TÜRK RESİM SANATINDA ORYANTALİZMİN ETKİLERİ

Alev POLAT

Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

2020

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

PLASTİK SANATLAR ANABİLİM DALI

TÜRK RESİM SANATINDA ORYANTALİZMİN ETKİLERİ

Alev POLAT

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı:

Doç. Dr. Berna KARAÇALI

Eş Danışmanı:

Doç. Dr. Nedret YAŞAR

2020- İstanbul

"Alev Polat" tarafından hazırlanmış ve 29. 12. 2020 tarihinde sunulmuş "Türk Resim Sanatında Oryantalizmin Etkileri" başlıklı tez Plastik Sanatlar Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Nedret YAŞAR	Doç. Dr. Berna KARAÇALI
Eş Danışman	Danışman

Tez Savunma Sınavı Jüri Üyeleri:

Doç. Dr. Berna KARAÇALI	Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Altınbaş Üniversitesi	_____
Doç. Dr. Nedret YAŞAR	Sanat ve Tasarım Fakültesi Yalova Üniversitesi	_____
Prof. Dr. Cevat DEMİR	Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Altınbaş Üniversitesi	_____
Dr. Öğr. Üyesi Ayla AKSUNGUR	Güzel Sanatlar Fakültesi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	_____
Dr. Öğr. Üyesi Orhan ERKAL	Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Altınbaş Üniversitesi	_____

Bu tezin .....tezi olarak bütün şartları sağladığını beyan ederim.

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü kabul tarihi:

____/____/____

Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik davranışlara uygun olarak edinildiğini ve sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca, bu kuralların ve davranışların gerektirdiği şekilde, bu çalışmada, orijinal olmayan tüm materyalleri ve sonuçları tamamen alıntı yaptığımı ve referans gösterdiğimi de beyan ederim

Alev POLAT

İmzası

TEŞEKKÜR

Tez yazım süresi boyunca benden sabrını esirgemeyen ve büyük bir samimiyetle yaklaşan sevgili danışmanım Doç. Dr. Berna Karaçalı'ya ve değerli eş danışmanım Doç. Dr. Nedret Yaşar'a teşekkürü bir borç bilirim.

Alev POLAT

ÖZET

TÜRK RESİM SANATINDA ORYANTALİZMİN ETKİLERİ

Alev POLAT

Yüksek Lisans, Sanat Tasarım Yüksek Lisans Programı -Plastik Sanatlar Anabilim Dalı, Altınbaş Üniversitesi

Danışman: Doç. Dr. Berna KARAÇALI

Eş Danışman: Doç. Dr. Nedret YAŞAR

Tarih: 29/12/2020

Bu çalışma; genel olarak Türk Resim Sanatında Oryantalizmin etkilerini gözlemleyip, Batı kültürüyle Doğu'ya yönelen oryantalist bakış açısının, özelikle 18. ve 19. yüzyıllara yayılan süreçte ortaya koyduğu 'Oryantalist Resmin' ne türden gelişmeler gösterdiğini, devletler arasında varlık bulan kültürel ilişkilerin odağında Türk kültürünü merkeze alarak gelişen Türk Resim Sanatında Oryantalist etkileri araştırmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümü Oryantalizm kavramının nasıl oluştuğuna yönelip, ardından Oryantalizmin Batı kökenli tarihsel gelişimi ve bu tarihsel sürecin Oryantalist resim sanatında ne türden etkiler ürettiği hakkında saptamalar ortaya koymayı amaçlamıştır. İkinci bölümde Oryantalist etkilerin dönemin sanatçılarını nasıl etkilediği ve resim sanatına vurgu yapan genel etkilerin neler olduğu ile sanatçıların hangi konular odağında resimler yaptığı araştırılmıştır.

Üçüncü ve son bölümde ise; 'Türk Resim Sanatı'nda Oryantalist etkilerin hangi aşamalardan geçtiği ve Türk Resminin Batı kökenli Oryantalizm yönüne odaklanarak, günümüze en yakın Oryantalist Türk Resminin izleri sürülmüştür. Ayrıca, Günümüz Türk Resminde oryantalist etkilerin hangi süreçlerin devamı niteliğinde bir etkide varlık bulduğunu ortaya koymaya ve bu süreç bağlamında detaylı bir kronoloji oluşturulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Resim, Oryantalizm, Edward Said, Batı Sanatı, Doğu Sanatı

ABSTRACT

THE EFFECTS OF ORIENTALISM ON TURKISH PAINTING ART

ALEV POLAT

Postgraduate, Department of Plastic Arts -Art Design Postgraduate Program
Altınbaş University

Advisor: Assoc. Dr. Berna KARAÇALI

Peer Advisor: Assoc. Dr. Nedret YAŞAR

Date: 29/12/2020

This study; observing the effects of Orientalism on the Turkish Art Of Painting in general and the Orientalist Perspective directed towards the East with Western culture, especially in the period spanning the 18th and 19th centuries, what kind of developments has shown in the "Orientalist Painting", researches the Orientalist effects in Turkish Painting Art, which develops by focusing on Turkish culture in the focus of cultural relations and historical events between states.

The first part of the study focused on how the concept of Orientalism was formed, and then aimed to identify the historical development of Orientalism of Western origin and what effects this historical process had on The Art of Orientalist painting. In the second part, how Orientalist influences influenced the artists of the period and what were the general influences that emphasized the art of painting, as well as what subjects artists made paintings in their focus were investigated.

In the third and final section; ‘what stages Orientalist influences went through in the Turkish Art of painting and focusing on the direction of Orientalism of Western origin of Turkish painting, traces of Orientalist Turkish painting closest to the present day were traced. In addition, an attempt was made to reveal which processes Orientalist influences exist in modern Turkish painting and to establish a detailed chronology in the context of this process.

Keywords: Picture, Orientalism, Edward Said, Western Art, Eastern Art

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR ..... **V**

ÖZET ..... **Vİ**

ABSTRACT ..... **Vİİ**

İÇİNDEKİLER ..... **Viii**

GÖRSEL LİSTESİ ..... **İX**

KISALTMALAR LİSTESİ ..... **Xİİİ**

GİRİŞ 1

1. ORYANTALİZM 4

1.1. Oryantalizm Kavramı 4

1.2. Tarihsel Bağlamda Oryantalizm 6

2. ORYANTALİST ETKİLER VE RESİM SANATI 20

2.1. Oryantalist Etkiler 20

2.2. Oryantalist Konular 25

2.3. Oryantalist Konuları Ele Alan Sanatçılar 33

3. TÜRK RESİM SANATINDA ORYANTALİST KONULU RESİMLER 77

3.1. Türk Resim Sanatında Oryantalist Etkiler 77

3.2. Türk Resim Sanatında Oryantalist Konular 102

3.3. Türk Resim Sanatında Oryantalist Konuları Ele Alan Sanatçılar 111

3.4. Oryantalist Tavırdan Etkilenen Sanatçılarımıza Dair Bulgular 135

3.5. Günümüz Türk Resim Sanatında Oryantalist İzler 172

SONUÇ **188**

REFERANSLAR **191**

REFERANS-GÖRSEL LİSTESİ **196**

ÖZGEÇMİŞ **205**

GÖRSEL LİSTESİ

1. Görsel: Montegna "Kralın Secdesi"..... 8
2. Görsel: Gentile Bellini "Fatih'in Portresi"..... 10
3. Görsel: Albrecht Dürer "Osmanlı Süvarisi" 11
4. Görsel: Jean Baptiste Van Maur "İç Mekanda Doğulu Kadın" 23
5. Görsel: Jean Baptiste Van Maur "İç Mekanda Doğulu Kadın" 23
6. Görsel: Jean Baptiste Van Maur "Sultanın Cariyesi" 23
7. Görsel: Giulio Rosati "Halı Satıcısı" 28
8. Görsel: Giulio Rosati "Köle Pazarında Yeni Gelen Köleleri İncelerken" 28
9. Görsel: William Pars "Milas'ta Mezar Anıtı"..... 30
10. Görsel: Georges Washington "Atlılar" 31
11. Görsel: Jean- Leon Gerome "Nargile Yakan Kadın"..... 32
12. Görsel: William Pars "Atina'daki Akropolis'te Erekhtheion Tapınağı" 33
13. Görsel: Thomas Allan "Haliç'in Gişinden İstanbul" 33
14. Görsel: Jean- Leon Gerome "Yılan Oynatıcısı"..... 37
15. Görsel: Jean- Leon Gerome "Halı Taciri" 38
16. Görsel: Jean- Leon Gerome "Harem Havuzu" 39
17. Görsel: Jean- Leon Gerome "Kahire'de Namaz Kılanlar" 40
18. Görsel: Narcisse Berchere "Arap Vaha"..... 41
19. Görsel: Gustave Boulanger "Sudan Geçen Bedeviler"..... 42
20. Görsel: Alfred De Dreux "Şahlanmış At"..... 43
21. Görsel: Eugene Fromentin "Şahin Avı"..... 44
22. Görsel: Eugene Fromentin "Arap Süvarileri"..... 45
23. Görsel: Pierre Desire Guillemet "Saraylı Kadın" 46
24. Görsel: Pierre Desire Guillemet "Saraylı Kadın" 47
25. Görsel: Mariano Fortuny "Goblen Satıcısı"..... 48
26. Görsel: François-Claude Hayette "Çingeneler"..... 49
27. Görsel: Victor Huguet "Çölde Bedeviler" 50
28. Görsel: Fabio Fabbi "Cariye" 51
29. Görsel: Fabio Fabbi "Harem" 52
30. Görsel: Victor Marais-Milton "Harem Müzisyeni" 53
31. Görsel: Fabius Brest "İstanbul Manzarası"..... 54
32. Görsel: Fabius Brest "Cami Önü"..... 55
33. Görsel: Jean Brindesi "Mısır Çarşısı"..... 56
34. Görsel: Leonardo De Mango "Cami Kapısı Önünde Dilenci"..... 57
35. Görsel: Felix Parmantier "Boğaz'da Kahve"..... 58
36. Görsel: Amodeo Preziosi "Çarşı" 59
37. Görsel: Amodeo Preziosi "Kapalıçarşı" 60
38. Görsel: Adolf Schrever "Arap Süvarisi"..... 61
39. Görsel: Sandar Alexander Syyoboda "Haremde Kadınlar"..... 62
40. Görsel: Stefano Ussi "Sürre Alayı" 63
41. Görsel: Salvatore Valeri "Antika Bayii"..... 64
42. Görsel: Georges Washington "Atlılar" 65
43. Görsel: Georges Washington "Arap Süvarileri"..... 65
44. Görsel: Edouari Frederic Wilhelm Richter "Sultanın Eğlencesi"..... 66
45. Görsel: Edouari Frederic Wilhelm Richter "Şehrazat"..... 67
46. Görsel: Giuseppe Gabani "Dinlenen Atlı"..... 68
47. Görsel: Giuseppe Gabani "Bir Antika Dükkanının Önünde Arap Şövalyeleri"..... 68

48. Görsel:	François Dubois "Bab-ı Hümayun" …..……	69
49. Görsel:	Jean Baptiste "Yıldız Hamidiye Camii " ……...	70
50. Görsel:	Adolf Kaufmann "Haliç"…..……	71
51. Görsel:	Jean-Emile Laurent "Çarşı"……	72
52. Görsel:	Jean Schranz "Boğaz Görünümü"…..……	73
53. Görsel:	Joseph Warnia Zarzecki "Boğaziçi Kıyaları Anısı"…….....	74
54. Görsel:	Felix Ziem "İstanbul Manzarası"……	75
55. Görsel:	Fausto Zonaro "Venedik Görünümü"…….	76
56. Görsel:	Fausto Zonaro "Kaiser II. Wilhelm'in Yıldız Şale'ye Gelişi"……	77
57. Görsel:	Nakkaş Osman "Viyana Kuşatması" 16.yy……	86
58. Görsel:	Nakkaş Sinan, "Fatih Sultan Mehmet", 15.yy……	86
59. Görsel:	Matrakçı Nasuh, "Osmanlı Donanması", (1543)……	86
60. Görsel:	Sabuncuoğlu Şerafettin, "Cerahiyyetü'l Haniyye"…….	88
61. Görsel:	"Kırda Dinlence", ……..	89
62. Görsel:	Buhari, "Kurna Önünde Yıkanan Kadın"……...	90
63. Görsel:	"Fasıl Heyeti", Topkapı Sarayı Müzesi……..	90
64. Görsel:	Levni, "Fasıl Heyeti", Topkapı Sarayı Müzesi……...	91
65. Görsel:	Levni, "Gül Koklayan ve Başına Karanfil Takan Kız"……..	91
66. Görsel:	Kapıdağlı Konstantin, "III. Selim Portresi, İcmal-i Tevarih-i Âl-i Osman", (1803) ……..	93
67. Görsel:	G. Yazmaciyan, "Sultan III. Selim Portresi"…….	93
68. Görsel:	Hasan Rıza, "Fatih Sultan Mehmet Portresi"…….	93
69. Görsel:	Salvatore Valeri, "Arap Kızı"…….	99
70. Görsel:	Salvatore Valeri, "Kağıthane'den Görünüm", Dolmabahçe Sarayı, İstanbul……..	99
71. Görsel:	Nakkaş Osman, "Şehzade Mehmet'in Sünnet düğününü" ve "İstanbul Ocağı Mimarların Geçişi"…….	105
72. Görsel:	Osman Hamdi Bey (1842-1910) ……...	118
73. Görsel:	Osman Hamdi Bey, "İftardan Sonra",58X42 cm. Türkiye İş Bankası Resim koleksiyonu, (1886) ……..	119
74. Görsel:	Osman Hamdi Bey, "Haremden", (1880) ……	121
75. Görsel:	Osman Hamdi Bey, "Ab-ı Hayat Çeşmesi", (1904) …….	122
76. Görsel:	Osman Hamdi Bey, "Türbe" ……	123
77. Görsel:	Osman Hamdi Bey, "Türbe Önünde Üç Sakallı Adam" ……	125
78. Görsel:	Osman Hamdi Bey, "Mihrab" ……..	126
79. Görsel:	Osman Hamdi Bey, "Okuyan Genç Emir" …….	128
80. Görsel:	Osman Hamdi Bey, "İki Müzisyen Kız" …….	129
81. Görsel:	Osman Hamdi Bey, "Camii Önünde Kadınlar" ……...	130
82. Görsel:	Osman Hamdi Bey, "Saçlarını Taratan Genç Bir Kız" ……	131
83. Görsel:	Osman Hamdi Bey, "Mimozalı Kadın" ……	132
84. Görsel:	Osman Hamdi Bey, "Naile Hanım" ……..	132
85. Görsel:	Osman Hamdi Bey, "Sayda Manzarası" ……	133
86. Görsel:	Le Tour du Monde yayınında yer alan gravür ……...	133
87. Görsel:	Osman Hamdi Bey, "Kaplumbağa Terbiyecisi" ……	133
88. Görsel:	Osman Hamdi Bey, "Kaplumbağa Terbiyecisi" ……	133
89. Görsel:	Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) ……	137
90. Görsel:	Şeker Ahmet Paşa, Konağındaki atölyesinde ……..	138
91. Görsel:	Şeker Ahmet Paşa, "Tepe Üstünde Kale" ……	139

92. Görsel: Şeker Ahmet Paşa, “Çiçekler” ……. 140
93. Görsel: Şeker Ahmet Paşa, “Araçlar Arasında Dakar’ca” ……. 141
94. Görsel: Şeker Ahmet Paşa, “Manolya ve Meyveler” ……. 141
95. Görsel: Şeker Ahmet Paşa, “Ormanda Oduncu” …….. 142
96. Görsel: Şeker Ahmet Paşa, “Yelkenliler” ……... 143
97. Görsel: Süleyman Seyyid (1842- 1913) ……. 144
98. Görsel: Süleyman Seyyid, “Havuzlu Bahçe”, Osmanlıca İmzalı, 1310 (1894) …. 145
99. Görsel: Süleyman Seyyid, “Peyzaj”, 1896 ……. 146
100.Görsel: Süleyman Seyyid, “Kavunlu Natürmort” …….. 147
101.Görsel: Süleyman Seyyid, “Kayıklar” …… 148
102.Görsel: Süleyman Seyyid, “Fenerbahçe’den” …… 148
103.Görsel: Süleyman Seyyid, “Topkapı Sarayı İkinci Avlusunda Yaşmaklı Kadınlar” …… 149
104.Görsel: Süleyman Seyyid, “Derviş” ……... 150
105.Görsel: Süleyman Seyyid, “İhtiyar Adam” …… 150
106.Görsel: Süleyman Seyyid, “Kuyu Başında Su Çeken Kadın” …… 150
107.Görsel: Süleyman Seyyid, “Nü” ……. 151
108.Görsel: Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919) …….. 152
109.Görsel: Hüseyin Zekai Paşa “Söğüt’te Ertuğrul Gazi Türbesi” …….. 153
110.Görsel: Hüseyin Zekai Paşa, “Ayasofya Camii Hünkâr Mahfili” …….. 154
111.Görsel: Hüseyin Zekai Paşa, “Develer” ……. 154
112.Görsel: Hüseyin Zekai Paşa, “Karpuzlu Natürmort” ……. 155
113.Görsel: Şevket Dağ (1876-1944) …… 156
114.Görsel: Şevket Dağ, “Harem Dairesi’’ ……... 157
115.Görsel: Şevket Dağ, “Kapalı Çarşı” ……... 157
116.Görsel: Şevket Dağ, “Sokullu Camii” …… 157
117.Görsel: Şevket Dağ, “Ayasofya” …… 157
118.Görsel: Şevket Dağ, “Ayasofya” …… 157
119.Görsel: Şevket Dağ, “Ayasofya Dâhili” ……. 158
120.Görsel: Şevket Dağ, “Camide Güneş” …… 160
121.Görsel: Şevket Dağ, “Türbe Kapısı” …….. 161
122.Görsel: Şevket Dağ, “Valide Hanı” …… 161
123.Görsel: Hüseyin Avni Lifij, (1886-1927) ……... 162
124.Görsel: Hüseyin Avni Lifij, “Kara Gün” …… 164
125.Görsel: Hüseyin Avni Lifij. “Akgün” ……. 165
126.Görsel: Hüseyin Avni Lifij, “Savaş ve Alegori” …… 166
127.Görsel: Hüseyin Avni Lifij, “Han Kapısı” ……. 167
128.Görsel: Hüseyin Avni Lifij, “Türbe” …….. 168
129.Görsel: Namık İsmail (1890 – 1935) …… 168
130.Görsel: Namık İsmail, “Üryan” …… 170
131.Görsel: Namık İsmail, “Harman” ……. 171
132.Görsel: Namık İsmail, "Harman" …… 172
133.Görsel: Ertuğrul Ateş, “Sultan III. Murad” …… 175
134.Görsel: Shirin Neshat, “Suskun” …… 176
135.Görsel: Shirin Neshat, “Allah’ın Kadınları” serisinden……. 176
136.Görsel: Genco Gülan, “Rüstem Paşa Camisi’nin Önünde” …… 180
137.Görsel: Osman Hamdi Bey, “Rüstem Paşa Camii Önünde” …….. 180
138.Görsel: Cihan Engin, Cyberpunk Art “Kaplumbağa Terbiyecisi” …… 182

139.Görsel: Pierre Loti'nin Rochefort Sur Mer'deki evinin içinden görünüm ……. 183
140.Görsel: Pierre Désiré Guillemet, "Halayık" (1873) …… 183
141.Görsel: Avrupa pazarı için üretilmiş Doğu konulu dekoratif objeler, 19. Yüzyıl .. 184
142.Görsel: İstanbul, Beylerbeyi Sarayı Havuzlu Salon ……... 184
143.Görsel: Avrupa pazarı için üretilmiş Doğu konulu dekoratif tabak, 19. Yüzyıl … 184
144.Görsel: Ayna Irina Kilisesi ……. 186
145.Görsel: Laura Vickerson, "Velvet" …… 186
146.Görsel: Ugo Rondinone, "When the sun goes down end moon comes up" ……... 186
147.Görsel: Piotr Ukla´nski, ABD, isimsiz (Doğunun Vaatleri IV) …….. 187
148.Görsel: Max Hooper Schneider, "Bir Karpuz Kafaya Dönüşmek" …… 187

KISALTMALAR LİSTESİ

Vb: Ve benzeri

&: Ve

Bkn: Bakınız

a.g.y: Adı geçen yayın

GİRİŞ

Bu çalışmayı ortaya koyan, Oryantalizm olgusuna duyulan kişisel merak olsa da; tezin Türk Resmine odaklanarak belirli ve kısıtlı bir çerçeve çiziyor olması önemli olmuş ve araştırmanın yönünü kesinleştirip, tek bir eksende ilerlemesini sağlamıştır. Bu konuda incelenen araştırmalar göz önüne alındığında Oryantalizmin sadece bir dönem olmadığı, öncelikle akademik araştırmaların ışığında kavranması gereken bir bilim alanı olduğu gözlemlendi.

Türk Resminde Oryantalist Etkiler odağında; Oryantalist etkilerin hangi tarihi olaylarla ilişkilendiği, Avrupa Resim Sanatındaki yerinin ne olduğu ve sanat tarihsel bağlamda ele alınan Türk Resim Sanatındaki Oryantalist etkilerin olumlu ya da olumsuz ne tür ilişkiler ürettiği, sorularını okura sürekli hatırlatan bir metin ortaya koymak amaçlandı. Bu bağlamda, çalışmanın birinci bölümü; oryantalizm kavramının ne olduğu ve tarihi bağlamda dünya ölçeğinde gelişen 'Oryantalizm Etkisi'ne odaklanırken, Türkiye yönlü tarihsel bağlamdan örnekler vererek incelemeye özen gösterildi. Bu çalışma kapsamında araştırmalarından çokça yararlandığım Semra Germaner ve Zeynep İnankur'un arşiv, kaynak ve koleksiyonlardan yola çıkarak ortaya koydukları "Oryantalizm ve Türkiye" adlı kitaplarında Avrupa'da Oryantalist resim anlayışının nasıl ortaya çıktığını belirlemek, sanat tarihsel bağlamda Oryantalizm odağında yaşananlara çok daha genel bakılmasını sağlamıştır.

Her ne kadar bu çalışmada 'Türk Resminde Oryantalist Etkiler'e vurgu yapmak istense de, başta söylendiği gibi araştırmanın yönünü ve bu bağlamda oluşan içeriği tezin başlığı belirlemiş, tarihte yaşanan olaylar, Avrupa ve Doğu arasında yaşanan kültürel ilişkiler ve bu ilişkilerin Türk Resmine etkileri üzerinde durulmadan bu araştırmanın kesin sınırlarının çizilemeyeceği de ortaya konmaya çalışılmıştır. Bunun sebebi, devletlerin farklı dönemlerde yaşadıkları tarihi ve sosyal olayların dışında, kültürel gelişmeler neticesinde sanatsal doygunlukların ortaya çıkardığı merakın da duruma etkisinin gözlenmesidir. Tam da bu aşamada, çalışmanın birinci bölümünde bu temel problemler sentezlenmiş ve açık bir şekilde detaylandırılarak ikinci bölümü destekleyecek şekilde ele alınmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde "Oryantalist Etkiler" başlığı altında ele alınan konunun içeriğinde Oryantalizmin 18. yüzyılda Fransa'da doğuşunun ve doğuyu keşfetme merakının izi

sürülmektedir. Her yönden araştırılması istenen Doğu hakkında girişimlerde bulunan Fransa ve İngiltere'nin hangi bağlamlarda, nasıl ilerlemek istediklerinin ve süreçte hangi sonuçların doğduğu konusunda veriler biriktirirken, Avrupa odaklı Oryantalist bakışın Doğu üzerindeki etkilerinin yanında Batıya olan etkilerinden de bahsedilmeye çalışılmış, zaman içerisinde Oryantalizmin, Resim Sanatı Tarihi açısından ne denli önemli olduğunu ve Batıya nasıl yön verdiğini bulmayı denerken, Avrupa resim sanatında Oryantalist bakışın önemi de vurgulanmaya çalışılmıştır.

Oryantalizmin gelişim aşamalarında Doğu incelenirken işlenen harem, çıplaklık, kıyafet, tarihi olaylar, sosyal konular vb. arkeolojik konular başta olmak üzere Türk Resminin minyatür ekseni üzerine araştırmaların yapıldığı gözlemlenmektedir. Batı ve doğu resim anlayışları arasındaki farkların neler olduğu problemi; ortaya çıkan resimlerin konularının nasıl seçildiğine, Avrupa'da Doğu'yu tanıma amaçlı üretilen resimlerden açılan sergilere, var olan örnekler üzerinden gösterilmeye çalışmıştır. Bu örnekleri destekleyen öncü Oryantalist sanatçıların kimler olduğuna vurgu yapmak istendiğinde, etki anlamında birbirini destekleyen bir resim anlayışının ortaya çıktığını, Türkiye sınırları içerinde Türk Resminin gelişimi yönünde önemli bulgular olduğunu da belirtmek gerekir. Bu bulgular, Batılı sanatçıların hangi dönemlerde hangi konuları işleyerek Oryantalist Resime nasıl yön verdiklerini de ortaya koymaktadır.

Tez, buraya kadar Oryantalizm kavramının ve tarihi gelişiminin izini sürüp, genel etkilerin sonunda ortaya çıkan öncü oryantalist sanatçılarının nasıl ilerlediklerinden bahsederken; üçüncü ve son bölüm "Türk Resim Sanatında Oryantalist Konulu Resimler" başlığı altında, Avrupalı gezginlerin 8. yüzyıldaki Doğu gezileriyle oluşan ilk etkileri ele alıp, bu etkilerin ilerleyen aşamalarda Osmanlı döneminde, özellikle 18.yüzyıldan itibaren daha net bir şekilde izlenmeye başladığına dair bulguları ortaya koyar. Ayrıca; Osmanlı Sultanları döneminde Türk Resim Sanatına dair ne tür gelişmelerin yaşandığı gözlemlenirken, özellikle Türkiye'ye gelerek İstanbul ve yakın illeri gezen Batılı sanatçıların ortaya koydukları resimlerin, Türk Resminde Oryantalist bağlamda gelişen anlayışın etkileri üzerinde durulmaktadır.

Türk Minyatür sanatının resim sanatımızdaki önemi ve Avrupa resim sanatı anlayış arasında ortaya çıkan farklılıkların perspektif gibi resim öğelerinin olmadığı, genel yaklaşımın,

derinliksiz ve tek boyutlu ele alındığını, detaylı olmadığını görürüz. Bu bağlamda özellikle Fransız ressamların Doğu ve Yakın Doğu'ya yıllar süren gezileri ve bu geziler doğrultusunda yazdıkları metinlerin Batı'da nasıl kullanıldığı, kaynak ve etki olarak Türk Resmi'ne katkıları üzerinde de durulmuştur.

Üçüncü bölümün en önemli vurgusu, netleşmiş olan Oryantalizm kavramının Türk Resmi'nde Osman Hamdi Bey ile kendini tam anlamıyla var ettiğini ve daha sonraki dönemlerde de bu etkilerin sadece Resim sanatında bir tarz ya da dönem içerisinde yaşanan estetik bağlam süreci diyebileceğimiz Türk Resminin genel tarihinde gelişimini sürdürdüğünü ortaya koymasıdır. Bu bağlamda günümüz Türk Resminde Sanayi-i Nefise Mektebi gibi okulların açılması ve bu okullarda Çağdaş Resim eğitiminin verilmeye başlanması önemli bir adım olup bu kurumda dönem dönem yapılan sergilerin etkileri büyüktür. Bu sergileri günümüze yaklaştıkça her yıl düzenlenen Galatasaray sergileri ardından dünya çapında gerçekleşen İstanbul Bienalleri izlemiştir.

Türk Resminde Oryantalist etkilerin sadece bir dönemi kapsadığı, Batılı anlamda Resim Sanatı, Çağdaş anlayışın benimsenmesinden sonra Türk resminde görülen Oryantalist kavram yorumları kesinleşmiştir. Oryantalist tavrın hala gözlemlenebilir oluşu koleksiyonerlerin çoğalması ilede yorumlanabilinir. Bu durumda günümüzde Oryantalist Resme hala önem verildiğini Oryantalist resim tarzının klasikleşmiş tabakasının Doğuyu ölümsüzleştiren tutumuyla halk tarafından takdir gören bir yönü olduğu kanısına da varılmıştır. Bu bağlamada günümüz sanatçıları arasında da Oryantalist yorumsal çalışmaların etkilerine rastlamakta mümkündür.

1. ORYANTALİZM

1.1. ORYANTALİZM KAVRAMI

Oryantalizm kavramı kelime anlamıyla Orient: Doğu kelimesinden türemiştir. Oryantalizm ise günümüzde “Doğu Bilimleri” (Said,1998: 13) veya “Doğu Kültürleri” (Said,1998: 13) anlamına gelmektedir. Oryantalizm kelimesinin “ayrıca genel veya özel anlamda,” (Said,1998: 13) araştırmalarla oryantalizm oluşumunu ve düşüncesini açıklayan “Doğu'nun halkları, gelenekleri, düşüncesi” (Said,1998: 13) ve kaderi gibi konuları ele alması bakımından da “etnolog, sosyolog, tarihçi ve filologları da kendi bilimsel disiplinleri ile birlikte oryantalizmin içine katmak mümkündür.” (Said,1998: 13)

Oryantalizm “toplum tarihi, ekonomi, teknik, din, politika, vs.” (Kağan, 2008: 7) arasındaki ilişkilerin araştırılması olduğu gibi, "üslup, akım ve yöntemler arasındaki karşılıklı etkinliğin de araştırılmasına yöneliktir.” (Kağan, 2008: 7) Bu bağlamda oryantalizm “sorunsal estetik, sanat felsefesi” (Kağan, 2008: 7) gibi farklı alanlara yönelim sağlamıştır. Bu şekilde bakıldığında Oryantalizmin “bilimden edebiyata, tiyatrodan müziğe” (Bal, 2010: 13- 23) farklı birçok alanda olduğu gibi sosyal hayat içerisinde “mimarlık ve mobilya” (Bal, 2010: 13- 23) gibi farklı alanlarda da kendini etkili bir şekilde kültürel bütünlük içerisinde gösterdiği de görülür. Bu bağlamda Oryantalizm “Doğunun dekoratif motifleri ile biçimlerinin benimsenmesi olarak kendini göstermiştir.” (Bal, 2010: 13- 23)

Oryantalizmi coğrafi sınırlarla tanımlamak gerekirse; “Kuzey Afrika kıyılarından Orta Asya steplerine, tüm Osmanlı İmparatorluğu topraklarını ve zaman zaman da Hindistan Yarımadası'nı içeren İslam dünyası karşısında Batılıların tavırlarını tanımlayan genel bir terim olarak benimsenmiştir.” (Eczacıbaşı, 1997: 1389) Bu coğrafi konum başta Türkiye “Mısır, Suriye, Lübnan, Filistin, Kutsal Topraklar ve Kuzey Afrika kıyılarını, kısaca Müslüman Akdeniz ülkelerini kapsıyordu.” (Germaner & İnankur, 1989: 9) Bu bölgeler, Batılı sanatçıların kolay ulaşabildiği ya da herhangi bir sebeple görevlendirilip geldikleri coğrafyalardı.

Z. Lokman ‘Oryantalizm, Tarih, Siyaset’ isimli kitabında, Oryantalizmin kapladığı coğrafya hakkında “Hangi Doğu?” sorusunu sorarak “Güneydoğu Avrupa’dan Çin’e kadar uzanan Asya”ya (Lockman, 2013: 54) kadar olan bölgeyi de kapsayan bir tanım ortaya koymuştur. Oryantalizm söylemi izlenilen bağlama göre; “yapıtların konu ettiği ve Batı’nın kolonileştirdiği coğrafyaya ve oradaki toplumlara ilişkin araştırmaları, Doğu uzmanlığını ve uzmanlarını kapsar hale gelmiştir.” (Coşkun, 2019: 216)

> “*(…) XIX. yüzyılda kelime başlangıçta doğu insanlarının, dinlerinin, dillerinin ve tarihlerinin incelenmesi anlamında kullanılmıştır. Yüzyılın ortasında özellikle Theophile Gautier’nin yazıları yoluyla bu terim, doğu dünyasını konu alan bir resim türü için kullanılmaya başlanmıştır. O zamandan beri Oryantalizm, Batılıların İslam dünyası karşısındaki tavırlarını belirten genel bir terim olarak benimsenmiştir. Oryantalizm mimarlık ve uygulamalı sanatlar alanında da etkili olmuştur. John Nash’in Brighton’daki Royal Pavilion’u ve Sevres İmalâthaneleri müdürü Theodore Deck’in Türk İznik çini kopyaları, Doğu’ya özgü dekoratif motif ve biçimlerin uyarlandığı ilginç örneklerdir. (…) Nitekim Oryantalist ressamların ortak yanı üslupları değil, ele aldıkları konulardır.”* (Germaner & İnankur, 1989: 9)

Oryantalizmi sanat anlayışı dışında, farklı anlamda irdeleyen ve dünyaya Oryantalizm kavramını bir teori olarak anlatan, farklı bir eleştiri biçimiyle sunan yazar Edward Said oryantalizmle ilgili düşüncelerini; *“Ben kendi hesabıma Oryantalizmin uzayıp giden bilimsel konuşmalardan çok daha ileri ölçüde Avrupa ve Atlantik güçlerinin Doğu üzerindeki kuvvet denemeleri olduğunu düşünüyorum.”* (Said, 1998: 9) sözleriyle ifade ederek, bu teorisini “*Kısacası Oryantalizm eninde sonunda gerçeklerin siyasî bir görüntüsü olmaktan öteye geçememiştir*” (Said, 1998: 9) sözleriyle desteklemiştir. Oryantalizm kavramı konusunda plastik sanatlarda ve daha birçok alanda doğuyu tanımaya çalışan Avrupa’yı vurgulamış ve *“Modern Oryantalizmin"* (Said, 1998: 9) *“aynı zamanda kapitalizmin bir parçası olduğunu söylemek yanlış sayılmaz. Ancak bu kadarı yetmez, onu analitik ve tarihî bir incelemeye tâbi tutmak gerekmektedir.”* (Said, 1998: 9) diyerek bu konuya farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Bu konuda düşüncelerini söyleyen diğer bir akademisyen Bernard Lewis 1982'de Oryantalizm kavramı hakkında şunları yorumlamıştır; "*Batı Avrupalı sanatçıların Ortadoğu ve Kuzey Afrika seyahatleri esnasında gördüklerini veya hayallerini abartılı şekilde resmetmeleri"* (Acar & Aydın, 2017: 516) olarak gördüğünü söylemiştir. Oryantalizm farklı "üslup ve sanat anlayışına" (Phıllıp, 2007: 120) yönelik bir izlenim sergilemediğinden "Ingres gibi Klasist, Delacroix" (Phıllıp, 2007: 120) gibi Romantik sanatçıların yanı sıra "Renoir gibi Empresyonist, Matisse gibi Modern ressamlar" (Phıllıp, 2007: 120) dönemin en etkili konusu haline gelen oryantalist tavırlarda resimler yapmışlardır. "1870'lere kadar Fransız ve İngilizlerin tekelinde bulunan Oryantalist resim sanatı, bu tarihten sonra, İsviçreli, Alman, Belçikalı, İskandinavyalı, Avusturyalı, İtalyan ve Rus sanatçıların da ilgi alanına girmiştir." (Germaner & İnankur, 1989: 22) Kavramın parladığı dönem olan 19. yüzyılda Fransız etkilerle başlatılan Oryantalizm, hızla Avrupa'da yayılarak bir dönemi kapsamış ve özellikle de resim sanatında belirgin bir resimsel üslup ifadesinde kullanılmıştır. Bu bağlamda ortaya konan birçok resim çalışması dışında Oryantalist etkilerle şekillenen "sanatsal pratik, edebiyattan müziğe, opera ve tiyatrodan mimarlığa" (Coşkun, 2019: 216) kadar birçok alanda etkisini göstermiştir.

1.2. TARİHSEL BAĞLAMDA ORYANTALİZM

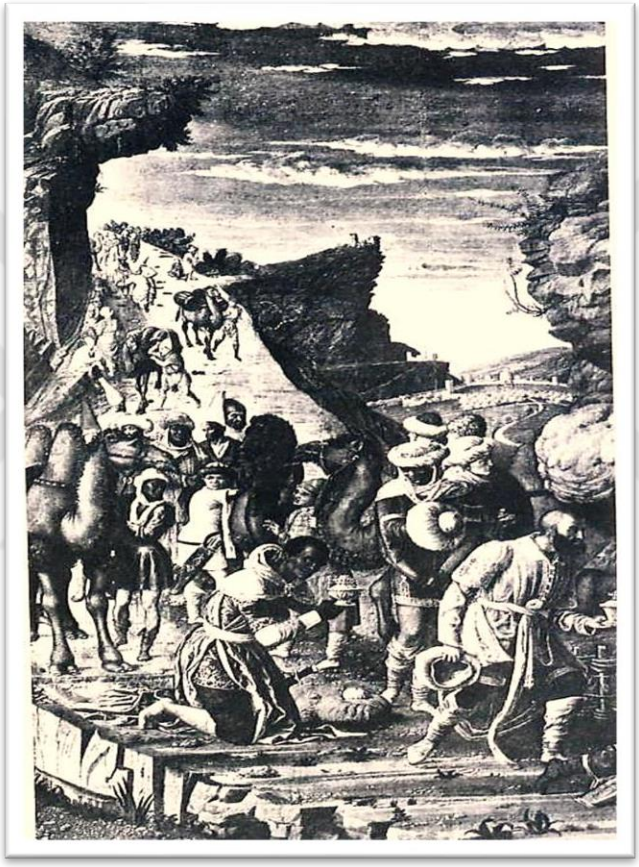
Oryantalizmin başlangıcı ile ilgili "1312'de toplanan Viyana Konsülnün, çeşitli Batı Üniversitelerinde Arap Dili Kürsüsü'nün" (Kalın, 2007: 116-118) Avrupa da akademik anlamda yapılan Oryantalist bakışın ön izlenimleri sayılsa da Oryantalizmin başlangıç tarihiyle ilgili net bilgi vermek zordur. Batının doğuya merakı bir dönemin başlangıcı sayılmış, bununla ilgili arayışlarını "egzotizm merakı" (Germaner & İnankur, 1989: 10) olarak adlandırmışlardır. Kavramın ortaya çıkması "Oryantalistlerin XIX. yüzyılda moda olmasından çok daha eskilere uzanmaktadır." (Germaner & İnankur, 1989: 10) Romalılar döneminde, başlayan kültürel merak, "Mısır ve İran kültürlerinin İtalya'ya" (Germaner & İnankur, 1989: 10) girişinin ardından Batı'nın Doğu'ya olan ilgisinin görüldüğü tarihi örnekler arasındadır. Orta Çağ'ın, getirdiği süreçlerden biri olan Haçlı Seferleri'yle Avrupa'nın Yakındoğu'yu tanımaya başlamalarına olanak sağlamıştır. Bunun yanı sıra, "Oryantalizm çalışmaları, Avrupa'nın Orta Doğu ve Asya'ya yayılma tarihinden soyutlanarak anlaşılamaz. Vasco de Gama tarafından 1498 yılında Ümit Burnu'ndan

Asya'ya gidiş yolunun keşfedilmesi, oryantalizmin alanını büyük ölçüde genişletmiştir." (Kalın, 2007: 116-118).

Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul'u ele geçirmesi, Bizans aydınlarının Batı ülkelerine olan göçü, Osmanlı'nın bu coğrafyada İslamı yayma politikası, Doğu kökenli bir halkın, yani Osmanlı'nın Avrupa sınırlarına kadar ilerlemiş olması, büyük bir siyasi olay olduğu gibi, Osmanlı'nın konumunun ülkeler karşısında daha da güçlenmesine sebep olmuştur. Zamanla Doğu'da Osmanlı ve Venedik ilişkileri, "İngiltere'nin Hindistan'a yerleşmesi", (Eczacıbaşı, 1997: 1389) "Fransa'nın Doğu Akdeniz'deki ticaret limanlarını kullanması" (Eczacıbaşı, 1997: 1389) ve başta "İtalyan, Fransız, Flaman ve Alman pek çok sanatçının ilgisini çeken İmparatorluk'ta Batı ile olan diplomatik ve kültürel ilişkilerin güçlenmesi, gerekse coğrafî konumu dolayısıyla," (Germaner & İnankur, 1989: 11-18, 57) İstanbul şehir olarak Avrupa Resim sanatına konu olurken yeni ilgi odağı haline gelmiştir. Sanatçıların "gravürleriyle bezenmiş değerli kitapları, Batı'da Türk kıyafetlerine ve Doğu Mimarlığı'na karşı bir ilginin uyanmasına yol açmış" (Germaner & İnankur, 1989: 11-18, 57) yazılı ve resimli kaynaklar Osmanlı ve Avrupa Kültürel boyutlarında temel ve iletişimi güçlendirmiştir. Ayrıca saray dışında çalışan sanatçıların Batılı zengin kesim ve diplomatlara "Osmanlı saray mensuplarının veya toplum ileri gelenlerinin resim ve albümlerinin yapılması da oldukça yaygınlaşmıştır." (Başkan, 2009: 123)

Oryantalist Resimlerin çoğunda Doğuya has görünümlü figürlerin kedisi ve yaşam şeklini anlatan detaylarının yansıtıldığı görülmüştür. Avrupa Resminin Rönesans evresinde resim sanatının doruğunda yaşanan tıkanmaların önüne heyecan katan unsur, kendi görmek istedikleri konuma yerleştirdikleri dışında başka bir şey görmek istemeyen Batılı gözle "Doğu Kılıklı Figürlerin" (Germaner & İnankur,1989: 11) resmedilmesi olmuştur. Sanatçıların bu düşüncelerle üretilenilk resimleri daha çok egzotik etki yaratmak olduğu için Doğulu Figürler doğru olarak yansıtılmamıştır. Bu şekilde yapılan çalışmaların ilk örneklerinde; "Türklerin, İranlıların, Tatarların ve Hintlilerin" (Germaner & İnankur,1989: 11) ön planda tutulan özellikleri, kültürel kıyafet ve farklı görülen desenlerdeki giysileri olduğundan daha farklı bir şekilde resmediliyordu. Konuları belirlemeksizin egzotizmi yansıtan çalışmalarıyla bilinen "Fra Angelico, Botticelli, Filippino Lippi, Veronese, Tiepolo ve Tintoretto" (Germaner & İnankur, 1989: 11) gibi sanatçıların çalışmalarında bu etkiler

daha ön plandaydı. Bu sanatçıların konuları ağır olan resimlerinde bile egzotizmin etkileri görülmektedir. Örneğin; "*Lût'un Kızları*", "*Salome'nin Dansı*", "*Bathsheba*", (Görsel 1) "*Kralların Secdesi*" gibi konularda Batı coğrafyasında Doğu izlenimi ve Doğu kültürüne ait konular Batının temeliymiş izlenimi yaratan egzotik hikayelerin resmedilmesi oldukça dikkat çekicidir.



Görsel 1, Mantegna, "Kralın Secdesi" Floransa, (1466)

Bunların dışında Avrupadan İstanbula gelen elçilerin yanında ücretli sanatçılarda bulunuyordu. Bunlar daha çok yağlıboya resimde kendini geliştirmiş "Van Mour, Liotard, Carrey, de Favray ve Melling" (Germaner &İnankur,1989: 18-53) adındaki sanatçılardı. Aynı zamanda "Boğaziçi Ressamları" olarak anılan sanatçılar da bulunuyordu. İstanbul'dan farklı kentleri konu alan resimler ise "resimle az çok ilgilenen, ama kalemi fırçasından daha güçlü olan gezginler tarafından yapılmıştır." (Germaner &İnankur,1989: 18-53) Avrupa'dan Türkiye'ye gelen gezgin sanatçıların yapmış oldukları resimler gerçeklik içerdiği için bir

zaman sonra Batı önyargısının bir ölçüde olsa değişmesini sağlamıştır. Bu bağlamda yazılan ilk resimli kitap olan "Mainz Piskoposunun 1483'de Kutsal Topraklar'a" (Germaner &İnankur,1989: 18-53) ziyaretini anlatan "Bernhard von Breydenbach'ın *Sanctae Peregrinationes'*uydu (1486)" (Germaner &İnankur,1989: 18-53) Kitabın içeriğinde "Breydenbach'ın beraberinde bulunan Erhard Reuvvich'in Ağaç Baskı Resimleri" (Germaner &İnankur,1989: 18-53) gibi çalışmalar yer almıştır.

Oryantalizmin tarihi içerisinde 15. yüzyıla denk gelen Osmanlı Padişahı olan Fatih'in resime olan ilgisi büyük ilgi uyandırdığı gibi, özellikle "figüratif resme önem vermiş" (Başkan, 2009: 98) olması sebebiyle "1429-1507 yılları arasında İtalyan ressamlar Gentile Bellini, Matteo de Pasti (1420-1467/68) ve Costanzo da Ferrara gibi sanatçıları ülkesine davet etmiştir." (Başkan, 2009: 98) Gentile Bellini'nin yapmış olduğu "Fatih'in Portresi" (Germaner &İnankur,1989: 18-53) isimli tablosu ve "Venedik Elçisinin Kahire'de Kabulü" (Germaner &İnankur,1989: 18-53) gibi tablolarıyla bir bakıma ilk Oryantalist ressamlar arasında yer almaktadır.

Fatih'in portre resmine olan ilgisi, Osmanlı Minyatürünü etkilemiş, bu konudaki düşüncelerini yazar Seyfi Başkan şu sözleriyle belirtmiştir: "*Türk Resim Sanatında yeni bir başlangıcı temsil etmesi nedeniyle çok önemli bir dönem olan Fatih döneminden günümüze hiçbir minyatürlü yazmanın gelememesi büyük bir talihsizlik.*" Seyfii Başkan Fatih Sultan Mehmet'in modern anlamda bakışınıda ne derce baskın olduğunu belirtmiştir. (Başkan, 2009: 98) Yağlıboya tekniği Osmanlı resim sanatına yeni bir kavram ve tarz olarak görülmeye başladığı 1480 yılında Şiblizade Ahmet tarafından yapıldığı düşünülen "Sultan II. Mahmut Portresi" (Başkan, 2009: 98) ve "Timurlu portre resim" Osmanlıda yapılan minyatür resim anlayışının dışına çıkmasına yönelik görülen "resimdeki ifadeci tasvir özellikleri ve betimlemeci çabalar, daha çok dönemin İtalyan Rönesans' izlerini taşır." (Başkan, 2009: 98) Bu konuda Eğribel şu sözleriyle "*Bellini'nin Osmanlı sarayına gelmesini ve Fatih'in portesini yapmasını Fatih'in Batı Resimi hayranlığı veya Batılılaşma çabası olarak görmek mümkün değil"* (Eğribel, 1990: 107) diyerek aksini iddia etmektedir.



Görsel 2: Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet
"Fatih'in Portresi", (1429-1507)

Gentile Bellini'nin İstanbul'da bulunduğu süre boyunca sadece Fatih'in isteği doğrultusunda sarayın sınırları içerisinde resim yapamıştır. Bellini Venedik'e döndüğünde tek sunabildiği "Türklere ilişkin yeni figür çalışmalarıydı." (Germaner & İnankur, 1989: 11-15) Manzaraya dayalı resimler yapan sanatçının yaptığı hiçbir çalışmasında İstanbul manzarasına dair bir görüntü olmadığı gibi toplu halde Türk figürü de görülmez. Bellini'nin, "İskenderiye'de Aziz Markos'un Vaazı" (Germaner & İnankur, 1989: 11-15) adlı resmindeki iki mimarlık öğesi, onun Bizans dönemi İstanbul'undan yararlandığı tek örnektir." (Germaner & İnankur, 1989: 11-15) Bellini'nin çalışmalarından çokça etkilenen "Alman ressam Dürer" (Germaner & İnankur, 1989: 11-15) 1495 ve 1506 yıları arasında Venedik gezisi esnasında rastladığı sanatçının çalışmalarından bu etkiyle "ağaç baskı gravür ve suluboyalarında Bellini'nin bu tiplerini kullanmıştır." (Germaner & İnankur, 1989: 11-15)



Görsel 3, Albrecht Dürer, *"Osmanlı Süvarisi"*
Albertina, Viyana, (1495)

Doğu ile Batı arasında yeni aşamaların siyasi boyutunda ekonomiyi etkileyen gelişmelerin ışığında (16.y.y.) doğuda özgür bir şekilde siyasi ve ticari gezilerin yapıldığını görürüz. Bu geziler önde gelen "seyyah ve misyonerlerin" (Kalın, 2007: 116-118) çoğalmasına etki etmiştir. Osmanlı devletinin çöküşe geçmesi ve birçok toprak kayıplarının yaşanması resim sanatını da etkilemiş, özellikle 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı İmparatorluğunun gücünün azalması, ekonomik anlamda yaşanan sıkıntılar sebebiyle "Ehl-i Hiref mensuplarının yani, saraya bağlı sanatçıların da azalmasına bağlı olarak resimli el yazma üretimi de oldukça düşmüştür." (Başkan, 2009: 138) Bu durum ilerleyen süreçlerde kaynak sayılacak el yazmalı ve minyatür çalışmaların azalmasına sebebiyet verecektir.

17. yüzyılda Osmanlı Batı ilişkisi kültürel faaliyetlerin değişimleri sonucunda, "Osmanlı saray ve aristokrasisi" (Başkan, 2009: 138) bir yandan Osmanlı manzara resimlerini yapan çarşı esnafı gibi ressamlar yaptıkları bu resimleri "Batılı gezgin ve diplomatik çevrelere" (Başkan, 2009: 138) satıyorlardı. "17. ve 18. yüzyıl Avrupa düşüncesine hâkim olan

eğilimler, farklı toplum ve kültürlerin bilinmesi ve araştırılması Oryantalizm için yeni ve nispeten olumlu bir zemin oluşturmuştur." (Kalın, 2007: 116-118) Reform, Rönesans, Kopernik Devrimi ve Coğrafi Keşifler gibi yeni bir dünya görüşünün habercisi olan gelişmeler sonucunda Avrupalılar, Avrupa'nın ötesinde de başka dünyaların bulunduğunu bizzat keşfetme imkanına kavuşmuşlardır.

18.yüzyılda Avrupalı sanatçılar tarafından büyük ilgi gören şarkın sanatta olduğu kadar moda ve edebiyatı da etkilemiş olması '*Turquerie*' üslubunu doğurmuştur. Bu konuda belki de en iyi kaynak diyebileceğimiz *Haydn Williams'ın* yazdığı *"Turquerie 18.Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası"* (Phıllıp, 2017, s.118) adlı eser için, Fransız Resim Sanatı ve dönemin birçok sanatçısını etkileyen Oryantalist etkileri anlatan, 18. yüzyıl sanatçılarının yanı sıra, farklı alanlarda da Avrupa'da Türk modasının kilit unsurlarını saptamak üzere, çok sayıda dağınık kaynağın tarandığı titiz bir araştırmanın ürünü olan ilk örnektir diyebiliriz.

Sanatçıların Osmanlı topraklarında gezerken tuttukları notlarda Doğuya ilişkin gözleme dair önemli detaylar saptayabiliriz. Örneğin; "Osmanlı dokumacılığına hayran İsviçreli minyatür sanatçısı Jean Etienne Liotard (1702-1789) 1737 yılında çıktığı seyahat sırasında İzmir'e uğrar." (Phıllıp, 2007: 118) Buradaki gözlemlerinden yola çıkarak İzmir'in hanımlarını şöyle tasvir eder: "Açık ve geniş yakalı çiçekli elbiselerinin şalları göğüslerini, geniş altın ya da gümüş tokalı kemerleri bellerini vurgular, bilezikler ve ışıldayan incilerin süslediği çıplak kollar, gizli bir kösnül hazzın, İlahî coşkunun, cazibenin kendisidir." (Phıllıp, 2007: 118) Seyahatin sonunda İstanbul'a gelen Liotard hayatının beş yılını burada geçirir. Türk diye anılan ve bir Türk gibi giyinen ressam, John Montagu'yu bile Osmanlı kostümleri içinde tuvale aktarır." (Phıllıp, 2007: 118) Sanatçının almış olduğu bu gibi ayrıntıların Turquerie moda anlayışının gelişmesinde Batının doğu hakkındaki merakının ne denli yüksek olduğunu gözler önüne sermektedir. Sanatçıların 'Turquerie' konularında kullanmak üzere gerçek modeller bulmak için İstanbul'a gitmeleri gerekmiyordu. "Fransa'yı İstanbul'da temsil eden elçiler, akrabaları ve soylu yakınları, Yakın Doğu'da geçirdikleri günlerin anısına ülkelerine çeşitli armağanlar getiriyorlardı." (Germaner & İnankur,1989: 67) Buna örnek gösterilecek çalışmalardan birisi; "Kralın Ressamı Jean Baptiste Van Mour'un 1707-1708 de gerçekleştirdiği tabloları Fransız Elçisi de Ferriol'un gravür tekniğiyle Le Hay'e çoğalttırmış" (Germaner & İnankur,1989: 67) olmasıdır.

18. yüzyıl İngiltere sanatçılarının Doğulu gibi görünen figürleri özensiz bir şekilde resmetmeleri "egzotizm modası" (Germaner & İnankur: 11-34) adı altında işledikleri Oryantalist konularıyla büyük ilgi uyandırmış, yapılan resimlerde "amaç egzotik bir etki yaratmak olduğundan Doğulu tipleri doğru olarak gösterme yönünde ressamların herhangi bir çabası olmamıştır." (Germaner & İnankur: 11-34) Bu durum daha sonrasında beraberinde 19. yüzyılın ortalarında çıkacak olan "profesyonel topografik sanatçı" (Germaner & İnankur: 11-34) sınıfını doğurmuş olacaktı. 18. yüzyılda ortaya çıkan egzotizm, 19. yüzyılda yerini Oryantalizme bırakmıştır.

Oryantalist konuların tam anlamıyla işlenmeye başladığı bu dönemde "Oryantal Resimlerin niteliği büyük ölçüde değişmiştir." (Germaner & İnankur, 1989: 18) Bu değişimlere etki eden en önemli olayları aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz.

