DİCLE ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

RESİM-İŞ EĞİTİMİ PROGRAMI

19. YÜZYIL TÜRK RESİM SANATINDA BATI TARZI FİGÜR ANLAYIŞI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Süheyla ATABAY

DİYARBAKIR-2017

DİCLE ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

RESİM-İŞ EĞİTİMİ PROGRAMI

19. YÜZYIL TÜRK RESİM SANATINDA BATI TARZI FİGÜR ANLAYIŞI

HAZIRLAYAN

Süheyla ATABAY

Tez Danışmanı

Doç. Dr. F. Evren DAŞDAĞ

DİYARBAKIR-2017

D.Ü.Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Bu çalışma jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi bilim dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir. 24/05/2017

Başkan : Doç. Dr. İrfan YILDIZ

Tez Danışmanı : Doç. Dr. F. Evren DAŞDAĞ

Üye : Yrd. Doç. Dr. Dilara KARAKAŞ TABAK

Onay

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. İlhami BULUT

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Tezimin içerdiği yenilik ve sonuçları başka bir yerden almadığımı ve bu tezi Dicle Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünden başka bir bilim kuruluşuna akademik gaye ve unvan almak amacıyla vermediğimi; tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

Süheyla ATABAY

24/05/2017

ÖNSÖZ

Resim sanatı tarihinin var oluşu, insanlık tarihinin gelişimi ile birlikte başlamıştır. İnsanlar, doğayı anlama çabasının ve kendini ifade etme biçiminin bir sentezi olarak resim çizmişlerdir. Doğaya karşı hayatta kalma mücadelesi veren insanoğlu farkında olmadan resim sanatını da başlatmıştır. Mağaralara çizilen insan ve hayvan resimleri çizilmiş ilk figüratif resimler arasında gösterilebilir. O tarihten günümüze kadar geçen süreçte resim sanatının temel konusu, insan figürü etrafında şekillenmiştir.

Yüzyıllardır ele alınan insan figürünün resim sanatında yer alması bulunduğu ülkeye, tarihe göre değişiklik göstermiştir. Türk resminde, minyatürlerde tek boyutlu olarak konu edilen figür, tarihsel belge niteliği taşımıştır. Bu durum 19. yüzyılda Batı sanatının etkisiyle değişmiş ve gelişmiştir. Batı tarzı figüratif resim Türk sanatçılar için bir ifade biçimi olmuştur.

Bu çalışmada amaç, Osmanlı ve Türk resim sanatında yaşanan değişimleri ve 19. yüzyıl Batı sanatının, Türk resim sanatının figür anlayışı üzerindeki etkisini incelemektir.

Araştırmamın her aşamasının özenli ve düzenli bir şekilde planlanmasında bana yardımcı olan, yol gösteren saygıdeğer danışman hocam, Doç. Dr. F. Evren DAŞDAĞ'a, beni bu araştırma konusuna yönlendiren hocam Prof. Dr. Nimet KESER'e, danıştığım Öğr. Gör. Bahattin EREN'e ve araştırmam boyunca yardımlarını esirgemeyen tüm hocalarıma teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca bu çalışmam sırasında bana gösterdikleri özverili destek için eşim ve tüm aileme teşekkürlerimi iletirim.

Süheyla ATABAY

ÖZET

Bu araştırmada, 19. yüzyılda figürün, Batı resim sanatında nasıl kullanıldığı ve bu tarzın Türk resim sanatını nasıl etkilediği incelenmektedir.

Öncelikle figür, resim sanatında bir anlatım şekli olarak kullanılmıştır. Figür, mağara duvarlarına kazındığı ilk günden beri bir amaç olmuştur. Figür, oluşturulduğu toplumun olaylarından etkilenmiş ve resim sanatına da çeşitli yansımaları olmuştur. Batı'da Yunan sanatıyla başlayan figür, Rönesans dönemiyle popülerlik kazanmış ve her zaman bu popülerliğini sürdürmüştür. Antik Yunan resminde tanrılar insan bedeniyle resmedildikleri halde ilk hıristiyanlık döneminde, gerçek insan görüntüsünün yerini ikonalar almıştır. Çağdaş dünya oluşumunun temeli olan Rönesans döneminde ise yeni kurallar ile birlikte resme perspektif girmiştir. Ressamların figür anlayışı bakımından antikiteden yararlanması ve perspektifin kullanılması ile figüratif resimlerde ideal güzelliğe ulaşılmaya çalışılmıştır.

16. yüzyılda Michalengelo resimlerinde sayısız figürler kullanarak, kendinden sonra gelen ressamları etkilemiştir. 17. yüzyıla kadar resimlerde işlenen mitolojik konular devam ederken, yaşanan toplumsal ve siyasal değişikliklerle birlikte 18. yüzyılda Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali ile toplumsal konular önem kazanmıştır. 19. yüzyılda ise geçmişin izleri sürerken aynı zamanda modern sanatın temelleri atılmıştır.

Batı resim sanatı böylece gelişimini sürdürürken Türk resim sanatı ancak 19. yüzyılda yeniliklere açılmış ve Batıdaki gelişmeleri yakından takip etmeye başlamıştır. 19. yüzyıl öncesi Türk resmine bakıldığında sanatın minyatür resimleriyle sınırlı olduğu görülmektedir. Yerleşik düzene geçen Türk devletleri yaşadıkları olayları anlatmak amacıyla ışık ve gölgenin olmadığı minyatür resimleri yapmışlardır. İşlenen konular genellikle savaş, av sahneleri, yapılan bazı törenler ve günlük yaşamdan kesitler olmuştur. Yapılan bu resimler 12. yüzyıldan itibaren kitap resmi olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Bu bakımdan Türk resim sanatının başlangıcı olarak minyatür sanatı kabul edilmektedir.

İstanbul'un fethinden sonra Batılı ressamların ülkemize gelmesi ve Batı tarzı resim yapmaları Türk resim sanatında bir ilerleme sağlamamıştır. Çünkü yapılan resimler ancak saray içinde kalmış, yayılmamış ve bu anlamda bir gelişme görülmemiştir. Sanat; İslam dini düşüncesine göre stilize edilerek yapılan resimler ve minyatürler ile devam etmiştir.

Matrakçı Nasuh kent görünümlerini betimleyen topografik etkiye sahip minyatürler yapmıştır. 17. yüzyılda yapılan bu resimlerden sonra 18. yüzyılda askeri alandaki yenileşme hareketleri ile birlikte resim sanatında da bazı gelişmeler ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılda ilan edilen Tanzimat Fermanı ile yenileşme hareketleri başlamıştır. İlk yenilik askeri öğrencilere teknik resim eğitimi verilmesi olmuştur. Yurt dışından hocalar getirilerek ve bazı öğrenciler yurt dışına gönderilerek resim eğitimlerine başlanmıştır. Askeri eğitim için Avrupa'ya gönderilen öğrenciler resim sanatını öğrenmiştir. Aynı zamanda yurt dışında resim eğitimi veren okulların katkısı göz önünde bulundurularak ülkemizde de bu okullara benzer türde çeşitli eğitim kurumları açılmıştır. Bu okullarda verilen eğitim sayesinde Türk resim sanatı gelişmeye başlamıştır.

Resim eğitimi alan ressamlar öncelikle natürmort ve manzara türü eserler üretirken, daha sonra bazıları resimlerinde küçük veya silüet şeklinde figürlere yer vermişlerdir. Bu ressamlardan Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid'in resimlerinin çoğu natürmort resimlerdir. Bu dönemde özellikle Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Şehzade Abdülmecid Efendi figüratif resimlere eserlerinde daha çok yer vermişlerdir. Ancak figürün Türk resminde yer almasını sağlayan Osman Hamdi Bey, kendi kültürünü yansıtan resimler yapmıştır. Aynı zamanda Halil Paşa da manzara resminin yanında çok sayıda figür çalışmıştır. Figüratif resimler için hem ülkemizdeki ressamlar hem de yabancı ressamlar fotoğraftan yararlanmıştır. Bu anlamda resimde fotoğraf makinesinin yeri ayrı bir öneme sahiptir. Fotoğrafın kullanılmasıyla birlikte resimdeki konu çeşitliliği de artmıştır. Özellikle oryantalist konuların işlendiği resimlerde çoğunlukla fotoğraftan yararlanılmıştır.

Batı ve Türk sanatını etkileyen olaylar sonucunda figüratif resim her zaman önemli bir yere sahip olmuştur. Çünkü insan merkezli gelişen olayların anlatımında da yine insan figürleri kullanılmaktadır. Bundan dolayı figüratif resim her dönemin özelliğine göre bir değişim göstermiştir. Batı sanatında yaşanan kültürel değişmeler resim sanatının süreçlerini oluştururken; kendini Batı'ya kapatan Türk sanatında bu değişimlerin yansıması, ancak 19. yüzyılda gerçekleşmiştir.

Anahtar Kelimeler: 19. Yüzyıl Türk resim sanatı, Avrupa resim sanatı, figür, figüratif resim

ABSTRACT

The present study investigates how figure was used in Western painting art in 19th century and how this style influenced Turkish art.

To begin with, figure has been used in painting art as a form of expression. Figure has been an objective since the date on which it was carved on cave walls for the first time. Figure has been influenced by incidents of the community in which it has been created and has had various effects on painting art also. In the west, figure began by Greek art while it became popular during Renaissance and has always maintained this popularity. Gods were portrayed in the body of human in ancient Greek art while icons replaced real human body in early Christianity. On the other hand, perspective was introduced in painting with new rules in Renaissance era on which contemporary world formation. Ideal beauty was aimed to be achieved in figurative paintings by painters benefiting from antiquity and using perspective with respect to figure concept.

Michelangelo using numerous figures in his paintings in 16th century influenced his successors. Mythological subjects were maintained to be depicted until 17th century while social facts became important upon the experienced social and political changes upon the industrial revolution in 18th century and the French revolution. In 19th century, traces of the past persisted while foundation of modern art was laid.

While western art kept growing in such way, Turkish painting art was not open to novelties until 19th century. After that, it followed developments in the west closely. Considering Turkish painting before 19th century, it is seen that the art is limited by miniatures only. Turkish states depicted events that they experienced on miniatures with no light and shadow after they settled. Subjects that were depicted include war, hunting scenes, certain rituals and slices of everyday life. These paintings were begun to be used as book figures from 12th century. Thus, miniature art is assumed as the beginning of Turkish painting art.

The fact that western painters came to our country and painted western style paintings after the conquest of Istanbul did not cause any progress in Turkish painting art because the paintings stayed within the palace and not made spread. Thus, no development occurred.

The art continued through stylized depictions and miniatures. Matrakçı Nasuh depicted city scenes having topographic effect as miniatures. Levni, who is the famous painter during the tulip era in 17th century, did miniatures having perspective effect with light and shadow. In 18th century after these works accomplished in 17th century, restoration acts in military area caused certain developments in painting area. The rescript of Gülhane started reform acts after announced in 19th century. The first novelty in the military area was the fact that military school students were taught technical drawing. Teachers were brought from abroad and some of students were sent to abroad in the beginning of drawing education. Students, who were sent to Europe for military education, learned painting art. Furthermore, contribution of schools teaching painting at abroad was considered and various education institutes in similar type were opened in the country. Thanks to the education offered in such schools, Turkish painting art started to grow.

Painters, who were taught painting, initially produced still life and scenery paintings while small figures or figures in the form of silhouette took place in artworks of some painters later. Most part of artworks produced by Şeker Ahmet Paşa and Süleyman Seyyid, who are among such painters, consists of still life. In this period, especially Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, and Şehzade Abdülmecid Efendi give figurative paintings more place in their artworks. However, Osman Hamdi Bey, who placed figure in Turkish painting, did paintings suggesting his culture. Similarly, Halil Paşa also did many paintings including figures besides scenery paintings. Photograph has been benefited for figurative paintings by both of domestic and foreign painters. Thus, camera has a special importance in painting. The use of photograph has increased subject diversification. Photograph has been benefited mostly especially in paintings including orientalist subjects.

Figurative painting has always occupied an important place as a result of affairs influencing Turkish and western art because human figures are used in depiction of human-centered incidents also. Thus, figurative painting has changed according to features of each period. Cultural changes, which were experienced, have created processes of painting art in western art while influences of such changes on Turkish art that closed itself to the west did not emerge before 19th century.

Keywords: 19th century Turkish painting art, European painting art, figure, figurative picture.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ ……. i

ÖZET ……..……..... ii

ABSTRACT ……..……..……..……. iv

İÇİNDEKİLER ……..……. vi

RESİMLER LİSTESİ …….… ix

BÖLÜM I

1.GİRİŞ ……..… 1

1. 1. Problem Durumu ..……...…….... 1

1. 2. Problem Cümlesi ……...……...…….. 2

1. 3. Araştırmanın Amacı ……..…….. 2

1. 4 Araştırmanın Önemi ……..…… 2

1. 5. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları ……...……...…….. 3

1. 6. Araştırmanın Modeli …….……...….... 3

1. 7. Evren ve Örneklem …….. 3

1. 8. Verilerin Toplanması ve Analizi …….……...……. 3

1. 9. Tanımlar ……..……...……. 4

BÖLÜM II

2. FİGÜR VE FİGÜRÜN TARİHSEL GELİŞİMİ ……..……. 6

2. 1. FİGÜR ……..……. 6

2.1. 1. Figürün Resim Sanatında Yer Alması …….....….. 6

2.1.2. Figürün Uygarlıklar İçinde Kullanımı …….. 12

BÖLÜM III

3. 19. YÜZYIL BATI RESİM SANATI ……..……..... 18

3.1. Batı Resim Sanatı ……..……..…..... 18

3. 2. 19. Yüzyıl Batı Resim Sanatı ……..……...… 28

3.3. 19. Yüzyılda Sanat Akımlarının Etkisi ile Değişen Figür Anlayışı …..……..…….. 32

3.3.1. Neoklasizm ……... 34

3.3.2. Romantizm ……...… 35

3.3.3. Realizm ……..... 40

3.3.4. Empresyonizm ……..... 45

3.3.5. Neoempresyonizm ……...… 49

3. 4. 19. YÜZYIL TÜRK RESİM SANATINA GENEL BİR BAKIŞ ……..….. 53

3.4.1. Türk Minyatür Sanatının Tarihsel Gelişimi ……...……...… 54

3.4.2. Minyatür Sanatında Yeni Konular ……...……..…..... 57

3.5. Türk Resminde Batı Etkisi ……...……...….. 65

3.5.1. Türk Resminde 19.Yüzyıl ……...……..... 66

3.5.2. 19. Yüzyılda Türk Resminde Figüre Geçiş ……..……...……. 71

3.5.3.19. Yüzyılda Figür Çalışan Türk Ressamlar ……...… 73

3.5.3.1. Hüsnü Yusuf Bey ……. 73

3.5.3.2. Ahmet Ziya Akbulut ……. 74

3.5.3.3. II. Abdülmecit ……..…… 75

3.5.3.4. Süleyman Seyyid ……. 77

3.5.3.5. Şeker Ahmet Paşa ……. 79

3.5.3.6. Halil Paşa ……. 81

3.5.3.7. Hoca Ali Rıza …….…….. 86

3.5.3.8. Şehit Hasan Rıza ……. 87

3.5.3.9. Osman Hamdi Bey ……... 89

3.6. 19. Yüzyılda Fotoğrafın Resme Katkısı …..……..... 94

3.7. 19. Yüzyılda Oryantalist Ressamlar ve Etkileri …...…...……..…… 99

3.7.1. Fausto Zonaro ……..……... 106

3.7.2. Salvator Valéri ……..….. 108

3.7.3. Joseph Warnia Zerzecki ……..… 109

3.7.4. Leonardo De Mango ……...…..... 110

3.8. Batılı Anlayıştaki Figür Resminin Oluşumunda Sanat Okullarının Katkısı ..……..… 111

3.8.1. Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi ……. 113

3.8.2. Mühendishane-i Berri Hümayun ve Mektebi Harbiye ...……..…..……..... 115

3.8.3. Julian Akademisi ve Ecole des Beaux Arts ……..……..… 116

3. 8. İlgili Literatür …… 119

3. 9. Eser Eleştirisi Örneği …… 124

BÖLÜM IV.

4. Sonuç ……..……..……. 134

5. Kaynakça ……...……... 137

6. Özgeçmiş …….. 143

RESİMLER LİSTESİ

Resim- 1. Tarih Öncesi Kaya Oyması.

Resim- 2. Laussel Venüsü.

Resim- 3. Gece Nöbeti. 1642.

Resim- 4. Oranların çeşitli standartları, Loomis.

Resim- 5.Sümer adak masası, Lagaş.

Resim- 6. Alabasterden Sümerli kadın yontusu. İ.Ö. 3000.

Resim- 7. Geyik Avı, Çatalhöyük, Yaklaşık M.Ö. 5800.

Resim- 8. Üç Güzeller.

Resim- 9. Meryem İkonu.

Resim- 10. Yunan Dönemine Ait Vazo Resmi.

Resim- 11. Giotto Di Bondone. "İnanç".1306.

Resim- 12. Masaccio. "Kutsal Üçlü". 1427.

Resim- 13. Leonardo Da Vinci, "Vitruvius Adamı".

Resim- 14. Leonardo Da Vinci'nin Kadavra İncelemeleri Üzerine Eskizleri.

Resim- 15. Hans Baldung. "Üç Yaş Dönemi".1544.

Resim- 16. Michalengelo, "Mahşer".

Resim- 17. Peter Paul Rubens, " Diana ve Callisto".1639.

Resim- 18. Edouard Manet, "Kırda Kahvaltı.

Resim- 19. Jacques- Louis David, "David Marat'nın Ölümü".1793.

Resim- 20. Francisco Goya, "Üç Mayıs Katliamı".1808.

Resim- 21. Jacques Louis David, "Horacelar'ın Yemini". 1784.

Resim- 22. Jean Auguste- D. İngres, "Türk Hamamı". 1862.

Resim- 23. Delacroix, "Halka Önderlik Eden Özgürlük". 1830.

Resim- 24. Wilhelm Leibl, Kilisede Üç Kadın

Resim-25. Gustave Courbet, "La Realisme". 1854.

Resim- 26. Honoré Daumier, Transnonain Sokağı, 1834

Resim- 27. Winslow Homer, Hark! The Lark, 1882.

Resim- 28. Francois Millet, "Başak Toplayan Kadınlar". 1857.

Resim- 29. Monet, "İzlenim, Gün Doğumu".

Resim- 30. Camille Pissarro, Güneşli bir günde Paris Bulvarı, 1897

Resim- 31. Auguste Renoir, "Le Moulin de La Galette". 1876.

Resim- 32. George Seurat, "Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası". 1886.

Resim- 33. Vincent Van Gogh, "Patates Yiyenler". 1885.

Resim- 34. Paul Gaugin, Meryem Ana, 1892

Resim- 35. Gentile Bellini, "Fatih Sultan Mehmet Portresi"

Resim- 36. Levni, III. Ahmet'in şehzadelerinin Topkapı sarayının avlusundan sünnet olacakları mekâna götürülmeleri

Resim- 37. Abdullah Buhari, "Pembe Gül".

Resim- 38. Abdullah Buhari, "Pencereden Bakan Kadın".

Resim- 39. Matrakçı Nasuh. Minyatür.

Resim- 40. Athanasios Karantzlas, II. Mahmut Portresi

Resim- 41. Abdülaziz'in Polonya Müzesinde bulunan krokilerden bazıları

Resim- 42. Hüsnü Yusuf, Otoportre.

Resim- 43. Hüsnü Yusuf, Çizim, Mevleviler

Resim- 44. Ahmet Ziya Akbulut, Sultan Ahmet Camii

Resim- 45. Abdülmecit Efendi, Sarayda Beethoven.

Resim- 46. Abdülmecit Efendi, Haremde Goethe.

Resim- 47. Süleyman Seyyid, İhtiyar Adam.

Resim- 48. Süleyman Seyyid, Genç Kız Portresi

Resim- 49. Şeker Ahmet Paşa, Otoportre.

Resim- 50. Şeker Ahmet Paşa, Orman.

Resim- 51. Halil Paşa'nın 1889 yılında aldığı Bronz madalya.

Resim 52. Halil Paşa. Yaşlı Halayık. 1891.

Resim- 53. Halil Paşa. Dikiş Diken Yaşlı Kadın.

Resim- 54. Halil Paşa: Han Avlusu.

Resim- 55. Hoca Ali Rıza, Beylerbeyi'nde Sokak.

Resim- 56. Hoca Ali Rıza, Kız Kulesi.

Resim- 57. Hasan Rıza, Otoportre.

Resim- 58. Hasan Rıza. Fatih Donanmasının Halice Girişi.

Resim- 59. Osman Hamdi Bey, Cami Kapısı Önünde.

Resim- 60. Osman Hamdi Bey. Bursa Yeşil Cami'de. 1890.

Resim- 61. Osman Hamdi Bey: Kur'an Okuyan Kız, 1880.

Resim- 62. Osman Hamdi Bey, Rahlede Oturan Kadın

Resim- 63. Eadweard Muybridge, Dört Nala Koşan Atlar. 1878.

Resim- 64. Abdullah Biraderler, Yıldız Sarayı.

Resim- 65. Osman Hamdi Bey, "Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar".(1907).

Resim- 66. Antoine Watteau. Venedik'te Karnaval.

Resim- 67. Halil Paşa, Madam X.

Resim- 68. Fausto Zonaro, Rüya Gören Kız.

Resim- 69. Fausto Zonaro: Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçişi. 1901.

Resim- 70. Salvator Valéri: Çengi.

Resim- 71. Joseph Warnia Zarzecki: Boğaz Kıyılarından Anılar. 1850.

Resim- 72. Leonardo Mango: "Beyrutta Hikaye Anlatıcısı

Resim- 73. Güzel Sanatlar Akademisinde canlı modelden desen çalışması.

Resim- 74. Rodolphe Julian, Une Académie de Peinture.

Resim- 75. Vücut Perspektifi.

Resim- 76. Julian Akademisi 1889.

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

Bu bölümde problem durumu, problem cümlesi, araştırmanın amacı, araştırmanın önemi, sınırlılıklar, evren ve örneklem, verilerin toplanması ve analizi, tanımlar yer almaktadır.

1.1. Problem Durumu

Sanatçılar eserlerini ortaya çıkarmadan önce yeni eserler üretmek için belli bir disiplin arayışına yönelirler. Sanatçı kendine özgü bir tarz oluşturuncaya kadar var olan sanatsal hareketleri izler, bir süzgeçten geçirir ve kendi tarzını oluşturur. Türk sanatçıları da gerek kendi ülkesindeki gerekse Batıdaki çağdaşlarını inceleyerek ve izleyerek bilgi sahibi olmuşlardır. Ancak ülkemizde güçsüzleşen bir imparatorluğun yıkılma süreci ve bu süreçte yaşanan olumsuzluklar ve akabinde imparatorluğun yıkılması hem ülkeye hem de tüm sanatsal faaliyetlere zarar vermiştir. Geri kalmışlık gibi bir zorlukla karşılaşan toplum gelişmiş toplumları örnek alıp, onların gelişmelerinden haberdar olup, kendinde de çeşitli yeniliklere gitmek durumundadır. Osmanlı İmparatorluğu, yıkılma sürecinde iken yenilgiyi kabul etmemesi imparatorluğu daha zor hale sokmuştur. Yıllar sonra 19. yüzyılda Osmanlı Devleti yüzünü Batıya çevirmiş, ancak geç kalmıştır. Bu durum sanatsal faaliyetlerin de geriden takip edilmesine neden olmuştur. 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılda elçilikler aracılığıyla yenilikler takip edilmeye başlanmıştır. Kökleri 18. yüzyıla uzanan Fransız- Türk kültürel yakınlaşması görsel sanatlar alanında bir Paris tutkusu yaratmıştır. Bu nedenle yağlıboya resim geleneğini Türk resmine kazandıran asker kökenli ressamlar Paris'te eğitim görmüşlerdir (Sönmez, 2000: 13). 19. yüzyılda Batıdan bazı sanatçılar ülkemize gelmiş ve -çoğu İstanbul konularını işleyerek- sanatsal faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. Ayrıca resim dersleri verilen okulların açılması ile yurt dışına öğrenciler gönderilmiş ve resim alanında sanatçılar yetiştirilmiştir. Yurt dışında ve ülkede yetişen sanatçılar eğitim gördükleri şekilde tarzlarını geliştirmişlerdir. Yurda dönen çoğu sanatçı kendi kültürünü ve bulunduğu dönemi temel alarak sanatsal çalışmalar yapmıştır. Eserlerinde ele aldıkları konuları yansıtma biçimlerinde ve sanata bakış açılarında değişimler görülmeye başlanmıştır. Ancak bu çalışmalarda Batı resim sanatının etkileri hâkimdir. Dolayısıyla 19. yüzyıl öncesine kadar ressamların eserlerine geleneksel bir sanat anlayışı hâkim iken, bu anlayışın Batıda eğitim almış ressamlar tarafından değişime uğratıldığı gözlenmektedir.

Bu araştırmada; 19. yüzyıl Türk resim sanatında etkili olan Batı tarzı figür anlayışı ele alınmıştır. Türk ressamların çalışmalarında işledikleri figürlü konuların Batı tarzında ele alınış biçimlerine göre incelenmesine, önemi ve etkilerinin neler olduğunun ortaya konmasına çalışılmıştır. Ayrıca bu dönemin figüratif sanat anlayışına örnek olması bakımından ressam Halil Paşa'nın "Kervansaray Avlusunda Halıcılar" adlı çalışması eser eleştirisi basamaklarına göre analiz edilerek, değerlendirilmesi gerekli görülmüştür.

1.2. Problem Cümlesi

19. yüzyıl Batı sanatı, Türk resim sanatında figür anlayışını nasıl etkilemiştir?

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada amaç, ağırlıklı olarak her alanda Batı etkisinde kalan Osmanlı ve Türk resim sanatında yaşanan değişimi anlamak ve Batı sanatının Türk resim sanatı üzerinde görülen etkilerini irdelemektir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıtlar aranmıştır.

1. Türk resim sanatının gelişim aşamaları nasıl bir süreçten geçmiştir?
2. Avrupa resim sanatının gelişim süreci 19. yüzyılda nasıl devam etmiştir?
3. 19. yüzyıla kadar minyatür, duvar resimleri ve manzara resimlerinin yapıldığı Türk resim sanatında figüre geçiş nasıl gerçekleşmiştir?
4. 19. yüzyılda batı tarzı figüratif resmi yapan Türk ressamlar kimlerdir?
5. Batılılaşma sürecinde figüre geçişte yabancı sanatçılar Türk sanatçılara nasıl katkı sağlamıştır?

1.4. Araştırmanın Önemi

Osmanlı Devleti bir döneme kadar Batının örnek aldığı bir imparatorluk iken daha sonra Batıyı örnek alan güçsüz bir devlet haline gelmiştir. Bu araştırma Osmanlının sanat alanında Batıyı örnek alarak resimde insan figürünü kullanmaya başlamasını ele almıştır. Bu araştırma 19. yüzyıl öncesi resmedilen minyatürlerin, duvarlara ve tuvallere yapılan manzara resimlerinin ardından, resimde insan figürünün Batı tarzında yapılmasının getirdiği farklılığın incelenmesi ve 19. yüzyıl Türk ressamlarının Batı tarzı figüratif resim anlayışını ortaya koyması açısından da önemlidir.

1.5. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Bu araştırmada, Batı sanat anlayışının 19. yüzyıldaki değişim süreci ele alınmış ve 19. yüzyıl yabancı ve Türk sanatçıları incelenmiştir. Ayrıca, Türk resim sanatının tarihsel gelişimi çok eski zamanlara dayandığından dolayı Osmanlı dönemi minyatür sanatı kısaca ele alınmıştır. Batı resim sanatı ile Türk resim sanatının insan figürünü ele alışı üzerindeki yansımaları incelenmiş ve 19. yüzyıl döneminin Türk ressamları ile sınırlandırılmıştır.

1.6. Araştırmanın Modeli

Bu çalışma 19. yüzyıl Türk resim sanatının Batı tarzı figür anlayışını ortaya koymayı amaçlayan genel tarama (survey) modelinde bir araştırmadır. Araştırmada yazılı kaynaklar taranmış, 19. yüzyıla ait Türk ve Batı figüratif resimlerinden yararlanılmıştır.

1.7. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini; 19. yüzyılda yaşamış Türk ve Batılı ressamlar ve eserleri oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise 19. yüzyıl Türk resim sanatında Batı tarzında üretilen figüratif resim çalışmaları oluşturmaktadır. Bu bağlamda ressam Halil Paşa'nın "Kervansaray Avlusunda Halıcılar" isimli çalışması da eser eleştirisi yöntemiyle incelenmektedir.

1.8. Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmaya 19. yüzyıl Türk resim sanatı, Batı resim sanatı ve figüratif resim hakkındaki gerekli bilgileri edinmek için literatür taraması yapılarak başlanmıştır. Bu bağlamda, üniversite kütüphanelerinde ve YÖK kütüphanelerinde tarama yapılmış ve ilgili tezlere ulaşılmıştır. Bu kütüphanelerde yer alan yerli, yabancı konuyla ilgili kitaplar, dergiler, makaleler, kataloglar, fotoğraflar, süreli yayınlar incelenmiştir. Bu araştırma kapsamında Ankara'da Bilkent Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi ve Milli kütüphanede ilgili literatür taramaları yapılmıştır. Eskişehir'de Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, İstanbul'da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi Kütüphanesi, Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü kütüphanesi ve bölümün öğretim elemanlarının kütüphaneleri ve internet kaynakları incelenmiştir.

Araştırmanın verileri; Türkçe ve İngilizce kaynakların taranması ile toplanmıştır. Elde edilen tüm veriler titizlikle incelenmiştir. Araştırmaya yararlı olacağı düşünülerek 19.

yüzyıl Batılılaşma sürecinde, figüratif sanat anlayışıyla eserler üreten sanatçılardan biri olan Halil Paşa'nın bir resmi, sanat eseri eleştiri basamakları temel alınarak, analiz edilmiştir.

1.9. Tanımlar

Antikite: İ.Ö. 500 dolaylarından Ortaçağ'a kadar uzanan Yunan ve Roma dünyasını adlandırmak için kullanılan terim (Keser, 2009).

Darüşşafakalılar: Figürsüz olarak manzara resmini yapmış ilk asker kökenli ressamlar (Tansuğ, 2000: 28).

Empresyonizm: Sanatkârın görme duyusu ile iç dünyası arasında bir köprünün kurulması; bu köprü vasıtasıyla elde edilen izlenimlerin olduğu gibi tuvale aktarılmasına dayanmaktadır (Çetişli,2003).

Figür: Sanatsal olarak ortaya koyulan çalışmalarda kullanılan figürün sözlük anlamı; Fransızcada "yüz", sanatta ise bir çalışmada betimlenen her türlü varlık (Keser, 2009:130).

Figüratif Sanat: Resim ve heykel sanatlarında, yalnızca gerçek varlık ve nesnelere gönderme yapan betileri kullanan sanat anlayışı" (Sözen & Tanyeli, 1994: 84).

Fresko: Yaş sıva üzerine suda çözülmüş boya pigmentleri kullanılarak yapılan duvar resmi (Sözen & Tanyeli, 1986).

İkon: Hıristiyanların kiliselerinde ya da evlerinde bulunan İsa, Meryem ve Azizlerin resimlerine verilen isim. İkonlar, dini eğitimde, ibadetleri yerine getirmede ve Tanrı ile iletişim kurmada önemli bir fonksiyona sahiptir (Köklü, 2006).

Janr: Günlük yaşamı anlatan resimler (Gombrich, 514: 1999).

Minyatür: El yazmalarına metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimlerdir (Renda, 1997). Minyatürlerde ışık, gölge, duygu yoktur. Kitabın sayfa oranına uygun bir şekilde geometrik düzene göre resimler yapılmıştır. Minyatür kitaplarındaki resimleme, eski Türkçe yazımına göre sağdan başlanır, yüz yüze bakan iki sayfa arasında konu anlatılmıştır (Ersoy, 2006:1).

Nakkaş: Minyatür sanatçılarına verilen isim.

Neoklasizm: Yunan ve Roma sanatının bir taklididir. Barok sanatının süslemeciliğine karşı, Klasik çağın sadeliğine duyulan özlemin ifadesidir (Şişman,2011).

Oryantalizm: Napolyon'un 1798 yılında Mısır Seferi ile başlayan Doğu'ya karşı hayranlık ve Doğu merakı. (Germaner & İnankur, 1989).

Realizm: Fransızca'da "realite"(gerçek) kelimesinden türeyen realizm kavramı; hayatı, tabiatı, insanı ve olayları olduğu gibi aktarmadır. Gerçekçilik kavramı daha önceden de sözü edilen kavramlarda da olmasına rağmen gerçeği ifade etme anlayışlarının farklı olmasıyla diğer akımlardan ayrılır (Çetişli: 2003).

Romantizm: Türkçede Romantizm; "coşkuculuk/ coşumculuk" olarak kullanılmaktadır. Romantizm, 19. yüzyılın başından ortalarına kadar devam eden ilk olarak İngiltere'de başlayıp ardından diğer Avrupa ülkelerine yayılan bir sanat akımıdır (Çetişli: 2003).

Rönesans: Fransızca "Yeniden Doğuş" anlamına gelmektedir. Bu dönemde Antik Çağ'ın temel konuları antik formlar ile birleştirilerek antikiteye yeniden ışık tutulmuştur (Labno, 2014).

BÖLÜM II

2. FİGÜR VE FİGÜRÜN TARİHSEL GELİŞİMİ

2. 1. Figür

"Sanatsal olarak ortaya koyulan çalışmalarda kullanılan figürün sözlük anlamı; Fransızcada "yüz", sanatta ise bir çalışmada betimlenen her türlü varlık anlamına gelmektedir. Figüratif resim, nesnel gerçekliği bilinen görüntü ve nesneleri ele alan resim tarzını tanımlamak için kullanılan sanatsal bir terimdir. İnsan ve hayvan figürlerinin yer aldığı resimler, peyzajlar, natürmortlar, dış mekân, iç mekân ya da doğadan alınmış her konu figüratif resim olarak tanımlanmaktadır" (Keser, 2009: 130).

Sözen ve Tanyeli'ye (1994: 84) göre: "Figür; resim ve heykel sanatlarında betimlenmiş, doğada rastlanan ya da düşsel her tür varlık ve nesnenin genel adı. Türkçedeki 'beti' sözcüğüyle eş anlamlı gibi düşünülebilirse de beti, sanat yapıtında betimlenen her tür gerçeklik için kullanılabildiğinden daha geniş anlamlıdır. Oysa figür, daima sanat-dışı alanlardaki gerçekliklere gönderme yapar. Figüratif sanat ise; resim ve heykel sanatlarında, yalnızca gerçek varlık ve nesnelere gönderme yapan betileri kullanan sanat anlayışı" dır.

Bu tanımlardan genelleme yapılacak olursa; sanatçı tarafından düşünülüp ortaya konan her resme figüratif resim denilebilir. Bu doğrultuda figüratif resimlerde bir varlık; sahne veya başka objelerden oluşan çizgi ve renklerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkar. Ancak bu çalışmada insan figürüne dayalı resim sanatına odaklanılacaktır.

2.1.1. Figürün Resim Sanatında Yer Alması

Resim sanatı genel olarak incelendiğinde tarih öncesinden itibaren belli ihtiyaçlar ve arayışlar neticesinde geliştiği görülmektedir. Bu gelişim kronolojik olarak şu şekilde sıralanabilir:

M.Ö. 200.000 – Tarih Öncesi Sanat (Paleolitik Taş Devri- Kabataş Taş Devri-Yontma Taş Devri)

M.Ö. 25.000 – Sanatın Başlangıçları, Mağara Resimleri vs.

M.Ö. 10.000 – Mimarinin, çömlekçiliğin, dokumacılığın başlangıcı. Neolitik Taş Devri- YeniTaş Devri.

M.Ö. 4.000 – Eski Sanat: Mısır Sanatı

M.Ö. 3.000 – Mezopotamya Sanatı: Sümer, Babil.

M.Ö. 2.800- 2.200 – Ege Sanatı I. Minos- II. Minos

M.Ö. 2.100 – Mısır: Orta Krallık

M.Ö. 1.800 – Ege Sanatı – Miken Sanatı (Yunanistan)

M.Ö. 1.100 – Etrüsk Sanatı: İtalya

M.Ö. 750 – Yunan Sanatı – Arkaik- Etrüsk- Roman Devri

M.Ö. 606- 530 – Mezopotamya – Kalde, Babil, Pers

M.Ö. 470 - 338 – Yunan Sanatı: Klasik- Helenik Devir

M.S. 300 – Ortaçağ Sanatı: Erken Hıristiyanlık Sanatı (İtalya)

M.S. 550 – Muhammedi veya İslam Sanatı

M.S. 768 – Karolenj Sanatı. Fransa, Almanya, İtalya

M.S. 800 – Gelişmiş Bizans Sanatı – Ortadoğu, Yunanistan, Rusya, İtalya

M.S. 1.000 – Romanesk Sanatı. Fransa, İngiltere, İspanya, İtalya, Almanya

1.150 – Gotik Sanat. Avrupa

1.300 – Rönesans Sanatı. Proto Rönesans. İtalya, Giotto

1.400 – Erken Rönesans – Masaccio, Donatello, Francesca, Leonardo vs.

Batı'da Rönesans Ortaçağ eserleriyle ıslah edildi. Van Eyck, Weyden.

1.500 – Yüksek Rönesans. Michelangelo, Raphael, Titien. Batı Avrupa'yı İtalya etkiledi.

1.520- 1.600 – Maniyerizm (Biçimcilik) ve Barok Sanat. Avrupa'da Rubens, Rembrandt, Velazquez vs.

1.800 – Modern Sanat. Neo – Klasizm. David, İngres.

1.820 – Romantizm. Gericault, Delacroix, Turner.

1.850 – Natüralizm ve Realizm. Daumier, Courbet, Manet.

1.870 – Empresyonizm. Monet, Pisarro, Renoir.

1.880 – Post İmresyonizm. Cezanne, Seurat, Van Gogh

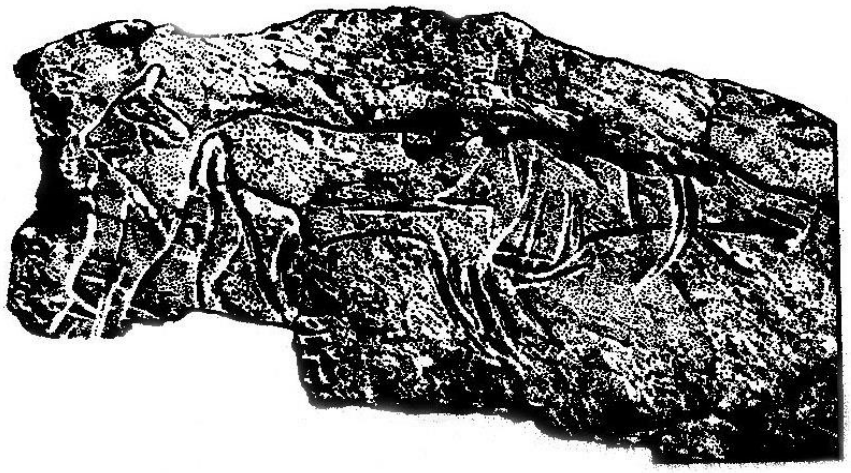
1.900 – 20. yüzyıl hareketleri- Ekspresyonizm- Empresyonizm

20. – 21. yüzyıl- Yeni Maniyerizm- Postmodernizm. (Bigalı, 1999:387-388)

Resim sanatının ilk olarak ne zaman ve nerede başladığı kesin olarak bilinmemektedir. Fakat resim sanatının başlangıcı, paleolitik dönemde yaşamış olan insanların, günlük hayatta yaşadıkları olayları, hayvanları avlama sahneleri ve avlamış oldukları hayvanların resimlerini büyüsel bir amaçla, mağara duvarlarına kazıyarak resmetmelerine dayandırılabilir. O dönem insanları avlayarak yaşadıkları için mağara duvarlarında daha çok avlanma sahneleri yer almaktadır (Altıntaş, 2007:10). Bunların en çok bilinenleri, Fransa'da Lascaux ve İspanya'da bulunan Altamira Mağarası'nın duvarlarındaki resimlerdir. Bu duvarlara kutsal değer ve önem taşıyan resimler yapılmış, ilk figürler de bu şekilde ortaya çıkmıştır.

Paleolitik dönemde yaşayan primitif insanlar, avcılık ve toplayıcılıkla yaşamlarını sürdürdükleri için büyüsel bir amaçla günlük hayatta yaşamış oldukları olayları, avladıkları hayvanları; mağara duvarlarına, kayalara, hayvan boynuzları ve kemiklerinin üzerine kazımışlardır (Resim 1). Paleolitik dönem insanlarının, bu şekilde mağara duvarlarına yaşadıklarını kazımalarının nedeni; büyünün kendilerini doğadaki ruhlardan ve güçlerden koruyacağı düşüncesidir.

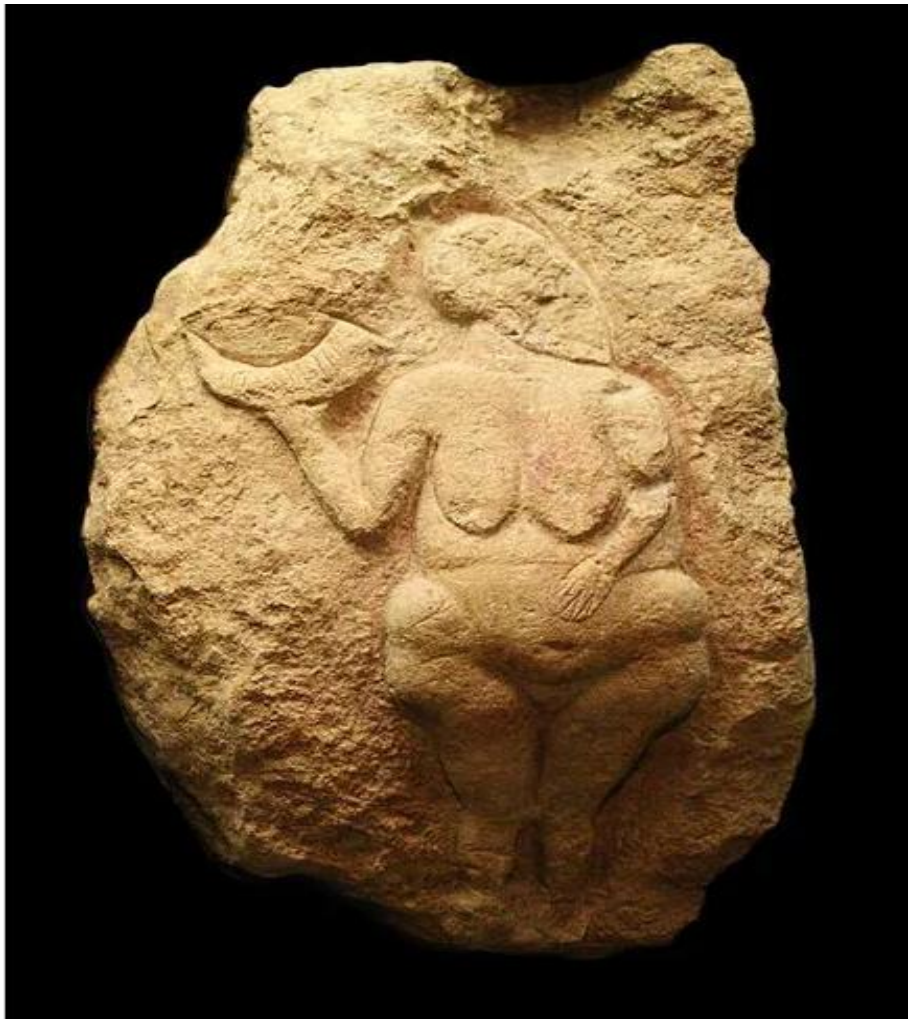
"Paleolitik kültür dönemindeki insanlar yaşamlarıyla ilgili hatıralarını anlatırken kullandıkları ve geliştirdikleri aletler ile çizim tekniğini geliştirmiş ve bu aletlerin kullanılması sonucu oluşturdukları çizimler ise ilk çizilmiş resimler olmuştur" (http://www.gorselsanatlar.org/baskiresim/baski resmin tarihcesi/-1, 09.04.2011).



Resim 1. Fezzan (Afrika), Tarih öncesi kaya oyması (Gölönü,1979:73)

Bilinen en eski ya da ilk resimler figüratif resimler olduğu söylenebilir. İlk çağlarda ihtiyaçtan doğan resimler sonraları estetik değer olarak görülmeye başlanmış ve farklı üsluplarda figüratif resimler yapılmaya devam edilmiştir. Hatta çevremizde sürekli aynı nesnelerle karşılaşmamız bize figüratif resme niçin yönelindiğini göstermektedir. Çünkü insanların ihtiyaçları, doğaya olan hayranlıkları ve karşılaştıkları durumlar onların kolayca figüratif resim yapmalarını sağlamıştır. Figüratif resimler yapan sanatçılar izleyiciye yansıtmak istediğini kendi üslubuyla sunar. Örneğin doğayı resmeden bir ressam izleyiciye doğanın aynısını sunmaz sadece var olan bir güzelliği veya detayı yansıtmak ister.

Asırlar önce mağara duvarlarına çizilen resimler bize figürün ortaya çıkışı hakkında bilgi verebilir. Yapılmış olan bu figürler o dönemden günümüze herkeste merak uyandırmaktadır. Nasıl olursa olsun bir resimdeki figür, sonunda izleyicinin ilgisini çeker. İnsan formu ve resimdeki herhangi bir şey çoğunlukla insanlara tanıdık olmasından dolayı hemen ilgi çekici gelebilir. İnsanoğlu eski zamanlarda kaya yüzeylerine ve mağara duvarlarına vahşi av sahnelerini tasvir ettiği zamandan beri kendi görüntüsü ile kullanmaktadır. Ama bu görüntüler genellikle stilize edilen ve sembolik bir amaca hizmet eden insan figürlerini temsil etmektedir (Resim: 2) (Stanton, 1989: 8).



Resim 2. Laussel Venüsü (sanat tarihi ansiklopedisi, 1983).

