993 s., 4.

⁴⁶ Metin AND., "17 Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları ve Resimlerinin Belgesel Önemi" Kültür ve Sanat S. 8 Aralık 1990 s., 9.

⁴⁷ Erdoğan EROL., "Konya Mevlana Müzesi'nde Bilinmeyen Bir Osmanlı Sultanları Albümü" Kültür ve Sanat S. 26 Haziran 1995 s., 49-51.

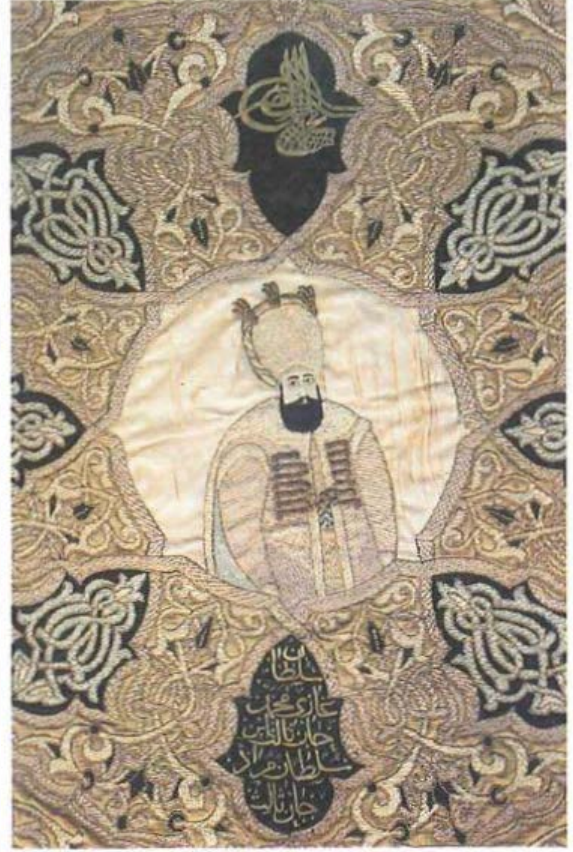
dergâhına hediye edilmiş olabileceği gibi ressamın bir mevlevî olabileceğini de düşündürmektedir. Kanımızca albüm yalnızca bir ressamın eseri değildir. Özellikle 28. resimden itibaren boyama ve kompozisyon düzenindeki farklılıkla bu daha da iyi anlaşılır. En özgün örnek de Sultan Abdülmecid tasviridir. Abdülmecid portresi daha önceki Sultan tasvirlerinden çok daha usta bir ressamın eseri olduğunu her haliyle ortaya koymaktadır. Özellikle zemin döşemelerindeki geometrik bezeme ile arka plandaki mimari düzenleme, dönemin genel resim düzeyinin de ötesinde bir ele alış biçimini yansıtır. Albümde farklı sanatçıların çalıştığını ortaya koyan bir başka özellik de, 15. yüzyıl'da Sinan Bey'den beri nakkaşların kullandıkları Şemâilnâme kalıpları, yani ayaklarını altlarına toplamış veya bağdaş kurmuş, bir yastığa dayanan ellerinde bazen bir mendil, çiçek veya kitap tutan 3/4 profil kalıbı Şematizasyonudur. Eserde bu klasik şematizasyon ile 18. yüzyıldan sonra muhtemelen saray içinde çalışmış olan Refael, Konstantin ve İstrati gibi Gayri müsîlim Osmanlı ressamlarının veya bu yıllarda İstanbul'da çalışan yabancı ressamların etkisiyle sultanı, bir sedirde veya tahtta otururken cepheden resmeden figür kalıbı bir arada uygulanmıştır. Bu albümde olmamakla birlikte 18. yüzyılın ortalarından itibaren ressamlar, Sultan albümlerinde Levnî'nin, yanında Şehzâdesi ile birlikte tasvir ettiği III. Ahmed'in bugün Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan resminde olduğu gibi değişik kompozisyonlar da gerçekleştirmişlerdir.

19. Yüzyılda yapılmış Osmanlı Albümlerinden bir başka örnek 19. yüzyıl sonlarından 1921 yılına kadar, ülkemizde üç kez Fransa adına görev yapan diplomat Auguste Boppe tarafından satın alınan ve günümüzde İnan-Suna Kıraç koleksiyonunda bulunan, Padişahlar albümü'dür. 36.8x35.5 cm.lik 30 portre vardır. Verniklenmeleri nedeniyle yağlıboya izlenimi veren resimler guvaj tekniği ile yapılmışlardır Albümde bir metin veya başlık yoktur. Yazılı bir tarihe de rastlanmaz. Ancak en son portre olan II. Mahmut tasvirinde sultanın kaftan ve entariyle gösterilmesi setre, pantolon ve fesi getiren kıyafet inkılabının 1829 yılında yapıldığı düşünülürse resmin 1820'li yılların başlarında yapılmış olduğunu ortaya koyar.

Son yedi padişahın dışında portreler madalyonlar içine alınmıştır. Madalyonlar içindeki tasvirlerde yansıtılan derinlik duygusundan dolayı bir pencere izlenimi uyandırır. Albümde III. Ahmed'in portresinden sonra ön tarafa yerleştirilen sütunlarla ve arkadaki pencereden görülen manzaralarla mekan kavramı daha da gelişmiştir. Özellikle bu resimden sonra ressam madalyon kalıbı terk ederek Levni Silsilenamesine sonradan eklenen padişah portrelerindeki taht kalıbını yeğlemiştir. Önceki portrelerde yukarıda sözünü ettiğimiz Kapıdağlı Konstantin'in resimlerini hatırlatan madalyon çerçeve de 3/4 profil görünüm tercih edilmiştir. Bu da bu alhümün sanatçısının Levni'nin temsil ettiği geleneksel ve Konstantin'in temsil ettiği çağdaş deneyimlerden yararlandığını ortaya koyar. Ancak tüm portrelerdeki mekan kurgusu, madalyon ve kaidelerdeki bezeme motifleri Neo-klasik üsluptadır ve ressamın, dönemindeki, mimari ve bezeme beğenisine özenle uyduğunu gösterir. Bu yanıyla Kıraç albümü yukarıda söz ettiğimiz Konya Mevlana Müzesi'ndeki albümle benzerliklere sahiptir. Kıraç Albümünün sanatçısı portrelerinde yalnızca padişahların yüz, beden ve giysi ayrıntılarına özen göstermemiş, Osmanlı hanedanının bu otuz hükümdarına yüz ifadeleriyle kişilik vermeye çalışmıştır. Bu da, sanatçının Batı resmini iyi bildiğini ve belki de Batıda yetişmiş olduğunu ama aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğunun hızla Batılılaştığı II. Mahmud dönemine özgü Neo-klasik mimari ve bezeme beğenisini bilgiyle izlediğini kanıtlar. Padişah portreciliği Osmanlı dönemi Türk resim sanatında hem saray çevresinde hem de saray dışında yalnızca pentür veya boyalı resim alanında değil, bazı geleneksel el sanatı türlerinde de uygulama alanı bulmuştur. Örneğin Osmanlı döneminde ilk eski eser konservasyonu uygulamacısı olan Ahmet Fethi Paşa'nın 1845 yılında Beykoz'da açtığı atelyelerde yapılan porselenlerdeki bazı padişah portreleri bunlardan ilk akla gelenlerdir. Daha sonra 1890'lı yıllarda Sultan II. Abdülhamid'in isteği ile Yıldız Sarayı dış bahçesine kurulan fabrikada üretilen ve günümüzde çoğu Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan tabak, vazo, tepsi, kase gibi bir kısım porselen eşyalar üzerindeki padişah portreleri ile yine aynı müzede bulunan bazı ahşap eşyalar üzerindeki manzara resimleri dönemin resim sanatı içinde özgün bir grup oluştururlar. Bir kısmının sanatçısının da tanındığı bu tasvirler ve çoğunlukla padişah albümleri gibi bir madalyon içinde ve hemen hemen aynı veya benzer üsluplarla ele alınmışlardır. Çoğunlukla madalyonun gerisine albümlerde madalyonun içinde tasvir edilen bir İstanbul peyzajı yer almıştır.

Geç-Osmanlı tasvir sanatları içinde halk yapıcılığına dayanan kuşkusuz en ilginç örnekler el işlemesi padişah portreleridir. Çoğunlukla yastık yüzü olarak yapılmış çeşitli boyutlarda el işlemleri değişik renklerde ve sık iğne, balık sırtı, pesend ya da aplike gibi değişik tekniklerle atlas üzerine çalışılmıştır. Padişah portresi, albümlerde olduğu gibi çoğunlukla 3/4 profilden ya da cepheden bir madalyon içinde verilmiştir. Üzerinde Padişahın tuğrası, altında ise adı işlenmiştir. Yastığı dolduran zemin işlemleri her örnekte ayrıdır. Portrelerde padişahlar, giyim, kuşam ve yüz hatlarındaki anlatımla oldukça gerçekçi bir ifade ile tasvir edilmiştir. Öte yandan, II. Abdülhamid döneminde kumaş üzerine işlenmiş ya da yağlıboya ile boyanmış padişah portreleride yaygınlık kazanmıştır. Nitekim Topkapı Sarayı işleme bölümünde oldukça büyük bir atlas örtüde II. Abdülhamid'e kadar tüm Padişahların portreleri bu yolla resmedilmiştir. El işlemesi, padişah portreli eserlerden en önemlileri Urfa, (Resim 3) Yalvaç ve Akşehir gibi taşra müzeleri ile bir kısım İstanbul müzelerinde sergilenmektedir. III. Mehmed'in portresinin yer aldığı Urfa Müzesi'ndeki yastık krem rengi atlas kumaştandır yapılmıştır. Sultan'ın portresinin yer aldığı merkezdeki madalyonun etrafında sarı zemin üzerine açık mavi ve pembe renklerde bitkisel süsler işlenmiştir. Portre açık zemin üzerine 3/4 profilden oldukça ayrıntı olarak tasvir edilmiştir. Yalvaç Müzesindeki yastık üzerinde yer alan Sultan Abdülmecid portresi ise cepheden ve yine oldukça ayrıntılı bir ele alışı ürünüdür. Bu yastığın zemini bir önceki örneğe göre daha renkçi bir tavrı ortaya koyar. Akşehir Müzesinde bulunan yastık yüzündeki padişah portresi ilk iki örneğe göre daha primitif bir tarzdadır. Yastık yüzünde "Sultan Mustafa Han-ı Rabi İbn-i Sultan Abdülhamit Han" yazılıdır. Topkapı ve Dolmabahçe Saraylarında bir çok örneği olan Padişah Portreli yastıklardan taşralı bir başka örnek de Alanya Müzesinde Sultan İbrahim'in portresinin bulunduğu yastık yüzüdür. Sultan, pembe atlas kumaş üzerine cepheden işlenmiştir. "Sultan İbrahim Han İbn-i Sultan Ahmed Han" yazısının bulunduğu sekiz kenarlı madalyon dairesel bir çerçeve içinde Mavi atlas aplike zemin üzerine mavi ve sırma iplikle işlenmiş çiçek motifleriyle birlikte tekrarlanmıştır.

20. Yüzyılın başlarına kadar çeşitli tür ve konuda örneklerini izlediğimiz Osmanlı dönemi halk tasvirçiliğinde, minyatürden batılı anlamdaki resme doğru gidişin ilk ipuçları görüldüğü üzere 18. yüzyılın ortalarından itibaren kendini ortaya koymaktadır. Hatta 17. yüzyıl çarşı ressamlarının ortaya koydukları eserler göz önüne alınırsa bu durum takip eden kısımlarda anlatılacağı üzere kurum ve kavramlarıyla batı sanatından iktibas edilen tuval resminin izlediği gelişim dinamiğinden çok daha erken ve olgun bir repertuarın ortaya çıkmasına yol açmıştır. 17. Yüzyıldan bu yana süregelen halk resmi, bu repertuarla hem minyatürle pentür arasındaki geçişi temsil etmesi hem de bir başka yanıyla teknik ve üslup bakımından yeni bir dönemin kapılarını açması bakımından halk duyarlılığında yeni bir aşamayı belgelemektedir⁴⁸



Resim 3 : 19. Yüzyılın ikinci yarısına ait, Sultan III. Mehmed'in portresinin işlendiği bir yastık yüzü, Urfa Müzesi.

⁴⁸ Kaya ÖZSEZGİN., Sanat Üzerine Yazılar Cümali Sanat Galerisi, Anılar Denemeler Dizisi: I İstanbul (tarihsiz) s., 137.

1.1. Oryantalistler Ya Da Osmanlı Ressamları

Türk insanının, çevresini iki boyutlu olarak ifade etme, yani diyalektik bir "Türk Kültürü" homojenizmi içinde "geleneksel" - "çağdaş" ya da "pentür" - "Minyatür" kompartımanlarını belirlemeye çalışmak, konuya yaklaşım biçimlerine göre farklılıklar sunar. Eğer bu konuda niyet, aynı ulusal sanat geleneği içinde, fakat iki farklı teknik süreci iki ayrı dönem olarak ele alarak değerlendirmekse farklı; bu iki geleneği öncül-ardıl ilişkileriyle devam eden ve diyalektik bir bütünlüğün iki dönemi olarak değerlendirmekse daha farklı sonuçlar ortaya çıkacaktır.

Kuzey-Doğu Asya'dan başlayarak birbirine ekli ve her halkıyla daha da büyüyerek Batıya doğru gelen aktif Türk kültür daresi, Yakın Doğu'da İslâm ökümenizmini de sahiplenmesiyle spiritüel alanda da birleştirici bir kimlik kazanmıştır. Uygurların, Batı Türkistan'a gelmelerinden başlayarak 19. yüzyıla kadar bütün Önasya ve Yakın Doğu'nun sanat yapıcısı rolü neredeyse sadece Türklerde olmuştur. Sınırlı ve yerel Arap, Moğol veya Hristiyan, Budist, Musevi v.b. patronajlar da yüzlerce yıl süren bu tabloyu kolayca değiştirememiştir. Çünkü bu tarihlerde söz konusu bölgedeki sanat yapıcılığını da belirleyen politik egemenlik de hep Türklerde olmuştur⁴⁹. Ancak bu büyük kültür daresinde asıl önemli değişiklik, 9. yüzyıldan başlayıp tüm Ortaçağ boyunca sürerek, 15. yüzyıla yani yeni çağa ulaşıldığında olmuştur. Bu geçen yüzyıllarda, İranlı Arap, Suriyeli, Budist, v.b. gibi ulusal veya dini motifler, zamanla Türk ve İslâm ökümenizmi içinde stabilize olarak, Avrupa'dan Asya'ya, Afrika'ya uzanan dev kültür coğrafyası içinde yani Selçuklu ve Osmanlı evrenselliğinin bir parçası olarak onlara bağlı sosyal, siyasal kimliği de kabullenmişlerdir. Bu bakımdan, Anadolu'nun da içinde yer aldığı Yakın ve Ortadoğu coğrafyasında, "Devletlerin hükümlanlık sınırlarının kesin olarak saptanması olanağı olmayan, izlenmesi olanaksız bir oynaklık içinde bir sultandan ötekine değişen politik harita üzerinde" sanat geleneklerini yöresel veya sınırlı siyasal isimlerle⁵⁰ adlandırmak, doğru değildir.

Selçuklu Sultanı Sultan Tuğrul Bey' in 1055 yılında Bağdat'a girmesiyle, tarihi, siyasal bir seyrin kazanan, Orta ve Yakın Doğu Türk egemenliği ve İslâm dünyası içindeki ökümenik rolleri Abbasi Halifesi Kaa'im'in Selçukluları, "Dinin ve Devletin Koruyucusu" ilan etmesiyle resmîyet de kazanmıştır⁵¹. Yüzlerce yıl siyasal-askeri güçleri kadar, İslâm dünyasındaki ökümenik rolleriyle de Türkler egemenliklerini pekiştirmişlerdir. Sırasıyla Marmara ve Ege denizi kıyılarında tutunmaları, bu sayede Anadolu Birliğini sağlamaları, ardından Rumeli'nin ele geçirilmesi ve İstanbul'un fethi, 840 yılında Uygurların Batı Türkistan'a göçmeleriyle başlayan "Batıya göç"ün en önemli halkaları olarak tarihteki yerlerini almışlardır. Ancak işin bizim açımızdan asıl önemli yanı, bu siyasal ve askeri gelişmenin beraberinde sağlanan kültürel ve bu kapsamda da sanatsal egemenliğin İslâmi, ancak egemen unsuru "Türk" olan hakim motifleridir. Fakat 15. yüzyıla başlayan ve 16. yüzyılda Osmanlı hanedanının son Bağdat halifesinden devralıp "hilafeti" üstlenmesiyle Anadolu-Türk kültür misyonu bir başka metamorfozu yaşanmaya başlamıştır. Bu süreç ancak ne yalnızca "Türk" ve ne yalnızca "Müslüman" aksine bütün dinlerin doğduğu toprakların içinde yer aldığı çok dinli, çok ırklı, bir dünya devletinin oluşturulduğu süreçtir. Bu bakımdan Batılı ülkelerin Osmanlıya bakış açısını ve geçirdiği evreleri inceleyen Maxime Rodinson' da kendi ülkesi olan Fransa'nın Osmanlı'ya bakış açısı noktasından konuyu değerlendirerek; 14. yüzyıla kadar Fransız Edebiyatında 'Serazen' olarak adlandırılan düşman İslâm dünyasının 14. yüzyıldan sonra Avrupadaki ilerlemeleri ve Osmanlı'nın Akdenizdeki hakimiyetiyle daha somut bir kavram kazandığını ve bu tarihten sonra İslâm ve Türk'ün aynı anlamda kullanılan iki deyim halinde dönüştüğünü kaydeder⁵². Osmanlı Sultanları hem kendileri açısından hem de Batılılar açısından artık Doğunun ve Batının, Frengistamn, Arabistan'ın, Hind'in, Tatar diyarının ve daha birçok krallığın topraklarının içinde yer aldığı "mem'alik-i

⁴⁹ Doğan KUBAN, Batıya Göçün Sanatsal Evreleri -Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları- Cem Yayınevi İstanbul 1993 s. 28, 29.

⁵⁰ Doğan KUBAN., A.g.e. s. 29.

⁵¹ Yılmaz ÖZTUNA., Başlangıcından Zamanımıza Kadar Türkiye Tarihi C.2 Hayat Kitapları: 37 Tarih Serisi:1 İstanbul 1964 s. 34, 35.

⁵² Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU., "Sanatta Osmanlı İmparatorluğu, Fransa Etkileşimi" Osman Hamdi Bey ve Dönemi (17-18 Aralık 1992, Sempozyum bildirileri) Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 1993 s. 59. Ayrıca Yenişehircioğlu'nun aurf yaptığı Maxime Rodinson'un görüşleri için Bkz. Maxime RODINSON., La Fascination de l'Islam Paris 1980.

Osmaniye'nin padişahıdır. Bütün bu topraklarda yaşayanlar esmeri, beyazı, zencisi, sarısıyla Osmanlı Padişahının "tebaa'sı"dır. İleride Tanzimat edebiyatçılarının 19. yüzyılda eserlerinde işledikleri Ulusal ve dini motiflerin pek öne çıkarılmadığı bu birlik fikrinin adı "Osmanlılık" tır. Daha 15. yüzyıldan itibaren hemen her alanda, daha çok ulusal kimlikten söz edilmeden bilhassa yerleştirilmeye çalışılan bu "Osmanlı Birliği" fikri belki de üç kıtada ırklar-dinler mozayığı olan Osmanlı'nın altıyüzyıl yaşamasının nedenlerinden birisidir. 18. yüzyılda Fransız ihtilalinin ardından doğan "milliyetçilik" eğilimlerinin ortaya çıkmasıyla devletin önce 'inkıta' ardından çöküş sürecine girmesi de bu düşüncüyü doğrulamaktadır.

Hatırlanacağı üzere Fatih'in İstanbul'u alışının ardından resim sanatının gelişiminde de bu siyasal nedenlerin ortaya çıkardığı kültürel sonuçlar önemli rol oynamıştır. Aslında bu analojik yaklaşım, konu pratiği açısından bir doğrulamayı da beraberinde getirmektedir. 12. ve 13. yüzyıllarda, Selçuklu egemenlik alanları içinde ortaya konan sanat ürünlerinin yerel ve sınırlı niteliler yerine "Selçuklu" genel üslup adı veya çerçevesinde ele alınma eğilimi bu çağlarda Rumeli' de, Kuzey Afrika' da, Kırım' da ve Arabistan' da ortaya konan eserlerin de 'Osmanlı' ortak yaratması olduğu gerçeğini destekleyen bir tecrübe olarak ortaya çıkmaktadır. Bu çerçevede Saray Bosna' dan Tebriz' e, Sivastopal' dan Medine' ye - Trablus' a kadar bütün topraklar Osmanlı mülkü, burada yaşayanlar da Osmanlı Sultanının "tebaa'sı" bir başka deyişle- Osmanlı hukukunda yurttaşlık kavramı yok- 'kul'udurlar. Hangi din, dil, ulustan olursa olsun. Bu kuşkusuz, sanatçılar için de geçerli olup, izah edeceğimiz konu açısından önemli bir husustur.

Bugünkü bilgilerimize göre Fatih döneminden başlayarak "Ehl-i Hiref" örgütlenmesi içinde Anadolu Türk, hatta Gayrimüslim hatta Türk olmayan çeşitli milletlerden sanatçılar vardı. Büyük Osmanlı uygarlığının yani "Globus Ottomanorum"un kültür yapıcıları olan bu sanatçılar sadece resim değil her alanda "Osmanlı" kimliğinin temsilcileriydiler. Zaten sonuca bakıldığında tersini düşünmek mümkün değildir. Şöyle ki; Konya Sahip Ata Camii'ni, Selçuklu; Ortaköy Camii'ni Osmanlı sayarak, Konyalı Kaluyan'ı, Balyanları veya ressam Konstantin'i, İstradi'yi, Selçuklu, Osmanlı saymamak mümkün müdür? Veya Osmanlı kültür yelpazesi içinde yer alan çok sayıdaki eseri Osmanlı-Türk kabul edip bu eserleri meydana getiren sanatçıları Rum, Arnavut, Arap, İranlı saymak doğru olur mu? Kuşkusuz doğru değildir. Zaten yaşam pratiğinde de bu talihsiz ayrımlar kabul görmemiştir.

Gerçi Fatih döneminde başladığı bilinen ve 16.yüzyılda Ehl-i Hiref içindeki nakkaşlar bölümünde sanatçıların "Osmanlı Ressamları" (Cemaat-ı Rum) veya "Acem Ressamları" (Cemaat-ı Acem)⁵³ diye ikiye ayrıldıkları ilahiyorsa da bu ayrım II. Mehmed'in Akkoyunlu seferi sırasında veya daha sonra İran' dan gelen Güney Azerbaycanlı Türk sanatçıları ifade etmek için kullanılan temsili bir adlandırmadır. Zaten öyle olmasaydı bu sanatçıların Bursa'da, Edirne sarayında veya İstanbul'un fethinden sonra inşasına başlanan Yeni Saray' da (Topkapı) ürettikleri eserler de Osmanlı üslubu içinde yer almazdı.

Bu durum, Osmanlı Ressamları kavramına daha geniş bir perspektiften bakma zorunluluğu getirir. Bu bakımdan Türk resminin 'çağdaş' süreci içinde yer alan 'Osmanlı Ressamları'nı tespit ve değerlendirmeden önce bu sürecin 'pentür'den önceki geleneksel süreç kompartımanını da ele alan analojik bir incelemeye tabi tutulmalıdır.

Bu bağlamda, Osmanlı ressamı olarak kabul edeceğimiz bir çok sanatçıyı, Fatih döneminden itibaren "Ehl-i Hiref" teşkilatı içindeki nakkaşlar bölümü içinde tespit edebiliyoruz. Bu sanatçılar, 18. yüzyılda Osmanlı sarayının kapılarını Batılı resim anlayışına (pentür) açmasına kadar varlıklarını Hassa Nakkaşhanesinde sürdürmüşlerdir. Nakkaşhanenin ortadan kalkmasından sonra da bir yüzyıl daha bu sanatçılar geleneksel Türk resmini "çarşı ressamı" olarak farklı bir boyutta sürdürmeye devam etmişlerdir⁵⁴ İşte minyatür-pentür ayrımındaki hassas bir buluşma noktasını temsil eden daha önce sözettiğimiz Kapıdağlı Konstantin gibi son dönem Osmanlı ressamı bu geleneğin son temsilcilerindendir.

⁵³ Nurhan ATASOY., "1558 Tarihli Süleymanname ve Macar Nakkaş Pervane" Sanat Tarihi Yıllığı III (1969-1970) İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Enstitüsü İstanbul 1970 s., 194; 15. ve 16.yüzyılda Ehl-i Hiref Örgütünün genel yapısı hakkında Bkz.Gülrü NECİPOĞLU-KAFADAR., Architecture, Ceremonial and Power The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries New York The Architectural History Foundation Inc. 1991.

⁵⁴ Aykut GÜRÇAĞLAR., "Nakkaşhane ve Nakkaş Kavramı" Sanatsal Mosaik S.8 Nisan 1996 s.. 20.

Yalnız bu noktada Türk resim sanatı tarihinin aydınlatılması ve kavram karmaşasına yol açmamak için açıklanması gereken hususlar vardır. Yukarıda belirttiğimiz üzere "Osmanlı Ressamları" "Globus Ottomanorum" bütünlüğü içinde yer alan Anadolu'lu olmayan Türk (Azeri), İranlı, Macar, Arap ve hatta bu coğrafya dışından gelip ancak Osmanlı patronajında çalışan sanatçılar ile Oryantalist ilgilerle Osmanlı topraklarına gelerek, gezip gördüklerini kendi istek ve iradesiyle ve özgün üslubuyla resmettikten sonra bu topraklardan ayrılan sanatçılar ile yine aynı akım içinde Türkiye'ye gelen ancak saray ve sultan için resim üreten sanatçıların durumları ayrı ayrı belirlenmelidir. Hem resmetme teknikleri, hem de ortaya koydukları resimlerin üslup ve sanat gelenekleri ile farklılık sunan bu sanatçıları ayrı ayrı ancak ortak özelliklerini de öne çıkararak ele almak zorunluluğu vardır.

İlk gruba yani Osmanlı sarayında maaşlı olarak saraydaki nakkaş örgütlenmesi içinde çalışan "Osmanlı ressamlarına" gelince; bu gruptaki bilinen ilk sanatçılardan birisi, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı'ndaki 1517 numaralı H 965/M. 1558 tarihli "Süleymanname"nin nakkaşlarından biri olduğu anlaşılan Macar Nakkaş Pervane'dir⁵⁵. Kanuni'nin Macaristan seferini tasvir eden bu eserde, Macaristan'a ve Macarlara ilişkin konuların resimlenmesi yerli sanatçıların hayal gücüne bırakılmamış, gerçekçi olabilmesi için Nakkaşhane içindeki Macar kökenli Pervane'ye resmettirilmiştir. Osmanlı ressamlarından söz ettiğimiz bu safhada kuşkusuz ilk ve tek isim Pervane değildir. Örneğin 965 Muharremi/1557 ile 966 Muharremi/1558 tarihleri arasındaki süre içinde yukarıdaki Süleymanname ile aynı tarihlerde saray atelyelerinin çeşitli sanat kollarında çalışan sanatçılara ait ehl-i hiref defterlerinde nakkaşların yer aldığı bölük içinde "Acem Nakkaşları" grubunda Pervane'nin yanısıra şakirt olduğu belirtilen ve mehşei "Frenk" olarak zikredilen bir başka yabancı sanatçı daha vardır. Burada ilginç olan, "Acem" sözcüğünün Azeri Türkü veya İranlı değil, Arapça orijinalinde olduğu gibi "Yabancı" anlamında kullanılmasıdır. Ancak böyle nitelemelere karşın bu durum bu sanatçıların küçük yaştan alınıp yetiştirilerek Osmanlı sanatçısı kimliği edinmelerini engellememiştir. Ernst J. Grube'nin 15. yüzyılın sonları ile 16. yüzyılın başlarında, saraydaki ressamların bir çoğunun İranlı-muhtemelen Azerbaycanlı Türkler- olduğu şeklindeki değerlendirmesi de bu kaynağın çok iyi kullanıldığını doğrular⁵⁶. Böylelikle de dönemin sanatçıları yerel değil, genel Osmanlı üslubu ile ürettikleri resimleri ile "Osmanlı Ressamı" ünvanını fazlasıyla hak etmişlerdir. Görüldüğü üzere minyatür sürecinde Türk resmini yapıcılık anlamında sürdüren Osmanlı sanatçıları, yalnızca İran'dan ve Horasan'dan değil bazen Asya'dan bazen de Mısır'dan veya Frenk diyarından da olmuştur⁵⁷. "Menakıb-ı Hünerveran"ın yazarı Celibolulu Ali de Yavuz Sultan Selim'in Halep'ten getirttiği ve Saray Nakkaşbanesinde görev verdiği Hasan Çelebi ve Taceddin adlı sanatçıları söz ederek bu konudaki görüşleri destekler⁵⁸.

Bu noktada, yukarıda yaptığımız betimleme ve belirlemeler ile yüklediğimiz misyon ışığında, "Osmanlı Ressamları" kavramına daha erken bir tarihte de örnek bulamaz mıyız?

Örneğin Lorenzo Medici'nin, Fatih'in emrine gönderdiği ve Osmanlı Sultanı için İstanbul'da eserler veren Bellini'yi ya da Napoli Kralı Aragonlu Ferdinand'ın yine İstanbul'a Fatih'e gönderdiği 1478-1481 yılları arasında İstanbul'da kaldığı sanılan Costanzo da Ferrara'yı "Osmanlı Ressamı" kabul edemez miyiz?

Veya, Kanuni'nin padişahlığı döneminde İstanbul'a gelerek 1533-1566 yılları arasında Sultanın portrelerini yaparak, Nigari'nin de içinde bulunduğu Hassa Nakkaşlarına Batılı anlamdaki resmi tanıtan Belçikalı goblen desencisi Pieter Coecke van Aelst ile Kutsal Roma İmparatorluğunun Osmanlı sarayına gönderdiği elçi Busbucq ile gelen ve İstanbul'da beş yıl kalarak Kanuni ile Kanuni dönemi hakkında siyasi-askeri içerikli kitaplar hazırlayan gravürcü Melchior Lorichs gibi sanatçılar da bu sıfatla değerlendirilemezler mi?⁵⁹ (Resim 4).

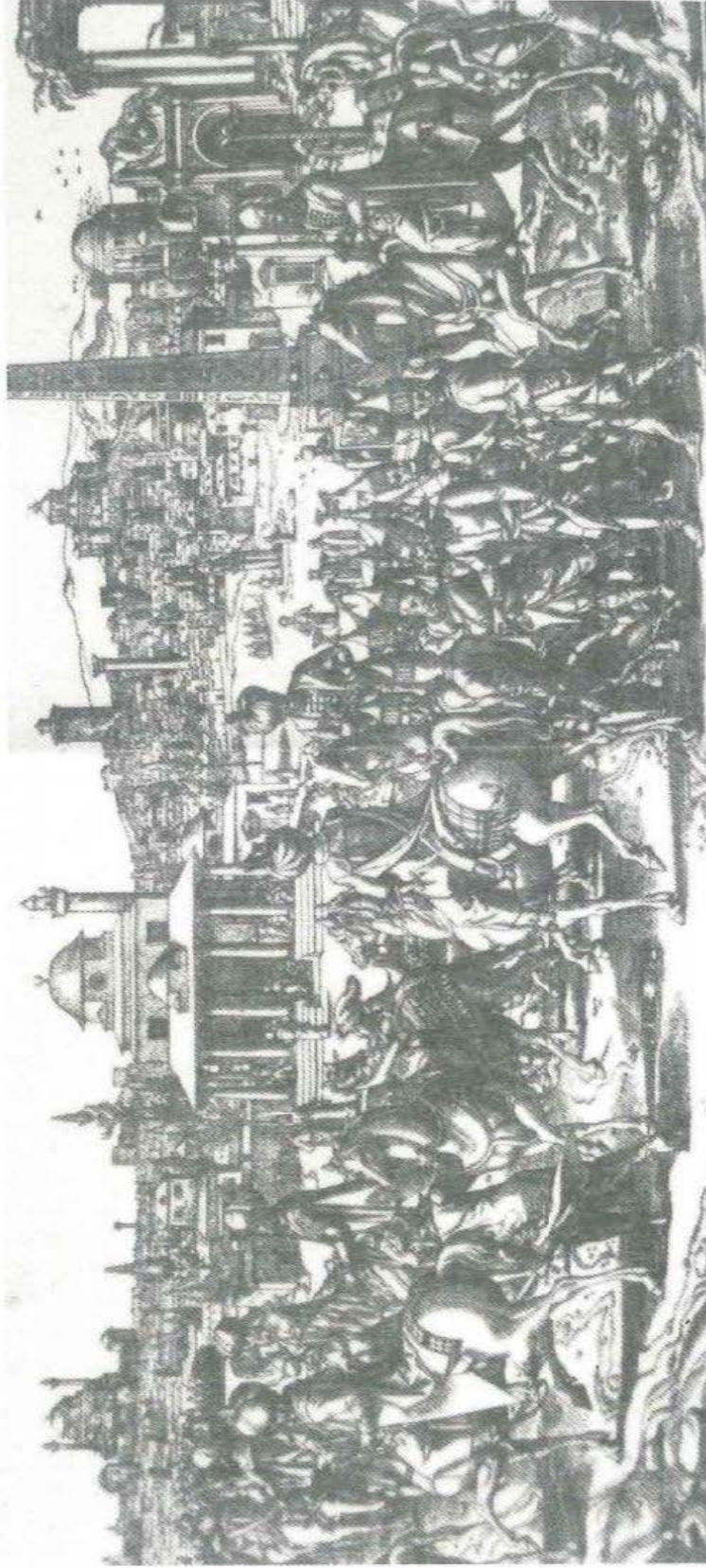
⁵⁵ Zeren AKALAY., "Tarihi Konularda Türk Minyatürleri" Sanat Tarihi Yıllığı III (1969-1970) İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü İstanbul 1070 s., 161.

⁵⁶ Ernst J. GRUBE., "Bir Türk Minyatür Ekolü" (Çev. H.G. Yuraydın) Uluslararası 1. Türk Sanatları Kongresi A.Ü. İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları: 7 Ankara 1962, s., 233.

⁵⁷ Nedret BAYRAKDAR., "Osmanlılar zamanında Saray ve Çevresi İçin Eser Veren İki Mısırlı Sanatçı" İlgil S.81 Bahar 1995 s., 22-28.

⁵⁸ Günsel RENDA., "Hammer Tarafında Osmanlı Resim Sanatının Kaynakları" Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı 2 İstanbul 1987 s., 155.

⁵⁹ Semavi EYİCE., "Avrupalı Bir Ressam Gözüyle Kanuni Sultan Süleyman Kanuni Armağanı Türk Tarih Kurumu Ankara 1970 s., 127-170.



Resim 4 : Melchior LORICHS, "Kanuni Sultan Süleyman'ın Seferden Dönüşü . (Gravür)

Osmanlı-Türk resmine doğrudan olmasa bile dolaylı etkileriyle, hatta "şemailname" geleneği ile "pentür-portre" geleneği arasındaki buluşma noktası olarak önemlice bir yeri olan 15. ve 16. yüzyılların bu Batılı sanatçılarının bizce "Osmanlı Ressamları" içinde önemli bir yerleri olması gerekmektedir⁶⁰. Örneğin kendisinden sonra da eser veren Türk öğrencileri olup olmadığını bilmemekle birlikte döneminin Türk minyatür sanatçılarının Bellini'nin sanatına ilgisiz kaldıkları düşünülemez. Zaten Behzad'ın bile onun bir resminden ilham alarak onun üslubunu kendi tarzında yorumladığı göz önüne alınırsa Hassa Nakkaşlarının da bu tür bir etkiyi yaşamış oldukları ileri sürülebilir⁶¹. Yukarıda sözünü ettiğimiz Kapıdağlı Konstantin gibi son dönem Osmanlı ressamına kadar süren Avrupa Rönesansının profil veya 3/4 profil büst kalıbı kullanma geleneği Türk portre resminde kanımızca Bellini ve Costanzo Ferrara gibi sanatçıların başlattığı üslup özelliğidir. Bu bakımdan son derece önemli olan padişah portreciliği konusunun bu sanatçıların da inkar edilemez katkılarıyla Türk resim geleneği içinde yer bularak 19.yüzyıla kadar sürdüğü görülür⁶². "Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi"nde bu noktanın altını çizen Nüzhet İslimyeli de Bellini'yi bir Osmanlı sanatçısı olarak zikretmektedir⁶³. Zaten bu konudaki saptamayı, 18. ve 19.yüzyılda Türkiye'ye gelerek eserler vermiş ve "Osmanlı Sanatçısı" olarak kabul edilen bazı Oryantalist ressamın sanatsal tavırları da desteklemektedir.

Bazı kaynaklar, "Oryantalist" heyecan ve isteklerin, 18. yüzyıldan itibaren, Batılıların İslâm dünyasının yaşam biçimine duyduğu ilgi ile, hızla endüstrileşen Batılı devletlerinin gerek pazar gerekse ham-madde gereksinimleri için yeni açılımlar aramalarından kaynaklandığını yazar. Gerçekten de bu yıllarda hızla değişen sosyal, siyasal ve ekonomik dengeler sonucunda Osmanlı sarayı ve ülkesi Batılı sanatçılar ve azınlıklar yoluyla Batı resmine de kapılarını açmıştır. Bu yenilikçi yaklaşımlar, Osmanlı Padişahlarının görüşleri sayesinde sancılı da olsa yavaş yavaş oturmuştur. Turquerie modası ile İslâm toplumlarına ilgi duyan 18. ve 19.yüzyıl Oryantalistleri, resmettikleri Osmanlı ülkesi ve Osmanlı insanını hatta Osmanlı tarihi resimlerini büyük bir çoğunlukla yine bu topraklarda bırakmaları ile Osmanlı Türk resmine doğrudan etkide bulunmuşlardır. Üstelik bu sanatçılarla ilişki içinde bulunan azınlık sanatçılarının vasıtası ile de bir sanatsal simbiosis gerçekleşmiş, yukarıda erken örneklerinden söz ettiğimiz "Osmanlı Ressamları"nın son temsilcileri olarak sanat tarihinde yerlerini almışlardır.

Osmanlı padişahları veya idaresi, hizmet alanında kullanmak üzere daha I.Mahmud (1730-1754) döneminden başlayarak Batılı uzmanları ülkeye davet ederek hizmetlerinden yararlanmış bu vesile ile de yenilik teşebbüslerinde ve yerli meslektaşlarının yetişmelerinde onlardan faydalanmışlardır. Bu durum resim alanında da kendisini göstermiştir. Birinci Abdülhamid'ten (1774-1789) sonra padişah olan III. Selim (1789-1807) Batılılaşma ve yenilik hareketlerine akademik olarak yaklaşmış, islahat'a ilişkin raporlar hazırlatarak (1792) reform hareketlerine girişmiştir. Doğrudan konumuzu ilgilendirmede için fazla söz etmek istememekle birlikte, bizi ilgilendiren yani bazı önemli olayların da I. Abdülhamit ile III. Selim dönemlerinde gerçekleştiğini belirtmeden geçemeyeceğiz. Örneğin ileride daha detaylı değineceğimiz üzere yabancı sefirlerin maiyetinde ressam getirme ve bulundurma geleneği de ilk olarak bu yıllarda başlamıştır⁶⁴. Bu da son derece ilginç bir olgudur. Çünkü sarayın dışında; Batıdan gelen sanatçılar için ikinci bir 'patronage' ortaya çıkmaktadır. "Osmanlı" patronajı dışında eser veren bu sanatçılar bizce o hassas ince sınırın Osmanlı Ressamları dışında kalan Oryantalistler yanını oluşturmaktadır. Aslında buraya kadar, özellikle Batıdan Osmanlı ülkesine gelen sanatçıları, "Osmanlı Ressamları" ve "Oryantalistler" olarak iki ayrı grupta inceleme çabamıza 'tarihi', 'sosyal' ve 'siyasal' olaylara dayanak bulmaya çalışmamıza karşın, her iki grubun da ortak yanı olan, işlenen konuların ve teknik özelliklerin birliğine değinmeden geçilmemelidir. Belki ilk anda bir farkları yokmuş gibi görünen bu iki grubun bizce ayrılan en önemli özellikleri artık 18. ve 19. yüzyılda ortadan kalkmış olan saray nakkaşhanesinin yerini alan bir grubunun, saray için gelişen, Batılı sanatçıların oluştur-

⁶⁰ Esin ATIL, "Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmet II" *Arş Orientalis IX* (1973) p.111; Mihrban ARSLAN, "Kıyafetnameler ve H. Blackmer Koleksiyonundan Bir Albüm" *Antik-Dekor S.16* (1992) s.136.

⁶¹ Enis KÜHNEL, "XV. ve XVI. Yüzyıllarda Türk Minyatür Üslubu" *Uluslararası I. Türk Sanatları Kongresi (Tebliğler) A.Ü. İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Enstitüsü Yayınları: 7* Ankara 1962 s., 279.

⁶² Ahmet KAMİL GÖREN, "Resim Sanatının Gelişim Sürecinde Osmanlı Padişah Portreleri" *Antik-Dekor S.22* (1973) s., 38.

⁶³ Nüzhet İSLİMYELİ, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi* Ankara 1967, s. 434.

⁶⁴ Mustafa CEZAR, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 109* İstanbul 1971 s., 15. Konuya ışık tutması açısından Bkz. Cosimo Comidas de CARBOGNANO (KÖMÜRCİYAN), *18.Yüzyılın Sonunda İstanbul* (İtalyanca ve Latince Aslından Çeviren: Erendiz Özbayoglu) Eren Yayınları İstanbul 1993 s.,15.

duğu Saray Ressamları kurumunu oluşturmaları yeni çağdaş "Osmanlı Ressamları" olmalarıdır⁶⁵. Konuya Batılı ressamların Osmanlı sarayı ile ilişkileri ölçeğinde ancak yine de genel bir çizgide bakıldığında; saray ile Batılı ressamlar arasında oldukça hareketli ve hatta yoğun denebilecek ilişkiler belirlenmektedir⁶⁶. Saray ve Sefarethaneler ekseninde geliştiği görülen 18. yüzyıldaki Batılı anlamdaki resim faaliyetleri kısa bir zamanda gelen giden ressamların yaptıkları Osmanlı veya İstanbul albümlerinin Batıda yayımlanmasıyla Türkler ve Osmanlı ülkesi gitgide bir cazibe merkezine dönüşmüştür. Zaten 1721 yılında III. Ahmed'in Paris'e XV. Louis'in sarayına elçi olarak gönderdiği Yirmisekiz Mehmet Çelebi ile Paris'ten tüm Avrupa ülkelerine yayılan "Turquerie" adı verilen bir Türk modasının da varlığı bu yöndeki istek ve yönelimleri hızlandırmıştır⁶⁷.

Fransa'nın Osmanlı İmparatorluğu nezdindeki son İstanbul Büyükelçiliği Müsteşarlarından Andre Boppe "Les Peintres du Bosphore au XVIII Siècle, Hachette Paris 1891-ikinci baskı -1989" adlı eserinde 18.yüzyıl boyunca Türkiye'ye gelen ressamları ve eserleri açıklamaktadır. Kuşkusuz 15. yüzyıldan beri Osmanlı ülkesini ziyaret edip resimledikleri bilinen, ancak belirtilen nedenlerle 18. yüzyılda sayıları artan bu sanatçıların "Oryantalist" analojisi içinde "Osmanlı Ressamı" olarak nitelenebileceklerin sayısı oldukça azdır. Gerçi bunların büyük bir kısmı Batıda "Boğaziçi Ressamları" olarak anılmakla birlikte Osmanlı-Türk kültürüne doğrudan katkılarını hesaba katıldığında belirtildiği üzere sayıları oldukça azalır. Aslında 15. yüzyıldan beri Türkiye'ye gelerek Türklerin günlük yaşantılarını, saray ve halk giysilerini, hatta kimilerinin padişahların portrelerini bile çizmelerine rağmen kanımızca bunların önemli bir kısmının adı bilinmemektedir. Ancak bu sanatçıların eserlerinin tümü kaybolmamış, ülkelerine dönüşle bağımsız albümler olarak toplanmış ve bazıları da zamanın ünlü gravür ustaları ve ressamları tarafından kullanılmıştır⁶⁸. Yukarıda belirttiğimiz üzere Osmanlı ülkesini ziyarete gelerek burada Türk sanatı, mimarisi, şehir hayatı, gelenek-görenekleri, folkloru, etnoğrafyası, coğrafyası, tarihi hatta müziği hakkında genelde sathi ve bazen de yanlış olmakla birlikte ya da hiç bir yerde bulunmayacak bilgileri sunan seyahatnamelerle ayrılan seyyahların, eserlerini süsleyen resimleri de çok önemli bir grup oluştururlar. Aslında tüccar, din adamı, bilim adamı ya da diplomat gibi sıfatlarla Osmanlı topraklarını dolaşan bu kimselerin eserleri, daha çok stratejik etüdlere dayandığı için belgeleri tavrılarıyla öne çıkarlar⁶⁹.

İleride konu edeceğimiz üzere, diplomatik heyetlerin karşılıklı olarak gidip gelmesi, İstanbul'da görev alan sefaret ressamlarının veya seyyahların yaptıkları resimlerin albümler halinde Batıda yayımlanması ile geçmiş yüzyıllardaki korkunun ve bilgisizliğin öne çıkardığı hatta yer yer ironik bir tavırla ele alınan Türk konuları ve temaları da 18. yüzyıldan sonra değişmeye başlamıştır. Saraya çağrılan sanatçıların tanıtıkları Batılı anlamdaki resmin, saray çevresinde gelişen kültür hayatına bir pencere açması gibi bu tür faaliyetler de Batıdan Doğuya birer pencere olmuştur. Bu çerçevede Batı ülkelerine giden Osmanlılar da buralarda resimlerini yaptırmışlardır. Örneğin 1727 yılında Osmanlıların İsveç'e elçi olarak gönderdiği Kozbekçi Mustafa Ağa'da Schröder'e portresini yaptırmıştır. Daha sonra İsveç'le süren diplomatik ilişkiler boyunca burada görev yapan Osmanlı sefirlerinin veya İsveç aristokratlarının İstanbul'a göndererek yaptırdığı, portreler, kılık-kıyafet albümleri, manzaralardan teşekkül eden önemli bir resim repertuarı oluşmuştur. Günümüzde İsveç'te bazı özel mülklerle kitaplıklarda yer alan bu resimler, 19. yüzyıla kadar devam eden, karşılıklı ilgiyi ortaya koyarlar⁷⁰.

⁶⁵ Aykut GÜRÇAĞLAR, "Osmanlı Saray Nakkaşhanesinin Ortadan Kalkması ve 19. Yüzyılda Osmanlı Saray Ressamlığı Kurumu" Türkiye'de Sanat Ocak-Şubat 1994 S.12 s., 60-63.

⁶⁶ Sema ÖNER, "Türk Resminin Gelişiminde sarayın Yeri (1839-1923)" 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, C.III (23-27 Eylül 1991, Bildiriler) Kültür Bakanlığı Yayınları: 1705 Yayınlar Dairesi Başkanlığı Özel-Kongre Dizisi: 20-1 Ankara 1995 s., 19.

⁶⁷ Günsel RENDA., A.g.m. s., 43, 44.

⁶⁸ Türkiye hakkında ilk tahta baskı gravürlerle süslü seyahatname, Erhard Reuwich'in resimlerini çizdiği Berohard von Breydenbach'ın 1483, 1484 yılında basılan seyahatnamesidir. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Tülay REYHANLI., İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat-1582/1599- Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 554 Sanat Eserleri Dizisi: 4 Ankara 1983 s., 9, not 19, 20.

⁶⁹ Bkz. Tülay REYHANLI., Aynı Makale sonunda yer alan bibliyografya. Metin AND., "16. Yüzyılda İstanbul Üzerine Renkli Resim Albümleri" Kültür ve Sanat S.1 Aralık 1988 s., 11; Nusret ÇAM., "E.J.Davis'in Seyahatnamesine Göre 115 Yıl Önce Anadolu'dan Resimler" Kültür ve Sanat S. 11 Eylül 1991 s., 50-55.

⁷⁰ Günsel RENDA., A.g.m. s., 45; Günsel RENDA., "İsveç'te Türklerle İlgili Eserler: İsveç Kraliyet Kitaplığı" Kültür ve Sanat S.5 Mart 1990 s., 19-25.

Saray ve Sultanların önderliğinde Türk insanının Batılı hayat tarzına ayak uydurma isteği sonucu gelişen sosyal ve kültürel değişikliklerin '*Batılılaşma*' veya yine bir Batılı sözcükle '*vesternizasyon*' olarak ifa-lendirildiği yıllarda, Batı insanının da o dönemde Doğuyu temsil eden Türk-Osmanlı kültür ve hayatını kavrama veya anlama uğraşına '*Oryantalizm*' adı verilmiştir. 19. yüzyılın başından itibaren romantik nitelikli bir Doğu ilgisi olarak, Avrupa'da bir süre moda olan 18.yüzyıldaki *Turquerie*'nin yerine egemen olan bu akımın temelinde, 19.yüzyıl romantik edebiyatı, klasik bilimler, tarih ve arkeolojiye artan merak gibi görünen veya siyasal, sosyal ve kültürel görünmeyen pek çok neden vardır.

Doğu, aslında Rönesans'tan başlayarak Batılı sanatçıları her zaman ilgilendiren ve etkileyen bir konu olmuştur. Rönesans'ta Venedik sanatının Doğu kültürünün etkilerini gösterdiği 17.yüzyılda Rembrandt'ın tarihi resimlerinde Doğulu kıyafetler kullandığı bu etkinin bilinen belli başlı örnekleridir. Gerçi bu ilginin daha da eski tarihlere gidebilen örneklerini de tespit edebilmek mümkün olmakla birlikte, örneğin İyonlular'ın "*Uygarlığın doğduğu yer*" anlamına kullandıkları "*Güneş Doğudan Yükselir*" sözüyle işaret ettikleri, Doğunun egzotik ve düşsel dünyasına olan büyük merak asıl olarak 19. yüzyıl başlarında belirginleşir⁷¹. 19. yüzyıl boyunca, başta Fransa olmak üzere, İngiltere, Almanya, İtalya ve Avusturya gibi ülkelerde esen Oryantalizm rüzgârları tarih veya diğer başka sosyal bilim dallarında araştırmacılarca farklı neden ve isteklere dayandırılmıştır. Kimi araştırmacılara göre, Fransız devriminin getirdiği zor ve kanlı yıllar, devrim sonrasının kısıtlayıcı maddi koşulları, Paris'te insanları çılgınlığa ve fanteziye itmştir. Osmanlı sultanlarının Paris ve diğer Avrupa kentlerindeki ilk elçileri nin giyiniş ve davranışlarının yol açtığı *Turquerie* modası ve öte yandan Napolyon'un Mısır seferi de canı sıkılan Fransız burjuvaları için renkli ve egzotik bir hayal dünyasının kapılarını açmıştır⁷². Ancak Oryantalizm konusunda oldukça incelemesi bulunan Edward Said'in, Avrupa'nın sömürgeciliğini haklı göstermeye ve sürdürmeye yarayan mekanizmanın bir parçası olarak gördüğü Oryantalizm, gerçekten de yalnızca Doğunun büyümesine kapılan edebiyatçıların, gezginlerin ressamların yarattığı bir düş dünyası olmamalıdır⁷³. Amerikalı sanat tarihçisi Prof. Linda Nochlin de Said'in belirlemesine katılarak, Oryantalist sanatın siyasi ve ideolojik amaçları hesaba katılmadan doğru anlaşılamıyacağı kanısındadır. Yine Nochlin'e göre Oryantalist sanat birincisi erkeğin kadına, ikincisi beyaz ırkın koyu ırka kıyasla üstün olduğu varsayımına dayanan bir ideolojik temele oturur. Ve yazara göre de bu ideolojinin en karakteristik temsilcisi Gérôme ve onun "*Yılan Oynatıcısı*" adlı tablosudur⁷⁴. (Resim 5) Dönemin romantik edebiyatının veya devrimler sonunda gelişen politik tarih merakının veya daha marjinal ifadelerle, 17.yüzyıl sömürgeciliğinin ve müstemle arayışının bir '*keşif kolu*' olarak nitelenen Oryantalizm, Lord Byron'un haremeleri, sultanları anlatan şiirleri, Samuel Taylor Coleridge'in "*Kubla Han*"ı veya Thomas Moore'un "*Lalla Rockh*" gibi Hindistan'da geçen aşk öykülerine rağmen en çarpıcı anlatımını resim sanatının gravür, taş baskı ya da pentür örneklerinde ortaya konulmuştur⁷⁵. Ancak 19. yüzyılın başında yazılan bu şiir ve romanlar gerçek dışı da olsa Doğunun gizemleri'yle, düşleriyle kurulu dünyasına bir özlem ortamı oluşturmuştu. Hatta bu yıllarda kimi ressamlar bu ortamdan öylesine etkilenmişlerdi ki, örneğin Delacroix'in 1827-1828 yıllarında daha henüz Doğuya seyahatinden önce yaptığı "*Sardanapal'in ölümü*", (Resim 6) Ingres'in 1814'te yaptığı "*Odalık*", 1862'de yaptığı "*Türk Hamamı*" (Resim 7) ve hayatı boyunca Venedik'ten öteye seyahat etmemiş olan Richard Parkes Bonington'un oryantal kadınları konu alan tabloları tamamen bir düş ürünü olarak yapılmışlardı. Bu bakımdan Türk sanatı açısından, farklı boyutlarda ilgisi ve katkısı olan Oryantalizmin ya da onun çözülmesi tarihi ve politik bilinç temelinde ve analiz gücüne dayanan araştırmalar için ilgi ve cazibe dolu bir görsel alan olarak öne çıkan bir konudur⁷⁶.

⁷¹ Jale N. ERZEN., "Resimde Doğu Merakı: Oryantalizm" Yeni Boyut S.21 Mart 1984 s., 3.

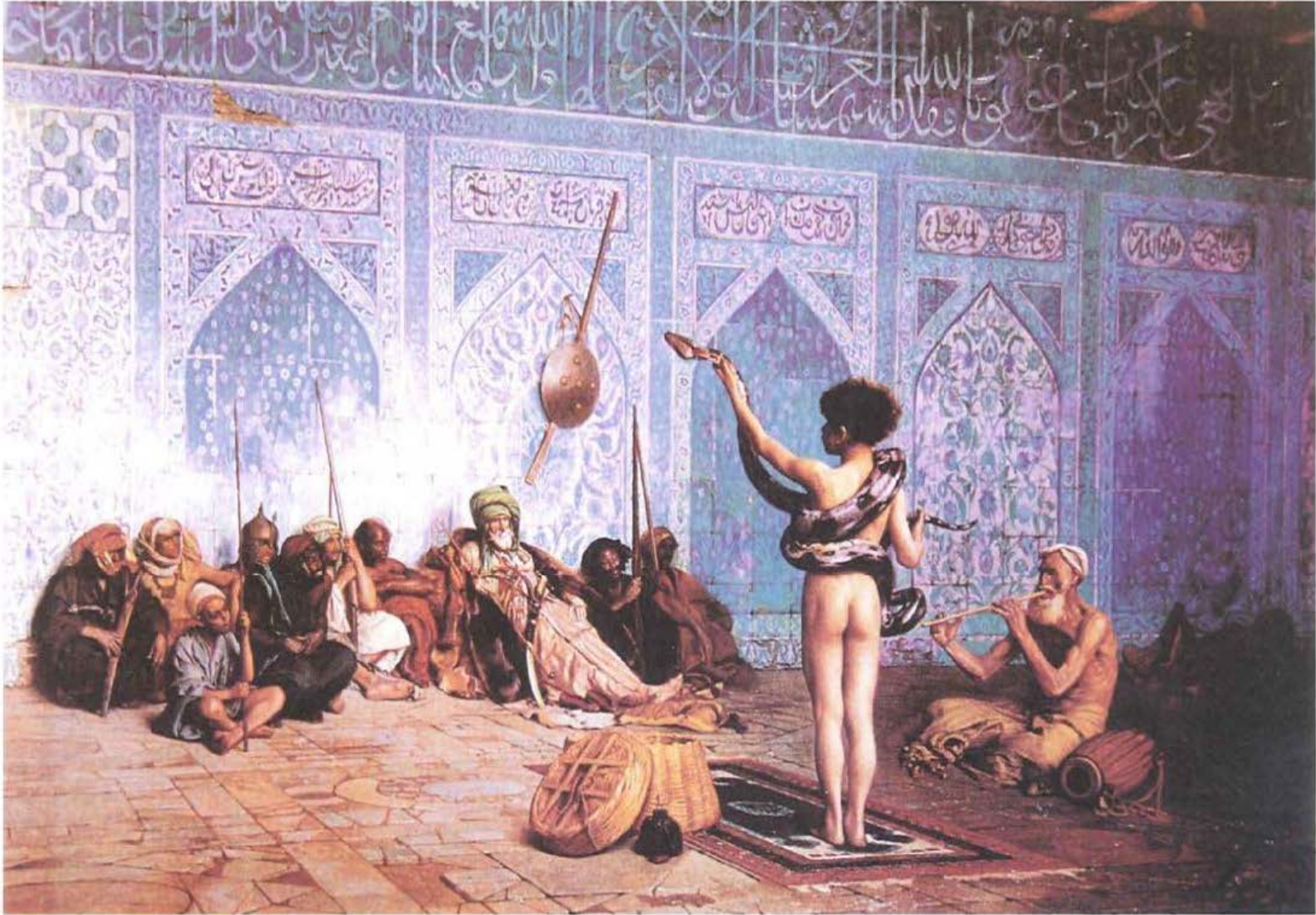
⁷² Filiz YENİŞEHİ LİOĞLU., A.g.m. s., 64, 65. Başvurulan ilk kaynaklar için Bkz. Philip Julian., *Les Orientalistes* Fribourg 1977; M. VERRIER., *Les Peintres Orientalistes* Paris 1979.

⁷³ Edward SAID., *Oryantalizm* (Doğu Bilim) (Çev. Neziha Uzel) İrfan Yayıncılık No: 38 Tercüme Eserler No: 2 İstanbul 1995; Bir kavram olarak Oryantalizm hakkında Bkz. Ahmet PA LAKIŞIK., *Oryantalizmin Soruları* İnsan Yayınları: 164 İnceleme Araştırma Dizisi: 75 İstanbul 1995; A. HÜSEYİN, R. OLSON, C. KUREŞİ., *Oryantalistler ve İslamiyatçılar* İnsan Yayınları İstanbul 1989 (Çev. Bedirhan MUHİP); Halil BERKTAY., "İslamcılık Oryantalizmi Aşabilir mi? Sacak s., 12 Ocak 1985; Kadir CANATAN., *Bir Değişim Süreci Olarak Modernleşme* İnsan Yayınları: 123 Araştırma-İnceleme Dizisi: 56 İstanbul 1995; Mustafa SİBAİ., *Oryantalizm ve Oryantalistler Yararları-Zararları* (Tercüme ve Notlar Mücteba Uğur) Beyan Yayınları: 182 İstanbul 1993.

⁷⁴ Linda NOCHLIN., "The Imaginary Orient" *Art in America* N.181 Mayıs 1983.

⁷⁵ Jale N. ERZEN., A.g.m. s., 3; Edward SAID., *Oryantalizm. Sömürgeciliğin Keşif Kolu* (Çev. Selahattin Ayaz) Pınar Yayınları İstanbul 1991; Fuat KEYMAN vd., *Oryantalizm Hegemonya ve Kültürel Fark* İktisim Yayınları: 362 Araştırma İnceleme: 57 İstanbul 1996.

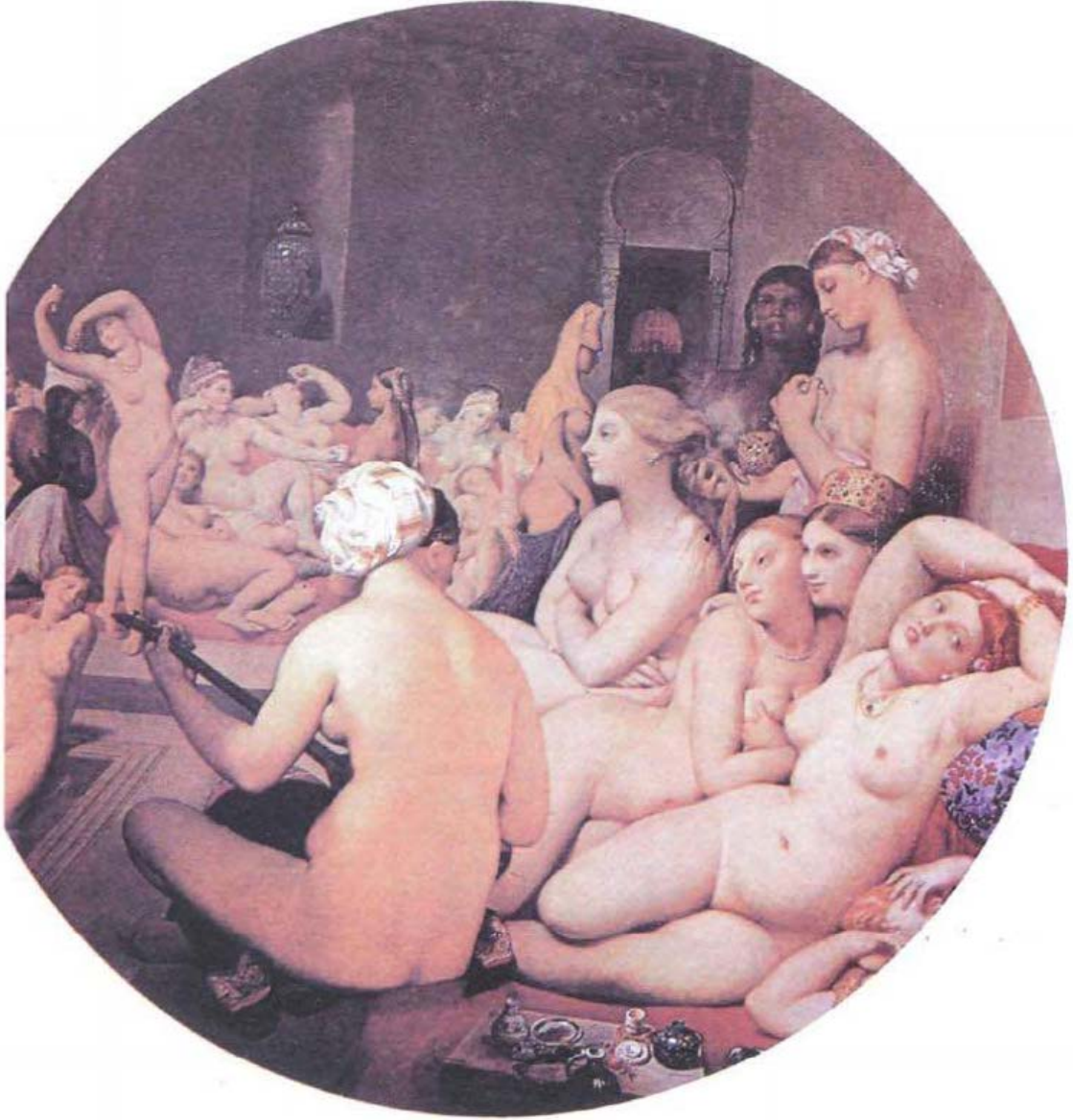
⁷⁶ Jale N. ERZEN., A.g.m. s., 3, 5.



