

**ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA
MEKAN ALGISINA TOPLU BİR BAKIŞ**

SOHBET KARAKAŞ

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2013

**ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA
MEKAN ALGISINA TOPLU BİR BAKIŞ**

SOHBET KARAKAŞ

Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim, 2011

Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Resim, 2013

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2013

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA İNSAN VE MEKAN İLİŞKİSİNE TOPLU BİR BAKIŞ

Yüksek Lisans Tezi
SOHBET KARAKAŞ

ONAYLAYANLAR:

Prof. Balkan Naci İSLİMYELİ Işık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)

Doç. Dr. Ahmet Kamil GÖREN İstanbul Üniversitesi

Doç. Seyyit BOZDOĞAN Işık Üniversitesi



Onay Tarihi: 28/08/2013

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA MEKAN ALGISINA TOPLU BİR BAKIŞ

ÖZET

Çağdaş Türk resminin gelişim aşamasında mekan algılamalarının doğru değerlendirilmesi için Tarihsel gelişim sürecinde resim sanatının mekân algılamalarına bakış uygulamalarındaki değişimi dikkate almak uygun görülmüştür. “Çağdaş Türk Resim Sanatında Mekan Algılamalarına Toplu Bir Bakış” kapsamında sanatçıların Türk resim sanatına ne gibi katkıda buldukları ve Türk sanatını ne şartlarda, nereye taşıdıklarını incelemek, çağdaşlaşmaya olan etkilerini anlamak bakımından açıklayıcı olacaktır. “Türk Resminde Batılılaşma Öncesi Mekan Algısının Gelişimi”, isimli ikinci bölümde mekan ve mekan algısı kavramlarının tanımları yapılarak doğu ve batı sanatını genel ve kısa bir anlatım şeklinde ele alıp, toplumların düşünce, kültürel, sosyal, yapısındaki değişimlerin resim sanatına yansımaları, çağdaş resim aşamalarına geçiş süreçleri değerlendirilmiştir. Batılılaşma sürecine geçmeden önce Çağdaş Türk resim sanatında değerlerinden faydalanılan minyatür sanatının, doğru değerlendirilebilmesi, özgün yapısının anlaşılması yeni değerlerin anlamlandırılması için detaylı bir araştırma gerekli görülmüştür. Asırlarca çok bakışlı yüzeysel mekan anlayışı ile devam eden Türk sanatı 18. yüzyıldan itibaren batılılaşma hareketlerinin sonucunda mekan anlayışını değiştirerek günümüze kadar gelen ve çağdaş Türk Sanatı olarak bilinen süreci ortaya çıkarmıştır. Araştırmamızda yer alan “Türk resminde batılılaşma” başlıklı üçüncü bölümde batılılaşma sürecinde değişen mekan algılamalarının çağdaş Türk resmine etkileri araştırılmıştır. Tunal

yüzeyinde mekanın ortaya çıkarılması Sanatçının kişisel bakış açısıyla ve sanatçının içinde bulunduğu dönemin estetik kaygılarının etkinliğiyledir. Sanatçı dış dünyanın verilerini içsel bakış açısıyla, kendi değerleriyle birleştirerek biçim kazandırır ve mekansal düzenlemesini yapar. Bu yüzden mekanın ortaya çıkarılması sanatçıyı içinde bulunduğu zamanla hesaplaşma zorunda bırakan bir problem olmaktadır. “Çağdaş Türk Resminde İç hesaplaşma ve Mekan Algısında Dönüşümler” isimli dördüncü bölüm bu bağlamda çağın Türk sanatçılarının sanat anlayışlarını değişen yönleriyle birlikte ele alıp Çağdaş Türk resim sanatında mekan algısının dönüşümü araştırılacaktır.

Anahtar Kelimeler; mekan, algı, Türk Resmi

AN OVERALL LOOK AT THE SPACE PERCEPTIONS IN MODERN TURKISH PAINTING ART

ABSTRACT

It was deemed suitable to take into account the change of painting art on looking at space perceptions in the Historical development process for the correct evaluation of space perceptions in the development process of Modern Turkish painting. Examining how the artists have contributed to Turkish painting art and to which point they have taken the Turkish art under which conditions within the scope of “An Overall Look at the Space Perceptions in Modern Turkish Painting Art” shall be informative with regards to understand their effect on modernization. In the second chapter titled as “Development of Space Perception in Pre Westernization Turkish Painting”, eastern and western art were handled as a general and brief explanation, reflection of changes in the mental, cultural, social structures of the societies on painting art and transitional periods to modern painting phases were evaluated by making the definitions of the concepts of space and space perception. A detailed research was deemed necessary to properly assess and understand the unique structure of miniature art whose values was benefited in Modern Turkish painting before passing to westernization process. Turkish art, which had continued with multi-sighted superficial space perception for centuries, brought about the process known as modern Turkish Art which has reached our day by changing the space perception as a result of the westernization moves since 18th century. In the chapter three of our research named as “westernization in Turkish painting”,

the effects of the space perceptions changed in the westernization process on modern Turkish painting were researched. Making the space recognizable on the canvas is the result of personal aspect of the Artist and aesthetic concerns of the period the artist lives in. The artist combines the data of outer world with his/her own inner aspect and values and give them a shape and makes his/her space modification. Therefore, making the space reveal becomes a problem which puts the artist in a position to reckon with the era he/she lives in. The fourth chapter titled as “Internal Feud and Transformations in the Space Perception in Modern Turkish Painting”, shall process the art approaches of the period’s Turkish artists together with the changing ways and the transformation of the space perception in Modern Turkish art shall be researched.

Key words: space, perception. Turkish painting

ÖNSÖZ

Yapılan araştırmada Çağdaş Türk Sanatı'nda mekan algılamalarına toplu bir bakış amaçlanmıştır.

İnsanın, ilk olarak doğadaki nesnelerin tasviri için bir mekân olan mağara duvarlarına yaptıkları duvar resimleri, aynı zamanda resim sanatında yüzeyde mekan kavramını da ortaya çıkarmıştır. Süre gelen zaman içinde sanatçıların mekân algılama biçimleri kişisel, kültürel, sosyal değişimler doğrultusunda farklılıklar göstermiştir. 1835 yıllarından sonra Batıdaki sanatsal akım ve yeniliklerin daha hızlı izlenip uygulamaya geçirilebilmesi çok yönlü mekan algılamalarını da beraberinde getirmiştir.

Tarihsel dönemlerdeki kesintisiz olarak devam eden gelişmeler bir önceki dönemin gelişmelerini takip ederek yeni bir varlık olarak ortaya çıkmakta ,bir ihtiyaca cevap verdiği zaman içinde varlığını korumakta ,ihtiyacı hissedilmediği zaman ortadan çekilmektedir. Bir çağdan başka bir döneme geçerken biçimsel değişime uğrayan minyatürlerdeki çok bakışlı yüzeysel mekan algılaması önemini kaybederken, bazı biçimsel özellikleri başka dönemlerde de karşımıza çıkmaktadır. Sanatsal mekanın ortaya çıkmasında sanatçının kişiliği, ruhsal yapısı önemli olurken, dönemlerde ki gelişmelerle birlikte, dönemlerin estetik kaygıları da resim yüzeyinde mekanı etkilemiştir.

Araştırma süresince yardımlarını esirgemeyen değerli hocam ve danışmanım Prof. Balkan Naci İSLİMYELİ'ye, bölüm başkanımız sayın Prof. Dr. Halil AKDENİZ'e, Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN'e, Doç. Dr. Ahmet Kamil GÖREN'e, Prof. Dr. Rıfat ŞAHİNER'e, Prof. Dr.

Adnan TURANİ'ye, Prof. Dr. Veysel GÜNAY'a, Doç. Dr. Bahar KOCAMAN'a, Doç. Dr. Aytül PAPİLA'ya, Prof. Dr. Ebru PARMAN'a, Doç.Dr. Ilgım VERYELİ ALACA'ya, sanat eğitimimde deneyimleri ve birikimleriyle yol gösterici olan tüm hocalarıma ve Işık SUNGURLAR'a teşekkür ediyorum.

Ayrıca eğitimim boyunca maddi ve manevi bakımdan yardımını esirgemeyen olan sevgili eşim Türkay KARAKAŞ'a ve canım çocuklarıma desteklerinden dolayı minnettarım.

Sohbet KARAKAŞ

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	v
RESİM LİSTESİ	ix
1. Giriş.....	1
2. Türk Resminde Batılılaşma Öncesi Mekan Algısının Gelişimi.....	3
3. Türk Resminde Batılılaşma.....	55
4. Çağdaş Türk Resminde İç Hesaplaşma ve Mekan Algısında Dönüşümler.....	94
4.1 Şeker Ahmet Paşa.....	94
4.2 Osman Hamdi Bey.....	101
4.3 Şevket Dağ.....	106
4.4 Eren Eyüboğlu.....	111
4.5 Sabri Berkel.....	113
4.6 Bedri Rahmi Eyüboğlu.....	114
4.7 Cihat Burak.....	117
4.8 Adnan Çoker.....	121
4.9 Erol Akyavaş.....	123
4.10 Yüksel Arslan.....	130
4.11 Balkan Naci İslimyeli.....	132
SONUÇ	137

KAYNAKÇA.....	140
ÖZGEÇMİŞ.....	149

RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Uyur Prensleri, 8.9. y.y., Duvar Resmi, (http://www.jasstudies.com/Makaleler/1093900653_KonakRuhi_S_967-988.pdf uyur prensleri resim 1).....14
- Resim 2:** Uyur Prensi, 8.9. y.y., Duvar Resmi.....15
- Resim 3:** , Varka ve Gülsah, 13. yüzyıl. Selçuklu Resim Üslubu.....17
- Resim 4:** Kamal ud- Din Behzad, Havarnak Kalesinin Mimari, Herat y. 1494-5, Timur Dönemi (wikipedia.org).....18
- Resim 5:** Nakkaş Osman, Mimarlar Loncası, Sürname-i Humayun, Topkapı Sarayı Kitaplığı (<http://www.unutulmussanatlar.com/2012/12/surname.html>)21
- Resim 6:** Nakkaş Osman,Topkapı Sarayı İkinci Avlu, Süleymannâme, 1558 (TSM.H.1517), 37. b.....22
- Resim 7:** Siyah Kalem, Mum Işığında İki Kişi, 15. yüzyıl, 24x15.7 cm Fatih Albümü TSM Lebriz Sanal Dergi - Masalsı Figürlerin Ustası Mehmet Siyah Kalem (lebriz.com/pages/lsd.aspx?articleID=332§ionID=2&lang=TR).....24
- Resim8:** Mehmet Siyah Kalem, Demon ve Dragon/Şeytan ve Ejderha 15. yüzyıl, 23,7x19,3 cm. Fatih Albümü, (TSM. H. 2153), 37a. Lebriz Sanal Dergi - Masalsı Figürlerin Ustası Mehmet Siyah Kalem (lebriz.com/pages/lsd.aspx?articleID=332§ionID=2&lang=TR).....25

Resim 9: Mehmet Siyah Kalem Demon 15. yüzyıl, Fatih Albümü TSM.H
(<http://www.bina.com.tr/lebriz-sanal-dergi>).....27

Resim 10: Matrakçı Nasuh, Halep Şehri ve Kalesinin resmi. Topkapı Sarayı
Kitaplığı
(<http://www.google.com.tr/search?q=matrak%C3%A7%C4%B1+nasuh>).....31

Resim 11: Matrakçı Nasuh ,Zigetvar Kalesi Nüzhet El Ekber Der Sefer-i
Zigetvar Topkapı Sarayı Kitaplığı H.1339 s. 277b-278a 1568-69 tarihli
(<http://www.google.com.tr/search?q=matrak%C3%A7%C4%B1+nasuh>).....33

Resim12: Matrakçı Nasuh, İstanbul: Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn 1537.
(İ.ÜT 5964,31b-32

(<http://edergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article/viewFile/2218/2217>).....35

Resim 13: : Matrakçı Nasuh, Beyazıt'taki Eski Saray'ın eldeki tek çizimi
(Matrikçı Nasuh'un İstanbul'u <http://blog.radikal.com.tr/Sayfa/matrikci-nasuhun-istanbulu-518> Cengiz Özdemir İstanbul Kültür tarihi 06.07.2012)...36

Resim 14: Matrakçı Nasuh, At Meydanı,

(<http://blog.radikal.com.tr/Sayfa/matrikci-nasuhun-istanbulu-518> Cengiz
Özdemir İstanbul Kültür tarihi).....37

Resim 15: Nakkaş Osman, Koç Dövüşü Sürname-i Humayun 1582
34x22,5cm Sürname-i Humayun
(<http://www.dunyabulteni.net/?aType=haber&ArticleID=246338minyatürlerin>)
.....39

Resim 16: Nakkaş Osman, Pehlivanlar Dövüşürken Sürname-i Humayun 1582
(<http://www.dunyabulteni.net/?aType=haber&ArticleID=246338minyatürlerin>)
.....40

Resim 17: Nakkaş Osman, Ekmekçi esnafının gösterisi. Surname-i
Humayun, 1582 (<http://galeri.uludagsozluk.com/tr/411479/>).....40

Resim 18: Levni, III Ahmet Dönemi Sultan'a Hediye Sunulması Surname-i Vehbi'den , 1720 20x38 (<http://www.ruzname.net/levni>).....42

Resim 19: Levni, 1. Ahmet İftariye Kameriyesinde 1720 (<http://galeri.uludagsozluk.com/r/411491/>).....43

Resim 20: Levni, Köçekler, -ı Vehbi,minyatür Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul (Inv. A 3593/11a)1720 III' Ahmed Dönemi
([http //www.osmanliminyatursanati. com/p10](http://www.osmanliminyatursanati.com/p10)).....44

Resim 21: Levni, Okmeydanı Sürname-i Vehbi Topkapı Sarayı Kitaplığı A.3593 s. 11 a 1720 c. 1720-30tsm (<http://www.unutulmussanatlar.com/2012/12/surname.html>).....44

Resim 22: Levni, 1720
([http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1324047304_ildenserkan.pdfresim 20](http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1324047304_ildenserkan.pdfresim20)).....45

Resim 23: Sol Taraf, Abdullah Buhari , “Bahçeli Köşk”, *'Tercüman eddüstur fi Havadis elezmen ve'd-dü hü'* adlı yazmanın Lake Cilt Kapağı ön üzerine Topkapı Sarayı Kitaplığı, E.H 1380 No'lu 1728-1729 (<http://www.turkresmi.com/dosyalar/18.htm>[http://www.gencmekan.com/kultur -sanat-edebiyat/30490-turk-minyatur-sanati-ve-tarihi.html](http://www.gencmekan.com/kultur-sanat-edebiyat/30490-turk-minyatur-sanati-ve-tarihi.html))

Sağ taraftaki resim; Dere Kenarında Evler Abdullah Buhari, İmzalı lake cilt kapağı Topkapı Sarayı Kitaplığı E.H. 1380 Nolu 1728-29 tarihli yazmanın arka yüzü

(<http://www.turkresmi.com/dosyalar/18.htm>[http://www.gencmekan.com/kultur -sanat-edebiyat/30490-turk-minyatur-sanati-ve-tarihi.html](http://www.gencmekan.com/kultur-sanat-edebiyat/30490-turk-minyatur-sanati-ve-tarihi.html)).....47

Resim 24: Rakkamehu Mehmet, Irmak Kenarında Köşk

(<http://www.gencmekan.com/kultur-sanat-edebiyat/30490-turk-minyatur-sanati-ve-tarihi.html>).....48

Resim 25: Divan-i İlhami "Kasaba Görünümü"İstanbul Üniversitesi Kitaplığı T.296 No'lu yazmanın lake kapağı üzerine suluboya 1732 (<http://turkresmi.com/dosyalar/19.htm>).....48

Resim 26: Divan-i İlhami, "Manzara", İstanbul Topkapı Sarayı Kitaplığı,19 yüzyılın ilk yarısı H.9125.3bsuluboya (<http://www.herkonudan.com/.tarih/turk-sanatların6738-minyatür-htm>.).....49

Resim 27: Deniz Kıyısında Bahçeli Köşk”, Valide Sultan Odası, Topkapı Sarayı Harem Dairesi, III.Selim Dönemi.....49

Resim 28: Duvar Resmi Topkapı sarayı Haremi Gözdeler Dairesi 18 y.y...50

Resim 29: Halil Paşa “Boğaz” (60x90) cm Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim Heykel Müzesi.....67

Resim 30: Halil Paşa-Deniz-1905-67x93 Tuval Üstüne Yağlıboya.....67

Resim 31: Hoca Ali Rıza “Gölkenarı” Tuval Üzerine Yağlıboya

(<http://logos-maialmila-fahl.blogcu.com/turk->).....68

Resim 32: Hoca Ali Rıza “Manzara” (35x70) cm, Tuval Üzerine Yağlıboya İstanbul Resim Heykel Müzesi.....68

Resim 33:Hikmet Onat, Boğaziçi’nde Tekneler, Eski Türkçe imzalı. Rumi 1326 (1920) tarihli, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 80 cm. (http://www.tuvalim.com/ressamlar/turkressam_z.htm#zfizer).....69

Resim 34: Nazmi Ziya “ Şezlongda Pembeli Kadın”, Tuval Üzerine Yağlıboya (54x78) cm, 1904,Sakıp Sabancı Müzesi, (www.antikalar.com).....70

Resim 35:İbrahim Çallı,Türk Topçuları/Topçu Mevzi Alırken, 1917,tuval üzerine yağlıboya,180x270cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul.....71

Resim 36: Namık İsmail'in Al Bir Daha/ Son Mermi, 1917,Tuval Üzerine Yağlıboya,205x145 cm, Ankara Resim Heykel Müzesi.....71

Resim 37: Nurullah Berk “Çömlekçi”/Destici (80x110) cm,Tuval Üzerine Yağlıboya İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul.....	78
Resim 38: Elif Naci, “Saklanan Çocuk”,1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, (54x73) cm İstanbul Resim Heykel Müzesi.....	78
Resim 39: Elif Naci.....	79
Resim 40: Nuri İyem “Nalbant” Tuval Üzerine Yağlıboya,120x100cm 1944.....	81
Resim 41: Nedim Günsür “Kompozisyon”, (58x42) cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.....	82
Resim 42: Vasily Kandinsky, İsimsiz (İlk Suluboya Soyut Resmi) 1910, 188x196 cm, Paris, Musee National Art Moderne, Centre Georges Pompidou.....	84
Resim 43: Vasily Kandinsky, 1923, Kompozisyon VII, Tuval Üzerine Yağlıboya, Guggenheim Museum New York – Amerika.....	84
Resim 44: Hans Hoffman, Kapı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1959-60, Solomon R. Guggenheim Museum.....	85
Resim 45: Avni Çelebi “Vitrin”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1926 90x73 Kemal Bilginsoy Koleksiyonu (antikalar.com).....	86
Resim 46: Ad Reinhardt, Soyut Resim No: 5, 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	88
Resim 47: Frank Stella, Taht-ı Süleyman, 1967, Tuval Üzerine Sentetik Polimer, 15.7 x 30.8 x 1.3 cm.....	89
Resim 48: Adnan Turani, Çengi, 1984, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x66 cm (Artpoint galery.com.).....	90
Resim 49: Halil Akdeniz, Kültür İmleri, 2010, tuval, akrilik- ağaç konstrüksiyon, 112x189cm	

(<http://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/halil-akdeniz/html-cv/halil-akdeniz.htm>).....91

Resim 50: Z. Faik İzer “Soyut Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya, (120x170) cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi.....92

Resim 51: Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Oduncu,

139.5 x 177 cm., Tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Env. No 47/460 TBMM Milli Saraylar Kataloğu Şeker Ahmet Paşa.....98

Resim 52: Şeker Ahmet Paşa, Meyveler 1905 Tuval üzerine yağlıboya,72x101, Fransızca ve Osmanlıca ‘Ahmet Ali’ imzalı Özel Koleksiyon.....100

Resim 53: Şeker Ahmet Paşa, Natürmort, 1904, Tuval üzerine yağlıboya,44x61 cm. Fransızca ve Osmanlıca ‘Ahmet Ali’ imzalı Kemal Bilginsoy Koleksiyonu (<http://www.sanalmuze.org/sergiler/>).....100

Resim 54: Osman Hamdi Bey, Âb-ı Hayat Çeşmesi 1904, Tuval üzerine yağlıboya 200 x 151 cm Alte Nationalgalerie Koleksiyonu, Berlin.....102

Resim 55: Şevket Dağ, “Ayasofya”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76x64 cm (http://www.evetbenim.com/haber/haberdetay/14823-_As.html).....109

Resim 56: Şevket Dağ’ın palet şeklindeki imzası.....109

Resim 57: Şevket Dağ, Ayasofya, 252 x 180 cm Tuval Üzerine Yağlıboya, (<http://www.evetbenim.com/haber/haberdetay/14823>).....111

Resim 58: Eren Eyübolu, Pazar Yeri, 1983, 73x118 cm (http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Eren_Ey%C3%BCbo%C4%9Flu.JPG)..112

Resim 59: Sabri Berkel “Yoğurtçu”,130x162 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya Özel Koleksiyon (Ali Artun. com).....113

Resim 60: Sabri Berkel “Taksim Meydanı”,70x100 cm, m.ü.y.b , 1947 Özel Koleksiyon (antikalar.com.).....113

- Resim 61:** Sabri Berkel “Soyut Kompozisyon”, 89x105 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....114
- Resim 62:** B. R. Eyüboğlu “Köylü Kadın”,146x183) cm, Duralit Üzerine Yağlıboya1954 MSGSÜ İst. Resim Heykel Müzesi kol. Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu1. 2004 Ankara.....115
- Resim 63:** Rahmi Eyüboğlu, “Ebabel Kuşu”,Kağıt Üzerine Yağlıboya,1955 imzalı,70x100cm (<http://www.aretesanat.com/exhibition/detail/10/bedri-rahmi>).....116
- Resim 64:** Cihat Burak, “Pehlivanlar” 1955,kontplak/yb.72x59cm 1955-1956 Tavioglu koleksiyonu
(<http://www.meleklermekani.com/turk-ressamlar/107395-cihat-burak-resimleri.html7>).....117
- Resim 65:** Cihat Burak,“Polis Bando” tuval üzerine yağlıboya, 54x90 cm. Tavioglu Koleksiyonu (<http://www.meleklermekani.com/turk-ressamlar/107395-cihat-burak-resimleri.html7>).....119
- Resim 66:** Cihat Burak,“Mobidik”, kâğıt üzerine yağlı pastel. Türkiye İş Bankası Resim koleksiyonu. (<http://www.meleklermekani.com/turk-ressamlar/107395-cihat-burak-resimleri.html7>).....119
- Resim 67:** Adnan Çoker “Kompozisyon”,150x150 cm, akrilik 1950.....122
- Resim 68:** Erol Akyavaş, Kuşatma, 1982, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 266x366cm, (http://www.zaman.com.tr/newsDetail_).....124
- Resim 69:** Erol Akyavaş, Miraçname, 30 × 184 Litografi 70x50 cm 1986. Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2.2004 Ankara.....125
- Resim 70:** Erol Akyavaş,“İkonaklastlar İçin İkonlar,1990,Saydam Blok İçinde Katmanlar Şeklinde Film, Boya, Kazıma Altın Varak, Toz ve Işık Enstalasyon,63x42x2,5cm,Özel Koleksiyon (<http://www.bilgi-atolye.com/erolakayas/kafalar.htm#>).....126

Resim 71: Erol Akyavas, ‘‘Ordugah’’. Kağıt üzerine akrilik. 56x76cm Özel Koleksiyon.....	127
Resim 72: Erol Akyavaş, "Fihi Ma Fih"(İçindeki İçindedir), Metal Kaide Üzerine Altın Yıldızlı plesiglas 100x100 Aya İrini Klisesi, İstanbul Sanat Bienali, 1989, Finansbank Koleksiyonu.....	128
Resim 73: Yüksel Arslan Arture 159 1X Kapital (Kolonyalizm).....	130
Resim 74: Yüksek Arslan,Kağıt Üzerine karışık teknik.....	132
Resim 75: Balkan Naci İslimyeli tuval üzerine kolaj.....	133
Resim 76: Balkan Naci İslimyeli Afrika, Kara Yazı Serisi, sınırlı baskı.....	136

1. GİRİŞ

Araştırmanın konusu “Çağdaş Türk Sanatında Mekan Algısına Toplu Bir Bakış” olarak belirlenmiştir. Çalışmanın amacı, Türk resminde önemli bir yeri olan mekân kavramına açıklık getirmek, batılılaşma öncesi ve sonrası mekan algısında ne gibi değişimlerin yaşandığını ve seçilen sanatçıların kişisel iç ve dış dünyalarının yansımalarına göre oluşturulan mekan algılarını vurgulamaktır. Sanatçı dış dünyanın verilerini içsel bakış açısıyla, kendi değerleriyle birleştirerek biçim kazandırır ve mekansal düzenlemesini yapar. Bunun sonucunda resim yüzeyinde farklı mekan düzenlemeleri ortaya çıkmaktadır. Bu durumda ise insanın dış dünyada karşılaştığı görsel verilerin nasıl algılandığının ve mekânın, iki boyutlu yüzey üzerinde betimlenmesinde karşılaşılan problemler ve ressamın bu problemlere yaklaşım biçimlerinin araştırılması önem taşımaktadır. Araştırmanın temel amacı, Türk resim sanatında son derece önemli olan mekân kavramının değişim evreleri, kullanım şekilleri ve oluşum boyutlarının araştırılarak Çağdaş Türk resminde mekan algılarının ulaştığı noktaları analiz etmektir. Çalışmada genel olarak; Mekan ve mekan algısı nedir? Mekân algısının, Türk resim sanatı tarihi boyunca uğradığı gelişim ve değişimler nelerdir? Batının mekan algısı nasıldır? Türk resim sanatçılarının batılılaşma sürecinde mekan algılaması resimlerine nasıl yansımıştır? Çağdaş Türk resim sanatında batılılaşma sonrası mekansal algılarda dönüşümler nelerdir gibi sorulara cevap aranmıştır.

18. yy sonlarına kadar devam eden, farklı bir sanatsal algının ürünü olan minyatür sanatının nasıl geliştiğini anlamak, geleneksel anlamda nasıl ele alındığını, üretim alanları ve biçimlerini özlü bir şekilde gözden geçirmek, özgün yapısının anlaşılması, doğru değerlendirilebilmesi ve geçmişi anlayarak çağdaş Türk resmini anlamlandırabilmek için, araştırmanın “Türk Resminde Batılılaşma Öncesi Mekan Algısının Gelişimi” isimli ikinci bölümünde Türk

İslam, Osmanlı dönemlerinde yüzeysel mekanın oluşmasındaki etkenler nelerdir? 18. yy'la kadar hangi değişimlerden geçmiştir? Ortaçağ Avrupa sanatıyla, Doğu sanatı arasındaki benzerlikler ve farklılıklar nelerdir? gibi sorulara cevap aranmıştır. Resim sanatında mekan algılamasının oluşum, gelişim aşamaları çok geniş ve kapsamlı bir araştırma alanı olmasından dolayı belirli sınırlılıklar koyarak araştırılmıştır. Ait oldukları çağın sanatsal algılamasını kendi kişisel algılamasıyla birleştirip yeni mekan algısı ortaya çıkararak, sanatsal algılamalarını çağın ötesine taşıyan Mehmet Siyah Kalem, Matrakçı Nasuh, Levni, Buhari gibi sanatçılara bu bölümde yer verilmiştir.

Üçüncü bölüm olan''Türk Resminde Batılılaşma'' da 17. yüzyıldan bu güne geçirdiği kültürel, siyasal değişimler paralelinde önce askeri okullarla başlayan Batı anlayışına dönük Türk resmi daha sonra kapsamlı bir konu olması dolayısıyla kısa olarak Osmanlı döneminde kurulan cemiyet ve birlikler ve ardından Cumhuriyet'ten günümüze gelen gruplar ele alınarak sözü geçen sanat hareketlerinin mekana bakış açıları araştırılmıştır. Konu kapsamında dördüncü bölüm ''Çağdaş Türk Resminde İç Hesaplaşma ve Mekan Algısında Dönüşümler''de ise her biri Türk resim sanatında önemli yer edinen sanatçıların öznel ve özgür iç dünyasının algılamasına bağlı olarak Mekan Algısının değişimleri, mekanın algılanmasında ve betimlenmesinde karşılaşılan problemler ve ressamların bu problemlere yaklaşım biçimleri ele alınmıştır. sanatçıların Çağdaş Türk resmine olan katkılarını anlamak, Türk sanatını ne şartlarda, nereye taşıdıklarını resim sanatına ne gibi katkıda buldukları incelemek amacıyla biri asker diğeri sivil olan, aynı dönemi paylaşan Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey'in kişisel farklılıklarının resim sanatına yansması ve bu sanatçıların çağdaş Türk resmine kazandırdıkları mekan düzenlemeleri değerlendirilmiştir. Şevket Dağ, Türk Resim sanatına iç mekan (enteryör) temalı birçok resmi kazandırarak mekansal algılamaya iyi bir örnek oluşturması, ayrıca dönemindeki resim sanatı gelişmelerinde önemli bir cemiyet ilk sanatçı birliği olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kuruluşunda yer alması 1910-1914 yılları arasında ilk sanat dergisi olan "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası"nı yayımlanması gibi önemli gelişmeler içinde yer aldığı için ele alınmıştır. Daha sonra çalışma kapsamında Çağdaş Türk sanatında

gelenekselle yeninin bulunduğu mekansal düzenlemede etkili olan sanatçılara yer verilmiştir.

2.TÜRK RESMİNDE BATILILAŞMA ÖNCESİ MEKAN ALGISİNİN GELİŞİMİ

İnsan, çevreden gelen uyarılarla ve bu uyarıların özellikleriyle yorumlarının ve algılamalarının gerçekleştiği ve de kendi biyolojik, psikolojik ve sosyal özellikleriyle algılamalarının şekillendiği bir canlıdır. İnsanlığın gelişmesi, aynı zamanda sanatın gelişmesi gibi uzun bir süreçte insanın kendini ifade etme biçimi ilk sanatın doğuşunda önemli bir etken olmuştur. Sanatta mekan kavramı insanın varlığıyla başlamış ve anlam kazanmıştır. İlk çağlarda insanlar stilize çizimlerle, sezgisel kavrayışları ile farkına vardığı kabullenmek istemediği yaşamın geçiciliğine karşı yaşadıkları mekanlara, dini ibadethanelere, tapınaklara, lahitlere yaptıkları resimlerle sonsuz yaşamı elde etmek kaygısı taşımışlar, bu resimlerle koruyucu bir güç elde etmişlerdir. Tarihi süreç içerisinde resim sanatında mekan anlayışı toplumların sosyal kültürel yapılarına, dönemin getirdiği yeniliklere çeşitli medeniyetlerin etkilerine, sanatçının kişisel yapısına göre şekillenmiştir. Resim sanatında mekân kavramı; bir resmi oluşturan tüm elemanların içerisinde yaşam bulunduğu alandır. Mekana sınırsız bir boşluk, espas, derinlik, uzay, uzanım, atmosfer, alan, aralık denilmektedir. Sözlük tanımlarında mekân bir şeyin, bir kişinin bulunduğu, bir eylemin veya olayın geçtiği yer olarak tanımlanmaktadır. Mimari anlamda eni boyu yüksekliği olan sınırlandırılmış boşluk iken, resim sanatında mekân kavramı; bir resmi oluşturan tüm elemanların içerisinde yaşam bulunduğu alandır ve bir sanat eserinin sanatsal niteliği kazanması için kullanılan elemanların bir araya gelip, sezgi, akıl ve kavramsal olarak bir bütünlük oluşturacak şekilde ilişkilendirilmesi düzenlenmesidir. Nadiye Kınalı tezinde mekan kavramına şu şekilde değinmiştir:

“Mekân doğanın kendisi ve objenin parçası olabileceği gibi bir nesnel varlık da olabilir.

Mekân, ne içinde yer alan nesnelere basit toplamından oluşan bir boşluk ne de günlük dilde hava dediğimiz, nesnelere dışında kalan bölümdür. Mekân, nesneyi görme biçimidir... Varoluşun hissedildiği ortamı saran, çevreleyen ve insanın bütünselleştirip kendi adlandırılış sistematigi içine aldığı olgu olan dışı oluşum, mekan olarak anlamlandırılabilir. Mekanın algılanışı, ilk bakışta soyut bir ifade taşır. Mekan, insana özel düşünce evrenindeki belirleyicilerle somut olarak nesnelleştirilebildiği anlamda somutluklar içerir... Buradaki nesnelleştirilme; sınırlarının anlamsal ya da görsel olarak tanımlanabilirliği ile açıklanabilir ve insanın algılayışı içine girerek kendisini bütünleyebilir. Mekan sınırlarının görsel tanımlanabilirliği duygularımız ve duyumlarımız ile algılayıp akılla kavrayabildiğimizde belirlenir. Boşluk belirlenmiş olur ve bir mekansallığa, işaret eder. Resimsel bütünde ise; resmedenin ya da izleyenin, duygusu, duyumları, olayları ve durumları yorumlama yetisi ve bunları algılayabilirliği potansiyeli oranında, boşluksuluk mekan olarak tanımlanabilir. Boş tuval, üzerinde maddesel bir uygulama söz konusu olmadığı durumda bile mekansal etki yaratabilecek belirgin bir mekan potansiyeline sahiptir. Boşluğun kendi başına anlamsal niteliği yadsınırsa, tuvalin boşluğu, doldurulabildiği oranda öncelikle biçimsel anlamlılık içinde mekansal nitelik taşımaya baslar.” “Sanatçılar yaratmak istedikleri anlamı sadece şekilleri değil uzayı da tasarlayarak oluştururlar. Resim sanatının mekânı, yarattığı his bir yana kuralları tamamen sanatçısı tarafından belirlenmiş sınırlandırılabilir bir yapıdır. Fakat referansları dış dünyadan gelmesine karşılık mekân ve mekân içerisinde belirli bir hacim oluşturulmada kullanılan resimsel ilke ve öğelerin kullanım özellikleri sanatçının öznel ve özgür iç dünyasının yansımalarına göre yerlerini alırlar. Fakat tüm bu resimsel ilke ve elemanlardan yoksun bir resim düşünülemez. Işık, renkler, hacimler, nesnelere arası ilişkiler, büyüklük ve oranlar, yerçekimi v.b her şey bu yeni evrenin yaratıcısının koyduğu kurallara göre şekillenir.”¹ Mekan

¹ Nadiye Kınalı, 1960 Sonrası Figüratif Resimde Mekân Sorunu, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek lisans Tezi Resim Anabilim Dalı 22/06/2006

algılamasının betimlenmesinde oluşturulduğu dönemin sosyal, kültürel, politik, ekonomik yönleri, ayrıca sanatçının çevresi, yaşantısı kişisel ruh hali, fiziksel ortam, göz, beyin ve ışık, zihinsel birikim, deneyim ve bilgi seviyesi gibi birçok unsurun etkilemesi önem kazanmaktadır. Bu yüzden kişi iç mekanı diye adlandırabileceğimiz akıl, ruh, göz, kalp gibi sembolik mekanlara sahiptir. Bir de sembolik iç mekanıyla algıladığı dış mekan vardır. İç mekan kişinin içsel özgürlüğüne tekabül etmektedir.

Ahmet Dağlılar kişisel anlamlandırma olarak mekanı iç ve dışsal mekan olmak üzere ikiye ayırarak;

‘İçsel mekana kişinin öznel duygulanımlarının sığıdığını düşünürsek, dışsal mekana da nesnel anlamda, öznenin dışında kendi etkilenimlerini oluşturmuş anlamsal bütün denebilir. Bunlarla birlikte, karmaşık bir yapının oluşturulmasında (bu ister plastik bir kompozisyon ya da kavramsal kurgu, ister hareketli, hareketsiz bir görsel anlatı olarak düşünülebilir) içselliğinin dışsallıkla yer değiştirdiği, kaynaştığı ya da çarpıştığı görülebilir... İnsan, nesne, mekan olarak isimlendirilmiş yapısal oluşumlar kendi iç, dış belirleyicileri ve bunları bütünleyip birbirleriyle ilişkilendiren zamanla birlikte belirgin bir sistematığı meydana getirirler. Bu sistematik oluşum ister yaşamsal, ister resimsel anlamda olsun sonsuz çeşitlemeleri içermektedir’²demiştir.

Mekanın algılanmasında en önemli duyu organı gözdür. Göz dıştan gelen uyarıcıların algılanmasında tek başına yeterli değildir. Algı her türlü gerçekliğin duyu organları aracılığıyla alınıp zihinde bilgiye dönüşmesi gerçekliklerin farkına varıp taşınabilirliğe kavuşması sürecidir. Görme ve algılama birbirinden farklıdır.

² Ahmet Dağlılar, 1950-2000 *Arası Türk Resminde Figür Nesne, Mekan İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi T. C. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2005, Mersin

Görme olayının ve görsel algının temelini göz, beyin ve ışık oluşturur. Bunlardan birinin noksanlığı algılamanın oluşumunu engeller. Eşyanın, varlığın sınırlarını gösteren, diğer eşyadan ayırt edilmesini sağlayan, eşyanın bulunduğu konumu belirleyen, ortaya çıkaran ışıktır. Hem gözde, hem beyin zarında görünen nesnenin hayat kazanması, var olması, ışık ile ilgilidir. Yaşantımızda ve resim sanatında çok önemli olan renk; ışık, yüzey, göz ve algılama olmak üzere dört ayrı ana öğeden meydana gelmiştir. Rengin kavranabilmesi için bir ışık kaynağına, ışık kaynağının üzerine gönderdiği ışık ışınlarını yansıtacak ikinci bir ışık kaynağına ya da yüzeye onu görmek için bir aracı olan göze ve en sonunda da onu algılamamız için gerekli olan beyne ihtiyacı vardır. Renk, ışık aracılığıyla çeşitli cisimlerden yansıtılarak gelen ışınların görsel algıda kişide oluşturduğu bir duygudur. Farklıdır. Bir sanat yapıtında ve mekânın algılanmasında yer alan temel elemanlar vardır. Bu elemanlar: Çizgi, biçim, perspektif, ışık- gölge ve renktir. Resim sanatındaki mekân yanılması renk önemli bir elemandır. Ana , ara, sıcak, soğuk renklerle mekan algılamasında, yakın uzak, büyük küçük gibi farklılıklar ortaya çıkarılmaktadır.

Resim tekniği açısından mekânsal derinliğin doğal görme şartlarına uygun bir duruma gelmesinde merkezi perspektifin rolü oldukça fazladır. Hava, renk, ışık-gölge, kesişme gibi perspektif modelleri merkezi perspektifin yöntemini oluşturmaktadır.

. Mekanın ortaya çıkarılmasında, yüzey algılanmasında ışığın önemine baktığımızda: Doğada bir cismin görülebilmesi için cismin ya ışık yayması ya da ışığı yansıtması gerekir. Işık saydam olmayan cisimlerden geçemez. Bu nedenle saydam olmayan cisimlerden geçemediği zaman o cismin gölgelerini oluşturur. Eğer ışıklandırma sırasında kullanılan ışık kaynağı küçükse ortaya çıkan gölge sahasının sınırları geniştir. Bu gölgeye tam gölge denir. Işık kaynağı büyükse sınırları tam olarak belli olmayan bir gölge oluşur. Bu gölgeye yarı gölge denir. Aydınlık biçim, aydınlık olmayan, yada az aydınlık olanlardan, bariz biçimde ayrılmaktadır. Yüzey, hacim, mekan, ışık – gölge aydınlığına göre algılanıp, kavranır. Nesnelerin formları küçüklükleri, ön- arka

ilişkileri, nitelikleri ışık gölge ile algılanıp, bilgiye dönüştürülmüştür. Nesnelere birbirinden ışık – gölge ilişkisi ile ayrılmaktadır. Doğadaki nesnelere, olanca parlaklığı, zenginliği ve çeşitliliğiyle algılama Güneş ışığıyla mümkün olmaktadır.

Işık ve gölgenin sanatsal olarak ele alınışı ressamın resim yapma üslubunu tamamen değiştirmiştir. Tarih boyunca ışık etkilerinin çiziminde görülen farklı üslup, form ve renk anlayışları değişime uğramıştır. Dolayısıyla ışık etkileriyle değişen formlar tuvaldeki mekanı da değiştirmiş, değişik mekan algılamaları ortaya çıkarmıştır. Tarihin uzun bir zaman diliminde ressamın felsefi bakış açıları doğrultusunda ışığın etkilerini geri plana atmışlardır. Resimlerinde canlıları ve nesnelere kabartısız, hacimsiz düz bir yüzey oluşturacak şekilde göstermişlerdir. Eski Yunan ve Roma sanatında ise figürler gerçeğe yakın olarak canlandırılmıştır. Helenistik dönemde Yunan sanatçıları ışık ve gölgeyi çok doğal bir biçimde kullanmışlardır. Ortaçağa gelindiğinde ise tekrar düz ve çok renkli hacimsiz ve dekoratif resimlerle başa dönülmüştür. 15. yüzyılda Kuzey Rönesansı'nın ve Belçika flaman sanatının öncüsü Jan van Eyck (1390-1441) (yağlıboya tekniğini ilk keşfeden sanatçı olarak kabul edilen sanatçı) yağlıboya tekniği ile ışık ve gölge etkilerini başarılı gerçekçilikle tuvale yansıtmıştır. İtalyan Rönesans'ı ise Antikçağ sanatından etkilenmiştir. Rönesans Dönemin sanatçıları Leonardo da Vinci(1452-1519) ışığı daha iyi vurgulamak için figürlerin dış çizgilerini arkadaki zemin ile kaynaştırmış, ışıklı kısımları net ve doğru biçimde, gölgeli kısımları ise bulanık, belirsiz biraz deformasyona uğramış şekilde çizmiştir. Sfumato denilen teknik ile oldukça gerçekçi bir resim ortaya çıkmıştır.(Leonardo da Vinci, Azize Anne, Meryem ve İsa. Uffizi Galerisi, Floransa) 16.yy sonlarında , Rönesans resimlerinde Batı resim sanatında Caravaggio'nun resmin aydınlık ve karanlık bölgeleri arasında yüksek kontrastı belirleyen tenebrist (koyu gölge tekniği) resimleri 17.yy Barok sanatının ressamı Velazquez, Ribera, Zubarán, Rubens, Rembrandt ve başkalarını çok etkilemiştir. Güçlü dramatik etki ortaya çıkarılmış, dinsel mistik mekan ifadesinde kullanılmıştır. Rembrandt da ana konusu kontrastın uygulanması olan, başka bir üslup ortaya çıkarmıştır. Chiaroscuro denilen bu üslup, gölgedeki ışığı görme ve resmetme tekniği olarak kabul edilmiştir. 19. yy Neo klasikizm akımı da David ve Ingres eski

Yunan ve Roma sanatına dönüşü canlandırmak amaçlı resimlerinde berrak yayılmış ışık ile görsel gerçekçi mekan yanılsamaları ortaya çıkarken, öncüleri Goya ve Delacroix olan Romantizm akımı sanatçıları açık koyu tekniğini daha yoğun bir biçimde kullanmışlardır. 19.yy sonlarında İzlenimciler ise doğaya çıkıp önceden kullanılan renkleri değiştirip, gölgelerin aydınlık ve renklerle dolu olduğunu, çeşitli renk tonlarıyla bütün resme ışığın hakim olduğu bir üslup geliştirmişlerdir. İzlenimcilik sonrası ressam Maurice Denis'in bir resmin belli bir düzenle birleştirilen renklerle kaplı olan bir yüzeydir anlayışı ile ressamlar ışık, renk, form ve gölgeleri özgürce kullanmışlardır. Fovistler figür ve arka fonu boyarken, Mısır Primitif sanatında, Ortaçağ resimlerinde de kullanılan, parlak saf renklerle gölgesiz resim yapmışlardır. Özellikle Pantokratorlarında (İsa'nın dünyanın yargıçı olarak yapıldığı portreler) doğal unsurları, yegane kullandıkları kaynakları düz çizgi ve renklerle ışık ve gölgenin bulunmayışı, onun sonsuz ve doğa üstü bir gerçeği yansıtması biçiminde yorumlanmıştır. 20. yy akımlarından olan kübizmde ise fovların renkle ortaya çıkardıklarını kübist sanatçılar nesnenin formuyla ortaya koymuşlardır. Nesnelere yüzeylerine ayrıştırılarak bu yüzeyler açılmış tuval üstündeki alanın tümü kaplanmıştır. Doğadan bağımsız kendi kurallarını uygulayarak kendi ışık gölgesini ortaya çıkarmıştır.

Işık – gölge farkı, aynı rengin bile farklı farklı algısını yaratır. Işık – gölge farkı, aynı zamanda yüzeylerin ve konturların net ve öncelikle algılanmasını sağlar. Işık – gölge zıtlıkları, kuvvetli bir hareketi, belirliliği, titreşimi, diriliği, ilgi çekiciliği sağlar. İnsan dikkati ve algı süresi uzar. Işıklılık fazla ise, gölge koyuluğu o kadar fazladır. Dolayısı ile görsel olarak monotonluk yoktur. Işık – gölge tesirleri olarak dinamik, hareketli görüşler elde edilir. Kuvvetli aydınlık, kuvvetli – koyu – sert gölgeyi doğurur. Bu ise çizgiselliği egemen kılar. Çizgilerle algıya zorlanma, gözü kenarlara iter. Işık – gölge, yüzeylerin ışıklılığı ve cismin yere düşen gölgesi olarak ifadelendirilir. Cismin düşen gölgesi, zemini – mekan tanımlar.” Işık yardımıyla mekansal ilişkiler kurulmuş, mekanlar ışık ile birbirine bağlanıp, ayrılmış, mekan içerisinde belli bir çekim noktası oluşturularak; mekan içerisinde hareket ortaya çıkarılmış, mekan algısal olarak farklı, karakterlere dönüştürülmüştür. Strüktür, form, hacim

gibi unsurlarla ,sınır ve zaman gibi bir üst kavramlarla girdiği iletişim mekana ilişkin ışığın önemini yansıtmaktadır.” Görsel algılama ise çevresel nesnelere arasındaki bütünsel ilişkilere yönelir.