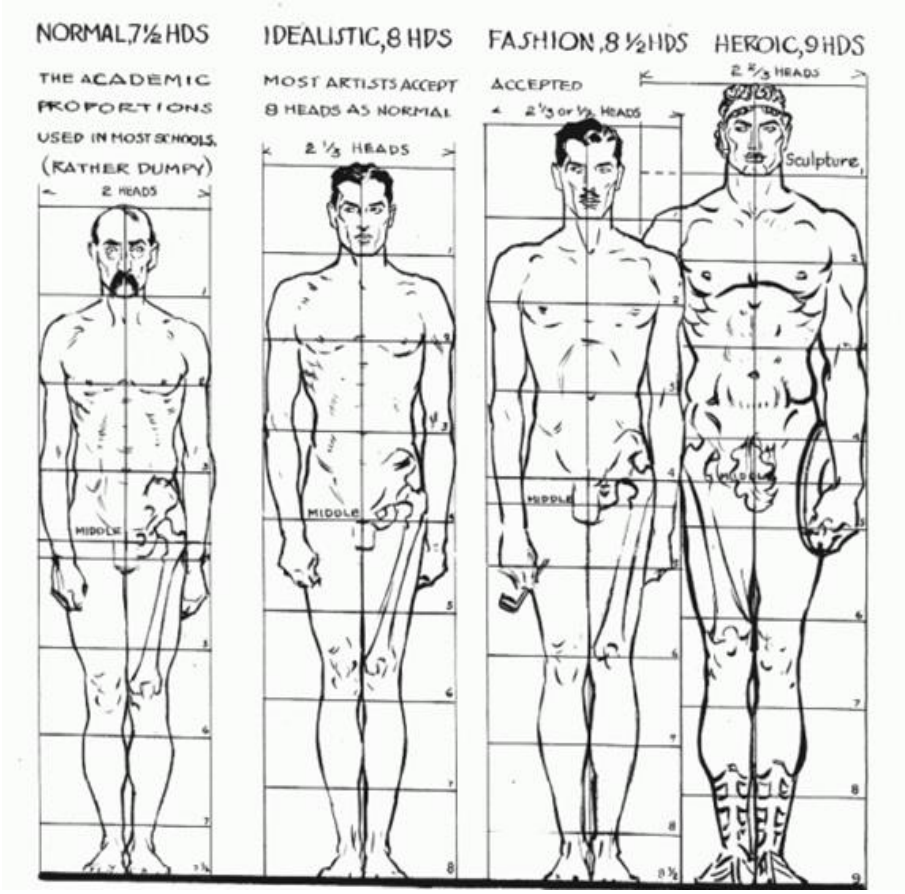
Günümüz resim sanatında ise mağara resimlerinden bu yana hakim olan bir süregelmişlik vardır. Her dönemin sanatçısı kendinden önce ele alınan konulara bir artı koyarak sanata devam etmiştir. Çeşitli sanat akımları, üsluplar bu şekilde birbiri ardına gelişmiştir. Ressamlar eserlerini oluştururken doğadan, çevresindeki insanlardan, olaylardan esinlenmiştir. Çalışmalarını ya atölye ortamında ya da doğada sürdürmüştür. Birçok sanatçı da model çalışmalarına atölyelerinde devam etmiştir. Leonardo Da Vinci gibi birçok ressam ise, eserlerine konu edindikleri figürlerin alt yapısını oluşturmak için kadavralar üzerinde incelemeler yapmıştır.

Figüratif resimde önemli olan şeylerin başında çizgi, renk, ışık, gölge ve biçim ögeleri sayılabilir. Figür çalışan çoğu sanatçı bu ögeleri göz önünde bulundurarak resimlerini yapmıştır. Işık ve gölge üç boyutlu bir nesnenin biçimsel olarak ifade edilmesinde bir araç olarak kullanılmış, nesne ve figürler üzerinde farklı görünüş kazanmasını sağlamıştır (Altıntaş, 2007: 15). Her dönemin özelliklerine göre renklerde, çizgilerde, ışık ve gölgede değişiklikler vardır. Örneğin Leonardo Da Vinci'nin ışık ve gölge ile yaptığı resimleri, Rembrandt'ın kendine has koyu renklerdeki üslubu daha çok yaşadıkları dönemi yansıtır (Resim 3).



Resim 3. Rembrandt, Gece Nöbeti. 1642 (Spence, 1998).

Figür çizimlerinde de dönem dönem farklı orantılar kullanılmıştır. Her dönemin kültürel özelliklerine göre orantılarda değişiklik olmuştur. Akademik çevrelerde başın vücuda oranı yedi baş olarak kabul edilirken bu konu bazı dönemlerde farklılıklar göstermiştir (Resim 4).Çoğu sanatçı kendi tarzına göre sekiz baş sayısından fazla yapmıştır (Loomis).



Resim 4. Oranların çeşitli standartları, Loomis.

Resim sanatında figürün ele alınması İslamiyette olduğu gibi Hristiyanlıkta da yasaklanmıştır. İnsan figürünün tasvirinin yasaklanması ile resimlerdeki figürler çok solgun ve cansız görünmektedir. Dinsel konulu resimlerde altın yaldız fon olarak kullanılmıştır. Ancak sembolik anlamlar taşıyan objeler canlı renklerle boyanmıştır. Sanatçıların resimlerinde belli çizgileri ve belli renkleri kullanmalarındaki amaç özellikle yansıtmak istedikleri konuya vurgu yapmaktır. Özellikle Rönesans dönemine kadar kilisenin kuralları çerçevesinde dini resimler yapılmıştır. Aydınlanma çağıyla birlikte bu dini baskı da yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamıştır.

2.1.2. Figürün Uygarlıklar İçinde Kullanımı

Figüratif resim hemen hemen her dönem resim sanatında yer almıştır. İnsanlar, sosyal yapısındaki bozukluklara ve karşılaştıkları ekolojik olumsuzluklara karşı bir tepki geliştirmiştir. Bu, sanatçının kişiliğinden kaynaklanan bir zorunluluktur. Sanatçı bu zorunluluğu yerine getirirken özgür ve özgün olmalıdır. “Eski Mısır’da üstatların, firavunlara mensup Mısırlıların sanatı, başlangıçtan beri dinsel olduğu halde, halkın,

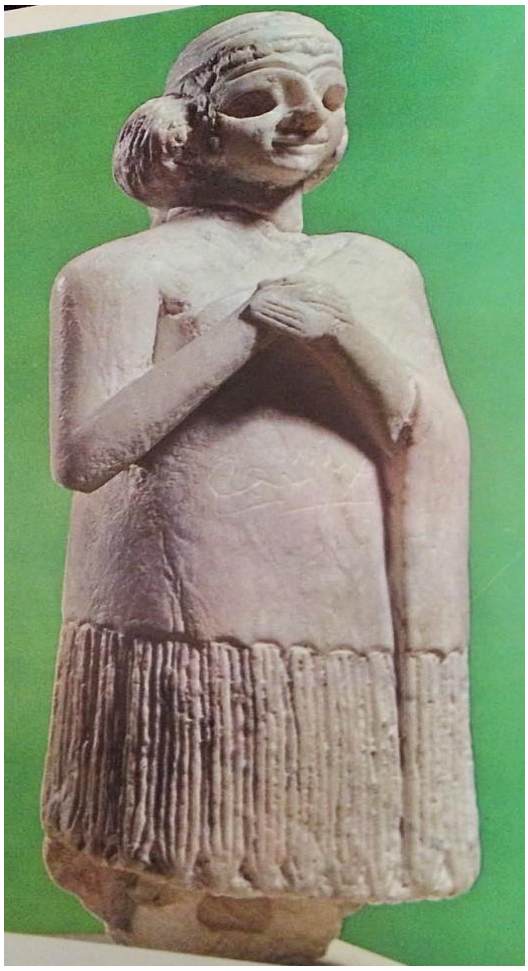
köylülerin sanatı çok daha özgür, çok daha realist kalmıştır (Ernst, 1974:2.'ten aktaran: Balamir, 1999: 13)". Dini inanışlarına göre yeniden dirileceklerine inanan Mısır medeniyeti, resimlerinde daha çok ölümsüzlük temalarını işlemişlerdir. Gösterişli mezarlarına eşlerinin, çocuklarının ve hizmetçilerinin de resimlerini yaptırmışlardır. Öldükten sonra yeni bir yaşamın olduğuna inandıkları için ölülerini eşyaları ile gömmüşlerdir. Ayrıca birden fazla tanrı inancı olduğu için kral ve tanrı figürleri de işlenmiştir (Turani, 1997: 83).

Mezopotamya bölgesinin Dicle ve Fırat nehirleri arasında yaşamış olan toplumlarda daha çok mimari alanda gelişmeler yaşanmıştır. Kullanılan malzeme toprak ve kerpiç olduğu için yapılan eserler günümüze ulaşamamıştır. Bu bölgelerde bulunan taş üzerine yapılmış kabartmalarda kral konulu sahneler anlatılmıştır. Bu resimlerde figürler gaga burunlu, yassı kafalı ve birbirini tekrar eden hareketlerle şekillendirilmişlerdir (Resim 5) (Güvemli, 27-28: 2009).



Resim 5. Sümer adak masası, Lagaş. (Sanat tarihi ansiklopedisi, 1983).

Mezopotamya'da İ.Ö. İ.Ö. 3200-2800 yılları arasında yaşamış ve yazıyı icat etmiş olan Sümerlerin yaşamı doğa güçlerini temsil eden tanrıların etkisi altında geçmiştir. Bu nedenle yapılmış olan eserler dinsel nitelikli eserlerdir. Bu dönemde resim yerine daha çok heykel ve kabartmalar yapılmıştır. Genellikle ellerini göğsünde birleştirmiş insan heykelleri görülmüştür. Heykellerin başı ve ellerine özen gösterilmiştir. Vücudun diğer bölümleri orantısız şekillendirilmiştir (Resim 6) (Şişman, 2011: 53).



Resim 6. Alabasterden Sümerli kadın yontusu. İ.Ö. 3000.(Sanat tarihi ansiklopedisi, 1983).

Mezopotamya kültürü ile ilişki kuran bir toplum olan Hitit uygarlığı Anadolu'da varlığını sürdürmüştür. Anadolu'da bu dönemde daha çok küçük heykelciklere rastlanılmaktadır. Yapılan rölyeflerde mekân çizgisi belirtilmiş ve figürler arasında boşluk bulunmamaktadır. Rölyefler yüksek kabartma şeklinde yapılmıştır. Sağ bacak önden sol bacak ise yandan gösterilmiş ve vücut formu ustaca verilmiştir. Kale girişlerine – kale kapısının korunacağına inanıldığı için- genellikle tanrı tasvirli heykeller yapılmıştır (Turani, 1997: 37).

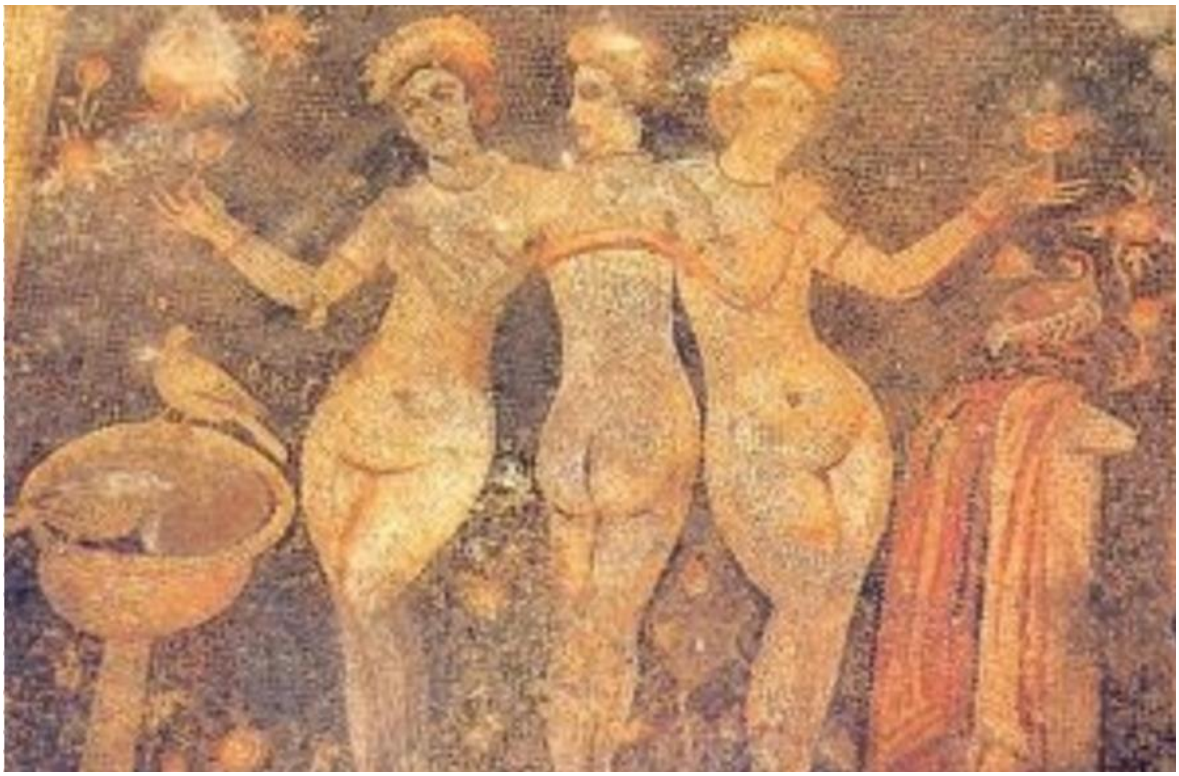
Hitit uygarlığının açık hava tapınağı olan Çorum'un ilçesi Yazılıkaya'da kaya kütleleri üzerine kralın ve halkın hayatını anlatan sahneler işlenmiştir. Buradaki insan figürleri Mısır sanatında olduğu gibi yandan yapılmıştır. Kişilerin boyları önemlerine göre düzenlenmiştir (Güvemli, 2009: 29). Neolitik kültür çağının yerleşim yerlerinden biri olan Çatalhöyük'te M.Ö. 5800 yıllarındaki bir resimde bir insan figürüyle köpeğinin geyik avı anlatılmıştır (Resim 7). Ayrıca M.Ö. 6200 yıllarına ait başka bir resimde de şematik üslupla bir köy anlatılmıştır (Tansuğ, 2008: 38).



Resim 7. Geyik Avı, Çatalhöyük, Yaklaşık M.Ö. 5800 (Tansuğ, 2008).

İnsan figürlerinin ilk gerçekçi temsillerini Yunanlılar yapmıştır. M.Ö. 5. yüzyılda klasik Yunan döneminde vücut, güzel bir nesne olarak kabul edilmiştir. O dönemdeki sanat anlayışı ve kalıcılık günümüzde de resimde, heykelde, seramik eşyalarda etkisini sürdürmektedir (Stanton, 1989: 8). Figürün dönemler içerisinde somutlaşmaya başladığı zaman Antik Yunan sanatıdır. Bu dönem sanatçıları yaptıkları tanrı figürlerini insana benzeterek resimde figürü biraz daha somutlaştırmışlardır. Figürlerindeki en önemli özelliklerinden biri olan "S" duruşu, figürün ağırlığının bir ayak üzerinde toplandığını gösterir. Bu duruş yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya doğru lirik bir hareket yoğunluğudur (Öztürk, 1990: 69).

Yunan mitolojisine ait tanrılar ve tanrıçalar defalarca konu olarak işlenmiştir. Bu dönemde yapılan 'Üç Güzeller' tablosu (Resim 8) üç kraliçe tanrıçayı ele almıştır. Resimde tanrıçalar çıplak olarak betimlenmişlerdi. Pompei'de mitolojik figürlerin bedenleri öykünün en uç noktasında kahraman olarak öne çıkmakta ve bedenler özellikle çıplak olarak betimlenmekteydi **(**Guzzo, 2000. Akt: Bilginoğlu, 2003**:** 94**).**

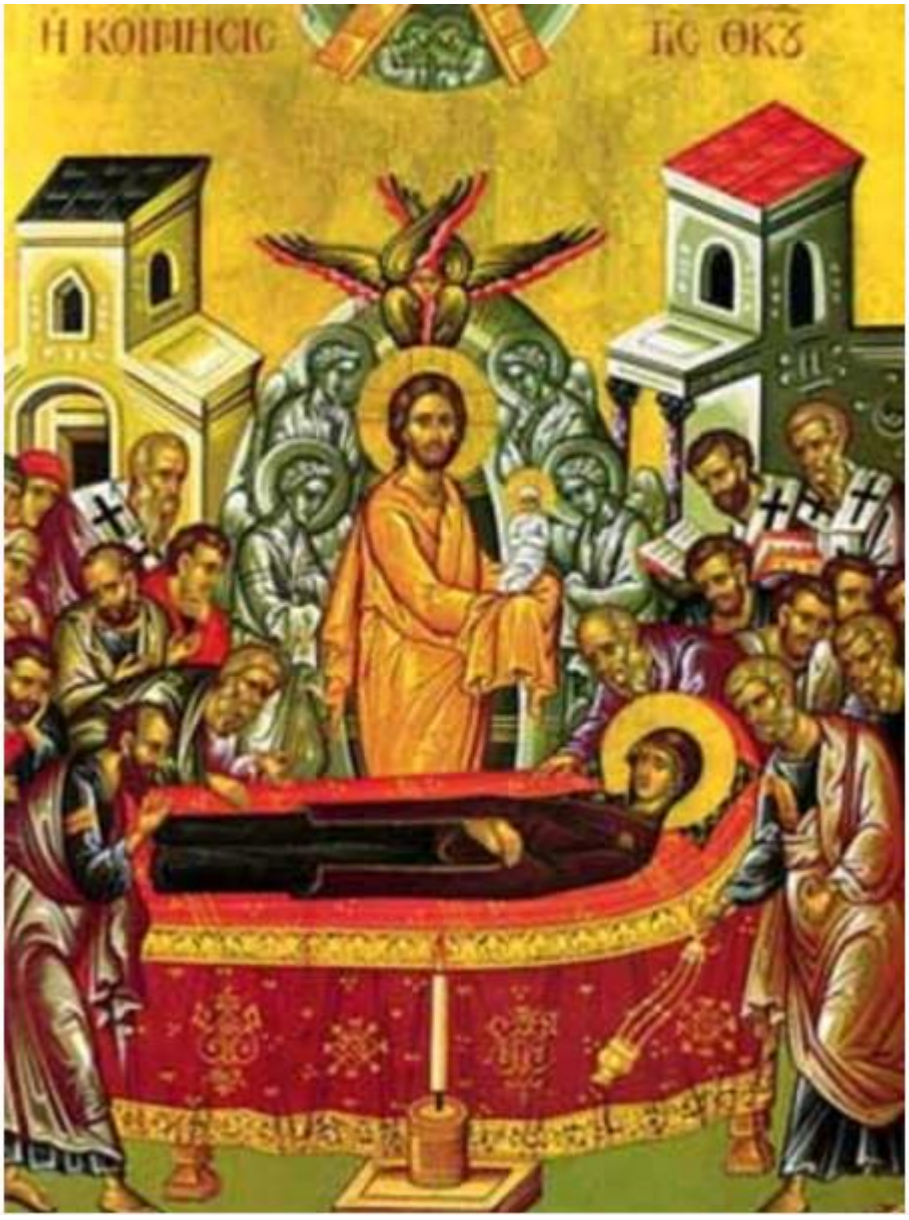


Resim 8. "Üç Güzeller".

(http://www.yumuktepe.com/uc-guzeller-sahin-ozkan/-2, 14.04.2017)

Yunan ve Mısır gibi medeniyetlerde tanrıların insan olarak resmedilmelerine karşın Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde tanrı insan bedeniyle resmedilmemiştir. Hıristiyanlık inancının İ.S. 312'ye kadar olan "İlk Hıristiyanlık Dönemi"nde figür, çeşitli biçimlerin stilize edilmesiyle ortaya çıkmıştır. İlk Hıristiyanlar tanrıyı insanlaştırmadıkları gibi resimlerinde tanrısal tasvirler de görülmemektedir. Katakomplarda kıvrık dal süslemeleri, maskeler, güvercin resimleri, balık resimleri yapılmıştır. Tanrı ve İsa yüce tasavvurlar olarak kabul edilmekte ve resimlerde birlikte gösterilmektedir (Turani, 2001: 201). Hıristiyanların kiliselerinde ya da evlerinde başta İsa, Meryem ve Azizlerin resimleri bulunmaktadır. Bu mahiyetteki resimlere "ikon" ya da "ikona" denilmektedir. İkonlar, Katolik ve Ortodoks

mezhepleri için ayrı bir öneme sahiptir. İkonlar, dini eğitimde, ibadetleri yerine getirmede ve tanrı ile iletişim kurmada önemli bir fonksiyona sahiptir. Bazı Hıristiyanlar ikonların mucizevi özellik gösterdiğine de inanmaktadırlar (Köklü, 2006: 106).



Resim 9. Meryem İkonu (Sanat tarihi ansiklopedisi, 1983).

Bölüm III

3.1. BATI RESİM SANATI

İnsanoğlu dünyada var olduğundan bu yana evreni, doğayı, yaşadığı çevreyi, kendisini sürekli merak etmiş, keşiflerde bulunmuş ve tanımaya çalışmıştır. Çağdaş dünya oluşumunun temeli olan Rönesans, resim sanatı için Antik Roma'nın yaratıcı bir biçimde yeniden doğuşu demektir. Edgü'ye (1978) göre batılı anlamda resim, "Rönesans'tan bu yana gelişen, her dönemde değişerek yeni uçlar verip zenginleşerek günümüze uzayan bir resim dili demek. Doğu resmiyle karşılaştırdığımızda ayırıcı öğe olarak perspektif, insanın ve dış dünyanın incelenmesi, yağlı boya ve tuval resmi demek"tir. Gezgin'in Cezar'dan aktardığına (2003: 91) göre ise; " portreyi esas alan bugün kullandığımız bugün tanıdığımız perspektif kurallarına dikkat etmek suretiyle yapılan bir resim sanatı var. Biz buna 'Batı tarzı resim' diyoruz. Yahut perspektifli resim diyoruz".

Rönesans döneminde antikiteye dönülmesi ve perspektifin kullanılması ile ideal güzele ulaşılmaya çalışılmıştır. İdeal güzele ulaşmayı sağlamış olan Yunan sanatçıları, ortaya koyulan her sanat eserinde özellikle de vücutta kusursuz güzelliği yaratmayı başarmışlardır. Olimpiyat oyunlarında çıplak bir şekilde yarışan genç yarışmacılar, o zamanlar Yunanlı sanatçılar için tanrıyı çağrıştırmıştır. Yunanlı sanatçılar için insan vücudu tanrıların gücünü görselleştirmede 'en iyi model' olmuştur (Şenyapılı, 1993: 59). Antik Çağ Yunan toplumunda olimpiyat oyunlarının toplumun ayrılmaz bir parçası olması yaşam tarzlarına da yansımıştır. Sanatsal eserlerde ve vazo, çömlek gibi gündelik kullanım eşyalarında ödül törenleri ve sporcuların idmanlarının görsel yansımaları işlenmiştir (Üster, 1998: 12).



Resim 10. Yunan Dönemine Ait Vazo Resmi.

(http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/14.130.12/ -3, 20.04.2017)

Yunan sanatçılar eserlerinde ortaya koydukları güzelliği yüceltmişlerdir. Sanat eserlerindeki figürler arasındaki uyumu çok iyi şekilde başarmış ve güzelliği sanat eserlerinde yeniden ele almışlardır. İzleyiciye bir varlığı, bir bütün olarak güzelliği sunmuşlardır. Yeni sanat dilinde oranların güzelliği ele alınmış, genel geçer duruma getirilen doğanın güzelliğinden çok insan bedeninin güzelliği üzerinde durulmuştur. Estetik olarak en güzele ulaşmak için bir kişinin bedeni üzerinde değil, birden fazla kişinin değişik bedenleri üzerinde çalışılmıştır (Clark, 1985: 10'dan aktaran: Sarıdikmen, 2006:178).

Bu bağlamda farklı bedenler üzerinde çalışılmasıyla oluşturulan yeni sanat anlayışı bir taklit ya da geçmişin yinelenmesi değil, sayısız büyük bir üretkenlikle yeniden yaratmak demektir. Perspektifin keşfedilmesiyle resim sanatında kurallarıyla uygulanmaya başlanmıştır. Başta İtalyan kültür ve sanat hareketi olarak görülse de Rönesans tüm Avrupa'yı içine alan bir olgu olmuştur.

Batı sanatının özgün bir yaratıcılık göstermesi, çıplaklığın bir sanat biçimi olarak irdelenişi Rönesans ile başlamıştır.

"Rönesans resminin gerçek başlatıcısı olarak kabul edilen ressam Masaccio (1401–1428)'dur" (Beksaç'dan aktaran: Kumru: 2006). "Brancacci Şapeli'ndeki freskler, Rönesans resminin ilk olağanüstü yaratıklarıdır. Daha eski Adem ve Havva resimlerindeki çizgisel güzelliği, Masaccio'nun "Cennetten Kovuluşu" ile karşılaştırmak, resim sanatındaki değişimi ortaya koyar. Figürler artık gerçek vücutlar olarak ele alınmaktadır" (Edgü, 1978: 261).

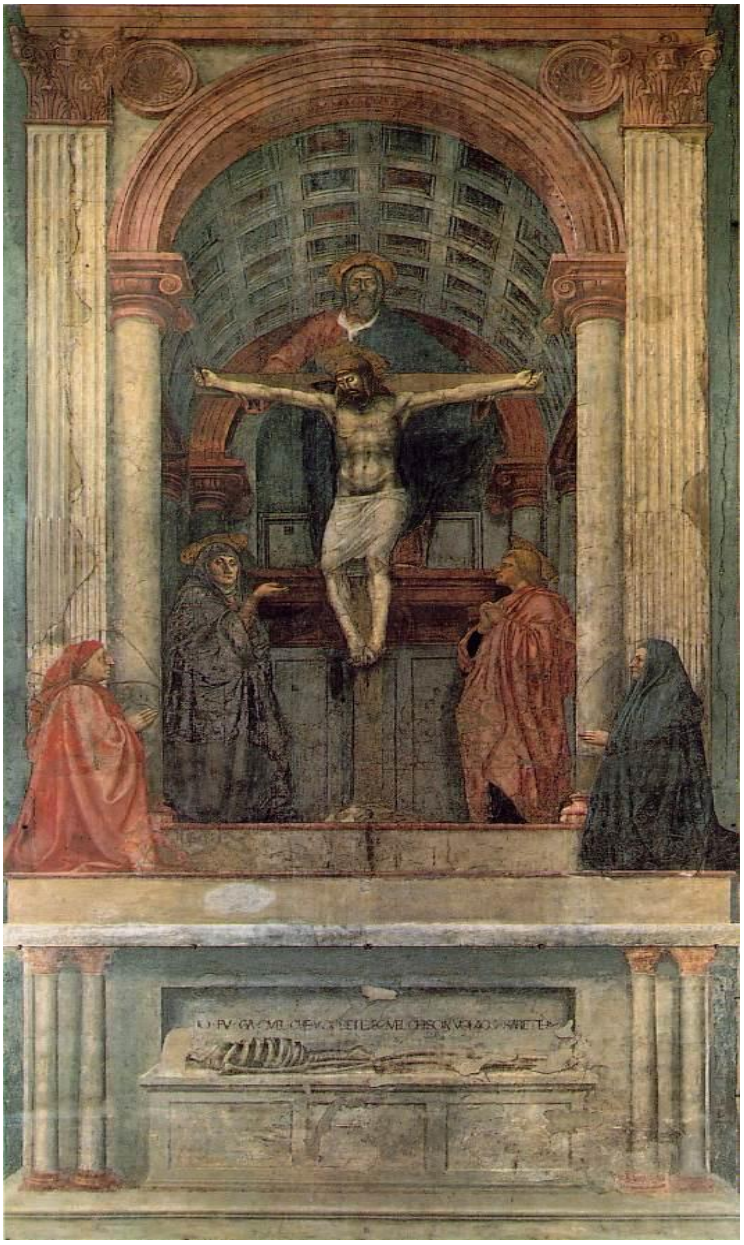
Süregelen yenilikler, değişimler ile Leonardo Da Vinci'nin resimlerinde ışık - gölgeyi kullanmasıyla figürler hacim kazanmıştır. Michelangelo'nun resimlerine de heykelimsi bir derinlik girmiştir. 17. yüzyıla kadar Michelangelo ve çağdaşları örnek alınmış ve bu sanatçılar sonraki dönemleri de etkilemiştir. Bu sanatçılardan önce gelen Giotto Di Bondone Rönesans dönemiyle birlikte resimlerinde heykelimsi formda figürler kullanarak yeni eserleriyle ortaya çıkmıştır. Giotto Di Bondone'nun en ünlü yapıtları duvar resimleri ve freskolarıdır. Sanatçının "İnanç" isimli resminde; (Resim 11) kollarda perspektif kısaltımı yapılmış, yüz ve boyun bölgesine hacimlendirme yapılarak elbisenin kıvrımları arasından koyu gölgeler gösterilmiştir. Bu şekilde figüre kabartma yanılsaması verilmiştir. Giotto düz bir yüzeyde heykelimsi formlar yaratmayı yeniden keşfetmiştir (Gombrich, 1999: 201).



Resim 11. Giotto Di Bondone. "İnanç".1306

http://www.giottodibondone.org/No.-44-The-Seven-Virtues--Faith-1306.html -4, 10.04.2017)

Giotto'nun farklı keşfiyle, figür tekrar önem kazanmaya başlamıştır. Yine bu dönemde Rönesans mimarisinin öncüsü ve perspektif kısaltımını bulan Brunelleschi de önemli bir yere sahip olmuştur. Masaccio'nun "Kutsal Üçlü" adlı kilise duvarına yaptığı resim (resim 12) matematiksel kurallara dayanılarak yapılan ilk resimlerden biridir. Resimde büyük ve ağır figürler işlenmiştir. Meryem'in çarmıha gerilmiş oğlunu işaret eden el hareketi, resmin içindeki tek hareket olduğu için resmi hareketli ve etkileyici kılmıştır. Masaccio figürleri perspektif oranlarına göre düzenlemiş ve heykelimsi formlara benzetmiştir (Gombrich, 1999: 229).



Resim 12. Masaccio. "Kutsal Üçlü". 1427. (Dastarlı, 2014).

Bu durumda perspektif kısaltımının kullanılması ve insan vücudunun yeniden keşfi Rönesans döneminde olmuştur denilebilir. “Rönesans sanatçıları kutsal kitaptaki öykülerle olduğu kadar Yunan ve Roma mitolojilerinin öyküleriyle de ilgilendiler ama, aktif ve kaslı erkek vücudunun gücünü ve enerjisini vurgulayan fiziksel güzelliğini idealize etmek girişiminde bulunmadılar. Rönesans sanatçıları için erkek vücudu tanrıları ve kahramanları simgeleştirmek için yararlanılan sağlam ve yeni bir konuydu ” (Şenyapılı, 1993: 59).

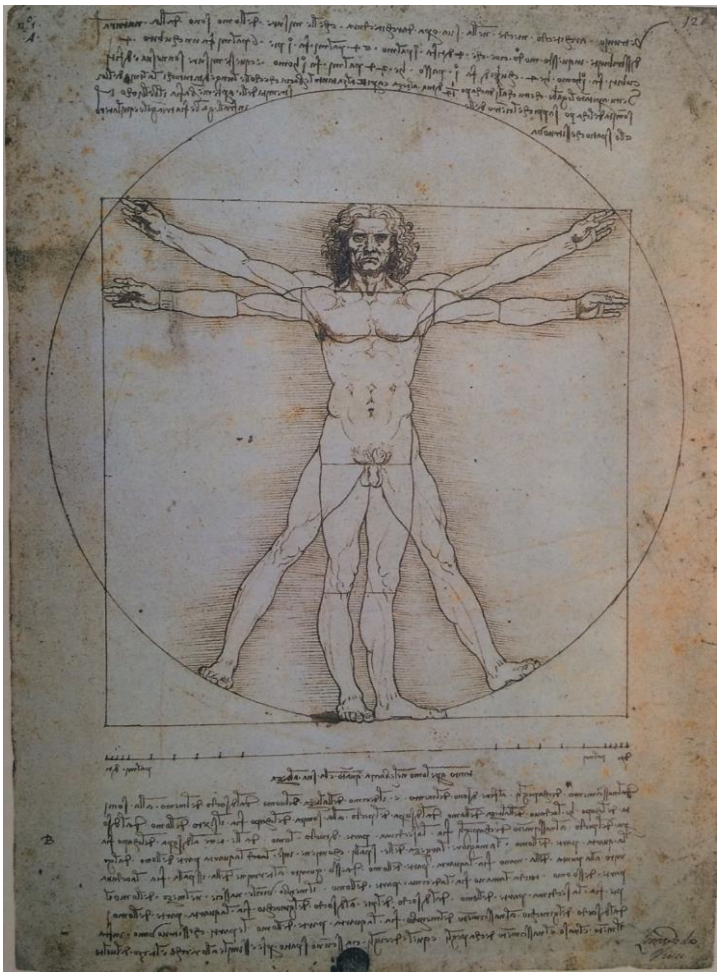
Ayrıca Rönesans dönemi boyunca stüdyolarda canlı çizimler yapılmıştır. Büyük atölyelerde modeller, sanatçıların işleri için tam gün boyunca modellik yapmışlardır. Bu sanatçılardan bazıları olan Rubens, Michelangelo, Leonardo ve Raphael atölyede modelden çalışma geleneğini sürdürmüşlerdir (Stanton, 1989: 8).

Aynı zamanda Rönesans sanatçıları, her sanatçı tarafından kullanılabilecek insan bedeninin ideal uyumunu bulmak için çalışmıştır. Dönemin farklı ve önemli ressamlarından biri olan Leonardo da Vinci, Rönesans resim sanatında insan figürünü, doğaüstü bir güzellik gibi resmederken, sanatçının kullandığı figürler gerçeği olduğu gibi yansıtmıştır. 9. yüzyılda yaşamış olan Vitruvius isimli Romalı bir yazarın öğretisinden yola çıkarak oran ve simetri üzerinde durmuştur. Kolları açık insanın iki kolu arasındaki uzaklık ile boyunun eşit olduğu gibi ilkelerden yola çıkılarak beden üzerinde çeşitli ideal ölçüler verilmiştir. Leonardo Da Vinci de ‘Vitruvius Adamı’ resmini bu öğretiler ışığında yapmıştır (Öğdül, 2010: 9). Sanatçı insan bedenini doğru yansıtabilmek için atölyesinde ölüler üzerinde birçok kez anatomik incelemeler yapmış, bir doğa bilimi uzmanı gibi çalışmıştır (Resim 13).

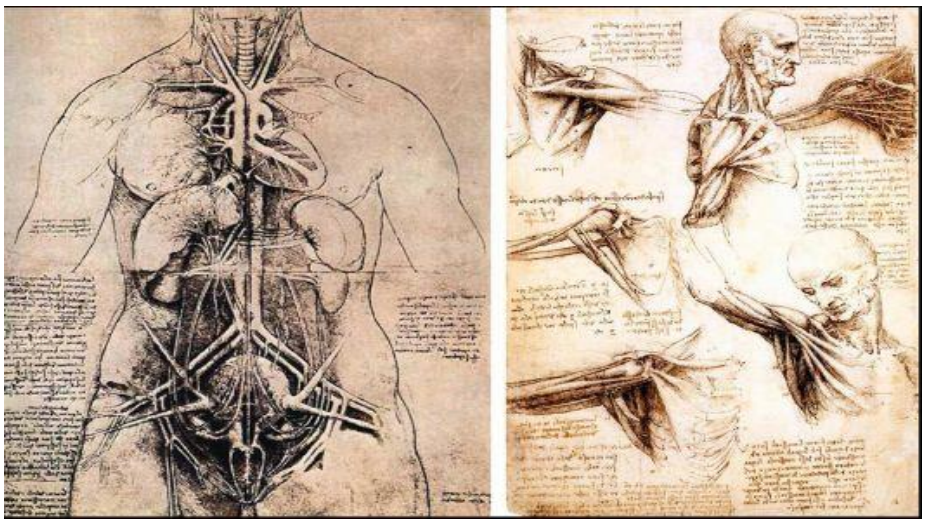
“Resim sanatının gerçekte bir ‘bilim’ olduğunu öne süren Leonardo, insan anatomisine de bu gözle bakıyor ve çıplak insan bedenini, keşfi gereken bir ‘yapı’ olarak görüyordu. Bedeninden sıyırdığı derisini elinde tutan kaslarla donanımlı erkek figürü, bu anlamda bir Rönesans idolü idi. Romalı Mimar Vitruvius’a gönderme yapan kare ve çember içine yerleştirdiği çıplak insan figürü ise, onun tartışma götürmez bir ölçüt olduğuna ilişkin kanıyı pekiştirir” (Özsezgin, 2010: 23).

“Kuramsal yazılarında resim sanatını bilimselleştirmek isteyen Leonardo’nun düşüncesinde insan bedenini idealize etmenin hiçbir anlamı yoktur. Eğer ressam kendine konu olarak insanı seçmiş ise, karşısındaki insanı güzelliği ya da çirkinliği içinde resmetmelidir” (Edgü, 1978: 261). Leonardo Da Vinci’nin bu tavrı, Rönesans

sanatçılarından farklı bir yerdedir. Ayrıca çıplak figürleri Rönesans'ın gerçekçi yanını yansıtmıştır.



Resim 13. Leonardo Da Vinci, "Vitruvius Adamı". Tezcan, (2014).



Resim 14. Leonardo Da Vinci'nin Kadavra İncelemeleri Üzerine Eskizleri. Tezcan, (2014).

Rönesans İtalya'ya özgü kalmayıp, bütün Avrupa'ya yayılmış bir harekettir, ancak her bölgede farklı şekillerde ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Hans Baldung'un "İnsan Yaşamının Üç Çağı ve Ölüm" konulu resmi Rönesans sanatının gerçekçiliğini gösteren tipik bir kompozisyondur. "Resimlerdeki figürlerin gerçeğe yakınlığı onun çıplak insan figürü üzerinde çalıştığını göstermektedir" (Haydaroğlu, 1996'dan aktaran: Kumru, 2006: 90) (Resim 15) .



Resim 15. Hans Baldung. "Üç Yaş Dönemi".1544.

(https://alchetron.com/Hans-Baldung-770060-W. -5, 10.04.2017)

Dönemin etkili ressamlarından ve heykeltıraşlarından biri olan Michalengelo, 16. yüzyıl ustaları gibi figür ressamıdır. Sistine Şapeli'nin duvarlarına Musa ve İsa peygamberlerin yaşam öyküleri olan dinsel konuları resimlemiş ancak konudan çok figürlere önem vermiştir. Yaptığı figürleri iri, kaslı insan vücutları şeklinde betimlemiştir. Michalengelo, sayısız insan figürlerine biçim verirken tekrara düşmemiş, her figüre farklı hareket kazandırmıştır. Şapelin duvarlarında ve tavanında sayısız insan figürleri resmetmiştir (Resim 16) (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2010: 78-79).



Resim 16. Michalengelo, "Mahşer". Hartt. (1998).

Michalengelo'dan sonraki dönemde 17. yüzyıl Avrupa resim sanatında önemli etkisi olan Peter Paul Rubens'in "Devrin güzellik anlayışı uyarınca tombul betimlediği tanrıçalarının ve denizkızlarının erotik çağrışımları vardır" (Krausse, 2005: 38). Rubens ile birlikte çağdaşı Rembrandt da ideal oranlardaki kadın vücudu yerine günlük hayatta karşılaştıkları ve bildikleri etli kadın figürlerini konu edinmişlerdir. Rubens'in resmindeki kadınlar canlılıkları ve yüzlerindeki gerçekçi ifadeleriyle bu dünyaya ait kadınları yansıtmışlardır (Sarıdikmen, 2006: 182). Eserlerinde figürleri sağlam bir yapıya sahip olan ve genel olarak büyük resmeden Rubens'in tabloları kalabalık figürlüdür. Tablolarındaki insanlar – ki çocuklar da dahil- iri ve kaslı olarak resmedilmiştir (Resim 17).



Resim 17. Peter Paul Rubens, " Diana ve Callisto".1639.

(http://www.peterpaulrubens.org/Diana-and-Callisto-2.html-6, 12.04.2017)

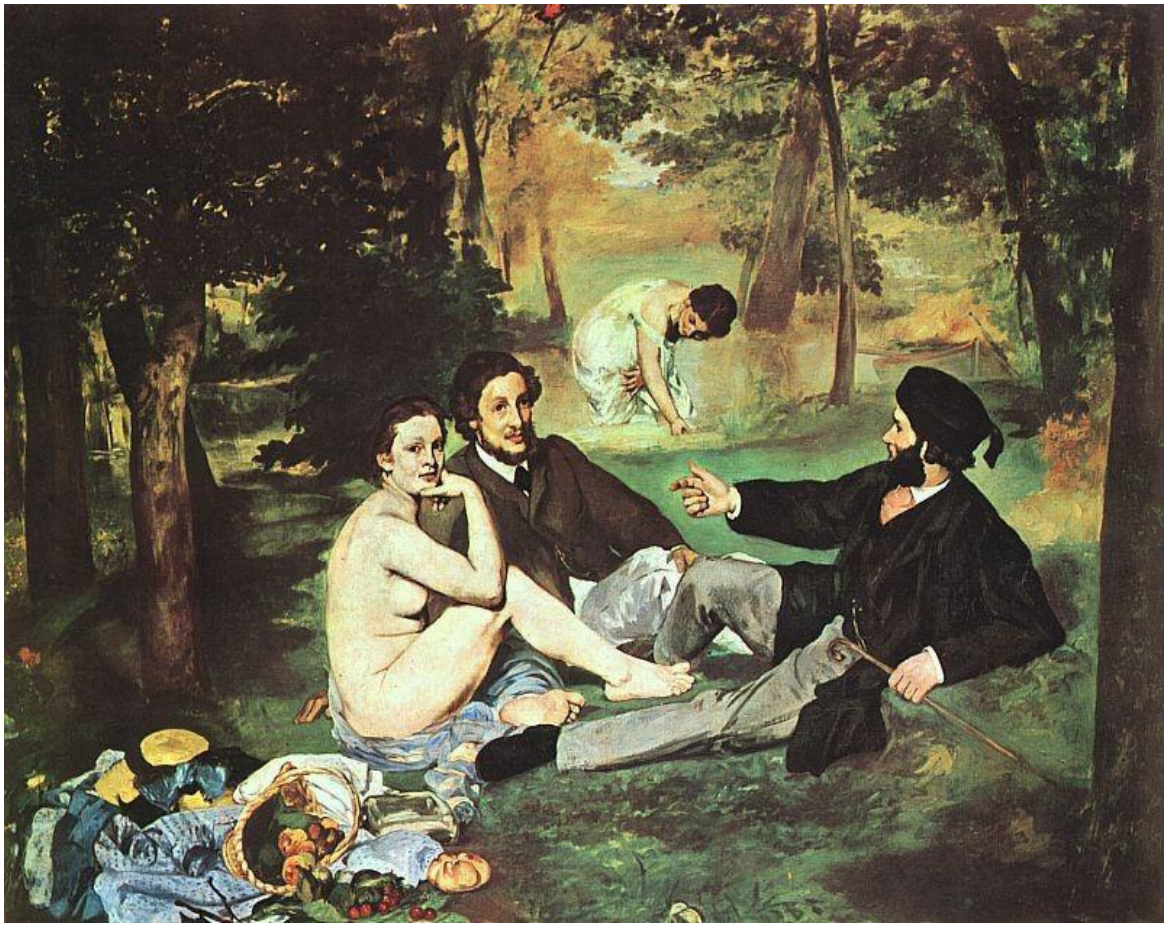
17. yüzyılın sonlarına doğru mitolojik konuların resmedilmesinin de sonuna gelinmiştir. Çünkü 18. yüzyılda ve 19. yüzyıl başında; Batı dünyası, devrimlerle çok önemli siyasal, toplumsal ve ekonomik değişikliklere sahne olmuştur (Krausse, 2005: 55). Fransız Devrimi'nden sonra özgürlük ve yurtseverlik duyguları kabarmış, yakın tarihe ve günün olaylarına karşı duyarlılık artmıştır. Bu dönemde F. Goya ve H. Daumier, günün olaylarına karşı duyarlılıklarını olduğu gibi sanatlarına yansıtmışlardır (İprişoğlu ve İprişoğlu, 2010:152). 19.yüzyıl Batı Sanatı tarihinde çok önemli bir yer tutmuştur. Bu yüzyılda bir yandan geçmişi yeniden canlandırma çabaları görülürken öte yandan modern sanatın tohumları atılmıştır.

1830'larda İngiltere'de çıplak beden görüntüleri günümüzde olduğu gibi o dönemde de ahlaki tartışmalara konu edilmiştir. Putperestliğin lanetlendiği ya da papa hayranlığının başladığı dönemden itibaren portre, peyzaj ve manzara türleri ile mitolojik ve alegorik konular Katolik yetkililer tarafından ilahi gerçeklerin iletilmesi için kullanılmışlardır. Amerikalı sanat eleştirmeni James Jackson Jarves'a göre; bu durumun oluşmasında yapılan yeniliklerle, çalışmalarda kullanılan çıplaklığın ilişkilendirilerek aktarılmasının rolü vardır. Yine de istenilen düzeyde ilerleme sağlanmamış; kraliyet akademisi, Paristeki Ecole des Beaux Arts okulunu takip etmesine rağmen, onlar kadar ilerleyememiştir. Okuldaki sanatçılar figür çalışmalarının doruk noktasında iken kraliyet akademisi o noktaya ulaşamamıştır (Smith, 2004: 266).

19. yüzyılda teknolojik alanda yaşanan gelişmeler, sanatın yaygınlaşmasını sağlamıştır. Hızlı haberleşme ve ucuzlayan yaşam, insanların sınırlarını ortadan kaldırmaya başlamış ve sanatın gelişmesine katkı sağlamıştır. "Doğu'dan ithal edilen sanat yapıtları yalnız sanatın gelişmesine katkıda bulunmamış aynı zamanda halkın beğenisini ve koleksiyonculuğunu da etkilemiştir. Dolayısıyla 19. yüzyılın kültürel yaşamı daha önceki yüzyıllardan çok daha karmaşıktır" (İnankur, 1997: 9).

Kültürel yaşamda yaşanan karmaşada ortaya koyulan eserler beğeninin yanı sıra tepkilere de maruz kalmıştır. Buna en iyi örnek; Edouard Manet'nin "Kırda Kahvaltı" isimli tablosudur (Resim 18). Bu resimde "iki giyinik adamın arasında oturan çıplak kadın her türlü ahlak kuralına aykırı" (Altuna, 1970'dan aktaran: Kumru,2006: 15) kabul edilmiştir.

Ayrıca resimlere konu olan nü çalışmalarda kadın figürleri cinsel obje olmanın yanı sıra seyirlik bir nesne olarak yansıtılmıştır. Bu bağlamda; "Manet'nin resmindeki kadın, yalnızca kırdaki ahbapları tarafından seyredilmekle kalmaz; seyirciye yönelmiş bakışı alegorik de olsa yine bir nesne, ancak seyirlik olarak var olabilen bir nesne durumuna indirgenmiş olduğunu ilan eder" (Berger, 1989'den aktaran: Kumru, 2006).



Resim 18. Edouard Manet, "Kırda Kahvaltı". Bell. (2009).

3.2. 19. Yüzyıl Batı Resim Sanatı

19. yüzyıl her bakımdan yeniliklerin yüzyılıdır. Sanayi Devrimi ve birbirini takip eden diğer devrimler ile büyük değişiklikler yaşanmıştır. Yaşanan değişiklikler ve gelişmeler büyük ölçüde sanatı da etkilemiştir. 19. yüzyılın başlarında Napolyon kendini Fransa imparatoru ve İtalya kralı olarak ilan ederek o dönemi etkisi altına almıştır. Monarşilere karşı bir tepki oluşmaya ve Avrupa'yı etkileyecek ihtilaller ortaya çıkmaya başlamıştır. Fransız İhtilali de bu ihtilallerin en büyük etkiye sahip olanıdır. Fransız İhtilali, tarihe duyulan ilgiye ve kahramanlık konularını ele alan resimlerin yapımına büyük bir itici güç olmuştur. Önceleri kilise tarafından yönlendirmelerle yapılan resimler bu yüzyılda hızlı

bir şekilde değişmiştir. Sanatsal çaba ne Vatikan için ne katedraller için ne de büyük anıtsal yapıtlar için verilmiştir. Avrupa çapındaki harekete karşı resim yapan Jacques- Louis David (1748-1825) ihtilal hükümetinin resmi sanatçısı ve Neoklasik üslubun önde gelen sanatçılarından biri olmuştur. Karakteristik tarzda resim yapan sanatçının eserleri gösterişli konulardan önce bir doğala dönüş olarak kabul edilmiştir (Burroughs, 1918: 175). Fransız ihtilalinin liderlerinden biri olan Marat'nın, fanatik bir genç kadın tarafından banyosunda öldürülmesini, David, Marat' yı davası uğruna ölen bir şehit olarak resmetmiştir (Resim 19).