Resim 5 : Jean-Léon GÉRÔME., "Yılan Oynatıcısı" Tuval Üzerine Yağlıboya 84 x 122 cm.



Resim 6 : Eugene DELACROIX "Sardanapal'in Ölüümü" (1817) Tuval Üzerine Yağlıboya.



Resim 7 : D. INGRES. "Türk Hamamı" (1862) Tuval Üzerine Yağboya.

Avrupa'da esen Oryantalizm rüzgârları içinde gelişen sanat ve özellikle de resim faaliyetlerinin Türkiye ve Türk insanına dönük yanına gelindiğinde 19. yüzyıl boyunca Osmanlı ülkesine gelen sanatçılarda ileride konu edeceğimiz Türk-Osmanlı imajında ve konularında bir önceki döneme göre bazı değişiklikler görülür. Daha önceki dönemde Osmanlı dünyasının yalnızca belirli bazı yönlerini öne çıkaran Batılı sanatçılar, bu yüzyılda bu kültürün özüne inmeye çalışmış, onun gelenek ve göreneklerini, gündelik yaşam tarzını, etnik tiplerini, kıyafetlerini ve mimarisini belgeleyen yapıtlar gerçekleştirmişlerdir⁷⁷.

Yukarıda belirttiğimiz üzere 15.yüzyıldan itibaren 18.yüzyıla kadar, saray için çalışan hatta belki bir kısmının "Hassa Nakkaşhanesi" içinde yer almış olmaları nedeniyle "Osmanlı ressamı" olarak adlandırdığımız Batılı sanatçılar gibi, 18. ve 19. yüzyılın "Turquerie" ya da "Oryantalizm" yönelimleri ile Türkiye'ye gelmiş ve bir kısmı uzun süreler kalmış, hatta bir kısmı isteyerek ömrünün sonuna kadar bu topraklarda kalarak yine burada defnedilmiş olanlar da vardır. Bunlardan bir kısmı, örneğin İstanbul'da beş yıl

⁷⁷ Zeynep İNANKUR., "19.Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul'a Gelen Batılı Sanatçılar" Osman Hamdi Bey ve Dönemi (17-18 Aralık 1992, Sempozyum Bildirileri) Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 1993 s., 75, 76.

kalmış olan İsviçreli ressam Jean Etienne Liotard (1702-1789) gibi sanatçılar daha sağlıklarında "Türk Ressamı" adı ile anılmışlardır⁷⁸.

Fransa'nın Osmanlı İmparatorluğu nezdinde son İstanbul Büyükelçiliği Müsteşarlarından A.BOPPE'nin "Peintre du Bosphore..." adlı değerli eserinin orijinaline ulaşamadığı için söz konusu kitabın M.Ali KAYABAL'ın "18.Yüzyıl'da Türkiye'ye Gelen Yabancı Ressamlar" başlıklı özet çevirisinden faydalanılmıştır⁷⁹.

İşledikleri konular nedeniyle "Türk Ressamı" ya da "Osmanlı Ressamı" olarak anılan 18. ve 19.yüzyılın Batılı sanatçılarının büyük bir kısmı, dönemin İngiliz, Fransız, İtalyan, Avusturyalı, İsveçli gibi Avrupalı sefirlerin beraberinde Türkiye'ye gelerek çalışan sanatçılar olmakla birlikte, bu yıllarda 'saray' da bu konuda kayıtsız kalmamıştır. Bu nedenle, konuya Batılı ressamların Osmanlı sarayı ile ilişkileri ölçeğinde ancak yine de genel bir çizgide bakıldığında; saray ile Batılı ressamların arasında oldukça hareketli ve hatta yoğun denebilecek ilişkiler söz konusudur. Bu durum, bir bakıma 19.yüzyılda Türkiye'ye özellikle de İstanbul'a yönlendiği görülen Batılı ressamların ilgisinden Osmanlı sarayının ve aristokrasisinin de kendisine düşen kültürel veya sosyo-kültürel sorumluluğu karşıladığı sonucunu ortaya koyar. Bu arada imparatorlukta II. Mahmud döneminden sonra saray ve padişahın mutlakiyetinin azalması, hanedan dışında kozmopolit denebilecek bir yapıda yeni bir aristokrat sınıfının ortaya çıkması, ekonomiyi ellerinde tutan gayrimüslim bir burjuva sınıfının oluşması, yanısıra Jön Türklerin burjuva ideolojisi, monarşiye hizmet veren, içlerinde ressamların da olduğu "Hassa kuruluşları"nın ortadan kalkmasına yol açmıştır. Ancak 19.yüzyılın sonlarına doğru, bir kısım Oryantalistlerin ve Çarşı ressamlarının İstanbul'daki etkinliklerinin de ortaya koyduğu gibi bu durum açık pazar haline gelen İstanbul'da serbest bir sanatçı piyasasının oluşumuna da katkıda bulunmuştur.

Liotard gibi, İstanbul merkezli "Osmanlı dünyası"nı resmeden ve "Boğaziçi Ressamları" olarak anılan Jean-Baptiste van Mour, Jacques Carrey, Antoine de Favray ve Antoine Ignace Melling'in hem öncü erken örnekleri yapmaları hem de, yalnızca resim alanı ile sınırlı kalmayan katkılarıyla, sanat tarihinde önemli bir yerleri vardır. 1737 yılında İstanbul'da ölene kadar, törenleri, günlük yaşam ve kıyafetleri belgeleyen bir çok resim yapan von Mour'un İstanbul'daki etkinliğinin bir çok yerli ressamı etkilediği ve kıyafet resimleri yapan sanatçıların çalıştığı atelyelerin olduğu sanılmaktadır⁸⁰.

Kanımızca, "Şehnâme", "Silsilenâme" geleneği 19.yüzyılın yine saray çevresinde gelişen, bir anlamda "Hassa Nakkaşları"nın son temsilcileri gayrimüslim Osmanlı veya yabancı ressamların oluşturduğu sanatçılar grubunun üzerinde von Mour gibi erken veya daha geç Batılı sanatçıların izleri olmalıdır. Gentile Bellini ile Türk resmine girdiği düşünülen 3/4 portre kalıbı, mada'yonlar içinde, fon yaratılarak padişah portreleri ve bu portrelerdeki detay işçiliği ve derinlik problemini çözme çabaları, kıyafet albümlerindeki etnik, etnolojik referans kaygıları, kitap resimleriyle başlayan, duvar ve tavan resimleriyle gelişen ve ııval resmine dönüşen, üç boyutlu, renkli peyzaj arayışlarının hepsi genel ve analojik bir yaklaşımla değerlendirildiğinde, 18. ve 19.yüzyıl Batılı ressamlarını tespit etmemek mümkün gibi gelmemektedir⁸¹. Bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı'nda yer alan Refail, Kapıdağlı Konstantin ve Istrati gibi, son Osmanlı Ressamlarının resimlerinde Batılı ressamların kıyafet albümlerinin ve bu resimleri'n çalışıldığı İstanbul'daki yabancı resim atelyelerinin önemli rolleri olmalıdır⁸². Türk resminin 'geleneksel' ve 'çağdaş' süreci ile arasında önemli rolleri olduğu kuşku götürmez olan pentür ressamlarının yanısıra, Sultan Abdülmecid (1839-1861), Sultan Abdülaziz (1861-1876) ve II. Abdülhamid ve hatta Sultan Reşad (1909-1918) dönemlerinde bu padişahların istekleri üzerine saraya gelerek çeşitli saray, köşk ve kasırların duvar ve tavan resimlerini yapan

⁷⁸ Günsel RENDA., "Avrupa Sanatında Türk Modası" Sanat Üzerine Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 3 Ankara 1985 s.47; Günsel RENDA., "Türk Ressamı Diye Anılan Jean Etienne Liotard" Sanat Dünyamız XIII (1978) s., 12-21.

⁷⁹ Bkz. M.Ali KAYABAL., "18. Yüzyılda Türkiye'ye Gelen Yabancı Ressamlar" Hayat Tarih Mecmuası [S. 5 1968/1 s., 27-34; S.6 1968/2 s.41-47; S.7 1968/3 s.44-48] S.5 1968/1 s.,43.

⁸⁰ Mihriban ARSLAN., A.g.m. s., 137.

⁸¹ Ahmet Kamil GÖREN., A.g.m. s., 37-39.

⁸² Günsel RENDA., "Avrupa Sanatında Türk Modası" Sanat Üzerine Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 3 Ankara 1985. s., 46.

sanatçıların da minyatürden pentüre geçiş sürecindeki Türk resmine önemli katkıları olmuştur. Belgelere göre "serressam" olarak nitelenen Emille Meinz, Rondelman, Francoise Charles Boyl, Acquaroni, Mason Bey ve ileride tekrar söz edeceğimiz Zonaro gibi sanatçılar, bazı konularıyla Anadolu'ya da sığınan dolaylı etkileri yanı sıra, çağdaşları, İstanbul'daki Gayrimüslim ve Türk Osmanlı ressamlarını da etkilemiş olmalıdırlar⁸³.

Tekrar Oryantalistlere ve bunlar içinde "Osmanlı Ressamı" olarak adlandırılan sanatçılara dönecek olursak, erken dönemden Melling, Ivan Konstantinovitch Aivazovski (1817-1900), Gustave Boulanger (1824-1888), Jean Brindisi, Eugène Fromentin (1820-1876), Jean-Leon Gérôme (1824-1904), Pierre Désire Guillemet (1827-1878), Leonardo de Manpo (1843-1930), Amadeo Preziosi (1816-1882), Fausto Zonaro (1854-1929), Stanislavs von Chelebovski gibi sanatçılar başta dönemlerinin Padişahlarının, sarayın övgü ve ilgilerini çekmeyi başarmışlardır⁸⁴. Özellikle III. Selim ve kardeşi Hatice Sultan'ın mimar ve ressamı olarak çalışan Melling Padişah'tan ve Hatice Sultan'dan büyük ilgi görmüştür⁸⁵. Sanatçının İstanbul izlenimlerini konu alan ve 1819 yılında Paris'te yayımlanan "Voyage Pittoresque de Constantinople et Des Rives du Bosphore" adlı eseri kırkdokuz tabloyu içeriyordu⁸⁶. Ünlü İngiliz romantik ressam Joseph Turner'in, yeteneği hakkında "Dehanın esinlendirdiği(..), yüce ve güçlü" nitelemesini yaptığı Aivazovski, ziyaret ettiği dört seferinde de İstanbul'da epeyce kalmış, dönemin Osmanlı Aristokratlarının ve Sultan Abdülaziz'in önem verdiği bir ressamdı⁸⁷. Sanatçının Türkiye'ye ilişkin en yoğun resimler yaptığı yıl 1875'tir.

Kuşkusuz, yukarıda "Osmanlı Ressamı" olarak belirlemeye çalıştığımız özelliklerin en çoğunu taşıyan Batılı ressam Malta'lı Kont Amadeo Preziosi'dir. Resim sanatının Lamartine (1790-1869)'i veya Pier Loti'sidir. Prof. Zeynep İnankur, "İstanbul'da Bir Oryantalist: Amadeo Preziosi" adlı inceleme-sinde, Osmanlı sanatını Batı dünyasına tanıtmakta çok önemli rolü olduğunu belirttiği sanat eleştirmeni Adolphe Thalasso'nun "l'art Ottoman" adlı kitabında, İstanbul'da ilk özel resim akademisinin kurulduğu 1874 yılında Türk resminin 'tek temsilcisinin' Levanten suluboya ressamı Preziosi olduğunu yazdığını kay-deder⁸⁸. Yaşamının yarısından çoğunu İstanbul'da geçiren ve öldüğünde de Yeşilköy'de defnedilen Preziosi, pek çok oryantal ressamın aksine resmettiği konuları dışardan gözlemle değil, bilhassa yaşayarak, benimseyerek tablolarına geçirmiştir⁸⁹ (Resim 8). Amadeo Preziosi bir yazarın ifadesiyle Osmanlı toplumunun içeri-sinde her zaman bir *frenk* olarak kalmış fakat yurtdışındaki sanat organizasyonlarında *fes'i* ve *duyguları*yla Türklerin yanında yer almıştır. Avrupada düzenlenen fuarlarda Türk ressamları arasında ismi sayılmış, Batılılaşma sürecinin başlangıcındaki Türk resmine, minyatür ve levhalar dışında bağımsız, gündelik yaşam-dan kesitlerle mütevazı de olsa anılması gereken katkılarda bulunmuştur⁹⁰.

⁸³ Şule YUM., "İstanbul'da 19. Yüzyıl Saray Yapıları ve Batı Özellikli Duvar ve Tavan Resimleri" Antik-Dekor S.19 (1993) s., 32, 33.

⁸⁴ Ayrıca Başlangıcından 20. yüzyıla kadar Türkiye'ye gelen İtalyan ressamlar ve Türk-İtalyan Resim İlişkileri için Bkz. Zeki Sönmez., *Tarihi Gelişimi içinde Türk İtalyan Resim Sanatı ilişkileri* Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul 1995; Kıymet GİRAY., "Türk Sanatının Çağdaş Gelişimlere Açılması" *Kültür ve Sanat* S.29 Mart 1996 s., 40.

⁸⁵ A. BÖPPE., "Hatice Sultan ve Melling" *Hayat Tarih Mecmuası* Nisan 1968 C.1 S.3 s., 4-11.

⁸⁶ Reşat Ekrem KOÇU., "XIX. Yüzyıl Medeniyetini Dile Getiren Bir Eser: Melling'in Muhteşem İstanbul albümü" *Hayat Tarih Mecmuası* C. 1 S. 6 Temmuz 1970 s., 19-24; Jak DELEON., "Osmanlı Döneminde Yabancı Ressamlar" *Gergedan* S.19 Eylül 1988 s., 36.

⁸⁷ Galina ÇURAK., "Bir Deniz Ressamının Öyküsü. Aivazovski Türkiye'de" *Türkiyemiz* S.64 Haziran 1991 s., 26.

⁸⁸ Zeynep İNANKUR., "İstanbul'da Bir Oryantalist, Amadeo Preziosi" *Antik-Dekor* S. 16 (1992) s., 84.

⁸⁹ Osman ÖNDEŞ., "Malta'lı Ressam Amadeo Preziosi" *Hayat Tarih Mecmuası* C.1 S.2 Mart 1973 s., 38.

⁹⁰ Emin Çetin GİRĞİN., "Osmanlı İmparatorluğunu Resimleyen Malta'lı Ressam" *Cumhuriyet* 12.4.1987.



Resim 8 : Amadeo PREZIOSI. "Sultan Abdülmecid Saltanat Kayığı ile Dolmabahçe Camii'ne Giderken" Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu



Resim 9 : Stanislavs Von CHELEBOVSKI, "Varna Meydan Muharebesi" 300x400 Harbiye Askeri Müze Koleksiyonu

Saray ve Batılı ressamılar konusunda Abdülaziz dönemi farklılıklarla öne çıkar. Abdülaziz'in sanatçı kişiliği ile bütünleşen ve saray dışındaki sanat ortamıyla da paralellik gösteren saray içindeki bu yoğunluk, daha çok 'padişah'ın resimlerinin yapılması için davet edilen sanatçıların faaliyetleridir. Bilindiği üzere portrelerinin yaptırılmasına hiç de yabancı olmayan Türk İmparatorları bu sürekliliği, 19.yüzyılın Batılı anlamdaki resim üslubuyla da sürdürmüşlerdi⁹¹. Sultan Abdülaziz döneminde portrelerini yapanlar arasında Fransız ressam Pierre Desiree Guillement, Stanislavs Von Chelebovski de bulunmaktadır⁹². Bu arada 1883 yılında İstanbul'a gelerek Preziosi gibi hayatının sonuna kadar İstanbul'da yaşayan Leonardo de Mango'da unutulmamalıdır. Mango, Philippe Bello ve Salvator Valeri gibi İtalyan Oryantalistleri ile Osman Hamdi Bey'in kurduğu Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nde öğretmelik de yapmıştır. Ancak sarayın arşiv belgelerinde "Sultan Abdülaziz'in Ressamı" olarak tanımlanan ve bizzat Sultan'ın daveti üzerine İstanbul'a gelen Guillement, sarayın hizmeti dışında 1874 yılında İstanbul'da kurduğu atelye ile Türkiye'de resim eğitiminin gerekliliğini ilk kez ortaya koyması yanı sıra bu atelyesi ile Batılı anlamdaki Türk resmine de önemli katkıları olduğu düşünülür⁹³.

Chelebovski ise önce Sadrazam Fuat Paşa'nın dikkatini çekmiş, onun önerisi üzerine saraya davet edilmiştir. Chelebovski'nin ileride etrafıca ele alacağımız üzere bizim için asıl önemli yanı Türk tarihi ile ilgili pek çok konuyu resimleştirmesidir (Resim 9). Yine aynı yıllarda Sultan'ın yakın çevresinde olan ve daha çok Türk-Yunan savaşına ilişkin tablolarıyla tanınan bir başka Oryantalist Alberto Pasini (1826-1897) dir. Sanatçının gerçekçi İstanbul görüntüleri de oldukça başarılıdır⁹⁴. 19.y.y'ın ilk yarısında bir süre de İzmir'de yaşayan bir diğer önemli Oryantalist ise Alexandre Gabriel Decamps'tır. Ancak aynı yılların en tanınmış Oryantalist ressamı kuşkusuz Jean-Leon Gérôme'du. Daha çok Kuzey Afrika ülkelerini resimlemiş olmakla birlikte Türkiye'den de resmettiği önemli eserleri vardır.

Sultan II. Abdülhamid dönemine (1876-1908) gelindiğinde, Batılı ressamılarla yerli ressamılar arasındaki ilişkilerde Osmanlı'nın eski yıllardaki Hassa ressamılarının durumunu hatırlatan farklılık görölmeye başlanır. Bunların içinde en önemlisi, sarayda uzun süre görev yapan maaşlı, bir anlamda kadrolu ressamlık müessesesinin tekrar kurulmasıdır. Yaklaşık bir yüzyıl kadar ortadan kalkan saray nakkaşhanesinin oluşturduğu boşluk, azınlık ve Oryantalist ressamılarla doldurulmaya çalışılmış ancak, saray nakkaşhanesinin tekrar tesisi için gereken alt yapı ancak Abdülaziz döneminde oluşturulabilmiştir⁹⁵. Kanımızca eski "Hassa Nakkaşları" ocağının yeniden canlandırılması gibi algılanabilecek olan bu çaba II.Meşrutiyet'e kadar; Belki de şimdilik tespit etmek zor olmakla beraber Osmanlı müesseselerinin kapatılmasına kadar sürmüştür. Yanı sıra 19. yüzyıl başlarında sultan davetiyle gelenler, kendiliklerinden İmparatorlukta çalışmaya gelenler, Levantenler ve yurtiçi/yurtdışında Oryantalistlerin yanında eğitim yapan ressamılar kendilerine işveren, destekleyen sultan, saray ve Sefarethaneler dışında da kendilerine yeni sponsorlar bulmaya başlamışlardır. İstanbul'da yaşayan yabancı sermaye kurumlarının elemanları, Tanzimat Paşaları ve sarraflar da sanatı destekleyen sosyal gruplar olarak yüzyılın sonuna kadar etkinliklerini korumuşlardır.

1850 sonrası İstanbul'unun bu karışık ancak farklı destek kaynaklarının var olduğu ortamında, yerli-yabancı, müslüman, gayrimüslim, saray için çalışan halk ve gelen yabancı turistler için iş yapan veya gezgin Oryantalistlerle, hala minyatür tekniğinde ısrar eden ya da minyatür içinde perspektif kullanmaya çalışan eski ustalar, İmparatorluk renkliliği içinde aynı ortamda çalışmışlardır.

⁹¹ Sezer TANSUÖ., "Türk Resim Kültüründe Portre (I) Portre Ressamlığı ve Bizdeki Kaynakları" Antik-Dekor S.26 (1994) s., 94-96.

⁹² Necrin SİNEMOĞLU., "Askeri Müzede Bulunan Resim Koleksiyonu" 9. Millellerarası Türk Sanatları Kongresi (23-27 Eylül 1991, Bildiriler) C.III Kültür Bakanlığı Yayınları: 1705 Yayınlar Dairesi Başkanlığı Özel Kongre Dizisi: 20-1 Ankara 1995 s., 215; Sema ÖNER., A.g.m. s., 20.

⁹³ Zeynep İNANKUR., "19. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul'a Gelen Batılı Sanatçılar" Osman Hamdi Bey ve Dönemi (17-18 Aralık 1992, Sempozyum Bildirileri) Tarih Vakfı Yur. Yayınları İstanbul 1993 s., 77; Sema ÖNER., A.g.m. S.,20.

⁹⁴ Cimsel RENİDA., A.g.m. s.,47.

⁹⁵ Aykut GÜRÇAĞLAR., A.g.m. s.,63.

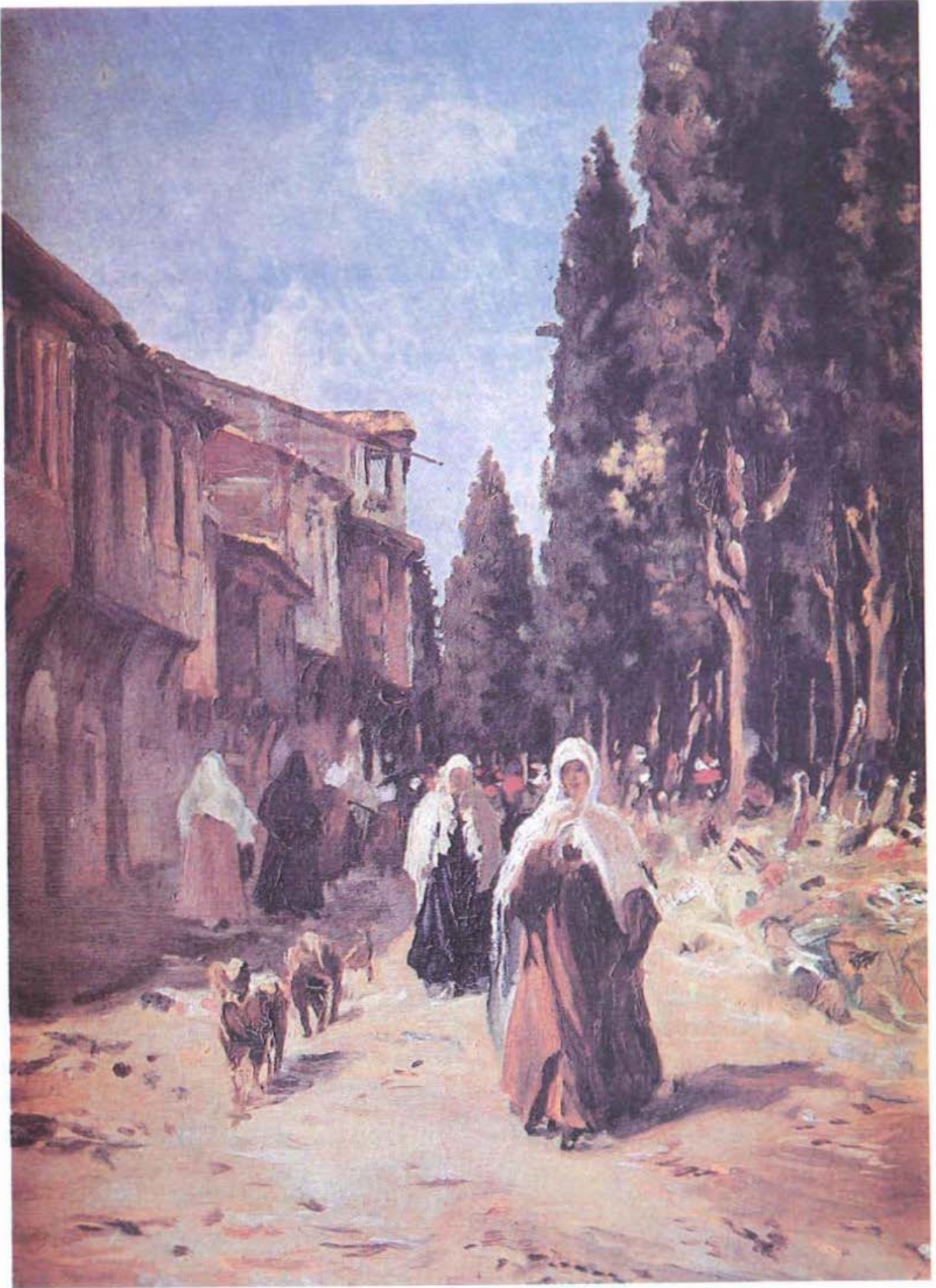
Bu bağlamda, tespit edilebilen son Osmanlı Ressamlarından ilki İtalyan Oryantalist Acquarone'dir (1885'ler)⁹⁶. Saray arşivindeki belgeler bu sanatçının yerini 1896, 1897 yılından itibaren yine bir İtalyan olan Fausto Zonaro'nun aldığını göstermektedir. Yine bu belgelerden anlaşıldığına göre ard arda saray ressamlığı görevinde bulunan İtalyan sanatçıların varlığı, kuşkusuz 19.yüzyıl Osmanlı Resim sanatını, Batı resim anlayışı doğrultusunda kaçınılmaz olarak etkilemiştir⁹⁷. Sultan II. Abdülhamid'in sarayında "**Ressam-ı Hazret-i Şehriyari**" ünvanı ile eser üreten Zonaro saray ve sultana karşı hizmetini II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesine kadar 11 yıl sürdürmüş, 1910 yılında İstanbul'dan ayrılarak ülkesine dönmüştür. Zonaro saray başressamı olmasının dışında bazı önemli sanatçılarımıza özel dersler vererek ve 1883'te açılan Sanayi-i Nefise'de öğretmenlik yaparak çağdaş Türk resmine de önemli katkılarda bulunmuştur⁹⁸. II. Abdülhamid Zonaro'ya özel bir ilgi göstermiş, Akaretlerde özel bir bina tahsis etmiştir. Üç katlı olan bu yapının üst katı padişah tarafından parasal destekle tam donanımlı bir atelye haline getirilmiş, diğer kısımlar da sürekli bir sergi mekanı olarak sanatçının ailesiyle birlikte kullanımına da açık olmak üzere verilmiştir⁹⁹. İstanbul'da kaldığı 10 yılı aşkın süre içinde bini aşkın resim yaptığı varsayılan sanatçı daha çok toplumun sosyo-kültürel dokularını resmetmeyi tercih etmiştir. (*Resim 10*)

⁹⁶ Sema ÖNER., A.g.m. s.20.

⁹⁷ Şule YUM., A.g.m. s.38.

⁹⁸ Aykut GÜRÇAĞLAR., "Osmanlı Sarayında Bir Ressam-ı Şehriyari Fausto Zonaro ve Türk Resim Sanatına Etkileri" 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi C.II -Bildiriler- Kültür Bakanlığı Yayınları: 1703 Yayınlar Dairesi Başkanlığı Özel-Kongre Dizisi: 20-1 Ankara 1995 s., 219-222; Aykut GÜRÇAĞLAR., "Padovalı Bir Ressam Gözüyle:Zonaro'nun İstanbul'u" Türkiye'miz S.65 Ekim 1991 s., 20-31.

⁹⁹ Aykut GÜRÇAĞLAR., "Osmanlı Saray Nakkaşhanesinin Ortadan Kalkması ve 19. Yüzyılda Osmanlı Saray Ressamlığı Kurumu" Türkiye'de Sanat Ocak-Şubat 1994 S. 12 s., 63. Yazarın gönderme yaptığı ilk kaynak için Bkz. A. THALASSO., "Fausto Zonaro Peintre de S.M. I le Sultan" Figaro Illustre No: 203 Fevrier 1907 p., 27-29.



Resim 10: Fausto ZONARO., "İstanbul'da Bir Sokak" Tuval Üzerine Yağlıboya.

1.2. Oryantalizm'de Türk İmaji

19.yüz.yılın başlarında, yukarıda verdiğimiz Delacroix, Ingres ve Bonington örneklerinde olduğu gibi resim sanatında Doğu'yu ve Doğuluyu tanımadan tümüyle Batı kültürünün kısıtlamalarından bir kaçışın ve düşlerin ürünü olarak yapay, düzmece imajlarla resim yapanlar da olmuştur. Örneğin Napolyon'un Mısır Seferini anlatmak için görevlendirilen Anthony Gros, hiçbir zaman görmediği manzaraları, insanları, kıyafetleri tasvir etmiştir. A. Gros'tan sonra Doğu'yu inceleyenler ilk egzotizm izlenimlerini bu sanatçının tablolarına borçludurlar. Mesela Gros genç Géricaul'u çok etkilemiş ve onun Doğu egzotizminden hoşlanmasını sağlamıştır¹⁰⁰. Ancak Alexandre Gabriel Decamp'ın Doğuya düzenlediği gezi ve sonunda da İzmir'e yerleşmesi, ilk kuşak Oryantalistler üzerinde oldukça etkili olmuştur¹⁰¹. Ardından, Delacroix 1832 yılında Fas ve Cezayir'e gitmiş, Fromentin de Sahra'da bedevi kabileler arasında bir süre yaşayarak göçebelerin spirüel mistizmini ve yoksulluklarını tecrübe edinmiştir. Jean-Leon Gérôme'da, 1854 yılında çıktığı Doğu gezisinde hemen hemen tüm Orta Doğu ve Kuzey Afrika ülkelerini gezmiştir. Daha sonra Rudolf Ernst, Ludwig Deutsch, Emile Jean, Horace Vernet ve Alman ressam Gustave Bauernfeind, İngiliz sanatçıları William Logsdail, John Frederick Lewis, Thomas Seddon, Frederick Goodall ve William Hunt gibi Oryantalistler Cebel-i Tânk'tan Hindistan'a kadar Doğu ülkelerini ve Doğu insanlarını tanıyarak izlenimlerini tablolarına yansıtmışlardır.

19. Yüzyıl, resmin tarihi, alegorik ve mitolojik konularla bunalmaya başladığı bir dönemdi. Bu bakımdan Oryantalistler Akademik resim içinde gerçekçi Doğu tasvirleriyle önemli bir çıkış yaptılar. Resim yaparken istedikleri teknikleri uygulayabilirken, Batı toplumunun sansürüne kapalı olan fakirleri, çıplakları, dehşet sahnelerini ve eroik konuları istedikleri gibi işleyebiliyorlardı¹⁰². Öte yandan 19. yüzyılın sonuna doğru fotoğraf makinesinin gelişmesi, Oryantalistlerin fotoğraflık gerçekçilik yolundaki çalışmalarına da önemli ölçüde ışık tutmuştur.

Aslında sorunun kültürel boyutu bir yana, yukarıda sözünü ettiğimiz siyasal boyutları da söz konusuydu ve bu siyasal boyut bazen sanatsal boyutu da etkiliyordu. Jale N. Erzen'in yukarıda gönderme yaptığımız makalesinde sözünü ettiği daha önce de değindiğimiz Linda Nochlin'in, "Oryantalizm: Fransız Resminde Ortadoğu" adlı serginin ardından yazdığı "Doğu İmaji" adlı yazıda bu durum Fransız Oryantalizmi için çok net bir şekilde ortaya konulmaktadır. Nochlin'e göre; Fransız Devletinin, kolonizasyon politikasının sonucu olarak Doğu ülkelerine gösterdiği ilgi ve bu ülkelere kendi kültürünü benimsetme isteği, belirti politik çıkarlar sağladığı gibi, Avrupa'da Doğu'nun belirti bir şekilde tanıtılmasına da bağlıydı. Yine Nochlin'e göre, Gérôme'un resimlerinde Batılıların Doğu ülkelerindeki varlığı bütünüyle gizlenmişti. Bunun ötesinde Doğu, Avrupa'daki değişimlere ve ilerlemelere karşı tümüyle statik, tarihi olmayan, kendi içine dönük, kendi zevk, düş ve dehşet dünyasına dalmış bir yer olarak tasvir edilmisti. Sokaklarda şehvet dolu bakışlar altında çıplak kadınlar esir olarak satılıyor, küçük oğlanlar yılanlar oynuyor, bakımsız, kırık çinili, eskimeye mahkum canı avlularında, kendilerinden geçmiş olan Doğulular düş dünyasında yaşıyarak, sultanlar ve paşalar istediklerini asıp kesiyorlardı. Kısacası, Oryantalist resimlerde göz boyayan bir abartma ayrıntısı içinde Doğu'nun 'yozluğu' ortaya konularak, bir noktada Avrupa ülkelerinin bu yerlerdeki müdahaleleri haklı gösterilmeye çalışılıyordu¹⁰³.

Gerçekten de Delacroix'in ve Gérôme'nin bazı tablolarında Batılı erkeğin kadınların vücuduna sahip olma duygusu ve cinsel fantazileri ancak Doğulu bir sahneleme içinde kabul edilebilecek şekilde sunuluyordu. Linda Nochlin, makalesinde Oryantalist sanatın sanıldığı kadar saf ve gerçekçi olmadığını altını çizerek, Oryantalist resimlerdeki politik ilgilerin, abartılı bir tasvir zenginliği altında gizlendiğini belirtmektedir. Yine Delacroix'e dönersek Lord Byron'un etkisi ile konulandığı bazı resimlerinde, Türk denizcilerine teca-

¹⁰⁰ Sema ÇİĞDEMOĞLU, Ortaçağ, XVI, XVII, XVIII ve XIX'uncu Yüzyıllarda Fransız Doğu Seyyablarına Kısa Bir Bakış" Milli Kültür S 54 Eylül 1986 s., 50.

¹⁰¹ Sema ÇİĞDEMOĞLU., A.g.m. s.,52.

¹⁰² Jale N. ERZEN., A.g.m. s.,3.

¹⁰³ Jale N. ERZEN., A.g.m. s.,3. Aıf yapılan Linda NOCHLIN'in makalesi ile karıştırmak için Bkz. Maxime RODINSON., "The Western Image and Western Studies of Islam" The Legacy of Islam (Ed.J.Schacht-C.E. Bosworth) Oxford University Press 1979 p., 9-62.

vüzcü rolü biçmesi Nochlin'in sözlerinin doğruluğunu ortaya koymaktadır. Henri Regnault'un 1870 tarihli ve günümüzde Louvre Müzesinde bulunan ve celladın kılıcı ile kesilen ve merdivenlerden yuvarlanan kanlı bir baş ile cesedi insan ürpeten bir tavırla gösteren "Granada'daki Magriplerin İdam Cezası" adlı tabloda olduğu gibi Doğuluların birbirleri ne karşı zulmü, yine üstü kapalı bir şekilde sonunda Batılıyı ve davranışlarını haklı çıkartacak şekilde yansıtılmıştır.

Yukarıda belirttiğimiz üzere, 14. yüzyıldan sonra Fransız toplumu için Türk ve İslâm imgelerinin aynı anlama geldiğini belirten Maxim Rodinson'da 19.yüzyıl Oryantalizmini "egzotizm, emperyalizm ve uzmanlaşma dönemi" olarak yorumlamaktadır. Yalnız yazar, Fransız toplumunda Türk imge ve imajlarının ve yanısıra düşüncelerinin de zamanla değiştiğini ifade etmektedir¹⁰⁴. Oryantalizmi, hegemonyacılığın, sömürgeciliğin keşif kolu olarak gören en katı görüşten Lamartin'in, Preziosi'nin ölmek için dahi İstanbul'dan başka bir yeri düşünemeyecek kadar bağlı olduğu Türk veya Doğu hayranlığını değerlendiren Oryantalizm hayranlığı arasındaki ortak pencereden bakıldığında, diğer Doğu-İslâm ülkelerini resmeden sanatçılarla, Türkiye'yi resmeden sanatçılar arasında seçtikleri konular bakımından önemli farklılıkların olduğu görülür.

15.yüzyıla döndüğümüzde, ilk sanatçılardan biri olan Bellini'nin Venedik'e döndükten sonra İstanbul'da edindiği izlenimleri ve bazı imajları, burada yaptığı tablolarında kullandığı görülür. Örneğin günümüzde Milano'da Brera Galerisi'nde bulunan ve Aziz Markos'un İskenderiye'deki vaazını gösteren tablosunda Sultan Ahmet Meydanındaki Obelisk ve Ayasofya'nın mimari öğelerini andıran detaylar gözden kaçmaz¹⁰⁵.

Ancak genel anlamda Oryantalist sanatçıların resimlerinde, ağırlıklı olarak İstanbul olmak üzere, Osmanlı ülkesinin çeşitli kentlerinin, insanların oluşturduğu panoramik ve pitoresk manzaralar ile Oryantalist içerikli güncel yaşantı sahneleri resimlenmiştir. Yaptıkları tarihsel konulu resimlerde de bu manzaraların mekan oluşturduğu görülmektedir. Natürmort ve portre tercihi ise bu sanatçıların genel kompozisyonlar içinde ele aldıkları, anlatımı zenginleştiren ikinci derecedeki öğeler olarak değerlendirilmiştir. Eğer 19.yüzyıl İstanbul resim piyasasını resim olarak destekleyen sultan, Tanzimat paşaları, Galata bankerleri veya yabancı misyon temsilcileri için ısmarlama olarak yapılmamışsa; İstanbul'un mistik, atmosferini, İslâm mimarisini ve etnik farklılıkların üzerinde durulduğu, Doğulu insan tiplerini, güçlü bir şekilde vurgulayan resimler, Türkiye dışına götürülmek amacı ile yapılmışlardır. Bu cümlelerden, Oryantalistlerin, Türkiye'de ısmarlama olarak yaptıkları resimlerle, ülkelere götürecekleri resimler arasında bir farklılık olduğu izlenimi çıkmakla birlikte, resmi ısmarlayanın bazı özel istekleri dışında resimlerde köklü, aykırı değişiklikler görülmez. Ancak Oryantalistlerle yoğun ilişki içinde olan Pera ve çevresinin Levanten Osmanlı ressamları, biraz da pazarlama imkanı daha fazla olduğundan, daha çok portreler üretmişler, kendicemaatleri için kiliselerde yer almak üzere-dinsel konulu kompozisyonlar ve aziz resimleri boyamışlardır¹⁰⁶.

"Doğu bir düştür" diyerek 19. yüzyılın son yarısında İstanbul'a gelen; Abdülmecid döneminde 16, Abdülaziz döneminde 17, II. Abdülhamid döneminde 15 sanatçının varlığı bilinmektedir. Bunlar, başta Rudolph Ernst, Edward Lear, Jean-Leon Gerome olmak üzere Avrupa'nın önde gelen Oryantalist ressamlarıdır¹⁰⁷. Ancak bu sanatçıların yanısıra daha önce de değindiğimiz gibi fazla tanınmayan pek çok ressam da aynı yıllarda Türkiye'ye gelmiştir. Bu sanatçıların büyük kısmını Fransızlar, İngilizler ve İtalyanlar oluşturuyordu. Bunların dışında sayıca daha az olan diğer ülkelere gelen sanatçılar da vardı.

Oryantalist resimlerin en önemli ortak yanları kanımızca konuları olmuştur. Üsluplarındaki farklılıklara rağmen, resimlerine konu seçtikleri olaylar, enstantaneler ve görünümmleri onları birbirlerine yaklaştırır. Resimlerinin resmetme tekniği açısından tek ortak sayılabilecek yanları ise Akdeniz ülkelerinin parlak ışığına bağlı peysajlarının ortaya çıkardığı güçlü renkçilikleridir. Ancak 19. yüzyılın sonların doğru Oryantalistlerin resimlerinde bazı ortak üslup özellikleri kendilerini hissettirmeye başlar. Bu alandaki en

¹⁰⁴ Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU, A.g.e. s.,59.

¹⁰⁵ Günsel RENDA., A.g.m. s.,39,40.

¹⁰⁶ Semra GERMANER., "1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular" Osman Hamdi Bey ve Dönemi (17-18 Aralık 1992, Sempozyum Bildirileri) Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 1993 s., 72, 73.

¹⁰⁷ Zeynep İNAN KUR., A.g.m. s.,76; Aslı KAYABAL., "Işık Doğu'dan Gelir" Yeni yüzyıl 22 Ocak 1997 s., 19.

önemli özellik hemen hemen tümünün bazen foto-realist çizgiye varan gerçekçi yaklaşımlarıdır. Konulardaki gerçekçiliğin yanı sıra Gérôme, Ernst ve Deutsch gibi önemli Oryantalist ressamın eserlerinde hemen farkediliveren ayrıntılı bir resim tarzı da görülür¹⁰⁸. Ancak bu durum sanatçıların sadece gerçekçi gözlemlerine değil, yanısıra fotoğraftan faydalanmalarından da kaynaklanır. Örneğin, Gérôme, İstanbul ziyareti sırasında dönemin önemli fotoğraf stüdyosu olan "Abdullah Biraderler"den aldığı fotoğraflardan; Yine, Fausto Zonaro ve Francesco Netti gibi sanatçılar da bizzat kendi çektikleri fotoğraflardan yararlanmışlardır¹⁰⁹. Ancak Oryantalistlerin oldukça işlerine yarayan fotoğraf, bir bakıma, bu akım içindeki ressamın işlevlerinin yerinin almasıyla Oryantalizmin sona ermesinde de büyük rol oynamıştır.

İlginçtir. Turquerie ve Oryantalizm çağında yani 18. ve 19.yüzyıllarda Doğu seyahatine çıkan ve izlenimlerini edebiyatla anlatan seyyahların, seyahatnamelerinde edebi ifadelerle çizdikleri Türk, Osmanlı veya Doğu imajı da resamlardan farklı değildir. Çağın romantik üslubunun egemen olduğu bu seyahatnameler, sözcüklerle, ama aynı betimlemelerle karşımıza çıkarlar. Ancak, resamlardan farklı olarak 18.yüzyılın ilk seyyahları Fransız, İngiliz, Avusturya veya İtalya hükümdarları tarafından resmen görevlendirilerek gönderilmişlerdir¹¹⁰. Bu görevler, kuşkusuz siyasi, askeri ve jeopolitik gibi var olması muhtemel konular dışında, "madalyonlar, oyma taşlar, paralar aramak, yazmalar toplamak" ve böylece eski çağlar hakkındaki bilgilerin anımsama yardımcı olmak ve ayrıca Doğu'da sadece tabii ilimler ve coğrafya üzerine çalışmakla kalmayıp, ticaret, din ve çeşitli memleketlerin âdetleri üzerinde de araştırmalar yapmak gibi geniş bir saha(yı) kaplamaktadır¹¹¹. Örneğin bu tip seyyahların bilinen ilklerinden biri olan Paul Lucas seyahatleri ile ilgili öylesine ayrıntılı bilgi vermiştir ki, İstanbul'a ilişkin şahit olduğu yangın tasvirleri resim gibi gerçekçi anlatıma sahiptir. Yine ilk Fransız seyyahlarından bir başkası, De Saumery, Osmanlı ülkesinde üç yıl kalarak 1715-1723 yıllarında bir Osmanlı tarihi yayımlamıştır. 19.yüzyılda Oryantalizmin daha geniş ilgilerle yaygınlaşması sonucu İstanbul'a Kahire'ye ve tüm Osmanlı ülkesine gelen seyyah sayısı artmıştır. Félix de Beaujour, Vikont Marcellus, Pouqueville, Pertusier ve Chateaubriand gibi çok sayıda seyyah çıktıkları Doğu seyahatlerinde, İstanbul ve Osmanlı toprakları izlenimlerine genişçe bir yer vermişlerdir. Ancak 19.yüzyıl İstanbul'u ve Türkiye'sini büyük bir aşkla anlatan Fransız ve İtalyan edipler, Lamartin ile Edmondo De Amicis (1846-1908)'in İstanbul tasvirleri olağanüstü gerçekçi ve belki de biraz İstanbul ve İstanbul'lu lehine toleranslı anlatımlardan oluşmuştur¹¹². "Voyage en Orient" adlı eserinde, Oryantalist ressamın tuvallerinde yaptıkları betimlemeleri sözcüklerin sıhrını kullanarak yapan Fransız seyyah Nerval'de Türk kahve ve hamamlarını, esir pazarlarını, sünnet düğünlerini, büyücüler, dervişler gibi Doğu spiritüelini, İstanbul'un zarif minareleri ile temiz ve mavi ufuklarının götürdüğü tatlı egzotik hayal alemini tasvir etmiştir. Bazı Fransız seyyahlar, görünen yanı bilimsel olan seyahatler de yapmışlardır. Örneğin Fransız Akademisi üyelerinden Jean Jacques, Ampère ile Xavier Marmier Mısır'a giderek Mısır'da bu amaçla çalışmalar yapmışlardır. Ampère bu çalışmalarını "Voyage en Egypte et en Nubie" adlı şairane tasvirlerle süslediği ilgi çekici kitabında yayımlamıştır. Xavier Marmier'de "Du Rhin au Nil" adlı eserinde Mısır tarihi ve etnik zenginliğini renkli tasvirlerle anlatmıştır. Théophile Gautier, Eugène Fromentin, Flübert ve Maxime Du Camp gibi 19.yüzyıl Fransız seyahatname yazarları da İstanbul ve Osmanlı topraklarını ustalıkla tasvir eden eserler meydana getirmişlerdir¹¹³.

Tekrar Oryantalist resamlara dönecek olursak; 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a gelen Batılı ressamın tabloları işledikleri konu açısından figürlü kompozisyonlar ve manzaralar olmak üzere iki grupta toplanabilir. İlk grup başta İstanbul olmak üzere imparatorluğun diğer kentlerindeki janr sahneleridir. Yani gündelik hayattan kesitler sunan enstantanelerden oluşur. Bu grupta, aslında Oryantalist ressamın çok sevmelerine karşın 'meta' rolü biçilen, hamamda, dans eden veya esir pazarında sergilenen kadının merkezde

¹⁰⁸ Zeynep İNANKUR., A.g.e. s.,77.

¹⁰⁹ Zeynep İNANKUR., A.g.e. s.,77

¹¹⁰ Sema ÇİÇDEMOĞLU., A.g.e. s.,50.

¹¹¹ Sema ÇİÇDEMOĞLU., A.g.e. s.,50.

¹¹² Sema ÇİÇDEMOĞLU., A.g.e. s., 50; Bkz. Edmondo De Amicis., İstanbul(1874) (Çev.Beynun Akyavaş) Kültür Bakanlığı Yayınları: 382 Türk Sanatı Eserleri Serisi: 14 Ankara 1981.

¹¹³ Bu konuda Geniş Kaynakça için Bkz. Sema ÇİÇDEMOĞLU., A.g.e. s.,52-54. sayfalardaki bibliyografya; Tülay REYHANLI., A.g.e. s., 97-112. sayfalar arasındaki bibliyografya.

olduğu erotik sahneleri yansıtan eserler nispeten azdır. Manzaralarda ise ağırlık İstanbul ve imparatorluğun önemli kent peyzajlarıdır. Yüzyılın ikinci yarısında yapılan resimlerde belgesel gerçekçilik bir ölçüt haline gelmekle birlikte, harem ve hamam sahneleri, Oryantalizmin en sevilen konuları olmaya devam etmiştir. Çünkü Avrupalıların Doğuyla ilişkin basma kalıp düşüncelerini doğrulayan bu tip resimlere, Batıda hala büyük bir talep vardı. Bu resimler Avrupa burjuvazisinin hem egzotizm, hem de erotizm ilgisine cevap veriyordu. Ancak, harem, yabancı erkeklerin hiçbir zaman giremedikleri bir mekan olduğu için sanatçılar, bu tür resimlerde kulaktan dolma bilgilere, okudukları yazılara ve biraz da hayal güçlerine dayanıyorlardı¹⁴. Oryantalistlerin resimledikleri harem resimlerindeki sedirler üzerinde uzanmış, yelpazelenen süslü, bakımlı kadınların çoğunlukla Avrupalı kadın tiplerini olmaları da onların harem imajlarını ortaya koyar. Gérôme'un Topkapı sarayı iç avlusunda tasvir ettiği "sarayın terası" adlı tablosundaki havuzda serinleyen çıplak ve yarı çıplak cariyelerin ve onları geriden izleyen sultan ve onları gözleyen zenci harem ağası figürleri tam Avrupalı burjuvaların hayallerinde yaşadıkları harem imajıdır. Oysa Sultan Abdülaziz'e yakınlığı nedeniyle Guillemet'in muhtemelen haremden bir kadını resmettiği "saraylı kadın" adlı tabloda imaja ve hayale dayanmadığı için dikkati çeken bir erotizm yoktur. (Resim 11)ö

Harem gibi ünlü Türk hamamı tasvirleri de Oryantalistlerin dış güçlerini devreye soktukları konulardan birisidir. Yoğun bir erotizmin işlendiği bu tür resimlerden biri olan Edouard Debat Ponsan'ın "Masaj" adlı tablosundaki, göbek taşına uzanmış beyaz bir kadınla ona masaj yapan zenci hizmetkar tasviri çok zorlama bir imaj kurgusuyla hazırlanmıştır. Böyle olduğu, sanatçının Yeni Camii'den kopya ettiği çinilerle kaplı duvarın, bu sahnedeki hamam duvarında kullanılmasından da bellidir.

Çoğu imajdan, hayal güçlerinin fantezileriyle yapılan hamam ve harem resimlerine karşın, diğer figürlü resimlerde gerçekçilik ön plandadır. Dönemin İstanbul'unun mesire ve eğlence yerlerinde, Küçüksu ve Kağıthane'de yapılan piknikleri, gezileri tasvir eden bu tip resimlerde anlatımcılık egemendir. Yine bu dönemin ressamlarının gözde tasvir konularından birisi de Çeşme motifidir. Achille Formis Befani'nin, Hippolyte Berteaux'un, Adolphe Yvon'un çevresinde farklı figürlerle birlikte bu motifi işledikleri görülür. Camilerde namaz kılanların ağırbaşlılığı, cami içinin mistik dinginliği, saf utanların sosyal rütbe, sıfat ve sınıf ayrımları dışında ortak iman birlikteliği ve tümünün Tanrı katında kendilerini eşit sayışları Oryantalistlerin saygı ve hayranlığını kazanmıştır. Özellikle Kırım savaşını izleyen yıllarda cami enteriyörü ve camide namaz konularını işleyen bu tip resimlerde bir çoğalma görülür. Bu resimlerdeki gerçekçi mimari tasvirler, bu eserlere birer belge olma niteliğini de kazandırmıştır. Örneğin Rudolph Ernst'in "Rüstem Paşa Camisi'nin İçi" adlı tablosu 1940'lı yıllarda restorasyon çalışmaları sırasında, bir iki yıl önce de çalınan bazı duvar çinilerinin ekspertiz raporlarında referans olarak kullanılmıştır. Şehir silüetinde hakim öge olarak da çok kullanılan cami motifini, ayrıntılı cephe görüntüleriyle, kalabalık insan topluluklarının biraraya geldiği mekanlar olarak da ele alınıp Gérôme'in Fatih Camisi önünde haremağaları eşliğinde gezintiye çıkmış bir grup kadını resmettiği "Güvercin" adlı tablosu ile, Alberto Pasini'nin 1870 yılında yaptığı Yeni Cami tasviri bu tür resimlerden yalnızca iki örnektir. Bu resimlerde hem mimari strüktür unsurları hem de figürler son derece gerçekçi işlenerek resimlerin belki de istemeden, belgeci tavrı öne çıkarılmıştır. Aslında bu ele alış biçimi dönemin akademik geleneğine uygun bir tavidir.

¹⁴ Zeynep İNANKUR., A.g.m. s. 78.



Resim 11 : Pierre Désiré GUILLEMENT., "Sarahlı Kadın" Tuval Üzerine Yağlıboya Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonu

Oryantalist sanatçılar mistik ritüeline tanık olmanın zor olduğundan olsa gerek, tekke ayinlerini çok fazla konu etmemişlerdir. Galata'daki Mevlevi dergahını temsil eden bir iki örnekle Albert Aublet'in 1882 yılında "**Paris salonu**"nda sergilediği "**Üsküdar'da Rukai Dervişlerinin Töreni**" ile yine aynı konudaki bir resmiyle Fausto Zonaro dışında konuyu örnekleyen fazla sanatçı yoktur.

İstanbul'un, ister edebiyatçı olsun, ister ressam, Oryantalistlerin en çok ilgilerini çeken yerlerinden birisi de uzun selvi ağaçları ve mezarlıklarıyla Haliç kıyısındaki eski semtler, bilhassa da Eyüp'tür. Bir çok Oryantalist ressam Eyüp'ü, çevresini, Eyüp Sultan Camisi ve türbelerini kendisine konu olarak seçmiştir.

Kapalı çarşılar ve kahvehaneler de, dönemin Osmanlı toplumunun gündelik yaşantısında önemli yeri olan ve değişik atmosferleriyle Oryantalist sanatçıların ilgilerini çeken iç mekanlardır. Giovanni Brindesi, Fabius Brest ve Amadeo Preziosi gibi bir çok ressam Kapalıçarşı veya Mısırçarşısı'nı konu alan resimler yapmışlardır. Örneğin Preziosi 1854 yılında yaptığı "**Kahvehanenin içi**" adlı tablosunda dönemin İstanbul'unun kozmopolit yapısını olanca renkliliği ve zenginliğiyle vermiştir. İstanbul'da sakin bir yaşamı tercih eden Preziosi, Osmanlı'nın en çalkantılı dönemlerinde kimlik değiştiren çehresiyle Batılılaşma hareketlerinin en yoğun yaşandığı Abdülmecit, Abdülaziz ve II. Abdülhamit dönemlerini görmüş, dönemin siyasetiyle ilgilenmemiş, Oryantalizmin çekiciliğinde, "**Şekerci**", "**Arnavut**", "**Çingeneler**" gibi sıradan konuları ısrarlı bir şekilde işlemiştir¹¹⁵. Malta'dan ayrılırken, "**Doğu benim için yeniden Doğu olacak ve mutlu olacağım**" diyerek geldiği İstanbul'da, İstanbul peyzajı karşısında, "**İşte benim tablolarım, manzaram, hepsi birer birer karşımdalar artık**", dediğine ve gerçekten de 1882 yılında ölümüne kadar da hep bu konuları resimlediğine göre, sanatçının başarılı resimlerinin sırn kanımızca yaptığı işten duyduğu haz ve mutlu oluşuna bağlı olmalıdır¹¹⁶.

19. yüzyılın son döneminde Oryantalist resimde etkili olan realizmin etnografik ve belgeci resmi öne çıkardığını ifade etmiştik. Etnografik özellikleri yansıtan değerleri bazen konunun da ilerisinde ele alan bu tür resmin en önemli temsilcisi Gérôme'dur. Yine bu kapsamda Oryantalistler önemli kişilere ait portreler ile dönemin önemli olaylarını yansıtan resimler de yapmışlardır. Bu olayların bir kısmı güncel, bir kısmı da tarihi vak'alardır. Portrelerin içinde Zonaro'nun yaptığı "**Abdülmecit**" tablosu gibi padişah portreleri çoğunkudur. Önemli olaylara gelince, yine bu resimlerden önemli bir örnek Zonaro'nun 1889 yılında yaptığı İstanbul ziyareti sırasında Alman Kayzeri Wilhelm'i Dolmabahçe sarayı rıhtımında gösteren tablodur. Bu yıllarda Oryantalist ressamların çokça başvurdukları tarihi olayları konu alan bu resimlerin yüzlercesi aynı dönemde Paris ve Londra'da yayımlanan "**Illustration Journal Universelle**", "**Illustrated London News**" ve "**Le Monde Illustré**" adlı dergilerde yayımlanmıştır (*Resim 12*).

Maxime Rodinson'un yukarıda sözünü ettiğimiz yazısından da hatırlanacağı üzere Fransa örneğinde, Avrupalılar için Türk İmajı, gelişen ilişkiler parçacığında iyi veya kötü sürekli bir değişiklik göstermiştir. Örneğin Bizans'ı İstanbul'a sıkıştıran erken Orta çağ'ın Selçuklular'ı veya Fatih'in Yenigöçerlerinin temsil ettiği Türk kavramı ile 16. Yüzyılın Osmanlı-Türk kavramı ve bu kavramın arkasında ya da önündeki Türk imajı çok farklıdır. Rodinson'a göre, 'Serazen', 'barbar' olan 14. yüzyıl Türk imajı, Osmanlı Sultanının tanıdığı ticari ayrıcalıklar ve önceliklerle yani kapitülasyonlardan sonra "**Düşmanın artık bir çalışma arkadaşı**" olarak algılandığı yeni bir imajla yer değiştirmiştir¹¹⁷. Bu bakımdan Avrupalı ve Osmanlı arasındaki kültürel ilişki, siyasal ve ticari ilişkilere paralel gelişmiş ve 15. yüzyıldan bu yana da Avrupalı sanatçının gözündeki ve bu bağlamda eserlerine yansıttığı değerler anlamında da Türk imajı, zamanın konjonktürüne bağlı olarak daha duyarlı yorumlara doğru gelişmiştir¹¹⁸. 19. Yüzyıl Avrupa'sında Lord Byron, Chateaubriand gibi yazarlar da yanlış ve yanlış Türk imajının oluşmasında önemli rol oynamışlardır. Örneğin yukarıda sözünü ettiğimiz, Byron etkili, bazı Delacroix resimlerindeki "**barbar, tecavüzcü, hırslı, vahşi**" gibi zorlama, kompleksli kurgularla verilmek istenen Türk imajlarını veya Chateaubriand'ın 1811 yılında yayınladığı "**Itinéraire de Paris à Jérusalem**" adlı eserindeki Türkiye'yi pek de sevmediği anlaşılan ifadeleri,

¹¹⁵ Emin Çetin GİRGIN., *Aynı Makale*

¹¹⁶ Zeynep İNANKUR., "İstanbul'da Bir Oryantalist, Amadeo Preziosi" *Antik-Dekor* S.16 (1992) s. 85; Zeynep İNANKUR., "An Orientalist of Istanbul: Amadeo Count Preziosi" *Image Issue* 33 (1990) p., 2-7.

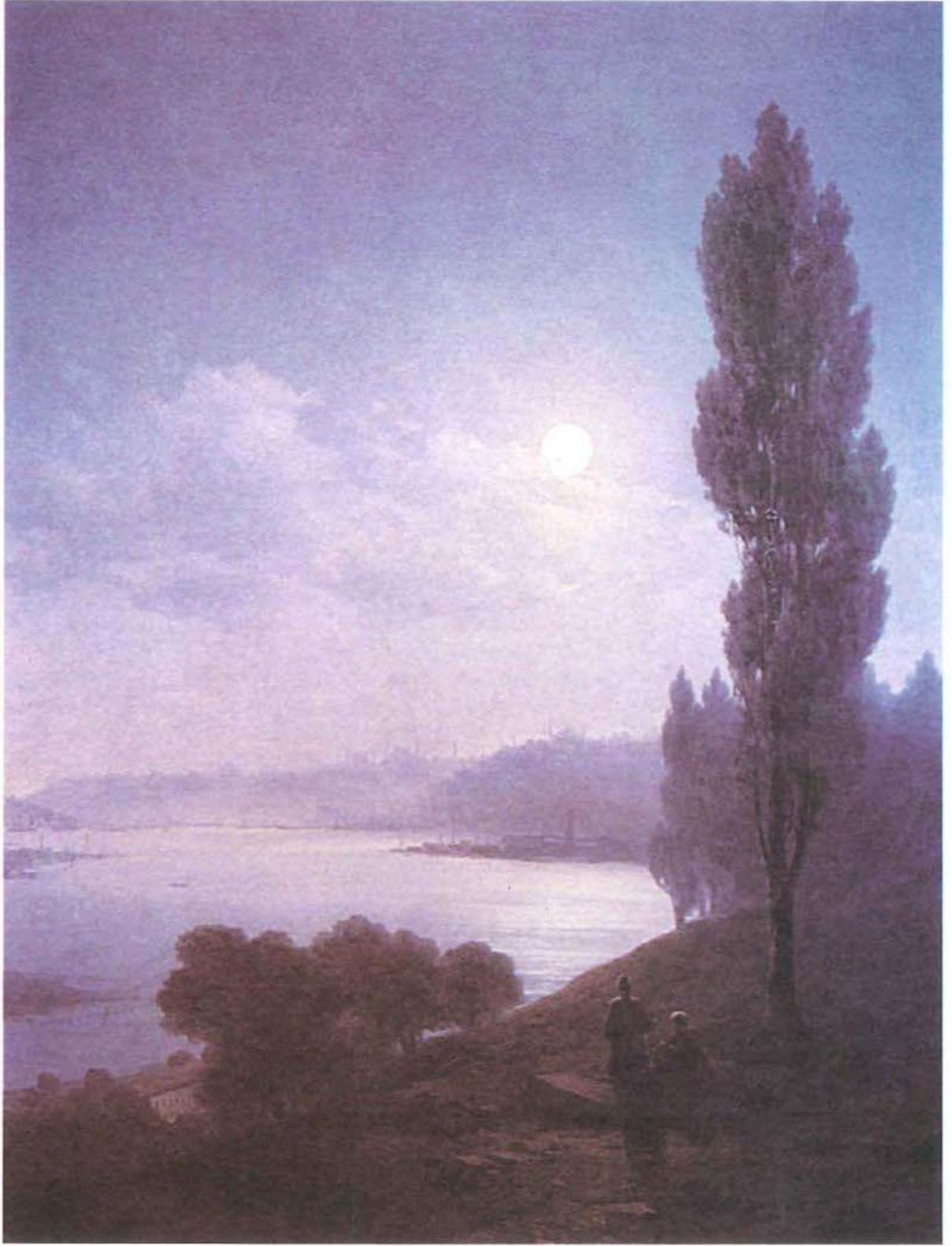
¹¹⁷ Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU., *A.g.m.* s. 58.