Göz duyu organıdır. Böyle olmakla etkinliği, bir dış etken tarafından meydana getirilen bir uyarının algılanmasında sınırlanır. Bu izlenim, uyarının etkisi altında, gözün değişimi ile ve optik sinir yoluyla sinir merkezlerine ulaştırılır. ”Duyum” bir izlenimin bilincidir; hoşagiden ve gitmeyen ayrımı ile birliktedir (renk izlenimi). ”Algılama” ise, duyumun nedeninin, daha önceki deneyler zincirine dayanarak yapılan yorumudur. Diğer yetilerimizin işlemleriyle birleşerek, beyinsel temsilleri, yani nesnelere üzerindeki bilgilerimizi meydana getirir. Bu şekilde elde edilen beyinsel imgeler, kısmen duyuma, kısmen de algılamaya bağlı bellek, yargılama ve düşüncenin isletilmesiyle beraber elde edilen temsillerdir. Duyumsal işleyiş ve beyinsel işleyiş birbirlerinden bağımsız olabilirler. Bir örseleme, duyumsal organ ile beyin merkezleri arasındaki ulaşımı kestiği zaman, duyumsal değil izlenimler devam eder. Beyin merkezleri sağlıklı ise, birbirleriyle ilişki kurmadan zihni imgelerde meydana gelir... Zihni yetilerimiz kısmen dalgınlık içindeyseler ”görmeksizin” bakabiliriz. Yani, algılamadan bakabiliriz. Sadece duyumsal organ algılamıyorsa, zihni çalışma, önceleri bu organ yoluyla elde edilmiş bilgilere dayanarak isine devam eder.

O halde görmek, kelimenin tam anlamıyla, sadece görsel izlenimler duymak değil, özellikle anlamaktır. Anlamak belli zihinsel bir gelişim, belli zihni bir seviye ve belli miktarda deneysel ve teorik bilgiler gerektirir. Dış dünyanın görülebilir görünüşleri ve onların düz bir yüzey üzerindeki temsilleri, doğru olarak algılanabilmeleri için eğitim ve deneyi gerektirirler.

İnsanın bireysel algılamasını Ahmet Kamil Gören şu biçimde ifade etmiştir:

*İnsanın, dış dünyayı betimlemesi aşamasına etki eden önemli öğeler arasında, insanın içinde yaşadığı ve birtakım değerlerini paylaştığı toplumun, sosyal, kültürel değerleri yanında inanç dizgeleri ve betimleme eylemini gerçekleştiren sanatçı ya da zanaatçının dünyayı algılama, yorumlama, yansıtma anlayışını belirleyen sahip olduğu kişisel değerler sayılabilir.*³

14.yüzyıldan başlayıp 16. yüzyıla kadar devam eden ve çoğunlukla Avrupalı ressamların perspektif, mesafe, gölge ile resimlerini yaptığı dönem Öklit geometrisi içinde yer almaktadır. Öklit geometrisine göre “Paralel doğrular sonsuzda kesişirler” Öklitçi anlayışta nesnelere en, boy, derinlik kavramına göre betimlenir. İlk olarak Giotto Düz bir yüzey üzerinde derinlik yanılması ortaya çıkarmıştır. Giotto’dan sonra Masaccio perspektifi kullanarak derinlik yanılması oluşturmuş, Piero Della Francesca ışığı resme dahil etmiş derinlik etkisi ortaya çıkararak atmosfer ortaya çıkarmıştır. “Nesneyi görme biçimi olarak mekân, öncelikle sanatsal biçimin ürünüdür. Ancak biçimin ortaya çıkarılmasında birbirleriyle bağıntılı, iki farklı etkinlik vardır. Bunlardan birincisi biçimin derinliği, diğeri ise bütünlüğü içinde mekânın inşasıdır. Giotto’yla birlikte resim sanatı doğaya yaklaşarak görüneni biçimsel olarak benzetme yoluna giderken, eşyayı biçim içinde göstermektedir. Masaccio’da ise mekân gerçekliği, resim yapısının temelini oluşturmaktadır. Merkezi perspektife bağlı mekân tasarımı, simgesel biçim olarak batı resmini özelliğe mahkûm edip, plastik görmeyi daraltmıştır. Leonarda de Vinci ile 16. yüzyıl Venedik Ressamları, perspektifi bir boşluk değil, atmosferle dolu bir mekân olarak görmüşlerdir. Atmosferle dolu bir geniş mekânı betimlemek için de hava perspektifini kullanarak çizgi perspektifinin eksiklerini gidermişlerdir. Genellikle resimde iki perspektif yöntem uygulanır: Çizgi ve hava perspektifi. Çizgi perspektifinin aslı ufuk çizgisine doğru uzanan yatık paraleller meydana getirmektir. Çizgi perspektifinin bir başka yönü de eşyaların ölçüleriyle ilgilidir: Öndeki nesnenin arkadakinden büyük görünmesi gibi. Hava perspektifine gelince bu da atmosferin nesnelere mesafe içinde belirleyiş tarzının gözlemidir. Sözelgeşi, yakındaki bir nesnenin uzak olan görünümü toplu, tek bir bütün halinde kavranmaktadır. Atmosfer resimde renk yardımıyla mümkün olduğundan, nüanslarla dolu üç boyutlu bir etki yaratır.” Öklit geometrisi, yakın çevremizi, sonlu uzaklıkta

³ A. Kamil. Gören, “Doğu’da ve Batı’da İnsanı Betimlemenin Kısa Bir Öyküsü” Doğu Batı, 2, 111-143. Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları. 2000, Ankara.

olup bitenleri iyi açıklamakla birlikte, sonsuz uzaklıklarda olup bitenleri açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Newton Fiziği de sonsuz uzaklıklara gidildiğinde yetersiz kalmaktadır. Resim sanatında doğal fenomenleri açıklamak için matematiğin ve fiziğin sonlu uzaklığı ve sonlu boyutu aşması gerekmiştir. Einstein'ın Relativite teorisi bu eksikliği gidermek için yapılan uğraşların bir sonucudur ve o gerçek açıklamasını Öklit geometrisinde bulamamıştır. Genel Görecelik Kuramı ile Newton Fiziğinden ve Öklit geometrisinden kopuş olmuştur. Madde, mekan, enerjiye bağlı bir gelişim olan dördüncü boyut zaman ile sonsuzluk ortaya çıkmıştır.

İnsan ait olduğu çağın yansıması olan düşünceleri, inancını ve sahip olduğu bilgiyi eserlerinde yansıtır. Resim sanatında uzam(mekan)ın temelde yüzeysel ve derin olmak üzere iki şekilde kullanılageldiği söylenebilir. İlk ve ortaçağ ressamları erken Rönesans dönemine kadar yüzeysel mekanı kullanmışlardır. Tarih öncesi çağlarda duvarlara kazınarak yapılan resimlerde nesnelere birbirinden bağımsız birimler olarak ele alınır; her biri, onu en iyi anlatacak bakış açısıyla verilir; önem taşıyan nesne ya da figürler ötekilerden daha büyük gösterilir. Aynı uygulama Rönesans öncesi Batı sanatında da bazı dinsel konulu resimlerde görülür. Erken Hıristiyan sanatında Bu döneme ait örneklerin çoğu duvar resmi türünde olmuştur. Dinsel konuların işlenerek bu resimlerle katakomplardan kiliselere kadar birçok yapı bezenmiştir. Duvar resminin yanı sıra Roma döneminde kitap resmi de özellikle dinsel metinleri bezeme amacıyla kullanılarak sürekliliğini Rönesans'a kadar sürdürmüştür. Bizans sanatında ortaya çıkan ikonlar Doğu Hıristiyan sanatında kitap ve duvar resimleriyle birlikte bütün ortaçağ boyunca varlığını korumuştur. Eski Mısırlılar (4 binyıl-M.Ö.16. yy) figürün baş ve ayaklarını yandan, gözlerini ve gövdesini ise önden gördüğü gibi çizmişlerdir. Rönesans öncesi Avrupa resmi ile İslam minyatürlerinde de benzer bir derinlik uygulaması kullanılmıştır. Eski Mısır'da papirüs yaprakları üzerine yapılan minyatür örneklerinden bu yana, yüzeysel sanat büyük gelişme göstermiştir. gerçek kimliğine ise İslam dünyasında kavuşmuştur. İslam'dan önce Antik çevrelerde, Avrupa Ortaçağı'nda, Orta ve Uzak Asya'da minyatür örneklerine rastlanır. Fakat bu minyatür örneklerinin çoğu, büyük boyda yapılan resimlerin küçük boyda kitap sayfalarına sığdırılmış görünümü verirler. Türk İslam dünyası minyatür sanatını soyutlayarak ve süsleyerek, boyut ve perspektif açısından onu resmin bir türü haline getirmeyi başarmıştır. Mekan fikri resimsel alanda

Doğu ile Batının temel ayırımını oluşturmaktadır. Batı mekanı kendi mülkü olarak algılarken, Doğu tanrının mülkü olarak görmüştür. Batı’da mekan tasvir anlamı taşırken Doğu’ da temsil anlamı taşımaktadır. Doğu’ da ve Batı’da sanatçıların bir öykünün çeşitli aşamalarını aynı resmin içine yerleştirdikleri görülür. Minyatürlerde dikey yüzeyler karşıdan görüldüğü gibi, yatay yüzeyler ise plan biçiminde, sanki tepeden görünüyormuş gibi çizilmesi ile üst üste bindirilmiş görüntüsünü vermiştir.

Minyatür resmi genelde bir kitap resimleme sanatı olarak kabul edilerek, metni açıklayıcı ve destekleyici olarak yapılmaktadır. Batı iki boyutlu mekanda 3 boyutlu yanılsama etkisi ortaya çıkarmak, gerçek bir derinlik etkisi hissettirmek, mekana bir mülk gibi sahip olmak duygusuyla yaklaşmaktadır. Batı sanatçısı resminde mekanı tek bakış açısıyla kapalı bir alana sıkıştırarak mekan üzerinde hakimiyetini kurarken, kendi kişisel özgürlüğünü kısıtlamıştır. Minyatürlerde ise ilk başlarda perspektif denenmesine gölge ışık kullanılmasına rağmen İslam dininin düşünce yapısına uygun çok bakışlı açık mekan anlayışıyla biçimsel olarak mekan genişletilmiş, sanatçının içsel özgürlüğünü yansıtmıştır. Nakkaşlar soyutlamaya, düşünceye, ruhsal bütünlüğe ve iç görüye önem verir ve bunları minyatür sanatının estetik ve artistik değerlerine göre ifade eder. Görünüle görünmeyeni, dış gerçekle iç gerçeği yaratıcı bir bütünlüğün içinde birleştiren nakkaşlar, İslam metafiziğini, çizgiler ve renklerle dile getirmişlerdir. *“Gerçeğin dış yüzüyle, başka bir deyişle, aslında bir gölgeden, bir hayalden başka bir şey olmayan duyularla kavranabilir alemin bin bir şekliyle uğraşmayıp doğrudan doğruya fenomenlerin iç yüzüne dalan Müslüman sanatçının bu davranışına vahdet-i vücud nazariyesi yön vermiştir”*⁴ Minyatürlerde, gözlerini dış gerçeğe kapatan nakkaşlar kendi iç gerçeklerine yönelmişlerdir.

“Minyatürün biçimini, minyatürlerde tasvir edilen figürlerin içinde yer aldığı mekânlar belirlemişlerdir. Minyatürler, kitap gibi okunmak üzere, kitap içinde yer alan figürlerle kendi çerçevelerini kendileri çizerler. Minyatürler, doğal renklere yüz çeviren yüzeysel kompozisyon ve portrelere yer vererek kendi ifade dilini oluşturmuşlardır. Figür olgusu

⁴ Beşir Ayvazoğlu, *Aşk estetiği: İslam Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme*, Ötüken Yayınları, 1997, İstanbul.

içinde yer aldıkları mekânla süreklilik oluşturmak üzere tasarlanmıştır. Gözü bedenden, hikâyeyi dünyadan ayıran bir mekân yerine göz ile beden, kitap ile dünya kesintisiz bir ilişki içindedir.’ İslam minyatür sanatı ve sanatçılara göre bu dünya gelip geçici bir hayal dünyasıdır. İslam sanatçısının amacı, inanılan öteki dünyanın varlığını saf, parlak, canlı renklerle hissettirmektir. Onun için eşyayı görünürdeki renklerle göstermemişlerdir. Batı sanatı dünyası, İslam sanatına asırlarca yabancı kalmış, gölge, derinlik, hacim karşısındaki ilgisizliğini onun başarısızlığına vermiş, yüzeye olan ilgisini, gittikçe beliren bir estetik dünya görüşünün sonucu olarak görememiştir. Gerçeğe ve akla dayanan Rönesans sanatında Gietto, yüzeyden derinliğe, soyuttan gerçeğe yol alırken İslam sanatı derinlikten yüzeysel düzleme, gerçekten soyut mekana yönelmiştir.’⁵

Minyatürlerde yüzeysel mekanda perspektifin kullanılmayışı, mekân algısını değiştirerek mekana çok boyutlu görme açısıyla şematik bir görünüm kazanmıştır.

Sanat Tarihçileri Türk resim sanatının başlangıcının Uygur Türkleri Orta Asya (745-840; 840-1300) ile başlatılabileceği kanısında hem fikirdirler. Türk resim sanatının ilk örneklerini oluşturan Uygur duvar resimleri ve kağıt üzerine yapılmış ilk minyatür resimleri dini konulu olup bazen de günlük hayatı sosyal konuları, av sahneleri veya çiçek sunulan Buda ((lotus çiçeği)’nilüfer çiçeğinin stilize edilmiş biçimine lotus çiçeği denir.’Sembolik anlam taşıyan bu çiçek Budizm inancında, budaya saygı refah, düşünce temizliği, yeniden doğuş, yaratılış ve kainat modelini temsil etmiştir.) (resimleri, insan portreleri özelliği taşımaktadır. Budizm, Şamanizm ve Maniheizmi benimseyen Uygur Türkleri yerleşik hayata geçen ilk Türk toplumu da olması dolayısıyla, dini konuları mani mabetlerinin duvarlarına yapmışlardır. Uygurlar aracılığıyla Türk resminde hem teknik, hem de düşünce bakımından Uzak doğunun etkisi kendisini göstermiştir Uygur Türkleri Çin sanatını yakından tanımışlar ama üslup ve teknik açılardan kendi resim sanatlarının özgün çizgilerini korumuşlardır. Günlük dillerinden Tanrı sözcüğünü düşürmeyen Uygurlar her

⁵ Günsel Renda, Turan Erol. : Başlangıcından Bugüne Çağdas Türk Resim Sanatı Tarihi, C. 1, s 78-83, Tıglat Basımevi, 1981, İstanbul

şeyi Tanrıya bağlayan yazgıcı bir düşünceye sahip olmaları dolayısıyla, 934 yılından sonra Satuk Buğra Han zamanında Uygurlar Müslümanlığı benimsemişlerdir Daha sonraları başa geçen Musa Buğra Han ve Harun Buğra Han zamanlarında da Müslümanlığın Uygurlar arasında yayılması sürmüştür. Maniheizmde sanat önemli bir yer edinmiştir. Mani ünlü bir ressamdır. Mani'nin sanat duygusu ve ressamlık yeteneği dinine yansımıştır. Maniheizm metinlerin hepsi beyaz kağıt üzerine güzel bir yazı ile yazılmış, bu el yazmaları da minyatürlerle süslenmiştir."Bezклик" adındaki Budist resimlere (Uygur prenslerini tasvir eden resimler),

Kumtara Mabedinde Sorguç'ta, Kirin Mağarasında Bezклик külliyesi Dokuzuncu Tapınağında, 4. Pazırık kurganında (Budayı sembolize eden at figürü), 5. Pazırık kurganında çıkartılan dünyanın en eski halısı sayılan halı da ise geyik figürlerine rastlanmıştır. Buna göre ilk resim örnekleri veren Uygurlar olduğu, Uygur sanatçılarının Resim sanatında ilk kez insan modeli kullandığı ve duvarlara yapılan resimlerde(alttaki resimde olduğu gibi) yer yer perspektif kullanıldığı görülmektedir.



Resim 1: Uygur prensleri, duvar resmi, 8-9. yy.

750 yılından sonra portre sanatını duvarlara uygulayan Uygurlar bu sanatın gelişimine öncülük etmişlerdir.

“O zamana kadar insan vücudunun diğer kısımları gibi, yüz de şemalara göre çiziliyor ve resmin altına kişinin adı yazılarak ayırt ediliyordu. Fresklerde, resimlerini yaptırmak isteyen kimseler tasvir ediliyor, böylece çeşitli insan grupları, Hind ve Çin rahipleri, Toharlar, İranlılar görülüyordu. Uygurlar, kendilerinden farklı insanlar üzerinde dikkatlerini toplayarak, bunları tiplere ayırdılar ve kendilerini de daha belirli olarak görmeye başladılar. Bu durum onlara, portre sanatı yaratmak ve geliştirmek imkânını kazandırdı. Portre benzerliği, aynı kıyafet ve duruştaki yan yana sıralanmış rahip resimlerinde açıkça bellidir. Bunların yüzleri çeşitli insanları gösteriyor. Diğer resimlerde de kendini belli eden bu portre sanatı, kişisel düşünce ve şuur bakımından, çok önemli bir ilerlemeyi gösteriyor. Portre sanatının doğmasında, eski geleneklerin de rolü olmuştur.”⁶



Resim 2: Elinde Lotus Çiçeği Tutan Uygur prensi, duvar resmi, 8-9. y.y

Türklerinin resim yaptıkları mekanlar, kayalara oyulmuş mabet, manastır ve tapınakların tavanları ve duvarları olmuştur. Fresk, alçak-yüksek kabartma tekniği ile resimler yapılmıştır. Bu yüzeylere ayrıca keçe, bezemeli yaygı, halı, levha gibi hazır malzemeler üzerine de sembol ve resimler yapılmıştır. Resmin söz kadar etkili olduğuna inanılan Mani dini, resim ve sanatı dinî terbiyenin esası ve vasıtası olarak kabul etmiştir. Çok önem verdikleri sanat felsefelerini gittikleri yerlere hocalar ve dervişler aracılığıyla üst düzey kültürleri ve

⁶ Metin Yerli, "Uygur Türklerinin İnanç Sistemlerinin Resim Sanatlarına Etkileri". Eğitim Dergisi. Sayı:13, 2006, 28 Şubat 2012, <http://www.soruegitim.com/uygurlar-doneminin-ozellikleri-ve-uygurlar-donemine-ait-eserler/>

sanatlarını taşımışlar, kültürü sanatı geliştirmişlerdir. ‘Dinsel törenlerde öykülerin, resmin önünde görsel malzeme desteği ile anlatılması kalıcılığı sağlamıştır. Budizmin son evresi olan Şakyamuni’nin Nilüfer Suresi’ni bilen Uygurlar, Buda sözcüğünü Türkçeleştirip Burhan yapmışlar, Burhan felsefesini kendilerine göre yorumlayarak hocalarının ve dervişlerinin en üst düzeyde bilgi ile donatılmalarını sağlamışlardır. Gezici derviş, bahşi veya kâtip adı verilen bu hocalar, güzel söz söyleme sanatı (hitabet), musiki, resim, matematik ve fen bilgilerini en iyi bilen ve öğreten kişilerdir. Halkla iç içe olan bu kişiler, bilgilerini topluma aktarmayı amaç edinmişlerdir. Her devirde geniş coğrafyalara yayılmış olan Türkler, Orta Asya’daki kendi kültürlerini bu ulu kişilerin aracılığı ile gittikleri yerlere taşımışlar, kalıcı izler bırakmışlar ve yazılı resimli tasvirlerle birlikte illüstrasyonun da öncülüğünü yapmışlardır. Doğu’da İran, Hindistan, Çin’e kadar uzanırken, diğer bir kol Anadolu’ya geçerek, güneyden Mezopotamya’da Irak, Suriye üzerinden Kuzey Afrika’ya geçmiştir. M.S. 756’da İspanya’da Endülüs Emevi Devleti’nin kuruluşundan sonra Avrupa’ya yayılmıştır. Halen İspanya’da Endülüs kentinde El-Hamra Sarayı ve Kurtuba Camii bu güzel kültürün en önemli uzantıları olarak zamanımıza ulaşmış, minyatür sanatının Avrupa’da yayılmasında bu cami ve sarayda tatbik edilen uygulamaların önemli etkileri olmuştur. *“Hun İmparatorluğu’nda ve özellikle Batı Hun Devletinde, Göktürklerde, Uygurlarda kökeni oymacılık ve süslemeye dayanan resim sanatı gelişti. Bu sanatlara “Bediz”, ustalarına da “Bedizci” denilmiştir.”*⁷ Türklerin Bağdat, Mısır, Suriye gibi diğer ülkelere gelmesiyle ilk Arap minyatürleri görülmeye başlamış, XI. asırdan itibaren Bağdat’tan Anadolu’nun içlerine kadar uzanan çeşitli sanat merkezlerinde yapılmış olan birçok eserde yer yer mahalli sanat görüşünün yanında Antik Bizans ve Orta Asya resim sanatının etkileri görülmüştür.

Uygur Devleti’nin dağılmasından sonra bu hareket devam etmiş ve yazılı resimli tasvirler Selçuklu Türkleri tarafından geliştirilerek ilk İslam minyatürleri oluşturulmuştur.

⁷ Mehmet Üstünipek, *Türk Resim Sanatı Tarihi*, 1999, http://lebriz.com/v3_misc/docView.aspx?doc=143&pageID=21&lang=TR, (25.07.2006)



Resim 3. Varka ve Gulsah Mesnevisi, Varka ve Gulsah, 13. yüzyıl. Selçuklu resim üslubu

Selçuklular'dan sonra İlhanlı devleti, Celâyirliler, Timur dönemi minyatürleri Karakoyunlu ve Akkoyunlu Safevî minyatürleri, Özbek minyatürleri Müslüman-Hind minyatürlerinde minyatür estetiğine önem verilmiş buldukları coğrafyanın, kültürlerinin özelliklerini içinde barındırmışlardır.



Resim 4: Kamal ud- Din Behzad, Havarnak Kalesinin Mimari, Herat y. 1494-5, Timur Dönemi

Selçuklular'ın minyatür tarzı 18. yüzyıla kadar etkisini sürdürmüştür, İslam çevresinde nakkaşhanelerde usta denetimi altında yapılarak, yaşadıkları coğrafyadaki ortak eğilimlere uyan minyatür sanatçıların çoğunluğunda, kişisel üsluplarında belli farklılıklar olmaksızın, konularına göre,(Konusu tarih olan eserler, (Şehnameler, Gazavatnameler), Silsilenameler, Surnameler, Peygamberler tarihi, tasavvuf konulu eserler, Konusu bilim olan eserler, Gösterim amaçlı resimler) el yazmalarında kullanılmıştır. XI. yüzyılın ortalarından itibaren Anadolu'ya egemen olmaya başlayan Türkler, Orta Asya'dan getirdikleri sanatla, Anadolu'da karşılaştıkları binlerce yıllık medeniyetin ürünleri olan yapıtlardan esinlenerek, dokuz yüzyıldan uzun bir süredir, Anadolu'da büyük bir sanat zenginliği yaratmışlar ve dünya sanatına katkıda bulunacak özgün bir Türk sanatı oluşturmuşlardır.

Türk'lerin, İslamiyet'i kabul etmelerinden sonra heykel ve resim alanındaki çalışmaları durmamış, plastik geleneğini kaybetmeden, buldukları bölgelerin özelliklerine göre, bazı değişiklikler geçirerek gelişmiştir. Türklerde biçim, çizgi ve rengin temel örnekleri ve figürlü sanatın ilk yapıtları minyatür sanatı şeklinde gelişmiştir. 18 y.y. kadar devam eden minyatür sanatı etkilenmeler sonucu bazı biçim özelliklerini kaybederken bazı biçim özellikleri kendinden sonra gelen sanatlarda sürdürmüştür.

Minyatür estetiğinde bu dünyanın geçici ve her şeyin yüzeysel olduğunu anlatma amacı vardır. Doğu sanatında zaman, mekan, boyut kavramı bu yüzden soyut olarak verilmiştir.

“İslam inancında Tanrı biçimlenemez, sureti yapılamaz. Manevi varlığı Tanrısal Sözüde/Buyruğu’nda ortaya çıkar. İşte bu anlayış İslam sanatçısına yüksek değerlerin somutlaştırılmasının yolunu kapatmıştır. Buna karşın, sanatçılar bu dünyayı, Platon ve sonradan onun dizgesini geliştiren Platinos’un ortaya koyduğu felsefeye uygun olarak, tanrısal bir görüntü olarak vermeye çalışırlar. Bu sanat anlayışı beraberinde soyutlama anlayışını getirmiştir. Soyut anlayışla ele alınan kompozisyonlarda artık gölge- ısı, perspektif gibi figürlere ve nesnelere kabarıklık/relief kazandıran ve bunları mekanda gerçek birer varlık olarak gösterme araçları ortadan kalkar. Ortaya çıkan resim artık gerçek bir resim olmaktan çok, bir nakıs veya simge olmakta, bir yandan dünyanın gölge ve görüntü olduğunu vurgularken öte yandan değişmeyen ‘Hakikat’ı/Allah’ı’ düşündürmektedir.”⁸

Minyatür sanatında Tablo ve insan resmi yapanlara Müsavvir veya Şebih Manzara ve tezyinat yapanlara Tarrah, Tezhip (tezhib) yapanlara erkeklere Müzehhib, hanımlara Müzehhibe denilmiştir.

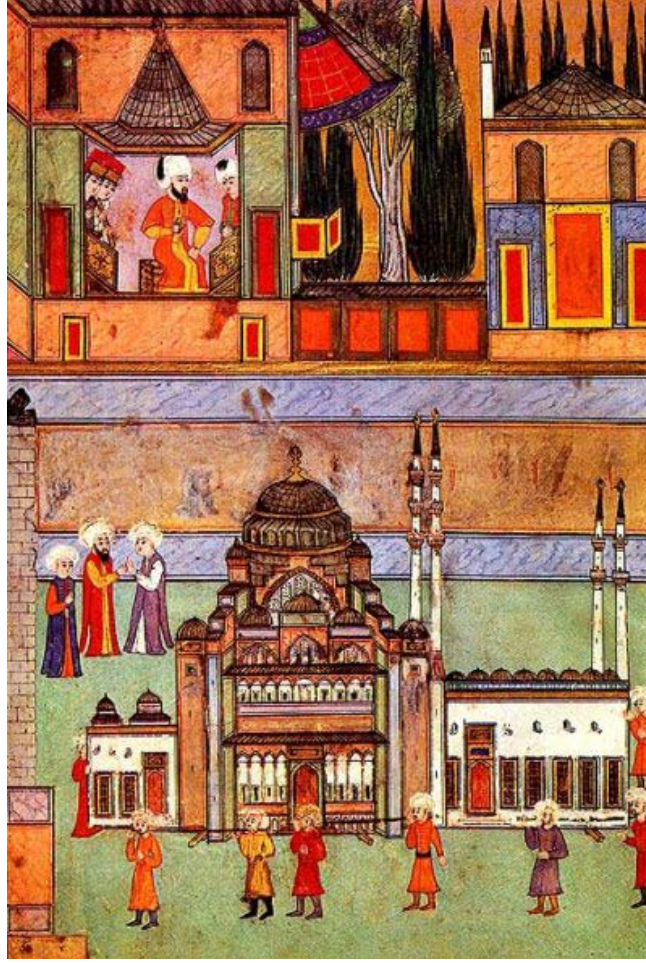
Minyatür sanatının Minyatürün estetik yapısına uygun olması, konunun bütününe gösterebilmek için, tek boyutlu yüzeysel mekanda derinlik kavramına yer verilmemiştir. Minyatür resimleri Batı resminden birçok noktada ayrılmıştır. Minyatür resimlerinde nakkaşlar kişisel üsluplarını yansıtmaktan bilinçli olarak kaçınırlar. Avrupa’da ise Rönesans ile sanatçının bireyselciliği öne çıkmıştır. Nakkaşlar imzayı kişisel üsluba işaret eden bir araç olarak görmelerinden dolayı resimlerini imzalamamayı tercih etmişlerdir. Önce içeriğe önem veren minyatür resminde konu ikinci planda kalmıştır. Batı resminde ise anlam ikinci plana atılmıştır. Türk İslam düşüncesinde dünyanın geçici olduğu inancı hakimdir bu düşünce tarzı ile gerçeği birebir yansıtmaktan uzak duran minyatür sanatçıları, çok bakışlı açıyla yüzeysel mekanda ortaya çıkarmışlardır. Daha öncesinde perspektifi bilen nakkaşlar bir kitap sanatı olan minyatürde konunun bütün ayrıntılarıyla küçük kağıt parçasına yerleştirmek amacıyla perspektifi kullanmamışlardır. Üst üste yığılmaları, konunun zenginliğini kaybetmemesi, arkada olan figür veya nesnelere renk ve desen canlılığını muhafaza etmek için bu yolu seçmişlerdir.

⁸ A. Kamil. Gören, a.g.e. s.115

“Yazmaları minyatürlerle süslemeden önce Müslüman ressamın, konularını günlük tan aldıkları, gölgeyi, derinliği, hacmi bildikleri gerek tarihi kaynakların, gerek eserlerin öğrettiği bir hakikattir. Fatımi halifelerinden El-Mustansır Billah zamanında, nakkaş İbn Aziz'in dıvardan çıkar gibi görünen sarı zemin üzerine kırmızı, Kusayr'ın da duvara girer gibi. görünen siyah zemin üzerine beyaz elbiseli birer çengi resmi yapmış olduklarını Arap tarihçisi Makrizi'nin Hitat'ından öğreniyoruz. Bu tasvir, derinlik unsurlarının daha o zaman, XI. asır başlarında, batılı çok önceleri Müslüman nakkaşlar tarafından kullanıldığını göstermez mi? Bu gün Paris Milli Kütüphanesinde bulunan Vasıdî Yahya b. Mahmud'un minyatürleri ile süslü 1237 tarihli Makarnat yazmasında günlük hayattan alınmış konuları, görülerek yapılmış hissini veren şahısları, derinliği telkin eden dairevi toplulukları ile bu gerçeği belirtmektedir. İşte İslam minyatürü başlangıçta bu durumda iken, hız alarak mücerrede doğru yükselmiştir. Fakat bu yükseliş birdenbire olmamıştır. Makamat yazması başta olmak üzere Kelile ve Dimne, Kitabu'l- Haşayiş gibi yazmaların resimlerinde (XIII. asrın ilk yarısı) gerçekçi davranışın yanında bezeyici kaygının da yer aldığı, realiste görüşle decaratif anlayış arasında tereddüt edildiği bir yandan şekillerin tabiiliğine dikkat edilirken, öbür yandan onların etrafında gittikçe ehemmiyet kazanan bezeme değerlerinden bir ağ örüldüğü görülmüştür. Ama zamanla bu tereddüt ortadan kalkacak, dış müşahededen uzaklaşılacak, mücerrede olan temayül ağır basacaktır. XV. ve XVI. asırların olgun minyatürleri hiç bir benzetiş kaygısı olmadan, yalnız renklerin birbiriyle uyuşması dikkate minyatürleri hiç bir benzetiş kaygısı olmadan, yalnız renklerin birbiriyle uyuşması dikkate vücuda, getirilmişlerdir.”⁹

Minyatürlerde koyu renklerle çalışılmamış, gölgeye resimlerde yer verilmemiştir. Minyatürlerde olayın, konunun geçtiği mekanlar nakkaş tarafından verilmiştir. Minyatür sanatında tasvir edilen nesnenin öz gerçekliği uyumlu bir bütünlük içinde şematik olarak sembolleştirilmiş, nesnenin biçimine, iç ve dış mekana eşit derecede merkezi rol verilerek saray ve padişah hiyerarşik bir düzenleme ile saray yaşamı hakkında izleyene bilgi verilmiştir.

⁹ Suut Kemal Yetkin, *İslam Minyatürünün Estetiği*: İslâm Minyatürünün Estetiği. A.Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi, 1. Sayı, 1953.



Resim 5: Nakkaş Osman, Mimarlar Loncası, Süname-i Humayun TSK.

Topkapı Sarayı'nı gösteren minyatürler, önemli özellikleri ve genel görüntüsüyle sarayın bu dönemdeki durumunu yansıtan birer belge değerindedir. Çoğunlukla mimarî unsurların yer aldığı düzenlemelerde, aynı çerçevede içinde üç veya dört ayrı yönden bakılarak çizilmiş örneklere de oldukça sık rastlanmaktadır. Saray sahnelerini gösteren minyatürlerde birçok olay birçok mekanda tasvir edilerek sınırsız mekan ve zaman anlayışı vurgulanırken, aynı zamanda mekana bir kimlik yüklemi ile kişilik kazandırılmış, sarayın ve padişahın önemi vurgulanmıştır.



Resim 6: Nakkaş Osman, Topkapı Sarayı İkinci Avlu, Süleymanname, 1558 (TSM. H.1517), 37.

Minyatürlerde mekanlar saray ve çevresi kişiler önemli görevleri üstlenen, elçiler ve kişiler, kitabın konusunu konuya bağlı kalınarak, betimlenmiştir. Böylece kitapta yer alan konuya görsel algıyla destek olurken, minyatürler fotoğraf görevi üstlenerek zamanlarının tanıklığını yapmışlardır.

Konu bakımından bir hayli zengin olan Osmanlı minyatürleri sanıldığından aksine çok geniş ve zengin bir konu yelpâzesine açılmaktadır. *“Doğu ve Batı sanatı arasındaki karşıtlık ve gerilimin doruk noktasını oluşturan resmin konusu olmuştur. Batı düşüncesinde bütün minyatürler figüratif olduğu halde, değildir denilmesi gibi yanlış bir inanç vardır. Hazret-i Peygamber’in, hanımlarının ve kızının sûretleri dışında her çeşit resim yapılmıştır.”*¹⁰ Nakkaşlar tasvirinin yapıldığı zamanının giyim kuşam, gelenek görenek, inanç gibi yaşantıları gerçekçi bir tavırla çizmişlerdir. Konu bütünüyle ele alınmış olup, bütün detaylar en ince ayrıntısına kadar gösterilmiştir. Parlak renkler özgürce kullanılarak dış dünya hayali, düşsel, mekana dönüşmüştür. Işık ve boşluk renkle gösterilmiştir. İç ve dış mekânların bir arada gösterildiği çizimler, günümüzde yapılan mimarî kesitlerin usul ve kaidelerine oldukça uygun bir benzerlik taşımaktadır. Türk minyatürlerinde, genellikle hayal ürünü şekil ve manzaralar yoktur.

Sultanların yaşamlarını, etkinliklerini anlatan şehnameler, seferleri anlatan gazavatnamelerin resimlenmesinde olayların ve gösterilen sahnelerin gerçeğe uygun olmaları için, Hünkâr ile birlikte seferlere katılan pek çok nakkaş ve yazar konuya hakim olanların bilgilerinden de faydalanarak minyatürlerinde, olaylar ve gösterilen sahneleri en doğru ve gerçekçi bir gözlemlerle tasvir etmişlerdir.

Minyatürler Küçük kağıtlara kitap sayfalarına sığdırmak üzere tasarlandığından mekan çok bakışlı çizilmiştir. Önemli olan kişiler dönemin gücünü, saltanatını vurgulayan sembollerle önemli olan kişiler saray, taht gibi mekanlarda gösterilerek, önemine göre büyük veya küçük tasvir edilmiştir. Minyatür resimler bazen Tezhip ve hüsnühat ile birlikte kullanılmıştır.

İslâm dünyasında resim sanatının temsilcisi olan minyatür, süsleyiciliği yanında kuvvetli bir anlatım gücüne ve kendisine has estetik bir yapıya sahip olarak, asırlar boyu değişik ve çok çeşitli üsluplar altında daima gelişimini sürdürmüştür. Topkapı Sarayı’nda araştırmacıların ortak düşüncesine göre, Türklerin eski yurtları Orta Asya’da, Türkistan’da yapılmış olan “Mehmet Siyah Kalem” diye adlandırılan resimler vardır. İçinde sultanın portresi

¹⁰ <http://www.yagmurdergisi.com.tr/archives/konu/turk-islam-sanatinda-minyatur>

bulunduğu için “Fatih Albümü” diye adlandırılan, çeşitli çevre ve dönemlerden gelen eserlerin arasında yer alan bu resimlerdeki figürler belli bir hacim değerine sahiptir. Koyu ve az sayıda renk kullanılarak yapılmış olan resimlerin bir kısmının rulo parçaları olduğu anlaşılmıştır. ‘*Ressamın büyük bir ihtimal Türkistan coğrafyasında göçebe yaşayan gruplarla gezen bir göçer veya gezgin. Bir göçer için resimlerini en uygun saklama biçimi elbette rulolamaktır*’¹¹. Ve Türkistan çeşitli kültürlerin karşılaştığı bir yerdir. Burada Müslümanların dışında Brahmanlar, Buddhistler, Şamanistler ve Hristiyanlar yaşıyorlardı. Halkın etnik yapısı da karışıktı. Bütün bu özellikler bunların başlıca kılık kıyafet, kadınların çarşafları, erkeklerin sarıkları, halkın geleneksel giysileri gibi görsel verilerin Türkistan’da yapılmış olduğu Siyah Kalem resimlerde açıkça görüldüğü söylenmektedir.. Türkistan tarihinde göçebe bozkır boyları, özellikle 12. yüzyılda buraya gelenler (Kara Kitatlar) büyük rol oynamışlardır. Bunların getirdikleri pagan töre ve gelenekler, mitler ve söylenceler burada kök salmış ve uzun süre varlığını koruyabilmiştir.



Resim 7: Siyah Kalem, Mum Işığında İki Kişi, 15. yüzyıl, 24x15.7 cm Fatih Albümü TSM.

¹¹ <http://theearthhistoryjournal.blogspot.com/2011/02/mogol-devri-1256-1335-miniyaturlu.html> İslam ve Sanat Yaz 96 [55. Sayı]



Resim 8: Mehmet Siyah Kalem Demon ve Dragon, /Şeytan ve Ejderha 15. yüzyıl, 23,7x19,3 cm.Fatih Albümü, (TSM. H. 2153), 37a.

Rulolanmış resimlerden dolayı Mehmet Siyah Kalem'in gezici derviş ressam olduğu söylenmektedir.

“Mehmed Siyah Kalem minyatürleri zamanın belirsiz derinliğinde Asya kültür ortamında yaşamış insanların gündelik hayatını yansıtmakta. Göçerler, sıradan insanlar, dervişler, Budistler, şamanlar, Hristiyan keşişler ve doğaüstü varlıkların oluşturduğu sürekli hareket halindeki toplumsal sahne söz konusu. Hareketin iç dinamiği, figürlerin belli bir anlatı örgüsü bağlamında anlam kazanabileceklerini açıkça göstermektedir. Başka bir deyişle Siyah Kalem'in figürleri, kuşaktan kuşağa miras kalan güçlü bir toplumsal hafızanın kaydettiği anonim anlatının aktörlerini canlandırıyor. Böyle bir anlatının kendi içinde tutarlı bir resim dizisi oluşturacağı çok açık. Nitekim minyatürlerin bir rulodan kesilerek albümlere yerleştirilmiş olması, bu gerçeği kanıtıyor.”¹²

Rulo halindeki bu tür resimler Orta Asya göçebe topluluklarında anlatılan epik, dramatik ve dinsel bir dizi kaotik figürün resimleyen bu çizgi dışı nakkaşın yaşamı ile ilgili bilgiler çok az olması dolayısıyla Mehmet Siyah Kalem'in sanatını belirgin bir kültürel geleneğe uygun görmek mümkün

¹² <http://theearthhistoryjournal.blogspot.com/2011/02/mogol-devri-1256-1335-minyaturlu.html> İslam ve Sanat

olmamıştır. Bilim adamlarının Şamanizm dünyasını yansıttığı konusunda görüş birliğinde oldukları Mehmet Siyah Kalem'in resimleri, bazıları ipek, bazıları da kaba Çin kağıdına yapılmış renkli ve karakalem çizimlerdir.

“Orta Asya Şamanizm’inin ve İslami dönemin birbiriyle kaynaştığı Siyah Kalem üslubundaki resimlerin dini konulu sahnelerinde insan ve hayvan karışımı siyah, kırmızı, sarı derili ve çirkin, buruşuk yüzlü, boyunsuz devler tasvir edilmiştir. Sanatçının kafasında oluşturduğu ve kağıda geçirdiği bu hayvansı figürlerin çok büyük olan elleri ve ayakları pençelerle son bulur. Genellikle ikili gruplar halinde ve değişik açılardan görülen yaratıklar içki içerler, büyü yaparlar, dans eserler, birbirleriyle ya da bir dragonla dövüşürler, güreşirler, at ve insan kaçıırırlar. Bilinmeyen bir tanrıya at kurban ederler. Çizimlerden birinde bir demonun eliyle kulaklarını kapaması müzik aleti çaldıklarında çıkan gürültüye kendilerinin de tahammül edemediğini gösterir. Hep hareket halinde, enerjik, güçlü ve masalsı yaratıkların boyunlarında, kollarında ve bacaklarında altın halkalar bulunur. Maden çubuklar, zincir ve ziller ayrıca ruhları büyülemek için ince uzun bezler, ip, çırkık ve ucuna bir ip bağlanmış hayvan ayakları gibi araçlar kullandıklarını resimlerden anlarız. Hareketleri ve gündelik iş sahneleriyle insan gibi davranışlar içindedirler ama şaşkın, öfkeli ve korkulu ifadeleri, postları, boynuzları ve kuyrukları onları farklılaştırır. Bununla beraber bu figürler, demon kılığına girerek cinlere karışmış, maske takıp kendinden geçerek içgüdülerin akışına kapılmış şamanlar da olabilirler.”¹³

Nefisle vicdan arasındaki çatışmaları hayali yaratıklarla betimleyen, Mehmet Siyah Kalem resimlerinde; insanın fitratında bulunan iyi ve güzelin karşıtı çirkin ve kötüyü, insanın şer yönünü şeytan görünümünde dramatize ederek göstermiştir. Felsefi anlamda demon gücün yaratıcılık inadı ve iktidar hırsı gibi boyutlarını dünyevi bir bakışla minyatürlerine aktarmıştır.

¹³ ht tp://lebriz.com/pages/lzd.aspx?articleID=332§ionID=2&lang=TR&bhpc=1



Resim 9: Mehmet Siyah Kalem, Demon, Fatih Albümü, TSM.H

Osmanlı minyatürleri Fatih Döneminde birçok minyatürlü eser yapılmıştır. Bunlardan biri olan ve 1455'te Edirne'de gerçekleştirilen Türkmen minyatürlerinin etkisini gösteren Dilsuznâme: Gül ve Bülbül adlı edebi eser, Hatifi'nin, mimari çizimlerdeki perspektif denemeleri ile Fatih döneminde Batı'dan alınan etkileri yansıtan Hüsrev-i Şirin minyatürleri, Katibî Külliyyatı ve İskendernâme Minyatürleri de Türkmen okulu etkilerini güçlü biçimde ortaya koyarlar. Bu eserler dönemin giyim, müzik aletleri ve eğlence hayatı gibi bazı özelliklerini de yansıtır.

İmparatorluğun başkenti İstanbul'da bilim ve sanata da büyük bir ilgi duyan ve koruyuculuğunu yapan, ileriye gören bir padişah Fatih Sultan Mehmet, "İtalya'dan aralarında Gentile Bellini'ninde bulunduğu sanatçılar davet etmiş, Bellini'ye yağlıboya portresini, Constanza da Ferrara'ya da üzerinde büstü ve atlı portresi bulunan madalyonları yaptırmıştır." Batı resim sanatını İstanbul atölyelerine tanıtan bu sanatçıların arkalarında bıraktıkları, etki, Doğu geleneği ile birlikte erken Osmanlı dönemi minyatür sanatı üslubunu oluşturan ilk adım olmuştur.

Osmanlı döneminde, Türk –İslam sanatının da kitap sanatının icra edildiği mekanlara nakkaşhane, bu mekanlarda sanatını icra edenlerde nakkaş, "Musavvir" olarak adlandırılmıştır. Nakkaşhane sanatçıların bir grup halinde el yazması kitapların düzenlenmesinde çalışan birçok sanatçıyı içinde barındıran

bir mekandır. Hükümdar sarayı bünyesinde nakkaşhane bulunması bir gelenek şeklinde, Uygur Türklerinden, Anadolu Selçukluları'ndan ve Timurlu sarayından beri süregelmektedir. Celâyirli, Türkmen, Umurlu ve aynı dönemin Safevi devletide geçmiş yüzyılların ünlü nakkaşhanelerine sahip olmuşlardır. İlk atölyeler Abbâsiler devrinde Bağdat'ta kurulmuştur. Bu atölyelerin kökenini, Uygurlarda Maniheizt dindeki büyük bir resim sanatçısı aynı zamanda kurucusu sayılan Mani'nin kendi öğretisini yaymak amacıyla yazdığı kitapları resimlerle süslemiş olmasından dolayı Uygurlar zamanında başlatıldığı düşünülmüştür. Maniheizt Uygur minyatürleri, figür tipleri ve kompozisyonlarıyla Selçuklu minyatürlerine öncülük etmiştir. Selçukluların İran'dan Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'ya yayılmasıyla ilk Türk-İslam minyatür üslubu doğmuştur. Selçuklu İmparatorluğu döneminden itibaren hükümdar saraylarının daima bir nakkaş hanesi olmuştur. Bu gelenek Osmanlı İmparatorluğu döneminde de devam etmiş, Osmanlının ilk merkezi olan Bursa'dan Edirne Sarayı'na, İstanbul'un fethinden sonra da İstanbul Sarayı'nda faaliyetini sürdürmüştür. İstanbul'un fethinden sonra Ayasofya Camii arkasında Arslanhane adıyla anılan eski bir Bizans kilisesinin üst katında nakkaşlar toplu olarak eser vermişler, Usta-çırak usûlüne göre yetiştirilen talebeler, Sernakkaş (başnakkaş) gözetiminde burada çalışmışlardır. Nakkaşhaneler de yalnızca hattat ve nakkaşların meydana getirdiği tezhib ve minyatürlü eserler yapılmamış, her türlü süsleme alanlarında kullanılmak üzere belli bir esasa bağlı olarak muhtelif desenler de çizilip hazırlanmıştır. Saray nakkaşhanelerinde tutulan en doğru yollardan biri de talebenin usta-çırak usulüne göre yetiştirilmesidir. Bir minyatürlü eserin hazırlanması kolektif bir çalışmayı gerektirdiğinden dolayı genellikle yazar, hattat, kâtipler, baş nakkaş ve nakkaşlar, cetvelkeşler, altın ezen ve kullananlar, tahrir çekenler, cilt ustaları, müzehhibler ve bunların usta ve çırakları gibi hayli geniş bir kadro içinde her sanatkâr kendi uzman olduğu sanatını uygulamıştır. Sanatkârların bu tasvirlerde günlük hayata ait eşya ve sahnelerle, dönemin sosyal hayatı yansıtılmış; Habeş, Arap, Türk gibi bölgenin insanların figürleri işlenmiştir.