Resim 19. Jacques- Louis David, "David Marat'nın Ölümü".1793. Bell. (2009).

18. yüzyılın sonunda ortaya çıkan bir üslup olan Neoklasizm 19. yüzyılda popülerliğini sürdürerek, Napolyon ile güç kazanmıştır. Neoklasizm, Barok ve Rokoko üsluplarına karşı olarak doğmuş ve antik Yunan eserlerine hayranlık başlamıştır. Ayrıca yapılan kazılardaki buluntular ve antik sanat yapıtlarının tanıtıldığı kitaplar hayranlığın uyanmasında etkili olmuştur. Bu sanat akımı, sanat kuramcıları ve yazarlar tarafından yaratılmıştır. En önemli kuramcısı da Alman sanat tarihçi ve eleştirmen olan Johann Joachim Winckelmann'dır. 1775 yılında, Kardinalin kütüphanecisi olarak Roma'ya yerleşmiş ve aynı yıl Yunanın özü olan 'soylu yalınlığın ve sakin yüceliğin' amaçlanması gerektiğini vurgulayan bir kitap yayınlamıştır. Winckelmann ideal güzel için, sanatçının doğaya yönelmesiyle birlikte doğayı birebir ele almayarak, doğadan ilham alan Antik Çağ sanatçılarının yapıtlarını incelemesiyle, kusursuz bir güzellik elde edilebilir anlayışını savunmuştur. Ona göre Rafaello ve Nicholas Paussin, üsluplarını antik modeller üzerine temellendirdikleri için modern ressamlar olmuştur. Winckelmann'ın bu görüşleri sanattaki estetik ölçülerin değişmesine yol açmasının yanı sıra Alman Anton Mengs, Fransız Joseph Vien, İskoç Gavin Hamilton isimli sanatçıları etkilemiştir. Bu sanatçılar ressamlığın yanı sıra eğitimci ve Winckelmann kuramının tanıtıcısı olmuşlardır (İnankur, 1997: 18-19).

Neoklasizme tepki olarak doğan Romantizm, Avrupa'nın heyecan, coşku ve özgürlük tutkularını dile getiren bir sanat akımıdır (Şenyapılı, 2004: 4). Adını Orta Çağ Latin kökenli dillerdeki söylencelerden alan Romantizm, yaklaşık yüz yıl boyunca İngiltere, Almanya ve Fransa başta olmak üzere hemen hemen tüm Avrupa'yı etkisi altına almıştır. Bu akımın başlıca özellikleri arasında olan heyecan, içgüdü, akıldışıcılık, ifade özgürlüğü, bireyselcilik, yalnızlık, doğa sevgisi, ulusçuluk, geleceğe ya da ütopyaya kaçış gibi kavramlar bu dönemde kullanıldıkları sanat eserine ve gelişmelere bağlı olarak önem kazanmıştır (İnankur, 1997: 28). Romantizmde sanatçı, biraz da dönemin özelliklerinin etkisi altında kalarak kendine yönelmiş ve kendi duygularını ortaya koyarak kendini ifade etmeye yönelmiştir. Sanatçılar doğal güzelliklere karşı hayranlık duymuşlardır ve bu dönemde Turner ve Constable gibi sanatçılar doğayı romantik bir üslupla çalışmıştır. Neoklasik üslup, eskiye yönelmenin yanısıra insanların toplum hayatında da değişiklikler yapmasına yol açmıştır. İnsanlar antikiteye hayranlık duymuş ve bunu evlerindeki eşyalarında, giydikleri giysilerde de eski Roma tarzlarını kullanarak göstermiştir. Ancak Romantizmde daha çok özgürlükçü bir tutum sergilendiğinden insanlar tekrar kendilerine, yaşadıkları döneme geri dönmüştür.

Fransız İhtilali ile soylu sınıfı çökmüş, sıradan insanların ortaya çıktığı, söz sahibi olduğu bir dönem başlamıştır. Vatanseverlik doruk noktasına ulaşmıştır. Sanatçıların resimlerinde artık soyluların yerine, işçiler, köylüler, tarlada çalışan insanlar, balıkçılar, yürüyerek çalışmaya gidenler gibi konular işlenmeye başlanmıştır. Dönemin iktidarını eleştirel bir dille karikatürize ederek resmeden İspanyol Ressamı Francisco Goya (1746-1828) eski konuları terk eden David kuşağı sanatçılarından biridir (Resim 20). Goya'nın figürleri farklı bir dünyaya ait gibidir (İnankur, 1997: 28).



Resim 20. Francisco Goya, "3 Mayıs Katliamı".1808.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/El_Tres_de_Mayo%2C_by_Francisco_de_Goya%2C_from_Prado_thin_black_margin.jpg-7, 10.04.2017)

Sanatçı, 1763 yılında San Fernando Akademisi'ne girmek amacı ile Madrid'e gitmiş ancak akademiye girememiştir. Goya saray ressamı olan Francisco Bayeau Subias ile tanışmıştır. Sanatçı, 1770 yılında Roma'ya giderek klasik heykel sanatını ve barok ressamların yapıtlarını incelemiştir. 1773 yılında Bayeau' nun kız kardeşi ile evlenmiş ve onun aracılığı ile Alman Ressam Anton Rafael Mengs'in yönetimindeki Kraliyet Duvar

Halısı fabrikasında çalışmaya başlamıştır. Kral artık Rafaello'nun kopyalarının yapılmasını istememiş ve İspanyol yaşantısından sahnelerin betimlenmesini istemiştir. Bunun üzerine sanatçı dönemin konularını resimlerinde yansıtmaya başlamıştır. "3 Mayıs Katliamı" adlı çalışmasını da Fransızların Madrid'i işgali sırasında onlara direnen İspanyolların anısına çizmiştir (İnankur, 1997: 29).

3.3. 19. Yüzyılda Sanat Akımlarının Etkisi ile Değişen Figür Anlayışı

19. yüzyılda değişen sanat anlayışı, sanatçıların önüne uçsuz bucaksız seçenekler alanı açmıştır. Sanatçılar ne yapmak istediklerine kendileri karar verebilecek düzeye gelmişlerdir. Öte yandan seçenekler arttıkça sanatçının beğenisinin toplumun beğenisiyle uyuşma olasılığı azalma göstermiştir. Geçmişte konular genellikle aynı ya da konular arasında benzerlik olduğundan, sanatçılar kolayca toplumun isteğini yerine getirebilmişlerdir. Şimdi ise sanatçı ve toplum ters düşmüştür. Sanatçılar, kendi sanat anlayışlarıyla uyuşmayan resimleri aç kalmamak için yapmışlardır.

Batı resmini önemli kılan noktalardan biri de, geçirdiği değişik dönemlerden sonra değişen düşünce anlayışı olmuştur. " Yeni Avrupa resmi tabiattan kaçarken gerçekçi olmaktan çıkmıyordu. Tablo hiçbir şeye benzemediği zaman bile dünya gerçeğiyle yoğrulmuş bir insan bilincinin, belli bir bireyci düşünüşün anlatımı olarak kalıyordu. Manzaranın, portrenin yerini ressamın kendi iç gerçeği alıyordu. Aslında Rönesans'tan bu yana Avrupa sanatının amacı, yalnızca tabiata bir ayna tutmak veya iyi gören bir göz olmak değil tabiata benzetme yoluyla da olsa, yüreği, düşüncesi, dünya görüşüyle insanı anlatmaktı"(İprişoğlu ve Eyüboğlu, 1972:3). Ressamların ürettikleri eserlerinde her ne kadar tabiat ve diğer konular resmedilse de aslında orada kendilerini anlatmışlardır.

17. yüzyılın sonu Doğu hayranlığının Avrupa'da gerçek başlangıcı olmuştur. Özellikle Osmanlı Devleti'ne karşı bir merak kaynağı olarak, yeni bir tarz, yeni bir estetik anlayışı ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu anlayışın 18. yüzyılda Batı edebiyatı, moda ve tüm resimlerin üzerinde bir etkisi olmuştur (Lemaries, 2001: 48).

Zaman geçtikçe sanatçının üslubunu özgürce kullandığı alanlar genişlemiş ve böylece sanatçının kişiliğini ifade etme yolları da artmıştır. 19. yüzyılda İngiltere, tüketime yönelik makinelerin yapımında ilk sırada yer almıştır. İngiltere'nin ilk sırada yer alması bu yüzyıldaki gücünün en büyük kaynağı olmuştur. Ayrıca İngiltere başlıca enerji kaynağı olan maden kömürü açısından da zengin bir ülke olduğu için güçlü bir devlet haline gelmiştir (Gombrich, 1999: 502).

Zamanla Sanayi Devrimi diğer Avrupa ülkelerinde ve Amerika'da da etkisini göstermeye başlamıştır. Hızla büyüyen demiryolu ağı ve buharlı gemiler ulaşımı, malların pazarlara dağıtımını ve iletişim sistemini tümüyle değiştirmiş, kolaylaştırmıştır.

> "Yeni sanayi üretimi ilki 1851'de Londra'da Crystal Palace'da açılan bir dizi uluslararası sergiyle kutlanmıştır. Bu sergiler tüm dünyadaki el sanatları ürünlerini ve fabrika yapımı malları bir araya getirmiştir. Ancak bunlar Sanayi Devrimi'nin olumlu yönleridir. Bu devrim pek çok insanın yaşam standartlarını yükseltmekle beraber aynı zamanda büyük sorunlara yol açmıştır. Bu sorunların en önemlisi işsizliktir. Büyük kentlerdeki elverişsiz çalışma ve yaşam koşulları Victor Hugo'nun "Sefiller"i, Charles Dickens'in "Oliver Twist"i gibi çağdaş romanlarla belgelenmiştir. Sanayi Devrimi sanatı da etkilemiş, ucuz baskılar sayesinde pekçok kişi sanat yapıtlarının hiç değilse kopyalarını görebilme olanağını bulmuştur. Bunun yanı sıra makine yapımı mobilyalara ve diğer ev eşyalarına karşı yüzyılın ikinci yarısında bir tepki oluşmuş ve bireysel zanaatçılığı, el işçiliğini yücelten Arts and Crafts ve Art Nouveau akımları doğmuştur" (İnankur, 1997: 11-12).

19. yüzyıl resim sanatının tarihi, geçmiş sanatın tarihinden tamamıyla farklıdır. Bu dönem geleneksel olarak sanata katkıda bulunan sanatçılar ile o döneme kadar gelip de sanatın kalıpları dışına çıkmak isteyen sanatçılar arasında gerçek anlamda ayrım oluşmuştur. Bu dönemdeki çoğu sanatçı, sanatı kendi kurallarıyla oluşturmak istemiş ve birçoğu da bunu başarmıştır. Ancak bu sanatçılardan bazılarının öldükten sonra değerleri anlaşılmıştır.

19. yüzyıl sanatının gelişimi, diğer dönemlerden daha farklı olduğu gibi önceki dönemlere de benzememektir. Saray ressamlığı dönemi kapanmıştır. Artık kendi kurallarını koyan, zamanın koşullarını kendi istediği biçimde işleyen sanatçılar ortaya çıkmıştır. Yeni konular ve yaklaşımlar birbirinin içine geçmiş gibidir ve hepsi birbiriyle rekabet halindedir. Hiçbiri için kesin bir tarihten söz edilemez ve belirli bir sınır konulamaz. Ancak yeni yaklaşımlara 18. yüzyılda başlayıp 19. yüzyıla kadar devamlılığını sürdüren Neoklasizm'den başlanabilir.

3.3.1. Neoklasizm

1789 Fransız İhtilali ve cumhuriyetin ilan edilmesiyle Fransa'da kültür, siyaset, eğitim, din ve sosyal yapı yönünden yeniliklere doğru adımlar atılmıştır. Sanat alanındaki değişimler devrimden hemen sonra başlamamış aksine idealist içerikli ve konulu saray sanatı olarak görülen neoklasizm devamlılığını sürdürmüştür.

19. yüzyılda Paris, 15. yüzyılın Floransa'sı ve 17. yüzyılın Roma'sı gibi sanatın merkezi haline gelmiştir. Dünyanın her bir yanından Paris'e gelen sanatçılar ünlü ustalarla çalışmak ve daha da önemlisi yeni sanat kavramlarının yavaş yavaş oluşmaya başladığı Montmartre kafelerindeki sanat tartışmalarına katılmak istemekteydiler. Gerçekçiliği bir üslup olarak çalışmalarına yansıtan sanatçılara daha sık rastlanmaya başlanmıştır. 19. yüzyılda Neoklasizmin önde gelen temsilcilerinden Jacques Louis David, klasik üsluba karşılık daha gerçekçi eğilimler göstermiştir. 19. yüzyıla kadar da yaşanan birçok olay sanatçıların gerçekçi çalışmalar yapmasını sağlamıştır. Jacques Louis David'in üslubu, klasik antikiteyi ele alan diğer sanatçılardan biraz daha farklı olmuştur. Çünkü Jacques Louis David döneminin sorunlarını, yaşam tarzını, doğal bir üslupla resmine konu edinmiştir. Sanatçı Roma'daki Fransız Akademisi'ne gitmiş, orada antik eserler üzerinde çalışmış ve antikiteden yaptığı çizimlerle Paris'e dönmüştür. Fransız İhtilali'nin bir temsilcisi olan David; vatanseverlik, özgürlük gibi duyguları resimlerinde yansıtmıştır. Jacques Louis David, Fransa'ya döndüğünde resimlerinde eskilerin erdemlerini yeniden canlandırmayı amaçlamıştır. 1785 yılında "Horatlar'ın Yemini" adlı tablosunu yapmıştır (Resim 20). Büyük bir beğeni ile karşılanan bu tablo, Avrupa'daki resim sanatının gelişimini derinden etkilemiştir. Tablo, üç kardeşin vatanları için sonuna kadar savaşmaya yemin etmelerini anlatmaktadır. Resimde akademik sanatın bol figürlü yapısına karşın konu birkaç figür ile ve yalın bir şekilde anlatılmıştır. Figürlerin gruplandırılışı ve resim yüzeyine sıralanmaları Roma kabartmalarını anımsatmaktadır. Kardeşlerin bir arada toplu olarak durmaları kararlılıklarını vurgulamaktadır. Sanatçı, bu resmi ile döneminin kahramanı haline getirilmiştir (İnankur, 1997: 20-21). Sanatçı resminde, Neoklasizm akımına bağlı kalarak vatanseverlik temasına vurgu yapmıştır. Resmin sağ tarafındaki kadınların duygu yüklü hallerini resmin sol tarafına geçildiğinde yerini katı bir havaya bırakmıştır. Figürlerin üzerindeki elbiselerin ayrıntılı olarak resmedilmesi ve figürlerin duruşları gerçekçi bir hava yaratmıştır. Resimdeki nesneler ve figürler, resimde anlatılan hikâyeyi sembolize edecek biçimde yerleştirilmiştir.



Resim 21. Jacques Louis David, “Horacelar’ın Yemini”. 1784. Bell. (2009).

3.3.2. Romantizm

Neoklasizmin Yunan ve Rönesansı yüceltme girişimlerine karşı doğan Romantizm sanat akımı, daha çok kişilerin kendilerine yönelmesini sağlamıştır. Sanatçılar konularını dini kaynaklar, krallar, savaşlar ve politika gibi belli başlı konulardan değil de günlük yaşam tarzı, çalışan kesim gibi basit sayılabilecek konulardan seçmeye başlamışlardır.

Romantizm kavramı, köken olarak Roma halkının konuştuğu dil anlamına gelen “romance “ kelimesinden türemiştir. Bu kelimenin ilk anlamı “eski şövalyelik romanlarını ve şairlerin çağını anımsatması” olmuştur. Ancak bu kelimenin 18. yüzyıl sonunda anlamında kayma olmuş ve “gerçek dışı, hayali” anlamında kullanılmaya başlanmıştır. İlk olarak J.J. Rousseau’nun bir eserinde “romantik” kelimesinin geçmesiyle kullanılmaya başlanmış ve Türkçe’de Romantizm; “coşkuculuk/ coşumculuk” olarak kullanılmaktadır.

Romantizm, 19. yüzyılın başından ortalarına kadar devam eden ilk olarak İngiltere'de başlayıp ardından diğer Avrupa ülkelerine yayılan bir sanat akımıdır (Çetişli, 2003: 67).

19. yüzyılın figürü işleyen diğer önemli ressamlarından biri de Jean Auguste- D. İngres olmuştur. Jacques Louis David'in öğrencisi olan sanatçının, klasik kuramları kullanmasının yanı sıra resimlerindeki en önemli özellik; vücut ve kumaş çizimlerindeki ayrıntılar ve gerçekliktir. Fransız Akademisi'nin yöneticiliğini de yapan sanatçı, Yunan ve Rönesans sanatının insanlığın en büyük sanatsal başarıları olduğuna inanmış ve doğayı da yakından incelemiştir (İnankur, 1997: 25). İnsan figürüne öncelik veren sanatçı, özellikle çıplak kadın figürü üzerine yoğunlaşmıştır. Çok iyi teknik yeteneğe sahip olması çağının mükemmel bir teknik ressamı olmasını sağlamıştır (Stanton, 1989: 8). Genellikle hamam ve harem konulu resimler yapmış ve kadın temasını kullanmıştır. İtalyan primitif sanatçısı Raphael'den sonra David'i takip etmiş ve ondan çok yararlanmıştır. Eserlerinde gölgeleri görmezden gelmiş, formları düz renklerde ve bol ışıklı bir şekilde biçimlendirmiştir (Burroughs, 1918:176). Sanatçı eserlerini yaparken birçok çizim yapıp kompozisyonlarında figür için en iyi uyuma ulaşmak istemiştir. Hatta bazı resimlerinde figürlerinde anatomik hatalar olmasına rağmen bu hatalar kompozisyonda bir bütünlük sağladığı için göze çarpmamaktadır.

1862 yılında "Türk Hamamı" isimli resimlerindeki figürlerin duruşları Roma dönemine ait figürleri anımsatmaktadır (Resim 22). Modellerinde klasik pozlar kullanmış ve resimlerinde fırça izini en aza indirgeyerek neredeyse pürüzsüz bir yapıya ulaşmıştır. Resimlerinde, fotoğraf gibi her ayrıntıyı gerçekçi bir şekilde yansıtarak, figürlerin çevresinde var olan eşyaları figüre göre bir uyum içinde yerleştirmiştir.



Resim 22. Jean Auguste- D. İngres, “Türk Hamamı”. 1862. (Germaner & İnankur, 1989).

19. yüzyılın en önemli ressamlarından biri olan Jean Auguste- D. İngres, çalışmalarında kullandıkları figürler için canlı modelden çizim tekniğini kullanmıştır. Sanatçı resimlerinde doğaçlama ve düzensizlikten hoşlanmamış ve bazı sanatçılar bu duruma tepki göstermişlerdir. Tepki gösteren sanatçıların birleştikleri ortak nokta, Eugene Delacroix’nın akademinin öğretilerinin dışındaki resimleri olmuştur. Delacroix resimlerinde Arap dünyasının canlı renklerini ve süslemelerini incelemek üzere 1832 yılında Kuzey Afrika’ya gitmiştir (Gombrich, 1999: 504).

19. yüzyıl sanatında Neoklasizm, Romantizm gibi sınıflandırmalar yapılırken 1812-1848 yılları arasından söz edilir. Bu dönemler İngres'i ve Delacroix'yı kapsamaktadır. İkisi aynı dönemden olmalarına karşın madalyonun iki ayrı yüzü gibi zıt kutuplar olmuşlardır. Her iki sanatçı da geleneksel akademinin hiyerarşik konularını devam ettirmek için gayretle çalışmışlardır. Eserlerinde alegorik temaları ve hikâyeleri yücelterek anlatmışlardır. Bu değerler zamanla halk tarafından bozulmuş ve çağdaş tarihten konular işlenmeye başlanmıştır (Fine, 1985: 42).

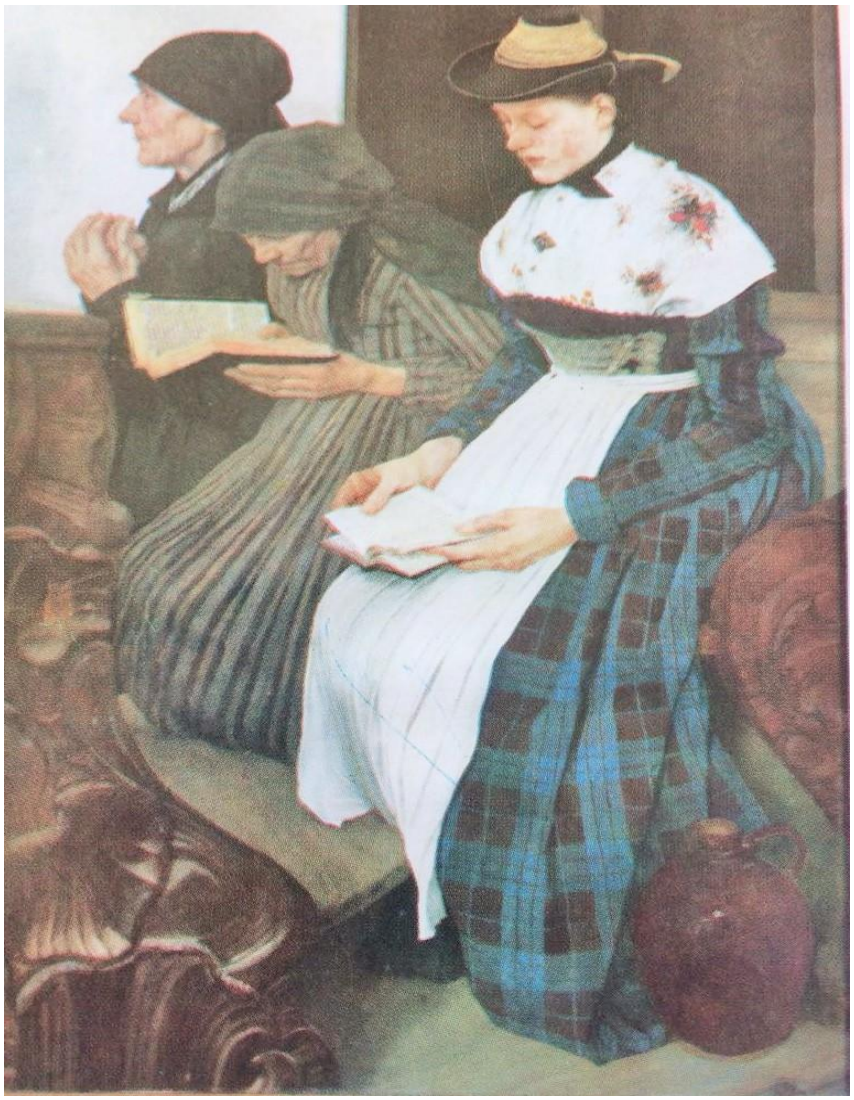
Delacroix, düş gücü ve zekâsı az görülür düzeyde yüksek bir sanatçı olarak bilinmektedir. Kendisi Jacques Louis David'in çağdaş konuları işleyen öğrencileri arasında yer almıştır. Çalışmalarında canlı, parlak renkleri kullanmış ve resmin arka planına önem vermiştir. Romantiklerin bir özelliği olan resimde doğal görünümleri tercih etmiştir (Burroughs, 1918:176). 20. yüzyıl sanatçılarını da etkileyen Delacroix "Halka Önderlik Eden Özgürlük" tablosu ile Romantizm akımının önde gelen sanatçılarından biri olduğunu göstermiştir (Resim 23). Resimde özgürlük, bir Roma Tanrıçası gibi çizilmiştir. Halk karşılaştığı engelleri yıkmakta, savaş esnasında ölmekte; sağ kalanlar ise Tanrıçanın bayrağı altında savaşmayı sürdürmektedir. Resimdeki kadın, erkek ve çocuklar özgürlüğün peşinde olarak görülmektedir. Ressam olabildiğince duygusal bir üslupla yürütülen bu savaşı, son hamlesinde romantik bir hava kazandırarak anlatmaktadır (Şenyapılı, 2004: 23).



Resim 23. Delacroix, "Halka Önderlik Eden Özgürlük". 1830.

(http://www.abcgallery.com/D/delacroix/delacroix10.html-8, 15.04.2017)

Almanya'da, 1848 sonrası Alman işçi hareketi ve sosyalist örgütlenmeleri bakımından önemli bir dönem olmuştur. Bu dönem içinde yaşamış olan Alman ressam Wilhelm Leib de 19. yüzyıl ortalarında, Bavyera köylülerinin günlük yaşamlarını gözlemleyerek onların karşılaştıkları zorlukların görüntülerini resmetmiştir (Çiçek; 2010: 22). Almanya'da Empresyonizmin en zayıf olduğu dönemde Wilhelm Leibl, en büyük Alman Empresyonisti olmuştur. Courbet'nin resimlerini inceleyerek, resimde mekanın bölünmesini, ayrıntıların ele alınışını, ışık etkisinin verilişini öğrenmiştir. Resimlerinde ele aldığı konular ise Millet'nin konularına benzemektedir. Sanatçı halk yaşantısını canlandırmayı amaçlamıştır. "Kilisede Üç Kadın" adlı eserinde (Resim 24) kadınların kıyafetlerini ve yüz ifadelerini abartıdan uzak olarak günlük yaşamda karşılaştığımız kadınlar gibi ayrıntılı şekilde resmetmiştir (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1983).



Resim 24. Wilhelm Leibl, Kilisede Üç Kadın. (Sanat tarihi ansiklopedisi, 1983)

3.3.3. Realizm

Romantizm sanat akımının ardından ortaya çıkan Realizm (Gerçekçilik) akımı, doğanın doğrudan kaynak olarak ele alınarak yansıtılmasıdır. Bu akımın en önemli temsilcisi olan Gustave Courbet'nin çıplakları gerçekçidir. Paletini görüntüdeki gerçekliğe biraz karamsar bakarak kullanmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında yalnız resme özgü bir sanat akımı olan İzlenimcilik ortaya çıkmıştır. İzlenimci ressamlar gerçekçiliği anlık izlenimler içinde yakalayıp resmetmişlerdir. İzlenimciler: "…doğa içinde ilk izlenimlerini en hızlı biçimde tuvale aktarılmasını ve olağan bir doğa görüntüsü renklerini çözerek, yan yana konmuş renk etkileriyle ve hızlı fırça vuruşlarıyla samimi bir biçimde boyalarını tuvallerine aktarmışlardır " (Beksaç, 2000: 111).

Sanatçılar, 19. yüzyıla kadar kendilerinden önce gelen ressamların çalışmalarından etkilenmişlerdir. Ancak; 19. yüzyıla doğru değişen yaşam tarzı ile ressamlar dünyayı gördükleri gibi tuvallerine yansıtmaya başlamışlardır. Realizm akımı da bu sanatçılar tarafından ortaya çıkmıştır. İşçi kesimini işleyen, gerçekçilik akımının öncüleri olarak, İlya Repin, Gustave Courbet, Constantin Meunier gibi sanatçılar sıralanabilir. Resimlerde yansıtılan figürlerin fiziksel özelliklerinden yola çıkarak yaptıkları işin ne olduğunu anlayabilmemize vurgu yapılmıştır. Ancak Francisco Goya içinde bulunduğu durumu yansıtmaktan ziyade içinde bulunduğu durumu değiştirmeye yönelik eleştirel gerçekçi resimler yapmıştır.

Fransızcada "realite" (gerçek, gerçekçilik) kelimesinden türeyen realizm kavramı; hayatı, tabiatı, insanı ve olayları olduğu gibi aktarma anlayışıdır. Gerçekçilik kavramı 19. yüzyıldan önceki dönemlerde de vardır. Ancak sanatçılar gerçeği, kendi inançları doğrultusunda ifade etmiş ve bu gayretlerinde de başarıya ulaşmışlardır (Çetişli, 2003: 80).

19. yüzyılda Realizm kendini Courbet' nin resimleriyle göstermiş ve figüratif resimlerle Batının en güçlü akımı olmuştur. Realizmin amacı; gerçek dünyayı olabildiğince gerçekçi bir biçimde yansıtmaktır. Bu dönemde Courbet gibi çağdaşı olan ressamlar da, o dönemin bir konusu olan Sanayi Devrimiyle beraber ortaya çıkan iş ve işçilik temalarını gerçekçi bir şekilde işlemiştir. Yaşanılan çevre ele alınmış ve dönemin sorunları irdelenmiştir.

"Bu akımın adını koyan ressam, Gustave Courbet (1819- 1877) olmuştur. Paris'te bir barakada açtığı kişisel sergisine "Le Realisme (Gerçekçilik)" adını verdi. Courbet'nin realizmi sanatta bir devrimin başlangıcı olmuştur. Doğadan başka kimsenin öğrencisi olmak istememekteydi. Bir ressamın kendini adeta bir serseri gibi "ceketsiz" betimlemesi "saygıdeğer" ressamlara ve onların hayranlarına bir hakaret gibi gelmiş olmalıdır (Resim 25). Aslında Courbet'nin uyandırmak istediği izlenim de buydu. Tablolarının zamanın geçerli alışkanlıklarına karşı bir başkaldırı olmasını, kendini beğenmiş "kentsoyluları şaşkına çevirmesini" geleneksel kalıpların ustaca kullanımına karşı ödün vermeyen sanatsal içtenliğin değerini haykırmasını istiyordu" (Gombrich, 1999: 511).



Resim 25. Gustave Courbet, "La Realisme". 1854.

(http://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/courbet-gustave/gustave-courbet-karsilasma-169/ - 9, 10.04.2017).

Avrupa'da ihtilallerle sonuçlanan önemli toplumsal olaylardan sonra 19. yüzyılda ortaya çıkan ideolojiler, işçi sınıfı üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanatçıların dönemin haksızlıklarına duygusal ve kişisel olarak başkaldırarak karşılık vermeleri, kendilerinden sonra gelen kuşağın da etkisiyle farklı bir bakış açısının benimsendiğini göstermiştir. 1848 devriminden önce edebiyatın etkisi altında olan gerçekçi resim, devrimden sonra Courbet, Millet ve Daumier gibi sanatçıların eserleriyle sanat alana girmiştir (Berksoy, 1998'den aktaran: Çiçek, 2006: 36).



Resim 26. Transnonain Sokağı, Honoré Daumier, 1834

(https://www.wikiart.org/en/honore-daumier/transnonain-street-1834- 10, 15.04.2017)

Honoré Daumier, halkın yoksulluğunu, yöneticilerin adaletsizliğini ve zulmünü resimlerinde ve baskılarında kullanarak çağının tanıklığını yapmıştır. Yaptığı birçok resim ve karikatürlere karşı soruşturma açılmış ve hatta hapishanede yatmıştır. Yapılan adaletsizliklere karşı siyasal taşbaskılar yapmıştır. Bunlarda en ünlüsü olan "Transnonain Sokağı" 1834 yılında ayaklanmayı bastırmakla görevli birliğin geceleyin öldürdüğü bina sakinlerinin bir bölümünü anlatmıştır (Resim 26) (Claudon, 2006: 68).

Realist sanatçı Millet, dönemin yaşam koşullarını, köylülerin tarım faaliyetlerini, köy yaşamını, tarlada çalışan kadın ve erkekleri gerçekte oldukları gibi tasvir etmiştir. Köylü ve yoksul kesime verdiği önem sosyalizmin değerleriyle özdeşleşmesini sağlamıştır. "Millet 1850'lerde Barbizon okulunun gerek resmi akademizme, gerekse romantizme karşı çıkan en gerçekçi ustası olarak tanınmıştır." (Tansuğ, 1992: 196). Bu bakımdan Millet'nin yaptığı resimler toplumun gerçekçiliğini en iyi yansıtan resimler olmuştur. 17. yüzyıl ve 19. yüzyıla kadar yine İtalya başta olmak üzere sanata katkıda bulunan ülkelerde gerçekçi eğilimler işlenmiş ve devamlılığını sürdürmüştür. Bu ülkelerden biri olan Amerika'da yetişen ve başlarda illüstratör olarak çalışan Winslow Homer, eserlerinde savaş konularına, pastoral sahnelere ve balıkçı kasabalarındaki yaşantılara yer vermiştir (Resim 27).



Resim 27. Hark! The Lark, 1882. Winslow Homer. (Keshner,1978).

Resimlerinde figürlerin elbiseleri ve bulundukları zemini koyu, bulundukları mekanı da açık ve ışıklı olarak resmetmiştir. Böylece ışığın ve koyu tonların zıtlığını bir arada kullanmıştır. Genellikle genç yetişkin ve çocuk figürlerini kullanmıştır. Gerçekçi köy yaşantılarını betimleyen sanatçı, 1881 yılında İngiltere'de Kuzey Buz Denizi kıyılarındaki balıkçı köylerini gözlemlemiştir. Aşağıda yer alan resimde figürlerin yüzlerindeki ifade ve duruşları aynıdır. Figürlerin kollarının tekrarlanan diyagonal hareketi onları birbirine bağlamaktadır (Keshner, 1978: 11).

Sanatçılar kimseden çekinmeden gerçeği resimlerinde yansıtmaya başlamışlardır. Bu durumu Rene Huyghe'den aktaran İnankur (1997) şöyle demektedir;

> "1830'un düşlere dayanan bireyselciliğinden 1850'nin somut gerçeklere dayanan katı pozitivizmine varmak için bir geçiş döneminden geçmek gereklidir. Sanatta bunun manzara ressamları sayesinde gerçekleştirildiğine inanıyorum. Bir tek doğa bu geçiş döneminin birbirine karşıt taleplerini aynı anda karşılayabilirdi. Doğada romantik birey sükûneti bulabilir, kendi ruhuyla doğanın evrensel ruhu arasında bu birleşmeyi yaşayabilirdi. Realistler için ise doğanın sunduğu çözüm natüralizmdir. Sanatçı gördüğünü seyredip onu doğru bir biçimde verebilir, böylece 'gerçekle' bağlantı kurmayı öğrenir."

Gerçekçilik akımında, Sanayi Devrimi gibi bazı etkilerle, toplumun değişen yargılarının olduğu gibi aktarılması amaçlanmıştır. İşçi ve emekçilerin yaşamlarının aktarılmasının yanı sıra doğanın betimlenmesinde de değişikler olmuştur. Courbet nasıl ki çağdaş toplum betimlemeleri ile bazı sanatçıları etkilemiş ise; John Constable da gerçekçi doğa betimlemeleri ile bazı sanatçılara ilham kaynağı olmuştur.

Akademilerde, saygın insanların betimlemelerinin yapılması ile saygın resim yapıtlarının oluşturulacağı düşünülmüştür. Ayrıca işçilerin ve çiftçilerin, Flemenk ustalarının yaptığı gibi, janr (günlük yaşam) resimlerinin yapılması gerektiği düşüncesi de baskın olmuştur. Bir grup sanatçı Fransız İhtilali sonrasında Fransa'da Constable'ın öğretisini izlemek ve doğaya yeni bir gözle bakmak için bir araya gelmiştir. Bunlardan biri olan Francois Millet (1814- 1875) bu anlayışı, sadece manzara resmi ile kalmayıp manzaradan figür resmine geçerek uygulamaya karar vermiştir. Yine dönemin anlayışına bağlı kalarak resimlerinde köy yaşamı, tarlada çalışan kadın ve erkekleri konu edinmiştir (Resim 28). (Gombrich, 2001: 514).



Resim 28. Francois Millet, “Başak Toplayan Kadınlar”. 1857.

(http://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/millet-jean-francois/jean-francois-millet-basak-toplayanlar-825/ -11, 20.04.2017)

3.3.4. Empresyonizm

Fransa’da kendilerinden sonraki sanatçıları etkileyen Delacroix ve Courbet’ nin ardından Edouard Manet (1832- 1883) ve arkadaşları olmuştur. Onlar geleneksel sanatın doğayı betimlediğine inanmamıştır. Ressamların kendi atölyelerinde doğadan bağımsız olarak modellerine istedikleri pozu verdirip ışığı da yumuşak bir geçiş sağlamak amacıyla ayarlayıp resimlerine hacim kazandırdıklarını düşünmüşlerdir.

Ressamlar, genellikle bilinen kurallara aldırmaksızın şahsi izlenimlerine göre nesneleri resmetmeyi amaç edinmişlerdir. Önceden bir planları yoktur. Tabiatın sürekli değişim içinde olması ve bu süreçteki farklı zamanları kaçırma endişesi ile resimlerini yapmışlardır. Ressamlar her değişimin oluşturduğu etkiyi anında tuvale aktarmışlardır. Buradaki amaç; ışığın değişen etkilerini yakalamak ve bundan doğan renk ve şekillerin yoğunluğunu yansıtmaktır (Çetişli, 2003: 117). Örneğin; Manet atölyesini dışarıya taşıyıp doğayı olabildiğince hızlı bir şekilde tuvaline aktaran ressamlardan biridir. Manet, boyaları

karıştırıp istediği rengi bulmak yerine renklerin birçok tonunu yan yana getirerek kullanmıştır. Bu sayede kendi döneminde resim alanında bir çığır açmıştır. Bir dönem Yunan sanatında olduğu gibi ideal ölçülerin yarattığı devrimi, Manet ve arkadaşları kendi dönemlerinde yıkmıştır.

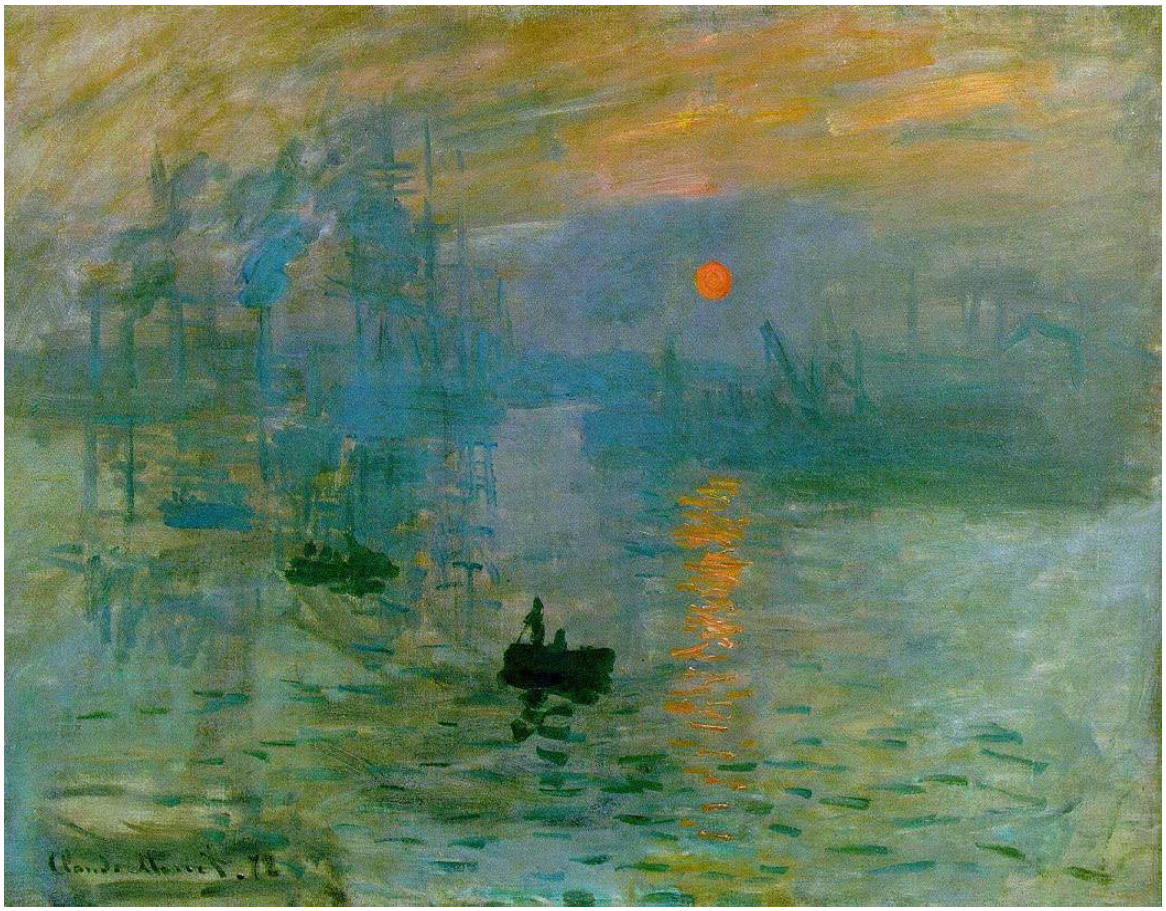
Manet ve arkadaşlarının var olan akımları reddedip kendilerine has yeni bir üslup yaratmalarında içinde bulundukları dönemin büyük katkısı olmuştur. Çünkü değişen ve gelişen teknoloji sayesinde fotoğraf makinesi icat edilmiştir. Fotoğraf makinesi sayesinde de ressamlar istedikleri görüntüleri, istedikleri şekilde ve zamanda elde edebilmişlerdir. Fotoğraf makinesinin yardımıyla beklenmedik açılar ve güzellikler keşfedilmiştir. Özellikle portreler için kullanılan fotoğraf makineleri sonraları resmin görevini üstlenmeye başlamıştır. Bu bakımdan fotoğraf makinesi ile bir rekabet içine girilmiştir (Gülveli, 2006). Sanatçılar fotoğraftan farklı olabilmek için yeni arayışlara yönelmiştir. Böylece fotoğraf resmin farklı bir çizgiye kaymasını ve modern sanatın oluşmasını sağlayan en önemli etken olmuştur. Fotoğraf makinesinin keşfi ile empresyonistlerin ortaya çıkışı aynı yıllara rastlamaktadır. Empresyonistler doğayı kendilerine has bir tarzda ve çabuk bir şekilde betimlemişlerdir. Yapıtları fotoğraftan tamamıyla farklıdır ve belki de fotoğraftan farklı olmak adına farklı bir yol seçmişlerdir.

Akademi ressamları 1863 yılında Manet'nin çalışmalarını "Salon"da kabul etmediklerinde, Manet arkadaşlarının atölyelerini terk etmelerini ve konuya bakmadan bir fırça bile sürmemelerini söylemiştir (Gombrich, 2001: 514).

Manet, doğa resimlerinin yapıldığı yerde bitirilmesini istemiştir. Doğanın güzelliğini yakalamak isteyen bir sanatçının boyalarını karıştırıp, istediği rengi elde etmeye vakti olmadığını düşünmüştür. Resmi yaparken hızlı fırça vuruşlarını kullanıp resmin genel olarak tuvale aktarılmasından söz etmiştir. Empresyonistler resimlerini günün aynı saatlerinde gün ışığının aynı olduğu zamanlarda başlayıp ayrıntıya yer vermeden genel etkiyi dikkate alarak yapmışlardır. Bu etki resimlerde bitmemişlik hissi yaratmış ve bu durum çoğu eleştirmenin sanatçıları kötü bir şekilde eleştirmelerine neden olmuştur. Öte yandan Empresyonistler, 1874 yılında bir araya gelip bir fotoğrafçının atölyesinde sergi düzenlemiştir. Bu sergide adı "Impressionisoleillevant" (İzlenim, Gün Doğumu) olarak geçen Monet'nin tablosuyla, grubun adı Empresyonist olarak anılmaya başlanmıştır (Resim 29) (Gombrich, 1999: 535).

Empresyonistlerin ilk sergilerinin nasıl karşılandığı, haftalık bir gazetede 1876'da şöyle yazılmıştır:

> " La Rue Le Peletier bir felaketler sokağıdır. Operanın yanmasından sonra işte size ikinci bir felaket daha. Durand- Ruel'de içindekilerin resim olduğu ileri sürülen yeni bir sergi daha açıldı. İçeri giriyorum ve ürkmüş gözlerim korkunç bir şeyle karşılaşıyor. Aralarında bir de kadın bulunan beş ya da altı deli, yapıtlarını sergilemek için bir araya gelmişler. Bu resimler karşısında gülmekten katılanlar gördüm. Ama ben onları görünce içim kan ağladı. Bu sözde sanatçılar kendilerini devrimci, "Empresyonist" olarak tanımlıyorlar. Bir tuval parçası alıyorlar bir de boya ve fırça. Tuvale rastgele birkaç renk lekesi atıyorlar. Ortaya çıkan şeye de imzalarını atıyorlar. Bu insanların yolda buldukları taşları elmas sanarak toplayan tımarhane delilerinden pek bir farkı yok " (Gombrich, 1999: 536).



Resim 29. Monet, "İzlenim, Gün Doğumu". Bell. (2009).

Genç empresyonist ressamlar, yalnızca manzara resmine değil günlük yaşama da yeni kurallarını uyarlamışlardır. Bu sanatçılardan biri olan Auguste Renoir (1841- 1919), 1876 yılında birçok figürden oluşan bir açık hava resmi betimlemiştir. Bir diğeri, Empresyonist akımın savunucularından Camille Pisarro (1830-1903) ise, güneşli bir günde Paris bulvarını resmetmiştir (Resim 30). Bu resim karşısında insanlar şu soruyu sormuşlardır:

> "Ben bulvarda yürürken böyle mi görünüyorum? Bacaklarımı, gözlerimi ve burnumu kaybedip biçimsiz bir lekeye mi dönüşüyorum?" İnsanların var olan kalıpların dışında yeni bir şeyle karşılaşmaları onların yargılarını etkilemiştir. İnsanın bazı özelliklerinin bambaşka bir şekilde verilmesi çoğu kişi tarafından tuhaf karşılanmıştır. Bazı eleştirmenler empresyonistleri akademilerde öğretilen resim yapma kurallarına karşı çıktıkları için ilk modern sanatçılar olarak sayabilirler. Ama empresyonistlerin amacı, Rönesansta doğanın keşfi ile birlikte gelişmiş sanat geleneğinden farklı olmadığı gibi, onlar da doğayı gördükleri gibi resmetmek istemiştir" (Gombrich, 2001: 536).



Resim 30. Camille Pissarro, Güneşli bir günde Paris Bulvarı, 1897.

Empresyonist ressamlar resimlerinde, ışığın yönüne ve şiddetine göre doğayı bir bütün olarak yansıtmaya önem vermişlerdir. Monet'nin etkisiyle Empresyonist tekniğini kullanan Auguste Renoir 1876 yılında yaptığı "Le Moulin de La Galette" adlı tablosunda, Paris'te bulunan bir bahçeyi resmetmiştir (Resim 31). Ağaç yaprakları arasından sızan güneş ışığının yansıması resme hakim olmuştur. Renoir figür ve zeminin üzerindeki güneş ışığının yansımalarıyla oluşan ışık- gölge etkisini tuvale yansıtmıştır. Figürlerin her biri farklı ve doğal bir şekilde durmuşlardır. Açık kompozisyonun varlığı, bu etkinin resmin dışında da devam etmesini sağlamıştır. İzleyicinin kendini resmin içinde ve resmin bir parçasıymış gibi hissetmesini sağlamıştır. Renoir bu resimde klasik sanatçılardan farklı olarak anlık ve geçici olanı vermiştir (İnankur, 1997: 69).