- "(1798) Napolyon'un Mısır Seferi
- (1830) Cezayir'in Fransızlar tarafından alınması
- (1821-30) Yunan Bağımsızlık Savaşı
- (1854-55) Kırım Savaşı
- Oryantal araştırma okullarının kuruması
- Mısır bilimine karşı duyulan ilginin ortaya çıkması
- Gezi koşullarının verimli hale gelmesi
- Çeşitli uluslararası sergilerde İslam kültürünün tanıtılması
- Romantik akımın etkisi" (Germaner & İnankur, 1989: 18)

Toplumları etkileyen bu kronolojik olayların yaşanması, Doğu'ya yönelmeyi daha baskın hale getirdiği gibi "bilim, tarih ve sanat alanında Oryantalist eğilimlere duyulan ilgiyi de arttırmıştır." (Germaner & İnankur, 1989: 18-20) Oryantalist resmi etkileyen bir diğer durum ise farklı edebiyat örneklerinin Doğuyu anlatması, bu yönüyle "Oryantalist resim okulunun beslendiği" (Germaner & İnankur, 1989: 18-20) en önemli kaynaktır. Semra Germaner ve Zeynep İnankur yazmış oldukları "Oryantalizm ve Türkiye" (1989) kitabında bu bağlamı şu şekilde belirtmişlerdir;

> *"(...) Doğu'nun yüceltilmesinde önemli rol oynayan şairlerden Byron, Chateaubriand, Theophile Gautier, Gerard de Nerval, Pierre Loti, Fromentin gibi sanatçılar doğuya gitmişler, Victor Hugo ve Heinrich Heine gibi yazarlar ise Doğu'yu düşlemişlerdir. Bunların arasında Doğu'dan en çok etkilenenlerden biri Lord Byron'dur. Onun kitaplarından Childe Harold, The Giaour, The Bride of Abydos en ünlüleridir. Chateaubriand'ın Yakındoğu'ya yaptığı haç gezisini anlattığı Itineraire de Paris d Jerusalem, döneminde çok etkili bir kaynak olmuştur. Samuel Taylor Coleridge'in Kubla Khan'ı, Thomas Moore'un Hint romansı Lalla Rookh'u, Victor Hugo'nun Oryantalist konular üstüne şiirlerden oluşan Orientales'i, A.de Lamartine'in Chateaubriand'nın izinde yazdığı Souvenirs, impressions, pensees et paysages pendant un Voyage en Orient 1832-33 adlı anıları, Henrich Heinenin İslam ülkelerini yücelttiği Romanzero adlı eseri bunların en önemlileridir."* (Germaner ve İnankur,1989: 21)

18. yüzyılda birçoğu resim eğitimi görmüş Avrupalı soylular, gezdikleri yerlerin resimlerini yapıyor ve bu konuda mimar olarak yetiştirilmiş sanatçıları da yanlarında götürüyorlardı. "Helenistik dünya ile ilgileniyor, İslam ülkelerindeki çağdaş hayata ilgi göstermiyorlardı. Gerçekliğe, doğruluğa hâlâ pek önem vermeyen egzotizm modası geçerliliğini koruyordu." (Germaner & İnankur, 1989: 18-19) Bu durum bir anlamda Oryantalist Resim Sanatında aranan heyecan anlayışını da belirtir nitelikteydi. 1829'da ünlü yazar "Victor Hugo bu yön değiştirmeyi şöyle dile getiriyordu; XIV. Louis devrinde Helenist idik şimdi ise Oryantalistiz" (Germaner & İnankur, 1989: 18-19)

"17. ve 18. yüzyıllarda modern temelleri atılan Oryantalizm çalışmaları, 19. yüzyılda büyük bir patlama yaşar." (Kalın, 2007:116-118) 19. yüzyılda parlayan Oryantalist Resim tarzı dönemin Romantik Resim akımının bir dalı olarak ortaya çıkmıştır. Batıda sanayileşmeye yönelen ülkeler sanatçılar için ilgisini kaybetmeye başlamış bu durum sanatçılarda olumsuz bir etki yaratığı gibi yeni heyecan verici durumlarının yaşanmasına sebebiyet vermiştir. Bu bağlamda "on binlerce kitap, makale, dergi, bildiri ve akademik tezler yazılır, üniversitelerde kürsüler kurulur, dersler verilir." (Kalın, 2007: 116-118) Akademik çalışmaların yapılmaya başlanması ve içerdikleri Doğu kültürü ya da İslam Tarihi ile ilgili konuların işlenmesinin gerçeklik derecesi Avrupa için önem arz ediyordu. Bu süreçte bin yılı aşkın bir süre boyunca

“İslam dünyasıyla bir şekilde irtibatı olan Avrupa” (Kalın, 2007: 116-118) ilgi odağını bulmuş ve kültür renkliliği bakımından doğuya keşfedilecek yer gözüyle bakıyordu.” (Kalın, 2007: 116-118) ‘Bilgi güçtür’ ilkesi burada siyasi/kültürel bir nitelik” kazanıyordu. Batı’nın 19. yüzyılda benimsediği “sosyal, siyasal, ekonomik ve kolonyal yapı” (Kalın, 2007: 116-118) Doğuyu ilgi odağı kırmıştır. Artık “korkulan, merak edilen ya da nefret edilen Doğu değil, bilinmeyi ve yeniden inşa edilmeyi bekleyen bir dünya vardır.” (Kalın, 2007: 116-118)

Doğu’nun esrarengiz gizemi artık daha da dikkat çekiyor, bu konuda Avrupa edebiyat çevrelerinde de yazılı eser üretiminde konu olarak yer alıyordu. Oryantalizm çalışmalarının ilgi odağı olan doğu ile ilgili bilimsel çalışmaların yapıldığı bu dönem “ilk defa İngiltere ve Fransa’da başlamış, Almanlar tarafından geliştirilmiştir.” (Germaner & İnankur, 1989: 19)

Her ne kadar başta bilimsel çalışmalara önem verilmese de bilimsel çalışma yapan “Silvestre de Sacy, Ernest Renan ve Edward William Lane, Oryantalizmi bilimsel ve akılcı bir temele oturtmuşlardır. Bu bilimsel ve akılcı temelleri 1822'de kurulan “*Societe Asiatique*” (Asya Toplumu), 1823'de kurulan “*Royal Asiatic Society*” (Kraliyet Asya Topluluğu), 1842'de kurulan "*American Oriental Society*” (Amerikan Oryantal Toplumu) gibi kurumlarda ve Silvestre de Sacy’nin Arap grameri ile ele aldığı yazılarının içinde olduğu “*Chrestomathie Arab’ı” (Arapça Okuma),* Renan’ın “*Histoire generale et systeme compare des langues semıtıgues”* (Genel Tarih ve Diller Arasında Sistem Karşılaştırmaları) adlı kitabı, Edward William Lane’in "*An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians”* (Modern Mısırlıların Davranışları ve Adetleri Üzerine) adlı çalışmalarıyla, Oryantalizm akademik bir düzeye yükselmiştir.” (Germaner & İnankur, 1989: 19)

Daha önce bahsedilen kronolojik olayların içinde ressamların Doğuya yönelimleri daha çok “topografik” (Germaner & İnankur, 1989: 19-20) resimler yapmaktı. Dönemin içerisinde yaşanan güncel olaylarla birlikte, savaş sahneleri de artık resimlerin konusu oluyordu. Özellikle Napolyon’unun Mısır Seferi’nden sonra Fransız ressamlar başka görevlerde üstlendiler, 1830’da “Horace Vernet Fransa’nın Cezayir işgaline yol açan savaşları belgelemek üzere Cezayir’e gönderildi. Delacroix, Comte de Mornay’in Fas Sultanı ile anlaşma yapmak için gittiği diplomatik geziye katıldı.” (Germaner & İnankur, 1989: 19-20) Batıda

Oryantalist etkilerin daha da arttığını belirtmek doğru olacaktır. Bu aşamada Doğu'nun tanınması ve bu konuda bilgi anlamında derinleşmeyi sağlayan başlıca arkeolojik kazılardan da bahsetmek yerinde olacaktır. Semra Germaner ve Zeynep İnankur'un yazmış oldukları 1989'da "Oryantalizm ve Türkiye" kitabında arkeolojik kazılara dair veriler göze çarpar.

> *"(...) 1812 de Burckhardt Petra'yı ve Ebu Simbel'i keşfetti. Belzoni, Teb'de Krallar Vadisi'nde 1. Seti'nin mezarını buldu, bunların kopyalarını ve kalıplarını Londra'da Piccadilly'deki Egyptian Hall'da sergiledi. 1822 de Jean François Champollion Mısır hiyerogliflerini çözdü, 1840 larda Charles Fellovvs Güneybatı Türkiye'de, özellikle Likya'da yaptığı araştırma gezisinde Ksantos'dan Nereid anıtı ve benzeri kabartma ve heykel örneklerini British Museum'a yolladı. 1847 de Layard, Nimrud, Ninive ve diğer Asur sitelerinde kazılar yaptı ve buluntuların bir bölümünü British Museum'a yolladı. 1846 da Güneybatı Türkiye'deki Bodrum'daki Halikarnassos frizleri British Museum'a taşındı."* (Germaner & İnankur, 1989: 19-20)

Yapılan arkeolojik kazılarla birlikte uluslararası birçok sergide Oryantalizm etkilerini izlemek mümkün olurken sergiler yoluyla Avrupa'ya tanıtılıyor ve Oryantalist Resimler büyük ilgi uyandırıyordu. Öyle ki; "1840-1880 arasında Oryantalist türde çalışan bir ressamın zengin olma şansı çok fazlaydı." (Germaner & İnankur, 1989: 20-51) Bu sergilerin ilkleri arasında sayılan Londra'da 1851'de yapılan sergide İslam ülkelerinde yapılan resimlere de yer verilmiştir. Bu sergiyi 1862 ve 1867'de Londra'da ve Paris'te açılan sergiler izler. Paris'te 1873'de "Uluslararası Oryantalist Kongresi" (Germaner & İnankur, 1989: 20-51) toplanmış ve büyük bir yankı uyandırmıştı. Sadece İslam Sanatına ayrılmış olan ilk büyük sergi ise 1893 yılında Paris'te "Endüstri Sarayı'nda" (Germaner & İnankur, 1989: 20-51) gerçekleştirilmişti. Bu önemli serginin bir benzeri olan "1910 da Münih'de açılan İslam Sanatı Sergisi" (Germaner & İnankur, 1989: 20-51) de ilgiyle izlenmiştir.

Hem kavramsal hem pratik alanda Oryantalist Resim anlayışının yayılmasındaki en büyük etkenler, 19. yüzyılda Batı'da demir yollarının çoğalması ve buharlı gemilerin bulunmasıdır. Bu ilerlemelerin ardından doğu gezintileri sırasında yaşanan zorluklar bir nebze azalmış ve Doğu'ya geziler çoğalmıştır. Kendi adıyla bilinen taşımacılık şirketini kuran Thomas Cook'un Kutsal Topraklar ve Mısır'a düzenlediği turlarla doğuyu keşif süreci iyiden iyiye hızlanır. 1854'de tekrar basılan John Murray'in "(...) *Guide to Turkey* adlı kitabı İstanbul'a

gidecek gezginlerin seçebileceği çeşitli alternatifyollara değin ayrıntılı bilgi veriyordu. İstanbul'a gelen bu gezginler ellerindeki rehber kitapların kılavuzluğunda" (Germaner &İnankur, 1989: 20) gezilerini yapıyor, notlar tutup resim yapıyorlardı. Bu ve bunun gibi kitaplar "Osmanlı sarayının çevresini, önemli anıtsal yapıları, İslam yapılarını, Boğaziçi'ni, kısaca kenti gezerek iyi bir biçimde tanıyabiliyorlardı." (Germaner &İnankur, 1989: 20)

Fransız ve İngilizlerin öncülüğünü yaptığı Oryantalizm olgusu ilerleyen süreçlerde Oryantalist Resim tarzını doğurmuş olduğu gibi 1870'lere kadar süren bu resim tarzı daha öncedende belirtildiği gibi geniş alanlara ulaşarak özelikle "İsviçreli, Alman, Belçikalı, İskandinavyalı, Avusturyalı, İtalyan ve Rus sanatçıların da ilgi alanına girmiştir." (Germaner &İnankur, 1989: 22) Doğu'da uzun zaman geçiren sanatçılar arasında; "Geröme, Holman Hunt, L.C. Müller ve Horace Vernet gibileri sık sık Doğu'ya geri dönmüşler, bir bölümü de bu ülkelerde uzun yıllar yaşamışlardır. John Frederick Lewis, Kahire'de on yıl kalmış, Alexandre Gabriel Decamps bir yıl boyunca İzmir'de yaşamıştır." (Germaner &İnankur, 1989: 22)

Oryantalizm "1798'de Napolyon'un Mısır Seferi'yle başlayıp başlı başına bir okul olmamakla birlikte bütün Avrupa'da, Amerika'da ve hatta kaynaklandığı doğu ülkelerinde, bir yüzyıl boyunca büyük bir ilginin odağı olmuştur." (Germaner & İnankur,1989: 22-51) 1870'lerden sonra Oryantalistlerin tutumlarındaki değişimler ve yapılan resimlerin büyük bir bölümünün Akademizmin[1] gözünden düşmeye başlaması, turizmin dünya çapında önem kazanması ve fotoğrafçılığın yaygınlaşmasın yanında, Doğu'da Batı'ya olan hayranlığın artması ve Batılaşma hareketlerinin pitoresk[2] yaşamı bozmaya başlaması oryantalist etkilerin azalmasına sebep olmuştur. (Eczacıbaşı,1997: 1389-1390) Oryantalizmin tarihi anlamda son bulması "1914'de I. Dünya Savaşı'yla" olduğu bilinmektedir. (Germaner& İnankur,1989: 22-51) Oryantalist etkide gelişen resim sanatının son bulmasına yada resim tarzındaki değişime yönelik konulara vurgu yapan, 1989'da ele aldıkları "Oryantalizm ve

[1] Akademizm: Avrupa sanat akademilerinin etkisi altında üretilen bir resim, heykel ve mimari tarzına verilen addır. (https://en.wikipedia.org/wiki/Academic_art)

[2] Pitoresk: Hollandalı ressamların on yedinci yüzyılda resimdeki gelişmeleri tartıştıkları gibi, kabaca "klasik olmayan" veya "akademik olmayan bir şekilde boyanmış" anlamında, resimdeki bir konuyu tasvir etme biçimine uygulanır. (https://en.wikipedia.org/wiki/Picturesque)

Türkiye" adlı kitabında Semra Germaner ve Zeynep İnankur tarafından şu şekilde ifade edilmektedir.

> *"(...) insanları ve manzaraları doğalcı bir biçimde anlatan Kuzey Afrikalılar; şiddet, erotizm ve zorbalık sahneleri resimleyen sanatçılar; doğu figürlerini ve mimarlığını gayet titiz ve ayrıntılı bir doğrulukla inceleyen Gerome ve okulu 1870'lerde İzlenimciliğin ortaya çıkmasıyla, Oryantalizme olan ilgi bir oranda azalmış" daha sonrasında "resimde ışık sorunlarıyla uğraşan bu iki farklı görüşü birleştirmeye ve İzlenimciliğin yeniliklerini değerlendiren Eugene Fromentin ve Gustave Guillaumet, bu türe yeni bir canlılık getirmişlerdir."* (Germaner & İnankur, 1989: *51)*

1880'lerde "Londra, Paris, Avrupa ve Amerika'nın" bazı yerlerinde de farklı zamanlarda birbirini takip eden sergilerin düzenlenmesi bir yana Oryantalist etkilerin görülmeye devam ettiğini görürüz. Özellikle Fransız Oryantalistlerinin 1890'da kurmuş oldukları "*Salon National des Beaux-Arts'da*" sanatçıları yaptıkları çalışmaları sunmaya devam etmesi Oryantalist Resmin etkili bir şekilde ilerleyişini sağlıyordu. Fakat 1893 yılında kurulan "*Societe des Peintres Orientalistes Français*" (Fransız Oryantalist Ressamlar Derneği) farklı bir yol izlemeye yöneliyor bir yandan yeni farklılıkla heyecanın sürmesi hedefleniyordu. Bu bağlamda "Yakın ve Ortadoğu" bir yanda da Uzakdoğu'nun da içinde bulunduğu ülkelerin farklı yapıdaki "ırklarını" tanımaya yönelik "eski sanatlarını ve uygarlıklarını eleştirmek, incelemek ve yerel üretimlerinin kalkınmasına katkıda bulunmak" (Germaner & İnankur, 1989: 51-52) gibi amaçlarla ilerlendiği görülür. Yine bu bağlamda 1893'te başlayan Fransız Oryantalist Ressamların kendi salonlarındaolan "*Salon des Peintres Orientalistes*" (Oryantalist Ressamlar Salonu) sergiler düzenlemişlerdir.

Endüstri Sarayı'nda açılan "*İlk retrospektif İslam Sanatı Sergisi*" (Germaner & İnankur, 1989: 51-52) Oryantalizm etkiyi sonuna kadar hissettirir. Bu sergi derneğin amacına yönelik yapılmış olan önemli bir sergi olması açısından büyük önem taşıyordu. Bir yandan "*Societe des Peintres Orientalistes Français"*nin (Germaner & İnankur, 1989: 51-52) kurulmuş olmasının ortama kazandırdıkları, bir yandan da Avrupa sanatçısının "değişen zevklere uydurarak daha modern bir üslup" (Germaner & İnankur, 1989: 51-52) geliştirmeye

yönelmesi sonucu "*Cezayir'de Villa Abdel Tif*" çevresinde kurulan bir "*Kuzey Afrika*" (Germaner & İnankur, 1989: 51-52) okulu oluşturulur. Akademik tarzın ön planda olduğu resimler yapan sanatçılar bir süre sora öncü Ressamlar tarafından dışlanırlar. Öncü Ressamların gözünden düşen "Doğu değil, onun anlatım üslûbundaki eksiklikti." (Germaner & İnankur, 1989: 51-52) Her ne kadar Doğu zamanla Avrupa'ya yönelik ilgiler geliştirsede, özellikle ileride Türk Resim Sanatının Batılılaşma evresi içinde görülebilen Oryantalist etkilerin 1970'lerde yeniden ilgi odağı olmaya başlaması yeni gelişmeleri de beraberinde getirecekti. Bu yeni gelişmeler Osmanlı'da başlayan Resim Sanatındaki etkiler sonrasında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar belki de etkilerini sürdürecekti. Özellikle 1970'lerde bir silkelenme sürecine giren sanatın 20. yüzyılda yapılanma ihtiyacı ile, süre gelen eğitim ortamlarının genişlemesi, akademik sanatçıların önemini tekrar öne çıkartacak bu da "Oryantalizmin bir kez daha moda olmasına yol açmıştır" (Germaner & İnankur, 1989: 51-52) Bunun en büyük sebebi coğrafi olarak "Arap petrol zenginlerinin canlandırdığı Oryantalist sanat pazarının bir sonucudur." (Germaner & İnankur, 1989: 51-52)

2. ORYANTALİST ETKİLER VE RESİM SANATI

2.1. ORYANTALİST ETKİLER

Genel bağlamda ele alınan Oryantalist etkilerin özellikle 19. yüzyılda baskın bir şekilde ortaya çıkması, evrensel sanat çevrelerini etkilediği gibi doğunun tamamını da etkisi altına alarak Oryantalist Resim Sanatı anlayışının gelişmesini sağlamıştır. "Osmanlı Devlet'inin gücünü yitirip, dağılmaya yöneldiği 19. yüzyılın sonlarında" (Germeç, 2018: 1371-1372) sosyal anlamda gelişmelerin görülmeye başlanmasıyla, Batıdaki yenilik hareketlerine ayak uydurma çabasıtaklit derecesinde kalmıştır.

Osmanlı kendi içerisinde düşüşler yaşarken Avrupa'ya uyum sağlamak kolay olmamış, Doğuda "kültürel birikim (arkeoloji), sosyal yaşam, doğa ve insancıllık" (Germeç, 2018: 1371-1372) gibi özelliklerin Avrupa'da benimsenen Rönesans dönemiyle birlikte Resim Sanatının kaynağı olduğu görülmüştür. Batının "bilimsel ve teknolojik" (Germeç, 2018: 1371-1372) gelişmeler üzerinde durduğu döneme de denk gelen Osmanlının geniş sınırları içerisinde birçok kültürün barındığı çok uluslu devlet yönetimi bir yandan gevşemiş ve parçalanmanın eşiğine gelmiş bir Osmanlı Devleti imajı oluşmuştur. Batıda sanayi devriminin başlaması Batıyı daha da geniş coğrafyalara yöneltmiş "örgütlenmeye açık kültürel yapısı özelliğiyle; sınıfsal kaygıları, çevreyi, kirlenen doğayı sanatın konusu" (Germeç, 2018: 1371-1372) odağına almasıyla birlikte sanatın doğada olanı incelemesi bir süre Resim Sanatında oluşan baskıcı isteklerin geride kalmasına yaramış, Avrupa Resminde yeni arayışların en önemli etkilerinden olmuştur.

18. yüzyılda ön plana çıkan "yeni bilimsel düşüncelerin" (Hauser, 1984: 109) öneminin fark edilmesiyle İngiltere, Fransa ve Almanya gibi Avrupa ülkelerinin tümünde yeni eğitim ortamlarının doğması ve araştırma ortamlarının kurulması amaçlanmıştır. Burada İngiltere sömürgeci bir politika izlerken, Fransa sanat ve edebiyat yenilikleri geliştirmeye yönelmiş, Almanya gibi takip etme süreci yaşayan ülkeler gelişmelere sonradan dahil olmuş aynı zamanda destek görevi görmüştür. Avrupa'da Resim Sanatı üzerindeki baskıların, Burjuva sınıfı portre resmi siparişleriyle kısıtlı bir yarış ortamı üretmesi ve sarayın baskılarıyla dini inancı ön plana alan resimlerin talep edilmesi, Avrupalı sanatçılarda 19. yüzyılda bir isyan

düzeyine gelinmesine sebep olmuştur. Bu konuda *Arnold Hauser* 1984'te yazmış olduğu "*Sanatın Toplumsal Tarihi*" adlı kitabında sanatçıların yaşadıkları sıkıntılı konulara ve özellikle Rönesans Sanatının Avrupa Resim Sanatında gösterilen gelişmelerin yanında bu türden beklentilere karşılık vermek zorunda kaldığına değinmiştir.

Oryantalizmi etkili hale getiren olaylar, aynı zamanda; Oryantalist Resim anlayışının yayılmasını ve ulusal çapta anlaşılmasını sağlamıştır. Daha önce bahsettiğimiz tarihsel olaylar doğrultusunda Oryantalizmin doğuşunun sebepleri ve etkileri; "Napoleon'un Mısır Seferi, Cezayir'in Fransızlar tarafından alınması, Yunan Bağımsızlık Savaşı, Kırım Savaşı gibi siyasi olaylar ile" (Eczacıbaşı, 3, 1997:1389) yaşanmış diğer tarihi olayların etkileri Oryantalist hareketlerle Avrupa'yı yenileşmeye ve yeni heyecanlar aramaya yöneltmiştir. "Doğu bilimlerini araştırma okullarının kurulması, Mısır bilimine karşı duyulan ilgi, seyahat koşullarının düzelmesi, çeşitli uluslararası sergilerde İslam kültürünün tanıtılması" (Eczacıbaşı, 3, 1997:1389) gibi etkilerin doğmasına, "Doğunun bilim, tarih ve sanatına duyulan ilgiyi artırmıştır." (Eczacıbaşı, 3, 1997:1389) Bu ilginin artmasıyla birlikte özelikle 18. yüzyılda ortaya çıkan egzotizmin etkisinde üretilen resimlerde Doğu her yönden Avrupa'yı etkilediği gibi kendi içerisinde de etkilerini görmeye başlamış, "sonuç olarak, doğuluya pek önem vermeyen ve Doğu üsluplarının bir derlemesi olmaktan pek öteye gitmeyen egzotizm, yerini 19. yüzyılda daha gerçekçi ve ciddi bir anlayışın egemen olduğu Oryantalizm'e bırakmıştır." (Eczacıbaşı, 3, 1997:1389)

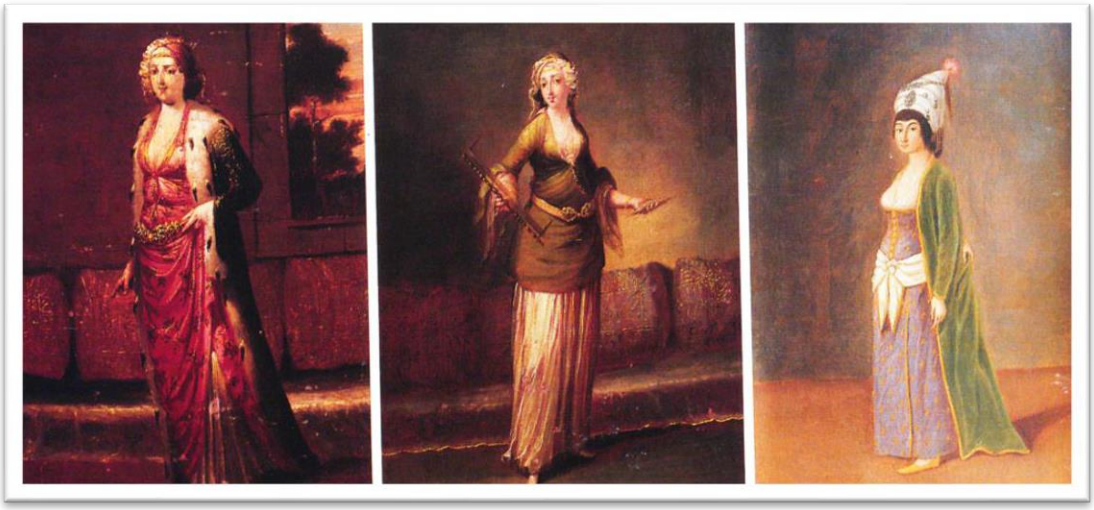
Oryantalist etkilerin kendisini göstermeye başladığı dönem olarak 18. yüzyılda "Bizans'tan beri İstanbul ile olan yakın ilişkilerinden ötürü Gentile Bellini, Carpaccio, Crivelli, Tiziano ve Mansueti gibi Venedikli sanatçılar; yeniçeriler, sarıklı elçiler, Şam kumaşından kaftanlar giymiş tüccarlar gibi Doğulu figürleri resimlerinde en çok kullanan ressamlar olmuş." (Eğribel, 1990: 122) Yine aynı dönemlerde Leonardo ve Michelangelo'ın Doğuyu görme çabaları Oryantalizm etkisini ortaya koyarken, Osmanlı'ya ilginin olduğuna da dikkat çektiği gibi Batı da klasik ressamlar da bu durumdan etkilenmiş, "Rubens, Titian, Rembrandt" (Eğribel, 1990: 122) gibi öncü sanatçılar hayali doğuyu resimlerine aktarmıştır. "O zaman Doğu denilince özellikle Osmanlı anlaşılacak" (Eğribel, 1990: 122) gibi bir anlayış da ortaya konmuş oluyordu.

Sanatçıların Doğuyu resmetmeye çalışmaları, zamanla Doğuda gördükleri, özellikle Romanesk[3] döneme denk gelen süreçte İslam sanatından etkilenen Batılı sanatçılar tarafından "birçok geometrik biçim ve arma figürlerinin Batı'da kullanılmaya başlanmasına sebep oldu." (Erengezgin, 2002: 5-6) Bu etkileşim Oryantalizmin tam tersi bir duruş sergiliyordu. Doğu'da özellikle el yazmalarında bulunan "Küfi yazı Avrupa dekorasyonundaki motiflere yansıdı." (Erengezgin, 2002: 5-6) Aynı zamanda büyük bir öneme sahip olan Geleneksel Doğu Sanatında birçok alanda kullanılan özellikle de "Arapların geometrik, girift örgü ve örgü gülleri de Batı Tezhibini etkiledi." (Erengezgin, 2002: 5-6) Doğunun motif ayrıntısında kendini ortaya koyan İslam'ın bu kültürel yönünün "İspanya'nın Mozarab El Yazmaları ve Minyatürleri aracılığıyla Batı'ya yayılmasıyla İspanya ve Güney Fransa'da yapılan minyatürlerde" (Erengezgin, 2002: 5-6) Arap kültürü etkisinin izleri görüldüğü gibi Batı estetiğinin gelişiminde rol oynadığını belirtmek yanlış olmayacaktır.

Doğu etkisiyle yapılan resimlerin bir kaynak ya da bilgilendirme amacıyla da yapılıyor olması, Oryantalist bakış etkisindeki Avrupa için büyük önem arz ediyordu. "XVIII. yüzyıl Fransız ressamlarının *Turquerie*[4] konularında kullanmak üzere gerçek modeller bulmak için İstanbul'a gitmeleri gerekmiyordu." (Germaner& İnankur, 1989: 67) Fransa Osmanlıyla kurduğu güçlü ilişkilerinin de etkisiyle zamanla Avrupa'da Doğuyu tanıtan ülke rolünü üstlenmiştir. (Eğribel, 1990: 122) Bu ilişkilerin getirdiği etkilerden biri olan *Turquerie* modasını aşağıdaki örneklerle ele alabiliriz.

[3]Romanesk: 1066 yılında Normanların İngiltere'yi fethetmesiyle başlayan sanat akımı. İngiltere'de Norman üslubu, Avrupa'da ise Roman üslubu- Romanesk olarak adlandırılır.
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Romanesk_sanat)

[4]Turquerie: "Türk Hayranlığı" 16. Yüzyıldan 18. Yüzyıla kadar Tür sanat ve kültüründen etkilenen Batı Avrupalılar (özelikle Fıransızlar) tarafından bu sanat ve kültürün taklit edildiği moda akımına verilen addır. (bkz. Ziya Gökalp, "Türkçülüğün Esasları")



Görsel 4, Resim: Jean-Baptiste Van Mour izleyicisi *"İç Mekânda Doğulu Kadın"*, ahşap üzerine yağlıboya, 35.5 x 26 cm.

Görsel 5, Resim: Jean-Baptiste Van Mour izleyicisi *"İç Mekânda Doğulu Kadın"*, ahşap üzerine tuval yağlıboya 35.5 x 26 cm.

Görsel 6, Resim: Anonim, *"Sultanın Cariyesi"*, ahşap ahşap üzerine 35 x 24 cm.

Avrupa'da Doğu'yu tanımak ve tanıtmak amaçlı yapılan resimlerin etkisi büyüyünce bir moda akımı oluşuvermiş, adeta Avrupa ve Osmanlı arasında kültürel alışveriş ortamı doğurmuştu. Bu gibi Oryantalist etkilerin oluşmasını; elçiliklerde görevli sanatçılar, farklı ülkelerden gelen sanatçılar ve Avrupalı gezginlerin desinatörlerinin[5]de ilgi duyulan Osmanlı coğrafyası hakkında yapılan araştırmalar neticesinde tarihi kalıntıları resimlerine eklemeleri sağlamıştır. Semra Germaner ve Zeynep İnankur'un "Oryantalizm ve Türkiye" adıyla 1989'da yazdıkları kitapta yer alan şu sözleri bu durumu anlatır niteliktedir;

> "*İstanbul'da Fransız Elçisi olarak bulunan Choiseul Gouffier'nin yönetiminde Armand-Charles Caraffe, Fauvel, L.-F. Cassas gibi ressam ve desinatörlerden oluşan bir ekiple gerçekleştirilen Voyage Pittorescjue de la Syrie, de la Phenicie, de la Palestine et de la BasseEgyptebu konuda ilginç bir belgedir. 1763 yılında Nicholas Revett genç topografya*[6] *sanatçısı William Pars'ı Anadolu'daki Helenistik kalıntıları incelemesi için beraberinde götürmüştür. Bu geziyi "Society of Dilettanti" adlı*

[5] Desinatör: Kitap ya da dergi gibi yazılı eserlerin çizim, resim ve uygulamalı sanatın diğer yöntemleriyle resimleyen sanatçıya verilen isimdir. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Desinat%C3%B6r)

[6] Topografya: Bir arazi yüzeyinin tabi veya suni ayrıntılarının meydana getirdiği şekil olup, bu şeklin kağıt üzerinde harita ve tablo şeklinde gösterilmesiyle ilgili ölçme, hesap ve çizim işlerinin hepsidir. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Topo%C4%9Frafya)

kuruluş desteklemiştir. Sir Richard Worsley ise 1786 da yaptığı doğu gezisinde yanına mimar ve ressam Willey Reveley'i almıştır." (Germaner & İnankur, 1989: 67)

Doğuyu konu edinen Avrupalı sanatçıların resimlerinin tanınması "Paris, Berlin gibi Batı merkezlerinde" (Eğribel, 1990: 93) Doğu'nun sanatını anlatan eserlerin sergilenmesi ile sağlanacaktı. Açılan müzelerde Avrupa'ya Oryantalist resim dönemi örneklerinin akademik anlamda da yer alması Oryantalizmin gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Oryantalist anlayışın doğuda da anlatılarak resim alanında eğitimin ilerletilmesine ilişkin verilen çabalar doğrultusunda Fransız sanatçı Guillemet'in "İstanbul'da İlk Özel Resim Akademisinin" (Demirsar, 1989: 9) Eylül 1874' de açılmıştır. Beyoğlu'nda 1877 yılında kurulacak olan akademinin temelleri atılır. Akademik olarak açılan bu yol Türk Resmine Batılı anlamda büyük etkiler sunacağı gibi Oryantalist Resmin Doğu'da da anlaşılmasını sağlayacaktır. Sanat eğitiminde önce ağır basan mimarlık eğitimi olacaktı. Okulun müdürlüğünü üstlenen sanatçı resim dersleri vermiş daha sonrasında da "19 Ekim 1877'de padişahın onayını" (Demirsar, 1989: 9) almıştır. Bu ve bunun gibi Oryantalist etkilerin katkıları Doğuda büyük yankı uyandırdığı gibi, Oryantalist Resim anlayışı özellikle Fransız ressamlarına çok şey katmıştır. Bu konuda, Germaner ve İnankur'un Hector de Callias'dan alıntıladıkları ifadelere yer vermek doğru olacaktır.

"Doğu ülkelerindeki aşırı ışık altında sanatçının paleti de aynı ölçüde duyarlı olmalıydı. Işığın niteliklerinin farkına varılması ve bunun boyaya aktarılması 1864 yılında Fransa'da Oryantalist resmin Fransız sanatına en önemli katkısı olarak görülüyordu, izlenimci üslubun ortaya çıkmasından beş yıl önce Hector de Callias şöyle diyordu: "Fransız sanatı Doğu tutkusuna çok şey borçludur. Bu tutku Fransız sanatına o zamana kadar onda olmayan bir şeyi ışık ve güneşi vermiştir. Louvre'daki Fransız Galeri'sinde aslında olmayan nedir? Bu, ne çizimdeki üslûp, ne kompozisyon bilimi, ne de renk uyumudur. Bu, güneşin ışınlarıdır" (Germaner & İnankur, 1989: 47) *demiştir.*

Bu etkilere bir diğer örnek; İstanbul'un Osmanlılar tarafından fethinden sonra İstanbul'a gelen gezginlerin ve ressamların yaptıkları resimlerin daha hızlı Avrupa'ya yayabilmek ya da Oryantalizm boyutunu geliştirmek adına Avrupalı sanatçıların Doğu'yu gezerken

tutukları notlardır ki, bunların en çok etkileyen öğelerinin; kıyafet, erkek tiplemeleri, kadın tiplemeleri, yemek, içtikleri şerbet, doğa, mimari yapı vb. notlar olduğu düşünülürse, Avrupa'da bunu iyi anlatabilmesi için bir ressamın en iyi ve hızlı olacağı yöntem, baskı resimdi. Bu sebepten dolayı baskı sanatının altın çağı diyebileceğimiz Oryantalist baskılar ünlü hale gelmişti. (Germaner & İnankur, 1989: 18- 47)

2.2. ORYANTALİST KONULAR

Oryantalist ressamların ortaya koyduğu çalışmalar, konu açısından figürlü konular ve manzara konuları olarak ikiye ayrılır. Figürlü konuların olduğu, figürlü kompozisyonlar daha çok Doğuyu tanıtan hikayeleri anlatan resimleri kapsar. İkinci gurup ise, manzara ve arkeolojik görünümlerin ön planda olduğu Doğunun mimari görselliğini işleyen, kentin ve sosyal ortamın sunulduğu resimlerdir. Nochlin 'den aktaran Zeki Coşkun "Edward Said ve Sanat Tarihinde Değişimler" adlı makalesinden, 2019;

> *Fiziksel olarak ortada görünmeyen Avrupalı, duyusal olarak resme dahildir. Resim onun bakışıyla üretilmektedir.*
>
> - *"Doğu'dan bir görünüm, Batılı'nın gözünden betimlenmekte, tuvale taşınmaktadır.*
> - *Erotizm dışında, oryantalist resmin bir başka yaygın teması savaş, vahşete varan şiddet sahneleridir. Bu da "doğu içi"dir, oraya özgüdür. Nochlin, Batı'nın bundan azade tutulduğuna vurgu yapmaktadır.*
> - *Resimlerde zaman'a dair bir gösterge yoktur. Durağanlık, zaman ve tarih dışılık, dinamik Batı tarafından yönetilmesi gereken Doğu imgesinin ürünüdür.*
> - *Batı'nın erotizm arayışı, harem ve esir pazarı mizansenleriyle karşılanmaktadır. Burada erotik haz değil de, kadının konumuna (odalık, kapatma, köle, esir) acıma yoluyla "görsel etik" doyuma da hizmet etmektedir."* (Coşkun, 2019: 230)

Yazarın bulgularla Oryantalist Resimde anlatılmaya çalışılanın, konunun özündeki Batı etkisindeki yanına vurgu yapmaktadır. Şöyle bir ayrıntı belirtilmelidir ki Avrupalı Ressamlar kendi öz kültürlerine ya da resim sanatı tekniklerine sadık kalmışlardır. Kaynak olarak Doğu'yu merak ettiği için gezen, sosyal yaşamı olduğu gibi yansıtan Avrupalı ressamların yanında kendi yazılı kaynaklarına bağlı kalarak harmanlama usulü içerisinde Oryantalist

Resime farklı anlamlar yükleyen ressamlar da olmuştur. Bu bağlamda ressamları etkileyen dönem olan Romantik dönemin en büyük kalıntıları resme almaktadır. Kaçınılmaz olan bu alışkanlıklar ressamlarda farklı düşünce yapılarının doğmasına sebebiyet verdiği gibi resimdeki konu seçimlerini de etkilemiştir. Bu bağlamda Delacroix'nun resimlerinde yaptığı değişlikleri ve geçiş sürecinde nelerden etkilendiğini (1984) Arnold Hauser şu şekilde ifade etmektedir;

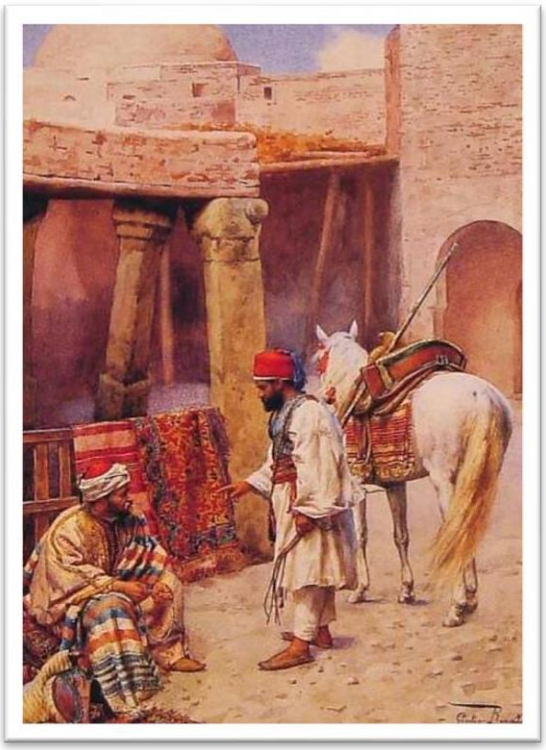
> "*(...) romantizmi, her şeyden önce, çok geniş konulara yer verdiği için sanatsal bir akım kabul ediyordu. Geleneksel Roma gezisi yerine Doğu'ya gitmesi gibi, Antik Çağın klasikleri yerine, kendisine kaynak olarak, Dante ve Shakespeare, Byron ve Goethe gibi erken ve geç romantik dönemlerin şairlerini almıştır. Bu şairlerin konularına duyduğu ilgi, onun Ary Scheffer ve Louis Boulanger, Decamps ve Delaroche gibi sanatçılar arasındaki tek ortak yöndür*." (Hauser, 1984: 197)

Oryantalist Resimlerde sanatçıların ele aldıkları konular itibariyle gerçeklik duygusunu yansıtma çabaları, bir yandan Batılı sanatçıya "ışık ve renk konularında yeni bir bakış açısı getirmelerine" (Antik & Dekor, 2003:104) sebep olmuş, resim yaparken kullanılan Doğu tonları bir süre sonra resimde kullandıkları formül ve yöntemlerin dışına çıkmalarına neden olmuştur. Oryantalist Resimlerde konular bakımdan zengin bir algı ve bakış açısı oluştuğunu görürüz, bu konuda örneklerin bir hayli dikkat çektiğini adeta Doğuyu ilgi odağı haline getiren bir bütünlük sağladığını düşünebiliriz.

> *"(...) av ve savaş konuları, kadının merkez alındığı erotik harem, hamam ve raks sahneleri, kent içinde ya da iç mekânlarda geçen gündelik hayattan alıntılar, yerli kıyafet ve tiplerin tanıtıldığı kıyafet albümleri, portreler, çöl, vaha ve bedevilerin hayatları, İslam diniyle ilgili ibadet sahneleri ve Kutsal Topraklar'ın fon oluşturduğu İncil ve Tevrat öyküleridir. İkinci grubu meydana getiren manzaralar ise arkeolojik sitelerin ve anıtların tanıtıldığı resimler ile İslam mimarlığı ağırlıklı kent ve doğa görünümlerdir. Bütün bu konuların en önde gelen özelliği, bunların çoğunlukla batıkların ön yargılı yorumlarına dayanmasıdır."* (Germaner & İnankur, 1989: 42)

Yukarıda belirtilen konular ve kompozisyon bilgilerinin dışında Avrupalı sanatçıların resimlerinde İslam dinini anlatan "camide ibadet sahnesi oldukça azdır." (Germaner & İnankur 2008:198) Bunun sebebi Osmanlı Devleti döneminde İslami kurallara göre hareket etmeleri gereken Avrupalı sanatçıların İslam dininin yaşandığı mekanlara girebilmesinin dönemin padişahının fermanı alınarak yapılmasından kaynaklanıyor olmasıdır.

Bir diğer önemli resim öğesi olan Türk Halıları kültür bakımından adeta Doğunun dili olmuştur. Orta Asya'dan gelen Türk halı sanatı büyük kültür öğelerinden görülmüştür. Oryantalist sanatçılar için önemli olmasının en önemli sebebi; halıları dokuyan Doğulu kadınların yaşamlarından izlerin barınması ve doğuda yaşanan hikayeler de, efsanevi ya da mitolojik unsurları da içerisinde barındırması yönüyle doğuyu anlatan önemli bir zanaat öğesi olarak öne çıkmasıdır. Günümüzde hala yaşayan Oryantalist sanatçıların Doğu halılarını resmetmeleri Doğuyla bütünleşmiş bir hale gelmiştir. Bu bağlamda 2013 yılında güzel bir araştırma yapan Elvan Özkavruk Adanır ve Berna İleri "Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nde" (Aytaç, 2012: 97-98) yazdıkları "Oryantalist Resimlerde Türk Halıları" (Aytaç, 2012: 97-98) isimli makalede Türk halılarına çokça yer vermiş ve Oryantalist resimdeki önemine vurgu yapmışlardır.



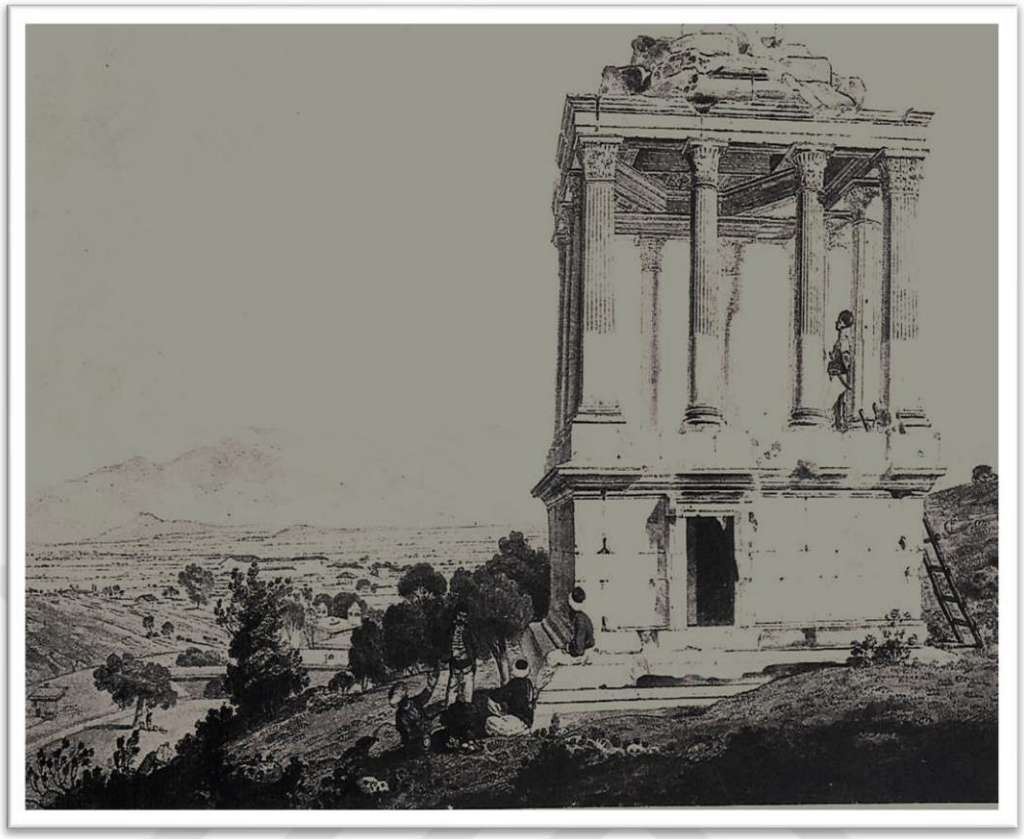
Görsel 7, Giulio Rosati, *"Halı Satıcısı",* (1858-1917)



Görsel 8, Giulio Rosati, *"Köle Pazarında Yeni Gelen Köleleri İncelerken",* (1858-1917)

Avrupa'da Rönesans Dönemi Ressamları'nın Türklerin dokuma halılarından etkilenmeleri ve birçok ülkeye Doğu halılarının götürülmesi "renk ve yaşayış karakterleriyle" (Aytaç, 2012: 97-98) batı resmine katkı sağlamıştır. Oryantalist Resimleri en iyi süsleyen, renkli halı üzerindeki yerleşimi, motifler ve doğu kültürünü net gösteren halılar, özellikle de İran Tebriz halıları en ünlü olanlardır.

Avrupalı sanatçıların resimlerinde, Doğu sınırları içerisinde Helenistik değerlerin, metruk yerler olarak tasvir edilen antik dünya kalıntılarının gerçekçi bir şekilde gösterilerek ele alınmasının yanında bilinen Doğunun gelenek ve göreneklerinin ilgisi yönünde Hristiyan âleminin öykülerinin de içinde barındığı mekânlar seçilerek resme aktarılmıştır. "Batı geçmişte, geleneksel görüş açısına göre kendi bulunduğu konumu, doğayı idealleştirerek ele alırken," (Eğribel, 1990: 94) 19. yüzyılda baş gösteren burjuva sınıfının istekleri doğrultusundaki Oryantalist konulu resimlerin "kendi bakış açısına ve dünya görüşüne göre kendi doğasını gerçekçi bir biçimde ve sınırlı bir biçimde ele" (Eğribel, 1990: 94) alınmasını istemiştir. Batıda Resim Sanatının belirleyici unsurları bir yana Doğuyu konu alan ressamlar "farklı manzaralar, mekânlar içinde, egemenlik ilişkileri içinde değerlendirecektir." (Eğribel, 1990: 94)



Görsel 9, William Pars, *"Milâs'da Mezar Anıtı",* British Museum, Londra, (1799)

Belki de sadece bir dönemi kapsayan Oryantalist Resim akımın oluşumu ve ilerleyişine denk gelen durumu Avrupalı sanatçıların yeni keşfettikleri "kendi bakış açısı ve dünya görüşüne göre önyargılı olarak ele alacak, bakış açısını Doğuyu da içine alacak biçimde, hayali olsada" (Eğribel, 1990: 94) ileriye götürmüşlerdir. Bu bakışa bütün sanatçıları ya da bütün Avrupa'yı katmak acımasızca olurdu. "Burjuvazi kendilerini gündeme getirecek ve yatırım yapılacak resim olarak Oryantalist Resmi öne" (Eğribel, 1990: 94) çıkarmış olacaklardı.



Görsel 10, Georges Washington, *"Atlılar"*. Dolmabahçe Sarayı, İstanbul

Dönemin oryantalist resimlerinde sık sık konu edilen "savaş sahneleri, vahşet konusunun işlenmesine imkan" (Germaner & İnankur, 1989: 42) tanıyarak figürlerin hareketli olarak tasvir edilmesine olanak sağlamıştır. Daha çok "Arnavutlar ve yeniçerilerin ele alındığı bu resimlerde doğuluların yaptığı zulüm" (Germaner & İnankur, 1989: 42) anlatılırken ayrıntılarda "sancaklar, silahlar, doğulu erkeklerin görkemli çıplaklıkları, yaralı insanların ve atların yarattığı korkunç görünüm, kanlanmış ipekli kumaşlar, başı bozuklar" (Germaner & İnankur, 1989: 42) resmediliyordu. Buna karşın "Batılıların Doğululara yaptıkları genellikle konu" (Germaner & İnankur, 1989: 42) edilmiyordu. Oryantalizmin bilimsel yanının ne kadar önemli olduğunu bilen akademik sınıfın yaptığı resimler öyle dikkat çekiyordu ki belki de diğer ressamlarla aralarında bir yarış söz konusu olduğundan Oryantalist konuları işlerken saptırıp kendi hikâyelerine yer veriyorlardı.

"Oryantalist Resimlerde genel anlamda bir konu ortaklığı görülmesine karşın," (Antik & Dekor, 2003: 104) sanatçılar kendi tarzlarında konuları resmediyordu. "Bir tür belgesel niteliği taşıyan bu resimlerde" (Antik & Dekor, 2003: 104) anlatımın ikna edici olması önemliydi. Bir süre sonra bu inandırıcılık duygusunun yansıtılmaya çalışılması 19. yüzyılda sanatçının kendi üslubuyla resimlerini ortaya koymasının yanında Oryantalist Ressamlar arasında "bazı ortak üslup özellikleri" (Antik & Dekor,1999, s.79) görülmesine sebebiyet

veriyordu. Daha çok dikkat çeken "foto-realist çizgiye varan gerçekçi yaklaşımdır." (Antik & Dekor,1999, s.79) Bu tarz çalışan sanatçılar dışında "Gerome, Ernst, Dentseh" (Antik & Dekor,1999, s.79) gibi Oryantalist Ressamların işledikleri konular bakımından ayrıntılarda işçilik tarzı da açıkça görülür. Bu konuda *Arnold Hauser'un* şu sözleriyle; *"19. yüzyıldan sonra sanatçıların amacı o derece kişiselleşmiştir ki, artık kimse hazır formülleri kabul etmeye yanaşmamış, herkes kişisel anlatım yollan bulabilmek için çaba sarf etmeye başlamıştır."* (Hauser, 1984: 44) diyerek sanatçıların tutumunu belirtmiştir.



Görsel 11, Jean-Leon Gerome *"Nargile Yakan Kadın",*
Tuval Üzeri Yağlıboya, 54,6x66 Cm. Özel Koleksiyonu, (1898)

"Vahşetin ve ölümün yanı sıra, erotizm de dönemin Avrupa'sına çok çekici gelen bir konuydu." (Germaner & İnankur, 1989, s.42) Ayrıca Avrupalı sanatçıların yaptıkları Oryantalist Resimlerde "harem, hamam ve esir pazarı sahneleri, alıcıların erotizm merakını tatmin eden bir araçtı." (Germaner & İnankur, 1989, s.42) Hıristiyan âleminde yapılan resimlerde bu tür konular ele alınamadığından Doğu gayet ideal bir bölge olduğu gibi Avrupa'da Oryantalist konulu resimlerin tanıtılması yönünde belge niteliği taşıyordu. Oryantalist sanatçıların Burjuvanın ve seyircinin isteklerini, arzularını içerisinde barındıran, kendi ahlaki değerlerinden uzakmışçasına Doğuda görmek heyecan verici olacaktı. Doğu

kadın figürünün harem sahnelerindeki ve hamamda konu alınan o şehvetli görüntüsünün Batılılar tarafından ilgi görmesindeki sebeplerden biri de Batılıların bu mekânlara hiç girmemiş ve bu kültürel ortamlar hakkında net bir bilgiye sahip olmamalarıdır. "Dolayısıyla ressamlar bu tür resimlerde çoğunlukla gerçekçi anlatımlardan ya da yazılı kaynaklardan hareket" (Germaner & İnankur, 1989, s.42) edrek resimlerini yapmışlardır. Batıda erotik anlayışa yönelik fikirleri Arnold Hauser 1984'te yazmış olduğu *"Sanatın Toplumsal Tarihi"* adlı kitabında şu şekilde bahsetmektedir;

> *"(...) zengin ve bıkkın Epikürcüler için tasarlanmış erotik bir sanat, doğanın kısıtladığı eğlenme ve haz duyabilme yeteneğini yoğunlaştıran bir araç durumundadır. Bir yandan orta sınıf sanat beğenisi, diğer yandan David, Gericault ve Delacroix'nin klasisizmleri ve romantizmleri, daha olgun, daha normal bir kadın tipini moda haline getirecektir*." (Hauser, 1984: 43)



Görsel 12, William Pars, "*Atina'daki Akropolis'te Erekhtheion Tapmağı",* Baskı, British Museum Londra, (1799) (Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989: 49)



Görsel 13, Thomas Allom– "*Haliç'in Girişi'nden İstanbul*"(topografik resme örnek).

Oryantalist Resme ayrı bir boyut kazandıran arkeolojik kazılarla birlikte çeşitli baskı teknikleriyle birden fazla albüm yapan sanatçıların "topografik" manzara resminin de öncüleri sayıldıkları gibi birçok dilde bu bağlamda albümlerin yapılmaya başlanmasıyla "XIX. yüzyıl başı Oryantalist ressamlara malzeme sağlamış, ayrıca Avrupalılara Doğu kentlerinin ilk görünümleri sunulmuştur." (Germaner & İnankur, 1989: 47) Bu konuları daha çok çalışan sanatçılar "William Pars, William Bartlett, Thomas Allom, William Purser,

William Page ve William Leitch, L.F. Cassas, Melling, Luigi Mayer ve Dominique- Vivant Denon" (Germaner & İnankur, 1989: 47) gibi Avrupa'nın önde gelen manzara sanatçılarıdır. Arkeolojik kazılardan sonra belirledikleri konular "topografik sanatın çok popüler bir türü olan Dioramaları[7] oluşturuyor", (Germaner & İnankur, 1989: 47) bu resimler şaşılacak bir şekilde Avrupa'nın kırsal kentlerinde tanıtım amaçlı gösteriliyor daha da ileri gidilerek 18. yüzyılda Londra'da geniş alanlara yayılan panorama tiyatroları ise, dönemin önde gelen sanatçıların resimlerindeki ayrıntılarla özellikle Oryantalist konuların ön planda olduğu "Doğu ile ilgili birçok manzarayı yansıtan" (Germaner & İnankur, 1989: 47) resimlerin incelendiği sergi alanlarıydı.

2.3. ORYANTALİST KONULARI ELE ALAN SANATÇILAR

Oryantalizm kavramını, seçmiş oldukları konularla gerek Doğu-Batı sentezi içerisinde bazen de görsel harmanlamalarıyla, gerek yakın doğu ve uzak doğuyu konu edindikleri doğu görsellerini geniş çerçevede resmin konusu yaparak işleyen sanatçıların genel anlamda ele aldıkları doğulu görünümleri gerçekliğe uygun resmettikleri çalışmalarında tarihi belge niteliği taşıması yönüyle de önemsenmektedir. Bu bağlamda araştırma yazılarından yararlanıp, arkeolojik kazılardan elde edilen bulguları da resimlerine ekleyerek çalışan, özellikle 18. yüzyıl ve 19. yüzyılda Batılı Ressamlar arasında öne çıkan sanatçıları; "Jean-Leon Gerome, Amadeo Preziosi, Fausto Zonaro, Sandor Alexander Swoboda, Jean Brindesi, Fabius Brest, Adolf Kaufmann, Jean-Emile Laurent, Pierre Desire Fuillemet, François Dubois, Victor Huguet, Felix Ziem, Leonardo De Mango, Roberto Raimondi, John Frederick Lewis" (Yücel, 1998: 12) olarak sayabiliriz.