¹¹⁸ Günsel RENDA., *A.g.m.* s.4 8.

sayısı fazla olmayan ve nedenleri kendilerinden menku! Oryantalistlerdeki Türk imajı olarak, yüzlerce, gerçekçi Oryantalist resim içinde önem taşımazlar. Ancak geriye dönüp bakıldığında başlarda Edward Said ve Linda Nochlin gibi araştırmacıların fazla ketum hatta biraz da haksız gibi gelen değerlendirmelerini doğrudan sonuçlarla da karşılaşılmaktadır. Örneğin, belgeci yanıyla bugün için olan önemlerinden sözettüğümüz, ilk bakışta çok da nesnel görünen resimlerin aslında sanatçısının daha çok öznel yorumu olduğu apaçık görülmektedir. Örneğin sanatçılar mimari betimlemelerinde sıvası dökülmüş duvarlara, kırık çinilere kadar ayrıntıya girdikleri halde, hiçbir zaman yaşanan ve güncel olan gerçeği, çalışan işçileri, köylüleri Kahire ve İstanbul'un sanayileşmiş kesimlerini tablolarına almamışlardır. Çünkü, bunun nedeni, "Oryantalistlere göre, Şark, tembel insanların yeridir, onlar kendi kültür zenginliklerine bile sahip çıkamazlar (..) Bu nedenle bu pitoresk manzaranın güzelliğini belgeleyen Batılı onu takdir ettiği için bir kez daha Doğuludan üstün bir duruma geçer ve onu tüketmeye hak kazanır"¹¹⁹.

Galiba gelişen olaylara bakıldığında 'Batı' cephesinde dün olduğu gibi, "good for the East" mantığında bugün de değişen pek birşey yok!

¹¹⁹ İpek AKSÜĞÜR, "Osman Hamdi'ye Çağın Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış" Yeni Boyut S. 21 Mart 1984. s., 13.



Resim 12 : İvan Konstantinovitch AİVAZOVSKI., "Mehtapra Eyüp" (1874) Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonu

2. TANZİMAT'TAN İL. MEŞRUTİYET'E KADAR TÜRK RESMİNDE

ARKAİK SÜREÇ

2.1. Çağdaş Sanata Hazırlık: Osmanlı Kültür Dünyasında Yeniden Yapılanma

15.yüzyıldan 19.yüzyıla kadar Türk, Müslüman, Gayrimüslim, Rum, İtalyan, Macar, Fransız ya da İran vb. kökenli "Osmanlı ressamaları"nın ve Oryantalist Batılı ressamların etkinliklerinden oluşan sürecin, Türk sanatında 'pentür'den önce ele alınmasının nedeni ileride daha iyi anlaşılacağı üzere Çağdaş Türk resim süreci doğal diyalektiğinin bir gereğidir. Yani yüz, yüzelli yıllık bir geçmiş olan Batılı anlamdaki Çağdaş Türk resmine yapay bir zemin/zaman yaratılmaya çalışılmamıştır. Yukarıda izah ettiğimiz gibi bu dönemlerde özellikle Batıdan gelen sanatçıların doğrudan etkileri yanı sıra bireysel çabaları sonucu eğitimcilik ve resimlerinin yaptığı dolaylı etkiyle de kendi çağlarında 'eş zamanlı' Türk resmine ve resim ortamına önemli katkıları olmuş, hatta belki de 19.yüzyılda kurumsallaşma aşamasına gelen Çağdaş Türk resminin bir başka deyişle Türk pentürünün de fitilini ateşleyenler olmuşlardır. Yani, Batılı anlamdaki resmin birinci bölümünde de anlatıldığı üzere 17. yüzyıldan başlayarak Osmanlı toplum yapısına ve dolayısıyla Osmanlı kültür dünyasına katılmasını sağlayan en önemli etmenlerden birisi, Osmanlı topraklarında çalışma imkanı bulan bu Batılı ressamlar olmuşlardır¹²⁰.

Fatih'in Bellini'yi İstanbul'a davet etmesi ve portresini yaptırması, Yeni Saray'(Topkapı)'ın duvarlarını Rönesans üslubunda fresklerle süsletmesi (1479-1481) gibi Fatih dönemi örnekleriyle¹²¹, başlayıp 19.yüzyıla kadar sürdürdüğümüz bu diyalektik süreç, daha yakından incelendiğinde görüleceği üzere, Türk resim sanatının asıl Batılılaşma safahatı kavramsal ve ilgili kurumların Türk kültür ve toplumuna adaptasyonu anlamında pek çok sosyal-kültürel alanda olduğu gibi, Osmanlıların 1698-99 kışında Karlofça ve ardından da 1718'de imzaladıkları Pasarofça anlaşmalarıyla birlikte yüzlerini Avrupa'ya dönmeleriyle başlar.

Daha önce de sözü edildiği üzere Osmanlılar, İslâm ökümenizminin verdiği ayrıcalıklar ve üstünlükler ile kendi mükemmeliyetlerine olan inançlarının ve yüzlerce yıl süren kesintisiz fütuhat gururunun etkisiyle uzunca bir süre Batı karşısında psikolojik açıdan mağrur bir tavır sergileyerek burada oluşmakta olan bilimsel, teknik ve kültürel gelişmelere kayıtsız kalmışlardır. Aslında Osmanlıların bu bakış açısında, İslâm'ın kendi dışındaki unsurlara karşı, kendisini mükemmel görme ve İslâmî olmayanı ve İslâmî olmayandan geleni şüpheyle karşılama anlayışının da önemli ölçüde etkisi olmuştur. Ancak, Avrupa ve Hristiyan dünya'ya karşı olan bu bakış açısı daha sonra çok acı bir şekilde anlaşılacağı gibi Osmanlı'ya çok pahalıya mal olacaktır¹²².

Sultan IV.Murad'ın 1640 yılında genç yaşta ölmesinin ardından Osmanlı devleti için çözülme dönemi başlamıştır. 16.yüzyılın sonlarından beri Hasan el-Kâfi, Koçu Bey ve "Düstur ül-Amel fi-İslah ül-Halel" yani "Bozuklukların Düzeltilmesi için rehber" adlı önemli risalenin yazarı Katip Çelebi gibi dönemlerinin önemli yazarlarının da dile getirdiği kısmi çözüm yollarının dönemin idarecilerince de bilinmesine hatta yirmi yıl kadar süren 'Köprülüler' in vezareti dahi bu olumsuz gidişi değiştirmemiştir. Hele 1683 yılındaki Viyana bozgununun ardından başlayan ve 15 yıl süren Avrupa-Osmanlı savaşının ardından imzalanan Karlofça barışı ile Osmanlılar birinci bölümde de söz edildiği üzere Balkanlar ve Ukrayna'da geniş çapta toprak kaybetmişlerdir. Daha sonra yaşanan Edirne vakası gibi siyasal olaylar ve dahası 1580'lerden beri süren çeşitli ayaklanmalar, II.Osman'ın öldürülmesi, IV.Murad'ın gençliğinde yaşanan Kapıkulu densizlikleri ve IV.Mehmed'in çocukluğundaki yeniçeri ağalarının zorbaklıkları 17.yüzyıla gelene kadar 'Halife Sultan'ın da otoritesini sarsmıştır. Naima'nın belirttiğine göre, II.Mustafa'nın tahttan indirildiği sıralarda Kapıkulları, bir ara Memlüklerde olduğu gibi 'hanedansız' devleti hatırlatan bir tavırla Osmanlı ailesi yerine Padişahlığa kendilerinin iradesiyle herhangi bir kişiyi bile başa geçirmek istemişlerdir. Ancak ulema bu gö-

¹²⁰ Kıymet GİRAY., "Türk Sanatının Çağcıl Gelişmelere Açılması" *Kültür ve Sanat* S.29 Mart 1996 s.,40.

¹²¹ Zeki SÖNMEZ., *Tarîhi Gelişim içinde Türk-İtalyan resim Sanatı İlişkileri* Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul 1995 s., 60-73; Cevdet Memduh ALPAR., *Onbeşinci Yüzyıldan Bu Yana Türk ve Batı Kültürlerinin Karşılıklı Etkileme Güçleri Üzerine Bir İnceleme* Ankara 1981 s.,11-15; Halil İNALCIK., "Mehmet II" *İslam Ansiklopedisi* C.7 M.E.B. İstanbul 1972 s., 535.

¹²² Ali AKYILDIZ., "Osmanlı Bürokratik Geleneğinin Yenileşme Süreci:Yenileşmeyi Zorunlu Kılan Nedenler" *İslam Geleneği ve Yenileşme* I. Uluslararası Kutlu Doğum İlmî Toplantısı Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi Yayınları Sempozyumlar/Paneller I. İstanbul 1996 s., 129, 130.

rüşe karşı çıkmış ve onların isteği ile III.Ahmed tahta çıkmıştı. III.Ahmed, önemli kararlar vererek, saltanat otoritesini sağlamlaştırmış, Avrupa ile barış siyaseti gütmüştü. Hatta bu barışçı politikası nedeniyle III. Ahmet bu yıllarda Avrupa'da gelişen bazı siyasi olaylardan bile Osmanlı lehine yararlanmaya kalkmadı. Ancak bu barışçı siyasetini sürdürme isteğine rağmen Çar Petro'nun siyasi emelleri karşısında Ruslarla savaşı engelleyememiştir. Fakat Prut'ta yapılan savaş Osmanlı lehine sonuçlanmış ve 1713 yılında yapılan bir anlaşma ile Rus sorunu bir süre için kapanmıştır. Fakat, bu kezde bir süre sonra Venedik ve Avusturya ile kaçınılmaz bir başka cephe açılmış ve savaş sonunda 1718 yılında yeni kayıplarla Osmanlı devleti Pasarofça anlaşmasını imzalamak zorunda bırakılmıştır¹²³. Gerisi bu savaşlar, yani Karlofça'nın kayıplarını geri alma teşebbüsleri, Ruslara ve Venediklilere karşı kısmi başarılar sağlamasına karşın Avusturya cephesinde Tamişvar'ın, Belgrad'ın, hatta Eflak'ın Batı bölümünün elden çıkmasını engelleyemedi. Ancak kayıplara rağmen bu savaşlar Osmanlı dış siyasetinde barışçı tutumun yerleşmesine başlangıç teşkil etmesi açısından olumlu oldu.

Genişleme siyasetine dayalı bir devlet olan Osmanlı devleti yüzyıllarca genişleme siyasetinin getirdiği olumsuzluklar nedeniyle devlet kurumlarının gelişmesi istenilen düzeyde gerçekleşmemiştir. Karlofça ve Pasarofça anlaşmalarının ardından Avrupa cephelerinde genişleme siyasetini bırakan Osmanlı devleti, savaştığı bu cephelerde yalnızca eski düşmanlarının genişlemesini durduracak savunma tedbirlerine yöneldi. Bu bakımdan 18. yüzyıl Osmanlıların tarihlerinde ilk olarak savaştan çok barışı kurmak ve korumak amacıyla Avrupa siyasetiyle ilgilenmek zorunluluğunu duydukları bir dönemdir. Kısacası bu dönem hem iç barışı tesis etme çabaları, hem de Avrupalılarla daha yakın ilişkiler kurma isteklerinin yerleşmeye başladığı bir dönemdir¹²⁴.

Osmanlı dünyası barış utkularıyla yeni bir yüzyıla, yani 18.yüzyıla girerken, Avrupa da hızlı bir değişim içindeydi. 1500'lü yıllardan başlayarak dünyanın dört bir yanına dağılan denizci, tüccar, asker Avrupalı bu ilişkileri sonucu edindiği kültürel deneyimleri ve Rönesanstan beri süregelen kültür, sanat ve düşünce pratiği ile insanlığın ortak değerleri ve bütünlüğünü daha iyi kavrama ve açıklama sürecine girmiştir. Avrupa düşünce dünyası içinde "Aydınlanma Çağı" olarak bilinen bu bilinçlenme hareketi, zamanla kendi epistemolojisi ve buna bağlı olarak da kendi uygulama pratiğini ortaya çıkarmıştır. Yanısıra bilim repertuarı gelişmiş, 17.yüzyılda Kepler ve Newton'un evrensel fizik ve astronomi kurallarına da ulaşılmıştır. Bu arada Fransız Devrimi ile Endüstri ve Teknoloji Devrimini de yaşadktan sonra yeni bir siyasal ve ekonomik yapı geliştiren Avrupa, 19.yüzyılda, Emperyalizm Çağına girmesiyle, kimi bilim adamlarına göre de "Aydınlanma Çağı" ile hiç ilgisi olmayan, kimi bilim adamlarına göre de Aydınlanma çağı felsefesinin bir sonucu olarak kendi "uygar" kimliğini, gelişmemiş diğer toplumların 'oryantal' kimliğinden üstün görmeye başlamıştır. Oysa daha bir yüzyıl önce, 18.yüzyıl Avrupalısı, yukarıda sözünü ettiğimiz 'Turquerie' benzeri modalar yaratacak kadar, hiç olmazsa köklü geçmişi ve kültür geleneği olan Asya ülkelerine bu üstünlük kompleksinden uzak, içten bir merak, hatta saygı ile yaklaşıyordu. Bu nedenle ortaya çıkan bu yeni tavır yukarıda ifade edilen, Edward W.Said ve Linda Nochlin'in Oryantalizm'in amaçları hakkındaki değerlendirmelerini doğrulamaktadır.

Oysa 18.yüzyıl başından itibaren işleyen zaman, Osmanlı devletinin tepeden bakmayı bırakarak, yüzünü Avrupa'ya dönmesiyle başlayan ve adına sosyal bilimcilerin 'Batılılaşma' dedikleri süreci başlatmıştır. Bilindiği üzere, geleneksel toplumların en önemli özelliklerinden birisi, tüm yeniliklere karşı kontrollü bir yaklaşım sergilemek ve istikrar yani mevcut düzeni korumaktır¹²⁵. Geleneksel bir toplum olan Osmanlılar da çok uzun yıllar yeniklere şüpheyle bakmışlardır. Öte yandan geleneksel yapılarını koruyan toplumlardaki bir diğer önemli karakteristik olan sefelin üstünlüğü ve mazinin bugünden daha iyi olduğu düşüncesine paralel olarak, kendileri açısından en yüksek potansiyeli taşıdıklarına inandıkları Kanuni Sultan Süleyman dönemi

¹²³ F.Çetin DERİN., "Osmanlı Devletinin Siyasi Tarihi" Türk Dünyası El Kitabı C.I Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları: 121 Ankara 1992 s., 484, 485.

¹²⁴ "XIX. Yüzyıl Batı Dünyası ve Osmanlı İmparatorluğunda Gelişmeler" başlığı altında dönemi'n siyasal, ekonomik ve askerî profilini çıkaran kısa bir özet için Bkz. Ünsal YAVUZ., Atatürk,İmparatorluktan Milli Devlete Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları XXIV. Dizi-Sa.10 Ankara 1990 s., 1-15.

¹²⁵ Mustafa ARMAĞAN., Gelenek İstanbul 1992 s.,19-23.

değerlerine ve müesseselerine dönmeyi de (kanun-ı kadim) amaç edinmişlerdi. Dr. Ali Akyıldız'a göre bu yüzden de "soruna uzun süre aksi bir istikamette, geriye doğru bakılarak çözümler aranmıştı"¹²⁶. Ancak çok geçmeden zaten sorunların farkında olan, ancak çözümler konusunda yanılan Osmanlı devlet adamları Avrupalıların da yeni yeni fark ettikleri iç bünyesindeki bu zaafı bertaraf etmek için yeni ıslah tedbirlerini uygulamaya koydular¹²⁷. İlk girişilen reformlar askeri alanda oldu. Çünkü Bernard Lewis'in ifadesiyle ; Bir zamanlar Avrupa'ya dehşet saçan ancak o yıllarda bizzat kendi hükümdarlarından ve sivil halkından başka kimseyi korkutamaz hale¹²⁸ gelen Osmanlı ordusu Batı ile Osmanlı arasındaki güçler dengesini de temsil ettiğinden en öncelikli alan oldu. Çünkü Batı ile Osmanlı arasındaki güçler dengesindeki bozukluk ve potansiyel fark ilk olarak savaş alanlarında ortaya çıkmıştı. Ancak, geçen zamanda askeri reformların da sorunun çözümünde yeterli olmadığı anlaşılarak reform alanları III. Selim'den itibaren (1789-1807), eğitimden maliyeye, kültürden idari yapıya kadar genişletildi. Bu noktada bizi ilgilendiren boyutuyla, en önemli yenilik hareketleri, ileride izah edeceğimiz, önce sivil daha sonra askeri okullardaki yeni yapılanmalar, müfredat değişiklikleri ve bu arada da resim derslerinin okutulmasıdır. Böylece yukarıda anlatılan yabancı ressamların vasıtasıyla gelen pentür'ün Türkiye'de Türkler eliyle ilk ürünlerinin yaratılacağı ortam ortaya konmuş veya Batılı anlamdaki Türk resminin temelleri atılmıştır.

Aslında yukarıda sözünü ettiğimiz Pasarofça Anlaşması'ndan sonra Sultan III. Ahmet saltanatının 12 yılını temsil eden ve tarihimizde "Lale Devri" olarak bilinen yıllar Batılılaşma rüzgarlarının etkin olduğu ilk dönem olmuştur¹²⁹. Fakat bu yıllarda yaşanan Batılılaşma ve yenileşmenin bütün bir Osmanlı toplumunu etkileyecek ölçüde yaygın ve güçlü olduğu söylenemez.

Osmanlı, toplumun bütün katlarını ilgilendiren ve sosyal kurumları etkileyen yenilik hareketleri, 1789'da III. Selim'in Padişah olması ile hız kazanmıştır¹³⁰. Yeni askeri okulların ve idari kurumların tesis edilmesi ile daha organize olan yenilik çabaları, bir ara IV. Mustafa'nın padişahlığı sırasında (1807-1808) durmuşsa da sonradan tekrar hızlanmıştır. Sultan II. Mahmut döneminde ise, (1808-1839) III. Selim döneminde başlatılan sosyal, kültürel ve idari reformlara, hem devlet kurumları alanında, hem de sosyal kitlelere daha da geniş anlamda malolacak şekilde devam edilmiştir¹³¹. Sultan II. Mahmut, özellikle 1826 yılında Yeniçeri Ocağını kaldırdıktan sonra Osmanlı tarihinin en köklü reform hareketlerini başlatmıştır. II Mahmut'un çeşitli alanlardaki yenilik hareketleri içinde sanat da önemle yer alır. Yabancı resamlara portrelerini yaptırmış, üzerinde portresi olan sikkeler bastırmıştır. Hatta yaptırdığı resimlerini çeşitli okullara ve kimi kamu kuruluşlarına astırmıştır. Osmanlı sultanlarının hediye verme geleneği içinde böylelikle Resim de yer alır. II. Mahmut'un "Tasviri-i Hümayûn" olarak adlandırılan bu resimlerini yerli ve yabancı çok sayıda kişiye armağan ettiği bilinmektedir¹³². Osmanlı - Türk toplumunun Batılılaşma hareketlerinin simgesi

¹²⁶ Ali AKYILDIZ., A.g.m. s., 130.

¹²⁷ Abdülkerim HAİRİ., Osmanlı'nın Batılılaşma Çabaları ve Batının İki Yüzü İstanbul 1993 s., 20. Kimi Batılı yazarlarda Ortadoğu dünyasının Batılılarla artan ilişkilerde bir yenilikler ve çağdaşlık sürecine girdiklerini ileri sürerler. Bkz. William R. POLK- Richard CHAMBERS., *Beginings of Modernization in the Middle East: The Nineteenth Century* Chicago 1968.

¹²⁸ Bernard LEWIS., *Modern Türkiyenin Doğuşu* Ankara 1984 s., 24.

¹²⁹ Bkz. İlber ORTAYLI., *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı* Hil Yayınevi İstanbul 1983 s., 10, 11; Metin KUNT vd., *Türkiye Tarihi- Osmanlı Devleti 1600/1908. C.3* İstanbul 1990 s., 51, 52; Enver KORAY., *Türkiye'nin Çağdaşlaşma Sürecinde Tanzimat* Marmara Üniversitesi Yayınları İstanbul 1991 s., 111.

¹³⁰ Hasan Ali KOÇER., *Türkiye'de Modern Eğitimin Doğuşu ve Gelişimi-1773/1923-* M.E.B. Yayınları: 2168 Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi: 479 Araştırma-İnceleme: 16 İstanbul 1991 s., 26, 28.

¹³¹ Yılmaz ÖZTUNA., *II. Mahmut Kültür Bakanlığı Yayınları: 1083 Türk Büyükleri Dizisi: 119* Ankara 1989; F.Çetin DERİN., A.g.m. s., 486.

¹³² Tuncer BAYKARA., "II. Mahmut ve Resim" Bedrettin Cömert'e Armağan Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi-Özel Sayı- Ankara 1980 s., 512.

Tuncer Baykara, makalesinde, müslümanların tekelinde yürütüldüğünü savunduğu nakkaşlığın Sultan II. Mahmut'un bir iradesiyle tüm Osmanlı teba'na hak olarak tanındığını belirtmektedir. Hatta Batıdan gelen sanatçıların bu yüzden nakkaş değil de portre ressamı olarak adlandırıldığını belirtmektedir. Yazar kaynak belirtmemekle birlikte, bilgiyi doğru olarak kabul eder ve III. Selim'in resmini yapısına göre Kapıdağlı Konstantin ve İstrati gibi sanatçıları münferit örnekler olarak sayarsak, sözünü ettiğimiz Rupa Manas, Civan, Haçaturyan, vb. "Teba'i Devlet-i Ali'ye"den olan azınlık sanatçıların etkinliklerine bu noktada bir başlangıç belirlemek mümkün olacaktır. Bu konuda ayrıca Bkz. Sezer TANSUĞ., *Çağdaş Türk Sanatı* Remzi Kitabevi İstanbul 1986 s., 39.

olan II. Mahmut, çeşitli alanlarda yaptığı yenilik hareketlerine simge olarak da gelenekseli ve eskiyi temsil eden Topkapı Sarayı'ndan, değişmeyi ve yeniyi temsil eden Dolmabahçe Sarayı'na taşınarak yapmıştır¹³³.

Yukarıda belirtildiği gibi, Türk toplumunda ilk esen Batılılaşma rüzgarları 18. yüzyılın başından itibaren görülürse de net ve kesin belirlenebilen başlangıç Tanzimatın (3.11.1839) ilanidir¹³⁴. Tanzimatın ilanı ile, en azından bazı konularda düzenleyici bir metine kavuşan reformlar bir anlamda resmîyet de kazanmıştır¹³⁵. Bu yenilik ve reform çabaları II. Mahmut'dan sonra tahta çıkan Abdülmecit (1839-1861) ve onun kardeşi Abdülaziz döneminde (1861-1876) de artarak ve toplumu derinden etkileyecek boyutlara ulaşarak devam etmiştir¹³⁶.

Türk sosyal bilimcileri, Türk toplumunun geçirdiği bu vesternizasyon sürecinin geçmişi hakkında çok şey söylemelerine rağmen nedendir bilinmez, bu sürecin devamı ve sonuna ilişkin bir değerlendirme yapmaktan çoğunlukla kaçınmışlardır. Bu çerçevede dışında kalanlar da çoğunlukla Cumhuriyet'in başlangıcını veya çok partili hayata geçişi son olarak belirlerler. Ya da bu sürecin hâlâ devam etmekte olduğunu savunurlar¹³⁷.

Erken dönem Batılılaşma akımları içinde teknik ve kavramları ile Batıdan alınan sanat türlerinin gelişim mekanizması, diğer sosyal alanlarda yaşanan değişimden pek farklı olmamıştır. 1826 yılında ilk kez Avrupa'ya eğitime gönderilen Türk tıp öğrencileri nasıl bir anlamda modern tıbbın Türkiye'deki ilk misyonerleri ise, Sultan Abdülmecit ve Abdülaziz döneminde yurtdışına resim eğitime gönderilen öğrenciler de Türk Resim Sanatı Tarihi içinde aynı misyonu yüklenmişlerdir¹³⁸. Sultan Abdülaziz, Avrupa seyahati sırasında Avrupa saraylarının duvarlarında tanıdığı, Gerome, Harpigny'ler, Schrayes, Boulanger, Daubigny, Fromentin'in resimlerini, ya orada satın alarak ya da Ressamların İstanbul'a davet ederek bu konudaki ilk adımı atmış olmakla birlikte aslında bu konudaki ilk ışık yukarıda da belirtildiği gibi II. Mahmud'un, döneminin ünlü Oryantalist ressamına yaptırdığı portreleri olmuştur¹³⁹.

Hatırlanacağı üzere, Sultan Abdülaziz, yukarıda sözünü ettiğimiz döneminin ünlü Fransız ressamı ve sanat adamı Eugene Fromentin ile yine döneminin ünlü Manzara ressamı Daubigny'yi İstanbul'a davet ederek, sarayda resimler yapmalarını sağlamıştır¹⁴⁰. Abdülaziz, III. Napolyon'un çağrısı üzerine gittiği, Fransa ardından İngiltere, Prusya ve Avusturya'yı kapsayan Avrupa gezisinde sıkça rastladığı kral heykelleri, sultanın kendisinin de böyle heykellerinin olması gerektiğini düşündürmüş olmalı ki, 1871 yılında heykeltıraş C.F. Fuller'e at üzerinde bir heykelini yaptırmıştır¹⁴¹.

¹³³ Metin KUNT vd., A.g.e. s., 52.

¹³⁴ Cevdet, "Tanzimat'ın İlk Günleri" (Sadeleştiren Yılmaz Öztuna) Hayat Tarih Mecmuası S. 2 C. 1 Mart 1979 s., 9-14; Midhat SERTOĞLU, "Osmanlı İmparatorluğunun Yapısını Değiştiren Riyâk Devrim-Tanzimat" Hayat Tarih Mecmuası S. 8 C. 2 Ağustos 1976 s., 52-62/S. 9 C. 2 Eylül 1976 s., 28-42/S. 10 C. 2 Ekim 1976 s., 56-66/S. 11 C. 2 Kasım 1976 s., 50-58; Paul İMBERT, "Osmanlı İmparatorluğunda Yenileşme Hareketleri Türkiye'nin Meseleleri Havass Yayınları İstanbul 1981 s., 134.

¹³⁵ F.Çetin DERİN, A.g.m. s., 487.

¹³⁶ Çeşitli alanlardaki reformlar için Bkz. Bayram KODAMAN vd., 150. Yılında Tanzimat (Yayına Hazırlayan Hakkı Dursun Yıldız) Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları VII. Dizi-Sa. 142 Ankara 1992; Hasan Ali KOÇER, A.g.e. s., 49; Roderic H. Davison'un analitik yorumlarını ve tespitlerini içeren, Roderic H. DAVISON, Reform in the Ottoman Empire-1856/1876- New York 1973 adlı eseri de bu alanda önemli bir referans olarak belirtilmelidir.

¹³⁷ Konu ile ilgili olarak Bkz. Kuruluş KAYALI, Türk Düşünce Dünyası I Ayrıldız Yayınları: 5 Düşün Dizisi: 3 Ankara 1994; İdris KÜÇÜKÖMER, Düzenin Yabancılaşması-Batılılaşma İstanbul 1969; Niyazi BERKES, Türkiye'de Çağdaşlaşma Bilgi Yayınları Ankara 1973; Edhem ELDEN, "Batılılaşma, Modernleşme ve Kozmopolitizm: 19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl Başında İstanbul" Osman Hamdi Bey ve Dönemi (17-18 Aralık 1992, Sempozyum Bildirileri) Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 1993 s., 12-26; Özer OZANKAYA, "Türk Kültürünün Çağdaşlaşma Süreci" Ulusal Kültür S. 3 Ocak 1979 s., 1-16; Hilmi Ziya ÜLKEN, Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi İstanbul 1979.

¹³⁸ Batılılaşmayı teoriden pratiğe uygulamaya çalışan dönemin Osmanlı idaresi, sadece resim değil, diğer sanat alanlarında da Batıya, özellikle de Fransa'ya öğrenci gönderiyordu. Bu konudaki yayımlar için Bkz. Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU, A.g.m. s., 67'deki not 23; Günset RENDA-Turan EROL, Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi C. 1 Tıglat Yayınları İstanbul 1980 s., 107; Hasan Ali KOÇER, A.g.e. s., 39.

¹³⁹ Nurullah BERK, "Türkiye'de Resim ve Ressamlar: I" Hayat Tarih Mecmuası S. 6 C. 1 Haziran 1974 s., 61.

¹⁴⁰ Nurullah BERK, A.g.m. s., 61.

¹⁴¹ Sezer TANSUĞ, "Türk Resim ve Heykel Sanatı" Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi C. 6 Görsel Yayınları (1982) s., 1081.

Abdülaziz resme ve heykele yalnızca izleyici olmaktan öte bir heyecan duymuştur. Türkiye'de ilk sanatçı birliği yayın organı olan, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi"nin 1 Mart 1330 (1914) tarihli sayısında M. Sami (Yetik) bunu şöyle belirtir; "Abdülaziz merhum, ekser tabloların kompozisyonunu müsvedde suretinde kağıtlara hazırlayarak ressamı esas levha hakkında tenvir ederlermiş. Birgün Sultan Aziz, Chelebovski'nin tablosundaki kompozisyona itiraz ederek çizgileri tashih etmiş... Sultan'ın cazibedar kalemî Chelebovski'ye altmış kadar Eski-Taslak yadigar etmiştir. bunlar kırmızı mürekkeple Canson kağıdı üzerine çizilmiş krokilerden müteşekkil kıymetli tarihi bir albüm olarak ressamın ailesi nezdinde mahfuz imiş. Eskiçizler, istihkam üzerine, süratle giden süvariler filikalara dolmuş ahali, yetkenleri şişirilmiş gemiler, bazen bir elin, bir sancağın hareketi gibi muharebeye ve menazır hareketına mahsustur ve her birinde hayat, hareket hissi mevcuttur"¹⁴².

Yukarıda adı geçen sanatçı, önce Sadrazam Fuat Paşa'nın dikkatini çekerek onun önerisi üzerine saraydan davet alan Polonya'lı ressam Stanislaus von Chelebovski'dir. Chelebovski Sultan portreleri yanısıra büyük ölçülerde savaş resimleri de yapmıştır. Bunlar içinde Harbiye Askeri Müzesi'nde bulunan imzalı iki Varna Savaşı tasviri son derece başarılı iki çalışmadır¹⁴³.

Yabancı ressam ve sanatçıların etkinliğinin sürdüğü bu sıralarda ülkede, modernleşme çabaları içinde yeni okulların açılması da sürüyordu. III. Selim zamanında, 10 Mayıs 1796'da açılan "Mühendishane-i Berr-i Hümayun" yani Padişahın Kara Mühendishanesi'nde Sadrazam Halil Hamid Paşa tarafından Kasımpaşa Tersanesinde açıldığından beri askeri amaçlı da olsa teknik resim dersi veriliyordu¹⁴⁴. Modern perspektif kuralları uygulanarak doğa ve nesnenin doğru çizilmesinin mühendislik bilgilerine yardımcı olacağı düşünülüyordu¹⁴⁵. Böylelikle de perspektif ve ışık-gölge gibi plastik değerler Türk sanat eğitimine girmiş oluyordu.

Aslında her ne kadar Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) anlaşmalarından sonra Batıya karşı bakış şekli değişmiş olsa da Osmanlı Devleti, kaçınılmaz gibi görülen 'Batılılaşma' rüzgarlarına karşı kendini hep kontrollü olunması gerektiğine inandırmıştır. Bu nedenle Tanzimatın ilanından sonra Batıdan gelen yenilikler ve reformlar sosyal bünye değişikliğine uyacak şekilde belli takvim ve program gözetilerek yapılmıştır. Bu bakımdan özellikle sanat alanında, kendine hâlâ büyük güven duyan, bir büyük toplum/devlet olarak görmeyi verdiği benmerkeziyetçilikle bazı yenilikler Osmanlı toplumunun çevresine bakınması, beğendiğini alması ve evrensel boyutları olan kültürünü yeni katkılarla beslemesi şeklinde olmuştur¹⁴⁶.

Osmanlı ıslahatçıları, bu bakış açısıyla bir zamanlar her alanda üstün oldukları Avrupa karşısında tekrar üstünlüğü elde etmek için yenilik hareketleri'ne başladılar. Bu amaçla ilk olarak ulemayı karşılarına almamak için yukarıda belirtildiği üzere yenilik çabalarına önce askeri alanda başladılar. Ancak asıl reformların eğitim alanında yapılması gereğini çok çabuk fark ederek, teşebbüslerini bu alana yönelttiler. Bu alanda da yine ulemanın etkisinin olmadığı konulardaki eğitim-öğretim kurumlarını ele aldılar. Böylece matbaanın ülkeye girişinden hemen hemen yarım yüzyıl sonra 1773 yılında "Mühendishane-i Bahri-i Hümayun" ve 1796 yılında da "Mühendishane-i Berri-i Hümayun" açılarak Batı tarzında ilk okullar açılmış oldu. Bu okulları daha sonra "Mekteb-i Tıbbiye" (1827) ve "Mekteb-i Harbiye" (1834) takip etti¹⁴⁷.

Modern anlamdaki bu ilk eğitim öğretim kurumlarından sonra yeni bir askeri örgütlenmeye gidilmesi, ırk, din ayrımının kaldırılması, Avrupa'ya öğrenciler ve daimi elçilerin gönderilmesi devlet örgütünde önemli yeri olan Darüş-Şuray-ı Bab-ı Ali, Meclis-i Ahkam-ı Adliye ve Darüş-Şuray-ı Askeriye adlı üç yeni meclisin

¹⁴² Seçkin NALPOÇLU., Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-iş Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi 1991 s., 91.

¹⁴³ Nermin SİNEMOÇLU., A.g.e. s., 215; Sema ÖNER., A.g.m. s., 20.

¹⁴⁴ Metin KUNT vd., A.g.e. s., 77; Ayla ERSOY., "18. Yüzyılın Minyatürleri ve 19. Yüzyılda Batı Tarzı Resme Geçiş" İtî S. 64 Kış 1991 s., 16.

¹⁴⁵ Nurullah BERK., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi İstanbul 1972 s., 3.

¹⁴⁶ Rıdvan ARIK., Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 947 Sanat Eserleri Dizisi: 9 Ankara 1988 s., 12.

¹⁴⁷ Bkz. Hasan Ali KOÇER., A.g.e. s., 25, 28.

kurulması, Sadrazam ve Şeyhülislâmın görev ve yetkilerinin değiştirilmesi rüşdiyelerin açılması vb.gibi Tanzimat'ın ilanı için gerekli ortam hazırlanmıştır¹⁴⁸.

Eğitim programında resim derslerinin yer aldığı ilk Türk eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berri-i Hümayun'da başlayan ve 1883'de Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisinin açılmasıyla tamamlanan kısa dönem, Batılı anlamdaki Türk resminin hazırlık aşamasıdır. "Türkiye Maarif Tarihi" adlı önemli incelemenin yazarı Nafi Atuf, III.Selim'in; "Hasköy'de ve Tersane-i Amire'de vaki yeniden ihya olunan Mühendisane-i Hümayunlara da berri ve bahri fenlerden hendese, hesap ve coğrafya fenlerinin intişar ve tezayüdü ve Devleti Aliyeye ehem ve elzem olan harp senayiinin talim ve teallüm ile kuveden file çıkması hususlarına..," şeklindeki fermanıyla kurulan, Mühendishane-i Berri-i Hümayun'un öneminin altını çizer. Ve bu arada bu okullar hakkında genişçe bilgi vererek "sanatı ressamıye" derslerinin varlığından söz eder¹⁴⁹. Yukarıda da vurgulandığı üzere Sultan III. Selim (1789-1808)'in sosyo-kültürel yenilik hareketleri kapsamında yurda giren Batı anlayışındaki resmin Türk eğitim ve kültür hayatına adaptasyonu, eskiden sanıldığı gibi sadece Sultan'ın çevresinde gelişen sınırlı heyecanlara bağlı olmamıştır. Hatta, 1795 yılında öğretime başlayan Mühendishane-i Berri-i Hümayun'un açılışında, okulun amacı, kadrosu, yönetim şekli, ders programları vb. konular, bir kanun maddesi ile hükme bağlanmıştır. Okulun sadece ilk sınıfında mevcut olan resim dersleri bu kanunda şu şekilde açıklanmıştır; "Sınıf-ı rabi şakirdanı resim-i hatt ve imla ve erkani ve san'at-ı ressamıye ve bazen Arabiyat ve mukaddemat-ı hendese ve hesap ve ba'de françe lisanı taallüm eylemek..."¹⁵⁰.

Böylelikle Mühendishane-i Berri-i Hümayun'dan sonra Mühendishane-i Bahri Hümayun, II. Mahmud döneminde de (1808-1839) Mekteb-i Tıbbiye (1827) ve Mekteb-i Harbiye'de (1834) serbest resim dersleri bu okulların programlarında yer almıştır¹⁵¹. Özellikle 1845 yılına gelindiğinde, Harbiye'nin, Avrupadaki benzerlerinin eğitim-öğretim düzeyine çıkarılması için "Mekteb-i Fünun-u İdadiye" ve "Mekteb-i Ulûm-u Harbiye" olarak ikiye ayrılması ile müfredat içinde diğer meslek dersleri yanısıra resim dersleri de geliştirilmiş ve yaygınlaştırılmıştır.

Bu arada çıkan eğitimci sorunu da, Türk eğitimciler yetişene kadar yabancıların çalıştırılmasıyla çözümlenmiştir. Askeri İdadi ve Harbiye'deki resim öğretmenleri Mösyö Gués bunlardan biriydi. Fakat Türk öğretmenlerin yetişmesi de uzun sürmedi ve kısa bir süre sonra, Kolağası Hafız Mehmet Efendi gibi öncü Türk resim öğretmenleri de ortaya çıktı. Aradan geçen zamanla resim eğitimcisi yetiştirme işinin kaynak alanında yani Batı'da daha iyi sonuç vereceği düşüncesi doğdu. Her bakımdan çok önemli olan bu fikir, yüzlerce yıldır, Türk ve Batı dünyası arasındaki çekinikliği aradan kaldırarak bu alandaki Batılılaşma eyleminin dolaysız olmasına yol açmıştır. Bu durum Türk toplumunun bilimsel, toplumsal ve kültürel dinamiklerinin sonraki yıllarda radikal değişikliklerini başlatacak olan bir çıkırdı. Daha önce de ifade edildiği gibi bu çıkırdan çeşitli alanlarda eğitim almaları için gönderilen öğrenciler arasında yurtdışına giden İbrahim Efendi (Paşa) ve Tefvik Efendi (Paşa) ile Hüsnü Yusuf Bey (1817-1861) resim konusunda eğitim yapmak için giden ilk öğrencilerdir¹⁵².

1851-1852 yıllarından itibaren de Mühendishane'nin 'ressam' sınıfından önemli sayıda ressam yetişmiştir. Günümüzdeki anlamıyla resim ve ressam ilişkisinden henüz söz edemeyeceğimiz o günlerde bu sanat-

¹⁴⁸ Bayram KODAMAN-Abdullah SAYDAM., "Tanzimat Devri Eğilim Sistemi" 150. Yılında Tanzimat Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları VII, Dizi-Sa. 142 Ankara 1992 s., 476; Ekmeleddin İHSANOĞLU., "Tanzimat Öncesi ve Tanzimat Dönemi Osmanlı Bilim ve Eğitim Anlayışı" 150. Yılında Tanzimat Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları VII, Dizi-Sa. 142 Ankara 1992 s., 348-375.

¹⁴⁹ Nafi ATUF., Türkiye Maarif Takvimi-Bir Deneme, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi Ankara 1930 s., 50-52.

¹⁵⁰ Mustafa CEZAR., Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 109 İstanbul 1971 s., 325.Söz konusu kanunun esası olan III. Selim'in Fermanının tam ve orijinal metni için Bkz. Nafi ATUF., A.g.e. s., 50, dip not 1.

¹⁵¹ Ayla ERSOY., a.g.m. s., 16; Mustafa CEZAR., A.g.e. s., 333-345.

¹⁵² Günsel RENDA-Turan EROL, A.g.e. s., 107. Ulaşamamakla birlikte, Adnan Şişman tarafından hazırlanan, Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri, (Basılmamış Doktora Tezi İstanbul 1983) başlıklı çalışmayı önemine istinaden burada referans olarak kullanmak istiyoruz.

çıların önemli bir kısmı daha sonra askeri okullarda resim öğretmenliği yapmış ya da Harbiye matbaasında çalışmışlardır.

Resim sanatımızın erken dönemi sayılan 19. yüzyılın ikinci yarısında, Mühendishane, Tıbbiye ve Harbiye'den sonra yeni açılan okulların da Türk resmine önemli katkıları olmuştur. O günlerin baştan ele alınan eğitim sistemi içinde ilk açılan sivil okullar, ilk ve orta öğretim düzeyindeki Sıbyan Mektepleri ile Rüştiyeler olmuştur¹⁵³. 1848 yılında "Darülfünun" (Üniversite) ve yine aynı yıl öğretmen yetiştirmek üzere "Darülmuaallimin" açılmıştır. Bir kaç yıl sonra da günün kamu kurumlarına memur yetiştiren "Darülmuaallim" ile aynı amaçla "Mahrec-i Aklâm", açıldı (1862). Bu okulları 1859 yılında "Mekteb-i Mülkiye", 1867'de "Mekteb-i Mülkiye-i Tıbbiye" ve 1868 yılında da "Mekteb-i Sultani" adı ile kurulan Galatasaray Lisesi ile Darüşşafaka Lisesi (1873) takip etti¹⁵⁴. 19. yüzyılın teknolojisini kullanan teknik eleman yetiştirmek için 1868 yılında bir de "Mekteb-i Sanayi" adı verilen sanat okulu eğitime başladı¹⁵⁵.

Bu saydığımız okulların içinde eğitim programında resim dersi olan Darüşşafaka Lisesi ve Mekteb-i Sanayi ile Galatasaray Lisesi dışındakiler hakkında resim sanatı açısından fazlaca bir bilgiye sahip değiliz. Ancak, 1845 yılındaki düzenlemeyle resim derslerinin hem askeri idadi hem de Harbiye'de ayrı ayrı önemle ele alınmış olması, aynı yıllarda benzer uygulamaların sivil okullarda da yapılmış olacağı düşüncesini akla getirmektedir. Türk sanat eğitimi veya yalnızca eğitim tarihi ile ilgili kaynaklarda adına rastlanan, üstelik de çok önemli olan bir okul daha vardır. "Mekteb-i Osmani" adını taşıyan bu okul, öğrenim için Paris'e giden Türk öğrencilerin Fransız okullarına uyum sağlamaları için 1860-61 yılında açılmıştır. Önce İdadi sonra Harbiye, Mülkiye ve Tıbbiye mezunu öğrencilerin devam ettiği Mekteb-i Osmani'ye daha sonra Mühendishane dışından öğrenciler de gönderilmiştir. İlk dönemlerde Paris'e gönderilen Süleyman Seyyid ve Halil Paşa gibi ressamların da öğrenim gördüğü Mekteb-i Osmani 1874 yılında kapatılmıştır¹⁵⁶.

Başlangıçta Mühendishane ve Harbiye'den bir kısım ressamların yetişmesi ve bunların Avrupa'da bu eğitimlerini pekiştirmeleri, sonra önemli sayıda Avrupalı ressamın Türkiye'ye gelmesi ile resmin yaygın bir zemin bularak bu konuda bir kamuoyu oluşması, sonunda yalnızca sanat eğitiminin yapılacağı bir okulun açılması gerekliliğini ortaya koydu. 1832'de ilk Türkçe gazete olan Takvim-i Vekayi'nin de yayına başlamasıyla hareketlenen basın, sayfalarında sanat haberlerine yer vermiş ve bir sanat eğitimi okulu açılması konusunu sık sık gündeme getirerek, bu konunun çeşitli kesimlerden taraftar bulmasını sağlamıştır. Bu yıllarda İstanbul'da yayımlanan Tercüman-ı Ahval, Ruzname-i Ceride-i Havadis, Hakayik-ul Vakayi, Osmanlı, Basiret, İstikbal gibi Osmanlıca ve La Turquie, Le Journal de Constantinople, Le Moniteur, Orient, Levant Herald gibi yabancı dilde yayım yapan gazeteler, Abdülhamid döneminin siyasi yasaklarının da nedeniyle sanat haberlerine geniş yer ayırmışlar ve hitap ettikleri geniş okuyucu kitlesini bir sanat eğitimi okulu gerekliliğini düşünmelerini sağlayan yayınlarıyla bir kamuoyu oluşturmuşlardır¹⁵⁷. Özellikle Levant Herald, La Turquie, gibi İngilizce ve Fransızca yayınlanan gazetelerin bunda önemli bir payları vardır¹⁵⁸. Sonuçta 1 Mart 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi açılmıştır. Sanayi-i Nefise'nin açılışını da sağlayan Türkiye'deki ilk sanat hareketleri olan sergiler, ileride konu edeceğimiz, Türkiye'deki ilk sanatçı birliği olan, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ile başlayarak takip eden meslek birliği kuruluşlarına da ortam hazırlamıştır.

Görüldüğü üzere, Türk resminde ilk pentür örneklerinin ortaya konulduğu dönem olarak 1850 ila 1900 yılları arasındaki yarım yüzyılın önemi büyüktür. Geriye doğru dönüp bir analogi yapıldığında; Bu yılların etkinlik merkezi genellikle 'Dersaadet' İstanbul ve burada da Beyoğlu'dur. Örneğin, dönemin Oryantalist ve azınlık sanatçılarının olduğu gibi bir kısım yerli sanatçıların da atelyeleri Beyoğlu yani o günkü adıyla

¹⁵³ Nafi ATUF., A.g.e. s., 88-114; Hasan Ali KOÇER., A.g.e. s., 73.

¹⁵⁴ Hasan Ali KOÇER., A.g.e. s., 80.

¹⁵⁵ Mustafa CEZAR., A.g.e. s., 359; Nafi ATUF., A.g.e. s., 115-124.

¹⁵⁶ Hasan Ali KOÇER., A.g.e. s., 65; Günsel RENDA-Turan EROL., A.g.e. s., 114; Adnan ŞİŞMAN., "Mekteb-i Osmani (1857-1864) Osmanlı Araştırmaları Dergisi/The Journal of Ottoman Studies İstanbul 1986 s., 83-160.

¹⁵⁷ Semra GERMANER., "1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular" Osman Hamdi Bey ve Dönemi (17-18 Aralık 1992. Sempozyum Bildirileri) Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 1993 s., 70.

¹⁵⁸ Sezer TANSUĞ., A.g.e. s., 1084; Mustafa CEZAR., A.g.e. s., 377.

Pera'dadır¹⁵⁹. Ancak Şeker Ahmed Paşa'nın İstanbul kesimindeki, Mercan'da bulunan atelyesi örneğinde olduğu gibi, diğer bazı semtlerde atelyeleri olan sanatçılar da vardır. 1849 yılında ilk kez Maçka'daki askeri okul öğrencileri öğretmenleri Gués'le birlikte bir resim sergisi açmış, 1876 yılında da Guillement, özel akademisinde öğrencileriyle bir başka sergi düzenlemiştir. Bu arada Şeker Ahmed Paşa da sergiler düzenlemiş ve takiben 1883 de Sanayi-i Nefise açılmıştır. Yine aynı yıllarda Zonaro ve Moretti gibi Oryantalistler atelyelerinde özel dersler vermeye başlarken, Azınlık ressamlarının da Şeker Ahmed Paşa'nın düzenlediği sergilerde dahil olmak üzere açılan bütün sergilere katılarak Osmanlı-Türk resim ortamına önemli katkılarda bulunmuşlardır¹⁶⁰. 19.yüzyıl ortalarında imparatorluk nüfusunun yaklaşık %19'una denk gelen üç milyon azınlığın, İstanbul içindeki yoğunluğu o yıllarda hemen hemen Türk Müslüman nüfusla yarı yarıyaydı. Bu bakımdan tirajları elli binleri bulan Rumca, Ermenice, İngilizce ve Fransızca gazetelerin satıldığı İstanbul metropolü özellikle de Galata ve Pera semtleri ve buradaki Levanten-Gayrimüslim yoğun nüfus, dönemin İstanbul kültür ve sanat ortamında önemli rol oynuyorlardı¹⁶¹. Çoğu Ermeni kökenli olan Kırkor Köçeoğlu (İstanbul, yaklaşık 1845, Paris 1883), Rupen Manas (İstanbul, 1810/15-1875'den sonra), Aram Bakkalyan (İstanbul, 1875, Paris 1959), Simeon Agopyan (İstanbul, 1857-1921), Mıgırdıç Civanyan (İstanbul, 1848-1906), Yervant Osgan (İstanbul, 1855-1914), Viçen Abdullahyan (İstanbul, 1840-1900), Viçen Arslanyan (İstanbul, 1866-1942). Daha önce adından çok söz ettiğimiz ve saray ressamı da olan Kapıdağlı Konstantin, Civanyan, Yazmacıyan, Tuzcuyan, Çıracıyan, Serkis Draon, Edgar Şahin, Haçaturyan ve Atamyan gibi adları tespit edilebilen hatta "Osmanlı Ressamı" olarak anılan bu sanatçıların dönemin sanat ortamında önemli rolleri olduğu sanılmaktadır¹⁶². Filiz Yenişehirlioğlu'nun tespitiyle; "Ne zaman yaşadıkları bile şimdilik kesin olarak bilinmeyen bu sanatçılar köklü bir Batı eğitiminden geçtikleri, kompozisyon, modle, figür ve mekan uygulamalarındaki becerilerinden belli olmaktadır"¹⁶³.

Buraya kadar anlatılanların da ortaya koyduğu üzere 'Batılılaşma'nın ilk başta tepeden aşağı doğru yapılması bu eylemin geniş kesimlere malolması sürecinin uzamasına yol açmıştır. Yanısıra bu arada Tanzimatla birlikte konumuza dahil olmadığı için söz etmeden geçeceğimiz ve kimi araştırmacılara göre 'aşırı bir Batılılaşma' sayılabilecek yenilikler de söz konusu olmakla birlikte kanımızca böylesi yenilikler edebiyatla sınırlı kalmıştır¹⁶⁴. Ancak bu durum daha hemen başta farkedilerek yenilik ve reform hareketlerinin tüm topluma malolabilmesi için aidiyeti açısından aslında başta yapılması gereken önlem alınarak, eğitim-öğretim seferberliğine geçilmiştir.

Kitabımızın başında, 18. yüzyılın ilk yıllarından itibaren Türk ve Avrupalı ilişkilerinin karşılıklı bir alışveriş şeklinde başladığını belirtmiştik. İmparatorluk elitinin, Batılı hayat tarzına ayak uydurma isteği sonucu gelişen sosyal ve kültürel değişikliklerin 'Batılılaşma' olarak ifadelendiği yıllarda, Batı insanı da o dönemde Doğuyu temsil eden Türk-Osmanlı kültür ve hayatını kavrama veya anlama uğraşını 'Oryantalizm' olarak adlandırıyordu. Yukarıda anlatıldığı üzere 18. yüzyıl boyunca süren Batılı sanatçıların bu Oryantal ilgileri zamanla yoğunlaşarak bir moda haline gelmiştir. Öncüleri gravürçü olan bu sanatçılara yüzyılın ortalarından itibaren yağlı boya manzara ressamı da katılmıştır¹⁶⁵. Bu çerçevede konu ile ilgili kaynaklarda Türkiye'de ilk serginin İstanbul'da 1863 yılı 20 şubatında açıldığı söylenirse de, aslında ilk resim sergilerinin

¹⁵⁹ Bkz., "L'oeuvre de M. Tony Ténençio" La Turquie 14 Nisan 1874

¹⁶⁰ Kevork Pamukçyan., "Osmanlı Döneminde İstanbul Sergilerine Katılan Ermeni Ressamlar" Tarih ve Toplum C.14 S. 80 Ağustos 1980s., 34-98/41-105; Ahmet Kamil Gören., "Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Çabaları Bağlamında 19.Yüzyıl Sanat Ortamını Oluşturan Azınlık, Levanten ve Ressamlar" Antik-Dekor S.40 Nisan 1997 s., 88.

¹⁶¹ Stefanos YERASİMOĞLU., Az Gelişmişlik Sürecinde Türkiye, Bizans'tan 1971'e İstanbul 1980 s., 324, dipnot 1015.

¹⁶² Ahmet Kamil GÖREN., Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi Şişli Belediyesi-İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Yayını İstanbul 1997 s., 31.

¹⁶³ Kıymet GİRAY., A.g.m.s., 40.

¹⁶⁴ Bkz. Şerif MARDİN., "Tanzimattan Sonra Aşın Batılılaşma" Türkiye Coğrafi ve Sosyal Araştırmalar İstanbul 1971 s., 411-458.

¹⁶⁵ Fransa'nın Osmanlı İmparatorluğu nezdindeki son İstanbul Büyükelçiliği müsteşarlarından A. Böppe, "Peintre Bosphore" adlı eserinde 18.Yüzyılda Türkiye'ye gelen ressamları ve yaptıkları tabloları listeler halinde açıklamıştır. Bu çalışmamızda söz konusu eserin M.Ali Kayabal tarafından "18. Yüzyılda Türkiye'ye Gelen Yabancı Ressamlar" Hayat Tarih Mecmuası S.5, S. 6 C. 1 Mayıs, Haziran 1968. S. 7 C. 2 Temmuz 1968'de kaleme alınan özet çevirisinden yararlanılmıştır.

Büyükderedeki Sefaretlerde açıldığı o dönemlerin Oryantalist sanatçıların anılarında ifade edilmiştir¹⁶⁶. Türkiye'deki ilk sergiler olmakla birlikte Oryantalist sanatçıların sergileri, ihtimaldir ki kapalı bir çevre içinde kalarak, yalnızca dar bir kesime hitap etmiştir. Kaynakların Türkiye'de açılan ilk sergi olarak belirttiği "Sergi-i Osmani"de aslında güzel sanatlarla ilgili eserler yer almakla birlikte bir sanayi sergisiydi. Ancak dönem aydınlarına resim sanatının örneklerini sunan ilk sergi olması bakımından yine de önem taşır.

Şeker Ahmet Paşa'nın bütün kaynaklarda, 27 Nisan 1873 tarihinde Dar'ül-fünun'da açtığı sergi Türkiye'de düzenlenen ilk sergi olarak geçerse de aslında Paşa öğretmenlik yaptığı Sultanahmet Sanayi Mektebinde bir yıl önce, yani 1872 yılında (H.1288) ilk sergisini açmıştır¹⁶⁷. 1873 yılında açacağı serginin bir hazırlık denemesi mahiyetindeki bu sergide yer alan bazı resimler daha sonraki sergide de yer almıştır. Dar'ül-fünun'da açılan sergiye ilgi çok büyük olmuştur ve devlet yönetiminin her kademesinden yöneticiler açılışa katılmıştır. Özellikle o günün Gayrimüslim ve Türk basını daha sergi öncesinden başlayan yayınları ile sergi hakkında önemli bir kamuoyu oluşmasını sağlamışlardır. Bu yayınlarda, Sanay-i Nefise'nin açılışına henüz daha on yıl gibi bir zaman varken, sanata olan ilginin geniş bir platformda uyanması ile İstanbul'da "Sanay-i Nefise Mektebi" açılacağına ilişkin yazılar gazetelerde çıkmaya başlamıştır. Hatta o günlerin önemli gazetelerinden biri olan Hakayik-ül Vekayi'de (9, 10, 11, 12 Rebiülevvel 1290) İstanbul'daki resim satışlarından da bahisle, ilk resim piyasasından söz edilmiştir¹⁶⁸.

Türkiye'deki ikinci sergi de yine Şeker Ahmet Paşa'nın çabalarıyla uzun bir hazırlık safhasından ve ertelemelerden sonra 1 Temmuz 1875 yılında açılmıştır¹⁶⁹. Yine Dar'ül-fünun salonunda açılan sergiye ilgi olağanüstü büyük olmuş, otuz sanatçının katıldığı bu sergi, ilkinin tersine çoğunluk Gayrimüslim ve yabancılardan oluşmuştur. Sergiye, Türk sanatçılar, Ahmet Ali Efendi (Paşa), Halil Efendi (Paşa), Darüşşafakalı Ahmet Bedri, Nuri Bey ile Osman Hamdi Bey de eser vermiştir¹⁷⁰. Abdülaziz döneminin bu önemli sanat olayı da ilk sergi gibi toplum üzerinde etkili olmuş, en azından Türkiye'de resmin niteliksel gelişimini ve ulaştığı nokta açısından önemli sonuçlar ortaya koymuştur (*Resim 13*).

Türk resminin erken yıllarının Şeker Ahmet Paşa eliyle gerçekleştirilen sözünü ettiğimiz bu iki önemli etkinliği, döneminde önemli bir sanatsal etki yaratmış ve Türk insanının henüz yabancı olduğu bir sanat olan pentüre ilgisinin uyanmasını sağlamıştır. Hatta, bu faaliyetler, sonraki yıllarda da gerçekleştirilecek, resim-heykel etkinliklerine, yaşanmış bir tecrübe olarak yol gösterici de olmuş ve zamanın aydınları ile yöneticilerinin güzel sanatlar eğitimi konusuna eğilmelerine de yol açmıştır. Ancak bu etkinliklerin takip eden benzer sanat etkinlikleriyle birlikte esas önemli fonksiyonu, ortak hareket etme ya da beraber olma ihtiyacını hisseden sanatçıların meslek birliği kavramına ulaşmalarına neden olması olmuştur.

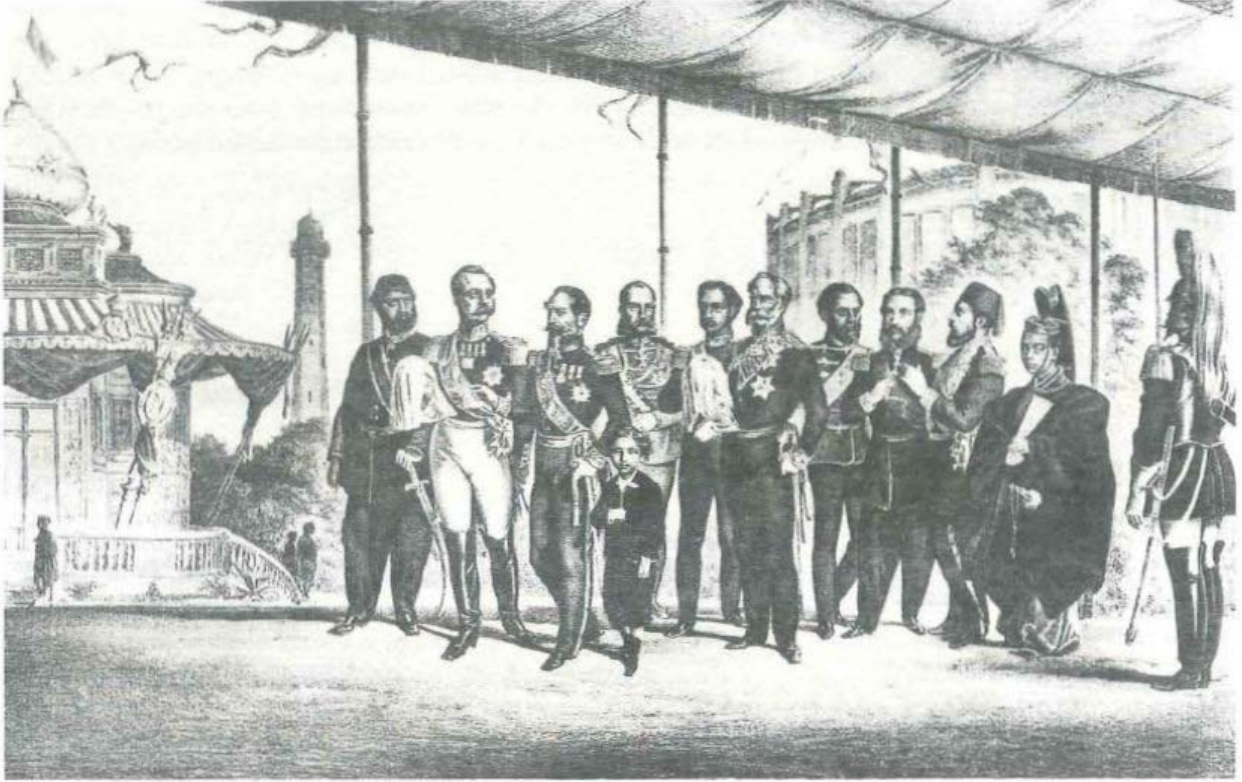
¹⁶⁶ M. Ali KAYABAL, "18. Yüzyılda Türkiye'ye gelen Yabancı Ressamlar" *Hayat Tarih Mecmuası* S. 5 C. 1 s. 34; S. 6 C. 1 s. 42.

¹⁶⁷ Şerefi Abdülkadirzade Hüseyin, "Ressam Şeker Ahmet Ali Paşa" *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (Gazetesi)* S.3 1 Mart 1327 s., 19, 20; Sönmez G.ÖZANOĞLU, "Şeker Ahmet Paşa ve Türkiye'de İlk Resim Sergisinin 110. Yılı" *Yeni Boyut* 2/13 Mayıs 1983 s., 14, 15.

¹⁶⁸ Mustafa CEZAR, A.g.e. s., 399.

¹⁶⁹ Seyfi BAŞKAN, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Çardaş Yayınları Bilim Sanat Dizisi: 1* Ankara 1994 s., 6. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesinde de 1 Temmuzda açıldığı kaydedilen serginin açılış tarihi Semra Germaner'e göre 22 Temmuz'dur. Bkz. Semra GERMANER, A.g.m. s., 70.