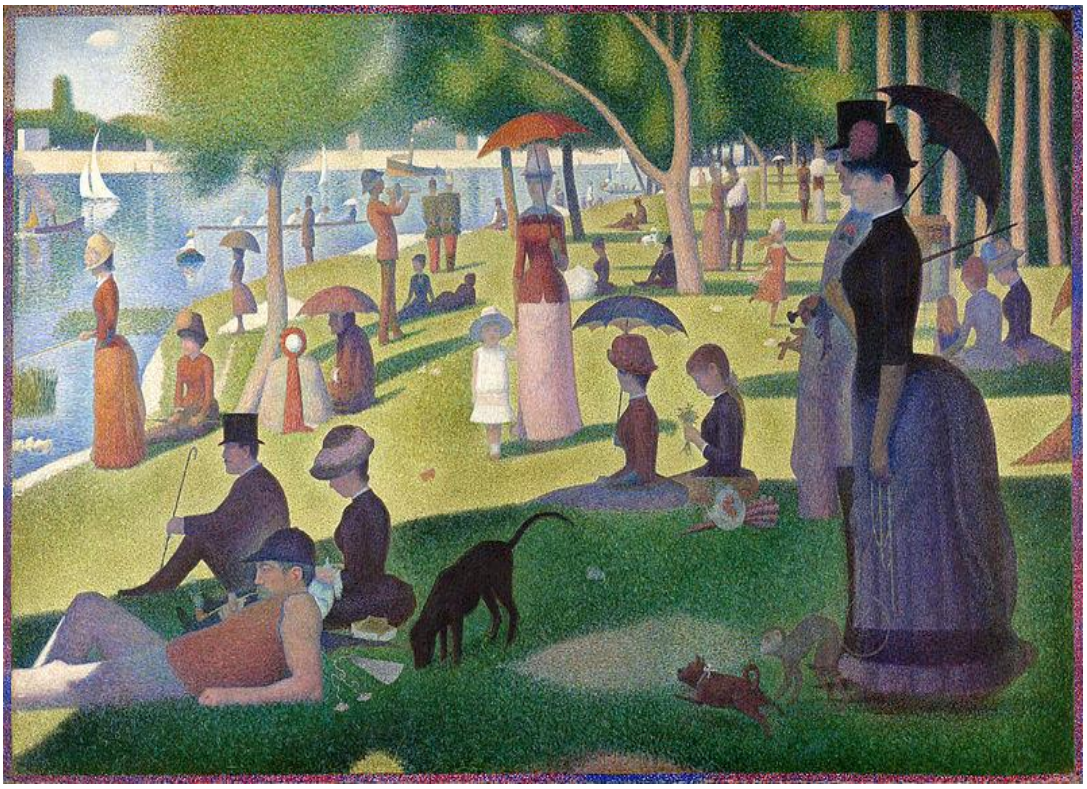
Resim 31. Auguste Renoir, “Le Moulin de La Galette”. 1876.

(http://www.abcgallery.com/R/renoir/renoir86.html. -12, 15.04.2017)

3.3.5. Neoempresyonizm

Empresyonizm son dönemlerinde, Paul Cezanne ve George Seurat ile farklı bir çizgiye kaymıştır. Onlar gerçek dünyayı olduğu gibi yansıtmaya karşı çıkmış; daha geniş konularla ve sanatçının duygularıyla resim yapmayı savunmuşlardır. Yüzeyi geometrik düzenlemeler ve renk zenginlikleri ile oluşturmaya önem vermişlerdir. Paul Gaugin ve Vincent Van Gogh da bu anlayışla eserlerini oluşturarak, Neoempresyonizm adıyla yeni bir akım ortaya çıkarmışlardır. Empresyonizmin ileri bir aşaması olan bu akımın sanatçılarının eserlerinden de anlaşılacağı üzere anlatımcı bir yolu benimsedikleri görülmektedir. Özellikle Gaugin ve Van Gogh görsel izlenimlerini renklerin anlatımcılığını kullanarak yansıtmışlardır. Seurat renkleri, Empresyonistler gibi, boyayı noktalar halinde, aynı ölçüde fırça vuruşları ile kullanmıştır. Noktaların yan yana gelmesiyle bir mozaik havası yaratılmıştır. Empresyonistler, anlatmak istediklerini bilinçli olarak kendi yöntemleriyle göstermişlerdir. Renkler birbirine karışmadan noktalar halinde yan yana verilerek izleyicinin bilincinin resmi tamamlaması amaçlanmıştır.

Seurat, resmin belli öğelerle uyumunu göstermek adına birçok çalışma yapmıştır. Sanatçı tablolarındaki sistemi oluşturmak için taslaklar hazırlamıştır. Çoğu Empresyonistlerin aksine açık havada ön çalışmalar yaptığı birçok taslağı, atölyesinde tamamlamıştır. Sanatçı sistemli çalışmasını "Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası" isimli tablosunda, figürler ve fon üzerinde ayrıntıya girmeden uygulamıştır (Resim 32) (İnankur, 1997: 75). Gerçek dünyayı olduğu gibi yansıtmayı amaçlayan Cezanne, Seurat ile birlikte resimde betimlemenin sanatçının gerekli müdahalelerine açık olmasını savunmuştur. Resmi betimlemekten çok resimdeki nesnelerle görsel yoldan kurulacak duygusal iletişimi önemsemişlerdir. Ayrıca ışıktan önce nesnelerin geometrik bir kurguyla düzenlenmesine çalışmışlardır. Resimde formların ön planda tutulmasına önem veren bu sanatçılarla, figürlerin kabaca dış çizgiyle çizilmesi vücutların, başların ve yüzlerin şematik olarak şekillenmesi süreci başlamıştır (Şenyapılı, 2004: 68).



Resim 32. George Seurat, "Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası". 1886.

(http://totallyhistory.com/a-sunday-afternoon-on-the-island-of-la-grande-jatte/-13, 10.04.2017)

Bu süreçte Cezanne (1836- 1936) karısını resmettiği portresinde basit olarak belirlenmiş biçimlere yönelmiş, resimdeki biçimler arasındaki dengeyi çok iyi bir şekilde yansıtmıştır. Ayrıca sanatçının resimde geometrik formlara önem vermesi, doğanın ve nesnelerin geometrik temellere dayanmasını savunması, kübizm akımının öncüsü olmasını sağlamıştır. Vincent Van Gogh (1853- 1890) ise, rengin anlatımcı özelliğini kullanarak resimleri yapan bir ressamdır. O, tablolarının hayran kaldığı renkli Japon baskıları gibi, doğrudan ve güçlü bir etkiye sahip olmasını istemiştir (Gombrich, 1999: 550). Sanatçı resimlerinde figürlerin bulundukları anı, kendi duygusal halini de katarak yansıtmıştır. Bunlardan biri, Van Gogh'un iki kadın, iki erkek ve bir çocuk figürünün olduğu bir köylü ailesini betimlediği resimdir (Resim 33). Genel olarak koyu tonların hakim olduğu resimde ortamı ortada asılı olan bir lamba aydınlatmış. Işık, resmin konusu olan patatesin üzerine düşmektedir. Figürlerin üzerindeki kıyafetlerin rengi koyu kahverengi ve yeşil tonlarında boyanmıştır. Bu renklerin kullanılması ressamın köylülerin zor yaşantılarını anlatmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca günlük kıyafetleri ve erkek figürlerin başındaki kasket onların köylü olduğunu göstermektedir.

Bu resimde figürlerin yüzlerindeki ifade ve resimde genel olarak kullanılan renkler zorlu bir yaşantıyı gözler önüne sermektedir.



Resim 33. Van Gogh, Patates Yiyenler, 1885.

(https://www.vangoghmuseum.nl/nl/collectie/s0005V1962.-14, 15.04.2017)

Oysa Vincent Van Gogh'un arkadaşı olan Paul Gaugin (1848-1903) döneminin özelliklerinden biri olan, sanayileşme ve sanayileşen toplumları tuvaline aktarmamıştır. Avrupa'dan uzaklaşıp Güney Denizi yerlileri arasında yaşamıştır. Tahiti'den döndüğünde eski dostlarının "barbar" olarak adlandırdıkları resimleriyle gurur duymuştur (Gombrich, 1999: 551). Figürlerini koyu dış çizgilerle gösteren Gaugin çoğunlukla renk ağırlıklı, hacimsiz ve iki boyutlu resimler yapmıştır. Aşağıdaki resimde halkın çoğunlukla Katolik olduğu Mataiea denilen bir yerde İsa ve Meryem'i Tahiti kültürüne göre betimlemesini vermiştir (Resim 34) (Demir, 1998). Empresyonistler, 19. yüzyılın sonlarında dağılmalarına karşın bu akım günümüzde de beğeni toplamakta ve hala sanatçılar tarafından uygulanmaya devam edilmektedir.



Resim 34. Paul Gaugin, Meryam Ana, 1892 (Demir, 1998).

3.4. 19. Yüzyıl Türk Resim Sanatına Genel Bir Bakış

Mağara resimleriyle başlayan resim sanatı, Türk topluluklarında da çeşitli şekillerde kendini göstermiştir. "Genel olarak Türk resmi, geçmiş itibariyle Asya'da, Doğu, Orta ve Kuzey Avrupa'da zaman kesitlerinde, çeşitli boylarla var olan, Türklerin sanatlarında toplumsal yaşam düzenlerinin farklılığı oranında çeşitlilik göstermesi gerçeğidir. Bu açıdan Türk resim sanatı da ortak soydan gelen farklı boyların çeşitli zaman dilimlerinde yaşadıkları coğrafyalarda, içinde bulundukları toplumsal ve kültürel hayatta, yarattıkları resimsel zenginliklerin toplamını ifade eder" (Erdoğan, 2004: 25).

Türk resim sanatının gelişimi, gelenek ve göreneklere, toplumsal olaylara, dinle ilgili hayat anlayışına ve kurmuş oldukları siyasi birliklere göre şekil almıştır**.** Türk resim sanatı farklı süreçlere ve yaşam tarzlarına bağlı olarak değişmiştir. Genellikle at üzerinde göçebe bir hayat sürdükleri için yaptıkları sanatsal nitelikteki eserler de kalıcı olmamış, günümüze kadar gelememiştir. Halı, kilim, kumaş ve derilerdeki işlemelerle, kullanılan günlük eşya ve silahların yüzeylerindeki motifler Türklerin resim sanatına olan yakınlığını ve bu alandaki yeteneklerini göstermektedir.

8. yüzyılda yerleşik hayata geçen Türk topluluklarının arasında Uygur Türkleri savaş, tören, av ve diğer yaşantıları anlatmak amacıyla ışık- gölge ve perspektifin kullanılmadığı çeşitli resimlemeler yapmıştır. Bu resimlemelere minyatür denilmektedir. Günümüze kadar gelmiş olup Orta Asya şehirlerinde bulunan bu minyatürler, Uygurlar'da 8. yüzyılda minyatür sanatının ilerlemiş olduğunu göstermektedir.

"Türk sanatının başlangıcındaki sanatsal ürünler; silah süslemeciliği, balballar, kemer tokaları ve çeşitli maden işçilikleri üzerine gelişmiştir. Göçebe yaşamın izlerini taşıyan halı, kilim, silah gibi eşyalarda da bu izler bulunmaktadır (Artut, 2004: 73)".

Uygurlar ile başlayan minyatür sanatı daha sonra diğer İslam toplumlarında da yayılmaya devam etmiştir. Günümüze ulaşan ilk örnekler Fatih Sultan Mehmet dönemine ait olmuştur. Kanuni Sultan Süleyman döneminde ise doruk noktasına ulaşmıştır.

3.4.1. Türk Minyatür Sanatının Tarihsel Gelişimi

Türk resim sanatının temelini oluşturan minyatür, Latince "miniare" kökünden Italyanca'ya "miniatura", Fransızca'ya "miniature" diye geçmiş olan sözcüğün Türkçeleştirilmişidir (Renda,2001: 2). En geniş anlamıyla "minyatür, el yazmalarına metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimlerdir" (Renda, 1997: 1262'dan aktaran: Tekinel, 2007: 9). Konularını, toplumsal yaşamın gerçeklerinden alan minyatür, 12. yüzyıldan beri el yazması kitap süslemeciliği biçiminde gelişmiş bir yüzey resmidir. "Minyatür; insanın nesnel evreni açıklama ve yansıtma isteğine karşı, konulmuş yasaklara bir tepki, baskı nedeniyle, dış dünyayı gerçekçi olarak yansıtamamanın sonucu bulunmuş bir dil biçimidir" (Gençaydın,1996: 52). Bu dil biçimini oluşturan minyatürlerde ışık, gölge, duygu yoktur. Kitabın sayfa oranına uygun bir şekilde geometrik düzene göre resimler yapılmıştır. Minyatür kitaplarındaki resimleme, eski Türkçe yazımına göre sağdan başlar, yüz yüze bakan iki sayfa arasında konu anlatılır (Ersoy, 2006:1).

Türk resminin 19. yüzyıl öncesi örneklerine baktığımızda eserlerin genel olarak el yazması kitap resmine dayandığı görülmektedir. Bu minyatür resimlerinde, konu olarak sanatçının kişisel anlatım heyecanını yansıtan bireyci bir biçimleme amacı güdülmemiştir. Kullanılan teknikte de gelenekçi figür, mekân ve manzara biçimlenmesi ve tekdüze bir boyama yapılmıştır (Turani, 1984: 5).

Türk minyatürleri çizim olarak İran minyatürleriyle benzerlik göstermektedir. İslam sanatı üzerine yapılan çizimlerde yazılan Farsça atıflar çoğu zaman İran minyatürleriyle Türk minyatürlerin karışmasına neden olmuştur. Öte yandan Türk minyatürleri 15. ve 16. yüzyıllarda İtalyan resimleriyle Batı'nın etkisi altına girmeye başlamıştır (Sakisian, 1945: 224). Önemli bir nokta ise; Osmanlı'da minyatür sanatının 19. yüzyıla kadar tek egemen resim türü olarak varlığını sürdürdüğüdür.

İslam dininin resim sanatı üzerinde etkisi büyük olmuştur. İslam dininde; "Resmi yasaklayıcı kesin bir buyruk olmamasına karşın, çeşitli dönemlerde farklı yorumlara uğrayan bazı ayetler ve sonraları tasvir yapımına karşı ortaya çıkan bazı hadisler, canlıların suretinin yapılmasını, dolayısıyla Batı anlamında duvar resmi sanatının gelişmesini engellemiştir " (Renda,1997:1262'dan aktaran: Tekinel, 2007: 11).

19. yüzyılda Osmanlı ekonomisi ve siyasetinde bir yetkinlik olmamasına rağmen ve Batı tarafından "sömürge" statüsüne indirgenmeye çalışılan bu toplumsal yapıda, taklitçi de olsa, Batılı model ve olgular içselleştirilerek modernleşme süreci yaşanmaya başlamıştır. Ancak İslami inancın gerekleri ve geleneksel davranış ve düşünce normlarımızla çelişen durumlarda bu süreç kısıtlı ve bize özgü bir şekilde değişmiştir (Yenişehirlioğlu, 1993'dan aktaran: Sağlam, 2004: 18).

İslam dini ile resimde figürün kullanılması yasaklanmış ve çoğu kişi bu yasağa uymuştur. Az sayıda da olsa bazı ressamlar resimlerinde figür kullanmış ancak çoğunluğu figür yapmaktan kaçınmıştır. Bu şekilde İslam ülkelerinin sanatında ortak bir biçimlendirme anlayışı oluşmuştur. "İslam sanatı, geniş çapta tezyinata, dolayısıyla zanaatın ağırlığını duyurduğu bölgelere bağlı bir oluşum zinciri ortaya koymuş, çoğu kez, bir başka yapının (mimarinin, yazının) süsü kimliğine bürünmüştür" (Batur, 2004: 69).

Figürün Hıristiyanlık tarafından yasaklanması da Anadolu sanatını etkilemiştir. Objektif, nesnel, bilimsel köklere dayanan antikite figürsellik, Hıristiyanlığın da etkisiyle Anadolu'da yerini yüzeysel- dekoratif bir anlayışa bırakmıştır. Anadolu'da İslamiyet, antik figürü dışlamış, doğa ve figür soyutlanarak stilize edilmiş motiflere dönüştürülmüştür. Figür genellikle kitap resimlerinde, eğitim- öğretim ve tarihsel olayların anlatılması amacıyla kullanılmıştır. Minyatür resimlerinde de dekoratif bir yüzey ön plandadır (Öztürk, 1990: 43-44).

Dini yorumlarda resmin yasaklanması İslam dünyasında minyatürün yaygınlaşmasına yol açmıştır. Çünkü gerçekçi resim yapmak, yaygın İslam inançlarına göre Tanrı'ya öykünmek, ona ortak koşmak anlamına geldiğinden yasak sayılmıştır (Gençaydın, 1996: 52). Ancak İslamiyet'te resmi kesin olarak yasaklayan herhangi bir emir bulunmamaktadır. Ancak bazı din adamlarının, hadisleri açıklamaları resmin yapılmasını engellemiştir. Yapılan resimlerde kullanılan figürlerin gerçeğe benzerliği ile Tanrı'ya karşı gelindiği söylenmiştir. Çizimi yapanlara yaptıkları kişileri canlandırma cezası verileceği söylenmiştir. Evlerde üzerinde insan ve hayvan tasvirleri bulunan eşyaların kullanılması yasaklanmış ve bu durum giderek insanların yaşam tarzlarında da yer almıştır. Ayrıca yasaklananlar arasında sadece resim tasvirleri değil, eve meleklerin giremeyecekleri neden olarak gösterilerek heykel ve heykelciklerin kullanılması dahi yasaklanmıştır. Yasakların olduğu bir ortamda sanat da kısıtlı bir şekilde gelişmeye devam etmiştir. Minyatür sanatı da İslamiyetin gelmesi ile değişen bazı şartların etkisinde, kendine özgü kuralları doğrultusunda

gelişme göstermiştir. Böylelikle minyatürde gerçekçi ve tasvir edici öğeler kullanılmamıştır. Perspektif, ışık- gölge gibi unsurlar resimde yoksun bırakılarak, tekdüze bir resim anlayışı geliştirilmiştir. Nakkaşlar, İslamiyetin getirdiği yasakları delmeden kendilerine özgü bir yol belirlemişlerdir. Yaptıkları minyatürler, dönemin koşullarını yansıtan ancak, resimsel öğelerden yoksun bırakılmış resimlerdir (Renda, 2001: 4).

Türk minyatürlerinde konu dahilinde; insan figürü kullanılmıştır. Minyatürlerinde kadın ve erkek yüzlerinin de tüm ayrıntılarına kadar tasvir edildikleri gözlemlenmiştir.

"Minyatür insan figürünü de içeren bir resimlemedir. Kitabın konusu gerektiriyorsa insan figürü çerçeveye girer. Konusu bitkiler veya burçlar ise resimleme buna göre yapılır. O halde asıl iş resim yapmak değil, bir konuyu, öyküyü veya tarihi anlatmak, bu arada (gerekiyorsa) resim yoluyla bir açıklama eklemektir " (Mülayim, 1995: 35'den aktaran: Tekinel, 2007: 10).

Türk minyatür sanatının çizgide, renkte ve kompozisyonda kendine özgü özellikleri bulunmaktadır. Kompozisyon düzenlenmesinde figürler üç boyutluluktan uzak olarak basit bir şekilde ele alınmış ve anlatılan konular üst üste sıralanarak anlatılmıştır. İşlenen konularda ise genellikle portre resmi, saray hayatına ait sahneler, tarihi konular ile Osmanlı Devleti'ni yüceltici, başarıyla sonuçlanan savaşların betimleri, seferler, törenler ile şehir ve kale manzaraları yapılmıştır. Minyatürler yapıldıkları dönemlerin olaylarını yansıttıklarından, tarihi belge niteliği de taşımaktadırlar. Nitekim Renda da (Renda, 1985: 460'dan aktaran: Tekinel: 2007: 11) bunu "Osmanlı nakkaşı bir yandan İslam'ın resim kurallarını kovmuş, bir yandan da Osmanlılara özgü bir anlatımcılık ve gözlemcilikle konuları en doğru biçimiyle belgelemeye çalışmıştır" diye açıklamaktadır. Yapılan resimlerde perspektif kurallarına uyulmamış, ışık ve gölgeye yer verilmemiş, resimdeki şekiller hangi renkteyse sadece o rengin tek tonu kullanılarak düz bir şekilde boyanmıştır. Resimde figürler hiyerarşik sıralamaya göre yerleştirilmiş, önem sırasına göre büyük veya küçük olarak resmedilmiştir. Ayrıca resimde ayrıntıya girilerek yapılmış süslemeler de ön planda yer almıştır. Minyatür resimler sulu boya ve guaj tekniğinde yapılmıştır.

3.4.2. Minyatür Sanatında Yeni Konular

Osmanlılarda pentür anlamındaki resim sanatının gelişmesi İstanbul'un fethinden sonra başlar. İstanbul'un merkez oluşu ile sadece ekonomik alanda değil, bilim ve sanat alanında da bir yükseliş olmuştur. "Bu devirde İtalya'dan İstanbul'a bazı ressamlar saraya davet edilmiş, Bursalı Sinan Bey gibi bazı Türk nakkaşları da İtalya'ya gönderilmiştir" (Tansuğ, 2004: 149).

Osmanlılara batılı anlamda resmin girmesi ilk olarak Fatih Sultan Mehmet (1451–1481) dönemidir. Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethi ve başkent olarak kabul etmesi ile sarayda Ehl-i Hiref (sanatçıların ve zanaatkârların toplandığı okul) okulu da açılmıştır. Sultanın faaliyetlerini görsel olarak anlatan atölyeler olan Minyatür Nakkaşhanesi de kurulmuştur. Nakkaşlar Osmanlı sultanlarının himayelerinde, onların mali desteği ile varlıklarını sürdürmüşlerdir. O dönemde pahalı bir çalışma olan minyatür, sarayın içinde yapılan bir sanat olmuştur (Ersoy, 2006: 6).

Fatih Sultan Mehmet zamanında İstanbul'a getirilen Gentile Bellini isimli İtalyan ressamı, sultanın portresiyle beraber saraydaki bazı odaların duvarlarına resimler yapmıştır. (Resim 35). Resmin geniş kesimler tarafından benimsenmesi 18. yüzyıl sonrasında gerçekleşmiştir. Daha sonraki yıllarda padişahların bilinçli atılımları, batı bilim ve kültürünün tanınmasını sağlamıştır. Böylece, saray çevresinde etkisini gösteren sanat ortamı saray dışı çevrelerde de varlığını göstermiştir (Diyarbekirli:1993'den aktaran: Kıratlı, 2005: 4).



Resim 35. Gentile Bellini, "Fatih Sultan Mehmet Portresi" (Eminoğlu, 1999).

Fatih Sultan Mehmet'in Bellini'nin yaptığı Batılı resim dışında Türk minyatürü şeklinde olan resmi de bulunmaktadır. Burada önemli olan resmin dönemin özelliklerini yansıtması, hayattan bir kesit olmasıdır. Fatih'in elinde bir mendille, Türk sultanlarının klasik bir duruşu ile portresi yapılmıştır. Diğer elinde gül koklamaktadır. Sanatçı yüzü ve kıvrımları göstermek için gölge kullanmıştır. Kullanılan bu gölge minyatürü diğer dönemlerden ayırır ve Batı'nın örnek alındığını gösterir. Ayrıca bu dönemde yapılan Fatih portrelerinde F. R. Martini'nin incelemelerine göre Bellini tarafından rötuş yapılmıştır. Yine Basil Gray'in araştırmasına göre ise İran'da bir sarayda Bellini'nin resminin kopyası bulunmaktadır (Sakisian, 1945: 227).

Bu dönemde Batıda Rönesans dönemi yaşanmaktadır; ancak ülkemizde bu durum sadece sarayın içinde kalmıştır. Bir diğer Padişah III. Ahmet döneminde (1703- 1730) ise Fatih döneminin tersine İstanbul'a getirilen ressamların yaptıkları sergilenmiştir. Resimlerin Dolmabahçe Sarayı'nda sergilenmesi Türk toplumunda resim bilincinin oluşmasını ve resim zevkinin topluma yayılmasını sağlamıştır. Toplumun resimler ile tanışması ve onlara ilgi göstermesi III. Selim (1793) ve II. Mahmut (1835) dönemlerinde de devam etmiştir. III. Selim ve II. Mahmut'la sürdürülen yenileşme hareketlerinin yaşandığı bu dönem, Batı'da bilimsel gelişmelerin yoğun olduğu yıllara rastlar. Ayrıca bu yıllarda Osmanlı Devleti askeri yenilgilerin nedenlerini sorgular. Padişah otoritesine başkaldıran, Tanzimatı getiren 'Aydınlar' hareketi de bu sırada ortaya çıkar (Gençaydın, 1996: 55).

Batı'da resim sanatı dinin yayılması için bir araç olarak kullanılırken ülkemizde de tam tersi bir durum yaşanmıştır. İslam dininin kabul edildiği ilk dönemlerde belirgin bir kısıtlama görülmemişken M.S.10. yüzyıldan itibaren bugün "tasvir yasağı" olarak bilinen yanlış bir inanç giderek egemen olmuştur. Tasvir yasağı ile toplumda resim ve heykel yapılması yasağı yayılmıştır. Bu yasaklar Türk Sanatında resim ve heykel sanatını etkilemiş ve sanatın duraklamasına neden olmuştur. Resim sanatı sadece kitap resmi "minyatür" olarak gelişme göstermiştir. Bu tarz Fatih Sultan Mehmet (1421- 1481) zamanında gelişmeye başlayarak; 18. yüzyıl sonuna kadar devam etmiştir (Ersoy 1998: 11). Batılı anlamda resme geçiş birden olmasa da 19. yüzyılda Levni'nin yaptığı minyatürlerde Batı etkisinin işaretleri yer almaya başlamıştır.

Osmanlı Devleti'ni anlatan tarihi resimler yaklaşık 17. yüzyıla kadar devam etmiştir. 17. yüzyılda Osmanlıda görülen Batılılaşma, minyatür sanatında da etkisini hissettirmiştir. Osmanlı Devleti birçok ülkeyle etkileşim içinde olduğundan Batı'ya açık bir ülke

konumunda olmuştur. Azalan resimler Lale Devri ile önem kazanmaya ve canlanmaya başlamıştır. Dönemin davetlerini, törenlerini anlatan resimlerde yine ön planda olan figürlerdir. Bu dönem minyatürlerde üç boyutluluk kavramı görülmeye başlamış ve bu gelişmeler minyatür sanatının parlak dönemini oluşturmuştur.



Resim 36. Levni, III. Ahmet'in şehzadelerinin Topkapı sarayının avlusundan sünnet olacakları mekâna götürülmeleri. (Mahir, 2004).

Lale Devrinin en ünlü nakkaşı Levni (Abdulcelil Çelebi) dir. Çok verimli ve yaratıcı bir sanatçı olan Levni, perspektif etkisi veren minyatürler yapmıştır. (Resim 36). Ön planda büyük figürler çizmiş ve arka planı ayrıntıya girmeden küçük şekilde resmetmiştir. Resimlerinde figürlerin yanında kullandığı bulutlar ışık gölge etkisi göstererek minyatüre üç

boyutluluk katmıştır. Levni'nin 1699- 1737 yılları arasında İstanbul'da çalışan Avrupalı ressam Jean- Baptiste Vanmour'un yapıtlarından etkilendiği düşünülmüştür. Diğer yandan Levni'nin Osmanlı padişah portreciliğine katkıları olmuş, kendinden sonra gelen sanatçıları etkilemiştir. Levni minyatüre yeni bir soluk getirmiş ve tarzıyla diğer minyatür sanatçılarından ayrılmıştır (Mahir, 2005: 170).

Osmanlı sanatında gerçekleşen değişimler minyatürün süsleme unsuru olmasının yanı sıra çeşitli şekillerde kullanılmasıyla da sanat olarak yaygınlaşmasını sağlamıştır.

> "Sonuçta, bu dönemde, kitapların matbaa aracılığıyla basılması minyatürün bir kitap süsleme unsuru olmaktan çıkmasının ve daha bağımsız bir sanat olarak işlemesinin başlangıcı olmuştur. Matbaanın doğurduğu bu sonuç yanında, Saray'ın sunduğu desteğin de etkisiyle yeniden minyatür resimsel bir biçim kazanmaya başlamıştır. Bunun en iyi örneği, minyatürde yalnız Osmanlı'nın değil, belki de bütün İslam dünyasının son büyük temsilcisi olarak kabul edilen Levni'nin, Surname-i Vehbi'de yalnız figür yığınlarını kapsayan düzen çeşitliliği ve zenginliği içinde oluşan resimler yapmasıdır. Bunun yanında Levni, Surname'deki minyatürlerinde çizgi, renk değişimi ve "degradasyon" teknikleriyle de minyatür sanatına büyük yenilikler katmıştır. Minyatürlerde perspektif denemeleri de bu dönemde ortaya çıkmıştır; Levni ve Abdullah Buhari'nin portre ve figür çalışmalarında üçüncü boyut araştırmalarına ilişkin denemeleri bu döneme rastlamaktadır (Gültekin, 1992'den aktaran: Keser, 2006: 139).

Lale Devri, kötü olan Osmanlı Devleti'nin durumunun önemsenmediği aksine, bol harcamaların yapıldığı bir dönem olmuştur. Yurt dışından lale soğanları getirtilmiş ve bu dönemde her yer laleler ve çiçeklerle donatılmıştır. Bu durum dönemin resimlerine de yansıtılmıştır. Resimlerde konu olarak çiçekler seçilmiş ve çiçek resimleri yayılmıştır. 17. yüzyılda ilk natürmort örnekleri sayabileceğimiz çiçek ve meyve tabloları görülmüştür. Lale Devri'nden sonra da çeşitli natürmort örnekleri devam ettirilmiş ayrıca figürlere de yer verilmiştir. Örneğin; Lale Devrinden sonra eserler veren Nakkaş Abdullah Buhari, çiçek resimleri (Resim 37) ve kadın figürleri (Resim 38) ile dikkat çekmiştir.

18. yüzyılda Paris'te pek bilinmeyen bir sergide Türk sanatçıların eserleri sergilenmiştir. Sergi, konuları bakımından iki ayrı tarza sahip eserlerden oluşmuştur. Bunlardan ilki Avrupa etkisi gösteren oldukça etkileyici bir şekilde olan çiçek resimleri, diğeri de eski Türk evlerinin duvarlarında bulunan yüzeysel dekoratif duvar resimleridir. Ayrıca müstehcen figür tarzı da kullanılmıştır. Sergide özellikle Levni'nin bir dizi portre ve figür çalışmaları sergilenmiştir. Levni'nin eserlerinden anlaşıldığı kadarıyla karakter ve kompozisyon bakımından önemli bir yeteneğe sahip olduğu görülmektedir. Ayrıca sergilenen bu dizi resimleri ile ustalığını da sergilemiştir (Gray, 1953: 138).





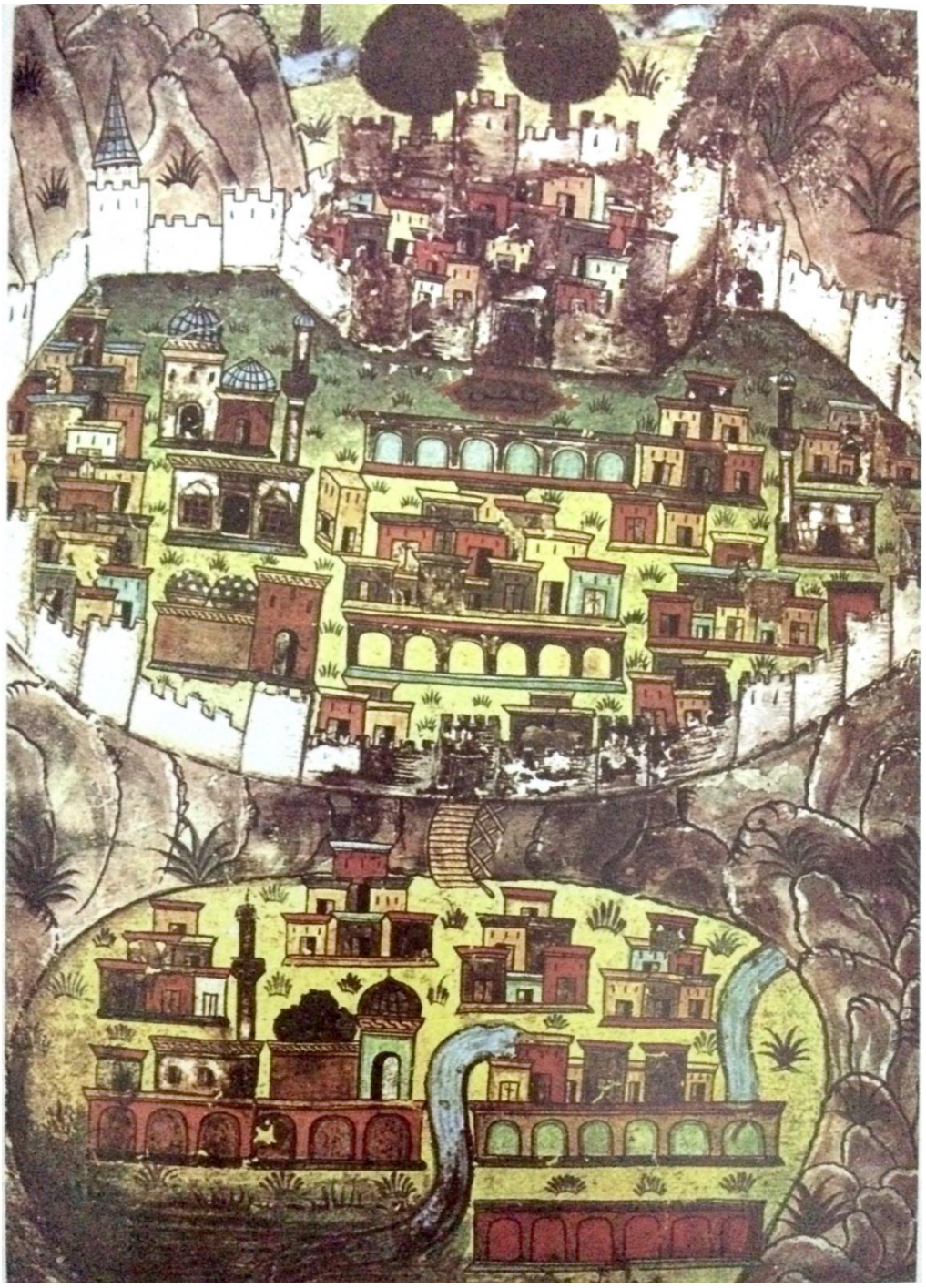
Resim 37. Abdullah Buhari, "Pembe Gül". (Mahir, 2005) Resim 38. Abdullah Buhari, "Pencereden Bakan Kadın". (Mahir,2005).

Osmanlı İmparatorluğunda yenileşme eylemleri ilk olarak askeri ve teknik alanda başlamıştır. II. Mahmut ve Tanzimat Fermanı ile Batılılaşma hareketleri önem kazanmıştır. Askeri örgütü yenileştirmeyi amaçlayan 18. ve 19. yüzyıl padişahları kurdukları teknik okullarda yabancı uzmanların önderliğinde modern bir eğitim programı uygulatmıştır. Yabancı ressamlar ülkeye gelmeye devam etmiş ve bu ressamlar saray ve çevresine hizmet etmiştir. 1783 yılında eğitime başlayan Bahriye Okulu'nun gemi inşai sınıfında; teknik resim 1793 yılında kurulan Mühendishane-i Berr-i Hümayun, 1834 yılında açılan Mekteb-i Harbiye'de de yabancı uzmanların verdiği resim dersleriyle devam etmiş ve oluşturulan ressam sınıflarında yetişen öğrenciler ile de tuval resminin öncüleri oluşmuştur (Cezar,1971:443'dan aktaran: Tekinel: 2007: 12).

Tanzimat Fermanı ile gündeme gelen Batılılaşma olgusu, kültürel ve toplumsal alanda değişimlerin yaşanmasını sağlamıştır. Bu kapsamda özellikle Levni'den sonra iki boyutlu yüzeyde icra edilen nakış- resim geleneğinden boşalan yere, Batılı resimde yapılan

yeni bir resim (tuval resmi) anlayışı girmiştir. Minyatürde Levni ile başlayan hacim anlayışı, derinlik etkileri gibi değişim hareketleri, bir anlamda özgürleşme hareketi olmuştur. Kısmi bir realizmi hedefleyen değişim hareketinin devamı nakış- resmin iki boyutlu yüzeyinde değil de, mimari mekânları donatan duvar resimlerinde gelir. Bu çalışmalar ile derinlik ve üç boyutlu resimlere adım atılır ve figürden ziyade ölü doğa resimleri betimlenir (Sağlam, 2004: 15). Tanzimat sonrasında ressamlar, Batı'nın başladığı yer olan tabiat hayranlığıyla resme başlamışlardır. Minyatür eserlerde de realist, natüralist etkiler yer almıştır. Özellikle hayvan resimlerinde bu etkiler görülmektedir. Ancak bu görüntüler yalnızca yüzeyde ve çizgilerde kalmıştır (İpşiroğlu & Eyüboğlu, 1972: 2).

Osmanlı Devleti'nin değişen toprak yapısı ve amaçları doğrultusunda sanat alanında da değişiklikler oluşmaya başlamıştır. Yapılan resimlerdeki konular da değişmiş, dönemler halinde yaşanmış olaylara farklı konular girmeye başlamış ve her padişah gösterdiği başarıları belgelendirmek istemiştir. Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nden başlayarak deniz savaşları, kale kuşatmaları gibi ünlü başarıları göstermek amacıyla resimler betimlenmiştir. Padişahın başarılarını anlatmak için yapılan resimlemelerde daha çok ayrıntı ve bilgiye yer verilmiş; dolayısıyla resimlerdeki üslup da farklılaşmaya başlamıştır. Dönemin nakkaşlarından biri olan Matrakçı Nasuh'un yaptığı resimlemeler harita niteliği taşımıştır. İnsan figürü bulunmayan topoğrafik ve plan çizimli üslup, sadece Matrakçı Nasuh (Resim 39) tarafından kullanılmıştır (Ersoy, 2006:16). Resimlerde kullandığı çizgiler ve perspektife benzeyen mimari öğeleri kullanması, Batı'nın etkisinin devam ettiğini göstermiştir. Aynı etki Piri Reis'in denizci haritalarında da görülmüştür. Bunların dışında Osmanlı klasik sanatında önemli bir yere sahip olan III. Murat (1574-1595) döneminde meydana getirilen en önemli eser, Seyyit Lokman'ın kaleme aldığı ve Nakkaş Osman ve çıraklarının resimlediği iki ciltlik "Hünername" olmuştur. Birinci cildinde 45, ikinci cildinde 64 minyatür bulunan yazma, Osmanlı sultanlarının savaşlarını ve yaptıkları işleri hikâye etmiştir (Tansuğ, 2004: 152).



Resim 39. Matrakçı Nasuh. Minyatür. (Ersoy, 2006: 17)

Minyatür döneminin sonu sayılabilecek bir gelişme ise II. Mahmud'un yağlı boya ile kendi portresini yaptırarak, çoğaltmış olmasıdır. (Resim 40). Ülkemize birçok ülkeden Batılı ressamların gelmesi, askeri okullara resim derslerinin konmuş olması ve bu okullarda yetişen yetenekli öğrencilerin Avrupa'ya gidip, sanatlarını geliştirmesi ile Türk resminde Batı etkisi görülmeye başlamıştır.



Resim 40. Athanasios Karantzlas, II. Mahmut Portresi.

(http://www.peramuzesi.org.tr/Eser/Sultan-II-Mahmud/44/1#!prettyPhoto – 15, 10.04.2017)

3.5. Türk Resminde Batı Etkisi

17. ve 18. yüzyılda Batı etkisinde kalan Türk resmi 19. yüzyılda da Batı etkisine bağlı olarak varlığını sürdürmüştür. Türk resmi, Batılı sanatçıların İstanbul'da yaşama ve çalışma şartlarını yarattıkları bir grubun etkisi altında gelişmeyi sürdürmüştür. Levanten adı verilen yarı Batılı bir zümrenin sanat zevkini belirlemeye çalıştığı dönem de yine 19. yüzyıldır (Tansuğ, 2004: 158).

Ülkemizde, Batı'da olduğu gibi resim sorununun bilincine varılmadan, gerekli olarak Batı'ya karşı bir gözlem süreci yaşanmıştır. "Sanatçılarımızın 19. yüzyılda geçirdiği ilk gözlem dönemi, Batı sanat anlayışları oluşumlarının ve değişimlerinin nedenlerini anlamaya yeterli olamamış. Zaten, önce askerlik mesleğini seçen bu sanatçı ruhlu kişiler, çoğu zaman atölye yaşamına gerekli zaman ayıramamanın yanında toplumdan da yeterli ilgiyi görememişlerdir. Batı atölyelerinde giderek yenilenen çizgisel, boyasal tutku ve zevklerin, yabancı, soyut, zengin kültürün ülkemizde kısa zamanda gelişme ortamı bulamayacağı anlaşılır" (Turani, 1984: 5).

II. Mahmut ve Abdülmecit gibi padişahlar sanatsal çalışmaları desteklemiş ve ressamların iyi yönde gelişmelerini sağlamıştır. Buna örnek olarak; II. Mahmut'un ve Abdülmecit'in kendi dönemlerinde yurt dışına resim eğitimi almaya giden öğrencilere verdikleri destek ve yardımlar söylenebilir. Sultan Abdülmecit'in Fransızca öğrenmesi Batılı kişilerle iletişim kurmasını kolaylaştırmış ve kendisi de Batı düşünce ve yaşamını ülkeye sokmak istemiştir (Tuğlacı, 1983: 25). Ayrıca bu padişahlar, sanatçıların resimlerini satın alarak da destek vermişlerdir.

Batı etkisinde kalarak ve Batıyı takip ederek gelişen Türk resmi, Batı resmine göre sanat sahnesine epeyce geriden çıkmıştır. Resmin yasaklanması, kötü seyreden imparatorluk dönemleri gibi birçok olumsuzluklardan sonra, sonra çeşitli ihtiyaçlar doğrultusunda gerçek anlamda resim Osmanlı Devletinin son dönemlerinde topluma girmeye başlamıştır. Bazı ressamlar yurt dışına resim eğitimi almaları için gönderilmiştir. Yurt dışına ilk gönderilen asker ressamlardan biri olan ve Türk resim tarihine sahip çıkmanın bir simgesi olan Şeker Ahmet Paşa'nın (1841- 1901) kendi portresi figür alanında yapılmış en anlamlı katkı niteliğini korumaktadır (Tansuğ, 2008: 59).

Şeker Ahmet Paşa gibi toplumsal gelişmeye önder olmuş kişilerden biri de Osman Hamdi Bey'dir. Hukuk eğitimi almak için babası tarafından yurt dışına gönderilen Osman Hamdi Bey hukuk eğitimini yarıda bırakarak resim eğitimine yönelmiştir. Osman Hamdi Bey de o dönemde Paris'te açılan Mektebi Osman-i'de eğitim almış; ayrıca Gerome ve Boulanger'in atölyelerinde çalışmıştır. Aldıkları eğitim doğrultusunda bu ressamlar, yurda döndüklerinde daha çok natürmort ve manzara türü eserler vermiştir. Türk resminde ilk kez ana konu olarak figürü ele Osman Hamdi Bey, Jean- Leon Gerome'un öğrencisidir. Osman Hamdi Bey Batının Oryantalizmi kullanma amacının dışına çıkarak, kendi kültürünü yansıtmak amacıyla figürü resimlerinde kullanmıştır. Batı resminde Doğu'yu geri kalmış şekilde gösteren resimlerin aksine Osman Hamdi Bey'in resimlerinde kitap okuyan, gelişmiş bir toplumu gösteren figürler yer almaktadır. Resimlerinde kendi kültürünü, kendine has bilgi objeleri kullanarak yansıtmış; çoğu zaman bir şeyler okuyan ve tartışan figürlere yer vermiştir. Osman Hamdi daha çok -o dönemde hemen hemen her ressamın yaptığı gibi- fotoğraftan çalışmış ve resimleri daha çok figür ağırlıklı olmuştur.

Türk resminde figür Osman Hamdi ile gelişmeye devam ederken diğer sanatçılar da birbirlerinden etkilenmiştir. Sanatçılar yaşadıkları ortamla iç içedirler. Bulundukları ortam ve kişilikleri sanatçıların resim tarzının belirleyici öğesidir. "Her ürün, biçim ve üslubuyla onu üreten kültürün zaman ve mekân koordinatlarını yansıtır" (Arsal,2000: 89'dan aktaran: Tekinel, 2007: 28).

3.5.1. Türk Resminde 19. Yüzyıl

Türk resim sanatı farklı tarzlardan ve aşamalardan geçerek sürekli değişim içerisinde varlığını sürdürmektedir. Gücünü Hıristiyanlık inancından alan Batı resim sanatında ise sanatın gelişimi, Hıristiyanlığın resmi din olarak kabul edilmesinden sonra kiliselerin fresklerle, vitraylarla süslenmesiyle gelişmiştir. Kiliselere yapılan resimler daha çok Hıristiyanlık inancını öğretmeye yönelik resimlerdir ve resimleri dini yaymak için bir araç olarak kullanmışlardır. Hıristiyanlık inancında bir araç olarak kullanılan resim sanatı Batıda yayılarak gelişmiştir.

Resim sanatını dini konularda bir araç olarak kullanan Batı, matbaayı da yaygın olarak kullanmıştır. Batıda yaygınlaşan matbaayı Osmanlı İmparatorluğu da kullanmaya başlamıştır. Osmanlıda matbaanın kurulmasıyla el yazma kitapların yerini baskı kitapları almıştır. Artık el yazma kitap yazılmadığına göre onu tamamlayan minyatürün de işi

bitmiştir. XVIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra minyatür yerini büyük ölçüde duvar resimlerine bırakmıştır. Batı kaynaklı yeni motifler arasına manzara, sepet ve saksı içinde çiçek ve meyvelerden oluşan natürmortlar yerleştirilmiştir. Bu tür konular fresko veya yağlıboya tekniğinde batıda da uygulanmaktadır.

Batı'nın sanatsal üstünlüğünün Osmanlı İmparatorluğu tarafından kabul görmesi ve Batı'ya yüzünü dönmesi ancak 19. yüzyılda gerçekleşirken, Batıya göç- yöneliş ve Batılılaşma politikası doğrultusunda, somut değişimin önce devlet ve daha sonra toplumsal düzeyde görüleceği ilk örnekleri, III. Mustafa (1757–74), III. Selim (1789–1807) ve ağırlıklı olarak II. Mahmut (1808–1839) zamanında başlar (Berkes,17-244'den aktaran: Kumru: 2006, 135). II. Mahmut zamanında başlayan yenilik hareketinden resim sanatı etkilenmeye devam etmiş, yeni konular eklenmiştir. Resim sanatının 19. yüzyılın ortalarından itibaren Batı anlayışına yönelmesi, aynı zamanda, çağdaş Türk resminin başlangıcı sayılabilir. 19. yüzyıldan itibaren Türk toplumunun Batı ile ilişkileri bütün alanlara yayılarak gelişmiştir (Günay,1996: 59).

Türkiye'de 18. yüzyılda başlayan Batı sanatına ilgi yurt dışına gönderilen elçiler aracılığıyla yaygınlaşmaya başlamıştır. Avrupa ile siyasi ve ekonomik alanda ilişkilerin artması ile Avrupa'ya elçi olarak gönderilen 28 Mehmet Çelebi'nin hazırladığı rapora dayanılarak yaşam tarzlarında değişiklikler olmuştur. Bu rapor Batılıların yaşam biçimlerinin ve eğlencelerinin benimsenmesine yol açmıştır. Bu dönemde Batılı sanatçılar da Doğu'nun egzotizmine moda olarak ilgi duymaya başlamışlar ve Osmanlı topraklarına yönelmişlerdir. 19. yüzyılda pek çok Batılı ressam ülkemize gelip perspektifli, hacimli, nesnel görüntülü resimler yapmışlardır. Bu etkileşimle ülkemizde 19. yüzyılın sonlarında figürlü resimler dikkat çekmeye başlar. Av sahneleri ve avcı figürleri birçok duvara konu olmuştur.