Osmanlı devletinde Topkapı Sarayı'nda, 15 yy sonlarında 2. Beyazıt döneminde Ehl-i Hiref diye adlandırılan bir örgüt oluşturulmuştur. Ehl-i Hiref Osmanlı sanat üsluplarının belirlenmesinde en etkili sivil toplum hareketi olan,

kuruluşundan sonra son dönemine kadar imparatorluğun tüm sanat akımlarını yönlendiren bir mekan olarak, zamanın en yetenekli ustalarını seçerek kabul etmiş, döneminde, katipleri, kumaşçıları, çinicileri, cam ustaları, marangozları, nakkaşları, kuyumcuları, kakmacıları bünyesinde barındırmıştır.

Ehl-i hirefte mesleğini icra edenlerin oluşturduğu düzenli, sistemli örgüt saraya hizmet etmiştir.

“1573 yılı kayıtlarına göre imparatorluk genelinde 983 sanatçının oluşturduğu örgüt, her zaman padişah ve sarayın koruması altında olmuştur. Bölük mensupları, üç ayda bir maaş alıyorlardı . Ulufeleri, Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusunda bulunan, Divanhane Binası'nda dağıtılıyordu. İş verilecek ustaların bölükbaşlarının veya kethudalarının, taberdan-ı zülüfliyan aracılığıyla saraya çağırılması ve hazinedarbaşı tarafından, çoğunun saray dışında atölyeleri bulunduğunu gösterir Ehl-i Hiref Bölükleri'ndeki ustalar, öncelikle sarayın ihtiyaçlarını karşılamakla yükümlüydüler. Padişahın yaptırdığı mimari eserlerin süslemesi, bu teşkilata mensup sanatçılar tarafından gerçekleştiriliyordu”¹⁴.

Zamanın sanat akımlarını belirleyen Ehl-i Hiref, geniş sınırlarına rağmen Osmanlı'nın Sanatı'nı bütünlük içinde tutmuş ve gelişimini sağlamıştır. Padişahın yaptırdığı tüm mimari eserler bu teşkilata mensup sanatçılar tarafından bezenip, işlenmiştir. (minyatürcüler, hattatlar, ciltçiler, kumaşçılar vs..)

Osmanlı saray nakkaşhanesinde padişahlar ve aileleri için üretilen değerli eşyalar, resimli kitaplar, doğulu ve batılı ülkelerin yöneticilerinin gönderdikleri, hediyeler resimli resimsiz kitaplar eski adıyla Yeni Saray'ın, bugünkü Topkapı Sarayı'nın hazinesinde toplanılmış, koruma altına alınmıştır. İslam dünyasının görsel kültürünün örneklerini içinde barındıran Topkapı Sarayı günümüzde Osmanlı, ya da İslam resim sanatıyla ilgili araştırma yapanların, tarihçilerin vazgeçilmez mekânı olmuştur. Osmanlı devletinin güçlenmesiyle birlikte minyatür sanatı ve sanatçısı koruyuculuğunu padişahlarla birlikte sadrazamlar, şehzadeler, vezirler, hanım sultanlar, eyalet valileri, defterdarlar ve saray ağaları gibi yüksek rütbeli görevliler üstlenmiştir. Osmanlı Döneminde Minyatür Sanatı III. Murad'ın kızı Fatma Sultan, Sinan Paşa, Sami Ali Paşa gibi II. Selim ve III. Murad dönemlerinde nakkaşların

¹⁴ F. Çiçek Derman, “*Osmanlı Asırlarında, Üslûp ve Sanatkârlarıyla Tezhib Sanatı*”

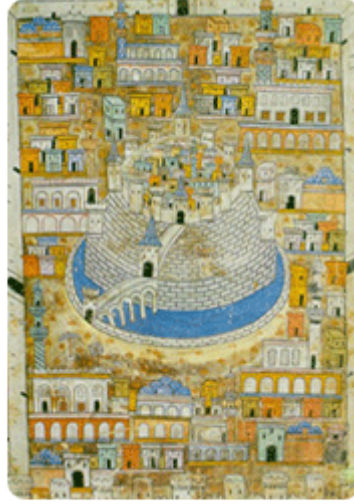
çalışmalarını yönlendirecek girişimlerde bulunan Osmanlı minyatüründe bir dizi padişah portreciliğinin başlatılmasında etkili bir isim olan Sokulu Mehmet Paşa da kitap sanatı koruyuculuğunu üstlenmiştir.

16.yy Osmanlı minyatürlerinde yeni bir algılama biçimi olarak Türk resminin önemli bir yeri olan manzara resimleri Matrakçı Nasuh'un betimlemelerinde figürsüz ve topografik manzaralar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Minyatür sanatçılarından birisi olan ve diğer minyatür sanatçılarından farklı olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun en başarılı silah kullananı matrak oyuncusu hattat, tarihçi dekor tasarımcısı, nakkaşı, haritacısı, matematikçisi olan Matrakçı Nasuh (Nasuh b Karagöz el Priştevi) seferler sırasında geçilen tüm şehirlerin, kasaba ve köylerin, nehirlerin, akarsuların resimlerini hem haritacı tekniğiyle hem de, doğayı üstün bir gözlem gücüyle analiz etmiş, betimlemelerine, kendi derin iç alemini katarak, renk leke, ritim, denge gibi sanatsal öğelerin mükemmelliğini yansıtmış, aynı zamanda zamanının tanıklığını yaparak izleyenlere ulaştırmıştır. Matrakçı Nasuh, Osmanlı minyatüründe Topografik Ressamlık adı verilen yeni bir resim türünün kurucusu sayılmaktadır. Portolon anlayışındaki kent tasvirini bir denizci olan Piri Reis Matrakçı Nasuh'tan önce Akdeniz limanlarını anlatan Kitab'ı Bahriyesinde resmetmiştir. 1521'de kaleme alınan bu eser, 1526'da Muradi adlı şair kopya ederek Kanuni Sultan Süleyman'a sunmuştur. Bu eser Süleymaniye Kütüphanesi'ndedir. Minyatürde, doğa düzenlemelerinde genellikle iki ayrı amaç vardır.

''Birincisi topografik tarzda, Topografya, bir kara parçasının engebe ve özelliklerini kağıt üzerinde çizgilerle gösterme işidir. Aslına olduğunca uygun olarak yapılanlardır. Burada ana unsurlar yani ağaç, bitki, dere veya tepelerin tüm detayları ön plana çıkar ve oldukça gerçeği yansıtır. Diğer ise kompozisyona yardımcı bir unsur olarak yapılır. Örneğin Hükümdar ve çevresindekilerini gösteren bir tören sahnesinde doğa ikinci planda olduğu için burada bir iki ağaç veya bitkinin kullanılması ile yetinilmiştir. Zira konunun ana unsuru Hükümdar ve onun yanında olan kişilerin giyim ve kuşamları olduğu kadar, sahnenin içeriğidir. Kompozisyonda vurgulanacak olan ana nokta bir olayın anlatımıdır. Bu nedenle doğa ikinci planda kalır. 16. yy. nakkaşı Matrakçı Nasuh'ta ilk defa olarak manzara resminin başka bir konunun yardımcısı olarak kullanılmadığını görürüz. Doğa ön plandadır ve minyatürün ana konusudur. Şehirlerin ve doğanın en çarpıcı yanları büyük bir

gözlemcilikle belirtilmiştir. Renkler tasvir ettiği manzara ile büyük bir uyum sağlar”¹⁵.



Resim 10: Matrakçı Nasuh, Haleb Şehri ve Kalesinin resmi. Topkapı Sarayı Kitaplığı

Matrakçı Nasuh'un minyatürlerinde farklı bir gerçeklik, mekan ve insan anlayışı hakimdir. Onun minyatürleri bulunduğu dönemin düşünme biçiminin izlerini taşıırken, aynı zamanda minyatür sanatının yerleşmiş kalıplarını kırarak Osmanlı İmparatorluğu'na ilk manzara türünü getirmesi ile çok önemlidir. Onun gerçekliği yansıtan resimlerinde bu gerçek İslam sanatının soyut biçim diline dönüşüp iç dünyasının soyut bir mekana aktarılmasıdır. Matrakçı Nasuh, tek bir bakış açısına bağlanmadan kuşbakışı, yakından uzaktan, alttan ,üstten karşıdan veya yandan çok boyutlu mekan ve zaman anlayışıyla yüzeysel düzlemde manzara ,kent görünümleri çizmiştir. Nasuh minyatürlerindeki çok boyutlu gerçeklik yanılması anlayışını minyatüre bakan bireyin farklı zaman ve mekanlarda gezinmesi ile baktığı metine hakim olmasına imkan vermemiş, açık mekan kullanması sebebiyle de bütünselliği içinde barındıran çok katmanlı bir mekan mevcudiyetini gözler önüne sermiştir. insanın aczini gören bir algılamayla çizdiği minyatür resimlerinde Matrakçı Nasuh' insanı resmin merkezine yerleştirmemiştir.

¹⁵ Geleneksel Süsleme Sanatları, <http://hbogm.meb.gov.tr/module/programlar>, 2011

“Tasvir bakan kişide perspektifte olduğu gibi özne olduğu yanılması yaratmaz. Aynı tasvirin içinde kimi nesnelere önden görülürken kimilerinin yan cepheleri ya da arkaları, kimilerinin dış cepheleri görülürken kimilerinin içleri gözüktür. Perspektifte olduğu gibi derinlik oluşturma çabası yoktur. Nesnelere yakınlık ya da uzaklıklarına göre konumlandırılmazlar, resimde yer alan figürlerin küçüklük ya da büyüklükleri bakan kişiye olan mesafelerine yani bakana göre belirlenmemiştir. Ne sahici bir öznenin duyu organlarının algılama kapasitesine ne de deşiksiz bir geometrinin soğuk mekaniğine göre şekillendirilmiş, dolayısıyla da ne bakanın durduğu noktanın ne de başka bir zaviyenin mutlaklaştırıldığı bir yüzey sunar tasvir: onun sunduğu, bir değıl birçok perspektifin kesiştiğı bir yüzeydir, insanı merkeze yerleştirmeye aksine insanın aczini gören görme biçimidir.”¹⁶

Matrakçı Nasuh Enderun Saray okulunda yetişen en önemli alim ve sanatçısıdır. Çarpım tablosunun mucidi olarak matematik bilgisine vakıf önemli bir bilim adamı olan Matrakçı Nasuh:

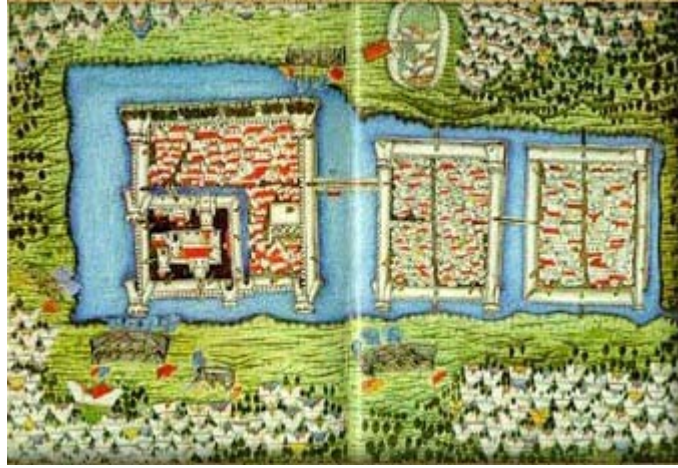
“1520 tarihinden itibaren Taberi Tarihi’ni anlatan Mecma’el-Tevarih adlı eseri Arapça’dan çevirmeye başlamış ve devamına kronolojik bir biçimde Kanuni Sultan Süleyman dönemini de içine alan Osmanlı tarihini eklemiştir. Nasuh’un tarih alanında ve tamamlanması uzun zaman almış bu ilk eserinden sonra 1533 tarihinde yine bir matematik eseri olan Umdet el-Hisab adlı kitabı yazmıştır. Kitabın bir nüshası Nuruosmaniye Kitaplığı’nda bulunmaktadır. ‘Aritmatığın İlkesi’ adını taşıyan kitap, dönemin medreselerinde ders kitabı olarak okutulmuştur.”¹⁷

Nasuh, adının başında yer alan “Matrakçı” ünvanını Yavuz Sultan Selim döneminde Mısır’da matrak oyunundaki üstünlüğüyle edinmiştir. Kanuni Sultan Süleyman döneminde Şehzadelerinin sünnet şöleni için At Meydanı’nda yapılan törende ise kâğıttan iki yürür hisar yaparak yapay bir mekân canlandırması yapmış ve bu mekânlar önünde çeşitli savaş müsabakaları tertip etmiştir. Gösterisi ve silahşörlükteki başarılarından dolayı “silah üstadı” ünvanını almıştır. 1529 yılında Tufet el-Guzat adlı silahşörlükle ilgili bir kitap yazarak konuyla ilgili bilgi ve deneyimlerini ortaya koymuştur. “Kitap İstanbul’da Süleymaniye Kütüphanesi’nin Esat Efendi kısmında bulunmaktadır” Matrakçı Nasuh Osmanlı cihan Padişahı Kanuni zamanının en

¹⁶Gönül Eda Özgül, Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: “*Matrakçı Nasuh’un Topografik Tasvirleri*” Millî Folklor, 2012, Yıl 24, S. 96

¹⁷Şeyda Üstünipek,
<http://www.lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=880>Yayın tarihi : 25 Şubat 2011

büyük mimarı, Mimar Sinan'la birlikte birçok savaşa katılarak, Osmanlı ordusunun baş sefer teknisyenleri olarak mimariyle ilgili işleri üstlenmişlerdir. Matrakçı Nasuh mimari bilgisinin üstünlüğünü şehir planları ve şehrin fiziki özelliklerini çizimleriyle ortaya koymuştur.



Resim 11:Matrakçı Nasuh ,Zigetvar Kalesi Nüzhet El Ekber Der Sefer-i Zigetvar Topkapı Sarayı Kitaplığı H.1339 s. 277b-278a 1568-69 tarihli

Matrakçı Nasuh yeryüzünü kuşbakışı şeklinde tasvir ederken, tasvir ettiği yerleri doğal konumu ve yerleşim düzenini koruyarak sur kale saray cami gibi kenti oluşturan yapılar genellikle karşıdan bakış açısıyla ayrıntılı bir şekilde gösterilmiştir. Mimarlık tarihine de döneminin Doğu ve batı ülkelerinin şehircilik anlayışını getirerek, tasvirlerinde yansıtmıştır.

” Matrakçı, bize, kendi zamanının şehirciliği hakkında nihayet bir insanın görüşlerini aksettiren unicum bir belge vermiştir. Biz, yazmada metin ve minyatürler'in birbirini ahenkli bir şekilde yazının tatlı bir şekilde akışı, kuvvetli renklerin yoğun ve sonsuz derinliği, ince, zarif, altın çizgilerle o enfes güzellikteki pırıltılı ışıklandırışı hatırlayalım. Minyatürlerinde ordunun yolu üzerindeki tabiat ve insan eserlerinin bir resmi geçidini yaptıran bu müstesna saray görevlisinin, aynı zamanda naiv!! bir tatlılığı da ortaya koymuş olduğunu, bütün bunların bize onun zamanındaki şehirler hakkında bir fikir verdiğini düşünelim. Amacı tamamiyle başka ve pratik olmasına rağmen sanatçımızın, zamanının şehirlerini canlı ve inandırıcı bir görü nüş, hem de güzel bir görünüş içinde vermek suretiyle, gelmiş geçmiş zamanların diğer şehircilik

meraklı ve hayranları arasında önemli bir aldığını akıldan çıkarmayalım.”¹⁸

Resimlerinde birçok kentin önemli topografik özellikleri ve yapılarıyla ele alan Matrakçı Nasuh tarafından yazılan ve minyatürlerinde bulunduğu Beyan-ı, Menazil-i Irakeyn adlı kitapta Irak Seferini ve Kanuni Sultan Süleyman’ın ordusunun konakladığı yerleri anlatmış ve resimlerini yapmıştır. Bu resimler içerisinde İstanbul’un önemli mekanlarını çok iyi gözlemleyip, sade biçimde yansıtmıştır.

Anadolu, Irak ve İran’ın batısında bulunan kentlerin ve yolların gösterildiği, çok değerli bir kara atlası olan eseri, Matrakçı Nasuh’un “Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han” ismiyle de geçmektedir. Kent planları atlası özelliği ile karşımıza çıkan Matrakçı’nın bu en ünlü eseri, 88 sayfa metin, 107 sayfa minyatür, 25 minyatürlü metinden oluşur ve 218 sayfadır.

Hüseyin G. Yurdaydın Matrakçı Nasuh’un minyatürlerindeki genel özellikleri şöyle tanımlamaktadır:

“Geçilen şehirlerin, cami, mescit, türbe, saray gibi belli başlı binalarının resmedilmiş olması, bu resimlerin Türk mimarlığı tarihi bakımından olan belgesel değerini arttırmaktadır. Diğer taraftan bu resimlerde görülen kaleler, köprüler, kayalar, bitkiler ve hayvanlar, bir muayyen resmin adeta baştan sona tekrarı gibidir. Bununla beraber minyatüre hakim olan ifadeciliğin, eserleri monotonluktan kurtardığı görülmektedir. Öte yandan keyfi bir perspektifle, konunun en karakteristik cephelerini takdim etme imkanı elde edilmiş bulunmaktadır. Bu minyatürlerin bir özelliği de mübalağasız ve gerçekçi oluşlarıdır.”¹⁹

¹⁸ Hüseyin Gazi Yurdaydın, Nasuhü's-Silah-i (Matrikçı), *Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han* Türk Tarih Kurumu I.Dizi-S.3, s.52 Ankara 1976,

¹⁹ A.g.e., s. 45-48



Resim12: Matrakçı Nasuh, İstanbul: Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn 1537.

Matrakçı Nasuh'un "Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn" isimli kitabında yapmış olduğu resimlerin içerisinde olan İstanbul minyatürleri, bir Türk sanatçısı tarafından yapılan, İstanbul'un betimlendiği ilk manzara resmi olduğu söylenmektedir.

İstanbul'un betimlendiği resimde, sanatçı önemli özellikleri büyük bir ustalıkla seçmiş ve bunları yalın, dolambaçsız bir biçimde yansıtmıştır. Matrakçı Nasûh iki sayfa üzerine yaptığı İstanbul minyatüründe, İstanbul, Galata ve Üsküdar'ın küçük bir bölümü olmak üzere üç kesimde gösterilen şehrin bina, bahçe, meydan, külliye ve sarayları ayrıntılı bir biçimde yer almıştır.

" Bu belge kenti tanımlayan değil, çözümleyen 'eklektik' bir niteliğe sahiptir. Bu nedenle bir bağlayıcı unsur olarak şehrin caddeleri, açık alanları ve sokakları göz ardı edilerek kentin belli başlı anıtsal mekanları belirli bir hiyerarşik sıra ile resmine taşımıştır. Bunun sonucu olarak tümel bir kent dokusundan çok, tek tek ve birbirinden bağımsız anıtsal mekanlar öne çıkarılmış ve bütünsel kent kavramı göz ardı edilmiştir." Böylece kentin kendi

karakteristiğinden çok onu oluşturan tek tek yapıların toplamından ibaret bir doku ortaya çıkmıştır,²⁰



Resim 13: Matrakçı Nasuh, Beyazıt'taki Eski Saray'ın eldeki tek çizimi

Matrakçı Nasûh İstanbul minyatüründe; günümüze kalmayan Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'da yaptırdığı, bugün İstanbul Üniversitesi'nin merkez binasının olduğu yerde bulunan Eski Saray'ı ayrıntılarıyla betimlemiştir.

“Burada öne çıkan belli başlı yapılar Topkapı Sarayı, Ayasofya, At meydanı, İbrahim Paşa Sarayı, Bedesten (Kapalı Çarşı içindeki eski bedesten), Beyazıt Camii, Eski Saray, Bozdoğan Kemerleri, Fatih Camii ve surlardır. Resimdeki tek “meydan” Hipodrom'dur (At meydanı) . Henüz Şehzadebaşı ve Süleymaniye Camileri yapılmamış, bugünkü İstanbul Üniversitesi'nin olduğu yerde bulunan Eski Saray ise hala ayakta. Bugün, Fatih'in yaptırdığı bu ilk emperyal sarayın tek çizimi bu minyatürdür. Bu açıdan önemli bir işlevi vardır.”²¹

²⁰Cengiz Özdemir, *İstanbul Kültür Tarihi*, <http://blog.radikal.com.tr/Sayfa/matrakci-nasuh-istanbulu-518> 06.07.2012 15:17:06

²¹ Cengiz Özdemir, a.g.e.

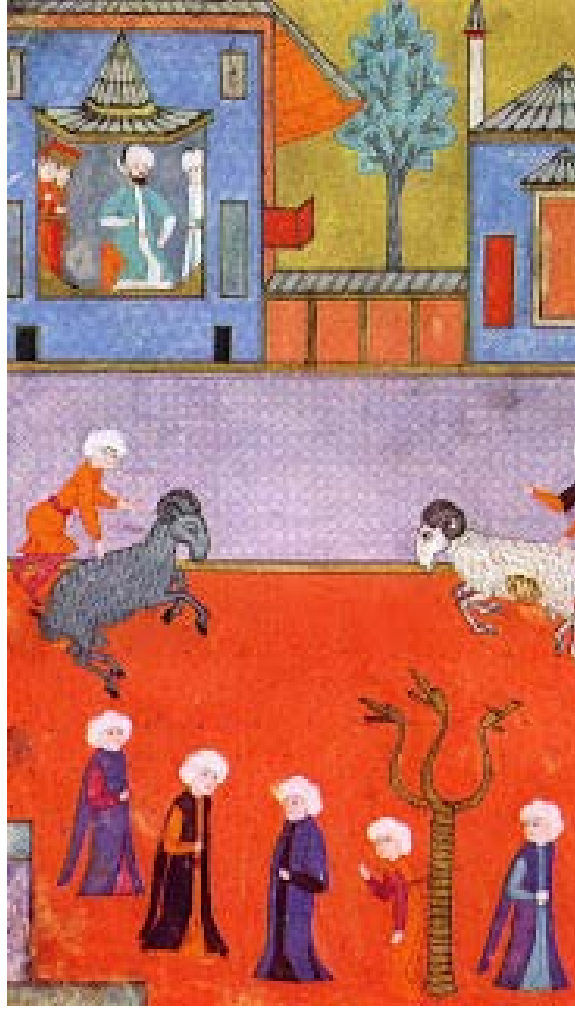


Resim 14: Matrakçı Nasuh, At Meydanı

Topografik resim geleneği 17. yüzyılda sona ermiş, sonrasında nakkaşlar mimari tasvirlerde derinlik etkisini güçlendirmek için ilkel de olsa perspektif denemelerini gerçekleştirmiştir. Böylelikle, İslam Minyatür Sanatı için yabancı, fakat Batı Resmi'nin en önemli ayrıcı özelliği olan üç boyutluluk kavramı Osmanlı Minyatürleri' sızmıştır. Batılılaşma sürecinin başlangıcı olarak kabul edilen 18. yüzyılın ilk yarısında başlayan Lale Devri'nin (Lale Devri İstanbul ve saray çevresinin lüks, eğlence, sanat içerisinde geçirilen batılılaşma dönemi, Fransız aristokrasi yaşamının Osmanlı'da yansıması) ile birlikte batıya olan ilgi saray ve etrafındaki varlıklı ailelerin yaşantısında kendini göstermiştir.) en önemli ve yetenekli saray baş nakkaşı olan (asıl adı Abdülcelil Çelebi) Levni'dir. Minyatürlerinde yaşadığı dönemin eğlence sahnelerini kıyafetlerini, çeşitli milletten, meslekten kadın ve erkek figürünü zamanını aşan, bilinen minyatür anlayışının dışına çıkan bir üslupla betimlemiştir. (Surnameler padişah çocuklarının doğumunu, sünnet düğününü, kızlarının ya da kız kardeşlerinin düğünlerini anlatan Divan edebiyatı yapıtlarıdır.) Levni'nin doğal renklerle oluşturduğu yeni bir boyama tekniği ve Batı etkisinde bir üslup değişikliğiyle yaptığı resimleri ile Nakkaş Osman'ın Türk minyatür sanatının tüm özelliklerini yansıtan 1582 tarihli 'Surname-i Hümayun içindeki minyatürlerde mekansal algılamaları Nalan Yılmaz şu şekilde anlatmıştır:

‘1582 tarihli ‘Surname-i Hümayun’da (5) III. Murat’ın oğlu Şehzade Mehmet’in sünnet töreni ve eğlenceleri anlatılır. Ana düşünceyi oluşturan, sanatçı kişiliğiyle resimler arasında uyum sağlayan Nakkaş Osman ve onun yönetimindeki atölyesi, 52 gün ve gece süren bu şenliğin zenginliğini, gösterilerini, bütün detaylarıyla, 34x22,5cm boyutunda, tam sayfa 250 minyatürde resmeder. Günümüze, karşılıklı sayfalar üzerinde 215 kompozisyon gelmiştir. Eski adıyla Atmeydanı, bugünkü adıyla Sultanahmet’te, şehzadelerin en önemli töreninde, saray çevresi ve yabancı konuklar için köşkler ve çadırlar kurulur. Kadınlar için tahtadan cumbalı bölümler yapılır. Görkemli şenlikler sırasında dönme dolaplar, atlıkarıncalar, salıncaklar, kuklalar, ip cambazları, oyuncular, çalgıcılar, hokkabazlar ve arabalar getirilir. Gece gündüz açık tutulan dükkânlar süslenir, halka sürekli yemek sunulur. İki yüzden fazla esnaf loncası, mesleklerini, hünelerini araba üzerinde sergileyerek geçer. Gösteri yapan figürler halkın içinden Sultan’a doğru ilerlerler. Boğazdaki bütün evler aydınlatılır, havai fişekler atılır, denizde gemiler yüzdürülür. Nakkaş Osman’ın minyatürlerinde tüm bu olaylar en küçük ayrıntılarla, hareketlerle, kıyafetlerle, gözlemci ve doğal bir şekilde verilir. Öyküsel sürekliliğin art arda görüldüğü, sinema şeridi gibi izlenen resimlerde, düğünün canlılığına, imparatorluğun ihtişamına tanık olunur. Olaylar zinciri eş zamanlı bir boyut içine sığdırılarak belgesel ve eğlenceli yönleriyle tasvir edildiği için tarihi bakımdan da önem kazanır. Tören yerinin bütününe kapsayan iki parçalı bir düzen birliği sağlayan, karşılıklı sayfaların sol üst kısmında hareketsiz sahneler, padişah, şehzade ve çevresindekiler, alt bölümünde ise hareketli sahneler, halktan seyirciler, cambazlar ve göstericiler yer alır. Diğer sayfalara geçildiğinde, İbrahim Paşa Sarayı’nda padişahın ve konukların oturduğu kat kat localar değişmeden, alt kısımdaki gösteri yapan grupların ve zemin renginin değişmesi farklı bir anlatım biçimidir.’²²

²²Nalan Yılmaz, “Osmanlı Saray Atölyesinin Baş Minyatürcüsü Nakkaş Osman”
<http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=774&bhpc=1>



Resim 15: Nakkaş Osman Minyatür Koç Dövüşü
1582 34x22,5cm Surname-i Hümayun

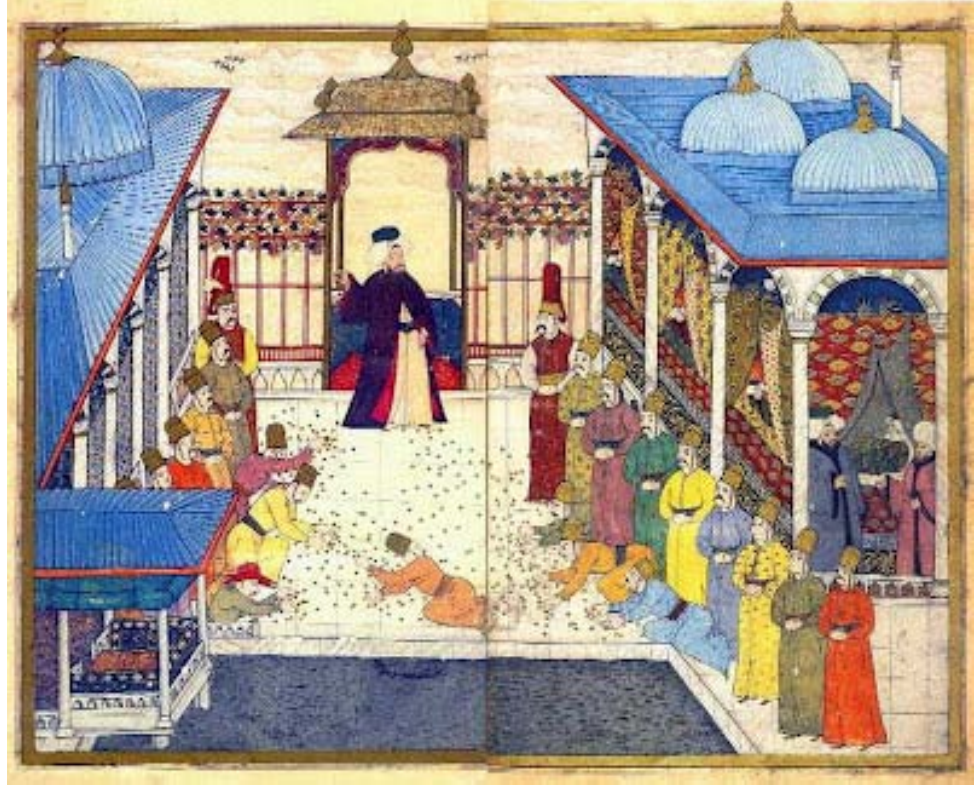
III. Sultan Ahmed'in 1720' de sünnet edilen dört şehzadesi ile üç kızının evlenmesi nedeniyle şair Seyyid Vehbi'nin yazdığı Nakkaş Levni'nin 37x26 boyutlarında 137 minyatürünün yer aldığı Surname-i Vehbi isimli kitapta, Levni, esnaf loncalarının geçit törenlerini, gece ve gündüz eğlencelerini, çeşitli gösterileri, şölenleri ve Haliç kıyısındaki yapıları oldukça gerçekçi bir biçimde yansıtır. Levni'nin bu eseri çağın kıyafetlerini, eğlence ve toplantılarını göstermesi bakımından farklı bir değer taşır. Levni diğer nakkaşlardan çizgi, şekil güzelliği ve renk uyumu açısından ayrılmaktadır. Levni'nin mekanı oluştururken kullandığı mat ve pastel tonları ile renkleri kuvvetli ve parlak olmasa da etkileyicidir. Kompozisyonlarında mekan kurgulanmasında birlik yerine birbirine bağlı olmayan ayrı sahneler dağınık bir şekilde yerleştirilmiştir. Üst üste sıralanmış olmalarına rağmen figürler yalnızca bir yerde toplanmayıp resmin içinde düzenli bir şekilde dağılırlar. Konu belli bir noktada toplanmaz, resmin bütününe yayılıp mekanı doldurmaktadır. Levni geleneksel minyatür kurallarını sürdürürken bir yandan da, çizgisel bir üslupla derinlik duygusu vermeye ve belirsiz perspektif denemelerinde bulunarak üçüncü boyut arayışlarına girişmiştir. Nakkaş Osman'ın

(Nakkaş Osman Onaltıncı yüzyıl yarısı sonrası Osmanlı İmparatorluğu dönemi baş minyatürcüsü.)minyatürlerinden farklı olarak;

"Eserlerinde kalabalık figürlerden çok, tenhalık göze çarpar. Az, hatta tek figürle çalışmayı tercih etmiştir. Minyatürde adet olan aynı yüzler, aynı ifadeler yerine her figürde değişik bir ifade görülür. Sanki modelinde şahsi görünüşünü belirtmek istemiştir. Bu, onda, gerçekçiliğe doğru bir eğilimin ifadesidir. Birçok minyatürlerinde perspektif tasası görülür. Yani, iki boyutlu bir resim sanatı olan minyatüre bir üçüncü boyut, derinlik katmıştır. Levni'nin asıl yaptığı değişiklik de buradadır."



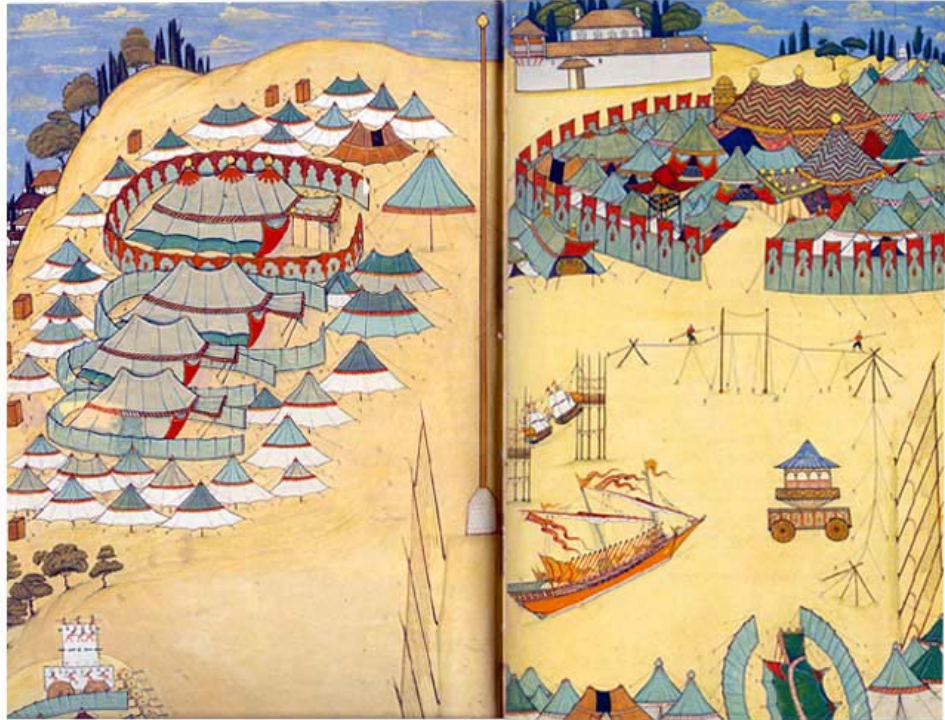
Resim 18: Levni, Sultan'a Hediye Sunulması, Levni, Surname-I Vehbi 1720 20x38



Resim 19: Levni, 1. Ahmet İftariye Kamberiyesinde 1720



Resim 20: Levni, Köçekler Surname-ı Vehbi.,minyatür Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul (Inv. A 3593/11a)1720



Resim21: Levni, Okmeydanı
Sürname-İ Vehbi
Topkapı Sarayı Kitaplığı A.3593 s. 11 a 1720 c. 1720-30tsm



Resim 22: Levni, 1720

Minyatür resimlerden sonra Türk resminde manzaraya ağırlık verilmiştir. Türk resminde manzaraya ağırlık verilmesinin sebepleri olarak: Osmanlı toplumunun kültürel normları, figürel resimlere hoş bakılmaması, doğaya karşı duyulan büyük sevgi, yaşanan dönemin düşünce yapısına ters düşmemek, Matrakçı Nasuh gibi bir topoğraf peyzaj ustasının takipçiliği, gözlem ve araştırma imkanının kolaylığı, 1834 yılında açılan Mekteb-i Hayriye-i Şahane'ye batıdan getirilen Fransız ve İspanyol resim hocalarının topoğrafik dersler vermesi, 1940 yılında fotoğraf ile ilgili gelişmeler, Askeri okullarda fotoğraf, gravür tarzı bir modelden kopyalar yapılması gibi etmenler etkili olmuştur.

“Batı resim sanatının temel konularından biri olan manzara, ilk günden itibaren Türk resminin de ana dinamiklerinden birini oluşturmuştur. Toplumsal ve dinsel nedenlerden dolayı insan bedenine belirli bir mesafeye yaklaşan ressam, 1850'lerin ortalarından başlayarak sınırlı bir doğa parçası aracılığıyla duygularını ifade etme yollarına girişirler. Bu yapıtları dikkatle incelediğimizde, modernleşme sürecine katkı yapan pek çok sanatçının manzara resmine ilgi ve merak duyduğunu görebiliriz. Bu resimler genel olarak iki yönelim sergiler: İlk eğilim, ressamın, yaşadıkları coğrafyayı belirli bir uzaklıktan veya bir tepe üzerinden incelemeleriyle oluşur, ikincisi ise sanatçıların saf, el değmemiş, hayali bir doğa yarattıklarını gösterir. Kimi durumda estetik kaygılar resmin konusunun önüne geçer, ressam manzara üzerinden dönemin toplumsal ve kültürel ortamına işaret eder. Genellikle insan figüründen arındırılan bu resimler, sanatçıların hayran oldukları doğal güzellikleri tespit etme,

kayda geçirme amaçlarıyla da örtüşür. Sonuçta resim, doğaya duyulan hayranlığın canlı bir tanığına dönüşür.”²³

A. Kamil Gören ise bu konuda:

“Minyatür ve duvar resminde batı kökenli denemeler tıpkı Batı resminde olduğu gibi özellikle görsel gerçeğin bilimsel yöntemlerle yorumlanması üzerinde yoğunlaşır. 16. yüzyıldan öteye Batı resminde görsel, gerçek veya üç boyutlu konuyu iki boyutlu tuval üzerinde verme çabası hep perspektif kuralları aracılığıyla uygulanmaya çalışılmıştı. Doğuya bakıldığında betimlemelere kavramsal düzeyde yaklaşıldığı yüzyıllar boyu düşsel bir yerin biçimlendirildiği görülür. Osmanlı sanatçısı Doğu resim anlayışından Batı'ninkine geçerken bir takım aşamalar da geçirmişti. Batı resminin kendine özgü olan derinlik, uzaklık, gölgeleme, tonlama, kütle, hareket gibi nitelikleri Osmanlıda birbirinden bağımsız olarak uygulanmış ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında Batı resminin kuralları tümüyle ele alınmış ve tuval üzerine yağlıboya tekniğinde tablolar yapılmıştır”²⁴. demiştir.

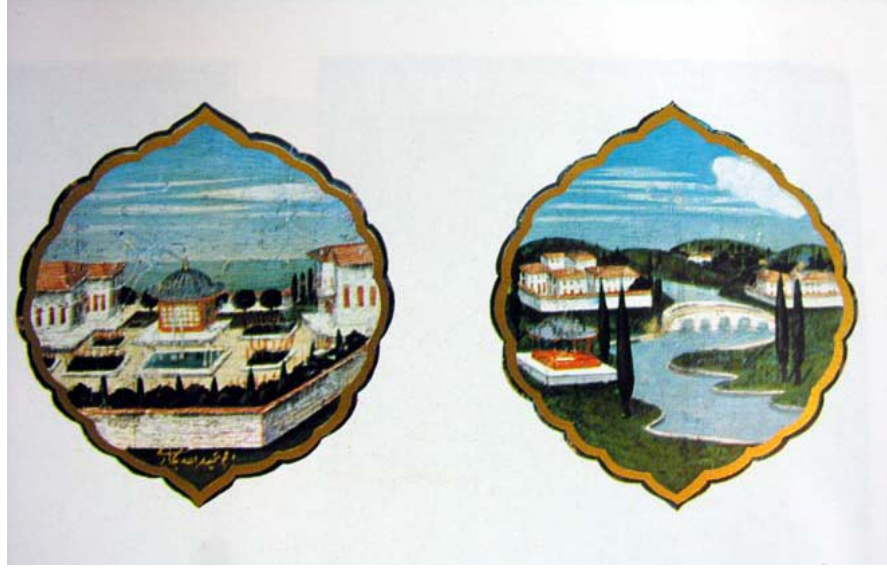
Türk figürsüz manzara resimlerinin örneklerine ve bu resimlerde perspektif denemelerine; 16. yy minyatür nakkaşı Matrakçı Nasuh'tan sonra, Abdullah Buhari ve Rakkamehu Mehmet gibi nakkaşların kitap ciltleri üzerine yaptıkları resimlerde rastlamaktayız.

*Abdullah Buhari 'Tercüman eddüstur fi Havadis elezmen ve'd-dü hü' adlı kitabın ön ve arka kapaklarının ciltleri üzerine (1728-1729) iki manzara resmi yapmıştır. Bu resimler daha sonra 19.yy'ın ikinci yarısında yapılacak "Yıldız Sarayı manzaralarının küçük taslakları gibidir."*²⁵

²³ Burcu Pelvanoğlu *Manzara - Doğa* <http://theearthhistoryjournal.blogspot.com/2011/02/ilk-turk-ressamlar-primitifler.html>

²⁴ Ahmet Kamil Gören, "Türk Resim Sanatı'nda Figür Sorununun Evreleri", Sanat Çevresi, 94, s.14 1990, İstanbul

²⁵ http://turkresmi.com/pdf_dosyolari/ders5_minyatürden_manzara_resmine_gecis.pdf



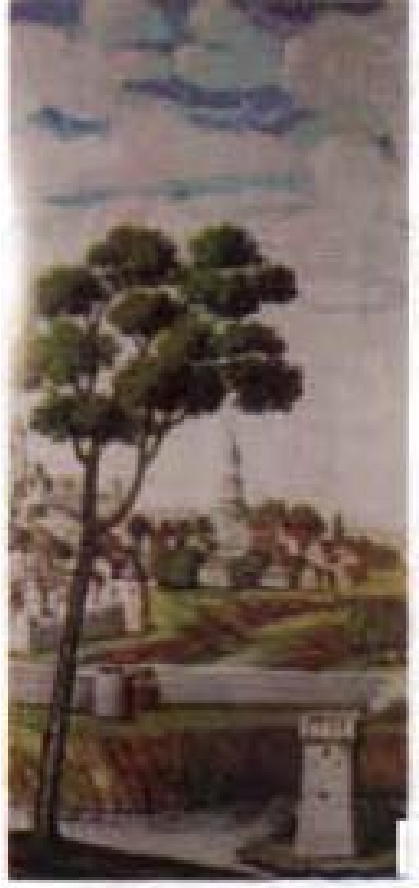
Resim 23-Sol Taraf: Abdullah Buhari , “Bahçeli Köşk”,
Topkapı Sarayı Kitaplığı, E.H 1380 No’lu 1728-1729 Tarihli Yazmanın Lake Cilt
Kapağı ön yüzü

Sağ taraftaki resim; Dere Kenarında Evler Abdullah Buhari, İmzalı lake cilt kapağı Topkapı
Sarayı Kitaplığı E.H. 1380 Nolu 1728-29 tarihli yazmanın arka yüzü

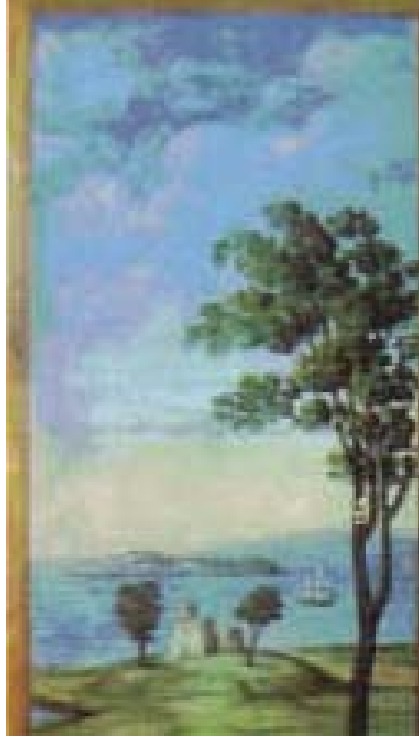
Sağ cilt kapağı üzerindeki resimde ön planda olan evleri, arka planda tepelerin arasında görünen evlerden daha büyük çizmiş, sağ alt kenardan başlayarak ters S çizen ırmağı gittikçe arkaya doğru daraltmasıyla resme boyut kazandırmıştır.(Resimler lake tekniğindeki cilt kapağının ön ve arka tarafına yapılmıştır.) Gerçekçi tarzda yapılan bu resimler ilk manzara resimlerine örnektir. Sol tarafa yerleştirilmiş yapılarla resme derinlik kazandırmıştır.