¹⁷⁰ Dönemin Fransızca yayımlanan "La Turquie" gazetesinin 4 ve 5 Ağustos 1875 tarihli nüshalarında sergiye katılan onuzbeş Türk sanatçısı arasında adı belirtilen Ahmet Bedri'nin Darüşşafaka kayıtlarında 1871 doğumlu (!) olarak belirtilen sanatçı olması mümkün olmadığından, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan "Alman Çeşmesi" adlı tablonun sanatçısı ile yazıda adı geçen Ahmet Bedri'nin durumlarını bu aşamada aydınlatmak mümkün görünmemektedir. Bkz. Mustafa CEZAR, A.g.e. s., 40; Seyfi BAŞKAN, *On dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları/Contemporary Turkish Painters* Kültür Bakanlığı Yayınları: 1321 Sanat Eserleri Dizisi: 14 Ankara 1991 s., 17.



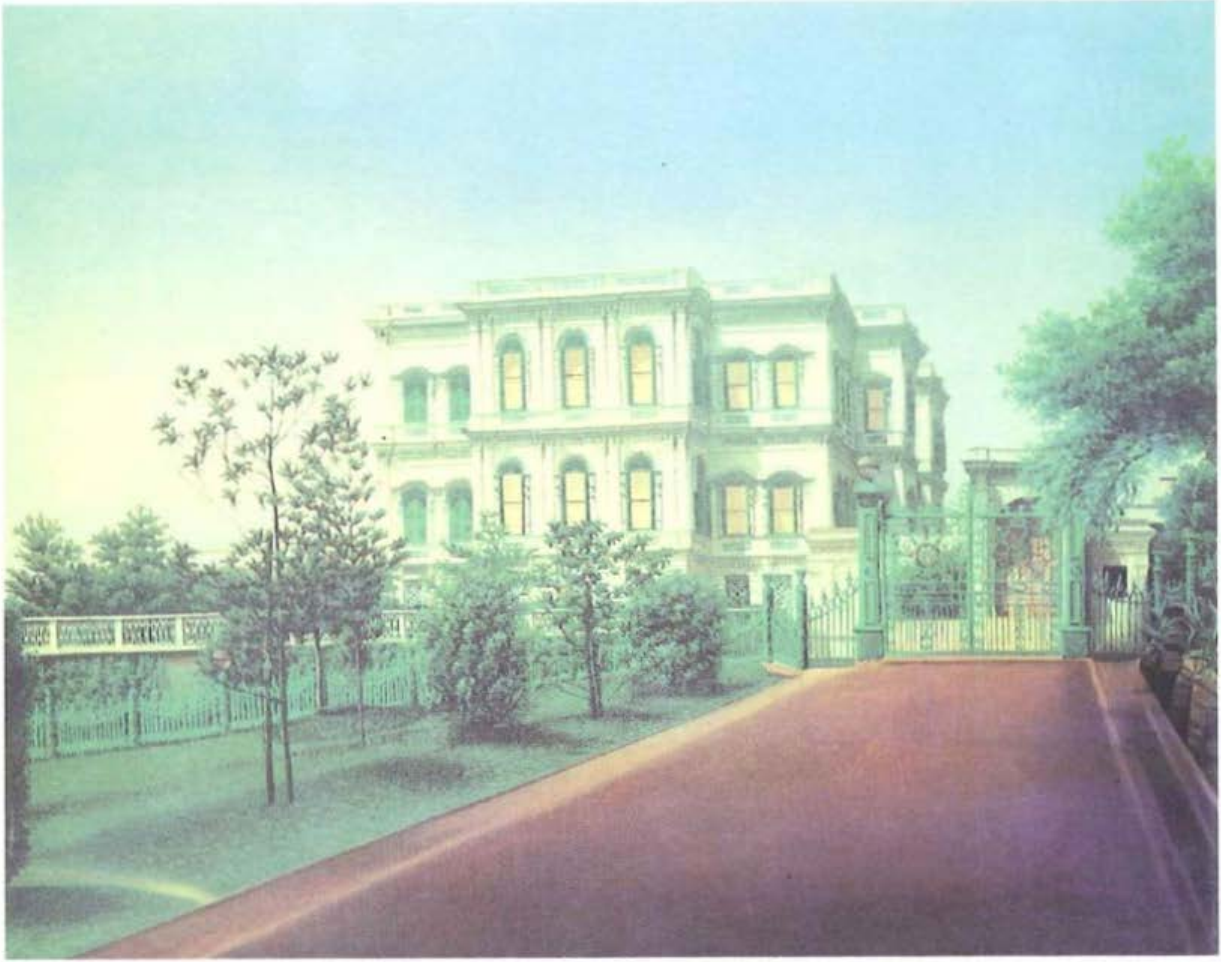
Resim 13 : Sultan Abdülaziz, Avrupa seyahati sırasında gittiği Paris'te (1867). Abdülaziz'i III. Napolyon ve diğer ülkelerin imparator, kral ve prensleri ile birlikte ünlü Paris Fuarı'nda temsil eden ve günümüzde Paris Ulusal Kütüphanesi'nde olan bu litografi A. Provost tarafından yapılmıştır.

Sanayi-i Nefise'nin açıldığı 1883 yılına kadar Şeker Ahmet Paşa'nın organize ettiği sergiler dışında ilk pentür ortamı olarak dönemin askeri ve sivil okullarında da okul içi sergilerin düzenlendiği bilinmektedir. Ancak sanat ortamını etkilemediği için öncelikli olmayan bu sergilerin yanında, azınlık ve yabancı sanatçıların kurduğu Elifba (Abc) Club'un sergileri kamuoyunu etkilemesi bakımından önemlidir. 1880-1881 yıllarında düzenlenen bu sergilerin ilkinde Osman Hamdi, ikinciye Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Osman Hamdi, Mahmud Münir ve Rıza (?) gibi Türk sanatçılar da katılmıştır¹⁷¹

2.2. Darüşşafakalılar ya da Foto Yorumcular

Yukarıda bir kısım Oryantalist ressamın yaptıkları resimlerde Fotoğraflardan yararlandıklarını belirtmiştik. Hatta fotoğrafın, hızlı gelişmesi sonucu bu sanatçıların işlerini ellerinden aldığını da yazmıştık. Fotoğraf, 19.yüzyılın ortalarından itibaren bir kısım Türk ressamının da yararlandığı bir vasıta olmuştur. İlk olarak Hüseyin Zekai Paşa, Kasımpaşalı Hilmi (1867-?) ve Ahmet Şekür gibi sanatçılarda (1856-?) görülen fotoğraftan resim yapma eğilimi, onlar gibi asker olmayan fakat onlar gibi fotoğraftan resim yapan önemli sayıda sanatçıyı anonim bir isim altında toplar. Büyük bir kısmının içinden yetiştikleri Darüşşafaka Lisesi'nin (1863/15.4.1873) adı ile 'Darüşşafakalılar' veya primitifler olarak anılan bu sanatçılar, resimlerini fotoğraflardan çalışmalarına rağmen kimi düzenlemelerinde ayıklamalara giderek, objektifin nesnelliğini aşan saf, titiz bir işçiliği ortaya koyan duyarlı peysajlar yapmışlardır. Çoğunlukla saray fotoğrafçıları tarafından çektikleri fotoğraflardan yararlanarak resim yapan, Ahmet Bedri (1871-?), Kasımpaşalı Hilmi (1867-?), Giritli Hüseyin (1873-?), Mehmet Kangır, Karagümrüklü Hüseyin, Vidinli Osman Nuri (1871-?), Ahmet Ragıp (1871-?), Salih Molla Aşki (1869-?), Şevki (1869-?), Lofçalı Ahmet (1870-?) ve Tevfik Beşiktaş (1871- .) foto yorumcu gibi sanatçılarıdır (Resim 14, 15).

¹⁷¹ Şezer TANSUĞ., "Türk Resim ve Heykel Sanatı" Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi C. 6 Görsel Yayınları 1982 s., 1085.



Resim 14 : Giritli Hüseyin, "Yıldız Sarayı Bahçesi" (detay) 65 x 81 cm. A.D.R. ve H.M. Koleksiyonu

İlk olarak, 1839 yılında Paris'te tanıtılan fotoğraf makinası, üç yıl sonrada Osmanlı başkenti İstanbul'a gelmiştir¹⁷². Bu arada 1839 ve 1842 yılları arasında objektiflerin ve emulsiyonların gelişmesi ile başlangıçtaki saatlik poz dilimleri saniyelere inmiştir. Bu da fotoğraftan resim yapan sanatçıların işlerini kolaylaştırmıştır. Fotoğrafın bir kısım askeri okul çıkışlı sanatçı ile yukarıda, adı tespit edilenlerini belirttiğimiz pirimitif üsluplu ressamlara ve hatta Osman Hamdi'ye ortak bir çalışma yöntemi kazandırdığı görülür. Ancak foto yorumcu sanatçıların ve özellikle de Osman Hamdi'nin kendi çektiği yada saray fotoğrafçılarından edindiği fotoğrafları tuvallerine geçirirken amaç, belli bir hareketliliği yakalamak değil, dış gerçekliğin tam olarak yakalanmasıydı. Zaten fotoğraftan çalışan diğer sanatçıların da model olarak kullandıkları fotoğrafları, kısmen transpozisyon veya deformasyona uğratarak, adeta fotoğrafı özellikle figürden arındırmaları eski Osmanlı tasvir geleneğinde de var olan yalınlaştırma karakterinin devamı olarak da görülebilir¹⁷³. Konuları kadar teknikleride birbirine çok yakın olan bu ressamlar, fotoğraftan resim çalışmak gibi bir yöntemi benimsemiş oldukları için, aynı zamanda ortak bir etkiyi de paylaşmışlardır¹⁷⁴. Ancak, kanımızca, bu sanatçıların içinde ne yurt-içinde ne de yurt dışında resim konusunda eğitim almayan Darüşşafakalıların ayrı bir yeri vardır. Çünkü artık bu yıllarda Osmanlı başkentinde çoktan benimsenmiş olan pentür olgusuna girmeyen bu sanatçılar, bir bakıma eski nakkaş geleneğini sürdürmüşlerdir. Bu yanıyla bu resim üslubu, halk tarzı popüler duvar ressamlığına bağlanabileceği gibi bir yanıyla da sait bir kültür fenomeni olarak görülebilir¹⁷⁵. Bu resimleri, Anadolu'daki köşk ve konak tarzı evler ile bir kısım cami duvarlarını süsleyen manzara resimlerinin devamı olarak kabul etmek ya da eski tarzın değişen ihtiyaçlar doğrultusunda yeni bir fonksiyon ve tür değişikliği şeklinde de görmek mümkündür.

¹⁷² Seyf. BAŞKAN., "Dersaadet'te Yeni Bir Sanat Fotoğraf" *Kültür ve Sanat* S. 13 Mart 1992 s., 44-47.

¹⁷³ Adnan ÇOKER., "Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar" *Yeni Boyut* S. 9 Ocak 1983 s., 5; Ayla ERSOY., A.g.m. s., 17; Oğuz SOYDAN., "Darüşşafakalıların Fotoğrafik Yorumları" *Cumhuriyet* 9.5.1988.

¹⁷⁴ Kaya ÖZSEZGİN., "Çağdaş Resmimizde Etkileşim Sorunu" *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını* Ulusal Sanat Sempozyumu-(17-19 Nisan 1985, Tebliğler) Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No: 1 Ankara 1985 s., 15.

¹⁷⁵ Sezer TANSUĞ., "İncelemeler Işığında Fotoğraflardan Çalışılmış Özgün Bir Üslubun Ustalar: 19. Yüzyıl Türk Pimitif Ressamları" *Antik-Dekor* S.9 Aralık-Ocak 1990-1991. s., 145.



Resim 15: Tevfik Beşiktaş, "Kariye Camii" (dehay) Tuval Üzerine Yağlıboya 76 x 81 A.D.R. ve H.M. Koleksiyonu

Çoğunluğu, mezuniyetlerinin ardından zamanlarının kamu kuruluşlarında memur olan bu üslupta çalışan sanatçıların, özellikle, Darüşşafakalı olanların önemli bir kısmının okul sonrası hayatları, ölüm tarihleri hakkında fazla bilgi yoktur. sanat dışı işlerde olması muhtemel, çalışma hayatları, bu sanatçıların sanatçı kişiliklerini de sınırlandırmış olmalıdır. Çünkü, eser sayıları hem az hem de çoğunun öğrencilik sonrası ürünü bilinmemektedir. Primitif, sözcüğü ile isim bulan bu foto-yorumcu sanatçıların etkinlikleri, 1883 yılında açılan Sanayi-i Nefise'nin Batılı anlamdaki 'pentür' anlayışını iyiden iyiye hakim kılmasıyla son bulmuştur.

Yaklaşık yarım yüzyıl süren, Türk pentürünün ortaya çıkışını hazırlayan ortamı, en iyimser ifadeyle 15.yüzyıl ortasından itibaren etkinlik gösteren yabancı sanatçılar ile bunların eğittikleri yerli veya Gayrimüslim sanatçılar ya da daha rijit bir ifadeyle açılan yeni eğitim kurumları ve sergiler ile esas olarak 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise hazırlamış olmalıdır. Çünkü 1883 ile 1908 yılları arasındaki sanat ortamı, bu sanatın Türkiye'ye ilk girişinden Sanayi-i Nefise'nin açılışına kadar olan dönemde gerçekleşen sanat ortamından hem nitelik hem nicelik açısından daha ileri bir düzeyi temsil etmiştir. Sanayi-i Nefise açıldıktan hemen sonra okullarda yapılan sanat eserlerinin sergilemeleri de yapılmaya başlanmıştır. 1883-1900 yılları arasında pek büyük kapsamlı olmayan Sanayi-i Nefise sergileri sürerken yine Şeker Ahmet Paşa'nın önayak olması ile Beyoğlu'nda "Passage Oriental" de ilki 1901'de "İlk İstanbul Salonu" adı ile olmak üzere 1903 yılına kadar üç sergi daha açılmıştır¹⁷⁶.

2.3. Asker Ressamlar

Darüşşafakalılar olarak tanınan sanatçılar topluluğunun ortaya koyduğu üslup döneminden sonra Türk resmindeki bir başka önemli basamak veya dönem, yeni açılan askeri okullardan yetişen asker sanatçılardan meydana gelir. Mühendishane-i Bahri-i Hümayun ve Mühendishane-i Berri-i Hümayun'u takiben açılan

¹⁷⁶ Zeynep İNANKUR., "19. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul'a Gelen Batılı Sanatçılar" Osman Hamdi Bey ve Dönemi /17-18 Aralık 1992 Sempozyum) Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 1993 s., 82.

Harbiye ve Bahriye'de askeri öğrencilere teknik çizim ve haritacılık için gerekli görülen resim dersleri, zorunlu ders olarak öğretim programına alınmıştır¹⁷⁷. Öğrenciler harita çiziminin yanı sıra taş baskı, kazıma ve oyma gibi 'resmetme' teknikleri üzerinde de çalıştırılmışlardır. Hatırlanacağı üzere Askeri tıbbiye ve Harbiye'nin açılması ve daha sonra benzeri okullardaki eğitimci ihtiyacını karşılamak için yurt dışına -İngiltere ve Fransa- öğrenciler gönderilmiştir¹⁷⁸. Çağdaş anlamdaki Türk resminin ilk önemli temsilcilerinden biri sayılan Ferik İbrahim Paşa (1815-1889) ve Ferik Tefvik Paşa (1819-1866) işte bu öncü sanatçılardan ikisidir¹⁷⁹. Mühendishane'den 1851-1852 yılından itibaren mezun olanlar mühendis, topçu ve 'ressam' gibi sınıflar içinde adlandırılmıştır. Ressam sınıfını oluşturmak için Avrupa'dan resim öğretmenleri getirilmiş, bu sınıftan mezun olanlar da askeri okullara resim öğretmeni olarak atanmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi 1846-1887 yılları arasında Harbiye'de resim dersleri veren Gués adlı Fransız ressam bu öğretmenlerden biri olarak bilinmektedir¹⁸⁰.

Günün modern eğitim programlarının uygulandığı askeri okullardan mezun olan asker ressamlar dönemlerindeki reformist bilinçlenmenin kültür ve sanat alanındaki hedeflerini temsil ediyorlardı. Bu erken dönem sanatçı grubu, bir bakıma geleneksel Türk resmiyle (Minyatür) Batılı anlamdaki çağdaş resim arasındaki ilk aşamayı temsil ederler. Bu sanatçılardan Ferik İbrahim Paşa (1815-1889), Hüsnü Yusuf (1817-1861), Eyüplü Cemal (1836-1883) ve Halil Paşa (1857-1939); Mühendishane-i Berrii Hümayun'dan; Ferik Tefvik Paşa (1819-1866); Mustafa Nuri Paşa (...); (Resim 16) Osman Nuri Paşa (1839-1906), Cihangirli Mustafa (1840-1895), Süleyman Seyyid (1842-1913), Ahmet Şekür (1856-1951), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), Hoca Ali Rıza (1864-1939) ve Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938) Mekteb-i Harbiye-i Şahane'den mezun olmuşlardır. Bu asker sanatçıları arasında bir tek Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) Mekteb-i Tıbbiye'den dir. Emin Baba (1835-1905) gibi özel eğitim görmüş sanatçıları sınırlıdır. Ahmet Ali gibi bir grup sanatçı da 1860-1874 yılları arasında Osmanlı öğrencilerin oryantasyonlarını sağlamak ve idadi çıkışlı gençleri eğitmek için Paris'te açılan Mekteb-i Osmani'de yetişmiştir¹⁸¹.

Sultan Abdülmecid döneminde Avrupa'ya eğitime gönderilen ve daha sonra Ferik (Korgeneral) ve Paşa ünvanları alan İbrahim ve Tefvik adlı sanatçılar, belirttiğimiz üzere Türk resminin Batılılaşma yolunu ilk açan sanatçılardır. Tefvik Paşa'nın Genelkurmay Başkanlığı'na kadar yükselmesi, 19. yüzyıl Osmanlı devlet yapısının bilinmeyen bazı yönleri için kanımızca ilginç bir ipucudur.

19. yüzyılın ilk yarısında Paris ve Londra'da Romantizm ve Barbizon Okulunun açık hava resmi alabildiğine yaygındır. Ne var ki Tefvik ve İbrahim gibi yurtdışına ilk giden sanatçılar bu eğilimi değil de, dönemin klasist anlayışla eğitim veren Paris Güzel Sanatlar Okulu'nun anlayışını temsil ederler. Bu yüzden de, yurda döndüklerinde resimleri üç boyutlu gösteren ve çizgisel işçiliğe önem veren bir resim anlayışını getirmişlerdir¹⁸².

19. yüzyılın ikinci yarısında, erken dönemin Türk resminde önemli değişimler görülmeye başlar. Bu dönemde yurtdışına giden sanatçılar, kendilerinden önceki kuşakla yine aynı okullara devam etmekle birlikte onlardan farklı olarak Barbizon okulu ile izlenimcilik akımına ilgi göstererek bir renk zenginliği ve fırça serbestliğine ulaşmışlardır. Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid bu gruptandır. Özellikle Harbiye çıkışlı sanatçılar yeniliklere daha açık olmuştur¹⁸³. 19. Yüzyılın ikinci yarısının başlangıcında Paris Güzel Sanatlar okulu atelyelerini yöneten Gustave Boulanger (1806-1867), Alexandre Cabanel (1823-1889) ve Leon Gérôme (1824-1904), bu yıllarda aynı okulda öğrenci olan Osman Hamdi, Ahmet Ali ve Süleyman Seyyid'in de hocalarıdır. Dönemin Akademiğini temsil eden bu önemli eğitimciler sanatçılarımızı önemli ölçüde etkilemekle birlikte, özellikle Courbet (Gustave Courbet 1819-1877) realizminin ve Barbizon okulu anlayışının çalışmalarına yansımaları önleyememişlerdir. Bu nedenle de bu sanatçılar, teknik beceri ve alışkanlıklarını

¹⁷⁷ Ayla ERSOY., A.g.m. s. 16.

¹⁷⁸ Mustafa CEZAR., A.g.e. s. 326-330.

¹⁷⁹ Metin KUNT vd., A.g.e. s. 430; Günsel RENDA-Turan EROL., A.g.e. s. 107; Mustafa CEZAR., A.g.e. s. 329.

¹⁸⁰ Sezer TANSUĞ., A.g.e. s. 1081.

¹⁸¹ Bkz. not.108.

¹⁸² İsmail ALTINOK., "Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi" Oluşum S. 90/91 Nisan/Mayıs 1985 s. 42; Halil EDHEM., Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu Milliyet Yayınları Sanat Kitapları Dizisi: 1 İstanbul 1970 s. 33.

¹⁸³ İsmail ALTINOK., A.g.m. s. 42.

kazandıkları okullarının dışından gelişen günün çağdaş eğilimlerine ne tamamen açık, ne de tamamen kapalı olmuşlardır. Bu yıllarda Türkiye’de, atelye dışından gelen etkilerin sınırlı oluşu nedeniyle Türk resminde sosyo-kültürel ve siyasal etkiler dönemin Avrupa sanat anlayışını belirleyen etkenler ölçüsünde önemli ve güçlü olmamıştır. Zaten, köklü Batı sanatının sosyo-kültürel ve felsefik temelini anlama ve değerlendirme güçlüğü çekmiş olmaları onların hem hocalarının, hem de dışarıdan esen yeni rüzgarların izleyicisi durumuna düşmelerine yol açmıştır¹⁸⁴. Bu yüzden de sadece eğitim aldıkları kurum ve eğiticilerin teknik ve artistik anlayışlarını ortaya koyan eserler yapmışlardır. Ancak yine de her biri Türk resmi içinde kendilerine özgün bir yer sağlayabilecek sanatsal tavır geliştirebilmişlerdir. Bu gruptaki sanatçıların ilk resimlerindeki duyarlılık ve içtenlik, Türkiye’de geleneği olmayan ve Batı resim dünyasındaki gelişimleri izleyen bir ortamda giderek tekrarlarca yönelen bir çeşit Akademiizm dönüşmüştür¹⁸⁵. Şeker Ahmet Paşa’nın Courbet realizmini hatırlatan ve Conestable’ın doğa lirizmini çağrıştıran manzaraları ve natürmortları bu durumun çok güzel bir örneğidir. Bu nedenle de bu resimlerde doğaya içtenlikle bir bağlılık görülür.

184 Gönül GÜLTEKİN., *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı* T.C. Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri Ankara 1992 s., 12.

185 Esin YARAR-DAL., "Türk Resminde Akademiizm Tartışması" *Oluşum* S. 90-91/Nisan-Mayıs 1985 s., 3.



Resim 16: Mustafa Nuri Paşa. "Galam Köprüsü" Tuval Üzerine Yağlıboya 90 x 117 Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

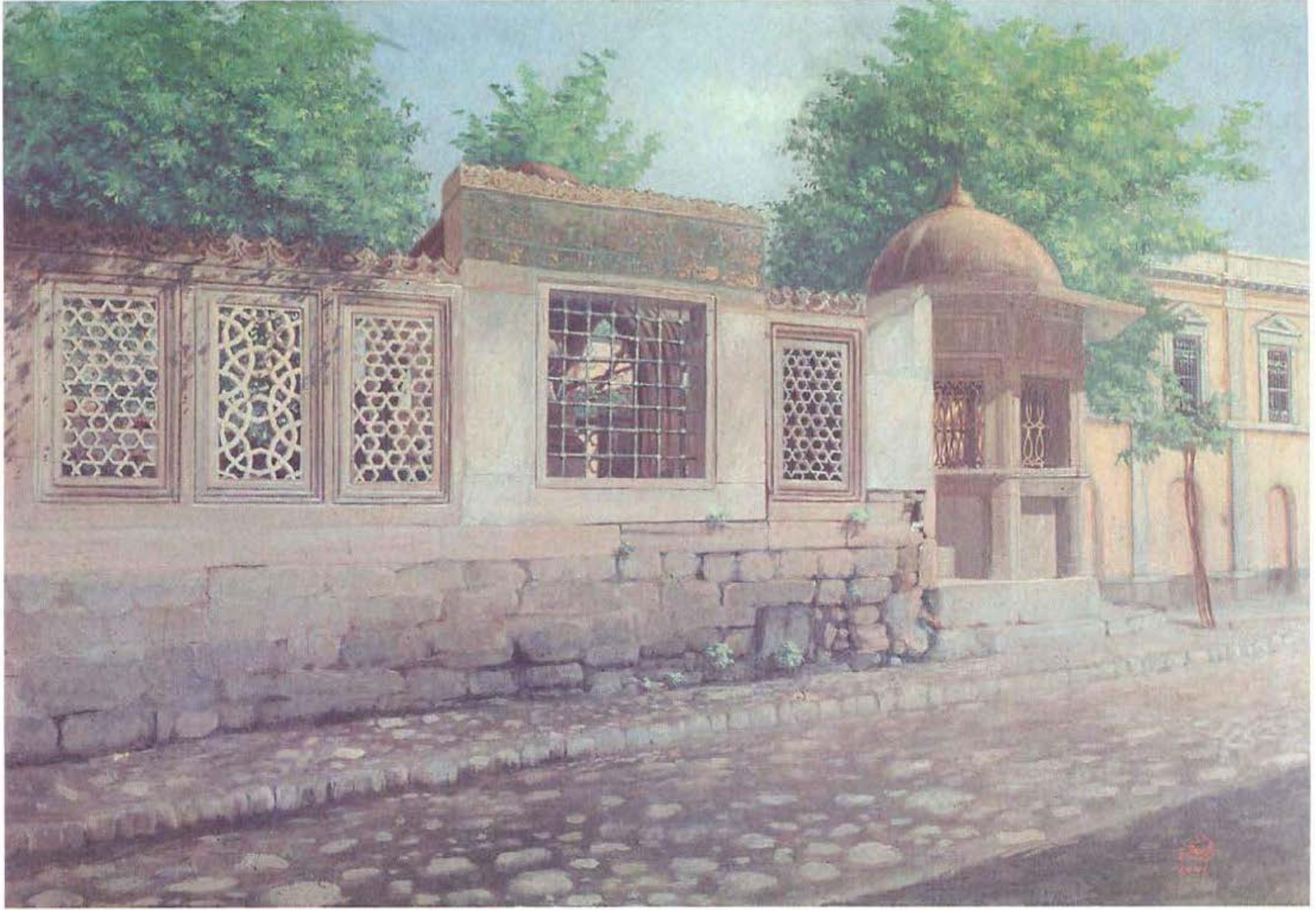
Şeker Ahmet Paşa ile aynı eğitimi olan Süleyman Seyyid'in resimlerinde de arkadaşlarının resimlerini etkileyen izler hakimdir. Ancak Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa veya Osman Hamdi'ye göre daha duygulu en azından konu repertuarı daha zengin olan resimler yapmıştır. Harbiye'den sonra 20 yaşındayken Paris'e gitmiş orada hem Mekteb-i Osmani'de hem de Alexandre Cabanel'in atelyesinde çalışmıştır. Celal Esat Arseven ve Nurullah Berk'e göre sadece manzara ve natürrort değil, bireysel portreler ve nü'ler de yapmıştır¹⁸⁶. Çıplak insan vücudundan ürken bir tasvir geleneğinden gelen ve bu gelenekle henüz bağlarını koparmamış bir dönemin ressamı içinde, aslında sanıldığı gibi bu işe ilk el atan İ. Çallı olmamıştır. Süleyman Seyyid, Çıplak kadın resimlerinin hiç hoş karşılanmadığı bir dönemde, çıplak kadın resimlerini yapmaktan kaçınmamış ama bu konudaki bir resmi bugüne kadar gelmediği için de anlaşılan hiç kimseye göstermemiş ve vermemiştir. Şimdilik bu resimlerinden yalnızca biri Celal Esat Arseven'in "Türk Sanat Tarihi"nde yayınladığı bir fotoğrafın fonunda kaldığına göre onun esas ustalığını, manzaraları ispatlayacaktır. Süleyman Seyyid kayıtsız şartsız bağlı olduğu doğayı ve doğadaki nesneleri titiz bir şekilde ele almış renkli bir saydamlıkla onları tuvallerine geçirmiştir. Özellikle çiçekli natürrortlarında döneminin bütün sanat anlayışını ortaya koymuştur¹⁸⁷.

19. yüzyılın akademizmi, Courbet realizmi ve biraz da Boğaziçi'li duygusallığı içinde, benzer heyecanlarla tuvale yansıyan resimlerin, yapıldığı 'erken dönem'in ortak özelliği olarak naturalist bir ifade taşımasıdır. Ancak bu dönemin sanatçıları arasında herhangi bir üslup ve ortak eğilim kaygısı da yoktur. Fakat doğanın tasvirinde paylaşılan benzer idealler sözkonusudur. Türkiye'de ilk güzel sanatlar eğitimi okulu olan Sanayi-i Nefise'nin açılışına kadar iki evrede gelişen bu dönem; Türk resim sanatının tohumunun atıldığı belki de bir anlamda ilk filizlerini verdiği başlangıcı temsil eder¹⁸⁸. Bu başlangıcın ikinci dönemini, yine asker ressamı kuşağının temsilcileri ile Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları olan izlenimci 1914 kuşağı oluşturur. Asker ressamılarından Hoca Ali Rıza (1858-1930) ile Halil Paşa (1857-1939)'nın izlenimci kuşakla, Natüralist-Klasist kuşak arasında bir yerleri vardır. Osman Hamdi kuşağından kesinlikle ayrılan Hoca Ali Rıza ile Halil Paşa, izlenimci kuşağın da bir anlamda habercileridir. Her ikisi de askerî okul çıkışlı olmalarına rağmen kendilerinden önceki dönemden farklı bir sanat anlayışı içinde olmuşlardır. 1880-1888 yılları arasında Paris'te Gerome ve Courtais'in atelyelerinde çalışan Halil Paşa kendinden önceki asker ressamıların katı desen ve reklendirme anlayışından çok uzak, çizgisel resmi hemen hemen Empresyonist anlayışa yakın bir ele alışla uygulamıştır. Aslında Paris eğitiminin bir sonucu olarak uzun yıllar figür çalışmasına karşılık asıl kişiliğini üslup beraberliği gösterdiği Hoca Ali Rıza gibi Boğaziçi kıyıları ile Orta Doğu çöl tasvirlerinde bulmuştur. Yağlıboyayı suluboya inceliği ve saydamlığında, ışık ve gölgeyi de fevkaledede iyi kullanan Hoca Ali Rıza özellikle üsküdar tasvirleriyle ve ütöpik görünümüleriyle tanınmıştır. Hoca Ali Rıza kendi üslubuna benzer bir eğilimin oluşmasını sağlayarak Türk resminde bir anlamda ekol denebilecek bir oluşumun ilk örneğini ortaya koymuştur.

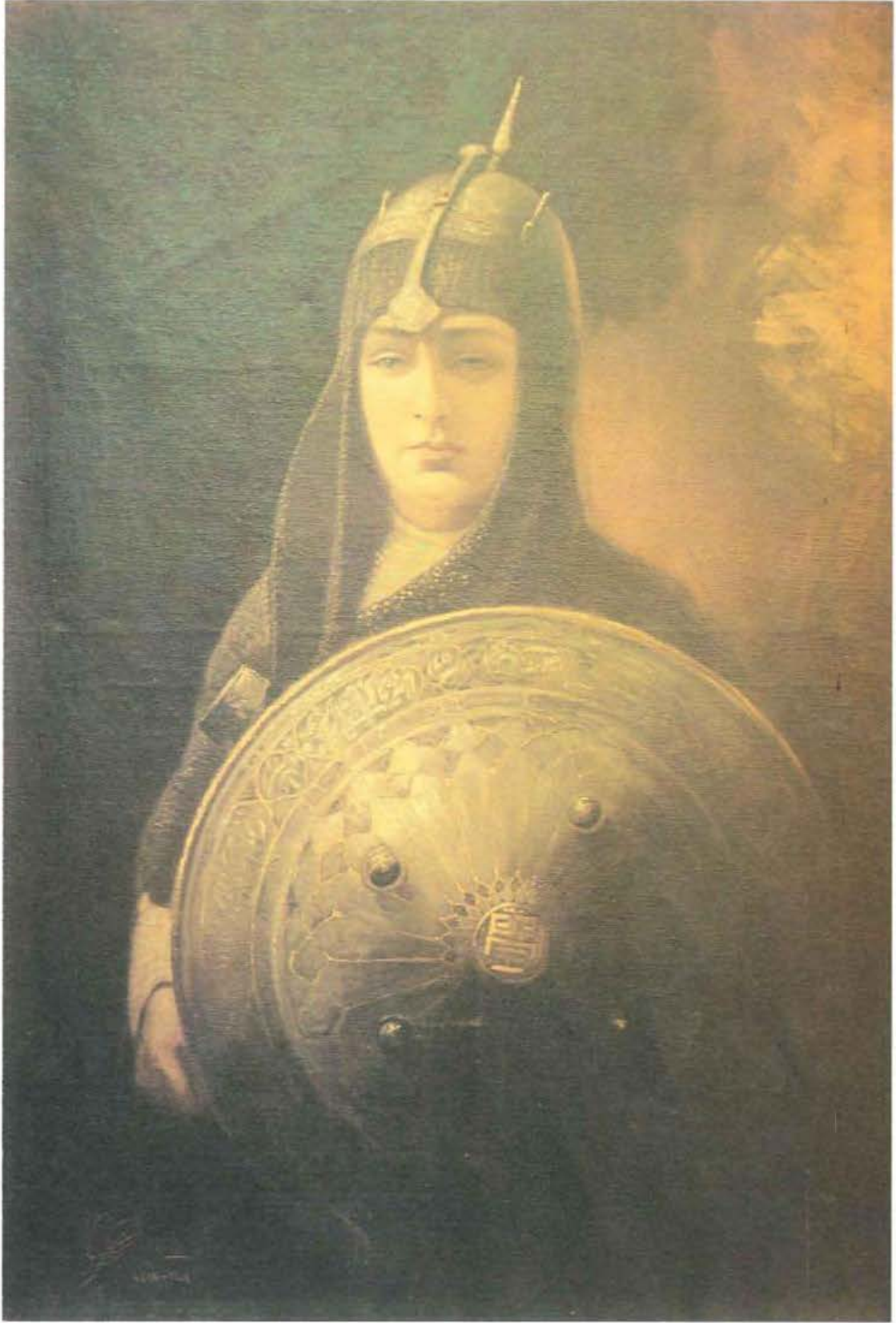
¹⁸⁶ Nurullah BERK., "Türkiye'de Resim ve Ressamlar: I" *Hayat Tarih Mecmuası* S. 6C, 1 Haziran 1974 s., 62.

¹⁸⁷ Halil EDEM., A.g.e. s., 35.

¹⁸⁸ Adnan TURANİ., *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı* Ankara 1977 s. 7-10.



Resim 17: Ahmet Ziya AKBULUT, "Mimar Sinan Türbesi Sebili" Tuval Üzerine Yağlıboya A.D.R. ve H.M. Koleksiyonu.



Resim 18 : Şehzade Abdülmecid. "Dilşad Hatun" Tuval Üzerine Yağlıboya A.Ş.R. ve H.M. Koleksiyonu

Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa ile yaşıt veya bazıları onlardan yaşça da büyük olan fakat sanat anlayışları bakımından onlardan sonraki dönemi temsil eden önemli bir asker ressam grubu daha vardır. Çoğu Harbiye çıkışlı olan bu sanatçılar içinde en önemlileri, Osman Nuri Paşa (1839-1906), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938) (*Resim 17*) Sami Yetik (1876-1945) ve Ali Sami Boyar (1880-1960) ile son Osmanlı halifesi Abdülmecid (1868-1944)'tir (*Resim 18*). 1914 veya I. Çallı Kuşağı olarak adlandırılan ilk Sanayi-i Nefise'li sanatçıların oluşturduğu döneme kadar, ya da Meşrutiyet'in ilanına kadar etkinlikleri görülen bu sanatçıların Türk resmi içindeki misyonları çok önemli olmuştur. Bu gruptan Ahmet Ziya Akbulut ve Halife Abdülmecid'in resimleri konu açısından değilse de teknik ele alış biçimleri bakımından birbirlerine benzerler. Osman Nuri Paşa ile Hoca Ali Rıza'nın önemli etkilerinin olduğu bilinen Ahmet Ziya Akbulut detaya inen plastik araştırmacılığı ve perspektif ustalığı ile özellikle dikkati çeker. Sami Yetik ve Ali Sami Boyar, 1908 yılında gittikleri Paris'te Jean Paul Laurens ve Fernand Cormon'un atelyelerinde çalışmışlardır. Özellikle askerlikle ilgili konuları tuvallerine geçiren Sami Yetik, resimlerinde akademik ideallerden ayrılmamıştır¹⁸⁹. Konuları farklı olmakla birlikte resme yaklaşım biçimi Ali Sami Boyar'da da aynıdır. Halife Abdülmecid'in resimleri döneminin diğer ressamı gibi gerçekçiliğe dayanmış, ancak gerçekçiliğin kırılgan anlamı kısırlığına kapılmamıştır¹⁹⁰.

Harbiye kökenli ressamlar arasında kendilerini sosyal statüleri doğrultusunda ön plana çıkaranlar yanı sıra, kimlikleri ve sanatçı formasyonları günışığına henüz çıkmamış çok sayıda sanatçı daha vardır. Bunlardan biri olan ve üslubu nedeniyle Darıüşşafaka'lı sanatçılarla birlikte ele alınan süvari binbaşı Tevfik Beşiktaş (1871-1914) arkaik perspektif denemeleri ve mimari kompozisyonları ile dikkati çeker. Suluboya çalışması dışında, Tevfik Beşiktaş'la oldukça fazla benzerlikler taşıyan Binbaşı Hayri (?-1816) de bu dönemin sanatı ve kimliği henüz gün ışığına çıkarılmamış meçhul sanatçılarından birisidir.

Bu arada hiç unutulmaması gereken bir isim üzerinde de durmalıyız. Bu sanatçı Ali Rıza Beyazıt (1883-1964) tır. Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa izlenimciliği türünde ürünler veren Ali Rıza Beyazıt, 1945'de Sadık Göktuna (1876-1951), İhsan Çanakaleli (1864-1966) ve Cevat Karsan (1885-1974)'la birlikte "Asker Ressamlar Derneği"ni kurmuştur. Ali Rıza Beyazıt'ın uzun süre başkanlığını yaptığı bu dernek 19.yüzyıl ortalarından beri 'asker' ünvanlarıyla etkinliklerini sürdüren sanatçıları grubunu, asker kökenlerine bağlı bir sanatçı birliği altında toplamıştır. Güçlü bir desen bilgisine sahip olan sanatçı, başarılı suluboya çalışmaları ile de tanınmıştır.

Büyük çoğunluğu, Paris, Londra ve Viyana gibi Avrupa kentlerinde, ama çoğunlukla Paris'te eğitim alan asker ressamı yukarıda da belirttiğimiz gibi dönemlerinde romantizm yaygın bir anlayış olmasına rağmen akademik-klasist bir anlayışa sahip olmuşlardır. Bunda, sanatçıların kişisel ve sosyo-kültürel tercihleri kadar, bir kısmının öğretmenleri olan Boulanger, Cabanel ve Gérôme gibi sanatçıların da etkisi büyük olmalıdır. Ancak, Gérôme'un Oryantalist ilgileri, Osman Hamdi dışındaki Türk sanatçıların fazla etkilediği söylenemez.

19.yüzyıl Osmanlı toplumsal yapısında Tanzimat'ın ilanından sonra çok büyük değişiklikler olduğu görülür. Artık, özellikle edebiyat alanı öncülüğünde dönemin Osmanlı fikri hayatında millet, hürriyet, milli devlet, milli tarih gibi kavramlar önemle yer etmeye başlar. Örneğin, Ahmet Vefik (1823-1891) ve Ahmet Cevdet (1822-1895) Paşalar gibi Sadrazamlığa kadar yükselen, edebiyat, düşünce ve devlet adamları bu konularda eserler üretirler¹⁹¹. Tarihi eser bilinci ve tarihi eser koleksiyonu yapma isteklerinin de ilk olarak ortaya çıktığı 19.yüzyılın ortalarından başlayarak Asker ressamıların bir kısmında bu ortamdan etkilenecek tarihi konularda resimler yaptıkları bilinmektedir. Henüz tam envanteri çıkarılmamış olan bu eserlerden bir kısmı günümüzde askeri kurum ve müzelerdedir.

¹⁸⁹ Zahir GÜVEMLİ., *Sabancı Resim Koleksiyonu/Collection of Painting İstanbul 1987* (Sayfa Numaraları Yok).

¹⁹⁰ Sema ÖNER., "Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonundaki Yapıtlarıyla Halife Abdülmecid Efendi" *Osman Hamdi Bey ve Dönemi* (17-18 Aralık 1992. Sempozyum) Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 1993 s. 83-97.

¹⁹¹ Hıfzı Tevfik GÖNENSAY., *Tanzimat'tan Zamanımıza Kadar Türk Edebiyatı Tarihi* Remzi Kitabevi İstanbul 1949 s. 19-23.

Asker ressamı içinde bir özel isim de Balkan Harbi sırasında atelyesinde öldürüldüğü için 'Şehir' olarak adlandırılan Hasan Rıza Bey'dir. Nüzhet İslimyeli'ye göre 'çok velüt' bir ressam olan sanatçı, daha çok figüratif resme eğilimliydi¹⁹². Günümüze çok az sayıda tablosunun gelmesini, şehit edilirken atelyede bulunmasına bağlayan Süheyl Ünver, sanatçının atelyesinde bulunan tabloların kendisini şehit eden Bulgar askerler tarafından yağmalanmış olduğunu belirtir. Sanatçı, Osman Hamdi Bey'in yaptığı anakronik denemeleri, tarihi konulu tablolarında konuya kendi figürünü de dahil ederek tekrarlamıştır. Akademik resme son derece bağlı ve hakim olan sanatçı, Türk pentürünün gizli Kahramanlarından biri olmasına rağmen yeterince tanınmaz (Resim 19). Ankara Orduevinde bulunan "Mohaç Meydan Muharebesi" ve "Eğri Zaferi", Harbiye Askeri Müzesi'nde sergilenen "Yanikkale Muharebeleri" ve "Belgrad Meydan Savaşı", "I. Viyana Kuşatması" (Resim 20) tabloları sanatçının üslubunu ortaya koyması bakımından önemli örneklerdir. Daha çok deniz ve gemiler gibi denize ilişkin resimleri ile tanınan Bahriyeli İsmail Hakkı Bey ise, yaptığı dönemin sivil ve savaş gemilerinin resimleri ile belgeli bir tavır ortaya koyar. Çağdaş Türk resim sanatı tarihinde Osman Hamdi Bey'in Anakronizmi ile başlayan tarihi konularda resim yapmak veya tarihi eserleri resimlerde kullanma eğilimi, ileride tarih olacak olan dönemin vak'a ve olaylarının resmedilmesi tablolarına belge eser niteliğini de kazandırmıştır. Yine Asker olmakla birlikte yukarıda belirttiğimiz konulara hiç girneyp peyzajları ile tanınan Hoca Ali Rıza'dan başlayan pek çok sanatçı vardır. Bunlar da doğrudan tarihi konulu veya tarihe malzeme teşkil edecek belgesel önemi olan güncel olayları resimlemekle birlikte, Hoca Ali Rıza (1858-1930)'nın 'nuhayyile'den resimleri hariç döneminin kent ve çevre peyzajını ortaya koymaları ile önem taşırlar. Örneğin kendinden önceki arkaik asker ressamı kuşağından çok, kendinden sonraki 'yeni' kuşağa daha yakın olan Halil Paşa (1860-1939) bu tarzın bir temsilcisidir.

Kuşkusuz bu arada ismi telaffuz edilmesi gereken önemli isimlerden bir başkası daha, resmi anlamda asker olmamakla birlikte bu çerçevede ele alınan 32. Osmanlı Padişahı Abdülaziz'in oğlu Abdülmecid Efendi'dir (Resim 21). Abdülmecid Efendi, günümüzde Oryantalist olarak değerlendirilmesine karşın, onun sanatındaki bu yöndeki bir eğilim son derece sınırlı ayıklanmış bir Oryantalizmdir. Sanatçı figüratif resme özel bir önem vermiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk açıldığı yıllarda bir problem gibi ortaya konan insan figürünün betimlenmesini tek ya da çok figürlü kompozisyonlarla aşmıştır. Abdülmecid Efendi, "II. Abdülhamid'in tahtan indirilişi", "II. Mahmud'un Şehzadeligi" "Yavuz Selim" ve "Tarih dersi/ Nasihat" gibi resimleriyle günün koşullarına göre sosyo-politik tavrını ortaya koyan bir sanatçı olmuştur¹⁹³.

Asker kökenli olmasına karşın uzun yıllar Sanayi-i Nefise Mektebinde eğitimcilik de yapmış olan Ahmed Ziya Akbulut (1869-1938) ile Mehmet Ali Laga (1878-1947), Mehmet Ruhi Arel (1880-1931) ve Hikmet Onat'da daha çok peyzaja yönelmişlerdir. Aynı kuşaktan olan Ali Cemal ise ünlü "Şişli Atelyesi"nde savaş konulu resimler yapmıştır. Asker ressamı kuşağının yine önemli temsilcilerinden Süleyman Seyyid Bey (1842-1913)¹⁹⁴ ve Osman Nuri Paşa'da yukarıda belirttiğimiz gibi bazı portrelerine rağmen yine manzara ressamı olarak tanınmışlardır. Bu yılların önemli ressamı Hüseyin Zekai Paşa ise yaptığı peyzajları yanı sıra eski eser bilincini ortaya koyması bakımından önemli bir eser olan 1913 yılında basılan "Mübeyyel Hazine" adlı bir kitap yazmıştır.

¹⁹² Nüzhet İSLİMYELİ, Türk Resim Sanatından Desenler Ankara Sanat Dergisi Yayınları: 6 Ankara 1977 s. 38-40. Anonim., Ressam Rıza Bey'in Fatih Tabloları" Antik-Dekor S. 16 1992 s., 78-79.

¹⁹³ Sema ÖNER, A.g.m. s. 83-97.

¹⁹⁴ Anonim., "Süleyman Seyyid-1842/1913-" Türkiye'de Sanat S. 22 Ocak-Şubat 1996 s., 24-25.



Resim 19 : Hasan RIZA. "Fatih'in Ordusu ile İstanbul'a Yürüyüşü (1936) 188 x 54 cm. Deniz Müzesi Koleksiyonu



Resim 20: Hasan RIZA. "4. Murad'ın Bağdat Seferi" Harbiye Askeri Müze Koleksiyonu



Resim 21 : Abdülmecid Efendi. "Haremde Goethe" Tuval Üzerine Yağlıboya 132 x 173 cm. A.D.R. ve H.M. Koleksiyonu

3. KURUMLAŞMA DİNAMİĞİNİN OLUŞUMU

3.1. Sanat Eğitimi Kurumu Çabalarının Sonu: Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi

19. Yüzyıl ortalarında İç ve dış siyasi olaylarda yaşanan bunalım ve Devletin hızla sosyo-ekonomik çöküntüye doğru gitmesine karşın II. Abdülhamit döneminde, eğitim ve bazı konularda önemli gelişmeler kaydedilmiştir. 1878'de Adliye Nazırı Cevdet Paşa'nın açtığı **Hukuk Mektebi** (İ.Ü. Hukuk Fakültesi) ile başlayan yüksek okul açma furyası, Anadolu'da çok sayıdaki '*Hukuk*' ve '*Tıbbiye*'lerin açılması ile devam etmiş, ardından da İstanbul'da 1884 de Ticaret Mektebi (İstanbul İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi-Marmara Üniversitesi), **Hendese-i Mülkiye Mektebi** (İTÜ), 1848'de Askeri Baytar (Veteriner) Mektebi, 1888 de Mülkiye Baytar Mektebi, 1900 tarihinde de **Darülfünun-u Şahane**, yani İstanbul Üniversitesi açılmıştır¹⁹⁵. Bu yıllar içinde çalışma konumuz dolayısıyla bizi asıl ilgilendiren eğitim kurumu, adı 1928 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi, Günümüzde de **Mimar Sinan Üniversitesi** olan **Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi**'dir.

Çağdaş Türk Plastik Sanatlarının ilk eğitim kurumu olan Sanayi-i Nefise'nin, açılışından günümüze kadar geçirdiği süreç bu alandaki Türk sanatlarının da geçmişini demektir. Bu bakımdan çağdaş plastik sanatların tarihinden söz edilen bir kitapta, bu eğitim kurumundan söz edilmeden geçilmemelidir.

Daha önce de belirtildiği üzere Avrupa'ya resim eğitimi için ilk gidenlerle, Sanayi-i Nefise'nin açılışı arasında kalan yaklaşık yarım yüzyıllık süre, Türk toplumunun batı anlamındaki resim ve heykel sanatıyla tanıştığı ve bu sanatlara karşı bir beğeni düzeyinin oluştuğu Çağdaş Türk Resim sanatının '*erken dönem*'idir. Önce sultanların ve saray çevresinde gelişen bir beğeni türü olarak beliren batılı anlamdaki resim-heykel sevgisi, daha sonra açılan sergilerle daha geniş kitlelere kazandırılmaya çalışılmıştır. Hiç kuşku yoktur ki bu süre içinde oluşturulan ve safahatından yukarıda söz ettiğimiz sanat kamuoyunun istek ve yönlendirmeleri Sanayi-i Nefise'nin açılışında önemli bir rol oynamıştır.

Bu kamuoyu oluşturma çabaları içinde ismi önemle öne çıkan bir kişi vardır: Şeker Ahmet Paşa. Aslında o yıllarda henüz '*paşa*' olmadığı için yalnızca '*efendi*' olarak anılan Ahmet Ali Efendinin üstün gayretleri sonucu 1873 yılında İstanbul'da sergi açılmıştır¹⁹⁶. Bu sanat etkinliği o yılların kültür dünyası için çok önemli bir olaydır. Artık sanat, saray ve köşkler, koridor ve salonlarından, halkın da görüp izleyeceği bir platforma taşınmıştır. Bir anlamda kapalı devrelilik sona ermiştir. Ahmet Ali Efendi yine yukarıda sözünü ettiğimiz gibi, bu sergiden de güç olarak iki yıl sonra 1875 yılında ikinci bir sergi açmıştır. Her iki sergiye dönemin ünlü yerli ve yabancı sanatçıları katılmıştır. Sanat kamuoyu oluşturma yönünde inkar edilemeyecek katkıları olan bu sergiler, Türk sanatına bir eğitim kurumu kazandırma, okullaşma çabalarına paralel olarak daha sonraki yıllarda da sürmüştür.

Sanayi-i Nefise'nin 1860 yılında başlatılan kuruluş hazırlıkları, 1883 yılına kadar sürmüştür, özellikle 1877-78 Türk-Rus Savaşı bu hazırlık döneminin uzamasına yol açmıştır. 1883'de Ticaret Nezareti'ne bağlı olarak kurulan okul resim, heykel ve mimarlık gibi üç dalda yirmi öğrenciyle öğretime başlamıştır. Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunlarından adı günümüze erişmiş olan, hatırlanan bazı isimler varsa da, bunlar Türk resim sanatı hareketi için etkili olamamışlardır. Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları arasında **Mahmud** (1860-1920), **Osman Asaf** (1869-1932), **Galip** (1872-?), **Tekezâde Sait** (1870-?), **Mehmet Muazzaz** (1871-1956), **Mehmet Agah Özbülân** (?-1946), gibi adlar yitlik bir kuşaktan arda kalanlardır¹⁹⁷. 3 Mart 1883'de eğitime başlayan Sanayi-i Nefise'nin ilk yöneticisi, okulun kurulması için çok çaba harcayan Osman Hamdi Bey (1842-1910) olmuştur. Türkiye'de müzeciliğin kurucusu olarak da bilinen Osman Hamdi, sanatçı ve bilim adamı kişiliği yanısıra teşkilatçı kişiliğiyle Sanayi-i Nefise'yi kısa sürede eğitim ve öğretime geçirmiştir. Başlangıçta yalnızca yabancı eğitimciler ile azınlık mensubu gençlerin rağbet ettiği okul, çok geçmeden, Türk plastik sanatlarının yeşerip, filizlendiği verimli bir sanat platformu haline gelmiştir¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Metin KUNT ve diğerleri, a.g.e. s. 180., Nafi ATUF., *Türkiye Maarif Tarihi* (Birinci basılış) Ankara 1930 s., 67, 124.

¹⁹⁶ Sezer TANSUĞ., "Türk Resim ve Heykel Sanatı" *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi* 1983 C.6 s., 1084-1085.

Sönmez, G. OZANOĞLU., "Şeker Ahmet Paşa ve Türkiye'de İlk Resim Sergisinin 110. Yılı" *Boyut* 2/13 Mayıs 1983 s., (14-15), 14.

¹⁹⁷ Turan EROL, "Sanayi-i Nefise'nin İlk Mezunları ve Çallı Kuşağı" *Kültür ve Sanat* S.7) Eylül 1990. s., 10-11.

¹⁹⁸ Adnan Turani, a.g.e. s. 7-10; Celal Esat Erseven., *Türk Sanatı Tarihi* C.II. F.II. Ankara 1967. s., 118.

3.2. İlk Sanatçı Birliği: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti

19. yüzyılın son yirmi yılı, değişen ve gelişen kültür ortamında kendisine önemli ve kalıcı bir yer edinen Türk resim sanatının kurumlaşma çabalarının yoğunlaştığı yıllardır. Resim sanatının çeşitli düzeylerdeki (askeri-sivil) okulların eğitim programında yer alması, bu okulların resim eğitimcisi kadrolarının oluşması ve düzenli sergi organizasyonları ile, yanısıra Sanayi-i Nefise'nin açılması Türk resim sanatının bir meslek olgusuyla birleşmesi sürecini başlatmıştır. Ayrıca iletişim imkanlarının artışı, basının önemli bir güç olarak etkinleşmesi ve sanatçı-toplum ilişkilerindeki arayışlar da bu süreci hızlandıran etkenler olmuştur¹⁹⁹.



Memaliki Osmaniyyede, hissi bedaii pervesinin tamimi ve ressamlığın tarakkisi için teşekkül eden ve merkezi şimdilik Üsküdar'da vapur iskelesi fevkinde resim sergisi ittihaz edilen, mahalli mahsusta bulunan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti müessisini tarafından, cemiyetler nizamnamesine tevki'f an ita olunan beyanname bittetik nizamnameyi mezkûr ahkâmına muafık olduğu ve cemiyetin de maksâdı teşekkülü menafii vataniye'ye hadim bulunduğ u anlaşıldığının yine mezkûr nizamnamenin 6 ncı maddesine tevki'f an iş bu varaka ita kılındı.

Üsküdar Mutasarrıflığı

Adet

Memaliki Osmaniyyede, hissi bedaii pervesinin tamimi ve ressamlığın tarakkisi için teşekkül eden ve merkezi şimdilik Üsküdar'da vapur iskelesi fevkinde resim sergisi ittihaz edilen, mahalli mahsusta bulunan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti müessisini tarafından, cemiyetler nizamnamesine tevki'f an ita olunan beyanname bittetik nizamnameyi mezkûr ahkâmına muafık olduğu ve cemiyetin de maksâdı teşekkülü menafii vataniye'ye hadim bulunduğ u anlaşıldığının yine mezkûr nizamnamenin 6 ncı maddesine tevki'f an iş bu varaka ita kılındı.

Üsküdar Mutasarrıflığı

17 Eylül 1325

Dahiliye Nezareti

Özlük İşleri Md.

¹⁹⁹ Sezer TANSUĞ, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Hakkında" Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden, Güzel Sanatlar Birliği'ne (1909-1991), From The Society of Ottoman Painters to the Association of Fine Arts, Ocak 1991, Alorka Sanat Galerisi kataloğu, İstanbul (sayfa numarası yok)

Türk resim sanatçılarının bir meslek birliği çerçevesinde birleşme isteği ve süreci, II. Meşrutiyet'in ilanını izleyen günlerde oluşan sosyal ve kültürel zeminde gerçekleşme ortamı bulmuştur. Kimi kaynaklarda 1908, kimin de ise doğru olarak 1909 yılında kurulduğu belirtilen, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni kuran sanatçıları bu çaba içine iten nedenler nelerdi?²⁰⁰

Kanımızca en önemli neden, 1835 yılından beri Avrupa sanat ortamını tanıyan, bu ortamın belirleyicilerini çok iyi değerlendiren bu sanatçılar, ülkelerinde de en azından benzer bir ortamı gerçekleştirebilmek için bu ortamın en önemli belirleyicilerinden biri olan bir sanatçı birliği ihtiyacını duymuş olmalarıdır. Bir kısmı Avrupa'dan yeni dönen bu sanatçılar, Dar'ül-Fünun veya "Passage Oriental" salonlarına sıkışıp kalan ve değil sade vatandaşın, resimle bizzat ilgili kişilerin bile ilgisinin zor çekildiği sergilerden daha etkin faaliyetlerle Türk Resim Sanatını canlandırmak arzusundaydılar. Bu amaçla kurulacak cemiyet ülkedeki bütün sanat faaliyetlerini sahiplenecek ve bu faaliyetleri yönlendirecekti.

Cemiyet'in ileride sözkonusu edeceğimiz gazetesini'n 30 Ocak 1911 tarihli nüshasında Sami Yetik bu durumu şöyle ifade ediyordu; "... Cemiyet, genel sanat hukukunun korunmasını üstlenmiş ve ülkede sanatın, Sanayi-i Nef'ise'nin gelişmesine gücü yettiği ölçüde çalışmaya azmetmiştir"²⁰¹.

Cemiyetin kuruluşu ile ilgili ilk, çalışmalar M. Ruhi Arel'in öncülüğü ile sanatçının Şehzadebaşı'ndaki evinde başlatılmıştır. İlk kuruluş toplantılarına M. Ruhi Arel ile birlikte, Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim, Ahmet İzzet, Mehmet Muazzez, Mahmut ve İzzet Mesmur adlı sanatçılar katılmıştır²⁰². Bu sanatçılardan Mahmud (1860-1920), Galip (1872-?) ve Muazzez (1871-1956) Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları olarak adları bilinmesine karşılık sonraki yıllarda sanat faaliyetleri içinde adları duyulmamıştır²⁰³. Şehzadebaşı toplantılarının veya toplantısının ardından cemiyetin kuruluşuna kadar ilgi artmış, bunun üzerine de hem mekan, hem de çevre olarak çok uygun bulunan Cağaloğlu'ndaki Sait Bey Konağı cemiyete merkez yapılmıştır.

Benzer ideal ve isteklerle, cemiyetin kuruluşuna önemli desteğiyle yardımcı olan başta Abdülmecit Efendi (1868-1944), Osman Asaf (1869-1935), Darüşşafakalı Galip (1872-?), Ömer Adil (1868-1928), Nazmi Ziya Güran (1881-1873), Hüseyin Avni Lifij (1884-1927), Mehmet Ali Laga (1885-1948), Feyhaman Duran (1886-1970), Vecihi Bereketoğlu (1890-1971), Namık İsmail (1892-1935), Üsküdarlı Cevat Göktengiz (1870-1939), Celal Esat Arseven (1875-1971), Mihri Müşfik (1887-1920), Mithat Rebiî (?) ve Müfide Kadri (1889-1911)'nin katılımlarıyla da cemiyet önemli ve etkin bir sanatçı birliği haline gelmiştir²⁰⁴ (Resim 22).

Takip eden yıllarda devam eden katılımlarla etkinlik gücü daha da artan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921 yılından adının değiştirilerek Türk Ressamlar Cemiyeti'ne dönüştürülüşüne kadar, bu isimle yoğun bir sanat faaliyeti içinde olmuştur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluş hareketi içinde yer alan ancak kuruluşu takip eden iki yıl içinde yurt dışına gidip, I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla da dönen ve Türk resminde 1914 kuşağı olarak adlandırılan sanatçılar grubu cemiyetin etkinliklerinin ağırlık noktasını teşkil etmişlerdir. Türk resminde ilk sanat akımını yaratmaları bakımından bu sanatçılar, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti etkinlikleri dışında da önem taşırlar.

²⁰⁰ Konu ile ilgili kaynaklarda, şimdiye kadar Cemiyet'in kuruluş tarihi olarak 1908 yılı kabul edilirken, Güzel sanatlar Birliği'nin 1991 yılındaki "Osmanlı ressamlar Cemiyetinden Güzel sanatlar Birliğine" adlı serginin kataloğunda bu Tarih 1909 olarak değiştirilmiştir. Zamanın Üsküdar Mutasarrıfı'nca cemiyetin kurulabileceğine ilişkin verilen, ressam Nazan Akpınar'dan aldığımız ilmi-i Haber'de, durumu belgeleyerek, geç de olsa tarih yanlışlığı düzeltmektedir.

²⁰¹ Seçkin NAİPOĞLU, Aynı tez s., 46.

²⁰² Bkz. "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin devamı sayılan ve tüzük değişikliği ile adı "Güzel Sanatlar Birliği"ne dönüştürülen birliğin 1974 yılındaki değişiklik sonrası tüzüğü

²⁰³ Turan EROL, A.g.e., s., 11.

²⁰⁴ Celal Esat ARSEVEN, A.g.e., 174.



İbrahim Çallı (1882-1960), Avni Lifi (1889-1927), Namık İsmail (1890-1935) ve Nazmi Ziya Güran (1881-1937) gibi isimlerden oluşan bu grup, kimi zaman "Çallı Kuşağı", kimi zaman da "1914 Kuşağı" veya Paris'ten taşıdıkları üslupla birlikte "Emresyonistler/İzlenimciler" olarak da anılırlar.

3.2.1. Türkiye'de İlk Plastik Sanatlar Periyodiği:

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi

Batılılaşma hareketleri içinde, kuşkusuz en önemli yeniliklerden birisi de basın konusunda olmuştur. Özellikle diğer alanlarda yapılan yeniliklerin geniş halk kitlelerine kazandırılmasındaki gözardı edilemeyecek rolü ile önemi bir kat daha artan ve kurumsallık kazanan basın, Türkiye'de farklı dönemlerde tarihi roller üstlenmiştir.