Abdülaziz, Fransa'da gezdiği ve oturduğu sarayların ve Louvre Müzesi'nin koleksiyonlarına hayranlıkla bakmış ve gördüğü resim sanatına ait olan eserleri kendi sarayında da görmek istemiştir. Bu nedenle Abdülaziz döneminde saray ressamlığına getirilen Aivazowski, Preziosi, Chlebowski'nin resimlerini bugün milli sarayların koleksiyonlarında ve müzelerinde görmek mümkündür (Tuğlacı, 1983: 30).

Ülkemizde Batı anlayışında yağlıboya tuval resminin benimsenip yaygınlaşmasında çok önemli bir etken de 1793 yılında açılan Mühendishane-i Berri Hümayun'a resim derslerinin konmasıdır. Bu kapsamda Avrupa'ya yetiştirilmek üzere öğrenci gönderilmiştir. Gönderilen öğrenciler ülkemize döndükten sonra, okullara resim dersinin konulmasıyla resim dersi vermişlerdir (Tuğlacı, 1983:32). Bu okullardan olan Mekteb-i Harbiye (1831), Mühendishane-i Bahri Hümayun (1773) gibi askeri okullar ile sivil okullardan olan Galatasaray Mektebi Sultanisi'ne (1869) ve Darüşafaka Lisesi'ne (1873) resim dersleri konmuştur.

Toplumsal ve kültürel anlamda ilk değişiklikler Tanzimat Fermanının ilan edilmesiyle başlamıştır. Bu dönemden itibaren farklı konulara yönelişler başlamış, kültürel anlamda birçok öğe araç olarak kullanılmıştır. Resimlerde figürlere de yer verilmiş; hatta figürlerde çıplaklık bile kullanılmıştır. Bu şekilde toplumun alışkın olmadığı konular çalışılmaya başlanmıştır (Tansuğ,1991'dan aktaran: Kumru, 2006: 139). Tanzimat Fermanı, Türk sanatının Batılılaşmasında etkin bir rol oynamıştır. Bu konuyla ilgili olarak;

> "Bizim çabamız genel olarak, Batı biçim ve tekniklerine yönelik değişim dinamiklerinin, Osmanlı kültürünün özgün gelişim koşullarına bağlı olduğunu vurgulamak ve bu arada gelişim kavramına ilişkin "organik" bağlamalar karşısında, "mafsallanma" deyimiyle ifade ettiğimiz özgün bir bağlam yerleştirmektir.(...) Batılılaşma sürecinin Türk sanatına dıştan empoze edilmiş olduğu anlamına gelebilecek hiçbir yaklaşım bizim açımızdan geçerli değildir.(...) Türk sanatının belirlendiği tüm etken koşullar, İslam inanç alanı içindeki özgün ayrımları belirlediği kadar, Batı kültürünün geleneksel ve çağdaş verilerine yönelik yorum ve sentez çabalarının da işlevlerini üstlenmiştir. Batı ve Doğu sorunlarını iç içe bütünleştirerek devingen bir mekanizma üreten bu olgu, problematik olduğu oranda, tüm dünya ortamları arasındaki benzersizliğini de koruyagelmektedir. Dünyadaki hiçbir kültür alanı, kendi irade egemenliğini kullanarak, hiçbir yabancı etkiyi bu ölçüde hizmetine sokabilmiş değildir. (...) Türk İslam kültürü, Batı Türklüğü idealinin ilk aşamasını Anadolu' da oluşturulan özgün değişim mekanizmalarında gerçekleştirmiş ve giderek Batı kültür biçimlerinin geleneksel irade düzleminde yorumlandığı radikal aşamalara ulaşmıştır"(Tansuğ, 1991'dan aktaran: Kumru: 2006: 139).

Türk sanatının Batılılaşması ile birlikte resme yeni konuların girmesi zaman almıştır. Bu anlamda figür resimlerine geçilmesi de manzara ve natürmort resimlerinden sonra gerçekleşmiştir. 19. yüzyılda figür resmine az, manzara ve natürmort konularına daha çok rastlanmıştır. Çok rastlanır olmasının nedenleri arasında şunlar sıralanabilir:

"1- Resimlerin kitaplardan çıkıp duvarlarda yer alması ve beraberinde iç mekânı süslemesi gerektiği, 2- Askeri okullardaki resim derslerinin amacına uygun olarak topoğrafya ve harita bilgisine yarayacak şekilde düzenlenmesi sonucu, perspektife, doğa görünümü ve analizine ağırlık verilmesi, 3- Yabancı gezgin ressamların yaptığı İstanbul

manzaralarının etkisi, 4- Çiçeklerde geleneksel çiçek resimlerinin etkisi" (Erol, 1980: 103'dan aktaran: Günay: 1996: 60-61).

Sosyal ve kültürel alanda yaşanan gelişmelere paralel olarak yaşanan durum resim sanatı için de bir dönüm noktası olmuştur. Hızlı gelişmeler doğrultusunda meydana gelen yeni üslup ve değişimler resim sanatında ani bir gelişmeye gidilmesini sağlamıştır. Askeri ve sivil okullarda resim derslerinin verilmeye başlanması ve Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasıyla resim sanatı yepyeni bir döneme girmiştir.

1883 yılında Osman Hamdi tarafından Sanayi-i Nefise Mektebi kuruluncaya kadar resim sanatımız askeri okullardan yetişen ressam subaylarımızın çalışmalarından ibaret kalmıştır. 1883'den itibaren resim öğrenimi sivillerin eline geçmiş ve gelişebilmek için yeni bir zemin bulmuştur. Osman Hamdi ile ondan önce Avrupa'ya gönderilen asker ressamların çalışmaları incelendiğinde resimlerin klasik Fransız resminden çok etkilendiği ve teknik bir işçilikten, sınırlı bilgi ve beceriden öteye geçemediği görülecektir (Ersoy, 1998: 12-14).

Türk resminde ilk defa Batı tarzı resim eğitimi mühendishane okulunun kurulmasıyla gelmiştir. Askeri alandaki kişilerin eğitilmesi için kurulan okullarda silahların, bir aletin ya da binaların doğru çizimi için perspektifli resme ihtiyaç duyulmuştur. O dönemde ülkemizde perspektifli resim olmadığı için Batı'nın bilgi ve teknolojisi transferine başlanmış ve programa resim dersi eklenmiştir. Bu şekilde Batı tarzı resme eğitim yoluyla yaklaşılmıştır (Cezar, 2003'dan aktaran: Gezgin, 2003: 91).

Mühendishane okullarına resim eğitiminin gelmesiyle Batı tarzı resme, ilk olarak Darüşşafakalıların geçtiği söylenebilir. Darüşşafakalılar, figürsüz olarak manzara resmini yapmış ilk asker kökenli ressamlar olmuştur. 19. yüzyılda Batı'da figürün önemli bir yer tuttuğu ve merkezde olduğu bir dönem olmasına rağmen ülkemizde daha çok naif manzara resimleri seçilmiştir. Fotoğrafın yaygınlaşmasıyla birlikte sanatçılar fotoğraftan yararlanarak genel olarak resimlerinde fotoğrafı kullanmıştır ve bu şekilde bir tekrara yönelmiştir. Darüşşafakalılar Batı'nın teknolojisi ile bu kez önlerine verilen fotoğrafları boyayan nakkaşlar gibi olmuşlardır. "Hatta bu öncü ressamlar resimlerine attıkları imzalarının sonuna 'kulları' sözcüğünü ekliyorlardı ki bu, resimlerin bir 'ihsan' alabilmek için saraya sunulmak üzere yapıldığını işaret ediyordu" (Arsal: 62'dan aktaran: Kumru: 2006: 141). Sezer Tansuğ' a göre bunun sebebi "geleneklere göre her türlü kişisel gurur gösterisine ahlaksızlık olarak" bakılmasıdır (Tansuğ, 2008: 62). Minyatür resimlerinde olduğu gibi aynı konuların

işlenmesi ve tekrar edilmesi ile ressamlar, biçimsel olarak yeni bir tarza yaklaşmıştır. Minyatür konularında figürden nasıl kaçınılmışsa yine toplumsal yapıdan dolayı figürsüz manzara resimleri yapılmıştır. Birçok defa figürsüz manzara resimleri çalışılmış ve bu durum, minyatür resimlerinde olduğu gibi, yapılan resimlerin tek elden çıktığı izlenimini vermiştir. 19. yüzyıl başındaki yeni gereksinimler figür sorununa karşı Batıya yönelik çözümler aranmasını hızlandırmıştır (Tansuğ, 2000: 28).

İslamiyet'in kabulünden sonra figürün yasaklanması, figür resminin gelişmemesine ya da figürün resme geçiş sürecinin gecikmesine neden olmuştur. Resimdeki figür eksikliğinin gecikmesinin ardından anatomik yetersizlikler ve bilgi eksikliklerinin olması ile ilgili ortak kabule bir neden olarak şu eklenebilir:

> "Saraya ve seçkinlere has olması yüzünden nispeten seyrek ve ender bir üretim tarzı olan minyatür, arkasındaki panteist doğu geleneğinin Antik Yunan idealizmi etkili İslam' la kaynaşmış haliyle, insanı tamlayan değil evreni tamlayan bir sıfat olarak, sembol araç vazifesini yerine getirir. Dolayısıyla, insanı yani figürü, ne anatomisi ne ifadesi ne natürel gerçekliği içinde taçlanan çıplak olarak çizmeye, ifade etmeye ihtiyaç duymaz. Çünkü insan, evrenin diğer birimlerinden ayrı durmayan, tutulmayan bütüne dönük bir parçasıdır. Bu savı destekler nitelikte, özdeşlik ve başkalık kavramlarına dikkat çektiği makalesinde Sezer Tansuğ, tasavvuf düşüncesinin imge oluşturma ve imgeyi değerlendirme hususuna örnek teşkil edecek şekilde İsmail Hakkı Bursevi' den şu alıntıyı yapar: "Bir sahife üstünde musavver şekli sultan, resmen ayni ve aynen gayridir" (Tansuğ , 1995:21'den aktaran: Kumru: 2006).

Batı'da endüstrinin gelişmesi ve teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak yeni bir toplum modeli ortaya çıkmış ve yeni topluma özgü olarak da sanat ve kültür alanında yenilikler oluşmuştur. Bu durumun Türk sanatına yansıması ise 19. yüzyılda geliştirilen reform anlayışı ve çağdaşlaşma süreci içerisinde meydana gelmiş ve günümüzde de devam etmektedir.

Türk resmi de Batı kavramına sıkı sıkıya bağlıdır. Batı ile kurulan ilk ilişkilerden beri resim sanatı, Batılı dünya görüşünün tabiata ve insana dönük bir kültürün sözcüsü olmuştur. Tarih kitaplarında Rönesans anlatılırken ressamlara geniş bir yer verilmesi, ölçülü bir insan bedeninin anlatılması rastlantı değil, bu düşüncenin ne istediğini anlatmaktadır. Rönesans'tan beri anlatılan bu düşünceleri 19. yüzyıl sonuna kadar ressamlar çeşitli üsluplarla resimlerine yansıtmışlardır (İpşiroğlu & Eyüboğlu, 1972:1).

3.5.2. 19. Yüzyılda Türk Resminde Figüre Geçiş

Gerek saray ve benzeri çevrelerde, gerekse halk kesiminde Türk figür ressamlığının etkin bir geleneği vardır. Bu gelenek içinde figür, daima gerçekçi bir şekilde ele alınmış ve hiçbir zaman bir tapınma aracı olmamıştır. Türk figür resmi geleneğinin geçmişi, kitap ressamlığı ve duvar ressamlığı ile birlikte çok eski tarihlere kadar gitmiştir.

Batılılaşma döneminde insan figürü özenle ele alınmış olmasına rağmen geleneksel figür tarzı yaklaşımlar devam etmiştir.

> "Çağdaş figür resmi, akademik çalışmalarda önemli bir yeri olan 1) Nü (çıplak figür) 2) Portre ressamlığı 3) Figüratif grup kompozisyonları halinde karşımıza çıkar. Figür ressamlığı için bu özel sınıflandırma, insan figürü sorununa tek tek ya da figüratif kompozisyon ilişkilerini gözeten bir yaklaşım sağlamak amacıyla yapılmıştır. Türk figür resminin özellikle Osman Hamdi Bey ve çağdaşlarından bu yana gelişmesinde toplumsal ve kentsel oluşum hızına ve koşullarına paralel olarak toplumcu, ifadeci, lekeci, gerçeküstücü, dramatik, fantastik, fotografik hiperrealist yolda yapılan kişisel katkılar Türk resim çabasının yoğun ve anlamlı bir cephesini oluşturmaktadır" (Tansuğ, 1979: 52).

19. yüzyılda Osmanlı sultanların sanatsal yetenekleri de Türk resim sanatının gelişiminde yapıcı bir rol üstlwnmiştir. Abdülaziz'in plastik sanatlara ilgi duyduğu ve onun da ötesinde sanatsal bir yeteneği olduğu bilinmektedir. Sultan Abdulaziz sarayında sanatçı bulundurmuş ve onları korumuştur. Aynı zamanda bu ilgisinden dolayı sanatın gelişmesine ilişkin çalışmalar da yapmıştır. İlk sergilerin açılmasına önayak olmuştur. Abdülaziz ilk kez heykelini yaptıran Osmanlı hükümdarıdır. Ayrıca Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin 14. sayısında kendisinin dört eskizi de yayımlanmıştır (Giray, 2001'dan aktaran: Keser, 2006: 126).



Resim 41. Abdülaziz'in Polonya Müzesinde bulunan krokilerden bazıları. (Tuğlacı, 1983:29).

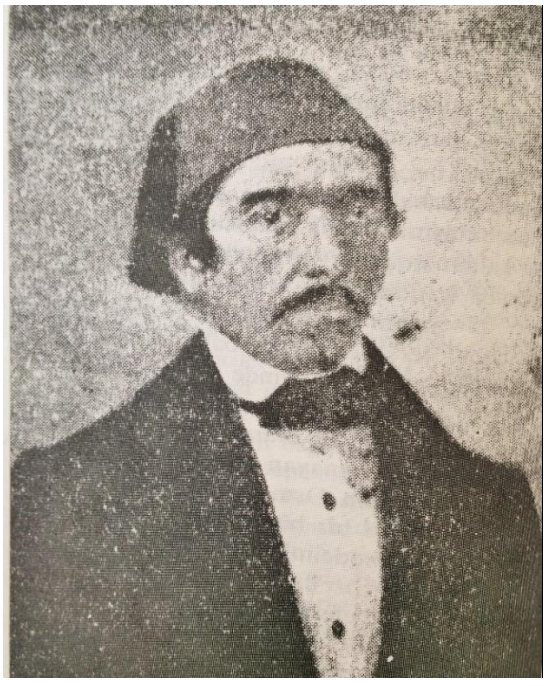
Abdülaziz, daha çok kurşun kalemle deniz, gemi ve ağaç resimleri çizmiştir. Yaptırmak istediği resimler hakkında kendisinin çizmiş olduğu krokiler bulunmaktadır. Polonya Varşova Milli Müzesi'nde Sultan Abdülaziz tarafından yapılmış olan desen ve krokiler bulunmaktadır (Resim 41). Padişahın bu desenleri İstanbul'a çağırdığı Polonyalı ressam Chlebowski'ye armağan ettiği anlaşılmıştır (Tuğlacı, 1983: 30).

3.5.3. 19. Yüzyılda Figür Çalışan Türk Ressamlar

Batı'ya gidip gelenler, gittikleri yerdeki yenilikleri görüp, ülkemize getirmeye çalışmıştır. Bu yenilikler yeni müzik aletleri ve çeşitli konulardır. Ancak sanat alanında öğrenci yetiştirilmesi daha sonraki yıllarda mümkün olmuştur. Mühendishane-i Bahri Hümayun'dan mezun olan öğrenciler topçuluk eğitimi almak üzere Avrupa'ya gönderilmiştir. Bu öğrencilerden biri olan Ferik İbrahim sanat eğitimi hakkında bilgilenen ilk Türk ressamı olarak anılır. Ferik İbrahim Paşa'dan sonra Ferik Tevfik Paşa da Paris'te resim eğitimi almıştır.

3.5.3.1. Hüsnü Yusuf Bey (1817-1861)

İlk ressamlar arasında gösterilen 1817 doğumlu Hüsnü Yusuf Bey ise Avrupa'ya gitmeden, Avrupalı hocalardan ders almadan özellikle yağlıboya tekniğinde kendini geliştirmiştir. Bu çaba Hüsnü Yusuf'un, eğitimini tamamlamak üzere Avrupa'ya gönderilmesini sağlamıştır. İstanbul'a döndüğünde Binbaşı rütbesi ile Mühendishane'de resim öğretmenliğine atanmıştır (Artun, 2007: 35).



Resim 42. Hüsnü Yusuf, Otoportre. (Tansuğ).



Resim 43. Hüsnü Yusuf, Çizim, Mevleviler. (Tansuğ).

3.5.3.2. Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938)

Mühendishanede yetişen ilk önemli ressam olan Hüsnü Yusuf Bey, resim hocalığına atandıktan sonra mimari çizimler de yapmıştır. Ressamın kendi portresi ile diğr çizimleri koleksiyonlarda korunmaktadır. Harbiye'den mezun olan Ahmet Ziya Akbulut perspektif kurallar ve bunların uygulanması hakkında kitap yazarak resmin bilimsel yönüne dikkat çekmiştir. Sanatçı resimlerinde daha çok mimari ağırlıklı peyzaj konularını kullanmıştır. Az sayıda figüratif resimler yapmıştır (Tansuğ, 2008: 52).



Resim 44. Ahmet Ziya Akbulut, Sultan Ahmet Camii.(Thalasso, 2008).

3.5.3.3. II. Abdülmecit (1868-1944)

Sultan II. Abdülaziz'in oğlu olan Sultan Abdülmecit, Batı saraylarındaki modern yaşama duyduğu ilgiyi resimlerine yansıtmıştır. Figüratif ve portre resimleri çalışmıştır. Teknik açıdan başarılı bir ressam olan Abdülmecit Efendi'nin yaptığı resimlere bakıldığında yabancı sanatçılardan eğitim aldığı anlaşılmaktadır. İslam dünyasının son halifesi konumunda iken, cumhuriyetin ilanından sonra ülke dışına çıkarılmıştır (Tansuğ, 2008: 53).



Resim 45. Abdülmecit Efendi, Sarayda Beethoven.

Abdülmecit Efendi'nin Batı tarzı anlayışıyla yaptığı Sarayda Beethoven isimli resminde, Batı müziğinin enstrümanları yer almaktadır. Resim ortadan ikiye bölünmüş gibidir. Ayakta duran figürlerin hareketlerine bakıldığında dinledikleri müziğin hoşlarına gittiği izlenimi vardır. Resmin en sağında yer alan resmi kıyafetli figürün Abdülmecit Efendi olduğu anlaşılmaktadır (Resim 45).

Beethoven dinleyip, Goethe okuyan Abdülmecit Efendi Batı kültürüyle yakından ilgilenmiştir. Yaptığı portre ve çok figürlü düzenlemelerle çağdaşları arasında önemli bir yere sahiptir. Piyer Loti aracılığıyla Paris'te katıldığı bir sergide yaptığı resimler sergilenmeye değer görülmüştür (Özakıncı, 2011).
(www.butundunya.com/pdfs/2011/02/077-084.pdf).



Resim 46. Abdülmecit Efendi, Haremde Goethe.

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/).

Batı'ya eğitim için gönderilen öğrencilerin sayısının artmasından sonra kurulan Mektebi Osmanide eğitim alan öğrencilerin haricinde aynı zamanda Ecole des Beaux- Arts okulunda Türk ressamlar eğitim almışlardır. Bu okulda kayıt yaptırmadan yabancı öğrencilere eğitim verilmiştir. Eğitim alan öğrenciler arasında Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa gibi ressamlar bulunmaktadır (Artun, 2007: 52).

3.5.3.4. Süleyman Seyyid (1842- 1913)

1861 yılında Paris'e gönderilen Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmet Ali Paşa üstün yeteneklerinden dolayı yabancı ressamların atölyelerinde eğitimlerini sürdürmüşlerdir (Tansuğ, 2008: 56).



Resim 47. Süleyman Seyyid, İhtiyar Adam.

(http://www.antikalar.com/suleyman-seyyid-bey/ -16, 15.04.2017)

Paris'te 6 yıl kaldıktan sonra bir yılda İtalya'da kaldığı yayınlarda geçmektedir. Osman Hamdi Bey ve Gerome ile çalışmıştır. İstanbul'a döndükten sonra verdiği derslerde Batıda öğrendiği şekilde resmi yapılacak eşyayı masanın üzerine koymuştur. Süleyman Seyyid Bey realist tarzda ve natürmort konuları üzerine çalışmış ve aynı zamanda figüratif resimler de yapmıştır. Özellikle meyve resimlerinde ilgi çekici renkleri yansıtmıştır. Çok az sayıda portre resmi yapmıştır. (Resim 48) (http://www.antikalar.com/suleyman-seyyid-bey/) (Taha TOROS, 2015).



Resim 48. Süleyman Seyyid, Genç Kız Portresi (Tansuğ, 2008).

3.5.3.5. Şeker Ahmet Paşa (1831 -1907)

Süleyman Seyyid ile birlikte Paris'te eğitim alan Şeker Ahmet Paşa, natürmort, peyzaj ve figüratif resimler yapmıştır. Sanatçının resmettiği otoportresi figür alanında yapılmış olan önemli resimlerden biridir (Resim 49).



Resim 49. Şeker Ahmet Paşa, Otoportre. (Tansuğ, 2008).

Dönemin önde gelen isimlerinden biri olan Şeker Ahmet Paşa, başarılarından dolayı Paris'e gönderilmiş, Boulanger ve Gerome'un atölyelerinde çalışmıştır. Ayrıca Paris'te açılan Mekteb-i Osmani'de de eğitim görmüştür. Şeker Ahmet Paşa 1869 yılında Paris resim salonlarında çeşitli yağlıboya resimlerini ve Sultan Abdulaziz'in karakalem portresini sergilemiştir. 1871 yılında İstanbul'a dönen Şeker Ahmet Paşa burada ilk kişisel sergi açan ressam olmuştur (Tansuğ, 2008: 60).

Akademik eğitim alan Şeker Ahmet Paşa, Fransa'daki Barbizon okuluna da ilgi duymuştur. Ressam, François Millet ve realist akımın güçlü temsilcilerinden Courbet'yi örnek almıştır. Örnek aldığı sanatçıların yaptığı gibi kendine özgü bir doğa anlayışı geliştirerek Türk resminde modern manzara resminin doğuşunu başlatmıştır.

Yaptığı manzara resimlerinde François Millet'den etkilendiği görülmektedir. Yaptığı Orman isimli resminde kullandığı tek figür ve hayvanı resme derinlik katmıştır. Figürleri ve nesneleri eğik biçimde resmetmiştir (Resim 50) (Akbulut, 2011: 51).



Resim 50. Şeker Ahmet Paşa, Orman (Akbulut, 2011).

Şeker Ahmet Paşa ve kuşağındaki ressamların amacı, dış dünyayı gerçekçi yanılsama yaratacak şekilde resimlerine aktarmaktır. Bunun üzerinde Courbet ve Millet gibi Barbizon Okulu ressamlarının etkisi büyüktür. Resimlerinde merkezi bir perspektif kullanmaktadır. Ön- arka plan ilişkisi yoluyla düzenlediği nesnelerle resme derinlik kazandırmaktadır. Şeker Ahmet Paşa eserlerinde yaşadığı döneme özgü bir resim tekniği kullanmaktadır. Sanatçı resimlerini genellikle Latin ve Arap harflerini kullandığı iki farklı imzayla imzalamaktadır. Resimlerine attığı tarihlerde ise miladi ve rumi tarihi beraber yazmıştır. Bu bakımdan Şeker Ahmet Paşa'nın eserlerinin Doğu ile Batı sanatının bir sentezi olduğu söylenebilir (Çalışır & Ögel, 2005: 74).

3.5.3.6. Halil Paşa (1857-1939)

Şeker Ahmet Paşa gibi yurt dışında eğitim alan sanatçı Halil Paşa'dır. Çağdaşlarına oranla çok sayıda figüratif resim yapmıştır. Resme küçük yaşta ilgisi olan Halil Paşa, 16 yaşında subay olarak mezun olmuş ve 17 yaşında Sultan Abdülaziz'in ilgisini çekmiştir.

> "Sultan Abdülaziz, resme olağanüstü kabiliyet gösteren bir gencin methini nicedir yakınlardan duyuyordu. Bu methiyeler o derece dayanılmaz bir hale geldi ki bir gün Sultan, gencin getirilmesini emretti. Padişahın huzuruna 17 yaşlarında, temiz yüzlü bir delikanlı çıkardılar. Genç utanmış, sarıp getirdiği resimleri ezecek gibi koltuğunun altında sıkıyordu. O gün Abdülaziz, gence yakınlık gösterdi, resimlerini ilgi ile inceledi. Kendisi de resme meraklı olan Padişah, Halil adındaki bu genci himayesine aldı, kendisine yaver tayin etti. Ona sarayda bir atölye hazırlattırıp çalışmalarını yakından izledi. İşte Halil Paşa'nın yıldızı bu şekilde parlamaya başladı" (Rado, 1968: 80).

1859 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, Harbiye Mektebi'ni bitirdikten sonra Osmanlı Hükümeti tarafından Paris'e Güzel Sanatlar Okulu'na gönderilmiştir. Sekiz yıl boyunca çeşitli atölyelere ve akademilere gitmiştir. 1889 yılında yapılan Evrensel Sergi'de madalya kazanmıştır. İstanbul'a döndükten sonra Harbiye Mektebi'nde resim öğretmeni olarak görev yapmıştır. Sanat etkinliklerine katılmayı sürdürmüş, çalışmaları İstanbul'un çeşitli salonlarında yer almıştır. 1907 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi jüri başkanlığına Şeker Ahmet Paşa'nın ölümünün ardından seçilmiştir (Thalasso, 2008: 56-57).

Halil Paşa için zaman, derslerine ve Beylerbeyi'ndeki yalısında yaptığı tablolara göre ikiye ayrılmıştır. Açık denizler ve geniş tarlalar resimlerinin konusu olmuştur. Resimlerinde çoğunlukla dekor olarak iç mekanı kullanan Osman Hamdi Bey'in aksine, Halil Paşa dekor olarak doğayı kullanmıştır. Resimlerinde ele aldığı başlıca konular peyzaj, natürmort ve portrelerdir. Figürlü ve figürsüz deniz ve kıyı görünümlerini, Boğaziçi manzaralarını açık havada çalışmıştır. Peyzajları gün ışığıyla aydınlatmış izlenimci bir anlayışla resmetmiştir. Portakal sarısı ve kahverengi renklerini kullanmıştır (Çötelioğlu, 2009:107).

Halil Paşa, Padişah Abdülaziz'e bağlı olarak çalışan bir ressam olmuştur. "Kendisine atölye verilir ayrıca Paris'e eğitime gönderilir. Halil Paşa 1884 yılında Paris'te iken Empresyonizm akımı cereyan etmiş ve Manet'nin düzenlenen sergisine gösterilen tepkiye tanık olmuştur. (Kendisi Manet'nin tarzından yakınmış olsa da ülkeye döndüğünde Halil Edhem, Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonunda Halil Paşa'yı 'Empresyonist' olarak tanıtmıştır" (Eldem, 2004:48'den aktaran: Artun, 2007: 62).

Halil Paşa Paris'ten döndükten sonra, aldığı eğitimlerin ardından yaptığı çalışmalarla sergiler açmıştır. 1902 yılında Beyoğlu'nda bir apartman dairesinde 24 eseri ile resim sergisine katılmıştır. Oğullarının portreleri, pastel boyayla kadın portresi, Bostancı sahili etütleri, Göksu Deresi, ilkbahar, yaz ve kar manzaraları bu sergide yer almıştır. Bu resimlerden ilkbaharı tasvir eden tablosu çok beğenilmiş ve pastelle yapılan kadın portresi 1900 yılında " Salon des Artistes Français" de bronz madalya kazanmıştır (Rado, 1968: 82).

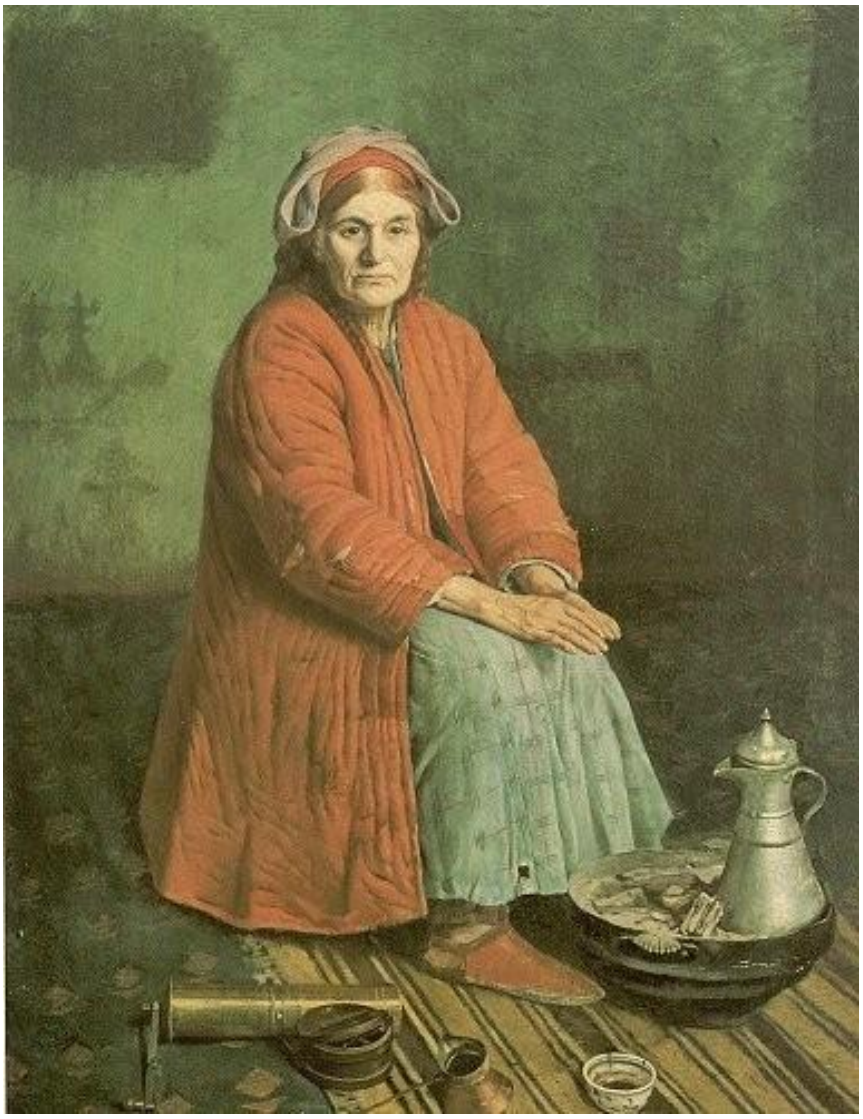


Resim 51. Halil Paşa'nın 1889 yılında aldığı Bronz madalya. Paris (Tansuğ, 1994).

Türk izlenimciliğinin bir öncüsü niteliğini taşıdığı söylenilen Halil Paşa, batıdan edindiği izlenimlerle doğa resmine yeni bir boyut getirmiştir. Geleneksel değerlerle çağdaş uyum zorunlulukları arasındaki çatışma ve denge ortamını temsil etmektedir. Halil Paşa gibi ressamlar ile ışıkla doğal nesne ilişkisini irdeleyen bakış açıları gündeme gelmiştir (Tansuğ, 2000: 10).

Daha çok portre resim yapmış olan Halil Paşa'nın bazı enteriyör ve doğa düzenlemeleri ayrı bir yer tutmaktadır. 1891 yılında yaptığı bir enteriyör resminde kırmızı hırkalı yaşlı bir kadın figürü ellerini mangala doğru uzatmıştır. Resimdeki kadının kıyafetleri, duruşu ve resimdeki metal objelerin ustaca işlenmesi gibi diğer obje ayrıntıları

gerçekçi bir kompozisyon meydana getirmiştir. Kadının başındaki çatkının hırkanın ve terliğin tonlarının aynı olması bir denge sağlamaktadır (Resim 52) (Tansuğ, 1994: 39).

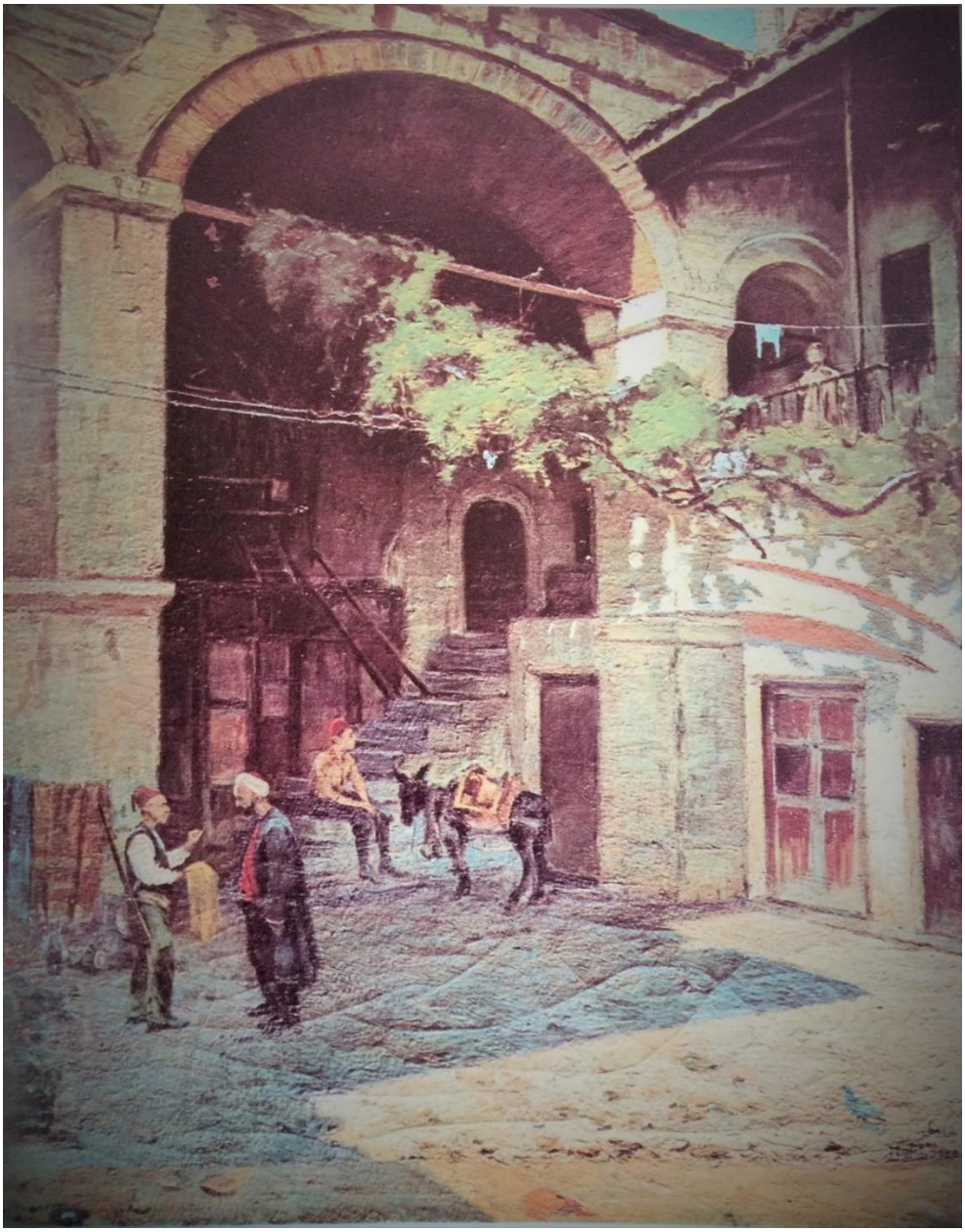


Resim 52. Halil Paşa. Yaşlı Halayık. 1891 (Tansuğ, 1994).



Resim 53. Halil Paşa. Dikiş Diken Yaşlı Kadın (Tansuğ, 1994).

Figüratif öğelere önem verdiği başka bir enteriyör resmi de “Dikiş Diken Kadın”dır (Resim 53). Dikiş diken yaşlı bir kadın ile küçük bir kız çocuğunu resimleyen Halil Paşa, resmin ön tarafına koyduğu dikiş kutusunun üzerinde dikkatleri toplamaktadır (Tansuğ, 1994: 39).



Resim 54. Halil Paşa: Han Avlusu.

Halil Paşa'nın "Han Avlusu" isimli resminde mimari unsurlar karşımıza çıkmaktadır. İki kişinin hanın bir kenarında konuştuğu resimde figürler yerine mekan ön plana çıkarılmıştır.

3.5.3.7. Hoca Ali Rıza (1858- 1939)

Halil Paşa kadar önemli bir diğer ressam olan Hoca Ali Rıza yurt dışında eğitim almamasına rağmen başarılı eserler üretmiştir. Çok sayıda İstanbul resimleri yapan sanatçı, karakalem ve suluboya tekniğinde çok ileri gitmiştir. Sanatçı resim çalışmalarına 1895 yılında tanıştığı Fausto Zonaro ile başlamıştır (Akbulut, 2011: 63).



Resim 55. Hoca Ali Rıza, Beylerbeyi'nde sokak (Tansuğ, 2008).

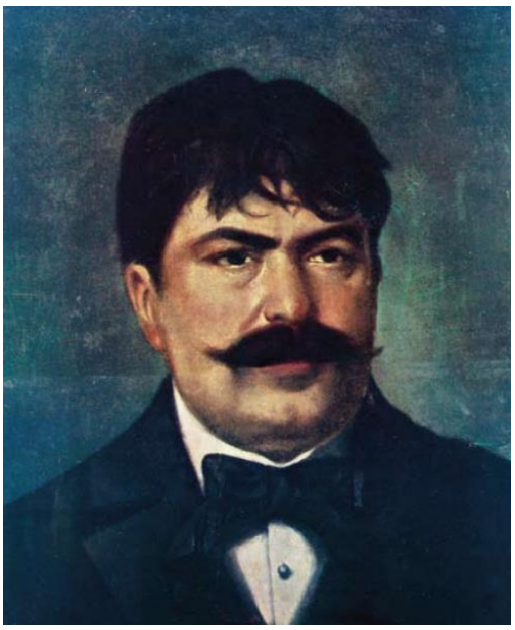
Hoca Ali Rıza, renk konusundaki ustalığını kullanarak yaptığı resimlerde daha çok peyzaj çalışmaları yapmıştır. Eski Osmanlı bina, mahalle ve manzaralarını çizdiği resimler aracılığıyla yaşatmayı istemiştir. Açık hava ressamı olan Hoca Ali Rıza, sağlam bir desen anlayışına da sahiptir. Karakalem portre çalışmaları bulunmaktadır. Sanatçı, kendi sanatı hakkında şöyle demiştir: "Resim sanatının icap ettirdiği diğer tarzlardan da nasip almakla beraber, mesleğim peyzaj ressamlığıdır. Yegâne zevkim, memleketimin tatlı semaları altında, zümrüt yeşili görüntüler üzerine serpilmiş, yerli ve milli bir yaşayışı anlatan Osmanlı mahallelerini, manzaralarını, ağaçlık yerlerini, tarihi ve kıymetli yerlerini öldürmemek ve onlara uzun bir hayat vermek olduğu için bu yolda yaptığımız gerek karakalem, gerek suluboya ve yağlıboya resimlerinin sayısı her gün artmaktadır"(Tansuğ, 2008: 64).



Resim 56. Hoca Ali Rıza, Kız Kulesi (Tansuğ, 2008).

3.5.3.8. Şehit Hasan Rıza (1858- 1913)

Türk resminin asker ressamlar kuşağından olan Hasan Rıza, genellikle savaş konulu figüratif resimleri ve portre resimleri yapmıştır. Osmanlı- Rus savaşında gönüllü olarak orduya katılmış olan sanatçı, izlediği gerçek savaş sahnelerini resimlerine yansıtmıştır. İtalya'da on yıldan fazla bir süre eğitim aldıktan sonra yurda dönerek Edirne'de bir atölye kurmuştur. 26 Mart 1913 yılında atölyesine girerken Bulgar askerleri tarafından katledilmiştir (Ünver, 1970: 23).



Resim 57. Hasan Rıza, Otoportre (Ünver, 1970).

Hasan Rıza her konuyla ilgili resimler yapmıştır. Pastel, karakalem, yağlıboya, tarama usulüyle çok sayıda eser üretmiştir. Kendisi resimde seçtiği dal savaş ve kahramanlık konularını anlattığı tarihi resimler olmuştur. Hasan Rıza, en güçlü Türk kompozitörlerindendir. Eserleri tarihi belge ve olaylara dayanmaktadır. İtalya'da aldığı eğitim ile resminde kullandığı figürlerin hareketlerini ve üzerlerindeki giysilerini en iyi şekilde yansıtmıştır. Resimlerindeki figürlerin kıyafetlerini ince ayrıntısına kadar etüt edip orijinaline bağlı kalarak yansıtmıştır. Osmanlı tarihiyle yakından ilgilenen Hasan Rıza, istediği tarih sahnesini eserinde yaşatmıştır. Öyle ki, yaptığı savaş resimlerinde kendisini padişahın yanında bulunan yaveri veya bir yeniçeri askeri olarak resmetmiştir. Kendi resmini eserlerinde ilk kullanan kişi Osman Hamdi Bey olmuştur. Hasan Rıza bu durumu böylece daha da ileriye taşımıştır. Kendi resmini eserlerinde yansıtmış ve bazı resimlerine imza atmamıştır (Resim 58) (Ünver, 1970: 29).



Resim 58. Hasan Rıza. Fatih Donanmasının Halice Girişi (Ünver, 1970).

3.5.3.9. Osman Hamdi Bey (1842- 1910)

Çağdaş Türk Sanatında dikkat çeken isimlerinden biri Osman Hamdi Bey'dir. Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurucusu olan Osman Hamdi Bey, ressam olmasının yanı sıra arkeolog, mimar, müzisyen olup sanatın farklı alanları ile ilgilenmiştir.

Osman Hamdi Bey, Sultan Abdülaziz döneminde devletin çeşitli resmi görevlerinde çalışmış, 1881'de Sultan Abdülhamit döneminde Müze-i Hümayun müdürlüğüne atanmıştır. Arkeolojik kazılar, Sanayi-i Nefise Mektebi gibi yerlerin dışında Türk resmi ile ilgili yenilikler de yapmıştır. Bu bakımdan Türk resmi yeniden doğuşunu Osman Hamdi Bey'e borçludur (Thalasso, 2008; 38).

Daha önce de değinildiği üzere kendini resimlerinde kullanan ilk Türk sanatçı Osman Hamdi Bey'dir. Türk resminde figürü gerçek anlamda ilk kullanan sanatçı olarak bilinmektedir. Yaptığı oryantalist resimlerinde Batılı anlamda figür çalışmıştır. Ancak resimlerinde yaşadığı dönemin yaşam tarzının ve kurallarının dışına çıkmamıştır. Osman Hamdi Bey'in, devletin çeşitli kademelerinde görev yapması ve resimlerinde konu olarak toplumun bazı kesimlerini ele alması, onun figürlerinin giyinik olmasını gerektirmiştir. Bu bağlamda Kemal İskender de Osman Hamdi Bey'in; "Müdürlüğünü yaptığı Sanayi-i Nefise'de öğrencilerin çıplak modelden çalışma isteklerine pek de sıcak bakmadığını" söylemiştir (İskender, 1993:10'den aktaran: Kumru: 2006: 83). Resimlerinde fotoğraftan yararlanan Osman Hamdi Bey Türk resim sanatına küçümsenmeyecek bir figür anlatımı getirmiştir. Fotoğrafın tüm imkânlarını kullanarak çeşitli tarihi yerlerin, eserlerin ve ailesinin fotoğraflarını kullanmıştır. Portrelerinde kendi, eşi, ailesi ve yakın çevresi görülmektedir (Partanaz, 2007: 60).



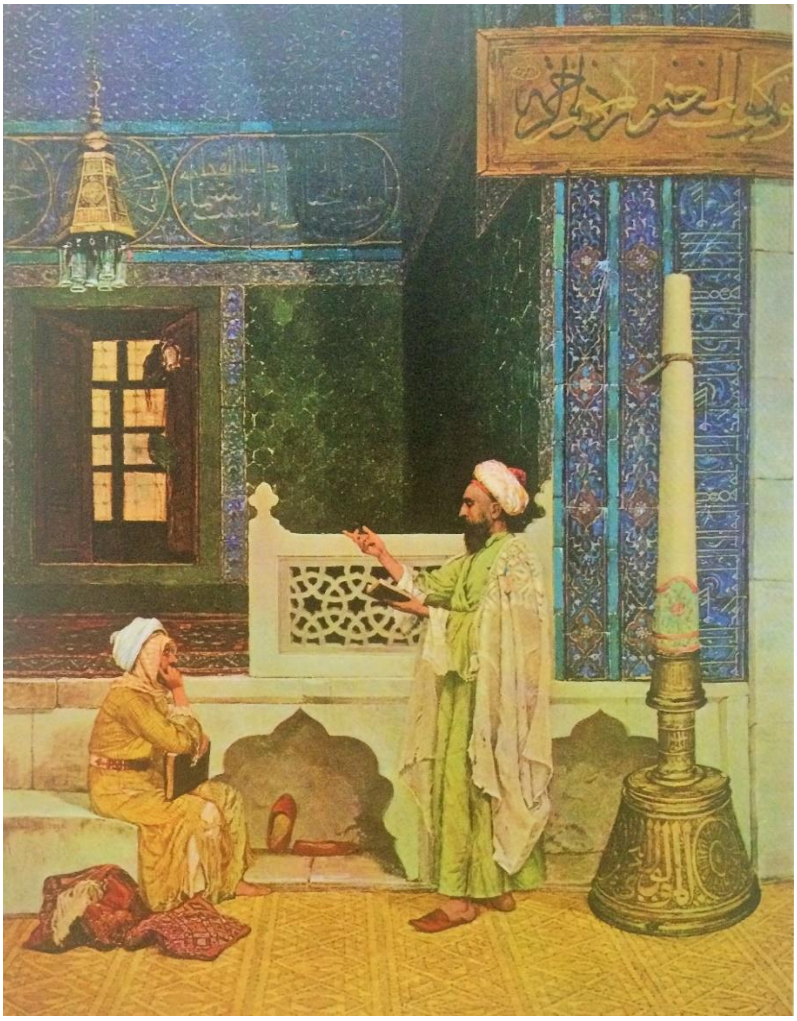
Resim 59. Osman Hamdi Bey, Cami Kapısı Önünde.

(http://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=1242- 17, 20.04.2017)

Öte yandan Sezer Tansuğ, Osman Hamdi' nin "fotoğrafik model kullanımlarının amatör bir düzeyde olduğunu söyleyerek, figür resminin "Batı'daki resim atölyelerinin eğitim standartlarına uygun yaklaşımlarla ele alınmasında yetkin öncülüğü, Sanayi-i Nefise'nin kurucusu olan Osman Hamdi'ye değil, bu okulun ressamlarına verir" (Tansuğ, 1995: 21'dan aktaran: Kumru, 2006: 39).