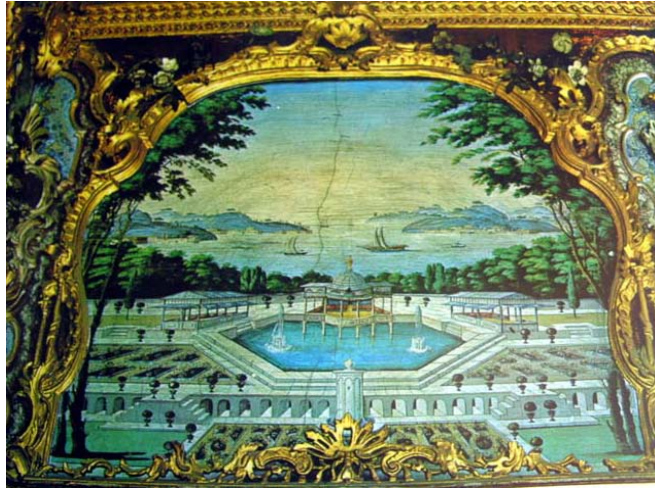
Resim24:Rakkamehu Mehmet, Irmak Kenarında Köşk



Resim 25: Divan-i İlhami "Kasaba Görünümü" Cilt Kapağı Üzerine suluboya,



Resim 26: Divan-i İlhami, "Manzara" İstanbul,Cilt Kapağı Üzerine suluboya,



Resim 27: Deniz Kıyısında Bahçeli Köşk”, Valide Sultan Odası,Duvar Resmi, Topkapı Sarayı Harem Dairesi, III.Selim Dönemi

19. y.y. kitap resmin son örneği olan bu resim bir Rumeli kasabası görünümündedir. Suluboya ile yapılmış, ışık gölge perspektif kullanımıyla hava atmosferinin hissedildiği ilk resim olmuştur. Batı resminin etkilerinin

gözlendiği bu çalışmalarda minyatürlerden farklı olarak derinlik yanılması sulu boyanın da etkisiyle renk tonlamalarıyla elde edilmiştir.

18. yy 19. yy da Osmanlıda yapılan saraylar, kasırlar köşkerin iç ve dış duvar yüzeyleri geleneksel Türk sanatlarından birisi olan tezhipte süslenmesine son verilmiş onun yerine Kıyısında batı sanatından esinlenerek yapılmış Barok, Rokoko üsluplarıyla manzara ve natüremort şeklinde ortaya çıkan bir anlayışla duvar resimlerine geçilmiştir. Matbaanın seri kitap basımı gerçekleştirmesiyle, bir kitap resmi olan minyatürün yerini batı resminden izler taşıyan duvar resimleri almıştır. 19.yy ortalarına kadar figürsüz olan duvar resimleri, Rumeli ve Anadolu'da şematik ve primitif, İstanbul'da ise daha batıya yönelik olmuştur.



Resim 28: Duvar Resmi Topkapı sarayı Haremi Gözdeler Dairesi 18 yy

İstanbul manzaraları duvarların üst kısımlarına veya tavan eteklerini dolayan dar şeritlerin arasına yerleştirilmiş pano resimler olarak karşımıza çıkar. Çok çeşitli renklerin olmadığı minyatürcülüğün ayrıntıcı yaklaşımları korunmuş, belli kalıpların dışına çıkıldığı gözlenmemekle birlikte perspektif denemeleri ile renklerin açık koyu değerleri kullanılmıştır. Duvar resimleri yapının iç ve dış mekanlara, duvarlara ve tavanlarına yapılan, fresko, tempera, yağlıboya, mozaik olarak uygulanarak bu resimlerde ışık-gölge hacimlendirme gayretiyle çizgisel perspektif denemeleri yapılmıştır. Realist natüralist tarzda yapılan bu resimlere İstanbul başta olmak üzere Anadolu ve Rumeli'de de birçok yapının iç ve dış mekanlarında yer verilmiştir. Genellikle yağlı boya

kullanılmıştır. Günsel Renda duvar resmi örnekleri için; *“18. yüzyılın ikinci yarısında ve ülkemizde yeni bir resim türü yerleşmiştir. Bu yeni resim türü gerek imparatorluğun başkenti İstanbul’da, gerekse taşrada belirli bir biçim ve içeriğe kavuşmuştur. Bu resimlerin çoğunluğu manzara kompozisyonlarıdır”*²⁶ demiştir. Erol Kılıç ise *“sanatçıların, yeni teknik, içerik ve üslupları denemek için en uygun ortamı manzarada bulduklarını, bu nedenle 18. ve 19. yüzyılda yapılmış manzara resimlerini, Türk Resmi’nin Batılılaşma yolunda ilk denemeleri olarak değerlendirebilir”*²⁷. olduğunu söylemiştir.

Duvar resimleri Abdülmecit’ in Dolma Bahçe Sarayını yaptırmasına kadar yaklaşık 380 sene boyuca Osmanlı İmparatorluğuna tanıklık etmiş güç ve otoritenin hüküm sürdüğü bir mekan olan Topkapı Sarayı Harem dairesinde, Topkapı Sarayı Harem Gözdeler Dairesi, Valide Sultan Odası, I.Abdulhamit Yatak Odası, 3.üncü Selim Meşk Odası gibi mekanlarda ayrıca kasr, konak, yalı ev gibi yapının iç süslemesinde kullanılmıştır. İstanbul dışında, Kayseri, Gaziantep, Tokat, Yozgat, Amasya, Safranbolu, Manisa, Muğla, Antalya, Edremit, İzmit, Çanakkale gibi yurdun dört bir köşesinde duvar resimleri örneklerine rastlanmıştır. Konular daha çok deniz manzarası, bahçeli konaklar, yelkenliler, kuşlar, natürmortlar gibi canlı cansız doğa betimlemeleridir. Topkapı harem dairesinde bulunan duvar resimlerinde Hilair, Melling ve Cassas’ın etkileri hissedilmektedir ve bu duvar resimleri klasik tarzda yapılan Topkapı sarayı ile tezat oluşturmaktadır.” 19. yüzyılın ikinci yarısında duvar resminde giderek Batı etkileri artmıştır. Teknikler ve konular da değişmiştir. Bu dönemin yapılarını süsleyen duvar resimleri, daha çok yağlı boyadır. Yağlı boya tekniğinde gerçekleştirilmiş ilk resimler olarak karşımıza çıkarlar. İstanbul manzaralarının yanı sıra, Avrupa kartpostal resimleri gibi kuleli, şatolu

²⁶ Günsel Renda, Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850), s.175, Hacettepe Üniversitesi ,Ankara, 1977.

²⁷Erol Kılıç, “Teknik ve Üslup Bakımından 1930'lara Kadar Türk Resmi'nde Manzara” Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, S.21 2008 s.127 <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article/viewFile/2218/2217>

kır görünümleri, çeşitli türde av sahneleri ve özellikle 19. yüzyılın sonlarında figürlü resimler dikkati çeker.’’²⁸

Türk resminde duvar resimlerinden sonra ilk yağlıboya tuval resimlerine geçiş asker ressamılarınca yapılmış olup aynı zamanda batılılaşmanın bariz biçimde etkilerinin görüldüğü bir dönem başlangıcını da oluşturmaktadır.

Osmanlı’da orduyu modernleştirme çabaları sonucunda 1773 yılında kurulan Mühendishane-i Bahrî-i Hümayun, 1795 yılında kurulan Mühendishane-i Berrî-i Hümayun ve 1831 yılında kurulan Harbiye gibi okullarda resim derslerinde, teknik anlamda Batılılaşmak isteyen Osmanlı’ya uygun bir öğretim programı ile teknik çizim amaçlı resim dersleri verilmiştir. Bu dönemde önemli olan topçuluktur ve bu da perspektif öğrenimi, perspektife ile dayalı çizimi gerektirmiştir. Okullara perspektif çizim amaçlı’’ fenn-i menazır)resim dersleri Pera çevresindeki elçiliklerde yaşayan Levantenler ve pera bölgesine yerleşmiş azınlık sanatçıların kurmuş olduğu fotoğraf hanelerde fotoğraflardan resim yapmanın çoğalması ile aynı paralellikte olmuştur. 2. Abdülhamit zamanında (1876-1909)önemli yapılar ve kentin görünümleri çekilip bir araya toplanılmış ve saray fotoğraf arşivi oluşturulmuştur. 1940’lı yıllarda fotoğraf makinasının özellikle kırım savaşından sonra Türkiye’de kullanımı sonrasında manzara resmini, Abdullah biraderlerin çekmiş oldukları fotoğraflar ı kullanarak veya gravür tarzı bir modelden yağlı boya resimler yapan bir grup ressam Darüşşafakalı, Galatasaray lisesi, Mektebi Harbiye mühendishane ve harbiye çıkışlı ressamlar geleneksel düşünce yapısından kopmadan Türk resim sanatına örnekler vermişlerdir. Doğa sevgisinin sanata yansımaları sayılabilecek bu resimlerde yağlı boya resimler yapılmıştır. 1835 yıllarından itibaren asker ressamıların bazıları fotoğraftan resim çalışması yaparken bir kısmı da resimlerine öznel yorumlar katmışlardır. Yüzyıllarca yıl içinde, minyatür sanatına emek veren bir çok nakkaş yetişmiş; (Mevlana'nın resmini yapan Abdüddeve, Matrakçı Nasuh, Sinan bey, Baba Nakkaş, Reis Haydar diye tanınan Nigarî, Pir Ahmet bin İskender, Ahmetcan Barlas, Haydar Kay,İsmail Can,Gazi Capır, Nakşî ve Şah Kulu, Behzad'ın öğrencisi olan baş

²⁸ Erol Kılıç, a.g.e. s.129

nakkaş Horasanlı Aka Mirek, Buhari, Mustafa Çelebi, Selimiyeli Reşid, Süleyman Çelebi ve Levnî)gibi nakkaşlar buldukları dönemin ruhunu minyatürlerinde yansıtmışlardır. daha öncede bahsedilen bazı sanatçılar kişisel, .üsluplarıyla öne çıkmışlardır. Matrakçı Nasuh, Buhari, Levnî, geleneksel anlayışın dışına çıkarak kendine özgü bir biçim geliştirmiştir. 18. yüzyıl başlarından itibaren Batılılaşma akımı sonucunda, Avrupa resmi kurallarının değerlendirilmesiyle geleneksel teknikle gölgeli boyanan hacimli nesnelere ve derinlik kazandırılmış unsurlarla, üç boyutlu tasarımlar ortaya çıkarılmıştır. Aynı asrın sonlarına doğru tutkallı toprak boyanın, guvaş ve suluboya ile yer değiştirmesiyle birlikte yazmalar geleneksel minyatür sanatını sonlandıran tekniklerle resmedilmiştir. Bu dönemde resimsel betimlemeler, kitap sayfalarından duvar ve tuval yüzeylerine taşmıştır. 19. yüzyıl başlarında yenileşme hareketleriyle birlikte minyatürde de batı resim sanatının etkileri görülmüştür. Resim sanatında Batılılaşmaya etki eden etmenleri kısaca topladığımızda; Minyatür resimlerinden perspektif kurallarına uygun mekan düzenlemesine geçişte padişahların yabancı ressamı davet edip onlara resim yaptırmaları, değişimlerin saraydan başlayarak alt kesime doğru inmesi, 1699 Karlofça Antlaşması sonucu Batının teknik açıdan üstünlüğünü kabul etmesi, 17 yüzyıldan itibaren Batı ile ilişkilerin artması, batıya büyük ilgi gösterilmesi, Fransa'nın saray ve köşk ve bahçelerinin model olarak alınıp uygulanması, Türk mimarisinin yerini eklektik mimarisinin alması, Tanzimat dönemi Padişah, paşa, zengin çocuklarını yetiştiren mürebbiyelerin Fransız olması, Kanuni Esasınin, Fransız kanunlarının model alınarak hayata geçirilmesi, Kırım savaşıyla birlikte fotoğraf makinasının kullanılması, Beyoğlu bölgelerinde açılan fotoğraf stüdyoları, azınlık yabancı sanatçıların resme olan rahat tavırları, resimsel betimlemenin figür kullanımını yumuşatması, lale devri ile başlayan yenilik hareketleri , başta ordunun ıslah edilmesinin gerekli görülmesi anlayışıyla yapılan değişimler, III.Selim döneminden beri sürdürdüğü askeri ve idari yeniden Yapılandırma düşüncesi, 1838'de Osmanlı iç pazarının İngiliz ve dünya ticaretine açılması, Kırım Savaşı ve Islahat Fermanı Osmanlı siyasal ve toplumsal tarihinde bir dönüm noktasını teşkil etmesi gibi birçok etmen geleneksel mekan düzenlemesini değiştirerek perspektif ağırlıklı mekan düzenlemeleri yapılmaya başlanmıştır.

“Levni’den itibaren boya tabakası incelmış, giderek sulu boya veya guaşa dönüşmüştür. Renk değerleri ve ışık, gölge gibi batılı unsurlar benimsenmiştir. İki boyutlu bir resim sanatının olan minyatürde üçüncü bir boyutun aranması da en göze çarpan yeniliklerdendir. Bu yeni değerler 18. yüzyılın ortalarında yeni bir resim türü olarak ortaya çıkan duvar resimlerinde de korunmuştur. Yüzyıllardır Osmanlı yapılarının duvarlarını süsleyen geometrik ve bitkisel motifler 18.yüzyılda yerini Avrupa tarzında barok ve rokoko bezemelere, çiçek sepetlerine, meyve çanaklarına ve hepsinden öte manzara kompozisyonlarına bırakmıştır. Türk ressamı ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında akademik çalışma yapma olanağı bulmuşlar veya Avrupa’da eğitim göyerek Batı sanatıyla ilk elden karşılaşabilmişlerdir. Nitekim 19. yüzyılda ilk tuval resmi ustalarının hemen hepsinin manzara resmi yaptığını unutmamak gerekir. Bu nedenle 18. ve 19. yüzyıl minyatürlerinde ve duvar resimlerinde izlenen gelişmeler Türk resminde önemli bir geçiş döneminin belirtileridir.”²⁹

Levni’nin minyatüre getirdiği yeni üslup denemeleriyle Türk minyatür sanatı ömrünü tamamlayarak yerini duvar resmi ya da Albüm resimlerine bırakmış, aynı dönemde saray koleksiyonlarındaki albümlerde Rafael, Konstantin, İstrati gibi ressamın tek figür çalışmıştır. Levni’nin yaptığı portre albümünden sonra, III.Selim Kostantin Kapıdağlı ya portresini yaptırmış tüm Osmanlı padişahlarının portresini sipariş etmiştir. Askeri okul çıkışlı asker ressamın yeni üslup denemelerine bırakmıştır. Çağdaş Türk resim aşamasına geçilen süreç başlangıcında Mühendishane ve Harbiye gibi okullar nakkaşhanelerin yerini almıştır. Bu okullarda eğitim alan askeri okul çıkışlı asker ressamın yeni üslup denemeleriyle çağdaş Türk resim sanatı aşamalarına geçilmiştir. Bu dönem sanatçıları, geleneklerden kopmaksızın ortaya koydukları eserlerde, Batı etkilerini yeniden yorumlama çabalarıyla, askeri okullarda başlatılan Batı resmi eğitimiyle yaygınlaşacak olan yeni resim geleneğinin öncüleridir.

²⁹ Oğuz Dılmaç, Avrupa’da Eğitim Gören Sanatçılarımızın Çağdaş Türk Sanatının Gelişimindeki Rolü , Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Sanat Dergisi, s, 85-101, C.2 S..4, 2012

3. TÜRK RESMİNDE BATILILAŞMA

‘İnsanoğlu çağlar boyunca eylemlerini mekanda ~~genellikle~~ mekanda algılanışı ve mekanda var olmuştur. Kişi amaçlarını dışa yansıtabilmek için mekansal ilişkileri anlamak ve bu ilişkileri mekan kavramında birleştirmek zorundadır’’³⁰ Perspektifin kullanımıyla mekân, resim sanatının önemli konularından ve aynı zamanda sorunlarından biri olmuştur. Perspektif, resim sanatını derinden ve köklü biçimde etkilerken, insanın dünya ve mekân algısının da değişmesine yol açmıştır. Çağdaş Türk resim sanatında mekân, her dönemde aynı olmamış, genel üslupsal özellikler ile sürekli değişime uğramıştır. Resimde mekân ve derinlik uygulaması ile yüzeysel mekan oluşturma yaklaşımı, zaman içerisinde geçirdiği üslupsal değişimlerle günümüze ulaşmıştır. 18 yüzyıldan itibaren Türk resim sanatında batı resimsel mekan anlayışı sanatçılarımız tarafından kullanılmaya başlamıştır. Sultan Abdülaziz’in emri ile Paris’e gönderilen asker ressamı Batı resminin etkisi altında kalarak yeni resim denemelerinde bulunmuşlardır. Asker ressamının yaşadıkları sanatsal ortamın Avrupa dünya görüşünden tamamen farklı olması, farklı sanat anlayışı ile yetişmiş olmalarının etkisi ile Batı sanatının binlerce yıllık birikimini birkaç yılda anlayamamışlar ve hazır bulunmuşluk durumları bu sanatı uygulamalarına kısa sürede el vermemiştir. Buna rağmen eğitim almaları için Batı’ya gönderilen sanatçılar dönüşlerinde orada edindikleri tecrübe ve sanat anlayışlarını getirerek genç sanatçıları da yönlendirmişler yeni bir sanat ortamının oluşmasına katkıda bulunmuşlardır.

19. yüzyılda Çağdaş Türk resminde bu gelinen noktaya oldukça güç bir süreç yaşayarak aşamalı bir şekilde gelinilmiştir.

‘‘Türkiye’de resim sanatının 19. Yüzyılda gelişmesi, Batı’dan gelen teknik ve biçim etkilerinin yoğunlaşmasına paralel bir olgudur.Gerçi Batı etkileri Türkiye’de,daha öncesinde,17-18.yüzyıllarda egemen olma yollarını araştırmıştı.Ama 19 yy bu alışverişin gözle görünür biçimde arttığı bir çağdır.... 19 yüzyıl içinde Türk resim sanatında görülen büyük değişim, sadece

³⁰ Norberg Schulz, „Existence, Space and Architecture”, Mit Pres Cambridge, s.15. 1972

*Batı etkilerinin belirlediği bir olgu değildir. Aslında Türk resminin geleneksel doğacı ve gerçekçi eğilimleriyle şematik biçim oluşumları arasında ikiliksel bağ hesaba katılırsa, 19. yüzyıl ancak bu dengenin nesnel dışı yönelişe doğru değişmesi ve bunda batının belli bir rol oynayıışı olarak açıklanabilir. Bu değişim hiçbir zaman geleneksel Türk resminin yıkılıp yerine Batı modeli bir resim sanatının geldiği anlamını taşımaz. Türk resminin daha sonraki gelişmesi de aynı yolla açıklamaya ihtiyaç gösterir. Türk resminin 19. yüzyıldan bu yana batılaşığı yargısı bütünüyle yanlıştır. Bir bakıma batı resminin 19. Yüzyıldaki değişimi de bundan fazlasıyla farklı değildir. Batı resminin 19. yüzyıl içindeki değişimlerinde de Avrupa dışı sanatlar büyük rol oynamışlardır. Ama Batı bu değişmeyi yine de kendi gelişme sınırları içinde gerçekleştirmiştir.*³¹ Osmanlı devletinde Türk resim sanatını etkileyen, önceki dönemlerde yaşanan ekonomik, siyasi, kültürel, toplumsal değişimleri, kısaca gözden geçirdiğimizde: Fatih Sultan Mehmet zamanında batı resim sanatını Türk sanatçılara tanıtan batılı sanatçıların getirilmesini, III. Ahmet Dönemi (1703-1730) Lale Devri'nde; yüzyılın klasik Osmanlı mimari yapısının değişmeye başladığını Batının Barok ve Rokoko üslupları etkisiyle köşkler, kasırlar, kütüphanelerin kurulmuş olduğunu görmekteyiz. Bu dönemde Türk Barok'u olarak adlandırılan yeni bir üslup ortaya çıkmıştır. İbrahim Müteferrika ve Sait Efendi tarafından ilk kez matbaa getirilmiş, ilk teknik yenilik olan matbaanın getirilmesi resim sanatını da etkilemiştir.

Avrupa'daki gelişmeleri daha yakından takip edebilmek adına Avrupa'da ilk kez geçici elçilikler açılmıştır. Patrona Halil isyanıyla sona eren Lale devrinden sonra I. Mahmut Dönemi (1730 – 1754) İslahatlarında: Aslen Fransız olan Humbaracı Ahmet Paşa tarafından Humbaracı ve topçu ocakları ıslah edilerek, ilk kez Avrupa'lı birinin tecrübesinden yararlanılmıştır. Avrupa tarzında subay yetiştirmek üzere ilkokul kara mühendishanesi kurulmuştur. II. Osman (1754-1757) döneminde ise Batı mimarisi etkisi taşıyan ilk cami Nuri Osmaniye camisi yapılmıştır. I. Mahmut (1730-1754) zamanında başlatılıp II. Osman zamanında bitirilen bu camide üç boyut yanlısaması ile oluşturulmaya çalışılmış duvar resimlerinde köşkler, saraylar, manzara resimlerine yer verilmiştir. Batının iç düzen tasarımına göre duvarların süslenmesi için bitkisel

³¹ Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, 7. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011, s.158

desenli çerçevesi resimler asılmıştır. İslam hat sanatı örnekleri de çerçeveler içine sığdırılarak, duvarlara asılmıştır. III. Mustafa Döneminde (1757 – 1774) ise : Kara mühendishanesinin ardından Deniz Mühendishanesi (Mühendishane-i Bahr-i Humayun)1773 yılında açılmıştır. I. Abdülhamit Döneminde (1774 – 1789), askeri alana ağırlık verilerek, topçu ocakları düzenlenmiş, İstihkam okulu açılmıştır. Avrupa'yı temelinden sarsacak olan Fransız Devriminin eşliğinde tahta çıkan, Osmanlı padişahları içinde en köklü ıslahatları yapan III. Selim Döneminde (1789 – 1807) Osmanlı İmparatorluğu "Nizam-ı Cedid: Yeni düzen" hareketi ile Batı medeniyetine yakınlaşmayı kesin olarak kabul etmiştir.. III. Selim ıslahatlarına Nizam-ı Cedid (yeni düzen) adı verilir. Bu isim Avrupa tarzında kurduğu orduya da verilmiştir. III. Selim döneminde yapılan şu değişimler: Nizam-ı Cedid adında Avrupa tarzı okul açılması, Ordunun eğitimi için Levent ve Selimiye kışlaları yapılması ve Fransa'dan subaylar getirilmesi, ilk devlet matbaası kurulması, Avrupa'da daimi elçilikler açılması, kara ve deniz mühendishaneleri geliştirilmesi ve bu mühendishanelere Mühendishane-i Berr-i Humayun ve Mühendishane-i Bahr-i Humayun adı verilmesi gibi yeni yapılandırmalarda resim derslerinin konulması III. Selim Dönemindeki çağdaş Türk resim sanatının gelişiminde önemli olmuştur. 1793-94 yıllarında eğitime başlamış olan bu okulda, daha çok askeri amaçlarla resim teknikleri öğretilmeye başlanmıştır. Bu, daha sonra Harbiye ve diğer askeri okullarda da sürdürülmüştür (Tıbbiye/1827, Harbiye/1834). Bu okullarda yetişmiş asker ressam olan Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf batılı anlamda resim sanatının ilk temsilcileri arasında yer alırlar. Fransız askeri okulların eğitimi uygulan anan bu okullarda yetişen Türk sanatçıları perspektif kuralları ve ışık-gölge gibi tekniklerle, nesnelere iki boyutlu yüzeylerde üçüncü boyut yanılsamasıyla batı tarzı resimler yapmışlardır. Batı tarzı resim sistemli olarak ilk askeri okullardan mezun olan asker sanatçılarıyla başlatılmıştır. Bunlar arasında özellikle Hüsnü Yusuf (1817- 1861) 1837'de Mühendishane-i Berri Hümayun'dan mezun olmuş, yağlıboya resimlerini çok beğenen Abdülmecid onu sanat eğitimi için 1856'da Avrupa'ya göndermiştir. Yurda döndükten sonra askeri okullarda resim öğretmenliği yapmıştır. III. Selim döneminden itibaren, Avrupalı resamlara ve batı resim tarzına ilgi gösterilmiştir. Cezar bu ilginin gelişimini şu şekilde açıklar: *"Özellikle XVIII. Yüzyılın son çeyreğinde İstanbul'a fazla sayıda*

ressamın gelip çalışmalarında bulunuşu, bazı Osmanlı devlet adamlarını da, herhangi bir şekilde onların çalışmalarını gören, resme ilgi duyan kimseleri de, çeşitli yönden etkilese gerekir. Bu etkinin batılı ressamların çalışmalarından haberdar olan veya onları gören Osmanlı yöneticilerinin düşünce düzeylerinde resme karşı duyulan tutuculuğu gevşetici, öte yandan bazı teknik konularda resmin gereğine inandırıcı, resme yetenekli kimseler üzerinde ise, minyatür türü resim dışındaki resmin özelliklerini öğrenme imkanını kazandırıcı mahiyette olabileceği kuşkusuzdur."³² III. Selim'in, Kapıdağlı Konstantine yağlıboya bir portresini yaptırması, sarayla birlikte saray çevresindeki varlıklı kesim ve azınlıklar da resme karşı ilgi duymalarında etkili olmuştur. II. Mahmut (1808-1839) zamanında üst düzey devlet görevlilerine verilen tasviri hümayun nişanı ile bu dönemde portrecilik bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. II. Mahmut kendi portresini mücevherli bir çerçeve içine yerleştirerek onur amacıyla layık görülenlere vermiş aynı zamanda portresini devlet dairelerine astırmıştır. Batının anlayışını benimsemiş olan II. Mahmut idari ve eğitim sistemini, ordunun ve sarayın kıyafetlerini değiştirmiştir. Kıyafet alanında, Eğitim alanında, İdari alanda, Sosyal alanda değişimler yapan II. Mahmut tarafından Avrupa'yı yakından tanımak amacı ile ilk defa Avrupa'ya öğrenci gönderilmiş, bu gönderilen öğrenciler ve İstanbul'a davet edilen sanatçılar aracılığıyla iç mekan süslemelerinde portre resimler ve İstanbul manzaraları ortaya çıkmıştır. Böylece geleneğe bağlı el yazmalarının yerini gravürler almış, hazır basma kitapların ortaya çıkmasıyla birlikte kitap ressamlarına, hattatlara nakkaşlara olan ilgi giderek azalmış, yerini duvarları süslemek amacıyla yapılan duvar panolarına bırakmıştır. Halk, Esnaf, Medrese öğrencilerinin destekleriyle II. Mahmut zamanında Yeniçeri Ocağı kaldırılmıştır. Tarihte " Vaka-i Hayriye " (Hayırlı Olay) (1826) denilen Yeniçeri Ocağı kaldırılması ile, Batılılaşma yolunda, yapılacak yeniliklerin önündeki en önemli engellerden birisi kaldırılarak. Yeniçeri Ocağının yerine "Asakir-i Mansure-i Muhammedi ye" (Muhammed'in askerleri) adıyla yeni bir askeri ocak kurulmuştur. Avrupa tarzı müzik serbest bırakılmış, Takvim-i Vakayı adında ilk gazete çıkarılmıştır. Enderun kaldırılması II. Mahmut

³² Mustafa Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, C.1, s.42, 1995, İstanbul

zamanında gerçekleşmiş, yerine devlet memurları yetiştirilen okullar kurulmuştur.

Hattat, bestekâr ve şair olan Sultan II. Mahmud eğitime büyük önem vererek İlköğretimi zorunlu hale getirip bugünkü ilkokula denk rüşdiye okulları, Avrupalı tarzda eğitim vermek amacıyla İstanbul'da, Türkiye'nin ilk modern tıp okulu olan Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane ve modern anlamda ilk harp okulu olan Mekteb-i Harbiye'yi kurmuştur

“II.Mahmut döneminin son on beş yılında,yabancılarla ilişkiler ve Avrupa usullerine yönelmeler her geçen gün önem kazanmaya başlamıştır.Bu şekilde “zamanın zorlaması” sonucu,Batının yeni bilimlerini öğrenmiş memurlara ve bilgili insanlara ihtiyaç artmıştı. Bunların yetiştirilmesi için,Padişah'ın emri ile,Tıbbiye ve Enderun'dan seçilerek 150 Müslüman çocuğun Avrupa'ya öğrenime gönderilmesine karar verilmiştir.Ancak,bu teşebbüs,o sıralarda halkın gözüne “pek çirkin” görünmüş,hükümette halktan çekinerek bunlardan değil,Harbiye ve Mühendishanelerden öğrenci gönderilmiştir(1829-1830) . 1834-1836 yıllarında dönüşlerinde Harp Okullarında ve ordu hizmetlerinde öğretmen olarak kullanılmak üzere yeniden Paris, Viyana, daha sonra da Londra'ya gönderilmek üzere Harbiye öğrencilerinden istidatlı olanlarının gönderilmesi uygun bulundu .Amaç: a)Harbiye ve öteki askeri okullara yetenekli,bilgili öğretmen yetiştirmek. b)Kültürlü ve teknik bilgi sahibi subay yetiştirmek. c)Tophane, Baruthane, Dökümhane gibi askeri fabrikalara mühendis subaylar yetiştirmektir. İngiltere'ye giden genç Osmanlı subayları bir yılda İngilizce öğrenerek Woolwich Kralı Harp Akademisine alınmışlar ve topçuluk, deniz subaylığı, deniz inşaat mühendisliği öğrenimi görmüşlerdir. Ayrıca, Avrupa'dan öğretmen subaylar, teknik elemanlar getirilmiştir. Tanzimat'tan sonra, askerlik dışında çeşitli alanlarda Batıya, özellikle Fransa'ya çok sayıda öğrenci, ayrıca nitelikli işçiler ustalar yetiştirmek için çeşitli zanaatlarda (torna, döküm, makine, terzilik...) çıraklar gönderilmiştir. Bu dönemde Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin %70'i Müslüman,%30'u Hıristiyan tebaadandır. Görülüyor ki devlet, millet ve din ayrımı yapmamıştır. Avrupa'da okuyanlar, dönünce, önemli görevler üstlenmişler, yararlı hizmetlerde bulunmuşlardır. Böylece, Askerlik, Mühendislik, Tıp, Güzel Sanatlar, Edebiyat alanında ülkede yenilikler görülmüş, Devletin iç ve dış siyasetine Batı anlayış ve yöntemleri girmeye başlamıştır.”³³ .

Osmanlı Devleti'nin III.Selim döneminden beri sürdürdüğü askeri ve idari yeniden Yapılandırma düşüncesi, 1838'de Osmanlı iç pazarının İngiliz ve dünya ticaretine açılması, Kırım Savaşı ve Islahat Fermanı Osmanlı siyasal ve toplumsal tarihinde bir dönüm noktasını teşkil etmiştir. Kırım Savaşı, Türk resim sanatının gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Fotoğrafın yaygınlık

³³ Mustafa Cezar, a.g.e.

kazanması kırım savaşında olmuştur. Osmanlı'nın ilk kez müttefik olarak katıldığı bu savaşa İngiltere, Fransa ve Avusturya'dan gelen fotoğrafçılar olmuştur. Fotoğraf zaman içerisinde gelişimiyle taklit edilen bir objeye dönüşmüştür. Kırım Savaşı'nın ateşkesinden 18 gün sonra, 18 Şubat 1856'da i' Bâb-ı Âli tarafından Islâhat Fermânı, (Hatt-ı Hümayûn) İlân edilmiştir. Tanzimat süreciyle başlayan bu değişiklikler, devletin idari yapılanmasında kendisini hissettirmiştir. II. Mahmut'un 1839'da vefatı üzerine yerine geçen oğlu Abdülmecit döneminde (1839-1861) Osmanlı Devleti'nin durumu gittikçe kötü olmuş, Osmanlı ordusu Nizip'te Mehmet Ali Paşa'ya yenilmiş, donanma Mısır'a götürülmüştür. Mısır sorunu bir Avrupa sorunu haline gelmiştir. 3 Kasım 1839'da okunan Tanzimat Fermânı, Türk tarihinde Batılılaşmanın ilk somut adımı olmuş, Gülhane Parkı'nda okunması nedeniyle Gülhane Hatt-ı Şerif-i (Padişah Yazısı) veya Tanzimât-ı Hayriye (Hayırlı Düzenlemeler) olarak da anılır. Bu fermânla devlet kendisini yenilemesi gerektiğini söylemiştir. Çağdaşlaşmaya ve cumhuriyet fikrine ön ayak olmuştur. Fermanın en önemli özelliği padişahın yetkilerini sınırlandırması ve kanunların her gücün üstünde olduğunun ifade edilmesidir. Hukukun üstünlüğü esasına dayanan devlet anlayışına geçişin, batılılaşmanın ilk aşamasıdır. Padişah Abdülmecit, Mustafa Reşid Paşanın telkiniyle Mısır meselesinde Avrupa devletlerinin desteğini kazanmak için bu fermanı ilan etmiştir. Tanzimat Fermânı'nın okunmasından I. Meşrutiyet'in ilanına kadar geçen dönem, Osmanlı tarihinde Tanzimat Dönemi (3 Kasım 1839 - 22 Kasım 1876) olarak anılır.

Islahat Fermanı maddelerine uyularak getirilen düzenlemelerin uygulanması daha çok Abdülaziz'in(1861-1876) tahta çıkması ile gerçekleşebilmiştir. Bu dönemde Mecelle hazırlanması, Galatasaray Sultanisi, Darüşşafaka(yetim çocukların eğitimi için açılan okul), Askeri rüştiyeler açılması, Abdülaziz'in yurtdışına gidip gelmesiyle saray resim koleksiyonunun oluşturulması sanatsal gelişim açısından oldukça önemlidir.

(1876-1909) Sultan Abdülmecid'in oğlu olan II. Abdülhamit ,(1876-1909) Döneminde Osmanlı'nın içinde bulunduğu durum iç açıcı değildir. 1876-1923 yılları arasında büyük değişimler geçiren İstanbul II. Abdülhamit Dönemi, II.Meşrutiyet '(ilk kez çok partili hayata geçiş), II.Abdülhamit'e karşı etkin bir grup İttihat ve Terakki Dönemi,Osmanlı-Rus Savaşı,Kurtuluş Savaşı, I.Dünya

Savaşı gibi üç büyük savaş sonucunda, Osmanlı devletinde ekonomik bunalımlar, büyük sıkıntılar yaşanmıştır. Özellikle bu tarihlerde şehirle beraber yaşanan mekanlarda yer değiştirmiş, insanlar da kimlik değişimi olmuştur. Osmanlı devletinin yüzyıllarca başkenti olan, İstanbul askeri, ekonomik, kültürel alanlarda yaşanan, aşılması güç problemler karşısında dayanıklılığını koruyamamıştır. Yaşanan tüm sıkıntılar İstanbul şehrini, içinde yaşayan insanları etkisi altına alarak toplumsal bir dönüşüme sebep olmuştur. Bu dönüşüme tanıklık eden, Dışarıdan gelen müdahaleler içindeki karışıklıklar sonucu ekonomik ve siyasi gücü zayıflatılan Osmanlı İmparatorluğunda, güç şartlar içerisinde II. Abdülhamit ve Sultan Abdülmecit sanat hamisi olarak Osmanlı kültürünü ve toplumunu üstün bir konuma getirmeye çalışarak sanat hamiliği yapmış, Cumhuriyet dönemi sanat ortamının alt yapısını oluşturmuştur. Kültür, sanat ve mimari gibi konulara önem veren bir padişah olan II. Abdülhamit'in padişahlığı döneminde; Mülkiye (Siyasal Bilgiler), Fakülte düzeyine getirilerek açılmış, Eski Eserler Müzesi Hukuk Güzel Sanatlar Fakültesi, Ticaret Fakültesi Yüksek Mühendislik Fakültesi, Dârülmualimât (Kız Öğretmen Okulu) gibi eğitim öğretim okulları açılmıştır. II. Abdülhamit sanat hamiliği yanı sıra oyma ahşap işleriyle uğraşan bir sanatçı kişiliğe sahiptir. Kurmuş olduğu Yıldız porselen fabrikasında Fransız gözetiminde birçok yabancı ve yerli işçi çalıştırmıştır. Yıldız porselen fabrikasında yapılan kahve takımlarında sultanın portresi yer almış, çiçekler gerçek ve hayali manzaralar ile yeni bir hayat tarzının zevklerini yansıtmıştır.

Halil, Hüseyin ve Said Paşaların nezaretinde eğitim olarak bir ressam olan Sultan Abdülmecid(1839-1861) Sanat ve edebiyat çevresiyle yakın ilişki kurmuş, şehzadelik döneminde kışları Fer'îye Sarayı, yazları ise Bağlarbaşı Köşkü'nde bulunan atölyelerinde çalışmıştır. Sosyo kültürel değişimleri yansıtan Dolmabahçe Sarayı'nın 1856 yılında tamamlanmasıyla Topkapı Sarayı'nı terk eden Sultan Abdülmecid buradaki atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür. saray yaşamında köklü değişiklikleri benimseyen halife Abdülmecid zamanında '*Tanzimat ve Islahat fermanlarıyla getirilen mülk edinme olanaklarından yararlanan gayrimüslimler, Osmanlının yüksek rütbeli sivil ve askerî erkânı ile yabancı devlet temsilciliklerinin yaptırdığı konaklar, sahilhaneler ve yalılarda da değişen yaşam tarzı görülmeye başlar. Kültürel,*

sosyal, askerî ve dinî pek çok önemli kurumun hizmete sokulduğu bu dönemde'', 1847 yılında köle ticaretinin yasaklanması, 1850 yılında Şirket-i Hayriye'nin kurulması, 1846 yılında ilk müzenin açılışı ve ilk bilim akademisi olan Encümen-i Daniş'in 1851 yılında çalışmaya başlaması gibi birçok yenilikler yapılmıştır."³⁴

Abdülmecid Efendi, 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin fahrî başkanlığını yapmış ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin yayınlanması için maddi destekte bulunmuştur. 1914 kuşağının ilki 1916 yılında Galatasaray Yurdu'nda açılan Galatasaray sergilerine destek olmakla kalmayıp, resimleriyle bu etkinliğin içinde bizzat yer almıştır. Abdülmecid Efendi'nin resim sanatıyla ilgili etkinlik ve faaliyetlere yönelik ilgi ve desteği Şişli Atölyesi'nde de devam etmiştir. Şişli Atölyesi'nde üretilen eserler, Türk ressamı tarafından Avrupa'da açılan ilk sergi olan 1918 Viyana Sergisi'nde yer almıştır. Abdülmecid Efendi, 1918 Viyana Sergisi'ne batılılaşmanın sarayda benimsenmesinin göstergesi olan ;"Otoportre", "Harem'de Goethe", "Harem'de Beethoven" ve " I. Sultan Selim" adlı tablolarıyla katılmıştır.

Osmanlı Devleti, 1683 Viyana Bozgunu'na kadar askerî teşkilâtında düzenleme yapma ihtiyâcını hissetmemiştir. III. Ahmet zamanında askerî teknik bilgiler ve bunların öğretildiği okullar açılmış. Orduda modern tarzda askerî eğitim 1728'de humbaracı (topçu) sınıfında başlamıştır. 1734'de I. Mahmut zamanında istihkâm (lâğımıcı) subayı yetiştirmek için Üsküdar'da Mühendishâne-i Hümâyun (askerî teknik okul) açılarak burada uzun müddet askerî mühendis yetiştirilmiştir. Mektep, 1759'da III. Mustafa zamânında Karaağaç'a nakledilmiş olup Sultan III. Mustafa, mühendishâneyi, Mühendishâne-i Bahrî-i Hümâyun ile Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyun olmak üzere iki kısma ayırmıştır. Mühendishâne-i Bahrî-i Hümâyun bir deniz harb okulu olup, Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyun ise bugünkü kara harp okulu olmayıp, askerî teknik üniversite idi ve bugünkü teknik üniversitenin temelini teşkil etmiştir. Burada yalnız istihkâm, topçu ve haritacı subay yetiştirilmiştir. Askeriyede yapılan bu kısmî düzenleme devam ederken, 1768'de Osmanlı -

³⁴ <http://www.millisaraylar.gov.tr/portalmain/Sultans.aspx?Kisild=2> Sarayda Yaşamış Şahsiyetler

Rus Harbi başlaması 1774'te Kaynarca Antlaşması ile Osmanlı'nın yenik düşmesi sonucunda Osmanlı Devleti birinci devlet olma vasıflarını kaybetmiştir. Üstüste gelen mağlûbiyetler devletin yeni askerî bilgilerle donanımlı subay ve diğer personele sâhip olması gerekliliği düşünülerek 1784'de I. Abdülhamit devrinde Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyuna eklemeler yapılarak geliştirilmiştir. 1793 tarihinde Mühendishâne-i Berr-i Hümâyun'un ders programına ilk defa resim dersi konmuştur.

Askeri okulların ders programına konan resim dersleri batılı anlamda resim sanatının gelişmesini etkilemiştir. Yabancı resim hocaların getirilmesi ilk defa 1829 yılında, daha sonra 1834 ve 1835 yıllarında batıya öğrenci gönderilmesi, batıya giden öğrencilerin yurda dönüşlerinde okullarda hocalık yapmaları gibi gelişmeler Galatasaray Mekteb-i Sultanis(1869) Darüşşafaka lisesi'1873 gibi) sivil okulları da etkilemiştir. Yeni kurulan Mektebi Harbiye 'de ve diğer askeri kurumlarda Enderun'dan alınarak Mühendishaneyeye verilen, sonra da Avrupa'ya gönderilen yetenekli gençlerden öğretmen ve sanatçı olarak yararlanılmıştır "Sanatçılarımızın yurt dışında eğitilmesi, ya da yurt dışından gelen kişiler tarafından eğitilmesi resim sanatımızın ilk dönemlerinde kendi kültürümüzden çok eğitimini aldıkları kültürlerin ve üslupların etkisi altında eserler ortaya koymasına sebep olmuştur.