Başbakanlık Basın-yayın Genel Müdürlüğü tarafından, matbaacılığın 250. yılına armağan olarak 1979 yılında yayımlanan "Türkiye'nin sosyopolitik ve kültürel hayatında basın" adlı kitabında bu noktanın altını çizen A.D.Jetyakov, Bu kurumun tarihi konusunda da, 31 Ocak 1729'da ilk baskısını gerçekleştiren Mütferrika matbaasından daha eski olduğunu iddia ederek, bu yöndeki ilk örneğin İstanbul'un feihinden kırk yıl kadar sonra 13 Aralık 1493 yılında İspanyol göçmeni iki Musevi kardaş tarafından ortaya konulduğunu ileri sürer. Jetyakov, Türkiye'de, İbrahim Mütferrika'dan ikibuçuk yüzyıl önce olduğu gibi sonra da, 19. yüzyıla kadar kesintisiz bir şekilde basın hayatının sürdüğünü belirtir.

Bu kadar eski bir geçmişi ve geleneği olan Türkiye basınının ilk Türkçe gazetesi 1831 yılında yayınlanan "Takvim-i Vekayi"dir. Haftada bir çıkan bu gazete, Osmanlı Hükümeti'nin resmi yayın organıydı. Ardından 1840 yılında "Ceride-i Havadıs" gazetesi yayın hayatına atıldı. Onu 1860 yılında "Tercüman-ı Ahval", bir yıl sonra da ünlü Osmanlı aydını Şinasi'nin yayınladığı "Tasvir-i Efkar" izledi.

II. Mahmut ile Abdülmecit'in saltanat yıllarına ait bu gazetelerin ardından özellikle Abdülaziz döneminde gazete sayısında önemli bir artış olmuştur. Büyük bir çoğunluğu fazla uzun ömürlü olmayan dönemin gazeteleri o günlerde çeşitli konularda kamuoyu oluşturma konusunda önemli görevler üstlenmişlerdi. II. Abdülhamit'in tahta çıkmasıyla birlikte alınan kısıtlayıcı tedbirler basını önemli ölçüde etkilemesine rağmen gazete ve dergilerin baskı sayısı fazla değişmemiştir. Sınırlama, aksine kamuoyunda muhalif yeni düşüncelere karşı artan bir ilgiyi uyandırmış ve gazete okuma alışkanlığında gözle görünür bir artış olmuştur. II. Abdülhamit döneminde birbirinden ayrı ad, program ve kuruluşlarla saltanata karşı mücadele veren muhalif aydınların, Fransızların koydukları adla "Jön Türkler" in çeşitli Avrupa merkezlerinde yayınladıkları elliye yakın gazete II. Meşrutiyet'in ilanını hazırlayan en önemli unsurlar arasındadır.

Düşünce, kültür ve sanat konuları ilk kez Abdülaziz dönemi gazetelerinde görülmeye başlanmıştır. Gazetelerde isim kullanılışı da yine aynı dönemc rastlar. 1870 ve 1873 yıllarında "Diyojen", "Latife", "Kamer" ve "Hüfaset-ül Efkar" gazetelerinde ilk karikatürler çıkmıştır.

Konumuzla ilgisi bakımından ve belki de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin ortaya çıkış şartlarını, en azından fikir ortamını hazırlayan, güzel sanatlar konularına yer veren ilk gazete 1873-1874 tarihlerinde yayımlanan haftalık "Musavver Medeniyet" tir. Resim sanatına, müzecilik, eski eserler ve tiyatroya ilişkin ilk resimli yazılarında yer aldığı bu gazete, alanındaki ilk Türk periyodığıdır.

Daha sonra yayınlanan Türk gazeteleri içinde ilk sayısı 27 Mart 1891'de çıkan "Servet-i Fünun" ile "Tercüman-ı Hakikat", "İkdam", "Sabah" ve "Meşveret" çeşitli konulardaki fikir, kültür ve sanat yazılarıyla dönemin siyasi hayatını ve gelişmelerini olduğu kadar sanat hayatını da etkilemiştir.

Tamamen sanat konularını işleyen ve ilk sanatçı birliği yayın organı olan "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi" nin ilk sayısı 20 Ocak 1911 (7 Kanuni Sani 1326) tarihinde yayınlanmıştır. 14 Temmuz 1914 (1 Temmuz 1330)'a kadar 18 sayı çıkan gazetenin amacı, birinci sayısının ilk sayfasında şöyle ifade edilmiştir: "Osmanlı aleminin envar-ı kemalatını enzar-ı cihanyane göstermek milletimizin istidad-ı fıtriyyesini ispat eyleyecek asar-ı terakkiyatı vücuda getirmek için bir sa'i mütamadi ile çalışmayı fariza addeyleriz". (Osmanlı aleminin bilgi ve ahlaki olgunluğunun parlaklığını cihana göstermek, milletimizin fıtrı istidadını ispatlayacak eserler meydana getirmek için bıkmadan çalışmayı görev kabul eyleriz).

Cemiyetin resmi görüş ve politikaları 'gazete' de Sami Yetik ve Hüseyin Haşimi tarafından çeşitli yazılarda açıklanmıştır. Sami Yetik ve Hüseyin Haşimi tarafından çeşitli yazılarda açıklanmıştır. Sami Yetik'in bu yazılarının birinde cemiyet ve gazete hakkında; "... Genel sanat hukukunun korunmasını üstlenmiş, ülkede sanatın, sanayi-i Nefise'nin gelişmesine gücü yettiği ölçüde çalışmaya azmetmiştir.", "...Çünkü cemiyet bir sanat mahkemesidir" gibi sözlerle kendisinin olduğu kadar, cemiyetin diğer üyelerinin de ortak görüşlerini ifade etmiştir.

Gazete, özellikle Sami Yetik'in kalemiyle Sanayi-i Nefise'ye karşı, bilhassa da Yervant Oskan (1855-1914) ile Salvatore Valery (1850-?)'ye karşı olumsuz, ancak hiç bir zaman şoven, ırkçı bir çizgi yeye taşımayan, sadece sanat platformunda kalan seviyeli bir muhalif politika izlemiştir.

Sami Yetik'in yazılarında, Sanayi-i Nefise'nin eğitim-öğretim durumu, alınması gereken önlemler belirtilirken, olumsuz fakat yıkıcı olmayan eleştirinin güzel örnekleride verilmiştir. Yazarın günümüzdeki anlamda, çevre ve tarihi eser bilincine de sahip olduğu görülür. Bu yazılarda, belki biraz taraflı da olsa, Sanayi-i Nefise'nin 1910'lu yıllardaki öğrenci, eğitimci ve eğitim durumu hakkında detaylı bilgi mevcuttur. Bu yazılar, yüzyılın başındaki Osmanlı Türk aydınlarının sanat düzlemindeki gelecek ve geçmiş hakkındaki genel görüş ve değerlendirmelerini de yansıtmaktadır. Türkiye'nin ilk plastik sanatlar periyodığı olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, dönemin önemli ressamlarını tanıtan monografik yazılara da yer vermiştir. Çoğunluğu asker kökenli olan bu sanatçılar, hayat hikayeleri, üslupları ve Türk resmine katkılarıyla ele alınmıştır.

1911-1914 yılları arasında yayınlanan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin maddi ve manevi restekçi, Sultan Abdülaziz'in oğlu Şehzade Abdülmecit olmuştur. Buna karşılık cemiyet üyeleri de fahri başkanları olan Abdülmecit'e saygı ve minnet duygularını çeşitli şekillerde göstermişlerdir. Sözün gelişi Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin 14 Şubat 1911 tarihli ikinci sayısının onbirinci sayfasında yer ala Şehzade'nin portresi altında Hüseyin Haşimi'nin şu nusraları vardır.

"Ey abd-ı serafraz-ı hüdevend Mecidin
Cemiyetimiz buldu vücudunla saadet
Kılsun ebedi şa'şa-i zatını Allah
Ey necm-i zeka bedr-i deha mihr-i necabet"

(Ey yükselmeyi gaye edinenlerin hükümdarı Mecit/Cemiyetimiz varlığında saadet buldu/Allah muhteşem varlığını ebedi kılsın/ey zekanın yıldızı, dehanın aynısı, asaletin güneşi).

Aynı duygular gazetesinin hazırlanışında da etkin olmuştur. Gazetenin ilk on sayısının ilk sayfasının en üstünde başlık içinde Şehzade'nin bir büstü yer almaktadır. Esasında başlıkta hakim form hilaldir. Şehzade'nin büstünün sol yanında silüet halinde antik bir yapı kalıntısı vardır. Hilalin sağında ise palet, fırça, boya tüpü, spatula görülmektedir. Sol yanında ise "**Ressamlar Cemiyeti**", bunun üzerinde de "**Osmanlı**" kelimesi yazılıdır. Bütün kompozisyon zeytin dallarıyla süslenmiştir. Gazete'nin kapak kompozisyonundaki bu amblemin yerini, ondört ve onbeşinci sayılar hariç, sanatçıların resimleri almıştır.



Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, cemiyet üyesi saatçılar tarafından idare edilmiş, ve yayınlanmıştır. (Gazetenin sorumlu yayın yönetmeni (inesul müdür) Ressam Osman Asaf (1869-1935), yazı işleri Müdürü de Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim (1860-1920)'dir. 10 Aralık 1911 (2 Teşrinisani 1327) tarihli Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'ndeki bir yazıdan gazete yönetim bürosunun, cemiyet merkezinde bulunduğu anlaşılmaktadır.

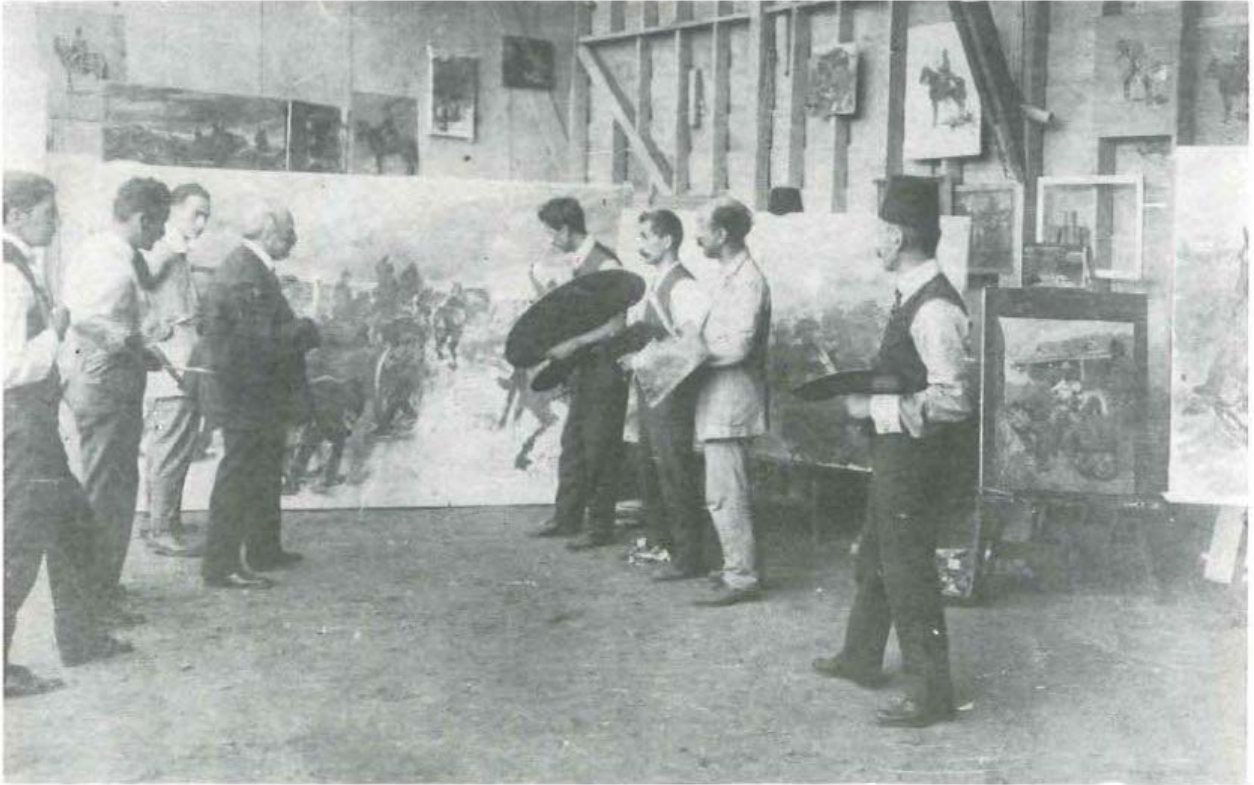
Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, çıktığı kısa dönem içinde Türk resim sanatının nabzını tutmaya çalışmış ve Türk sanatçısının sözcüsü olmuştur. Sanayi-i Nefise'ye karşı yaptığı kontrollü muhalefet ile sanat eğitimi alanında da yönlendirici olmuştur. Dönemin diğer basın-yayın organlarıyla ilişkileri hakkında bilgi yoktur. II. Meşrutiyet yıllarına rastlayan bir dönemde kurulan, bir cemiyetin yayın organı olarak, dönemin siyasi hareketlerinden etkilenmemiştir.

Özellikle dönemin gazetelerinin yer aldığı saltanat-muhalefet (İttihat-Terakki Partisi ve aynı eğilimi paylaştan aydın-asker birliği) dengeleri içinde aktif bir rol almamış, ancak zaten fahri başkanlarının hanedandan oluşu ile saltanata muhalif de olmamıştır. Bu cemiyet üyelerinin cemiyetin kuruluşundan beri ülkede cereyan eden siyasi olaylara aktif olarak katılmamalarına bağlıdır. Esasen, 19. yüzyılın ortalarından beri bir meslek kimliği ortaya koyan Osmanlı-Türk plastik sanat yorumcularının, yazar, şair, tiyatrocu, gazeteci vb. aydın grupları gibi gelişen siyasi olaylar karşısında 'savunan' ya da 'muhalefet eden' bir tavır almamaları ilginçtir.

3.3. 1914 Kuşağı ya da İzlenimciler

II. Meşrutiyet'in ilanını hazırlayan siyasal, sosyal ve kültürel hareketliliğin doğrultusunda olduğu bir ortamda yetişen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin genç üyeleri İ. Çallı ve arkadaşları daha Avrupa'ya gitmeden Osman Hamdi dönemi veya Hoca Ali Rıza-Halil Paşa ekolünden çok farklı bir kültürel oluşum içindeydiler. 20. yüzyılın ilk beş on yılı, yaşadığımız son beş on yılı gibi çok hızlı politik, kültürel ve sosyal değişimlerin yaşandığı bir dönemdi. O yıllarda da siyasal kavramlar, sınırlar hızla değişirken sosyal olgular ve kültürel taban da bu oluşumu izliyordu.

Batılılaşma sürecinin ikinci eşiği olan II. Meşrutiyet'in ilanı takip eden iki yılda sanatçılar, çoğunluğu Paris'e olmak üzere resim bilgi ve görgülerini artırmak için Avrupa'ya gittiler. Büyük kısmı devlet tarafından gönderilen İ. Çallı, A. Lifi, N. İsmail ve N.Z. Güran gibi isimlerden oluşan bu sanatçılar I. Dünya Savaşının başlaması ile yurda dönene kadar, Fernand Cormon (1845-1921), Jean-Paul Laurens ve Albert Laurens'in atelyelerinde çalıştılar. Bu atelyeler tam anlamıyla akademik bir çizgideydiler. Ancak Çallı ve arkadaşları yurda döndüklerinde bu akademik eğitimin tersine, izlenimci anlayışta resimler yaptılar²⁰⁵. Aslında bu durum, bir rastlantı veya dönem üslubunu sürdürmek gibi bir anlayıştan dolayı değil, Türk resim sanatı gelişim sürecinin ait olduğu doğal diyalektiğe bağlıdır. Çünkü, 1914 kuşağının sahip çıktığı izlenimcilik, Paris'te 1870-1880 yılları arasında gücünün doruğunda iken arak 1910'lu yılların başında yerini çoktan 'yeni' akımlara bırakmış²⁰⁶. Bu yıllarda Matisse, renkle ilgili sorunlara eğilmiş, Cezanne'nin etkileriyle Kübizm gündeme gelmiştir²⁰⁷. Çallı, Onat, N. Ziya, Lifi, Duran ve N. İsmail gibi sanatçıların izlenimciliği seçmelerinin bir diğer nedeni de, kendilerinden önceki kuşaktan ileri bir düzeyi ve anlayışı temsil etmelerine rağmen onlarla tek ortak noktaları olan ve onlardan miras aldıkları manzara geleneğinin, Fransız izlenimcilerinin de en çok çalıştıkları konu olmasıdır (Resim 23).



Resim 23 : I. Dünya Savaşında Türk cephelelerini resimlerle anlatmak için Şişli'de kurulan atelyede Şehzade Abdülmecid, Avni Lifi, Namık İsmail, Ali Cemal, M. Ruhi Arel, Sami Yetik, İbrahim Çallı, Hikmet Onat birarada *.

İlerideki yıllarda Sanayi-i Nefise'de öğrencilerinin eleştirilerine temel teşkil eden ve yeni grupların oluşmasına neden olan konu da bu olmuştur. Manzara, aslında Türk sanatçıların başlangıçtan beri çok ilgilendirmişti. Pentür'ün kısa geçmişinde sanatsal birikimlerini manzara türü resimlerde geliştirmişlerdi. Soyutlama yolunda gelişimini sürdüren Avrupa resim ortamında Çallı ve arkadaşları ancak artık akademikleşmiş sayılabilecek bir izlenimciliği kavrayabilmiş olmalarının açıklaması da bu olmalıdır. İşin ilginç yanı 1910-1914 yılları arasında Paris'te bulunan bu genç Türk sanatçıları Akademizden kurtulmanın yolunu, do-

²⁰⁵ Esin YARAR-DAL., A.g.m. s., 3.

²⁰⁶ Turan EROL, A.g.m. s., 14.

²⁰⁷ Semra GERMANER., "Türk Resminde İzlenimci Akım 1914 Kuşağı Sanatçıları" *Antik-Dekor* s. 2. (Tarihsiz) s., 99.

* Fotoğraf ressam Yaşar Çallı'dan alınmıştır.

ğayı yeniden gözlemlemekte ve onu geniş bir bakış açısıyla yorumlamakta bulurken, aynı yıllarda, Avrupa'daki bu akımla hiç ilgisi olmayan ve onların geçtiği eğitimden de geçmeyen bir önceki kuşağın 'Hocası' Hoca Ali Rıza, açık havada, doğal ışık altında manzara resminin yeni imkanlarını arıyordu²⁰⁸.

Avrupa'da dönen sanatçılardan Çallı, Onat ve Duran Sanayi-i Nefise'de, göreve başlamışlardı. Öncelikle bir araya gelmek, sergiler açmak ve beraberlerinde getirdikleri 'yeni çılgır'ın temelini atmak için Çallı ve arkadaşları 1909'da kuruluşuna katıldıkları "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" çatısı altında toplandılar ve ilk sergilerini de bu isim altında açtılar²⁰⁹.

Bu dönemde, Peyami Safa, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Mahmud Şevket Esendal'in romanlarını da yönlendiren 'Alafranga' hayatı 1914 kuşağı ressamı da olanca canlılığıyla tablolarına geçirmişlerdir. Zaten bu yılların düşünce hayatını tamamiyle etkileyen batılılaşma heyecanlarının, batıdan yeni bir 'çılgır' iddiasıyla gelen ressamı etkilememesi de düşünülemezdi. Onların resimlerine toplumsal değişimler ve güncel gerçekler konu olarak yansıyor. Böylelikle de roman ve hikaye tiplerini yaratan psikolojik çözümlemeler, portre, figür ve çıplak yeni konular olarak Türk resmine giriyordu. Önemle dikkati çeken bir başka yenilikleri de değişik teknik uygulamalarıydı. Tuvallerinde doğanın küçük ayrıntılarına önem veriyorlar, biçimleri topluca saran çizgiler, parlak, şeffaf, güneşin parıltılarını yansıtan renklerle boyuyorlardı. İnce samur fırçalarla çalışan ilk kuşağın aksine bunlar, boyaları geniş fırçalarla rahat darbe vuruşlarıyla tuvale sürüyorlardı. Paletleri, kara, koyu, karışımlardan temizlenmişti²¹⁰. Manzara konusunda akademik sınırlılıklardan kurtulan ve daha nesnel sonuçlara ulaşan 1914 kuşağı ressamı figürde böylesi bir davranışı yatsımsı, figür karşısında her biri kendine özgü bir ele alışı tercih etmişlerdir. Portre'nin başlı başına bir ilgi odağı olduğu bu dönemde F. Duran ve İ. Çallı bu ilgiyi başarıyla değerlendirmişlerdir²¹¹. (Resim 24)

Hikmet Onat, Nazmi Ziya ve Namık İsmail özellikle manzaraları ile tanınırlar Sembolist eğilimler göstermekle birlikte ışık ve renk kullanışıyla Avni Lifij de bu grup içinde ele alınır. Bu sanatçıların eserlerinde 19. yüzyıl pitoreski yerine, gündelik hayatın canlılığı yer almıştır. Bu sanatçılar, bir yandan İstanbul'un renk ve ışık zenginliği sunan peysajını resmederken, bir yandan da İstanbul şehrinin gittikçe batılılaşan yaşam biçimi ve değişen panoramasını da tuvallerine yansıtmışlardır. Çıplak ise İbrahim Çallı ve Namık İsmail'in tablolarında akademik desen anlayışının dışında başlı başına bir resim türü olarak alınmış ve ifadedi portre dalı gelişmiştir²¹². İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Namık İsmail'in, Cumhuriyet'in ilk yıllarına rastlayan dönemde o günlerin enteriyörleri ile moda tefrişatın betimlendiği resimlerde, kadın figürü yine en önemli temalardan biri olmuştur. Bu dönemle birlikte ortaya konan yenilikler, Türk resminin hemen her türlü konuya açılması anlamı taşıması yanında, 1960'lardan itibaren başlayacak yeni eğilimlerin de habercisi niteliğindedir.

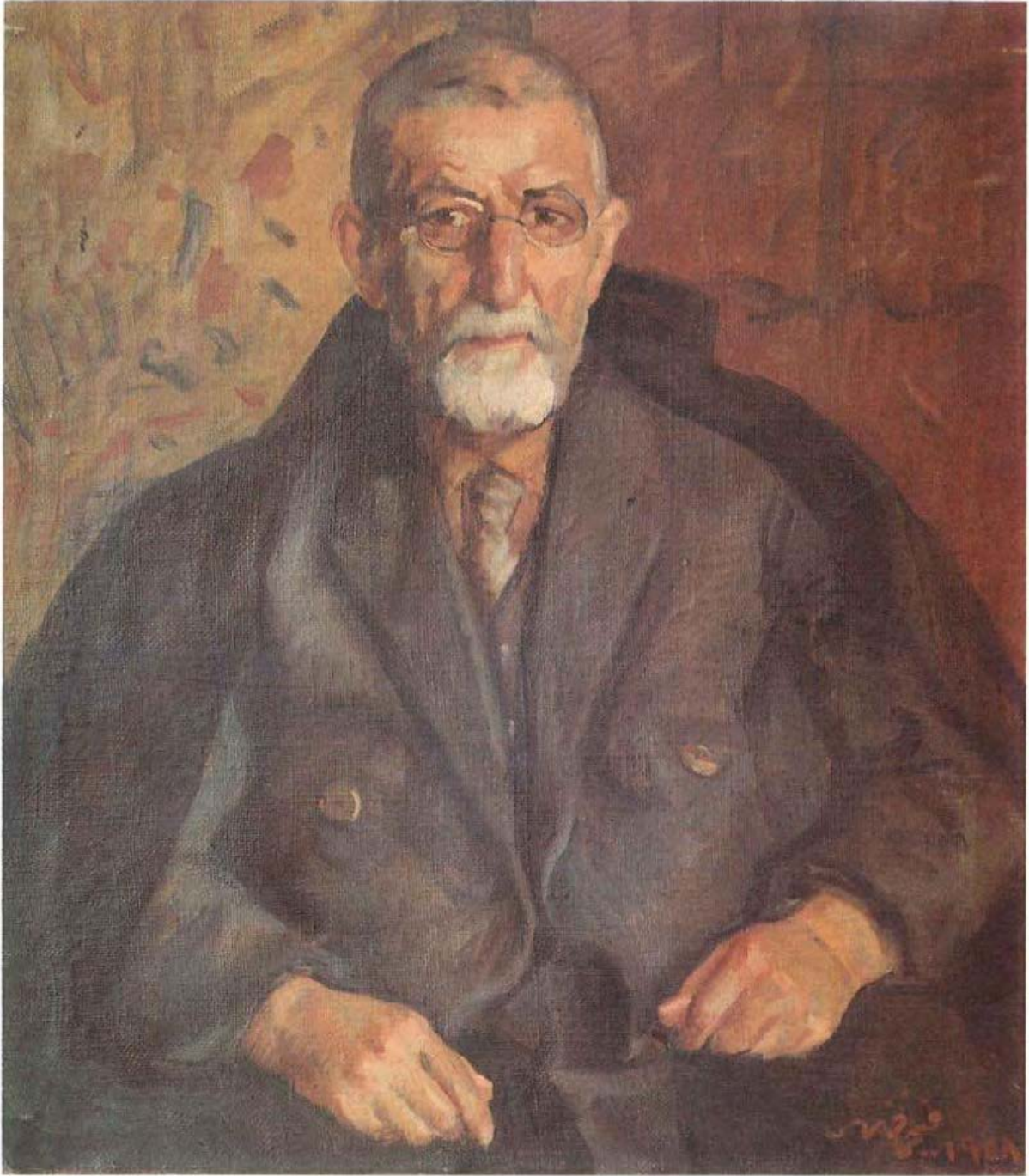
²⁰⁸ Semra GERMANER., A.g.m. s., 99.

²⁰⁹ Nurullah BERK ve Kaya ÖZSEZGİN., Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi Ankara 1983 s., 23.

²¹⁰ Nurullah BERK ve Kaya ÖZSEZGİN., A.g.e. s., 25; Turan EROL., A.g.m., s., 14.

²¹¹ Turan EROL., A.g.m. s., 15.

²¹² Semra GERMANER., A.g.m. s., 100-101.



Resim 24: Feyhaman DURAN. "Porte" (1948) Tuval Üzerine Yağlıboya 79 x 67 cm. A.D.R ve H.M. Koleksiyonu

4. SANATÇILAR ARASI İLİŞKİLER VE ORTAK İDEALLER

20. yüzyılın getirdiği sosyal ve kültürel yeniliklerin dinamik ortamında ortaya çıktığı görülen **Osmanlı ressamlar Cemiyeti**, günümüzdeki akımlara ve üslup yeniliklerine paralel bir sanatsal birlik değil, daha çok profesyonelleşme çabası şeklindeki bir meslek olgusu çerçevesinde ele alınmalıdır. Türk resminde usta-çırak ilişkilerine dayanan geleneksel lonca ve benzeri sistemler, ilk kez Osmanlı Ressamlar Cemiyeti bünyesinde yenilenmiştir. Yine başlangıçta sanatçıların tek tek ve birbirlerinden bağımsız olarak çaba gösterdikleri bir ortamda cemiyet, sanatçılara salt dayanışmanın ötesinde, ortak olarak programlı hareket etme imkanı da sağlamıştır. Üstelik sanatçılararası ilişkilerin pekişmesine imkan sağlamak dışında, Türkiye'de henüz basının bile çok yeni bir kavram olduğu dönemde "**Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazesi**" gibi bir periyodikle sanatçılararası iletişim yayın yoluyla da çeşitlendirilmeye çalışılmıştır. Sanat ortamının canlılığı ve çok sesliliğini sağlayan sürekli bir etkinlikler düzenine ve sanatçılararası iletişimin verimliliğine yönelik çabaları ile cemiyet, çok ileri bir görüşü temsil etmiştir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, kurulduğunda "**Güzel Sanatlar Birliği**" adıyla geldiği bugüne kadar Türk resim sanatı içinde önemli bir rol oynamıştır. Doğrudan etkinlikleri yanısıra gazete aracılığı ile sanatçı- lar ve sanat ortamı hakkında yönlendirici de olmaya çalışmıştır. Sami Yetik'in Paris'ten Sanayi-i Nefise için Cemiyet Gazetesinde yazdıkları bu durumu belgeler. "**Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin en birinci emeli, en kutsal düşüncesi, vatanımıza sanatçı yetiştirecek bir kurumu zamanın ihtiyaçlarına uygun bir olgunluk çizgisinde görmektir**"²¹³

Cemiyetin sözcüsü görünümünde olan Sami Yetik ve Hüseyin Haşim, cemiyet gazetesinde yazdıkları yazılarla bir anlamda cemiyetin görüş ve çeşitli konulardaki değerlendirmelerini de temsil ediyorlardı. Ancak bu durum da yanıltıcı olmamalıdır. Çünkü, Naturalist-Klasik eğitilmiş ilk kuşak ressamlardan primitif- lere, primitiflerden izlenimci 1914 kuşağına kadar görüş ve sanat anlayışları birbirinden farklı sanatçıları bir araya toplayan cemiyetin, üye olan bütün sanatçıların ortak sanat görüşünü temsil etmesi imkansızdı. Hatta bazen cemiyet üyesi bile olsa gazetede bazı sanatçılar oldukça sert biçimde eleştirilebiliyor ve uyarılabili- yorlardı. Örneğin, Sami Yetik, 30 Ocak 1911 tarihli bir yazısında Sanayi-i Nefise müdürü Halil Ethem Bey'e hitaben; "**Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin sanat sahnesinde iltimas telleriyle bağlı, gülünç reverans- larla oynayan kuklaların özellik ve yeteneklerinin bilindiğinden**"²¹⁴ söz etmektedir.

Takip eden bölümde daha açık olarak görüleceği üzere geçen zamanla birlikte gelişen sanat ortamı içinde Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, çeşitli sanat görüşlerine sahip sanatçıları birarada daha fazla tutamaya- caktır. Zaten yalnızca ortak etkinliklerde bulunma tabanına dayanan birliğin, artık üslup farklılıklarının doğmaca başladığı bir ortamda işlevini sürdürmesi de mümkün değildi. Bir sonun başlangıcı mahiyetindeki ilk hareket daha önce sözünü ettiğimiz 1914 kuşağının Türk resim sanatı hareketi içinde varlığını hissettir- mesi olmuştur. Çallı ve arkadaşlarının kendilerinden önceki erken dönem sanatçılarıyla aralarındaki sanatsal anlayış farklılığı, Çallı ve kuşağından sonra da değişik bir şekilde ortaya çıkmasıyla Osmanlı Ressamlar Cemiyeti misyonunun da doğal sonu olmuştur.

Sanat alanındaki diyalektik gelişiminin ortaya çıkardığı yeni birlik anlayışı artık yalnızca etkinlik gösterme anlayışından çok farklı bir üslup çerçevesinde toplanma biçimindeydi. Çallı ve kuşağının başlattığı yeni ve farklı sanat birliği oluşturma fikri, ilk olarak, Hikmet Onat (*Resim* 25) ve İbrahim Çallı atelyeleri- den mezun olan Şeref Akdık, Saim Özeren, Refik Epikman, Elif Naci, Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin kurduğu "**Yeni Resim Cemiyeti**"nde gerçeklik ka- zandı²¹⁵ (*Resim* 26).

1921 yılına gelindiğinde o günlerin Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyeleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarih içindeki misyonunun da sona erdiğini görerek Cemiyet'in adını "**Türk Ressamlar Birliği**" olarak değiştirdiler. Ancak siyasi gelişmelerin zorladığı bu isim değişikliği, sanat ortamının artık ihtiyacını duy- duğu sanatçı birliği kavramını getirmekten uzak kalınca, sonuç yine değişmedi. Hele 1923 yılında yeni Türk

²¹³ Sami YETİK., "Sanayi-i Nefise Mektebi için II" *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* 76 Ocak 1327 s. 9. s., 66.

²¹⁴ Sami YETİK., "Sanayi-i Nefise Mektebi için III" *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* 16 Şubat 1327 s. 10., 74.75.

²¹⁵ Nurullah BERK., A.g.e. s., 43.

devletinin kuruluşuyla birlikte gelen her alandaki reformist arayışların karşısında 19. yüzyıl şartlarında temel almış bir anlayışın devam etme şansı hiç kalmamıştı. Özellikle 1928 yılıyla birlikte Türk resim sanatında üslupsal özellikler yakalama anlayışıyla doğan "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği"nin kurulmasıyla, 1926'dan beri "Güzel sanatlar Birliği" adını kullanan "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" artık üslup yaratma kaygılarından uzak, yine eski *'Meslek Birliği'* kavramına bağlı varlığını sürdürdü. Güzel Sanatlar Birliği, günümüzde de aynı anlayışla çeşitli görüş ve üsluba sahip çok sayıda sanatçı ile ortak etkinlikler göstermektedir.

4.1. Cumhuriyet Dönemine Kadar Türk Resminde Sanatçı Toplulukları

Batılı anlamdaki Türk Resim Sanatı, 18. yüzyıldan itibaren başlayan batılılaşma döneminin en hızlı gelişen ve en geniş taban bulan sanat türlerinden hareketlerinden birisi olmuştur. Kuşkusuz bundan en büyük pay Türk toplumunun bu konudaki istek ve arzuları yanında, bu sanatın kısa zamanda, üzerinde gelişme imkanı bulduğu geleneksel Türk resmi mirasınıdır. Özellikle, Ortaçağ'da zengin bir konu repertuarına sahip olan Türk tasvir sanatlarının taştan tahtaya, seramikten minyatüre kadar geniş bir uygulama alanı vardı. Geç-Osmanlı döneminde de nitelik ve nicelik zenginliğini sürdüren geleneksel Türk resim sanatı yüzlerce yıllık uygulamaya dayanan tecrübe birikimi ile 19. yüzyılda tüm teknik ve kavramları ile batıdan alınarak Türk toplumuna adapte edilen Batı anlayışındaki Türk resminin yerleşmesini kolaylaştırmış, ona olgun bir zemin hazırlamıştır.

Fakat bu arada, ortaya çıkan sanatçı birliği olgusu Türk insanının yeni karşılaştığı, varlığını ilk kez öğrendiği yeni bir kavram değildi. Çünkü Ortaçağ Türkiye'sinde nakkaş, dülger, neccar, vs. gibi dönem sanatçılarının loncalar şeklinde örgütlendikleri bilinmektedir. Osmanlı Türkiye'sinde ise bu sistem daha da organize olarak atelyeler ve büyük meslek toplulukları şeklinde gelişmiştir. Osmanlı Devletinin ilk yıllarından itibaren başlayan belki de Selçuklu geleneğinden gelen, saraya bağlı, Nakkaş, hattat, müzehhip vb. sanatçıları biraraya getiren Ehl-i Hiref, bu örgütlü sistemin Yeni ve Yakınçağ Türkiye'sindeki en iyi örneğidir. 19. Yüzyıl başına veya 18. yüzyıl Sonuna kadar sürdüğü bilinen bu sanatçı örgütü, saray ve sanatçı arasındaki ilişkileri düzenlemesi bakımından kendi koşullarında büyük öneme sahiptir. Saray dışında fahriye gösteren çeşitli sanat dallarından usta, çırak ve işçilerin meydana getirdiği bazı yeniçeri ortaları da bir anlamda o günün koşullarında sanatçı birliği olarak kabul edilebilir. Sözü gelmiş Ehl-i Hiref örgütlenmesi içinde yer alan çoğunlukla mimar ve mimariye bağlı sanatçıları bir araya getiren "Hassa Mimarlar Ocağı" Osmanlı Türkiye'sindeki teşkilat yapısı en ince ayrıntılarıyla ele alınmış, kooperatif bir sanatçı birliğidir²¹⁶.

²¹⁶ Bu konuda Bkz. Zeki SÖNMEZ., *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk İslam Mimarisi'nde Sanatçılar* Ankara 1989; Neşet ÇAĞATAY., *Bir Türk Kurumu Olan Ahilik* Ankara 1989; Doğan KUBAN., *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler* İstanbul 1982; Seyfi BAŞKAN., *Türk Sanatı Üzerine Denemeler* İstanbul 1990.



Resim 25: Hikmet ONAT. "Manzara" (1932) Tuval Üzerine Yağlıboya 68 x 85 cm. A.D.R. ve H.M. Koleksiyonu



Resim 26 : Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi ve Mahmut Cüda bir sergi açılışında.

Ancak, Ortaçağ, Yeniçağ ve Yakınçağ Türkiyesinde ki zanaatkâr loncalarının, Ehl-i Hîref ocaklarının hatta 18 ve 19. yüzyıldaki çarşı esnafı ressam birliklerinin, sanatçıları ortak faaliyetlere yönlendirme müşteri-sanatçı ilişkilerini düzenleme bakımından çağdaş sanatçı birliklerini hatırlatması dışında, günümüzün sanatçı birliği anlayışını karşılayacakları da açıktır.

Türk Sanat Tarihinde, bugünün sanat ve sanatçı birliği kavramına en yakın ilk örnek, daha önce belirttiğimiz Osmanlı Ressamlar Cemiyetidir. 19. yüzyılın başından itibaren hızla Batı anlayışındaki resim lehine yenilencen Türk Resim sanatının bu gelişme şartlarına paralel, kurumlaşma çabaları da ilerleme kaydetmiştir. Orta ve Yeniçağ'ın usta-çırak meslek olgusu yavaş yavaş yerini belli bir program dahilinde, eğitim görmüş, alanında çok yönlü yetişmiş, meslek sahibi olgusuna yerini bırakmıştır. Önceki bölümlerde izah etmeye çalıştığımız 18. ve 19. yüzyıllardaki eğitim-öğretim alanındaki reformlar eski sosyal standartları ve normları tamamen değiştirerek, Batılı yeni sosyal değerleri hakim kılmıştır. Bu normlarda yetişen ilk kuşaklar içindeki sanatçılar bir süre sonra hem yenilik arzuları, hem de sanatçı heyecanları ile mesleki şartlarını, ihtiyaçlarını ve ideallerini bir şemsiye gibi ortak düzenleyici bir birlik çatısı altında toplamak ihtiyacını duymuşlardır. Üstelik içlerinden önemli bir kısmı Avrupa'yı ve Avrupa sanat ortamını görmüş ve çağdaş anlamdaki sanatçı birliği kavramı ile de tanışmıştır. Bireysel olarak yapacakları sanat çalışmalarının yetersiz kalacağını ve tek tek çabalarının sanat ve sanatçı güvencesinin sağlanmasında kalıcı çözümler olmayacağını da görmüşlerdi. Sanatçılar arasında olabilecek değer çekişmelerinin sanatı ve toplumu olumsuz yönde etkileyeceği konusunda da aralarında fikir birliği mevcuttu.

Osmanlı devlet adamları ve aydınları 20. yüzyıla girilirken bu yüzyılın beraberinde getirdiği sosyal, kültürel ve diğer alanlardaki imkanlar karşısında geleneksel Osmanlı kurumlarının yetersiz kalacağını farkındaydılar. Batı ile aradaki farkı kapatmak amacıyla bir yüzyıl önce başlatılan uyum ve adaptasyon çabalarının da toplumda geniş bir taban bulamadığı ortadaydı. Bu amaçla yeni sosyal ve siyasal haklar II. Meşrutiyet ortamından da yararlanarak, daha geniş kapsamlı, daha etkili bünyesel değişiklikleri, uygulamaya koydular. Basının sansürden kurtulması, eğitim-öğretim alanında daha köklü reformlar yapılması idari,

mülki ve askeri alanlarda yeniden yapılanmalara gidilmesi gibi geniş toplum katlarını etkileyecek girişimlere başlandı. Kültür ve sanat hayatının da bu geniş tabanlı yeniliklerden etkilenmemesi mümkün değildi.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Türk resim sanatında kurumlaşma ve çağdaşlaşma dinamiklerinin başlangıç noktası sayılabilir. Ancak cemiyet, daha önce de belirtildiği gibi batı dünyasındaki akım ve üslup yenilikleri sunan sanatsal atılımlarından çok, güğünün Osmanlı Türkiye'si kültür ortamının sanatçı ve toplum ilişkilerini düzenleyen bir meslek olgusu şeklinde ortaya çıkmıştır. Ortaçağ'dan beri süregelen usta-çırak ilişkilerine dayanan geleneksel lonca ve benzeri geleneksel sistem, ilk kez bu cemiyetle birlikte Batı tarzında yenilenmiş ve kendini takip edecek üslupsal yenilikler arayan sanatçı birliği kavramını Türk sanatına kazandırmıştır.

1923 yılına gelindiğinde artık Ankara'da Cumhuriyet ilan edilmiş ve bütün kurumlarıyla çağdaş bir devlet kurulmuştur. Bu tarihten sonra tesis edilecek her türlü sosyal ve kültürel kurum da 'eski'yi değil doğal olarak 'yeni'yi temsil edecektir. Bu nedenle eskiyi temsil eden her türlü anlayışın bu ortamda yaşamasını sürdürmesi mümkün değildir. Bu amaçla yüzyılın başında Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin kuruluşuna yol açan istek ve idealler, günün şartlarına uyum sağlanmış bir şekilde sanat ortamını yeniden şekillendirmeye başlamıştır. Artık sanatçılar, ortak etkinlik şemsiyesi altında birlik oluşturmaktan daha fazla istek ve özlemlere sahiptiler. Bu isteklerin ve çağdaş ihtiyaçların sonucunda oluşan ortamın ilk yarattığı sonuç, daha önce "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" içinde yer alan Şeref Akdik, Saim Özveren, Refik Epikman, Elif Naci, Muhittin Sebati ve Cevat Dereli'nin Mahmut Cüda, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi ile birlikte kurdukları "Yeni Resim Cemiyeti"nin ortaya çıkması oldu.

Türk Resim Sanatı Tarihi içinde ikinci sanatçı birliği olan "Yeni Resim Cemiyeti"de kendinden önceki Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (Türk Ressamlar Cemiyeti)'nden farklı bir çizgide olmadı. Bunda iki önemli etken rol oynamıştır. Birincisi, birliğin kuruluşundan bir yıl sonra 1924'te Milli Eğitim Bakanlığı'nın Avrupa sınavını kazanan birlik üyeleri'nin Avrupa'ya gitmesi, ikincisi de, üye sanatçıların ortak yeni bir üslup ve bu üslup paralelinde akım yaratabilecek yenilik ve donanımına sahip olmamalarıydı.

Avrupa'daki sanat eğitimlerini tamamlayarak 1928'de yurda dönen Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cüda, Nurullah Berk, Hale Asaf, (Resim 27) Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi gibi ressam ve heykeltıraşların 15 Nisan 1929 tarihinde kurduğu "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği"²¹⁷ artık 'kurumlaşma' aşamasını tamamlamış Türk resminin 'yerel dönem'inin bir sanatçı birliği olarak ortaya çıkar. Kurucuları Osmanlı döneminde doğmuş ve Osmanlı döneminde etkinliklerine başlamış olan bu topluluğa Cumhuriyet'i temsil eden bir anlayış egemen olmuştur. Ancak, Sanat alanında bir Cumhuriyet kurumu olmasına rağmen birliğin pek çok üyesi özellikle kurucuları hem erken Cumhuriyet hem de ilk Osmanlı pentür ressamı olarak kapsamında incelenmektedir.

Çağdaş anlamda Türk resim sanatına ilk grup anlayışını getiren "Müstakiller" hareketi, Türk Resim Sanatına, Avrupa sanatının hızlı değişen evrelerinin yeni ve birbirinden ayrı yorum ve tekniklere yönelen sanat anlayışlarını getirmiştir. Birlik üyeleri, değerler karmaşası ve çekişmelerinin kırıncı ve bölücü ortamından kaçınarak ortak etkinlikleri amaçlamışlardır. Bu amacı kısmen yakalayarak sergilerini sürdüren birlik üyeleri, Türk sanatında aynı anlayış doğrultusunda birleşen ve bu anlayışın çerçevesini çizdiği bir üslupta etkinlik gösteren 'grup' kavramının ortaya çıkma sürecini de başlatmışlardır. Türk resim sanatında, çağdaş oluşumların ortaya çıkış mantığı da ilk kez bu dönemde birlikte görülmüştür.

4.2. Cumhuriyet Öncesi Türk Resminde Meslek Birlikleri Olgusu, Akım ya da Grup Kimliği Yaratma Çabaları

Daha önce Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde Sami Yetik, M. Ruhi Arel ve Hüseyin Haşimi gibi cemiyetin gayriresmi sözcüleri tarafından birlik amaçları ve ideallerinin sık sık dile getirildiğini örneklerle belirtmiştik. O günlerin şartlarında Türk sanatçıların yalnızca profesyonelleşme amacına dayanan bir meslek olgusu çevresinde toplanmaları, dönemin gelişim hareketleri içinde en uç sınırı ifade etmektedir.

²¹⁷ Kıymet GİRAY., "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" Boyut Kasım 1983 s. 17. s. 3.

Usta-çırak ilişkilerine dayanan sanat ve sanatçı geleneğine sahip bir sanat ortamı için böyle bir birlik oldukça radikal bir hareketti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti hareketi, bu cemiyet şemsiyesi altında tolanan 19. yüzyıl Türk Sanatçısı için tüm yenilik hareketleri ile eşdeğer bir davranıştı.

Bu bakımdan Türk resim sanatındaki meslek eya sanatçı birliği kavramının ilk halkası veya başlangıç noktası olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin varlığı, etkinliği e önemine ilişkin yapılacak değerlendirmeler bu hususlar gözönüne alınarak yapılmalıdır.

Aslında günümüzün bakış açısıyla ortak sanatsal oluşumlar yaratan akımlar ve ekoller anlamında yenilikler getirmesi mümkün olmayan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Türk toplumunda onun da ötesinde Türk sanatında yalnızca gelişim dinamiklerini hakete geçiren bir başlangıç noktasıdır. İlk olarak sanat, sanatçı ve sanat ortamı kavramlarına profesyonel anlamlar kazandırılmasını sağlamıştır. Durum böyle olunca da bu kavramlara ilişkin yeni ve farklı olgulara ihtiyaç duyulmuş ve diyalektik bir gelişim süreci içinde bu yeni olguların sanat gündemine kazandırılması gerçekleştirilmiştir. Bu yeni olgular resim sanatı için önce teknik anlamda sonra da konu ile ilgili onu işlemeye ilişkin öz-biçim değerlerinin yeni yorumları olarak kendini göstermiştir. Kanımızca, bir üslup yaratma veya savunulan bir üslupta ortak anlayışla ürünler verme özlemi 1930'lardan çok daha önce, muhtemelen 1910'lu yıllarda hissedilmiştir. En azından böyle bir istek ve arzunun oluşma süreci o tarihlerde başlamıştır. Naturalist öncülerden, Akademik-Gerçekçilere, Naiflere ve İzlenimcilere kadar bir zincir şeklinde devam eden erken dönem Türk Resim sanatının oluşan çabalarını bir araya toplayan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, izlenimcilerin ardından Kuzey Avrupa Konstrüktivizminin erken temsilcilerine, oradan da günümüzün Post Modern eğilimlerine ulaşan yolu açması bakımından bir kaynak model olmuştur.



Resim 27 : Halle ASAF. "Peysaj" Tuval Üzerine Yağlıboya 44 x 66 cm, Özel Koleksiyon

Yukarıda, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin 1921'de adının değiştirilerek "Türk Ressamlar Cemiyeti"ne çevrildiğini ve değişikliğin yalnızca isimden ibaret olduğunu ve başka hiçbir şeyin değişmediğini belirtmiştik. Bu cemiyet de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gibi döneminin izlenimci olsun, realist olsun ya da Klasik-Naturalist olsun ülkenin bütün sanatçılarının birliğiydi. Zahir Güvenli'nin ifadesiyle, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden muaddel" bu derneğin birlik fikri, sahip olduğu mantık nedeniyle dönemin bütün sanatçıları çatısı altında toplayabilmiştir²¹⁸.

Hazırlıksız, plansız programsız ve kuramsal donanımdan yoksun olan "yeni Resim Cemiyeti" kurulduğu 1923 yılının ardından ancak bir yıl varlığını sürdürebildi. Zaten Türk resmine yenibir şey getirmesi de mümkün değildi. Çünkü, vaktiyle Osmanlı Ressamlar Cemiyeti içinde yer alan kurucuları aynı zaman da "Türk Ressamlar Derneği" ne de üye idiler. Kısacası bir tabela derneği olmaktan öteye gitmeyen topluluk gelişen olaylar karşısında dağılmaktan kurtulamadı.

Yeni Resim Cemiyeti'ni kuran sanatçıların da aralarında olduğu önemli sayıda Türk Sanatçısı 1920'lerin sonunda yurda döndüklerinde, artık Türkiye sanat ortamı, imparatorluk döneminden çok farklı yeni oluşumlar içindeydi. Yeni çağdaş Türk devletinin kuruluşunun üzerinden çok geçmemiştir ve 'Yeni' adına yapılacak her türlü reformist uygulamayı kabul edecek bir bünye değişikliği yaşıyordu. Her konuda olduğu gibi sanat alanında da özgür ve serbest bir ortam oluşmasına çalışılıyordu.

Adı 1921 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden Türk Ressamlar Birliği'ne sonra 1926'da Sanayî-i Nefise Birliği'ne, bir sonraki yıl da Güzel Sanatlar Birliği'ne çevrilen eski gelenekçi birlik, artık 1928-1929'da iyice etkisizleşmişti. Cumhuriyet'in ilk kuşağını temsil eden ve yeni devletin kuruluşuna temel olan düşüncelerden hayat bulan bir birlik kurulmalıydı. Avrupa'dan yeni dönen Refik Epikman, Cevat Dereli, Zeki Kocamemi, Kamil Akdik, Mahmut Cüda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Muhittin Sebati ve Ratip Aşir Acıdoğu gibi sanatçılar 1929'da bu arzulara cevap vereceğini umdukları "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği" ni kurdular²¹⁹. Birliğin amacı; gelişmekte olan resim sanatının düzenli ve kalıcı temellere kavuşturulması ve yaygınlaştırılmasıydı. Bu amaca yönelik olarak sanatçıların bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmalarını için kişisel eğilimlerini sürdürebilmeleri için güvence verilmişti.

Grup üyeleri savundukları bu görüşleri, o sıralar Avrupa'da etkin olan ve aynı ismi taşıyan bir Fransız grubundan iktibas etmişlerdi. Avrupa'da etkin olan bir sanat hareketinin ismen dahi kopyası olan "müstakiller" bir tercüme topluluk olarak ortaya çıkmıştı. Ancak, çeşitli görüş ve üsluptaki sanatçıyı bir arada tutması, onları ortak etkinliklerde buluşturması ve ileride ortaya çıkacak ortak eğilimlere sahip sanatçı birliklerine teorik-deneysel zemin hazırlaması bakımından izbirakmış bir hareketir. Fakat yine de, son cümlelerden de anlaşılacağı üzere, grubu tanımlarken kullandığımız ifadelrin daha öncekilerle çoğunlukla aynı olması, aslında bu topluluğunda erken dönem sanatçı topluluklarından en azından kuramsal tabanı arandığında aynı olduğu açıkça ortaya çıkar.

Bir yandan müstakiller ve onu takip eden başka sanatçı birlikleri kurulurken, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti döneminden beri süregelen bir alışkanlık da sürüyordu. Kuramsal taban ya da öğreti motivasyonu, güdümü içine girmeyen önemli sayıda bir sanatçı grubu da etkinliklerini devam ettirmişlerdir. Selahattin Teoman (1901), Nazlı Ecevit (1900-1985), Güzin Duran (1898-1981) ve İbrahim Safi (1898-1983) gibi sanatçılar, Güzel Sanatlar Birliği gibi yalnızca sanatçı etkinliklerini bir araya getiren topluluklar içinde olmayı yeterli saymışlardır (Resim 28).

Konuyu toparlayacak olursak, Türk resminde 1914 kuşağının ardından 1950'lere kadar, birbirini izleyen ve birbirinin deneyleri temelinde yeni sanatçı birliklerinin kurulduğu görülür. Ancak çerçevesi kolayca çizilebilecek, sınırları belli, kesinlik içeren tek bir görüş etrafında bütünleşmiş bir görüntü sergileyen bu sanat hareketleri gerçekte etki ve tepki diyalektiği ya da çatışması bağlamında gelişmiş değildir. Bu yüzden de özellikle Müstakiller ve takip eden grupların her biri kendilerinden öncekilere ters düşen yenibir biçim anlayışı çerçevesinde bir araya geliş değil, bir öncekine şu ya da bu şekilde karşı çıkarak sesini duyurmayı amaçlayan ortaklıkları temsil ederler.

Bu nedenle, özellikle 'müstakiller' ve sonraki birlikler kendilerinden bir önceki birliği ağır şekillerde eleştirmişlerdir. Ancak, ilk bakışta kısır değer çekişmeleri şeklinde görülen bu tartışmaların Türk resim geleneğine önemli bir dinamik olarak eleştiri boyutunu kazandırdığı da bir gerçektir.

²¹⁸ Zahir GÜVEMLİ., A.g.m. s., 32.

²¹⁹ Kıymet GİRAY., A.g.m. s., 3.



Resim 28: İbrahim SAFİ "Natırmort" Tuval Üzerine Yağlıboya 32 x 42 cm. Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

5. BAŞLANGICINDAN ERKEN CUMHURİYET KUŞAĞINA KADAR TÜRK PENTÜR SANATÇILARI

(Şeker) Ahmet Ali Paşa (1841-1907)

Türk resim sanatında açılan ilk serginin üzerinden yüzyirmibeş yıl geçti. 19. yüzyılın ikinci yarısının ortalarında gerçekleşen bu öncü etkinliğin hazırlayıcısı olan Şeker Ahmet Paşa ya da o zamanki adıyla Ahmet Ali efendi, sanatçı olarak katkıları yanı sıra, Türk resim sanatının kökleşip, yaygınlaşması için gösterdiği çabalarla da hatırlanan bir isimdir.

Şeker Ahmet Paşa, 1841 yılında Üsküdar'da doğmuştur. İlköğretiminin ardından İdadi'ye kaydolmuş son sınıfta resme olan ilgisi ve becerisi nedeni ile resim öğretmenine yardımcı atanmıştır. Daha sonra Tıbbiye, ardından Harbiye Mektebine geçmiştir. Okulunu bitiren Ahmet Ali, kendisi de bir ressam olan Sultan Abdülaziz tarafından 1861 yılında Fransa'ya gönderilmiştir. Paris'e giden Şeker Ahmet Paşa bir yıl "Mekteb-i Osmani" de uyum eğitiminden geçtikten sonra Paris Genel Sanatlar Okulu (Ecole des Beaux Arts)'na kabul edilmiş, okulda Gustave Boulanger (1824-1884) ile Jean-Leon Gérôme (1824-1904)'un öğrencisi olmuştur. 1867, 1869 ve 1870 yıllarında Paris'te açılan önemli sergilere de katılan sanatçı bu sergilerdeki başarılarıyla sanat ve basın çevrelerinde önemli yankılar uyandırmıştır²²⁰.

1870 yılında mezun olmasının ardından okulu tarafından Rönesans dönemi sanatını tanıyabilmek ve değerlendirebilmek için Roma'ya gönderilen sanatçı Roma'da bir yıl kadar kalarak ve Türkiye'ye dönmüştür.

Sanat etkinliklerinin daha geniş platformlara yayarak bir sanat bilinci oluşturulması çabalarına başlayan Şeker Ahmet Paşa, ilki 1873'te, ikincisi 1875 yılında olmak üzere Türkiye'de ilk karma sergileri açarak ülkemizde bu alanda öncülük yapmıştır.

Abdülaziz'in 1867 yılındaki Avrupa gezisinde padişah tarafından verilen Dolmabahçe ve Çırağan sarayları için resim alma görevi ile Türkiye'de ilk koleksiyon oluşturma işini de o başlatmıştır²²¹.

Şeker Ahmet Paşa, Türk resminin Natural çizgideki sanatçılarından. Renk zenginliği ve gördüğünü doğadaki gerçekliği ile verme kaygısı onu bir tür doğa lirizmi diye adlandırabileceğimiz üsluba yaklaştırmıştır. Teknik yeterliliğine rağmen insan figüründen kaçınan sanatçı daha çok natüremort konularına yönelmiştir (*Resim* 29).

Osman Hamdi Bey (1842-1910)

Osman Hamdi, Güzel Sanatlar Akademisi'nin kurulmasındaki öncü rolü, Arkeoloji alanındaki hizmetleri ve bunların ötesinde bir ressam olarak sanatçı misyonuyla geçtiğimiz yüzyılda Türkiye'de yetişen en önemli kültür adamlarından birisidir. Sadrazam Müşir Ethem Paşa'nın oğludur. O günlerin önemli sanatçıları Jean-Leon Gérôme ve Gustave Boulanger'in atelyelerinde resim dersleri de almıştır. Osman Hamdi 1869 yılında İstanbul'a çağrılınca da Paris'te 12 yıl kalmıştır²²².

²²⁰ Zahir GÜVEMLİ., A.g.m. s., 32.

²²¹ Zahir GÜVEMLİ., A.g.e. s., (sayfa numarası yok)

²²² Mustafa CEZAR., Ressam, Arkeolog Müzeci, Osman Hamdi Bey" Sanat Çevresi S. 144 Ekim 1990 s., (4-6), 4.



Resim 29: (Şeker) Ahmet Ali Paşa "Natiürmort" Tuval Üzerine Yağlıboya 89 x 128 cm. A.D.R. ve H.M. Koleksiyonu

Türkiye'ye dönünce, Bağdat'ta görevlendirilmiş ve bu görevinde iki yıl kalmıştır. Sonra tekrar İstanbul'a dönmüş, çeşitli işler yapmıştır. Sanatçı, o yıllarda yoğun bir şekilde resim çalışmalarını da sürdürüyor olmalıydı. Çünkü 1880 ve 1881 yıllarında Tarabya ve Tepebaşı'nda yerli ve yabancı ressamların katıldığı iki sergiye katılmıştır²²³.

Bu arada 1881 yılında Osman Hamdi'nin hayatındaki önemli olaylardan biri gerçekleşmiş, Kuruluşunun üzerinden kısa bir zaman geçmiş olan Eski Eserler Müzesi'ne atanmıştır. Bu tarihten itibaren O. Hamdi, Kazılarla, Eski Eserler Yönetmeliği'nin çıkarılması ile, müzenin düzenlenmesi ve uygun bir yapıya kavuşturulması ile dolu, yoğun bir dönem yaşamıştır. Bu yöndeki hizmetlerini sürdürürken, bir yıl geçmeden "Sanayi-i Nefise Mektebi" Müdürlüğü'ne de tayin edilmiştir.

Hem müzecilik hem de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması çalışmalarını beraberce yürütmüştür. 1883 martında, okul binası biten eğitim-öğretim programı ve kadro problemi çözülen "Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi" açılmıştır. Osman Hamdi bey bu okuldaki görevini 28 yıl aralıksız sürdürmüştür. Değerli bir sanatçı ve sanat adamı olması yanında Türkiye'ye Arkeoloji Müzeleri ve Güzel Sanatlar Akademisi gibi iki de kurum kazandırmış olan Osman Hamdi 24 Şubat 1910'da ölmüştür.

Büyük çoğunluğunu kendi çektiği fotoğraflardan yararlanarak yaptığı resimlerle Türk resminde foto-gerçekçilik kapısını aralayan öncü sanatçılardan birisi olan Osman Hamdi Bey, fotoğraflardaki figür ve eşyalar üzerinde transpozisyon ve transformasyon denemeleri yaparak ilginç sonuçlara ulaşmıştır.

Darüşşafakalılarla tek ortak yanı olan fotoğraftan resim yapma eyleminde, bu yanıla bile onlardan ayrılır. Osman Hamdi Bey'in resimlerinin bir başka özelliği de Türk resminin adeta natüremort ve manzarlardan oluşan dar kapsamlı repertuarından sıyrılan, figüre, portreye özellikle de çok figürlü kompozisyonlara kavuşmuş olmasıdır (*Resim 30*).

Halil Paşa (1857-1939)

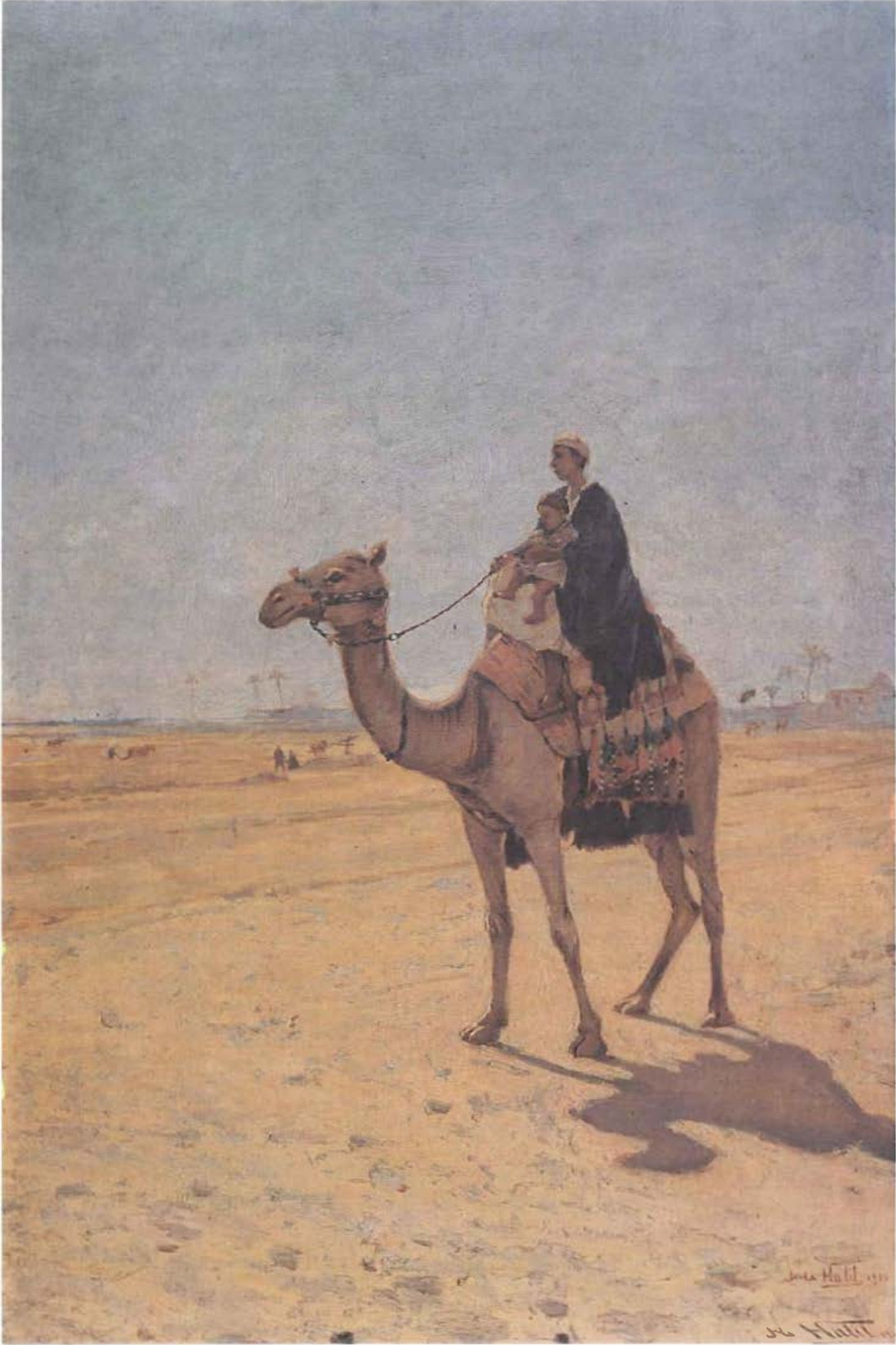
Sanatçı, Mekteb-i Harbiye-i Şabâne'nin kurucularından Ferik Selim Paşa'nın oğludur. Askeri rüştiye'nin ardından 1867 yılında Mühendishane-i Berri-i Hümayun'a girmiştir. 1873 yılında bu okulu bitiren Halil Efendi, 1874 yılında İstanbul'da askeri idadi'de öğretmen olarak çalışma hayatına başlamıştır. Bir süre yaptığı öğretmenlikten sonra 1880 yılında Paris'e gitmiş arada Leon Gérôme (1824-1904)'un atelyesinde çalışmıştır. Paris'te geçen sekiz yılın ardından İstanbul'a dönmüş ve Harbiye'ye resim öğretmeni olmuştur. II. Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908'de emekliliğini isteyerek çalışma hayatını noktalamıştır²²⁴.