Belge niteliği taşıyan, Doğuyu bütün detaylarıyla ayrıntılı bir şekilde ele alan sanatçılar olmasıyla Oryantalizmin temsilcileri olarak belirtmenin mümkün olduğu bu ressamlar dışında, Oryantalist konuları işleyen, gerek kullandıkları tekniklerle, kendilerince belirledikleri konularla 18. yüzyıl ve 19. yüzyılda Oryantalist Resme destek sağlamış diğer

[7]Diorama: Gerçek veya kurgu bir olayın, anın veya hikâyenin ışık oyunlarının da yardımıyla üç boyutlu olarak modellenmesidir. Sergi amacıyla yapılmış üç boyutlu büyük tablo olarak da tanımlanabilir. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Diorama)

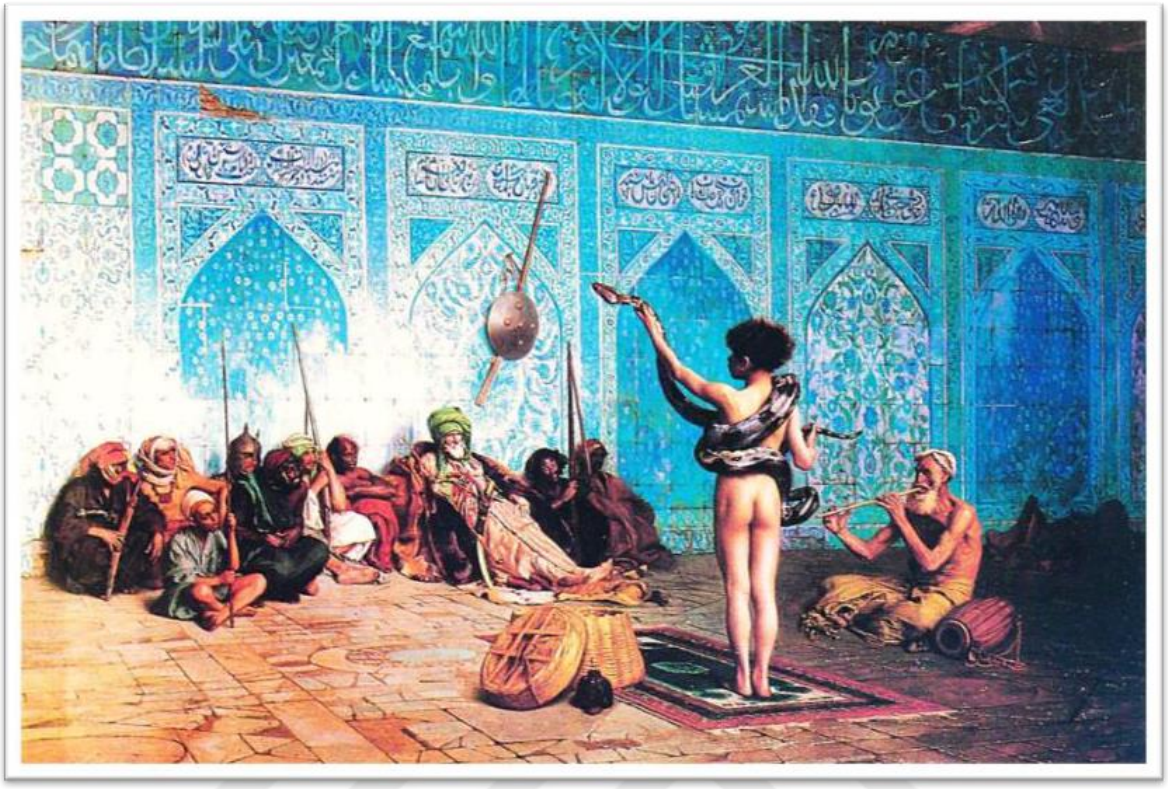
ressamlar ise ; “Paul-Louis Bouchard, Hardy Dorofield, Rudolph Ernst, Fabbio Fabbı, Y.Costa Antonio Maria Fabres, Jean-Joseph Benjamin Constant, Colonel F.Colombarı, Francesco Coleman, Francesco Ballesıo, Luis Riccardo Falero Antonio Gargiullo, Signorini Gıuseppe, Frederick Goodall, Lord Frederic Leıghton, Jean- Etienne Lıotard, Deutsch Ludwing, J.Dutey Prepaıng, Roberto Raimondi, Charles Robertson, Giulio Rosatı, Guyla Tornaı, De Felix Vısıllefroy, Rudolf Weısse” (Yücel, 1998: 12) dir. Bu saydığımız ressamların yanı sıra Oryantalist kadın ressam Maria Antoinette Izart’tan da bahsetmek mümkün. Bu dönemde yapılan en önemli Oryantalist resimler bizzat Doğuya giderek resim yapan sanatçıların eserlerinden esinlenerek ya da gezi ve araştırma amaçlı giden ressamların gravürlerinden esinle kendi atölyelerinde sahneler hazırlayan ressamların bulunmasıdır.

Bu bölümde Oryantalist Resim Sanatının oluşumuna büyük katkıları olan özelikle Fransız, İngiliz, İtalyan ve Alman Oryantalist ressamların, 18. ve 19. yüzyıla damgasını vuran Oryantalist Resim bağlamı içinde öne çıkan eserleriyle, ele aldıkları oryantalist konuların örneklendirilmesi, işledikleri konuların işlevleri bakımından ikiye ayrılması; bizlere daha belirgin bir açıklama getiren Semra Germaner ve Zeynep İnankur’un “Oryantalizm ve Türkiye” adlı kitaplarından yararlanılarak oluşturulmuştur. Avrupalı Oryantalist Sanatçılar, ikiye ayrırken dönemin özellikleri göz önünde bulundurarak sanatçıların o dönemde yeni oluşan bu resim tarzının getirdiği konu içeriği zenginliğiyle birçok farklı konuyu ele aldıkları denemelerde de bulunmuşlardır. Burada amaç dönemin önde gelen resim sanatındaki Oryantalist kavramı anlamak ya da daha iyi bir anlatım ortaya koymak olurken, sanatçılar arasında bir rekabetten bahsetmek de mümkündür. Bu bağlamda bir sanatçının erotik konuları işlerken aynı zamanda dini konuları denediğini de söylemek yanlış olmayacaktır. Birinci grup diyebileceğimiz sanatçıların işlediği Oryantalist Resim konuları daha çok Müslüman Doğu halkının ön planda olduğu gündelik hayatın karelerini içinde barındıran, yer yer iç mekânların detaylı olarak resmedildiği, figürlerin kıyafetlerindeki desen ve işlemecilik detaylarına kadar görebileceğimiz, kadın figürlerin merkezde olduğu “erotik harem, hamam ve raks sahneleri, kent içinde” (Germaner & İnankur, 1989: 42)ve “portreler, çöl, vaha ve bedevilerin hayatları, İslam diniyle ilgili ibadet sahneleri ve Kutsal Topraklar’ın” (Germaner & İnankur, 1989: 42) temel alındığı diğerresimlerdir.

Oryantalist Resmin belki de en önde gelen Fransız Okulunun yine önemli temsilcilerinden *Jean Leon Gerome* 1824 – 1904 egzotik, manzara, harem, arkeolojik ve doğulu gündelik hayatı konu alan, özellikle de doğulunun örf ve adetlerini yansıtan resimleriyle oryantalist resmin öne çıkan isimlerinden olmuştur. Oryantalist Resmin temsilcisi olan Gerome doğuya olan ilk gezisini "1854'de Almanya ve Macaristan üstünden İstanbul'a yapmıştır." (Duben, 1984: 131) Doğunun; ışıklı gökyüzü, parlak renkleri ve farklı insan ırkları ilgisini çekmiştir. 1856'da "çevreden derlediği ifadeli eskizlerinde, karakteristik görünümler yakalamaya ve etnografik özellikleri yansıtmaya" (Duben, 1984: 131) önem vermiş, daha sonrasında yapacağı resimlerinde de bu etkileri kullanmıştır. Farklı tarzları deneyerek en çok "egzotik manzaralar ve konularını antikiteden alan tarihî resimler yapmıştır." (Duben, 1984: 131)

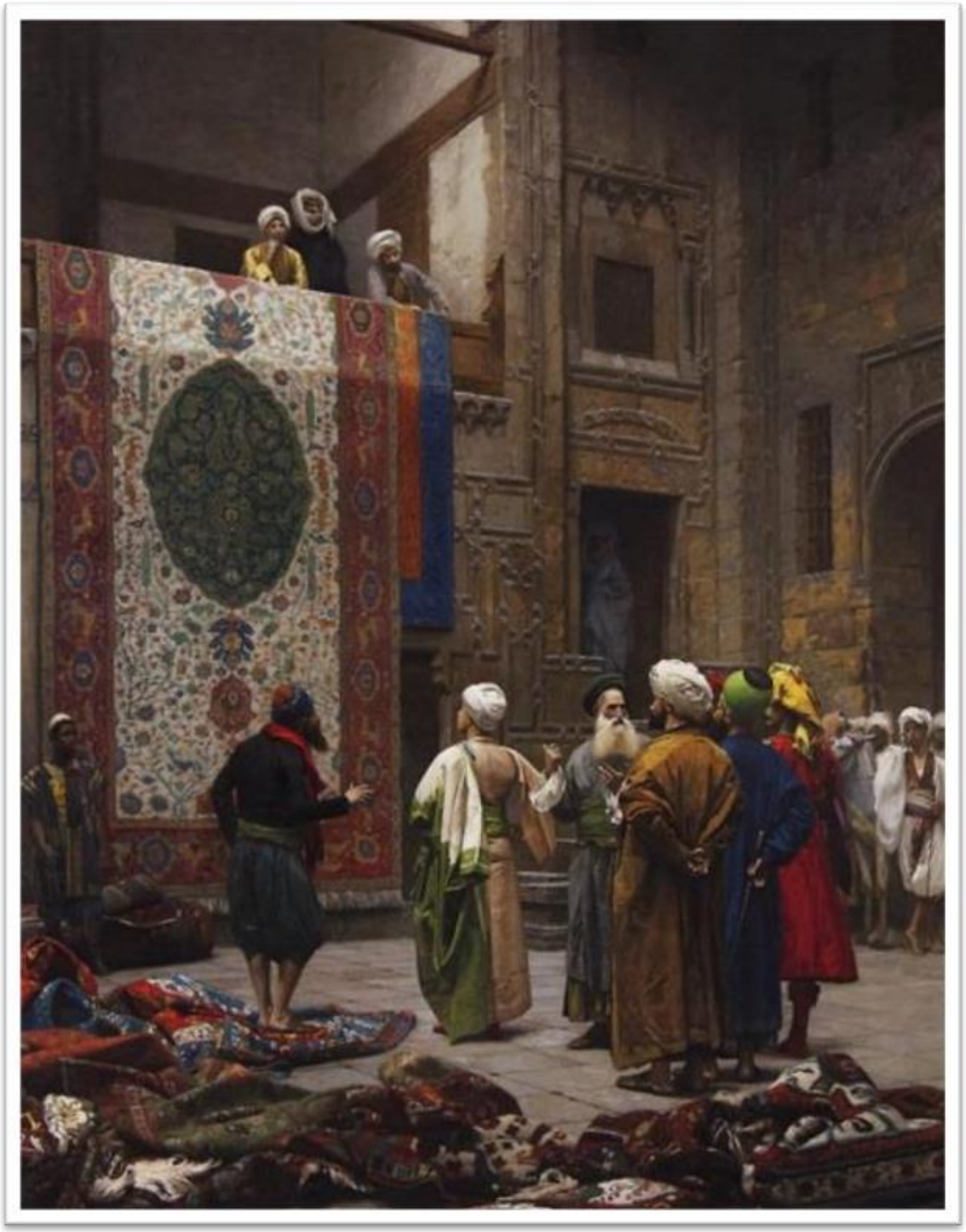
Gerome modern İslam ve doğuyu temsil eden iller olan "Kahire ve İstanbul'la ilgilenmiş" bu anlamda ürettiği önemli çalışmalardan olan "Köşkte Harem Kadınları", "Sultan ve İki Muhafız", "Muhafız", "Saray Taraçası", "Haremde Yıkanan Kadınlar ve Akağalar Başı" (Germaner &İnankur, 1989: 119-120) adlı tabloları, sanatçının seçmiş olduğu Oryantalist konuların öne çıkmasını sağlayan ilk yapıtlar olmuştur. Çalışmalarında "arkeolojik bulgulara önem verirken, doğu ülkelerinin günlük hayatının" (Germaner &İnankur, 1989: 119-120) ön planda olduğunu da görürüz.

Eserlerinde gerçekçi davranmaya özen gösteren sanatçı "Osmanlı Türk tiplerine" (Germaner &İnankur, 1989: 119-120) özen göstermiş Osmanlı Mimarisinin ön planda olduğu, kullanılan süsleme ya da bezemeyi, yazılan eserlerin içeriğindeki yazı gibi unsurları büyük bir incelikle ele alıp figüratif olgulara kadar, "örf ve adetleri" (Germaner &İnankur, 1989: 119-120) yansıtan resimler yapmıştır. Bu bağlamda ürettiği çalışmalardan bazıları ise; (Görsel 14) "Yılan Oynatıcısı", "Halı Tüccarı" (Görsel 15), "Esir Pazarı", "Hamamda Kadınlar", "Büyük Havuz", "Tutuklu", "Kudüs'de Türk Kasap", "Arnavut Beyinin Evinde Dua", "Türk Nöbetçi", "Müezzinin Çağrısı" gibi sanatçının özellikle "Ortadoğu hayatını" (Germaner &İnankur, 1989: 119-120) anlattığı eserleridir. Sanatçının Oryantalist bakış açısıyla "geleneksel kültürü nesnel simgelerle nesnelleştirerek anlattığını görürüz." (Duben, 1984: 131) Bu yüzden Gérôme'un "bilimsel ve belgesel" (Duben, 1984: 131) nitelikte resimler yapmaya özen gösterdiği gibi istikrarlı davrandığını da görürüz.

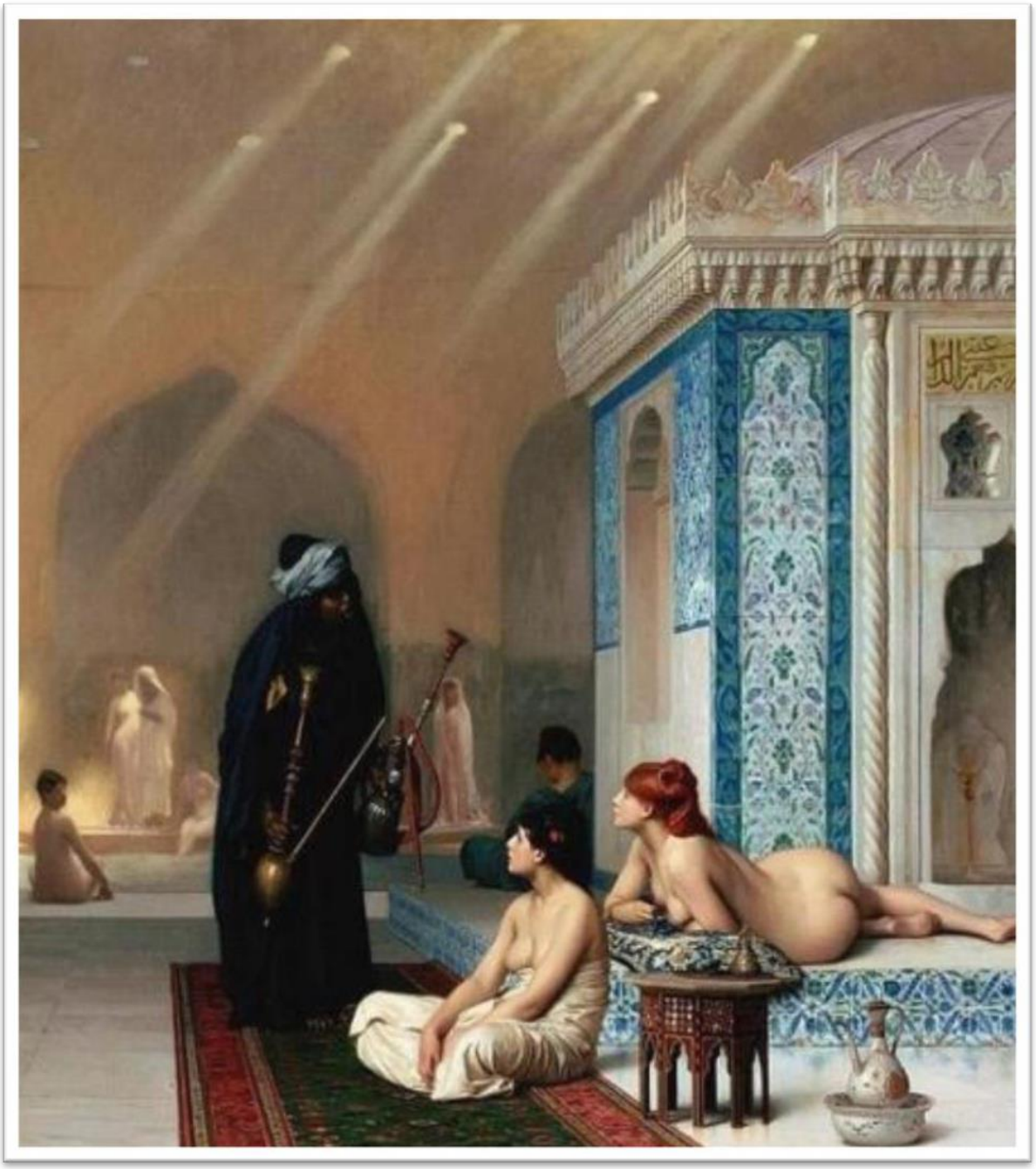


Görsel 14**,** Jean-Leon Gerome, *"Yılan Oynatıcısı",* Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown, Mass. (1860)

Görsel 14' de örneklenen Jean Léon Gérôme'un (Görsel 14) "*Yılan Oynatıcısı*" isimli eseriyle ilgili Nochlin şunları söylemiştir; Gérôme'un bu resmi "*Batı'ya ait Doğu algısının çıplak naturalist dili olarak içselleşip rafine göstergesi halini alacak 19. yüzyıl kolonyalist ideolojisinin görsel belgesidir*." (Coşkun, 2019: 230) (Nochlin, a.g.y)



Görsel 15, Jean-Leon Gerome, *"Halı Taciri"* 86,04x68,74cm,
Minneapolis Institute Of Arts

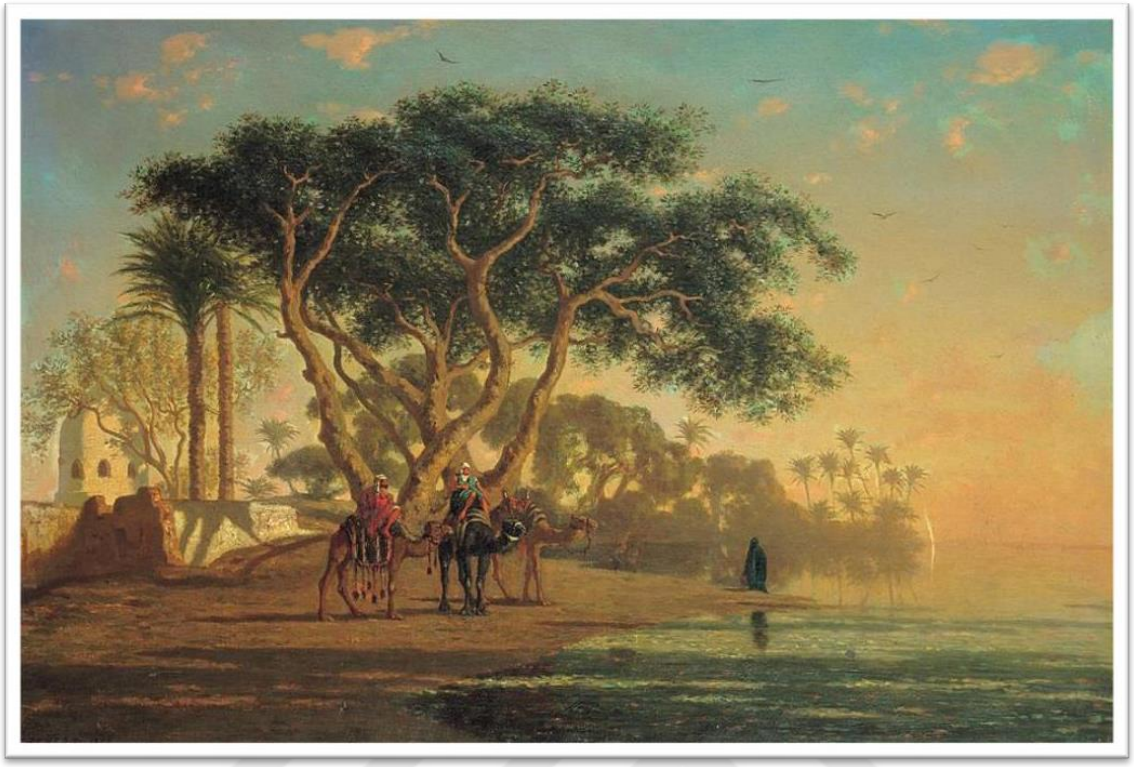


Görsel 16, Jean-Leon Gerome, *"Bursa'da Harem Havuzu",* yağlıboya.



Görsel 17, Jean-Leon Gerome, *"Kahirede Namaz Kılanlar"* 49,9x81,2cm.
Panel üzeri yağlıboya, Hamburg Kunsthalle

1819 – 1891 yılları arasında yaşamış olan *Narcisse Berchere*ise; Fransız Okulu'ndan doğa ve sosyal konulara odaklanan önemli bir diğer Oryantalist ressamdır. Sanatçının Oryantalist Resimle tanıştığı dönem 1849 ve 1850 yıllarında doğuya yaptığı "Mısır, Suriye, Türkiye, Yunanistan, Ege Adaları ve Venedik" (Germaner & İnankur, 1989: 97) sınırlarını kapsayan gezileri olmuştur. Daha sonraları gravür ve taş baskı ustası olması yönüyle de "desinatör-ressam olarak görevlendirilmiştir." (Germaner & İnankur, 1989: 97) Özellikle 1869'da dönemin önde gelen Oryantalist Ressamlarının bulunduğu bir grup ile "Gerome, Fromentin, Tournemine, Guillaumet, Charles Blanc, Philippe de Chennevieres" (Germaner & İnankur, 1989: 97) gibi sanatçılarla Mısır gezisine katılan *Berchere* eserlerinde; "Kuzey Afrika'yı ve özellikle Mısır'ı en doğru yansıtan" (Germaner & İnankur, 1989: 97) sanatçı olarak tanınır. "Nil Kıyıları", "Nil Kıyısında Kadınlar", "Çöl", "Cami Önünde", "Kudüs Surları", "Kervan", "Kervanın Molası", (Görsel 18) "Arap Vaha", "Doğu Çarşısı", "Baalbek Harabe-leri", "Bir Kervansaray", "Boğaziçi'nde Gecenin Etkisi" (Germaner & İnankur, 1989: 97) gibi suluboya ve yağlıboya çalışmaları O'nun Oryantalizm anlayışını ortaya koyan başlıca çalışmalarıdır.



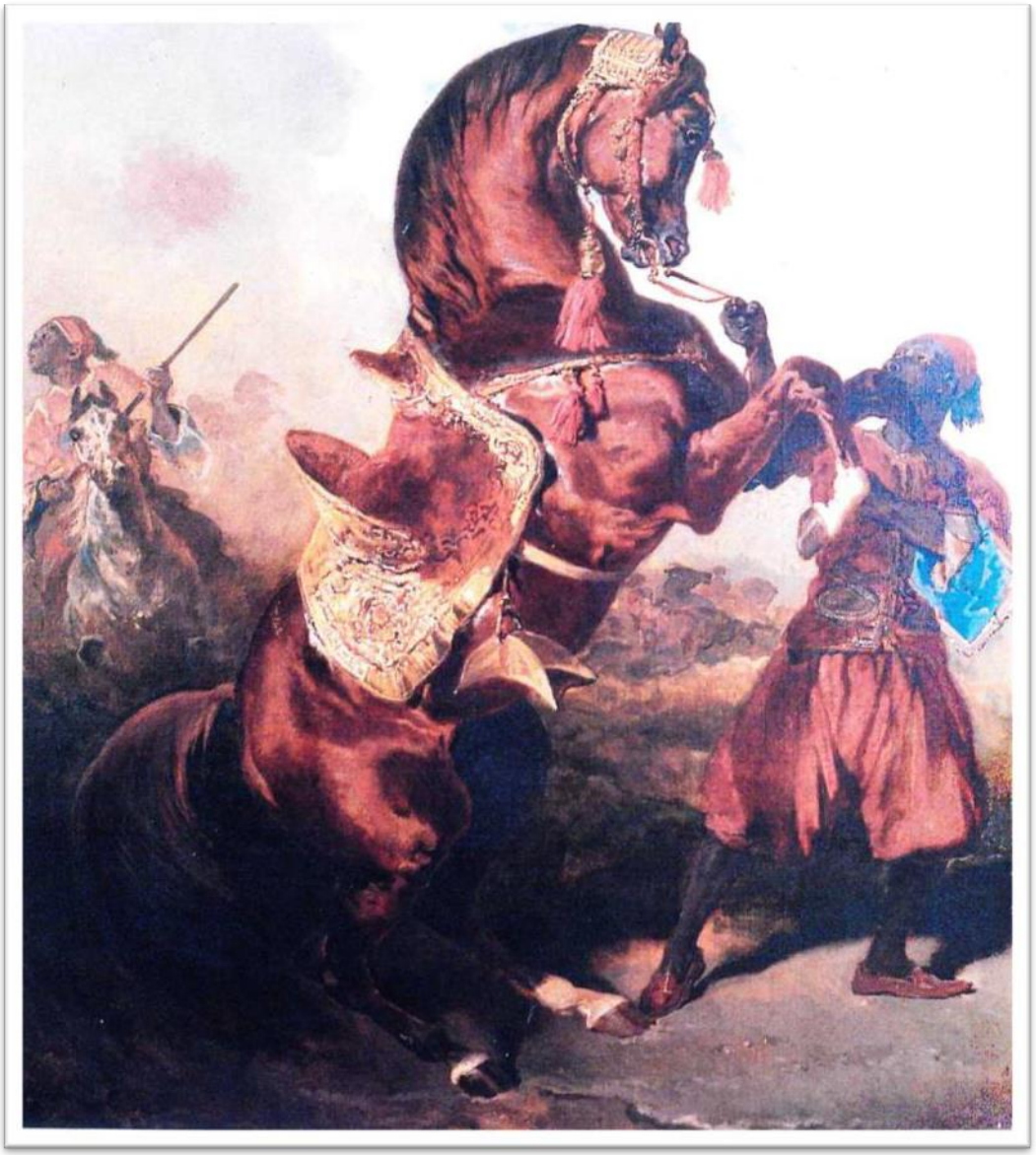
Görsel 18, Narcisse Berchere, *"Arap Vaha"*, yağlıboya, (1853)

1824 – 1888 yılları arasında yaşamış bir diğer Fransız Okulu sanatçısı Gustave Clarence Rudolphc Boulanger oryantalist konular olarak; harem, mimari dekor, doğal ve sosyal yaşamı ele almıştır. "Paul Delaroche ve Jollivet'nin" (Germaner & İnankur, 1989: 99) yanında öğrenim görmesi Oryantalist Resimle tanışmasına sebep olmuş, 1848 yılında ki salon sergisine katılmasından sonra "1882 de Akademi üyeliğine" (Germaner & İnankur, 1989: 99) getirilme şansını yakalamıştır. "Hamon, Picou ve Gerdme" (Germaner & İnankur, 1989: 99) gibi sanatçılarla çalışma fırsatı bulan sanatçı eserlerini oluştururken "klasik antikiteyi konu alan tarihî resimlerin yanında Oryantalist konulu" çalışmalarında da akademik kuralları baz almıştır. (Görsel 19), "Sudan Geçen Bedeviler", "Sahrada Atlılar", "Bir Odalık", "Bir Cami İçi", "İki Arap", "Arap Kampı" (Germaner & İnankur, 1989: 99) gibi Oryantalist konulu çalışmaları öne çıkmaktadır.



Görsel 19, Gustave Boulanger. *"Sudan Geçen Bedeviler"* Dolmabahçe Sarayı, İstanbul

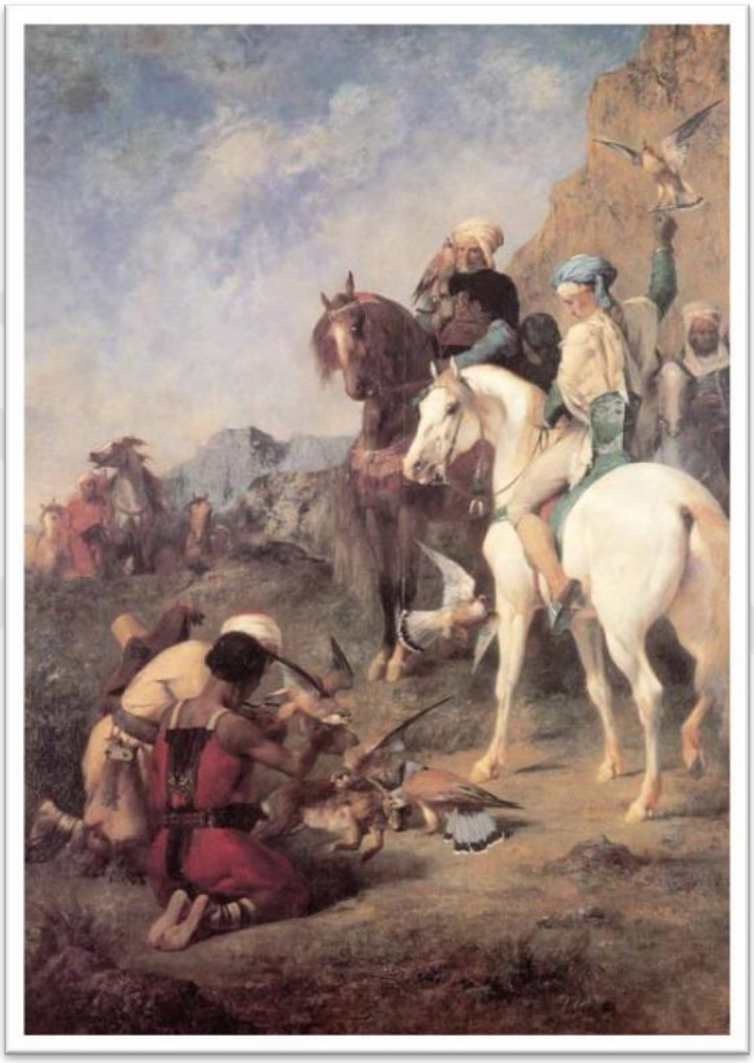
1810 – 1860 yılları arasında yaşamış olan Fransız Okulu sanatçısı Alfred de Dreux (Dedreux) at sahneleri ve av sahnelerinin işlendiği konuları ele alarak öne çıkmaktadır. Sanatçının Fransa'da ve İngiltere'de büyük ilgi uyandıran resimlerinin konusu; hayvan ve yaşantı sahneleridir. Sanatçının Oryantalist Resimlerinde "Av sahneleri, atlı figürler en çok ele aldığı konular olmuş, özelliklesaf kan İngiliz atlarını resmeden sanatçı" (Germaner & İnankur, 1989: 109) İlk kez katıldığı (1831) Salon sergisinde dikkat çekmiştir.



Görsel 20, Alfred de Dreux, *"Şahlanmış At",* Dolmabahçe Sarayı, İstanbul

1820-1876 yılları arasında yaşamış Fransız Okulundan bir diğer ressam, doğu av sahneleri ve doğal yaşam konularına odaklanan Eugene Fromentin'dir. Fromentin'in Oryantalist Resimle tanışması "1869 yılında Süveyş Kanalı'nın açılışına" (Germaner & İnankur,1989: 115-117) çağrılmasıyla başlar. Sanatçının Mısır gezisi sırasında yaptığı resimler oryantalist anlamda en etkili çalışmaları olmuştur. Sanatçının resimlerinde açıkça "Delacroix ve Decamps'dan" (Germaner & İnankur,1989: 115-117) etkiler taşıdığı görülür. Sonuçta, "Eski ustaları inceleyerek edindiği teknik bilgi ile kendi ifade yolunu seçmeyi başarmış" (Germaner & İnankur,1989: 115-117) ve çok beğenilen resimler yapmayı başarmıştır.

Özellikle “Fransız ve Amerikalı koleksiyoncular arasında çok tutulmuş” (Germaner & İnankur,1989: 115-117) olan sanatçının eserlerini tekrarlaması istenmiştir. Cezayir’de yaptığı en önemli eseri olan (Görsel 21) “Şahin Avı” kara kalem, suluboya ve yağlıboya ile tekrarlanmıştır.” (Germaner & İnankur,1989: 115-117)



Görsel 21, Eugene Fromentin, *“Şahin Avı”*, Tuval üzeri yağlıboya, 162.5 x 118 cm. Özel Koleksiyon, (1862)



Görsel 22, Eugene Fromentin, *"Arap Süvarileri".* Dolmabahçe Sarayı, İstanbul

1827 – 1878 yılarında önemli sanatçılardan biri olan ve yine Fransız Okulunda eğitim gören Pierre Desire Guillemet'in Oryantalist konular özelinde doğulu portre konularını işlemiş olduğunu görürüz. Oryantalist Resimle tanışmasını sağlayan portre resimleri olmuştur. "Abdülaziz döneminde, Sultanın portresini yapmak üzere İstanbul'a" (Germaner & İnankur, 1989: 121) çağırılması ve daha sonra "saray ressamı olarak" görevlendirilmesiyle 1874 yılında "Academie de Dessin et de Peinture" (Germaner & İnankur, 1989: 121) (Çizim ve Resim Akademisi) adını vereceği ve eşiyle yürüteceği Batılı Resim tarzında resim eğitimlerinin verileceği bir okul açmıştır. Osmanlı'da Resim ve Heykel Sanatına önem verilmeyen bu dönemde, dönemin padişahı "Abdülaziz tarafından da desteklenmiştir." (Germaner & İnankur, 1989: 121) Bu anlamda sanatçı Türk Resim Sanatına kattıkları ve öğrettikleri açısından önemli bir yere sahiptir. "Sultan Abdülaziz'in pek çok portresini ve saray kadınlarının da resimlerini yapan sanatçı" (Germaner & İnankur, 1989: 121), o dönem içerisinde yapılan birçok sergiye katılmıştır.



Görsel 23, Pierre Desire Guillemet, *"Saraylı Kadın",* Dolmabahçe Sarayı, İstanbul, (1874)



Görsel 24, Pierre Desire Guillemet, *"Saraylı Kadın"*, Dolmabahçe Sarayı, İstanbul, (1875)

1838-1874 yıllarında yaşamış olan Marıano Fortuny Y. Marsal resimlerinde genel olarak; savaş konularını işlemiş ayrıca harem hayatını anlatan resimler yapmıştır. 19. yüzyılda yetişen önemli sanatçılardan biri olan Fortuny'nin 1859'da İspanya ve Fas Savaşları'nı konu alan çizimler yapıyor olması onu doğuya yönelten ilk nedenlerden sayılabilir. Sanatçı Goya'nın resim tarzından çokça etkilenmiş, ayrıca "1860 yıllarında Oryantalist dönemlerden etkilenmiştir." (Beyaz Müzayede, 2014: 276) Eserleri çok gerçekçi olan sanatçının "fırça vuruşlarının yumuşaklığı Rokoko resmini hatırlatsada Empresyonisttir." (Beyaz Müzayede, 2014: 276)



Görsel 25, Marıano Fortuny Y Marsal *"Goblen Satıcısı"* tuval üzeri yağlıboya 75 x 108 cm, (1870)

1838'de doğmuş ve ne zaman öldüğü bilinmeyen Fransız Okulu eğitimli ressam François Claude Hayette de resimlerinde genel olarak; çıplaklık, sosyal hayat ve manzara konularını işlemiştir. Oryantalist Resimle tanışmasının 1860'da İstanbul'a gelmesiyle başladığı söylenebilir. Burada, "Mekteb-i Sultanî"de resim öğretmenliği yapmış olan ressam "1873 yılında Şeker Ahmet Paşa'nın düzenlemiş olduğu ilk sergiye, Yatan Çıplak" (Germaner & İnankur, 1989: 125) adlı eseriyle katılır. Sanatçının resimlerinde seçmiş olduğu konular ve özellikle portreler ile İstanbul hayatı konuları" önemlidir. 1875 yılında İstanbul Darülfünun

binasında açılan sergiye “Nargileci”, “Türk Berber”, “Sarayburnu’ndan Manzara”, “Türk Nöbetçi” (Germaner & İnankur, 1989: 125) adlı resimler ve ayrıca üç portreyle katılan sanatçının resimlerindeki Oryantalist etkilerin net anlaşılması, aynı sergideki diğer tablolarla karşılaştırıldığında öne çıkar. “Oryantalist konulara en çok eğilen ressam olduğu, dönemin gazetelerinde sergi ile ilgili çıkan yazılardan anlaşılmaktadır.” (Germaner & İnankur, 1989: 125) Sanatçının katıldığı bir diğer önemli sergi ise “8 Nisan 1881’de Tarlabaşı Belediye Bahçesi’nde açılan Sanayi-i Nefise Sergisi’dir.” (Germaner & İnankur, 1989: 125)



Görsel 26, François-Claude Hayette, *"Çingeneler".* Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

1835 -1902 yılarında yaşamış olan Fransız Okulu eğitimli bir diğer önemli Oryantalist sanatçı Victor Huguet’dir. Bedeviler, göç hayatı, doğal yaşam, doğu toplumu yaşantısı görünümleri ve at üstünde figürler işlediği konular arasındadır. “1859’da "Provence’da Lavoir” ve "Taşkında Kahire” (Germaner & İnankur,1989: 127) adlı resimleriyle “Paris Salonu’na” katılması ve 1893’te “Paris’te Endüstri Sarayı’ndaki İslam sanatı sergisiyle” dikkat çeken sanatçı, hemen ardından “Fransız Oryantalist Ressamlar Derneği Sergisi’ne üç tablosuyla” katılmıştır. Her yıl yapılan sergiye 1890’lara kadar eser gönderen sanatçının resimlerinde “Cezayir, Libya, Mısır bazen de İstanbul’u” (Germaner & İnankur,1989: 127) yansıtan çalışmalar sunduğu görülür. Sanatçının resimlerinde “bedevileri, oba yerlerini ve şahin avlarını, ya da binek hayvanlarını sulatan, vadileri geçen veya büyük geçitlerde duran atlıları yansıttığı” (Germaner & İnankur,1989: 127) açık bir biçimde görülmüş ve “resimleri

koleksiyoncuların büyük hayranlığını çekmiştir.” (Germaner & İnankur,1989: 127) Huguet’in birçok önemli eserin sergilendiği “Nimes, Rouen, Montpellier, Aix ve Marsilya müzelerinde "Süveyş Çölünü Geçen Esir Tüccarı”, "Chercell Dolayında Bir Roma Su Kemerinin Kalıntısı”, "Afrika’da Arapların Molası”, "Cezayirli Süvariler” ve "Minare” gibi çeşitli yapıtları vardır.” (Germaner & İnankur,1989: 127)



Görsel 27, Victor Huguet, *"Çölde Bedeviler”.* Dolmabahçe Sarayı, İstanbul

1856-1926 yılları arasında yaşamış olan Pıetro Gabrını çalışmalarında canlı renk kullanımıyla dikkat çektiği gibi oryantalist konulu resimlerinde debu özelliği ile öne çıkmıştır. Genel olarak, kentin sosyal hayatını ve kalabalık halk topluluklarını resmetmiştir. “Gabrini genelde suluboya tekniğini kullanarak, konularını yaşamdan birbiriyle hareket içinde olan insanlardan ve halkın bulunduğu alanlardan ilham alarak resmetmiştir.” (Beyaz Müzayede, 2014: 306- 280)



Görsel 28, Fabio Fabbi *"Cariye"* tuval üzeri
yağlıboya imzalı, 67 x 108 cm. (1919)

1861-1946 yıllarında yaşamış, Oryantalistler arasında rengi en canlı haliyle yansıtanlar arsında en başlarda diyebileceğimiz Fabıo Fabbi, ele aldığı Oryantalist konulara yaklaşımında belirgin biçimde doğunun renklerini tercih etiğini anlayabileceğimiz bir sanatçıdır. Odalık, cariye ve pazar konularında resim yapan sanatçı hareketli figürlere yer vermiştir. Oryantalist konulu resimlerinde "eğlenceli" ortamları yansıtırken kullandığı "renkleriyle izleyicilerinden çok alkış alan sanatçı" (Beyaz Müzayede, 2014: 278) giderek tanınmaya başlamıştır. Yaptığı resimlerde figürlerinin canlıymış gibi harekelerini resmedişi, özellikle Mısır gezilerinde yakından görmüş olduğu "haremde dans eden kızlar, raks eden

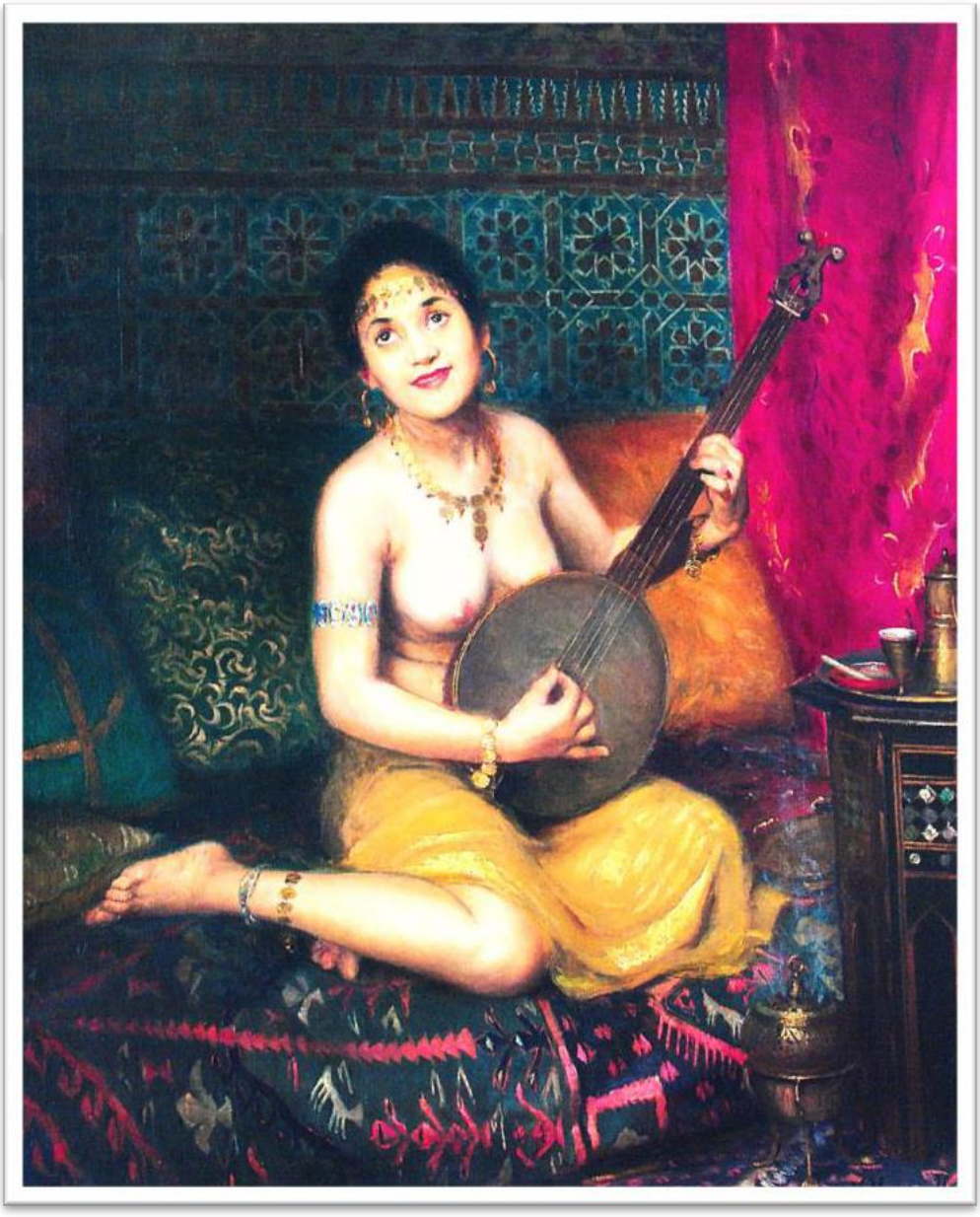
kızlar, Mısır'daki tanınmış halk dansı" (Beyaz Müzayede, 2014: 278) resimlerine yansıtmasıyla gerçekleşir. Bu da "Oryantalist Ressamların en iyilerinden kabul" (Beyaz Müzayede, 2014: 278) edilmesini sağlayan en önemli özelliğiydi. O'nun resimlerinde "kadınlar uzun geleneksel elbiseler giyip, takı ve kalça kısımlarına yerleştirdikleri şallarla eserlere konu olmuşlardır." (Beyaz Müzayede, 2014: 278) Resimlerini gerçekçi gözleyapan ressam detaylara önem vererek açıkça resimlerine yansıtır.



Görsel 29, Fabio Fabbi *"Harem"* tuval üzeri yağlıboya 101 x 70 cm.

1872-1944 yılarında 19. ve 20. yüzyılda yaşamış Fransız Okulu eğitimli önemli bir ressam olan Victor Marais Milton dönemin yaşayan figürlerini konu alanresimler yapmıştır. Mılton'ın resimlerinde kullandığı figürleri ele alıp, "zengin renkleri ile zengin detaylı iç

dünyayı" (Beyaz Müzayede,2014: 294) anlatırcasına işlemiştir. İlk olarak "1898'de Paris Salonu'nda işleri görülmeye başlayan sanatçının seçmiş olduğu" (Beyaz Müzayede,2014: 294) Oryantalist konular çok popüler konulardı. Sanatçı atölyesinde doğulu modeller kullanıyormuş gibi görünse de, atölyesinden çıkmadan hayatını sürdüren sanatçının çalışmaları kapalı bir ortamda hayali olarak ortaya çıkıyordu.

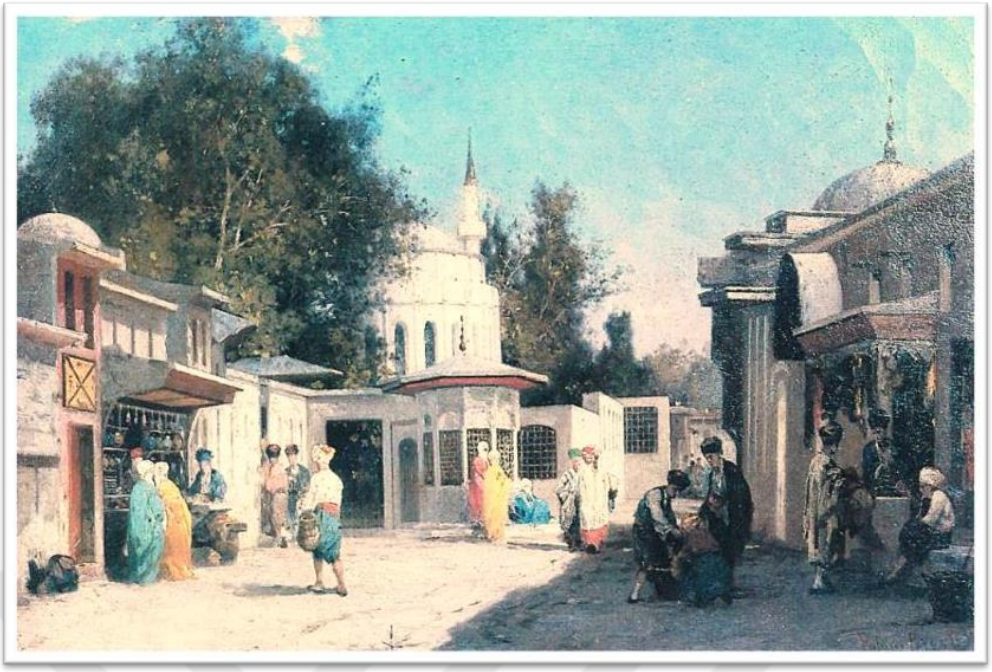


Görsel 30, Vıctor Maraıs-Mılton *"Harem Müzisyeni"*
Tuval üzeri yağlıboya imzalı, 100 x 81 cm.

1823 – 1900 yılları arasında yaşamış ve yine Fransız Okulu sanatçılarından Germain Fabius Brest ise Oryantalist olarak sosyal hayatı anlatan doğal ve mimari eserlerin yer aldığı çalışmalar sunmuştur. Sanatçı 1855 yılından itibaren Osmanlıda dört yıl boyunca yaptığı resimlerde özellikle İstanbul ve Anadolu'yu ele alan konularıyla öne çıkmaktadır. "Zengin bir renk düzenine sahip bu çalışmalarda mimarî unsurlar önemli" (Germaner & İnankur, 1989: 101) bir yere sahipti. Oryantalist Resim konusunda ustalaşan sanatçı "Türk Kahvesi", "Boğaziçi Kıyıları", "İstanbul'da Bir Sokak" "Boğaziçi'nde Balıkçılar", "Trabzon'da Cami", "Boğaziçi Anısı", "İstanbul Surları", "Boğaziçi Görünümü", "At Meydanı", (Görsel 31) "İstanbul Manzarası" (Germaner & İnankur, 1989: 101) gibi eserleriyle üne kavuşmuştur. (Germaner & İnankur, 1989: 101) Yaptığı Oryantalist konulu resimlerle zamanlaOsmanlıyı Batıda temsil eden önemli bir sanatçı haline gelmiştir.



Görsel 31, Fabius Brest, *"İstanbul Manzarası",* Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul



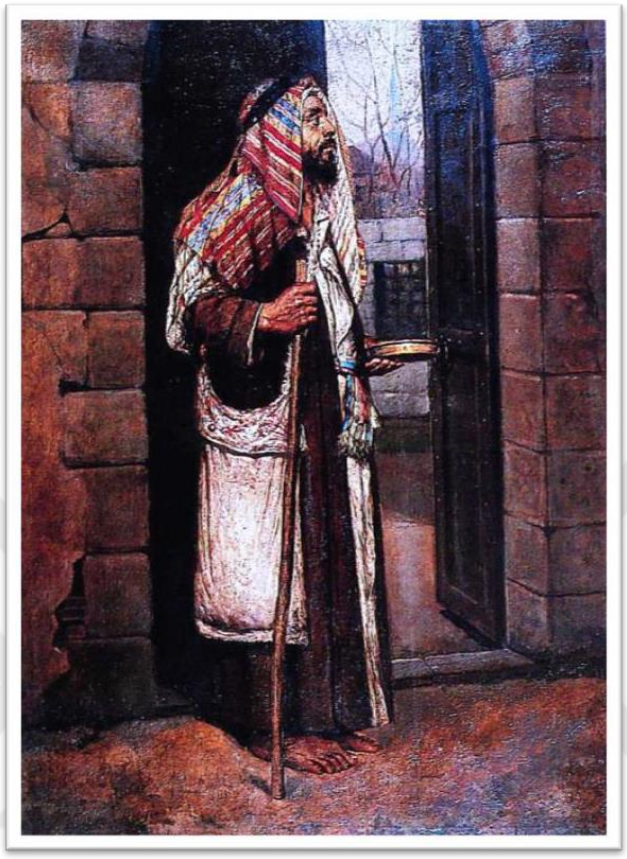
Görsel 32, Fabius Brest, *"Cami Önü"* Erol Aksoy Koleksiyonu, İstanbul

İtalyan Okulu'ndan Giovanni (Jean) Brindesi (1850-1877) ise askerleri, doğayı ve mimari dekorun geniş yer aldığı Oryantalist konuları işleyen resimler yapmıştır. Brindesi'nin ortaya koyduğu Oryantalist resimler hakkında bilgi veren kaynaklardan biri "1856 yılında Lemercier tarafından Paris'te" (Germaner & İnankur, 1989: 107) yayınlanan albümdür. "Tipik doğulu kıyafetler içinde ve gruplar halinde figürler" (Germaner & İnankur, 1989: 107) içeren kompozisyonlarda göze çarpan önemli ayrıntı "Sultan II. Mahmut'un, askerler, denizciler gibi gruplarda yer" (Germaner & İnankur, 1989: 107) alması olmuştur. Albümün ikinci bölümünde işlenen konular ise "Göksu'da kır sefaları ve İstanbul'dan günlük hayata" (Germaner & İnankur, 1989: 107) dair konuların yer aldığı resimlerdir. Albümler "İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır." (Germaner & İnankur, 1989: 107)



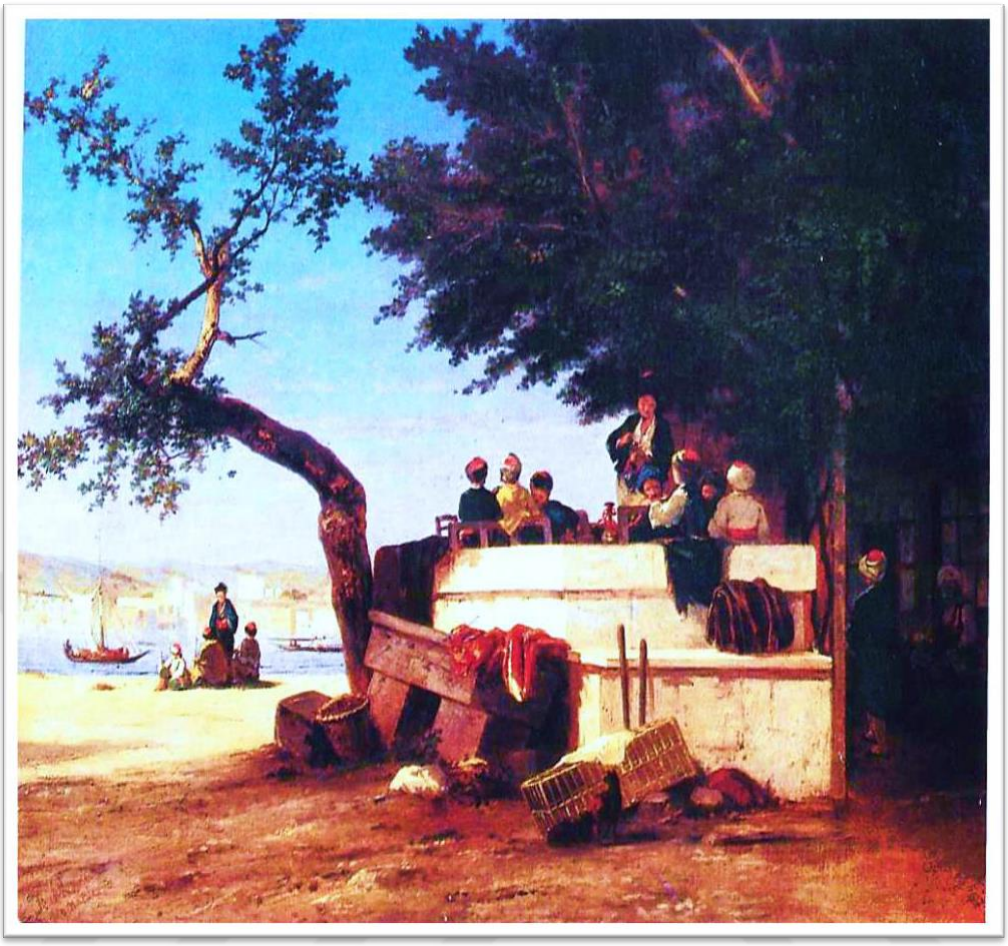
Görsel 33, Jean Brindesi, *"Mısır Çarşısı".* R.P. Koleksiyonu, İstanbul

1843 – 1930 yılları arasında yaşamış olan Leonardo De Mango realist görselliğe önem veren önemli bir sanatçı olarak portre, dini konular ve manzaraların ağırlıkta olduğu resimler yapmıştır. Mango'un Oryantalist Resimden etkilenmesindeki sebeplerden biri (1874) Suriye gezmiş olması ve Beyrut'a yerleşmesidir. Burada doğulu figürlerin olduğu portreler ve manzaraları işlediği resimlerin yanında dini konularında içinde olduğu çalışmalar üretmiştir. Sanatçının "Beyrut Cizvitler Koleji'nde" (Germaner & İnankur, 1989: 132-133) öğretmenlik yapmış olması da sanatçının bu dönemde yaptığı resimlerindeki tarz değişikliklerine temel olur. "Saydam ve sıcak bir ışığı aradığı, ışık-gölge etkilerinin elde edilişinde ve tonlamalarda ünlü Oryantalist Alexandre-Gabriel Decamps'ın etkisinde kaldığı anlaşılmaktadır." (Germaner & İnankur, 1989: 132-133) Sanatçının bu dönemde yaptığı en ünlü Oryantalist konulu resimleri "Şam'da Midan Sokağı", "Midan Sokağının Arkası" (Germaner & İnankur, 1989: 132-133) gibi resimleridir. İstanbul'a gediği dönemlerde "kentin Fener, Eyüp, Adalar, Göksu" (Germaner & İnankur, 1989: 132-133) semtlerinden manzaralar resmeden sanatçı bu çalışmalarını Avrupalı sanat düşkünlerine satmıştır. Ölümüne kadar Türkiye'de yaşayan sanatçının katıldığı önemli sergilerden biri olan "İstanbul Salonlarının dördüne katılan De Mango'nun "Küçüksu Çeşmesi'nde Cuma", "Eyüp'te Sokaktan İzlenim", Fener'de Gece", "Çeşmede" adlı tabloları en ünlü olanlardır." (Germaner & İnankur, 1989: 132-133)



Görsel 34, Leonardo De Mango,
"Cami Kapısı Önünde Dilenci"
Yılmaz Akar Koleksiyonu

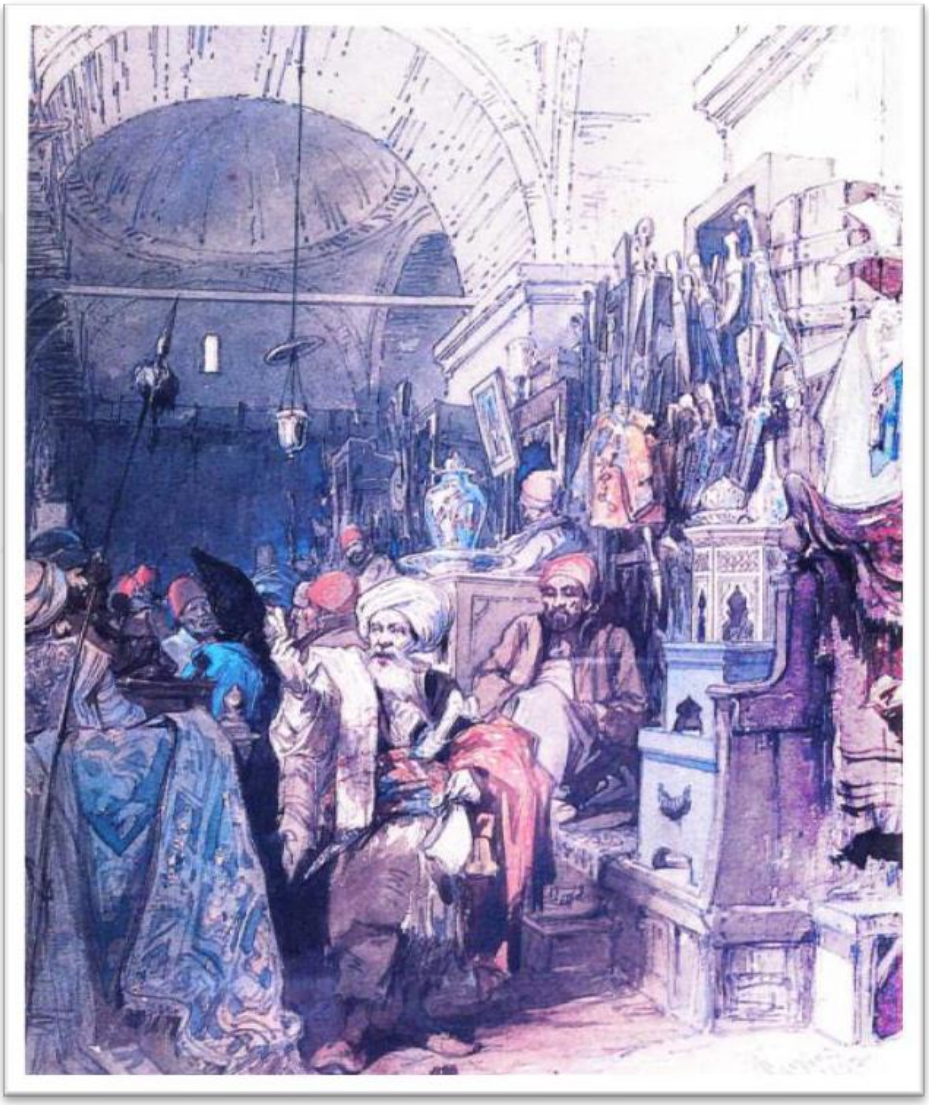
1821 yılında doğmuş olan Felix Parmentier 19.yüzyıl oryantalist ressamları arasında "tür ve portre" (Germaner & İnankur, 1989: 135) ressamı olarak bilinir. Sanatçının resimlerini Fransız Okulu etkisiyle ürettiğinigörürüz. Resimlerinde ele aldığıoryantalist konular; doğal ortamlar, Doğulu figürlü toplumsal içerikler olarakgöze çarpar. "Leon Cogniet'nin öğrencisi" (Germaner & İnankur, 1989: 135) olan sanatçı "1845 yılında Salon'a katılmaya başlamıştır." (Germaner & İnankur, 1989: 135)



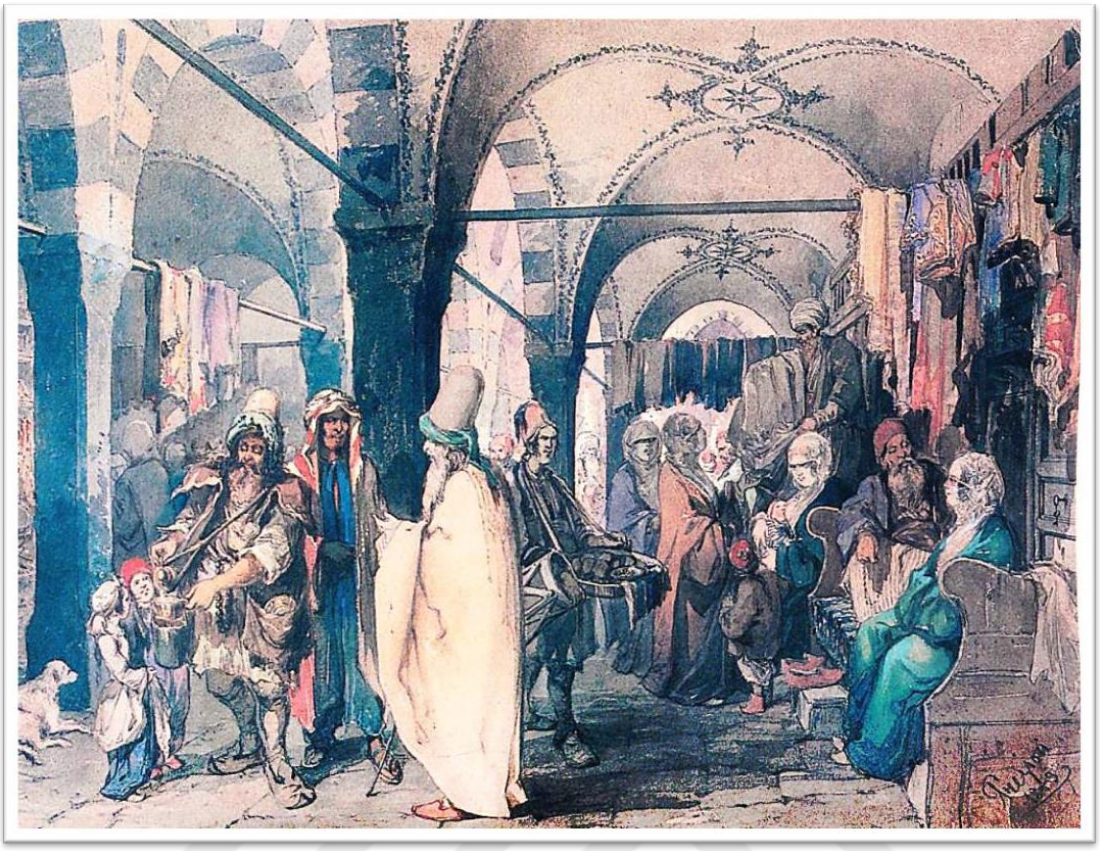
Görsel 35, Felix Parmentier, *"Boğaz'da Kahve"*. Özel Koleksiyon, İstanbul.