Batılı etkiler Osmanlı sarayının, askeri okul çıkışlı ressamı arasında yetenekli gördüklerini Avrupa'ya göndermesi, dönüşlerinde Harbiye ve Tıbbiye gibi okullarda resim öğretmenliğine atması gibi uygulamalarla gittikçe artmıştır. "³⁵

Topçu, istihkam, veya haritacılık alanında yetiştirilecek subaylar için daha çok perspektif ağırlıklı olan bu ders giderek önem kazanmıştır. Bu dersleri verebilecek subayların yetiştirilmesi için Avrupa'ya öğrenci gönderilmiştir."Daha sonrada Avrupa'ya eğitim için öğrenci gönderilmiştir. *"Avrupa'ya gönderilen sanatçıların Tanzimat, Meşrutiyet, Cumhuriyet gibi siyasi rejim değişimleri sonucunda yollanmış olması ilginçtir. Tanzimat Dönemi'nde fen bilimleri kapsamında ele alınan resim bilgisi, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde, genel anlamda, Batı dünyasının "evrensel" kültür değerlerinin, reformlar yapmakta olan Türkiye'de kavranabilmesi amacına*

³⁵ Oğuz Dilmaç, a.g.e., s.99

yönelik olarak değerlendirilmiş ve bu değerlerin yeni kuşaklara öğretilmesi için batıya sanatçılar gönderilmiştir.”³⁶

‘‘1835’te İngiltere ye gönderilenler arasında Bekir Paşa 1847’de Mühendishane Nâzırı olur ve bu kurumun düzeltilmesine çalışacak, resme yetenekli genç mezunları okulun matbaasında görevlendirilecek haritacılığın gelişmesi için de gerekeni yapacaktır. Bekir Paşa döneminde hakikaten köklü değişikliklere gidilmiştir. Okulda daha çok 1851-52 yılından başlayıp mezunların altı yıl süreyle ‘‘mühendis sınıfı’’ ‘‘topçu sınıfı’’ , ‘‘ressam sınıfı’’ diye adlandırılmıştır. 1834’te eğitim, öğretime açılan (resmi açılış 1835) mektebi Fünun-u Harbiye-i Şahane’de başından itibaren resim derslerine önem verilmiştir. Harbiye de 1836 yılında matbaa kuruldu. Okulun resim öğretmenliğine 1837 de İspanyol ressam Chirans atandı. Sonraki yıllarda 1845’te Mekteb-i Harbiye ‘‘İfadiye’’ ve ‘‘Harbiye’’ diye iki aşamaya bölündü. İdadi dönemi resim öğretmenliğine Fransız Kes getirildi. Resim öğretmeninın Askeri okullarda Batıdaki öğretime dönük olması, Avrupa resim yöntemleriyle yürütülebilmek istenmesine rağmen’’³⁷ bu okullarda verilen resim derslerinde teknik perspektifi resim ağırlıklı olmuştur. Bu resim derslerinde canlı modelden çalışmalar yapılmamış, gölge-ışık karşıtlığı kullanılmamıştır. ‘‘İhtiyaçları giderecek bir seviyede öğrenci yetiştirebilmek için hem mühendishane-i Berri-i Hümayun ‘da hem de Mekteb-i Harbiye’de öğretim süresi ve programlarını sık bir şekilde değiştirdiği, bu okullarda öğrenimin ‘‘Öğretmen sınıfı’’ ‘‘piyade ressam sınıfı’’ ‘‘Menşe-i Muallimin’’ diye alanlara bölünmüş, Menşe-i Muallimin ‘‘Sınıfı evvel’’ ve ‘‘sınıfı sani’’ diye ikiye ayrılarak Sınıfı dört yıllık olan Sınıfı evvel mezunları idadiye (askeri liselere) resim öğretmeni olarak atanmışlardır.Sınıfı evvelde ‘‘hendese-i resmiye, menazir ve gölge, resmi hattı, karakalem resmi, sepya ile resim, çini ile resim, boyalı resim, kopya ve modelden resim, tabiattan resim , tasavvuri ve hayali resim, yağlı boya resim, makine tersimatı, fenni teşrih, bilhassa mefasıl (eklemler) bahsi, fotoğrafçılık, elbise tarihi’’ gibi dersler verilmiştir. Elde bulunan bilgilere göre Mühendishane ‘de ya da Harbiye’de resim dersleri;

³⁶ 1968 Kuşağı Sanatçıları, Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür Ve Sanat-Sempozyum Bildirileri 18-19 Mart 1999, Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 5, İstanbul 2000, s. 87-96

³⁷ <http://kavramsalsanat.blogcu.com/askeri-okullar-ve-resim-dersi/1133967>

öğrencilere uzun süre taş baskısı örneklerden kopyalar yaptırılıyordu. Hoca Ali Rıza okullara taş baskısı örnekleri hazırlıyordu. Mühendishane-i Berriye-i Hümayun'da bulunduğum sırada hocalarım binbaşı Hacı Mahmud ve Mülâzım Ahmet Beyler idiler. Hüsnü Yusuf da daha evvel aynı mektepte hocalık ediyordu. Resimlerinden yalnız Ayasofya'sını hatırlıyorum. O zaman hep basma resimlerden kopya ediliyordu. Sonradan Fransa'ya tahsile gidip geldikten sonra Kuleli Mektep İdadisi Muallimi iken Harbiye Mektebine Meclisi Maariften arkadaşım Sait Bey ile beni çağırdılar. Biz talebeye tabiatan resim yaptırmak taraftarı olduğumuzu söyledik. Talebeye evvelâ tabak, çanak, çömlek, testi gibi şeyleri aslından meşk ettirdik. Sonra da bir takım eşkâli hendesiyeyi ve nihayet tahtadan değirmen, çeşme gibi modelleri talebe önüne koyarak çizgi temrinleri yaptırдық. İlerde gözleri tabiata alışmaya başladığı zaman, tabiatı manazır bakımından doğru olarak çizdirmeye başladık. Diğer resim hocalarından Molla Nuri Paşa vesdire, biz öyle çanak, çömlek ile resim yapıldığını bilmiyoruz, basma resimlerden kopya lazımdır, diyorlardı. Rüştüye mektebinde iken muallimlerimiz Fahri Kaptan adında halim selim bir zattı. Resmi karakalem modellerden yapardık. Fahri Kaptan, Emin Baba tarzında çalışırdı. Deniz ve havayı süratle işlerdi. Ben de bundan heveslendim. (..) Bir talim gemisinin resmini Fahri Kaptan'ın yardımıyla yaptım, müteakiben de birçok gemilerin resmini Fahri Kaptan'ın yardımı ile yaptım.”³⁸

Askeri okullarda resim derslerinin önem kazanmasıyla birlikte 1835 yılında resim eğitimi için batıya gönderilen öğrenciler Türk resminde batılı anlamda mekan algısının değişimine öncülük etmişlerdir. Eğitim veren bu okullardan sonra 1883 yılında Osman Hamdi Bey'in girişimleriyle açılmış olan Sanayi nefise mektebi Türk resim sanatının gelişmesinde önemli bir mekan olma özelliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Sanatsal gelişimlere öncülük yapacak Çağdaş Türk resminin gelişimine katkıda bulunacak birçok sanatçı bu mekanda eğitim almıştır. Ferik İbrahim Paşa ve Tefik Paşa gibi asker kökenli ressamlardan sonra ikinci kuşak diye adlandırılan Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi, Süleyman Seyyit gibi ressamların yapmış oldukları resimlerde kişisel

³⁸ <http://kavramsalsanat.blogcu.com/askeri-okullar-ve-resim-dersi/1133967>

mekan düzenlemeleri ayrıca Türk resminin gelişimi açısından Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey tarafından yapılan önemli girişimler ve yenilikler mekansal dönüşümlere hız kazandırmıştır. Çağdaş Türk resminin gelişim sürecindeki resimsel yüzeyde mekan değişimlerinde etkili olan Batı sanat anlayışlarına baktığımızda; Minyatürlerde yüzeysel mekandan perspektifle yapılan mekansal düzenlemeler ve yağlıboya kullanılarak tuvalere yapılan resimler,1. Kuşak denilen sanatçılar Ferik Tefik Paşa, Hüsnü Yusuf gibi sanatçılar İkinci kuşak asker ve sivil ressamlarımızın eserlerinde Courbet, Corot, Gerome gibi Fransız sanatçıları çağrıştıran yaklaşımları ve kişisel üslupları ile Şeker Ahmet Paşa'nın Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyit gibi sanatçılarımızın resimlerinde karşımıza çıkmıştır. 19. yüzyıldaki bilimsel gelişmeler, Fransa'da A.Comte tarafından ortaya atılan ve E. Renan, Littré, Mill gibi başka bazı düşünürler tarafından da benimsenen pozitivism, fotoğrafın sanatçıların yaptığını daha kolay bir şekilde seri halde çıkarması sanatçıları resimsel düzlemde başka arayışlara yöneltmiş, Empresyonist (izlenimci) sanatçıların resimlerinde, günün değişik saatlerinde, güneş ışığının etkisiyle atmosferdeki renkler değişime uğramış sanatçılar bu anlık görüntüleri yakalayıp parlak renklerle tuvallerine yansıtmışlardır. Sanatçılar kapalı atölyeler yerine açık havada gün ışığının gün içindeki değişimlerini, yansımalarını, titreşimlerini ışığın geldiği açıya ve yöne göre renklerle resimsel düzleme aktarmışlardır. Empresyonist ressamlar, biçim ve rengi ışığın çarpıcı etkileri altında, gerçekten gördükleri gibi resmetmişlerdir. Sanatın birçok geleneksel ilkesini terk eden bu ressamlar, geometrik kurallar üzerine kurulmuş perspektif yerine boşluğu ve hacmi belirleyen renk tonlamalarından faydalanmışlar, sayısız renk tuşlarının yan yana gelmesiyle perspektif oluşturmuşlardır. Empresyonist resimlerde konularda, değişen gün ışığının izlendiği manzara resimleri, sosyal yaşamın gerektirdiği açık hava partileri, barlar, cafeler gibi mekanlar empresyonist resimlerde yer almıştır. Batıda gelişen izlenimcilik akımının yaklaşımları, Türk resminde üçüncü kuşak Hoca Ali Rıza Hüseyin Zekai Paşa, Halil Paşa gibi sanatçılarda kendisini hissettirmiştir.



Resim 29: Halil Paşa “Boğaz” (60x90) cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul



Resim 30: Halil Paşa-Deniz-1905-67x93, Tuval üstüne Yağlıboya



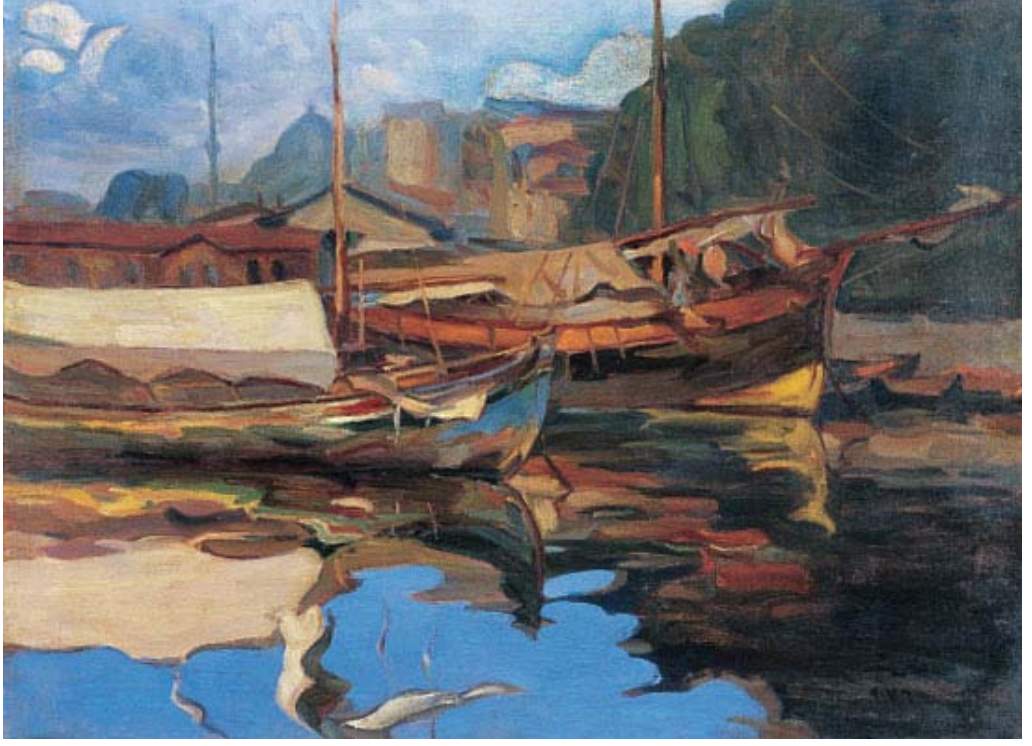
Resim 31: Hoca Ali Rıza “Gölkenarı”



Resim 32: Hoca Ali Rıza “Manzara” (35x70) cm, Tuval Üzerine Yağlıboya
İstanbul Resim Heykel Müzesi,

1914 kuşağında 1908-1910 yıllarında Türk resim sanatının gelişmesinde önemi büyük bir mekan olan Sanayi-i Nefiseyi bitirerek eğitimlerini Avrupa’da yapan İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Namık ismail, H.

Avni Lifi, Sami Yetik Mehmet Ruhi Bey,gibi sanatçılar batıyı geriden takiple dolaylı bir izlenimcilikle, peyzaj resminde etkinlik göstermişlerdir.



Resim 33: Hikmet Onat, Boğaziçi'nde Tekneler 1920 tarihli, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 80 cm.



Resim 34: Nazmi Ziya, “Şezlongda Pembeli Kadın”

“Fernand Cormon, Jean-Paul Laurens ve Albert Laurens’in atölyelerinde çalışan ressamlarımız İzlenimciliği Türk resmine taşımışlardır. Ortak bir sanat anlayışına sahip olan grubun başlıca ilham kaynağı, İstanbul manzaraları ve görüntüleri olmuştur. Çallı Kuşağı Ressamları, Haliç ve civarı ile Boğaziçi kıyılarını büyük bir ustalıkla resmederek, Türk resmin de “Boğaziçi Manzaraları” diye bilinen türün oluşturucuları oldular.”³⁹

“1914 Kuşağı nasıl değerlendirilse değerlendirilsin, gerçek şu ki; bu ressamlarımız gerçekten Batı tarzı resim tekniğiyle yeni bir duyuş ve yeni bir yaklaşım getirmişlerdir. Çallı Kuşağı ressamları Batılı hocaların etkisinde kalmamışlardır. Açılan sergilerde Cormon’lardan, Jean-Paul Laurens’lerden iz kalmamıştır. Öte yandan yurda dönen bu ressamların anlayışları, yanlarında yetiştikleri Fransız hocalarının anlayışından uzak olduğu kadar, kendilerinden önce eser vermiş olan Osman Hamdi’nin, Şeker Ahmet Paşa’nın ve de Süleyman Seyyid’in eserleriyle bir benzerlik taşımamaktadır.”⁴⁰

³⁹ Tekin Bayrak, Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2006

⁴⁰ Kaya, Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi Dönemi, Tisa Matbaası, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1983, s 23–24

Çallı kuşağı veya 1914 kuşağı denilen izlenimci anlayışla resimler veren ressamların Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin ağırlıklı olarak kurucuları sayılan sanatçılar aynı zamanda Şişli Atölyesi olarak adlandırılan mekan da Çanakkale Savaşlarını görsel gerçekçi bir tarzda ele alan sanatçılardı. Portre, otoportre ,natürmort, manzara konuları ağırlıklı olarak sanatçıların eserlerinde yer almıştır.



Resim 35:İbrahim Çallı,Türk Topçuları/Topçu Mevzi Alırken, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x270cm



Resim36: Namık İsmail'in Topçular/Al Bir Daha/ Son Mermi,1917,Tuval Üzerine Yağlıboya,205X145CM,Ankara Resim heykel Müzesi

Şişli atölyesinde üretilen resimlerle, dönemin diğer sanatçılarından toplanan resimler 1918 yılında ilk yurtdışı sergisi olarak Viyana Sergisi önemli bir sanat hareketi olarak Türk resim tarihinde yerini almaktadır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 'nin çıkardığı gazete, bu cemiyet tarafından 1916'dan başlayarak her yıl düzenli olarak açılan Galatasaray Sergileri, 1914 yılında açılan İnas Sanayi Nefise Mektebi gibi etkinlikler 1914 kuşağı sanatçılarının çağdaş Türk resim sanatına olan etkileri bakımından son derece önemlidir. 1914 kuşağı etkinlikleri Cumhuriyetin kurulması ve sonrasında da devam etmiştir. Dönemin ruhunu yansıtan eserlerde yansıtan sanatçılar, ayrıca 1929 yılında kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile 1933 yılında kurulan D grubunu oluşturan sanatçıların hocaları olması ile önem kazanmaktadır.

19.yy sonlarında İzlenimcilerin doğaya çıkıp önceden kullanılan renkleri değiştirip, gölgelerin aydınlık ve renklerle dolu olduğunu, çeşitli renk tonlarıyla bütün resme ışığın hakim olduğu bir üslup geliştirmelerinden sonra ressam Maurice Denis'in "bir resmin belli bir düzenle birleştirilen renklerle kaplı olan bir yüzeydir" anlayışı ile ressamlar ışık, renk, form ve gölgeleri özgürce kullanmışlardır. Fovistler figür ve arka fonu boyarken, Mısır Primitif sanatında, Ortaçağ resimlerinde de kullanılan, parlak saf renklerle ışık olmadan gölgesiz resim yapmışlardır. 20. yy akımlarından olan kübizmde ise fovların renkle ortaya çıkardıklarını kübist sanatçılar nesnenin formuyla ortaya koymuşlardır. Nesnelere yüzeylerine ayrıştırılarak bu yüzeyler açılmış tuval üstündeki alanın tümü kaplanmıştır. Doğadan bağımsız kendi kurallarını uygulayarak kendi ışık gölgesini ortaya çıkarmıştır.

Avrupa resminde üç boyutluluk ve uzamsal yanılısamanın ortaya çıkardığı etkiler yüzyıllar boyunca kullanılmıştır. Doğuda ise iki boyutlu mekansal anlatım tasvirlerde yer almıştır. Mısır sanatında iki bin yıl gibi çok uzun yıllar hiçbir üslupsal değişime uğratılmadan devam etmiştir. 20 yüzyıl sanatında ise sadece ilk çeyreğinde sayılarca sanatsal değişimler yaşanmıştır.20 yy daki dünya kültürel ve sanatsal ortamı hazırlayan nedenlere kısaca bir göz gezdirdiğimizde,18 yy aydınlanma felsefesinde ortaçağda süren dünya düşüncesine karşı yeni dünya görüşünün ortaya çıkmasıyla doğru bilgilere akıl yardımıyla ulaşılabilen düşüncesi hakim olmuştur. Rönesans ve reformlarla başlayan aydınlanmacılıkla devam eden süreçte dinsel düşüncenin önemini

kaybetmesi sonucu modernite denilen süreç başlamıştır. Newton, Kopernik, yeni bir evren, dünya kavrayışı, Descartes, Kant, gibi düşünürlerin felsefesi, Avrupa'daki endüstri devrimleri, 1789 Fransız İhtilali ile ortaya yeni düşünceler yeni yaşam şekilleriyle dünyaya başka biçimde bakmayı gerekli kılmıştır. Amerika'dan sonra batının sanayileşmeyle birlikte sömürgeleştirme stratejisi, (Afrika, Hindistan, Okyanusya gibi ülkelerin sömürgeleştirilmesi) sonucunda her bakımdan söz sahibi olan güçlü ülkelerin ortaya çıkması, makinalaşma sonucu üretim artmış, kendi ürettiklerine esareti altına giren insanın kendisinde bir makinaya dönüşmüş, yabancılaştırma denilen hal ortaya çıkmıştır. Kentsel değişim süreçleri yaşanmış, Paris, Berlin gibi kentlerin nüfusu iki katına çıkmış kent sayıları hızla artmıştır. Çağdaş resim sanatının ortaya çıkmasındaki nedenlerin birisi olan endüstrileşme ile deney ve metotların önem kazanmış, atomun keşfi ile, hırslarına yenik düşerek daha fazlasını isteğinin yaratıcısı

1. Dünya Savaşı, 2. Dünya Savaşı gibi büyük savaşlar yaşanmış, bunun sonucu göçler, yalnızlık, ruhsuzlaşma gibi psikolojik problemler bu problemlerle birlikte yeni bilim dalları ortaya buna bağımlı yeni meslekler, çıkmış, insanların ilişkilerini inceleyen (psikoloji, pedagoji, sosyoloji)dir. Bütün bu yaşanan değişimler sanatsal hayatın gidiş yönünü tayin etmiştir. Çağdaş resim sanatı bazı aşamalar kaydederek birbirlerine etki veya tepki şeklinde ortaya çıkan modern sanat akımlarını oluşturmuştur. 1910 yıllarda modern sanat akımları, kübizm, dışavurumculuk olmuştur. Fütürizm 1. Dünya Savaşı ön plana çıkmış sonrasında ise Dadaizm ve Sürrealizm, Rusya'da Ekim Devrimi sonrasında yapısalcılık ortaya çıkmıştır. Bu yüzyılda madde, enerji uzay, ve zaman gibi birçok kavram sorgulanmıştır. Akımlara kısaca baktığımızda Fütürizm akımının; geçmişin tamamen yok olduğunu söyleyerek geleneksel değerlere ve savaşa başkaldırma şeklinde düşüncelerden oluştuğunu görmekteyiz. Fütürizm akımında önemli olanın gelecekçilik olduğudur. Değişim dinamizminin yüceltildiği fütürizm akımında sanatçılar resimsel düzlemde mekanı parçalayarak bölmüşler, mekanı düşsel ortamda altına üstüne getirerek akla aykırı ne varsa sembollerle ifade edip görünmeyen bilinçaltını tuval yüzeyine aktarmışlardır. Hayali dünya ile gerçek yaşam mutlak gerçek ya da hayal iç içe geçmiştir. Ayrıca birden fazla mekân, tek bir görüntüde ele alınmıştır.

Dadaizm sanat akımında hayatın anlamsızlığı sorgulanmış,savaş varsa ölüm var,ölüm olduğuna göre yaşam anlamsız ve saçmadır diyerek,nesnenin sergilendiği mekan anlamlandırılmıştır. Sanatsal devrim niteliği taşıyan kübizmde insandan arındırılmış doğa resimlerinde kendine özgü geometrik biçimsel çatı kurması ve ölü doğa resimlerinde geleneksel perspektif kurallarının dışlayıp, nesnenin bir değil,bir kaç açıdan görüldüğü mekan nesne düzenlemeleri ile kübizmin öncülüğünü yapmıştır.

Kübizm Doğayı taklit etmekten vazgeçerek, doğada bulunan biçim, doku renk ve mekanları taklit etmeden, doğayı geometrik nesnelere dönüşmüş gibi görmek,biçimleri parçalayarak nesnelere çeşitli yönlerden aynı anda algılanabilecek biçimde yan yana getirmekle yeni bir gerçeklik anlayışı getirilmiştir. Maddenin aslında bölünebilir olduğunu ve sürekli değişebileceğini dolayısıyla uzamda birçok eğrinin olduğunu, uzamda birçok öklitsi olmayan geometri anlayışı bununla eğri uzam anlayışı ortaya çıkmış, bu da resimde uzamsal kural bozma olarak mekanın içeriğini değişime uğratmıştır. Daha yavaş daha hızlı eğri uzam anlayışı kübist sanatçılarda nesneyi deforme etme imkanını sağlamış öklitsi olmayan geometri ile nesnenin içsel biçimine ulaşılmıştır. Analitik Kübizmde biçime odaklanıldığı için renk ikinci planda kalmıştır Bu yüzden resimlerde gri renkler ortaya çıkmıştır. Her şey basite indirgenerek parçalara bölünmüş, nesnenin kendisinden hareketle belirli bir yapıyı ortaya koymuşlardır. “Sentetik kübizmde düşünce ön plana çıkmıştır. Sanatçı zihninde sentez yaparak parçalanan nesneyi bütüne ulaştırmıştır. Önce göz parçaları gören göz, sonra bunu beyinde bütünleştirmiştir. Sentetik kübizmde renk, duyum tat ortaya çıkmış hazır nesnelere kolaj sentetik kübizmde kullanılmıştır. Albert Einstein’ın eğri uzam anlatışı Wilhelm Röntgen’ tarafından dile getirilen gözle görülemez olan gerçekliklere işaret eden x-raysve Heinrich Hertz 1888’de keşfettiği elektro manyetik dalga buluntuları doğrultusunda, uzayda gözle görülen bir takım titreşimlerin olduğu anlaşılmış, nesnenin aslında görüldüğü gibi olmadığı söylenmiştir.

“Böyle bir uzam anlayışı, dış görünüş gerçekliğinden şüphe edilmesinde etkili olduğu gibi, insan aqlısının da sınırlarınında sorgulanmasını gündeme getirir.Bu gelişim Kübizm’de,Öklid(İ.Ö.330-275)geometrisini ve onun sanatsal karşılığı olan uzamın niceliksel ölçümünü, diğer bir deyişle, Rönesans’tan beri

*gelen perspektifi reddetmek şeklinde tezahür eder.*⁴¹ Kübizmde Zamansal kural bozular ile zaman anlayışında değişimler olmuştur. Bergson güne veya süre, bölünebilir süre anlayışı Kübizmde eş zamanlılıkla birlikte 4. Boyutu tuval yüzeyine taşımıştır. Bergson'a göre zaman anlık bir şey zamanı yakalamak söz konusu değil. Nesnenin dört bir tarafının tuvale yansması sırasında belli bir süre geçmektedir, bu eşzamanlılık anlayışı resimlerde nesnenin alt üst yan sağ sol taraflarından bakışta eş zamanlılık aynı anda nesnenin görünümüleri olarak çıkmıştır. Her tarafın eşitlendiği 3. boyutun ortadan kalktığı 2 boyutlu bir yüzey anlayışı kübizmle ortaya çıkmıştır. Nesneyi parçalamak için bir boşluk oluşturması lazımdır bu boşluk kübizmde zihinde yapılmıştır. Kant'ın nicelik nitelik, renk gibi 12 kategorisi ve uzam ve zaman algılamasında bilginin beynimizde mevcut olduğunu, bu verilerin beyindeki kategorilere girip beynin bunları dönüştürüp, sentezleyip algılamamıza yardım etmesi düşüncesi Kahnweiler'da etkilemiştir.

'Kübizmin Doğuşu' isimli kitabında, Kant'ın öğretisi ile Kübizm Arasında paralellikler oluşturmuştur. Kendi dışımızda mekan aramayalım mekan görsel algımızın yapısını oluşturur diyen Kahnweiler özsel olana dikkat çekmiştir. Kant Salt Aklın Eleştirisi isimli kitabında biz bilgiyi nasıl elde ediyoruz sorusunu sorgulayarak açıklığa kavuşturmuştur. Kanta göre bilgi dış dünyadan gelmektedir ona göre algı ve kavrama yetisi vardır. Apriori yasalarında deneyle ortaya çıkarılamayan bir takım gerçeklikleri zaman ve mekan denilen algıyla ilişkilendirmiş, zaman ve mekan akılda kategoriler anlama gücünün sentezlemesiyle anlamlı hale getirildiğini söylemiştir. Beş duyumuza göre anlam kazanan bilgileri yani insandan insana değişen beğeni yargısının kişiye has olduğunu,öznelliğini estetik beğeniye meydana getiren hayal gücü ile algılama gücünün uyumuyla içsel olana ulaşılacağını söylemiştir. Nesnenin algılayana, özneye göre değişmesi kant'ın tabiriyle kendiliğinden şey, özsel biçim kübistlerin resimlerinde iki boyutlu olmadan üç boyutluluğu vermeyle özsel biçime ulaşmıştır. Beğenilmesi gereken zihnimizdeki var olan apriori unsurların ve duyularla anlaşılır görümlerin birlikteliğinden nesnenin oluşması Kübizmde, Pablo Picasso (1881-1973)ve Georges Braque'ın(1882-1973)resimlerinde bir devrim niteliğinde değişimle yer almıştır. Picasso

⁴¹ Nilüfer Öndin, *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar,Uzam Zaman Konseptinde Değişim:Kübizm* M.S.G.S.Ü. Yayınları Aralık 2009, s.30

çalışmalarında mekânı arka arkaya birbirini örten planlardan derinlik ilizyonu ile oluşturmaktadır. Bu mekân geleneksel sonsuzluk etkisini değil daha yüzeysel etki bırakmayı başarmıştır. Picasso' salt form anlayışına uygun olan "Avignonlu Genç Kızlar" adlı tablosuyla resim, mimesis geleneğini yıkıp. 20. yy.'ın resim sanatında yeni bir dönem başlatmıştır. kübizm yepyeni biçim açısıyla 20 yy resim sanatını etkilemiş, bu etkilenim Türk resim sanatçılarının tuvallerinde biçimsel özellikleriyle yer almıştır.

Sürekli arayış içinde olan, farklı düşüncelerle ve farklı akımlardan esinlenerek eserler ortaya koyan Türk resim sanatçılarının mekan çözümlenmeleri de çoğunlukla belli bir akıma bağlı kalmamış yaşadıkları süre içinde değişime uğramıştır. , "Batı'daki anlamıyla periyodik değişimler ve oluşumlar yaşanmamış olsa da, Doğu-Batı sentezinde özgün bireysel uçlara varıldığı gözlemlenmiştir. Birçok şeye yön verecek toplumsal ve kültürel dönüşümler, siyasi iktidarlar değişimi ve oluşumu etkilemiş, hatta bunların yönünü değiştirmiştir. Çağın gerekleri sanatın çehresini kısmen çizmiş, koşullara göre boyutlanmasında rol almıştır. Giderek sanatın niteliksel değeri de yeni anlamlar kazanmıştır.

"Minyatürle başlayıp, izlenimci geleneği Avrupa'dan Türkiye'ye taşıyan anlayış, yine Avrupa'dan gelen kübist-konstrüktif bir yapıya yönelmiş ve Türk resim serüveninde grupların aktif çalışmalarıyla devam etmiştir. Çallı Kuşağı, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Türk Ressamlar Birliği, Güzel sanatlar Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu derken Türkiye, bu grupları kuran sanatçılar sayesinde, empresyonizmi, ekspresyonizmi, kübizm ve konstrüktivizmi, süprematizm ve sürrealizmi tanımış ve başlangıçta yadsımış olsa da kabullenip, kendi benliğinin de katkısıyla özümsemiştir. Böylece soyut sanatın ilk sinyalleri de Türkiye'de yansımıştır. İlerleyen yıllarda devletin açtığı sınavlarla Avrupa'ya resim öğrenimine gönderilen sanatçılar, yurda döndüklerinde, soyut sanatla ilgili örnekler vermeye başlamışlardır. Elbette grup kurma geleneğiyle bu akımı yayma fikrini daha etkili buldukları da bir gerçektir. Yeniler Grubu, Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti, Ressamlar Derneği, On'lar Grubu, Yeni Dal,

Siyah Kalem Grubu, Mavi Grup da soyut sanatı benimsemiş, Türk sanatını daha çağdaş boyutlara tasıma arzusunda olan sanatçılarımız tarafından kurulmuştur.’’⁴²

“Kübizm ve Konstrüktivizm uzantısı resim üslubunu benimseyen Müstakiller, çağdaş Türk resim sanatının yeni dönem öncüleri olmuşlardır. Amaçları Türk toplumuna resmi, geleneksel el sanatları gibi sevdirmektir. Bu grup etkinliklerine devam ederken çağdaş bir atılım gerçekleştirmek amacıyla 1933 de “D Grubu” adı altında yeni bir sanatçı grubu oluşturulmuştur. “D Grubu” ressamlarımız, minyatür, hat gibi geleneksel sanatlarını yeni bir teknikle çağdaş ve modernize edilmiş bir halde yorumlamayı başarmışlardır’’.⁴³

Türk Resim Sanatı çağdaşlaşma sürecinde Batı dünyasından oldukça etkilenmiş olsa da genetik estetiğini her zaman korumuştur. D Grubu’nda genetik estetik gelenekleri inkar etmeden bilinçli ihmallerle gelecekçi bir anlayışla tasarım ve kurgulamalarda bulunmak doğayı bir öykünme anlayışı içerisinde taklit etmeksizin bir laboratuvar mantığıyla gözlem temelinde irdelemek aynı zamanda sanatçının kendi beyninin içini de bir laboratuvar gibi kullanarak kurgularda bulunmasıdır.

D Grubu sanatçılarından Nurullah Berk, minyatür soyutlamaları üzerinde yoğunlaşırken Cemal Tollu Anadolu Uygarlıklarından Hitit kabartmalarından faydalanmıştır. Zeki Faik İzer soyut mekan tasarımlarıyla taşist nitelikli resimlere yönelmiştir. Elif Naci, iç mekan resimleri ile Türk resim sanatına katkı sağlarken, 21 yıl boyunca Türk ve İslam Eserleri Müzesi’inde çalışmasının verdiği, ulusal ya da özgün Türk resmi oluşturma düşüncesi ile müzedeki Selçuklu ve Osmanlı

⁴² Serpil Akdağlı, “1950 Sonrası Türk Resminde Soyut Eğilimler”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

⁴³ Kıymet Giray, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Yayınları, Ankara, 1982, s.349

eserlerinden aldığı ilhamla, kaligrafî, hat sanatından yola çıkarak büyük harf formlarıyla mekansal kompozisyonlarını kurmuştur.



Resim 37: Nurullah Berk, “Çömlekçi”, (80x110) cm, Tuval Üzerine Yağlıboya İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul



Resim38: Elif Naci, “Saklanan Çocuk”, (54x73) cm Tuval Üzerine Yağlıboya İstanbul Resim Heykel Müzesi



Resim39: Elif Naci

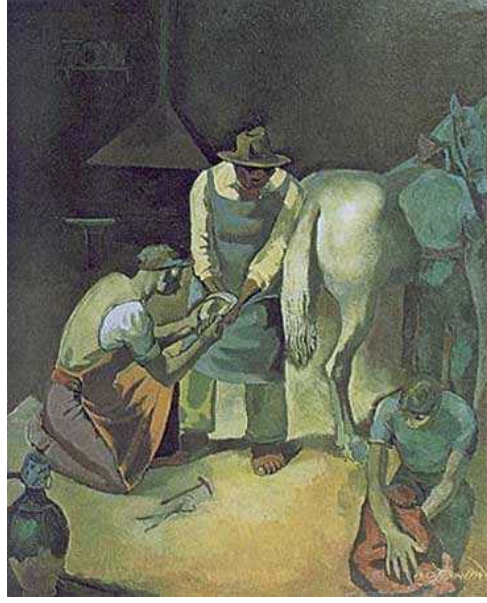
Avrupa'dan modern resim tekniğini ülkemize taşıyan grup üyeleri, konferans ve tartışmalar başlatarak, İstanbul'u canlı bir sanat merkezi haline getirmişlerdir. İzlenimciliği, Kübizmi, Konstrüktivizm'i ve Alman Dışavurumculuğu gibi birçok akımı bünyesinde taşıması ve ortak bir anlayışa sahip olmayışları ile eleştirilen grup sanatçıları modern bir atılım yaptıklarına inanmışlardır.1933 yılları arasını "Başkaldırı Dönemi" olarak adlandıran Zeynep Yasa Yaman, bu dönemin eskiye karşı çıkarak ,yeni biçim arayışlarına yönelimlerin olduğunu söylemektedir. Gruba üye olanların Akademi'ye asistan olarak girmeleri, sanatsal düşüncelerini resmi bir kurum aracılığıyla dolaysız bir biçimde öğrencilere aktarmak istedikleri 1937-1940 yılları arasını kapsayan dönemi 'Uzlaşma Dönemi', 1941-1944 yılları arasını "Olgunluk Dönemi", 1945-1951 yılları arasını "Uluslararası Dönem" olarak niteleyen Zeynep Yasa Yaman, son iki dönemde grubun sanatçılarının Akademi'de gücü ele geçirerek "Sanat sanat içindir" söylemini kabul eden anlayışla Yeniler grubunun "Sanat toplum içindir" düşüncesine karşı bir anlayışta olduklarını belirtmektedir. D Grubu sanatçıları Türk sanatının çağdaş Avrupa sanat akımları doğrultusunda gelişmesi gerektiğine 1940'lı yıllarda kurulan "Yeniler Grubu" kendilerinden önce kurulan grupların hep batı resmini örnek aldıklarını söyleyerek eleştirmiş ve buna tepki olarak ulusal resim sanatımızı oluşturma amacını ortaya koymuşlardır.

1940 sonrası Türkiye'de yaşanan toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel alanlardaki değişimler Türk sanatçıları kendi üslup çalışmalarına yönelmeye zorunlu hale getirmiştir. Batı modeli olan demokratik sistem, çok partili seçim

yasası ile hayatımıza girmiş ve bu da sanatçıları çağdaş dünya görüşlerinin benimsendiği şartları ortaya çıkartmıştır.

“Yeniler Grubu” nun oluşturduğu dönem II. Dünya Savaşı’nın bütün şiddeti devam ettiği ve savaşa katılmayan ülkelerin de derinden etkilendiği bir dönemdir. Savaştan kaçarak Türkiye’ye sığınan aydınlardan ressam Leopold Levy 1937–1949 yılları arasında akademide resim bölümü başkanlığı yapmış ve resim de akademizme karşı çıkan görüşleri ile öğrencilerini etkilemiştir. Levy’in atölyesinde çalışan gençlerden oluşan yeniler grubunun ilk resim sergisi, “Liman Şehri İstanbul” adıyla 10 Mayıs 1941 ‘de açılmıştır. Türk resim sanatı tarihinde ‘Liman Ressamları’ olarak anılan grubun ikinci sergilerinin konusu ise “Kadın” olmuştur. Grubun sanatçıları D Grubu öğretisine karşı çıkarak, Batı sanatını taklit etmenin ulusal resim sanatımızı geliştirmeyeceğine inanmışlar ve Batı tekniği ve yönteminden yararlanılarak kendi ulusal değerlerimizi, yöresel motiflerimizi toplumsal gerçekçi bir anlayışla işlemişlerdir. *“Sözcülüğünü Nuri İyem’in yaptığı ‘Yeniler Grubu’, Abidin Dino, Haşmet Akal, Mümtaz Yener, Avni Abraş, Selim Turan, Nejat Melih Devrim, Nuri İyem, Turgut Atalay, Agop Arad ve Faruk Morel gibi isimlerden oluşturulmuştur. Bu grup asıl ideolojisini, Hilmi Ziya Ülken’in kişiliğinde bulmuştur. Ülken 1942’de yayımlanan ‘Resim ve Cemiyet’ adlı kitabında, ‘Yeniler Grubu’ için; ‘Milli resmin can damarlarına parmaklarını basmış kişiler’ olarak belirterek, yöresel biçimleri resimlerinde kullanan bu ressamların eserini de ‘aydınlık bir ufuk açan oluşumlar’ olarak nitelendirmiştir.*⁴⁴

⁴⁴ Halis Ziya Ülken, *Resim ve Cemiyet*, Üniversite Kitabevi, İstanbul, 1942, s.36



Resim 40: Nuri İyem, “Nalbant” Tuval Üzerine Yağlıboya,120x100cm1944

“1952 de “Yeniler Grubu”nu oluşturan genç kuşak sanatçıları konu olarak yöresel peyzaja ve ülke insanlarına bakarken, yorum getirmenin ancak çağdaş biçimlerin içinde kalınarak mümkün olacağını kavramışlardır. Bu grup Akademik üsluba karşı ilk hareket ve sosyal içeriğe ağırlık veren bir topluluk olmuştur.”⁴⁵

1952’ de dağılan bu grubun bazı üyeleri non-figüratif anlayışa yönelerek kendi üsluplarında eserler oluşturarak sanat tarihinde yerlerini almışlardır.”⁴⁶

”Türk resminde halk sanatımızın süslemeci öğelerini kullanarak yeni denemelerle eserler veren Bedri Rahmi Eyüboğlu akademideki öğrencilerini kendi düşünce tarzında yetiştirmiştir. Bunun sonucu olarak, hocalarının izinden giden on öğrenci 1947’de bir araya gelerek “On’lar Grubu” adıyla yeni bir topluluk kurmuşlardır. Grup Ulusallık-Evrensellik sorunlarına çözüm önerileri doğrultusunda eserler veren ilk örnek sayılabilir.” “On’lar Grubu”, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Turan Erol, İhsan İncesu, Hulusi Sarptürk, Osman

⁴⁵ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1997, s.138

⁴⁶ Tekin Bayrak, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı “Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler” Yüksek Lisans Tezi Erzurum 2006, s.12

Oral, Adnan Varınca ve Fikret Otyam gibi sanatçılardan oluşmuştur. Daha sonraları pek çok genç sanatçının katılımı ile 1946'dan 1955'e kadar Türk resim sanatında önemli bir yere sahip olmuştur.⁴⁷



Resim 41: Nedim Günsür “Kompozisyon”, (58x42) cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

Soyut sanat mekân fikrini ve figürü reddederek, tual yüzeyinde, içinde maddeyle anlatılan ama tanımlanamayan sanattır. Worringer,uygar toplumları soyut sanata götüren nedeni kendiliğinden şey olarak açıklamaktadır.Soyutlama iç tepisine sahip olan insanların bilinmeyenin var olduğunu idrak etmek insanda acizlik tedirginlik hissettirir, bu acizlik ve tedirginlikten kurtulmak içinde ,mutlak ve kendi başına varlığa ulaşmasına bağlıdır demiştir. Worringer'e göre bu istek içten gelir ve ruhsal bir etmendir. 20 yüzyılın ilk yarısındaki süreçte yaşanan tarihsel ve sosyal değişimler modernleşmenin getirdiği yenilikler, yarattığı buhranlar, yıkıntılar insan psikolojisi üzerinde derin izler bırakmıştır. Yaşamın anlamını kaybettiği dünyada gerçeklerden kaçış ve kaybedilen ruhsal manevi değerlere sıkıca yeniden sarılış ,kimileri için hayatın anlam kazanması ,yepyeni bir dünyanın hayat bulması demektir.Sanatın yüklendiği sorumluluk bundan sonra yaşamaktan habersiz kaybedilen ruhların yeniden doğmasını sağlamaktır.Kimileri içinse soyut sanatın gerçeklerden kaçışla sanatın yaşamdan ayrılmasına neden olmuş, kendiliğinden şeyi , iç sesi arayış hayat ve sanat

⁴⁷ Thema Larousse, Milliyet Yayınları, s.343, 6. cilt, İstanbul, 1994

arasındaki bağı koparma noktasına getirmiş, anlaşılması zor olan eserler ile izleyici arasındaki mesafe büyümüştür. Worringer'le aynı düşünceleri paylaşan Wassily Kandinsky Sanatta Tinsellik Üzerine eserinde aynı bakış açısıyla yaklaşmıştır. Nesnelerin bir iç sese ihtiyacı olduğunu bu iç sesleri yansıtacak formu aradığını söylemiştir. Bu form bazen somuttan soyuta gelişerek biçim ve renklerle elde edilmeye çalışılan ruhsal duyuların, coşkuların ifadesi olarak kendini göstermiştir. Ruhun ihtiyacına göre sanatçının özüne yönelmesi pozivitizme ve ampirizme karşı çıkmıştır. Suret ,şekil, biçim ,duyular alemine ait anlamlı sezgi,bilinçsel yetenek ve özleri anlama yöntemi olan şeyler, Husserl (eidos) 1913 yılında fenomenoloji(görüngü bilim) diyerek üzerine yazdığı kitapta suret ,şekil, biçim ,duyular alemine ait anlamlı sezgi, bilinçsel yetenek ve özleri anlama yöntemi olan şeyler, (eidos) kavramını ortaya koymuş, şeylere dönelim diyerek pozivitizme ve ampirizme karşı çıkmıştır. Nesnenin içsel anlamına saf bir sezgi ile yaklaşmak, ,kavranan ama görünmeyen en yüksek gerçek bilgiye ulaşma düşüncesi Platon'u çağrıştırmaktadır. Batı resim sanatında Kandinsky'nin yapmış olduğu bir suluboya resimle sarı, kırmızı, mavi başlayan soyut resimde eşyalar, zaman ve uzay mevcut değildir. Böyle olmakla beraber eşya ve olaylar bilinçsel olarak bir uzay ve zaman içinde tasarlanmıştır. sanatçının iç dünyasına yönelen Soyut sanatta nesnenin temsili, tasvir ortadan kalkmıştır. Resim yüzeyinde nesnenin çevresinde oluşan boşluğun ortadan kalkmasıyla çizgi, nokta, renk, tonla elde edilen biçimler arasında uzam ortaya çıkmıştır.

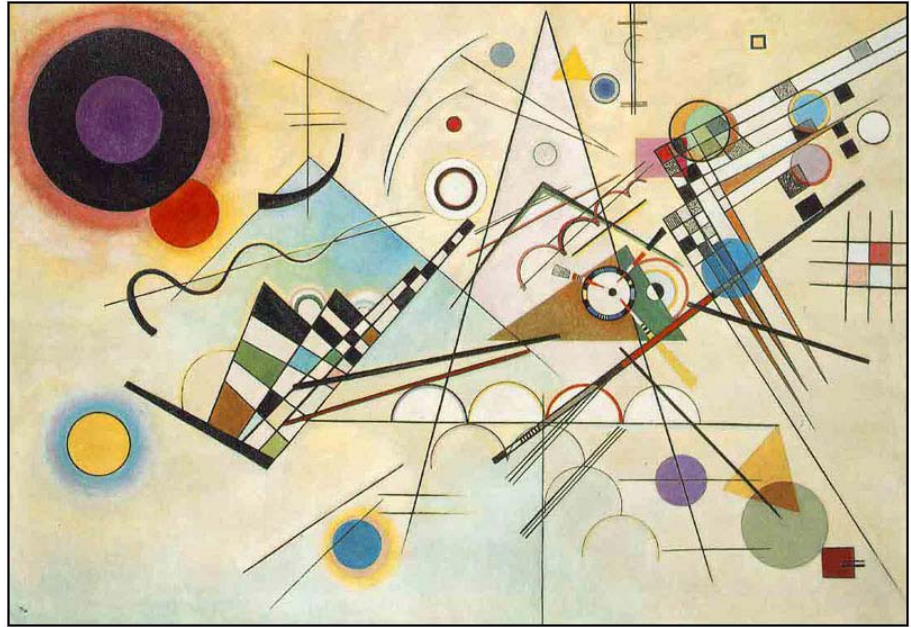
Tablolarını üç sınıfa ayıran Kandinsky izlenimler adı altında numaralandırmıştır. Doğaçlamayla çıkarılan çizgiler, ressamın sanat anlayışını da ortaya çıkarmıştır. Doğaçlama adını verdiği bu seriden yola çıkan sanatçı, bir süre sonra soyutlama anlayışına girerek Kompozisyon serisi olarak nitelemiştir. *“Bir süre sonra yeni bir resimsel mekan ortaya çıkar. Bu mekanın,yani resim sahnesinin ne bir hareket noktası, ne de kaçış noktası vardır.”⁴⁸Ne yeryüzü, ne gökyüzü nede tanımlanabilir belli bir form söz konusudur... İşte bu andan itibaren 'soyut'adı verilen resimler*

⁴⁸ Durmuş Akbulut, *Resim Neyi Anlatır* İstiklal Kitabevi 1, basım, İstanbul, s.222

figüratif rekabete girecek ve birkaç yıl içinde figüratifle tamamen kaybolacaktır.”



Resim 42: Vasily Kandinsky, İsimsiz (İlk Suluboya Soyut Resmi) 1910, 188x196 cm, Paris, Musee National Art Moderne, Centre Georges Pompidou



Resim 43: Vasily Kandinsky, 1923, Kompozisyon VII, Tuval Üzerine Yağlıboya, Guggenheim Museum New York - Amerika

1930- 1950 yılları arasında Amerika ekonomik ve politik gücünü kullanarak sanat piyasasını şekillendirmiştir. Paris merkezli batı resim sanatı Nev York merkezli olmuş, renk alanı resmi, soyut dışavurumculuk gibi isimler altında resim mekanında yüzey sanatına dönüşmüştür. Soyut dışavurum Alman sanatçı Hans Hofmann'ın (1880-1966) 1946 yılında açmış olduğu resim sergisindeki resimler için Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından 1946'da sergilediği resimler için kullanılan bir terim olmuştur. Hans Hofmann Avrupalı modern sanat ustalarını temsil eden Paris'deki gelişmeleri, kübizm akımının biçimsel özelliklerini ilk elden ve gerçek anlamda Amerika'ya getirmiş kişidir. Hans Hofmann'ın Almanya'da yaşarken 1922'lerde buraya resim öğrenimi için gelmiş olan iki sanatçımız olan Kocamemi ile Ali Avni Çelebi'ye hocalık etmiştir. Sanatçılar Gauguin'in renkli yüzeyleri, kübizm (Cezanne'ın Hofmann'ın hem felsefesine, hem de resmetme yeteneğine etkileri olmuştur.) ve Matisse'in renkçiliğini benimseyen hocası Hans Hofmann sayesinde Amerikan soyut dışavurumculuğuna kadar ulaşan, renk ve kolajın bir arada, ama çoğu kez “kolaj gibi boyanmış” yüzeylerin kullanıldığı biçim anlayışı ile çağdaş Türk soyut resim sanatının gelişimine katkıda bulunmuşlardır.