²²³ Mustafa CEZAR., A.g.e. s., 4.

²²⁴ Mustafa CEZAR., Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi İstanbul 1971. s., 398, 403, 404.



Resim 30 : Osman Hamdi Bey. "Silah Satıcısı" (1908) Tuval Üzerine Yağlıbeya 175 x 130 cm. ADR ve HM Koleksiyonu



Resim 31 : Halil Paşa. "Develi Peysaj" (1910) Tuval Üzerine Yağlıboya 60 x 40 cm. A.D.R. ve H.M Koleksiyonu

Halil Paşa 1905'de Müze-i Hümayun'da müdür yardımcılığı, 1917'de de Sanayî-i Nefise'de müdürlük yapmıştır. Sanatçı, 1873 yılındaki ilk sergi hariç, Şeker Ahmet Paşa'nın bu tarihten sonra düzenlediği, 1 Temmuz 1875 tarihli sergi de dahil bütün sergilere katılmıştır. 1900 yılında Paris'te düzenlenen bir sergide iki resmi bronz, 1936 yılında katıldığı Viyana biennialinde de bir başka eseri altın madalya kazanmıştır. İstanbul, Çengelköy'de doğan sanatçı çok çeşitli konularda resim yapmakla birlikte, Çengelköy peysajları ile özel bir tarz yakalamıştır. Hoca Ali Rıza gibi kendinden önceki gruptan çok 'yeni'ye bağlıdır. Özellikle manzara anlayışı bakımından 1914 yılından itibaren kendini hissettirmeyi başlayan izlenimci anlayışın bir anlamda müjdecisi sanatçılardan biri ve Türk resminde 19. yüzyıl 20. yüzyıla bağlayan zincirin de en önemli halkasıdır. Halil Paşa, uzun yıllar figür çalışmasına karşılık asıl sanatçı kişiliğini Boğaziçi kıyılarında, manzaralarında bulmuştur (*Resim 31*).

Hoca Ali Rıza (1858-1930)

Üsküdar'da doğup bütün yaşamını orada geçirdiği için 'Üsküdarlı' olarak da anılan Hoca Ali Rıza, 1883 yılında Harbiye'yi bitirmiştir. Harbiye'den mezun olduktan sonra okuldaki resim öğretmeni Osman Nuri Paşa'nın yardımcılığına atanmıştır²²⁵. Öğrenciliği sırasında resme olan ilgisi onu resim sanatına yaklaştırmış, Süleyman Seyyid Bey'den ve Mösyö Gués'den resim dersleri almıştır. Adına 'Hoca' sıfatını ekleyen öğretmenliği, 47 yıl süren sanatçının döneminin resim için girişinde "Mekteb-i Fünûn-ı Harbiye-i Şâhâne matbaasında tab' olunmuştur" şeklinde bir ibare bulunan desenlerinin taşbaskılarını yayınlamıştır²²⁶.

Kemal Erhan, "Hoca Ali Rıza" adlı kitabına Sami Yetik'in, "Türkiye'de ilk resim sevgisini uyandıran, okul çocuklarına kurşun kalemin güzelliğini tanıtan, orduda eli boya ve fırça kullanmaya yatkın subaylar yetiştiren bir verimlilik kaynağı aranırsa, Üsküdarlı Hoca Ali Rıza'yı göstermekte hiç tereddüt edilmemelidir"²²⁷ diyen haklı sözleriyle başlamıştır. Hoca Ali Rıza doğaya karşı sahiplenişini kendinden önceki kuşağın Klasizminden ve çağdaşlarının Naturalizminden farklı bir şekilde doğanın doğrudan gözlemi ile resim yaparak ifade etmiştir. Çoğunlukla peysaja çıkarak resimlerini yapan sanatçı doğayı derinlemesine inceleyerek, en küçük ayrıntıyı gözden kaçırmayan bir titizlikle çalışmıştır. Mesleğini 'peysaj ressamı' olarak nitelendirirken, amacını İstanbul'un doğal ve tarihi güzelliklerini resmetmek ve böylece onlara birer belge niteliği kazandırarak onları ölümsüzleştirmek olarak dile getirmiştir. Bıraktığı beşbini aşkın kroki, desen, renkli çalışmaları ile İstanbul'un portresini çizmiş gibidir²²⁸.

Türk resim sanatında manzarayı onun kadar şiirsel bir ele alışla resimleyen çok az sanatçı vardır. Özellikle 20. yüzyılın başında ressamlar arasında onun gibi resim yapmak, onun görüş ve teknik gücüne ulaşmak en önemli ölçüydü²²⁹. Halil Paşa gibi kendinden önceki kuşaktan çok 'yeni'ye ait olan sanatçı 1914 kuşağının Akademik-İzlenimci prensiplerinden de etkilenmemiştir. Sanatçı, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin ilk başkanlığını da yapmıştır. Tabiat karşısında gerçekçi, ancak gözlemlerini renklendirirken izlenimci olan Hoca Ali Rıza'nın üstün gözlem gücünün sonucu hayalden yaptığı resimlerin altına 'fikirden' yazmasa anlamak mümkün olmayacaktı.

Kanımızca M. Ruhi Arel'in, "Rıza bey, denildiğinde neden bilmem hafif bir akşam alacakaranlığında yeşilliği bol bir ağaçlıkta kendini gizleyen, tümüyle gölgeli, berrak ve durgun bir suyu hatırlarım"²³⁰ şeklindeki Hoca Ali Rıza resimlerinin imajı, hâla onun şiirsel manzaralarını izleyen herkes de uyanan ortak imajdır (*Resim 32*).

Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919)

Bir çok resim sanatı tarihi kitabında Hüseyin Zekai Paşa'dan, "Türk resminin ilk empresyonistlerinden biri" olarak söz edilir. Oysa bu yanlış değerlendirmenin tersine Hüseyin Zekai Paşa, renk ve tonlama

²²⁵ Nüzhet İSLİMYELİ., *Türk Resim Sanatından Örnekler I* Ankara 1985. s., (Sayfa numarası yok)

²²⁶ Zahir GÜVEMLİ., A.g.e., s., (sayfa numarası yok); Gönül GÜLTEKİN., A.g.e., s., 28.

²²⁷ Kemal ERHAN., *Hoca Ali Rıza* Ankara 1980. s., 7.

²²⁸ Gönül GÜLTEKİN., A.g.e. s., 28.

²²⁹ Zahir GÜVEMLİ., A.g.e. (sayfa numarası yok)

²³⁰ M. Ruhi Arel., "Hoca Ali Rıza" *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* 1 Temmuz 1330 s. 18. s., 278. 279.

ile ilgili ilginç buluşları yanında fotoğraftan çalıştığı resimlerinde, esas sanatçı kişiliği ve üslubunu yani Akademik-Gerçekçi tavrını ortaya koymuştur.

Hüseyin Zekai Paşa, 1860'da Üsküdar'da doğmuş ve 1919'da yine aynı yerde ölmüştür. Mekteb-i Harbiye çıkışlı olan sanatçı dönemin diğer ressamlarından farklı olarak, fotoğraftan biçim yansımalarını gerçekleştirirken, biçimleri üstün renklendirmeciliği ile de kuşatarak doğadan çalışmışcasına yaratıcı bir düzeye ulaşmıştır. Kimi sanat yazarlarını yanıltan nokta da buradan doğmaktadır. Hüseyin Zekai Paşa fotoğraftan çalıştığı resimlerinde fotoğrafın derinliğini daha da artıran ayrıntıları resim diline çeviren ve yer yer eserin gereksinimine göre gölge-ışık gibi katkılar da yapmıştır.

Sanatçı 1911 yılında "**Mübeccel Hazineler**" adlı bir de kitap yazmıştır. Ressam Zekai imzasıyla yayınlanan kitapta, sanatçı, Antik, Endülüs, Emevi, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemi tarihi eserlerini ele almıştır (*Resim* 33).

Abdülmecid (1868-1944)

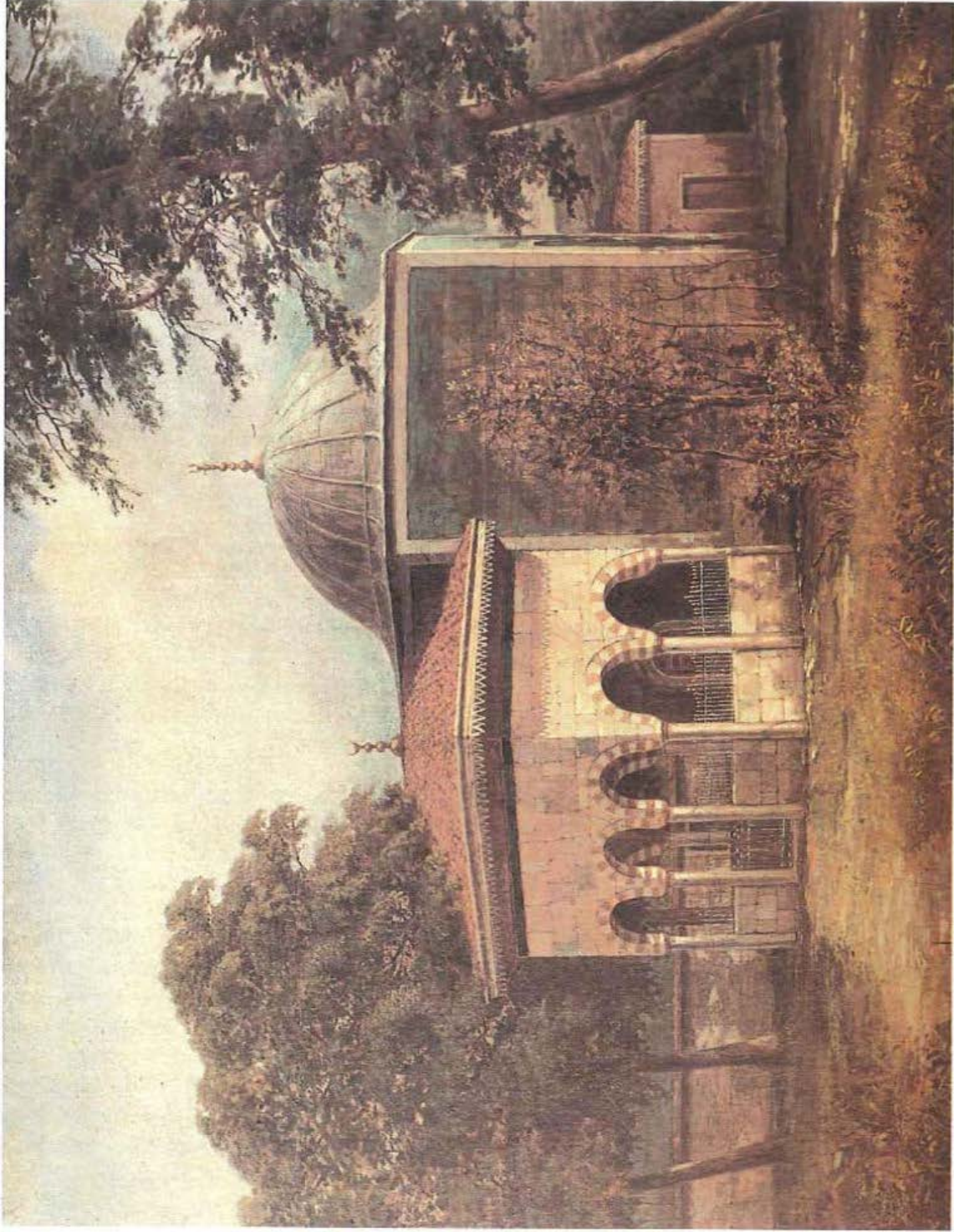
Sultan Abdülaziz'in oğludur. İlk resim eğitimini, saraya babası tarafından davet edilen yabancı ressamların yanında yapmıştır. '*Autodidact*' bir sanatçı olmasına rağmen, Akademik-Gerçekçi üsluba bağlıdır. Özellikle enteriyör ve portre ressamı olarak tanınır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşundan itibaren destekçisi olmuştur. 14 Şubat 1911 tarihli Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin dokuzuncu sayfasında Sultan Aziz'i at üstünde gösteren bir tablosunun alt yazısında kendisi cemiyetin '*reis-i fahri*'si olarak nitelendirilmiştir²³¹.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti de yardım ve desteklerinden dolayı Abdülmecid'e duyduğu saygı ve minneti değişik şekillerde ifade etmiştir. Örneğin cemiyet gazetesinin ilk on sayısının ön kapak düzenlemesinde Şehzade'nin bir büstü yer almıştır. Şehzade Abdülmecid efendi, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Enver Paşa'nın isteği üzerine kurulan "**Şişli Atelyesi**" ile de ilgilenmiştir.

²³¹ Seçkin NAİPOĞLU., aynı tez s. 3.



Resim 32 : Hoca Ali Rıza. "Dere ve Ağaç" Tuval Üzerine Yağlıboya 40 x 64 cm. T.C. Ziraat Bankası Koleksiyonu



Resim 33 : Hüseyin Zekai Paşa. "Sogutlu Ertugrul Gazi Turbesi" Tuval Üzerine Yağlıboya 78 x 100 A.D.R ve H.M. Koleksiyonu

Abdülmecit efendi, Hoca Ali Rıza, Halil Paşa ve Hüseyin Zekai Paşa'nın temsil ettikleri üslup dairesi içinde yer alır. Ancak onlar kadar resim sanatı içinde aktif olamamıştır. Son Halife olarak, hilafetin kaldırılmasıyla yurtdışına çıkarılmış olması ve ondan sonra 1944 yılına kadar sürgün yaşamında da ressamlık kimliğine profesyonel anlamda sahip ıkınamaması ve pasif kalmasını zorunlu kılan psikolojik ve sosyal koşullar onun öz yaşamına ilişkin ortama bağlı olmaıdır²³².

Osman Asaf Bey (Bora) (1869-1935)

Türk resminde, Asker ressamı ile 1914 kuşağı ressamlarının etkinlikleri arasında ortaya çıkan ilk sanat çabalarını gösteren bir grup ressam vardır ki bu sanatçılar belki geleneksel Osmanlı-Türk sanatçı alçak gnlllğnn, belki dönemlerinin ya da kişilik özelliklerinin bir sonucu olarak öne ıkımdan özenle kaçınmışlardır. Üsküdarlı Cevat, Ahmet Ziya Akbulut ve Osman Asaf gibi aslında adı çok bilinmesine rağmen Hoca Ali Rıza'da bu sanatçılardandır. Hoca Ali Rıza dışında, sanat yazınının bu sanatçıları tanınması ve sanat tarihi literatürüne girmeleri uzun bir zaman almıştır. Sanat ortamı içinde benzer ortak tavırları ile dikkati çeken bu sanatçıların sanatsal üslupları da birbirlerine yakındır. Hatta Hoca Ali Rıza ile Osman Asaf'da bu yakınlık çok daha belirgindir. Bu nedenle aynı resmi ortak olarak imzaladıkları da olmuřtur²³³.

Saraybosna Gümrük Müdürü olan babasını küçük yaşında kaybeden Osman Asaf, 1879 yılında ailesiyle birlikte İstanbul'a yerleşmiştir. İlk ve orta eğitiminin ardından 20 yaşında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girer. Okulu bitirmesinin ardından da uzun öğretmenlik yılları başlar. Sanatçı Birinci Dünya Savaşı yıllarında birara Bandırma Belediye Başkanlığı da yapmıştır.

Osman Asaf, Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin kuruluşunda ve daha sonraki yıllarda cemiyet gazetesinin yayımında önemli hizmetleri olmuştur.

Sanatçının yağlıboya resimleri de olmakla birlikte o daha çok desen ve guajla renkli çalışmalar yapmıştır. Konuları her zaman doğa ve öğretmenlik yaptığı İstanbul semtleri Üsküdar, Erenköy, Kızıltoprak görünümleri olmuştur. Guajla veya yağlıboya ile yaptığı resimleri 1914 kuşağı sanatçılarının daha 15-20 yıl sonra keşfedecekleri ve adına izlenimcilik diyecekleri üslubun ışık, renk ve grafik düzen vb. konulardaki normları o Hoca Ali Rıza veya Halil Paşa gibi çok daha önce uygulaıacaktı.

Osman Asaf'ın resimlerindeki kişisel ele alış biçimi özellikle renkle ustaca yaptığı denemelerle ve insan figüründen kaçış ısrarı ile dikkati çeker. Doğaya bakışı da ona özgü niteliklere sahiptir (*Resim 34*).

Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938)

Sanayi-i Nefise'de Osman Hamdi Bey'in ğrencisi olan sanatçı, daha sonra bu okulda uzun yıllar 'menazır', yani perspektif ğretmenliği yapmıştır. 1937 yılında İstanbul resim ve Heykel Müzesi koleksiyonlarının oluşturduğu sırada çoğu resmi gün ışığına çıkınca sanat çevresi tarafından adeta yeniden keşfedilmiştir. Resimlerinde renkçi olduğu söylenemez. Ancak, ışık ve gölge gibi artistik değerlerle bir ilizyonist etki uyandırabilecek kadar derinlik kazandırdığı resimlerinde perspektif denemeleri mkemmeldir²³⁴. Sanatçı, çağdaşlarından perspektife gösterdiği ilgiyle ayrılır. Perspektif konusunda "Amel-i Menazır" ve "Fenn-i Menazır" adlı iki kitap yazmıştır. Ahmet Ziya Akbulut'un bir anlamda "topografik gerçekçilik" olarak tanımlayabileceğimiz yaklaşımında atmosfer perspektifinin eri yoktur. Bu yüzden de espas derinliği içindeki her ayrıntıyı aynı netlikte işlemiştir.

²³² Sezer TANSUğ., "şebzade Abdülmecit Efendi'nin İlgi ekici Ressam Kişiliği" Sanat evresi S. 143. Eylül 1990 s., (4-6), 4.

²³³ Zahir GÜVENLİ., "Kadıköy'ın Kadıkyl Ressamı: Osman Asaf Bey" Sanat evresi S. 49. Kasım 1982 s., (22-24), 23.

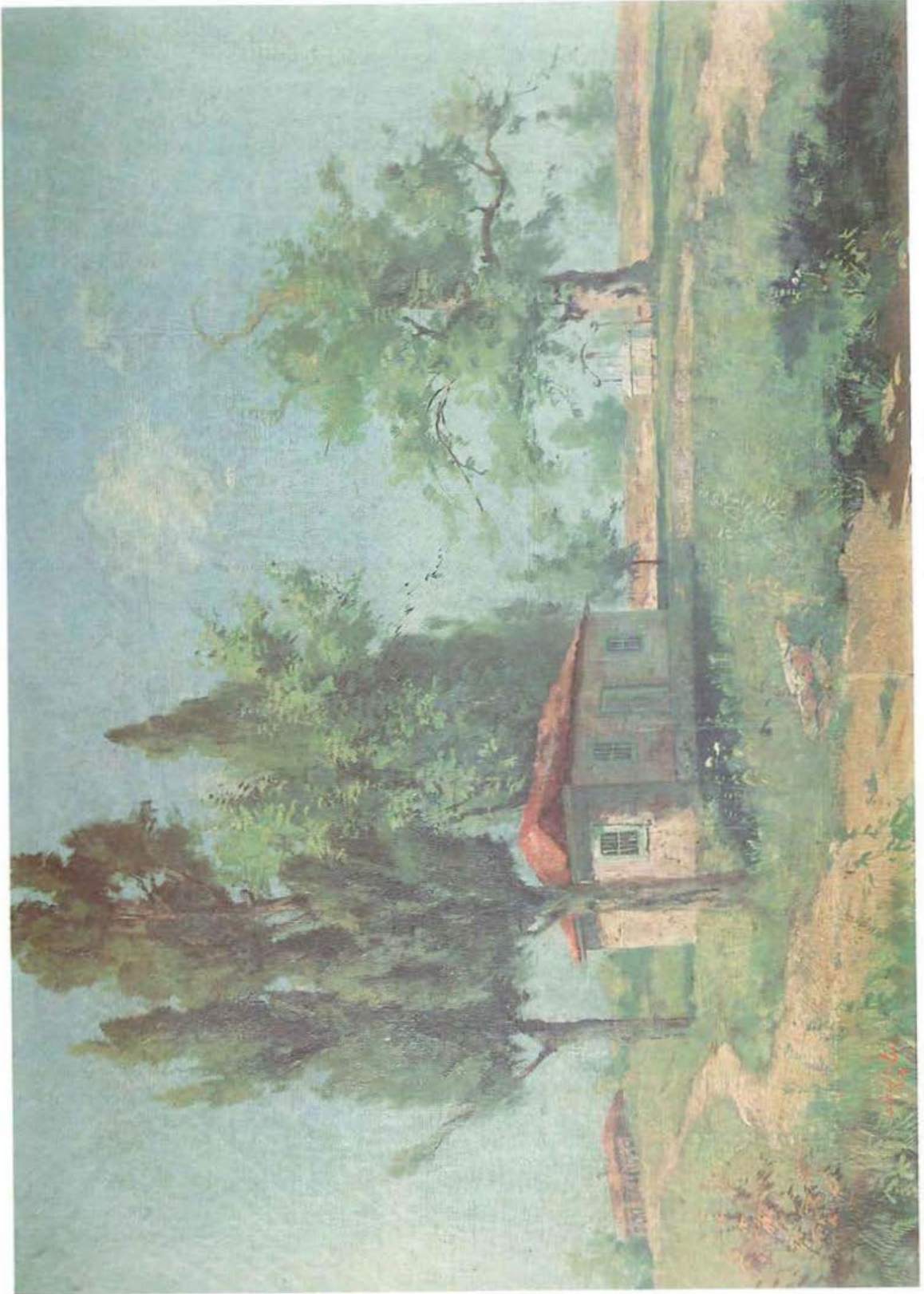
²³⁴ Zahir GÜVENLİ, A.g.e., s., (sayfa numarası yok)

Üsküdarlı Cevat (Göktengiz) 1870-1939

1892 yılında Harbiye'den mezun olan sanatçı, Hoca Ali Rıza'nın öğrencilerindendir. Bilinen ilk çalışmalar, ilk hizmet yerleri olan Meriç vadilerinin gerçekçi eysajlarıdır. Türk-Yunan savaşı sırasında Güney Yunanistan'daki tarihi yapıları ve bölgenin pitoresk atmosferini yansıtan çoğu suluboya eserler vermiştir. Daha Sonra, Görev yaptığı Yemen'in sıcak, kuru ve az renkli çöl manzaralarını sunan manzaralarını yapmıştır²³⁵

Üsküdarlı Cevat, yağlıboya da kullanmakla birlikte resimlerini daha çok suluboya ile yapmıştır. oldukça üretken bir ressam olmakla birlikte yaşamı boyunca iki kişisel sergi açmıştır. Bunların ilki 1932 yılının Aralık ayında, İstanbul'da, diğeri 1933'de Ankara Halkevi'ndeydi. Sanatçının resimleri, son olarak ailesi tarafından Ankara'da 1978 yılında retrospektif bir sergiyle sanatseverlere sunulmuştur (*Resim 35*).

²³⁵ Nûzhet İSLİMYELİ., *Suluboya Resim Sanat Tarihi/The History of Watercolor Art* Ankara 1982, s. 86.



Resim 34 : Osman Asaf (BORA) Bey. "Peysaj" Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim 35: Üsküdarlı Cevat (GÖKTENGİZ). "Erzurum Mahallesi" Tuval Üzerine Yağlıboya 63 x 41 cm. İş Bankası Koleksiyonu

Ahmet Bedri (1871-...)

Ondokuzuncu yüzyıl Türk resmi içinde ağırlıklı olarak kendilerini hissettiren '*Primitif*' ressamlar içinde yer alan en önemli sanatçılardan birisi Ahmet Bedri'dir.

Sanatçının doğum tarihi birçok kaynakta 1871 olarak verilmektedir. Ancak bu konuda bir problem olduğu açıktır. çünkü Ahmet Bedri'nin 1875 yılında Şeker Ahmet Paşa'nın düzenlediği sergiye Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, Osman Nuri Paşa ile birlikte katıldığı düşünülürse ve aynı adı taşıyan bir başka bedri yok ise ya da söz konusu sergiye katılan sanatçı '*Darüşşafakalı*' Ahmet Bedri değilse doğum tarihi konusunda bir düzeltme yapılması gerektiği ortadadır²³⁶

Samî Yetik'in "Hoca Ali Rıza'nın beğendiği bir ressam" diye tanıttığı Ahmet Bedri, Giritli Hüseyin, Kasımpaşalı Hilmi, Vidinli Osman Nuri, Salih Molla Aşkı, Şamlı cemel, gibi '*Darüşşafaka*' çıkışlı sanatçıların meydana getirdiği anonim üslubun önemli bir temsilcisidir. Ahmet Bedri, Türk primitifleri içinde, fotoğraftan çalışmak gibi ortak yöntem yanında doğaya bakış ve yorumlama biçimiyle döneminin sanat konjektürüne önemli katkıları olan bir sanatçıdır. Onun Osman Hamdi, Halil Paşa, Şeker Ahmet Paşa ve Osman Nuri Paşa ile birlikte aynı sergiye katılması hem Darüşşafakalılar hemde genel anlamda primitifler içinde önemini ortaya koyar²³⁷. Sanatçı aynı üslubu paylaştığı diğer sanatçılar gibi oldukça titiz ve ustaca bir işçiliğe dayanan ve doğayı sıkı sıkıya gözleyen ancak izlenimlerini çizgiler ya da kesintisiz renk lekeleri şeklinde akademik perspektiften uzak üslupla resmeden bir geleneğin üyesidir. Ancak fotoğraftan resim yapmalarına karşın Ahmet Ziya Akbulut ve Osman Hamdi Beyin bilimsel perspektife sıkı sıkıya bağlı resimleri, primitiflerin perspektif gözetmeyen resimlerdeki temel ayrımlardan biridir (*Resim* 36).

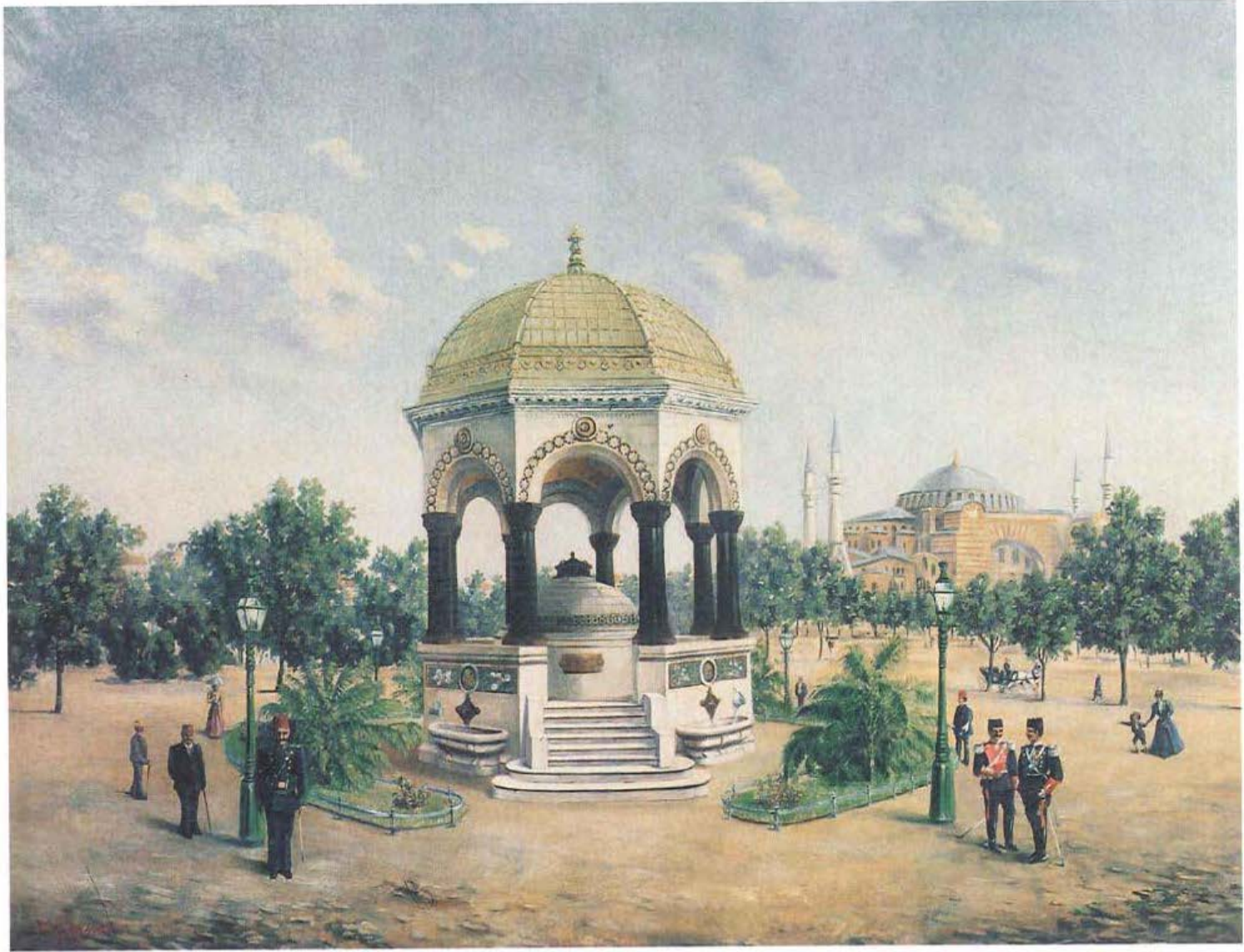
Şevket Dağ (1876-1944)

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucularından olan Şevket Dağ, 1876 yılında İstanbul'da doğmuştur. 1897 yılında Sanayî-i Nefise'den mezun olduktan sonra Galatasaray ve Dar'ül-Muallimin'de resim öğretmeni oldu. Akademik-Klasist bir ressam olmakla birlikte, Klasist ressamların tersine kalın fırça vuruşları ile serbest bir tekniği vardı. Osman Hamdi Bey'in öğrencisi olan sanatçı, belki de onun etkisiyle otantik Osmanlı şehir hayatını canlandıran resimler ile İstanbul peysajları yapmıştır. Ancak onun asıl karakteristik resimleri, çeşitli tarihi eserlerin iç mekânlarında çalıştığı enteriyörleridir. Özellikle Ayasofya'da yaptığı resimlerini detaya inen, titiz, titiz olduğu kadar da dikkatli bir içilikle meydana getirmiştir²³⁸.

²³⁶ Turan EROL., "XIX. Yüzyıl Resim Sanatımız Üzerine Yeni Bilgiler Boyut 11 Mart 1983 s., (8-9), 8.; Sam YETİK?, *Ressamlarımız İstanbul 1944* S? 84.; S. Pertev BOYAR- Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları Jandarma Basımevi Ankara 1948 s., 104.

²³⁷ Oğuz SOYDAN., "Fotoğraftan yararlanarak Darüşşafakalı" Ressamlar Darüşşafakalıların fotoğrafik Yorumları" Cumhuriyet 9.5.1988. s., 6.

²³⁸ Celal Esat ARSEVEN., A.g.e., s., 199; Zahir GÜVEMLİ., Sabancı Resim Koleksiyonu 1987 (Sayfa numarası yok)



Resim 36: AlimetBEDRİ, "Alman Çeşmesi" Tuval Üzerine Yağlıboya 65x81 cm. ADR ve HM. Koleksiyonu

Yaşamının son 10-15 yılında gerçekleştirdiği resimlerinde izlenimci bir anlayışın hakim olduğu görülmür²³⁹. Ancak konu yine değişmemiştir. İstanbul'un, eski tarihi mimari mirası ve insan duygusallığıdır. Sanatçı bu son dönem resimlerinde ışıqla olduğu kadar renkle de ilginç denemeler ortaya koymuştur.

1909'da Münih'te açılan uluslararası resim sergisinde ve Atina'da birer altın madalya, Paris ve Sofya'da da gümüş madalya kazanmıştır²⁴⁰ Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin Galatasaray sergilerine sürekli katılan sanatçı iki dönem milletvekilliği de yapmıştır (*Resim 37*).

Sami Yetik (1878-1945)

Harbiye çıkışlı olan Sami Yetik, çalışma hayatına İstanbul'da Baytar Rüştüyesi'nde başlamıştır. Bu okulda resim öğretmeni olarak çalışırken bir yandan da Sanayî-i Nefise'ye devam etmiştir. 1906 yılında Sanayî-i Nefise'yi bitirdikten iki yıl sonra tanzimat'ın ilanıyla yurtdışına eğitime giden bir grup sanatçıyla birlikte o da Paris'e eğitime gönderilmiştir. Jean-Paul Laurens'in atelyesine devam eden Sami Yetik, 1914 yılında Birinci Dünya Savaşının çıkmasıyla birlikte diğer arkadaşlarıyla yurda dönmüştür. Akademik normlardan dışarı çıkmayan sanatçı çoğu askerlikle ilgili olan resimlerini klasik gerçekçilikle biçimlemiştir. 1914 kuşağı sanatçılarıyla birlikte bir eğitim süresi geçirmişse de resimlerinde onların izlenimci uygulamaları görülmez.²⁴¹

Sami Yetik, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti içinde aktif bir rol almış, cemiyetin sergilerine katılmak yanında, Cemiyet gazetesinde de düzenli yazılar yayınlamıştır. Sanatçının pek bilimsel sayılmasa da döneminin ve eski dönemin, ressamlarını tanıttığı "ressamlarımız"²⁴² adlı bir de kaynak kitabı vardır (*Resim 38*).

Mehmet Ali Laga (1878-1947)

Trablusgarp'li Zâfiri ailesinden olan Mehmet Ali Laga, ilk ve orta öğrenimini İstanbul'da saraylı çocuklarla birlikte özel okullarda yapmış, ardından 1898'de Harbiye'yi bitirmiştir. Mezuniyetinin ardından doğduğu topraklara gitmiş, bir süre orada kalmış sonra ailesiyle birlikte İstanbul'a dönmüştür. 1908-1914 yılları arasında Kuleli Askeri Lisesi, 1914'den sonra beş yıl Bursa Işıklar Askeri Lisesi'nde öğretmen olarak görev yapmış 1919'da tekrar İstanbul'a geri gelmiştir²⁴³. Balkan Savaşı sırasında Bulgar cephesinde Sami Yetik'le birlikte 1,5 yıl tutsak kalmıştır. 1916'da Çanakkale'de görev yaptığı sırada, burada çok sayıda peysaj yapmıştır.

1924 yılında, ikinci kez görev yaptığı Bursa Işıklar Askeri Lisesi'nden emekliye ayrılmış ve 1947 yılına kadar da Sanayî-i nefise'de yani sonraki adıyla Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışmıştır²⁴⁴.

²³⁹ Nurullah BERK., "Türkiye'de Resim ve Ressamlar: 3 "Hayat Tarih Mecmuası S. 7. Temmuz 1974 C. 2 s. 40; Gönül GÖLTEKİN., A.g.e., s. 40.

²⁴⁰ Nüzhet İSLİMYELİ., Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi Ankara 1967 s., 133, 134.

²⁴¹ Nüzhet İSLİMYELİ., Ülkemize Önemli Ressamların Sanatçıları Ankara, 1980, s. 19; Zahir GÜVEMLİ., A.g.e., (Sayfa numarası yok)

²⁴² Sami YETİK., Ressamlarımız C. İstanbul 1940.

²⁴³ Celal Esat ARSEVEN., A.g.e., s. 199; Zahir GÜVEMLİ., Sabancı Resim Koleksiyonu 1987. (Sayfa numarası yok)

²⁴⁴ Nüzhet İSLİMYELİ., Türk Resim Sanatından Örnekler. 1985 (Sayfa numarası yok)



Resim 37: Şevket DAĞ. "Boğaziçi" (1933) Tuval Üzerine Yağlıboya 41 x 63 cm. T.C. Ziraat Bankası Koleksiyonu



Resim 38 : Sami YETİK. "Topçular" (1928) Tuval Üzerine Yağlıboya 70 x 99 cm. ADR ve HM. Koleksiyonu

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucu üyesi olan M. Ali Laga, öğrencisi olduğu Hoca Ali Rıza'nın üslubundan oldukça etkilenmiştir. Suluboya ve pastel tekniği ile yaptığı resimlerinde Bursa, Edirne, İstanbul, Sofya ve Çanakkale'nin topoğrafik ve kent görünümünü birer belge niteliğinde ortaya koymuştur²⁴⁵. Yumuşak renk geçişleri ile sağlanan tonal perspektif ustaca serbest fırça vuruşlarıyla yapılmıştır (Resim 39).

Mehmet Ruhi Arel (1880-1931)

İstanbul'un Galata semtinde doğan Mehmet Ruhi Arel, 1900 yılında Mekteb-i Bahriye-i Şahane'yi bitirmiştir. 1908 yılına kadar Gemi İnşa Mühendisi olarak çalışan sanatçı, sanayî, Nefise'ye kayıt olmuş bir yıl kadar burada eğitim gördükten sonra kazandığı sınav sonucunda 1909 yılında Paris'e gitmiştir. *Academie des Beaux Arts*'da (Güzel Sanatlar Okulu) F. Cormon Atelyesi'nde 1914 yılına kadar çalışan sanatçı Paris Yılları boyunca Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesine "Paris Mektubu" başlıklı yazılar göndermiştir²⁴⁶.

1914'de yurda döndüğünde kısa bir süre Sanayî-i Nefise'de görev yapmış ancak o zamanki sanat eğitimi hakkındaki olumsuz düşünceleri yüzünden okuldan uzaklaştırılmıştır²⁴⁷. Uzun yıllar çeşirli derecedeki okullarda öğretmenlik yapan Arel'in 1914 kuşağı ressamları içinde ayrı bir üslup arayışıyla dikkati çeker. İzlenimciliğe yakın olmakla birlikte aldığı otantik konuları yansıtmaya gereği olarak eserleri gerçekçi unsurlar da taşır²⁴⁸.

Gerçek anlamda olmasa da, Türk resim sanatının Toplumcu gerçekçi öncü uygulamacılarından olan Mehmet Ruhi Arel'in son bir kaç yıldır gün ışığına çıkmış çok başarılı nü çalışmalarını da mevcuttur. (Resim 40).

Ali Sami Boyar (1880-1967)

Mühendishane-i Berri-i Hümayun'un ilk öğrencilerinden Hacı Hüseyin Hüsnü Efendi'nin oğlu olan sanatçı, 1892 yılında girdiği Mekteb-i Bahriye-i Şahane'den 1899 yılında mezun olmuştur. Gemi İnşa Mühendisi olarak çalışırken 1902 yılında Sanayî-i Nefise'ye de girmiştir. 1908'de buradaki eğitimi bittikten sonra aynı kuşak içinde yer aldığı diğer sanatçılarla birlikte 1908 yılına o da Paris'e gitti ve dört yıl Paris Güzel Sanatlar okulunda F. Cormon'la çalıştı²⁴⁹.

1914 yılında başlayan savaşla birlikte yurda döndükten sonra Sanayî-i Nefise'de atelye öğretmenliği ve çeşitli kurumlarda yöneticilik yaptı. Yalnızca bir kişisel sergi açan sanatçı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin ve Güzel Sanatlar Birliği'nin sergilerine devamlı olarak katılmıştır.

²⁴⁵ Gönül GÜLTEKİN, A.g.e., s., 42.

²⁴⁶ Gönül GÜLTEKİN, A.g.e., s., 36.

²⁴⁷ Nüzhet İSLİMYELİ, A.g.e., s., (sayfa numarası yok)

²⁴⁸ Nurullah BERK, A.g.e., s., 37; Gültekin ELİBALI, "Ruhi Arel" Sanat Çevresi Nisan 1984, s. 66, s. 25-26.

²⁴⁹ Zahir GÜVEMİLİ, A.g.e. S., (Sayfa numarası yok)



Resim 39: Mehmet Ali LAGA. "Kayıklar" Tuval Üzerine Yağlıboya 46 x 57 cm. A.D.R ve H.M. Koleksiyonu



Resim 40: Mehmet Ruhi AREL. "Çulha-dokumacı" (1926) 140 x 160 cm. T.C. Ziraat Bankası Koleksiyonu

Ali Sami Boyar, hem diğer Asker Ressamlar hem de 1914 kuşağı içinde sanatı hakkında fazla yorum yapılamayacak bir ressamdır. Üretken olduğu pek söylenemeyecek olan sanatçı izlenimcilerle birlikte hareket etmiş olmasına rağmen onlar gibi izlenici üslupta resimler yapmamıştır. Daha çok Klasist-Gerçekçi bir üsluba sahiptir. Tanıman olmasa bile renk ve figüre de yakın olduğu söylenemez.

Nazmi Ziya Güran (1881-1937)

Nurallah Berk, 1974 yılında Hayat Tarih Mecmuası'nda yazdığı bir yazısında "... Nazmi Ziya Güran, Empresyonizmin Türkiye'deki tek temsilcisidir²⁵⁰, derken sözündeki haklılık payı büyüktür. Çünkü, yılmadan bütün yaşamı boyunca resimlediği, Boğaz ve Haliç manzaralarındaki resimsel üslup belki de kuşağı içinde Fransız izlenimcilerinin üslubuna en yakın olanıdır.

Fatih Sultan Mehmet'in öğretmeni, lâlası Molla Gürânî'nin soyundan geldiği için sonradan Gürânî, soyadını alan Nazmi Ziya, 1901 yılında Mekteh-i Mülkiye-i Şahane'den mezun olmuştur. Daha önce Hoca Ali Rıza'dan dersler de alan sanatçı, dahasonra Sanayi-i Nefise'ye girmiş burada, S. Valeri'nin öğrencisi olmuştur. 1905'de İstanbul'a gelen Fransız Pointiliste ressam Paul Signac'ın da dolaylı etkisiyle resimlerinde izlenimci arayışlar belirmiştir²⁵¹.

1908'de Paris'e gittiğinde, önce Julian Akademisi'nde daha sonra F. Cormon'un atelyesinde çalıştı 1914 yılında yurda döndüğünde Sanayî-i Nefise'de yöneticilik ve atelye öğretmenliği yaptı.

Nazmi Ziya, aynı konuyu günün değişen ışık ortamında tuvale aktarmayı bir alışkanlık haline getirmişti. 1937 yılında açılan ilk toplu sergisinde yedi tane "koç Kahvesi" resmi sergilenmişti²⁵². Perspektif ve biçim arayışları yanısıra ışık ve renkle değişik denemeler yapmak onun izlenimcilik anlayışının önemli bir yanını temsil ediyordu (*Resim 41*).

İbrahim Çallı (1882-1960)

1914 kuşağı sanatçıları arasında çeşitli nedenleri bağlı olarak adı en çok bilinen ve tanınan ressam İbrahim Çallı'dır. Adeta, kuşağının gözde bir temsilcisidir.

1982 yılında Denizli'nin Çal kasabasında doğmuştur. İlk öğretiminin ardından gittiği İstanbul'd Şeker Ahmet Paşa'nın yardımıyla 1906'da Sanayî-i Nefise'ye girmiştir. Buradaki süren dört yıllık eğitimden sonra kazandığı, sınav sonucunda Paris'e gitmiş, burada Güzel Sanatlar Okulu'nda Fernand Cormon (1945-1924) atelyesinde çalışmıştır. A. Lifij, H. Onat ve N. İsmail gibi arkadaşlarıyla 914'te yurda döndükten sonra Sanayî-i Nefise'de görev almıştır.

Türk resminde, izlenimciliğin temsilcisi ve öncüsü olarak adını duyuran Çallı, boyayı kullanmadaki rahat tutumu ve izlenimlerini lirik bir ifadeyle tuvale aktarması ile beraber hareket ettiği arkadaşları içinde farklı bir ele alışı yakalamıştır. Resimlerinde tablonun çizgisel yapısına, düzenine hiç önem vermemiştir. Renklerle oynamak, resmi hemen renklendirmek, aceleci, sanat kişiliğinin bir yansıması olarak bütün resimlerini etkilemiştir²⁵³.

1916 yılından itibaren bütün "Galatasaray Sergileri"ne katılan Çallı, Nü(çıplak)'den portreye, portreden, manzara, savaş ve mistik konulu resimlere kadar hemen hemen her türü konuyu denemiştir. Yeniliklere açık bir insan olan sanatçı, 1930'lu yıllarda eski öğrencileri olan Ali Çelebi ve zeki Kocamemi'nin Alman Ekspresyonizmi etkili resimlerini incelemiş hatta onlardan etkilenmiştir de. "Mevleviler" adlı resimlerini Z. Kocamemi ve Ali Çelebi'nin Kübist anlayışından etkinerek yapmıştır²⁵⁴.

²⁵⁰ Nurallah BERK, A.g.e., s., 38.

²⁵¹ Eşref ÜREN., "Nazmi Ziya Güran (1881-1937)" Kültür ve Sanat S. 5., 1977., s., 143. 144.

²⁵² Zahir GÜVENLİ., A.g.e., s., (Sayfa numarası yok).

²⁵³ Günül GÜLTEKİN., A.g.e. s., 32; Nüzhet İSLİMYELİ., Ülkemizde Onur Kazandıran Sanatçılar Ankara 1980 s., 20, 21; Nurallah BERK ve Kaya ÖZSEZGİN., Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi Ankara 1983 s., 28.

²⁵⁴ Zahir GÜVENLİ., A.g.e., s., (sayfa numarası yok); Günül GÜLTEKİN? A.g.e. s., 32.



Resim 41 : Nazmi Ziya GÜRAN. "Tophane Nusretiye Camii" (1928) Tuval Üzerine Yağlıboya 60 x 74 cm A.Ş.R. ve H.M. Koleksiyonu

İ. Çallı son yıllarında büyük programlı resimleri bırakmış, kendini çiçeklere, özellikle de manolyalara vermiş, bol bol manolya resimleri yapmıştır (Resim 42).



Resim 42: İbrahim Çallı. "Nü" Tuval Üzerine Yağlıboya 100 x 146 cm. ADR ve HM. Koleksiyonu

Hikmet Onat (1882-1977)

Arif Hikmet Onat, 1882 yılında İstanbul'da doğdu. 1903 yılında Bahriye'den Gemi Mühendisi olarak mezun oldu. Sürdürdüğü çalışma hayatı yanı sıra 1905 yılında Sanayî-i Nefise'ye girdi. 1910 da İ. Çallı ve N. İsmail ile birlikte Paris'e gitti. Güzel Sanatlar Okulu'nda F. Cormon atelyesinde dört yıl çalıştıktan sonra 1914 yılında yurda döndü ve bir yıl sonra Sanayî-i Nefise'de öğretim elemanı oldu²⁵⁵.

Hikmet Onat, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin 1908'de başlayan kuruluş çalışmalarından itibaren faaliyetlerine katılmıştır. Özellikle başlangıçta "Societa Operaia" adı ile sergi etkinliklerine sahne olan ve daha sonra "Galatasaraylılar Yurdu" adını ala eski İtalyan Lokoali'ndeki sergilere ilk önemli denemelerini vermiştir. Galatasaraylılar Yurdu yanı sıra Galatasaray Lisesi'nin resim dershanesi ile iki sınıfın da bu amaçla kullanılmasıyla Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, burada her yılın genellikle Ağustos ayında önemli sergiler düzenlemiştir²⁵⁶.

Hikmet Onat, büyük çoğunluğu manzara olan resimlerinde doğanın açık-koyu ışık, sıcak-soğuk renk değerlerini kesin sınırlı kontrastlarla ayrıntılı bir şekilde ete almıştır. Kuşağı içinde renge en çok hakim olanlardan biridir. İzlenimlerini tuvale aktarırken o denli rahat ve biçimsel kaygılardan uzaktır ki, Nurullah Berk, resmettiği İstanbul d oğasının onu bir çeşit izlenimcilie zaten götürüp götürmeyeceği konusundaki kuşkularını dile getirir. Haklıdır da, Çünkü Paris'te aynı eğitimi almış ve aynı değerlere saygı duyan kendi kuşağının diğer sanatçılarından farklı bir manzara anlayışı vardır. Resmi, diğer kuşak arkadaşlarından daha fazla Fransız Empresyonizmine yakındır²⁵⁷. Tablolarındaki renksel zenginlik, konu ile ilgili aldığı biçim açısından boyama üslubu, fırça darbelerinin rahatlığı, ön planda hemen dikkati çeken koyu renk lekeleri, ve geriye doğru gittikçe açılan ton değrleriyle resmin bir anlamda ilisyonist derinliği onun karakteristik üslubunu belirler. 14 Mart 1977 de ölen sanatçı az da olsa portre enteriyör ve natüromort'da çalışmıştır (*Resim* 43).

Celile Uğuraldım (1883-1956)

Celile Enver ya da Celile Hikmet adlarıyla da tanınan sanatçı 1883 yılı sonlarında İstanbul'da doğmuştur. Babası, Polonya İhtilâli'nde Türkiye'ye sığınıp Müslüman olan Türk ordusunda önemli hizmetlerde bulunan Mustafa Celâlettin (Borcensky) Paşa'nın oğlu ve Sultan Abdülhamid'in yaveri Enver Paşa'dır. Annesi Alman Kökenli Müşir Mehmet Ali Paşa'nın (magdeburg) kızı Leylâ hanımdır.

Celile Hanım'ın eğitimi hakkında fazla bir bilgi yoktur. Ancak, padişahın yaveri olan babasının, saray ressamı Zonaro ile dostluğu nedeni ile ondan dersler aldığı bilinmektedir²⁵⁸.

²⁵⁵ Nüzhet İSLİMYELİ, *Türk Resim Sanatından Desenter* Ankara 1977 s., 46; Nurullah BERK, "Türkiye'de Resim ve Ressamlar" *Hayat Tarih Mecmuası* Temmuz 1974 c. 2 s. 7. s., 37.

²⁵⁶ Semra GERMANER, "Türk Resminde izlenimci akım. 1914 Kuşağı Sanatçıları" *Antik Dekor* s. 2. (tarihsiz) s., 98.

²⁵⁷ Nurullah BERK ve Kaya ÖZSEZGİN, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi* Ankara 1983 s., 33.

²⁵⁸ Taha TOROS, *İlk Kadın ressamlarımız/The First Lady Artists of Turkey* İstanbul 1988 s., 26, 27.



Resim 43 : Hikmet ONAT. "Beylerbeyi Sahili" (1967) Tuval Üzerine Yağlıboya 60 x 80 cm. T.C. Ziraat Bankası Koleksiyonu

Sanatçının 1900 yılında evlendiği Hikmet bey, edebiyatçı Nazım Paşa'nın oğludur. Kısa süren bu evlilikten sonra Celile Hanım kendini tamamen resme vermiştir. Ünlü şair Hazım Hikmet bu kısa süreli evliliğin sonucunda dünyaya gelmiştir.

Celile Hanım, portre ve nü ressamıdır. Portrelerinde akademik bir eğitim almamış olmanın eksikliği hissedilmeyecek kadar başarılıdır. Dönemin Akademik-İzlenimci ressamı gibi konuda değilse de figürde serbest anlatımcı bir yol izlemiştir. Henüz kapalı mekanlardan çıkıp, dışarıda çalışma ortamı yaratacak gelişmeye ulaşılmamış bir dönemin kadın sanatçısı olarak resimlerini zorunlu olarak iç mekan ortamında geçen konular içinden seçmiştir.

Mihri Rasim (1886-1954)

Mihri Rasim ya da bilinen diğer adıyla Mihri Müşfik, Askeri Tıbbiye Öğretmeni Çerkez Mehmet Rasim Paşa'nın kızıdır. Rumi takvime göre 26 Şubat 1301 (miladi 1886)'de doğmuştur. Resim eğitimine döneminin diğer kadın sanatçıları gibi, henüz bir kadın sanat eğitim kuruluğu olmadığı için evde alınan kurslarla başlamıştır. Celile Hanım gibi Mihri Hanım da Zonaro'dan dersler almıştır. Türk tiyatro tarihinde Afife Jale'nin rolü neyse, Mihri Hanım'ın Türk resim sanatı tarihindeki rolü de aynıdır. Sanatçının sanatı kadar yaşamı da ilginç ayrıntılarla doludur.

Genç yaşta Roma'ya gitmiş, orada sanatını ilerletmiştir. Daha sonra Paris'e geçmiş uzun bir süre de bu şehirde yaşamıştır. Burada, Bursalı Selâmi Paşa'nın oğlu ile evlenmiştir. Daha sonra 1913 yılında Dar'ül-Muallimat'da (Kız öğretmen okulu) resim öğretmenliğine atanmıştır²⁵⁹. Yaklaşık bir yıl burada öğretmenlik yaptıktan sonra 1914 yılında açılan "İnas Sanayî-i Nefise Mekteb-i Âlî"ne geçmiş uzunca bir süre burada çalıştıktan sonra tekrar İtalya'ya gitmiş fakat orada da uzun süre kalmamıştır. 1938'e kadar Paris'te kalan Mihri Hanım, oradan da Amerika'ya gitmiş ve ülkede 1954 yılında kimsesiz bir şekilde ölmüştür.

Sanatçı figüre son derece hakimdi. Çoğunlukla portre çalıştı. Onun esas başarılı olduğu konu da budur. Ancak natürmort da yapmıştır. Sanayî-i Nefise'nin kız ve erkek bölümlerinin birleştirilmesinden sonra Çallı ve Onat gibi ustalarla bir arada olan Mihri Hanım'ın onların etkisiyle de olsa değişik konulara yönelmeyip, figürde, özellikle de portrede ısrarcı olması kararlı kişiliğin göstergesidir.

Feyhaman Duran (1886-1970)

1908 yılında Galataray Lisesi'ni bitiren Feyhaman Duran aynı okulda öğretmenlik yaptığı sırada resimleri ile dikkati çekmiş, bunun üzerine 1910 yılında Sait Halim Paşa tarafından Paris'e gönderilmiştir. Önce Julian Akademisi'nde Jean Paul Lauens ile Albert Laurens'in öğrencisi olmuş daha sonra bir yıl da F. Cormon'un atelyesine devam etmiştir. Sanatçı 1914'te Türkiye'ye dönmüştür²⁶⁰.

1919'da İnas Sanayî-i Nefise Mekteb-i'nde "Usul-i Tersim/Güzel desen çizme" öğretmenliğine atanan sanatçı "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin ardından "Türk Ressamlar Birliği" (1912) ve "Güzel Sanatlar Birliği" (1926) nın yeniden örgütlenmesi ve düzenlenmesi çalışmalarına yardımcı olmuştur.

1922 yılında ressam Güzin Duran'la evlenen Feyhaman Duran 1914 kuşağının portreci sanatçılarından birisidir. Fotoğrafta gerçekçilikten uzak, kısmen anlatımcı ama daha çok izlenimci bir üslupta resimler yapmıştır. Natürmort ve manzara da yapan sanatçı bu resimlerinde, sıcak renk egemenliğini hemen hissettiren renk ve ışım uyum içinde olduğu konuları resimlemiştir.

1944-1947 yıllarında Topkapı Sarayı Müzesi'nde çalıştığı enteriyörlerin sanatında aynı bir yeri vardır. Sanatçı 8 Mayıs 1970'de İstanbul'da ölmüştür²⁶¹ (Resim 44).

²⁵⁹ Taha TOROS, A.g.e., s. 13 Canan BEYKAL., "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi" Boyut Ekim 1983 s. 16 s. 8.

²⁶⁰ Nüzhet İSLİMYELİ- Türk Resim Sanatından Örnekler I Ankara 1985 (Sayfa numarası yok).

²⁶¹ Gönül GÜL TEKİN., A.g.e., s. 38.

Hüseyin Avni Lifij (1886-1927)

Kafkasyalı bir aileden gelen Hüseyin Avni Lifij, 1886'da Samsun'da doğmuştur. İstanbul'da Numune-i Terakki Mektebi'nden sonra Sanayi-i Nefise'ye girmiştir. Öğrenciliği sırasında okul müdürü Osman Hamdi Bey'in dikkatini çekmiş ve Osman Hamdi Bey'in Şehzade Abdülmecit Efendi'yi etkilemesiyle onun hesabına Paris'e gitmiştir.

Paris'te Güzel Sanatlar Okulu'nda F. Cormon atelyesinde yaklaşık beş yıl çalıştıktan sonra Türkiye'ye dönmüştür²⁶².

Kendi kuşağı içinde, resim dışında edebiyatla da uğraşan ve entellektüel birikimi olan seçkin bir sanatçıydı. Resimlerini de etkilediği görülen lirik ruh hali, onun ressamlığını ilginç sonuçlara ulaştırmıştır. Emperyonist/izlenimci renklendirme anlayışıyla boyadığı, tamamen sıcak renklere dayanan tasvirlerinin kimi zaman onun entellektüel birikimini açığa vuran sembolist izler taşıdığı da görüldü. Sembolist şiire yakınlığını ortaya koyan bu ilgi onun resmini dönem arkadaşlarının resminden ayıran önemli bir özelliktir²⁶³.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin Galatasaray sergilerine, Avrupa dönüşü yaptığı ilk önemli resimleriyle katılan sanatçı çok genç yaşta ölmüştür²⁶⁴ (Resim 45).

Müfide Kadri (1889-1911)

Müfide Kadri, 22 yıl süren kısacık hayatına çok şey sığdırmış, ilk kadın ressamlarımızdan birisidir. 1889 yılında İstanbul'da doğmuş, özel eğitim olarak öğrenimini tamamlamıştır. Osman Hamdi Bey'in dersler verdiği ve böylece yeteneğinin teknik bir temel aldığı biliniyor²⁶⁵. Daha sonra, Sanayi-i Nefise öğretmenlerinden Salvatore Valery de sanatçıya dersler vermiştir.

Resim yeteneğinin ona sağladığı ilk imkan, önce Numune-i Terakki Mektebi'ne daha sonra Numune-i İnas Mektebi'ne öğretmen olarak atanması olmuştur. Ardından İnas Rüştüyesi ile İnas İdadisi'nde resim, nakış ve müzik öğretiliği yapmıştır. Müzik yeteneği ile de dikkati çeken Müfide Kadri bu yönü ile de dönemin gazetelerinde kendinden söz ettirmiştir.

²⁶² Nurullah BERK ve Kaya ÖZSEZGİN., A.g.e., s. 35.

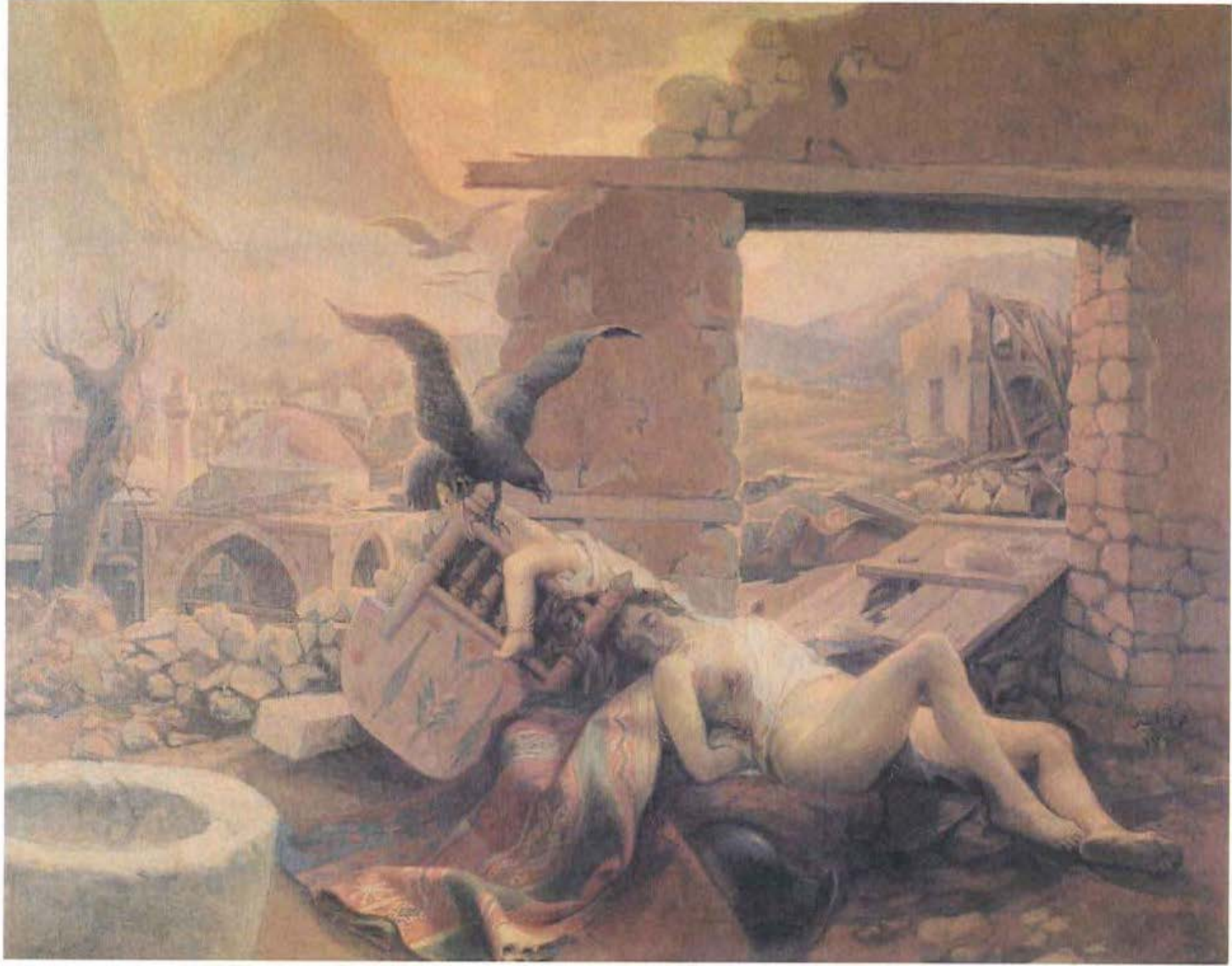
²⁶³ Ahmet Kamîl GÖREN., "Türk Resim Sanatı'nın Yönlendiricileri: Avni Lifij" Türkiye'miz s. 63 Şubat 1991 s. 44, 45, s. 35.