1816 – 1882 yıllarında yaşamış Amadeo Preziosi gerçekçiliğe önem veren Malta Okulu eğitimiyle farklılık gösteren sanatçı konularını; "Rum, Arnavut, Ermeni, Bulgar ve Yahudi gibi Osmanlı toplumunun diğer etnik halklarının yaşamlarından doğal kesitler sunar." (Germaner & İnankur, 1989: 137) 1842'den sonra İstanbul'da yaşadığı düşünülen sanatçı kısa sürede "İstanbul tipleri ve görünümleri olarak" sunduğu çalışmalarıyla ün kazanmıştır. "Kültür çeşitliliğini yansıttığı" resimlerinde figürlerini "günlük hayatın" (Germaner & İnankur, 1989: 137) içinden seçiyor ve farklı mesleklerin anlatıldığı konular ele alıyor, adeta Doğuyu tanıtan resimler ortaya koyuyordu. Ayrıca, ilgisini çeken İstanbul manzaralarını da çokça konu aldığı görülür. Resimlerinde suluboya tekniğini de fazlasıyla kullanan ressamın çalışmaları "İstanbul'a gelen turistlerin en çok satın aldıkları gezi anıları arasındaydı." (Germaner & İnankur, 1989: 137) Sanatçının "Resim ve Heykel Müzesi, Deniz Müzesi, Topkapı Sarayı'nda ve özel koleksiyonlarda çalışmalarındanbazı örnekler vardır." (Germaner & İnankur, 1989: 137) Müzelerdeki taş baskılarını "1858'de Stamboul

Recollections of Eastern Life, (Doğunun İstanbul'unda Yaşam Hatıraları) 1861'de Stamboul Souvenir d'Orient (Doğuda İstanbul Hatırası) adı altında iki albümde yayınlanmıştır." (Germaner & İnankur, 1989: 137) Sanatçı Oryantalist resim konularına ağırlık verdiği dönemlerde "II. Abdülhamid'in saray ressamı olmuştur. Yeşilköy'de yaşamış, Beyoğlu'nda ki atölyesinde çalışmalarını" (Germaner & İnankur, 1989: 137) sürdürmüştür.

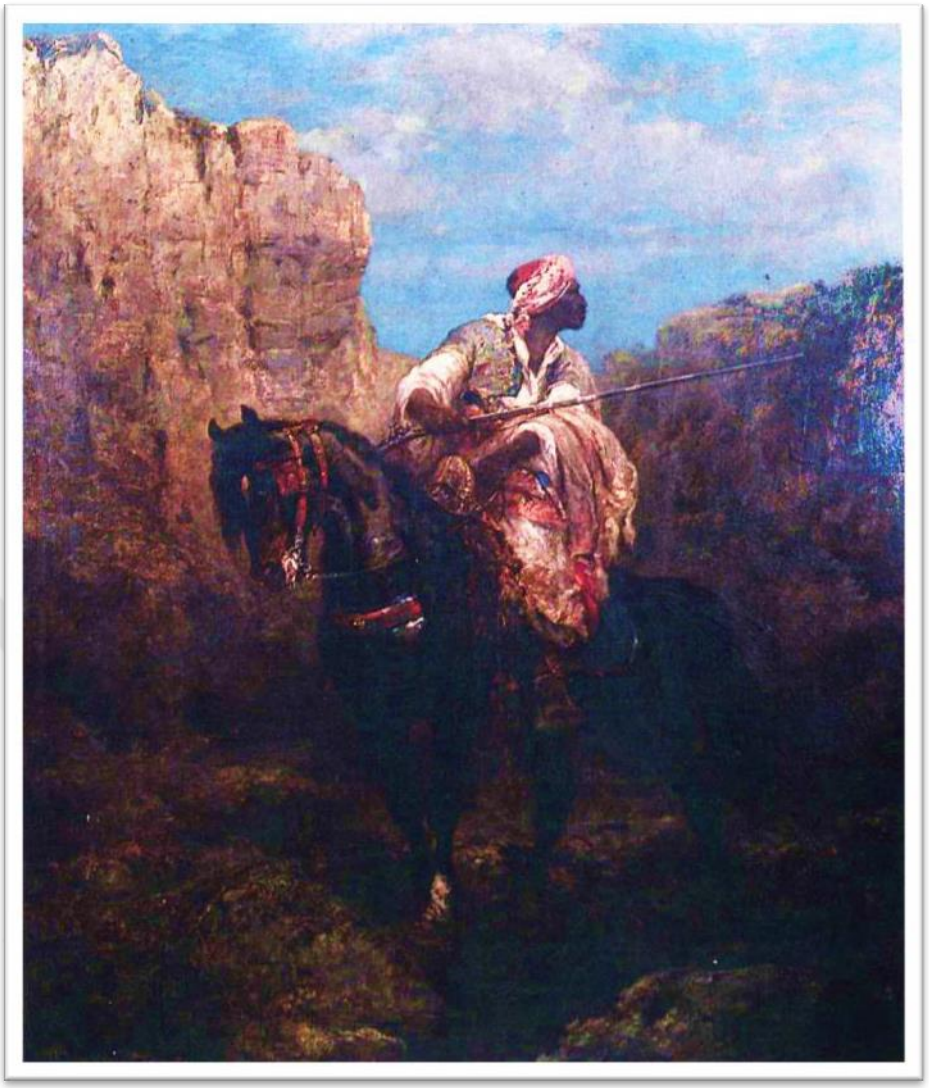


Görsel 36, Amadeo Preziosi, *"Çarşı".* Ersin Börteçen Koleksiyonu, İstanbul



Görsel 37, Amaden Preziosi, *"Kapalıçarşı",* Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, (1853)

1828 -1899 yılları arasında yaşayan Alman Okulu eğitimli Adolf Schreyer işlediği Oryantalist konularıyla bağ kurduğu koyu tondaki renkleri bir yana, daha çok kırsal ortamlarda resimlenen süvari ve at görüntüleri, Rusya veya Kuzey Afrika gibi çeşitli ülkelerin halklarının resimlerini ele alarak öne çıkar. "Kuzey Afrika ve Doğu Avrupa'nın kırsal ortamlarını" (Germaner & İnankur, 1989: 147) yansıtan resimler ortaya koyan sanatçının en dikkat çekici yönü bir tür ressamı olmasıdır. Genellikle "Arap atlıları ve atlar" (Germaner & İnankur, 1989: 147) ikonu alan ressam "Cezayir atlılarını başlangıçta şiddetli hareket içinde göstermiş ancak daha sonra sakin bir biçimde at sürerken yansıtmıştır." Figürlerini genel olarakyakın planda resmediyordu. "Çeşmede Mola", "Arap Süvarileri", "Şeyh" (Germaner & İnankur, 1989: 147) gibi resimlerin de ki renklerin ele alınışındaki özgünlüğü "beyaz ve kırmızı giysiler, kırmızı eyerler ve dizginler, bulutlarla dolu soluk mavi bir gökyüzü ve kahverengi, pas rengi ve sarımsı bir toprak" (Germaner & İnankur, 1989: 147) olarak ele alışı hızlı ve canlı fırça vuruşları renkçi türde resim yaptığının bir göstergesidir.



Görsel 38, Adolf Schreyer, *"Arap Süvarisi".* Dolmabahçe Sarayı, İstanbul

19. yüzyıl Macar Okulu ressamlarından olan Sandor Alexander Swoboda Oryantalist konulu resimlerinde renk kullanımı ve fırça tarzıyla farklılık gösterir. Oryantalist konularını işlediği çalışmalarında daha çok saray hayatı ve harem konularını işlemiştir. "Bağdat'ta doğmuş olan Macarasıllı ressam Budapeşte'de Barabas'ın yanında, sonra Venedik'te eğitim görmüştür. Eserlerini 1845 – 1847 arasında Budapeşte'de sergilemiştir." (Germaner & İnankur, 1989: 149)



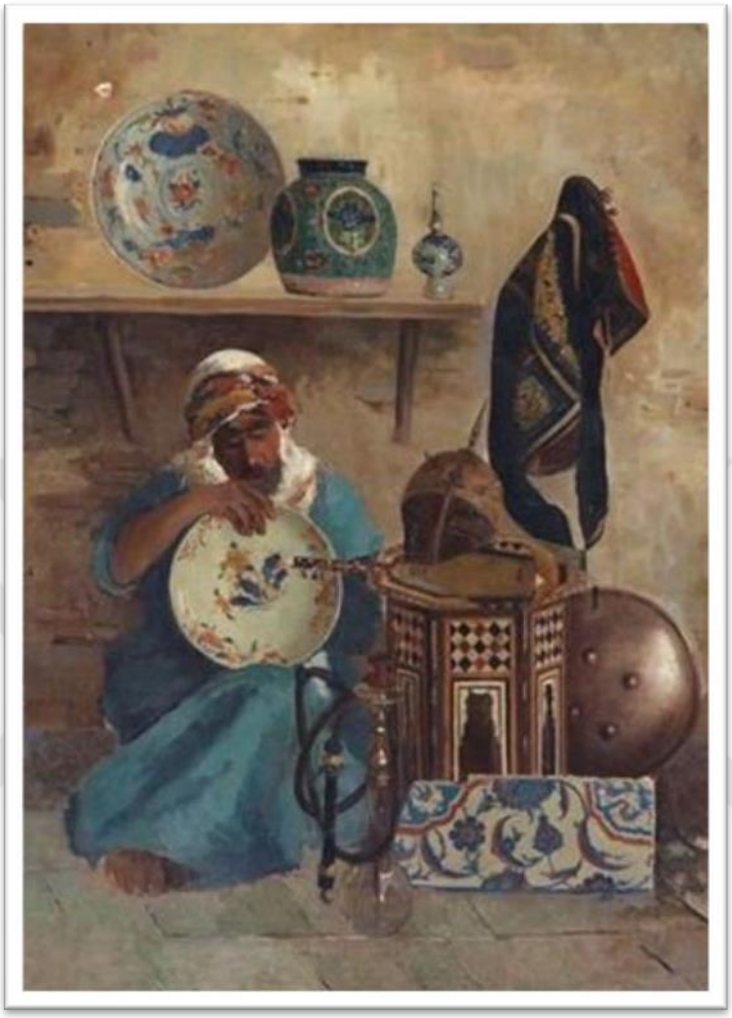
Görsel 39, Sandor Alexander Svvoboda*, "Haremde Kadınlar*",
Dolmabahçe Sarayı, İstanbul

1822- 1901 yıları arasında yaşamış olan sanatçı Stefano Ussi ağırlıklı olarak Oryantalist konuların başında Kuzey Afrika'yı ve Arapların hayatını anlatan resimleri ele almıştır. Oryantalist Resimler yapmaya 1869'da Süveyş Kanalının açılışına katılmasıyla başladığı düşünülen sanatçının ünü Nubar Paşa'dan aldığı resim siparişiyle "Dua Eden Bedevi" (Germaner & İnankur, 1989: 151) adında yaptığı ilk resimle sağlamıştır. Ardından Hıdiv İsmail Paşa'nın "Sürre Alayı'nın" anlatılacağı bir resim siparişiyle "her yıl Mekke'ye gönderilen Kâbe örtüsünün Mekke'ye götürülüşünü anlatan bir tablo" (Germaner & İnankur, 1989: 151) yapmıştır. Daha sonraları "Bin Auda ve Oğlu İtalyan Elçisi ile Beraber", "Dua Eden Bedevi", "Çölde Arap Ailesi ve "Faslı" (Germaner & İnankur, 1989: 151) isimli çalışmaları Oryantalist konulu resimleri arasında en ünlüleridir. Sanatçının ölümünden sonra birçok eseri "Floransa'daki Academia di Belle Arti'ye kalmıştır." (Germaner & İnankur, 1989: 151)



Görsel 40, Stefano Ussi, *"Sürre Alayı",* 1873 Dolmabahçe Sarayı, İstanbul

1856 -1946 yıllarında yaşamış İtalyan Okulu eğitimli bir diğer Oryantalist ressam Salvatore Valeri portre ve içsel duyguları yansıtan, günlük yaşantıdan kesitler ele almıştır. Valeri'nin dönemin Güzel Sanatlar okulu olan "Sanayi-i Nefise" (Germaner & İnankur, 1989: 153) atölye öğretmeni olarak getirilmesi hiç şüphesiz sanatçıyı dönemin en önemli Oryantalist ressamları arasına sokmuştur. "II. Abdülhamid'in oğullarına özel resim dersleri" (Germaner & İnankur, 1989: 153) vermesiyle "Şehzadelerin öğretmeni" (Germaner & İnankur, 1989: 153) ünvanına layık görülen sanatçı "yağlıboya, pastel ve suluboya" (Germaner & İnankur, 1989: 153) gibi farklı tekniklerde başarılı portreler yapmıştır. Sanatçının başlıca Oryantalist çalışmaları "Saka", "Çingene Kadın", "Seyyar Kundura Tamircisi", "Oynayan Çingene Kadın" ve "Gitar Çalan Adam" "Kervan" (Germaner & İnankur, 1989: 153) isimli resimleridir.

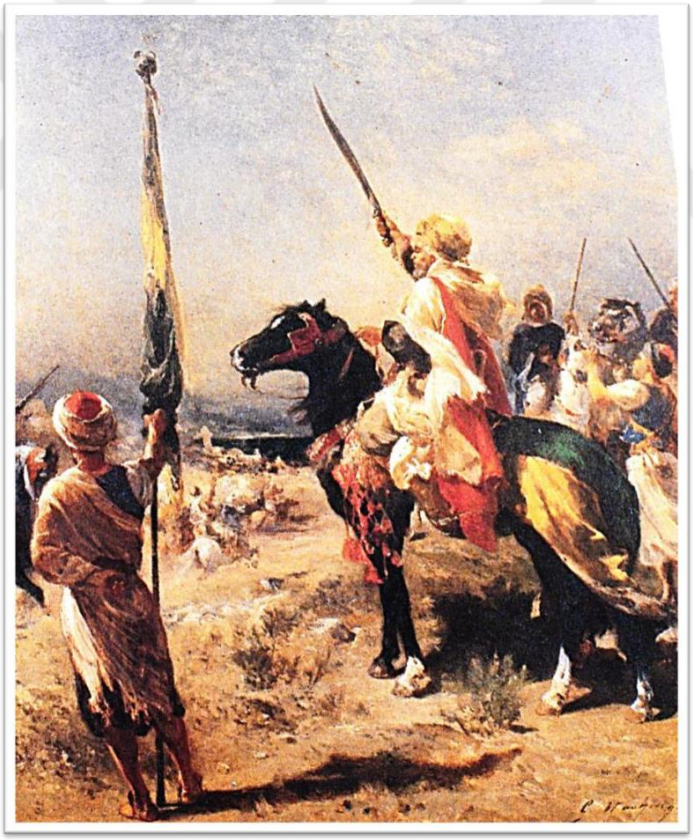


Görsel 41, Salvatore Valeri, *Antika Bayii*, (1856 -1946)

1827-1901yılları arasında yaşamış olan bir diğer önemli ressam Georges Washington Fransız Okulu mezunudur. Çalışmalarında ortaya koyduğu figürler son derece hareketlidir, Cezayir ve Fas coğrafyalarının kırsal göçebe hayatını ve atlıları resimlerinde konu olarak işlemiştir. Washington Oryantalist ressam olarak Salon'a 1857 de katılmış ve resimlerinde konu bütünlüğünü hemen hemen her resminde göstermeyi başarmıştır. "Cezayir (Sahra, Constantin, Kabylia ve El Kantara) ve Fas konularını ele alan sanatçı "kır ve göçebe hayatını" (Germaner & İnankur, 1989: 157) işlediği resimlerinde atlıları ön safta yer alacak şekilde resmetmiştir. Sanatçının Oryantalist konulu bazı eserleri "Dunkerque, Limoges ve Sete müzelerinde "Arap Süvarileri", "Yalak Başında Arap Atları" ve "Arap Fantazisi" (Germaner & İnankur, 1989: 157) olarak sayılabilir.



Görsel 42, Georges Washington, *"Atlılar"*. Dolmabahçe Sarayı, İstanbul



Görsel 43, Georges Washington, *"Arap Süvarileri"*.
Dolmabahçe Sarayı, İstanbul

1844-1913 yılarında yaşamış olan Edouarı Frederıc Wılhelm Rıchter renk kullanımı ve ışığı kulanım açısından dikkatleri çeker. Resimlerinde kullandığı Oryantalist konularında portrelere önem verdiği gibi figürlere de önem vermiş ve tarihi ortamlarında resimlerini yapmıştır. “Richier’in favori konusu kadınlarolurken, Avrupa’da Ortadoğulu kadınların ağırbaşlı, durgun güzellikleri resimlerinin merkezini oluşturdu.” (Beyaz Müzayede, 2014: 290)



Görsel 44, Edouari Frederic Wilhelm Richter, *“Sultanın Eğlencesi”,* 180 x 140 cm. Tuval üzeri yağlıboya

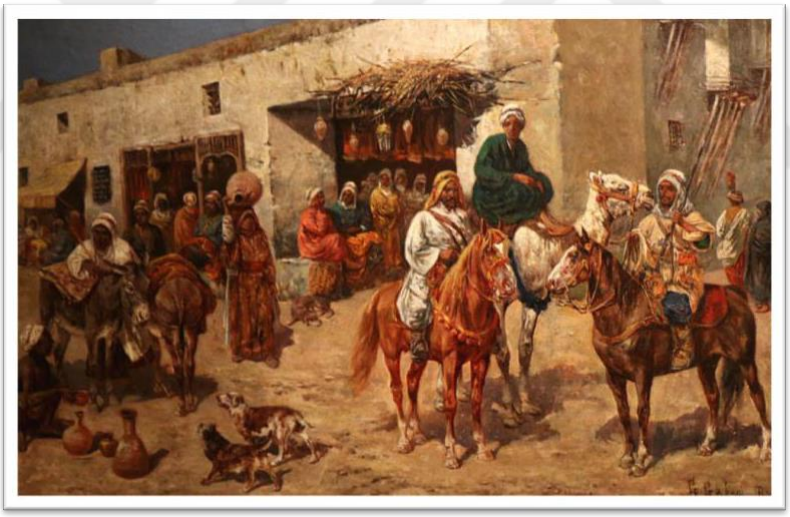


Görsel 45, Edouari Frederic Wilhelm Richter, *"Şehrazat",* Tuval üzeri yağlıboya.

1846-1900 yıllarında yaşamış olan Gıuseppe Gabanı Oryantalist konular olarak tarihsel resimleri işler. Özellikle hayvan figürlerinin ön planda yer aldığı atlılar ağırlıkla ele aldığı konular olmuştur. Gabanı'nin tarihsel konuların içerisinde arazilerin görünümün yanında atlıların ağırlıkta olduğu resimleri sanatçının tanınırlığını artırmıştır. Sanatçının 1880'de Berlin'de "Cavalli Nella Campagna" (Beyaz Müzayede, 2014: 306) ve 1884 yılında Turin'de yaptığı "Conica del Genova Cavalleria" (Beyaz Müzayede, 2014: 306)
İsimli çalışmaları büyük beğeni toplamıştır.



Görsel 46, Giuseppe Gabani*"Dinlenen Atlı",*
Kağıt üzeri suluboya imzalı, 67 x 50 cm



Görsel 47, Giuseppe Gabani, "*Bir Antika Dükkanının Önünde Arap Şövalyeleri",*32 x 50 cm, Karton üzeri yağlıboya

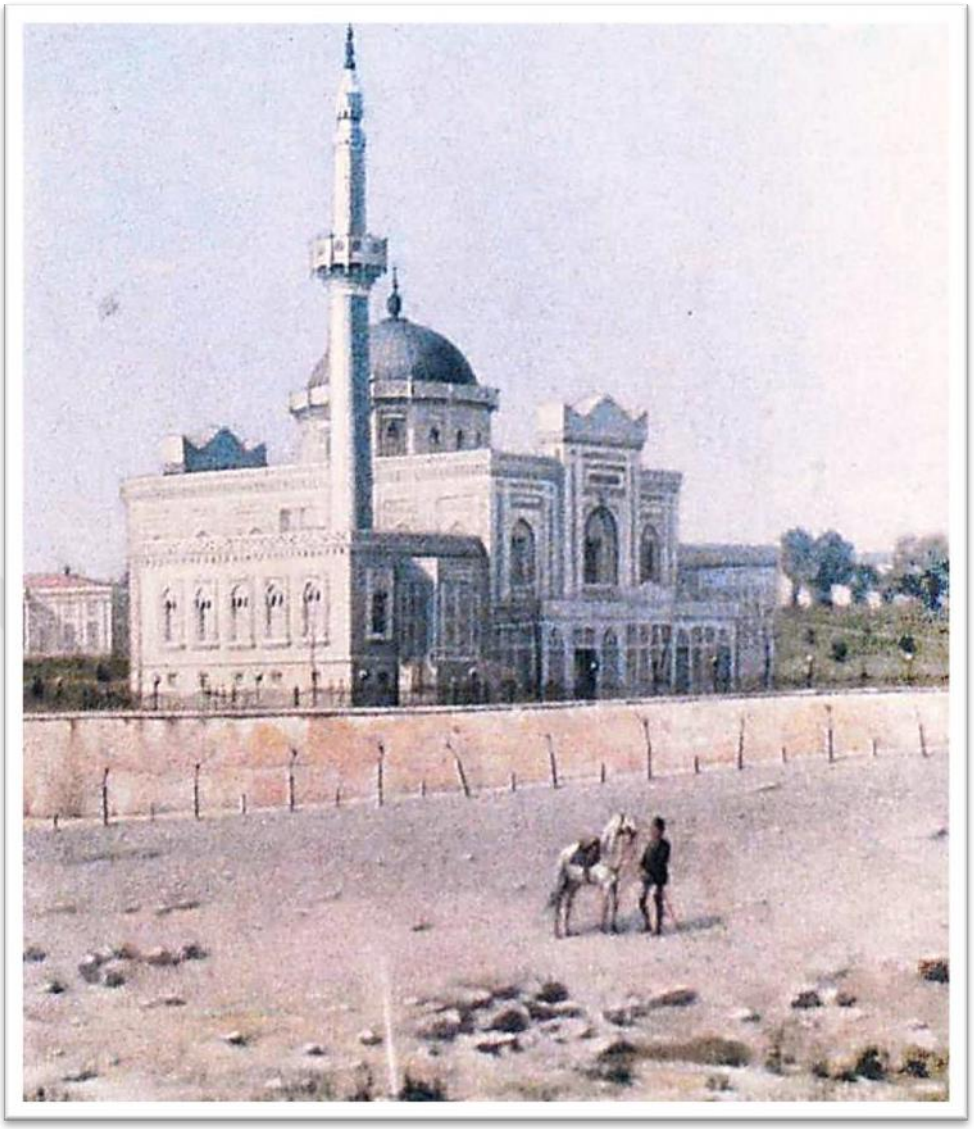
İkinci gurup Avrupalı sanatçıların Oryantalist konulu resimlerinde göze ilk bakışta çarpan İstanbul kent manzaralarıdır. Arkeolojik detayların resmin herhangi bir ayrıntısında olduğu gibi resmin ana merkezinde de görmek mümkündür. Manzara ve arkeolojik konuların yanı sıra "anıtların tanıtıldığı" (Germaner & İnankur, 1989: 42) bu resimlerin birçoğunda odak "İslam mimarlığı ağırlıklı kent ve doğa görünümlerdir." (Germaner & İnankur, 1989: 42)

Fransız Okulu'ndan François Dubois (1790 – 1871) tarihi konular yanında portreye odaklanmıştır. "1817 yılında Roma İkincilik 1819'da Birincilik Ödülü'nü kazanmış" (Germaner & İnankur, 1989: 111) önemli bir ressam olmasıyla beraber, 1861 yılına kadar önemli sergilerde eserleri yer almış sanatçı, tarihi mekânların resmedilmesi ve portre resminin öncülerinden sayılmaktadır.



Görsel 48, François Dubois, *"Bâb-ı Hümayun".* Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

19. yüzyıl Fransız Okulu sanatçılarından Jean-Baptiste Etienne de Forcade portre ve manzara ressamı olarak bilinir. "Bu Fransız portre ve manzara ressamı Jacquesson de la Chevreuse'ün öğrencisi olmuş, Antonello de Messina'dan yaptığı bir desen ile ilk defa 1868'de Salon'a katılmıştır." (Germaner & İnankur, 1989: 113)



Görsel 49, Jean-Baptiste-Etienne de Forcade, "*Yıldız Hamidiye Camii",*
Dolmabahçe Sarayı, İstanbul, (1889)

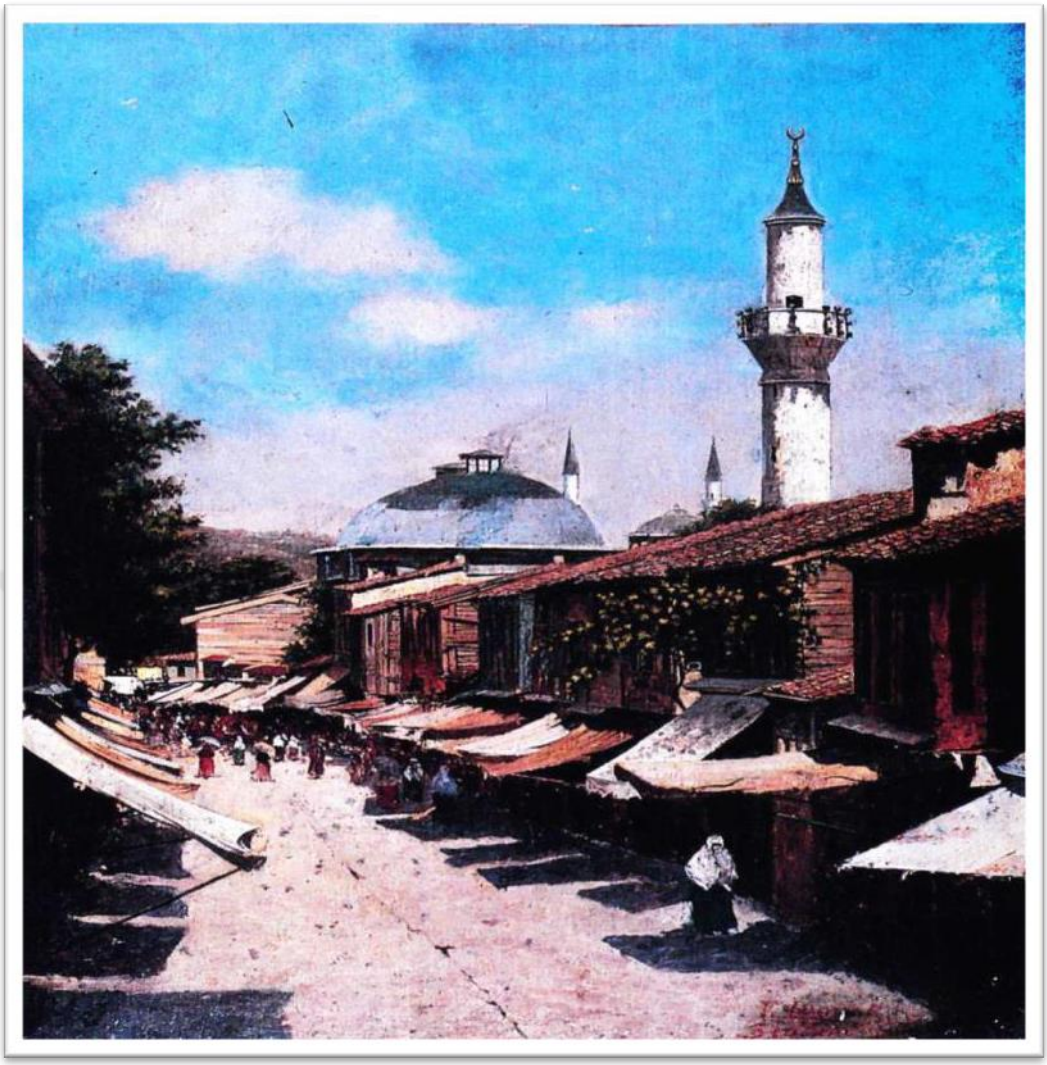
1848 – 1916 yılları arasında yaşamış olan Adolf Kaufmann oryantalist konular olarak deniz ve manzara konularını işlemiştir. Kaufmann resim konusundaki yeteneğini kendi kendine geliştirmiş, Paris'e gidişinin ardından Emile van Marcke ile tanışmıştır. Avrupa'ya ve Doğuya geziler yapan sanatçı Oryantalist akımından etkilenmiş 1900 Paris Uluslararası Sergisi'nde Bosna adına Saraybosna'nın farklı farklı açılardan ışık oyunlarıyla üç boyutlu resimlerini yapmıştır." Dönemin Oryantalist ressamlarından etkilenen Kaufmann Sultan Hamit için yaptığı en önemli Oryantalist konulu resmi "İstanbul Limanına Giriş" (Germaner& İnankur, 1989: 129) adlı büyük eseridir. Bu çalışmasını Dolmabahçe

Sarayı'ndaki "Haliç adlı" (Germaner& İnankur, 1989: 129) çalışmasıizlemiştir. Sanatçının "Troppau ve Baden Baden" (Germaner& İnankur, 1989: 129) Müzeleri'nde sergilenen Oryantalist konulu resimleri bulunmaktadır.



Görsel 50, Adolf Kaufmann *"Haliç"* Dolmabahçe Sarayı, İstanbul

1906 yılında doğan Fransız Okulu mezunu Jean Emile Laurent'in ne zaman öldüğü bilinmemektedir. Sanatçı resimlerinde Fas ve çevresini konu almış, mahallî konuları ifade ederek işlemiştir. Laurent'ın Fransız olması ve "Marsilya Güzel Sanatlar Okulu'nda" (Germaner & İnankur, 1989: 131) yetişmiş olması ve uzun süreli Fas'ta yaşaması sanatçının Oryantalist konulara daha yatkın olmasını sağlamıştır. Resimlerinde giderek "çok renge önem" (Germaner & İnankur, 1989: 131) vermeye başlamıştır. Bir yağlıboya sanatçısı olan Laurent aynı zamanda Kuzey Afrika sanat çevrelerinde ünlenmesini sağlayan suluboya ve baskı dallarında ki çalışmalarında zanatçı etkileri bulunmaktadır. Sanatçının "Fas ve Marsilya Müzeleri'nde resimleri bulunmaktadır." (Germaner & İnankur, 1989: 131)



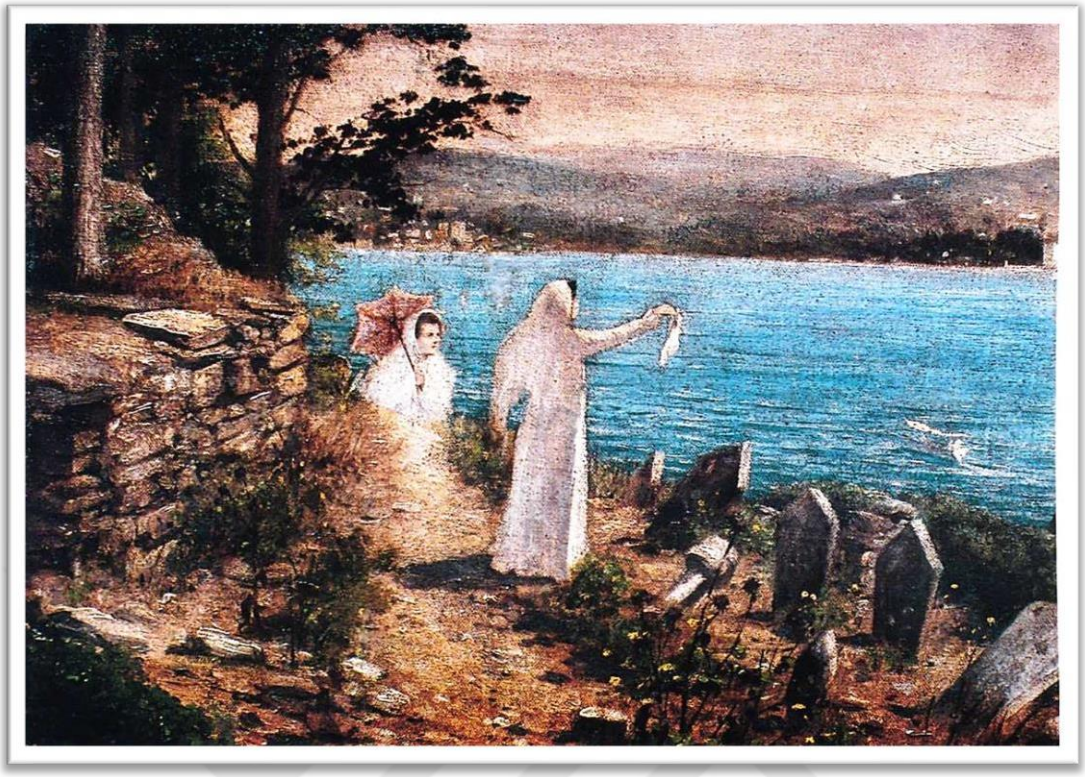
Görsel 51, Jean-Emile Laurent*, "Çarşı".* Hilâl Arslan koleksiyonu, İstanbul

1794 -1872 yılları arasında yaşamış olan Jean Schranz Malta Okulu'ndan mezun olan bir diğer önemli ressamdır. Oryantalist konuları manzaralar, topografik İstanbul ve Doğu Akdeniz görünümleridir. Manzara konularını işlemesindeki sebeplerden biri sanatçının ailesiyle Malta'da yaşamasıdır. Sanatçı Türkiye'de "İstanbul'un ve Boğaz'ın ayrıntılı panoramik" (Germaner & İnankur, 1989: 145) resimlerini de yapmıştır, bazı resimleri de "Paris'te taş baskı olarak basılmıştır." (Germaner & İnankur, 1989: 145)



Görsel 52, Jean Schranz, *"Boğaz Görünümü".* Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul

1850 yılında doğduğu bilinen Joseph Warnia Zarzecki Polonya Okulu'nda öğrenim görmüş, İstanbul manzaraları, kentteki kıyafet, tip ve ırk konuları ön planda olacak şekilde resimler yapmıştır. Zarzecki 1883 yılında İstanbul'a gelerekn sanatçı kentin geniş alanlarını resmetmiş, kent sakinlerinin günlük yaşamda kullandıkları kıyafetleri, figürlerin ve ırk farklılıklarına vurgu yapmıştır. Dikkatini çeken bu çeşitlilikuzun süre İstanbul'dayaşamasına sebep olur. Dönemin Güzel Sanatlar Okulu olan "Sanayi-i Nefise Mektebi'nde atölye öğretmenliğini yapmış, bu dönemde resimlerinde psikolojik anlatıma" (Germaner & İnankur, 1989: 163) önem vermeye başlamıştır. "Seyyar Çalgıcı", "Paşanın Keyfi", "Çingene Dansözler", "Meşrutiyet Sonrasında Keyif", "Boğaziçi Kıyılarından Anı", (Germaner & İnankur, 1989: 163) O'nun, İstanbul hayatından sahneleri yansıttığı, Oryantalist konulu resimlerdir.



Görsel 53, Joseph Warnia Zarzecki*, "Boğaziçi Kıyıları Anısı*". Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

1821-1911 yıllarında yaşamış olan Felix François Georges Philibert Ziem Beaune dönemin oryantalist ressamlarının yetişmiş olduğu atölyelerin olduğu Fransız Okulu mezun olmasının getirdiği etkiyle resimlerinde; sultanlar, haremler, Venedik, Haliç, Boğaz'da kayıklar ve kır eğlencelerinin de içinde olduğu geniş perspektifte ele alınabilecek Oryantalist konu resimler yapmıştır. Ziem'in 1848'de Osmanlı topraklarına gelmiş olması "Cezayir, Tunus, Fas, Mısır ve Anadolu'ya" (Germaner & İnankur, 1989: 164-165) yaptığı gezilerde edindiği izlenimler sayesinde olur. 1849'da Salon'a "Boğaziçi Manzarası" ve "Venedik'te Büyük Kanal" (Germaner & İnankur, 1989: 164-165) adlı tablolarıyla katılmıştır. Sanatçının Oryantalist resimlerindeki başarısı sadece gözlemler yapıyor olması değil, aynı zamanda bir doğulu gibi yaşıyor oluşudur. Arapça okuyup yazan, atölyesini doğu tarzında döşeyen sanatçının bu ısrarlı tutumu resimlerinde tam anlamıyla Oryantalist konuları ele almasını sağlamıştır. Sanatçının "resimlerinde esas konunun yer aldığı ışıklı orta plan Napoli sarısı, pembe karışımı bir renkle, ön plan daha koyu tonlarda, arka plan ise bütün resimlerde değişmeyen bir maviyle boyanmıştır." (Germaner & İnankur, 1989: 164-165)



Görsel 54, Felix Ziem, *"İstanbul Manzarası*". Özel Kolleksiyonu, İstanbul

1854 -1929 yılları arasında yaşamış, belkide; en önemli Oryantalist Avrupalı ressamlardan biri diyebileceğimiz Fausto Zonaro İtalyan Okulu mezunu olmasının verdiği etkiyle resimlerinde oryantalist konular olarak çeşitli temalara değinmiştir. Akdeniz insanıve farklı toplumsal gruplarınyer aldığı figür temalı kompozisyonlar, harem hayatının anlatıldığı kadın konulu resimler, tarih, savaş, deniz, manzara ve portrenin farklı biçimlerde sunulduğu resimler yapmıştır. ZonaroİstanbuI'a 1891'den sonra eşi Elisa'nın onu ikna etmesiyle gelir. Sanatçı gezilerinde doğa görünümlerine önem veriyor resimlerinde kullanacağı notlar tutuyordu. Bu şekilde yaptığı resimlerinde Akdeniz insanını ve havasını yansıtması onun işlediği ve öne çıkardığıkonular arasındaydı. "Dikenler ve Güller", "Eski Tanıdıklar", "Mesih'in Bayramı" (Germaner & İnankur, 1989: 167) adlı doğa resimlerini bu dönemde yapmıştır. İstanbul Taksim'de yaşamaya başlayan sanatçının "kentin merkezî semtlerinde sehpasını kurarak yaptığı çalışmaları arasında öne çıkan ve "Ertuğrul Alayı"nı Karaköy Köprüsü'nden Geçerken" sunduğu resim dönemin padişahı "II. Abdülhamid tarafından alınmış" ve sanatçı "Mecidiye Nişanıyla ödüllendirilmiştir." (Germaner & İnankur, 1989: 167) Daha sonraları "Ressam-ı Hazret-i Şehriyarî" (Germaner & İnankur, 1989: 167) unvanıyla onurlandırılmış olan ressam saray tarafına pek çok portre yapmıştır. Dönemdeki birçok ressamın aksine haremin kadınlarından portre isteği alan sanatçı eşinin de yardımıyla

birçok portre üretmiştir. Oryantalist konularda binden fazla resim yapan sanatçının "tarih, savaş, deniz, manzara ve portre konularını çokça ele alan sanatçı artık bir Türk ressamı gibi kabul görülüyordu. Bu dönemde yaptığı en önemli resimleri "Sürre Alayı", "Valide Camii", "Bayram", "Tulumbacılar" (Germaner & İnankur, 1989: 167) gibi kalabalık ortamları ele aldığı çalışmalarıdır. 1907'de Sultan Abdülhamid'inizniyle Eylül ayında İstanbul'da düzenlenen sergiye de katılan Zonaro, "Gün Doğarken Balıkçılar", "Kayıkta", "Odalık", "Ney Çalan Derviş", "Arzuhalciler", "Rufai Dervişleri", "Doğuluların Ahengi" (Germaner & İnankur, 1989: 167) adlı tablolarıyla büyük ün kazanmıştır.



Görsel 55, Fausto Zonaro, *"Venedik Görünümü*". Dolmabahçe Sarayı, İstanbul



Görsel 56, Fausto Zonaro, "*Kaiser II. Wilhelm'in Yıldız Şale'ye Gelişi*",
Dolmabahçe Sarayı, İstanbul, (1899)

3. TÜRK RESİM SANATINDA ORYANTALİST KONULU RESİMLER

3.1. TÜRK RESİM SANATINDA ORYANTALİST ETKİLER

Türk Resminde ilk oryantalist etkilerin Orta Doğu ve Yakın Doğuyu da kapsayan MS. 10. yüzyılda başladığı düşünülürse, Oryantalizm temellerinin çok eski bir köken olduğunu vurgulamak gerekir. Doğuda "Erken İslam Sanatı ve eş zamanlı Türk sanatı, Türk Resmi" (Başkan, 2009: 9-10) bağlamında bakıldığında Avrupa Resminin genel tavrının yanında, Batı kökenli bir anlayışla Türk Resmine yönelik araştırmaların yapılmasıyla birlikte Oryantalist etkilerin kendisini göstermeye başladığı görülür. Buna yönelik olarak ilk kez coğrafi araştırmalar "Horasan", "Amu Derya'nın Doğusu" ve "Orta Asya Türk coğrafyasında" (Başkan, 2009: 9-10) görülmeye başlanmıştır. Bu etki ve araştırmaları Türkiye yönüyle düşünecek olursak, Osmanlı sınırları içerisinde MS. 10. yüzyıldan başlayarak İslam inancının Doğuda geniş coğrafyada görülmesinin yanında, toplumun geneline yansıyan ve İslam esaslarıyla işleyen gelenek, görenek ve kültürel bütünlüğüyle birlikte kabul edilen dini inancın "yaratma" (Yetik, 2009: 125-126) kavramını temel almak gerekir. Türk Resminde ilerlemelerin önünde engel gibi görülen "Tasvir Yasağı" (Yetik, 2009: 125-126) denilen resmetme, desen olarak güzel çizme gibi olguların yasaklandığı ve güzelliğin sadece Allah'a bahşedilen üstün yetenek ve yaratmanın gücü kabul edilmesi bu bağlamda büyük bir etkendir. Bu inanca göre, üç boyutlu olarak hiçbir varlığın mükemmel şekilde ne resmi ne de heykeli yapılabilirdi. Türk Resminde ilerlemeler denildiğinde, kitap süslemeleri ve İslami kurallara göre yazılan yazmaların anlaşılmasını sağlayacak Minyatür adı verilen resim türü büyük önem arz ediyordu. Hatta öyle ki bir dönem Batı'da yine aynı amaçlarla kullanılmıştır.

Avrupa resminin kendi içerisindeki derin arayışlarının Doğuya sıçramasıyla ortaya çıkan Oryantalizmin Minyatür sanatıyla arasındaki farkların ortaya çıkması, büyük yankı getirmiştir. Osmanlı Minyatür sanatının bir süre sonra Türk Resmindeki yerini koruyamaması ve Türk Resminin batı etkisiyle gelişmeye başlaması resim sanatımızda eksik görülen yönlerin fark edilmesine sebep olmuştur. Batıya yönelik gelişmelerin öncesinde Türk Minyatür sanatı "perspektiften yoksun, iki boyutlu, soyut, kişisel heyecanlara ve yaratmaya izin vermeyen, geleneklere bağlı, tekdüze, dindarca bir tekrar,

kitap sayfaları ile sınırlı, şematik, kitap nakışçılığı vb. gibi olumsuz görülen niteliklerle" (Eğribel, 1990: 11) sınırlandırılmıştı.

Oysa Türk Resim ya da tasvir sanatının "11. yüzyılla birlikte kalıcı ve zengin boyutlarının" (Başkan, 2009: 9-10) Osmanlı coğrafyasında nasıl bir uyum ve ilerleme kaydettiği hakkında Avrupa'nın önde gelen sanat tarihçilerinin daha erken dönemlerde araştırmalar yaptıkları bilinmektedir. Sanat tarihçilerini doğuya yönelten bu ilginç araştırma isteği Oryantalist etkilerin kendisini özelikle 15. yüzyılda Osmanlı padişahı Fatih Sultan Mehmet döneminde İstanbul'u almasıyla hızlanıp, bir yandan sürekli gerçekleşen Haçlı seferleri ve Avrupa ülkelerindeki ittifak birliklerinin Doğuda amansız ve hiç bitmeyecek olan sömürge arayışlarıyla devam edecekti. Osmanlının Batıyla olan ilişkileri savaş ve antlaşmaların etkisiyle de ilerlemeler kaydedecekti. Bu gelişmeler belirli Batılı teknik alanların örnek alınmasını sağlayacak, Batı artık Doğuda bir örnek teşkil etmeye başladıktan sonra özellikle 18. ve 19. yüzyılda resim sanatındaki etkilerini göstermeye başlayacaktır. Bunula ilgili olarak Orta Asya'da yapılan araştırmaların da gösterdiği geçmişe ait bilgilerin yanında sanatsal bulguların kaynağına, misyoner din âlimleri ve o dönemin bazı gezgin âlimlerinin yazdığı gezi yazılarında rastlanmıştır. Bu sürecin araştırmaların artık akademik ortamlarda tartışılabilir oluşunun önem kazanmaya başlaması ve arkeolojik kazılarla ilerlediğini daha net görebiliriz.

Yapılan kazıların ilk bilimsel anlamda örneği "Radloff'un 1856 yılında Altay Kurgan Kazıları"[8] (Başkan, 2009: 9-10) olarak belirtilebilir. Daha sonraları ise bu araştırmaları 1865-1897 yılları arasında yapılan arkeolojik kazılar izlemiştir. Arkeolojik kazıların yapılmaya başlanması ile birlikte Oryantalist resim belge niteliğini kazanmaya başlamıştır. Tüm bunların yanında Osmanlı'da belki de Oryantalist etkilerin kendini hissettirmeye başladığı siyasi gelişmelerin en başında sayabileceğimiz olay, III. Ahmet döneminde Batıyla kurulan ilk ilişkilerle Paris'e elçilerin gönderilmeye başlanmasıdır. Bu iletişimin sanat üzerindeki ilk etkileri Osmanlı Devleti'nde mimaride görülmeye başlanmış, 16. yüzyılda klasikleşen Osmanlı mimarisi Avrupa'nın Barok ve Rokoko akımları etkisiyle ortaya çıkan "Türk Barok'u" (Papila, 2007: 120) adında yeni bir üslup ortaya çıkmaya

[8] Kurgan: Orta Asya ve Doğu Avrupa'daki yığma tepe ve höyük şeklinde bulunan genellikle tahtadan yapılmış mezarlar. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Kurgan)

başlamıştır. Batı yönünde gelişmelerin devamında Osmanlı askeri eğitimdeki ilerlemeler sonucunda Batı tarzında resim anlayışını ortaya çıkarmıştır. Böylece; "III. Selim (1789-

1807)" (Karadeniz, 2014: 275) döneminde "bazı Batı Avrupa devletleriyle ittifaklara gidilerek, yenileşme çabalarının" (Karadeniz, 2014: 275) sürdürülmek istenmesiyle, askeri alanda yapılanan yeni eğitim ortamı için, Türk Resmini köklü bir şekilde değişime götürecek etkilerin en büyüğü diyebiliriz.

Özelikle Fransız bakış açısıyla kurulacak ve 1793'te ilk adımı atılan askeri mühendishaneler (Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Mühendishane-i Bahr-i Hümayun) Batılı anlamda Türk Resmine boyut kazandıracaktır. İlk adımın askeri alanda verilmesi açıkça İslam dünyasının hazır olmadığı "resim derslerinde perspektif kurallarının öğretimi yanında ışık ve gölge gibi tekniklerin öğretilmeye çalışmasıyla" (Papila, 2007: 120) dikkat çekecektir. Ancak etki anlamında sosyal hayata bir anda yansıtılamayacak değişimlerin belki de ilk olarak bu şekilde başlamasındaki sebep buydu. Türk Resmindeki Batılı anlamda gelişmelerin ilki asker ressam topluluklarının aldığı resim eğitimindeki asıl ayrıntı diyebileceğimiz nesnelerin iki boyutlu dar kalıptan kurtulup üç boyuta olan yolculuğuydu.

Osmanlı devletini zayıflatan sebeplerden biri haline gelen Osmanlı Rus savaşları her alanda devleti etkilemiş, "II. Mahmut (1808-1839)" (Karadeniz, 2014: 275) döneminde iktidarın güçlenmesinden sonra büyük bir reform programıyla askeri değişikliklere gidilmiştir. Tüm bu siyasi oluşumların getirdiği hareketlerden biri olan Batı resim sanatındaki akımların arasında Oryantalizmin olması uzak bir durum olmadığı gibi ilgi duyulan ve adeta ilham haline gelen Doğu Türk Resmine de yön verecekti. Bu durum Oryantalizmin "18. yüzyıl siyasi konjonktürü ile doğrudan" (Karadeniz, 2014: 275) ilişkilendiği gibi Osmanlıdaki gerilemenin de getirdiği bozulma ve yenilenme çarelerinin arandığı bu dönemde yeni girişimlerin en başında "dışa açılma ve modernleşme" (Karadeniz, 2014: 275) bakışı yer alıyordu.