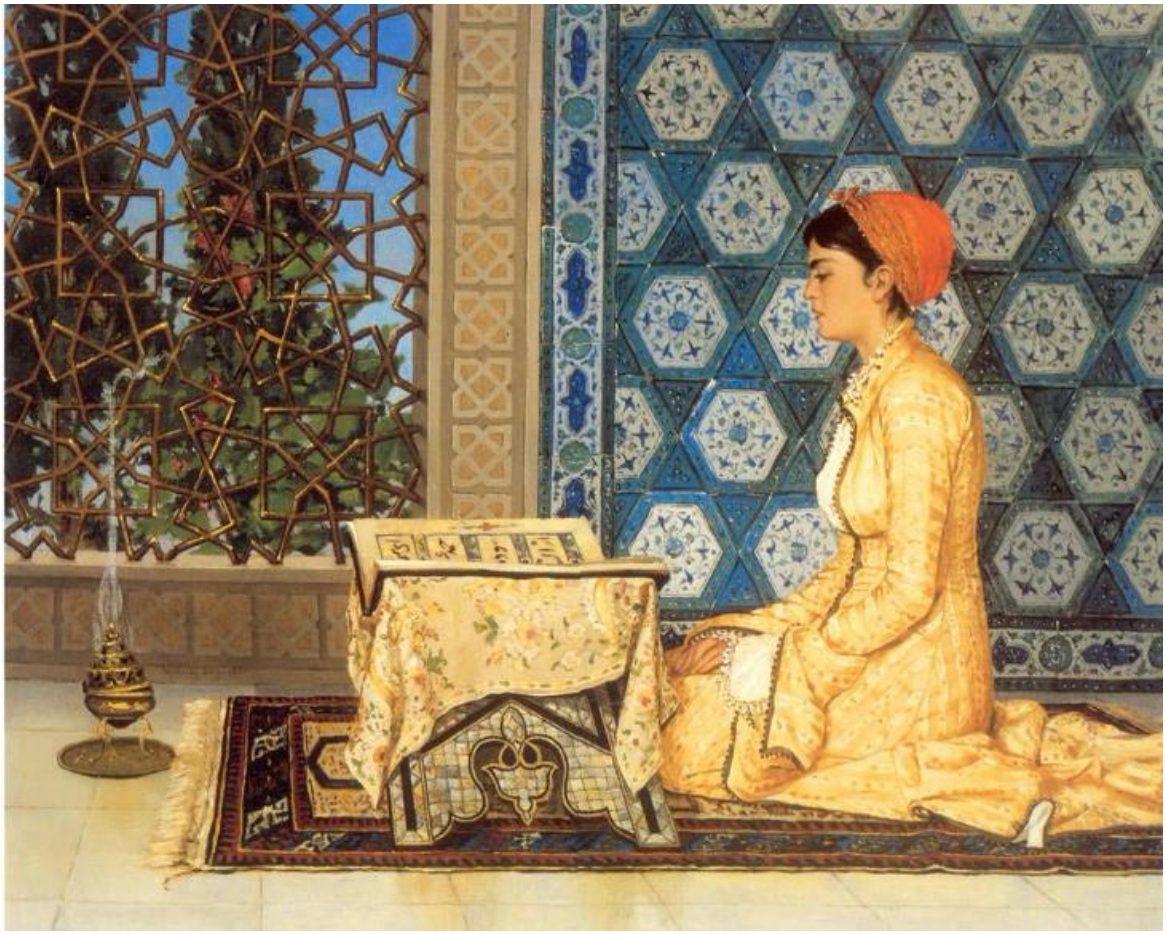
Tansuğ, (1992) Osman Hamdi Bey için; "19. yüzyılın ağır bir bezeme duygusunun seçmeci kriterlerine bağlı bir çöküş ihtişamı olarak değerlendirdiği ülkenin yenilenme ve çağdaşlaşma gereksinimlerine mensup biridir ve bu ihtişamlı çöküşün parçası olduğunu, anıtsal izlenimlerin, bezeme detaylarına boğulduğu bir çerçeveyi aşmayan resimleri gösterir" demektedir.

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde ayrıntılar dikkati çekmiştir. Türk kültürüne ait giysiler, dekorasyon ve ev eşyaları onun çalıştığı bilgi objelerindendir. Osman Hamdi Bey, hem Türkiye'de hem de Avrupa'da tanınan bir ressamdır. Türk kültürünün çeşitli özelliklerini kullanarak resimlerini zenginleştirmiş; Türk kültürünü ve İslamiyet konularını çalışan bir oryantalist ressam olmuştur. Sanatsal eğitimini Paris'te almış bir ressam olmasının yanında kazılar yapan, bazı eserlerin gün yüzüne çıkarılmasını sağlayan ve bazı tarihi eserlerin de yurt dışına kaçırılmasını engelleyip, koruyan bir arkeologdur. Sanatçı Osmanlı kültürünü yakından incelemiştir. Eserlerinde türbeleri, çinileri, dokuma kumaşları, seccadeleri, sedef eşyaları ve benzeri Osmanlı toplumunu yansıtan nesneleri bir araya getirmiştir. Resimlerinde bu objeleri en ince ayrıntısıyla resmetmiştir (Resim 60).



Resim- 60. Osman Hamdi Bey, Bursa Yeşil Cami'de. 1890.

Osman Hamdi Bey yurt dışında eğitim görmüş ve Jean- Leon Gérôme'un ve Gustave Boulanger'nin öğrencisi olmuştur. Osman Hamdi Bey, fotoğraf ve resim ilişkisini de gündeme getirmiştir. Figür çalıştığı resimlerinde mimari öğelerden de yararlanmış ve Osmanlı mimarisinin çeşitli parçalarını resimlerinde birleştirmiştir.



Resim 61. Osman Hamdi Bey: Kur'an Okuyan Kız, 1880.

Oryantalist resimlerde kullanılan Doğu teması Osman Hamdi Bey'in resimlerinde Batı'da yapılanın aksine gösterişli temalar olarak işlenmiştir. Osman Hamdi Bey'in "Kur'an Okuyan Kız" adlı tablosunda arka planı oluşturan mimari öğe gösterişli bir şekilde yapılmıştır (Resim 61). Kadın figürü ise Kur'an okumaktadır. Bu tablo dönemin toplum yapısına bakılacak olursa, kadını ele alması açısından önemlidir. Yani Osman Hamdi Bey figürü ele alıp öncülük etmesinin yanında "kadın" temasını da kullanarak, yine sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Resimlerinin çoğunda elinde kitapla Osman Hamdi Bey görülür ve kendisi çoğu resminde kitapları kullanır. Tablodaki kadın Kur'an okumakta ve bu durum okuyan bir kadını işaret etmektedir. Ayrıca Osman Hamdi Bey fotoğraf resim ilişkisini

eserlerinde yansıtmış bir sanatçıdır. Bu durum figürlerinin üzerindeki elbiselerden, kullandığı eşyalardan ve bulundukları mekânlardan anlaşılmaktadır.

Osman Hamdi Bey 19. yüzyılın sonunda oryantalist konulardan kopmaya başlamıştır. 19. yüzyıldan sonra dönemin özelliklerini temel alarak eleştirel resimler yapmıştır. Özellikle "Rahlede Oturan Kadın" ses getiren eserlerinden biridir (Resim 62).



Resim 62. Osman Hamdi Bey. Rahlede Oturan Kadın (Boydaş, 2004).

Resimde, Arapların semer olarak kullandığı rahlenin üzerinde fizyolojik özelliklerinden anlaşılacağı üzere bir anne figürü oturmaktadır. Kutsal bir yeri sembolize eden mihraba bir kadının oturtulması onunda kutsallaştırıldığı anlamına gelmektedir. Kur'an-ı Kerim'de Hz. Meryem'in de mihraba oturduğu ve Zekeriya Peygamberin onu ziyaret ettiği geçmektedir. Eser bu bakımdan kutsal kitaplarda yer alan Meryem'in hikâyesine bir gönderme olarak da yorumlanabilir. Ayrıca kadının ayakları altında kalan kitaplar da yine onun kutsal bir varlık olduğunu göstermekte ve akla Hz. Muhammed'in "Cennet annelerin ayakları altındadır" hadisini getirmektedir. Çeşitli bilgi objeleri bir araya

getirilerek yapılmıştır. Bu bakımdan anlatımcı bir resim olan "Rahlede Oturan Kadın" Osman Hamdi Bey'in önemli eserlerinden biridir (Boydaş, 2004: 294).

3.6. 19 Yüzyılda Fotoğrafın Resme Katkısı

19. yüzyıl, bilimsel, siyasal, toplumsal ve sanatsal alanlarda atılım ve yeniliklerin yaşandığı bir çağdır. Fotoğrafın keşfi, teknolojik ve toplumsal gelişmeler gibi birçok etkenle değişen yaşam ile birlikte sanatta da önemli değişiklikler meydana gelmiştir.

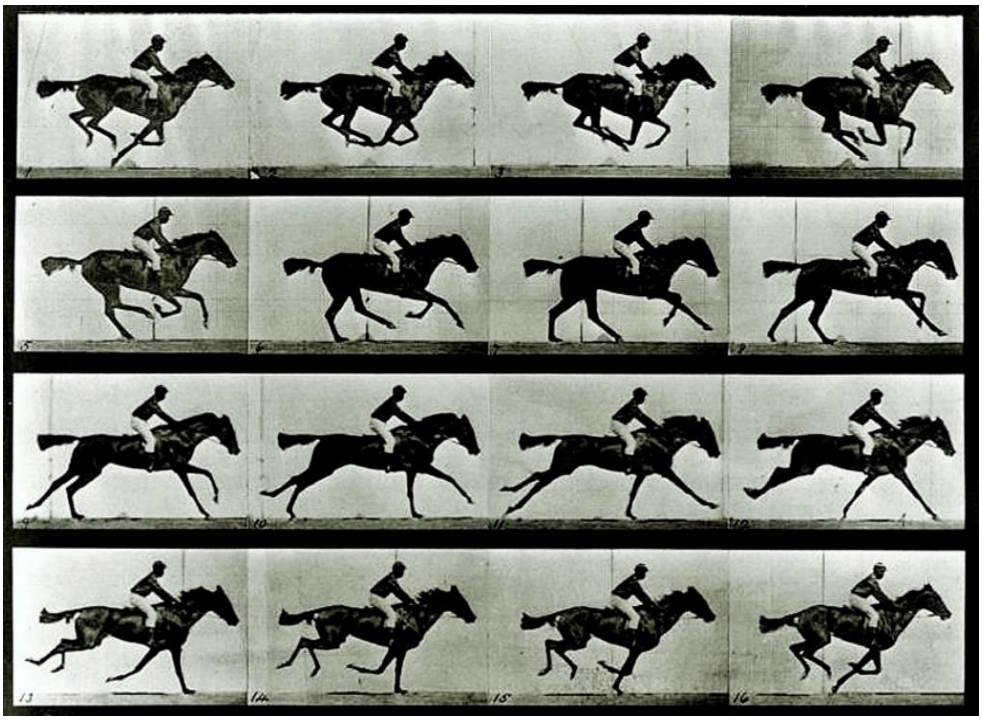
> "Özellikle fotoğraf makinesinin devreye girişinden sonra (1840), ressamlar uğraşlarına yeni bir işlev kazandırma çabası göstermeye girişmişler, bu arada sadece ressam elinden çıkmış değil, fotoğraf makinesiyle saptanmış görüntüler de yayınlanmaya başlamıştır. Giderek bu fotoğraflar, ressam ve/ya da yonut sanatçılarının esin kaynağına dönüşmüşlerdir. Söz konusu esinlenmenin üzerinde durulması gereken yönü, fotoğraf gerçekçiliğinin sanat yapıtlarına yansımasıdır. Fotoğraftaki gerçekçiliğin sanatçıyı da motive etmesi, fotoğraftaki gerçekliği amaçlayan yapıtlar üretilmesi, sanatçının ürettiklerinin fotoğrafla görüntüler saptayanları motive ederek, onların da plastik sanatlarla uğraşanların yapıtlarını aşan görüntüler yakalamayı amaçlamalarıdır" (Şenyapılı, 2002: 31).

İlk olarak 15. yüzyılda karanlık oda fikriyle ortaya çıkan fotoğraf yıllar içerisinde geliştirilmiş ve 18. yüzyıldan sonra da kullanılmaya başlanmıştır. Fotoğraf Daguerre tarafından 18. yüzyılın sonlarına doğru belirli bir aydınlatma tekniği geliştirilerek keşfedilmiştir. Daguerre Paris'te "Diorama" (canlandırma) ile ün kazanmış ve çağdaşlarının 'Mucize Oda' olarak adlandırdıkları odayı gerçek bir evde yapmıştır. Renklendirilmiş resimlerde çoğunlukla doğa kullanılmıştır. Daguerre dağınık köy yaşamının yanında Alplerdeki evin dış görünüşünü oluşturduğu İsviçre görünümlerini geliştirmiş ve izleyenleri büyülemiştir (Sternberger & Neugroschel, 1977: 5).

Öte yandan, "Fransa'da Joseph Nicephore Niepce, ilk kalıcı görüntüyü 1826 yılında, evinin penceresinden Camera Obscura aracılığıyla sekiz saat poz verdirerek, bir plaka üzerine saptamayı başarmıştır. Bu görüntü ile fotoğrafın o güne kadar ki gelişimlerini oluşturan zincirin tüm halkaları birbirine bağlanmıştır."(Boynudelik, aktaran: Gülveli, 2006: 4).

Ressamlar Rönesans'tan Empresyonizme kadar konularını genellikle klasik üslup ağırlıklı olarak çalışmışlardır. Seçilen konular genellikle dini olup resmedilen figürler idealize edilmiştir. Öte yandan sanatçılar, konuların değişmesiyle resimlerinde kullandıkları figürleri ve mekânları da fotoğraf makinesinin yardımıyla değiştirmiş ve bu şekilde resimlerine yeni konuları eklemişlerdir.

Fotoğrafın ortaya çıkması ve gelişmesiyle 19. yüzyılda birçok ressam figürlerinde ve portrelerinde fotoğrafı kullanmaya başlamıştır. Buna örnek olarak; İngres, Manet, Corot, Millet, Turner, Delacroix, Courbet ve birçok oryantalist ressam verilebilir. Bu ressamlardan biri olan İngres'in çalışmalarında fotoğrafı kullanması resimlerinde üslup farkı yaratmıştır. Millet fotoğrafı eskizlerinde kullanırken, Delacroix desenlerindeki rahatlığı fotoğraftan yararlanarak sağlamaktadır (Gülveli, 2006: 8). Bu şekilde sanatçılar fotoğrafı çalışmalarında çeşitli amaçlar için kullanmışlardır. Bu arada doğada anlık görüntülerle çalışan Empresyonist sanatçılar da yerlerini fotoğraftan yararlanan sanatçılara bırakmaya başlamışlardır. Çünkü Empresyonist sanatçılar doğanın anlık görüntülerini ve ışığın kısa süre içinde figürler üzerindeki etkisini kullanarak resim yaparken bir bakıma fotoğrafın anlık görüntü çekimine benzer bir yaklaşımla çalışmışlardır. Oysa fotoğrafın keşfedilmesinden sonra günlerce uğraşılan, peşinden koşulan görüntüler çok kolay bir şekilde ressamların stüdyosuna girmiştir. Bu sayede ressamlar günler süren kovalamaca yerine kısa sürede resimlerini tamamlayabilmiştir.



Resim 63. Eadweard Muybridge, "Dört Nala Koşan Atlar". 1878.

(https://vickielester.files.wordpress.com/2014/01/chevaux-muybridge-sos-photos- traitement-image-retouche-editing-prise-de-vue.jpg. -18, 10.03.2017)

Fotoğrafın sağladığı faydalardan biri de yanlış olarak bilinmeyen bazı görüntülerde yanıldığımızın ispatlanmış olmasıdır. Gombrich'in aktardığı gibi (1999: 27);

> "Yüzyıllar boyunca binlerce kişi koşan atları seyretmiş, at koşularında sürek avlarında bulunmuş, savaşlarda şahlanıp firlayan veya av köpekleri ardında koşan atları betimleyen resim ve baskılardan hoşlanmıştır. Bu insanlardan hiçbiri bir atın koşmasının 'gerçekte nasıl olduğuna' dikkat etmemiş gibidirler. Epsom at yarışlarının ünlü betiminde tanınmış Fransız ressamı Gericault'un yaptığı gibi, ressamlar ve oyma ressamları, atları her zaman, sanki koşunun arılımı içinde havada süzülürcesine, dört bacağı da gerili olarak resmetmişlerdir. Bu tarihten elli yıl kadar sonra fotoğraf makinesi, hızla hareket eden atları anında tespit edecek yetkinliğe ulaşınca, çekilen resimler hem ressamların hem de seyircilerin yanıldığını çıkardı ortaya. Çünkü dörtnala koşan bir at, hiçbir zaman, bize 'doğalmış' gibi göründüğü biçimde hareket etmez. Aslında bacaklarını yerden birbiri ardına kaldırır. Eadweard Muybridge'nin 1872 tarihli Dörtnala Koşan Atlar isimli art arda çekilmiş fotoğraf dizisi bize gerçekliği göstermektedir " (Resim 63).

Böylece Osmanlı Dönemi'nin sanatçıları da resim yaparken fotoğraftan yararlanmaya ilgi göstermişlerdir. Ancak bu dönemde dini kurallar gereğince, halk içinde yaygınlık kazanmamış, sadece saray çevresinde kabul görmüştür. Ressamlar, padişahların dikkatini çekebilmek amacıyla, saray çevresinde toplanmış ve dikkatlerini Yıldız Köşkü'ne ve bahçelerine çevirmiştir. İlk ressamlarımızın konularını da Yıldız Sarayı, bahçe düzenlemeleri ve açık hava görünümleri oluşturmuştur. Bu görünümlerin tuvale yansıması da o dönemin ilk fotoğrafçıları olan Abdullah Biraderler'in çektiği fotoğrafların katkıları ile olmuştur (Helvacıoğlu'dan aktaran: Gülveli, 2006: 16). (Resim 64).



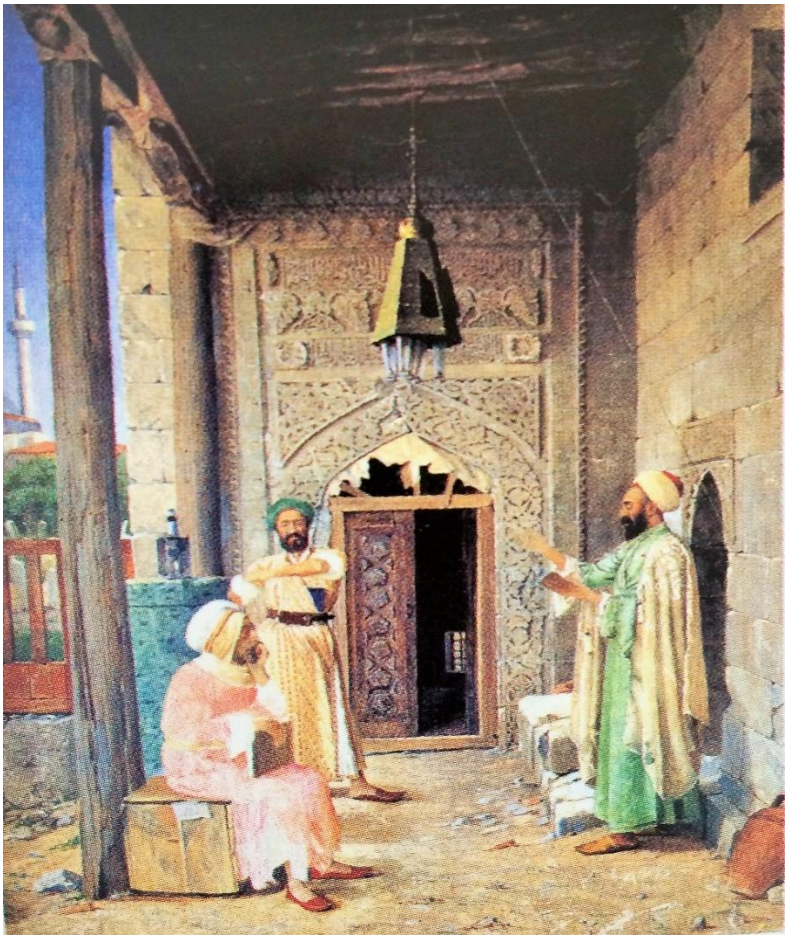
Resim 64. Abdullah Biraderler, "Yıldız Sarayı".

18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunun Batı'ya açılma eğiliminin bir uzantısı olarak her alanda olduğu gibi resim alanında da Batılılaşmaya gidilmiştir. Batı'ya bakılarak her türlü yenilik alınmış ve uygulanmaya konulmaya çalışılmıştır. Batı'nın tasvir anlayışına dönük olarak yapılan duvar resimlerinden sonra tuval resmine geçilmiş ve çoğu azınlık sanatçıların imzalarını taşıyan gerçekçi doğa tasvirleri ve figür betimlemeleri yapılmıştır. Tuval resmi ile kendilerini geliştiren sanatçılar, geleneksel anlayışın geride bırakılmış olduğunu özellikle figür düzenlemelerinde ortaya koymuştur.

Fotoğrafın icadı ile yakalanmaya çalışılan gerçeklik olgusuna teknolojinin yardımı ile ulaşılmıştır. Primitiflerle (Darüşşafakalılar) başlayan resim- fotoğraf ilişkisi fotoğrafın resim sanatında kullanılması ile çeşitli dönemlerde tekrarlanmış ve günümüzde farklı görünümlerle gelişmeyi sürdürmüştür (Helvacıoğlu'dan aktaran: Gülveli, 2006: 18). "Primitif" kelimesini Rene Huyghe bir yazısında kullanmıştır. Ama ondan çok önce bu kelimeyi Türkiye'de çıkan 'Ar' dergisindeki bir yazıda Halil Dikmen kullanmıştır. Primitif kelimesi 'iptidai, ilkel' demektir. Bunlara Darüşşafakalı demek daha doğru olur (Çoker, 1998'den aktaran: Gezgin,1998: 137).

Primitifler yaptıkları resimlerde ya figürü kullanmaktan kaçınmıştır ya da dikkat çekmeyecek kadar silik ve küçük resmetmiştir. Primitiflerin fotoğraftan yararlanarak yaptıkları gerçekçi resimler fotoğrafın resme girişini göstermesi açısından önemli bir yere sahiptir. Primitiflerin ardından askeri okullarda resim eğitimi almış olan Şeker Ahmet Paşa, ilk resim sergisini İstanbul Sultan Ahmet'teki sanat okulunda 1873 yılında, ikincisini de 1875 yılında Darülfunun'da açmıştır (Tuğlacı,1983: 33). Bu arada birçok oryantalist ressam İstanbul'a gelerek 19. yüzyıl sanat ortamının gelişmesini sağlamıştır.

Bu dönemde Oryantalistlerden etkilenen ve fotoğraftan da en iyi şekilde yararlanan Osman Hamdi Bey de, resimlerinde figürlere yer vermiştir. Resimlerinde kullandığı cami ve medreseleri kendine has bir üslupla, çeşitli nesneler ekleyerek, yeniden biçimlendirdiği görülmektedir. Örneğin; "Cami Önünde Konuşan Hocalar' isimli tablosunda sanatçı kendi fotoğrafından da yararlandığı üç figürü, Karaman Hatuniye Medresesinin kışlık dershanesinin önünde bir araya getirerek yapmıştır. Arka plandaki girişin ahşap kapısı Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan, Konya Alaaddin Cami'ne ait kapı kanadıdır. Yine figürlerin üzerinden sarkan kandil de Gebze Mustafa Paşa Külliyesi'nden Türk İslam Eserleri Müzesi'ne nakledilen kandildir" (Demirsar, 161'dan aktaran: Gülveli, 2006: 25). (Resim 65).



Resim 65. Osman Hamdi Bey, “Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar” (1907).(Akbulut,2011)

19. yüzyıldan itibaren Batılı anlamda yeniliklere devam edilmektedir. Bu dönem sanatçıları içerisinde yurt dışında eğitim almış olan ressamlar da bulunmaktadır. Ayrıca eğitim almış ilk dönem ressamlarının çoğu asker kökenlidir. Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa gibi isimler asker kökenli olup, yurt içi ve yurt dışında sanat eğitimi almışlardır. 19. yüzyılda “Primitifler” olarak adlandırılan üslup bütünü, tamamen fotoğraf modellerinden çalışmışlardır ve bunlar daha sonraları “foto- yorumcular” olarak adlandırılmıştır. Primitif ressamların tamamen fotoğraftan çalışmış oldukları Washington’da bir sahafta bulunan fotoğraf albümü sayesinde anlaşılmıştır. Albümdeki fotoğraflar Abdullah Biraderler’in İstanbul, Sofya, Atina ve Korfu’daki çekimlerinden oluşmuştur. Ayrıca Yıldız Sarayı albümlerine bakılarak Primitif ressamların fotoğraf modellerinin neredeyse çoğu tespit edilmiştir (Turani, 1980: 11’den aktaran: Gülveli, 2006: 28).

Öte yandan Darüşşafaka'da resim eğitimi aldıkları bilinen, adları ve resimleri hakkında belirsizlikler bulunan "Foto- Yorumcu" grubu ressamları ise figürden yalıtılmış gerçekçi doğa görünümlerini konu olarak işlemişlerdir. Müzelerde yer alan bu eserlerin daha çok Yıldız Sarayı'nda kurulan resimhanede üretildikleri düşünülmektedir. Fotoğraftan yararlanılarak yapılan bu resimler siyah-beyaz olmasına rağmen tuvale renklendirilerek aktarılmıştır (Çoker, 1983:9'den aktaran: Sağlam, 2004: 20).

Yukarıda sözü edilen gelişmeleri sağlayan, Türk resminde gerçek anlamda figüre geçişi kolaylaştıran ve hızlandıran unsur fotoğrafın icadı olmuştur. Suret sorunu karşısında bazı dinsel düşüncelerin aşılması fotoğraf yardımıyla olmuştur. Ressamlar fotoğrafları kullanarak, istedikleri görüntüleri gözlem yapmadan resimlerine aktarmışlardır. Resim sanatı tarihini", fotoğrafın icadı ile sanatçıların dolaysız gözlem malzemeleri arasında yerini almıştır (Tansuğ, 2000: 28). Ressamlar resimlerinde fotoğrafı artık bir araç haline getirmiş ve çalışmalarında yararlanmıştır. Yani çoğu ressam elde edemeyecekleri bazı görüntüleri ve dış dünyanın gerçeklerini fotoğraf sayesinde resimlerine aktarabilmiştir. Sonuç olarak fotoğraf makinesinin icadıyla doğanın taklit edilmesi çabası daha da kolaylaşmış ve güçlenerek devam etmiştir.

3.7. 19. Yüzyılda Oryantalist Ressamlar ve Etkileri

Türk resim sanatının Batı resim sanatından en çok etkilendiği akım Oryantalizmdir. En çok bu akımdan etkilenilmesinin nedeni de Osmanlı Devleti'nin siyasi yapısının bozulması ve geri kalmışlığından kaynaklanmıştır. Bu sorunların çözümü için çeşitli arayışlara gidilmiştir. 18. yüzyıldan sonra bu sorunlara karşı bulunan çare dışa açılma ve modernleşme çabaları olmuştur. Avrupa ülkeleri ile karşılıklı etkileşime geçilmeye başlanmıştır. Böylece Batı'da Doğuya ve Doğu motiflerine karşı bir merak gelişmiştir. Ortaya çıkan merak Batı'nın Doğu'yu her anlamda izlemesini sağlamış ve Doğu'nun da Batı'ya karşı ilgisini uyandırmıştır. Zaman içerisinde gelişen bu etkileşim ile Doğu merakı Oryantalizm adı altında yeni bir akım yaratmıştır. Zaten Oryantalizm sözlükte, "Doğu bilimi", "Doğu modası" olarak açıklanmaktadır.

(http://www.tdkterim.gov.tr/bati/?kelime=oryantalizm&kategori=terim&hng=md -18, 05. 06. 2015). Bu terim Doğu dünyasının tarihini, dilini ve kısacası kültürünü incelemesi açısından kullanılmıştır.

Oryantalizm, Batı'da ilgi çeken akımların başında gelmektedir. Klasik konuların işlendiği Batı resminde, savaşlar, keşifler gibi bazı etkenlerle 16. yüzyıldan itibaren değişik konulara yönelinmiştir. Kitaplarda ve resimlerde yer alan konular insanlarda bahsi geçen ülkeleri görme isteği uyandırmıştır. Aşk gibi konular, lirik bir biçimde aktarılmaya başlanmış ve 18. yüzyılda Avrupalıların Doğu'ya ilgisini arttırmıştır. Özellikle halılar, ipekler, kumaşlar ve en önemlisi hamam sahneleri Avrupalıların ilgisini çekmiş ve onların bakışlarını Doğu'ya çevirmiştir. Doğu'nun lüksüne karşı hayranlık başlamış ve ressamlar Doğu'nun bilinmeyenlerini resimlerine aktarmışlardır. Ayrıca Napolyon'un Mısır'ı fethi, Fransızların Cezayir'i alması, Kırım Savaşı gibi olaylar, doğuya gezilerin düzenlenmesi, çeşitli sergilerde İslam kültürünün tanıtılması, Doğu'ya karşı bilim, tarih ve sanat alanında duyulan ilgiyi arttırmıştır (İnankur, 1997: 48).

1871 yılında Berlin Akademisi'nde açılan bir sergide oryantalist ressam Wilhelm Gentz'in Kahire kapılarında bir hikâyeciyi anlatan resmi yer almıştır. Bu resim büyük ses getirmiştir. Bu resimle ilgili bir eleştirmen; tek kelimeyle harika bir resim olduğunu söylemiştir. Şehir kapısında hikâyeciyi dinleyenlerin oluşturduğu rengârenk görüntü, parlak akşam ışığında elbiselerin ışıltılı renkleri, Doğu'ya şiirlerinde yüceltilen yaşamdan daha fazla katkı sağlamıştır (Sternberger & Neugroschel, 1977: 13).

Farklı akımlarda yer alan bazı sanatçılar, birbirine benzer konularda başarılı Oryantalist eserleri, doğu aksesuarlarını ve çeşitli fotoğrafları kullanarak, ayrıntıya girerek, gerçekçi betimlemeler yapmışlardır. Bu sanatçıların başında İngres, Delacroix ve Matisse gelmektedir. Delacroix, 1830 yılında Cezayir'in Fransızların eline geçmesinden iki yıl sonra bir ressam grubu ile Cezayir'e gitmiştir. Onun resimlerinde sonsuz sarı çöl ortasında arap atlılarının etrafında dolanan çöl kumları yer almıştır. Resimlerinde kaplan avı sahnelerinin, arap aygırlarının yer aldığı konular abartılarak anlatılmıştır. O dönemde Paris akademi salonlarında basit Antik Çağ konuları ve mitolojik konular işlenmeye devam edilmektedir (Sternberger & Neugroschel, 1977: 11).

Diğer yanda Osmanlı Devleti'nin modernleşme çabaları her alanda sürdürülmüştür. 18. yüzyılda yayılan devrim dalgası durmadan devam etmiştir. Bağımsızlıklarının peşine düşen bazı toplumlar zor olsa da bunu başarmışlardır. Böylelikle toplumlar bir hiyerarşik düzene geçmeye başlamıştır. Ancak çoğu toplum, başta iyi bir gelişme göstermişken sonra geriye düşmüştür. Dolayısıyla geri kalmış ülkeler ileri bir toplumun ardından gitmek zorunda kalmıştır. Bu durumda peşinden gitmeleri gereken toplum ise Fransa olmuştur.

Modernleşme çabaları içindeki Osmanlı da Avrupa'yı daha yakından tanımak için Fransa'yı benimsemiştir. Osmanlı Devleti Fransa'ya elçiler göndererek gelişmeleri yakından takip etmek istemiştir. 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlıyı Fransa'da temsil eden diplomatlar, Paris'e resim ve heykel öğrencilerinin gönderilmesinde yol gösterici olmuştur. Orduyu modernleştirmek için çeşitli savaş yöntemlerini ve silahları araştıran diplomatlar ile sanatı modernleştirmek isteyen öğrencilerin araştırmaları benzerlik göstermiştir. Önceleri kısa süreli olarak gönderilen elçiler yerlerini daha fazla sorumluluk alacak olan ikamet elçilerine bırakmıştır. Her elçiden beklenen, uygarlaşma tarihinde, Osmanlı ile Batı arasında açılan mesafeyi kapatacak bilgiler elde etmesidir (Artun, 2007: 16).

Osmanlı için aradaki mesafenin kapatılmaya çalışılması olsa da bu durum Fransa için Doğu merakının giderilmesi olmuştur. Fransa, ilişki kurduğu devletleri tanımak amacıyla Paris'e davet ederek siyasi temaslar sürdürmüştür. Doğu merakının da olduğu bu ülkede Doğu'dan gelen misafirler merakla karşılanmıştır. Örneğin; 7 Şubat 1715 tarihinde İranlı yetkililerin Paris'e kabul edildikten sonra Antonie Coypel ve Jean Antonie Watteau adındaki ressamlar resmi davetlilerin resimlerini çizmeleri için görevlendirilmiştir. Watteau İranlı yetkilinin çevresindeki üyelerden en az beş tanesinin resmini çizme fırsatı bulmuştur. Aynı zamanda 1721 yılında Bab-ı Ali elçisi olarak Paris'e gönderilen Mehmet Efendi'nin gelişi Fransızlar için daha da görkemli bir hal almıştır. Paris'te yaşayanlar yabancı, savurgan ve zengin 80 temsilcinin büyülü manzarasını görmüşlerdir. Ancak resimleri 1746 yılına kadar Salon'da halka gösterilmemiştir (Lemaires, 2001: 57).

19. yüzyıl Batı dünyasında Fransa, bilim, teknik, sanat bakımından üstün bir konumda iken ve III. Napoleon zamanında bu üstünlüğünü devam ettirirken, Paris de güzel sanatlar alanında Avrupa'nın merkezi haline gelmiştir.

Osmanlı Devleti'nin Avrupa'nın yeniliklerini öğrenmek üzere Fransa'yı seçmesinden sonra 3. Ahmet zamanında Fransa'ya elçilik heyeti gönderilmiştir. Bunların içinde doktorlar, din adamları, çevirmenler ve aşçılar da yer almıştır. En önemlisi de Fransa'ya elçi olarak gönderilen Yirmi sekiz Çelebi Mehmet Efendi'dir. Çelebi Mehmet Efendi çoğu kez Fransa kralı ile görüşmüş ve Fransız seçkinlerinin davetlerine katılmıştır. Kendisine gösterilen bu ilgi 'Turquerie'nin Fransa'ya ve ardından tüm Avrupa'ya yayılmasını sağlamıştır. Osmanlının Fransa'ya karşı gelişen ilgisinin yanında Fransa'nın da Osmanlıya ilgisi artmış ve Doğu merakı ile Batı merakı birbirine karışmıştır. Fransızlar Türk giysilerinin, kokularının peşine düşmüş, Fransız sanatçılar atölyelerini Osmanlı'dan

getirdikleri eşyalarla dekore edip, Türk giysileri içindeki seçkinlere poz verdirtmişlerdir (Artun, 2007:18).

Bu dönemin ressamları için önemli olan Doğu konuları, edebiyatta ve tiyatroda da çokça kullanılmıştır. Doğu yaşamının beğenisinin gerçekçi bir tasvirinden ziyade hayal ürünü eserler yapılmıştır. Genel olarak, Doğu yaşamı, gerçekten farklı olarak maskeli balolar ve festivallerdeki karakterlere dayalı bir şekilde hayali bir dünya olarak sunulmuştur. Jean-Antoine Watteau'nun "Venedik'te Karnaval" (1717) eseri özellikle iyi bir örnek teşkil etmektedir (Resim 66) (Lemaires, 2001: 57).



Resim 66. Antoine Watteau. Venedik'te Karnaval.

(http://www.jean-antoine-watteau.org/home-7-12-1-0.html- 19, 15.04.2017)

Batı'ya benzeme çabası sonucu Osmanlı'dan Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin sayısında da artış olmuştur. Avrupa'ya giden öğrenci sayısı fazlalaştığı için, Osmanlı Devleti'nin onlar üzerindeki kontrolleri de azalmaya başlamıştır. Öğrencilerin neler öğrendiklerini ve nasıl yaşadıklarını tam olarak bilemeyen Osmanlı Devleti Paris'te bir okul kurmuştur. Bu şekilde tüm öğrenciler bir çatı altında toplanacak ve verilen eğitimin de verimliliği belirlenmiş olacaktır. İşleyişi Fransız eğitim sistemine göre olan okulun adı Mektebi Osmanidir. 1857 tarihinde açılan okulun amacı, askeri ve sivil işler için öğrenci yetiştirmekten ziyade yöneticilere, subaylara ve mühendislere sahip olmaktır. Yani bu okulda yetişecek olan öğrenciler Osmanlı Devleti'nin geleceğini oluşturmaktadır (Artun, 2007: 36).

Öncelikli eğitimi dil olan Mektebi Osmani'de öğrenciler birbirleriyle Türkçe konuşmamıştır. Fen bilimleri, tarih, coğrafya, resim gibi dersler gören öğrenciler üç yılın sonunda Paris'in belirli okullarına yerleştirilmiştir. Mektebi Osmani'deki öğrenciler için çeşitli kurallar belirlenmiştir. Bu kurallardan biri de yakalarında ay yıldız bulunan üniforma giyme zorunluluğu olmuştur. Ayrıca öğrencilere bu elbiselerle birlikte başlarına fes takarak Paris sokaklarında dolaşmaları söylenmiştir. Paris sokaklarında birer ikişer dolaşmalarının Avrupa'da iyi bir etki bırakacağı düşünülmüştür (Şişman, 2004: 29'dan aktaran: Artun, 2007: 37).

Yurt dışına resim eğitimi almaya giden öğrencilerin gittikleri atölyelerden biri Leon Gerome Atölyesi'dir. Gerome Beaux Arts'da başlangıçta birkaç öğrenciye sahipken yayılan ünü sayesinde atölyesinde yüzden fazla öğrenci yer almıştır. Gerome, Beaux Arts'da kırk yıl boyunca hocalık yapmış ve atölyesinde iki binin üzerinde öğrenci yetişmiştir. Paris'te Gerome tarafından Oryantalist olarak yetiştirilen ressamlardan biri de Osman Hamdi Bey olmuştur. Osman Hamdi Bey İstanbul'a döndükten sonra da Leon Gerome ile ilişkisini kesmemiştir. Osman Hamdi Bey ile Gerome'un resimlerinde kullandıkları arka planlar benzerlik göstermektedir. Hatta Osman Hamdi Bey dönemin fotoğraf sanatçılarından çeşitli fotoğraflar temin etmiş ve bunlardan bazıları Gerome ve diğer ressamlar tarafından kullanılmıştır (Artun, 2007: 42).

Batı anlayışındaki Türk resminin öncülerinden biri olan Osman Hamdi Bey, peyzaj, portre, figür çalışmalarında Batı resminin teknik ve estetik anlayışını yeterli olgunlukta öğrenmiş bir ressam olmuştur. 1860 yılında Edhem Paşa tarafından Paris'e hukuk öğrenimi için gönderilmiş ancak hukuk öğrenimini yarıda bırakarak güzel sanatlara yönelmiştir.

Paris'in en canlı dönemini yaşadığı sırada orada bulunan Osman Hamdi Bey batı realizminin etkisi altına girmiştir (Tansuğ, 2000: 9). İzlenimciliğin ortaya çıktığı yıllarda orada bulunan sanatçı bu akıma pek ilgi duymamış oryantalist konulu resimlere ve bazı sanatçılara yönelmiştir. Osman Hamdi Bey diğer Avrupa ülkelerinde de resmi sanatı temsil eden figüratif sanat anlayışını benimsemiştir.

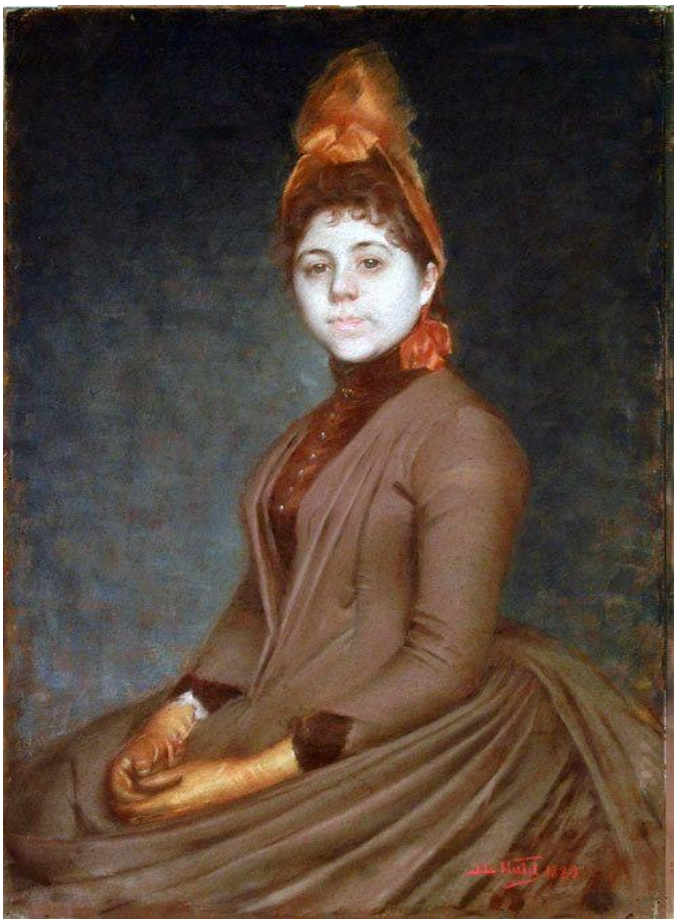
Ayrıca Paris'te çeşitli ülkelerden sanatçıların bir araya gelerek açtıkları sergide oryantalist yapıtların bulunması ile Doğuya ait ürünlerin yer alması Osmanlı'ya ilgiyi arttırmış ve Doğu modası başlamıştır. 1867 yılında açılan ikinci sergide ise Osman Hamdi Bey'in bugün nerede oldukları bilinmeyen Çingenelerin Molası, Pusuda Zeybek ve Zeybeğin Ölümü isimli eserleri yer almıştır. Bu tablolarla ilgili olarak şunlar söylenmiştir:

> "Bu tabloların başlıca özelliği içtenlikleridir. Sanatçı doğaya bakmış, kimseyi taklit etmek istememiştir. Sadece gerçekçi olmak istemiş ve bunu da başarmıştır. Pusudaki Zeybek'ine tiyatral bir poz vermeksizin, konuyu daha etkili kılmak için gökyüzünü kara bulutlarla örtmeksizin ve ışığı ana tema üzerinde toplamaksızın, dramı bir sahnede değil gerçekte olduğu gibi yakalamayı bilmiştir. Ölü Zeybek'te de dramatik etki sahne düzeni aramaksızın elde edilmiş ve böylece daha da etkili olmuştur. Çingenelerin Molası'nda da sanatçı, olayı sadakatle yansıtarak seyirciyi olayla karşı karşıya bırakır" (Selahaddin Bey, 1867: 142'dan aktaran: Germaner, 1992: 107-108).

Ecole des Beaux- Arts'da 1863 yılında bir reform yapılır ve bu reformdan sonra okulun yönetmeliği gözden geçirilir ve okula yabancı öğrenci alınmaması kararlaştırılır. Okul yönetiminin aldığı karara karşın aynı reform yabancı öğrencilerin kayıt yaptırmadan, atölye derslerini dışarıdan izlemesine olanak tanımıştır. Derslerine katılacak kişilerin sayısının artması ile ünlerinin de artacağını düşünen sanatçılar, atölye kapılarını yabancı öğrenciler için tekrar açmıştır. Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa gibi ressamların okul kayıtlarında isimlerinin bulunmaması bu reformun uygulanması ile açıklanabilir (Artun, 2007: 52).

Ecole des Beaux- Arts'ın Cabanel, Isidore Pils ve Leon Gerome isimli üç atölye hocasından adından en çok söz ettireni, hem hocalıktaki hem de ressamlıktaki iddiasıyla Gerome olmuştur. Gerome Osman Hamdi Bey'in yanı sıra Halil Paşa ve Şeker Ahmet Paşa'ya da ders vermiştir. Ressam başlarda umduğu şöhreti yakalayamasa da devrimden sonra Antik Çağ, modern zamanlar, Doğu ve Batı'nın ailevi sahnelerini, adetlerini betimlemiştir. Giderek ünü yayılmaya başlayan Gerome, taş ve fotoğraf baskısıyla çoğaltılan röprodüksiyonların saygın editörü olan Adolphe Goupil ile tanışmış ve kızı Marie Goupil ile evlenmiştir. Bu sayede Gerome'un birçok eserinin kopyası yapılmış ve eserleri dünyanın her tarafına yayılmıştır (Artun, 2007: 55-56).

Gerome'un arkadaşlık kurduğu bir diğer ressam da Halil Paşa'dır. Halil Paşa, 1889 Salon Sergisinde "Madame X" adlı eseriyle (Resim 67) bronz madalyayı hak etmiştir. Adolpe Thalasso, 1900 yılındaki Evrensel Sergide 'Fransız ustalarından öğrendiği resim sanatı' konusunda Halil Paşa'yı başarılı bulmuştur. Thalasso, Türkiye'nin sanatsal alanlardaki işlere yabancı olmadığını belirtmiştir. Ayrıca Halil Paşa'nın adı 1981 yılında Gerome'un doğum yeri olan Vesoul'daki devlet müzesi tarafından basılan bir katalogda yer almıştır (Artun, 2007: 61).



Resim 67. Halil Paşa, "Madam X" (Tansuğ, 1994).

Osmanlı resim sanatı dini öğretiler gereğince resim sanatında insan figürü olmayan resimlerle sınırlı kalmıştır. Ancak 19. yüzyılda Türk resminin gelişmesinde önemli bir etken olan Batılı ressamlar ile Türk resmi farklı şekillenmeye başlamıştır. Çoğu İtalyan ve Fransız olan yabancı ressamların resimleri saray duvarlarını süslemiştir. Türk resminin tarihçesi, Türk okullarında eğitim veren öncü kişiler sayesinde gelişmiştir. Bu öncü kişilerin isimleri şöyle sıralanabilir: Guillemet, Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Fausto Zonaro,

Salvator Valeri, Halil Paşa, Joseph Warnia- Zarzecki, Leonardo De Mango, Pietro Bello (Thalasso, A. 2008: 33).

3.7.1. Fausto Zonaro (1854-1929)

1854 yılında İtalya'nın Padova kentine bağlı Masi kasabasında doğmuştur. Masi kasabasının yakınlarındaki Lendinara'da desen eğitimi görmüştür. Sanat eğitimini tamamlayıp Venedik ve Napoli'yi ziyaret etmiş, ilerde yapacağı bazı tablolara ilişkin notlar almıştır. 1891 yılına kadar tek amacı resim yapmak olan sanatçı, güzel ve ışıklı manzaraların peşinde şehirden şehire dolaşmış ve bohem yaşam tarzı sürdürmüştür. Doğayla kurduğu yakın ilişki sayesinde tablolarını aydınlatan ve altın parıltılarına boyayan ışıltıyı keşfetmiş ve bunu yaptığı İstanbul resimlerine de aktarmıştır. Sanatçının resim çalışmalarının ilk tarzına örnek olarak; Yalancı, Venedik'te Halk Şenliği, La Nina Geçiyor, Vezüv'ün Yamacında, Orman Çiçeği ve Rüya Gören Kız tabloları sayılabilir. Bu tabloları sarayın sultanları satın almıştır (Thalasso, 2008; 46).