²⁶⁴ Nüzhet İSLİMYELİ., Türk Resim Sanatından Desenler Ankara 1977 s., 48.

²⁶⁵ Taha TOROS., A.g.e. s., 20.; Canan BEYKAL., A.g.m., s., 7.



Resim 44 : Feyhaman DÜRAN. "Natürmort" (1963) Tuval Üzerine Yağlıboya 32 x 40 cm. T.C. Ziraat Bankası Koleksiyonu



Resim 45: Avni Lişli, "Karagün" Tuval Üzerine Yağlıboya 93x118 cm. A.D.R. ve H.M. Koleksiyonu

M. Kadri, Natürmort ve peysaj da yapmakla birlikte esas yeteneğini portrelerinde göstermiştir. Manzara türü resimlerinde, döneme egemen izlenimci üslup değil daha çok klasik-akademik değerler öne çıkar. Renkçi bir sanatçı olduğu söylenemez. Bir bayan ressamın peysaja çıkıp resim yapmasının düşünülemeyeceği bir dönemde yaptığı manzaraları bu nedenle doğa gerçeklerinden uzaktır. Hayalden yapıldığı izlenimini net bir şekilde yansıtan bu resimler portreleri kadar başarılı değildir. Portreleri, döneminin 'mektepli' sanatçılarından farksız bir teknik ve artistik kaliteyi sunarlar. Natürmortlarında da başarılı olan sanatçı figürlü manzaralarında figüre hakim olmanın bütün imkanlarını kullanmıştır.

Sanatçının genç yaşta ölümüyle, üyesi olduğu Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Sanatçı için üzerinde bir palet ve fırçaların olduğu büyükçe bir anıtmezar yaptırmıştır. Sanatçının çeşitli koleksiyonlarda kırk kadar eseri olduğu bilinmektedir.

Namık İsmail (1890-1935)

Sanatçı Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra girdiği Sanayî-i Nefise'yi 1909 yılında bitirmiştir. Ertesi yıl Paris'e gitmiş, orada ulusal Dekoratif Sanatlar Okulu/Ecole Nationale des-arts Decoratif'de dört yıl eğitim görmüştür. 1914 yılıyla birlikte Türkiye'ye dönmüş askerlik görevini yapmıştır. 1917 yılına kadar geçen üç yılda savaş konulu tablolar yapmış ve bu tablolarıyla 1917'de Viyana serpisine katılmıştır²⁶⁶. 1917 yılında Almanya'ya gitmiş Leipzig'de Max Liebermann (1847-1935)'in ve Lovis Corinth (1853-1925)'in özel akademilerinde iki yıl çalışmıştır.

Namık İsmail, 1919 yılından itibaren "Galatasaray Sergileri" ne katılmış, bu sergilerde özgün süslemeli üslubu ile dikkatleri çekmiştir. Aslında izlenimcilerle beraber hareket etmiş olmasına rağmen teknik ve artistik yenilikler peşinde olmuş, değişik çalışmalar yapmıştır. Güçlü bir desen bilgisi olan ve figüre hakim çalışmalarıyla tanınan sanatçının izlenimci öğretilere bağlı başarılı manzara çalışmaları da vardır. Yoğun renk lekeleriyle ve kalın fırça vuruşlarıyla boyadığı resimleri onun özgün yanını ortaya koyar.

Kendini sürekli yenileme uğraşı içinde geçen kısa meslek yaşamı boyunca kuşağının en verimli sanatçıları kadar çok çalışmış, ürünler verniştir²⁶⁷ (Resim 46).

Hayri Çizel (1891-1950)

H. Hayrettin Çizel, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin son dönemini temsil eden sanatçılarıdır. Sanayî-i Nefise'den 1918 yılında mezun olduğu göz önüne getirilse Sanayî-i Nefise'nin çallı ve arkadaşların temsil ettiği ilk kuşağın ardından ikinci jenerasyonundandır. Sanatçı, Sanayî-i Nefise'yi bitirdikten sonra Almanya'ya gitmiş orada Hans Hoffman Özel Akademisi'nde çalışmıştır²⁶⁸.

Sağlığında hiç kişisel sergi açmayan sanatçının içe kapanıklığı fazla tanınmamasının nedenidir. Yağlıboya da çalışmakla birlikte esas ustalığını suluboya resimlerde göstermiştir. Konu olarak da önemli manzara resimleri yapmasına karşın esas başarısı portre ve figürlü manzaralarındadır. Yağlıboya manzaralarında izlenimci değerlere daha sıkı sıkıya bağlı olan Hasan Hayrettin ya da kendi kullandığı şekliyle Hayri Çizel, Portrelerinde gerçekçidir. Sanatçı, çeşitli orta öğretim kurumlarında ve çok uzun yıllar da Sanayî-i Nefise'de fotoğraf atelyesinde görev yapmıştır.

²⁶⁶ Celal Esat ERSEVEN., A.g.e., s. 205.

²⁶⁷ Gönül GÜLTEKİN., A.g.e., s. 30, Zeynep KINIK., "Namık İsmail" Boyut s. 1 Ocak 1982, s. 12.

²⁶⁸ Nihal İSLİMYELİ., Suluboya Resim Sanatı Tarihi/The History of Watercolor Art Ankara 1982 s. 96, 97.; Abdullah SATOĞLU., "Ressam Hayri Çizel" Milli Kültür Eylül 1986 s. 54 s. 15.



Resim 46: Namık İSMAIL. "Mehtapla Cami" Tuval Üzerine Yağlıboya 85x100cm. A.D.R ve H.M. Koleksiyonu

Ölümünden sonra ilk toplu sergisi "Kahramanlık Resimleri Sergisi" adı altında 1953'te düzenlenmiştir. I. Dünya Savaşı yıllarında yaptığı resimlerin sergilendiği bu ilk sergiyi daha sonra 1966'da ve 1981'de açılan son iki anı sergisi izlemiştir²⁶⁹ (Resim 47).

Hasan Vecih Bereketoğlu (1885-1971)

H. Vecih Bereketoğlu, Kahire'de doğmuştur. Babası Kazasker Bereketzade Cemil Bey'dir. İlk ve Orta öğrenimini Mısır'da, Lise'yi Rodos'ta tamamlamıştır. Daha sonra Dar'ül-Fünun'un hukuk şubesinden yani fakültesinden mezun olmuştur. Ancak resme olan ilgisi yoğunlaşınca kendisini tümüyle resme vermiş ve Halil Paşa'dan dersler almıştır. İzlenimci bir ressam oluşundaki ilk etki bu nedenle Halil Paşa'ya aittir²⁷⁰. İlk sergisini 1922 yılında Rodos'ta açmıştır²⁷¹. Ardından 1923 yılında Paris'e giderek, Julian Akademisi'nde çalışmalarını sürdürmüştür.

İzlenimci Üslubun artistik ve teknik değerlerine bağlı kalan sanatçı özellikle H. Onat Peysajlarını hatırlatan kalın tuşelerle meydana getirilmiş manzaralar yapmıştır. Peysajlarının bu başarısı figürlü resimlerinde özellikle portrelerinde de tekrarlanmıştır (Resim 57). Misyonunu tamamlayan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin ardından Türk Ressamlar Birliği ve Güzel Sanatlar Birliği'nin kuruluş çalışmalarına da yardımcı olmuştur. Sanatçı 1920 yılında ölümüne dek altıyüze yakın resim yapmıştır²⁷² (Resim 48).

Naci Kalmukoğlu (1896-1954)

Kalmuk Türklerinden olan sanatçı, 1896 yılında Harkof'da doğmuştur. Ailesi Kırım'dayken İstanbul'a gelmiş ve Sanayi-i Nefise'de okumuştur. 1917 ihtilali ile memleketine dönen Naci Kalmukoğlu, 1920'de ailesiyle birlikte temelli Türkiye'ye dönmüştür.

Önce İstanbul'da daha sonra Ankara'da uzun yıllar dekoratörlük yapmıştır. Sanatçı 1954 yılında İstanbul'da intihar ederek yaşamına son vermiştir. Naci Kalmukoğlu, hem Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, hem de Güzel Sanatlar Birliği sergilerine katılmakla birlikte, sanat çevresinden her zaman uzak durmuştur. Bu kopukluk ve içe dönüklük sanatına da yansımıştır. Resimlerinde sınırlı sayıda rengin tonları ile ifadeci bir üslubu yakalamaya çalışmıştır. Zor geçen hayatında resim yapma imkanı çok az bulmuşsa da yine de verimli bir sanatçı sayılır. Portre, natürmort ve peysaj türlerinin hepsini denemiştir.

İlk sergisini 1940 yılında Ankara'da açan sanatçı, toplam beş kişisel sergi açmıştır²⁷³.

²⁶⁹ Gültekin ELİBAL., "Ressam Hayti Çizel İçin" Sanat Çevresi s. 62 Aralık 1982. s., 30.

²⁷⁰ Hasan Vecih BEREKETOĞLU (Sergi Broşürü) Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi 15-27 Nisan 1972.

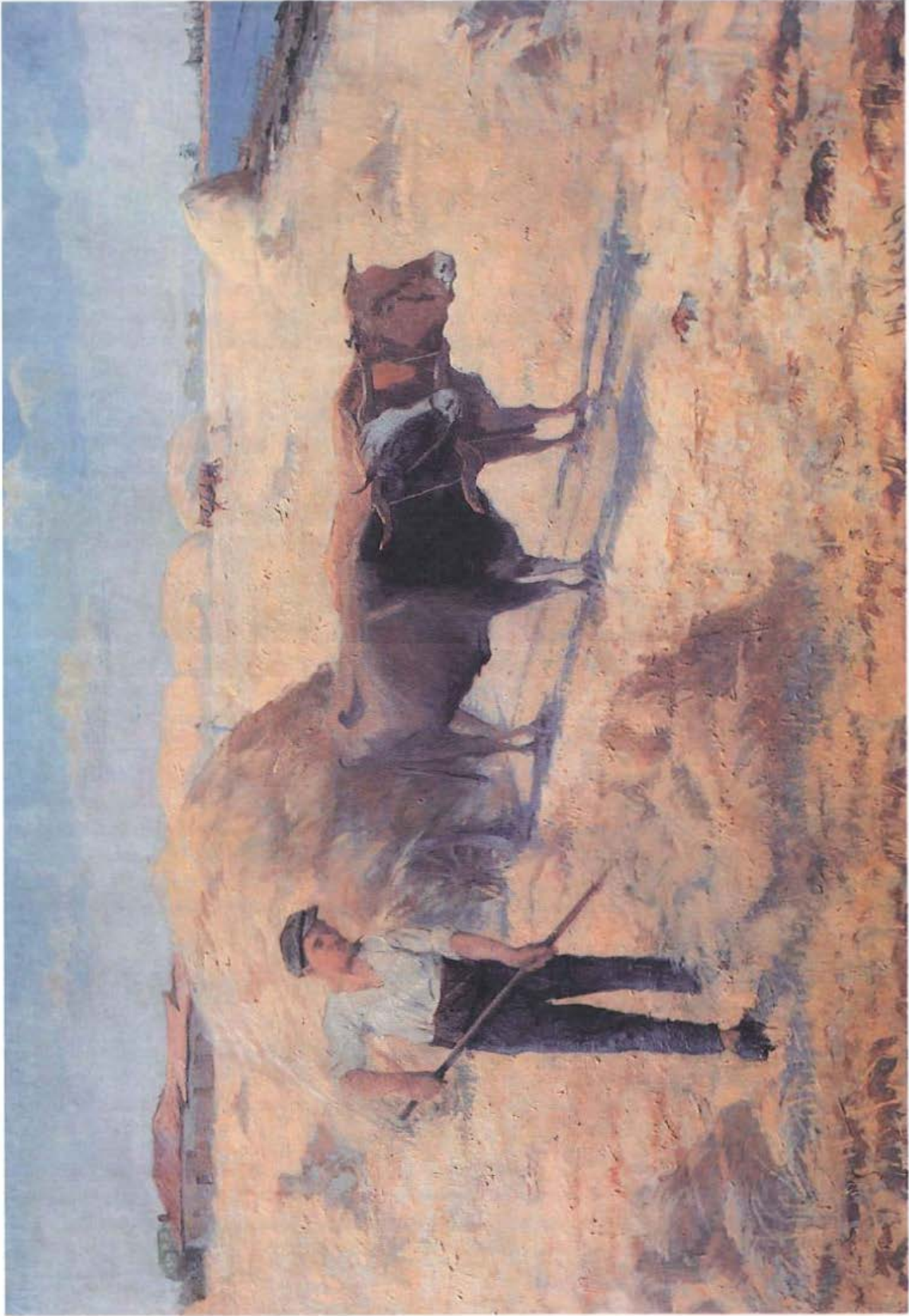
²⁷¹ Celal Esat ARSEVEN., A.g.e., s., 208.

²⁷² Gültekin ELİBAL., "Hasan Vecih BEREKETOĞLU İçin" Sanat Çevresi s. 77. Mart 1985 s., 17.

²⁷³ Naci KALMUKOĞLU., (Sergi Broşürü) Emlak Bankası Sanat galerisi, Ankara, 3 mar/20 Mart 1992.



Resim 47: Hayri ÇİZEL. "Remeli Hisarı" (1974) Tuval Üzerine Yağlıboya 45 x 55. T.C. Ziraat Bankası Koleksiyonu



Resim 48 : Hasan Vecih BEREKETOĞLU, "Hasat" Tuval Üzerine Yağlıboya 120 x 200 cm. T.C. Ziraat Bankası Koleksiyonu

Belkıs Mustafa (1896-1925)

1896 yılında İstanbul'da doğan Belkıs Hanım, 1914'de yeni açılan İnas Sanayî-i Nefise mekteb-i Âlisi'ne üçüncü öğrenci olarak kayıt olmuştur. Bu okulun ilk mezunu olan sanatçı 1917 yılında devlet adına Almanya'ya gönderilmiştir. Berlin'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde dört yıl eğitim görerek 1921'de yurda dönmüştür. Türkiye'de üç yıl kadar çalıştıktan sonra yine Almanya'ya gitmiş, ancak bir yıl geçmeden 1925'de Berlin'de çok genç yaşta ölmüştür²⁷⁴.

Genellikle figüratif resim yapan Belkıs Mustafa Yaptığı peysaj ve natürmortları ile de takdir topla-mıştır. 1930'lu yılların başında etkili olmakla birlikte, 1920'den itibaren Avrupa sanatı üzerinde izleri olan Alman Ekspresyonizmi sanatçının resimlerine yansımıştır. O kendinden bir önceki kuşağın Empresyonist uslubuna bağlı kalmıştır.

Kıscak ömrüne oldukça çok sayıda, çeşitli konudaki eserlerini sığdırmayı başarmıştır.

Melek Celâl Sofu (1896-1976)

14.4.1896 tarihinde İstanbul'da doğan Melek Celâl, döneminin diğer kadın sanatçıları gibi özel bir eğitim almış, resim hakkındaki teknik bilgilerini konuk öğrenci olarak devam ettiği Sanayî-i Nefise'de ka-zanmıştır. Daha sonra Nazmi Ziya Güran'dan da özel dersler almıştır. Sanatçının Paris'te Julian Akademinisi'nde de çalıştığı bilinmektedir.

14 Ekim 1918'de Kıbrıslı Hacı Sofu Zâde Celâl beyle ilk evliliğini yapmış, bu eşi 1946'da İstanbul'da ölünc, ikinci eşi o dönemin ünlü Alman doktorlarından Prof. Dr. Lampe (1882-1974) ile evlenmiştir. Sanatçı 15 Eylül 1976'da Münih'te ölmüştür²⁷⁵.

Figüratif resme yatkın olan Melek Celâl, özellikle başarılı gerçekçi portreler yapmıştır. Sanatçı yanı-sıra natürmort konusunda da başarılı olmuştur. Figüratif eğitimi, onun bir ara heykele de yönelmesine neden olmuş, ancak o daha çok resim yapmıştır. Entellektüel bir insan olan sanatçı, Türkçe, Fransızca ve Almanca çeşitli konularda kitaplar da yazmıştır.

Selim Pertev BOYAR (1897-1981)

Asker ressamlar çıkışının önemli temsilcilerinden biri olan sanatçı 1897 yılında İstanbul'da doğmuştur. Kuleli Askeri Lisesi'nin ardından Harp Okulu'na girmiş ancak I. Dünya Savaşının başlamasıyla okulu bitirmeden kıtaya çıkmış ve 1930 yılında İstanbul'a dönmüştür. Lise yıllarından beri sürdürdüğü resim ça-lışmalarına kuramsal taban kazandırmak için Güzel Sanatlar Akademisi'ne girerek İbrahim Çallı ve Nazmi Ziya Güran atelyelerinde 3 yıl çalışarak, öğretmenlik sertifikası almıştır. Uzun yıllar askeri okullarda öğre-tmenlik yapan Pertev Boyar, 1951 yılında emekli olarak 1981 yılında ölümüne kadar aralıksız olarak resim yapmıştır.

İlk kişisel sergisini 1946 yılında açan Pertev Boyar yaptığı çalışmaları son olarak 1980 yılında sergi-lenmiştir.

Çağdaş resim serüveni içinde Akademik-Gerçekçilikle, Naturalizm ve Empresyonizm arasındaki or-tak alanda bir çizgiyi, bir bu çizgiyi yakalayan ressamlar grubundan olan Pertev Boyar, hiçbir zaman çer-çevesi net belirgin bir çizgi ile belirlenebilecek bir üsluplaşma içine girmemiştir. Öncelikle 1930 ve 1950 yılları arasındaki çalışma yılları tam bir belirsizlik dönemidir.

Aslında 'Akademi'de Çallı ve Onat gibi izlenimcileri'n öğrencisi olması ve izlenimciliğin o yıllar egemen bir üslup olması nedenleriyle sanatçının üslubunu izlenimci olarak değerlendirmek yanlış olur. Çünkü o, 1950'den 1980 yılına değin ortaya koyduğu ürünlerinden de anlaşılacağı üzere yetenekleri ölçü-

²⁷⁴ Taha TOROS, A.g.e., s. 67.

²⁷⁵ Taha TOROS, A.g.e. s., 57-64.; Taha TOROS, "İlk Kadın Ressamlarımız 3, "Melek Celal SOFU Sanat Dünyamız 1983 s. 26s.,40.

sünde doğa ve doğa unsurlarını doğadaki gerçeklikleriyle algılayıp yansıtmayı amaçlamıştır. Öncelikle manzaraları bu ele alışı en yakın örneklerini oluştururlar. Natürmortlarında ise durum daha farklıdır ve izlenimci eğitiminin izleri daha belirgindir. Ancak sanatçının daha başarılı olduğu konu gerçekçi portrelerdir. Sanatçının "**Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları**" adlı deskrİptİf, ancak öncü bir kitabı da bulunmaktadır²⁷⁶(Resim 49).

Eşref Üren (1897-1984)

İsmail Eşref Üren, 27 Aralık 1897'de İstanbul'da doğmuştur. Annesi Gevheri'stan Hanımefendi, babası II. Abdülhamid'in Galatasaray Muhafızı Fehim Paşa'dır. İlk ve Ortaokulu İstanbul ve Bursa'da tamamlamış, daha sonra Bursa Ziraat Okulu'na devam etmiştir. 1916-1918 yılları arasında askerliğini yapmıştır. Sanayî-i Nefise'ye 1920 yılında misafir öğrenci olarak kaydolan Eşref Üren, böylelikle her safhası resimle dolu olan uzun bir maceraya başlamıştır. Turgut Zaim (1906-1974), Cemal Tollu (1899-1968), Hamit Görele (1903-1980) ve Halil Dikmen (1906-1964) gibi yakın arkadaşları ile Sanayî-i Nefise'de İ. Çallı ve H. Onat atelyelerinde çalışmıştır²⁷⁷.

1928'de kendi imkanlarıyla Paris'e gitmiş ve Andre Lhote'un (1885-1962) atelyesine (Academie Rue d'Odessa) devam etmiştir. Buradaki bir yıllık çalışmadan sonra Türkiye'ye dönerek, önce Erzurum, sonra Sivas'ta öğretmenlik yapmıştır. 1938'de tekrar Paris'e dönene kadar geçen on yıl arasında, sanatçı A. Lhote'un etkisiyle bir dizi kübik anlayışta kadınları konu alan resimler yapmıştır. İkinci kez Paris'e gittiğinde tekrar Lhote, sonra Othon Friesz (1879-1949) atelyelerinde çalışmıştır. Bu çalışma döneminin ardından yaptığı resimlerde de O. Friesz etkisi altında kaldığı görülür²⁷⁸.

Eşref Üren 1939'dan sonraki resimlerinde İzlenimci bir eğilim içine girmiştir. Serbest iri tuşelerle yaptığı ışıklı ve renkli Ankara peysalarında duygusal coşkular spontane bir anlatımla ifade kazanmışlardır.

1939'da Paristen dönen E. Üren Ankara'da çeşitli ortaöğretim kurumlarında öğretmenliği başlar. Aynı sıralarda Türk resm'inin önemli bir sanatçı birliği hareketi olan "**D Grubu**" da üyelerinin artışıyla etkinleşmiştir. Aslında E. Üren'in grupla ilişkisi çok daha önce başlamasına rağmen ortak sergilerine katılmamıştır²⁷⁹. 1939'da Halil Dikmen, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı ile birlikte Gruba katıldı ve ilk olarak grubun 7 sergisine eser verdi²⁸⁰.

²⁷⁶ Pertev BOYAR "(Sergi Broşürü) Emlak Bankası Sanat Galerisi 11 Aralık/31 Aralık 1992 Ankara.

²⁷⁷ Eşref ÜREN (Sergi Broşürü) 16 Ekim/10 Kasım 1990 Arda Sanat Galerisi

²⁷⁸ Tükkaya ATAÖV., A.g.e., s., 27.

²⁷⁹ Tükkaya ATAÖV., A.g.e., s., 27.

²⁸⁰ Esin YARARDAL.- "D Grubu ve Türk Resimindeki Yeri" Suut Kemal Yetkin'e Armağan Hacettepe Üniversitesi Ankara 1984, s., 110, 118.



Resim 49: Pertev BOYAR, "Peysaj" Tuval Üzerine Yağlıboya 39 x 48 cm. T.C. Ziraat Bankası Koleksiyonu

D grubu etkinlikleri içinde eser veren E. Üren, grubun genel sanat görüşünü paylaşmakla birlikte, grubun temsil ettiği görüş kendi resmini çok etkilememiştir. Hatta 1950'li yıllar boyunca, sert kontrastlarla, lekeci bir anlatımla gerçekçi resimler de yapmıştır. 1960'lardan sonra tekrar izlenimciliğe sahip çıkmış ve yaşamının sonuna kadar, bu anlayışta enteriyör, natürmort ve manzaralar yapmıştır (*Resim 50*).

Güzin Duran (1898-1981)

Güzin Duran, 1898 yılında İstanbul'da doğmuştur. Çocukluğu Hat, süsleme ve müzik sanatlarının yoğun yaşandığı bir aile çevresi içinde geçmiştir. Dedesi dönemin ünlü hattatlarından Yahya Hilmi Efendi'ydı. Küçük yaşta, bu nedenle resim ve süsleme sanatları ile uğraşmaya başladı. 1914 yılında İnas Sanayî-i Nefise Mektebi'ne girdi. Ünlü ressam Mihri Rasim (Müşfik) Hanım'ın öğrencisi oldu. Ömer Adil Bey'den dersler aldı. Şair Ahmet Haşim o sıralar İnas Sanayî-i Nefise'de estetik dersleri veriyordu. Güzin Duran'ın resim sanatında onun öz-biçim ilişkilerini ele alan derslerinin etkisi önemli oldu. Bu arada Feyhaman Duran'dan da pastel dersleri alıyordu. Sonradan, F. Duran'la 19 Eylül 1924'de evlendiler²⁸¹.

Sanatçı, ilk kişisel sergisini 1937'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde açmıştır. Cölge oyunu tiplerini tuvale geçirdiği bu sergisi o günlerde önemli yankılar uyandırmıştı. Daha sonra peysaj, portre, nü gibi çeşitli konularda resimler yaptı. Özellikle natürmortları izlenimci değerler bakımından çok başarılıdır.

Elif Naci (1898-1987)

Elif Naci, nüvecilik, gazetecilik ve yazarlık gibi bir çok alanda başarılı olmuş bir kişidir. Ancak onun yaşamına asıl yön veren mesleği, ressamlığı olmuştur. 1928 yılından sonraki ismiyle Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuş, iki yıl sonra 1930'da da ilk kişisel sergisini açmıştır. Sanatçı Türk resminin dördüncü topluluğu olan "D Grubu"nın da kurucularındandır²⁸². D grubu'na N. Berk ile birlikte teorik yönden önemli katkılar yapmış, hatta grup sergilerinin düzenlenmesinde gazeteciliği vasıtasıyla reklam-promasyon konularında yardımcı olmuştur²⁸³. Sanatçı grubun, 15. ve son olan sergisine kadar dönemin aydın çevresi içinde, kuruluşu neden olan görüşleri sürekli olarak savunmuştur.

Elif Naci'nin açtığı ilk sergisindeki tüm resimler figüratif ve izlenimci değerlere bağlıydı. Ancak 1930 ve D grubu'nun kurulduğu 1933'den sonra soyut resme yöneldi. Ancak bu soyutlama eğilimi, grubun diğer üyeleri gibi kayıtsız şartsız bir Konstrüktivizmi temel alan tabana dayanmıyordu. Hatta Nurullah Berk'in grubun resmi görüşünü açıkladığı 1939 yılındaki sergi broşüründeki temel esaslar göze alınırsa, bir kısım eski "müstakiller"e göre "yeni empresyonist" bile sayılabiliirdi²⁸⁴.

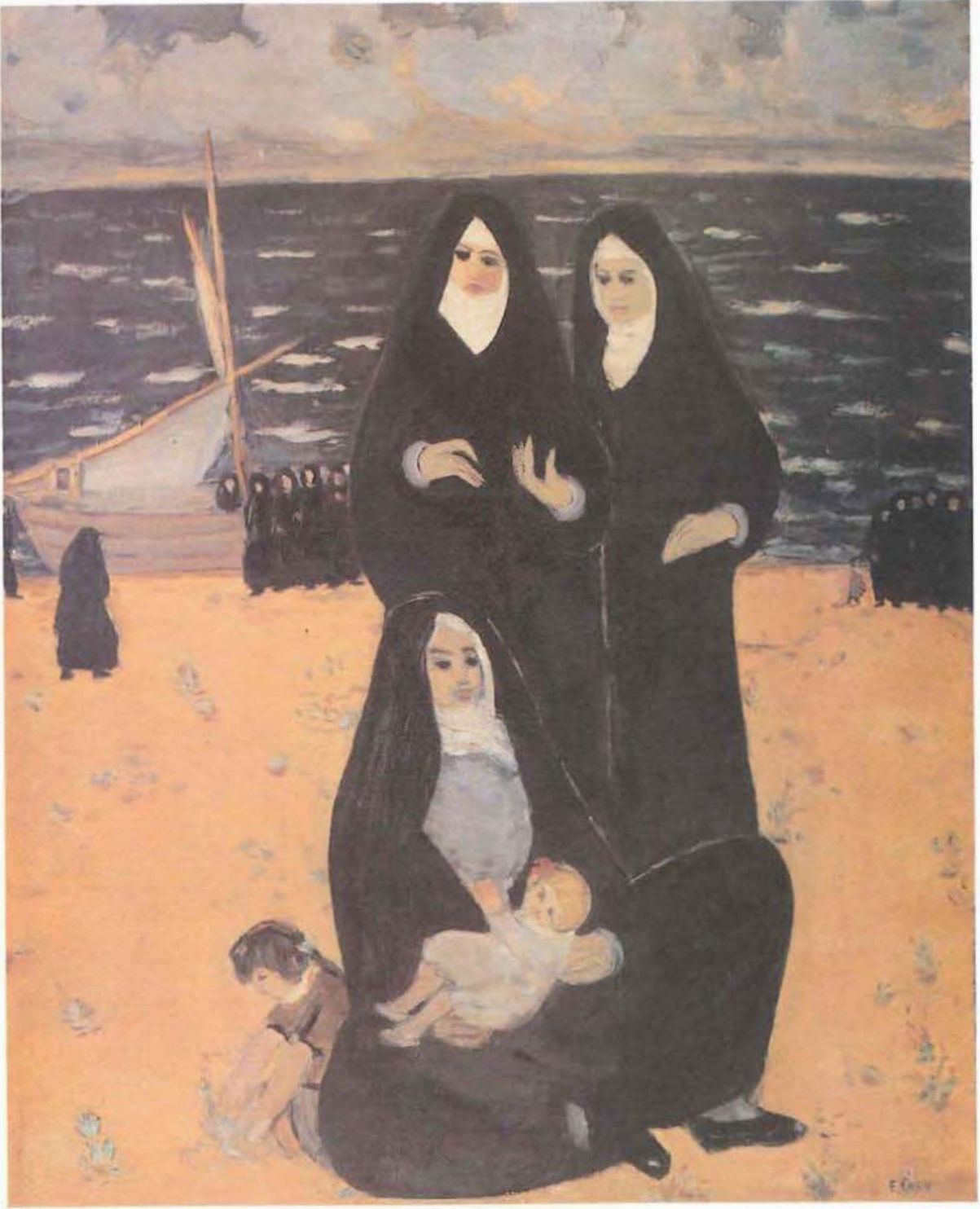
Sanatçı 1940'lı yıllarda tekrar Figüratif resme yöneldi. Özellikle son yıllarında yaptığı resimlerinde tenkçi öğeler son derece nettir (*Resim 51*).

²⁸¹ Taha TOROS, A.g.e. s. 53, 54, 55 .

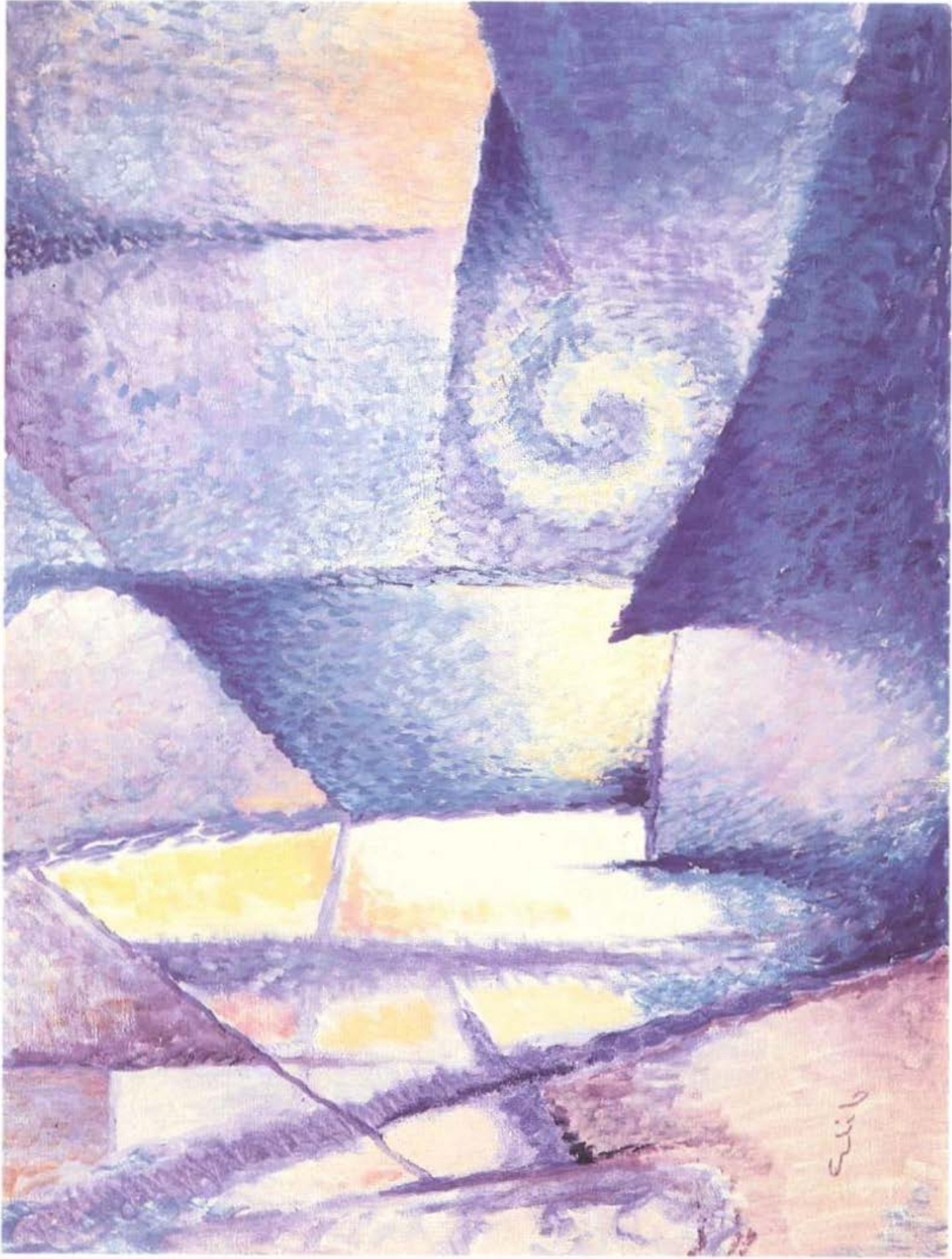
²⁸² "Elif Naci, Sanatı ve D grubu üzerine" *Boyut* s. 15 Eylül 1983, s. 125.

²⁸³ Elif NACI., "D Grubu" *Yeni İsan Temmuz* 1964, s. 1964, s. 16; Esin YARARDAL., A.g.m.s. 109, 110.

²⁸⁴ Nurullah BERK ve Hüseyin GEZER., 50. Yılın Türk Resim ve Heykeli İstanbul 1973 s., 51.



Resim 50: Eşref ÜREN. "Karadenizli Kadınlar" Tuval Üzerine Yağlıboya 124 x 100 cm. A.D.R. ve H.M. Koleksiyonu



Resim 51 : Elif NACI. "Kompozisyon" Tuval Üzerine Yağlıboya İş Bankası Koleksiyonu

Şeref Akdik (1899-1972)

İstanbul'da doğan Sanatçı ünlü hattat Kamil Akdik'in oğludur. 1925 yılında Sanayî-i Nefise'yi bitirdikten sonra Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gitmiş orada Julian Akademisi'nde, Albert Lauren'in denetiminde 1928'e kadar çalışmıştır. yurda döndükten sonra çeşitli liselerde ve öğretmen okullarında öğretmenlik yapmıştır.

Şeref Akdik'in resim konularını belirleyen önemli bir dönem 1940'lı yıllardır. Bu yıllarda hükümet tarafından gönderildiği çeşitli Anadolu şehirlerinde otantik konulu resimler yapmıştır. bu resimler, sanatçının o yıllardaki sanatsal anlayışı doğrultusunda, gerçekçi değerlerle yapılmıştır. Daha sonra ışık-gölgeye, perspektif ve anatomiye önem vermesine karşın geleneksel-gerçekçi anlayıştan uzaklaşarak, figür ve biçimlerin doğal gerekliliğini yalın ve açık tonlu parlak, renklerle ortaya koymuştur²⁸⁵. Şeref Akdik, Nurullah Berk'in deyimiyle "**Cömert bir fırçanın sağladığı kolaylıkla**" yaptığı toplumsal otantik resimleri yanısıra yüzlerce portre ve natürmort da yapmıştır²⁸⁶. Portreleri çok başarılı olan sanatçı, bu tür çalışmalarıyla daha Paris yıllarında bu konuda ödüller almıştı. Sanatçı babası gibi hat da çalışırdı. Suluboya resimde de önemli uygulamaları olan Şeref Akdik "**Müstakil Ressamlar ve İleykeltraşlar Birliği**" hareketi içinde sanatsal etkinliğini sürdürmüştür²⁸⁷. İlki 1932 yılında olmak üzere sanatçı, ikisi retrospektif, yedi kişisel sergi açmıştır.

Özellikle kapalı, adeta sisli bir atmosferin ardındaki sınırları belli belirsiz görümleri, ilgi çekicidir. Sanatçı son yıllarındaki çalışmalarında ağırlığı natürmortlara vermiş, çok sayıda natürmort yapmıştır (*Resim* 52).

Nazlı Ecevit (1900-1985)

Öğretmen okulunun ardında, 1915'de girdiği İnas Sanayî-i Nefise Mektebi'nde Mihri Rasim (Müşik) ve Ömer Adil'in öğrencisi olan Nazlı Ecevit, 1922'de bu okuldan ayrılmıştır. Feyhaman Duran ve Hoca Ali Rıza'dan da dersler alan sanatçı, 1922'den itibaren kendi ifadesiyle "**yirmibeş yıl resim yapmadı resim dersi verdi**"²⁸⁸. Yani uzun süre öğretmenlik yaptı. 1947 yılından sonra tekrar yoğun bir şekilde resim yapmaya başladı. Bu dönemin resimlerinin konusu peysajdı. Uzunca bir süre bu nedenle peysaj çalıştı. Ancak figürlü resimlerinde özellikle portrelerinde, kendisinin de kabul ettiği gibi daha başarılıydı.

Sanatçının resimlerinin genel panoraması, İzlenimcilik ile Yeni Gerçekçilik arasında kabul edeceğimiz bir görünüm sunar. Peysajlarında Hoca Ali Rıza'nın ve Çallı kuşağı heyecanlarının izleri belirgindir (*Resim* 53).

²⁸⁵ Günül GÜLTEKİN., A.g.e., s. 54.

²⁸⁶ Nurullah BERK ve Kaya ÖZSEZGİN., A.g.e. s. 51.

²⁸⁷ Kıymet GİRAY., A.g.m., s. 3.

²⁸⁸ Nazlı Ecevit ile Görüşme "Boyut" s. 16 Ekim 1983. s. 14.



Resim 52 : Şeref AKDİK. "Erdek ve Balıkçılar" (1966) Tuval Üzerinde Yağlıboya 74 x 100 cm. A.D.R. ve H.M. Koleksiyonu



Resim 53; Nazlı ECEVİT. "Portre" Tuval Üzerine Yağlıboya 100 x 81 cm. A.D.R ve H.M. Koleksiyonu

Selahattin Teoman (1901)

İlk resim öğrenimini, Halil paşa ile Şevket Dağ'dan resim dersleri olarak yapmıştır. Daha sonra Sanayi-i Nefise'ye devam etmiş ancak okulu tamamlayamamıştır. Sanayi-i Nefise'de Ali Çelebi'nin atelyesine devam eden sanatçının resimlerinde Ali Çelebi'nin konstrüktivist etkileri görülmez aksine sanatçı izlenimci kavramlara bağlıdır. Serbest fırça darbeleri ile yapılan özensizmiş havası uyandıran desen ve grafik şema sanatçının serbest resim geleneğine bağlılığını gösterir. Onun resimlerinde 1914 kuşağından ayrılan yön renkle fazla ilgilenmemesidir. Sanatçı resimlerinde entellektüel biçim araştırmaları da yapmıştır (Resim 54).

Cevat Dereli (1900-1985)

Sanayi-i Nefise'den mezun olduktan sonra devlet sınavını kazanarak 1924 yılında Paris'e giden Cevat Dereli, Julian Akademisi'nde Paul Albert Laurens'in öğrencisi olmuştur. Buradaki dört yıllık eğitimden sonra Türkiye'ye döndüğünde Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışmaya başlamıştır. 1928-1932 yılları arasında Nazmi Ziya atelyesinde görev alan Dereli, arkadaşları Refik Epikman, Ali Çelebi ve Mahmut Cuda gibi hocalarının sanat anlayışlarına uymayan görüşleri nedeniyle Akademi'deki görevinden uzaklaştırılmıştır²⁸⁹. Ancak 1939 yılında kendisine tekrar görev verilmiş ve 1967 yılında buradan emekli olmuştur.



Resim 54 : Selahattin TEOMAN., "Alaeddin Keykubad Camii" Tuval Üzerine Yağlıboya ADR ve HM. Kol.

²⁸⁹ Kıymcı GİRAY., "Cevat Dereli ve Cemal Tollu'nun Sanatında Kesilen ve Aynılan Özellikler " Kültür ve Sanat Mart 1992 S. 13 s. 60.

Cevat Dereli, 1928 yılından itibaren kurucu üyesi olduğu "müstakiller" hareketi içinde yer almıştır. Türk Resmine çağdaş bir soluk getiren bu grup, her sanatçıya kendi üslubunu seçmesi ve elbirliğiyle desteklemesi, üyelerine bireysel sanat anlayışlarını tanıtabilme imkanını sağlamıştır. Cevat Dereli de bu bağlamda çizgi dokusu, renk uyumu ile işlediği yöresel konularda ve portrelerde kendine özgün bir stilizasyona ulaşmıştır (*Resim* 55). Sanatçı uzun yıllar müstakiller hareketi içinde sergilere ve yarışmalara katılmasına rağmen ilk kişisel sergisini ancak 1970'de açmıştır²⁹⁰. C. Dereli'nin bu yıldan itibaren resimlerinde artık derinlik, hesaplar ve planlar, tamamen kaybolmuş, yerini yumuşak fakat cesur fırça vuruşlarının bir anda oluşturduğu lirik, renkli, çekici anlatımlara bırakmıştır²⁹¹. Sanatçı, 31 Temmuz 1989'da ölmüştür.

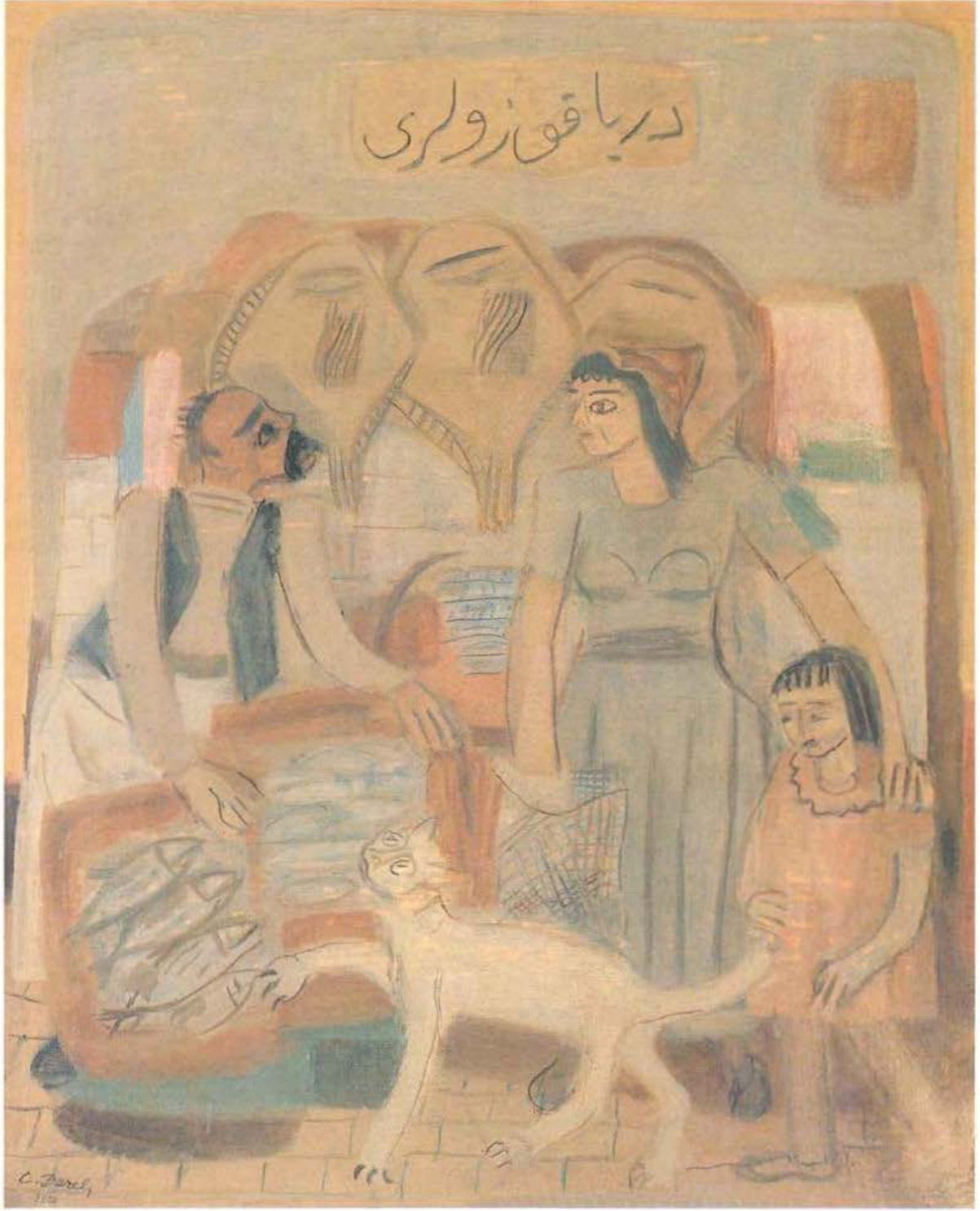
Adil Doğançay (1900-1991)

İstanbul'da doğan sanatçı Asker Ressamlar kuşağı'nın son temsilcilerindendir. Harita Mühendis Mektebi'nden mezun olan sanatçı akademik bir resim eğitimi almamıştır. Başlangıçta gerçekçi anlayışta peysajlar yapmış. Özellikle otantik Anadolu görünümelerini tablolarına geçirmiştir. Daha sonra izlenimci anlayışı benimsemiştir. Bunu, "ben Empresyonizmi severim., Tabloya bakınca renkler cıvı cıvı olmalı" sözleriyle ifade etmiştir²⁹².

²⁹⁰ Suna TANALTAY ve Erdoğan TANALTAY., "Cevat Dereli'nin Yaşam sevinci" Sanat Çevresi S. 130 Aralık 1989 s. 17.

²⁹¹ Kıymet GİRAY., A.g.m., s., 65

²⁹² Gönül GÜLTEKİN., A.g.e., s., 150.



Resim 55: Cevat DERELİ. "Derya Kuzuları" (1975) Taval Üzerine Yağlıboya 100 x 81 A.D.R. ve H.M. Koleksiyonu

Natürmort konusunu da sıkça işleyen sanatçı 1914 kuşağı ile birlikte hareket etmemiş ise de onların resim görüşlerini paylaşmış, en azından aynı değerlere bağlı kalarak resim yapmıştır²⁹³. Sanatçı altmış yılı aşkın bir sanat hayatının ardından İstanbul'da ölmüştür.

Zeki Kocamemi (1900-1959)

Öğrencilik yıllarında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyesi olan ve cemiyet içindeki son kuşak ressam-ları temsil eden Zeki Kocamemi, Sanayî-i Nefise'yi bitirdikten sonra kendi imkanlarıyla 1922 yılında, Almanya'ya gitmiştir. Berlin Güzel Sanatlar Akademisinde Hans Hoffman'ın atelyesinde beş yıl çalışmış-tır²⁹⁴. Zeki Kocamemi ile birlikte aynı yıllarda Avrupa'da eğitimlerini sürdüren ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin de son kuşağını temsil eden Cevat Dereli, Şeref Akdik gibi sanatçılar osmanlı ve Cumhuriyet Türkiye'si sanatının birbirine bağlı oldukları zincirin ara halkaları olmuşlardır. Özellikle bu konuda üstlerine düşen görevleri, 1928'de kuracakları "Müstakiller" çatısı altında, eski birlikleri Osmanlı Ressamlar Cemiyeti anlayışından çok daha farklı bir şekilde yerine getirmişlerdir²⁹⁵.

1927'de yurda dönen Zeki Kocamemi kısa bir süre Sanayî-i Nefise'de görev yapmış, daha sonra Trabzon'a tayin edilmiştir. Bir yıl sonra, değişen adı ile birlikte büyük bir reforma sahne olan Sanayî-i Nefise'ye (Güzel Sanatlar Akademisi) dönen Z. Kocamemi, Leopold Levi'nin asistanı olmuş, geri kalan ha-yatı boyunca burada çalışmıştır.

Z. Kocameminin resmini H. Hoffman'ın Konstrüktivizmi etkilemiştir. Empresyonizmin bir anlamda karşıtı olan bu eğilimde, nesnelerin boşluk içinde doldurdıkları yer, hacim ve derinlik, çizgiler ve renk kat-manları ile gösterilmiştir (*Resim 56*). Sanatçı resimlerinde teknik ayrıntılara özellikle önem veren bir üslup içinde olmuştur.

²⁹³ Nüzhet İSLİMYELİ., *Türk Resim Sanatı'ndan Desenler Anlana* 1977 s., 67

²⁹⁴ Nurullah BERK ve Kaya ÖZSEZGİN., A.g.e., s., 47.

²⁹⁵ Nüzhet İSLİMYELİ., *Türk Resim Sanatından Örnekler I* Ankara 1985 s., (Sayfa Numarası yok)



Resim 56 : Zeki KOCAMEMİ, "Atatürk'ün Cenaze Töreni" Tuval Üzerine Yağlıboya 175x250.

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Ondokuzuncu yüzyılla birlikte sanat repertuvarımıza giren Batılı anlamdaki resim sanatı, aynı dönemde Türk kültürüne kazandırılan diğer sanat türlerinden daha hızlı gelişerek kültür hayatımızda daha geniş taban bulmuştur. İlginçtir ki, bütün kavram ve teknikleriyle beraber kültür dünyamıza dahil ettiğimiz 'batılı' resim sanatının, Türk toplumunun bünyesine kazandırılmasında karşılaşılan zorluklar, Batılılaşma rüzgarlarıyla yurda giren diğer sanat dallarının adaptasyonunda karşılaşılan zorluklar kadar olmamıştır. Üstelik Türk insanı, bu yeni sanat alanında yüzlerce yıl geçmişe giden geleneksel sanatlarının deneyimlerinden aldığı motivasyonla da yeni bir gelişim süreci içine girerek, kendi özgün-kişilikli, yeni üslubunu da geliştirmeyi başarmıştır. Bu arada, eğitim-öğretim altyapısına kavuşmasıyla diyalektik bir gelişim mekânı-ması da kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Erken dönemin öncü sanatçılarının Klasik-Naturalist uygulamalarından yola çıkılarak başlayan Türk resim sanatının bu gelişim mekanizması sürekli olarak kendini yenileyerek günümüzün postmodern uygulamalarına kadar gelmiştir.

Roman, öykü, tiyatro, operet vb. gibi 'Avrupalı' sanat dallarının yurda geldiği 19. Yüzyıl başında Türk toplumu bu sanatları yeni yeni tanımaya başlarken, bu sanatlarla daha önce Avrupa'da tanışmış hatta bu konuda eğitim görmüş aydın bir kesim de, ülkede bu alanlarda kurumsallaşma uğraşı içindeydiler. Özellikle ressam, Avrupa kültür ortamının sanata, sanatçıya sağladığı imkânlar karşısında duydukları özlem ve bu özlemi ülkelerinde gerçekleştirmenin tek yolunun da bireysel değil, aksine toplu hareket etmekten geçtiğinin bilinciyle, 1909'da Türk sanatındaki ilk sanatçı birliği olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni kurmuşlardır. Bu cemiyet, Cumhuriyet öncesi Türk resim sanatı için olduğu kadar o dönemin genel kültür hayatı için de önemli bir sanatsal fenomendir. Öyle ki kendi başına bile döneminin kültür-sanat profilini temsil yeteneğine sahip görülmektedir. Bu nedenle cemiyet tek başına bile incelendiğinde Cumhuriyet öncesi Türk resim sanatı genel hatları ile ortaya çıkmaktadır.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Türk resim sanatının kurumsallaşma ve çağdaşlaşma çabalarının başlangıç noktası sayılabilir. Cemiyet çok uzun bir zaman Türk plastik sanatlarının hareket noktası, yönlendirici, ivme kazandırıcı aktif kitlesi olmuştur. Öyleki Cumhuriyet dönemine gelinceye dek son birkaç yılında ismini değiştirmiş olsa da bütün bir Osmanlı-Türk resminin yegane temsilcisidir. Batılı anlamdaki Türk resminin kanımızca en genel sınıflaması olan "Osmanlı", "Cumhuriyet" dönemlerinden ilkinde ait olan cemiyet, sanatsal görüş ve kavramlara ilişkin tutumuyla da Cumhuriyet öncesi kuşağı temsil eder,

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni Batı dünyasındaki üslup yenilikleri sunan bir sanatsal atılımdan çok, 19. Yüzyıl Osmanlı Türkiyesi kültür ortamının sanatçı ve toplum ilişkilerini düzenleyen bir meslek birliği şeklinde görmek gerekir. Zaten birbirinden çok farklı sanatsal görüş ve üsluba sahip sanatçıları biraraya getiren Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, üyelerini biraraya getiren neden bu değil, bir meslek olgusu altında profesyonelleşme arzularıdır. Bugünün değerlendirmelerine göre çok sınırlı ve yetersiz kalan bu istek ve arzular, o günlerin sanatçıları için oldukça radikal bir yenilikti.

Ancak bu nokta da ilgi çekici bir husus, Cemiyet'in bütün bir sanat ortamını içine alıyormuş gibi görülmesine rağmen aslında aynı dönemin bazı önemli sanatçıları kapsamamasıdır. Sözün gelişi sanatçının son bir iki yılı da olsa Osman Hamdi Bey ile önemli sayıda Darüşşafakalı sanatçı cemiyete üye değildi. Yanı sıra, Osmanlı vatandaşı gayri müslim sanatçıların da yabancı sanatçıların da Cemiyet'e organik bağları yoktu ve cemiyet sergilerine hiç katılmamışlardı.

Birinci Dünya Savaşının sona erdiği 1918 yılıyla birlikte Osmanlı Türkiye'sindeki değişen ve gelişen sosyal ve politik durum Osmanlı sanat platformunu da etkilemiştir. 1919 yılından itibaren Anadolu'da başlayan Türk İstiklal Mücadelesi Türk toplumunun bütün kesimlerinde bir milli uyanışı başlatmıştır. Kısa zamanda değişen politik dengelerin ardından milli devlet kavramı gündeme gelmiş ve bu kavram çok köklü

yeni değişikliklerin fitilini ateşleyen bir başka başlangıç olmuştur. Bu gelişmeler doğrultusunda sanat ortamı da paralel tavır alma gereğini duyarak, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adı altındaki '*Osmanlı*' sözcüğü '*Türk*' sözcüğü ile yer değiştirmiştir. Esasında bu değişiklik formel bir kabuk değiştirmedir. Çünkü II. Meşrutiyet dönemi fikir ve sanat heyecanlarıyla kurulmuş Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adını "*Türk Ressamlar Birliği*" olarak değiştirse de eski sanat ve sanatçı anlayışını korumuştur.

Ancak, usta-çırak ilişkisi'nden öteye gitmeyen sanat ve sanatçı geleneğine sahip bir toplum için oldukça radikal bir hareket olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti hareketi, Türk sanatı ve sanatçısının bugün çağdaş sıfatı ile andığımız nitelik oluşumlarından da pek çoğunu kazandıran süreci başlatmıştır. Türk resmini bireysel etkinlikler kısır döngüsünden kurtararak etkileşim imkanlarını arttırmış ve Türk sanatı ile sanatçısının evrensel sanata açılan ilk penceresi olmuştur.

Zamanla gelişen sanat ve sanat ortamı hakkındaki düşünceler sanatçıları daha değişik arayışlara itmiştir. 1923'ten sonra artık Cumhuriyet ilan edilmiş düşünce ortamına yepyeni fikirler hakim olmuştur. Doğaldır ki sanat ve sanat ortamı da bu yeni gelişmelerden payını alacaktır. Daha önce Osmanlı Ressamlar Cemiyeti içinde etkinlik gösteren İbrahim Çallı ve bir grup arkadaşının bayraktarlığını yaptığı Empresyonizm/İzlenimcilik Türk resmine egemen olur. Bu harekette yer alan sanatçılar aslında Cumhuriyet kuşağı olmakla birlikte, Osmanlı döneminde yetişmiş ve ilk ürünlerini de o yıllarda vermiş oldukları için her iki dönem kapsamında da ele alınabilirler. Türk resminde Batılı anlamda çağdaşlık arayışlarının denendiği ilk dönem sayılabilecek izlenimcilik, doğacı-gerçeklikten figüratif-öykülemeci gerçekliliğe, oradan da izlenimciliğe giden yolun diyalektik gelişiminin doğal bir sonucu olup daha önceki dönemlere alternatif olma iddiası ile ortaya çıkmamıştır. İzlenimcilerin atelyelerinde yetişen sanatçıların biraraya gelerek oluşturdukları "*Yeni Resim Cemiyeti*" için de aynı şeyler söz konusudur. Yani, Müstakiller'e kadar olan çağdaş sanat sürecindeki birlikler arasındaki farklılık Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ile Türk Ressamlar Birliği veya Güzel Sanatlar Birliği grupları arasındaki '*farklılık*' kadardır. Onun için, aslında yalnızca '*farklı*' olan şey sanatçıların tek tek ortaya koydukları bireysel misyonlardır.

Artık günümüzde bir buçuk yüzyıllık bir geçmiş olan pentür yada çağdaş resim sanatının geleneksel ele alış ve kavrayış kalıplarından çıkarılarak '*yeniden*' yorumlanması ve bir kısım yapay sınırlandırmalar ile adlandırmalardan kurtarılması gerekmektedir. Çağdaş Türk Resmi belli bir üslup ve yönelimi olmamasına karşın sosyal aktivitelerde beraber olan sanatçıları bir sanatsal birlik olarak değerlendirme yanlışlığından kurtarılmalıdır.

Cumhuriyet öncesi Türk resim sanatı, bu sanatı yaratan kültür ortamı ve bu sanatı meydana getiren sanatçıları değerlendiren bu kitabın konu alanı; 17. 18. ve hatta 19. Yüzyıllarda Saray'da ve saray dışında gelişen ve pentürle ilk ilişkilerin kurulduğu resimlerle başlayan, 18. yüzyılda '*Turquerie*' daha sonrada '*Oryantal*' ilgi ve modalarla Osmanlı kültürüne yaklaşan Batılı Oryantalist ressamlarla, bunların Gayrimüslim öğrencileri ve '*Asker ressamıarla*' devam eden "*Müstakil Ressamlar ve heykeltıraşlar Grubu*" adlı sanatçı birliğinin ortaya çıkışıyla son bulan yaklaşık yüzyıllık bir sanat serüveni ile sınırlıdır. Onun için bu kitabın "*Osmanlı dönemi Türk Resmi ve Ressamları*" şeklinde adlandırılabilmesi de mümkünsede öz ve biçim olarak birbirinden farklı olmayan ve birbirinin devamı niteliğindeki iki ayrı dönemin siyasi bir tanım içine çekilerek iki ayrı sanat gibi değerlendirilmesi yanlışlığına yol açacağından "*Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*" başlığı yeğlenmiştir. Üstelik '*Osmanlı*'dan kasıtlı Osmanlı Devletinin son bir iki yüzyılı belirtilmek istenirken, istemeden bütün bir Osmanlı tarihinin çağrıştırdığı ve konuya minyatürün de dahil olduğu gibi bir yanlış izlenimden de böylelikle kaçınılmıştır.

SUMMARY

The story of contemporary Turkish art begins approximately one hundred and fifty years ago, with the westernization movement that changed not only art but political and social life as well in this country. In the mid-19th century, when the Ottoman Empire was adopting European social and political institutions, art too was affected, gaining a contemporary quality that set it apart from the traditional forms of the past. The changes in this direction were reflected in the work of Turkish artists, who emerged as artists in the contemporary sense of the word. It should be made clear, however, that the present-day status of contemporary Turkish painting cannot be explained by reference to a mere century-and-a-half of history. If there were no deeply rooted tradition to begin with, what could have been accomplished in a period of years amounting to no more than two or three human lifetimes.

Within the context of the Turkish people's odyssey of pictorial art, from its inception to the present day, or in other words the dialectic homogenism of "Turkish Culture," the attempt to distinguish "traditional" vs. "modern" compartments, or "painting" vs. "the miniature," will, as emerges from our study to this point, vary according to one's approach to the subject. That is, different conclusions will be yielded by considering the miniature and painting as, on the one hand, distinct technical processes in the same national tradition of art, or, on the other hand, as distinct stylistic processes one of which succeeded the other.