Bu yenileşme çabaları içinde, eğitim alanında 1829 yılı ve 1834-35 yılları arasında "Viyana, Berlin, Paris, Londra'ya öğrenci gönderilmiştir." (Aydın, 2010: 9-143) Böylece Türk Resminde yeni hareketlerin görülmesi kaçınılmaz olurken; Avrupa'da parlayan 18.

ve 19. yüzyıllarda kendini batı sanatında net olarak gösteren Oryantalizm bir akım halini almış ve etkilemiştir. Artık Batının sanatçısı Orta Doğuyu bilmeden hayalden resmetmeye başlamış ve zamanla da Türk ressamın batıda alacağı eğitime birer örnek teşkil etmeye başlamıştır. Modernleşme yolunda eğitim ve öğretimde yapılan yenilikler iyi bir etki başlatırken siyasi olarak çöküşler yaşanmıştır. Avrupa'da İmparatorluktan ayrılan devletlerin etkisi bir yandan Batıyı olumsuz etkilerken bir yandan da Osmanlı Devleti'nde Abdülmecid tarafından Tanzimat Ferman'ın yayınlanması, büyük tepki görmüş, çağdaş bakış açıyı gerektiren yeni bir hareket olmuştur. Türkiye coğrafyasında Batılı anlamda kararların alınmaya başlandığı, özellikle kültürel ve sanatsal boyuttaki katkılar çağdaşlaşma yolunda ilk siyasi kararlarla alınan adımlarla olmuştur. Bu konuyla ilgili öngörüde bulunan "Kemal İskender'e göre; *Tanzimat, minyatürden, yağlıboyaya geçiş aşamasına rastlar*" (Başkan, 2009: 95)

İpek Duben 1978-2010 tarihleri arasını "*Yazı ve Söyleşi*" (Duben,1984: 118) lerle ele aldığı metinlerde Oryantalist resmin Türkiye'de başlama süreciyle ilgili şunları söylemiştir. "*Tanzimat'ta başlayan Batı'ya açılma hareketinin önemli bir amacı eğitimde teknik bilgilenmeyi sağlamak olduğu hâlde zamanla aydın kesimin yabancı felsefe ve değerler sistemi ile karşı karşıya gelmesine neden oldu*." (Duben,1984: 118) Yazarın bu sözleri sanki Batıyla uyum içerisinde olmak zorunda olduğu hissini uyandırdıysa da; devletin çöküşten kurtuluş arayışlarının yanında küreselleşme olgusundan uzak kalmaması da önemliydi. Bu anlamda baktığımızda Tanzimat Fermanının yayınlanmasıyla başlayan Türk Resmi üzerindeki yenilikçi hareketlerin ne denli yerinde olduğuna tezin ilerleyen süreçlerinde de yer verilmiştir.

Türk Resminin Minyatür sanatıyla başladığı düşünülürse ki; bu durum Oryantalizmin başladığı ve Türkiye sınırları içerisinde etkilerini gösterdiği tarihlerle sınırlı olduğundan, bu arayışlar Avrupa'nın Türkleri anlamak için yaptığı arkeolojik kazılarla sınırlı kalmıştır. Türk Resminde şüphesiz Minyatür sanatının ayrı yeri vardır. Oryantalizm etkisiyle bakan Batı için Doğu ilgi odağıydı. 15. yüzyılda Osmanlı Nakkaşhanelerinde "Arif'inin "*Süleyman- name"* adlı eserinde Macar Nakkaş Pervane görev yapmıştır. Aslında burada amaç, Türk Resmini değiştirmek değil kendi resim kültürlerine farklılık katacakları Doğu coğrafyasını anlamak ve belki de ondan etkilenmekti. Bu durum Oryantalizmin genel

etkileri dışındaymış gibi görülse de, bir ülkeyi tanımanın, araştırmanın yolarından biriydi. Yavaş yavaş Oryantalizmin Türk Minyatürüne getirisi olan pentür kavramıyla tanışılacaktı. Bu durum kendini 18. yüzyılın sonlarına doğru, Osmanlı Nakkaşhaneleri'nde az da olsa göstermeye başlamıştır. Osmanlı'nın Lale Dönemi'ne denk gelen Barok ve Rokoko etkilerini "sivil ve dini" (Atatürk K.M.D. 2008: 3) konularda süsleme sanatı olarak kullanmaya başlamasıyla pentür'e yakın resim yapılmaya başlanmıştır. Bu tarzda resim yapmaya başlayan sanatçıların, Nakkaşhane usulünün kaybolmaya başladığı 19. yüzyılda askeri ressamlar arasında bulunan sanatçılar olduğu düşünülüyorsa da, bu döneminin öncü sanatçılarının daha çok, Levni ve Buhari sonrasında ortaya çıkan sanatçılar olduğu söylenebilir.

Osmanlı'da 1718'de Lale Devri'yle başlayan Türk Resmin de Batılı gelenek dengesinin Batının lehine dönerek bozulmaya başlaması, Osmanlı Türkiye'sine büyük bir örnek olmuştur. Batı yönelimi açısından 19. yüzyılda "İngiltere, Almanya, Fransa" (Yetik, 2009: 140-141) gibi Avrupa ülkelerinin kültürel yanı, ekonomik getirileri ve düzenlemeleri öncesinde, Osmanlı'da ordunun "ıslahat hareketleriyle" (Yetik, 2009: 140-141) yeniliklere açılmış olması önemli bir süreç olmuştur. Batının Osmanlı Türkiye'sine yönelik bu tür etkileri Türk Resminde birçok aşamaya sebep olacağı gibi Minyatür sanatını geride bırakacak bir bakış açısına götürecek olması yönündeki gelişmeler *harmanlanma* ve *uyum* sorunlarının giderilmesini sağlamıştır. Türkiye'de yönetimi etkileyen en önemli dönemlerinden olan Tanzimat Fermanı ile yayınlanan yenilik hareketlerinin düşünürleri, Türk Resminde yeniliklere yönelik tavırları "yapay bir birleştirme çabasıyla" (Germeç, 2018: 1372) sağlamaya çalışırken her alanda olduğu gibi bu aşamalar bir nevi hazırlık olarak kalmıştır. Toplumun genelini ayakta tutan kültür bağlarına bağlanmalı ve çok kopuk görülmemeliydi. Bu anlamda bu süreçte yapılan resimlerin Oryantalist konulardan uzak içerisinde barındıran vatan sevgisi vb. üzerine olmuştur. Siyasi bir durum olan; "laisizm[9] anlayışıyla yeniden organize olma" (Germeç, 2018: 1372) çabaları Osmanlı'da yaşanan siyasi gelişmelerin gidişatında değişimlere sebep olduğu gibi Türk Resminin gelişim aşamalarındaki etkilenmeleri de içermekteydi.

[9] Laizim: Devlet yönetiminde herhangi bir dinin referans alınmamasını ve devletin dinler karşısında tarafsız olmasını savunan prensip. (bkz: https://tr.wikipedia.org/wiki/Laiklik)

Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyılda "askeri, siyasi ve teknolojik alanda batıyla ilişkiler" (Aydın, 2010: 9-145) kurmasına karşın, ilerleyen süreçlerde toplumun kültürel değişiminde rol oynayan ve batı etkisi açısından sanat kaynaklarının ulaşılabilir olması Batılı tarzda Türk Resminin doğmasına sebebiyet vermiştir. Bu bağlamda bakıldığında en büyük etkilerden biri olan siyasi gelişmelere bir örnek olabilecek "Kırım savaşı yılları birçok yazar tarafından Osmanlı'nın Batılılaşma" (Başkan, 2009: 95) yönündeki hareketlerinde topluma kültürel etkilerin yansıdığı yıllar olmasıyla önemlidir.

"Türk Resminde Batılılaşmanın" (Eğribel, 1990: 5) etkisiyle Minyatür resminden vazgeçilme aşamasına gelinmesi olgusu bu değişimin temeli olması açısından önemlidir. Batıda benimsenen sanat akımlarının karşılaştırmalı şekilde ele alınması, buna karşın bu durumun tam tersinin Doğuda olması Batıda dikkat çekiyordu. "Hindistan'da, Çin'de hatta Japonya'da geleneksel resim sanatı zenginliğini ve canlılığını kaybetmesine rağmen varlıklarını koruyabilmiş, donmuş bir kalıp, bir eğilim olarak geleneksel resim anlayışını sürdürmüştür." (Eğribel, 1990: 5) Asya'daki bu durum bu şekilde sentezlenirken, belki de coğrafi konum özelliği sebebiyle Türk Resminde bu durum gelenekselden kopuşa doğru bir anlayışa kaymıştır. Türk Resminin geleneksel bakıştan bir anda kopması Batı kültürünü benimsendiğinin kanıtı gibi gösterilmiş olsa da Türk sanatçıları açısından bu durum böyle olmamış genel olarak "Dünya üzerindeki yerimiz ve ilişkilerimiz ile ilgili kesin bir kültür ve uygarlık değişimini ve sorununu belirlemektedir" (Eğribel, 1990: 5) diyebiliriz.

Bu dönemde kurulan Osmanlı Fransız ittifakının sıcak bir katkı sağlamış olduğu düşünülebilir. Bu süreçte Osmanlı sarayına yabancı ressamların özel resim siparişleri için gelmeye başlamasıyla önemli bir süreç geliştirilmiştir. Bu tür gelişmelerin devamında kültürel anlamda tanıma isteği özelikle Fransa ile karşılıklı "tanıma sürecini" (Karadeniz, 2014: 275) başlatmıştır. Doğuyu yakından tanıma fırsatı bulan Fransız kültürü aynı etkiyi "Osmanlı aristokrasisinde" göstermeyi başarmış, özellikle "Rokoko ve Barok" (Karadeniz, 2014: 275) anlayışıyla yapılan çalışmalar bu dönemde en parlak dönemini yaşamıştır.

Oryantalizm etkisiyle gelişen Türk Resmi, dediğimiz zaman siyasi olaylardan kopuk bir etkileşimden söz etmek zordur. Osmanlı devletinin Batıyla olan siyasi hareketlerinin ve

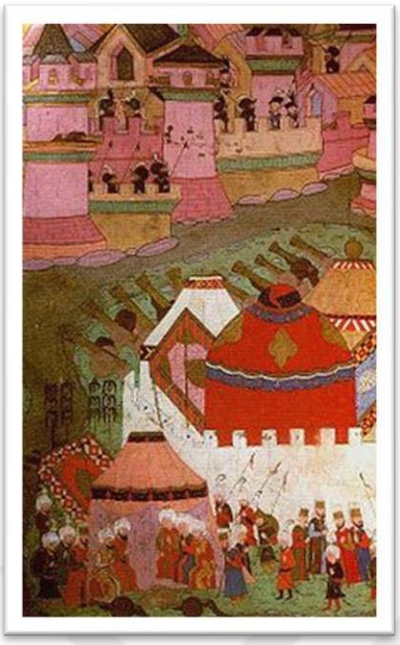
birbirini tanıma süreçlerinde yazılan kitapların büyük bir yeri vardır. Bu kitaplara bir örnek; Oryantalist etkilerinden bahseden "Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi" (Başkan, 2009: 95-99) dir. Kitabın yazarı özellikle II. Mahmut ve Sultan Abdülmecid dönemindeki Batılılaşma sürecini anlatır. "Boğaziçi, Pera'daki Batılıların giyim-kuşam ve yaşamlarının da Kırım Savaşı'ndan sonra Osmanlı halkı arasında popülerleştiğini yazar." (Başkan, 2009: 95-99) Bu konuda görüşünü belirten Oryantalizm anlayışı ya da bakışına da nasıl etki ettiğini vurgulayan bir diğer yazar A. Palmer'dir.

> *"(...) Kırım Savaşının Osmanlı topraklarındaki hayat akışını hızlandırdığını ve Türklerin Avrupalı davranış ve âdetlerini daha öncekilerle kıyaslanamayacak kadar daha iyi tanımalarına yol açtığını, bu kültürel temasın, muhalif gelenekçi ve batılılaşmaya karşı olan direncin kırılmasına yardımcı olduğunu ve belki de Tanzimat reformcularının işini kolaylaştırmış olabileceğini" (Başkan, 2009: 95-99) A. Palmer'in bu sözleri siyasi ilişkilerin yada dönemin yaşamsal koşullarının gelişimi veya etkilenmeyi anlatır nitelikte bir örnek taşımaktadır.*

Özellikle II. Beyazıt (1481- 1512) döneminde kendini gösteren Osmanlı resim anlayışını destekleyen Nakkaşhane eğitim ortamlarının temelleri "Fatih, Bursa ve İstanbul'da birer 'mektep' açarak" (Başkan, 2009: 95-99) atılmıştır. Önemli sanat merkezlerin olduğu Bursa ve İstanbul'da 15. yüzyıl ve 16. yüzyılda bu önemli sanat merkezlerinde Tebrizli ustalar çalışmıştır. Yine "II. Bayezid döneminde Enderun Mektebinde yetiştirilen Giovanni Antonio Menavino'nun" (Germaner & İnankur, 1989: 53) 1514'te yazmış olduğu *"I costumi et la Vitâ de 'Turchi"(Türklerin Kostüm ve Hayatı)* ve 1551 yılında yazılan *"Nicolas de Nicolay'ın Les Quatre Premiers Livres des navigations et peregrp nations orientales de Nicolas de Nicolay 1567"* (Germaner & İnankur, 1989: 53) özellikle bu dönemde yazılan bu kitaplar arasında Türk kültüründeki kıyafeti ve yaşamı Avrupa'ya tanıtmada önemli kaynaklardandır. Osmanlı Nakkaşhanelerinde Osmanlı resim anlayışının oluşmasında ve 1520-1566 tarih aralığında (üslup özelliklerini kazandığı dönem olarak Kanuni Sultan Süleyman dönemi) Minyatürün en önemli dönemini geçirdiğini söyleyebiliriz. (Başkan, 2009: 104)

19.yy'da ilkel olanın modern görülen resmin yerini alması gibi bir durumun gözlenmesi mümkün kılınmıştır. Türk Resminde bu etkiler kendi içerisinde Batı resminin daha ileri görülmesinden kaynaklanır. Örnek almaya başlamasıyla da; uzun yıllar etkisinden çıkamadığı sentez diyebileceğimiz, durumları ortaya atacaktı. (Eğribel, 1990: 6) Batıya duyulan ilginin özelikle Türk Resminde etkilerini göstermesi yaşanılan değişimleri kaçınılmaz yapmıştır. Türk Minyatür resminin temelleri "tümünü içten ve eş değerde aydınlatan ışık kullanımı, lokal renkler ve kontur çizgilerin arabesk hareketleri belirli kompozisyon şemaları içinde işlenirdi." (Duben, 1984: 119) Türk Minyatürünün özellikleri ilerleyen süreçlerde etkilenmelerle farklı Batı resim kültürü etkilerine rastlayacak, sonrasında sadelik kavramı öncü bir tutum haline gelecekti.

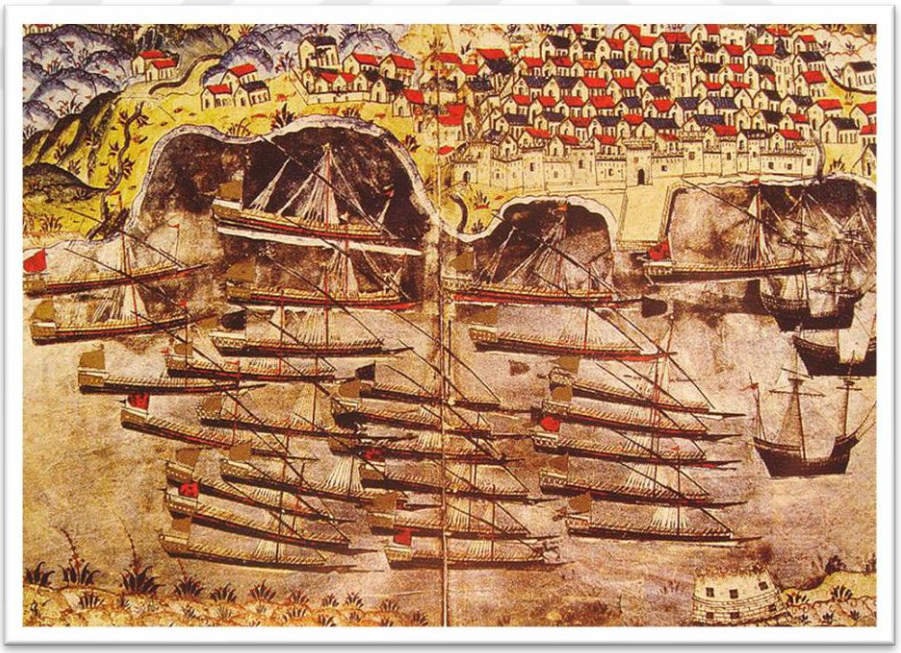
Türk Resminin gelişiminde Lale devriyle başlayan etkiler 19. yüzyılın ilk yarısından sonra Türk Resim anlayışında özellikle Minyatür sanatı üzerinde etkili olduğu gibi değer görmeye başlayan müzik eğitimi ve güzel sanatlara ilginin de yoğun olmaya başlandığı bir döneme denk gelmektedir. Bizde bu ilginin kendisini özellikle Osmanlının saraylarında gösterdiğini görürüz. Avrupa kökenli sanatçıların İstanbul'a çağırılması ve bu sanatçıların Osmanlı manzarasından, kültürel etkinliklerinden, giyime kadar birçok alanda etkilenmeleri sonucunda yapılan Oryantalist resimlerin Osmanlıda bir Batılı resim anlayışını tanıma ve benimseme gibi ortamların doğmasına sebep olmuş, Osmanlı sanat anlayışının oluşumu ve kavranması aşamasında özelikle 18. yüzyıl sanat anlayışları önemli yer tutmuştur. Bu süreçten önce Minyatür sanatının öncü sanatçılarındaki farklı anlayış ve eserlerden Nakkaş Sinan'ın, (Görsel 58) "*Fatih Sultan Mehmet*" (Yetik, 2009: 132) Minyatürü (15.yy) Matrakçı Nasuh'un 1543 tarihli (Görsel 59) "*Osmanlı Donanması*" (16.yy) Nakkaş Osman'ın (Görsel 57) "*Viyana Kuşatması*" (Yetik, 2009: 132) (16.yy) örneklerinde Minyatürde çok açıkça görülen değişimleri saptayabiliriz.



Görsel 57, Nakkaş Osman "Viyana Kuşatması" 16.yy.

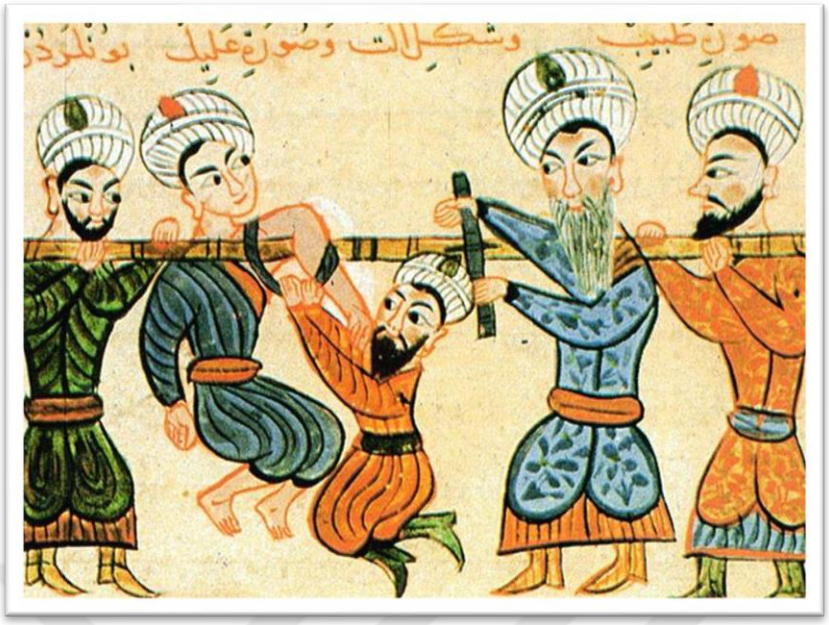


Görsel 58, Nakkaş Sinan, "Fatih Sultan Mehmet", 15. yy.



Görsel 59, Matrakçı Nasuh, *"Osmanlı Donanması",* (1543)

Türk Minyatürüne bundan sonra gelen etkilerle benimsenen yeniliklerin yanında, bilimsel anlamda yürütülen çalışmaların da kültürel değişimlere etkileri olmuştur. Bu bağlamda bakıldığında Türk Resminde "iki boyutlu bir anlatım özelliği gösteren minyatür" (Yetik, 2009: 126-127) artık "üç boyut ve perspektif arayışlarının" (Yetik, 2009: 126-127) izlerini göstermeye başlar. Türk Minyatür resminde "Renk, biçim ve anlatımın zenginleşmesi, minyatürlerin ışık, gölge etkisiyle, suluboya resme dönüşmesi yine bu döneme rastlamaktadır." (Yetik, 2009: 126-127) Türk Minyatür resminde bu etkilerle çalışma yapan sanatçıları "Levni, Abdullah Buhari, Selimiydi Reşid, Mustafa Çelebi, Süleyman Çelebi" (Yetik, 2009: 126-127) gibi örnekleri sayabiliriz. Bu sanatçılar yenilikleri içinde barındıran çalışmalar yapmalarıyla dikkat çekmektedirler. Minyatür sanatında, Türk Resminde bilinen en erken tarihli figürsüz manzara kompozisyonlarına yer veren Abdullah Buhari, aynı zamanda giysiyi ön plana çıkaran başarılı figür denemeleriyle dikkat çekmiştir. Verimliliği ve coşkusuyla 'çağının en parlak ressamı' olmaya hak kazanan Levni'ye karşılık Abdullah Buhari daha çarpıcı bir sanatçı kişiliği sergiler. Sanatçının Türk Minyatüründe figürleri gelenekselin dışına çıkartıp "hacimsel bir boyut" kazandırarak sunar. Buhari kısıtlı da olsa çizgiselliğin yanında hacimlendirmeyi sağlayan girişimleri olmuş özelikle Sabuncuoğlu Şerafettin'in (Görsel 60) "*Cerahiyyetü'l Haniyye*" (Yetik, 2009: 126-127) isimli Minyatüründe de bu etkileri görmekteyiz.



Görsel 60, Sabuncuoğlu Şerafettin, *"Cerahiyyetü'l Haniyye",*
Kâğıt üzerine opak pigmentli çalışma.

"Sabuncuoğlu Şerafettin cerahiyyetü'l haniyye" (Erengezgin, 2002: 5-6) adlı kitabından, kâğıt üzerine opak pigmentli renkli boya çalışması; Minyatür resminde önemli etkilerin görülmesinin yanı sıra ayrıntıya önem verildiğini ve portreciliğin etkilerinin de olduğunu gösteren kanıt niteliği taşıyan bir çalışmadır. Oryantalizmin etkileri resim sanatında sadece Batıdan Doğuya olmadığı gibi her iki tarafın da resim anlayışına yenilikler getirmiştir. Resim sanatının evrensel boyutlarıyla gelişen Oryantalist anlayış özellikle kültürel alanda alışverişin olduğu bir dönem olan "Doğu'da Hristiyan Bizans ve İslam Arap dünyalarında geliştirilen uygarlık ticaret, hac yolculukları ve özellikle de Haçlı Seferleri" (Erengezgin, 2002: 5-6) periyodunda, Batıda etkilerini daha fazla göstermiş ve Batının Doğudan daha çok etkilenmesini sağlamıştır. Doğudan alınan "birçok geometrik biçim ve arma figürleri" (Erengezgin, 2002: 5-6) Batıda yeni türler çıkarmak için kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin; "Kûfi yazı Avrupa dekorasyonundaki motiflere yansımış, Arapların geometrik, girift örgü ve örgü gülleri de Batı tezhibini etkilemiştir." (Erengezgin, 2002: 5-6) Doğu etkilerinin en çok görüldüğü "İspanya'nın mozarab el yazmaları ve Minyatürleri" (Erengezgin, 2002: 5-6) sayesinde Batının tanıdığı Doğu resim sanatı özeliklerini içerisinde fazlasıyla barındıran "İspanya ve Güney Fransa" (Erengezgin, 2002: 5-6) minyatür resimlerinde Arap kültürü etkisi görülür. Osmanlı Minyatür Resminin Batı'da büyük ilgi gördüğü dönemlerde büyük ressamlardan biri olan "Diplomasi, ticaret ve savaş yoluyla

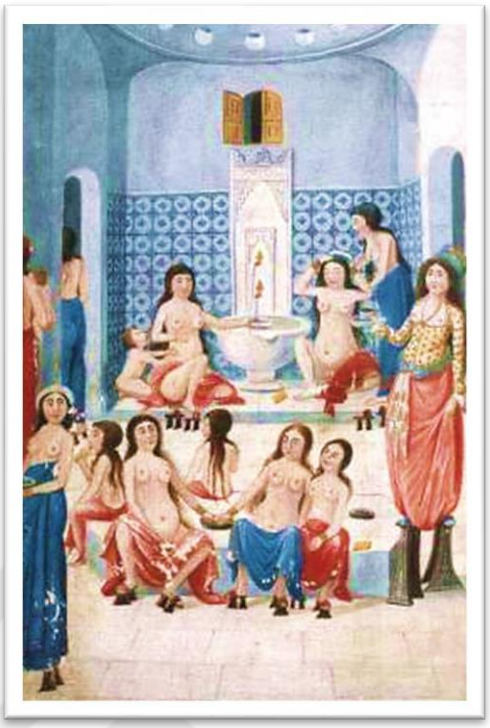
Rönesans sonrasında kısa sürede tüm Avrupa'ya yayılan doğu modasının resim alanındaki en önemli temsilcisi kuşkusuz Rembrandt'tır." (İnankur, 2003:103) Moğol minyatürüne büyük ilgi duyan sanatçı belki de tekniği daha iyi anlamak ve doğru aktarabilmek için Minyatürleri kopyalıyor aynı zamanda Doğuyu tanıtacak "Türk silâhları ve İran kumaşları" (İnankur, 2003:103) topluyordu. Sanatçının daha sonrasında yapacağı birçok çalışmasında *'doğu imgelerine'* denk gelmek mümkündür. Bir Minyatür ustası olan Levni *''*optik gözlem" (Yetik, 2009: 128) kullanmış ve kendince bir üslup üretmiştir. Onun figürleri zarif hareketlerle göze çarpar. Kompozisyonlarında ise "kısa dik çizgiler yerine helezon ve zikzaklarla" (Yetik, 2009: 128) detaylandırmaya çalışmıştır. Buna örnek "III. Ahmet devrinin eğlence yaşamını ve çocuklarının sünnet düğünlerini gösteren Minyatürlerde canlı renkler kimi yerde daha koyu olarak gölge etkisi vermektedir." (Yetik, 2009: 128) Sanatçı konular itibariyle hissiyatları Minyatüre yansıtırken batı etkisini aktarmış oluyordu, bu ve buna benzer hissi çalışmalar ise Minyatüre yeni bakışlar ekleyecekti.



Görsel 61, *"Kırda Dinlence",* I. Ahmet Albümü,
Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, No: B. 408.



Görsel 62, Buhari, *"Kurna Önünde Yıkanan Kadın",* Albüm, 1741-42, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, No: YY. 1043



Görsel 63, Buhari, *"Kadınlar Hamamı",* Zennanname, İstanbul Üniversitesi Ktp. No: T5502.

Oryantalist resmin etkisi diyebileceğimiz bir gelişmenin ürünü olan Minyatür resmindeki 17.yüzyıldan farklı olarak, 18. yüzyıl Minyatürlerinde hiç beklenmedik bir etkiyle karşılaşılır. Türk Resminde "müstehcen betimlemelere karşı, ilgi daha da artmıştır. Levni ile Buhari kadın ve genç erkek güzelliğine ilgi duymuşlar; her iki sanatçı da özellikle kadın göğüslerini gösteren minyatürler yapmışlardır." (Dalkıran, 2008: 126) İki sanatçının Minyatürlerinde özellikle kadınların müstehcen yerlerinin net ve açık bir şekilde gösterilmesi, bir yandan da erotik bir üslup isteği uyandırıyor olmasıyla Oryantalizm resmindeki Batı bakışının içerdiği erotizm ön plana çıkıyordu. Bu durum, bu süreçlerde Minyatür gibi geleneksel bağları yüksek olan resim yaklaşımı içerisinde büyük bir adım olduğu gibi Oryantalist resminden etkilendiğini söyleyebileceğimiz bir durum haline geliyordu.



Görsel 64, Levni, *"Fasıl Heyeti"*, Topkapı Sarayı Müzesi.



Görsel 65, Levni, *"Gül Koklayan ve Başına Karanfil Takan Kız"*.

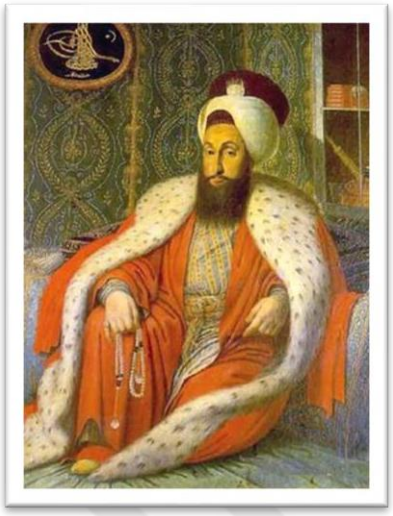
18. yüzyılın başlarında Batının Doğu üzerindeki araştırmaları sonucu kurulan ilişkilerle gelen Oryantalist bakış Minyatürü etkiler. Levni ve Buhari figürlerindeki ayrıntılar Minyatüre farklılıklar katıyordu. Figür Türk Resminde var olan, fakat dünyevi güzelliği tam anlamıyla yansıtmayan temsiliydi. Fakat denemelerin sonucunda "minyatür geleneğinin yavaş yavaş terk edildiği ancak kitap, tablo ve duvar resminin bir arada varlığını sürdürdüğü bir dönemdir. Levni'nin yazdığı "*Silsilenâme'de"* (Başkan, 2008: 3-6) bulunan *"III. Ahmet Portresi"* (Başkan, 2008: 3-6) bir girizgâh gibidir. Yazmacıya, Konstantin gibi 19. yüzyıl gayr-ı Müslim Osmanlı sanatçılarının yaptıkları portreler o dönemin Türk resim sanatındaki Minyatür sanatına katılan Batılı anlamdaki değerleri ve etkileri kanıtlar nitelikte farklılık gösteriyordu. "Figüratif çalışmalar, Minyatür geleneği ile 20. yüzyıla uzanan Osmanlı pentürü arasındaki ara dönem örnekleri olarak iki geleneği birbirleriyle" (Başkan, 2008: 3-6) ilişkili ve bir uyum içerisindeymişçesine etki anlamında net bir biçimde ortaya koyuyordu. Oryantalist resmin tamamen büyüsü yâda beğenisi olduğunu söyleyebilir miyiz?

Oryantalizmin Türkiye'de görüldüğü hissiyatına sebebiyet veren olayların ya da deneyimlerin resim sanatımızda analiz anlamında etkilerinde kendini gösterdiği 17. yüzyıl resminde Osmanlı sarayına gelen ressamların yaptığı çalışmalar ve onların dışında Osmanlı topraklarında yaşamaya başlayan müstakillerin yaptıkları resimlerde pek çok değişiklik göstermiş ve aynı etkiler sürdürülmüştür. "19. yüzyıldaki Beyoğlu resim atölyelerinin fikri ve fiili hazırlığı" (Başkan, 2008: 4-5) gibi süreçlerde istenilen figüratif resimleri yaparken de tutumları özelikle "içerik ve kavram düzeyinde pentüre yakınlaşmış" (Başkan, 2008: 4-5) hatta gayrı Müslim sanatçıların çalışmalarında kitap resminden tuval resmine geçişin büyük etkileri gözlemlenebilmiştir.

Türk Resminde yaşanacak gelişmelerin ilk başta Minyatür sanatı ve pentür üzerine yoğunlaşmaya başlayan süreçlerde Oryantalist ressamların etkileri büyük olmuştur. Bu bağlamda kavram ve mantık çerçevesinde Türk Minyatürü ve pentür konusunda "iki geleneği birbiriyle ilişkilendiren teknik, içerik ve konu zenginliği hakkında bilgi sahibi olmasına zemin hazırlayan sanat ortamının" (Başkan, 2008: 4-5) Oryantalizm etkileriyle işleyen süreçlerde olması Türk Resminde tavır olarak belki de ilerleyen süreçlerde etkisini gösterecekti. Gelişmelerin yaşandığı süreçler, Avrupalı sanatçıların Oryantalist konulardaki tutumları, resim alanında sanatsal bir etkileşmeyle gerçeklememesi mümkün değildi.

Fatih'in davetiyesiyle İstanbul'a gelen İtalyan sanatçıların yaptığı portre resimleri, "Osmanlı nakkaşlarının elinde Minyatür portreciliğine dönüşmüş, Batının 3/4 görünümlü portre kalıbını benimseyen, öte yandan doğu resim geleneğinin iki boyutluluğunu ve çizgiselliğini koruyan bir padişah portreciliği geleneğini yerleştirmiştir." (Başkan, 2009: 98) Bu konuda önemli bir detay olan "Râşid el-Din yazmasıyla İslam resminde önem kazanan tarihin resim diliyle anlatımı, ilerleyen dönemlere de örnek teşkil edeceği" (Başkan, 2009: 98) belirtilmiştir. Türk Resmindeki ileri aşamalarının ve bir boyut göstergesi olan çalışmalardaki Minyatürden modern resim sanatına geçişi aktarabilecek bu tip çalışmalara örnek olarak (Görsel 66), Kapıdağlı Konstantin'in "III. Selim Portresi*"* (Atatürk K.M.D. 2008: 3) *İcmal-i Tevarih-i Âl-i Osman,* 1803, (Görsel 67), G. Yazmaciyan, "Sultan III. Selim Portresi" (Atatürk K.M.D. 2008: 3)1906, (Görsel 68),

Hasan Rıza, *Fatih Sultan Mehmet Portresi 1903* (Görsel 68) (*Harbiye Askeri Müzesi, Env.No.537)* çalışmalarını gösterebiliriz.



Görsel 66, Kapıdağlı Konstantin, *"III. Selim Portresi, İcmal-i Tevarih-i Âl-i Osman"*, (1803)



Görsel 67, G. Yazmaciyan, *"Sultan III. Selim Portresi"*, (1906)



Görsel 68, Hasan Rıza, *"Fatih Sultan Mehmet Portresi"*, Tuval üzeri Yağlıboya, 149 x 125 cm. (1903) İstanbul Harbiye Askeri Müzesi

Türk Resminde Oryantalist etkilerin görüldüğü modern anlamda en belirgin dönemi içeren gelişmelerin en başında "Türk ressamların da Avrupa'da, özellikle Paris'te sanat hayatına katılımlarıyla" (Karadeniz, 2014: 275) Türk Resminde batı etkilerinin daha net görülmesindeki payı büyüktür. Osmanlıda Batılı sanatçıların saraya davet edilmesi ve Batılı sanatçıların kendilerini davet ettirmeleri ile ilerleyen süreçte iki etkin sonucu doğurduğu düşünülmektedir. "Birincisi Avrupa'da Oryantalizm modasının sürmesi, İkincisi ise bu modanın teşviki ile daha fazla sanatçının oryantalist resim pazarından pay almak amacıyla Doğuya yönelmesidir." (Karadeniz, 2014: 275) Osmanlı'da "Abdülmecid ve Abdülaziz, gelecek vadeden Türk ressamlara" (Karadeniz, 2014: 275) büyük ilgi ve destek göstermişlerdir. O dönemde Batılı sanatçıların Türk Resmindeki etkilerinin sonuçları üslup olmasa bile genel anlamda resme olan ilginin artmasına sebep olmuştur. Batı ve Doğu arasında daha anlaşılır sanat ortamının göstergesine sebep olan "sentez önerisidir." (Karadeniz, 2014: 275)

Bu tür sentezlere duyulan ihtiyaç ve etkilerin toplum açısından geçiş döneminin sağlanması konusundaki gerekliliğini Umut Germeç şu şekilde ifade etmiştir; "*Nüfusun büyük çoğunluğunun kırsalda, motorlu araçlardan habersiz, ilkel yöntemlerle tarım yaptığı, okuryazarlığının olmadığı, devletle ilişkilerinin yalnızca vergi vermek ve askere alınmak durumlarında olduğu gerçeği; kültürel ve toplumsal bir bütünlüğün önünde en başta engeldir*." (Germeç, 2018: 1369) Bu tür, toplumu derinden etkileyen oluşumların ressamın gelişimine ve "ressamın açık havada" (Berk, 1972: 4) resim yapmasına engel olması Türkiye'de sanat ortamlarının da geç gelişmesine ve özelikle plastik sanatlardaki bakış açısını ve ilerleyişi önemli ölçüde etkilemiştir. Bir ressamın sokakta gerçekçi üç boyutlu resim yapması, yaşamsal koşullar, inanç gibi temel bütünlüğü ve düşünceyi de etkileyecek farklı yorumların ya da kişi gelişimine de fayda sağlayacak durumların ortaya çıkması demekti. Bu durumlar yönetimin düzenini bozabilecek, belki de çok fazla dikkat çekebilir hale gelecekti. Aynı zamanda "uyandıracağı merak, toplayacağı kalabalık bir yana, hiç de hoş görülmeyecek bir olaydı." (Berk, 1972: 4)

Toplumun geleneksel bakışının bilimi ve sanatı kısıtlayan yanlarının gevşetilmesinde sarayın etkisi önemlidir. Bu bağlamda bakıldığında resim sanatına önem verilmeye başladıkça Türk ressamlar bu yüzden toplumu anlatan resimler yapmaya yönelecek ve sırf bu yüzden Oryantalist etkileri temel alan resimler değil, toplumun vatan sevgisini, sosyal hayatını anlatan resimler yapılmaya başlanılacaktı. Modern Türk Resminde özellikle 1930'lardan sonra Turgut Zaim tarafından "büyük" (Duben, 1984: 133) kavramı yerine "küçük kültür simgeleri" (Duben, 1984: 133) köy doğal görünümü ve köylünün hayatından kısa gösterimler alınıyor, sanki Oryantalist resimde Gerome'nin uyguladığı "belgesel" niteliği taşıyan resimler yapılmaya başlanıyordu.

19. yüzyılda Osmanlı saraylarına "ressamlar, gezgin oryantalistler" (Germaner & İnankur,1989: 82) gelmeye başladıkları süreçte Batı resim sanatının tanınmasına sebep olduğu gibi farklı yazarların yazmış olduğu birçok kitabın çevirilerinin yapılması "düşün ve yazın" (Germaner & İnankur,1989: 82) ortamlarının kurulmasını sağladığı gibi tanıma fırsatı sağlamıştır. Osmanlı'da özellikle kitaplarda yer alan yazılı olayları anlatan resimlerin Minyatürler büyük önem arz ettiği gibi bir kütüphane kültürü de vardı. Bu da Doğunun ne denli bilgiye önem verdiğini gösteriyordu. Bu gibi bilgiler Batılı sanatçıların da dikkatini

çekiyordu. Fakat Oryantalist resimlerin konularında daha çok heyecanlı ve farklı bir doğu yansıtma isteği daha ön plandaydı. Öte yandan sarayda başlayan ve giderek Osmanlı topluluklarında yer almaya başlayan "biçimsel bir modernleşme anlayışı" (Germaner & İnankur,1989: 82) ortaya çıkmaya başlamıştır. Özellikle bu dönemde bir Doğulu Türk Oryantalist ressam olan Osman Hamdi Bey'in de girişimleriyle "Gerome, Adolphe Yvon, Gustave Boulanger, Washington, Van Marcke, Huguet, Harpignies, Daubigny ve Schreyer" (Germaner & İnankur,1989: 82) gibi önemli ressamların resimlerinden oluşan bir koleksiyon oluşturup satın alarak saraya getirmiştir. Bu olay sarayın ve çevresinin Batılı sanatçıları anlamak için atıkları en büyük adımlardan biri olduğu gibi halkı da etkilemiştir.

Türk toplumunda gelişmeye başlayan Batılı yaşam tarzına yakın olan Pera sanat anlayışı içerisinde Avrupa kökenli sanatçıların benimsenmesi Türk kültüründe modernleşme sürecinin gelişmelerinden olmuştur. Sosyal hayatı etkileyen oryantalist etkiler yanında, Oryantalist resmin yayılmaya başlamasında en büyük etkilerden birisi de Avrupa'da sanat eğitimi almaya gitmiş olan sanatçılarımızın katkıları olmuştur. Batıda aldıkları eğitimle memleketine dönen ressamlar resim sanatının Batı ve Doğu sentezi etkilerini sağlamaya çalışmışlardır. Türk Resmi üzerinde Minyatürle denemeler yapmaya, sentezlemeye ya da izlenimci bir anlayışla resim yapmaya başlayacaklardı.

Artık Türk Resmine Batılı anlamda yenilikçi bir bakış gelmiş olacak, Oryantalist etkiler bir süre sonra etkisini kaybetmeye başlayacaktı. Batıda resim eğitimi alan bazı ressamların yaptıkları çalışmalar önemli oluştur. Bunlardan; "Sami Paşazade Sezai'nin (1860-1936) *"Sergüzeşt"* (1889) adlı yapıtındaki Celal'in, Osman Hamdi Bey gibi, resim eğitimini Paris'te Gerome'nin atölyesinde alan ve canlı modelden desenler yapan bir ressam olarak okuyucuya sunulması dikkat çekicidir." (Öndin, 2011: 30) Batılı resim anlayışı artık Türk yazarlarının eserlerinde yer alıyor, adeta halka bilgilendirme ve örneklemelerle mesaj verir gibi romanlarda yer almaya başlıyordu.

Türk aydınlarının kendi aralarında yaşadıkları geleneksel yaşamı da içine alan Türk Resminde çözümlemeleriyle ilgili iki "paradoksu" (Duben,1984: 117) vardı. Bunlardan birisi geleneğe sahip çıkanların yaptıkları Oryantalist ressam Osman Hamdi Beyin yaptığı gibi savundukları kültürü doğru şekilde yansıtırken "soyutlanmasına" (Duben,1984: 117)

yardımcı olduğu gibi önemli vurguların yapılmasıdır ve dikkat çekicidir. Bir diğer paradoks ise "nesnelleştirme" (Duben,1984: 117) bu da kültürel bağların içinde bulunduğu aşamaları yâ da Türk toplumunu anlatan öğelerin sanat çalışmalarında özellikle de resimde yapılan çalışmalarda anlatım niteliği taşıyan, vurgulayıcı estetik yargıyı bağlayabilmesi adına önemliydi. Oryantalizmin temellerinde de bulunan "soyutlama ve nesnellik" (Duben,1984: 117) öğeleri özelikle Doğulu Oryantalist Osman Hamdi'nin resimlerinde kendini daha net göstermiştir.

Osmanlı'da yaşanan Batılı resim yönelimlerinin etkili olmasını sağlayan ve yeni resim sanatının estetik bağlamla ilgili ya da sosyal anlatımda yadırganmaması adına yapılan kitap çevirileri de olmuştur. Osman Hamdi Bey döneminde yapılan bu çevirilerdeki amaç; Türk aydınlarının ilgilenmeye başladığı "pozitivizmin deneyci ve ampirik kuralcılığını" (ampirik: deneycilik) araştıran bir ortam oluşmasını sağlamak, bir yandan da evrensel modern resim sanatının genel anlamına yolcuğun başladığı bu dönemde "sanatın amacı doğayı doğru taklit etmektir" (Duben, 1984: 121) anlayışının hâkim olduğunu göstermek olmuştur. Bu bağlamda yapılan çeviriler "Servet-i Fünun ve Ulum-u İçtimaiya dergileri" (Duben, 1984: 121) içerisinde bulunanları bir hayli etkileyiciydi. Belki de Oryantalist etkiler yazın kaynağı oluşturacak olan çevirilerin ışığında Türk Resminde estetik bağlam kavramı yerleştirecekti. Bu çevirilerden bazıları; "Galuppi'nin İtalyanca mantık" kitabını Aristo mantığını savunan "Ohannes Paşa ve Ali Sedad" (Duben, 1984: 121) tarafından Osmanlıcaya çevrilmiştir. Batı felsefesiyle ilgilenen Vidinli Tevfik Paşa aynı zamanda Salih Zeki matematik alanında ilerleme amacında çalışmalar sürdürmüştür.1895'te Osman Hamdi Beyin babası "İbrahim Ethem, *Descartes'ın Discours da la Méthode'unu*" (Duben, 1984: 121) (Descartes'ın Discours Yöntemi Üzerine Söylem) çevirisini yaptı. Bu sırada Türk Resminde önemli bir adım olan anatomi bilgilerinin anlaşılmasının öne çıkması kadar, Türkiye'de Güzel Sanatlar alanında etkili olacak olan "Anatomi ilerledikçe fizyoloji ve psikoloji de ilerleyecek", (Duben, 1984: 121) Ahmet Mithat'ın felsefe yazılarına başlaması da etkili olacaktı.

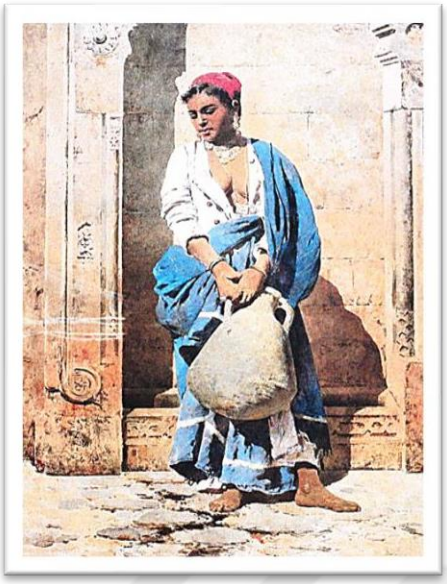
Bu bağlamda, geçiş dönemi olan bu süreçlerde Oryantalist etkilerin en güçlü sonucu, Batı etkisiyle resmin Türkiye'de gelişmesi, toplum bakımından tanınması ve ilgi görmesini sağlayacak olan adımlardan biri olmasıdır. 1901 yılı (Güzel Sanatlar Akademisi) Sanayi-i

Nefise Mektebi'nde mimarlık hocası olan Fransız Alexandre Vallauri sergisinin etkili bir dönemin adımı sayılacak olmasıdır. Sergiye katılan ressamlar arasında Türk ressamlarından "Osman Hamdi Bey, Ahmet Ali Paşa, Halil Paşa, Âdil Bey" (Germaner & İnankur, 1989: 84) gibi isimlerin yer alması da büyük ilgi görmüştür. Bunun dışında Oryantalist resim konusunda usta ressamların olduğu "Levanten sanatçılardan E. Della Sudda, Stefano Farnetti, Lina Gabuzzi; Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarından Osman Efendi, Salvatore Valeri, J. Warnia Zarzecki, P. Bellö; Avrupalı Oryantalist ressamlardan Fausto Zonaro ve L. De Mango" (Germaner & İnankur, 1989: 84) katılmış olmaları sergideki bakış açısının ne denli büyük bir etki olduğunu vurgular gibidir.

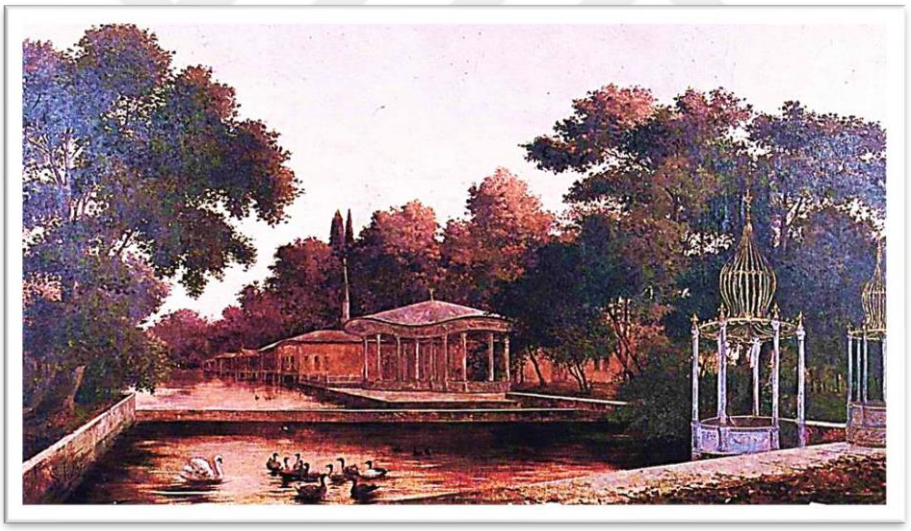
"Türk Ressamlar Cemiyeti" (1921), "Türk Sanayi Nefise Birliği" (1926) ve "Güzel Sanatlar Birliği" (Germeç, 2018: 1380) (1929) farklı isimlerle bilinen "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" (Germeç, 2018: 1380) gibi Türk Resminin gelişimindeki adımları gösteren, Türk Resminde sanatın toplumla buluşmasını sağlayan alanların kurulması büyük bir fark yaratmıştır. Sanatçıların bundan sonra yapacaklarının toplum içinde varlık gösterecek hale gelecek olması önemliydi. Bu bağlamda Oryantalist resmin tanınmasını sağlayan bir diğer etkili olay *Halil Şerif'in* koleksiyonerliği olmuştur. Türk Resminde Oryantalist resmin kendini sergilerle ve koleksiyon gibi olguların gelişimiylegöstermeye başladığı döneme dair düşüncelerini Dr. Öğr. Zeki Coşkun "Oryantalizm, Edward Said ve Sanat Tarihinde Değişimler" makalesinde şu sözleriyle ifade etmiştir.

> *"Osmanlı'nın ilk ve en büyük resim koleksiyoneri Halil Şerif'in sanat tarihindeki yerini tartışmak, apayrı çalışmaları gerektirmektedir. Jean Auguste Dominuqe Ingres (Türk Hamamı), Delacroix başta olmak üzere, Theodore Chasseriau (Arap Süvarilerinin Dövüşü), Prosper Marilhat (Kahire'de Bir Sokak Resmi) gibi oryantalist klasikler yanında, modern resmin seçkin örneklerinden oluşan yüz dokuz tabloluk koleksiyonunu 1868'de müzayedeyle tasfiye etmiştir. Gustave Courbet'ye ısmarlayarak yaptırdığı ünlü Dünyanın Kökeni (1866) tablosunun 1987'de New York Brooklyn Müzesi'nde ortaya çıkmasıyla Halil Şerif de sanat tarihçilerin ilgi alanına girmiştir."* (Coşkun, 2019: 236)

Türk Resminde Oryantalist gelişme ve olaylar arasında büyük öneme sahiptir. Oryantalizmin Türk Resmine etkileri, aşamasında Osmanlı padişahlarının Avrupalı ressamlarla iletişimi büyük ilgi görmüş, özellikle Sultan II. Abdülhamid'in Oryantalist ressam Salvatore Valeri kendi sarayına çağırması ve hocalık yapması için teklifte bulunması Osmanlı devletinde önemli bir olay olmuştur. Sanatçının resimlerindeki figürlerinin hissi, ifade anlatımı onu diğer Oryantalist ressamlardan ayıran belki de en önemli özelliğiydi. Yapmış olduğu "Saka", "Çingene Kadın", "Seyyar Kundura Tamircisi", "Oynayan Çingene Kadın" ve "Gitar Çalan Adam", (Görsel 69) *"*Arap Kızı*"* (Germaner & İnankur, 1989: 153) isimli eserler Oryantalist konulu resimlerinden bazılarıdır. Sanatçının çalışmalarında tek başına birçok İstanbul figürü yaptığı bilinir. Valeri'nin Doğuyu anlatmak için yaptığı "Kervan" konulu resmi Oryantalistler tarafından çokça beğenilen çalışmalarır arasındadır. Onun Oryantalist konulu resimlerinde dikkati çeken bir diğer özelliğiyse "ışık ve renk gibi kompozisyona hareket kazandıran öğeler" (Germaner & İnankur, 1989: 153) bulundurmasıdır. Sanatçı 1901-1903 yılları arasında İstanbul farklı salolarında düzenlene sergilerine (Germaner & İnankur, 1989: 153) katılması bir yana "Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çeyrek yüzyıl süren hocalığı dolayısıyla Türk ressamları üstünde önemli etkileri olan bir sanatçıdır." (Germaner & İnankur, 1989: 153) Sanatçının ele almış olduğu konuları nasıl yansıttığını, resimlerinde renkleri ve ışık – gölge ilişkisini nasıl kurduğuna yönelik (Görsel 70) *"Kâğıthane'den Görünüm"* ve (Görsel 69) *"Arap Kızı"* çalışmalarında ki yaklaşımda sanatçının bakış açısını açıkça görebilmekteyiz.



Görsel 69, *Salvatore Valeri, "Arap Kızı",*
Metin Kaşo koleksiyon, İstanbul



Görsel 70, Salvatore Valeri, *"Kağıthane'den Görünüm",* Dolmabahçe Sarayı, İstanbul

Türk Resminde Oryantalizmin etkilerinden bahsederken ortaya çıkan sonuç; Türk Resminde Oryantalist etkiler altındaki gelişmelerin çoğunun siyasi olaylar doğrultusunda başladığı ve Minyatür resminin gelişim aşamalarında Avrupa kökenli kalıplaşmış bilgilerin, resim sanatını ve geneli etkilediğidir. Türk Resminde bu genel etkilerin Oryantalizmin yükseliş dönemi ve son dönemlerine denk gelmesi, Türk Resmini gelişim aşamasında etkilemesi kaçınılmaz olmuştur. Oryantalist etkilerin devamında kültürel bağ

önem kazanmış, Türkiye'de bulunan eğitimli Türk ressamlarının halka bu gelişmeleri anlatması ya da benimsemesi doğrultusunda uyarlaması gerekmiştir.

İpek Duben 2007'de yazmış olduğu "*Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950"* adlı kitabında sözleriyle kültürel değişimi şöyle ifade etmiştir; "*Osmanlı devrinde ve Cumhuriyet'in 1950'ye kadar ki yıllarında, toplum katlarını yakınlaştıran ortak bir kültür dilinden ya da beğeni ölçütlerinden söz etmek karmaşık bir meseledir*." (Duben, 2007: 10) Türk kültüründe "halk" ve "divan" edebiyatı, "halk resmi" ve "Minyatür Resmi" (Duben, 2007: 10) adı altında ayrılan kategorileri, 1940'larda antropolog Robert Redfield, "büyük" ve "küçük" kültürel gelenekler olarak tanımlamıştır. "Redfield, kültürü, kırsal hayat yaşayan, tarımla geçinen insanların kültürü ve kentli, özellikle de yönetici sınıfların kültürü olarak iki ana kola" (Duben, 2007: 10) ayırmıştır. Toplumda genel anlamda yaşanan kültürel gelişmelerin toplumu nasıl etkilediği, genel bilinen bilgilerin, gelenek ve göreneklerin nasıl etki edeceği, toplumun bu değişimleri nasıl karşılayacağı, merak konusu olsa da zaman içerisinde toplumun bir kısmı tarafından benimsenmiş olduğunu görürüz. Türk aydın sınıfı ve yönetici sınıfı Batı etkisiyle resim yapmaya başlandığında bu etkilerin daha da geliştiğini ve neredeyse her alanda karşılıklı bu kültürel alışverişin etkilerini görmüş ve benimsemişlerdir.

Oryantalist etkiler bir yana Cumhuriyetin kuruluşuna kadar Türk ressamları saray tarafından desteklenmiş, bu bağlamda yeni yayılan Batı etkileriyle gelişen Türk Resminde yağlıboya tekniğini kullanarak "primitif" olarak nitelendirilen Türk resminin ilk temsilcilerinin yaptıkları resimler saray tarafından satın alınmış. Bu dönemde Türk ressamları konu olarak "saray ve köşk" (Germeç, 2018: 1365) konularını işlemişlerdir. Bunu sebebi ekonomik koşullar değil "Kulları" olarak imzalanan resimlerde "padişahın gezintiye çıktığı, dinlendiği doğayı, bahçeleri betimleyen yapıtların" (Germeç, 2018: 1365) görünümlerinin olmasıydı. Resim ve Heykel Müzesi'nde yer alan çalışmaların çoğu da "saray, köşk ve çevresinden çıkmıştır. 18. yüzyılın sonlarındaki Türk toplumunun resim sanatına bakışı, sanatçıların sarayın güvenli duvarlarının dışında; sokaklarda, kırlarda çalışmaları için uygun değildir." (Germeç, 2018: 1365) Bu bağlamda genel bakıldığında Doğu ve Batı resim sanatında farklı süreçler olduğu bir yana iki kültürün ve tarihi gelişmelerin dünya sanat tarihi açısından önemi büyüktür. Doğu ve Batı arasındaki

meselelerin ve ilişkilerin değişmesi ile Türk Resmi de yeni bir anlam kazanmıştır. (Eğribel, 1990: 6) Günümüzde Türk Resim sanatında "nakış ustalarının Avrupa'ya ve tabiata çevrilmeleriyle, düşünce yönlerini değiştirmeleriyle" (İpşiroğlu & Eyüboğlu, 1972: 7) gelişme göstermiş yenilikleri içermeye başlamıştır.