Resim 68. Fausto Zonaro, Rüya Gören Kız (Thalasso, 2008).

Fausto Zonaro Verona'da L'Accademia Cignaroli ve Roma'da L'Academia di Belle Arti'de resim eğitimi almıştır. Sanatçı 1891 yılında İstanbul'a gelmiştir. Geldikten sonra

sanatı adına birçok şeyi İstanbul'da gerçekleştirmiştir. Zonaro'ya II. Abdülhamit tarafından Ressam-ı Hazreti Şehriyari ünvanı verilmiştir. Çok sayıda tablo yapmıştır ve 1908'deki son sergisinde bile üç yüz tablo yer almıştır. Daha sonra Zonaro Osmanlı- İtalyan ilişkilerinin bozulması nedeniyle İstanbul'dan ayrılmıştır. Oryantalist ve izlenimci bir tutumla yaptığı İstanbul resimleri birçok defa sergilenmiştir (Çötelioğlu, 2009:58). Sanatçının Yıldız Sarayı Galerisi'nde de birçok tablosu bulunmaktadır (Thalasso, 2008; 48).

Ressamın Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçişi resminde bulunan figürler iyi giyimlidir. Sanatçı, aynı kuşaktan olan diğer ressamlar gibi bu resminde kendini ve yanında eşini de resmetmiştir. Resimde perspektifi iyi biçimde kullanmıştır. Figürlerin giysileri dönemin özelliklerini yansıtmaktadır. İnsan ve hayvan figürlerini gerçekçi bir üslupla aktarmıştır (Resim 69).



Resim 69. Fausto Zonaro: Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçişi. 1901.

3.7.2. Salvator Valéri (1856- 1946)

Roma doğumlu bir İtalyan olan Salvator Valéri, Roma Okulu'nun öğrencisi olmuştur. İstanbul'da da ses getirmiş ressamlardan biri olan Valéri kendi bilgi birikimiyle ilerleyip Abdülhamid döneminde şehzade öğretmeni ünvanını kazanmıştır. Yaptığı pastel ve yağlıboya resimleri dikkat çekicidir. Aynı zamanda İstanbul'un az sayıdaki suluboya ressamlarından biridir. Resimlerinde grup halindeki insanlara pek rastlanılmaz. Modelini köşeye çekmiş ve onların psikolojilerini yansıtmaya çalışmıştır (Thalasso, 2008: 61). "Haşhaş Çiçekli Kadın" ve " Yaşlı Kadın" isimli portre çalışmaları ressamın figürlerin ruh durumunu yansıttığı örnek resimler olarak sayılabilir. Sanatçı resimlerinde renk oyunlarını ustaca yansıtmış, figürlerin giysilerini özenle seçmiştir ve bu şekilde içten resimler yapmıştır.Sanatçının en önemli eserleri saka, kahveci ve efe gibi erkek tiplemeleri ile köylü kadın, çingene gibi kadın tiplemelerini oryantalist bir anlayışla resmettiği çalışmalarıdır. (resim 70) 1880 yılında İstanbul'a gelen Valéri I. Dünya Savaşı'na kadar İstanbul'da kalmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim öğretmenliği ve 1883- 1915 yılları arasında resim bölümünün müdürlüğünü yapmıştır (Çötelioğlu, 2009: 102).



Resim 70. Salvator Valéri: Çengi.

3.7.3. Joseph Warnia Zarzecki (1850- ?)

Sanatçı 1850 yılında Fransa Nantes'de dünyaya gelmiştir. Babası Fransa'ya göçmüş bir Polonyalı, annesi ise dini bütün bir kadındır. Sanatçı inanç ve bağımsızlık duygularını iç içe yaşamış ve bu duygular onu yaşamı boyunca etkilemiştir. Yaptığı resimlerdeki kompozisyonlarında bu iki farklı duyguyu kullanmıştır (Thalasso, 2008: 71).

Sanatçı Varşova Güzel Sanatlar Okulu'nda desen çizmenin inceliklerini, Münih Sanat Akademisi'nde de renklerin gerçeklik ve güçlerini saptamayı öğrenmiştir. Sanatçı öğrenimini tamamladıktan sonra on yıl boyunca Bavyera'da kalmış ve daha sonra sanatsal açıdan önemli olan bazı kentleri dolaşmıştır. Çeşitli atölyelerde gezmesi resim hakkındaki anlayışını da değiştirmiş ve estetik anlayışını güçlendirmiştir. Kendini yeniledikten ve resim anlayışını güçlendirdikten sonra Avrupa yolculuğuna çıkmış, bazı şehirlerde bir süre kaldıktan sonra 1883 yılında İstanbul'a gelmiştir. İstanbul'daki sanat ortamı ve canlı mekanlar onun İstanbul'a yerleşmesini sağlamıştır. Aynı yıl Sanayi-i Nefise Mektebi için öğretmen olarak çağrılmıştır (Thalasso, 2008: 68).



Resim 71. Joseph Warnia Zarzecki: Boğaz Kıyılarından Anılar. 1850. (Thalasso, 2008).

Sanatçı resimlerinde genellikle duygularını açığa vurduğu figürleri çalışmıştır. Duyguların çeşitli yansımalarını seçmiş ve figürlerin üzerinde bu duyguların dışavurumunu göstermiştir. "Boğaz Kıyılarından Anılar" resminde veda duygusu ile mekanın gerçekliği hayran olunacak şekilde verilmiştir (resim 71). Genç kadın, denize karşı durmuş el sallamaktadır. Ayrılığın bu solgun görüntüsü resmin başka yerlerinde kullanılan renklerin tonlarına da yansımıştır. Ayrıca genç kadının durduğu, sevgilisine el salladığı yer eski mezar taşlarının olduğu yerdir. Sanatçı hem inanç olarak hem de düşünce tarzı olarak duyguların dışavurumunu bu resimde birleştirmiştir.

3.7.4. Leonardo De Mango (1843- 1930)

Leonardo De Mango 1843 yılında Güney İtalya'da dünyaya gelmiştir. Küçük yaşlardan itibaren resim yapmaya başlamış ve 1862 yılında ülkenin ileri gelenleri tarafından düzenlenen bir desen yarışmasına girmiştir. Desen yarışmasında birinci olan ressama Napoli Akademi'sinin kapıları açılmıştır. 1867 yılında çıplak ve dökme modelli bir etütle üst desen sınıfında büyük ödül kazanmıştır. Sekiz yıl boyunca akademide resim öğrenimi görmüştür. Öğrenimini tamamladıktan sonra başka şehirlere gitmeye başlamıştır. 1874 yılında Suriye'ye oradan da Beyrut'a gitmiştir. Beyrut'a yerleşip dokuz yol boyunca burada kalmıştır ve bir kolejde desen öğretmeni olarak çalışmıştır (Thalasso, 2008: 76).

Suriye ve Mısır'ın doğasından etkilenen sanatçı bir süre Milano'da kaldıktan sonra 1883 yılında İstanbul'a gelmiş ve hayatının sonuna kadar İstanbul'da yaşamıştır. İstanbul'da oryantalist bir tutumla yaptığı Haliç, Adalar ve Boğaziçi gibi manzaralar ve günlük yaşam sahneleriyle ün kazanmış, İstanbul Salon sergilerine katılmıştır. Ressam İstanbul'un farklı yerlerini kendine has tarzıyla resimlemiş ve İstanbul'da da büyük bir başarı yakalamıştır (Çötelioğlu,2009:96).

Leonardo De Mango'nun resimlerindeki en dikkat çekici özellik, halk kültürüne ve inancına dayalı konuları incelemesidir. Dini konulara karşı merakı ve hassasiyeti vardır. "Beyrut'ta Hikaye Anlatıcısı" isimli çalışmasında sosyal yaşamın bir karesini canlandırmıştır (Resim 72). Resimde, Arap edebiyatının ünlü hikayelerini ve kahramanlıklarını anlatan halk ozanının etrafında toplanmış onu dinleyen insanlar görülmektedir (Başbuğ, 2008).



Resim 72. Leonardo Mango: “Beyrutta Hikaye Anlatıcısı” (Thalasso, 2008).

3.8. Batılı Anlayıştaki Figür Resminin Oluşumunda Sanat Okullarının Katkısı

Batı’daki gelişmeleri yakından takip etmek isteyen Osmanlı Devleti, Batı’nın sanatından da etkilenmeye başlamıştır. Öncelikle tıp, mühendislik gibi alanlarda Batıya gönderilen öğrenciler daha sonra mühendishane okullarında ders vermiştir. 19. yüzyıl Batı normlarına ayak uydurmanın zorunluluk haline geldiği bir dönem olmuştur. Savaş teknolojisinde Batı’nın üstünlüğünün kabul edilmesi reform istekleri yaratmıştır. Askeri ihtiyaçların karşılanması için modern eğitimler verilmesi yoluna gidilmiştir (Tansuğ, 2000: 29). Çağdaş değişim ve yenilenme süreçleri bir program dahiline alınmış ve bu süreç devlet tarafından sürdürülmüştür. Osmanlı’nın itibarı yüksek tutulmuş ve Batı ile etkileşime devam edilerek yurt dışına öğrenciler gönderilmiştir (Altıntaş, 2007: 31).

Osmanlı Devleti’nin Fransa’ya öğrenci göndermesi ve bu öğrencilerin istenilen sonuca ulaşmaması nedeniyle İstanbul’da Batı tarzı bir okul açılmıştır. 1868 yılında az masrafla daha çok öğrenci yetiştirilmesini sağlayacak olan bu okul Mektebi Sultani’dir. Doğu’da Batı tarzında açılan bu okul Fransız müfredatının ilk sivil örneği olarak uygulanmıştır. Fransa’dan uzman eğitmenler getirilmiş ve bu uzmanlar tarafından ilk kez

teknik resim, harita ve perspektif dersleri verilmiştir.1773 yılında kurulan Mühendishane-i Bahri Hümayun, 1784 yılında teknik yetersizliklerin üstesinden gelinmek üzere yenilenir. Fransa'ya gönderilen elçilerin her zaman merakla yaklaştıkları haritacılık, coğrafya gibi dersler de denizcilik eğitiminin temel unsuru olmuştur. Tanzimat'ın ilanından sonra Batılılaşmış bir eğitim kurumu olarak 1795 yılında açılan Mühendishane-i Berri Hümayun'da verilen resim eğitimi nitelikli hale gelmiştir. Çünkü verilen bilgilerin askeri mühendislik alanı ile birlikte, temel resim eğitimini sağlayıcı bir eğitim olması plastik sanatlar için büyük bir şans olmuştur.(Sağlam, 2004: 19). 1851 yılındaki kayıtlara göre mezun olanlar 'mühendis sınıfı', 'istihkam sınıfı', 'topçu sınıfı ve 'ressam sınıfı' öğrencilerindendir (Cezar, 1971: 377-384'dan aktaran: Artun, 2007: 38).

1835 yılında Mühendishane-i Berri Hümayun yeni mezunları arasından seçtiği dört kişiyi Avrupa'ya yollamıştır. İlk dört yıllarını topçuluk eğitimi için Londra'da geçiren Halil, Selim, Tahir ve İbrahim, 1839 yılında Fransa'ya geçmişler ve eğitimlerine orada devam etmişlerdir. Yurda döndüklerinde üçü mezun oldukları okulun hocaları olmuş; dördüncü öğrenci olan İbrahim, padişahın resim hocası olmuştur. Ancak İbrahim, Abdülmecid'i tüm ayrıntılarıyla yaptığı portresinde, Abdülmecid'in yüzündeki çiçek bozukluklarını resmetmesi üzerine Bursa'ya sürülmüştür ve görevi bu şekilde son bulmuştur (Cezar, 1971: 377. Akt, Artun, 2007: 34). Bu resim günümüze ulaşmamıştır ama İbrahim Türk resim sanatında Batı tekniğini benimseyerek resim yapmış ilk Türk ressamı olarak anılmıştır.

Sanata ilgi duyan ve destek veren Sultan Abdülaziz, yurt dışına gönderilen sanatçıları yönlendirmiş ve destek vermiştir. İlk kez 1867 yılında Paris, Londra ve Viyana'ya giden Abdülaziz, 1867 Paris Dünya Fuarı'na katılmış, sergileri gezmiş ve birçok Avrupalı sanatçıyı saraya davet etmiştir. Bu sanatçılardan biri Guillemet'dir. 1874 yılında İstanbul'da, batılı anlamda sanat eğitimi veren ilk özel akademiyi kurmuştur (Germaner & İnankur, 1989: 121'dan aktaran: Kıratlı, 2005:5). Pierre Desire Guillemet 1863 yılında gelmiş ve açıldığı ilk yıllardan itibaren bir akademi kurmuştur. Sanatçı mektuplarında da Sultan Abdulaziz'in kendisini takdir ettiğini belirtmiştir. Ancak bunlara rağmen Guillemet'nın Académie de Dessin et de Peinture (Desen ve Resim Akademisi) 1874 yılında açılacak ve dört yıl sonra sanatçının ölümüyle birlikte kapanmıştır. Yayınlanan bir makalede sanatçının, dersleri karısı ile birlikte verdiğine, karakalemden pastel ve yağlı boyaya geçildiğine, antik heykel ve canlı modelden figür çalıştıklarına dair bilgiler yer almıştır. Dolayısıyla Osmanlılar Guillemet ile Fransız resim geleneğini tanımıştır. Bu bakımdan sanatçı Fransız

resim geleneğinin Osmanlı'daki bir öncüsü sayılabilir. Dönemin padişahı olan Abdulaziz sanatçının önemini kavramış ve kendisini Güzel Sanatlar Mektebi Hümayun Müdürlüğüne atamıştır. Ancak sanatçı bir yıl sonra ölünce yerine Osman Hamdi Bey getirilmiş ve okul resmi olarak 1883 yılında Sanayi-i Nefise adıyla kurulmuştur (Artun, 2007: 39-40).

3.8.1. Sanayi-İ Nefise Mektebi Alisi

19. yüzyılda askeri okulların yanı sıra, Batı uygarlığını örnek alan sivil okullar da açılmaya başlamıştır. İstanbul'da açılan bu okullarda verilen resim dersleri güzel sanatlar alanındaki gelişimi desteklemiş ve 19. yüzyılın Türk ressamları yetiştirilmiştir. Ortak bir manzara resminde birleşen asker ressamlar doğa görünümlerini resimlemişlerdir. "Türk Primitifleri" adı verilen sanatçılar, Abdülhamit albümünden kopyalar yapmışlardır. Yapılan bu resim faaliyetlerinin artmasıyla 19. yüzyılda sanat eğitimi gündeme gelmiştir. Sultan Abdülaziz döneminde resim ve mimari eğitimi veren bir okul için girişimlerde bulunulmuş ancak 1877-78 Osmanlı- Rus Harbi nedeniyle hayata geçirilememiştir (Edhem:38'den aktaran: Pelvanoğlu, 2010: 40).

Batı tarzında resim yapan ressamlar artınca Batı tarzı eğitim veren bir okula ihtiyaç duyulmuştur. 10 Ocak 1882 yılında İstanbul'da müdürlüğünü Ressam Osman Hamdi Bey'in yaptığı Sanayi-i Nefise Mektebi açılmıştır. Burası sanatçı yetiştirmeyi hedefleyen yüksekokul düzeyindeki tek okuldur. 19. yüzyılda Paris'teki Ecole National Superieur des Beauxs Arts (Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) ile Sanayi-i Nefise Mektebi arasında yakın bir ilişki söz konusu olmuştur. Çünkü Batı'ya resim eğitimi için gönderilen öğrencilerle oradaki sanat okullarının bir etkileşimi olmuştur. Bu nedenle Sanayi-i Nefise Mektebi Paris'teki okul örnek alınarak açılmış ve ders programları, işleyişi oldukça benzerdir. Aynı zamanda burada Beaux Arts okulundakine benzer şekilde çeşitli yarışmalar yapılmıştır (Gören, 1996: 94).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluş gerekçesi, resim ve mimarlık eğitiminin sanat alanında insanlığın gelişmesine hizmet edilmesi olarak açıklanmıştır. Resmi olarak eğitime 1883 yılında başlanmıştır. İlk yıl okula 20 kişi kaydolmuş ve ikinci yıldan sonra kişi sayısı 60'a ulaşmıştır. Öncelikle resim, mimari, heykel ve gravür bölümleri açılmış ve okulun eğitimci kadrosu genellikle Avrupa'da sanat eğitimi almış yabancılardan oluşmuştur. Bu okulda resim eğitimi akademik disiplin içinde sürdürülmüştür. Okulun sanat eğitiminde verilen konuları arasında anatomi, portre, manzara resmi ve perspektif yer almıştır.

Genellikle resim tekniği olarak ‘yağlı boya’ ağırlıkta olup, eğitim de usta – çırak ilişkisi içinde sağlanmıştır. Bölümlerin eğitim süreleri; resim bölümü için 5, mimarlık ve heykeltıraşlık bölümleri için 4, hakkaklık bölümü için ise 3 yıl olarak belirlenmiş ve tüm bölümler için de bir yıl hazırlık sınıfı konmuştur (Üstünipek’den aktaran: Pelvanoğlu, 2010: 42).

Akademik sanat anlayışına bağlı olarak eğitim veren bu okulda figür resmi için erkek modeller poz vermiş, çıplak model bulunmadığı için heykelden yararlanılmıştır. Cumhuriyetin kuruluşundan sonra Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri, orta dereceli okul mezunları statüsünde kabul edilmiştir. Mimarlık bölümünün eğitim süresi dört yıl olarak belirlenmiş ve bu bölüme lise mezunları kabul edilmiştir. Resim ve heykel bölümlerinde süre sınırı öğrencilerin otuz yaşına kadar devam etmesi şeklinde değiştirilerek liselerin birinci sınıfını bitirenlerin alınması kararlaştırılmıştır. 1928 yılında Namık İsmail’in müdürlüğü döneminde okulun ismi Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmiştir. 1929 yılında ise iç mimari, seramik, grafik, çinicilik atölyeleri kurulmuştur (Keser, 2006:305-306).



Resim 73. Güzel Sanatlar Akademisinde canlı modelden desen çalışması (Ayan, 2006).

Sanayi-i Nefise Mektebi kuruluşundan itibaren çok sayıda öğrenci yetiştirilmesine imkân tanımış ve Türk Sanatının şekillenmesinde önemli bir yere sahip olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitime başlaması ile çeşitli sergiler açılmış, farklı sanatçılar tarafından ziyaret edilmiş ve bu sayede İstanbul yeni sanat çevrelerine, yeni sanatsal oluşumlara ev sahipliği yapmıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim vermesinden önce resim sanatında Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa önde gelen iki isimdir. Hoca Ali Rıza ayrıntılı bir şekilde işlediği İstanbul manzaraları ile modern manzara resminin temellerini atmıştır. Halil Paşa ise figür- portre ressamlığından sonra tabiat resimleri yapmıştır. Hoca Ali Rıza önceki kuşaktan ayrı olarak yeniye bağlıdır. Bu dönemi önemli kılan bir diğer unsur da kadın konusunun işlenmek istenmesidir. Özellikle çıplak model fikri düşünülmüş ama yarım kalmıştır. Birinci Dünya Savaşı İstanbul'daki yabancı okul, klüp ve lokallerin Türklerin eline geçmesini kolaylaştırmıştır. Örneğin; İtalyanların 'Societa Operia' lokalini Galatasaraylılar alarak yurt yapmışlardır. Öte yandan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti sadece Türk resimlerinden kurulu ilk sergilerini 1914-1915 yıllarında bu binada açmıştır **(** Berk & Gezer,1973: 22). Çalışmalar genellikle fotoğrafik gerçeklikte resimlerdir. Ayrıca Rönesans klasikleri de taklit edilmiştir.

Osman Hamdi Bey döneminde Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Hüseyin Zekai Paşa, "Türk Primitifleri" olarak anılan kuşağın izinden giderek ve fotoğraftan yararlanarak resimlerini yapmışlardır. Ancak Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid; Paris'te sanat eğitimi almalarına rağmen figürden çok natürmort resimlerine yönelmişlerdir. Dolayısıyla figür ressamı olmadıkları için değil, kendi konularından uzak kaldıkları için Osman Hamdi Bey tarafından hoca olarak görevlendirilmemişlerdir. Bu okulun ilk hocaları Osman Hamdi Bey gibi oryantalist konular üzerinde çalışan sanatçılar olmuştur (Pelvanoğlu, 2010: 44).

3.8.2. Mühendishane-i Berri Hümayun ve Mektebi Harbiye

Osmanlı topraklarında ve özellikle İstanbul'da yabancı kökenli sanatçılar mimarlık ve resim alanında etkin olmuşlardır. Osmanlının orduyu modernleştirme çabaları, Batı yöntemlerine uygun eğitim yapan askeri okulların kurulmasını gerekli kılmıştır. Bu okullardan ilki Mühendishane-i Berri Hümayun'dur (1793-94). Askeri amaçlarla öğretilen teknik resim ve Batı perspektifi resim eğitiminin programı içinde yer almıştır (Cezar, 1971, aktaran Tansuğ, 2008:52).

Bu okullar kara ve deniz harp okulları olup Fransız uyruklu yabancı ressamlar burada ders vermiştir. Batı anlayışına yakın resim yapan önemli sanatçıların yetiştiği okullardandır. Bu okulların yanında Galatasaray Mektebi Sultanisi, Darüşşafaka Lisesi gibi okullarda da resim derslerine ağırlık verilmiştir. Okullarda öğrenim, piyade ressam sınıfı, öğretmen sınıfı, sınıfı sani, sınıfı evvel gibi bölümlere ayrılmıştır. Dört yıl süreli mezunlar askeri liselere resim öğretmeni olarak atanmışlardır. Bu sınıflarda manzara ve gölge, hat sanatı, sepya, çini ile resim, tabiattan resim, hayali resim, makine tasarımı, yağlı boya resim, fotoğrafçılık, elbise tarihi gibi dersler okutulmuştur (Altıntaş, 2007: 35).

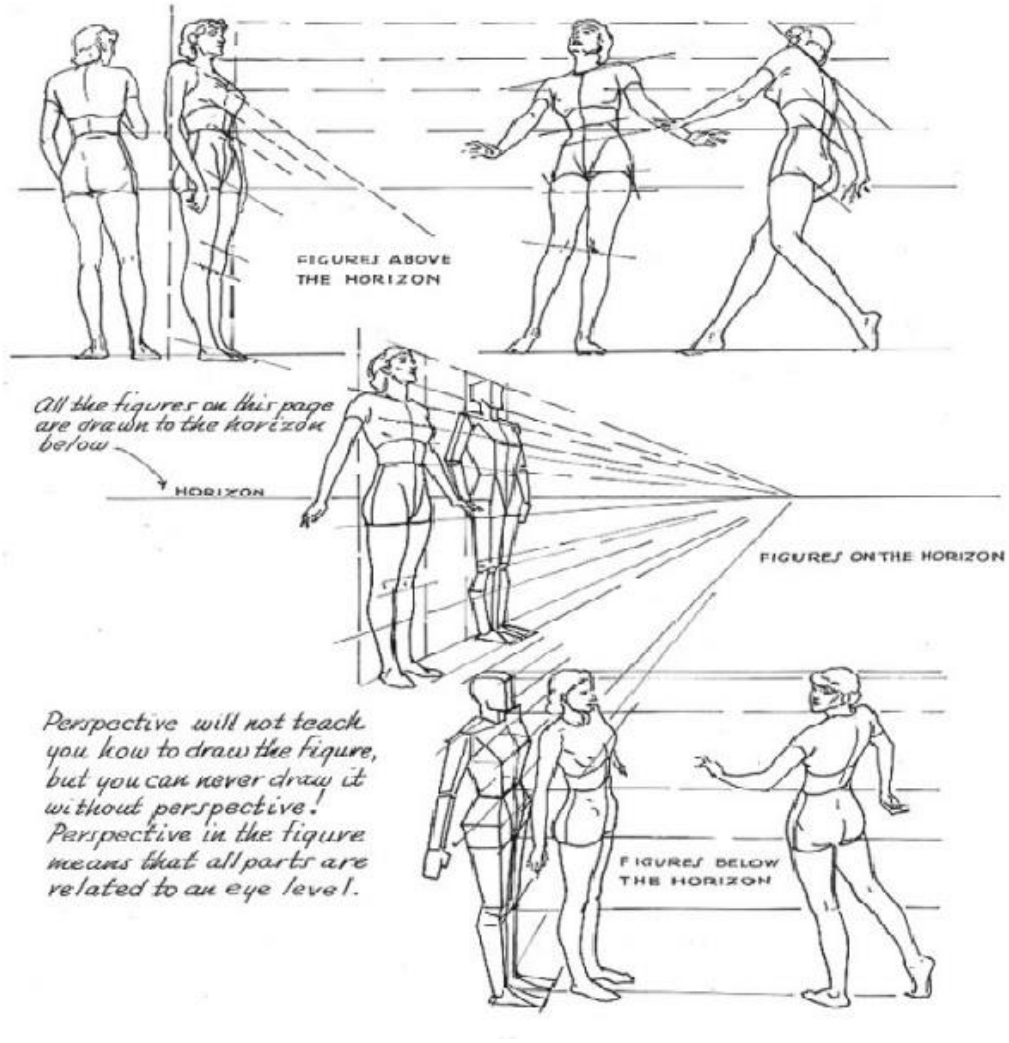
3.8.3. Julian Akademisi ve Ecole des Beaux Arts

Osmanlı Devleti'nin modernleşme ve yenileşme çabalarını sürdürmeye çalıştığı bir dönemde Osmanlı- Fransız ilişkileri de gelişmeye başlamış ve Paris merkez alınarak sanatın gelişmesi yönünde adımlar atılmıştır. Paris'e sanatı incelemeleri ve öğrenmeleri için gönderilen öğrencilerin çoğu Academia Julian'da eğitim görmüştür.



Resim 74. Rodolphe Julian, Une Académie de Peinture (Bir Resim Akademisi) (Artun, 2007).

1860'lı yıllarda Paris'te güzel sanatlar eğitimi veren Ecole des Beaux Arts bir merkez konumundadır. Bu yıllarda okulda 12 hoca tarafından desen, anatomi ve perspektif eğitimi verilmiştir. 1863 yılında yapılan bir reformla özel atölyeler bu okula bağlanmıştır. Bu şekilde hepsi tek bir çatı altında çeşitli bölümlerden oluşan bir okul haline gelmiştir. Ecole des Beaux Art daha çok Rönesans dönemindeki İtalyan eğitimini benimsemiştir. Resim eğitiminin ön planda olduğu bir resim dersi işlenmiştir. Eğitiminde insan figürü konusunda antik ya da canlı modellerden alıştırmalar yapılmıştır. Anatomi, perspektif, tarih ve Antik Çağ tarihi konuları da işlenmiştir. Bu konularda yarışmalar düzenlenip günde iki saat alıştırma yapılmıştır (Gören, 1996:96-97). Bu merkezde verilen bilgilerde Loomis şöyle söz etmektedir: Anatomi ve figür hakkında ne kadar çok bilgiye sahip olursanız olun, bir ufuk veya göz seviyesi çizgisi olmazsa şekiller çizmek mümkün olmayacaktır. Formların çiziminde çeşitli geometrik şekiller kullanılmaktadır.



Resim 75. Vücut Perspektifi, Loomis.



Resim 76. Julian Akademisi 1889 (http://www.bashkirtseff.com.ar/atelier_julian_eng.html-20, 27/08/12)

Ancak Fransızca yeterlilik sınavları ve yabancı öğrencilere uygulanan haksız yaklaşımlar neticesinde yine bazı öğrenciler eğitim kapsamı dışında bırakılmıştır. Yabancı öğrenciler de diploma almadan sadece konuk olarak katılmışlardır.

Yapılan reformların ardından Fransız olmasına rağmen birçok kişi Ecole des Beaux Arts'a kabul edilmemiştir sadece konuk olarak derslere girebilmişlerdir. Konuk olarak atölyelere katılan Radolphe Julian bir süre sonra kendisi de resim dersi vermeye başlamıştır. Giderek gelişen Julian Akademisi, Beaux Arts'a rakip olacak duruma gelmiştir. Radolphe Julian, sanat öğrencileri için özel bir stüdyo okul olarak, Passage des Panoramas'de 1868 yılında Académie Julian'ı kurmuştur. Beaux- Arts'ın verdiği eğitimin kopyasını vermiş ve hatta oradaki bazı arkadaş ve hocaları Academie Julian'da çalışmaya ikna etmiştir. Academie Julian'a katılan isimlerden ve şartsız olarak öğrencilerin kabul edilmesinden sonra akademiye çok sayıda öğrenci kaydolmuş ve Academie Julian giderek büyümüştür.

Julian Akademisi, sadece o dönemin prestijli okulu olan Beaux Arts sınavlarına öğrenci yetiştirmek için değil, aynı zamanda her öğrenciyi kabul eden bağımsız bir yer olduğu için öğrenciler tarafından tercih edilmiştir. Bu dönemde kadınların Beaux Arts'da eiğitim görmelerine izin verilmezken, Julian Akademisi ilk defa kadınları sanat eğitimi için alan alternatif bir okul olmuştur. Sanatın temeli olan çıplak modelden çizim ve boyama eğitimini erkekler gibi kadınlar da almış, ancak ayrı atölyelerde eğitim görmüşlerdir. Julian

Akademisi özellikle Amerika'dan olmak üzere Fransız ve yabancı öğrenciler tarafından tercih edilerek giderek büyümüş ve popüler bir okul olmuştur. (http://en.wikipedia.org/wiki/Acad%C3%A9mie_Julian -21, 27/08/2012)

Radolphe Julian, akademiyi açtıktan otuz dokuz yıl sonra, 1907 yılında ölmüştür. Radolphe Julian'ın görevini eşi üstlenmiştir. Julian Akademisi birinci ve ikinci dünya savaşlarından etkilenmiş ve bir yüzyıl kadar ayakta kalmış bir sanat eğitimi kurumu olmuştur (Artun, 2007).

3. 8. İlgili Literatür

19. yüzyıl Osmanlının son dönemini yaşaması ve yeni bir devletin kurulmasının eşiğinde bir dönem olmuştur. 19. yüzyılda her alanda olduğu gibi Türk resminde de önemli gelişmeler olmuştur. Bu araştırmada 19. yüzyılda Türk resminin Batı resminden etkilenmesi incelenmiştir. Batı ve Türk resim sanatı kitapları, figür resminin ele alındığı tezler, makaleler, internet kaynakları araştırılmıştır.

Figürün resim sanatında yer alması tarih öncesi dönemlere rastlamaktadır. Bu bağlamda Bigalı'nın Resim Sanatı (1999) kitabı, resim sanatını tarihlere göre dönemlere ayırması açısından önemlidir. Figürün ilk resimlendiği yerler olan mağara duvarları, resim sanatını anlatan tüm yazarların ilgisini çekmiş ve çoğu bu konuya eserinde değinmiştir. Bu konuya değinen sanat kitabı yazarlarından Adnan Turani'nin ve Sezer Tansuğ'un kitapları araştırmada önemli bir yere sahip olmuştur. Ayrıca Dünya Sanatı, Türk Sanatı ve Batı Sanatı ile ilgili kitaplar figürün Türk resminde ve Batı resminde ele alınışını incelemeleri açısından ilk başvurulan kaynaklar olmuştur. Bu konuyla ilgili kitapların yanı sıra çeşitli makaleler de yazılmıştır. Bu konuyla ilgili olarak Stanton (1989) The Art Of Figure Drawing isimli makalesinde, figürün insanı ya da insana dair şeyleri yansıttığı için ilgi çekici olduğunu söylemiştir.

Sanat tarihinin dönemlerini ve sanatçılarını ayrıntılı bir şekilde anlatan Gombrich'in (1999) "Sanatın Öyküsü" kitabı ilgili literatürdür. Bu kitapta 19. yüzyıl ressamları bağlı bulundukları sanat okulları, sanat anlayışları ve sanat eserleri ile incelenmektedir.

Türk resminin anlatılması açısından Batı resmine başvuran Şenyapılı'nın (2004), "Modern Öncesi" ve "Romantizm"(2004) kitapları ile "İnsan Vücudundan Sanatta Nü'ye, Çıplak'ın Öyküsü" isimli makalesi de bu çalışmada kullanılmak için başvurulan kaynaklar

olmuştur. Yunan resmindeki figürler ve sanat akımları, dönemleri anlatılırken Şenyapılı'nın makale ve kitaplarına başvurulmuştur. Bu araştırmada Kumru'nun (2006), "Başlangıcından Cumhuriyete Türk Resim Sanatında Çıplak" tezinde de figürlere çokça değinilmiştir. Çalışmasında çıplak figürleri inceleyen Kumru, sanatçıların eserlerindeki figürlü konulara da sık sık değinmiştir. 19. yüzyılda Empresyonizm akımıyla değişen figür resmi anlayışını Manet'nin "Kırda Kahvaltı" eseriyle örneklemiştir. Oğur Arsal'ın "Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi" adlı kitabında, figürün Tük resmine girişinde fotoğrafın önemli bir yeri olduğunu aktarmıştır.

19. yüzyılda Neoklasizm, Romantizm, Realizm, Oryantalizm ve Empresyonizm sanat akımları yer almaktadır. Bu sanat akımlarının Batı resminde nasıl yankı bulduğu ve Türk resmine ne zaman ve nasıl yansıdığı da araştırma konusu olduğundan İnankur'un (1997) "19. Yüzyıl Avrupası'nda Heykel ve Resim Sanatı" ve Krausse'un (2005) "Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü" isimli kitapları ilgili literatürler arasında yer almaktadır.

19. yüzyılda gerçekleşen Fransız İhtilali resim sanatını da etkilemiştir. 19. yüzyıla kadar işlenen antik çağ konuları yerine toplumsal konular ele alınmaya başlanmıştır. Jacques- Louis David'in ve Francisco Goya'nın eserleri Neoklasik üsluba örnek gösterilebilir. Bu konuyla ilgili olarak Burroughs'un (1918) "Nineteenth- Century French Painting" adlı makalesinde ve İnankur'un (1997) "19. Yüzyıl Avrupası'nda Heykel ve Resim Sanatı" isimli kitabında bilgiler vermektedir. Her iki yazar da eserlerinde Neoklasizm ve sonrasındaki sanat akımlarının birbirlerinden etkilenerek ortaya çıktığını anlatmaktadır.

Neokalisizmin ardından gelen Romantizm akımı daha çok doğala ve öze dönüş olarak söylenebilir. Bu dönemin iki önemli sanatçısı olan İngres ve Delacroix birbirlerinden farklı konuları işlemiştir. İngres antikiteyi temel alarak resimlerini yapmış, Delacroix ise tam tersi çağdaş konulara yönelmiştir. Ayrıca kendisi Doğu'ya ilgi duymuş ve pek çok Doğu konulu resim de yapmıştır. Bu konuyla ilgili Fine (1985)'ın "19th Century Art By Robert Rosenblum", Burroughs (1918)'un "Nineteenth- Century French Painting", Gombrich (1999)'in "Sanatın Öyküsü" ve Şenyapılı (2004)'nın "Romantizm" ve "Modern Öncesi" kitapları örnek gösterilebilir.

Gustave Courbet ile ortaya çıkan Realizm sanat akımında gerçekçilik vurgulanmıştır. Resimlerde kullanılan gerçekçilik yine günlük yaşamla ilgili olmuştur. Çetişli (2003) "Batı

Edebiyatında Edebi Akımlar" adlı kitabında Realizmin tanımını yaparak diğer akımlardan farkını belirtmiş, insanların nasıl ele alındığını ve gerçekçiliği yansıtma adına insan anlatımlarında özellikle tiplemelere gidildiğini açıklamıştır. Bu konuyla ilgili Beksaç(2000) "Avrupa Sanatına Giriş" isimli eserinde; Courbet'nin kendi yorumunu resimlerine katarak çalıştığını söylemiştir. Bu konuyu ele alan Çiçek (2010) de "19. Yüzyıl Resim Sanatında ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Eğilimler" isimli yüksek lisans tezinde Courbet ve Millet gibi bazı sanatçıların bu akıma bağlı kalarak nasıl figüratif resim yaptıklarını açıklamaktadır. Aynı şekilde Gombrich (1999) "Sanatın Öyküsü" adlı kitabında 19. yüzyılın ikinci yarısını etkileyen İzlenimci sanat akımının nasıl ortaya çıktığını, önemli sanatçıları ve eserleri ile ayrıntılı bir şekilde ele almıştır.

Bu araştırmada Avrupa resim sanatının yanı sıra Türk resim sanatına da aynı şekilde yer verilmiştir. Bunun içinde minyatür sanatı önemli bir yer tutmaktadır. Erdoğan (2004) "Tarihin Derinliklerinden Günümüze Türk Resim Sanatı" adlı makalesinde Türk Sanatını, önceleri aynı soydan gelen farklı boyların farklı zaman dilimlerinde, farklı coğrafya ve kültürlerde yaşadıklarının resimsel zenginliği olarak ifade etmiştir. Ayrıca Erdoğan Türk sanatının temeli olan minyatürün, el yazmalarında metni anlatmak amacıyla yapılan resimler olduğunu belirtmektedir. Minyatür kaynakları arasında Renda'nın (2001), "Osmanlı Minyatür Sanatı" isimli eseri de minyatürün tarihsel sürecini, nasıl ve hangi malzemelerle yapıldığını açıklamaktadır.

Minyatürler tasvir yasağından dolayı farklı bir şekilde resimlenmiştir. Bu bağlamda Renda'nın (2001), "Osmanlı Minyatür Sanatı" ve Sezer Tansuğ'un (1995) "Resim sanatının tarihi" kitapları örnek gösterilebilir. İlgili kaynakların ikisinde de minyatürde perspektifin yoksun bırakıldığına, stilize edilmiş figür gruplarına ve boyamaya dair ayrıntılara yer verilmiştir. Ersoy(1998) "Günümüz Türk Resim Sanatı (1950 den 2000 e)" isimli kitabında minyatürün sarayın içinde sürdüğünü ve özellikle Fatih Sultan Mehmet zamanında gelişmeye başlayarak 18. yüzyıla kadar devam ettiğini işaret etmiş ve en önemli minyatür sanatçısı olarak Levni'nin kabul edildiğini belirtmiştir. Gray (1953) "Turkish Art İn Paris, The Bullington Magazine" isimli makalesinde ve Banu Mahir'in (2005) "Osmanlı Minyatür Sanatı" adlı kitabında Levni'nin çalışma şekli, işlediği konular gibi detaylara değinmiş ve Levni'nin minyatüre yeni bir bakış açısı kazandırdığını belirterek, diğer sanatçılardan ayrı bir yere koymuşlardır.

Levni'nin yeni konulara değinmesi ve üslubunun farklılığı Batılılaşma belirtisidir. Bazı minyatür sanatçıları Batı tarzı eğilimler göstermiş ancak bu minyatürün sınırları içinde kalmıştır. Batı tarzı resme geçişin ilk örneği olarak II. Mahmut'un kendi portresini yağlı boya tekniği ile yaptırarak çoğaltmasıdır. Bu şekilde resim sanatı gelişmeye başlamıştır. II. Mahmut ve Abdülmecit gibi padişahlar, Tuğlacı'nın (1983) "Ayvazovski Türkiye'de" isimli kitabında belirttiği gibi, sanatsal çalışmaları destekleyerek yurt dışına öğrenim görmeleri için öğrenci göndermişlerdir. Bu konuya ayrıca değinen Tansuğ. (2008) "Çağdaş Türk Sanatı" isimli kitabında yurt dışına gönderilen ilk ressamlardan olan Şeker Ahmet Paşa'nın ilk kişisel sergi açmasının ve kendi portresini yapmasının figür resmine katkı sağladığını ve Türk resminin bir simgesi olduğunu belirtmiştir.

Türk resminde Batı tarzının oluşmaya başlaması ilk olarak mühendishane okullarının kurulmasıyla gerçekleşmiştir. Bu konuyla ilgili Cezar'dan aktaran Gezgin (2003) "Akademiye Tanıklık 1, Güzel Sanatlar Akademisine Bakışlar" isimli kitabında silah veya herhangi bir şeyin doğru çizimi için perspektifli resme ihtiyaç duyulduğundan bahsetmiştir. Ayrıca bu dönem ve sonrası figürsüz doğa resimlerinin yapıldığı bir zaman dilimidir. Tansuğ (2008) "Çağdaş Türk Sanatı" isimli kitabında resim eğitimi alan ilk asker kökenli ressamların manzara resmi çizdiklerini söylemiştir. Bu konuyla Tuğlacı (1983) ise, "Ayvazovski Türkiye'de" adlı kitabında duvar resimleri, manzaralar, çiçek, meyve ve av hayvanları resimleri yapılmasının gerçek anlamda Batı resmi örnekleri olduğunu belirtmiştir.

19. yüzyılda Türk resmine katkısı olan öğelerden biri de fotoğraf makinesinin kullanılmasıdır. Fotoğraf makinesinin kullanımıyla ilgili Önder Şenyapılı (2002) "20. Yüzyılda Sanatta Erotizm Fahişe Yüzyılın Sanatı" adlı kitabında, ressamların fotoğraf makinesinin çektiği görüntüleri resimlediklerini ve fotoğrafın onlar için esin kaynağı haline geldiğini belirtmiştir.

Türk resminde fotoğraf makinesini kullanan Primitif sanatçıların yanında Türk resminin gelişmesinde ve figür resminin oluşmasında en önemli katkı Osman Hamdi Bey'in olmuştur. Resimlerinde fotoğraftan yararlanmış ve çeşitli parçaları bir araya getirerek eserlerini oluşturmuştur. 19. yüzyılda Doğu modası olarak bilinen Oryantalizmden etkilenmiştir. İnankur (1997) "19. Yüzyıl Avrupası'nda Heykel Ve Resim Sanatı" isimli kitabında Oryantalizmin, Batı'nın savaşlar sonucunda aldığı Doğu topraklarına karşı uyanan merakla ortaya çıktığını belirtmiştir. Ancak Georges Lemaries (2001) "The Orient İn

Western Art" isimli kitabında Fransa'nın Doğu merakının giderilmesi amacıyla Doğu devletleriyle ilişki kurduğunu söylemektedir.

Germaner (1992) "19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Fransız Kültür İlişkileri Ve Osman Hamdi Bey" isimli kitabında, Osman Hamdi Bey'in resimlerini kimseden etkilenmeden içinden geldiği gibi yaptığını söylemiştir. Işığı ana karakter üzerinde değil de resmin genelinde kullandığını belirtmiştir. Tansuğ (1979) "Örneklerle Türk Resim Ve Heykel Sanatı" adlı kitabında Osman Hamdi Bey ve çağdaşlarının gelişmesinde kentsel oluşum hızına ve koşullarına paralel olarak, toplumcu, ifadeci, gerçekçi yolda Türk resmine katkıları olduğuna değinmiştir. Nihat Boydaş (2004), "Sanat Eleştirisine Giriş" isimli kitabında ise, Osman Hamdi Bey'in resimlerinde çeşitli bilgi objeleri kullandığını, sanat eleştirisi yaptığı "Rahlede Oturan Kadın" isimli tablosu aracılığıyla anlatmıştır. Deniz Artun (2007) da **"**Paris'ten Modernlik Tercümeleri" adlı kitabında Osman Hamdi Bey'in Oryantalist ressam Leon Gerome'dan resim eğitimi aldıktan sonra onunla görüşmeye devam ettiğini ve Gerome'un etkisinde kalarak resimlerini yaptığını belirtmiştir. Ayrıca Osman Hamdi Bey'in resimlerindeki arka planlar Gerome'un resmine benzediğini ve oryantalist ressamların yaptığı gibi fotoğraftan çalıştığını açıklamaktadır.

Tansuğ'un (2008) "Çağdaş Türk Sanatı" isimli kitabında belirttiği üzere, Türk resminin gelişmesinde önemli bir payı olan sanat okulları Paris'teki sanat okulları örnek alınarak geliştirilmiştir. Paris'teki sanat okulundaki atölye hocalarından Gerome'un da bunda etkisi büyüktür. Ayrıca Tansuğ (2008) sanat okullarının Osman Hamdi Bey, Halil Paşa ve Şeker Ahmet Paşa gibi ressamların gelişiminde önemli bir etkisinin olduğunu belirtmektedir.

3. 9. Eser Eleştirisi Örneği.



Kervansaray Avlusunda Halıcılar, 1908 (70x100)

Halil Paşa.

Betimleme

Halil Paşa'nın 1908 yılında yaptığı "Kervansaray Avlusunda Halıcılar" eseri, tuval üzerine yağlıboya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Eser ismi bilinmeyen bir koleksiyonerin elinde bulunmaktadır. Bu resimde bir grup insanın kervansaray avlusundaki halleri anlatılmaktadır. Bilgi objesi olarak ön planda avlunun ortasında taş bir setin üzerinde bağdaş kurarak oturan, kahverengi tonlarında beyaz dikey çizgileri olan cübbeli, başındaki kırmızı takkenin etrafına sarılan beyaz sarıklı, içinde koyu renkte bir fanila ve üzerine açık renkte bir yelek giyen, mor şalvarlı yaşlı bir adam oturmaktadır. Yaşlı adamın bir yanında halıları diğer yanında nargilesi yer almaktadır. Resmin sol tarafında yaşlı adamın omuz hizasına gelecek seviyede yükselen, depo işlevi gören bir yapı göze çarpmaktadır. Yapının üzerinde yapının yarısına gelecek kadar sarkıtılmış seccade görülmektedir. Bu seccadenin üzerinde de üst üste katlanmış şekilde duran başka seccadeler veya örtüler konulmuştur. Resmin alt

planında önde yere serilmiş, ressamın pek ayrıntısına girmediği, değişik halılar bulunmaktadır. Aynı plan içinde yaşlı adamın arkasında, avludaki kuyudan su çeken, ayakta duran genç bir kadın figürü bulunmaktadır. Kadın, üç etek olarak adlandırılan uzun bir ferace giymiştir. Feracenin içinde açık renkte bileklerine kadar inen bir elbise görülmektedir. Feraceye yeşil bir kuşak bağlanmış ve başı Müslüman kadınların taktığı açık renkli yaşmak ile enseden bağlanarak örtülmüştür. Ayak parmakları görülecek şekilde tahta nalın giydirilmiştir.

Resmin arka planında kuyudan su çeken genç kadının arkasında taş setin köşesinde, sırtının dörtte üçünü izleyiciye doğru çevirmiş, başı bordo fesli, üzerinde mavi gömleği, belinde açık renkte kuşağı olan şalvarlı bir erkek figürü oturmaktadır. Ancak şalvar resimsel anlamda net bir şekilde işlenmemiştir. Genç adam elinde kahverengi ve yeşil renklerin hakim olduğu yere serili bir kilimin ucunu tutmaktadır. Bu figürün baktığı yönde ayakta ve onunla konuşur vaziyette duran, yüzünün dörtte üçü görülen başka bir erkek figürü bulunmaktadır. Bu figür; sarıklı, neredeyse ayak bileklerine kadar inen mor renkli bir ferace giymektedir. Feracesinin içine sarı renkli bir fanila, üzerine koyu renkli giysi giymiş ve beline sarı bir kuşak bağlamıştır. Ayrıca sol kolunun üzerinde sarı bir örtü bulunmaktadır.