Resim 44: Hans Hoffman,
Kapı, Tuval Üzerine
Yağlıboya, 1959-60,
Solomon R. Guggenheim



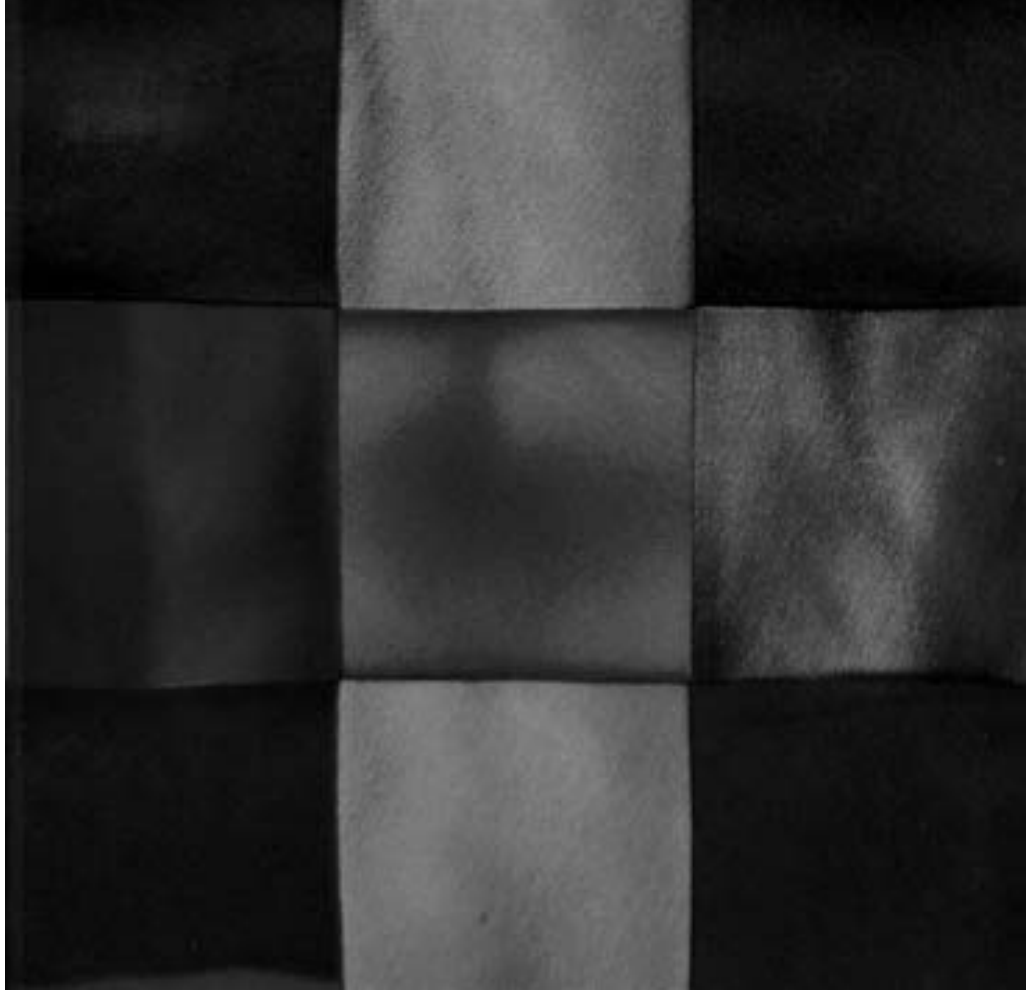
Resim 45: A. Avni Çelebi, “Vitrin”, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul

Acion Painting /Eylem Resmi, Harold Rosenberg tarafından kullanılan bir tanım olmuştur. soyut dışavurumcu sanat, İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasını kapsayan 1940 ve 1950 yılları arasındaki on yılda olgunlaşmış, Bu akımın iki temel kuramcısı Clement Greenberg ve Harold Rosenberg’i Alman Dışavurumu ile doğabilecek olası bir karışıklığı önlemek için, farklı isimlendirmelere yönelmişlerdir. Soyut dışavurumculuk için Greenberg, “Amerikan Sitilli Resim” ve Resimsel Soyutlama, Renk alanı resmi gibi isimleri, Rosenberg ise “Aksiyon Resmi” tanımını kullanmıştır. Renk alanı resminde Rothko, Newman gibi sanatçılar öz ve yekpare renk alanları, düz ve iki boyutlu görsellik, büyük ölçekler ve farklı boyutlarda tuvallerle mekansal düzenlemeler yapmışlardır. Soyut dışavurumculuk tarihsel açıdan hem Avrupa, hem de Amerika kaynaklarından beslenen ilk sanat hareketi olmuştur.⁴⁹ Akımın sanatçıları (Motherwell Arshile Gorky gibi) varoluşçu düşünceden hareketle resmin ana sorunları olan perspektif, mekân, biçimler, espas gibi konulara yeni yaklaşımlar getiren çoğu savaşın içinden gelmiş ve savaşın

⁴⁹ Sanat Dünyamız, “Avand-garde 1945-1995”, Bahar 1995, S. 59, s.26

acımasız gerçek yüzüyle karşılaşan sanatçıların; Zen budizmi, Primitif, Okyanusya sanatı Doğu sanatları, Afrika sanatının da etkilenimleriyle ortaya çıkan eserleri sürrealizmdeki bilinçaltını ortaya çıkaran, anlık içgüdüsel kendiliğinden şey, otomotizm kavramı gibi dış dünyaya kendini kapatan, içselleşmiş ve içselleştirilmiş bir felsefenin ürünü olduğunu söylemişlerdir.

Sürekli değişimlerle soyut resim içeriği birçok farklı anlam ve biçim dili ile gelişmiştir. ‘‘Bazen soyutlama dediğimiz yöntem kullanılarak görünen nesnelerin fazlalıklarını atarak temel özlere, doğrulara ulaşmaya çalışmış (C.Brancusi), İndirgemecilik karmaşık olay, ilişki veya düzenliliklerin daha basit faktör, ilişki veya düzenliliklerle açıklanabileceğini savunan bir yaklaşım biçimi olmuştur. Çağdaş resimde indirgemeci resimler ilk kez Rus ressam Malevich’in beyaz zemin üzerine beyaz kompozisyonlarda ifadesini bulmuştur. Bu eğilimin doruk noktasını oluşturan Minimal sanat 1950’lerde gelişen hareketli resme tepki olarak doğmuştur. K.Maleviç’in doğadan kaçarak saf sanat forumlarıyla katıksız bir gerçekliğe, değişmeyen mutlağa/varlığa ulaşma yolu olarak kullanılmıştır. Reinhardt, ile daha da ileri gidilerek düz boyanan alanlarla meditasyon ve tefekküre çağıran resimler elde edilerek izleyicinin kendi düşüncesine ulaşması istenmiştir. Reinhardt, kontrollü ve belirgin bir kişilik taşımayan bir çeşit soyut dışavurum yoluyla, geometrik soyutlamadan, benzersi ölçüde yoğunlaşmış ve son derece seçkin bir geometrik soyutlamaya geçiş yapmıştır. 1960’dan öldüğü yıl olan 1967’ye kadar, yalnızca hep aynı boyda kare tuvaler üzerinde çalışmıştır. Bu resimlerde, birbirinden zorlukla ayırt edilebilen siyah renk tabakaları kesişerek, tuval yüzeyini birkaç parçaya bölmüştür. Ad Reinhardt, dokuz eşit kareye bölünmüş ve tek renkli siyah karelerden oluşan, sanatın ancak sanat için olabileceğini, kendini herhangi bir şeyle bağı olmaksızın, sanatın saf ve tek işlevi içinde tanımladığı resimleri yapmıştır.

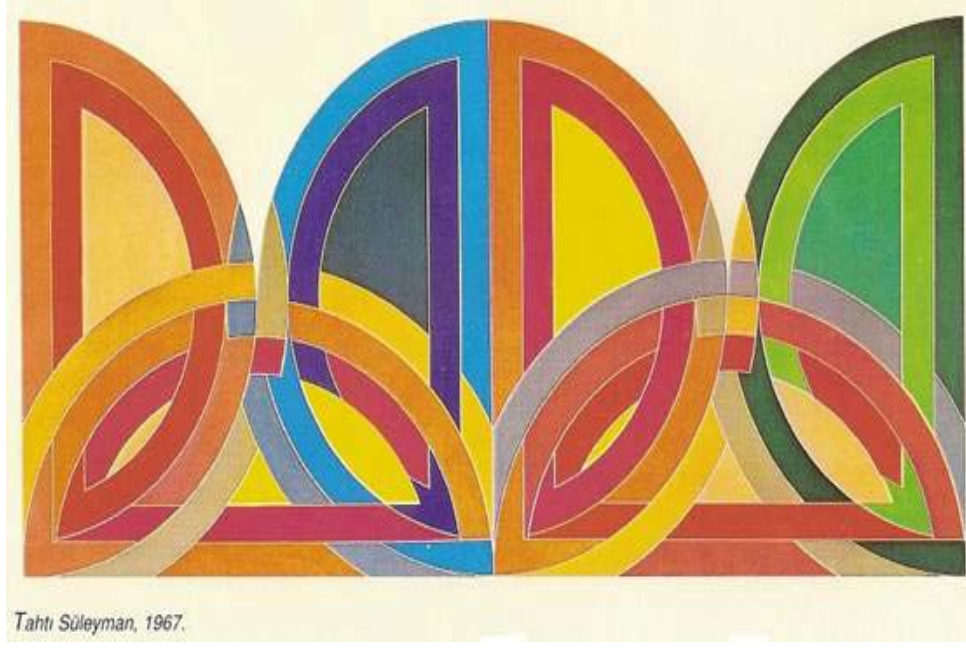


Resim 46: Ad Reinhardt, Soyut Resim No: 5, 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya

Hiçbir zaman sürrealizm, aksiyon resmi ya da figüratif sanattan etkilenmeyen New York'lu soyut sanatçı Ad Reinhardt, ilham kaynağını öncelikli olarak oryantal, Hint, Arap soyut dekoratif sanatlarında bulmuştur.

Renklerin somut olarak algılanması (somut soyutlama) ve duygulardan arındırılarak renk analizlerine yönelerek, algının nesnelliğini sorunsal yapan soyut sanatçılar Minimalizm; bir fikri minimum sayıda renk, değer, biçim, çizgi ve dokuya indirgeme yaparak vurgulamışlardır. Kendisinden başka hiçbir obje veya deneyimi sembolize etmek ve sunmak fikrine katılmayan, gerçek mekana önem vermeyen ve sanatsızlığa doğru yönelen notr bir zevki temsil etmektedir. V.Vasarely, F. Stellagibi sanatçılar geometrik formların önemine

paralel olarak madde ve renk olgusuna önem vererek biçimi basite indirgemişlerdir.



Resim47: Frank Stella, Taht-ı Süleyman, 1967, Tuval Üzerine Sentetik Polimer, 15.7 x 30.8 x 1.3 cm

Türkiye’de 1950 sonrası toplumda ortaya çıkan sosyal, siyasal ve ekonomik alanlardaki değişimler sanat alanlarını etkilemiş yeni açılımlarla sanata birçok farklılık getirmiştir. Bu farklılığın oluşumu ile Türkiye’de resim sanatında, Batıdan alınan bilgileri ve deneyimleri, yaşadığı toplumun kaynaklarıyla birleştiren bir sentezleme yoluna gidilmiştir. Aynı zamanda bu dönem Türk resim sanatında soyuta doğru yönelişin başladığı bir dönem olmuştur. 20. yüzyılın ilk yıllarında Türk resminde görülen gruplaşmalar yerini 20. yüzyılın ikinci yarısında sanatçıların bireysel olarak yaptıkları çalışmalara bırakmıştır. Türk sanatçıları bireysel kimliklerini belirleyip tuvallere yansıtmıştır. Bu eserler Çağdaş Türk resminin başlangıcı olmuştur.

2. Dünya Savaşı sonrası 1950’lerde tüm dünyada yaşanan, politik, sosyal ve zihinsel değişiklikler, yeni siyasi ve sosyal oluşumlar, dünyayı olduğu kadar

Türk sanatında etkilemiş; bir kısım yeni gelişmelere, ayrımlara ve sanatsal dönüşümlere neden olmuştur. 1950'li yıllar, Türkiye'de çok partili demokratik sisteme geçiş ve liberalleşme döneminin başlangıcı olmuştur. Ve aynı zamanda ekonomide, siyasette, kültür ve sanatta dış dünyaya açılım yıllarıdır. 1950'ler Türkiye'de, dış dünyaya açılımla birlikte yabancı kültürlerle etkileşimin arttığı, yerel-mahalli ve ulusal kimlik sorunsalı ve evrensel değer karşıtlığının tartışıldığı, bu karşıt çekişmeleri içinde evrensel kültür değerlerine katılma arzusunun yükseldiği bir dönemdir. Bu süreç aynı zamanda sanatçılarımızın yaratıcılıklarında daha bir özgürleştikleri ve kendi sanatsal kimliklerini geliştirdikleri bir zaman dilimidir.⁵⁰

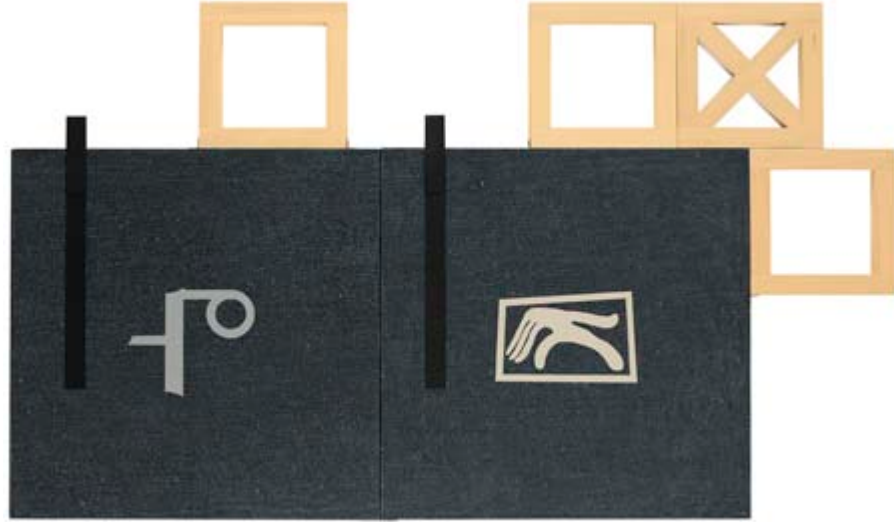
1950 sonrası çoğunlukla doğu batı sentezi yapılarak eserler ortaya konmuştur. Soyutlama tarzında eserler veren sanatçılarla beraber konudan çok resmin mekan düzenlemesine önem veren geometrik yapılanma ve geleneksel motif ağırlıklı çalışmalar, (hat, kaligrafik yazı, halı, kilim motifleri gibi) yapan sanatçılar Adnan Turani Ferruh Başağa, Abidin Elderoğlu Ömer Uluç, Sabri Berkel gibi Türk resim sanatının modernleşme sürecinde öncülük etmiştir.



Resim 48: Adnan Turani, Çengi, 1984, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x66 cm

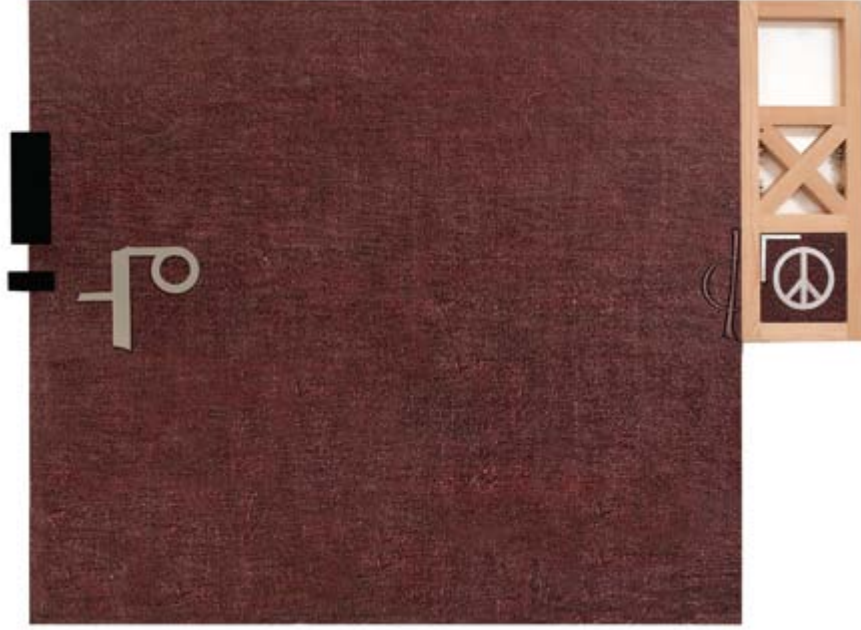
⁵⁰ Halil Akdeniz, Söyleşi 'Prof.Dr.Halil Akdeniz' Işık Üniversitesi Akademist Sanat Eğitimi Özel Sayısı 2007.Ağustos SAYI.4 istanbul Dergisi S.94 Elvan Tekcan

“1953 yılında da Dil ve Tarih Coğrafya fakültesinde, Adnan Çoker’le Lutfü Günay birlikte ilk soyut resim sergisini açmışlardır. “Türk resminde soyut eğilimlerin teknik ve biçim açısından iki farklı çizgide geliştiği gözlenmektedir. Bunlardan ilki, her türlü fırça oyununu ve dokusal etkiyi dışlayan geometrik-soyut eğilimler, diğeri ise hareketli fırça vuruşlarının biçimlendirdiği dışavurumcu, renk dinamizmini kullanan ve mekânda devingenliği arayan lirik-soyut eğilimlerdir. Geometrik Non-Figüratif Soyutlama resimleri ile Halil Akdeniz lirik-soyut düz, renkli yüzey ve çizgilerin geometrik kare veya dörtgenleri kullanarak, parçadan bütüne ulaşmıştır. “Kompozisyonları içindeki dikey ve yatay dengesi ile oluşturduğu çizgisel ve renksel anlatım’sanatçının resimlerinin temelinde mimariye ilişkin konstrüktivist ve kübist belirleyiciliği karakter taşıdığını ortaya koymaktadır.”⁵¹



Resim49: Halil Akdeniz, Kültür İmleri, 2010, tuval, akrilik- ağaç konstrüksiyon, 112x189cm

⁵¹Kaya Özsezgin, Eski Biçimler Yeni Deneyimler, Milliyet Sanat Yayınları, S. 89, 1988, s: 50



Resim 50:Halil Akdeniz, Kültür İmleri, 2009,Tuval,akrilik- ağaç konstrüksiyon, 140x189 cm

1950'ler sonunda Z. Faik İzer, Ercüment Kalmık, Adnan Çöker, Fethi Arda, Ömer Uluç, Adnan Turani, Abidin Elderoğlu, Hasan Kaptan ve Refik Epikman gibi sanatçılar anlatımcı soyutlamalarıyla Türk resmine çağdaş örnekler kazandırmışlardır.



Resim 51: Z. Faik İzer "Soyut Kompozisyon", Tuval Üzerine Yağlıboya, (120x170) cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi,

4.ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE İÇ HESAPLAŞMA VE MEKAN ALGISINDA DÖNÜŞÜMLER

Çağdaş Türk resminde mekan düzenlemeleri ile yenilikler getiren sanatçılarla kübist ve Soyut yaklaşımlarla yeni bir mekan anlayışını çağdaş Türk resmine kazandıran bazı sanatçılar içinden seçki yapılarak bu bölümde incelenmiştir.

4.1 Şeker Ahmet Paşa

Asıl adı Ahmet Ali olan(1841-1906) Şeker Ahmet Paşa 1855 yılında Tıbbiye mektebine girmiş, resme olan üstün kabiliyeti sayesinde 18 yaşında iken öğrencisi olduğu Tıbbiye mektebinin resim öğretmenliği yardımcılığına atanmıştır. Asker ressamı 2. Kuşağının içinde yer alan Şeker Ahmet Paşa, Sultan Abdülaziz'in dikkatini yaptığı eserlerle çekerek 1864 yılında Sultan Abdülaziz tarafından Paris'e gönderilmiştir. Şeker Ahmet Paşa, akademide Gustav Boulanger ve Jean Leon Gérôme'un atölyelerinde resim çalışmalarına devam etmiştir. 1869 ve 1870 yıllarında Paris'te açılan sergide yaptığı eserler beğenilerek, oradaki eğitiminin tamamlanmış olduğuna karar verilerek, ödül olarak üç ay Roma'ya gönderilmiştir. Paris'te eğitim aldığı dönemde Ingres'in kasisizm anlayışına karşı Delacroix'nin(1798-1863) Romantizm sanat anlayışı etkisini göstermiş, başka tarafta ise atölyeleri terk ederek doğadan resim yapmak üzere doğaya yönelen bir grup gencin düşünceleri sanat dünyasının içinde yer almıştır. İlk otoportreyi yapan sanatçı Şeker Ahmet Paşa'dır. İstanbul da gerçek anlamda ilk resim sergisi Şeker Ahmet Paşanın çabalarıyla 27 Nisan 1873'te açılmıştır.

'' Şeker Ahmet Paşa, güçlü ressam kişiliğinin yanı sıra bir öğretici, sarayın resim koleksiyonunu geliştirmekle sorumlu bir danışman ve sanatsal etkinliklerin gerçekleşmesine öncülük eden bir kişiydi. Onun 1873 yılında İstanbul'da, Türkiye'deki ilk resim sergisini düzenlediğini biliyoruz. Bunu, 1875'deki ikinci bir sergi izler. Her ne kadar daha önce sarayda yabancı sanatçıların bazı sergiler düzenlediğini, Harbiye gibi okullarda öğrenci çalışmalarının sergilendiğini, 1863'deki Sergi-i Osmani'de bir güzel sanatlar köşesi bulunduğunu ve daha sonrasında

Abdullah Biraderlerin fotoğraf stüdyosunda Osman Hamdi ve Serkis Dranyan'ın resimlerini sergilediklerini, 1876'da Guillemet'in ders verdiği öğrencileriyle birlikte sergi açtığını ve çoğunluğu yabancı ve azınlık sanatçılardan oluşan ABC Kulübü'nün 1880 ve 1881 yıllarında sergi düzenlediklerini biliyorsak da; Şeker Ahmet Paşa'nın sergi etkinliklerinin kurumsallaşması konusundaki etkin kimliğini gözden kaçırmamalıyız. 1900'de Pera'da açtığı kişisel serginin ardından 1901-3 yılları arasında İstanbul Sergileri'nin düzenlenmesine öncülük eder.⁵²

Şeker Ahmet Paşa döneminde 19. yüzyıl Batı'sında, manzara resmi sanatçısı Constable'ın etkisiyle figür resimleri yerini daha çok doğalcı manzara anlayışına bırakmıştır. “İngiliz manzara ressamı John Constable, 1830'larda doğanın tüm yönleriyle, olduğu gibi betimlenmesi gerektiğini savundu. Doğalcı yapıtlar veren Jean-Baptiste Camille Corot, Alfred Sisley, Camille Pissarro ve Claude Monet Barbizon ressamları Constable'ın etkisiyle 19. yüzyılın sonuna doğru Doğalcılık Alman ressamları üzerinde etkisini göstermiştir.

“Constable'ye göre “insan kendini doğaya adarsa, doğadaki ahlaki ve ruhsal niteliği açığa çıkarılabilir” Constable'dan etkilenen Barbizon Okulu'nun doğaya bakış açısı da romantiktir. Romantizme göre yeryüzündeki yaşam, çok çeşitli şekilleri ve özellikleriyle bize kendini açar. Doğadaki yaşam öyle bir yaşamdır ki, onun büyüklüğü ve azameti insanın küçüklüğü ile karşılaştırılmaz. Algılanan her şeyin arkasında, var olan her sonsuz ezeli-ebedi bir birlik vardır ki bu Tanrıdır. Bu ezeli ve ebedi birlik bize kendini içsel olarak akıl, dışsal olarak doğa şeklinde gösterir ve insan bu açılımın bir parçasıdır. Romantizme göre her sanat yapıtının varlığı insan ruhunun yaratıcı gücünün sonucu olduğundan her yapıt ezeli-ebedi birlikten bir parça taşır ve manzara resmi de doğadaki yaşama karşılık gelen görüntüyü verir. Böyle bir doğa anlayışına sahip olan Barbizon Okulu sanatçıları Theodore Rousseau, Corot, Courbet, Daubigny doğal görüntülere olan tartışmasız inançlarını, Romantik bir üslup içinde dile getirirler. 19. yüzyılda Batı'da (özellikle Paris'te) akademik sanat anlayışı ise tamamen farklıdır. Bir kimsenin gördüğünü duygusallık içinde tasvir etmesi bayağı olarak kabul edildiğinden akademizm ile Romantizm arasında karşıtlık söz konusu olur ve özellikle Barbizon ressamları eleştirilir.”⁵³

Oryantalist tarzda resimler yapan hocalarından daha farklı bir anlayışla resim yapan Şeker Ahmet Paşa doğaya olan tutkusu nedeniyle Barbizon Okulunun, Daubigny, Diaz, Corot Corot'nun(1796-1875) ve Courbet'nin(1819-1877) etkisinde kalmıştır.

⁵² Mehmet Üstünipek, *Türk Resim Sanatı Tarihi*, <http://lebriz.com//pages/doc.View.aspx>

⁵³ Nilifer Öndin, *Türk Manzara Resmi*, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Güz 2000, C.: 1, S.:2

Şeker Ahmet Paşa'nın kalın boya katmanları ile yapılan doğa resimlerinde, saray bahçelerinin ve parkların dışına çıkmaya başlamış, doğa donuk, ruhsuz dondurulmuş halinden sıyrılarak, görkemli, hissedilir, yaşanan bir mekana dönüşmüştür. Şeker Ahmet Paşa'nın dönemini hazırlayan şartlarda yalnız akli olarak kavranan şeyleri kabul eden pozitivizm ve doğayı objektif olarak yansıtan, fotoğrafın, resim sanatında çok fazla kullanılıyor olması etkili olmuştur. Şeker Ahmet Paşa'nın bulunduğu 19. yy'da Batı sanatında Fransa'da Constable'dan etkilenen Barbizon Okulu'na ait sanatçıların doğaya yönelmeleriyle realist akım ortaya çıkmış, akımın öncülerinden olan Courbet resimlerinde doğayı gözleme dayalı gerçekçi bir şekilde yansıtmaya yolunu tercih etmiştir. Sultan Abdülaziz tarafından resim öğrenimi görmek üzere 1864 yılında Paris Güzel Sanatlar Akademisi'ne gönderilen Osmanlı ressamlarının, doğa karşısına geçerek ışık gölge renk gibi teknikleri kullanarak resimsel sorunları çözebilecek yeterli bilgi ve eğitime sahip olmamaları, farklı bir algı kültürüne dayanan görsel hafızaları nedeniyle fotoğraftan resimler düzenlemeye yönelmişlerdir. Batıya gönderilen öğrenciler batı resmini biçimsel olarak kavrasalar bile, onun arka planını oluşturan felsefeyi kavrayabilmeleri mümkün olmadığından iki farklı kültürün sanata bakış açıları resimsel düzlemde birbirine eklenmiş biçim olarak karşımıza çıkmıştır.

'Batılılaşma dönemi ile birlikte bir takım batılı felsefi ve bilimsel akımlar benimsenerek kullanılmaya çalışılmıştır. Ancak bu benimseme her zaman Osmanlı kültürünün mutlak egemenliğinde olmuştur. Osmanlı bireyinin kapsayıcı zihniyeti İslam kültürü ve tasavvuf ontolojisi tarafından belirlenmektedir. Şeker Ahmed Paşa'nın Batı'dan gelen ampirik pozitivist bilgi kuramıyla, Osmanlı zihniyetini biçimlendiren mutlakçı idealizm arasında kalmış kimliğinin ifadesi resimlerin biçim ve içeriğinde izlenebilmektedir. Resimsel düzlemde imge üretmek teknik bir süreç olmanın ötesinde algı kültürüne bağlı bir ifadedir. Şeker Ahmed Paşa'nın resimlerinde tekniğin karşısında Osmanlı'ya özgü bir duyarlılık resimlerinin ana karakteristiğini oluşturmaktadır. Bir takım aksaklıklara karşı gerçekçi bir duruş ve samimiyet resimlerinde özel bir hassasiyet ve duyarlılığa dönüşmektedir. bu ifade aynı zamanda batı ve Osmanlı zihniyeti arasında kalan bireyin çelişkilerinin resimsel düzlemde yansıması olarak düşünüldüğünde yeni bir anlam

kazanmaktadır. Resimsel ilkeler açısından zayıflık olarak görülen ifadeler onu kendi kültürüne bağlamakta ve özgün kılmaktadır. Sanatçının resimlerini imzalama ve tarihlendirmesi de doğulu ve batılı kimliğinin temsili olarak değerlendirilebilir. Şeker Ahmed Paşa resimlerini çoğunlukla Latin ve Arap harflerini kullandığı iki farklı imzayla imzalamakta ve miladi tarih ile rumi tarihi aynı tuvalde kullanmaktadır. Şeker Ahmed Paşa'nın resimleri batılı anlayışın taklidinden ziyade bir sentezi ifade etmektedir.⁵⁴

Çok boyutlu mekan anlayışını resimlerinde yansıtan Şeker Ahmet Paşa Ormanda Oduncu adlı eserinde 3 boyutlu nesne yanılması ortaya çıkarırken insanı merkeze almamış, insanın doğa karşısındaki acizliğini hissettirmiştir. Etkisinde kaldığı Barbizon Okulu temsilcilerinden Courbet'nin tekniğini kabul etmesine rağmen, doğayı sadece seyredilen bir nesne olarak ele almamış Barbizon okulu temsilcilerinden farklı olarak resimlerinde, aynı zamanda doğayı içinde yaşanılan bir mekana olduğunu izleyenlere duyumsatmıştır. Barbizon okulu ve Courbet Şeker Ahmet Paşa için resimlerinde dış dünyanın gerçekliğini yansıtmakta sadece referans olmuştur. Barbizon okulunun romantik doğa resimleri sanatçının zihniyeti ile örtüşse de realist resimler bu zihniyet yapılanmasına oldukça uzaktır. Realizmin temel dayanağı olan pozivitizm Şeker Ahmet Paşa yabancı olduğundan ve tasavvuf felsefesine ve geleneksel ahlak sistemine büyük ölçüde bağlı olan sanatçının resimlerinde tinsel bir atmosfer ve doğaya yaklaşım söz konusu olmuştur.

⁵⁴ Deniz Çalışır , Semra Ögel, *Osmanlı Resminde Mimesis Geleneksel Osmanlı Betimleme Mantığı: Kavramsal/Zihinsel Kurgu* Mimesis: “Şeker Ahmed Paşa'nın Resimleri Bağlamında Bir Değerlendirme” İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, s.73, C:2, S:1, 2005



Resim 51: Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Oduncu, 139.5 x 177 cm., Tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Şeker Ahmet paşa resimlerinde aklın ve sezginin birlikteliği ile fizikselliği ve tinselliği bir arada yansıtarak kişiliğini ve eserlerini dikkate değer kılmıştır. Onun resimlerindeki sessizlik ve atmosfer dış dünyanın yansıtılmasıyla mistik, hüznü ve zaman dışı bir boyutu bize taşır. Sanatçı doğa karşısındaki zayıflığını görür. Şeker Ahmet Paşa resimlerinde uyguladığı perspektifi duygusaldır, tinsel kültürel bir yaşantı içeriğini uygun gördüğü estetik düzen içinde kurgulamıştır. Şeker Ahmet Paşa'nın "Ormanda Oduncu" isimli manzara resmi değişik perspektif anlayışı ile diğer manzara resimlerinden ayrılır."babası bir oduncu olan Şeker Ahmet Paşa oduncu resminde perspektifi bildiği halde, perspektifi bozarak ormana ormanın içinden, oduncunun gözüyle bakmıştır. Ve kültürel bir yaşamın yoğunlaştığı özle yaklaşmıştır. Şeker Ahmet Paşa bu resminde doğa ile sanatçı arasındaki mesafeyi korumamış, iki farklı bakış açısıyla kişiliğinde etkili olan tinsel ve kültürel yaşantı algılamasını yansıtmıştır. En uzak sağ üst köşedeki ağacı oduncudan daha büyük çizmiş, bilinen perspektifi göz ardı ederek ağacı en yakına getirmiştir. Oduncunun yanından başlayıp, gidiş yönünü gösteren ve ormanın içlerine doğru ilerleyen çizgi resme üçüncü boyutu ekleyerek mekanı belirlemiştir.

Akademik anlayışa ters düşen biçimsel özellikler sayesinde oduncuyu resmin içine yerleştirerek izleyicinin resme dışarıdan değil de oduncunun gözüyle bakması sağlanmıştır. Şeker Ahmet Paşa'nın;

''Ormanda Oduncu adlı eserinde iki farklı bakış açısını aynı tuval üzerine yansıtmasıyla kesin bir inandırıcılık elde eder. Bu eserde birinci bakış açısı en uzaktaki kayın ağacının resimdeki her şeyden daha yakın olmasını sağlayan ormanın öteki ucundan bakıştır ki bu nedenle ormancı ve katırı en uzakta olan figürlerdir. İkinci bakış açısı ise oduncunun gözüyle ormanın içine bakma sonucu ormanın büyüklüğü karşısında oduncunun küçük kalmasıdır. Eserin taşıdığı inandırıcılık John Berger'e göre varoluşsal bir kesinliktir ve ormanın yaşantısına veya algılanışına uygunluktur. Ormanın ürkütücülüğü insanın kendini ormanın içinde görmesinden kaynaklanır. Orman oduncuyu dört bir yandan sarmıştır. Ormanda insan kendini ikili bir görünüm içinde görür. Bir yandan ormanın içinde yol alınır, diğer yanda da sanki insan kendisine dışarıdan bakıyormuş gibi orman kişiyi çevreler. Resmin kendine özgü inandırıcılığını veren de oduncunun yaşantısını tam bir doğrulukla yansıtmasıdır. John Berger'e göre Avrupa manzara resminin geliştirdiği dil bir ormanı veya tarlayı içinden anlatacak bir yaşantıyı dile getirecek bir özellikte değildir. Şeker Ahmet Paşa ise ormana oduncunun gözü ile bakar, oysa Courbet ormana böyle bakmaz, Courbet ormanı orman olmayan bir dünyaya bağlayarak betimler. Onun için orman bir geyiğin ölmesi veya bir avcının aşkını düşünmesi gibi olaylara bir sahne olarak düşünür. Şeker Ahmet Paşa ise ormanı kendi başına var olan bir yer olarak görmüş ve kendisinde ormanın varlığı öylesine ağır basmıştır ki Paris'te öğrendiği, kendisi ile orman arasında olması gereken uzaklığı koruyamamıştır. John Berger'e göre biri içinden diğeri dışından bakma, Şeker Ahmet Paşa'nın manzarası ile Avrupa manzara resmi arasındaki farkı belirler.'''⁵⁵

Şeker Ahmet Paşa, natürmortlarında ışık ve renk etkisinden daha çok kompozisyonları ile dikkat çekmektedir. Onun resimlerinde mekan değişik meyveleri, çiçekleri ya da nesnelere bir araya getirerek yerleştirilmesindeki özenle ortaya çıkarılmıştır.

⁵⁵ Nilüfer Öndin, *Türk Manzara Resmi*, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Güz 2000, C.: 1, S.:2, s.5



Resim 52: Şeker Ahmet Paşa, Meyveler 1905 Tuval üzerine yağlıboya,72x101



Resim53: Şeker Ahmet Paşa, Natürmort, 1904, Tuval üzerine yağlıboya,44x61 cm.

Şeker Ahmet Paşa natürmortlarında iki kompozisyon şemasını ufak değişikliklerle tekrarlamıştır. Birinci şematik düzenlemesinde resmin odak noktasına karpuz, kavun gibi daha büyük boyutlu nesnelere yerleştirmiş ,etrafına da diğer nesnelere yerleştirerek simetrik bir düzenleme ile dengeyi sağlamıştır. İkinci şematik düzenlemesinde küçük ve birbirlerine yakın boyutta nesnelere üst üste yerleştirmiştir.” Sanatçının natürmortlarında mekân nesnelere görünür kılındığı bir zeminden başka bir anlam taşımamaktadır. Mekânın temsiline yönelik ifade, nesnelere üzerinden girilen resimsel bir hesaplaşmanın ve öznel bir tercihin sonucudur.”

4.2 Osman Hamdi Bey

Kimlik kavramı, "insanın toplumsal olarak adlandırılma süreci" olarak açıklanabilir. . Bireysel ve toplumsal kimliklerin, toplumsal yapılar içerisindeki varlıkları, ekonomik sınıfsal, siyasi, psikolojik boyutlarıyla tanımlanmaktadır. Toplumsal değişim süreçleri içerisinde bazı kimlikler varlıklarını korumakta, bazıları yeni tanımlar (adlar) kazanmakta, bazıları yok olurken, yeni kimlikler de ortaya çıkmaktadır.⁵⁶

⁵⁶ Aytül Papila, *Oryantalist Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, s.117,



Resim 54: Osman Hamdi Bey, Âb-ı Hayat Çeşmesi 1904, Tuval üzerine yağlıboya 200 x 151 cm

Osman Hamdi Bey'in(1842-1910), 19 yüzyılın ikinci yarısından sonra Türk resim sanatında öncü rolü oynaması ,onun sınıfsal kimliğiyle alakalı olmuştur. Osman Hamdi Bey'in babası İbrahim Edhem Paşa'nın bakanlık ve sadrazamlık gibi üst düzey görevler de bulunması, onun Paris'te hukuk eğitimi almasında ve yaşantısında etkili olmuştur.12 yıl Paris'te yaşayan Osman Hamdi Bey, hukuk öğrenimine devam ederken Jean leon Gerome(1824-1904) ve Baulonger'in atölyelerinde resim eğitimi almıştır. Paris'te bulunduğu dönemde Osmanlı Devleti Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyidi Paris'e resim eğitimi için göndermiştir. Osman Hamdi Bey Paris'teki eğitimi sırasında hocası Jean leon Gerome ve Baulonger'in doğu temasını resimlerinde kullanmaları, resimlerindeki akademik yetkinlikleri gibi unsurlardan etkilenmiş büyük boyutlu resimler yapmıştır. Sanatçı Enver Paşa'nın dışında önemli

kişilerin portrelerini yapmamış, daha çok ailesinin ve etrafındaki halktan kişilerin portrelerini yapmıştır. Akademik anlayışı öne çıkararak çalışan, bir atölye ressamı olan Osman Hamdi Bey, az sayıda yapmış olduğu manzara resimlerini ara sıra romantik tarzda, ara sıra da Barbizon okulu ressamlarından etkilenerek yapmıştır. Osmanlı mimarisi Selçuklu mimari yapılarının iç mekanlarını resimlerinde bazen bir zemin olarak, bazen de figürleri mekandan daha küçük yaparak mekanı vurgulamıştır. Primitifler fotoğraftan figürleri ayıklayarak doğa resimleri yapmalarına karşı Osman Hamdi fotoğraftan figür bağlamında faydalanmış, kendi fotoğraflarını, Fotoğraftan kareleme yöntemiyle ayrıntılı bir şekilde çalışmıştır. Oryantalist hocalarından aldığı neo-klasik akademik eğitimin izlerini taşıyan resimlerinde

Osman Hamdi kendisini farklı kıyafetler, farklı duruşlar içerisinde göstermiş resim mekanını tiyatral bir havaya dönüştürmüştür. Ailesinin ve kendisini n yer aldığı resimlerinde, ayrıca mekanı, objeleri de yer değiştirerek kolaj tekniğiyle kurgusal mekan oluşturmuştur.”Osman Hamdi kullandığı bu fotoğraflarda mekanlar, nesnelere yanında kendin ide birçok kez model olarak kullanmıştır.(resim 9) Sanatçının bu amaçla çektiği çeşitli fotoğraflar bulunmaktadır. Kullandığı figür, mekan, nesnelere fotoğraflarını çektiler bunları daha sonra gerçekleştirdiği büyük boyutlu kompozisyonlarda kullanan Osman Hamdi'nin dekor olarak tarihi yapıları, aksesuar olarak da tarihi eşyaları kullanmayı sıklıkla deneğini görüyoruz. Sanatçının kurguya dayalı çalışmalarında yer alan çoğunluğu müdürlüğünü yaptığı müzeye ait olduğu bilinen kapı kanadı, halı, şamdan, çini vb türden sanat yapıtlarının sürekli bir dolanım içinde olduğuna ve zaman zaman bu nesnelere birbirleriyle yer değiştirdiğine tanık oluyoruz. *“Türk ressamlar arasında sadece Osman Hamdi'nin farklı yönelişte bazı resimleri bulunmasına rağmen, oryantalizm modasının ülkedeki tek Türk temsilcisi olduğu söylenebilir. Osman Hamdi, büyük ölçüde fotoğraftan yararlandığı bilinen, Batı'da meydana getirilmiş oryantal temalı kompozisyonlardan açıktan açığa yararlandığı belgelenmiş sanatçıdır. Bu sanatçının figür resmine ağırlık kazandırmak üzere doğulu kılığa girerek çektiği ya da bu amaçla akraba ve çocuklarının fotoğraflarını çektiler, bunları resim kompozisyonlarına maletme çabaları, oldukça*

yüzeysel işlerdir.”⁵⁷ Fotoğraf makinesini çalışmalarında bir araç olarak kullanan Osman Hamdi hocaları Gerome ve Baulonger gibi hayal gücünü kullanmamış, bildiği tanıdığı mekanları ve insanları resmetmiştir. İçinde yaşadığı toplumun kültür ve değerlerini, yerli oryantalist kimliğiyle kurgulayarak resimlerine aktarmıştır.

” Osman Hamdi Bey'in resimleri, Batının Doğu'ya bakışının bir Doğulu tarafından içselleştirilmesi olarak görülebilir. Batılılaşma çabasındaki bir toplum içerisinde yetişen ve örnek alması gereken toplumun Batı toplumu olduğu öğretilen bir insanın, Batının kültürünü benimserken, ne kadar eleştirel davranabileceği tartışılabilir. Ayrıca, Osmanlı, Doğu toplumu içerisinde kopmaya ve bütünleşmek istediği Batı'ya ait değerleri benimsemeye çalışmaktadır. Hem Doğulu olmayı reddederek, Doğu'ya Batı'nın gözüyle bakmaya çalışmak, hem de kendisini anlatmak isterken Batı'nın Doğu için yarattığı kalıpları kullanmak, Osman Hamdi Bey'in kişiliğinde, Osmanlı toplumunun kimlik karmaşasına işaret etmektedir.”⁵⁸

Fatih Sultan Mehmet'in Venedikli ressamı Matteo Di Pasti, Contanzio da Ferrara, Centile Bellini gibi ressamı İstanbul'a davet edip kendi portresini yaptırması Osmanlı padişahının kültür ve sanata ilgisini göstermesi açısından önemli olduğu kadar, Doğunun ve batının İlk kültürel etkileşim deneyimi olması bakımından da önemlidir. Ressam Contanzio da Ferrara Türk kıyafetlerini gerçekçi bir tarzda ele almış, Türk kıyafetlerini en ince ayrıntısına kadar resmine aktarmış , yapmış olduğu bu resimler Batı da bulunan ressamı esin kaynağı olmuştur. Kapalı çarşılar, kahvehaneler gibi yerler Oryantalistlerin ilgisini çeken iç mekanlardır. Kapalı Çarşı, Mısır Çarşısı'nın konu edildiği resimlerde dönemin İstanbul'unun çok çeşitli yapısı bütün canlılığıyla verilmiştir.

16 y.y. Kanuni Sultan Süleyman dönemi Osmanlı İmparatorluğunun en ihtişamlı ve güçlü olduğu bir dönemdir. Bu dönemde siyasal, kültürel ilişkiler güçlenerek hız kazanmış bu ilişkiler sonucu birçok Avrupalı diplomat, gezgin, tacir ressam Türk topraklarına gelmiştir. Yazılı metinlerin ,seyahatnamelerin

⁵⁷ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi 7. Basım, 2005, s.95

⁵⁸ Aytül Papila, a.g.e., s.125

içerisine ressamın Osmanlı yaşantısını ve kıyafetleri belgeleyen resimleri Batılılara sunulmuştur. Ticari ve diplomatik ilişkilerde Avrupa'lıların Türkleri daha yakından tanımalarında büyük elçiliklerin payı büyük olmuş, resimlere de bu ilişkiler sonucu olarak daha gerçekçi bir Türk tasviri yapılmıştır.

18. y.y. Osmanlı devletinin gerileme çağıdır bu dönemde gezginler yabancı elçiler doğuya ve Osmanlı'ya kendi köklerinin izlerini arama amacıyla yönelmişlerdir. Batıdan Doğuya birçok yazar, dilbilimci arkeolog, botanik bilimci gelmiştir. Ayrıca birçok sanatçı da sanayileşmenin getirdiği kentsel bireysel sıkıntıların da tesiriyle uzak ülkelere gitmek, bulunduğu ortamı terk etmek, meraklarını gidermek, rahat nefes almak amaçlı seyahatler yapmışlardır. Doğuya gelen Oryantalist ressamın eserlerinde saray, Padişah ve İstanbul şehri, İstanbul'un sosyal yaşantısı ve insan figürleri ağırlıktadır ve bu resimler de batının doğuya bakış açısını görürüz.

Çoğu imajdan, hayal güçlerinin fantazileriyle 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.

19. y.y.'ın ikinci yarısında İstanbul'a gelen oryantalistlerin yapmış oldukları resimlerde, manzaralar ve figürlü çalışmalar görülür. Manzaralarda İstanbul'un kent peyzajlarını figürlü kompozisyonlarda ise İstanbul halkı ve gündelik yaşamdan kesitlere yer vermişlerdir. Yer yer foto kolaj uygulanan harem hamam gibi konuları sahte görsel gerçekçilikle ele almışlar, Hayal gücünün çok fazla olduğu bu çalışmalarda mekan, figürler kurgulanmış, kendi düşüncelerinde olması lazım gelene dönüştürülmüştür.

19. y.y. son döneminde ise oryantalist resimlerde realizm ve tarihi konuları ele alan belgesellik öne çıkmıştır.