Oryantalist etkilerin Türk Resmini üslup ve konu bakımdan etkilemesinin yanında 18. yüzyıl Osmanlı dönemi resminde sosyal algıyla da birlikte "Doğu ile Batı ikilemi" (Yetik, 2009: 140) yerleşmiştir. 19. ve 20. yüzyıllarda ki Türk Resmindeki Batılı anlamdaki gelişmelerin sosyolojik anlamda bütün kültürel alanları kaplamasıyla birlikte büyük etkilenmeler sürekli olarak devam edecektir. Türk Resminin Minyatür geçmişine yeni Türk ressamların yorumları eklenecek ve belki de eğitim sürecine giren resim anlayışı durdurulamaz evrensel etkilerin altında kalacaktı.

Türk tuval resminin tohumları Pera'daki azınlıklar ve saray çevresindeki Oryantalistlerle atılmıştır. Yine bu dönemde, askeri okullara, teknik zorunluluklar nedeniyle perspektif öğrenimine dayalı resim dersleri konarak bu alandaki ilk denemeler yapılmıştır. Sosyolojik ve kültürel anlamda hatırı sayılır yeri olan 19. yüzyılda çok popüler olan salon anlayışı özelikle "Pera Ressamları" dediğimiz camianın Türkiye'de etkin olduğu 1873-1908 dönemi Avrupa resminin etkileri ve üsluplarını net bir şekilde yansıtan dönem olmuştur. Türk resim tarihinde tamamen değişimlere sebep olan Pera dönemi ressamlarıyla primitif resim yapanlar arasındaki farkları belirtmek gerekir. "İnsansız, dingin, arı bir dünyanın resmini yapan primitifler, gerçek doğa görünümleri ile doğa dışı bir rüya âlemini birlikte yarattılar." (Duben, 1990: 199- 201) Bu özeliklerin arasında Minyatür sanatına yakınlığı bakımından dikkat çeken yanları ise; "Hareket duygusunu" Minyatürün "sabit ya da aynı" (Duben, 1990: 199- 201) yöne yapılan sıralı özelliğinin yanı sıra belirli bir ritim elde ederlerdi. Yapılan resimlerde "ağaçlar, evler, kuşlar" (Duben, 1990: 199- 201) adeta canlanmışçasına resmedilir, resim yaparken kullandıkları ışık ise Minyatürdeki sabit bütün alana yayılan ışık gibi benzerlik gösterir, "dramatik gölge" ayrıntılarına girmeden "içten doğan bir şekilde, resim yüzeyine eş yoğunlukta dağıtarak kullanırlar." (Duben, 1990: 199-201) Resimlerinin çoğunu fotoğraftan yapan primitifler perspektif hataları sebebiyle gerçekçilikten uzak kalan bir doğayı yansıtabiliyorlardı. Yapılan resimlerde gelinen nokta, "tam belirlenemeyen bir mekân ve sonsuz bir zaman içinde hareket vadetmeyen bir dünya

yaratarak, kendi ruhsal durumlarını ve dünya görüşlerini yansıtmaktır." (Duben, 1990: 199-201)

Bu durum Pera sanatçıları bakımından ele alındığında net olarak görülen Avrupa resminde öncü dönemi kendi içerisinde barındıran Oryantalist resimler yapılırken de etkisi hissedilen Rönesans resmine bağlı kaldıkları görülür. İşte tam da bu süreçte Türk resim tarihinde öneme sahip olan akademik sanatın getirileri ile Türk Resminde "klasisizmin etkisinde" (Duben, 1990: 199-200) resim yapıldığına rastlanıldığı görülür. Bunun sebebi gayet açıktı; akademik çevrede öğretilen "nesnel gerçeği gözlemlemeyi ve gözlemciliğin" kuralları doğrultusunda resim yapmayı öğreneceklerdi. Pera'da Oryantalizmin etkilerinin görülmeye başlandığı "klasisizm ve akademizmle" (Duben, 1990: 199-200) tanışan Türk sanatçıları için sürecin tamamen bir rastlantı olduğu görülür. Aslında çok da ilginç gelmeyen Oryantalizmin bu yönü Türk sanatçısını pek etkilemez, çünkü; Oryantalizmin ilginç gelen yönü ya da heyecan veren araştırmaların konuların işleyiş tarzı, Avrupalı sanatçıları işledikleri farklı tutumlar sırasında ortaya çıkıyor bu durum haliyle Türk sanatçısının ilgisi dışında kalıyordu. Pera sürecinde Avrupalı Oryantalistlerin resimleri yaparken Oryantalist konuların daha çok "doğa görünümleri, ev içleri, çarşı-pazar sahneleri, mezarlıklar, onlara egzotik görünen kostümlü figürler, çingeneler, hamallar, sucular, sütçüler, kayıkçılar, haremde kadınlar, balıkçılar ve çeşme başı sahneleridir." (Duben, 1990: 199-200) Oryantalizm ve akademi süreci Pera da "Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa ve Halil Paşa" (Duben, 1990: 199-200) gibi Türk ressamlarının Fransa'da eğitim almalarının yanında "Guillemet ve Hayette'in" (Duben, 1990: 199-200) gibi sanatçıların Fransız olmaları, ilk etki kanalının Fransa olması kaçınılmaz olduğu gibi, ikinci etki kanalı ise dolu ve çeşitli sanatçı kadrosuyla İtalya'dır.

3.2. TÜRK RESİM SANATINDA ORYANTALİST KONULAR

Türk Resminin gelişiminde gördüğümüz konuların belirlenmesi, geleneğin getirilerinden olan sözlü halk edebiyatı ve halk edebiyatının lirik[10] anlamının gelişiminde saklıdır. "Doğaya ve insana sevgi ve saygı temelli bakış" (Germeç, 2018: 1367) önemli olmuş, 13. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar Yunus Emre ve Karacaoğlan gibi Anadolu'yu anlatan şiir ve sözlü edebi nitelikli eserlerin etkileri de bulunur. Türk Resminin temellerinin Minyatür olduğunu düşündüğümüzde konular bakımından gezgin ozanların destanlarını anlatan Minyatürler çizilmeye çalışılmıştır. Türk Minyatürünün temelinde "ışık-gölge, perspektif, hacim" (Germeç, 2018: 1367) gibi resimsel öğelerin olmaması Türk Resminde benliği korumuş ve teknik özelikleri sınırlamıştır. Türk Resminde konu anlatımı ancak "20. yüzyıl Türk ressamlarının "ulusallık", "yerellik" (Germeç, 2018: 1367) arayışları temelinde, "modernist batılı ressamlardan" (Germeç, 2018: 1367) öğrenilen bilgiler doğrultusunda kültürel açıdan bağdaştırılacak konu bakımından Türk Resmi daha genişleyecekti. Batı etkisiyle "18. yüzyılda ilk saray çevresinde" (Yetik, 2009: 126) Batı resminin konu bakımından saray Nakkaşhanelerinde Minyatürlerin yapıldığı ve Minyatür resmine yeni yaklaşımların etkileriyle birlikte "minyatürde konu zenginliği başlamış savaş sahneleri, padişahların savaşlardaki başarıları, tarihsel olaylar Minyatürlerde yer almaya başlamıştır." (Yetik, 2009: 126) Oryantalist konuların belirlenmesinde ve özellikle dönemin sosyal durumunu ya da saray çevresinin daha çok resmedilmesi dini bakımdan da yasak görüldüğünden resimlerde belirlenen konu bütünlüğünün etkilendiğini, "din, dolaylı ya da dolaysız, geniş halk dilimlerinin resim sanatına toplu katılımını sağlaması açısından" (Eroğlu, 2015: 79) önemlidir. Azımsanmayacak güç olarak görülse de; "Türk Resmi başlangıcından bu yana böyle bir destekten yoksun kalmıştır." (Eroğlu, 2015: 79)

Türk Resminde sanatçıların Avrupa resim sanatından etkilenerek resim yaptıkları dönemde Oryantalist resim konularının işlenişinin ve Türkiye'deki gelişimlerinin nasıl olacağını İpek Duben'in 1984'te yayınlanan makalesinde yer alan şu sözleriyle ile daha iyi anlayabiliriz. İpek Duben, (Osman Hamdi'ye Çağının Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Mart,1984)

[10] Lirik: Duyguların coşkun bir dille anlatıldığı edebiyat eserlerinin genel adıdır. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Lirik_%C5%9Fiir)

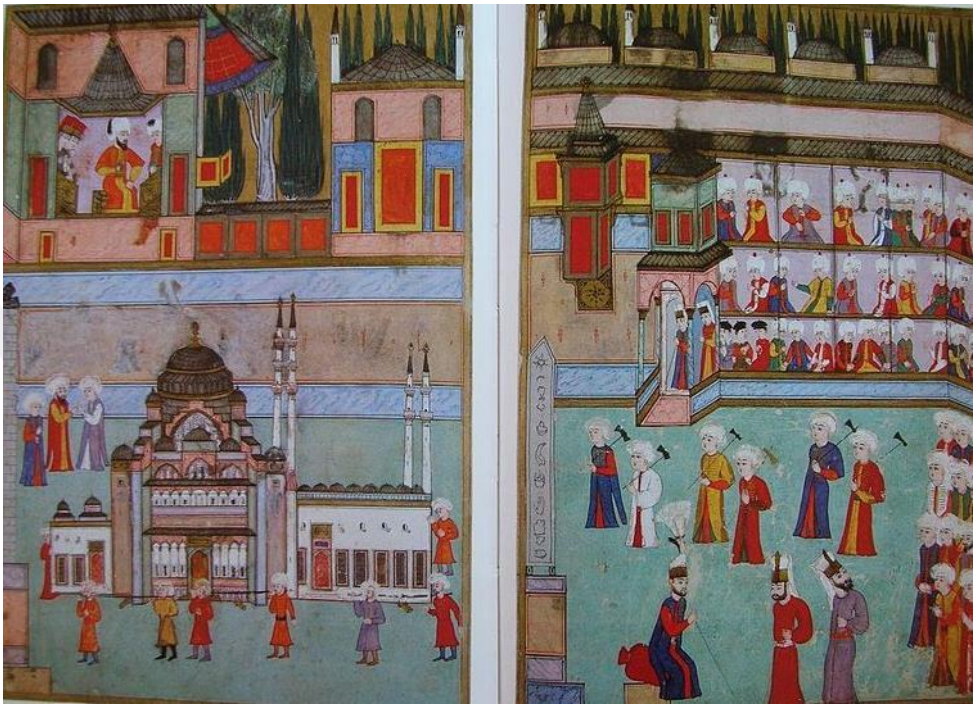
"(...) Batı'dan alınan teknik ve biçimler İslam-Türk zihniyetiyle organik bir sentez oluşturmadan yan yana ve üst üste yaşamaya mahkûmdu. Batı etkisindeki Türk resmi plastik bütünlüğe ulaşmak için çözümü Batı modellerini taklit etmekte bulacak, sanatçının bilinçaltı resme yansıdığı zaman zihinsel ikilem üslup çelişkisine dönüşecekti. Başka bir deyişle, sanatçı kendi epistemolojik ve ontolojik yapısını bastırmak zorundaydı; çünkü içerik ve biçim bütünlüğünü kurmak için gerekli olan estetik düşünce, yeni bir dünya görüşü ve ahlak anlayışı henüz oluşmamıştı." (Duben, 1984: 118)

Türk Resminde gelişmelerin kabullenilmeye başlaması kolay olmadığı gibi konu ve resim türü ya da resimdeki ana konunun yerleşmesi adım adım gelişen resmi bir süre sonra yeniliklere açık hale getirmiştir. Türk Resminde gelişmelere Oryantalist resmin doğuyu anlatması üzerinden bakıldığında, Türk Resminde öncelikli olarak 15. yüzyılda kabul edilen klasik portre anlayışından etkilenilmesi önemli bir durumdur. Bu portreler ressamın hayal dünyasında yer alan kompozisyonlarda "madalyonlar içinde fon, detay işçiliği, derinliği, kıyafet albümlerindeki etnik referans kaygıları," (Başkan, 1999: 124) gibi özelliklerin dikkat çekmesi Türk Resminde konuların daha detaylı seçilmesinde, Batı etkisiyle gelişilen resmin Oryantalist ressamların yaptıkları portrelerin etkileri büyük olmuş ve o dönemin en önemli arayışları olmuştur. Türk Resmindeki konular belirlenirken Oryantalist bakıştan ve Avrupalı ressamlardan nasıl etkilenildiğine dair çıkarımları *Art Dekor Dergisi'nde* "Batıya Açılan Pencereden Osmanlı Dünyasına Süzülen Sanat Işıkları" (Başkan, 1999: 124) başlığıyla 1999'da yazdığı yazısında Seyfi Başkan şu sözleriyle netleştirmiştir.

"Kitap resimleriyle başlayan duvar ve tavan resimleriyle gelişen ve tuval resmine dönüşen, üç boyutlu renkli peyzaj arayışlarının hepsi genel ve analojik[11] bir yaklaşımda değerlendirildiğinde, zaten 18 ve 19. yüzyıl Türk resminde Batılı ressamların izlerini görmemek mümkün değildir." (Başkan, 1999: 124)

[11] Analoji: İki farklı şey arasındaki benzerlik veya benzerliklerden hareket edilerek birincisi için dile getirilenlerin diğeri için de söz konusu olduğunu ifade etmektir. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Analoji)

Osmanlı Minyatüründe konu ve içerik bakımından yeni girişimlerin kendini gösterdiği 16.yüzyılda "Şahnameci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman"ın (Başkan, 2009: 116-117) yaptıkları Minyatürlerde önemli manzara ve detay ayrıntıları dışında konu bakımdan bir düğün ortamını ele almaları önemli bir ayrıntıdır.



Görsel 71, Nakkaş Osman, *"Şehzade Mehmet'in Sünnet Düğününü"* ve *"İstanbul Ocağı Mimarların Geçişi"*, Kâğıt üzerine opak pigmentli renkli boya, Topkapı Saray Müzesi, (1583-88)

Şehnameci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman tarafından ele alınan Osmanlı zamanında yazdıkları manzum tarihler Osmanlı ordusunun zaferlerini ve Sultanın adaletini anlatan ve içeriğinde görsel olarak Minyatür resmine yer veren önemli ciltli kaynaklardandır. Bu yazılı kaynaklarda Minyatür resminin de yer alması büyük önem arz etmiş, "önemli sosyal, siyasi ve askeri olayları" (Başkan, 2009: 116-117) anlatan konulara yer vermeleriyle önemli olmuştur. Bu kaynaklardan bazılarına örnek vermek gerekirse; *"Şehnâme-i Selim Han", "Şehinşahname" ve "Hünernâme"* (Başkan, 2009: 116-117) gibi bilinen önemli yazılı kaynaklar Türkçe ve Farsça dillerinde yazılmışlardır.

Minyatür çizimlerinin olduğu bu yazılı kaynakların içerisindeki çizimlerin önemi bir bakıma resmedilen konuların kültürel bütünlüğünün sağlaması açısından önemli yer tutuğu gibi önemli birer kaynaktır. Türk İslam dönemlerinin anlatıldığı *"Surname"* ve *"Gâzânameler", "Hz. Muhammed'in* yaşamını" anlatan "*Siyer / Nebi*" (Başkan, 2009: 116-117) İslam âleminin önemli ressamlarının da olduğu "Üstat Osman ve Tebrizli Veli Can'ın imzalı veya atıf imzalı resimlerinin de bulunduğu '*murakka*'[12] bu dönemde resimlenen diğer tarihi konulu eserlerdir." (Başkan, 2009: 116-117) Türk Resminde figür çizimine önem verilen bir kaynak olan Minyatür çizimlerinin yapıldığı bu dönemde Osmanlı padişahı III. Murat'ta kadar padişahların portelerinin yapıldığı çizimler kitap haline getirilmiştir.

Osmanlıda konu bakımından farklılık gösteren resimlerin hepsi kitaplar halinde çoğaltılıp tarihsel kaynak olarak bakılmıştır. Resim sanatındaki gelişmelerin asıl kendini göstermeye başladığı Osmanlı sarayındaki etkileri bakımından ve Batılı ressamların daha ön planda olduğu sultan Abdülaziz'in sanatçı bakışı aynı zamanda saraya davet edilen ressamların birden çok padişahın portresini konu edinen resimler yapılmasıyla öne çıkmaktadır. Bu şekilde yapılan faaliyetler resmin konusunu ve ana merkezde yer alacak resmin içeriğini etkilemeye başlayacaktı. Belki de Oryantalist etkinin azalmasına yönelik ilk adımların izleri diyebileceğim konuların oluşmaya başladığı "doğacıların açık havada, kendi gözünün gördüğünü anlatma" (Germeç, 2018, s.1367,1371) gibi bir yaklaşımla sanatçının daha özgür kılındığı İzlenimci bakışla yaptıkları resimlerde "dokunsal değerlerin" etkisinin azalması, "peyzaj resminde" önem verilen "ışık ve renk" (Germeç, 2018, s.1367,1371) ahenginin sağlanması yönünde bir çaba harcanmıştır.

Resim sanatının ilerleyen aşamalarında seçilen konular arasında günümüze değin gelen portre, manzara gibi genel konuların yâ da tarzların arasında özelikle Osmanlı döneminde yapılan Oryantalist ressamların da vazgeçilmezi olan "İstanbul Boğazının" resmedildiği resimler günümüzde de konu benzerliğini korumaktadır. O dönemde Türk ressamları için konu seçiminin yanı sıra "ışık ve renk" (Germeç, 2018: 1367-1371) büyük önem arz ediyordu. Türk Resminde konuların belirlenmesi bir nebze de olsa Oryantalist sanatçılara

[12] Murakka: İslâm sanatlarının renk, desen, minyatür ve hat bakımından ince bir zevkle işlenmiş en zengin eserleridir. Celî yazıların gelişmesinden önce hat sanatının en güzel örnekleri daha çok yazma kitaplarda ve murakkalarda görülürdü. (https://islamansiklopedisi.org.tr/murakka)

Türkiye sınırları içerisinde tanıma veya tanıtma hedefleri içerisinde belirledikleri konularla destek vermiştir. Oryantalist bakışın etkisini kaybetmeye başladığı dönemlerde bile konu tekrarları görülmüştür. İzlenimci akımının ortaya çıktığı dönemlerde de Türk Resminde, Türk kültürü ve vatan, savaş gibi konuların izlenimci tarzda yapılmaya başlamasıyla aynı zamanda bir dönem başlamış oluyordu. Bu bağlamda Türk Resminde "dışavurumculuğun yolunu açan sanatçı Hüseyin Avni Lifij'dir. Sanatçı toplumun, resmi ideolojinin ortaklaştığı bir estetik bağlamın ötesinde evrensel boyutta bir düşünsel ve plastik kaygıyla üretim gerçekleştirmiştir." (Germeç, 2018: 1367-1371) Sanatçının bu yaklaşımı 19. yüzyılın geleneğini ortaya çıktığı dönemlerdeki "düşün ve yazın" (Germeç, 2018: 1367-1371) etkileriyle yapılan çalışmaların kaynak olarak o tarihte yaşanan Oryantalist bakışın gelişimsel alandaki yeni süreçlere geçişlerinden etkilenmiştir.

Oryantalist konuları büyük titizlikle işleyen Osman Hamdi Bey'in modern, rahat, duygusal üslup taşımasının yanında Türk Resmine kazandırılmaya çalışılan resim sanatının temel özeliklerini kaynaştırmak konusunda çabası olduğu düşünülmektedir. İpek Duben; "*Bu gibi üslup farklılaşmalarının konu seçimine, sanatçının zihniyetine ve Türk resminin gelişim sürecine bağlı olduğu kanısındayım"* (Duben, 1984: 127) sözleriyle Osman Hamdi'nin Oryantalist tutumunu ifade etmiştir.

Türk resim tarihinde Levni'nin yaptığı Minyatür figürlerle başlayan gerçeğe yakın, klasik batı resim anlayışıyla temelleri atılan, Türk Resmindeki Batı etkisi kendisini Oryantalizm resim anlayışında Osman Hamdi Bey'in figüratif konuları işleyiş yönüyle "Bilimsel ve araştırıcı bir tavır" (Duben, 1984: 122-133) sürdürüyor oluşu resimlerindeki "figürü hacimlendirme endişesi başka plastik değerlerin" (Duben, 1984: 122-133) oluşamamasına neden olmuş gibidir. Bu yönde kaygısı olan sanatçının Oryantalist konuları işlerken istemese de Şarkçı bir tutum sergilemesine sebep olabileceği yönünde Nurullah Berk'in; "*Türk yaşamını olduğundan daha Şarklı gösteriyor*" (Duben, 1984: 122-133) sözleri bir genelleme niteliği taşımıştır. Osman Hamdi Bey'in figürlü resimlerindeki konularını işlerken Şarkçı bir tutumu var mıdır? sorusu birçok sanat eleştirmenin yâ da yazarın hala tartışma konusudur. Şurası bir gerçektir ki; sanatçının Oryantalist tutumu Geromé atölye eğitiminden aldığı teknik bakımdan benzerlik gösteriyor diyebiliriz. Şarkçı tavrın tam tersi Osman Hamdi resimlerinde Doğuyu anlatırken "akılcı" ve "gerçekçi" (Duben, 1984: 122-

133) aktarımı onun için önemli olurken, Oryantalist Avrupalı ressamlardan ayıran en büyük özelliğidir. Sanatçının resimlerindeki Doğuluyu anlatan konularına örnek; "Kur'an okuyan adamların akılcı ve tartışmacı görünümleri, kadını saygıyla ele alış biçimi" (Duben, 1984: 122-133) vb. nitelikte yaptığı resimlerinde Avrupalı "oryantalistlerin zamansızlık ve değişmezlikle tanımladıkları Şark'ın değişen ve değişmesi gereken bir yer olduğunu anlatır. Sanatçı kendi kişiliğini bu değişimin kanıtı olarak göstermektedir." Bu duruma sanatçının birçok resminde kendini resmetmesi durumunu örnek olarak verbiliriz. (Duben, 1984: 122-133) İpek Duben'nin 1984'te "Osman Hamdi'nin Sanatı ve Zihniyet Çelişkisinin Plastik Boyutu" adıyla yazdığı makalesinde Osman Hamdi Bey ile ilgili yorumuyla, sanatçının Doğulu bir Oryantalist olarak konulara nasıl baktığını anlatmaktadır.

> *"Osman Hamdi kadına İslam medeniyetinde hiç alışılmamış bir yeri vermekle de kalmadı. Bazı resimlerde (Bursa'da Yeşil Cami'de, Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar, Ab-ı Hayat Çeşmesi) Kur'an okuyan ve tartışan adamlar vardır. Bunlar başı önünde, tevazu içinde iman eden tipler değildirler. Figürün mimari çevreye oranla egemen durumu, dik ve gururlu duruşu, el-kol hareketlerindeki güdümlülük, yüz ifadeleri ve jestlerle kişiler arasında kurulan bağlar Kur'an'ın tartışıldığını gösterdiği gibi, insana yeni bir şekilde bakıldığını, ona alışılmamış bir yer ve önem verildiğini de göstermektedir."* (Duben, 1984: 124)

Türk Resminde konu ve yorum meseleleri 1900'lerden sonra eleştiri yazarlarının "resmin gerçeğe benzemesi", "şeklin bir ruh kazanması" (Duben, 1984: 129-133) şeklindeki değerlendirmeleriyle ancak 1910'lardan sonra tartışılmaya başlandı. Bu konuda "Galip Bahtiyar ve Raif Necdet, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin" (Duben, 1984: 129-133) öne sürdüğü dönemin Türk Resmini konu ve tür bakımından kısıtlayabilecek nitelikte olduğunu belirtirler. Eleştiriler Sanayi-i Nefise'nin "ne görürseniz onu yapın" (Duben, 1984: 129-133) tavrıyla üretilen fotoğraftan çalışmaların, kapalı ortamda yapılan eserleri savunması üzerinedir. Dönemin sanatçıları doğayı olduğu gibi taklit etmedeki yeteneklerini Oryantalist resim tavrından sıyrılmaya, belki de daha içsel olabilecek yöntemlere eğilerek deneyimlediler. Özellikle; "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde anatomi, kemik, adale yapısı ve perspektif üzerine eğitici yazılar yayımlanması yeni nesil sanatçıların Batılı anlamda eğitim almalarıyla oluşacaktı." (Duben, 1984: 129-133) Bu duruma örnek

gösterebileceğimiz Türk Resminde eleştiri ortamının başlamasındaki ilk adımı Umut Germeç 2018'deki "Batılılaşma Yönünde Türk Resim Sanatının Estetik Bağlam Sorunu" isimli yazısında şöyle belirtmiştir;

> *"Galatasaray Lisesi'nde ilk sergi Abdülmecit'in desteğiyle 1916 yılında açılmıştır. Sergiye 49 sanatçı 190 yapıtıyla katılmıştır. Sergi için 12 sayfalık bir kataloğun da basılması tarihsel önem taşımaktadır. 1951 yılına değin her yıl düzenlenen Galatasaray sergilerinde, 35 yıllık süreçte 350 sanatçının 6 bini aşkın yapıtı halkla buluşturulmuştur. Türkiye'de sanatı tartışmaya ve resim eleştirisine yönelik ortam sağlama açısından önemi büyüktür."* (Germeç, 2018: 1380)

Türk Resminde konuların seçimiyle ilgili Arnold Hauser'ın; *"Tüm motiflerin manzaraya, ölü doğaya ve portreye indirgenmesi ya da her tür konunun bir 'manzara' ve 'ölü doğa' gibi işlenmesi,"* (Hauser, 1984: 354) sözleri Türk Resminde işlenen konuların sanatçının elinde hala kısıtlı bir şekilde var olduğunu belirtmektedir. Türk resminde işlenen konuların aslında doğulu kültürle bağlantılı konular olduğunu vurgular niteliktedir. Aynı zamanda "ressamca resim yapma ilkesinin egemen olmaya başladığını" (Hauser, 1984: 354) belirtmiştir. Türk Resminin gelişimde değil sanatın genel olarak gelişiminde bir toplumun yapısı, kültürü, eğitim ortamları, eleştiri sistemi, sanat eserlerinin alıcılarına ulaşma ortamının oluşturulması ile ilgili olması kaçınılmazdır. Sadece plastik sanatlardaki gelişmeler değil edebiyat ortamlarında oluşan düşünce gibi, sanatın genel anlamda kültürel bütünlüğünün sağlanması önemlidir. Türk Resminde gerek Oryantalist konuları işlerken gösterilen tutumlar, gerek resim sanatı olgusunun anlaşılmasıyla ilgili estetik kaygılar güdülmüştür. Bu bağlamda Türk resminde konu ve resim türü çeşitliliği bakımından ilk hareketleriyle kendisini gösterdi diyebileceğimiz dönem I. Dünya Savaşı döneminde ressamların mekânı haline gelen Galatasaray Lisesi binasında gerçekleşen sergiler olur. Bu sergilerde resimlerin konuları bakımından ilk çağdaş Türk Resmi etkileri görülmesi bir yana bir geçişin izlerini taşımaktaydılar. Sergilenen eserlerin konuları: "Portre, figür, çıplak, kompozisyon, natürmort, doğa görümleri vb. türlerde yapıt veren 1914 kuşağı; burada halkın bakışıyla buluşmuştur." (Germeç, 2018: 1371-1380)

1914 kuşağı ressamlarının İstanbul'da açtıkları sergilerde teknik anlamda aldıkları eğitimlerin de etkisiyle 1860'da Fransa'da ortaya çıkan Empresyonizme yakın bir teknik uyguladıkları görülür. Bu tekniği uygularken daha çok "siyah, kahverengi ve her çeşit koyu tonları paletlerinden atmışlar" (Berk, 1972: 14) kapalı ortam yerine dış mekânı tercih eden ressamların bu tavırları Oryantalist etkiden yâ da anlatımdan tamamen uzaklaşılmasına sebep olmuştur. Konu olarak İstanbul'u birçok yönüyle ele almışlardır. Ele alınan bu konular içerisinde Oryantalist resim anlayışıyla benzerlik gösteren İstanbul manzaraları, figürleri ve tarihi iç ve dış mekânların olması önemlidir. Türk sanatçılarının bu çalışmaları, toplumda alışma süreci diyebileceğimiz sarayın kalıplaşmış konuları dışında Minyatür sanatına benzemeyen bu yeni üslubun yaygınlaşması sağlanmıştır. (Berk, 1972: 14)

Türk Resminde Oryantalist konuların olmadığını söyleyebilir miyiz? Türk Resminde oryantalist konuların, genel anlamda etkisinin olduğunu söyleyebileceğimiz bir durumun varlığı söz konusudur. Ayrıca Türk sanatçıların seçilen konularda Oryantalist etki olup olmadığına dair kesin bir şey söylemek güçtür. "Etki" (Öndin, 2011: 94) kavramı bir ressamın ya da bir sanatçısının çok sık rastlayabileceği bir durumdur. Bu durum Türk Avrupa resim sentezinde örnek alınacak öncülerin, eğitim ve teknik bilgilerinden yaralanırken oluşabilecek sosyal sanat ortamıyla da mümkün olabilecek bir ortam üretir. Türk Resminde belirli bir sürecin başlamasından sonra, "1914 Kuşağı sanatçılarının İzlenimci estetiği, yalnızca ışık-renk" (Öndin, 2011: 94) temellerini dikkate alarak çalışmalar yapan duygusallığın ön planda olduğu çalışmalarda öznellik kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönemin öncü sanatçılarından söz etmek gerekirse; "Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyit" (Öndin, 2011: 43- 94) gibi ressamlarımızın yaptığı resimler daha çok peyzaj resmi olmuş, özellikle Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerindeki figürlerin küçük ve belli belirsiz işlenişi dikkat çekmiştir. Bunun sebebinin Oryantalist resim tarzıyla öne çıkan figüratif resimlerin öne çıkmasının sebebinin Batı sanatının doğudaki kültür ve inanç engellerine takılıyor olduğu düşüncesidir. Bu dönemde çalışmalarını büyük bir titizlikle uyguladıkları yağlı boya tablolarında natürmort ve manzara ön plandadır ve ressamlarımızın işçilikleri dikkat çekici boyuttadır. Özellikle Türk Resminin ilerleyişi ve konu bakımından izlediği yolla ilgili (1972) Nurullah Berk'in şu sözlerini belirtmek yerinde olacaktır. (*İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Ansiklopedisi)*

"Tabiat görüşleri o kadar kesin, o kadar titiz izleyici değildir. Ağaç kütüklerini, dallarını, yapraklarını, çimenleri ve saksılardaki çiçekleri, köşkleri, parkları aydınlatan beyaz fenerleri, havuzlara akseden bulut kümelerini birer minyatürcü inceliği ile çizip boyayan öncekilerin aksine daha gevşek, özgürce fırça vuruşları var. Tablolarında egemen olan çizgi değil, boya ve ışık gölge oyunları. Birincilerin tabiatı insansız, donmuş bir tabiat gibi klişeleşmemiştir. Yeni kuşak tabiatı yaşatıyor, İstanbul sokaklarına çıkabiliyor ve çiçekleri, yemişleri eve sokup masalara serpiştiriyordu." (Berk, 1972: 5)

Türk Resmindeki konu değişimleri zamanla Türk yazılı eserlerinde de kendisini göstermeye başlamıştır. Türk Resmindeki gelişmelerin her alanda yerleşmeye başladığını ve konu bakımından da giderek zenginleşmesine çağdaş anlayışın giderek evlere girmesi ve bu durumun Türk romanlarında detaylı olacak şekilde ifade edilmesi önemli bir gelişme olmuştur. "Oryantalizm bu aşamada sadece bir modern sanat geçişi gibi kalmış ve etkilerini sanatın her alanında göstermiştir." (Öndin, 2011: 43) Bu duruma örnek olarak "Halit Ziya Uşaklıgil'in Nedime" (Öndin, 2011: 43) kitabında Nedime'nin odasında bulunan Boğaziçi ve İstanbul manzaralı Üsküdar'dan görünümlerini anlatan iki tabloyu detaylı bir şekilde anlatması, Mehmet Rauf'un da eserinde "Karanfil" ve "Yasemin" (Öndin, 2011: 43) adını koyduğu iki tabloyu evin detaylarını anlatırken karakter Samim'in salonunda asılı olmasından bahsetmesi önemlidir. Normal bir durum haline gelen bir bakışı simgeler gibi resmin yerinin belirtilmesi önemli bir ayrıntıdır.

Türkiye Cumhuriyeti sınırlarını kapsayan ve üretkenliği kendine ilke edinen "Cumhuriyet'in ekonomi politikasının" (Germeç, 2018: 29-1378) vatan ve vatandaşlık ilkeleriyle farkındalık yaratması ve bir olması "halkın bilimsel, laik, demokratik" (Germeç, 2018: 29-1378) eğitim süreçlerinin ve geleneksel görüşün kültürel bağlamda gelişmesini amaç olarak belirlemesi, sanatçıların özgünlük anlamında yolunu açmış oluyordu. Sanat çevresinde 1970'e kadar sürmüş olan "ulusallık", "yerellik", "evrensellik" sorgulamaları Osmanlı'dan gelen çok parçalı kültürel yapıyı birleştirme çabasını da içerir." (Germeç, 2018: 29-1378) Anadolu'nun farklı kesimlerinde sanatçıların yapmış oldukları "Anadolu'nun binlerce yıllık derinliği olan çok renkli kültürel dokusunu, bilimsel, çağdaş

yöntemlerle kazımak, açığa çıkartmak, derlemek ve yorumlamak içindir.” (Germeç, 2018: 29-1378)

Bu bağlamda bakıldığında Türk Resminin Minyatür Resim sanatından günümüze değin gelişim aşamalarında Batı etkileri ve eğitimleriyle farklı boyutlar kazandığı bir gerçektir. Türk Resmi ve Avrupa Oryantalizmi arasında sadece araştırma, etkileşim, kaynak edinme ve bunun sonucunda Türk Resmine katılan konularda Avrupa sentezli bakamayan Doğulu sanatçı kendi yurdunu konu alır. Konu edindiği Anadolu’nun ta kendisidir. Bunu yaparken de kendi değerlerine sadık kalarak resmetmiştir. Oryantalist resmin tekniği belki de yaptıkları resimlerde hissedilecekti fakat konu her sanatçının belirlediği kendi tarzında aktarımı sağlayan bağımsız Doğu öğeleriyle birleşecekti. Türk Resminde Osman Hamdi dışında az da olsa Oryantalist konulardan etkilenen sanatçı bulmak mümkün ama tam anlamıyla Oryantalist kavramını içeren eserler üretmemişlerdir.

3.3. TÜRK RESİM SANATINDA ORYANTALİST KONULARI ELE ALAN SANATÇILAR

Oryantalist konuların ele alınması ve Oryantalizm kavramının Türk Resmine olan etkileri kendisini yavaş yavaş genel bir bakışa yöneltmiştir. Türk Resmindeki yeniliklerin daha çok eğitim alanında kendini gösteriyor olması, resim anlayışının içerisinde kendini var etme mücadelesiyle sürdürülüyordu. Bu konuda Prof. Dr. Mehmet Aydın Türk resim sanatında Batılı etkisiyle ilk adımları atmaya çalışan sanatçılarımızın bulunduğu asker ressamlar topluluğunu üç guruba ayırmıştır.

- *“Mühendishanenin açılmasından ve resim dersinin tekrarı dâhilinde öğretime başlandığı 1793' den Meşrutiyetin ilanına yani 1908 yılına kadar yetişen ve eser verenler.*
- *1908' den Cumhuriyetin ilanına 1920'ye kadar yetişen ve eser verenler.*
- *Cumhuriyetin ilanından günümüze değin yetişen ve eser verenler.”* (Aydın, 2010: 145)

Prof. Dr. Mehmet Aydın'ın belirtiği gibi sanatçıları dönemlere ayırarak düşündüğümüzde, eser veren sanatçıların tümünün yaptığı çalışmalarda Oryantalist etkilerin ya da konu ve içerik bakımından özeliklerin taşındığını söylemek güçtür. 20. yüzyılda Türk Resmindeki gelişmeler kendisini Avrupa etkisiyle geliştirmiştir. Bakış açısı Anadolu olan sanatçıların Oryantalizm etkisiyle başlayan sürecin ardından kendilerini "Darüşşüfakalılar" (Başkan, 2008: 6) ve Asker ressamların Türkiye'de yaptıkları çalışmalarla, belirledikleri konularla ele aldığımızda bu büyük bir süreçtir. 1910' da Devlet tarafından yapılan sınavlarla Avrupa'ya resim eğitimine gönderilen asker ressamlarımız, 1914'te I. Dünya savaşının çıkması sebebiyle yurda dönmek zorunda kalmış, Türk Resminde erken dönem sürecinin ilk ürünlerini yapmaya başlamışlardır. Osmanlıda sadece saraylarda görülen klasik resim tarzı artık askeri ressamlarla daha farklı bir sürece girecektir. Bu süreç; Türk Resmindeki Minyatür resminin içerisindeki doğal renkleri barındıran, benzerlik gösteren fakat renk konusunda sonsuz olan, konu bakımından doğanın daha çok ele alındığı, izlenimci etkilerin görüldüğü resimleri kapsar. İzlenimci resim tarzıyla tanışan Osmanlı bundan sonra resim anlayışında ve seçilen konularda daha net, karanlık olamayan gün ışığını ve zamanı anlatan resimleri ele alır. Ancak 1914 kuşağının; "Türk insanının yiğitlik ve kahramanlıklarını konu alan resimleri sanat portfolyoları içinde konumuz açısından ayrı bir öneme sahiptir." (Başkan, 2008: 6)

Günümüz Türk Resminde Oryantalist konuları ele alan sanatçılar bulmak oldukça zordur. Büyük eleştiri ve tartışmaların konusu olan Türk Resminde Oryantalist konu var mıdır? sorusunun cevabını yazdığı makalelerinde geniş bir şekilde ele alan İpek Duben bu konuda birçok eleştirmene yer vermiştir. Duben'nin araştırmalarında Osman Hamdi Bey'in ayrıca yeri vardır. Bunun sebebi Doğulu bir Oryantalist olan sanatçının işlediği konuların tartışmalara sebep olmasıdır. Fakat sanatçının Avrupa Oryantalistleri gibi hareket etmeyip, Doğunun yüceltildiği resimlere ve içsel konuları işlerken gösterdiği tutum daha çok tartışma konusu olmuştur. Türk Resminde Özellikle 1914 kuşağı ve sonrasında tam anlamıyla Oryantalist konulara rastlanılmamıştır. Bu konuda verilecek örneklerde kompozisyon, figürlerin duruşu bakımından Oryantalist etkisi var diyebileceğimiz resimleri örnek verebiliriz. Türk Resminde dönemin getirileri altında hem asker ressamlarımız hem de Gayr-ı müslim sanatçılarımızın resimlerindeki figürleri işleyiş

tarzlarında "Klasik Çağ" (Başkan, 2008: 14-15) resim anlayışının "Osmanlı sanatında egemen olan natüralist süslemeciliği" (Başkan, 2008: 14-15) etkileri de görülür.

Batılı resim anlayışından gelen "1754- 1807 yılları arasındaki *Türk Baroğu* ve *Rokoko* deneyimlerinin" (Başkan, 2008: 14-15) Türk Resminde ifadeci resmin gelişimine önemli katkısı olmuştur. Türk Resminin kronolojisine baktığımızda resimlerin "üslupsal dönemlerden çok tarihsel nitelemelerle" (Başkan, 2008: 14-15) yapıldığını görürüz. Bu duruma örnek veren Seyfi Başkan'ın, "Son Dönem Osmanlı Resminde Figüratif Anlayış ve Tarih Yorumu" isimli makalesinde şöyle ifade edilmiştir, 2008;

> *"(...) Orta Asya steplerinin petrogliflerinden başlayarak günümüze kadar diyalektik bir bütünlük ve devamlılık içinde süren Türk resmi kronolojisini tür ve teknik özellikleriyle ve üslupsal özellikleriyle tanımlamak, dönemsel ifadeden daha zor değildir. Bu nedenle, son dönem Osmanlı sanatı kronoloji içinde, resim sanatının gelişim halkaları da eş zamanlı mimarlık sürecinde olduğu gibi üslupsal olarak adlandırılabilir*." (Başkan, 2008: 14-15)

Türk Resminin Oryantalizm gibi Avrupa kökenli bir tavırdan etkilenip etkilenmediği konusunda ve Osmanlıdan günümüze kadar olan resmin gelişim süreçlerinden bahseden yorumlara örneklerin verilmesindeki amaç bu süreçlerde resim sanatına olan bakış açımızı net bir şekilde ifade etmeye çalışmaktır.

Osmanlı resmindeki figür anlayışı açısından Lale döneminden sonra tarihsel resim anlayışımız donuk gibidir. Bunun tam sebebi bilinmemekle beraber desen becerisinin Minyatür sanatının getirilerinden olduğu düşünülürse, figürlü konuların işlenişine "IV. Mustafa (1807-1808) ve II. Mahmut (1808-1839) Dönemlerinde" (Başkan, 2008: 14-15) tekrar dönülür. Bu dönem Osmanlı sanatçılarının daha çok "Ampir (Empire) üslup denilen (1807-1839)" (Başkan, 2008: 14-15) bir üslupla konularını işledikleri "biçim ve süsleme" anlayışının ön planda olduğu bir anlayış mevcuttur. Osmanlıdan günümüz resmine kadar Oryantalist resim anlayışına dair konuların işlenişi hakkındaki düşünce ve yazılar sınırlıdır. Fakat Türk Resmindeki Batılı resim anlayışının aynı zamanda gelişim süreçleri Oryantalizm resim anlayışının Doğuda ve Avrupa'da dikkat çekmeye başladığı süreçlere

denk geliyor olmasının da Türk ressamlarını resim tarzı bakımından etkilediği bir gerçektir. Özelikle 19. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlının son dönemlerine denk gelen "*Eklektik Üslup"* (Başkan, 2008: 14-15) dediğimiz üslubun, "gayr-ı müslim" ressamlarımızın resimlerinde "Antik Çağ estetiği ve antik figür" (Başkan, 2008: 14-15) tarzında daha mitolojik bir biçimde resmedildiği görülür. Bu üslubun şöyle bir özelliği vardır; "Türk sanatından alınma bazı motif ve unsurların yanında çeşitli batı sanatlarından alınan değişik görsel unsurların kaynaştırılarak sanat eserine yansıtılmasıdır." (Başkan, 2008: 14-15) Bu süreçte Türk sanatçısının Oryantalist konu işleyiş tarzından bahsedilebilir mi? Resim sanatında tarz öğrenilecek bir süreç olduğundan Oryantalizm tarzından etkiler olduğunu görebiliriz, fakat Oryantalizm konu bakımından tartışılır konumdadır.

Eklektik üslubun Osmanlıda geçirdiği süreç; "Abdülmecit (1839-1861), Abdülaziz (1861-1876), V. Murat (1876-1904) ile II. Abdülhamid (1876-1909) dönemlerine denk gelen *Eklektik Üslup* Dönemidir." (Başkan, 2008: 14-15) (1839-1909) Osmanlı döneminde II. Meşrutiyetten sonra Türk resminde gelişmelerin değerlendirme gibi bir sürece girdiği gözlemlenir. Bu süreç bir süre sonra Doğulu Oryantalist Osman Hamdi'nin de kuruluş aşamasında yer aldığı 1883'te *"Sanayi-i Nefise Mektebi'nin"* kurulmasının ardından mezun olan ilk kuşakla birlikte Türk sanatçısının oluşan karma üslupların konularını kendi karakteristik özelikleriyle resimlemeye başlamaları önemlidir. 20. yüzyılın başlarına kadar Türk sanatçılarının "portre resimleri ve tarihi olaylara tanıklık eden çok figürlü tasvirlerinde bu tür tasvir" (Başkan, 2008: 14-15) etme dediğimiz süreçler dikkat çeker. Daha sonrasında 1914 kuşağı ve Çallı Kuşağı dönemlerinde "gelişkin figüratif repertuvar ve başarılı tarih yorumu çalışmaları son dönem Osmanlı sanatçılarının hem gelenek bağlarını tekrar kurmalarını hem de diyalektik gelişmeyi sürdürdüklerini gösterir." (Başkan, 2008: 14-15)

1882 yılında, II. Abdülhamid dönemine denk gelen "*Sanayi-i Nefise-i Mekteb-i Âlisi'ni* kurarak güzel sanatlar eğitiminin kurulmasını sağlayan Osman Hamdi Bey'in Oryantalist konulara yönelmesi, Türk Resminde figür geleneğini başlatmıştır." (Pehlivanoğlu, 2010: 20) Oryantalist resmin Türk Resmine etki ettiği dönemlerde Türk Resminin konularını belirleyen çok önemli bakış açıları gelişmeye başladığı gibi estetik anlamda yeni fikirler benimsenmiştir. Resim genel anlamıyla doğadaki görünümleri "yüzey üzerinde taklit"

(Duben, 1984: 123) edilmesi sonucu oluşuyordu. Burada resmin gerçekçi yaklaşımı ön plana çıkıyordu. Türk resmindeki konular taklit etme aşamasında Minyatür resmine yakın bir tavrın söz konu olmaktan çıktığına dair fikirlerin gelişmeye başladığı, özellikle belgesel işlevi diyebileceğimiz özeliğini ön plana çıkarırken "tarihî olaylarla güzel ve latif anları ve duyguları" (Duben, 1984: 123) anlaması yönüyle önemlilik arz etmiştir. Bir diğer fikir ise; resmin ahlaksal işleviydi. Resme bakanının ahlakını yükseltecek etkiler uyandırması önemliydi diyebiliriz. Bu bağlamda ortaya çıkan mesaj; "Güzel konular güzel duygular yaratır." (Duben, 1984: 123) Bir diğer verilen mesaj da "iyi sanatçı olmak için iyi ahlaklı olmak" (Duben, 1984: 123) fikri ortaya çıkıyordu. Hiç şüphesiz Türk Resminde ahlak aranan bir özellik haline gelmiş bir süre Türk sanatçılar bu durumdan hayli etkilenmişlerdir.

Türk Resminin gelişim aşamasındaki seyrini değiştiren ve Batılı resmi anlama yolunda kesin adımları atan "Osman Hamdi Bey tarafından kurulmuş olan Sanayi-i Nefise Mektebi" (Üşenmez, 1989: 6) büyük bir hareketi başlatır. Fransız ekolü olarak kurulan okulun daha sonrasında modern adı *"Güzel Sanatlar Akademisi"* olacaktır. Bu gelişme Fransa'da eğitim görmüş Doğulu Oryantalist Osman Hamdi Bey'in öncülüğünde Oryantalist resim anlayışı Türk resmine girmiş mi oluyordu? Okulun kurulmasındaki amaç çağdaş dönemlere eşlik edecek Türk sanatçısı yetiştirmek olmuş ve bu konuda Osman Hamdi oldukça titiz davranmış, çağdaş ve modern adımlar için sentezlerin ve eğitimlerin yanında Türk resminde işlenecek konuların nasıl olacağı yönünde adımlar da atılmıştır. 1937'lere geldiğimizde okulda Namık İsmail Bey'in de müdürlük yaptığı dönemlerde Türk resmindeki konular şu şekilde belirlenecek ya da yönelimler olacaktı.

> *"Atatürk Kültür ve Sanat politikasına, Cumhuriyeti kurduğu yıl olan 1923 senesini takip eden yılda başlamıştır. Yani 1924'den itibaren her şeyden evvel kültürün ve sanatın bütün kollarına el koymuştur. Bundan maksat şuydu. Yeni bir Cumhuriyet kurulmuştu. Bu cumhuriyetin, doğduğu çağın gereklerine uyan bir sanat eğitim ve öğretim müessesesi olması gerekiyordu. Zaten çağdaş bir eğitim vaktiyle başlamıştı. Fakat hele Cumhuriyet kurulduktan sonra, Cumhuriyetin en büyük feyizlerinden biri olan kültürde ve sanatta çağdaşlaşma ilkesine de öncülük edebilecek bir hareket gerekliydi."* (Üşenmez, 1989: 6)

Bu bağlamda en büyük etkiyi perspektifin Türk Resmine girmesi, figür ve portre çalışmalarının ele alınmak istenmesi, bunu yaparken de bir dönemi kapsayan saraya gelen ressamların örnek alınması, Doğu için de bir merak haline geldiğinden ve yeni bir estetik kaygının başlamasından dolayı Türk ressamları özellikle Fransa'ya eğitime gidiyordu. "*Gerome, Boulanger*" (Germeç, 2018: 1369) gibi önemli Fransız ressamların atölyelerinde çalışıyor, "Corot'yu, Gustave Courbet'yi, Fontainebleau ormanı" **(**Germeç, 2018: 1369) gibi farklı ortamlarda ve atölyelede önemli ressamları inceleme fırsatı buluyorlardı. Böylece; Türk Resminin Batılı anlamda gelişimini sağlayan en önemli hareketin etkileri sanatçıların eserlerine yansımıştır. Fakat konuya Oryantalist etkiyi kapsayan yönüyle bakıldığında Oryantalist resmin konusunu, tekniğini, tam anlamıyla resimlerine yansıtan ve bunun yanında Oryantalist davranışıyla ön planda kendini gösteren tek Türk ressam vardır. Bu isim; 1842-1910 yılları arasında yaşamış, "Türk müzeci, ressam ve arkeoloğu" (Eczacıbaşı, 1997: 1392-1393) ve "*İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin* ve *Güzel Sanatlar Akademisi'nin* kurulmasındaki katkıları, yaptığı Arkeolojik kazılar ve bir ressam olarak taşıdığı sanatçı kimliğiyle tanınan" Osman Hamdi Bey'den başkası değildir. Osman Hamdi Bey gibi eğitim almış Akademi hocaları da ilerleyen süreçte onun tarzında resim yapan hocalar olacaktı. Bu sanatçılardan; "Şeker Ahmet Paşa (1841-1907), Süleyman Seyyid ve Hüseyin Zekai Paşa'nın (1860-1919) da sanat ortamında aktif olduğu bilinmektedir." (Pehlivanoğlu, 2010: 20) Hüseyin Zekai Paşa'nın daha ziyade "Türk Primitifleri" (Pehlivanoğlu, 2010: 20) içerisinde yetkin olduğu bilinir. Bu durum Akademide Oryantalist etkiyle de resim eğitimi verileceğinin en güzel örneğidir. Bu da ilerleyen dönemlerde Oryantalist etkiyle Türk Resminde resimler yapılacağını fakat kendini bulmaya çalışan Türk Resmi olarak çağdaşlık anlamında sürdürülecekti.

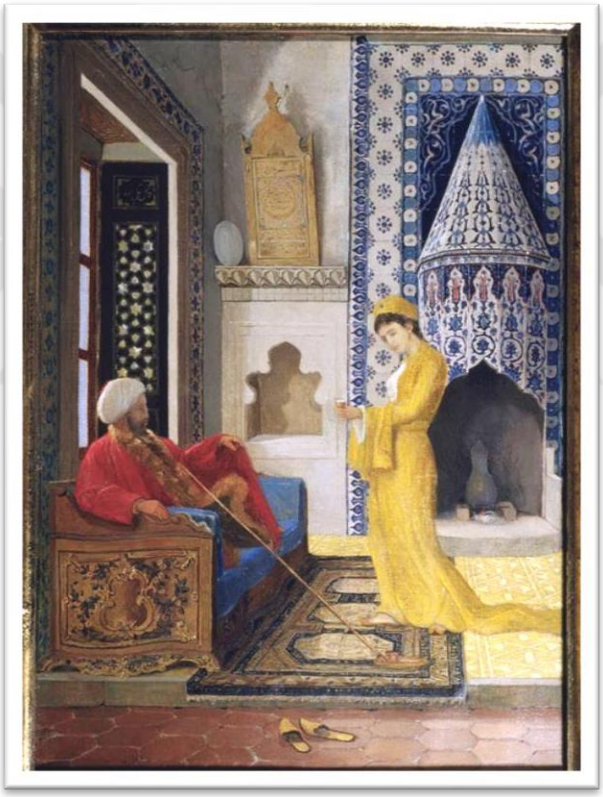


Görsel 72, Osman Hamdi Bey (1842-1910)

Osman Hamdi Bey dönemin tek Doğulu Oryantalist ressamı olmasına yönelik zamanın yazar ve profesörlerin söylemlerini içeren 1992'de Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan 'Kültür' bölümünde yer alan metin; Osman Hamdi Bey'in Oryantalist bakışı, Oryantalist eserleri ve Türk Resmini gelişimde üstlendiği rol hakkında bilgi veren önemli bir arşiv yazısıdır. Oryantalist konuları her yönüyle ele alarak Türk Resmine etkilerini genel anlamıyla araştıran profesörlerin ve yazarların elle aldığı yazıda konu şu şekilde anlatılmaktadır.

Prof. Dr. Semra Garmaner'e göre: ressam kimliğiyle ön plana çıkan Osman Hamdi Bey'in Türk Resminin gelişimi ve "*değişim ortamında ön planda rol oynamış*"*."* (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) olduğu vurgulanarak "*Sanayi-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi- bugünkü Mimar Sinan Üniversitesi) ve Arkeoloji Müzesi gibi kalıcı kurumları bu ortama*"*."* (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) kazandırdığını belirtilmiştir. Oryantalist etkiyle yapılan Türk resimlerinin bir doğulu ressam olarak Prof. Dr. Semra Garmaner: *"fotoğraftan, etnografik öğelerden ve belli bir anlatıma yönelik kullandığı figürlerden yararlanan Osman Hamdi Bey doğuyu anlatan tek doğulu oryantalist ressam olma özelliğinin yanı sıra Türk sanatında bir düşünce resminin de öncüsü olmuştur."* (Taha Toros Arşivi, 1992: 11)

Türk Resminde Minyatür sanatındaki özelliklerin bir kısmını Osman Hamdi'nin Bey'in resimlerinde de görmek mümkündür. Osman Hamdi Bey'in Fransa'da aldığı resim eğitiminin ardından yurda döndüğünde harman dediğimiz karma etkide işlerinin olduğunu görürüz. Sanatçı dönemin Oryantalist konularını ön plana alan resimler ürettiği bu süreçte Doğuyu ele alırken seçtiği konularıyla dikkat çeker. Bundaki kasıt; klasik resim teknikleriyle hareket eden sanatçının, Doğu kültünü, mekândan, figür ve kıyafetlere kadar birçok alanda ele almış olması ama Doğuya karşı eleştirel bir bakış sergilememiş olduğunu vurgulamaktır.



Görsel 73, Osman Hamdi Bey, *"İftardan Sonra",58X42 cm.*
Türkiye İş Bankası Resim koleksiyonu, (1886)

Sanatçının 1886 yılında yapmış olduğu (Görsel 73) "*İftardan Sonra*" adlı çalışmasında Minyatür resim tarzının etkilerini görürüz; "resmin tümünü içten ve eş değerde aydınlatan ışık kullanımı, lokal renkler ve kontur çizgilerin arabesk hareketleri ile belirli kompozisyon şemaları" (Duben, 1984: 119) bulunur. Burada Minyatürden Batı bakışlı klasik resim

anlayışına bir harman olduğunu söyleyebilir miyiz? Osman Hamdi Bey'in bu tutumunu Malik Aksel şöyle ifade etmiştir; *"Doğu'da güzellik maddi ve kati ölçülere bağlı olmaktan ziyade bir sembol ve daha ziyade bir espri idi"* (Duben, 1984: 119) Aksel'in sözleri Minyatür sanatına yüklenen durumu özetler niteliktedir.

Günümüze kadar olan süreçlerde Osman Hamdi hakkında birçok ağır itamda bulunan yazar ve eleştirmenler olmuştur. Bu duruma örnek olarak birkaç yazarımızın sözlerine yer verilerek ne demek istenildiği hakkında açıklama getirilmeye çalışılmıştır. İpek Duben 1984'te "*Osman Hamdi'ye Çağının Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış*" ve 2010'da "*İpek Duben'in Ders Notları*" başlıklı makalelerinde yer vermiş olduğu bazı yazar ve eleştirmenin sözlerini ele almıştır.