Starting in North Central Asia and expanding with each additional ring as it spread westward, the circle of Turkish Culture reached the Middle East where it adopted Islamic ecumenism to take on a spiritually unifying character. By taking the steppe's rich, colorful world of forms and giving it shape in pictures, whether for murals or books, the Uighurs activated all the cultural resources which made possible the Seljuk miniatures that would come to dominate the entire Middle and Near East during the 13th century. The center of the cultural circle which in that century slid into Anatolia took roughly two centuries of development to prepare stylistically for the Anatolian pictorial art -i.e. the miniature- which in the 15th and 16th centuries would reach its zenith. During those two centuries of development a pictorial language was born from the union of both Asian and Middle Eastern contributions with an Anatolian element. (Chapter Two traces this traditional representational art chronologically, starting with the earliest known examples, which may be viewed primarily as historical material, up until the late 18th century when it ceased to be practiced. There is also an attempt to determine the effect on Turkish art of the rather short-lived earliest experience at the first fork in the road which would separate the Turkish miniature from painting, outlining the cultural milieu of the 15th century and indicating the contributions and influences of Western artists.)

At the point defined by the separation of painting and the miniature, there is a richness at least in terms of technique, content and subject matter, constituting a tie between these two traditions; and among the important factors making possible an awareness of this fact were, as indicated previously the European Orientalist painters. Actually the Ottoman adventure of these European artists goes back farther than the 18th century, when 'oriental' interests emerged, for they started visiting and sojourning in the Ottoman lands as early as the 15th century, sometimes even taking up posts in the palace where they contributed to the artistic output. The path was opened by certain renowned Italian artists of the 15th century, and in the 16th century was also beaten by painters from Central and Northern Europe. However, unlike the 15th century artists who came during the reign of Fatih (Mehmet II) and painted in Istanbul, perhaps even training students, not counting a handful of which we may or may not be aware (such as the Hungarian *Nakkaş Pervane*), those who came to the Ottoman lands for a variety of reasons, executed engravings of the land and its people, and then departed as they had come, can scarcely have made any direct contribution to Ottoman art. And it is unthinkable that they had any technical or artistic impact on Ottoman pictorial art.

Only hundreds of years later did the first true paintings, and the first true painters, emerge on the scene, the between 1850 and 1900 being especially significant in the development of this genre, for during these years the studios of army-career painters, mainly in Beyoğlu, began to appear alongside those of the non-Muslim and Orientalist artists. During the same years, Guillement gave lessons and held exhibitions at his private academy in Beyoğlu, while in 1872 and 1875 Şeker Ahmet Pasha held his first collective exhibitions, and in 1880-82 the Elifba (ABC) Club, some members of which were Ottoman Artists belonging to minorities, gave exhibitions which were welcomed positively by the public. Then in 1883 the *Sanayi-i Nefise Mektebi* (school of fine Arts) was opened. Meanwhile the dawn of the era came as Ferik Tevfik, Ferik İbrahim Pasha and others became the first artists to be sent abroad for studies. During the same period such important Orientalists as Zonaro and Moretti continued to be active. Most interesting of all, as this academic development took place in Turkish painting, young artists with a primitive style, some of whom would perhaps continue their careers at Harbiye (the Military Academy) and Mülkiye (the School of Political Science), were at work in the Darüşşifaka Lycée producing the first examples of archaism ever to be seen in Turkish painting. These years also loom large in the career of Osman Hamdi Bey, who came from Baghdad to Istanbul in 1871 and must have contributed to some exhibitions with paintings he did during this time.

One sign of westernization in the 19th-century Ottoman Empire was the appearance on the palace walls of paintings by such European artists as Gérôme, Harpignies, Aivazovsky and Fromentin. Meanwhile, Turkish students were being sent to Europe for the first time to pursue the study of painting and its craft. This was a period during which foreign artists were invited to Turkey and paintings were purchased from abroad. Quite naturally, a first generation of Turkish painters emerged who had been trained in European countries. Chief among these were Ferik Tevfik Pasha, Hüsnü Yusuf, Servili Ahmet Emin, Süleyman Seyyid and Şeker Ahmet Ali Pasha. Although the title of pasha naturally came later in life, it will be seen that most of these artists were initially educated in military academies, but there were also those who came out of the civilian schools which were newly being started up. The opening in 1883 of a school of fine arts, bearing the highly dignified name *Sanayi-i Nefise Mektebi-i Alisi*, marked the institutionalization of training in the plastic arts.

The first stage of contemporary Turkish art is embodied in the works of Ahmed Bedri, Tevfik Beşiktaş, Hüseyin Karagörmük, Darüşşafaka Hüseyin and others referred to by the French critic Réné Huyghe as "Turkish Primitives". Known in their own country by the name of the Lycée which many of them attended-Darüşşafaka- these artists, in their treatment of subject matter drawn from nature and architectural monuments, tended toward mysticism balanced by a clear simplicity. Although they worked from photographs, in certain compositions they managed landscape painting of a pure, chaste sensibility, increasingly independent of the data reported by the camera's lens. This is most apparent in the works of Hüseyin Zekai Pasha, another who belonged to the "soldier's corner" in this initial generation of contemporary Turkish artists.

The signs which manifest themselves in the canvasses of Hüseyin Zekai Pasha, and indeed before him in the work of Süleyman Seyyid, picked up in the early 1900s by İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran and Hikmet Onat, are the tentative marks of that impressionism which was later to make itself more strongly felt in Turkish painting. We cannot discuss the 1914 generation, as it is sometimes referred to, without first mentioning two artists who paved the way for it, Hodja Ali Rıza and Halil Pasha. The former, with his carefully detailed landscapes of Istanbul, was in fact the first Turkish landscape painter of note in the modern era, breaking cleanly with the more primitive period represented by Osman Hamdi. Halil Pasha, too, Hodja Ali Rıza's contemporary had a far stronger affinity with the coming wave than with the generation that preceded him. As stated above these two artists are harbingers of the impressionism which would come to the fore in Turkey after the year 1914.

Translation:
Fred Stark
Alâaddin Gürtuna

BİBLİYOGRAFYA

1. A.HÜSEYİN, R.OLSON, C.KUREŞİ., *Oryantalistler ve İslâmiyatçılar İnsan Yayınları* (Çev.Bedirhan MUHİP) İstanbul 1989
2. ACUN, Hakkı., "A Fine Home in Sivas The Kangalağası Mansion" *Image Issue* 35 1990 p., 20-22.
3. AKSEL, Malik., *Anadolu Halk Resimleri* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 868 İstanbul 1960
4. AKSÜĞÜR, İpek., "Osman Hamdi'ye Çağının Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış" *Yeni Boyut* S. 21 Mart 1984 s., 6-14
5. AKURGAL, Ekrem vd., *Geçmişten Günümüze Türkler ve Türkiye Tütav, Kültür Sanat ve Tanıtma Eserleri Dizisi: 1* Ankara 1991
6. AKYILDIZ, Ali., "Osmanlı Bürokratik Geleneğinin Yenileşme Süreci:Yenileşmeyi Zorunlu Kılan Nedenler" *İslâm Gelenek ve Yenileşme 1. Uluslararası Kutlu Doğum İlmi Toplantısı Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları Sempozyumlar/Paneller 1. İstanbul 1996 s., 129-140.*
7. ALKIM-MAHİR Bânu., "Abdullah Buharî" *Turing Kasım* 1982 s., 28-32.
8. ALPAR, Cevdet Memduh., *Onbeşinci Yüzyıldan Bu Yana Türk ve Batı Kültürlerinin Karşılıklı Etkileme Güçleri Üzerine Bir İnceleme* Ankara 1981
9. ALTINOK, İsmail., "Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi" *Oluşum* S.90/91 Nisan/Mayıs 1985 s.,42-49; Halil EDHEM.,*Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* Milliyet Yayınları Sanat Kitapları Dizisi:1 İstanbul 1970
10. AND, Metin., "17. Yüzyılda Bir Halk Ressamı" *Hayat Tarih Mecmuası* S. 10 C. 2 Kasım 1970 s., 7-9.
11. AND, Metin., "Türk Çarşı Ressamlarının Gözünden Çalgıcı Cariyeler" *Kültür ve Sanat* S. 17 Mart 1993 s., 4-7.
12. AND, Metin., "17 Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları ve Resimlerinin Beşgesel Önemi" *Kültür ve Sanat* S. 8 Aralık 1990 s., 5-12.
13. AND, Metin., *Turkish Miniature Painting-Ottoman Period-Dost Yayınları* Ankara 1974.
14. Anonim., "Süleyman Seyyid-1842/1913-" *Türkiye'de Sanat* S.22 Ocak-Şubat 1996 s.,24-25.
15. Anonim.,*Ressam Rıza Bey'in Fatih Tabloları* *Antik-Dekor* S.16 1992 s.,78-79.
16. AREL, M. Ruhi., "Hoca Ali Rıza" *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* 1 Temmuz 1330 S.18. s., 278-279.
17. ARIK, Rüçhan., "Camide Resim" *Türkiyemiz* S.14 Ekim 1974 s.,2-16.
18. ARIK, Rüçhan., *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:947 Sanat Eserleri Dizisi:9* Ankara 1988
19. ARMAÇAN, Mustafa., *Gelenek* İstanbul 1992
20. ARSLAN, Mihriban., "Kıyafetnameler ve H. Blackmer Koleksiyonundan Bir Albüm" *Antik-Dekor* S.16 (1992) s.,136-139.
21. ATASOY, Nurhan., "1558 Tarihli Süleymannâme ve Macar Nakkaş Pervane" *Sanat Tarihi Yıllığı III. (1969-1970)* İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü İstanbul 1970 s., 167-196.
22. ATIL, Esin., "Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmet II" *Ars Orientalis IX* (1973)
23. ATUF, Nafi., *Türkiye Maarif Tarihi-Bir Deneme- Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi* Ankara 1930

24. BABİNGER, Franz "Fatih Sultan Mehmet ve Sanat" (Çev. M. Şevki Yazman) *Hayat Tarih Mecmuası* C. 2 S. 11 Aralık 1969 s., 34-36.
25. BABİNGER, Franz., "Fatih Sultan Mehmet ve İtalya" (çev. B. Sıtkı Baykal) *Belleten* C. XVII S. 65 (1953) s., 41-82.
26. BABİNGER, Franz., "Fatih ve Ressam Gentile Bellini (Çev. M. Şevki Yazman) *Hayat Tarih Mecmuası* C. 2 S. 7 Ağustos 1969 s., 85-88
27. BAYHAN Mehmet., "Fotoğrafın Başlangıcı ve Gelişimi" *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını* Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:1 Ankara 1985 s., 351-366.
28. BAYHAN Mehmet., "Uygarlığın Sureti : Fotoğraf" *Cumhuriyet Dergi* S.180 -20 Ağustos 1989
29. BAYKARA, Tuncer., "II Mahmut ve Resim" *Bedrettin Cömert'e Armağan* Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi-Özel Sayı- Ankara 1980 s., 509-516.
30. BAYRAKDAR, Nedret., "Osmanlılar zamanında Saray ve Çevresi İçin Eser Veren İki Mısırlı Sanatçı" *İlgi* S.81 Bahar 1995 s., 22-28
31. BAYRAKTUTAN, Yusuf., *Türk Fikir Tarihinde Modernleşme, Milliyetçilik ve Türk Ocakları* Kültür Bakanlığı Yayınları:1835 Yayınlar Dairesi Başkanlığı Başvuru Kitapları Dizisi: 34 Ankara 1996.
32. BAYRAM, Sadi., "Musavvir Hüseyin Tarafından Minyatürleri Yapılan ve Halen Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinde Muhafaza Edilen Silsile-nâme" *Vakıflar Dergisi* S. XIII. (1981) s., 253-338
33. BAŞKAN Seyfi., "Dersaadet'te Yeni Bir Sanat; Fotoğraf" *Kültür ve Sanat* Mart 1992 S.13 s., 44-47.
34. BAŞKAN, Seyfi., "Contemporary Turkish Painting" *İmage* issue 25 1989 p.,23-27.
35. BAŞKAN, Seyfi., *Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları / Contemporary Turkish Painters* Kültür Bakanlığı Yayınları:1321 Sanat Eserleri Dizisi:14 Ankara 1991
36. BAŞKAN, Seyfi., *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Çardaş* Yayınları Bilim Sanat Dizisi:1 Ankara 1994
37. BAŞKAN, Seyfi., *Çağdaş Türk sanatı Üzerine Denemeler* Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayınları:3 İstanbul 1990.
38. BAŞKAN, Seyfi., *Türk Resminde Tarih Yorumu* Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilimdalı Sanat Tarihi Bilimdalı Yayınlanmamış Doktora Tezi Konya 1997.
39. BEHAR, Büşra Ersanlı., *İktidar ve Tarih -Türkiye'de 'Resmi Tarih' Tezinin Oluşumu,1929-1937-* Afa Yayınları: 207, Türkiye Üzerine Araştırmalar:12 İstanbul 1996
40. BERK ,Nurullah., *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi* İstanbul 1972
41. BERK Nurullah., "Bir Resim Sergisi Münasebetiyle" *Varlık* N.9798, 101 (15 Temmuz) s.,388-389.
42. BERK, Nurullah - GEZER, Hüseyin., *50. Yılın Türk Resim ve Heykeli* İstanbul 1973
43. BERK, Nurullah - ÖZSEZGİN, Kaya., *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Genel Yayın No:248 Cumhuriyet Dizisi:11 Ankara 1983
44. BERK, Nurullah., "Türkiye'de Resim ve Ressamlar:1" *Hayat Tarih Mecmuası* S.6 C.1 Haziran 1974 s.,62-67.
45. BERK, Nurullah., "Türkiye'de Resim ve Ressamlar:3" *Hayat Tarih Mecmuası* S.7 Temmuz 1974 s.,3543.
46. BERK, Nurullah., "Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini" *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* S.2 Ankara 1953
47. BERK, Nurullah., "Türkiye'de Resim ve Ressamlar: 1" *Hayat Tarih Mecmuası* C.1 S. 5 Mayıs 1974 s.,56-62
48. BERKES, Niyazi., *Türkiye'de Çağdaşlaşma Bilgi* Yayınları Ankara 1973

49. BERKTAY, Halil., "İslâmcılık Oryantalizmi Aşabilir mi? Saçak s.12 Ocak 1985
50. BERKTAY, Halil., **Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü** Kaynak Yayınları İstanbul 1983.
51. BERKTAY, Halil., "Kültür ve Tarih Mirasımıza Bakışta Milliyetçiliği Aşma Zorunluluğu" **Osman Hamdi Bey ve Dönemi** (17-18 Aralık 1992, Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu) Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını İstanbul 1993 s., 240-257
52. BERNHEİM, E., **Tarih İlmine Giriş: Tarih Metodu ve Felsefesi** (Çev.M.Şükrü Akkaya) Devlet Basımevi İstanbul 1936.
53. BEYKAL, Canan., "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi" **Yeni Boyut** S.16 Ekim 1983 s.,6-13.
54. BLOCH, M., **Apologie Pour L'h'istoire** (1941) [éd.A.Colin] Paris 1974
55. BOPPE, A., "Hatice Sultan ve Melling" **Hayat Tarih Mecmuası** Nisan 1968 C.1 S.3
56. BOYAR, Pertev., "(Sergi Broşürü) Emlak Bankası Sanat Galerisi 11 Aralık/31 Aralık 1992 Ankara.
57. BOYAR, S. Pertev., **Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları** Jandarma Basımevi Ankara 1948
58. ÇAĞMAN, Filiz vd., **Anadolu Medeniyetleri: Selçuklu/Osmanlı C. III.** Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara 1983.
59. ÇAĞMAN, Filiz., "Türk Minyatür Sanatının İslâm Minyatür Sanatındaki yeri" **İslâm Sanatında Türkler** Yapı ve Kredi Bankası Yayınları: 1 İstanbul 1979.
60. ÇAĞMAN, Filiz., "Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler" **Sanat Tarihinde Doğudan Batıya (Ünsal Yücel Anısına)-Sempozyum Bildirileri-Sandoz Kültür Yayınları** No: 11 İstanbul 1989 s., 35-46.
61. ÇAKALOZ, O.Zeki., **Eleştiriler Urart** Sanat Galerisi Yayınları Sanat ve Kültür Kitapları Dizisi : 1 İstanbul 1982
62. CARBOGNANO (KÖMÜRCİYAN), Cosimo Comidas de., **18.Yüzyılın Sonunda İstanbul** (İtalyanca ve Latince Aslından Çeviren;Erendiz Özbayoğlu) Eren Yayınları İstanbul 1993
63. ÇEÇEN, Anıl., **Kültür ve politika** Hil Yayınları:16 İstanbul 1984
64. ÇELİK Nursel., **Fransız Devriminin Resim Sanatına Etkisi** Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-iş Eğitimi Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul 1994
65. CEVDET., "Tanzimat'ın İlk Günleri"(Sadeleştiren Yılmaz Öztuna) **Hayat Tarih Mecmuası** S.2 C.1 Mart 1979 s.,9-14
66. CEZAR, Mustafa., **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları** 109 İstanbul 1971.
67. CEZAR, Mustafa., "Ressam, Arkeolog Müzeci, Osman Hamdi Bey" **Sanat Çevresi** S.144 Ekim 1990. s.,4-6.
68. CLAUDON, Francis., **Romantizm Sanat Ansiklopedisi** (der.F. Claudon) (Çev.Ö.İnce) Remzi Kitabevi İstanbul 1988
69. CLAULAS-BROUSSEAU, Annie., "Tarihi Resim" **Théma Larousse Tematik Ansiklopedi** Milliyet Yayınları 1993-1994s., 260-261
70. ÇOKER, Adnan., "Fotograftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar" **Yeni Boyut** S.9 Ocak 1983 s.,4-12.
71. CONSTANS Claire., "Yeni Klasikçilik ve Romantizmin Tohumları" **Thema Larousse Tematik Ansiklopedi** Milliyet Yayınları 1993 - 1994 s., 278-279
72. ÇORUHLU, Tülin., "İstanbul Harbiye Askeri Müzesi'ndeki Halil Paşa'nın Eserleri" **Antik-Dekor** S.28 1995 s.,68-71.
73. ÇURAK, Galina., "Bir Deniz Ressamının Öyküsü.Ayvazovski Türkiye'de" **Türkiyemiz** S.64 Haziran 1991 s.,26-28.

74. DAVİSON, Roderic H., **Reform in the Ottoman Empire 1856/1876-** New York 1973.
75. DELEON, Jak., "Osmanlı Döneminde Yabancı Ressamlar" **Gergedan** S.19 Eylül 1988 s.,35-36.
76. DEMİRSAR, V.Belgin., **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler** Kültür Bakanlığı Yayınları : 1058 Sanat Eserleri Dizisi : 12 Ankara 1989
77. **Dergah**, S.2 1 Mayıs 1337 (1921)
78. **Dergah**, S.27 20 Mayıs 1338 (1922),
79. DERİN, F.Çetin., "Osmanlı Devletinin Siyasi Tarihi" **Türk Dünyası El Kitabı** C.I Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları: 121 Ankara 1992 s.,477-490.
80. DERİNGİL, Selim vd., **Osman Hamdi Bey ve Dönemi** (17-18 Aralık 1992, Sempozyum Bildirileri) Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 1993 s.,3-11.
81. DOĞANAY, Servet., **Türk Resminde D Grubu** Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-iş Anabilim dalı Yayınlanmamış Lisans tezi İstanbul 1992.
82. EDHEM, Halil., **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu** (Bugünkü Dile Aktaran: Gültekin Elibal) Milliyet Yayınları Sanat Kitapları Dizisi: 1 İstanbul 1970
83. ELDEM, Edhem., "Batılılaşma,Modernleşme ve Kozmopolitizm: 19.Yüzyıl Sonu ve 20.Yüzyıl Başında İstanbul " **Osman Hamdi Bey ve Dönemi** (17-18 Aralık 1992, Sempozyum Bildirileri) Tarih Vakfı Yurt yayınları İstanbul 1993 s.,12-26
84. ELİBAL, Gültekin., "Ressam Hayri Çizel İçin" **Sanat Çevresi** S.62 Aralık 1982 s.,19-22.
85. ELİBAL, Gültekin., "Ruhi Arel" **Sanat Çevresi** S.66 Nisan 1984 s.,25-26.
86. ELİBAL, Gültekin., **Atatürk Resim ve Heykel Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:121 Atatürk Dizisi:19** İstanbul 1973
87. ERCAN, Yavuz., "Seyyid Mehmed Emin Vahid Efendi'nin Fransa Sefaretnamesi" **Otam** Ocak 1991 S.2
88. ERDEMOĞLU, Bülent., "Araçlarda süren Halk Sanatı" **Bedrettin Cömert'e Armağan** Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimle Dergisi (Özel Sayı) Ankara 1980 s.,517-519.
89. ERGÜVEN, Mehmet., "Resimde Anlam Üzerine" **Gergedan** No.11 Ocak 1988 s.,67-71
90. ERHAN, Kemal., "Romantizm,Elem,Hüzün,Melankoli.Hüseyin Avni Lifij" **Antik-Dekor** S.16 1992 s.,80-83.
91. ERHAN, Kemal., **Hoca Ali Rıza Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Genel Yayın No:220 Türk Ressamları Dizisi:2** Ankara 1980.
92. EROL, Erdoğan., "Konya Mevlâna Müzesi'nde Bilinmeyen Bir Osmanlı Sultanları Albümü" **Kültür ve Sanat** S.26 haziran 1995 s., 49-51.
93. EROL, Turan., "Sanayi-i Nefise'nin İlk Mezunları ve Çallı Kuşağı" **Kültür ve Sanat** S.7 Eylül 1990 s.,5-9.
94. EROL, Turan., "Bugünün Türk Resminde 1950 Öncesinin Yeri" **Kültür ve Sanat** S. 9 Mart 1991s.,7-11.
95. EROL, Turan., "XIX. Yüzyıl Resim Sanatımız Üzerine Yeni Bilgiler" **Yeni Boyut** S.11 Mart 1983 s., 8-9.
96. ERSOY, Ayla., "18. Yüzyılın Minyatürleri ve 19. Yüzyılda Batı Tarzı Resme Geçiş" **İlgi** S.64 Kış 1991 s.,12-18.
97. ERZEN, Jale N., "Resimde Doğu Merakı:Oryantalizm" **Yeni Boyut** S.21 Mart 1984
98. EYİCE, Semavi., "Avrupalı Bir Ressam Gözüyle Kanuni Sultan Süleyman" **Kanuni Armağanı** Türk Tarih Kurumu Ankara 1970s.,127-170.
99. GATELLIER Gilbert., "Romantik Resim" **Théma** Larousse Ternatik Ansiklopedi C.5 Milliyet Yayınları 1993-1994 s., 280-281.

100. GERMANER, Semra., "1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular" **Osman Hamdi Bey ve Dönemi** (17-18 Aralık 1992,Sempozyum Bildirileri) Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 1993 s.,69-74.
101. GERMANER, Semra., "Türk Resminde İzlenimci Akım-1914 Kuşağı Sanatçıları" **Antik-Dekor S.2** (Tarihsiz) s., 98-101.
102. GEZER, Hüseyin., **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Genel Yayın No:255 Cumhuriyet Dizisi:14** Ankara 1984
103. GOMBRICH, Ernst Hans Josef., **Sanat ve Yanılsama** [Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi] (çev.A.Cemal) Remzi Kitabevi İstanbul 1992
104. GOMBRICH, Ernst Hans Josef., **Sanatın Öyküsü** [Başlangıcından Günümüze Sanat Tarihi -Resim,Heykel,Mimarlık-](çev.B.Cömert) Remzi Kitabevi İstanbul 1980
105. GÖNENSAY Hıfzı Tevfik., **Tanzimattan Zamanımıza Kadar Türk Edebiyatı Tarihi** Remzi Kitabevi İstanbul 1949
106. GÖNENSAY, Hıfzı Tevfik - BANARLI, Nihad Sami., **Başlangıcından Tazminat'a Kadar Türk Edebiyatı Tarihi** Remzi Kitabevi İstanbul 1943 s., 137-140.
107. GÖREN, Ahmet Kamil., **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi Şişli Belediyesi-İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Yayını** İstanbul 1997
108. GÖREN Ahmet Kamil., "19.Yüzyıl Türk Sanatçılarının Ortak Özellikleri ve Primitifler, Darüşşafakalı Ressamlar Üzerine" **Sanat Çevresi S.193** Kasım 1994 s.,3-5.
109. GÖREN, Ahmet Kamil., "Şişli Atölyesi, Viyana Sergisi ve Gerçekleştirilemeyen Berlin Sergisi" **Türkiyemiz S.78** Mayıs 1996s.,50-59.
110. GÖREN, Ahmet Kamil., "Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Çabaları Bağlamında 19.Yüzyıl Sanat Ortamını Oluşturan Azınlık, Levanten ve Ressamlar" **Antik-Dekor S.40** Nisan 1997
111. GÖREN, Ahmet Kamil., "Resim Sanatının Gelişim Sürecinde Osmanlı Padişah Portreleri" **Antik Dekor S.22** 1993 s., 36 - 39
112. GÖREN, Ahmet Kamil., "Türk Resim Sanatına Yön Verenler: Avni Lifi" **Türkiyemiz S. 63** Şubat 1991 s.,50-53.
113. GÖREN, Ahmet Kamil., **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi Şişli Belediyesi-İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Yayını** İstanbul 1997
114. GÜLTEKİN, Gönül., **Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı T.C. Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri** Ankara 1992.
115. GÜRÇAĞLAR, Aykut., "Osmanlı Sarayında Bir Ressam-ı Şehriyari Fausto Zonaro ve Türk Resim Sanatına Etkileri" **9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi C.11 -Bildiriler- Kültür Bakanlığı Yayınları:1703** Yayınlar Dairesi Başkanlığı Özel-Kongre Dizisi:20-1 Ankara 1995 s.,219-222.
116. GÜRÇAĞLAR, Aykut ., "Nakkashane ve Nakkaş Kavramı" **Sanatsal Mozaik S. 8** Nisan 1996 s., 14-22
117. GÜRÇAĞLAR, Aykut., "Osmanlı Saray Nakkaşbanesinin Ortadan Kalkması ve 19. Yüzyılda Osmanlı Saray Ressamlığı Kurumu" **Türkiye'de Sanat Ocak-Şubat 1994 S.12** s.,60-63.
118. GÜRÇAĞLAR, Aykut., "Padşahlık Bir Ressam Gözüyle, Zonaro'nun İstanbul'u" **Türkiyemiz S.65** Ekim 1991 s.,20-31.
119. GÜVEMLİ, Zahir., "Cumhuriyet Devri Sonrası Sanat Akımları" **Türkiyemiz S.66** Şubat 1992 s.,32-37.
120. GÜVEMLİ, Zahir., "Kadıköy'ün Kadıköylü Ressamı: Osman Asaf Bey" **Sanat Çevresi S.49.** Kasım 1982 s., 22-24
121. GÜVEMLİ, Zahir., **Resim Sanatı ve Türk Resmi** Ak Yayınları Sanat Kitapları Serisi: 11 İstanbul 1987

122. GÜVEMLİ, Zahir., **Sabancı Resim Koleksiyonu / Collection of Painting** Ak Yayınları Sanat Kitapları Serisi : 7, İstanbul (tarihsiz) s., (sayfa numarası yok)
123. GİRAY, Kıymet., "Türk Sanatının Çağcıl Gelişmelere Açılması" **Kültür ve Sanat** S.29 Mart 1996 s.,39-43.
124. GİRAY, Kıymet., "Yurdu Gezen Türk Ressamları-1(1939-1944 Yurt Gezileri)" **Türkiye'de Sanat** Mart-Nisan 1995 S.18 s., 34-37.
125. GİRAY, Kıymet., "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" **Yeni Boyut** S.17 Kasım 1983 s., 3-7.
126. GİRAY, Kıymet., "Türk Resminde Liman Sergisi, Yeni'ler Grubu ve Léopold Levy" **Türkiye'de Sanat** S.13 Mart-Nisan 1994 s.,49-59.
127. GİRAY, Kıymet., "Cevat Dereli ve Cemal Tollu'nun Sanatında Kesişen ve Ayrılan Özellikler" **Kültür ve Sanat** S.13 Mart 1992 s.,59-65.
128. GİRAY, Kıymet., "D grubu ve Türk Resim Sanatında 'üslup Güdümü'nün Başlaması" **Türkiye'de Sanat** S.15 Eylül-Ekim 1994 s.,36-39.
129. GİRAY, Kıymet., **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği** Akbank Kültür ve Sanat Kitapları:64 İstanbul 1997
130. GİRGİN, Emin Çetin., "Osmanlı İmparatorluğunu Resimleyen Maltalı Ressam" **Cumhuriyet** 12.4.1987.
131. HATİPOĞLU, Aytekin., Hoca Ali Rıza **Sabah Gazetesi/Cafe Pazar** S.3 1995 s.,20,21
132. HAİRİ, Abdülkerim., **Osmanlı'nın Batılılaşma Çabaları ve Batının İki Yüzü** İstanbul 1993
133. HÜSEYİN, Şeref Abdülkadirzade., "Ressam Şeker Ahmet Ali Paşa" **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (Gazetesi)** S.3 1 Mart 1327
134. İHSANOĞLU, Ekmeleddin., "Tanzimat Öncesi ve Tanzimat Dönemi Osmanlı Bilim ve Eğitim Anlayışı" **150. Yılında Tanzimat Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları VII.Dizi-Sa.142** Ankara 1992 s.,348-375.
135. İMBERT, Paul., **Osmanlı İmparatorluğunda Yenileşme Hareketleri** Türkiye'nin Meseleleri Havass Yayınları İstanbul 1981.
136. İNANKUR, Zeynep., "An Orientalist of Istanbul:Amadeo Count Preziosi" **Image Issue** 33 (1990) p.,2-7.
137. İNANKUR, Zeynep., "19. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul'a Gelen Batılı Sanatçılar" **Osman Hamdi Bey ve Dönemi /17-18 Aralık 1992,Sempozyum)** Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 1993 s.,75-82
138. İNANKUR, Zeynep., "İstanbul'da bir Oryantalist,Amadeo Preziosi" **Antik-Dekor** S.16 (1992) s.,84-89.
139. İSKENDER, Kemal "Türk Resminin Figüratif Açısından Görünümü" **Türkiye'de Sanat**, Ocak - Şubat 1994 S. 12 s.,39-43.
140. İSKENDER, Kemal., "Türk Resminin Dünü,Bugünü ve Geleceği" **Gergedan** Eylül 1988 S.19 s.,3-28.
141. İSKENDER, Kemal., "Cumhuriyetin İlk Yıllarındaki Türk Resmi ve Siyaset İlişkileri" **Türkiye'de Sanat** Ocak/Şubat 1996 S. 22 s.,42-45.
142. İSLİMYELİ, Nüzhet., **Suluboya Resim Sanatı Tarihi / The History of Watercolor Art** Ankara 1982
143. İSLİMYELİ, Nüzhet., **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi** Ankara 1967
144. İSLİMYELİ, Nüzhet., **Türk Resim Sanatından Desenler** Ankara 1977
145. İSLİMYELİ, Nüzhet., **Türk Resim Sanatından Örnekler 1** Ankara 1985. s., (Sayfa numarası yok)
146. İSLİMYELİ, Nüzhet., **Ülkemize Onur Kazandıran Sanatçılar** Ankara Sanat Yayınları : 8 Ankara 1980

147. KAHRAMAN, Ekrem., "Günümüz Türk Resminin Entellektüel Zemini Üzerine" **Türkiye'de Sanat** S.15 Eylül-Ekim 1994 s.,32-35.
148. KALÇA, Mine., **Ressam Sami YETİK'in Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesindeki Yazıları** Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul 1996.
149. KAPLAN, Mehmet vd., **Atatürk Devri Fikir Hayatı I-II** Kültür Bakanlığı Yayınları: 468-469 Atatürk Dizisi:10 Ankara 1992.
150. KAYA, Mustafa., "Eski Ürgüp Evlerinde Duvar Resimleri" **Kültür ve Sanat** S. 17 Mart 1993 s., 48-50.
151. KAYABAL, Aslı., "Işık Doğu'dan Gelir" **Yeniüzyıl** 22 Ocak 1997
152. KAYABAL, M.Ali., "18. Yüzyılda Türkiye'ye Gelen Yabancı Ressamlar" **Hayat Tarih Mecmuası** [S.5 1968/1 s.,27-34;S.6 1968/2 s.,41-47;S.7 1968/3 s.44-48] S.5 1968/1 s.,43.
153. KAYALI, Kurtuluş., **Türk Düşünce Dünyası I.** Ayyıldız Yayınları:5 Düşünce Dizisi:3 Ankara 1994
154. KAYALI, Kurtuluş., "Çağdaş Türk Edebiyatında Tarih Sorunu" **Suut Kemal Yetkin'e Armağan** Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi:1 Ankara 1984 s., 31-36
155. KEYMAN, Fuat vd., **Oryantalizm Hegemonya ve Kültürel Fark** İletişim Yayınları:362 Araştırma İnceleme:57 İstanbul 1996.
156. KINAY, Cahid., **Sanat Tarihi [Rönesans'tan Yüzyılımıza Gelenekselden Moderne-]** Kültür Bakanlığı Yayınları: 1443 Yayınlar Dairesi Başkanlığı Sanat-Sanat Tarihi Dizisi/25-1 Ankara 1993.
157. KINAYTÜRK, Hamit., "74 yıl önce yapılan bir Atatürk Portresi ve Atatürk'ün bir Portresi" **Kültür ve Sanat**S.33 Mart 1997 s., 7-11
158. KINAYTÜRK, Hamit., "Türk Resim Sanatındaki Hamasi Tablolar Üzerine" **Kültür ve Sanat** S.1 Aralık 1988 s.,76-77.
159. KINIK, Zeynep., "Namık İsmail" **Yeni Boyut** S.1 Ocak. 1982 s.,12.
160. KIRIMTAYIF, Süleyman., **XV. ve XIX. Yüzyıllar Arasında Osmanlı Saray Sanatı Teşkilatı** İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi İstanbul 1996.
161. KOÇAK Nur., "Foto-Gerçekçilik" **Yeni Boyut** S.9 Ocak 1983 s.,27-32.
162. KOÇAN, Hüsamettin., "Bugün ve Gelecek Açısından Halk Resimleri" **Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını** Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 1 Ankara 1985 s., 445-450.
163. KOÇAN, Hüsamettin., "Halk Resimleri" **Yeni Boyut** 3/24 Haziran 1984 s., 16-20.
164. KOCATÜRK, Utkan., **Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Kronolojisi(1918-1938)** Türk Tarih Kurumu Yayınları XVI. Dizi-Sa.49 Ankara 1983.
165. KOÇER, Hasan Ali., **Türkiye'de Modern Eğitimin Doğuşu ve Gelişimi-1773/1923-** M.E.B. Yayınları:2168 Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi:479 Araştırma-İnceleme:16 İstanbul 1991.
166. KOÇU, Reşat Ekrem., "XIX. Yüzyıl Medeniyetini Dile Getiren Bir Eser:Melling'in Muhteşem İstanbul albümü" **Hayat Tarih Mecmuası** C.1 S.6 Temmuz 1970 s.,19-24
167. KODAMAN, Bayram - Abdullah SAYDAM., "Tanzimat Devri Eğitim Sistemi" **150. Yılında Tanzimat** Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları VII.Dizi-Sa.142 Ankara 1992
168. KÖKSAL, Ahmet., "Melik Aksel" **Antik-Dekor** S.19 1989s.,116-119.
169. KORAY, Enver., **Türkiye'nin Çağdaşlaşma Sürecinde Tanzimat** Marmara Üniversitesi Yayınları İstanbul 1991.
170. KUBAN, Doğan., "Kuramsal Yaklaşımda Geleneğin Dinamik Yorumu" **Yeni Boyut** S.18 Aralık 1983 s.,32-33.

171. KUBAN, Doğan., **Batıya Göçün Sanatsal Evreleri -Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları-** Cem Yayınevi İstanbul 1993
172. KUBİLAY, Ayşe Yetişkin., "19.Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Resim Sanatında Mimari Ögeler" **Osman Hamdi Bey ve Dönemi** (17-18 Aralık 1992, Sempozyum bildirileri) Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 1993 s., 98 - 109
173. KURAN, Ercümen., "Osmanlı İmparatorluğunda Yenileşme Hareketleri" **Türk Dünyası El Kitabı**, C.1, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları: 121 Ankara 1992 s.,491-506.
174. KUNT, Metin vd. **Türkiye Tarihi 3-Osmanlı Devleti/1600/1908** İstanbul 1990
175. KUYUKÇU, Leyla., **Ressam Abdülmecid Efendi Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk sanatı Anabilim dalı Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi** İstanbul 1996
176. KUYULU, İnci., "Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatından Yeni Bir Örnek: Soma Damgacı Camii" **Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi**, S.V. 1990
177. KUYULU, İnci., **Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/İzmir)" Vakıflar Dergisi XXIV** Ankara 1994s., 147-158.
178. KUYULU, İnci., "İzmir'de Resimli Bir Ev" **Kültür ve Sanat S.** 17 Mart 1993 s., 53-55
189. KÜÇÜKÖMER, İdris., **Düzenin Yabancılaşması-Batılılaşma** İstanbul 1969
180. KÜHNEL, Ernst., "XV. ve XVI. Yüzyıllarda Türk Minyatür Üslubu" **Uluslararası 1. Türk Sanatları Kongresi (Tebliğler)** A.Ü. İlahiyat Fakültesi, Türk ve İslâm Sanatları Enstitüsü Yayınları: 7 Ankara 1967 s., 277-281.
181. LEWIS, Bernard.,**Modern Türkiye'nin Doğuşu** Ankara 1984.
182. "Milli Mücadele ve Cumhuriyet Devri Kronolojisi" **Hayat Tarih Mecmuası** Ekim 1973 S.9-10 C.2 s.,112-127
183. MARDİN, Şerif., "Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma" **Türkiye Coğrafi ve Sosyal Araştırmalar** İstanbul 1971 s.,411-458.
184. MARDİN, Şerif., **The Genesis of the Young Ottoman Thought. A Study in the Modernization of Turkish Political Ideas**, Princeton 1962
185. MARDİN, Şerif., **Türk Modernleşmesi İletişim Yayınları** İstanbul 1991
186. MENAGE, Victor L., "The Beginnings of Ottoman Historiography" **Historians of the Middle East**, London 1962 p.,177-178.
187. MERİÇ, Atanur., "Emre Köyünden Bir Sanat Sergeni Var. Kula-Emre Köyü Cami Süslemeleri" **Kültür ve Sanat S.** 17 Mart 1993 s., 42-45.
188. MERİÇ, Atanur., "Nakkaşhane Geleneği" **Antik-Dekor S.** 9 s., 108-113.
189. MÜLAYİM, Selçuk., "20.Yüzyıl Başlarında İki Sanat Tarihi Kitabı" **Türkiye'de Sanat S.**12 Ocak-Şubat 1994 s.,56-59.
190. MÜLAYİM, Selçuk., "Resimde Grafik Düzen" **Oluşum S.**56/98 Haziran 1982 s.,13-22.
191. MÜLAYİM, Selçuk., **Sanata Giriş** [Plastik Sanatlar, Temel Kavramları ve Terminolojisi Üzerine Bir Deneme] **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi** Yayın:2 İstanbul 1989
192. MÜLAYİM, Selçuk., "Türk Sanatı Araştırmacılığında 'Köprülü Metodu'" **Vakıflar Dergisi S.**21 Ankara 1990 s.,325-334
193. MULLER Joseph-Emile., **Modern Sanat** (çev.M.Toprak) Remzi Kitabevi İstanbul 1972
194. NACİ, Elif., "D Grubu" **Yeni İnsan** Temmuz 1964
195. NAİPOĞLU, Seçkin, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi** Ankara 1991

196. NECİPOĞLU-KAFADAR, Gülrü., **Architecture, Ceremonial and Power The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries** New York The Architectural History Foundation Inc. 1991.
197. NOCHLIN, Linda., "The Imaginary Orient" **Art in America** N.181 Mayıs 1983.
198. ÖDEKAN, Ayla., vd., **Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye 1908-1980 C.4** (Der.S.Akşin) İstanbul 1989
199. ÖNDEŞ, Osman., "Maltalı Ressam Amadeo Preziosi" **Hayat Tarih Mecmuası** C.1 S.2 Mart 1973 s.,38-47.
200. ÖNER, Sema., "Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonundaki Yapıtlarıyla Halife Abdülmecid Efendi" **Osman Hamdi Bey ve Dönemi** (17-18 Aralık 1992, Sempozyum) Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 1993 s.,83-97.
201. ÖNER, Sema., "Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'ndaki Yapıtlarıyla Halife Abdülmecid Efendi" **Osman Hamdi Bey ve Dönemi** (17-18 Aralık 1992, Sempozyum Bildirileri) Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 1993 s.,83-97.
202. ÖNER, Sema., "Türk Resminin Gelişiminde sarayın Yeri (1839-1923)" **9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, C.III** (23-27 Eylül 1991, Bildiriler) Kültür Bakanlığı Yayınları:1705 Yayınlar Dairesi Başkanlığı Özel-Kongre Dizisi:20-1 Ankara 1995 s.,17-26.
203. ÖNER, Sema., "Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu Işığında, Saray, Köşk ve Kasırlar" **Türkiyemiz** S.74 Ocak 1995 s.,26-43.
204. ÖNER, Sema., "Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Sanatı" **Milli Saraylar** (1992) Türkiye Büyük Millet Meclisi Ankara 1992
205. ÖNER, Sema., **Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Etkinliği** M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi İstanbul 1991.
206. ORTAYLI, İlber., **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı** Hil Yayınevi İstanbul 1983.
207. OZANKAYA, Özer., "Türk Kültürünün Çağdaşlaşma Süreci" **Ulusal Kültür** S.3 Ocak 1979 s.,1-16
208. OZANOĞLU, Sönmez G., "Şeker Ahmet Paşa ve Türkiye'de İlk Resim Sergisinin 110. Yılı" **Yeni Boyut** 2/13 Mayıs 1983 s.,14-15.
209. ÖZSEZGİN Kaya., **Sanat Üzerine Yazılar** Cumalı Sanat Galerisi Yayını :1 İstanbul (tarihsiz)
210. ÖZSEZGİN, Kaya., "Çağdaş Resimimizde Etkileşim Sorunu" **Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını** -Ulusal Sanat Sempozyumu-(17-19 Nisan 1985, Tebliğler) Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No:1 Ankara 1985 s.,13-20.
211. ÖZSEZGİN, Kaya., "Çağdaş Sanatımızda Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Konulu Resimler" **Suut Kemal Yetkin'e Armağan** Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi : 1 Ankara 1984 s.,325-334.
212. ÖZSEZGİN, Kaya., "Siyaseten Sanat" **Türkiye'de Sanat** Ocak/Şubat 1996 S 22 s.,52-54.
213. ÖZTUNA, Yılmaz., **II.Mahmud Kültür Bakanlığı Yayınları:1083 Türk Büyükleri Dizisi:119** Ankara 1989
214. PAMUKÇIYAN, Kevork., "Osmanlı Döneminde İstanbul Sergilerine Katılan Ermeni Ressamlar" **Tarih ve Toplum** C.14 S.80 Ağustos 1980 s.,34-98/41-105
215. PARLAKIŞIK, Ahmet., **Oryantalizmin Soruları** İnsan Yayınları:164 İnceleme Araştırma Dizisi:75 İstanbul 1995
216. PETROV, Grigoriy., **Olaylar İçinde Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları** (çev.H.A.Aytuna) İnkılap ve Aka Kitabevleri İstanbul 1979
217. Philip JULIAN., **Les Orientalistes** Fribourg 1977
218. POLK, William R. - CHAMBERS, Richard., **Beginings of Modernization in the Middle East:The Nineteenth Century** Chicago 1968.

219. KENDA, Günsel - EROL, Turan., **Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi C.I** Tıglat Yayınları İstanbul 1980
220. RENDA, Günsel., "Türk Ressamı Diye Anılan Jeon Etienne Liotard" **Sanat Dünyamız XIII** (1978) s.,12-21.
221. RENDA, Günsel., **Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1700-1850** Hacettepe Üniversitesi Yayınları Ankara 1977
222. RENDA, Günsel., "Wall Paintings in Turkish Houses" **Fifth International Congress of Turkish Art** Budapest 1978 p., 711-737.
223. RENDA, Günsel., "19 Yüzyılda Kalemışı Nakış-Duvar Resmi" **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi C VI** İstanbul 1985 s., 1532.
224. RENDA, Günsel., "Hammer Tarihinde Osmanlı Resim Sanatı Kaynakları" **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı 2** İstanbul 1987
225. REYHANLI, Tülay., **İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat-1582/1599-** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:554 Sanat Eserleri Dizisi:4 Ankara 1983
226. REŞİT Muzaffer., "On Yılda Güzel Sanatlarımız" **Varlık N.8**, 29 Teşrin-i Evvel 1933, s.,123-124.
227. ROGERS, M.J-WARD, R.M., **Topkapı Sarayı Hazineleri-Muhteşem Süleyman Çağı** Berlin 1988.
228. SAFA Peyami., "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisinde" **Cumhuriyet N.4309**, 14 Mayıs 1936
229. SAID, Edward., **Oryantalizm (Doğu Bilim)** (Çev.Nezih Uzel) İrfan Yayıncılık No:38 Tercüme Eserler No:2 İstanbul 1995
230. SAID, Edward., **Oryantalizm. Sömürgeciliğin Keşif Kolu** (Çev.Selahattin Ayaz) Pınar Yayınları İstanbul 1991
231. SATOĞLU, Abdullah., "Ressam Hayri Çizel" **MilliKültür S.54** Eylül 1986s.,14-15.
232. SELEK, Sabahattin., **Anadolu İhtilali Burçak** Yayınevi Belgeler ve Araştırma Dizisi:2 İstanbul 1968
233. SERTOĞLU, Midhat., "Osmanlı İmparatorluğunun Yapısını Değiştiren Büyük Devrim. Tanzimat" **Hayat Tarih Mecmuası S.8 C.2** Ağustos 1976 s.,52-62/S.9 C.2 Eylül 1976 s.,28-42/S.10 C.2 Ekim 1976 s.,56-66/S.11 C.2 Kasım 1976 s.,50-58.
234. SÖNMEZ, Zeki., **Tarihi Gelişim içinde Türk-İtalyan resim Sanatı İlişkileri** Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul 1995.
235. SOYDAN, Oğuz., "Fotoğraftan Yararlanan Darüşşüfakalı Ressamlar, Darüşşafakalıların Fotoğrafik Yorumları" **Cumhuriyet 9.5.1988**
236. SİBAİ, Mustafa., **Oryantalizm ve Oryantalistler Yararları-Zararları** (Tercüme ve Notlar Mücteba Uğur) Beyan Yayınları:182 İstanbul 1993.
237. SİNEMOĞLU, Nermin., "Askeri Müzede Bulunan Resim Koleksiyonu" **9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi** (23-27 Eylül 1991,Bildiriler) C.III Kültür Bakanlığı Yayınları:1705 Yayınlar Dairesi Başkanlığı Özel Kongre Dizisi:20-1 Ankara 1995 s.,213-222.
238. **Şebab 10** Eylül 1336 (1920) S.8
239. **Şebab,5** Şubat 1337 (1921) S.23
240. ŞİŞMAN, Adnan., "Mekteb-i Osmani(1857-1864) Osmanlı Araştırmaları Dergisi/The Journal of Ottoman Studies İstanbul 1986 s.,83-160.
241. ŞİŞMAN, Adnan., **Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri**, Basılmamış Doktora Tezi İstanbul 1983
242. TANALTAY, Suna - TANALTAY, Erdoğan., "Cevat Dereli'nin Yaşam Sevinci **Sanat Çevresi S.130** Aralık 1989s., 21-22.

243. TANINDI, Zeren vd., **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Genel Yayın No: 342 Sanat Dizisi: 45** Ankara 1993.
244. TANINDI, Zeren., "Osmanlı Döneminde Türk Minyatürü" **Kültür ve Sanat S. 3** Ağustos 1989 s., 24-28.
245. TANPINAR Ahmet Hamdi., "Güzel Sanatlar Akademisi Sergisi" **Açıksöz N.20827 4** Temmuz 1936.
246. TANPINAR, Ahmet Hamdi., **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi** İstanbul 1976
247. TANSU, Sezer., "Türk Resim Kültüründe Portre I. Portre Ressamlığı ve Bizdeki Kaynakları" **Antik Dekor S.26** 1994 s., 94 - 96
248. TANSUĞ, Sezer., "Şehzade Abdülmecit Efendi'nin İlgi Çekici Ressam Kişiliği" **Sanat Çevresi S.143.** Eylül 1990 s., 4-6
249. TANSUĞ Sezer., **Çağdaş Türk Sanatı Remzi Kitabevi** İstanbul 1986
250. TANSUĞ, Sezer., "Türk Resim Kültüründe Portre (3). 20. Yüzyıldaki Modern Boyutlar" **Antik-Dekor S.28** 1995 s., 124-126.
251. TANSUĞ, Sezer., "Bir Işık Devrimcisi Halil Paşa" **Türkiye'de Sanat S.13** Mart-Nisan 1994 s., 43-45
252. TANSUĞ, Sezer., "Türk Resim Kültüründe Portre (1). Portre Ressamlığı ve Bizdeki Kaynakları" **Antik-Dekor S.26** (1994) s., 94-96.
253. TANSUĞ, Sezer., "Türk Resim ve Heykel Sanatı" **Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi C.6** Görsel Yayınları (1982)
254. TANSUĞ, Sezer., "İncelemeler Işığında Fotoğraflardan Çalışılmış Özgün Bir Üslubun Ustalar: 19. Yüzyıl Sonu Türk Primitif Ressamları" **Antik-Dekor S.9** Aralık-Ocak 1990-1991 s., 144-146.
255. TANSUĞ, Sezer., "Nazmi Ziya'ya Nasıl Bakmalıyız" **Türkiye'de Sanat S.17** Ocak-Şubat 1995 s., 20-23.
256. TANSUĞ, Sezer., "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Hakkında" **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden, Güzel Sanatlar Birliği'de (1909-1991)**, From The Society of Ottoman Painters to the Association of fine arts, Ocak 1991. Alarko Sanat Galerisi Kataloğu, İstanbul (Sayfa numarası yok)
257. TANSUĞ, Sezer., **Beş Gerçekçi Türk Ressamı** İstanbul 1976
258. TANSUĞ, Sezer., **Çağdaş Türk Sanatı Remzi Kitabevi** İstanbul 1986
259. TANSUĞ, Sezer., **Resim Sanatının Tarihi Remzi Kitabevi** İstanbul 1992
260. TANSUĞ, Sezer., "Çağdaş Türk Heykelticiliği" **Antik-Dekor S.8** Ekim-Kasım 1990
261. **Tercüman-ı Hakikat** 2, 15, 18 Mayıs 1334 (1918)
262. **Tercüman-ı Hakikat**, 31 Kanunisanı 1333 (31 Şubat 1917).
263. TEVETOĞLU, Fethi., "Jön Türk Basını" **Hayat Tarih Mecmuası** Ocak 1973 S.12 C.2 s., 9-17.
264. THALASSO, A., "Fausto Zonaro Peintre de S.M. I le Sultan" **Figaro Illustre** No:203 Fevrier 1907 p., 27-29.
265. TİMUR, Taner., **Osmanlı Kimliği** Nil Yayınları, İstanbul 1986
266. TİMUR, Taner., **Türk Devrimi** Ankara Üniversitesi SBF Yayınları Ankara 1968
267. TİMUR, Taner., "Batı İdeolojisi, Irkçılık ve Ulusal Kimlik Sorunumuz" **Yapıt S.5** 1984
268. TOROS, Taha., "İlk Kadın Ressamlarımız 3, "Melek Celal Sofu" **Sanat Dünyamız** 1983 S.26
269. TOROS, Taha., **İlk Kadın ressamlarımız/The First Lady Artists of Turkey** İstanbul 1988
270. TURANİ, Adnan., "Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar" **Yeni Boyut S.9** Ocak 1983 s., 7-10
271. TURANİ, Adnan., **Çağdaş Sanat Felsefesi Varlık** Yayınevi İstanbul 1974
272. TURANİ, Adnan., **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı** Ankara 1977
273. UZLUK, Şahabettin., **Mevlevilikte Resim Resiminde Mevleviler** Ankara 1957.

274. ÜNVER, Süheyl., "Ressam Rıza Bey'in Fatih Tabloları" **Antik Dekor** S. 16 1992 s., 78 - 79
275. ÜNVER, Süheyl., **Levni** İstanbul 1957.
276. ÜREN, Eşref (Sergi Broşürü) 16 Ekim/10 Kasım 1990 Arda Sanat Galerisi
277. ÜREN, Eşref., "Nazmi Ziya Güran (1981-1937)" **Kültür ve Sanat** S. 5., Ocak 1977
278. VERRIER, M., **Les Peintres Orientalistes** Paris 1979.
279. YALÇIN, Şehnaz., **Levni Minyatürlerinde Kadın Figürleri** Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-iş Eğitimi Ana Sanat dalı Yayınlanmamış Lisans tezi İstanbul 1995
280. YALÇIN-WELLS, Şehnaz., "Levni Kadınlarında Giysi ve Takılar" **Sanatsal Mozaik** Nisan 1996 s., 76-82.
281. YARAR - DAL, Esin., "Türk Resminde Akademiizm Tartışması" **Oluşum** S.90-91/Nisan-Mayıs 1985s.,2-22.
282. YARAR-DAL, Esin., "D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri" **Suut Kemal Yetkin'e Armağan** Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi:1 Ankara 1984 s., 107-122.
283. YASA YAMAN, Zeynep., "Demokrasi ve Sanat" **Türkiye'de Sanat** S.,15 Eylül-Ekim 1994 s.,28-32.
284. YASA-YAMAN, Zeynep., "Modernizmin Siyasal-İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü-Çiftçi İzleği" **Türkiye'de Sanat** Ocak/Şubat S.22 1996 s.,29-37.
285. YAVUZ, Ünal., **Atatürk, İmparatorluktan Milli Devlete** Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları XXIV.Dizi-Sa.10 Ankara 1990
286. YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz., "Sanatta Osmanlı İmparatorluğu ,Fransa Etkileşimi" **Osman Hamdi Bey ve Dönemi (17-18 Aralık 1992, Sempozyum bildirileri)** Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 1993 s.,57-68.
287. YERASİMOS, Stefanos., **Az Gelişmişlik Sürecinde Türkiye. Bizans'tan 1971'e** İstanbul 1980
288. YETİK, Sami., **Ressamlarımız** C.1 İstanbul 1940.
289. YETİK, Sami., "Sanayi-i Nefise Mekteb-i için (II)" **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi** 17 Ocak 1327 S.9.
290. YETİK, Sami., "Sanayi-i Nefise Mektebi için (III)" **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi** 16 Şubat 1327 S.10
291. YUM, Şule., "İstanbul'da 19. Yüzyıl Saray Yapıları ve Batı Özellikli Duvar ve Tavan Resimleri" **Antik-Dekor** S.19 (1993) s.,32-41.
292. YURTAYTIN, Hüseyin G., vd., **Türkiye Tarihi 3-Osmanlı Devleti/1600-1908**-İstanbul 1990 s., 301-317.
293. YÜCEL, Yaşar-SEVİM, Ali., **Türkiye Tarihi III (Osmanlı Dönemi, 1566-1730)** Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları XIII. Dizi-Sa. 22b. Ankara 1991.

SÖZLÜK

ABSTRE (SOYUT) SANAT: Plastik sanatlarda özellikle resim ve heykelde konu olarak seçilen nesne ve varlıkların doğadaki görüntüleri dışında kullanılmasını öngören sanat görüşü.

AKADEMİK: Plastik sanatlarda sanatçının, yaratıcılığını ön plana çıkarmadan, herhangi bir yenilik getirmeden, daha önceden belirlenmiş ilke ile kurallara bağlı olarak yapmış olduğu çalışmalar.

AKADEMİZM: Plastik sanatlarda konunun önceden belirlenmiş ilke ve kurallara bağlı olarak yapılmasını ifade eder.

AKROMATİZM: Gerek resim ve heykelde gerekse mimaride yapıtların herhangi bir renk kullanılmadan, malzemenin kendi doğal renginin kullanılmasını ile meydana getirilmesi.

ALLEGORİ: Soyut olan düşünce ve hayallerin doğada olmayan biçimde, simgilerle tasvir edilmesi.

AVANGARD: Geçerli ve genel kabul gören sanat anlayışlarına alternatif deneysel sanat ve bu sanatı uygulamayan önce sanatçıları niteler.

DESENÖ Daha çok karakalem ve füzen ile yapılan, çizgilerden oluşan ve bir resmin taslağını meydana getiren ön çalışma.

EKLEKTİZİZM: Farklı biçim ve biçimlerin bir arada fakat birbirinden ayrı aldığı nitelik oluşumu Seçmecilik.

EKSPESYONİZM: 20. yüzyılın başlarında Empresyonizme bir tepki olarak sanatçının duyarlılığını ve yorumunu ifade eden bir modern sanat akımıdır.

EMPRESYONİZM: 19. yüzyılın sonlarına doğru Fransa'da ortaya çıkan ve sanatçının izlenimlerini doğrudan doğruya resme aktarılmasını ifade eden sanat akımıdır.

ESTETİK: Baumgarten'in (1750-1758) "Aesthetica" adlı kitabında ilk kez kullandığı bu kelime, güzel kavramını araştıran bilimsel disiplini ifade eder.

FENOMEN: Kavramsal olay.

FİGARATİF SANAT: Resim ve heykelde kompozisyonunun doğada yer alan nesnelerin ve canlı varlıkların kullanılması ile meydana getirilmesi.

HERMETİK: Resimde gizli, kapalı içedönük anlatımcılığı ifade eder.

İDEALİZM: Resim ve heykelde konuyu meydana getiren nesne ve canlı varlıkların ideileştirilerek verilmesini ifade eder.

İLLÜZYONİZM (YANILSAMACILIK) Resim yüzeyinde ışık-gölge, renk, perspektif gibi unsurların kullanılması ile üç boyutlu bir izlenim uyandırmayı ifade eder.

KLASİZİZM: Oranlar duygusu, dengeli ve kontrolüllü kompozisyonlar duulan eğilim, anlatımda ölçülülüğü bir kalıp içine almaya çalışmak, soğuk renkler ve çizgiye dayalı formlar genel sanatta klasizmi ifade eder.

KOLAJ: Resmin, bir yüzey üzerine çeşitli nesnelerin yapıştırılarak elde edilmesi tekniğidir.

KONSTRÜKTİVİZM (YAPISALCILIK): Plastik sanatlarda özellikle resim ve heykelde basit geometrik biçimde, yapısal bir teknik ile ifade eden sanat akımıdır.

KONTÜR: Resimde yer alan nesnelerin etrafını çeviren iç ve dış çizgiler.

KÜBİZM: Plastik sanatlarda özellikle resim ve heykelde kompozisyonu meydana getiren nesneleri ve canlı varlıkları doğadaki görünümleri ile değil, parçalanmış geometrik şekillerde ifade eden sanat akımıdır.

LİRİK: Resimde içten gelen duygularla yapılan şiirsel anlatım.

LİTOGRAFI: Taşbaskı da denilen bu sanat tekniği 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Litografi kireç taşı üzerine yağlı kalem ve mürekkeple yapılan resim veya yazıların kağıda basılması tekniğidir.

MANİYERİZM: Klasik sanat üslupları kurallarını bilinçli olarak değiştirme çabası ve bu yoldaki ürünlerin niteliği.

MİT/MİTOS: Mitoloji

NATURALİZM: Plastik sanatlarda özellikle resim ve heykelde doğanın gerçeğe en yakın biçimiyle aktarılması görüşünü savunan akım. Doğada yanlış ve çirkin yoktur unancının kaynak olduğu bu akın idealizm ve sembolizme alternatif bir eğilimdir.

NATÜRMORT: Ölüdoğa olarak da adlandırılan bu kelime doğadaki hareketsiz nesnelerin konu olarak seçilirse için kullanılır.

NEO-EMPRESYONİZM: Puantizm de denilen bu sanat akını izlenimciliğin ileri aşması olup, resimde konunun küçük fırça darbeleriyle meydana getirilmesi esasına dayanır.

PERSPEKTİF: Resim yüzeyinde yer alan nesnelerin gerçekmiş izlenimi vererek şekilde üç boyutlu olarak gösterilmesi.

PEYZAJ: Doğay başlı başına bir konu olarak ele alan manzara resimlerine verilen isim.

POPÜLARİZM: Döneme etken, moda olan, gündemde olan düşünce, kavram ve nesnelerin tercihi.

POPULİZM: Dar ya da sabit gelirli veya kırsal kesim insanların yaşam kesitlerini ele alıp inceleyen düşünce yapısı, veya eğilim.

PİTORESK RESİM: Doğanın güzel ve etkileyici görünümünü konu alan resim.

PLURALİST: Çoğulcu.

REALİTE: Varoluşun anlamını meydana getiren gerçekler dünyası. Gözle görünen ve inanılan gerçeklerin tümü.

REALİZM: Resim sanatında konuların günlük yaşamda oldukları gibi herhangi bir imge veya imaç kullanmadan olduğu gibi veren bir sanatsal akımdır.

ROMANTİZM: Çağdaş veya Klasik gibi belli bir üslup dönem özelliği taşımayan bir sanat akımıdır. 18. yüzyılın sonundan itibaren, duyguyu akla üstün tutan fikir akımlarına anlam kazandıran genel bir terimdir.

SEMBOLİZM: 1885'te Fransa'da izlenimciliğe ve gerçekciliğe bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Resimde mistik ve dinsel duyguları sembollerle ifade etmeyi amaçlayan sanat akımıdır.

SICAK RENKLER: Sarı, kırmızı, kahverengi, turuncu ve bunların tonları.

SOĞUK RENKLER: Mavi, yeşil, mor ve bunların tonları.

SÖYLEM: Söylence, efsane.

SÜRREALİZM: Fransa'da ortaya çıkan bu akımın resim ve heykeldeki konuları sanatçının düş ve bilinçaltı dünyasının imge ve imajlarından oluşur.

TRANSFORMASYON: Şekil değiştirme.

TRANSPOZİSYON: Yer değiştirme.

USLÜP/BİÇEM: Bir dönemin veya bir sanatçının eserlerinde renk, biçim konu ve teknik bakımdan ortaya konan özgün özellikler.

VALÖR: Bir renk tonunun derecesi.



ISBN 975-17-1789-2



9 789751 717894

2.500.000.-TL.