“Osmanlı İmparatorluğu, Ortaçağ'ın sonlarından 20.yüzyılın başlarına kadar sahip olduğu kültürel özellikleri ve yayıldığı toprakların politik, dinsel ve coğrafi önemi nedeniyle Batılıların ilgisini üzerine toplamıştır. Bu ilgi özellikle imparatorluğun başkentindeki yaşam, yapılar, giysiler, Osmanlı Sarayı ve onun her zaman merak edilen harem, farklı inanç biçimleri üzerinde yoğunlaşmış, dolayısıyla kente gelen ya da gelmeyen

pek çok Batılı ressam, imparatorluğun ve onun payitahtının manzaralarını ve günlük yaşam sahnelerini betimlemiştir. Başka seyahatnameler olmak üzere kıyafet albümleri gibi kitaplarda, yağlıboya, suluboya resimlerde kentin ve gündelik yaşamının çeşitli görüntüleri Batılı izleyicilere sunulmuştur. Dönemin en önemli sanat merkezi olan Paris'te özellikle Salon sergilerinde bu türden betimlemeler izleyicilerin görmeyi arzu ettikleri konuların başında gelmeye başlamıştır. Oryantalizm akımı ile birlikte, sözü edilen konuları ele alan resimlerin sayısındaki artış beraberinde bir tür endüstri olarak nitelenebilecek bir bakış açısını da getirmiştir. Başta Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş toprakları içinde yer alan kentlerin İstanbul, İzmir, Kahire, Kudüs görünümüleri ile kentlerdeki günlük yaşam sahnelerinden çeşitli kesitler hemen her zaman Batılı seyircinin Doğulu halklara mal ettiği bir geri kalmışlık söylemi üzerinden esir pazarları, kutsal mekanlarda ibadet sahneleri, av sahneleri, hayali haremelerde yapılan sefahat alemleri, kent sokaklarının bakımsız ve sefil görüntüleri biçiminde yansıtılmıştır".⁵⁹ :

4.3 Şevket Dağ

Sanayi Nefise'yi 1897'de bitiren Şevket Dağ sivil ressamlar kuşağının ilklerindedir. Türk Resim sanatına iç mekan (enteryör) temalı birçok resmi kazandıran Şevket Dağ, kendisine özgü yapmış olduğu resimlerinde Türk mimari yapıtların iç ve dış mekanlarını gerçekçi bir tarzda yansıtmıştır. Dini ve anıtsal sivil mimari yapıtların iç ve dış mekanlarını yapan Şevket Dağ yapmış olduğu bu resimlerinde mekana insan figürleri yerleştirerek mekanı yaşanılır kılmış, resimlerini durağanlıktan kurtarmıştır. Resim sanatına içtenlikle bağlı olan sanatçı resimlerini yaparken yaşadığı toplumun dışında kalmadan ,insanlarla iç içe sanatını gerçekleştirmiştir.

Sanayi-i Nefise'de Salvotere Valeri'den resim eğitimi alan sanatçı aldığı eğitimden farklı bir biçimde kalın fırça vuruşları ile serbest bir teknikte çalışmıştır. . Galatasaray Sultanisi'nde resim öğretmeni olarak çalışmış olan Şevket Dağ *“öğrencilerine doğadan resim çalışma alışkanlığını kazandırmakta etkili olmuştur. Daha sonra Dar'ül- Muallimin (İstanbul Öğretmen Okulu)'de resim öğretmeni olmuş ve burada bir resim atölyesi kurmuştur.”*⁶⁰

⁵⁹ Aykut Gürçağlar, “Oryantalizm'de Türk İmajı”, Antik-Dekor S.52 Nisan-Mayıs 1999, s.72-79. Tarih 18 Mayıs 2010

⁶⁰ <http://www.rehberim.net/forum/sanat-425/72294-sevket-dag>

1908 yılında Meşrutiyetin ilan II. Abdülhamit tahttan indirilmesinden sonraki değişimler; Türk resim sanatında da sanatçı kimliği değişimleriyle kendisini hissettirmiştir. Meşrutiyet ortamında Türk resim sanatının değişiminde önemli gelişimlerden birisi olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti isimli bir sanatçı birliği oluşturulmuştur. İlk başkanlığını Sami Bey'in yaptığı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1910-1914 yılları arasında ilk sanat dergisi olan "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası"nı yayımlamıştır. Cemiyet ve çıkardığı dergi, kendisi de bir ressam olan Şehzade Abdülmecit Efendi tarafından desteklenmiştir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin yapmış olduğu toplantılarda, Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları arasında yer alan gençlerin bulunduğu ressamlar; Ruhi Arel, Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve onlara sonradan katılan Nazmi Ziya, Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Feyhaman Duran, Vecihi Bereketoğlu, Namık İsmail, Celal Esat Arseven, Mihri Müşfik ve Müfide Kadri gibi isimler bulunmaktadır. Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şevket Dağ, Osman Asaf ve cemiyete büyük destek sağlayan Şehzade Abdülmecit gibi yaşça daha büyük olan ressamlar da, bu gençlerin arasında yer almışlardır. Bununla beraber, cemiyetin etkinliklerinin odağını, sonradan 14 Kuşağı olarak tanınacak olan genç sanatçılar oluşturmaktadır.

” İlk başkanlığını Sami Bey'in yaptığı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1910-1914 yılları arasında ilk sanat dergisi olan "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası"nı yayımladı. Cemiyet ve çıkardığı dergi, kendisi de bir ressam olan Şehzade Abdülmecit Efendi tarafından desteklendi. 1919 yılı Galatasaray Sergisi'ni gezen Şehzade Abdülmecid Şevket Dağ'ın eserleri ile ilgili olarak el yazısı ile kaydettiği notunda: "İslam eserlerini Şevket bey kadar kudretle batılılara anlatacak daha bir ressama malik değiliz. Bütün eserlerinde ulusal bir kudret vardır. Leonardo da Vinci senelerce sevgilisinin bir hafif tebessümünü resmettiği gibi Şevket'de İslam eserlerinin bir aşığı, bir tapanı, bir şairidir."⁶¹

Cemiyetin kurucu üyelerinden olan Şevket Dağ, cemiyetin düzenlemiş olduğu Galatasaray sergilerinde yer almış dönemin bu önemli sanat olayının içinde bulunarak Türk resim sanatının gelişimine katkıda bulunmuştur.

⁶¹ Taha Toros, *Şevket Dağ*, 23 Subat 2013 <http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0411.asp>

1916 yılında Galatasaray Lisesi'nde 48 sanatçının katılımıyla gerçekleşen resim sergisi, Türk ressamları tarafından açılan ilk toplu sergidir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, sergiye katılan ressamlarla "program" adını verdiği sözleşmeler imzalayarak Türkiye'nin ilk sanat galerisi olma işlevini üstlenerek galericilik kurallarının ilk örneklerini vermiştir. 1919'da Türk Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşu ile Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin hukuki varlığı sona ermiştir. Galatasaray Mekteb-i Sultani (Lisesi) binasında okulun tatil olduğu yaz aylarında açılan sergiler sanat tarihine 'Galatasaray Sergileri' olarak geçmiş ve 1951 yılına dek kesintisiz olarak devam etmiştir. Yalnızca 1918 yılında Birinci Dünya Savaşı nedeniyle sergi açılmamış, ancak 1917'nin sonu 1918'in başında 'Savaş Resimleri ve Diğerleri' adıyla önce İstanbul'da daha sonra Viyana'da bir sergi düzenlenmiş. Berlin'e de götürülmesi planlanan sergi savaş nedeniyle götürülemezken resimler de ancak Hikmet Onat ve Celal Esad Arseven'in çabalarıyla Türkiye'ye geri getirilebilmiştir. Geleneksel Galatasaray Sergileri'ne, ilk düzenlendiği 1916 yılından itibaren Şevket Dağ, her defasında birkaç tablosuyla katılarak, sanat hayatının sonuna kadar bu adeti devam etmiştir. Ayrıca Cumhuriyet'in ilanından sonra İstanbul'da ve Ankara'da açılan bütün resim sergilerine tablolarıyla katılmıştır.

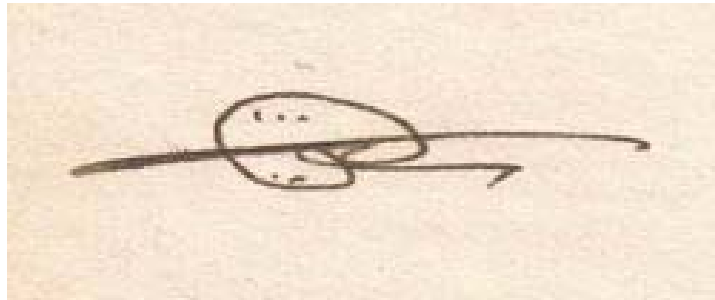
"Şark ışıklarının güzelliği", 'Rüstem Paşa Camiinde Sabah', Sokullu Mehmet Camii Şerifi Kapısı', Çuhacı hanı', Topkapı Sarayında Harem Dairesi', 'Sultan Ahmet Çeşmesi', Mahmutpaşa Civarında Kalıpçı Hanı' gibi birçok resimleri ile Galatasaray Sergileri'ne katılan Şevket Dağ, bütün resimlerinde ışığın mekan içindeki yansımaları, aydınlık, karanlık gibi karşıtlıklarla, mekanın mistik, sessiz atmosferini yakalamıştır. Yıllarca İstanbul'un sevdiği köşelerinde, sokak aralarında cami içlerinde mekanları bizzat gözlemleyerek çalışmalarını tamamlayan Şevket Dağ, büyük gözlem gücüyle gerçekçi bakışıyla iç ve dış mekanları betimlemiştir.

"Doğaya karşı olan sevgisi ve Osmanlı eserlerine olan tutkusu eserlerine de yansımıştır. Tablolarına konu olarak seçtiği yapılar, muhafazakar kimliğinin de göstergesidir. Dini ve anıtsal sivil mimari eserlerinin iç mekânlarını tuvale aktarmayı tercih etmiştir. Tablolarında iç mekânı süsleyen ve zenginleştiren çini karoları ve panolar, hat levhalar, ayetlerin yazılı olduğu kuşak yazılar, şamdanlar, rahleler somutlaşır, cisme bürünür, tablodan elle tutulacak kadar taşar... Işığın, bu objeler ve detaylar üzerindeki oyunları, gölgelenmeler ve karaltılar, ressamın

fırçasından tuvale en estetik ve büyüleyici biçimde aktarılmıştır. Bu yüzden Türk sanatı ve Osmanlı mimarisinin tuvale aktarılması dendiğinde ressam Şevket Bey akla gelen ilk isimdir. Kendine has üslubu ve fırça darbeleri, meraklılarının imzaya bakmaksızın onu hemen tanımlarını sağlar.”⁶²



Resim 55: Şevket Dağ, “Ayasofya”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76x64 cm.



Resim 56: Şevket Dağ'ın palet şeklindeki imzası

⁶² Burak Çetintaş <http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk1201.asp> antik dekor sayı 105 Abidelerin Sanatçısı şevket Dağ

“Palet şeklindeki meşhur imzası. İmza sadece bir şekilden ibâret olmayıp istifin içinde girift şekilde “Şevket” yazılıdır. Yaptığı tabloları kendine has istiflerle imza eden ressamlarımızdan biri ismini tuğra benzeri istifli tablolarının sağ alt köşesine oturtan Çallı İbrahim ise, diğeri de Şevket Bey idi. Eserlerinde, harf inkılabından evvel sadece “Şevket” ve çoğunlukla da isminin palet şeklindeki istifli halini kırmızı ile tablolarının sağ yahut sol alt köşesine konduran ressam, harf inkılabından, yani 1928’den sonra tablolarını Latin harfleriyle yazılı “Şevket” ve “Şevket Dağ” şeklinde imza etmiştir. Ressam Şevket Bey, arkadaşları ve meslektaşlarının aktardığına göre iri cüssesi ve kalıplı vücudunun uyandırdığı kanaatin aksine hayli hassas, duygusal bir yaratılışa sahipti. Bir diğeri özelliği de her türlü imkânı seferber ederek resim sanatını çevresindekilere ve özellikle de ders verdiği okullardaki öğrencilerine sevdirmek, benimsetmektir. Şevket Dağ’ın en bilinen ve başarılı bulunan eserleri aynı zamanda bir dünya kültür mirası da olan mimari şaheserlerden Ayasofya’nın türlü dahili görünüşleridir. Bazısı devasa boyutlarda hazırlanmış olan bu eserlerin meydana gelişi de öyle tesadüf eseri, yahut bir yapıya duyulan sıradan hayranlığın sonucu değildir. Şevket Dağ, Ayasofya’da sekiz sene süreyle çalışmış, bu zaman zarfında bütün galerilerin, pencerelerin günün çeşitli saatlerinde güneş ışınlarının açısına göre aldıkları rengi gözlemlemiş, kimi zaman fotoğraflayarak tespit etmiş, sözün kısası yapıyı neredeyse ezberine alarak bugün her biri birer başyapıt olarak kabul gören Ayasofya tablolarını meydana getirmiştir. Ayasofya ile ilgili yaptığı tablolardan bazıları yurtdışına da götürülmüş, sergilere katılmıştır. Bunun dışında kalan Osmanlı mimari şaheserlerinin çoğunu tuvaline aktaran ressamımız, birbirinden estetik, zarif ve bir o kadar da belgesel nitelik taşıyan tabloya imza atmıştır. Osmanlı mimarisinin klasik çağı olarak da kabul edilen yapılardan olan Sultanahmet Camii, Topkapı Sarayı’nın çeşitli daireleri, sultan türbeleri, Kapalıçarşı, Süleymaniye Camii ve külliyesinden çeşitli manzaralar, Rüstem Paşa Camii, Yeni Cami’nin iç ve dış görünüşleri ressamın tablolarına aktardığı anıtsal eserlerden sadece birkaçıdır. Bugün mevcut olmayan ve o günün fakir İstanbul’unda mahalle aralarında kalmış türlü mescit, hamam, türbe, çeşme ve mektebi de resimleyen Şevket Dağ, aynı zamanda günden güne kaybolup giden bu eserleri yüksek sanatıyla ölümsüzleştirmeyi bilmiş, başarmıştır. Şevket Dağ, Topkapı Sarayı’nda da aralıklarla 15 sene çalışmış, günün değişik saatlerinde



Resim57: Şevket Dağ, Ayasofya, 252 x 180 cm

meydana gelen türlü ışık oyunlarını gözlemlemiş ve tablolarında özellikle bu yapılar grubuyla Ayasofya'nın iç mekân resimlerini yapmıştır. Ressam, ilk dönemlerinde gerçekçi eserler vermiştir. Sonraki senelerinde ise izlenimci (empresyonist) eserler yapmış, fakat bu ikinci devrede ilk tablolarında yakaladığı başarıyı bulamamıştır. Ressamın bu devresi ile ilgili çeşitli tespitler yapan sanat eleştirmenlerinden en bilineni olan Celal Esat Bey, zaman içinde değişen ve izlenimci tarza dönen fırçasından şikayet ettikten ve eski tablolarındaki tadın kalmadığından dem

vurduktan sonra Şevket Bey için “Bununla beraber dahilî resimlerdeki sanat kudretiyle Türk resim tarihinde mühim bir yeri olan ressamlardandır” demektedir. Arseven'in yazısında bahsettiği bu ilk devre tabloları sanat değerinin yanı sıra belgesel değeriyle de önem taşır.”⁶³

4.4 Eren Eyüboğlu

Eren Eyüboğlu 1929 yılında Paris'e giderek Julian Akademisinde Andre Lhote'un atölyesinde 4 yıl sanat eğitimi almıştır. Eren Eyüboğlu Paris'te kaldığı süre içinde Monet ve Cezanne'nı inceleyerek bu sanatçıların kopyalarını çalışmıştır. 1930 yılında Paris'te tanıştığı Bedri Rahmi Eyüboğlu ile 1936 yılında evlenerek İstanbul'a dönmüştür. Bedri Rahmi Eyüboğlu ile D grubunda etkin rol almıştır.

⁶³ M.Burak Çetintaş, *Abidelerin Ressamı Şevket Dağ*
<http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk1201.asp> 24 Subat 2013



Resim 58: Eren Eyübolu, Pazar Yeri, 1983, 73x118 cm

Anadolu'yu eşiyle birlikte gezerek oradan edindiği gözlemlerini yarı soyut ve dışa vurumcu sayılabilecek bir doğa betimlemesiyle resimlerine aktarmıştır. İnsan mekan ilişkisine dayanan resimlerinde, Anadolu insanının yaşamına ait konuları ve Anadolu'nun folklorik özelliklerini, doğaya ve yöreye bağlı kalarak süslemeci anlayıştan kaçınarak vermiştir. Anadolu'nun motifsel biçim unsurlarını plastik değerlerle birleştirerek güçlü deseni ile çağdaş ve özgün eserler ortaya çıkarmıştır. 1950 yılında Picasso, Braque gibi sanatçıların biçim anlayışı, onun yalın, çizgisel resimlerinde kendini hissettirmektedir. 1955 yıllarından sonra ritim, coşkunluğun, rengin ön planda olduğu değerlerle lirik soyutlamalar yapmış, daha sonrada bütün deneyimlerinin bir arada bulunduğu önceki duyarlı bir anlatım ve biçim kaygılarının yer aldığı çalışmalarına geri dönmüştür. Anadolu'dan görünümünün olduğu manzara çalışmalarının yanı sıra portre ve figürler de çalışmalarında yer almıştır.

4.5 Sabri Berkel

Türk resim sanatında soyut resim anlayışını sağlam bir yapılanma ile klasik ve çağdaş resim akımlarını ilişkilendirmiştir. Özünü inkar etmeden Batı'daki gelişmelere uyarak yapmış olduğu soyut resimleriyle Türk resim sanatının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Tuval yüzeyinde iki boyutluluğu ve keskin formları kullanan Sabri Berkel'in geometrik biçimleme yöntemi eserlerinde egemen bir düşünce olmuştur. Bu temel düşünce geleneksel, figüratif resimlerinin de alt yapısını oluşturmuştur.



Resim 59: Sabri Berkel "Yoğurtçu",130x162 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim 60: Sabri Berkel "Taksim Meydanı",70x100 cm, m.ü.y.b

“Berkel'in zenginçe farklılıklar gösteren gelişiminde, bütün hayatı boyunca Batı etkilerinden ve kişisel kültür kökeninden başlayarak nasıl kişisel bir senteze erişmek istediği çok iyi belli oluyor.Genel olarak bir sanatçı, sanata ilişkin tarihsel durumda üç şey yapabilir. Ülkesinin kültürel geleneklerine bütünüyle bağlı kalabilir ve örneğin, doğrudan doğruya geçmişin sanatı üzerinde sıraya girebilir. Bir başka olasılık, Batı'daki gelişmelere uyarak, kendi kültürel kimliğini inkar etmektir. Her iki halde ortada kalakalmak tehlikesiyle karşı

karşıyadır. Sadece geçmişten esinlenen sanat, günümüzün sosyal gelişmeleriyle çelişir; batılılaştırılmış sanat ise, hiçbir şeyi karşılamadığı için çarçabuk halisliğini kaybedecektir. Oysa Berkel en zor olan üçüncü yolu seçti. Batı'ya yöneldi ama kendini Bizans ve İslam sanatından esinlenmeğe bıraktı. Eğitimini Floransa ve Paris'te yapmıştı ve orada modern sanatın en önemli anlatım biçimleriyle karşılaşmıştı. Sırasıyla realizm, ekspresyonizm, kübizm, taşizm ve geometrik soyutlama akımları içinde çok kişisel biçimde çalıştı. Yine de bunu yaparken, dikkatini sürekli olarak mimariden ve kendi ülkesinin sanatından ayırmadı. Dışavurumcu koyu çevre çizgilerini çekerken, Bizans ikonları ona parlak bir örnek teşkil ediyordu. Soyut işaretleri, başka bir döneminde, Arap yazısıyla doğrudan doğruya ilişkilidir. Şu son on yılın tablolarında egemen olan geometrik soyutlamadır. Biçimlerin ritm düzeni, bazen İstanbul'daki çok sayıdaki cami kubbelerinin biçimlerindeki oyunu uzaktan yansıtıyor. Renklerin kullanılışı çok bireysel olup, minyatürlerle Mondrian arası bir yerde bulunuyor. Bu elemanlardan, yani renkler ve biçimlerden başlayarak, Berkel müziğe benzeyen kompozisyonlarını kuruyor. İslam sanatındaki gibi bu kompozisyonlarda, organik formlar ve geometrik şekiller tam bir uyum içinde düzenlenmişlerdir.”⁶⁴



Resim 61: Sabri Berkel “Soyut Kompozisyon”, 89x105 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

4.6 Bedri Rahmi Eyüboğlu

Ressam, dekoratör, yazar ve şair. Cezanne kübizminden etkilenmelerin görüldüğü natürmortlarından sonra soyut resme yönelen Bedri Rahmi Eyüboğlu geometrik-soyut bir biçimle resimlerini oluşturmuştur. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yerel motif ve temalara ait mekansal kurgulaması kübist

⁶⁴ Atilla Yücel, *Günümüz Türk Mimarlığında Tarih Yorumu*, Boyut Dergisi S 3/20Şubat 1984, s.3-7

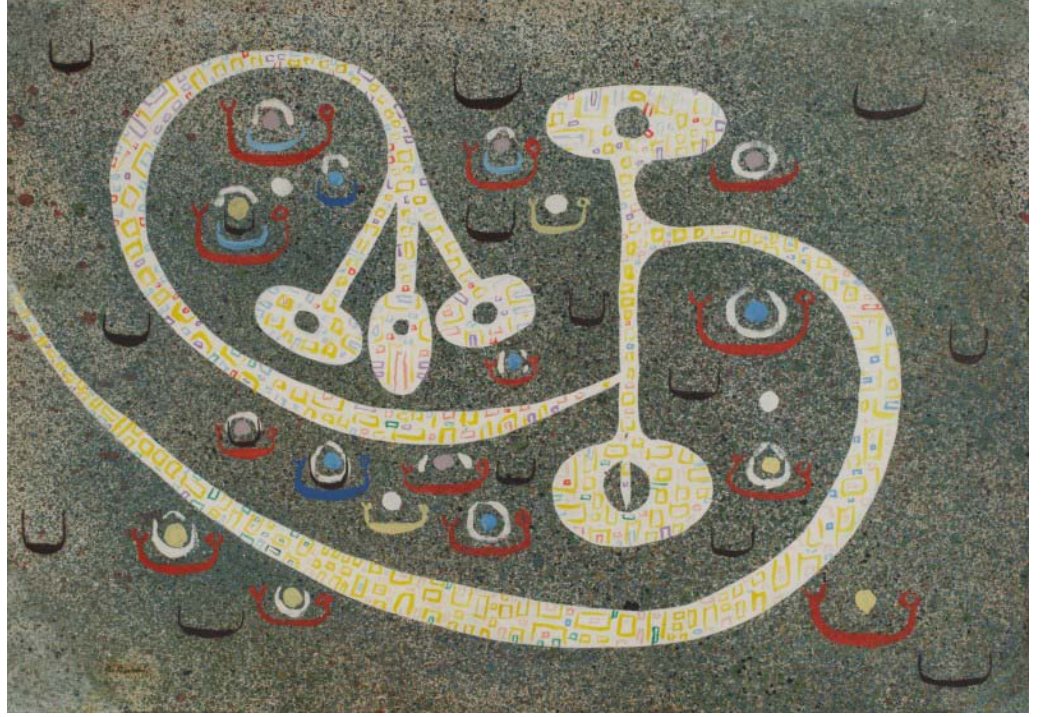
yaklaşım, Anadolu'nun geometrik nakış soyutlaması ile kurulan bağın sonucu ortaya çıkmıştır.. Geometrik-soyut bir biçim temelli resimlerinde Anadolu sanatlarının motiflerinin değişik, zengin, geometrik, soyut biçimlerini ve Anadolu halkının kök boyayı kullanarak yapmış oldukları çini, cicim, heybe ve yazmaların bezeme düzeni ile renk uyumlarını kullanarak özgün bir biçime dönüştürmüştür.



Resim 62: B. R. Eyüboğlu “Köylü Kadın”,146x18) cm, Duralit Üzerine Yağlıboya

Eyüboğlu kentlerde oluşmaya başlayan gecekondulaşma olgusuna duyarsız kalmayarak resimlerinde, kentin değişen mekan görünümünü yansıtmıştır.

Geçmişini miras alıp yenisiyle birleştiren Bedri Rahmi Eyüboğlu gelenek ve modern çelişkisinden kurtulan resimlerinde yeni olanı ortaya koymuştur. Yaşamı boyunca Anadolu kaynaklı halk sanatlarından esinlenmiştir. Resimlerinde atölyesinde çalıştığı Lhote ‘den çok Matiise ve Dufy’ye benzerlik göstermektedir. Anadolu'nun halı kilim, çini ve yazma hat sanatının çizgi, biçim ve renklerini yansıtan resimleriyle kendine özgü bir tarz oluşturmuştur.



Resim 63: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ebabil Kuşu, Kağıt Üzerine Yağlıboya,1955

Resimlerinde gravür, mozaik, heykel ve seramik gibi birçok sanatsal alanda ürün veren Bedri Rahmi Eyüboğlu tarihi değerlerine sahip çıkan sanatçı kişiliğiyle unutulmaya bırakılmış el sanatlarımızdan yazmacılığı devam ettirmesi Türk sanatı adına çok önemli bir girişimdir. Ahmet Köksal'ın Bedri Rahmi Eyüboğlu için söylediği sözleri; *“Sanat ve kültür ortamımızda yarım yüzyıla yakın etkinlik gösteren Eyüboğlu'na duyulan yaygın ilgide onun Doğu ve Batı birleşiminde çok yönlü araştırmacılığı ve bulduğuyla yetinemeyen kişiliğinin payı vardır.”*⁶⁵ bunun kanıtıdır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun motifssel kurgulu mekan anlayışı, kübist ve yapısalcı bakış açısı ve deformasyonlarla soyutlama biçim anlayışı kendinden sonra gelen sanatçıları etkilemiş Türkiye'de ve yurt dışında farklı soyut resim arayışı içerisinde olan sanatçıların eserlerinde soyut resim biçim anlayışıyla yer almıştır

⁶⁵ Ahmet, Köksal, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Amerika Dönemi, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 229,

4.7 Cihat Burak

Ressam, öykü yazarı ve mimar olan Cihat Burak kendi toplumu içinden birisi olarak yaşadığı hayatın toplumsal problemlerine gerçekçi bir tavırla alay, ironi ve mizah katarak resimlerini yapmıştır. Cihat Burak insanlık hallerini kendinde yansıttığı gerçeklikle, öykücü bir anlatım ile simgesel, fantastik mekan tasarımları yapmıştır. Düşlerle gözlemini birleştirip, birbiri içinde eriterek, toplumsal dramları yapay bir mekansallık ortamında resimlerine yansıtmıştır.

Konularının sahnelerini, halk ressamlığı, minyatür geleneğinde olan birbirini takip eden sahneler biçiminde tasarlamıştır. Mesleği olan mimarlığı geçinmek için, resmi ise sevdiği için yaptığını söyleyen sanatçının metal baskı çalışmaları, porselenve cam işleri, seramik çalışmaları da son derece başarılıdır. Sanatçı içinde yaşadığı toplumun kültüründen, kültürel geçmişinden etkilenerek, ,tarihi ve günlük kahramanlık temalarını ve kahramanları öyküleme anlayışıyla, zengin bir anlatım diliyle resimlerinde yansıtmıştır.



Resim 64: Cihat Burak Pehlivanlar

''Ele alınan konular sanatçının zengin hayal ve gözlem gücünün yansımalarıdır. Bu konular arasında Beyoğlu'nun meyhaneleri ve bu meyhaneleri dolduran kentliler, ecinniler, başbakanlar, halk ozanları, şairler, harf mamulleri oldukça zengin bir çeşitlilik içindedir. Cihat Burak'ın bu konu ve anlatım çoğulculuğunu belirleyen unsurlardan biri de onun yetkin bir hikâye yazarı oluşudur. Sanatçının kaleme aldığı hikâyelerde gerçekte fantastik unsurlar iç içe geçmiş bir örgüyü oluşturmaktadır. Bu kurgusal yapı Burak'ın resimlerinde de açık bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Bu kurgu içinde her türlü form deformasyonuna, bir bina süslemesinden alınan bir ayrıntıya, bir minyatürden alıntılanan Osmanlı kalyonuna, Bektaşiliğin teslim taşına, 1974 model Murat 124'ün sürücü paneline kadar uzanan zengin bir görsellik vardır. Sanatçının resmi düzlemler halinde bölümlenmesi, konuyu parçalayarak tüm resim yüzeyine dağıtması, kompozisyonlarında kullandığı bu çok çeşitli figür ve nesnelere, analitik bir duyarlılığın göstergeleridir. Kompozisyon bu analitik yapısıyla bir bütün oluşturmakta ve seyirci bu bütünlüğü resim karşısında duyduğu görsel hazlarla algılamaktadır. Gerçekten de çizgi, sanatçının söylediği gibi resmin temel ifade biçimlerinin başında gelir ama çizginin bu belirleyiciliğine karşın heyecanlarını ifade eden bir vasıta olarak resminin ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir. Cihat Burak, Batı sanatını yakından tanıyan ve onun kurallarını oldukça iyi bilen bir sanatçıdır. Burak'ın resimlerinde ise Batı sanatından çok geleneksel Türk sanatının izlerini gözlemlemenin mümkün olduğu kanısı bugüne dek pek çok kez sanatçının eserlerini tarif etmede kullanılagelen bir ifade biçimi olmuştur. Oysa Cihat Burak çağının pek çok Batılı ya da Doğulu sanatçısı gibi kendini ifade etmede bir tek kaynaktan beslenme yanlışlığına karşı koyabilmiş ve bunu yerel ve evrensel değerleri analiz ettiği kompozisyonlarında anlamlı bir bütünlük elde edebilecek bir ustalıkla kullanmıştır. Sanatçının kompozisyonlarında Osmanlı nakkaşılığının kurgulama anlayışından yararlandığı belirtilmekle birlikte bu, resmin tekil alt yapısını oluşturan yegâne öge değildir. Van Gogh, Matisse, Picasso, Alman Ekspresyonistleri, Sürrealistler gibi Cihat Burak da duygularını, iç gerçekliğini ve yaşadığı dünyanın dış gerçekliği algısına karşı olan duruşunu kendi yarattığı biçim ve renklerle ifade edebilen bir sanatçı olarak özgün bir sanatçı kişiliği oluşturmuştur. Bu bakımdan Cihat Burak'ın resmi, yerel değerlerle Batı dünyasına ait unsurların gerçek anlamda bir yeniden inşasıdır. Seçilen konu, sanatçı tarafından bilinen resimsel ifade biçimlerini uygulamak için oluşturulan bir arena değil, kendi iç dünyasını, fikirlerini, fantazyalarını aktardığı bir ağaçtır. Bir Karagöz sahnesinin hayal aleminden izleyicilerin oturduğu iskemlelerdeki günlük olan, gerçek olan, yaşanan aleme uzanan diyalogları gibi sanatçının resimleri, kimi zaman politik eleştirileri, taşlamaları, hicivleri, kimi zaman hayal kırıklıklarını, mutluluklarını, hayal gücünün ürünlerini, ölüm duygusundan çok anıtsallıklarını sevdiği mezar taşlarının parıltılarını anlatan bir sahnedir. Cihat Burak, Batı sanatını yakından tanıyan ve onun kurallarını oldukça iyi bilen bir sanatçıdır. Burak'ın resimlerinde ise Batı sanatından çok geleneksel Türk sanatının izlerini gözlemlemenin mümkün olduğu kanısı bugüne dek pek çok kez sanatçının eserlerini tarif etmede kullanılagelen bir ifade biçimi

olmuştur. Oysa Cihat Burak çağının pek çok Batılı ya da Doğulu sanatçısı gibi kendini ifade etmede bir tek kaynaktan beslenme yanlışlığına karşı koyabilmiş ve bunu yerel ve evrensel değerleri analiz ettiği kompozisyonlarında anlamlı bir bütünlük elde edebilecek bir ustalıkla kullanmıştır.”⁶⁶



Resim 65: Cihat Burak“Polis Bاندosu” tuval üzerine yağlıboya, 54x90 cm. Taviloğlu Koleksiyonu



Resim 66: Cihat Burak Mobidik, kâğıt üzerine yağlı pastel. Türkiye İş Bankası Resim koleksiyonu.

İstanbul’da doğan ve büyüyen, sanatçı açık fikirli bir Osmanlı zabiti olan babasının desteği sayesinde hem yabancı dil öğrenme hem de resim yapma istediğini küçük yaşlarından itibaren gerçekleştirme imkanı bulabilmiştir. Cihat Burak’ın içinde yaşadığı mekan, renkli kişiliklerin oluşturduğu bir ortamdır. Günümüzde nerdeyse hiç olmayan geniş bir ailede” Siyahî dadılar, büyük

⁶⁶ Aykut Gürçağlar, *Gelenek-evrensellik-imgelem-gerçeklik* Antik Dekor Sayı 82, syf:86-94: <http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0802.asp>

anneler, dedeler, Fransızca öğretmek için gelen ve daha sonra devamlı olarak evde kalan bir Levanten, bir dilsiz.’⁶⁷ gibi renkli insanların yaşam deneyimlerinden bilgilerinden faydalanma imkanını bulan Cihat Burak’ın hayal gücü,gözlem yeteneği de bu ölçüde geniş olmuştur. Resimleri ve öyküleri zengin hayal gücünün etkilerini taşıırken, yaşadığı mekanlar İstanbul ve Paris sanatçının resimlerinde, kent mimarisi mimariden alınmış ayrıntılar ve bu şehirlerde yaşayan insanların çeşitli yönlerini yaşantısal değişimleri biçiminde etkisini göstermiştir. “Cihat Burak’ın resmini, sanatına aktardığı dünyayı iki kent ile olan ilişkisinin belirlediği söylenebilir: Paris ve İstanbul. Yapıtının tematik örgüsünde, kurduğu geniş insan mozağında, çevreyle temasında bu iki odak hep etkili olmuştur. İstanbul’un varlığı, Burak’ın resminde, ilk bakışta topografik gibi görünebilir: Fatih, Aksaray, Ortaköy, Yıldız, daha çok da Galata ve Beyoğlu sık sık üzerine gittiği konu merkezleridir. Ancak mekân seçiminin bir adım sonrasında, insan manzaralarının, başbakanın, itfaiye erine, şairden berduşa sınır tanımadan uzanan geniş bir yelpazenin gücü ortaya çıkar. Bunu, Cihat Burak’ın tarihsel arka plan ile en çok da Osmanlı kültürünün çoğul, karmaşık mirasıyla kurduğu ilişki bütünler. Söz konusu özellikler, ressamın güzergâhı boyunca plastik değerleri öncelemeden, tam tersine onlardan beslenerek yer almıştır”⁶⁸. Anlatım içinde mekan düzenlemeleriyle kent folklorunun, resim geleneğinin, yaşam biçiminin belirlediği öznel gerçeklikleri evrensel bir ifade biçimine çevirebilen kendine özgü yorumlar katan sanatçının resimleri için, Sezer Tansuğ;

“Bu bireysel, kapalı, çağdaş masal evreni, kahramanların gerçek hayattan resme türlü yollardan sıçrayıp geçtikleri bir biçim düzeyinde oluşuyor. Çizgiyle boyanın, mizaçla, meşreple hareketin, salınıp yürümenin uzlaşması, birliği gibi bir düzeyde seyreden yakına çağırın renk katmerleri, fırçalanmışçasına gevrek, ifadenin yakın mesafe gürleyişleri halindeler. Nedense bu titiz duyarlık, bütün saf dayanakları, bütün abartıcı, iğneleyici cüretine rağmen, belki de elinde olmaksızın bir hayata bakış tarzının beklenen, umulan gereklerini tıpatıp yerine getirme zorunluluğunu da içinde taşıyor. Yaratışı yoksul ve vahşi kılan güvensizlik yok bu davranışta, tam aksine duyarlık mirasına sahip çıkanın verdiği güvenle dolu. Bu mirasa bağlılık duygusunun bilinç kazanması, bu resim eğiliminin nice köklü olduğunu gösteriyor, çağdaş gerçeğin anafollarında telaşsız dönüp duran, onun derinliklerinde yitip

⁶⁷ Aykut Gürçağlar, a.g.e.

⁶⁸ Enis Batur, “Cihat Burak”, Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. II, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994,İstanbul, s. 334.

gitmeme alışkanlığını edinmiş maharetini de”⁶⁹.gösteriyor diye ifade etmiştir.

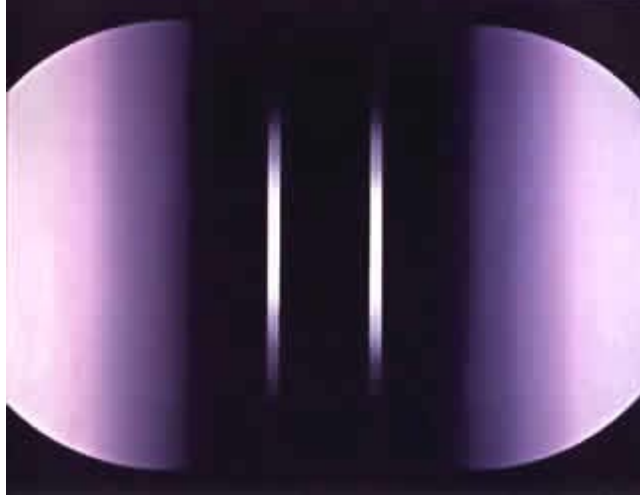
Cihat Burak çocuksu bir duyarlılıkla ele aldığı resimlerinde yararlandığı kültürünün izlerini biçimsel olarak farklı işleyerek Türk resmine farklı değer katmıştır.

4.8 Adnan Çoker

Zeki Kocamemi'nin atölyesinde akademik resim çalışmaları yapmıştır. Daha sonra Fransa'da a. Lhote ve Goetz atölyelerinde çalışmalarına devam etmiştir. Kısa bir dönem hareket resmi (Action Painting) ve jest resmi (Gesture Painting)yapan Adnan Çoker daha sonra sonra soyut çalışmalar üretmiştir. mimari eğilimli resimlerinde Siyah fon üzerine dengeli, simetrik, durağan biçimleri ve ışıklı şeritlerle Anadolu Uygarlıklarından, Selçuklu, Osmanlı mimarisi formlarından esinlenerek tuvallerini oluşturmuştur. *“Adnan Çoker, kendi sanatsal gelişimi üzerinde geometrik biçim düzenlemeleri ve renk derecelenmeleri elde etmenin sırlarını Anadolu Selçuklularının mimari ve geometrik tezyini kaynak verilerinde bulmuştur. Böylece soyutlamada inşa, spontane ve zihnin buluşmasını sağlamak mümkün olabilmiştir.”*⁷⁰ İstanbul Anadolu Uygarlıklarından esinlenerek yaptığı sütun ve alınlıklar arasındaki ışıklı şeritler renk alanı ressamı Bernart Newman'ın aşkınsal resimlerindeki fermuarlar adını verdiği ışıklı şeritleri çağrıştırmaktadır. Kübist ve konstrüktivist anlayışla yaptığı geometrik resimlerinde boyayı saydam biçimde kullanarak ışığı, siyah rengi kullanarak boşluğu ortaya çıkarmıştır.

⁶⁹ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* ,Remzi Kitabevi,7.Basım.İstanbul.Eylül 2005.s 272

⁷⁰ A.g.e. s.278



Resim 67:Adnan Çoker “Kompozisyon”,150x150 cm, akrilik 1950’

Adnan Çoker “Çifte Minare”, (140x160) cm, akrilik geleneksel türk mimarisini çağdaş bir yorumla sentezleyip tuvaline aktaran Adnan çokerin bu üsluptaki Çalışmalarını değerlendiren İpek Aksüğür;

“Siyah resimler deki siyah renk bir hava atmosferi yerine psikolojik ve zihinsel bir mekân yaratır; bu sanki sanatçının kendi beynidir, hatta kendi göz oyunları... Böylece biz ressamın ruhuna dalarız. Karanlıkta ölümün yabancı yaşanmış dine karşı bir kapanış sezeriz. Işık ise ne güneştir ne de ayın ışığı bu ışık, ruhsal özgürlüğü duyuran mistik bir ışıktır.

Resimlerinde tutsaklık duygusu yaratan siyah alan, espas olarak büyük ağırlık taşıırken, ışıkla birlikte hem duygusal hem plastik düzeyde gerginlik ve çelişki oluşturmuştur. Aynı zamanda üçüncü boyutu ikinci boyuta çekerek resim planında denge kurmuştur.”⁷¹

“Adnan Çoker’in yapmış olduğu “resimler, yalnızca sözde değil, özde de bir ritmik kurgu taşıyorlar. Mimari öğelerin müzikal öğeler gibi algılanabildiği ve soyut bir düzlemde iç içe geçtiği bu kurgu içinde Çoker'in büyük amacı, 'görünmeyeni göstermek' çabası, ön planda. Görünmeyen burada, elle tutulamaz, gözle görülemez boşluk; tuval yüzeyinin derinliği. Ve bu siyah

⁷¹ İpek Aksüğür, *Batı Resim Dilini Kullanma Aşamasına Geçip Kendi Kültürüne Dönen Ressam “Adnan Çoker”*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 315, Mayıs, 1979, s: 11

resimlerin anlatmadan 'anlattığı' gibi, belki de daha derin bir algının kapıları”⁷²

“Resim, yüzyıllar boyunca iki boyutlu yüzey üzerinde üç boyutluluğun görüntüsünü en uç noktasına kadar yansıtmaya çalıştı; 19. yüzyıldan itibaren görülen kırılma ise, tuval yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulama çabası içinde gelişti. Resmin, resim oluşunun koşuluysa adeta bu düzlem / derinlik meselesi, sorgusu. Bu sorgu, yeri geldi başlı başına bir tavır oluşturdu: Fontana tuvaleri yırtmaya, Klein derinlik sarhoşluğu verecek mavi yüzeylere dönüştürmeye, Reinhardt Maleviç'i selamlayarak, resmin sonu iddiasıyla siyaha boyamaya başladı. Hepsinin meselesi, aslında 'espas', yani resmin kendi mekânıydı. Adnan Çoker, Türk sanatında resmin kendi mekânını, yani derinlik meselesini düşünen ve araştıran başlıca ressamımız oldu. Resmin kendi mekânını araştırırken kuşağının diğer sanatçıları gibi kendi kültürel ortamından beslenen Çoker, Selçuklu ve Osmanlı mimari öğelerinden yola çıkarak, bu mekânlarda gözlemediği anıtsallığı ve abartısız görkemi resmine aktardı.

Çoker'in tek renk yüzeylerden, az ve öz elemandan oluşan resimleri, ışık ve espas peşinde geçen bir ömrün tanıklıkları olarak nitelendirilebilir.”⁷³

4.9 Erol Akyavaş

Mimar, fotoğrafçı, sahne dekorcusu, ressam gibi birçok mesleği icra eden Erol Akyavaş, resim çalışmalarına 1948'de Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun atölyesinde başlamıştır. 1949'da, Siyasal Bilgiler Okulu'na girmiş fakat resme ve felsefeye olan ilgisinden dolayı okulu bırakarak aynı yıl Paris'e gitmiştir. Fernand Léger ve André Lhote'un atölyelerinde çalıştığı bu yıllarda geometrik-soyut anlayışa yönelerek Daire ve Kare grubuna katılmıştır. Erol Akyavaş'ın''sanatı, tam anlamıyla kendisine özgü bir niteliğe kavuşuncaya kadar, yavaş yavaş olgunlaşmış, çeşitli evrelerden geçmiş, bu evrelerin hepsinde de belli bir özelliği korumuştur.

1951'de ABD'ye giderek resim çalışmalarına devam ederken aynı zamanda İllinois Teknoloji Enstitüsü'nde mimarlık öğrenimi görmüştür. 35 yıl

⁷² Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, 4. baskı, İstanbul, 1995, s 44

⁷³ Ahu Antmen a.g.e

New York'da yaşamıştır. New York'da Kootz Gallery'de, Washington'da Modern Sanatlar Müzesi'nde sergi açmıştır. Freud ve Jung'un bilinçaltını aydınlığa çıkaran, bilinçaltının insan yaşamındaki önemini ortaya koyan görüşlerinden ve Amerika'daki gerçeküstücü uygulamalardan etkilenerek, günlük yaşamdaki olaylara yaptığı eserlerde eleştirel bir tavırla yaklaşmıştır. 1970'lerin başlarındaki yapıtlarında gölge ögesini gerçek ötesi boyutlarda kullanarak yoğun bir düş ortamı ortaya çıkarmış, 1970'lerin ortasında ise minyatürlerden, 1980'lerin ortasında da hat sanatından etkilenmeye başlamıştır.



Resim 68: Erol Akyavaş, Kuşatma, 1982, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 266x385 cm

1988'de gerçekleştirdiği "Hallac-ı Mansur" dizisi Akyavaş'ın tasavvuf felsefesini yansıtmıştır. Bu tarihlerden yaşamını yitirdiği 1999'a kadar minyatür, hat ve ebru sanatlarından aldığı imgeleri soyut bir anlatımla yorumlamıştır. Aldığı mimarlık eğitimi sonucu, mekan ilişkilerini gerçeküstücü doğrultuda kurmuş, piramit, kale ve sur gibi mekansal geometrik unsurları betimleyerek gerçeküstücü boyutlarda gölge ögesiyle düşsel mekan ortaya çıkarmıştır.

Minyatürlerden, daha sonrada hat sanatından etkilenerek hat ve ebrudaki soyut ifade biçimini yorumlamıştır. '...Erol Akyavaş, Fernand Leger ve André Lhote atölyelerinde çalışarak Batı'nın düşünsel ve sanatsal geleneklerini tümüyle özümlemiş, bu geleneklerle kendi İslam kültür mirası arasında kesin ve inandırıcı bir bireşim yaratmıştır. "1970 lerde Akyavaş İslam duyarlılığını

daha çok benimseyerek Türk resmi içinde iddialı bir kimlik ve gelenek sorununa odaklanmıştır. Zamanla Işık ve renkte yoğunlaşan resimleriyle Akyavaş, sanata tekrar kutsal olanla anlamlandırmaya çalışan ve İslam anlayışına çağdaş bir ifade getirebilen ender sanatçılardandır.