- 1943 Nurullah Berk'e göre; "*Kapalıçarşı'daki antikacı dükkânlarının bin bir eşyasını, kumaşını, tezyinat ve silahlarını, levhalarında canlandırarak... Eski Türk hayatı sahnelerini, olduklarından daha 'Şarklı' gösteren 'zehirlenmiş' bir sanatçıydı."* (Duben, 1984:116, a)

- Ahmet Muhip Dıranas; *"Hamdi Bey resme mevzuu ve insanı getirmiş olmakla beraber, dekadanlığına rağmen, bu devreye tekâmül merhalesinde, bir yeni ve sağlam unsur katmak şansına maliktir."* (Duben, 1984: 116, a)

- 1983 Sezer Tansuğ; *"Bu zat beyhude yere efsaneleştirilmeye çalışılmaktadır. Oryantalizm modasına uyarak yaptığı resimlerle dış dünyaya açılmış olmasına gıpta ile bakılıyorsa, bu ölçüt değeri metelik bile etmeyen bir ölçüttür."* (Duben, 1984: 116, a)

- "İpek Duben bu üç yoruma karşı şu şekilde bir yorum getirerek; *"Bu üç yargının ortak yanı Osman Hamdi'yi ahlak yönünden suçlu, yani materyalist bulmalarıdır."* (Duben, 1984: 117, a)

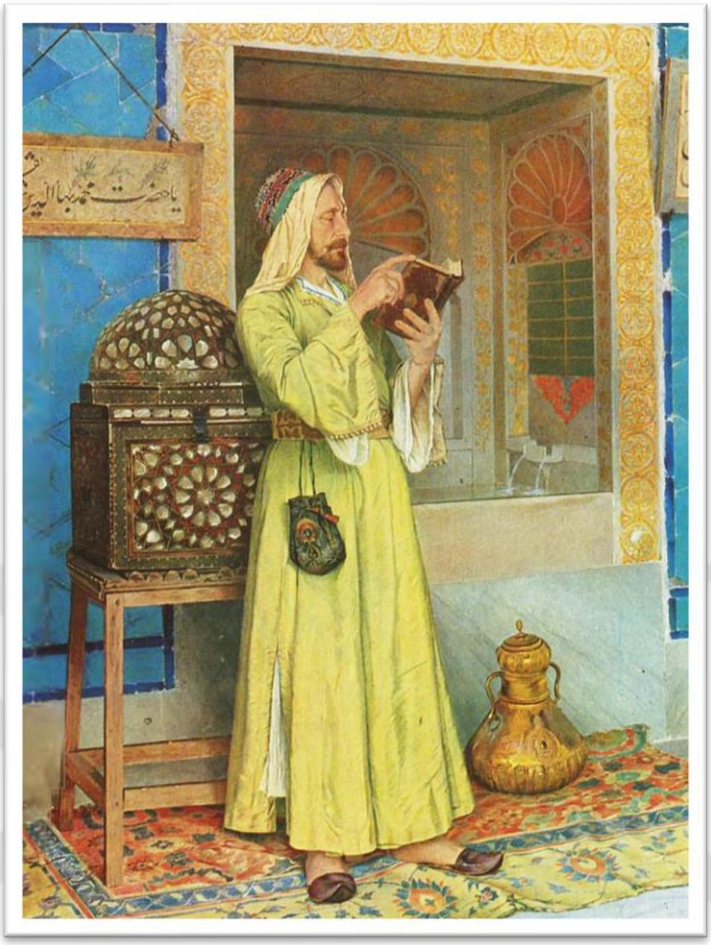
- Dubene göre*; "Osman Hamdi'nin birinci meselesi pozitivist gerçekçiliğin resimle anlatılmasıdır. Bu ideolojik bir tavırdır. Tanzimat düşünürleri*

arasında pozitivizm birinci önemde tartışma konusudur. Çağdaşlaşma, modernleşme, Batılılaşma düşünceleri bu ideoloji üstünden evrilmiştir." (Duben, 2010: 271)



Görsel 74, Osman Hamdi Bey, *"Haremden",* (1880)

Osman Hamdi Bey'in 1880 yılında yapmış olduğu (Görsel 74) "*Haremden*" adlı çalışmasına baktığımızda, figürlerin yerleştirilmesi, duruşları kompozisyon detayları, çalışmanın tamamına yayılmış eşit oranda ışık detayı neredeyse her yere dağılmış ve donuk bir his yansıtmış gibidir. Sanatçının Minyatür sanatına da benzeyen yönleriyle bu gibi çalışmaları dikkat çekmektedir. Oryantalizmi bu denli derinden işleyen bir Doğulu daha yoktur dedirtiyor adeta. Bu çalışmada göze çarpan ayrıntılardan biri de figürler şehvet yansıtmazken kıyafetlerin göğüs kısımlarının öne çıkacak şekilde gösterilmeleri bir de çalışmanın geneline yayılan Minyatür etkideki donuk duruş ve ifadelerin olması dikkat çekmektedir. Resmin kıyafet detayıyla ilgili "U şeklinde açıklık, göğüs dekoltesini kapatmak üzere drapeli elbiseler" (Harmankaya, 2015: 772) şeklinde ortaya konan detaylar üzerindeki bu iki tespit önemlidir. Osman Hamdi Bey burada kadınsal özelikleri adeta vurgulayan saklanmayan açık bir dil ortaya koymak istemiştir.

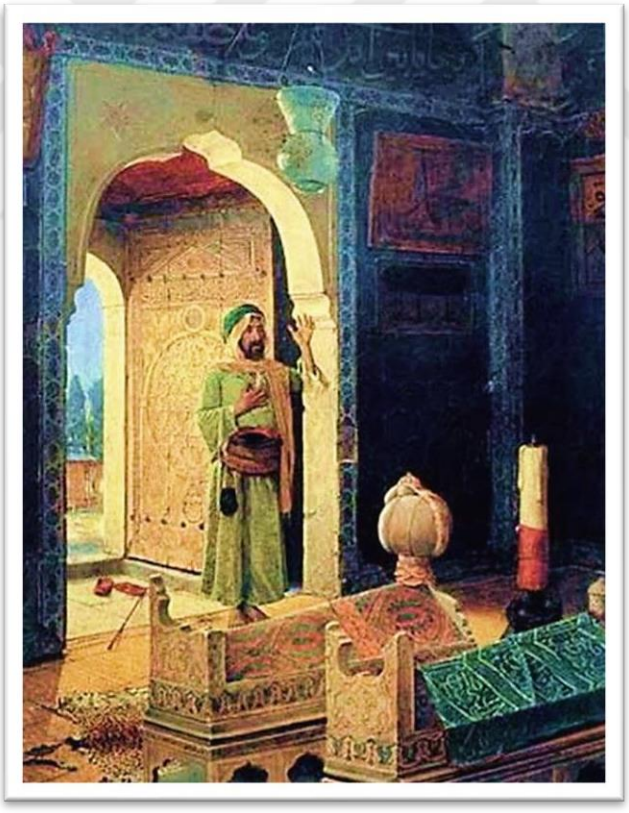


Görsel 75, Osman Hamdi Bey, "*Ab-ı Hayat Çeşmesi",* (1904)
14 Mart 1987 Msü İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
(Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1985, Prof. Mustafa Cezar, Taha Toros Arşivi)

Sanatçının (Görsel 75) "*Ab-ı Hayat Çeşmesi"* çalışması fotoğraf gerçekliğinde yapılmış çalışmalarındandır. Bu çalışma sanatçının natüralist gerçekliği içerisinde barındıran ideolojik bir amaç taşıyan "geleneksel zihniyete başkaldırdığı" (Duben, 1984: 128, a) deneme nitelikli eserlerindendir. Sanatçı özel anlam yüklediği genellikle portre resimlerinde daha çok "modern ve ressamca tavırları benimsemiştir." (Duben, 1984: 128, a)

Osman Hamdi Bey'in bir Türk aydını olduğunu belirten yazar Feriha Büyükünal; "*ülkesine getirdiği kültürel yenilikler, çabalar bugüne değin dünyada saygın bir yer almamıza neden olmuştur*" (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) sözleriyle vurgulamıştır. 19. yüzyılda Osman Hamdi Bey'in Feriha Büyükünal; "*Fransa'da yeni akımlar başladığı halde oryantalist tavrı önemsediğini"* (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) belirtir ve dönemin Oryantalist

ressamları gibi "doğuya özgü yoksul sahneler, harap yapılar, sokak satıcıları, cariyeler, odalık" (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) gibi konulara yer vermediğini vurgular. *"Aksine onun resimleri mimariden model üzerindeki giysisine kadar bir seçkinliği, bir özeni yansıtır."* (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) Osman Hamdi Bey'in konu seçiminde ne denli dikkatli davrandığına ve Doğuyu tanıtan Doğulu Oryantalist ressamın bu konudaki titizliğine vurgu yapmıştır. Osman Hamdi Oryantalist resmin Türk Resmine katkısına bir anlamda öncü olmuştur. Figür çalışmalarının Osman Hamdi ile başlamasının yanında yaptığı resimlerde "seçtiği kişilikler kimi zaman sarıklı hocalar, kimi zaman kadınlardır. Sokakta çarşaflı gezen kadın, Kuran okuyan kadın, saçını tarayan kadın, çalgı çalan kadın gibi... Oysa o günün koşullarında kadın, toplum içinde varlığını evinin dışına taşıyamaz." (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) Feriha Büyükünal Osman Hamdi Bey'in Oryantalist tavrını anlatan bir resim örneği ele almıştır.



Görsel 76, Osman Hamdi Bey, *"Türbe",*
Tuval Üzeri Yağlıboya, İstanbul Resim Heykel Müzesi

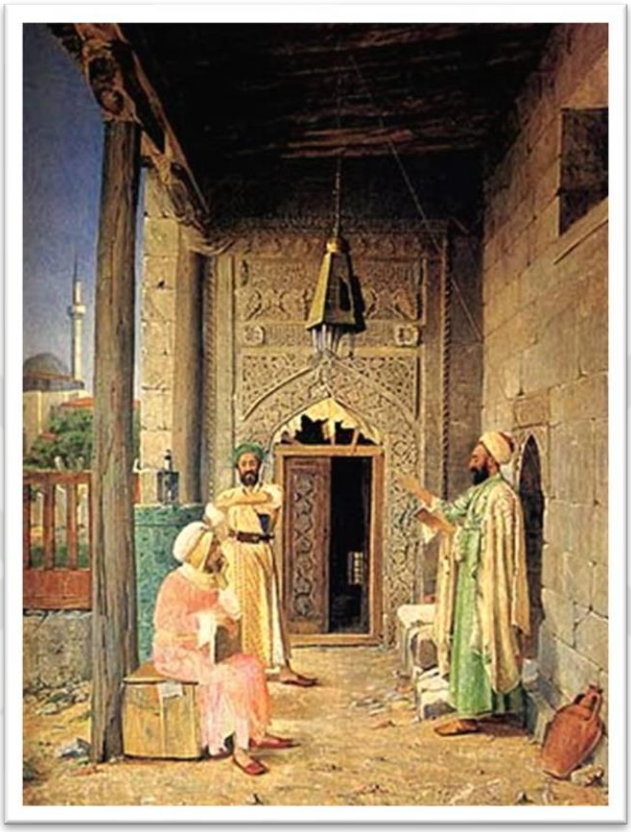
(Feriha Büyükünal, *"Taha Toros Arşivi" alıntı,* 1992)

> *"(...) Fotoğraftan yaptığı "Türbe" adlı yapıtta ise nesneler büyük bir dikkatle resme yerleşir. Ön planda iki sandukanın, arka planda türbe iç mekanlarının duvarları, kapı girişinde çıplak ayakları ile türbeden tüm detaylar özenle işlenir. Kapıdan içeriye süzülen gün ışığında renklerle yansıması onun güçlü ressamlığının göstergesidir. Osman Hamdi Bey, portreler, natürmortlar, en çok da figürlü kompozisyonlar yapmıştır. Bu kompozisyonlarda bir araya gelen nesneler ve arka planda bulunan mimari özellikler, onun özgün inceleme bilgi ve görgüsünün ifadesidir. Bugün yurtiçinde ve yurtdışında Orientalist ressamlar arasındaki önemi, aranılır oluşu, yapıtlarındaki bu özellikleridir"* (Taha Toros Arşivi, 1992: 11)

Paris'te bulunduğu dönemde Osman Hamdi Bey "Ingres, Delacroix, Rousseau, Millet, Corot, Courbet, Daumier, Gerome, Manet, Degas, Renoir, Monet" (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) gibi isimlerin içerisinde bulunduğu büyük sanat tartışmaları ortamında kendini bulmuştur. Sanatçının büyük sergilerin düzenlendiği bu döneme denk gelmiş olması onlardan etkilenmesine ve "kültürün politik bir güç olduğunun bilincine" (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) varmış olmasını sağlar. Bu konuda pek çok araştırmalar yapıp kendi konularını oluşturacak olan Osman Hamdi'nin "Oryantalist olduğunu gösteren davranış ve fikirleri vardı." (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) Bu anlamda aynı fikirleri "Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim" (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) programında uyguladığı da bilinir. Özellikle 1863 yılı yeni çalışmaların yapıldığı bir süreç olmuş, bu konuda atölye hocaları olan "Cabanel ve Gerome" (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) ustaları örnek almıştır.

Oryantalist bir öncü olarak görülen Gerome, Osman Hamdi Bey'in ilgisini çekmiş, resimlerinde işlediği Doğulu konuları ve tarzı olması O'nun sanatına ayrıca saygı duymasına sebebiyet vermiştir. Türk Resminin gelişiminde figürlü çalışmaların önemini ilk kez ortaya koyan sanatçının "geçmişimizin tarihsel mirasına sahip çıkma bilinci ile" (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) hareket ettiğini ve buna karşın Batılı sanatçıların "etnik ve tarihsel yanılgılarına ve ön yargılı" (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) hareketlerine yönelik cevap niteliği taşıyan resimler yaptığını görürüz. Özellikle "Osmanlı yaşantısına ait sahneler,

Osmanlı mimarisi ve bezeme sanatlarından örnekler" (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) öne çıkar. Osman Hamdi Bey'in resimlerinde batılı ressamlarca gerçekleştirilmiş doğuyu ve İslam dünyasını konu alan tablolarda görüldüğü gibi hamam, harem, vahşet sahneleri ya da ibaret eden mütevekkil tipler değil ama okuyan, tartışan Osmanlıyı betimlenmiştir.



Görsel 77, Osman Hamdi Bey, *"Türbe Önünde Üç Sakallı Adam"* (Konulan Hocalar), Tuval üzerine yağlıboya, 140 x 105,5 cm. MSGSÜ Resim Heykel.

Sanatçı (Görsel 77) *"Türbe Önünde Üç Sakallı Adam"* resmindeki üç figürün de kendisi olduğunu belirtmiştir. Batı eğitimi alan sanatçının sürekli bir kostümden başka bir kostüme girmesi burada asıl dikkati çeken unsurdur. Doğuda bir mekân olduğu düşünülen Türbe binasının yıkık dökük şekli göze çarptığı gibi figürlerin kendi aralarında, ellerinde kitaplarla güzel konuları konuşuyor ve tartışıyor durumunun yansıtılması, Osman Hamdi Bey'in çalışmalarında Batı bakış açısıyla yapılan Oryantalist resimlere karşı duruşunun bir ifadesidir. (Papila, 2007: 124)



Görsel 78, Osman Hamdi Bey, *"Mihrab"*, Tuval üzerine yağlıboya, 210x108 cm, (1901) (Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1985, Prof. Mustafa Cezar, Taha Toros Arşivi)

Osman Hamdi Bey'in figürlü çalışmalarına öncülük eden kadın figürlü çalışmaları Doğulu bir Oryantalist olarak daha çok dikkat çekmesine sebep olmuş, bunun yanında, kadın figürü içeren resimlerinde "İslâm dininin tasviri günah saymasının yarattığı çekingenlikten hemen hemen hiçbir iz" (Demirsar, 1989: 15) olmaması dikkat çekmiştir. Bu duruma en iyi örnek sanatçının (Görsel 78,) "*Mihrap*" adındaki çalışmasında ortaya koyduğu bütün tuvali

kaplayan kadın figürün dimdik duruşunun yanında cazibesini de hissettiğimiz bir duygunun seyirciye veriliyor olması, dönemin Oryantalist bakışı için yeni kabullenilen, yeni tarzdaki Türk Resmi için önemli bir gelişmedir.

Sanatçının resimlerini birçok kez fotoğraftan yararlanarak resmetmiş olduğunu, bu yönüyle Batılı Oryantalistlerle bir benzerlik gösterdiğini görürüz, çünkü Batılı Oryantalistlerin çoğunda Doğuyu görmeden resmetme tutumları olduğundan bir benzerlik kurulsa da Osman Hamdi Bey'in Türkiye' ye geldikten sonraki tutumu daha çok dikkat çeker. Sanatçı Paris resim sanatı tutumunu ömrünün sonuna kadar korumuştur. Sanatçının resimlerinde Doğu karşıtı tutumun aksine din kitapları, dil, Doğunun bilimsel yönüne vurgu yapan kitapların da yer alması dikkat çeker. Sanatçının özellikle (Görsel 79,) "Okuyan Genç Emir", "Rahle Önünde Kız", "Okuyan Kız", "Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar" ve (Görsel 78,) "Mihrab" isimli çalışmaları bu tür resimlere örnek oluşturabilir. Sanatçının "Mihrap" adlı resmi verdiği mesajla Türk resim sanatının en cesur yapıtlarından birini oluşturur. Hem kadın figürü hem de kitaplar alegorik bir anlam içermektedir. Bu alegorik örneğin dışında, Adolphe Thulasso'nun "L'Arl Ottoman" (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) adlı yapıtında da belirttiği gibi, Osman Hamdi Bey Osmanlı kadınını resme konu alan, kadının sokakta ya da evindeki özel yaşamını yansıtan, dışa açan ilk sanatçı olma özelliğini de taşır. "Türbede Kadınlar", "Okuyan Kadın", "Cami Kapısı Önünde Kadınlar". "At Meydanında Gezinti Önünde Türk Kadınları", "Leylak Toplayan Kadın" (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) adlı tabloları örnek olarak sayılabilir. Sanatçı Türkiye'ye döndükten sonraki her yıl "Paris'te Saloıısdes Artisles Français" adlı sergiye "Şehzade Türbe sinde Derviş", (Görsel 75) "Ab-Hayat Çeşmesi", (Görsel 87) "Kaplumbağa Terbiyecisi", "Silah Taciri" (Taha Toros Arşivi, 1992: 11) gibi birçok çalışmasıyla katılmıştır. Osman Hamdi Bey'in Türkiye'ye geldikten sonra yapmış olduğu Doğuluyu anlatan resimlerinden etkilenmemek mümkün değildir. Şurası kesin ki Osman Hamdi Bey'in resim tavrı olarak Oryantalist tutumu seçişi "bir mesaj vermek yolunda kullanmak istemesiyle açıklanabilir." (Taha Toros Arşivi, 1992: 11)



Görsel 79, Osman Hamdi Bey, *"Okuyan Genç Emir",* Tuval üzeri yağlıboya, (1906)

Osman Hamdi Bey'in özellikle klasik resim anlayışındaki büyük figürlü çalışmaları Türk Resmine çok şey katmıştır. Birçok Türk ressamın aksine figürü her şekilde oryantalist konularda kullanarak Türk Resmine figürlü çalışmayı getirmiş ve bu konuda birçok sanatçıya örnek olmuştur. Oryantalist tarzı çok tercih etmeyen Türk sanatçılar Osman Hamdi'nin aksine Oryantalist konu işlemekten kaçınmış, daha çok Anadolu'yu anlatan manzara resimleri ya da savaş resimleri yapmışlardır.



Görsel 80, Osman Hamdi Bey, *"İki Müzisyen Kız"*, Tuval üzerine yağlıboya, (1880)

Osman Hamdi Bey'in (Görsel 80) "*İki Müzisyen Kız*" adlı resmine bakıldığında; her iki kadın kıyafetinde de ayrıntılara yer verilmiş olup ayakta duran kadın figürde "altın sarısı şeritleri" (Harmankaya, 2015: 771) ön planda olan kumaşın kendinden desenli olması bir yana kıyafetindeki "hakim yaka" (Harmankaya, 2015: 771) kullanılışı gibi kadın figürün

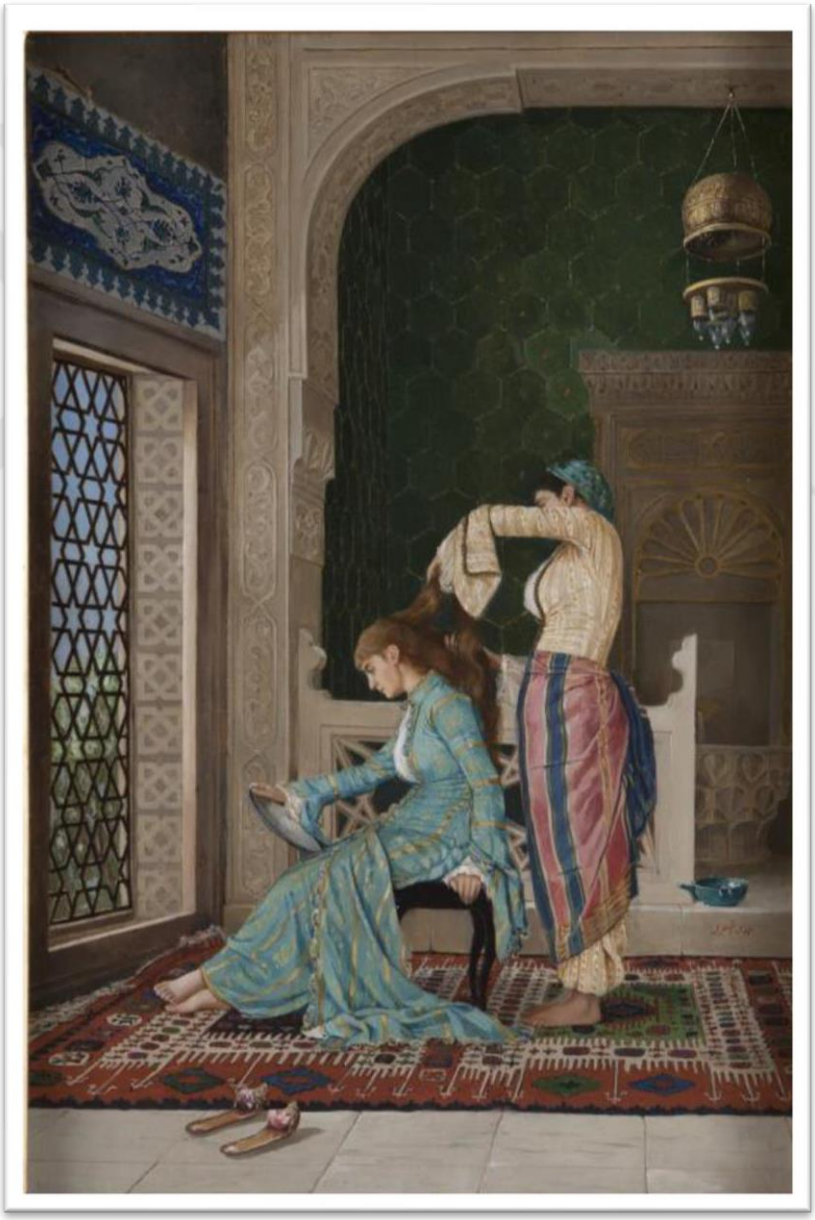
vücut hatlarını saklaması büyük bir ayrıntıdır. Yine aynı kumaştan şalvar eklemesi de ayrıca ince bir ayrıntıdır. Yerde oturan figürde ise asıl göze çarpan "üçetek" (Harmankaya, 2015: 771) denilen özelikle Türkiye'nin doğusunda ortaya çıkmış ve birçok kültürel ortamda görebileceğimiz kıyafetidir.



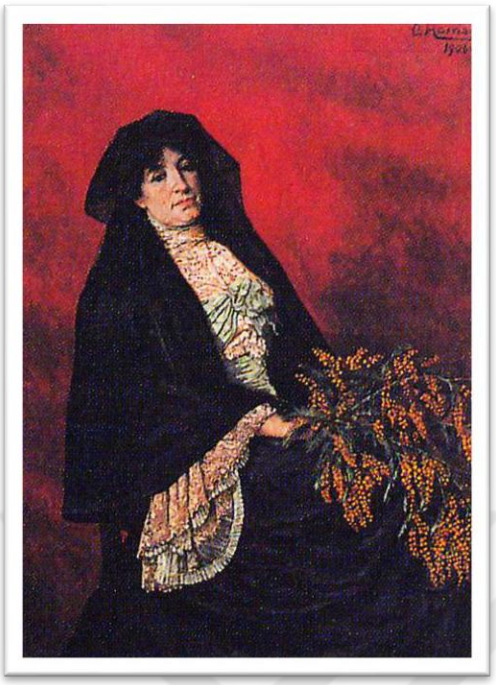
Görsel 81, Osman Hamdi Bey, *"Camii Önünde Kadınlar",*
Tuval üzerine yağlıboya, (1890)

Osman Hamdi Bey'in modern zamanların Türk kadınını tanıtan 1890'da yaptığı (Görsel 81) "*Camii Önünde Kadınlar*" çalışması "19. yüzyıl sonunun değişimi etkisindeki moda özelliklerini" (Harmankaya, 2015: 772) içinde barındıran bir eser olmasıyla dikkat çekicidir. Sanatçının özellikle kadın figürleri vurgularken kullandığı renklerin yanında, "dış giyim ve tek renk, üst bedenler vücuda oturmasına karşın etek formlarının oldukça kabarık,

saten veya ipek benzeri kumaşların" (Harmankaya, 2015: 772) görüleceği şekilde figürlerin görkemli resmedilişi dikkat çeken ayrıntılardır. Resimde özelikle "krem ve yeşil elbisenin ön ortasında giysi kumaşından oluşturulan fiyonklar Avrupa modasına atıfta" (Harmankaya, 2015: 772) bulunurcasına "başlıkları fes şeklinde olup yüzlerindeki peçeler" (Harmankaya, 2015: 772) altından kadınların bakışları ve duruşları dikkat çekicidir. Sanatçı Doğulu kadını yücelten bir tutum sergilemiş, bunu yaparken de Oryantalist resim üslubundan yararlanarak Doğulu kadını tanıtmış ve aynı zamanda Doğu içerisinde de resmedilmesini sağlamıştır.



Görsel 82, Osman Hamdi Bey, *"Saçlarını Taratan Genç Bir Kız",*
Tuval üzerine yağlıboya, 58 x 39 cm,



Görsel 83, Osman Hamdi Bey, “Mimozalı Kadın”, TÜYB, 52x41 cm tuval üzerine yağlıboya, 135.5x98 cm. (1906)



Görsel 84, Osman Hamdi Bey, “Naile Hanım”, tuval üzeri yağlıboya, (1910)

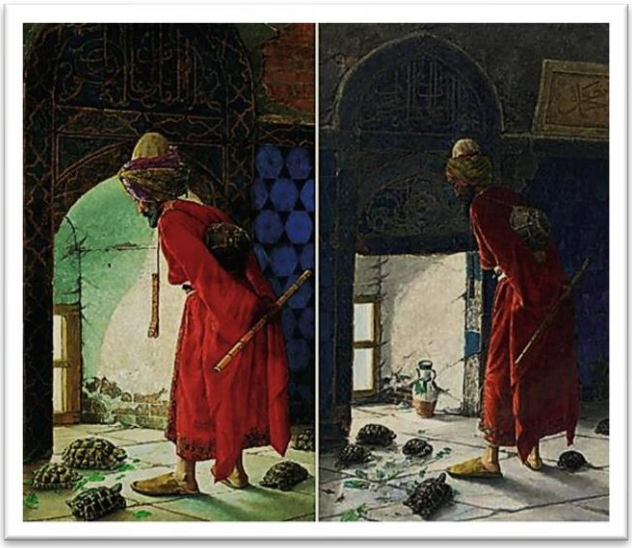
Manzara resmini çok az ele alan sanatçının, bir dizi aile portre çalışması da yaptığı bilinir. Sanatçının (Görsel 83) “Mimozalı Kadın, Sanatçının Oğlu Ethem, Sanatçının Yeğeni Terfik, Maile Hanım Portresi ve Kızı Nazlı'nın Portresi” (Eczacıbaşı, 1997: 1392-1997) gibi genellikle yakınlarının portresini yapmış olduğu çalışmaları Oryantalist yapıtlarından farklık gösterir. Sanatçının özellikle bu çalışmalarında “İzlenimcilik ile Doğalcı” (Eczacıbaşı, 1997: 1392-1997) bir tavrın yorumlandığı görülür. Öyle ki; sanatçı kimi zaman istediği etki ve izlenimi yaratabilmek için resmi tamamlamadan bırakmıştır. Osman Hamdi Bey figüratif resimdeki başarısının da göstergesi olan “1867 Paris Dünya Sergisi'ne, bugün nerede oldukları bilinmeyen “Çingenelerin Molası”, “Pusuda Zeybek” ve “Zeybeğin Ölümü” (Eczacıbaşı, 1997: 1392-1997) adlı üç resmiyle katılmıştır.



Görsel 85, Osman Hamdi Bey, *"Sayda Manzarası",* Tuval üzerine yağlıboya, 68.5 x 118.5 cm. (1891)



Görsel 86, Le Tour du Monde yayınında yer alan gravür



Görsel 87 ve 88, Osman Hamdi Bey, *"Kaplumbağa Terbiyecisi",* Tuval Üzeri Yağlıboya, 221.5 X 120 cm. iki çalışma halinde yapılmıştır. (1906-1907) Pera Müzesi, İstanbul

Fransız ekolü olan Pera Müzesi tarafından çıkartılan Rehber Öğretmen Kitapçığı, dergisinde "Oryantalist Resim Koleksiyonu Osman Hamdi Bey" yazısında "*Kaplumbağa Terbiyecisi*" adlı eser hakkında;

> *"1906'nın 1 Mayıs günü Paris Grand Palais'de açılan, Fransız Sanatçılar Derneği'nin (Société des Artistes Français) düzenlediği Salon sergisinde Fransızca adı "L'homme aux Tortues" (Kaplumbağalı Adam), sergiye ait katalogların birindeyse İngilizce adı kısaca "Tortoises" (Kaplumbağalar) olarak verilen resim Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" olarak tanınmış olan eseridir."* (Pera Rehber Öğretmen Kitapçığı: 3)

Osman Hamdi Bey'in (Görsel 87) "*Kaplumbağa Terbiyecisi*" adlı çalışmasının çıkış noktası kendisinin Bağdat'ta bulunduğu bir zamanda babasının yazdığı bir mektupta "*Le Tour de Monde dergisinin*" (Pera Rehber Öğretmen Kitapçığı: 3) sayısını okuduğunu ve dergide geçen İsviçreli "*Aimé Umberto*" adındaki diplomatın Japonya'da gördüklerini anlatırken kaplumbağa terbiyecilerinden bahsetmesidir. Bu konu Osman Hamdi Bey'in dikkatini çekmiş ve sanatçının (Görsel 87) "Kaplumbağa Terbiyecisi" (Pera Rehber Öğretmen Kitapçığı: 3) adlı yapıtının çıkış noktası olmuştur. Bu arada İsviçre'de gravürün yaygın olarak görüldüğü dönemlerden birine denk gelmesi Avrupalı Oryantalistlerin hızlı şekilde taşınabilir olarak gördüklerini teknik ve malzemelerin de kolaylığıyla resmetmelerini sağlıyordu.

Osman Hamdi Batılı ve Doğulu sanatçılar arasında adeta bir bağlama unsuru görüyordu. Yaptığı birçok resminde oryantalizmin konularından bir Doğulu Oryantalistin bakışıyla yararlandığını belirtmiştir. Osmanlı Devleti'ni tanıtan, bilgeliğini, mimarisinden tutun da kadın figürleriyle dikkat çeken kompozisyonlarına kadar müthiş şekilde bütünlüklü bir algı yerleştiren sanatçı ne olmuştu da; doğuyu anlatan eleştirel tutumunda ya da Türk Resmine ve kültürüne katmak istediği onca eğitsel faaliyetlerde başarısız mı olmuştu? Buğra Derci'nin 2016 yılında "Bütün Dünya Dergisi" Mayıs sayısında yazdığı yazısında bu eser hakkındaki söylemleri dikkat çekmiştir. (Derci, 2016: 112-113)

Fotoğraftanda yararlanarak yaptığı Kaplumbağa Terbiyecisi çalışmasıyla sanatçının bakımsız bir ortamda bulunan figür Osman Hamdi'nin kendisiydi, yerde duran marulları yemelerine bakış şekli düşüncenin okunduğu bakışların altında endişe, "karamsar ve yorgun" (Derci, 2016: 112-113) bakan gözler vardır. Figürün üzerinde bulunan yarım daire şeklindeki vurmalı çalgı "nakkare" sırtında durmaktayken nakkareyi çalmak için kullanılan "mızrap" boynunda asılıdır. Figürün ellerini arkaya kavuşturarak neyi tutuşu akla "kırbaç değil de neden ney?" (Derci, 2016: 112-113) sorusunu getiriyor. Sanatçının resmindeki kurgudan anlaşılan o ki; "kaplumbağaları ney üfleyerek, nakkare çalarak yani musikiden yararlanarak terbiye etmeye çabalıyor." (Derci, 2016: 112-113) Yorgun olan adamın her halinden okunan "*neyi üfleme hazırlığında değil sanki vazgeçmiş, çabaları sonuçsuz kalmış*" (Derci, 2016: 112-113) olduğuna dair bir izlenim vermektedir. Bu eser sıradan bir eser olmadığı gibi, Osman Hamdi Bey'in en önemli çalışmalarının arasına girme sebepleri önemlidir. Osman Hamdi Bey'in Oryantalist çalışmaları ve Türk Resmine kattığı birçok gelişme ve çabasının yanında sanatçının toplumun bakış açısını, önyargılarını değiştirmek için verdiği mücadeleler onu çok yormuştu. "Devlet kurumları hatta toplumun kendisi, sürekli kendisine yeni engeller çıkarmış, değişime, modernleşmeye direnmişti." (Derci, 2016: 112-113) Bu bağlamda tabloda sanatçı kaplumbağaları "devletin hantal işleyen bürokrasisi ve değişime direnen, ağır aksak ilerleyen toplumun kendisiydi." (Derci, 2016: 112-113) Sanatçı yaşlı dervişin kendisi olduğunu söylemiş ve "*derviş de olsa sabrının bir sonu olduğunu göstermişti."* (Derci, 2016: 112-113) Bu resim aslında nasıl mücadele verdiğinin bir özetiydi.

3.4. ORYANTALİST TAVIRDAN ETKİLENEN SANATÇILARIMIZA DAİR BULGULAR

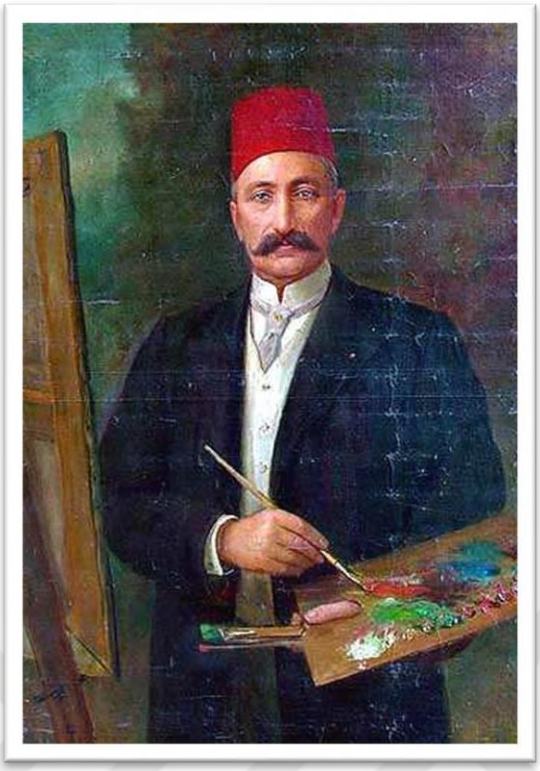
Çağdaş Oryantalist etkilerle Türk Resmini bir adım daha ileriye götürerek Ulusal sanat anlayışı boyutlarına taşınmasında katkılarını yok sayamayacağımız, "Osman Hamdi ve onu izleyen figür ressamları üslup bütünlüğünü sağladıkları yapıtlarda mekân kurgusunu olduğu gibi Batı modellerinden aktarmışlardır." "Şeker Ahmet Paşa, Şevket Dağ, Hüseyin Avni Lifij, Namık İsmail" (Duben, 1984: 131, a) vb. gibi ressamlarımızın Türk resminin Oryantalist Batı etkisiyle gelişmeleri ve yeni akımlara ayak uydurarak, Türk halkını ve kültürünü anlatan önemli eserlere imza atmış olmaları önemlidir. Bu ressamlarımıza dair örneklere bakılacak olursa Şeker Ahmet Paşa aralarında en başta gelen ressamlarımızdandır. Osman Hamdi Bey dışında Oryantalist konuları işleyerek Türk Resminde Oryantalist etkilerin sürmesine sebep olan bu ressamlar hakkında Burcu Pehlivanoğlu ve İpek Duben'nin konu hakkındaki düşüncelerine bakmak önemlidir.

(Burcu Pehlivanoğlu, "Türkiye'de Resim Sanatının Doğuşu" adlı makalesinden, 2010)

> *"Osman Hamdi Bey'in çağdaşı olan Ahmet Ali Paşa (Şeker Ahmet), Süleyman Seyyid, Hüseyin Zekai Paşa gibi sanatçıların, figür yapmayı tercih etmemeleri ya da daha az tercih etmeleri nedeniyle, bu okulun ilk hocaları, Osman Hamdi Bey gibi Oryantalist konular üzerinde çalışan azınlık sanatçılar olmuştur*." (Pehlivanoğlu, 2010: 22)

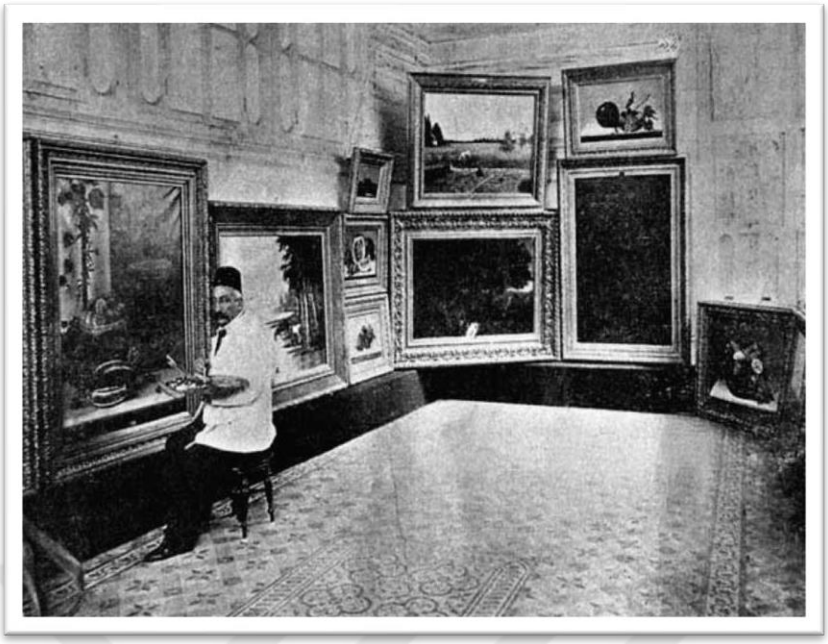
(İpek Duben, "1873-1908 Pera Ressamları" adlı makalesinden, 1990)

> *"Avrupa oryantalizminin, sömürgeleri hor gören tavrın yansıtıcısı olduğu tezi, bu nedenle Osman Hamdi için geçersizdir kanımca. Türk ressamları arasında oryantalist konuları işleyen Şevket Dağ ise Hamdi Bey'in tersine, kendisini konunun yüzeyselliğine kaptırmış görünür."* (Duben, 1990: 202)



Görsel 89, Şeker Ahmet Paşa (1841-1907)
Şeker Ahmet, "*Kendi Portresi*", Tuval üzerine
yağlıboya, 118x85 cm. Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi

Şeker Ahmet Paşa'nın Oryantalist olduğuna dair herhangi net bir bulgu olmasa da, sanatçının Paris'te eğitim alıp 1871'de İstanbul'a döndükten sonra 1872'de Türk Resminin Minyatür eğilimi dışında Batı resim anlayışıyla resimleri yapmıştır. İlk serginin ardından, 1873'te "Sultan Mahmut Türbesi" (Tollu, 1967: 4-5) yakınlarında bir resim sergisi onun çabalarıyla açılıyordu. Bu durum dönemin Çağdaş Türk Resminde bazı şeylerin başlangıcıydı. Şeker Ahmet Paşa Oryantalizmin yükseldiği ve etkilerini öyle ya da böyle Türk Resminde gösterdiği dönemlerde böyle büyük bir girişimin çabasını vermişti. O'nu oryantalizmin etkisiyle üretmemiştir gibi kesin bir ifadeyle nitelemek mümkün müydü? Sanatçı Anadolu yerleşim yerlerini daha çok ele alıyor bunu yaparken de özellikle, "Dam, ev ve kale ögelerini kıraç, kayalık bir doğa" (Tansuğ, 1979: 7) ile kaynaştırıyordu. Bu bağlamda, Şeker Ahmet Paşa (Ahmet Ali), "yeni bir gerçekçi anlayışı Türk resmine" (Tansuğ, 1979: 7) getiren sanatçıdır.

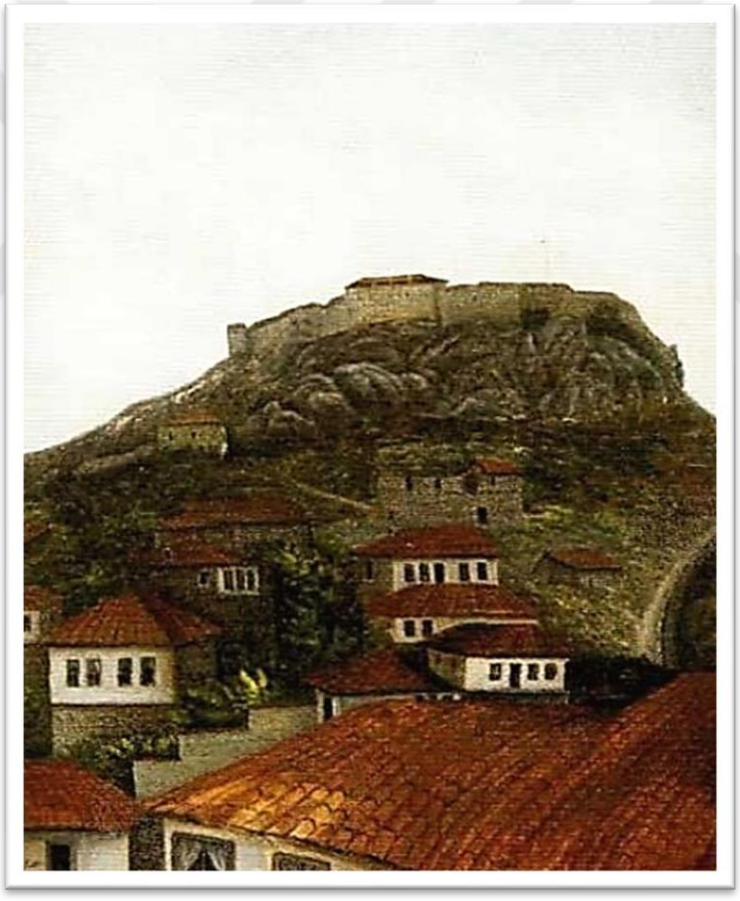


Görsel 90, Şeker Ahmet Paşa, Konağındaki atölyesinde
(Şeker Ahmet Ali Paşa, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası,
S.3, 14 Mart 1911(1 Mart 1327), s.17- 21'den)

Doğudaki yeni gelişmelere rağmen Türk Resminde Oryantalizm temsilcisi Şeker Ahmet Paşa'dan çok, Osman Hamdi Bey'dir. Çağdaş anlamda gelişmeler aynı zamanda teknoloji gibi bir sürecinde getirisi olduğu gibi izlenimci resim anlayışı "hız ve değişim olgularını içeren kent kökenli bir üslup olarak, doğalcılıkla olan sınırlarını" (Germeç, 2018: 1370) belirlermişçesine Şeker Ahmet Paşan'nın resimlerinde bir uyum içerisindeydi. Şeker Ahmet Paşa ile ilgili bir fikir edinebileceğimiz 1979 yılında "*Örneklerle Türk Resim Heykel Sanatı, İstanbul"* yazısında SezerTansuğ şunları dile getirmiş;

> *"Çağdaş Türk resim sanatının en büyük kurucuları arasında yer alan Şeker Ahmet Paşa vesilesiyle belirtilmesi gereken gerçek şudur: 19. yüzyıl içinde sanat ve kültür alanında bir Cumhuriyet rejimine doğru yönelen büyük değişimleri. Mühendishane, kara ve deniz harp okulu gibi askeri okullardan yetişen ressam sanatçılar temsil etmekte ve 19. yüzyılın tüm dünya uluslarına yansıyan endüstriyel gelişme süreci içinde Türkiye'den başka hiçbir yerde ve aynı yoğunlukta bir ressam askerler olayına rastlanmamaktadır. Bu da evrensel anlamda Türkiye'ye özgü olağanüstü bir özelliktir."* (Tansuğ, 1979: 9)

Osmanlı devletinin yıkılma sürecine girmesinin ardından, Çağdaş Türk Resmindeki gelişmelerin öncü ressamı Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa'dır. Osman Hamdi Bey Türk kültürünü tanıtan ve olayları anlatan resimler yapmıştır. Sanatçı aynı zamanda Şarkçı Oryantalist resim anlayışına karşı ürettiği büyük boyutlu çalışmalarında "Osmanlı insanını savunur ve batıya alternatif bir oryantalizm geliştirir." (Baloğlu, 2006: İ,87) Şeker Ahmet Paşa'nın ise; seçtiği Anadolu görseli konuları bir yana üslup, tuval boyutu, resimlerindeki parçalanmalar daha çağdaş bir yöne doğru yöneldiğini göstermenin aksine, figürlerini çok küçük boyutlarda resmeden sanatçı bu yönüyle de ayrıca dikkat çeker. Dönemin sanatçılarından olan, Süleyman Seyyid ise "daha sanatçıya özgü bir hayat sürmüş ve resmin sorunları ile ilgilenmiştir." (Baloğlu, 2006: İ,87)



Görsel 91, Şeker Ahmet Paşa, "*Tepe Üstünde Kale*" (Ayrıntı)
TÜYB, 65x46 cm

Şeker Ahmet Paşa'nın Avrupa'ya gitmeden önce yaptığı (Görsel 91) "Tepe Üstünde Kale ve Talim Yapan Erler" (Tollu, 1967: 6) çalışmaları, naif bir anlayışın yanında Türk Resminde yapılan Minyatür resminin etkisinde kalınarak dönemin çağdaş resim etkilerinin

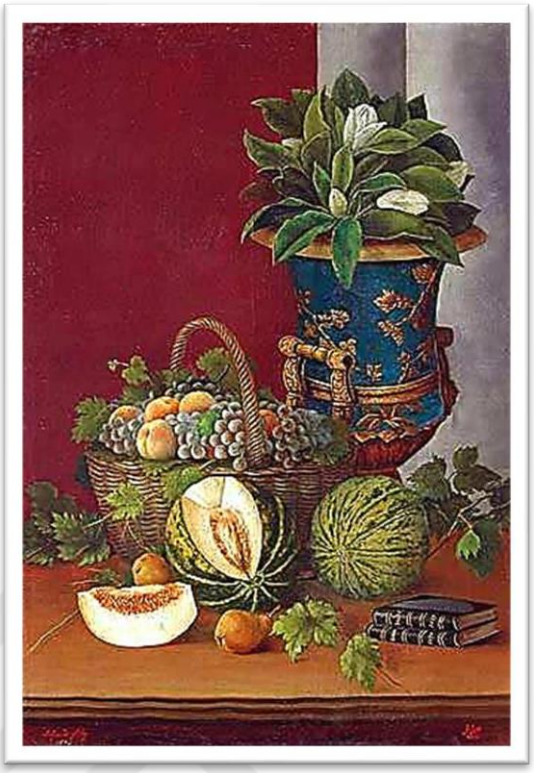
de bir örneği gibidir. Hiçbir eser görmeden, sanatçı etkisinde kalınmadan yapılan bu çalışmalar "çok şahsî eserler oldukları tesirini uyandırıyor." (Tollu, 1967: 6) Sanatçının doğaya olan tutkusu Avrupa'da bulunduğu süreçlerde O'nun, "Barbizon okulu, Corot ve Gustave Courbet'ye" (Berk, 1972: 6) yönelmesine sebep olmuş, böylelikle; Fransa'da Empresyonizm izlerinin görüldüğü çalışmalar yapmaya başlamıştır.



Görsel 92, Şeker Ahmet Paşa, *"Çiçekler",* Tuval üzerine yağlıboya, 95x65 cm. Sabancı Koleksiyonu.



Görsel 93, Şeker Ahmet Paşa, "*Ağaçlar Arasında Dakar'ca*", 137 x 100, 5 cm. (1886-1887) (MSGSÜ-İRHM İRHM Koleksiyonu)



Görsel 94, Şeker Ahmet Paşa, "*Manolya ve Meyveler*", Tuval üzerine yağlıboya, 130x89 cm. (1905) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doğacı resimlerinin dışında, natürmortların ışık ve gölge düşünülerek yerleştiğini, klasik ve realist bir bakış açısıyla resmedildiğini görürüz. Sanatçının resimlerinde gerçeklik kaygısı hissederiz, natürmortlarında "rahat ve sakin bir ışığın kavradığı eşyalar ve meyveler," (Tollu, 1967: 6) sanatçının anlatım yeteneğinin farklılığını gözler önüne seriyor. Eserlerinde Avrupa'da eğitim aldığı dönemlerde Courbet'in etkisinde kaldığını söylemek pek de yanlış olmayacaktır.

Sanatçının resimlerindeki rahatlık ve renklerindeki canlılığın bir taraftan klasik resim anlayışıyla başlamış daha sonrasında Empresyonizme doğru yönelmiş olduğunu fark ederiz. Sanatçının Oryantalist resimlerdeki gibi büyük çalışmalarla bir şeyleri kanıtlamaya çalışmaktan çok doğalına bıraktığı bir tarzı vardır. Bu durumda O'nun Oryantalist konulardan uzak durduğunu söyleyebilir miyiz? Oryantalist konuları işlediğini söyleyemediğimiz Şeker Ahmet Paşa'nın natürmortlarındaki özenle kurduğu

kompozisyonlar hala günümüzde güncelliğini koruyor. Bu kurgular, adeta bir Avrupalı Oryantalistin harem ya da Doğu kültürüne yönelik iç mekân resimlerindeki mekânlara yerleştirdikleri objelerin bir devamı hissi yaratıyor. Oryantalist anlayış artık natürmortların klasik kompozisyonlarında hissediliyordu.



Görsel 95, Şeker Ahmet Paşa, "*Ormanda Oduncu*", 140x181 cm.
Tuval üzerine yağlıboya İst. Resim ve Heykel Müzesi

Oryantalist resim öğelerindeki o Doğu imgeleri ya da objelerini Şeker Ahmet Paşa'nın figür içeren resimlerinin ihtişamını bir şekilde görmemiz olanaksız gibidir. Sanatçı dönemin Çağdaş Türk Resminde gelişimi sağlayacak adımların öncülerinden olsa da figürü resmederken ihtiyatlı davranıyor oluşu belki de çok büyük tepkilere yol açmayı engellemek için uyguladığı bir yöntem olabilir. Sanatçının figürler konusundaki kompozisyonlarıyla ilgili duruma en iyi örneğin (Görsel 95) "*Ormanda Oduncu"* adlı tablosu olduğunu belirtmek doğru olacaktır. Sanatçının bu çalışmasında "oduncu figürü zayıf, peyzaj ise son derece görkemlidir." (Duben, 1984: 128, a) "Kalın gövdeli ağaçlar arasındaki bu küçük figürler, ağaçların ihtişamı ve ormanın sükûnetini" (Tollu, 1967: 6) yansıtmaktadır. O

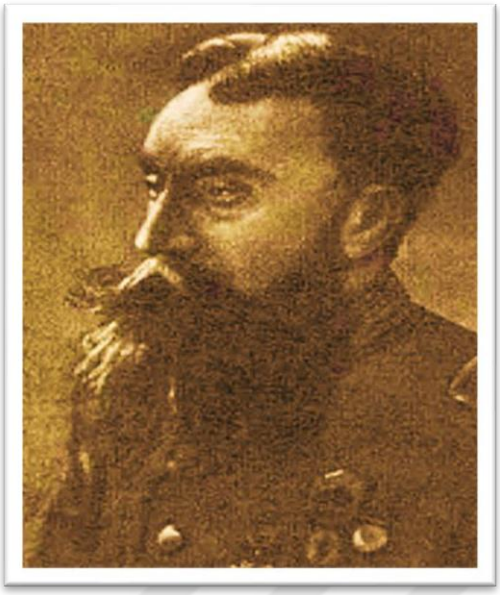
dönemde Şeker Ahmet Paşa ve diğer "ressamlarında düşünülerek, istenerek yapılmış deformasyonlara, stilizasyonlara, yer değiştirmelere rastlanmaz." (Tollu, 1967: 6)



Görsel 96, Şeker Ahmet Paşa, "*Yelkenliler*",
Tuval üzerine yağlıboya, 79 x114.5 cm, 12/273, (1894)

İpek Duben'nin 2010'da ele aldığı (*EMAA Sanat Dergisi Mart*) "İpek Duben Ders Notları II"makalesinde Şeker Ahmet Paşa'nın figür kompozisyonuyla ilgili karşılaştırmalar sunulur;

> *"(...) figürün sembolik anlamı açısından Osman Hamdi ile Şeker Ahmet'in ne kadar farklı yerlerde durduklarını görmekteyiz. Osman Hamdi için maddi varlığı çok önemli olan insan, Şeker'in resminde bir nokta kadar küçük, evrenin içinde neredeyse bir tozdur. Şeker Ahmet için önem taşıyan insandan çok doğanın ve evrenin insanı kapsayan ve kavrayan yüceliğidir."* (Duben, 2010: 271-272, b)



Görsel 97, Süleyman Seyyid (1842- 1913)

Süleyman Seyyid Oryantalist ressamlar arasından çıktıktan sonra, tarih dersine ve resim dersine olan ilgisinden dolayı okul eğitiminin başında çevresindekilerin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Mekteb-i Osmaniye'deki eğitiminde resim alanına yönelimini sağlayan belki de ilk çalışmalarında "tarihi olayları renk ve çizgilerle belirleme" (Baloğlu, 2004: 635) gibi kendine has yöntemle yeteneğini kanıtlamıştır. Paris'e eğitim için giden Seyyid dönemin ünlü Oryantalist sanatçıları "Robert Flori, Gustave Boulanger ve Alexandre Cabanel" (Baloğlu, 2004: 635) gibi ressamların yanında eğitim aldığı gibi bir dönemde Jean Leon Gerome ile de çalışma ortamında bulunmuştur. Oryantalist sanatçıların Doğuyu gezerken öğrendikleri o mistik havayı kendi yurtlarına döndüklerinde resimlerinde kullanmaya çalıştıklarını gözlemleriz. Yine bu döneme damga vuracak olan 1866'da Boulanger'in Oryantalist bir çalışma için Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi Bey'in doğulu kıyafetleri içerisinde poz vermeleridir. Bu gibi yaşanmış durumlar Osman Hamdi dışında o dönemde Oryantalist bakışlı Avrupa ressamların atölyelerinden alınan eğitimler sonrasında Türk ressamlar üzerinde istemsizce iz bırakacaktır.