Resmin sol tarafında yaşlı adam figürünün hemen ardında görülen, diyagonal bir çizgi oluşturarak, resmin sol üst köşesine doğru uzanan yeşilimsi bir ağacın gövdesi yer almaktadır. Sol taraftan uzanan ağacın dalları ve yaprakları, kemerleri ve sütun başlıklarını kaplar vaziyettedir. Kuyunun hemen arkasında sütunlara doğru sarılarak ilerleyen sarmaşık yer almaktadır. Resmin sol alt köşesinde koyu pembe tonunda açmış yeşil yaprakları olan bir hatmi çiçeği görülmektedir.

Resimde kervansarayın kullanılması bir başka bilgi objesidir. Kervansaraylar, yol üzerinde konaklama için yapılmış ticari mekânlardır. Osmanlılar ekonomik nedenler, güvenlik ve yerleşme politikaları yönünden -eski dönemler kadar olmasa da- kervansaray yapımını gerekli görmüşlerdir. Osmanlılarda ticaret kervanları Temmuz ve Ağustos ayları dışında Anadolu'dan İstanbul'a mal taşımışlardır. 19. yüzyılda Osmanlı ticareti hakkında istatistiki veriler M. A. Ubicini, " Letters Sur La Turquie ou Tebleau Statisque" isimli eserinde yer vermiştir. Burada ticaret yollarının hangi şehirlerden nasıl yapıldığı, hacı adaylarının yol güzergâhları ve sattıkları eşyalar gibi bilgiler bulunmaktadır. Fas'tan gelenler fes veya yün manto, Balkanlardan gelen Türk hacı adayları terlik, işli kumaş, amber, mücevher; Anadolulu Türkler halı, ipek kumaş ve şal; İranlılar ipek mendil, inci ve kaşmir

kumaş; Afganlar fırça ve kaba şal satmışlardır (Ubicini, 1853'den aktaran:Gülenaz, 2011:44). Konaklama işlevi içeren merkezi avlulu şehir hanlarında, zemin kat depo ve ticarethanelere, üst kat ise revağa açılan konaklama odalarına tahsis edilmiştir (Gülenaz, 2001:56).

Kervansarayın giriş kapısı basık kemerlidir. Kervansarayın kapısından avluya bir basamak inerek girildiği görülmektedir. Kervansarayın dış kapısı ile sivri kemerin bittiği yere kadar olan yerde geçit yer almaktadır. Kemerlerin içinden gergi demirleri geçmektedir. Ortadaki yuvarlak dilimli kemerin hemen altından geçen gergi demirinin üzerinde uçları yere doğru sarkan biri kısa biri uzun kilim ve kilimin altında da kenardan ucu görülen başka bir örtü asılmıştır.

Genellikle kervansarayın dışında oturulacak yer olmadığı için kervansaray avlusunda oturma yeri yapılmaktadır. Bunlardan biri ortadaki kuyunun altındaki taş settir. Bu setin bazı yerlerinde aralıklar yapılmış, kuyu suyunun akıtılması sağlanmıştır. Kervansarayın duvar örgüsünün üzerine ince bir sıva veya boya atıldığı görülmektedir. Avluda resmin sol kenarında bulunan kapıdan girilen bir oda bulunmaktadır. Bu odanın kervansarayın avlusuna açılan kapı gibi hissedilmesine neden olan dikdörtgen, içe doğru açılmış tahta kapaklı bir penceresi bulunmaktadır. Ayrıca hanın giriş kapısının karşısındaki kemerlerin arasında kalan gergi demirlerinin üzerinde beyaz renkte bir güvercin durmaktadır.

Çözümleme

Resimde sarının ve yeşilin tonları kompozisyonun tüm yüzeyine ustalıkla dağıtılmıştır. Bu bağlamda bir bütünlük ve denge sağlanmıştır. Resmin arka planında görülen açık ve koyu ama solgun sarı renk resmin ortasında ve ön kısmında kullanılarak bir ahenk oluşturmuştur. Ressamın arka planda kullanılan sarı renkte derecelenme yaptığı dikkati çekmektedir. Bu şekilde açık ve koyu renk dengeli bir şekilde dağıtılmıştır.

Resimde serbest bir kompozisyon anlayışı görülmektedir. Resimde figürler sol alt köşeden sağ taraftaki çıkış kapısına doğru dizilmekte ve yavaş yavaş kapıya doğru yönlendirilmektedir. Ressam resmin ön yüzeyi ile arka yüzeyi arasında aynı tonda renkleri kullanarak geçiş sağlamıştır.

Resim monokrom denilen tek renk hakimiyetiyle yapılmıştır. Kırmızı ve mavi renkleriyle de resme hareket getirilmeye çalışılmıştır. Renkler birbiri içinde erimiş gibi

görünmektedir. Arka ve önde yer alan nesneler üzerinde aynı tonlar kullanılarak renk yumuşatılmış ve geçiş sağlamıştır. Bu uygulama Michelangelo ve Leonardo Da Vinci gibi ressamların kullandıkları, rengi üst üste bindirme yöntemidir.

Resim ufki olarak neredeyse ortadan ikiye bir çizgi ile bölünmüştür. Bu çizgi, kervansarayın avlusunda bulunan figürlerle, yapının mimarisini birbirinden ayırmaktadır. Resimde kemerlerin arasından geçen gergi demirleri, zaten dikdörtgen olan resme başka bir dikdörtgen biçim kazandırmıştır. Yatay dikdörtgen form, küçük dikey şekillerle dengelenmiştir.

Resimde kuyudan su çekilmesine yarayan çıkrığın üzerinden geçen gergi borusu ile sütunun kesiştiği noktadan aşağıya doğru açılarak indikçe, oturan iki adamı ve kuyudan su çeken kızı içine alan üçgen bir kompozisyon ortaya çıkmaktadır. Işık, avluda yer alan ağacın yaprakları arasından parça parça avlunun zeminine, kemerlerin ve halıların üzerine düşmektedir. Güneş ışığının vurduğu avlunun ortasındaki parlak ve açık tonlar ile arka plandaki koyu gölgeleme resme derinlik katmıştır. Resme derinlik katan bir diğer öğe de resmin sağ köşesinde yer alan kervansaray kapısının açık oluşu ve oradan içeriye süzülen parlak ışıktır. Bu ışık ile resme bakış sağa doğru yönlendirilmiş ve ışığın kapıda bitirilmesi düşünülmüştür. Hanın kapısından geçit bölümüne baktığımızda Fransız Barbizon ekolünün astarlı çalışma tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. İnce katlar halinde yavaş yavaş boya sürülerek resim oluşturulmuştur. Bu teknik Rönesans dönemi sanat anlayışının etkilerini taşımaktadır.

Resmin genelinde hakim olan üst üste boya yedirilerek yapılan pozitif tekniktir. Bazı yerlerde de negatif teknik, gölge ile form oluşturma, kullanılmıştır. Negatif teknik ile resmin belirli yerlerinde hacim, koyu gölgeler ve koyu kontur çizgileriyle verilmiştir. Buna örnek olarak, yaşlı adamın pantolonunun altından üste doğru çıkan koyu gölgeler ve elinde tuttuğu halının üzerinde koyu kontur çizgileri verilebilir.

Resmin ön planının ortasından sağ tarafına doğru, açık tonlu renkler daha baskın olarak kullanılmıştır. Resmin sol tarafında, yaşlı adamın ve kuyunun arkasında ise, daha koyu gölgelemeler kullanılarak birlik sağlanmıştır. Resmin sol üst köşesinde hâkim olarak kullanılan parlak yeşil renk, sol köşeye kadar azalarak devam etmiş, sağ alta doğru az miktarda kullanılarak resmin geneline yayılmıştır. Ayrıca hanın giriş kapısının olduğu

tarafta yer verilen koyu valörler kemerlerde, taş yüzeylerde ve yerde tekrarlanarak esere armoni sağlamıştır.

Bu resimde yatay ve dikey çizgiler bir arada kullanılmıştır. Yere serilen halıların oluşturduğu çizgiler, halıların geometrik şekillerinde yer alan çizgiler, ortadaki taş setin çizgisi, gergi demirleri ve resmi ikiye bölen düz hat, yatay çizgileri oluşturmaktadır. Kemerleri taşıyan sütunlar, kuyu ve kuyudan su çekmeye yarayan ip, yaşlı adamın arkasında dik duran uzun taş depo, asılı olan kilimler, pencere ve kapılar ise dikey çizgilerdir. Resimde yer yer hem düz hem kırık çizgiler kullanılmıştır. Kapı, pencere, sütun, halı kenarları gibi nesnelerde düz çizgiler; ağaç gövdesi, çalı, çıkrık ipi gibi nesnelerde eğri çizgiler; asılı halıdaki motiflerde ise kırık çizgiler kullanılmıştır.

Resimde yuvarlak sarık, dikdörtgen kapılar ve halılar, silindir kuyu ve sütunlar gibi geometrik şekiller, insan bedeni, ağaç ve yapraklar gibi organik şekiller de yer almaktadır. Organik şekil olan yaşlı adam, arkasında yer alan taş blok ve kuyu ile dikey formlar birliği oluşturmaktadır. Resimde arka tarafta yer alan figürler, sütunlar, pencere, kuyu yan yana resmedilerek bir ritim oluşturmuştur.

Halil Paşa'nın bu resminde dokuda ayrıntıya girmediği görülmektedir. Resmin ön planında yumuşak arka planında ise sert bir doku oluştuğu izlenmektedir. Eserde sarmaşıklarla, otlarla ve halının şekliyle oluşturulan karışık doku, düzgün boyanmış desensiz duvar yüzeyleri ile zıtlık oluşturmakta, bu zıtlıklar da bir uyum içinde yer almaktadır. Oluşturulan karışık ve düz yüzey zıtlıkları, gözümüzün resmin her yanında dolaşmasını sağlamaktadır. Taş setin üzerinde oturan yaşlı adam, genç adam ve pencereden görülen oturmuş figür ile ayakta duran kadın figürü ve adam figürü de birbirini tekrar eder niteliktedir. Aynı zamanda yaşlı adamın arkasındaki taş blok ve kuyu ile kemerler ve sütunlar da birbirini tekrar eden nesnelerdir.

Resmin ön planında yer alan aynı seviyedeki yükselti üzerinde duran oturmuş vaziyetteki yaşlı adam ile kuyudan su çeken kadın figürü hem renk hem de hareket itibariyle resimde dikkat çekici bir alan oluşturmaktadır. Sarığı, çizgili feracesiyle oturan sakallı, yaşlı adam figürü resmin vurgu noktasını oluşturmaktadır.

Yorumlama

Ressam özenli bir şekilde bir grup halı satıcısının, alıcısının ve hizmetlisinin bir kervansaray avlusundaki günlük halini yansıtmaktadır. Bu eser figürlerin kıyafetleri, mekânın özellikleri ve içeriği bakımından oryantalist resmin konusuna girer. Ancak eserde kullanılan parlak ışık öğeleri empresyonizmin izlerini taşısa da bütünü itibariyle resmi değerlendirdiğimizde oryantalist üsluplu bir çalışma olduğu görülmektedir. Bu durum da dönemler arası etkileşimden kaynaklanmaktadır.

Halil Paşa'nın bu eserinde oryantalist resmin konuları arasında olan iç mekânda gündelik hayat ele alınmıştır. Bilindiği gibi; güneşin ışınları resim sanatına oryantalist resimlerle girmiştir. Bu bağlamda Halil Paşa'nın resminde kullandığı parlak ışıkla Oryantalizmin resim sanatına önemli katkı sağladığı söylenebilir. Yapılan oryantalist resimler, Doğu'yu Avrupa'ya tanıtmak için de kullanılmıştır. Doğu'ya özgü yapı tiplerinin ve mimarlık öğelerinin gelişmişliğini göstermesi, Osmanlı yapılarının cami, hamam, köşk gibi parçalar halinde Avrupa'ya tanıtıldığı ve çeşitli doğuya has malların sunulduğu sergiler ile oryantalizm modasına uyulmuştur (Germaner, 1995: 147).

Günlük hayatla ilgili resimlerde Doğu'nun lüksü olarak saray ve köşkler betimlenirken, bu dönemde bunların yerini hanlar, kervansaraylar almıştır. Ressamların en çok tercih ettiği konular arasında seccade üzerinde namaz kılan kişiler, halı satışı yapan veya müşterileri ile pazarlık eden halı tüccarları söylenebilir (İleri ve Adanır,2013: 75).

Eserde bağdaş kurmuş bir eli dizinin üzerinde bir eli de dizinin üzerindeki halının altında kalan sakallı yaşlı adam, tıpkı ibadet eder gibi bir havada, hafif başı öne eğik şekilde halılarla ilgilenmektedir. Kuyudan su çeken kadın da poz verir gibi kuyunun ipini tutmaktadır. Oturan fesli ve mavi gömlekli, bize sırtı dönük figürden, yüzü net görülmemesine rağmen diyalogda olduğu müşterisine elinde tuttuğu halıyı göstererek bilgi verdiğini anlamaktayız. Oturan adamın pantolonundaki renkler sarı üzerine kahverengi tonlarda olup, ayrıntıya girilmemiş ve pantolonun üzerindeki çizgiler bitmemiş gibi bir görüntü vermektedir. Mor feraceli ayakta duran figür ise, doğrudan ona gösterilen halı ile ilgilenmektedir. Bu figürün o döneme özgü olan uçlara doğru inceltilmiş kâtip bıyıklı biri olduğunu görmekteyiz. Yine bu figür oturan fesli adamın ne anlattığını dinleyip ona bakmakta ancak, yüzünde herhangi bir ifade görülmemektedir.

Yaşlı adamın arkasındaki köşeli formun da bir kilim ve seccade deposu olduğu söylenebilir. Resimde yaşlı adamın yanında nargilenin oluşu, yaşlı adamın bütün gün orada bulunduğunu, nargileyi kullanarak keyif aldığını ve bu şekilde yorgunluğunu atabileceğini göstermektedir. Bağdaş kurmuş bir şekilde oturuyor oluşu ve oturduğu yerde minderin görünmesi da bütün gün orada olan biri için rahat bir pozisyonda oturmak istemesidir. Yaşlı adamın yüzündeki ifadeye bakacak olursak resimdeki renk tonları gibi durgun, sıradan, yaptığı işle ilgilenen bir kişi görünümü vermektedir. Sürekli aynı işi yapmanın verdiği durgun belki de bezgin bir hali varmış gibi durmaktadır. Yine bu duruşundan dolayı İslamiyet'te ibadet etme secdeye oturma halini hissettirmektedir. Bu anlamda ressamın resmi aracılığıyla Müslümanlığa bir gönderme yaptığı söylenebilir. Yaşlı adamın giysilerine baktığımızda ise karakter olarak olgun, kendini bilen, sözü geçen, güçlü bir erkek figürü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Resimde kuyudan su çeken kadın aynı tonların sürekli kullanıldığı resme kırmızı elbisesiyle canlılık katmaktadır ve eda katmak amacıyla konulmuş gibi durmaktadır. Kadının elleri incelendiğinde çıkrığın ipini gerçekçi olarak tutmadığı ve ipe kuvvetlice asılmadan su çektiği görülmektedir. Yüzünde belirgin bir ifade bulunmamaktadır. Bu ifade de onun için sıradan olan bir işi yaptığı izlenimi vermektedir. Ayrıca su çektiği kuyuya değil de karşıya düz bakması kadının dalgın ve düşünceli olduğu izlenimini yaratmaktadır. Kadın muhtemelen handaki misafirlerin günlük su ihtiyaçlarının yanı sıra abdest almaları için de kuyudan su çektiği söylenebilir. Resimde kullanılan bu bilgi objeleriyle İslam dinine de vurgu yapıldığı düşünülebilir.

Esere bakıldığında figürlerin elleri ve hareketleri birbirine benzemektedir. Oryantalist konuları işleyen ressamlar genellikle bildikleri ve ezberledikleri konuları ve formları kullanmaktadırlar. Halil Paşa da bu resminde figürlerin ellerini ve duruşlarını birbirine benzeterek çalışmıştır. Figürlerin yüzündeki ifadeler, elbiselerindeki kıvrımlar da yine aynı şekillerde tekrar edilmiştir. Hal böyleyken resimde, yapılan işe ve mekâna dikkat çekmek adına figürlerin yüzlerinde herhangi bir ifadeye yer verilmediği de düşünülmektedir.

Halil Paşa resimlerinde, Paris'te aldığı eğitimin etkisiyle, Rönesans dönemi boyama tekniklerini kullanmıştır. Bu resmini ışık ve gölgeyi güçlü bir şekilde kullanılmadan, ışık kaynağı belli olmadan çalışmıştır. Bu da resmin bitmediğini bize göstermektedir. Ayrıca yer yer beyaz boya katmanları yapılmış ancak bir netlik kazandırılmamıştır. Ağacın, sarmaşığın yapraklarına üstten bir ışık verilmeye çalışılmıştır. Ressam aynı ışığı kemerlerin, asılı halının

üzerinde ve avluda kullanmıştır. Verdiği bu ışık etkileri de resmin geneli için yeterli gelmemektedir. Kuyunun arkasında yer alan sarmaşığın arka bölümüne netlik kazandırılmamış sanki ayrıntısı için tekrar o bölüm boyanacak gibi durmaktadır. Resmin sol kenarında yer alan sütunun taban kısmı da görülmemektedir. Bu eksiklikler resmin bitirilmediğini göstermektedir. Aynı hizada çıkış kapısına doğru gelindiğinde, zeminin de bitmemiş olduğu izlenmektedir. Resmin sağ kenarında olan sütunun da yine tabanı görülmemekte ve yerden sütuna doğru yeşil bir astar yükselmektedir. Burada ressam muhtemelen sol taraftaki yeşil ağaç yapraklarıyla denge sağlaması için bir çalılık yapmayı ya da resmin sağ köşesinde yer alan gülhatmi çiçeği gibi bir desen yapmayı bize düşündürmektedir.

Gergi demirine asılı olan halının etkisiyle pencereden görülen figürün de halı satışı yaptığı veya alıcı olarak halıyı incelediği hissedilmekte, bu da satışın avluda bitmediğini içerideki odalarda da devam ettiğini düşündürmektedir. Resimdeki figürler, döneme ait tipler olup, İslam dinine, Anadolu topraklarına ve gerçeğe uygun kıyafetlerle resmedilmiştir.

Resimde kullanılan halıların motifleri çok net olmamakla beraber sadece asılı olan halının motifi belirgin olarak resmedilmiştir. Halıdaki motif, Anadolu halısı motiflerindendir. Bu halı erken Dönem Osmanlı Halıları olarak geçen ‘Geometrik Desenli Halılar’ veya ‘Çengelli Halılar’ diye adlandırılan örneklere benzemektedir. Söz konusu halılar, yanlış isimlendirme ile ‘Flaman Ressamların Tablolarında Görülen Halılar’ olarak da isimlendirilmişlerdir. Bilindiği üzere, bu halılar eşit karelere bölünür ve içine sekizgen ve eşkenar dörtgen gibi şekiller yerleştirilir. İçleri ve dışları kıvrım (çengel) desenlerle bezenir (Deniz, 2005: 86). Önceleri saray için dokunan halılar, özellikle saraya yakın bölgeler olan Manisa, Uşak, Milas gibi yörelerde 17. yüzyıldan 20.yüzyıla kadar dokunmuştur. Resimde gergi demirine asılmış küçük seccadedeki motif Uşak’ın madalyon modelini çağrıştırmaktadır (Deniz, 2005: 87). Ayrıca sözünü ettiğimiz motifin şekli, eskiden kitap kaplarının üzerine yapılan “Şemse” adı verilen süsleme sanatına da benzemektedir. Seccadenin üzerindeki desen şemse süsleme sanatında “Rumi şemse motifi” olarak geçen motifleri de andırmaktadır (Özcan, 1990: 16). Gergi demirine asılmış olan büyük kilimin deseni ise halk arasında “eli belinde” diye adlandırılan desene benzemektedir. Ayrıca Sivrihisar yöresinde gelinlerin yaptıkları kilimlerde yer alan evlilikle ilişkili motifleri de çağrıştırmaktadır. Ayrıca bu desen halı motiflerinden bereketi simgeleyen “toplu koçbaşı”na da benzemektedir. (Durul, 1987: 13-27).

Resimdeki renkler daha çok birbirine benzer tonlarda kullanıldığı için bir dinamizm ya da canlılık duygusu hissettirmemektedir. Özellikle sarının ve yeşilin mat tonlarının kullanılması biteviyelik hissi oluşturmaktadır. Bir şeylerin sürekli oluşunu, aynı şeylerin tekrarlandığını hissettirmekte, herhangi bir canlılık uyandırmamaktadır. Havanın güneşli oluşu ve güneşin parlak ışıkları resmin durgun görüntüsünü değiştirememektedir.

Resimdeki figürlerin veya nesnelerin bir gölgesi görülmemektedir. Gölgelerin olmayışı güneşin dik geldiğini ve öğle saatlerini içeren bir vakti yansıttığını düşündürmektedir. Işığın etkisini arttırmak için beyaz renkler farklı yerlerde kullanılmış ve parçalar halinde tuvale dağıtılmıştır. Ağaçların, çalıların yeşilinden, giysilerin çift kat oluşundan ve gülhatmi çiçeğinin açmış olmasından dolayı bu resmin baharın sonu ile yaz başı dönemini anlattığı anlaşılmaktadır. Çünkü gülhatmi çiçekleri, güneşi seven, yalnız yazın çiçek açan bitkilerdir (Poroy, 2009: 29).

Resimde gerçekçi bir konunun ele alınması ve ortamın gerçekçi bir anlayışta yansıtılması bizi de resmin içine çekmektedir. Bu durum bizi kervansarayda yaşanılanlara şahitlik yapan izleyici konumuna getirmektedir.

Ayrıca hanın görüntüsü bize, bu hanın işlek bir yer olmadığını, sakin bir yer olduğunu göstermektedir. Hem figürlerin hem sergilenen halıların az olması ve figürlerin sakin-durgun görünümleri de bu etkiyi arttırmaktadır.

Bu resimde görülen ardına kadar açık olan kapı bu dünyaya gelişi, hanın içi, bu dünyada konaklayışı hatırlatmaktadır. Olayın kervansaray avlusunda geçmesi de dünya yaşamına vurgu yapmaktadır. Bu anlamda hanın içinin dünyanın geçici bir yeri olduğunu, açık kapılar ise bu dünyaya gelişi ve öbür âleme göçüşü anlatmaktadır. Aynı zamanda kapıların açık oluşu, hanın herkese, her kesime açık oluşunu sembolize ediyor olabilir. Bu durum İslamiyet'in yüceltilmesini akla getirirken, büyük İslam âlimi Mevlana'nın "Ne olursan ol, yine gel" sözünü hatırlatmaktadır.

Avluya bakar vaziyette duran beyaz güvercin, tüm dünyada özgürlük ve barış sembolü olarak algılanmaktadır. Beyaz güvercinin han kapısının önüne gelecek şekilde gergi demirlerinin üzerinde duruyor oluşu öbür dünyaya göç eden bir ruh olarak da algılanabilir. Hatta Anadolu deyimlerinden biri de "Aramızdan kuş gibi ayrıldı, göçtü gitti" deyimidir. Bu bağlamda güvercinin dünyanın geçiciliğini gösteren bir sembol olarak kullanıldığı da akla gelmektedir.

Bilindiği gibi, han ve kervansarayları, bu dünyanın geçici olduğunu anlatmak için, şairler şiirlerinde, ozanlar türkülerinde, ressamlar resimlerinde kullanmışlardır. Konuyla ilgili Necip Fazıl Kısakürek'in "bir namazım, bir duam, bir de eski seccadem. Hepsi hepsi bu kadar. İşte benim sermaye" ifadesi örnek olarak verilebilir.

Yargı

Eser 20. yüzyılın başlarında yaşayan orta halli bir kervansaray avlusunda ticaretle uğraşan bir grup insanı tüm doğallığıyla anlattığı ve dolayısıyla reel nitelikler taşıdığı için sanat kavramlarından yansıtmacılığa girmektedir. Eserde figürlerin duruşu, yüzlerindeki biteviyelik, yapılan ticaretin sürekliliğini ve monotonluğunu hissettirmektedir. Bu bakımdan eser anlatımcılık ilkesini içermektedir. Ayrıca eserde kervansaray bu dünyadan ahirete doğru giden, geçici bir mekân olarak sunulmuştur. Bu sembolik anlatım da işlevsellik ilkesini yansıtmaktadır.

BÖLÜM IV.

Bu bölümde, araştırmanın amaçları doğrultusunda elde edilen sonuçlar yer almaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada 19. yüzyılda Türk resim sanatına giren, Batı tarzı figür anlayışı incelenmiştir. Avrupa ve Türk resim sanatında figürün tarihsel gelişimi, dönemler halinde ele alınmıştır. Bu bağlamda Batı resminde figür anlayışı incelenmiş ve 19. yüzyılda figürün Türk resmine yansıması irdelenmiştir.

Türk resim sanatının gelişimi, gelenek ve göreneklere, dinle ilgili hayat anlayışına ve siyasi olaylara göre şekil almıştır. 8. yüzyıla kadar göçebe bir hayat sürdükleri için kalıcı bir esere rastlanmamaktadır. 8. yüzyılda yerleşik hayat geçen Uygurların çizmiş oldukları minyatürler Türk resminin başlangıcı olmuştur. Dini inançların etkisinde kalınarak yapılan minyatür resimlerde ışık, gölge ve perspektif kullanılmamıştır. Toplumsal konuların anlatıldığı minyatür resimler 12. yüzyıldan sonra kitap resmi süslemeciliği olarak yapılmıştır.

15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet'in portresini yapması için İtalyan ressam Gentille Bellini'yi İstanbul'a getirtmesi resim alanındaki en önemli gelişmelerden biri olmuştur. Fatih Mehmet Sultan'dan sonra gelen bazı padişahlar da yabancı ressamları ülkelerine davet etmiş ve sarayda ağırlamışlardır. 18. yüzyıla kadar yapılan sanat faaliyetleri böylece sarayın duvarları arasında kalmıştır.

18. yüzyılda III. Ahmet'in isteğiyle İstanbul'a getirilen ressamların yaptıklarının sergilenmesi sayesinde resim sanatı halka tanıtılmıştır. Bu dönemde de minyatür sanatı devam etmektedir. Dönemin en önemli minyatür sanatçısı olarak kabul edilen Levni'nin minyatüre yeni bir bakış açısı kazandırarak, yeni konulara değinmesi ve üslubunun farklılığı Batılılaşma belirtisi sayılmıştır.

İlerleyen yıllarda ise Osmanlı padişahlarının yabancı ressamları desteklemesi figür resminin tanınmasının yolunu açmıştır. Ayrıca bazı padişahların ve sultanların (III. Ahmet,

II. Abdülhamit, II. Abdülmecit vb.) sanatsal yetenek ve bakış açıları da figüratif resmin gelişmesine katkı sağlamıştır.

Türk resminin 19. yüzyılda etkilendiği Batı resim sanatı, o dönemde yaşanan siyasi olayların etkisi altında kalarak şekillenmiştir. 19. yüzyıla kadar eski dönemlerdeki ressamların eserlerindeki konular yapılırken daha sonra toplumsal olaylar resme konu olmuştur. İşlenen en önemli konu Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi sonrasında yaşanan gelişmelerdir. Bu gelişmelerin etkisiyle Neoklasizm, Romantizm, Realizm ve Empresyonizm akımları ortaya çıkmıştır. Her dönemde yaşanan olaylar bir sonraki dönemi etkilemiştir.

Batı'da hareketli dönemler yaşanırken geride kalan Osmanlı Devleti Batı'yı takip etmeye başlamıştır. Askeri yenilikler için yurt dışına gönderilen askerlerin aldığı eğitimler sonrası Türk resmi de gelişme göstermeye başlamıştır. 18. yüzyılın sonlarına doğru minyatür yerine saray duvarlarını süsleyen manzara resimleri ve natürmort resimler yapılmıştır. Batıdan gelen yabancı ressamların etkisiyle perspektif ve figüratif resimler dikkat çekmiştir. Askeri eğitim amaçlı açılan okullara resim dersinin konulmasıyla Türk resmine Batı tarzı girmeye başlamıştır. Türk resminde Batı tarzının oluşmaya başlaması ilk olarak Mekteb-i Sultani, Mühendishane-i Berri Hümayun ve Mektebi Harbiye okullarının kurulmasıyla gerçekleşmiştir. Çünkü bu dönemde silah veya herhangi bir şeyin doğru çizimi için perspektifli resme ihtiyaç duyulmuştur. Eğitim almak üzere yurt dışına gönderilen öğrenciler yabancı ressamlardan öğrendikleri eğitim ile ülkeye döndükten sonra figüratif resimler yapmışlardır. Önceleri manzara ve natürmort üzerinde yoğunlaşan ressamlar eserlerinde figüratif resimlere de yer vermişlerdir.

19. yüzyılda Türk resmine katkısı olan öğelerden biri de fotoğraf makinesinin kullanılmasıdır. Ressamlar fotoğraf makinesinin çektiği görüntüleri resimlemiş ve fotoğraf onlar için esin kaynağı haline gelmiştir. İtalya'da on yıldan fazla süre kaldığı bilinen Şehit Hasan Rıza ise resimlerindeki figürlerin hareketlerini ve üzerlerindeki giysileri en ince ayrıntısıyla orijinaline bağlı kalacak şekilde yansıtmıştır.

19. yüzyılda Paris'te eğitim alan Hüsnü Yusuf Bey'in ve İbrahim Paşa'nın figüratif resim çizmesinin ardından alan Halil Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey gibi ressamlar figüratif resmin Türk resim sanatında gelişmesini sağlamışlardır. II. Abdülmecit'in sarayda yaptığı figürlü resimleri de figüratif resim geleneğinin önünü

açmıştır. Aynı zamanda padişahların ılımlı tutumları ve ressamları desteklemeleri ile sergiler açılarak figür resmi yaygınlaşmaya başlamıştır. Yurt dışına gönderilen ilk ressamlardan olan Şeker Ahmet Paşa'nın ilk kişisel sergi açması ve kendi portresini yapması figür resmine katkı sağlamış ve Türk resminin bir simgesi olmuştur. Türk İzlenimciliğinin bir öncüsü niteliğini taşıdığı söylenilen Halil Paşa, Batıdan edindiği izlenimlerle doğa resmine yeni bir boyut getirmiş, geleneksel ile çağdaş olma arasındaki çatışma ve denge ortamını temsil etmiştir. Bu dönemde Şehit Hasan Rıza, Osman Hamdi Bey gibi ressamlar resimlerinde kendilerini de kullanmışlardır.

Ayrıca figüratif resmin yaygınlaşmasında ülkemize gelen yabancı ressamların da katkıları olmuştur. Özellikle doğu modasını takip etmek için gelen Oryantalist ressamların etkisi büyüktür. Osman Hamdi Bey Fransa'da Oryantalist ressam Leon Gerome'dan resim eğitimi aldıktan sonra onunla görüşmeye devam etmiş ve Gerome'un etkisinde kalarak resimlerini yapmıştır. Bu durum Osman Hamdi Bey'in resimlerindeki arka planların Gerome'un resmine benzemesinden anlaşılmaktadır.

Öte yandan 19. yüzyılda ülkemize gelen yabancı ressamların da Batı tarzı figüratif sanat anlayışının oluşumuna katkısı olmuştur. İtalyan ve Fransız olan bu sanatçılardan bazıları İstanbul'da atölye kurmuşlardır. Bazıları ise İstanbul'daki eğitim kurumlarında eğitim vermişlerdir. Bu ressamlardan Pierre Desire Guillemet, Sultan Abdülaziz'in davetiyle İstanbul'a gelmiş ve Académie de Dessin et de Peinture (Desen ve Resim Akademisi) adında ilk özel akademiyi kurmuştur. Türk resminin gelişmesinde önemli bir payı olan sanat okulları Paris'teki sanat okulları örnek alınarak geliştirilmiştir. Araştırma sonucunda sanat okullarının Osman Hamdi Bey, Halil Paşa ve Şeker Ahmet Paşa gibi ressamların gelişiminde önemli bir etkisinin olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu okullardan biri olan Sanayi-i Nefise Mektebi, Osman Hamdi Bey tarafından Paris'teki Ecole National Superieur des Beauxs Arts (Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) örnek alınarak 1882 yılında açılmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk hocaları Batı'dan gelen yabancı ressamlar olmuştur. Daha sonra yurt dışında ve bu okullarda eğitim görmüş Türk ressamlar hocalık görevini üstlenmişlerdir. Bu şekilde yurt dışına gitmeyen Türk ressamları da Batı tarzı eğitim almışlardır. Bu okullarda verilen eğitimler ile yabancı ressamların yaptıkları resimlerdeki teknik ve seçtikleri konular Türk ressamlara yol gösterici niteliktedir.

KAYNAKÇA

Akbulut, Durmuş. (2011). Türk resminin öncüleri. İstanbul: Etik Yayınları.

Altıntaş, Osman. (2007). Sanat eğitimi ve çağdaş türk resminde nü. Ankara: Sur Yayınları.

Artun, Deniz. (2007). Paris'ten modernlik tercümeleri, İstanbul: İletişim Yayınları.

Artut, Kazım (2004). Sanat eğitimi kuramları, Ankara: Anı Yayıncılık.

Aslanapa, Oktay (2003). Türk sanat tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ayan, Aydın. (2006). Canlı modelin sanat eğitimindeki yeri panelleri ve sergisi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Balamir, Bünyamin. (1999). Sanat eğitiminde özgürlük ve özgünlük, Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları, Kültür eserleri Dizisi, 241.

Başbuğ, Fatih. (2008). Oryantalist Ressam Leonardo De Mango'nun Eserlerinde Üsküdar. Üsküdar Sempozyumu VI. İstanbul.

Batur, Enis. (2004). İmgeleri kim dinler? (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları..

Beksaç, Engin. (2000). Avrupa sanatına giriş, İstanbul: Engin Yayıncılık.

Berk, Nurullah & Gezer, Hüseyin. (1973). 50 yılın Türk resim ve heykeli. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Bigalı, Şeref. (1999). Resim sanatı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Bilginoğlu, Oya. (2003). Resim Eğitimine Sırttan Çıplak Anatominin Katkısı, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Boydaş, Nihat. (2004). Sanat Eleştirisine Giriş. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

Burroughs, Bryson. (1918). Nineteenth- century french painting, New York: The Metropolitan Museum of Art Publishing.

Claudon, Francis. (2006). Romantizm sanat ansiklopedisi. Çeviren: Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Çalışır, Deniz & Ögel, Semra. Osmanlı Resminde Mimemis, Şeker Ahmet Paşa'nın resimleri bağlamında bir değerlendirme, İtü dergisi/b Sosyal Bilimler, cilt:2, Sayı:1, 69-79. Aralık 2005).

Çetişli, İsmail. (2003). Batı edebiyatında edebi akımlar. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çiçek, Volkan. (2010). 19. Yüzyıl Resim Sanatında Ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Eğilimler. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Çoruhlu, Tülin. (1995). Halil Paşa'nın Eserleri, Antik Ve Dekor Sanat Dergisi, Sayı:28, İstanbul: Antik A.Ş.

Çötelioğlu, Aysel. (2009). İstanbul'un 100 ressamı, İstanbul: Kültür A.Ş.

Dastarlı, Elif. (2014). Rönesans. İstanbul. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Demir, Füsun. (1998). Art Book Gaugin. Çev. Kaan Akıman. Ankara: Dost Kitabevi.

Deniz, Bekir. (2005). Anadolu- Türk halı sanatının kaynakları, Sanat Tarihi Dergisi, Sayı: XIV-1, Nisan.

Durul, Yusuf. (1987). Türk kilim motifleri, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları:62, Seri:V, Sayı: A.3.

Edgü, Ferit, (1978). Çağlar boyu dünya resminde çıplak, İstanbul: Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:261.

Eminoğlu, Münevver. (1999). Ressam, sultan ve portresi, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Erbay, Mutlu. (1995). Yükseköğretim Düzeyinde Sanat Eğitimi Programlarının Uluslararası Bağlamda İncelenmesi. Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul

Erdoğan, Atila. (2004). Tarihin Derinliklerinden Günümüze Türk Resim Sanatı, İstanbul: II. Birleşmiş Ressamlar Ve Heykeltraşlar Derneği, Ocak- Mart, 2004 Sayı 39.

Ersoy, Ayla. (1998). Günümüz Türk resim sanatı (1950 den 2000 e). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Ersoy, Akbulut Sevgi. (2006). Osmanlı minyatür tekniği. Anakara: İnkansa Matbaacılık.

Fine, Amy M. (1985). 19th century art by robert rosenblum; H. W. Janson, Woman's Art Journal, Vol.6, No:1 (Spring-Summer): Woman's Art İnc. Publishing.

Gençaydın, Zafer.(1996). Düşünsel Ve Toplumsal Değişim Sürecinde Türk Resim Sanatı. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:5.

Germaner, Semra, (1995). 19. Yüzyıl osmanlı mimarlığında oryantalist eğilimler, Bildiri Özetleri, II. Cilt, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi.

Germaner, Semra. (1992). 19. Yüzyılın ikinci yarısında osmanlı fransız kültür ilişkileri ve Osman Hamdi Bey. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.

Germaner, Semra & İnankur, Zeynep. (1989). Oryantalizm ve Türkiye, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Gezgin, Ahmet Öner. (2003). Akademiye tanıklık 1, güzel sanatlar akademisine bakışlar. Resim ve heykel. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Gombrich, E.H. (1999). Sanatın öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gölönü, Gündüz. (1979). Kazı resim. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, No: 68.

Gören, Ahmet Kamil. (1996). 19. Yüzyılda Paris'te resim eğitimi. Antik ve Dekor Sanat Dergisi, Sayı: 35. İstanbul: Antik A.Ş.

Gray, Basil. (1953). Turkish art in paris, The Bulington Magazine, Vol. 95 No:601: The Burlington Magazine Publications Ltd.

Gülenaz, Nursel. (2011). Batılılaşma dönemi İstabul'unda hanlar ve pasajlar, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları.

Günay, Veysi. (1996). Çağdaş türk resminde konu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:5.

Güvemli, Zahir. (2009). Sanat tarihi. İstanbul: Varlık Yayınları.

İleri Berna, & Özkavruk Adanır Elvan. (2013). Oryantalist Resimlerde Türk Halıları, Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi, Yaz, 2013, Sayı: 10. İzmir

İnankur, Zeynep. (1997). 19. Yüzyıl Avrupası'nda heykel ve resim sanatı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

İpşiroğlu, Mazhar Ş. & Eyüboğlu, Sabahattin (1972). Avrupa resminde gerçek duygusu. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları 521.

İpşiroğlu Nazan, & İpşiroğlu Mazhar. (2010). Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi. İstanbul: Hayalbaz Kitap Yayınevi.

Kanlı, Mehmet. (1993). Resim Sanatında Fon Ve Figür Çözümlemeleri Açısından D Grubu. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Kaya, Gülveli. (2006). Türk Resim Sanatında Fotoğraf- Resim Etkileşimi Ve Atatürk Portreleri. İstanbul: Sanatta Yeterlilik Eser Metni.

Keser, Nimet. (2009). Sanat sözlüğü. Ankara: Ütopya Yayınları.

Keser, Nimet. (2006). Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi. Doktora Tezi.

Keshner, Murray. The great artist Winslow Homer, A library of their lives, times and paintings. 1978. Library of Congress Catalog Cart Number 77-930-77. Funk & Wagnalls, Inc.

Kıratlı, A. Dilek. (2005). Eğitim Fakülteleri Resim-İş Öğretmenliği Programındaki Anasanat Atölye Derslerine İlişkin Öğretim Elemanı Ve Öğrenci Görüşleri. Sanatta Yeterlik Tezi.

Köklü, Arzu. (2006). Hıristiyanlıkta ve İslamda Resim. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

Krausse, Anna Carola (2005): Rönesans'tan günümüze resim sanatının öyküsü, Çeviren: Dilek Zaptcıoğlu. Almanya: Literatür Yayınları.

Kumru, Özlem. (2006). Başlangıcından Cumhuriyete Türk Resim Sanatında Çıplak. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Lemaries, Gerard Georges.(2001). The orient in western art, Köln: Könemann Publishing.

Labno, Jeannie. (2014). Rönesans. Çeviren: Elif Dastarlı: İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Loomis, Andrew. Figure drawing for all it's worth.

Mahir, Banu. (2005). Osmanlı minyatür sanatı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Öğdül, Rahmi G. (2010). Sayılarla belirlenen güzel beden. Sanat Dünyamız Dergisi-Sayı 115-Nisan 2010. İstanbul: YKY Yayınları.

Özcan, Yılmaz. (1990). Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları,Tanıtma Eserleri Dizisi:31.

Özsezgin, Kaya. (2010). Aynadaki ve tuvaldeki çıplak. Rh + Sanat Dergisi. 69.Sayı- Mart 2010. İstanbul.

Öztürk, Mahmut. (1990). Antik Figürün Resimlerimde Model ve Mankenlerle Yansıtılması. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Palvanoğlu, Burcu. (2010). Türkiye'de Sanatın İnşası 2. Sanat Eğitiminin Kurumsallaşması, Sanayi-İ Nefise Mektebi Alisi Ve Osman Hamdi Bey. İstanbul: Artist Modern Dergisi, Mayıs 2010.

Partanaz, Pınar (2007). Resim Sanatında 19. Yüzyılın Günümüze Portre. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Poroy, Ferhan Kaya (2009). Sağlıklı Bahçeniz İçin 24 Bitki, Ev Bahçe Hobileri Dergisi, Doğan Burda Dergi Yayıncılık, İstanbul.

Rado, Şevket (1968). İstanbul Ve Meşhur Ressamlar Ansiklopedisi, Hayat Yayınları Büyük Ressamlar Ansiklopedisi:36, İstanbul: Tifdruk Matbaacılık.

Renda, Günsel (2001): Osmanlı minyatür sanatı. İstanbul: Promete Yayınevi.

Sağlam, Mümtaz, (2004). Batılı anlamda türk resim sanatının gelişme aşamaları ve koleksiyondan örnekler. Ankara. TC Merkez Bankası, Sanat Koleksiyonu 1.

Sanat tarihi ansiklopedisi. (1983). 3.cilt. İstanbul: Görsel Yayınları.

Sarıdikmen, Gül, (2006). Resimde uzanan çıplak. İstanbul: Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, Sayı:1.

Sakısıan, A. (1945). Turkish miniatures, The Burllington Magazine For Connoisseurs, Vol:87, No: 510, (Sep, 1945): The Burlington Magazine Publications Ltd.

Smith, Alison. (2004). Morality and nude in victorian art, the nude ideal and reality /from neoclasizm to today. Floransa: Artificioskira Publication.

Sönmez, Necmi. (2000). Türk Resim Sanatında Figüratif Gelişme Sürecinin Ana Hatları. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları- 1340.

Sözen, Metin & Tanyeli, Uğur. (1994). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Stanton, Jane. (1989). The Art Of Figüre Drawing. New York: Crescent Books Publication.

Sternberger, Dolf, & Neugroschel, Joachim. (1977). Panorama Of The 19th Century, October, Vol.4 (Autumn,1977), The Mit Press Publishing.

Şenyapılı, Önder. (2002). 20. Yüzyılda sanatta erotizm fahişe yüzyılın sanatı. İstanbul: Boyut Yayınları.

Şenyapılı, Önder. (1993). İnsan vücudundan sanatta nü'ye, çıplak'ın öyküsü. İstanbul: Antik Dekor- Antika ve Dekorasyon Sanat Dergisi, sayı: 15. Bilnet Matbaacılık.

Şenyapılı, Önder. (2004). The Art Millenium. Romantizm. İstanbul: Boyut Yayınları.

Şenyapılı, Önder. (2004). The Art Millenium. Modern Öncesi. İstanbul: Boyut Yayınları.

Şişman, Ahmet. (2011). Sanata ve sanat kavramlarına giriş. İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Tansuğ, Sezer. (1992). Osman Hamdi Bey' İn Resimlerinde Üslup Ayrımları, 1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler. İstanbul: Msü Yayınları.

Tansuğ, Sezer. (1994). Halil Paşa. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tansuğ, Sezer. (2008). Çağdaş Türk sanatı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, Sezer. (1979). Örneklerle Türk resim ve heykel sanatı. İstanbul: Msu-Yed- Reya Basımevi.

Tansuğ, Sezer (2004). Resim sanatının tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, Sezer (2000). Türk resim sanatında figüratif gelişme sürecinin ana hatları, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları- 1340.

Tekinel, Türkan. (2007). Türk Resim Sanatında Çıplak. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.

Thalasso, Adolphe. (2008). Osmanlı sanatı türkiye'nin ressamları, İstanbul: Mas Matbaacılık.

Turani, Adnan. (2001). Dünya sanat tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi

Turani, Adnan. (1997). Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, Adnan. (1984). Batı anlayışına dönük Türk resim sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları- Sanat Dizisi 31. Genel Yayın No: 183- Doğuş Matbaası -1984.

Tuğlacı, Pars. (1983). Ayvazovski Türkiye'de. İstanbul: İnkılap Ve Aka Yayınları.

Ünver, Süheyl. (1970). Şehit Ressam Hasan Rıza hayatı ve resimleri. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Üster, Celal. (1998). Antik Çağ Grek Dünyasında Spor Ve Sanat, İstanbul: P Dergisi Sanat, Kültür. Antika, Sayı: 10. Mas Matbaacılık.

İnternet Kaynakları

http://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/12345/987/elvan.pdf?sequence=1&isAllowed=y. 08.08.2015.

http://www.antikalar.com/suleyman-seyyid-bey/, Taha TOROS, 2015. 23.04.2017.

http://www.bashkirtseff.com.ar/atelier_julian_eng.html 27/08/12

www.butundunya.com/pdfs/2011/02/077-084.pdf ,Cengiz Özakıncı, 2011. 04.04.2016.

http://dergipark.ulakbim.gov.tr/std/article/download/5000172163/5000155304. 08.08.2015.

http://en.wikipedia.org/wiki/Acad%C3%A9mie_Julian, 27/08/2012

http://www.gorselsanatlar.org/baskiresim/baski resmin tarihcesi/ 09.04.2011

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/El_Tres_de_Mayo%2C_by_Francisco_de_Goya%2C_from_Prado_thin_black_margin.jpg.

https://www.vangoghmuseum.nl/nl/collectie/s0005V1962

http://www.tdkterim.gov.tr/bati/?kelime=oryantalizm&kategori=terim&hng=md 20/10/2012

https://www.wikiart.org/en/honore-daumier/transnonain-street-1834

Özgeçmiş

Adı Soyadı **:** Süheyla ATABAY

Doğum Yeri **:** Diyarbakır

Doğum Tarihi **:** 07.03.1986

Medeni Hali **:** Evli

Yabancı Dili **:** İngilizce

Eğitim Durumu (Kurum, Yer ve Yıl)

Lise **:** Ziya Gökalp Lisesi/ 2003

Lisans **:** Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği / 2007

Yüksek Lisans: Dicle Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Programı / 2017

Görevi: Diyarbakır Bağlar Nuri Zekiye Has Ortaokulu, Görsel Sanatlar Öğretmeni.

Katıldığı Etkinlikler :

2016- Dicle Üniversitesi Kadın ve Sanat Çalıştayı

2013- II. Yöresel Ürünler Sempozyumu Uluslararası Kültür/ Sanat Etkinlikleri

2011- Çamlıhemşin 4. Kardan Adam Şenliği

2010- Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Öğretmenler Günü Sergisi

2010- 9. Ulusal Sınıf Öğretmenliği Sempozyumu

2007- Dağkapı Sergi Salonu Karma Sergisi

2006- Dağkapı Sergi Salonu Karma Sergisi

2005- Ulu Camii Geleneksel Türk El Sanatları Sergisi

2004- Doğubeyazıt Halk Eğitim Evi Karma Sergisi