Erol Akyavaş, kırk yılı aşkın sanat yaşamı boyunca, son derece serbest bir dille resmin birçok farklı ifade biçimini denemiştir. Erken yıllarında leke ve kaligrafik imgelere, soyut biçimlere ilgi duyan sanatçı; daha sonraları figürü ve mimari öğeleri yoğunlukla kullanmış, ancak düzenlemelerdeki irrasyonel yan yana gelişlerle sürrealizme yakınlaşmıştır. Leke, işaret, yazı, figür ve soyut biçimleri bir arada kullanarak kendine özgü bir kompozisyon anlayışı sergileyen Akyavaş'ın resmi, son yıllarda giderek imgelerden arınmış, renk ve ışığa yönelmiştir. Erol Akyavaş'ın minyatürü pentür diline aktarma çabaları son dönemin sanatçılarının post-modernizmin yaratma ve ifade etme imkanlarıyla tarihe yaklaşımlarını sergilemiştir.



Resim 69: Erol Akyavaş, Miraçname, 1986 30 × 184 litografi

Kaligrafinin günümüzde hala çok önemli bir yerde olduğunu gösteren, geçmişten bir şeyler alarak bugüne aktaran, yaşayan ve yaşatan; Akyavaş'ın Miraçname minyatürde kullanılan perspektifteki bakış açısı sanatçının,

seyrettiği dünyanın tam ortasında olduğu 360 derece bir perspektif ile aynıdır tarihin de zamanın da döngüsel olduğu doğu düşüncesinin yansımasıdır. Akyavaş, modern bir ressam olarak, kendi çağının içinden ve problemleri arasından geleneğe bakmış, ikonaklastlar serisinde antik sikkeler ile para temasını kullanarak metalaşmaya karşı duruşunu belirlemiş, öte taraftan da antik paraların üzerinde bulunan yüz resimleriyle güç oyunlarının politik tezahürünü anlatarak tiranlığı yargılamıştır.



Resim 70: Erol Akyavaş, "İkonaklastlar İçin İkonlar, 1990, Saydam Blok İçinde Katmanlar Şeklinde Film, Boya, Kazıma Altın Varak, Toz ve Işık Enstalasyon, 63x42x2,5cm

Sanatçının "Miraçnâme" tasvirleriyle minyatür resminin biçimsel modernizasyonu şeklindeki geleneksel tavrı, onun daha çok bugünden geçmişe bakan çağdaş Türk sanatçısının içinde yer aldığı gelenekçilik kültür dairesi içinde yer almasını sağlamıştır. Sanatçı "Ordugâh" isimli eserinde, 16.yüzyılın ünlü musavviri Matrakçı Nasuh'un "Süleymannâme" yazmasında yer alan ordugâh tasvirini bu anlayış çerçevesinde ancak çağdaş bir üslup anlayışıyla resmetmiştir. "Erol Akyavaş, kendisini çağdaş yaşamın saldırıları karşısında resim düzeylerinde inşa ettiği sur sistemleriyle savunuyor. Perspektif yolculuğunun tarihsel motif kaynaklarına yöneldiği geçmiş zaman nesnelere bulunanlar da çoğunluk sur ve ordugah nakışlarıdır. XVI. yüzyıl Türk nakkaşı

Matrakçı Nasuh'un sefer yollarındaki şatolar ve surlarla çevrili kentleri kuşatan geometrik disiplini, Erol Akyavas'ta da vardır. Eski nakışların ve bezemelerin anonim ortak disiplininden, çağdaş bireyin kişisel ayırım tutkusuna sızan geometri, huzur ve sükunetin geleneksel dayanağı olma işlevini bu kez çağın yıldırıldığı bireyin sorunlarına çare olarak yeniden kanıtlamaktadır⁷⁴ .



Resim 71: Erol Akyavas, Ordugah. Kağıt üzerine akrilik.56x76cm Özel Koleksiyon

. ‘Erol Akyavaş renkler, boyalarla ışıklı mistik dünya yaratan bir sanatçı. Erol Akyavaş’ın bize sunduğu resimler ve objeler geçmişin izinden günümüze katlanarak gelen bir iz sürme serüveni gibi. Bütünü, evreni, aslolanı anlamaya çalışırken matematik ve geometrinin, din ve felsefenin, bilgi ve

⁷⁴ Sezer Tansuğ, a.g.e., s.266

hissin dünyada yaşanan serüveni.”⁷⁵ Erol Akyavaş “Hallac-ı Mansur” dizisi “Fihi ma fih / İçindeki İçin dedir” enstalasyon çalışması ile üç mukaddes dinin İslam, Hristiyanlık ve Yahudiliğin simgelerini kullanıp kültürler arası dili, inanç birliğini vurgulamıştır.

Erol Akyavaş “*Batı düşünce ve sanat geleneklerini bütünüyle kendine maletmiş ve onları inanılır bir sentez içinde kendi yerli İslam mirasıyla bütünleştirmiştir*”⁷⁶ Fihi Ma Fih”;’İçindeki İçindedir ‘’ isimli yerleştirmesiyle İstanbul'daki Aya İrini Klisesine gönderme yapmış, Aya İrini'nin tarihi, mimarisi, konumu, kullanım işlevselliğini kullanarak mekanla bütünsellik kazandırmıştır.



Resim 72: Erol Akyavaş, "Fihi Ma Fih", Aya İrini Klisesi, İstanbul Sanat Bienali, 1989

Aya İrini'nin 4. Yüzyılda yapılan Aya İrini'nin, 1453 fethinden sonra camiye çevrilmeyen ender yapılardan biri olması sanatçıya "Fihi Ma Fih" yerleştirmesinde esin kaynağı olmuş, "Erol Akyavaş" adlı kitapta, sanatçı bu seri için; *"Fihi Ma Fih"te tek Tanrili üç din temsil edilir. Musevilik, Hristiyanlık, İslam Osmanlı'nın tarih boyu egemen olan hoşgörüsünün bir odak*

⁷⁵ SkyLife, 1993

http://www.felsefekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_erol_akyava Yüksel Arslan Ferit Edgü

⁷⁶ Seyfi Başkan “Türk Resmine Yansıyan Tarih ya da Tarihselcilik Arayışları “ SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Mayıs 2007,S.15.s.101

noktası konumundaki Aya İrini, benim için esin kaynağı olmuştur. Farklı inançlar yanyana yaşayabilmişse..."⁷⁷ demiştir.

Erol Akyavaş'ın hiçbir dizisi veya tek resmi, belli bir temayı anlatmak için yapılmış illüstrasyon değildir. Akyavaş'ın bütün resimleri, hiçbir fenomeni doğrudan dile getirmeyen, soyutlamaya dayalı, kavramsal göndermelerde bulunan modern resimler olmuştur. Geleneksel değerlerden aldığı motifler, hatlar, şekiller, semboller, yepyeni anlamlar yüklenerek bir bütünü meydana getirmiştir.

Erol Akyavaş sanatını ve kişiliğini kendi sözleriyle şöyle açıklamıştır:

“Erol Akyavaş'ın resimleri ve objeleri kendi aralarında bir dünya kuruyorlar. Bu dünyaya baktığımızda her ayrıntı bize bildiğimiz, hatırladığımız, hissettiğimiz şeyleri çağrıştırıyor. Koskoca bir duvar resmine mi, ya da bir minyatüre mi girdiğinizi ayıramadığımız bir dünya. Her resim kendi içine çekiyor ve ayrıntılarını sunuyor. İç ve dış dünyanın izlerini kat kat açarak önümüze getiriyor. Sembollerle, işaretlerle, figürlerle, yazıyla, minyatürlerle bize ait belleğin dünyası beliriyor. Erol Akyavaş'ın resimlerindeki çok sesli ayrıntılar, bütün oluşturduktan sonra beliriyorlar karşımızda. Her resim ise kendi içindeki bütünlüğünde, gösterişsiz çerçevesinin sınırlarında tek bir şeyi söylüyor gibi. Her Yaptığı kompozisyonlar deneye dayanan, akılcı ve mekanik geleneklerin saçmalığını ortaya çıkarıp bunların yerine iç dünyamızı etkileyen yaşantılara dayanan inandırıcı şiirsel gerçekleri getirmektedir. Onun dünyası, aynanın arka yüzündeki, her şeyin sanatçıların söylediği gibi olduğu bir dünyadır. Her ayrıntının başka bir doğrultuya götürdüğü karşıtlığın sürükleyiciliği sonunda tek bir dünya içinde çerçeveleniyor. Teklik ve çokluk, karşıtlık ve uyum içinde gidip gelirken, resimlere bakarken onların yaşadığını hissedebiliyorsunuz. Eski motifler, simgeler, semboller, labirentler, daireler, eski çizimler, harfler tek bir rengin katmanları arasından su retlerini gösteriyorlar. Eski imgeler bu dünyanın izi ayrıntının başka bir doğrultuya götürdüğü karşıtlığın sürükleyiciliği sonunda tek bir dünya içinde eski imgeler bu dünyanın izi peşinde yeni şekiller alıyorlar.”⁷⁸ Çağdaş, aynı zamanda, zamanlar ötesi anlamların

⁷⁷ http://www.lightmillennium.org/winter01/turkish/erol_ithaf.html

⁷⁸ SkyLife, 1993

http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_erol_akyava Yüksel Arslan

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=585§ion=550&periodID=&pageNo=6&exhID=0&bhcp>

yüklendiği eserleri ile Akyavaş Türk resim sanatında öncü sanatçılar arasında yer almaktadır.

4.10 Yüksel Arslan

1955'te İstanbul Maya Galerisi'nde "İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü" adıyla, ilk sergisini açan sanatçı Aynı yıllarda, ilk çağ sanatıyla ilgilenerek, mağara resimlerindeki toprak, bal, yumurta akı, yağ, kemik iliği gibi gereçlerden oluşan doğal boyaların hazırlanışını incelemiş buna ek ilaveler yaparak kendi isimlendirdiği "Arture" boya teknikle resimlerini oluşturmuştur.



Resim 73 : Yüksel Arslan, Arture 159, Kapital IX, Kolonyalizm

Anadolu' gezilerinde yöresel kültürümüzün halk sanatlarında kullanılan kök boya yapımını öğrenerek, ayrıca minyatür ressamlarının tekniğini incelemiş, resimlerini bütün bu araştırmaların ışığı doğrultusunda geliştirerek, gerçeküstücü ressamların eserlerinden ayrıca siyah kalem resimlerinden esinlenerek çalışmalar yapmıştır.

Eserlerinde sürrealizm mekan anlayışını kullanmasındaki etmenler Marquis de Sade, Nietzsche gibi yazarların akıl ve akıl dışı düşüncelerini benimsemiş görülmektedir. Miro, Klee gibi ressamların resimlerinden Michaux'nun yapıtlarından, minyatürlerden Karagöz figürlerinden ve Bosch'un eserlerinden esinlenen sanatçı sağlam desen yapısıyla düşünceye önem veren

çalışmalar ortaya koymuştur. Kopenhag ve Berlin Paris gibi şehir merkezlerinde sergi açan sanatçının resimlerinde mekanik düzenler, hayvansal ve insansal olan şeylerin dönüşümleri bilinçaltı, bilinç üstü etkilenmeleri, ruhsal sapkınlıklar gerilimler, mezar taşları, ölüm, insan, uyku halleri varsayımlarla kendi yaşantısını, iç dünyasındaki karmaşayı ortaya çıkarmıştır. Onun resimlerinde konu insandır; bazı resimlerinde kullanılan suni maddeler ile ortaya çıkan fantastik ve kurmaca dünyasını yansıtan resimler izleyen kişiyi onun dünyasının kaosuna hapsederek insan ruhunu çıkmazda bırakır, bir kara basan gibi boğar.

“Yüksel Arslan’ın resimleri ‘Klasik ve yerleşik bir anlam kazanmış resim kavramlarına, çağdaş bir bilincin tepkisi olarak tanımlanabilir. Bilinçaltının zengin çağrışımlarını, Freud çözümlmelerini akla getiren cinsel ve erotik yaklaşımları, insan varlığını düşünce açısından yorumlama çabalarını resminde tükenmeyen bir kaynak gibi işleyen sanatçının resmi, geleneksel uygulama yöntemlerinin dışında, yalnızca kişisel deneylerine dayalı bir alan olarak değerlendirmesi, ressamlık niteliğinin çok özel bir uğraş, çok kişisel bir meslek anlamı kazanmasına yol açmıştır. Yapıtları resim sanatındaki her çeşit akım, okul ve eğilime bir başkaldırı oluşturur. Kendi dünyasını öne çıkarmaya, karşıtlıkları bir araya getirmeye, tedirgin edeni ve düşünmeye yönelten seçmeye özen gösterir. Resmin uzak çağlarını, daha ilgi çekici bulur. İnsanın duyu ve düşüncesini dışa vuran bütün yansımalara, üstünde durulmayan çelişkilere, bilinç yüzeyine çıkmamış gizli yönelişlere sürekli ilgi duyan”⁷⁹

Yüksel Arslan mekan insan ilişkisini karmaşık olandan sanatsal olana değişimi vurgular. Gerçeğin bilinçaltının derinliklerinde aranması’’sanatın belki de bireysellelikle bu kadar yakınlaşması, özündeki anlam sorunsalının farklı zeminlere taşınması ve bilinçaltına kayması, sanatçının kendi varlığını sorgulamasını da doğurmuştur. Bu noktada sanat artık dış gerçeklikle kendi öz benliği arasında var olan tüm ilintileri koparmalı ve varlığını sorgulama bağlamında her türlü malzemeyi kendi benliği ve bilinçaltında aramalıdır.’’

⁷⁹Nadiye Kınalı, a.g.e



Resim 74: Yüksel Arslan Arture, Kapital Serisi'nden

4.11 Balkan Naci İslimyeli

Balkan Naci İslimyeli çoğu sergi kitabında kendi yazdığı şiirler, kısa öyküsel parçalar yer almıştır. Bu şiirler ve öykülerinde hayatın anlamını sorgulamış, resimlerinin içine, altına ilave ettiği el yazısı cümlelerle resimlerinde ve enstalasyonlarında, *“İnsanlık dramını kimi zaman ironik, kimi zaman trajik, çoğunlukla da söylemsel bir biçimde anlatmıştır”*⁸⁰. Çağdaş sanatın bütün anlatım dilini kullanıp bunu sanatçı kişiliğiyle birleştirerek öncü çalışmalarında yansıtmıştır.

“Tuval ve nesnelerin bir kavram çerçevesinde sergi mekanında düzenlenmesiyle ortaya çıkan enstalasyonlarda Balkan Naci İslimyeli izleyiciyle farklı bir diyalog içine girmektedir. Yapıtlarıyla kurguladığı mekanın içinde izleyiciye sürekli sorular sormakta, geçmişle gelecek

⁸⁰ Nedret Tanyolaç Öztokat, “Balkan Naci İslimyeli Bir Yolcu”
<http://www.lebriz.com/pages/lis.asp?lang=TR§ionID=3&articleID>

arasında köprüler kurarak, tek başına çıktığı arayış serüvenine izleyiciyi davet etmektedir; onun da sanat yoluyla kendinden, geçmişinden, bugününden bir şeyler bulması için. Yapıtından yansıyan görüntülerde kendi varlığımıza ilişkin anlam arayışımızı, akıp giden yaşamın içinde ötekini algılayışımızı, derinlerimizde yatan yalnızlığı, sanat ve doğada bulabileceğimiz teselliye, kısaca varoluşumuzu, bir kez de, sanat aracılığıyla sorgulamamız için,’’⁸¹



Resim 75: Balkan Naci İslimyeli, Kozmos ve Toz Sergisi'nden, Tuval Üzerine Kolaj, 2013

Tüm medeniyetleri temsil eden bir mekan olan İstanbul şehrini Balkan Naci İslimyeli'

“İstanbul yaşayabileceğim, bıkmadan yaşayabileceğim tek kent oldu. Bu büyümlü kent ilk çocukluk ziyaretlerindeki karşılaşmamızdan başlayarak beni sarsmıştı. Bu kentte zamanın sesini, nefesini ve uğultularını hissediyordum. Toprağın altında duran, göremediğim ama orada olduğunu bildiğim binlerce sırrın büyümlü üzerinde yürüyordum. Türkiye'nin ve dünyanın bütün renkleriyle İstanbul hayatının sevecen ve yorgun akışı içinde karşılaşılıyordum. Böylece İstanbul resmime bir tasvir olarak değil, bir ruh olarak girdi. En çok İstanbul'dan öğrendim. Bütün Anadolu'nun, giderek bütün dünyanın okulu olan bu büyümlü kentte ona gelen bütün yabancıların, kentin kucağında kendileri olarak büyümlüklerine ve kente bir şeyler kattıklarına tanık oldum.”⁸²

Büyük metropolleri ruhsuzluğun gezindiği ölümler şehrine benzetmiş ve metropollerde insan sanatçı ilişkisini ise şu sözleriyle tasvir etmiştir.

⁸¹ A.g.e.

⁸² <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=585§ion=550&periodID=&pageNo=2&exhlD=0>

Metropoller ise birer labirenttir. Kendinizi kaybedebileceğiniz, bulabileceğiniz ama her iki süreçte de kaçınılmaz olarak biçimleneceğiniz dev atölyeler. Gürültü ve her türlü kirlilik içinde çalışan insan üretim merkezleri.

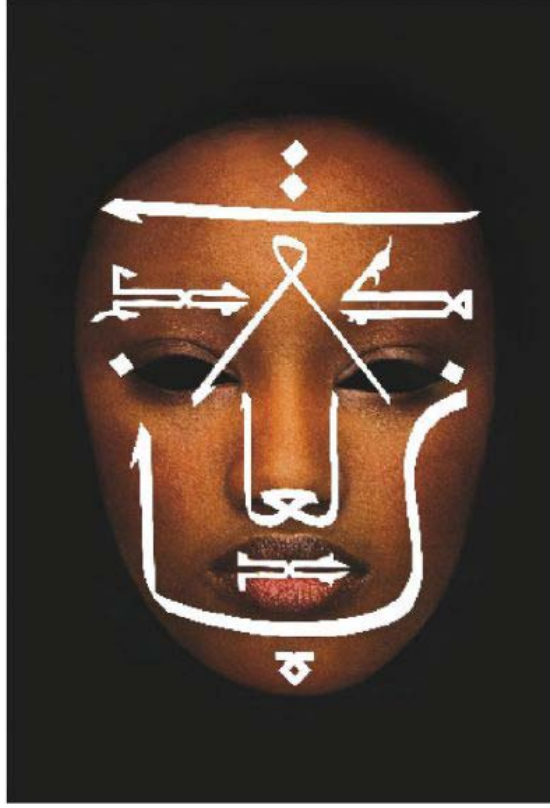
Varlığı ve yokluğu barındıran ikilemiyle büyük kentler hem Metropol hem *Nekropol'dür''. Yaşadığım üç darbenin tüm Türkiye'yle beraber benim hayatımı da karartan gölgesi ve akademik hayatımda yaşadığım haksızlıklar nedeniyle çok bunaldığım, yeni bir dünyaya sığınmak için gittiğim ülkelerde yine de bana çok acılar veren, yaşama ve üretme sevincimi gölgeleyen ülkemi hep özledim. Özellikle en büyük okulum olan, içinde o acılı yılları yaşamaktan yine de mutlu olduğum İstanbul'u. Bir sanatçı kadar yalnız bırakılmış, güzellikleri karartılmış, yaşamın canhıraş gürültüsü içinde sesi, müziği duyulmaz olmuş İstanbul'la ortak bir kaderi yaşadığımızı düşündüm her zaman.''... Sanat yaşamım, dünyanın bu en güzel kentinde, insanlara üstünde yaşadıkları, ellerinde tuttukları ama göremedikleri şeyleri göstermekle geçti. Yeni olana hep inandım. Yeni ve taze olanın dirimsel gücüne. Ama belki bundan da çok yeninin içindeki eskiye ve belleğe inandım.... Stüdyomdan hayatın kokusunu, sorunlarını ve gölgelerini her zaman kaydeden bir alıcım oldu. Bu nedenle benim yerel ya da evrensel olmak kuşkularım olmadı. Her zaman, her şeyin duygularımın hızına göre çok ağır cereyan ettiği bu coğrafyada, keşfedebilmenin, yeniden yeniden yaratabilmenin gücüyle ayakta kaldım'' diye belirtmiştir. "Hava Su Toprak Ateş", "Sır", "İz" gibi isimleri olan anlamlı sergilerinde eski yazı, kolaj, mekan yerleştirme, video, şiirlerle geleneğin ve güncelliğin biçim tekniğini kullanmıştır. geleneksel sanatın motifleri, tuval üzerinde, yeni anlamlar üretilmesinde farklı anlam örgüleri ile işlevsellik yüklenmiştir. Balkan Naci İslimyeli' Dersaadet / Tuhaflıklar isimli sergisinde kolaj tekniği için "Sanat bir kolaj. İmge, etki, ses, görüntü vb. arasından yazar kendi kelimelerini seçiyor, ressam kendi görüntülerini seçiyor, müzisyen kendi seslerini seçiyor veya çağdaş sanatla uğraşanlar hepsinden birşeyler seçip onları bir araya getiriyor. Bilinçaltı da bir kolaj, beyne depolanmış imgelerin sanatçı muayedesini içinde oluşturduğu özel trafikle biçim bulması, yeni bir bütünlük oluşturması." demiştir. Sergi yapılacak mekanların ,yapılan eserle uyumuna dikkat çeken Balkan Naci İslimyeli " *Bir resim sergisi bile açsanız mekana saygılı olmanız gerekiyor. Bir serginin yerleşimi de bir*

enstalasyondur aslında. Hele bir enstalasyon yapacaksanız, mekanla organik bir bağ içindeyse projeniz, çok daha kuvvetli bir ilişki kurmanız gerekiyor.”⁸³ demiştir. “Hava-Su-Toprak-Ateş ve İstanbul” adını verdiği sergisinde 200 eserini İstanbul'un yedi tepesiyle özdeşleştirerek yedi bölüme ayırarak mekanı simgeleştirmiş, “*Gelenekle çağdaşı, dünle bugünü buluşturan, bir toplumun trajikomik hikayesini ironiyle veren, bir sanatçının sonsuz yaratıcılığının örneklerini şiirselleş*”⁸⁴ tirmiştir. Sergi görselleriyle birlikte verilen videoda sergisi hakkındaki düşüncelerini anlatmış ve kendi yazdığı şiirlerini seslendirmiştir. Türk İslâm geleneğine ait yazıları kendine özgü bir dille felsefi düşünceyle harmanlayıp, çağdaş bir şekilde yorumlamıştır. Yazının her zaman deseni olduğunu söyleyen Balkan Naci İslimyeli “Yazı sanatının geleneksel ihtişamını bugünkü göçmen yüzler üzerinden izleyiciye yansıtarak verdiği yazı-yazgı ilişkisini tümleyen hat örneklerine İslimyeli “yüz okumaları”⁸⁴ demiştir. Sergideki yüzleri üç bölüme ayıran. “Ben kendimi her zaman bir portre ressamı olarak tanımladım. Yüzler bütün bireysel sarsıntıların bir haritası gibi geldi bana... Yüz sanki yaşlandıkça gizli bir bilgiyle donanır...” gibi sözlerle insan yüzleriyle olan bağını anlatan sanatçının bu bağ İstanbul ile bağdaştırılmış ilgi çekici hale getirmiştir. Yüzler İslâm ülkelerinden gelen Afrikalı göçmenlerin İstanbul'daki yaşam savaşına göndermelerde bulunarak sosyal toplumsal problemlere gönderme yapmıştır. Maskeler serisinde ise bir yüz başka bir yüze maske oluyor “...Tutkularımız ya da zavallı aidiyetlerimiz bizi hep bir maskeyle dolaşmaya mahkum eder. Bir ötekinin maskesiyle...”⁸⁵ sözleriyle insanın iki yüzölçümüne dikkat çekmiştir.

⁸³ Balkan Naci 40. Sanat Yılı'nı İstanbul ile Taçlandırıyor, <http://www.kariyer.net/kariyer-rehberi/buyuk-ressam-prof-balkan-naci-islmyeli/80>

⁸⁴ Özlem İnay Erten, *Öyküsü: Ben Balkan Naci*, <http://www.lebriz.com/pages/lspd.aspx?lang=TR§ionID=3&articleID=>

⁸⁵ A.g.e.



Resim 76: Balkan Naci İslimyeli, Afrika, Kara Yazı Serisi, 2009,tuval üzerine sınırlı baskı, 150x120cm

SONUÇ

Sanat her zaman çağındaki değişimlerden etkilenmekte, sanatçı da bu değişimlere bağlı olarak eserlerini oluşturmaktadır. Çağdaş Türk resmi bir yandan evrensel olma arayışlarına girerken diğer yandan kendi kültürel kaynaklarının farkına varabilmiştir. Yüzyılların birikimi ve deneyimi olan geleneksel sanatlar, çağın resimsel anlatım biçimiyle kaynaşarak Türk ressamların tuvalinde yansımaları bulmuş, sanatçı öncesiyle ve sonrasıyla bütünleşebildiği oranda kalıcı olabilmıştır. Tarihsel dönemlerdeki dinsel, sosyal, politik, kültürel, endüstriyel, felsefi düşünceler, gibi kesintisiz olarak devam eden gelişmeler bir önceki dönemin gelişmelerini takip ederek yeni bir varlık olarak ortaya çıkmakta, bir ihtiyaca cevap verdiği zaman içinde varlığını korumakta, ihtiyacı hissedilmediği zaman ortadan çekilmektedir. Bir çağdan başka bir döneme geçerken biçimsel değişime uğrayan minyatürlerdeki çok bakışlı yüzeysel mekan anlayışı, önemini kaybederken, bazı biçimsel özelliklerini başka dönemlere de yansıtmıştır.

Rönesans resmiyle biçimlenen üç boyutlu yarılsamalı gerçeklik, sürekli değişerek, günümüzdeki sanal ortam gerçekliğine kadar geline duruma öncülük ederek dünyanın ve mekanın algılanması anlayışının devamlı sorgulanmasına neden olmuştur. 19 yy da Çağdaş insanın geleneksel yaşantı şeklinin değişmesiyle birlikte, insanlar ve mekanlarda yer değiştirmiş yeni yaşam alanları sosyal ilişkilerde kopukluklar ortaya çıkararak insanların içine dönmesi problemini beraberinde getirmiştir. Yalnızlığa mahkum olan insanın bu yalnızlık duygusunun resim sanatındaki mekana yansımaları da farklı olmuştur. Kimi zaman duyguların abartılı bir biçimde bozguna uğratılmasıyla , kimi zamanda bilinç altının kurcalanarak açığa çıkarılması şeklinde ortaya çıkmıştır. Sanatta en büyük kırılmanın yaşandığı kübizimde nesnenin görünüşü değil nesnenin özü önemlidir anlayışı sanatçıları tinsel, mutlak arayışa yöneltmiştir. Kübizimde biçimlerin parçalanması geometriyi 20 yy temel meselelerinden birisi kılmıştır Soyut olanın somutlaştırılması metafizik bir estetiği ortaya çıkarmış kübizmi soyut sanatın öncüsü yapmıştır. Soyut mekan

anlayışı ise Minimalizme kadar uzanan sanat düşüncelerinin öncülüğünü yapmıştır.

Günümüz sanatçısı ise olabildiğince değişik biçim arayışlarıyla mekansal kurgulamasını yapmaktadır. Türk resim sanatında da çağdaşlaşma eğilimleri doğrultusunda mekan ve insan ilişkilerini kapsayan birçok etkinlikler ortaya çıkmıştır. Asırlarca dönemin düşünce tarzına uygun olarak yapılan yüzeysel mekan resimleri Levni, Buhari gibi nakkaşların resimlerinde yavaş yavaş özelliğini kaybetmiştir. Türk resim sanatında askeri okullarda yetişen asker ressamın yurtdışına gönderilmesi, dönüşlerinde Batıdaki gelişmeler ve sanatsal akımlar örnek alınarak, uygulamaya geçilmesi, çok yönlü çalışma eğilimlerini de beraberinde getirmiştir. Resimsel düzlemde mekan, çok bakışlı mekan anlayışından derinlik ve yüzeysellik arasında gelgitlerin yaşandığı mekansal düzenleme,perspektifle birlikte hacim ve derinlik kazanarak insanı merkeze yerleştiren kapalı mekana dönüşmüştür. 1950 sonrası çoğunlukla doğu batı sentezi yapılarak eserler ortaya konmuştur. Soyutlama tarzında eserler veren sanatçılarla beraber konudan çok resmin mekan düzenlemesine önem veren geometrik yapılanma ve geleneksel motif ağırlıklı çalışmalar,(hat,kaligrafik yazı,halı ,kilim motifleri gibi) yapan sanatçılar sanatçılar Türk resim sanatının modernleşme sürecinde öncülük etmiştir.

Sanatçı dış dünyadan aldığı izlenimleri, kişisel algılamalarıyla ve deneyimleriyle harmanlayarak şekillendirir ve görünür hale getirerek özel mekan oluşturur.

Büyük mekan olan kainatın bütün örnek ve modellerini içinde bulunduran insan aslında bir mekandır. Yaradılıştaki sahip olduğu, birbirinden farklı kanunlardan oluşan sembolik mekanlara sahiptir. İnsanın hafıza, hayal, ruh, akıl ve kalp gibi içsel duyguları ile iç mekana, dış dünyada yer kaplayan fiziksel görüntüsünü yansıtan bedeni ise dışsal mekana benzetebiliriz. insan bedeni gibi olan mekanlar iç alanlarla dış alanlar arasında ilişkilerle hem birbirini desteklemiş hem birbirinden bağımsız olmuştur. İç ve dış arasındaki ikilemi taşıyan insanın iç mekanını bir labirente benzetirsek, sanatçının mekansal yolculuğu iç çelişkilerinden kurtulmanın arayışındır. Bu arayış Türk sanatçısı kendini kabullenmeye, kendini aramaya, ruhsal dünyasına anlam

vererek dış dünya ile olan ilişkilerine ait kurtarıcı mekanlar bulmaya zorlamıştır.

KAYNAKÇA

ANDIÇ, Fuat ve ANDIÇ, Süphan, (2002) *Kırım Savaşı, Âli Paşa ve Paris Antlaşması*; İstanbul: Eren Yayıncılık

AND, M,(2002) Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002.

ANTMEN A., (2005) “*Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960–1980)*” (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi SBE

AKDENİZ, H. (1990), *Çağdaş Resim Sanatında Kuram-Düşünce Boyutu ve Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma*, DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi

AKSOY, F.; (1995)"*16.yüzyıl ressamı Matrakçı Nasuh: Doğunun Leonardo da Vinci'si, Osmanlıların Renk Ustası*", Milliyet Sanat, 14 Ocak 1977, s.214, s.18-20 CEZAR, Mustafa; *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi* (2 cilt), Erol Kerim Aksoy Vakfı, İstanbul

ARSEVEN,E.C. (1956) *Türk Sanatı Tarihi* : Milli Eğitim Basım Evi

ARTUN A, (2003) “*Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*”, *Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayınları, İstanbul

ASLANAPA, O (1993).*Türk Sanatı*:Remzi Kitap Evi İstanbul

_____ (1981).*Türk ve İslam Sanatı*:İnkılap Ve Aka Kitap Evi

ATABEK, Ö.F., (2003) *Türk İslam Süsleme Sanatları: Hüsn-i Hat, Tezhip, Minyatür*, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara, 2000.

AYVAZOĞLU, B. (1989) *İslam Estetiği ve İnsan*, Çağ Yayınları, İstanbul

BANU M, (2005) *Banu, Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

BASKAN, S. (2007), "Türk Resmine Yansıyan Tarih ya da Tarihselcilik Arayışları" SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Mayıs 2007,SAYI:15.SS91-110

_____. (1997),*Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

BATUR E,(1997) , *Modernizmin Serüveni*,Y.K.Y. Yay., İstanbul,

_____.(2004): *İmgeleri Kim dinler?* Yapı Kredi Yay.İstanbul

_____. (1994), "Cihat Burak", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. II, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul: 334

BACHELARD G., *Mekanın Poetikası*,Çev.:Aykut Derman, İstanbul, Kesit Yayınları

BAYRAK T, (2006) "*Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler*" Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat DalıYüksek Lisans Tezi, Erzurum

BEHZAD, Tahirzade, H. (1953) "*Minyatürün Tekniği*", İlahiyat Fakültesi Dergisi, S.1, Ankara

BERNARD E.(2001) *Cezanne Üzerine Anılar* , Çev.: Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi Ankara

BERK, N., TURANİ, A. (1981)"*Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Sanatı Tarihi*", Cilt. 2, İstanbul, Tıglat Yayınları

BÜYÜKİŞLEYEN M. Z (1978) "*Sanat Eserlerini İnceleme*", Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu Yayınları, Ankara

ÇALIŞIR, D., ÖGEL,S.(2005) *Şeker Ahmed Paşa'nın resimleri bağlamında bir değerlendirme* İTÜ Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Cilt:2, Sayı:1

ÇAĞDAŞ, Ö.(2007)*Soyut ve Soyutlamacı Eğilimler Kapsamında Türk Resminde manzara*, Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.E Resim, Yüksek Lisans Tezi

ÇAM, N.(1997), *İslâm'da Sanat Sanatta İslâm*, Akçağ Yayınları, İstanbul

ÇOKER, A.(1979) ,Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 315, Mayıs

_____ (1983) “*Osman Hamdi ve Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane*”, M.S.Ü. Yayınları, İstanbul

_____ (1983) “*Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar*”, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, S.2/9, Ocak

ÇORUHLU, Y., (2000) “*Türk İslam Sanatının ABC’si*”, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

DERMAN. F., (200) Yeni Türkiye: 701 Osmanlı Özel Sayısı IV: Kültür ve Sanat. 34

DİLMAÇ O. (2012). “*Avrupa’da Eğitim Gören Sanatçılarımızın Çağdaş Türk Sanatının Gelişimindeki Rolü*”, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt:2, Sayı/No.4

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997) Y.E.M. Yay., İstanbul

EDHEM, H, “*Elvahı Nakşiye Koleksiyonu;*” Milliyet Yayınları, bugünkü dile aktaran: G. Elibal, 1.basım

ERSOY, S.(2006) Akbulut, *Osmanlı Minyatür Tekniği*, İnkansa Matbaacılık, Ankara

ESİN, E. (1970) “*Orta Asya Türklerinde Manihailik*”, Türk Kültürü El Kitabı, Cilt: II.

_____ (1972) “*Burkan ve Mani Dinleri Çevresinde Türk Sanatı (Doğu Türkistan ve Kansu’da)*”, Türk Kültürü El Kitabı, Cilt: II. Kısım , Milli Eğitim Basımevi,

_____ (1985), Türk Kültür Tarihi, İç Asyadaki Erken Safhalar, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara

GERMANER, S.(1999) *Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı “Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri”*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul

GÜNSEL, R., T. Erol, (1981) *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C.1, Tıglat Basımevi, İstanbul

GİRAY, K. (1995) “*Türk Resim Sanatı Tarihine Bir Bakış*”, Sabancı Koleksiyonu, İstanbul

- GÖREN, A.K. (1997) "*Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*", Şişli Belediyesi-İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Yayını, İstanbul
- _____ (2011) IOO Koleksiyonda Nuri İyem. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları İstanbul
- _____ (1998). Dogu Batı. (3. Basım). "*Dogu'da ve Batı'da İnsanı Betimlemenin Kısa Bir Öyküsü*" 2, 111-143. Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları. Ankara.
- GUİLBAUT, S. (2009) *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?*, İstanbul, Sel Yayıncılık
- GÜNER, İ. (2003) *Türk Minyatür Sanatı: Başlangıcından Osmanlılara*, Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Ankara
- GÜRÇAĞLAR, A. (2003) "Gelenek-Evrensellik –İmgelem-Gerçeklik:" *Cihat Burak*" Antik Dekor Sayı 82, syf:86-84
- HAYDAROĞLU, M. (2004) *Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem "Ben Mehmed Siyah Kalem İnsanlar ve Cinlerin Ustası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- İNAL, G. (1995) *Türk Minyatür Sanatı: Başlangıcından Osmanlılara*, Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 1995.
- İPŞİROĞLU, M. Ş. (2005) *İslamda Resim Yasağı Ve Sonuçları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- _____ M.Ş. (2008) *Bozkır Rüzgarı: Siyahkalem*, İstanbul, Yapı Kredi Bankası Yayınları
- İSLİMYELİ, N. (1965) *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Ankara
- KARAMAĞARALI, B. (1984) *Muhammet Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler*", Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara
- KINALI N. "1960 Sonrası Figüratif Resimde Mekân Sorunu" Sakarya Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı 22/06/2006 Yüksek Lisans Tezi

KILIÇ, E. *Manzara - Doğa Teknik ve Üslup Bakımından 1930'lara Kadar Türk Resmi'nde Manzara* Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 3.cilt., Sayı: 3-4

LYNTON,N.(1982) ,Modern Sanatın Öyküsü, Çev:Cevat Çapan-Sadi Öziş, Renzi Kitabevi, İstanbul

MAHİR, B,(2005) *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul,

_____, (2005) “*Minyatür*”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.30, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara,

PEKPELVAN, B. (2005), “*Halk Kültürü Maddi Ürünlerinde Değişim*”, Halk Kültüründe Değişim Uluslararası Sempozyum Bildirileri, Kocaeli, İstanbul

PONTY , M., M. (2003) “*Göz ve Tin,*” Türkçesi:Ahmet Soysal, İstanbul, Metis Yayınları

ÖZGÜL,G.EDA.’’Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir:Matrakçı Nasuh’un Topoğrafik Tasvirleri’’Bahçeşehir Üniversitesi Milli Folklor 24 Sayı 96

ÖZSEZGİN, K; (1994) “*Türk Plastik Sanatçıları*” YKY, 1.baskı, İstanbul

_____ (1983) “*Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi Dönemi*”, Tisa Matbaası, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara

ÖZSEZGİN,Kaya (1988)’’*Eski Biçimler Yeni Deneyimler*’’ Milliyet Sanat Yayınları, Sayı: 89, 1988

PARRAMON J. M. Parramon(1997) “*Işık ve Gölge*” Remzi Kitabevi İstanbul, Çev: Erol Erduran,Ercan Tuzcular

RENDA, G. (1977) “ *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*” (1700-1850), Ankara

SEVİNÇGÜL, Ö, (1993) “*Gizli Dünyalar*”, Zafer İlmî Araştırmalar Dergisi, Adapazarı, Ekim

TANALTAY E. (1989) “*Sanat Ustalarıyla Bir Gün*”, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul

TANINDI, Z.(1996), *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara

TANSUĞ S.,(1995) , *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, 4. baskı, İstanbul

_____ (1982), “İzmir’deki Sempozyum ve Cihat Burak’ın Porselen Bibloları”, Sanat Çevresi, Şubat, İstanbul:20-21.

TOLLU, C. (1967) *Şeker Ahmet Paşa*, M.E.B. Devlet Kitapları, İstanbul

ÜNVER, S. (1949) *Ressam Levni: Hayatı ve Eserleri*, İstanbul

YAMAN, Zeynep Yasa(1992), “1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Yayınlanmamış Doktora Tezi,Ankara.

YERLİ, M (2006). "Uygur Türklerinin İnanç Sistemlerinin Resim Sanatlarına Etkileri" Eğitim Dergisi. Sayı: 13. (Ekim 2006). Salı, 28 Şubat 2012, 16:02<http://www.soruegitim.com/uygurlar-doneminin-ozellikleri-ve-uygurlar-donemine-ait-eserler/>

YETKİN, S. K. (1953): *İslâm Minyatürünün Estetiği*. A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1. Sayı

_____ “İslam Sanatının Mahiyeti”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı: 1, 44.

_____ (1984) “İslam Ülkelerinde Sanat”, İstanbul

YOLCU E. (2012) “Resimde Mekan Olgusu” Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Mayıs-Haziran Resim Enver Yolcu, Resim Sanatında Mekân ve Derinlik

YURTAYDIN, Hüseyin Gazi, “İslam Resminin Menşeleri ve Başlangıçları”, Ankara

_____ (1958) "Başlangıcından XVIII. Yüzyıl Sonlarına Kadar Müslüman Minyatürü", A.Ü. İlahiyat Fakültesi Yıllık Araştırmalar Dergisi, II Ankara

YURDAYDIN Hüseyin G. YURDAYDIN (1976) Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman, Türk Tarih Kurumu I.Dizi-Sa.3, Ankara

Worringer, W. (1985) *Soyutlama ve Özdeşleşim*, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları

WÖLFFLİN, H, (1973) *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Çev: Hayrullah Örs İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

İNTERNET KAYNAKLARI

Geleneksel Süsleme sanatları

<http://hbogm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kursprogramlari/sanat/moduller/cagMustafaOrkun.MuftuoğluBatıResimSanatının19.YüzyılÖncesiTürkResimSanatınaBiçimselEtkileri>

[http://www.academia.edu/1160136/_Duyusal_Hacım20 - 21 Ekim 2011, YTÜ](http://www.academia.edu/1160136/_Duyusal_Hacım20-21Ekim2011,YTÜ)

Gencer Ali İhsan <http://www.bilimtarihi.org/pdfs/KIRIM.pdf>. Osmanlı Tarihi .

<http://bilgibirikimi.net/2012/04/01/osmanli-devletinde-islahat-hareketleri>

<http://iys.inonu.edu.tr/webpanel/dosyalar/988/file/sayi04/85-101.pdf>

[http:// Milli Folklor.com](http://MilliFolklor.com).

[http://E- dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/viewfile/3252/314](http://E-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/viewfile/3252/314)

<http://ercaninal.blogspot.com/2013/01/harbiye-mektebi-mekteb-i-harbiye.html>

<http://kavramsalsanat.blogcu.com/askeri-okullar-ve-resim-dersi/1133967>
AYVAZOĞLU, Beşir, İslam Estetiği, Ağaç Yayıncılık Ltd. Şti., İstanbul 1992

<http://theearthhistoryjournal.blogspot.com/2011/02/mogol-devri-1256-1335-minyaturlu.html>İslam ve Sanat

<http://turksanati.wordpress.com/2007/08/12/minyatur-sanati-1/> MİNYATÜR SANATI-1 Yayınlanma Ağustos 12, 2007

<http://www.altinoran.com/2011/12/16/minyatur-resime-bakis/>

<http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0809.asp> Yrd. Doç. Dr. Aykut

<http://www.belgeler.com/blg/2ocx/modern-ve-postmodern-tartismalarda-yontemsel-yaklasim-onerisi-huseyin-hakan-gazioglu>

<http://www.beyazegitim.com/cagdas-turk-resim-sanati.htm>)

Aykut Gürçağlar Osman Hamdi Bey ve Jean-Leon Grome5 Ocak 2013

<http://www.antikalar.com>.

<http://www.buzlu.org/ehl-i-hiref/askasim> 22

<http://www.denizce.com/tduygur.asp> Salı, 28 Şubat 2012

<http://www.gozlemci.net/2225-islahat-fermani-ve-maddeleri.html>

http://tr.wikipedia.org/wiki/Islahat_Ferman%C4%B1Tanzimât_Fermânı

<http://www.millisaraylar.gov.tr/portalmain/Sultans.aspx?Kisild=2> Sarayda Yaşamış Şahsiyetler

<http://www.minyatur-sanati.com/minyatur/osmanli-doneminde-minyatur-sanati.html>23 March 2013Osmanlı Döneminde Minyatür Sanatı

<http://www.harpak.edu.tr/pageContainer.aspx?PID=1> ASKERİ OKULLAR VE RESİM DERSİ

<http://www.soruegitim.com/uygurlar-doneminin-ozellikleri-ve-uygurlar-donemine-ait-eserler>

<http://www.yagmurdergisi.com.tr/archives/konu/turk-islam-sanatinda->

http://www.yaklasansaat.com/dunyamiz/bilim_ve_teknoloji/islam_teknolojisini_n_batiya_gecis_yollari.asp7 Ekim 1995 / YALÇIN ÇETINKAYA

Kuzucular Şahamettin, 19.yy.Çağdaş Resim Sanatımız ve Askeri Ressamlar, edebiyadvesanatakademisi.com/sanat/

Osmanlı Döneminde Minyatür SanatıTürkiye'de Gelenekli ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi – Uşak sosyaldergi.usak.edu.tr/2009_2/200902_BPEKPELVAN.pdf

www.egitim.gen.tr/site/arsiv/47-13/209-uygur-resim.html

Şeker Ahmed Paşa'nın resimleri bağlamında bir değerlendirme Deniz ÇALIŞIR, Semra ÖGEL

İstanbul http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/viewFile/1074/1065

Yurdaydın, H.G. Matrakçı Nasuh,

www.lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=880 Yayın tarihi : 25 Şubat 2011

Nazlı, Ş. (2012)— Yorum Ya <http://www.beyazegitim.com/cagdas-turk-resim-sanati.htm>

Yaver, Ş. Minyatür Sanatları, http://www.istanbulkulturenvanteri.gov.tr/halk-kulturu/detay/envanter_id/65

Yolcu, E. Resim Sanatında Mekân ve Derinlik Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi

http://www.enveryolcu.com.tr/ey/kaleninsesi/resimsanatinda_mekan_derinlik.html

<http://tr.scribd.com/doc/61713492/41/Alg%C4%B1lamada-Nesnel-Faktorler>

ÖZGEÇMİŞ

Sohbet Karakaş 1964 Tokat-Almus doğmuştur. Orta öğrenimini Tokat Gazi Osman Paşa Lisesinde, lisans eğitimini Beykent Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde tamamlamıştır.2012 yılında Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalında Yüksek Lisans Eğitimine başlamıştır. Çeşitli karma sergilerine katılmış, kişisel sergiler açmıştır. 2013 Mimar Sinan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Pedagojik Formasyon eğitimini tamamlamıştır.