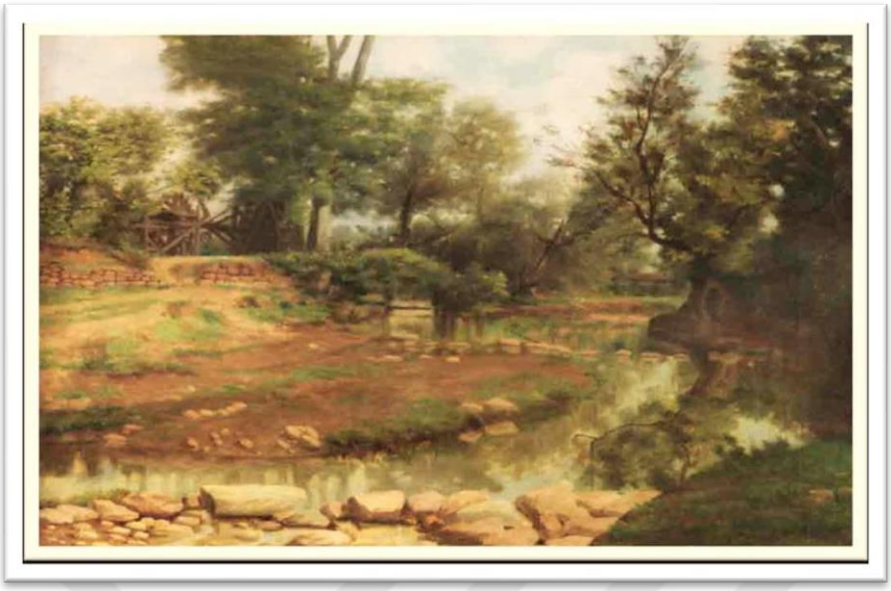
Romantik resim anlayışında "hakikati idrak bağlamında, İslam estetiğinin özünü oluşturan Doğu zihniyeti ile benzer bakış" (Baş, 2012: 40) açısı yönünden benzerlik taşıyor olması bir yana "klasik estetik" değerleri resimdeki anlayışla harmanlamaya özen gösteren ressamlarımızdan birisi de Süleyman Seyyid'dir. O'nun eğitmenliği boyunca da sergilediği

kendine has tutumu ve bir yandan farklı düşünceleri de gerçekleştirmek isterken aynı dönemde göreve başladığı Şeker Ahmet Paşa'yla sürekli çekişmeleri sebebiyle öğretmenlikten istifa etmiştir. Bireysel çalışmalara yönelen sanatçı bir zaman öğrencilerini açık havaya çıkartıp resim yaptıracak kadar döneme göre cesurca tavırlar sergilemiştir.

Sanatçının doğa çalışmalarında "gizemin" (Baş, 2012: 62) olduğunu hissederiz. O'nun resimlerindeki renkler kendi renk beğenisinin armonisi olduğu gibi manzarada "gözlem" (Baş, 2012: 62) ustalığı ön palana çıkar. Ormanları resmederken ağaçların sık oluşu bu nedenle güneş ışığını az alan bir ortam havası yansıttığı gibi gizem hissini de verebiliyordu. Resimlerindeki ağaçlar "Issızlık içindeki görkemli ağaçlar ile orman gizemli bir havaya bürünür." (Baş, 2012: 62)



Görsel 98, Süleyman Seyyid, *"Havuzlu Bahçe",* Osmanlıca İmzalı, 1310 (1894) Tuval üzerine yağlıboya, 47x38 cm.



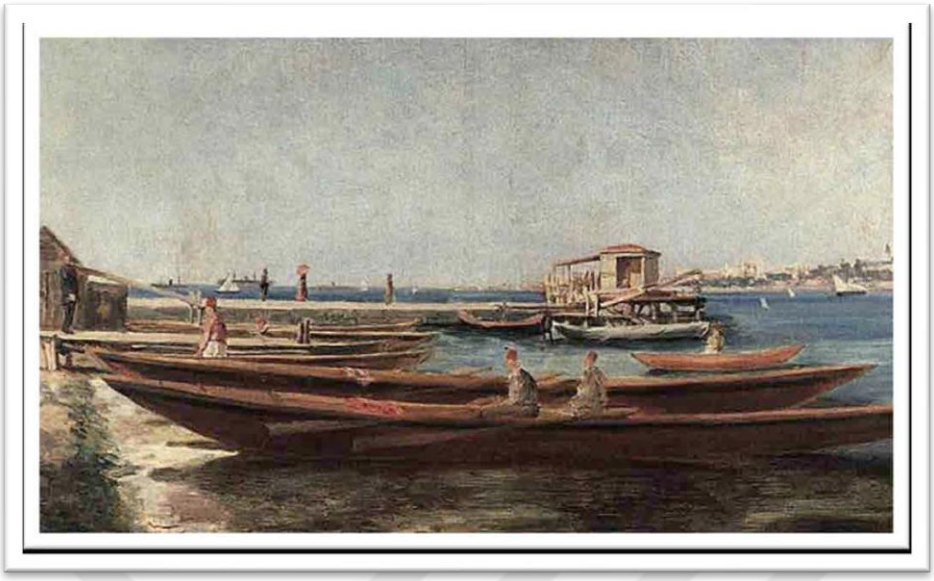
Görsel 99, Süleyman Seyyid, *"Peyzaj",* Tuval üzerine yağlıboya,
62x72.5 cm, (1896)

Sanat hayatında herhangi bir sergiye katılmayan sanatçının, öldükten sonra Viyana Sergisi'ne gönderilen "Karpuz" isimli çalışmasıyla savaş konularının ağlıkta olduğu bu gibi bir sergiye natürmort tarzında çalışmasıyla katılabilmesi büyük bir başarı örneğidir. Geometrik formlara düşkünlüğüyle bilinen sanatçı için "elma, armut, karpuz, kavun, incir, nar" (Baloğlu, 2004: 639) gibi meyvelerin formları resimlerinde hesaplama yaparken kullanacağı güzel objelerdi. 19. yüzyılda Türk Resmine olan bakışı veya dönemin anlayışını vurgulayacak olan Süleyman Seyyid'in şu sözleri; "*Bizde bizim, mesleğin bir meslek olduğunu ekabiri zamana anlatabilmek için yemek salonlarına iştiha verici resimler hazırlıyoruz*" (Baloğlu, 2004: 639) kendisini ziyarete gelen Sami Yetik ve Hoca Ali Rıza'ya dönemle ilgili düşüncelerini ifade etmiştir.



Görsel 100, Süleyman Seyyid, *"Kavunlu Natürmort",* Tuval üzerine yağlıboya, 86, 5x114 cm, (1893-1894).

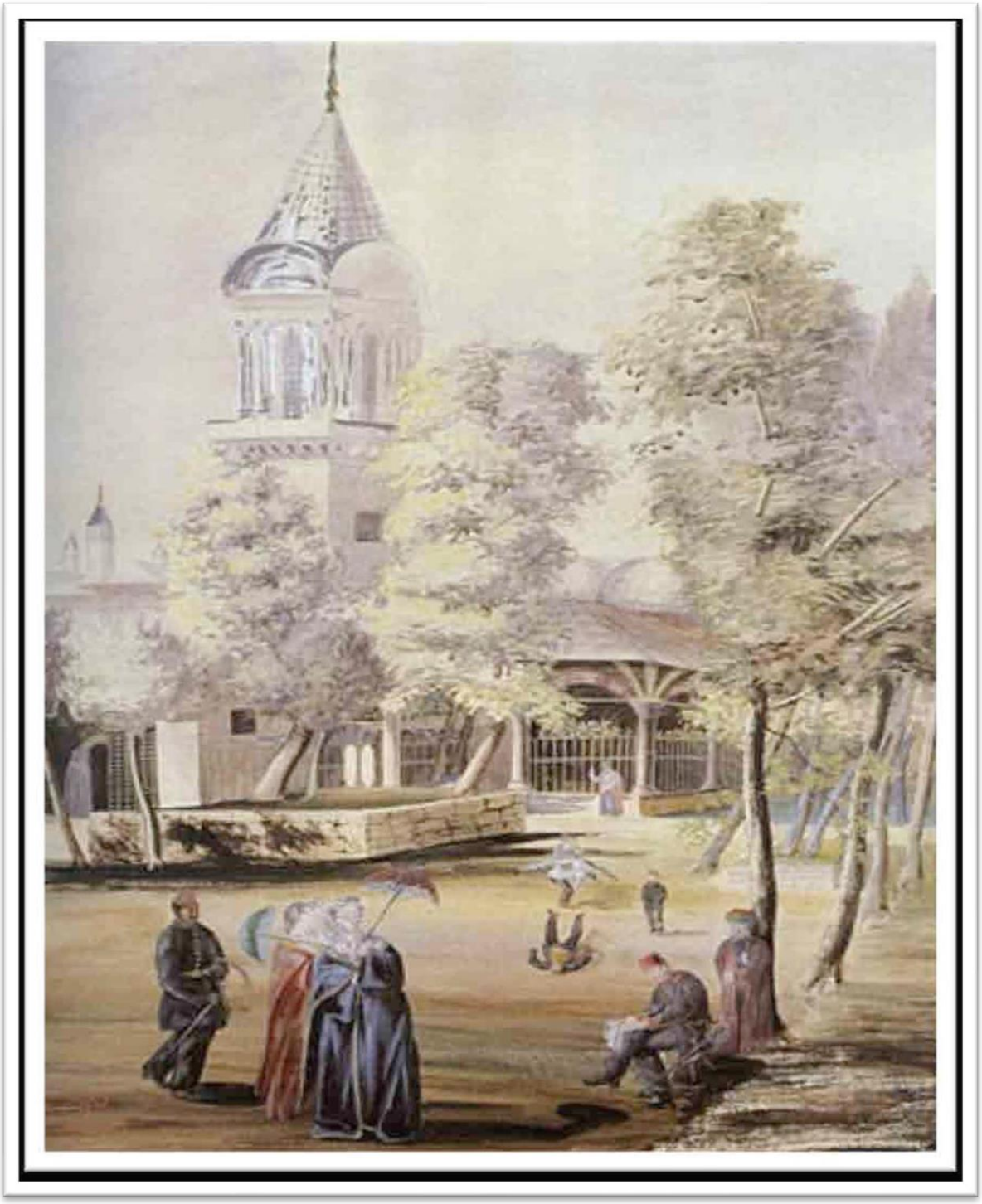
Natürmortlarında "parlak ve saydam renkler" (Baş, 2012: 63-65) kullanırken ki bunlar renk karışımlarına çok dikkat ederek yapılan çalışmalar olurken, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra yaptığı çalışmalarında Fransız natürmortlarına olan benzerlik dikkat çekmiştir. Fakat bu benzerlik "biçimsel olmanın önüne geçmez." (Baş, 2012: 63-65) Süleyman Seyyid'in natürmortlarındaki o ihtişamlı resimleme o anıtsallık figürlü resimlerinde kendini hissettirmediği gibi Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerinde olduğu kadar olmasa da başta figürler kendisini çok küçük imgeler olarak ortaya koyarken sonraları sanatçının resimlerinde figürlerin daha da belirginleştiğini görürüz. Figürlerin küçük olarak ele alınması Oryantalist resim anlayışından bağımsız ama o dönemde bulunan Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa gibi ressamların dışında Osmanlının son dönemlerde yapılan resimlerin özelliğiydi diyebiliriz.



Görsel 101, Süleyman Seyyid, *"Kayıklar",* Tuval üzerine yağlıboya, 27x46cm,



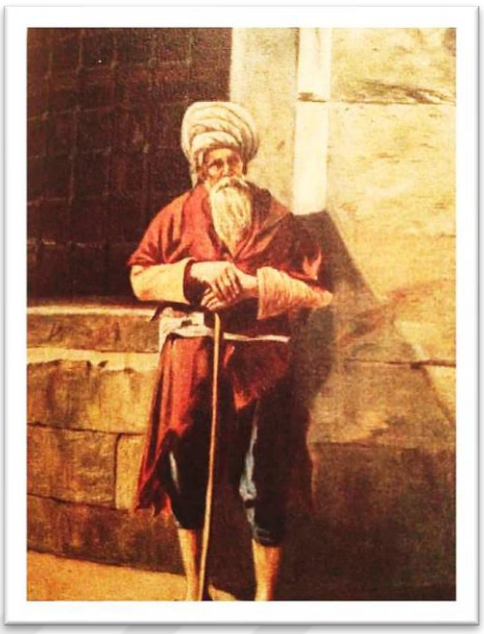
Görsel 102, Süleyman Seyyid, *"Fenerbahçe'den",* Tuval üzerine yağlıboya, 61,5x137,5 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi,



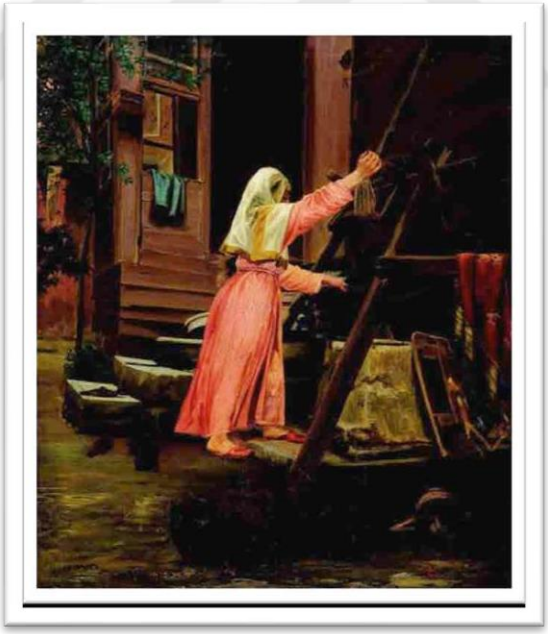
Görsel 103, Süleyman Seyyid, “Topkapı Sarayı İkinci Avlusunda Yaşmaklı Kadınlar”,
Kâğıt üzerine suluboya, 85x60 cm, (1871)



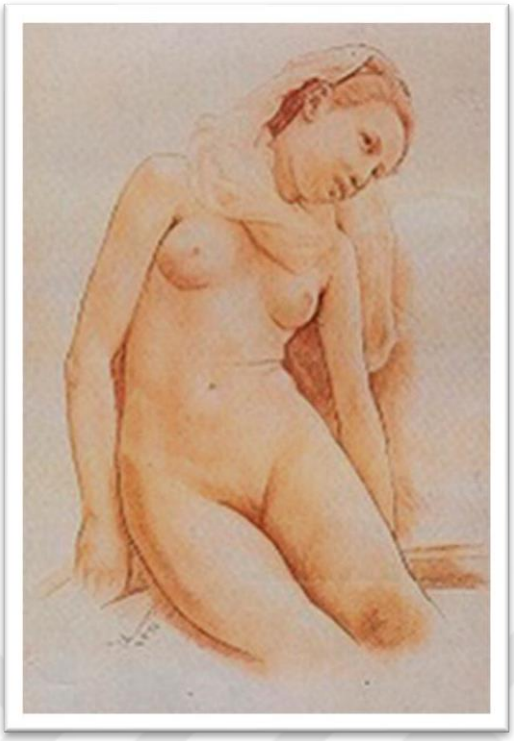
Görsel 104, Süleyman Seyyid, *"Derviş"*, Kâğıt üzerine suluboya, 55x40 cm, Taviloğlu Koleksiyonu,



Görsel 105, Süleyman Seyyid, "İhtiyar Adam", Tuval üzerine yağlıboya, 30x41cm, Özel koleksiyon, (Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, 367, Resim: 408)

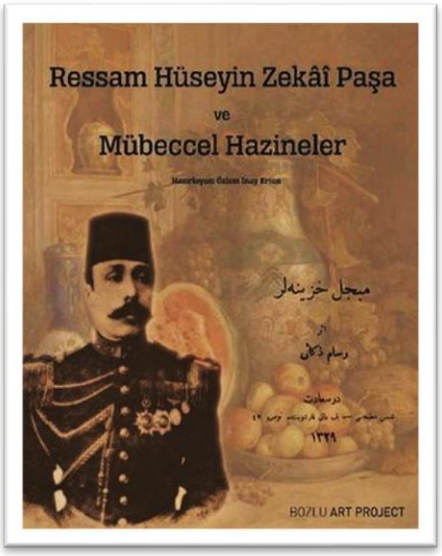


Görsel 106, Süleyman Seyyid, "*Kuyu Başında Su Çeken Kadın*", Tuval üzerine yağlıboya, 47,5x39 cm, Eski Türkçe imzalı, PortakalSanat ve kültür evi, Sonbahar 2008-2, İstanbul, (1881)



Görsel 107, Süleyman Seyyid, *"Nü"*, Kâğıt
Üzerine Sangın Kalem, 47x33 Cm.
(Galip Tomaç Koleksiyonu)

Süleyman Seyyid'in günümüze ulaşan ve o dönemde çok bilinmeyen atölyesinden çıkarmadığı portre ve figürlü çalışmalarının arasında Batılı tarzda yapılan belki de ilk nü olma özelliğine sahip bir de çalışması bulunmaktadır. Kendine sakladığı bu çalışmaların çoğunu o dönemde pek kimseye göstermemiş olması Oryantalist resim anlayışının yaygın olduğu süreçte bu tutkuya kapılmamış aksine Avrupalı ressamlarının bakışlarından uzakta bir anlayış izlemiş olduğunu kanıtlar gibidir. Ressamın bu denli çekingen davranışının tek bir nedeni olabilirdi; görebileceği ağır tepkilerin ihtimali.

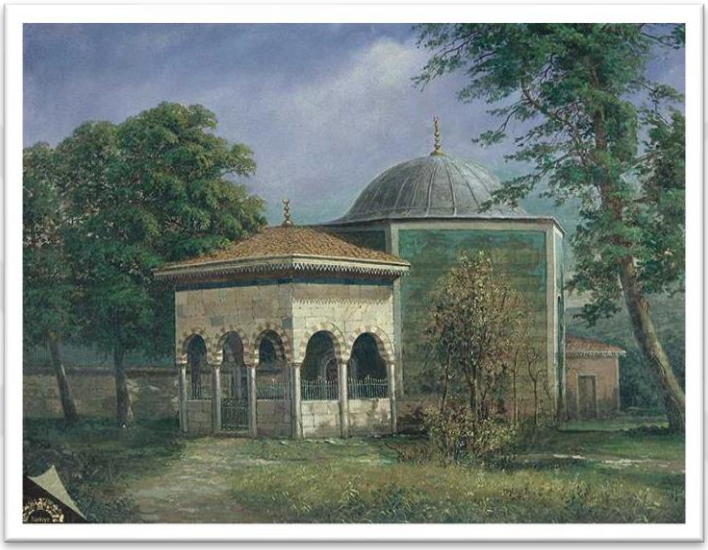


Görsel 108, Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919)

Hüseyin Zekai Paşa asker ressamların ikinci kuşağına denk gelen Osman Nuri Paşa ve Şeker Ahmet Paşa'dan resim dersleri almış, o dönemde Türk Resminde yer edinmiş önemli sanatçılar arasına erken yaşta girmeyi başarmıştır. Hocalarının çalışmalarından da etkilenen sanatçının Harbiye piyade sınıfında öğrenciyken yaptığı (1881) "Boğaziçi'nde Donanma" (Yılmaz, 2011:1) isimli çalışması dönemin padişahı II. Abdülhamit'e sunulduktan sonra sultan tarafından "Badire-i Seniye Mülazım Yaveran" (Yılmaz, 2011:1) unvanı alır. Yaverliğe geçtikten sonra sarayda yaptığı çalışmalarla kendini geliştirmiş ve 1908 yılında "Birinci Redif Tugay Komutanı" (Yılmaz, 2011:1) olarak emekliye ayrılmıştır.

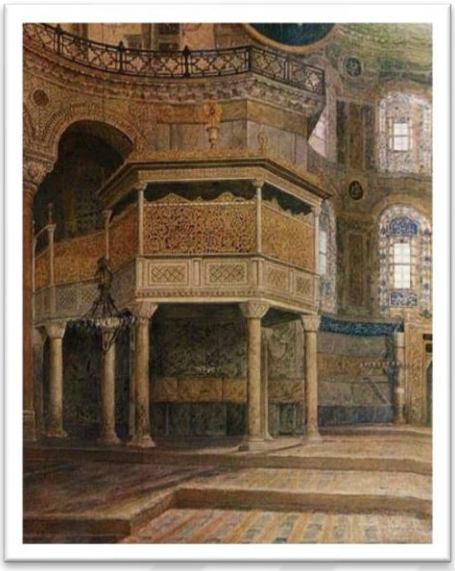
Osmanlı resim sanatının yenilik aşamalarının yaşandığı dönemde sanatçı yurt dışında eğitim almamasına rağmen Avrupa resim sanatına hakim birçok dönemin, Oryantalist ressamlarının da içinde olduğu ressamdan etkilenir. Hüseyin Zekai Paşa resim sanatına olan ilgisi dışında "arkeoloji, mitoloji, mimari ve tasavvuf" (Yılmaz, 2011: 1) gibi farklı dalların konularına da ilgi duymuştur. Sanatçının 1913 yılında yazdığı sanat tarihi niteliğindeki iki deneme yazısı kitabı (mimari anıtlar, güzel sanatlar, arkeoloji ve süsleme) *'Mübeccel Hazineler'* ve (Cami mimarisi, Sultanlar, İslam büyükleri ve tasavvuf) 'Bedayi-i Asar-ı Osmaniyye'adlarıyla basılır. "Sanatta ilerlemek isteyen milletlerin resimde ustalık kazanma zorunlulukları vardır" (Bayrakal, 2018: 473-475) düşüncesiyle hareket etmesi onun yenilikçi fikirlerinin olduğuna dair en iyi kanıtıdır. Batı resim sanatını iyi tanıyan ve yorumlayan sanatçı "resim ilmini" her zaman bir araç olarak görmüştür. Hüseyin Zekai Paşa'nın Oryantalist resmin Türkiye'de

etkisini Empresyonistlere bıraktığı döneme denk geldiğini düşünmemize sebep olan yenilikçi ve modern resim anlayışındaki ilerleme sevdası onu diğerlerinden öğretmeye yönelik olan tutumu ve araştırmacı yönüyle ayırıyordu. Resimlerinde görülen oryantalist etkilere bakıldığında; eleştirel değil, daha çok resim aşkıyla dönemin önde gelen mimari eser ve manzara gibi konuları işlemeyi tercih etmiş gibidir.



Görsel 109, Hüseyin Zekai Paşa
"*Söğüt'te Ertuğrul Gazi Türbesi*", Tuval üzeri yağlıboya

Oryantalist resim anlayışının süregeldiği dönemde yurt dışında eğitim görmeden de yeni kuşak Türk ressamlarına bir özellik gibi görülmeye başlayan fotoğraftan resim yapma tutumu "Primitif"lerle daha belirgin hale gelmiş, fakat resimde işlenen konular genellikle önemli mimari eserler ve belki de natürmortlara kadar ilerleyen bir düzeye gelmiştir. Hüseyin Zekai Paşa'nın **(**Görsel 109) 'Söğüt'te Ertuğrul Gazi Türbesi' (Yılmaz, 2011: 2) eserinde de olduğu gibi **"**Primitif" tarzda yaptığı resimlerinde kendinden düzenleme yaptığı ve yorum kattığı resimler yapmaya özen gösteren sanatçılardan olmuştur.



Görsel 110, Hüseyin Zekai Paşa, "*Ayasofya Camii Hünkâr Mahfili*"100 x 81 cm, Tuval üzeri yağlıboya, (İstanbul Resim Heykel Müzesi)

Yaverliği sırasında yine fotoğrafa bakarak resmettiği 'Yıldız Sarayı Bahçesinden'de 19. yüzyıl manzara geleneğine uygunluk, boyanın inceliği, renklerin saflığı fark edilir. Ancak figürler manzaraya ve köşke oranla zayıf kalır. Yapının betimlendiği "Camii" de titiz işçilik, duyarlı yaklaşım, ayrıntılardaki özen, duru renk uygulaması hayranlık uyandırır. (Görsel 110) "Ayasofya Camii Hünkâr Mahfili" (Yılmaz, 2011: 2) batılı anlayışta iç mekân tasvirinde Türk Resim Sanatının erken örneklerindendir.



Görsel 111, Hüseyin Zekai Paşa, "*Develer",*
Tuval üzeri yağlıboya.

(Görsel 112) ‘Develer’ ve ‘Papağan’ adlı resimlerinde manzaradaki hayvan figürleri naif ve lirik bir yaklaşımdadır. ‘Erenköy’de Köşk’ perspektif kurallarına uygun, aydınlık, parlak renkli ve sağlam kurguludur. Bu tür resimlerinde figür az ve küçük olarak yer bulsa da esas konu manzaradır. Mimari görünümleriyle öncü olan sanatçının dış mekân çalışmalarında gerçekçi ve temiz stili dikkate değerdir. Uyumlu renkler kullanır. Desenlerinde son derece başarılıdır. Işık her tarafta dolaşarak nesnenin formunu ve derinliğini ortaya koyar. Açık havanın renkli berraklığı ve güneş ışığının pırıltılı etkileri izlenimci resimleri andırır.



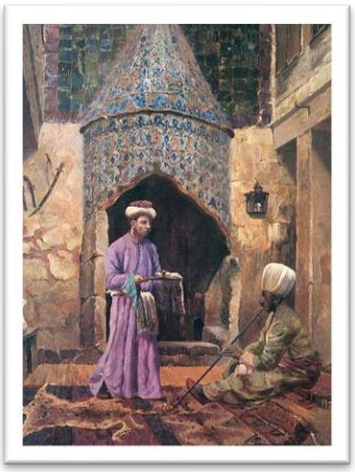
Görsel 112, Hüseyin Zekai Paşa, “*Karpuzlu Natürmort*”, Tuval Üzerine yağlıboya,81,5 X 117, cm, Sakıp Sabancı Koleksiyonu

Hüseyin Zekai Paşa’nın natürmortlarında “çeşitli meyve, çiçek ve vazoların” (Yılmaz, 2011: 2) bir arada ahenk içerisinde olduğunu görürüz. Sanatçının natürmortları o dönemlerde Şeker Ahmet Paşa’nın da natürmortlarında düzenlediği kompozisyonlara benzerlik gösterdiği gibi aldığı eğitimden dolayı da etkide kaldığını görürüz. Fakat mekânı tam almaktansa sadece tabloyu dolduran naif fırça vuruşlarıyla yapılmış meyveler göze çarpar. Resimlerindeki “tonlamalarda ve ışık-gölgede ustalık, renklerdeki ve çizgilerdeki yumuşaklık” (Yılmaz, 2011: 2) hemen göze çarpar. Hüseyin Zekai Paşa ilk zamanlarında fotoğraftan çalışmalar (Primitif) yapmış olsa da bu çalışmalarında da sanatçı kişiliğinden ödün vermediğini görürüz.

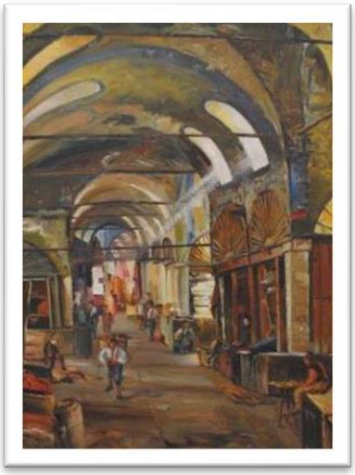


Görsel 113, Şevket Dağ (1876-1944)

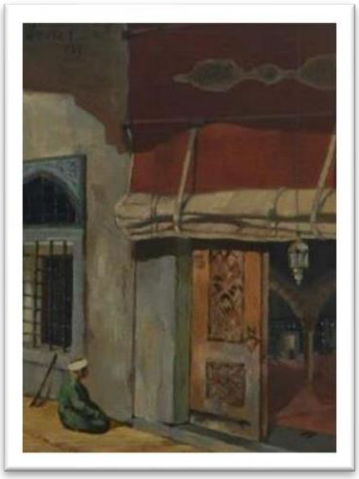
Şevket Dağ, Türk Resminde yeniçağ anlayışına hizmet eden, yaptığı resimlerle Atatürk'ün takdirini alan büyük bir ressamdır. Çalışkan olmasıyla bilinen, ilk çalışmaları portre olan sanatçı, dikkat çekmediğini görünce ya da halka hitap edemediğini düşününce, Türk Resmi ve Türk kültürünü, mimarisini ölümsüz yapan "enteriyör" (iç mekân) sanatçısı olmuştur. Osman Hamdi Bey'in kurmuş olduğu "Sanayi-i Nefise Mektebi'nden" (Özyiğit, 409) 1897 yılında mezun olan sanatçı hiç şüphesiz Oryantalist konulardan etkilenmişti. O'nun mimari unsurları ön planda tutan çalışmaları, ömrünün son demlerine doğru Avrupa'da baş gösteren Empresyonist resmin özeliklerini görmeye başlayacağımız bir tavra dönüşecekti. Türk mimarisini yansıtan ilk resmi olan "*Yeni Camii'nin"* içinden bir parçayı tuvaline aktardığı resimdir. Hiç şüphesiz sanatçıyı mimari çalışmalara yönlendiren sebepler arasında "*Esasen şarkın hususiyetini gösteren bu kabil süjeler şark ressamları için en güzel mevzulardandır*" (Özyiğit, 409) (5 Haziran 1928, "*Hâkimiyet-i Milliye"*)



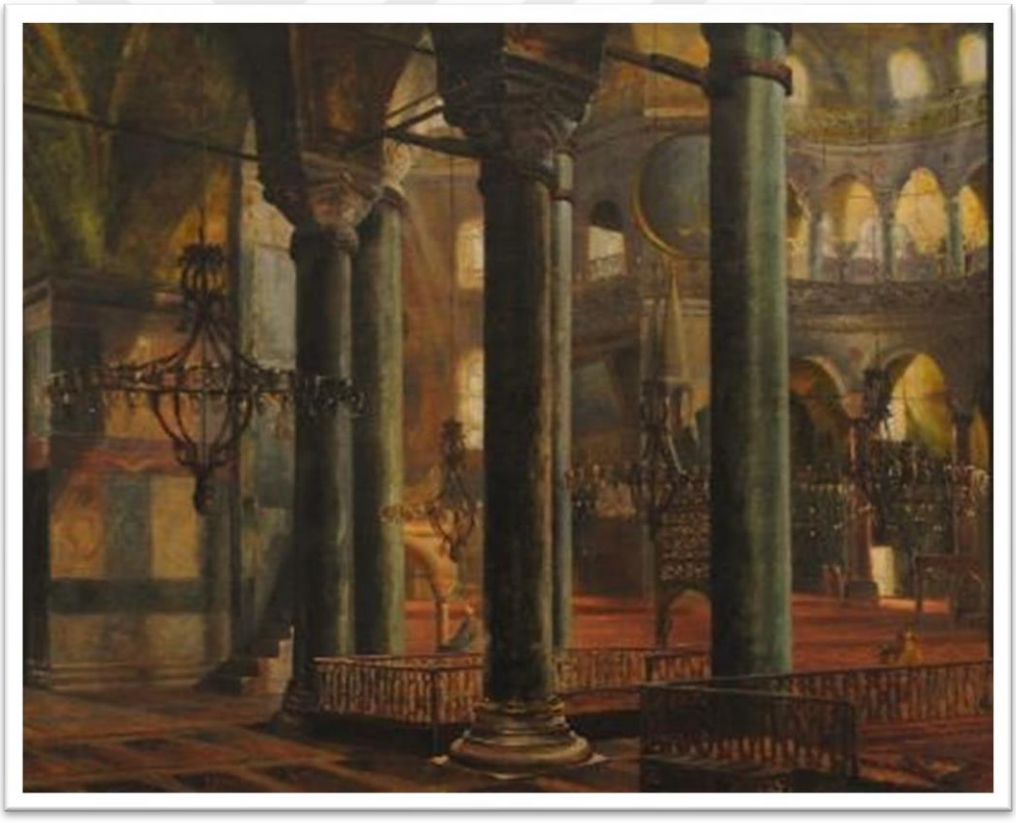
Görsel 114, Şevket Dağ, "*Harem Dairesi''* Tuval üzerine yağlıboya, 91x65 cm. (1917)



Görsel 115, Şevket Dağ, "*Kapalı Çarşı*", TÜYB, 101x74 cm. (A.D.R.H.M.), Tuval üzeri yağlıboya, (1939)



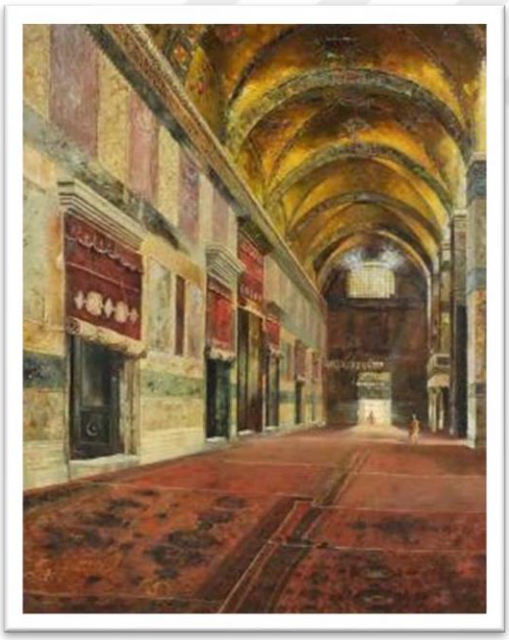
Görsel 116, Şevket Dağ, "*Sokullu Camii"* (A.D.R.H.M.), Tuval üzeri yağlı boya,



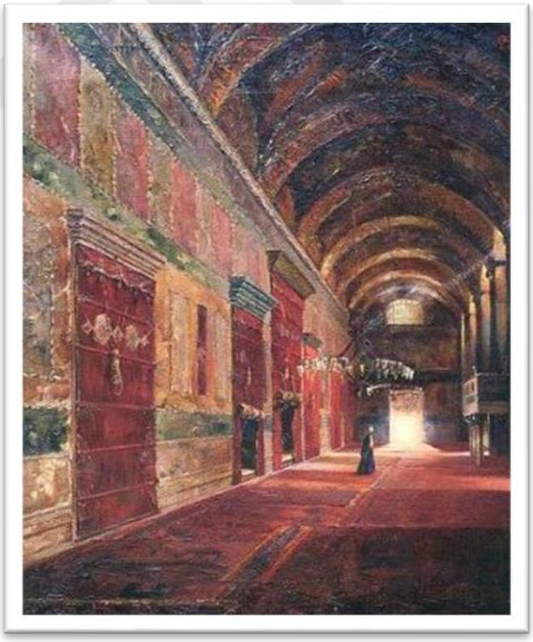
Görsel 117, Şevket Dağ, "*Ayasofya",* (A.D.R.H.M.)

Sanatçının birçok eseri, “kendi bakış açısı ile yorumladığı kompozisyonlardan” (Özyiğit, 411) oluşmaktadır. İstanbul ve özellikle Ayasofya’nın iç kısmını birçok açıdan resmeden sanatçı, dış mimariyi de çok iyi bir şekilde çalışmalarında yansıtmış, özellikle, Ayasofya’nın “kemerleri, sütunları ve halılarını mükemmel bir derecede aslına uygun ve ayrıntılı olarak” (Özyiğit, 411) işlemiştir.

Oryantalist konuları tam anlamıyla işlediği söylenemese de sanatçının özelikle Avrupa için de önemli bir şehir olan “İstanbul’un anıtsal mimari eserlerine tuvallerinde yeniden can verdiğini söyleyebiliriz.” (Özyiğit, 436) Şevket Dağ bu konuda ihtiyatlı davranıyor, figür resmini az işlese de resimlerinde Türk mimarisi içerisinde Ayasofya’yı defalarca çalışmış olduğunu gözlemliyoruz. Çalışmalarında kullandığı renk üslubu ile adeta Bir Batılı sanatçı gözüyle bakıyor fakat Oryantalistler gibi davranmıyordu. Sanatçı “1902 Pera sergisinde” çalışmalarının sergilenmesiyle sanat dünyasına adım atmıştı. Pera’da ve Türkiye’de açılan birçok sergiye katılan sanatçının, 1951 yılına kadar sergilere katılmasıyla ne kadar üretken olduğunu anlayabiliriz.



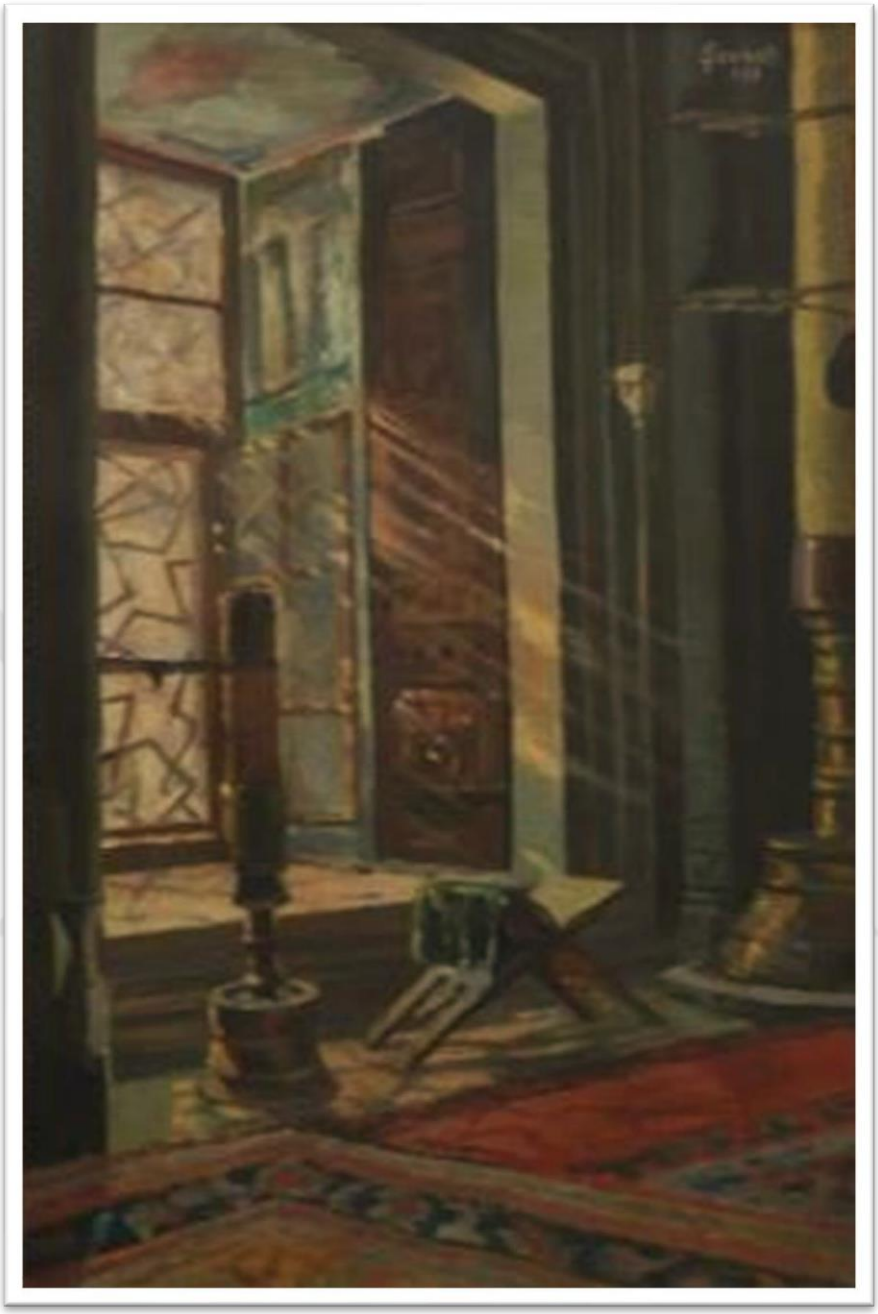
Görsel 118, Şevket Dağ, “*Ayasofya”,* TÜYB, 114x91.5cm. (Özel Koleksiyon)



Görsel 119, Şevket Dağ, “*Ayasofya Dâhili”,*

Sanatçının resimlerinde işlediği konularda; cami, han, milli unsurlar daha çok göze çarpmaktadır. "Mabetlerin esrarengiz havasını duyumsayarak," (Özyiğit, 436) aynı zamanda resimlerinde kullandığı objeleri, "uygun ve ayrıntılı" (Özyiğit, 436) bir şekilde resmetmesi hem dikkat çekiyordu hem de Türk toplumuna ait öğelerin dönemin çağdaş Türk ressamının gözünden aktarımı önemliydi. Sanatçının "izleyici üzerinde yeni bir mabet izlenimi yarattığı ifade edilmektedir." (Özyiğit, 436) Seçtiği konular sanatseverlerin gözünde ayrıntı ve detayın bu kadar usta şekilde aktarılışı karşısındaki şaşkınlığına sebep oluyordu.

Şevket Dağ çalışmalarını incelerken; kesinlikle Türk mimarisinin yanında "doğuya yani bize has ve ruhumuz ile uyumlu eserler üreten fırça sahibi" (Özyiğit, 414) bir ressam olmasıyla ayrıca önemliydi. Sanatçı Ayasofya'yı 8 yıl boyunca birçok kez resmetmiş, bunun için dönemin padişahı, "II. Abdülhamit"ten (1876-1909) özel olarak izin almıştır. Çalışmaları arasında "*Ayasofya Giriş*", "*Ayasofya İçi*" ve "*III. Selim Türbesi*" (Özyiğit, 414) gibi eserleri çok beğenilmektedir. Özelikle "*III. Selim Türbesi*" çalışmasındaki mimariyi resmedişindeki" zamanın etkisini yansıtan çinileri tuvale aktarmasındaki" ustalığı o şevk ve aşkın göstergesi olarak görülmektedir.

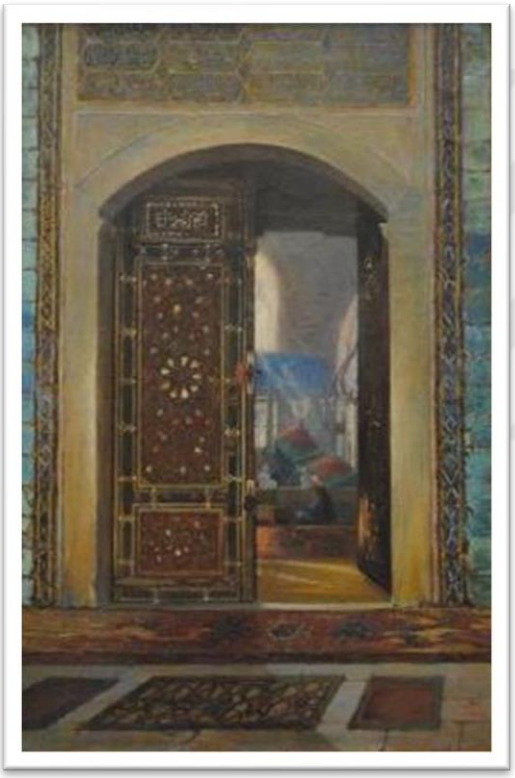


Görsel 120, Şevket Dağ, "*Camide Güneş*", (A.D.R.H.M.)

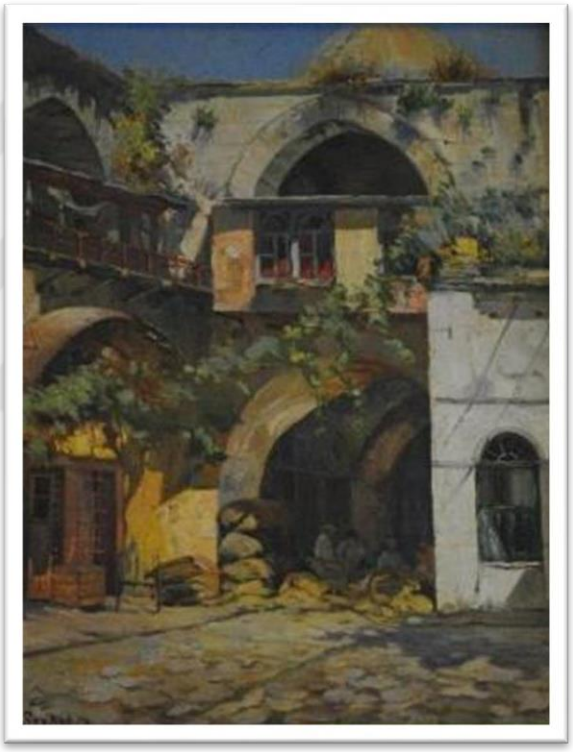
Sanatçı aynı zamanda dönem içerisinde resim sanatına olan bakış açılarıyla da mücadele etmiştir. Ayasofya'yı resmedebilmek için izin almaya saraya gittiğinde dönemin paşalarından Şefik Paşa'yla olan sohbeti "*İç Mekân Ressamı Şevket Dağ'ın*[13] *Katıldığı Sergiler ve Eleştiriler"* yazısında Halil Özyiğit şöyle ele almıştır;

[13] Şevket Dağ hakkında bkn. "Evimizin Ressamı Malik Aksel" Beşir Ayvazoğlu Kitaplığı 18. Kapı Yayınları, 234, 2011, s.22-30

"Şefik Paşa "burada resim yapacaksın da ne olacak" şeklinde bir soru yöneltince Şevket Bey, bunun sanat namına lazım olduğunu, Ayasofya'nın darü'l harb (savaş yeri) değil, bir mabet olduğunu, bir sanatkâr için mahrumiyet olmaması gerektiğini uzun uzadıya anlatmıştır. Paşa ısrarla "resmi ne yapacaksınız?" şeklinde sorusunu yenileyince; "Bizde o halde Sanayi-i Nefise Mektebi lazım olmadığı halde niye açıldı" şeklinde cevap vermiştir. Bir hafta daha Paşa'nın kapısını aşındıran sanatçı Ayasofya'da çalışma iznini alabilmiştir." (Özyiğit, 409-410)



Görsel 121, Şevket Dağ, "*Türbe Kapısı*", (A.D.R.H.M.)

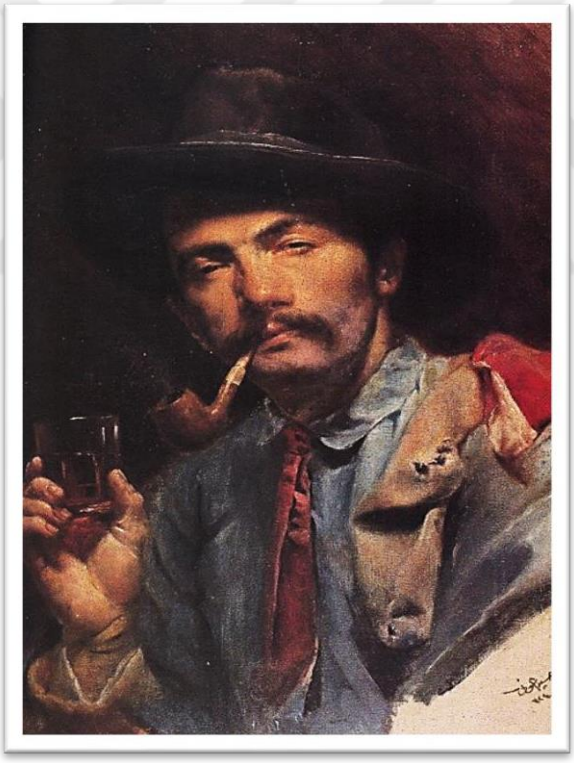


Görsel 122, Şevket Dağ, "*Valide Hanı",* (A.D.R.H.M. Haziran 2014)

(Anonim, "Neşeli ve Sevimli Bir Ressam: Şevket Bey", (5 Haziran 1928) ("*Hâkimiyet-i Milliye"*) *Halil Özyiğit;* Sanatçı Şevket Dağ'ın Türkiye Cumhuriyeti'nin resim sanatıyla ilgili ilerleyişi ve Kübizm sanatıyla ilgili düşünceleri;

"(...) Kübizmden bir şey anlayamıyorum. Ya ben iyi yapılanlarını göremedim yahut hakikaten hepsi gördüklerim gibi fenadır. Ben kübizmin insanlarını Merih'in insanlarına benzetiyorum, ale-l- acaib şeyler. Empresyonizmi de büsbütün sevmiyor değilim, iyilerini severim. Esasen bende büsbütün klasik bir ressam değilim ve fotoğrafın, klasik çalışanları da sevmem. Tabiatın ruhu ressamın bedii hisleriyle süslenmeli ve sonra tabloya geçirilmelidir" (Özyiğit, 409-410)

(Malik Aksel "*Sanat ve Folklor"* yazısından alıntı yapan Hatice Şimşek, "Art Sanat'ta" 2014) "*ŞevketDağ'ın ilk resimlerindeki renkler yaşlandıkça yavaş yavaş yumuşamış, hafiflemiş, empresyonist bir havaya bürünmüştür"* (Şimşek, 2014: 323) sözleri sanatçının paletindeki dönüşümü vurgulamıştır. (Aksel 1971:261)



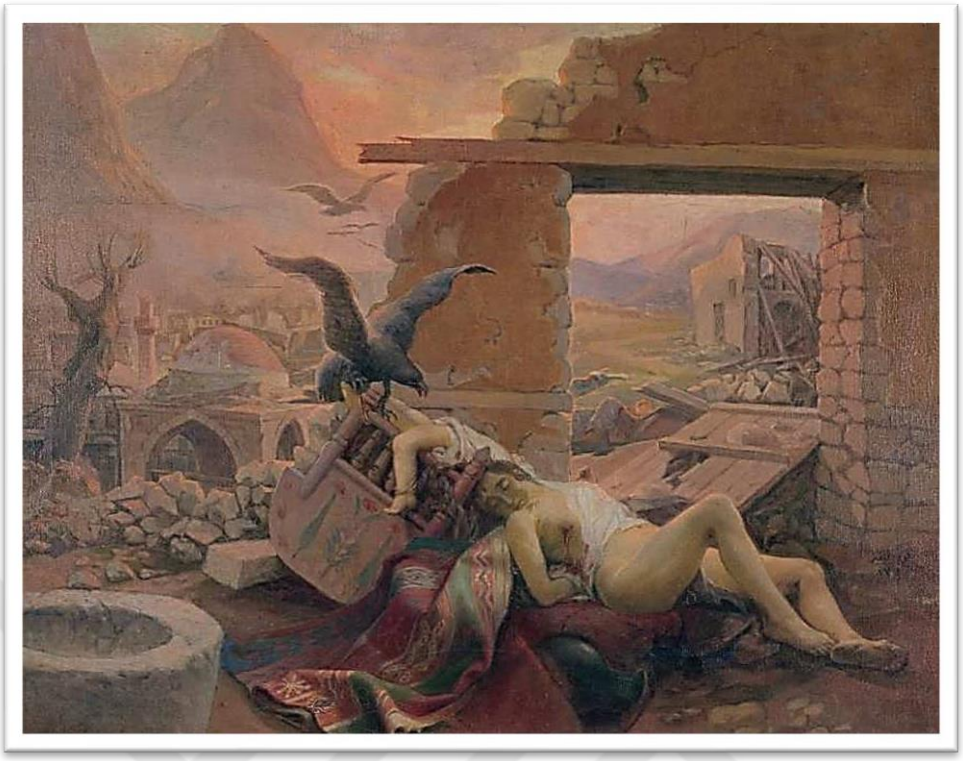
Görsel 123, Hüseyin Avni Lifij, (1886-1927)
"Pipolu, Kadehli Otoportre", TÜYB, 64x46 cm. (1908-1909)

Erken Cumhuriyet dönemine denk gelen Hüseyin Avni Lifij, Türk resim sanatında belki de dekoratif sanatın temsilcisi olarak öne çıkan idealist bir sanatçıdır. Sanatçının yaptığı çalışmalar olsun, işlediği konular olsun Türkiye Cumhuriyeti'ni ve milli sanat ruhunu

temsil eden çalışmalar üretmiştir. Bu yönüyle her daim takdir gören ve Atatürk tarafından da beğenilen sanatçı savaşı yerinde görmek ve çizebilmek için izin istemiş ve savaş ortamını yakından görerek resimlerini gerçekçi bir tutum ve az da olsa Oryantalist yorum etkisiyle resmetmiştir. Sanatçının toplumla bütünleşen ve ses getiren 1. Galatasaraylılar Yurdu'nda açılan sergide yer alan 172 x 505 cm. boyutunda "*Belediye Faaliyeti/Kalkınma*" (Alkan & Kahraman, 2017: 242) isimli çalışması onun ne denli idealist bir sanatçı olduğunu ortaya koyan çalışmalarından birisidir. Sanatçı özellikle savaş konulu resimler yapmıştır. "Kurtuluş Savaşı Resimleri ve Diğerleri" (Alkan & Kahraman, 2017: 242) Sergisine yirmi eseri ile katılan sanatçı, konuları yurdu anlatan milli konularıyla ön plana çıkmış fakat tarz ve kompozisyon bakımından Empresyonist fırça vuruşu bir yana Erken Cumhuriyet dönemi çağdaş Oryantalist ressamı gibi görüldüğünü de belirtmek yanlış olmayacaktır.

Sanatçı pek çok yönden değerlendirilen, aktiflik yönüyle de dikkat çekmiştir. Lifij'in "1918'de katıldığı Viyana Sergisi'nde on sekiz resmi" (Alkan & Kahraman, 2017: 240-244) ile katılması takdire şayan bir durum olduğu gibi dönemin çağdaş Türkiye Cumhuriyeti sanatçıları arasında önemli bir yeri vardı. Sürekli olarak katılım gösterdiği "Galatasaray Sergilerinde, devlet tarafından 1921'de satın alınan beş adet resmi Resim Eserleri (Elvah-ı Nakşiye) Koleksiyonu'na eklendi." *(*Alkan & Kahraman, 2017: 240-244) Tutumundan ve tarzıyla ilgili Hüseyin Avni Lifij hakkında Adnan Çoker şu şekilde bahsetmiş 1982;
(Adnan Çoker, 1982 alıntı yapan Alkan & Kahraman)

> *"Hüseyin Avni Lifij gibi ressamlarımız, Türk resim sanatında aktüel toplumsal fenomenleri çalışmalarında göstermeleri bakımından bir ilke imza atmışlardır diyebiliriz. Sanatçı somut olayların resimlerini yaparken aynı zamanda onun bizlere artı olarak hissettirdiği (özgün) hayal gücünü de yadsıyamayız. Aynı zamanda, simgeci form ve biraz oryantalist yaklaşımla renklerin kullanılması, Lifij'in özgün yönünü bize göstermektedir."* (Alkan & Kahraman, 2017: 240-244)



Görsel 124, Hüseyin Avni Lifij, "*Kara gün"* Tuval Üzerine yağlıboya, 93x118 cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, (1922-1923**)**

Ufuk Alkan ve Mehmet Emin Kahraman'ın yazmış oldukları "Hüseyin Avni Lifij'inKurtuluş SavaşıTemalı Resimlerinin İkonolojik ve İkonografik İncelenmesi" adlı makalesinden alıntı, 2017;

> Akalın'a göre; "*(...) Lifij daha hümanist bir nitelik (...) O diğer ressamlar gibi savaş halindeki askerleri değil, düşman baskınları sonucunda sivil halkın yaşadığı acınası durumu yansıtmıştır. Bu resimde Fransızların işgaline ve yaptıkları eziyete karşı sanatçı tepkisini göstermiştir."* (Akalın & Kahraman,2017: 244-245)

Kurtuluş Savaşı izlerinin olduğu (Görsel 124) "*Kara gün*" adlı çalışması Anadolu'nun savaş sırasında yaşadığı "ezilmişliğini, yakıp yıkılan kültürümüze ait kutsal değerleri ve yok edilmeye" **(**Alkan & Kahraman, 2017: 245-246**)** çalışılan, savaşın dehşetini anlatmaya çalışmıştır. Sanatçı konularını resmederken fiziksel değişimleri yansıtmaya çalışarak "içgüdüsel duygulara" yer vermiş, resmini aynı zamanda "bilimsel bir düşünceye" **(**Alkan

& Kahraman, 2017: 245-246) bağlayarak fırçasında "izlenimcilikten" izler ortaya koymuştur. Çalışmalarında görsel uyum yâ da güzellikten çok düşündüren unsurlar kullanmaya özen gösteren sanatçının çalışmalarında "sembolist bir yaklaşım" **(**Alkan & Kahraman, 2017: 245-246) sergilediğini de görürüz. Sanatçının (Görsel 125) "*Kara gün*" adlı çalışmada yapmak istediği ile ilgili düşünceler Alkan ve Kahraman'ın ele aldıkları "Hüseyin Avni Lifij'in Kurtuluş Savaşı Temalı Resimlerinin İkonolojik ve İkonografik İncelenmesi" isimli yazıda şöyle belirtilmiştir 2017;

> *"Yıkılmış bir evin kırılmış kapısı, Anadolu motiflerinin yansıtıldığı kanlı bir kilim, sol alt köşede bir dibek taşı ve çevreye dağılmış nesneler ile Anadolu kültürünün tarihsel repertuarı seyirciye yansıtılmıştır."* (Alkan & Kahraman, 2017: 246)



Görsel 125, Hüseyin Avni Lifij. *"Akgün",* 25,5x34 cm. Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon

Sanatçının (Görsel 125) "*Akgün*" adlı çalışmasıyla (Görsel 124) "*Kara gün*" adlı çalışması arasında konusu her ne kadar savaş olsa da çok büyük farklar vardır. "*Kara gün*" çalışması savaşın vahşetini anlatan bir çalışma olması sebebiyle sanatçının cesurca resmettiği kadın figürü bütün resmin ana noktası olmuş, figürün altında duran halının üstüne damlayan

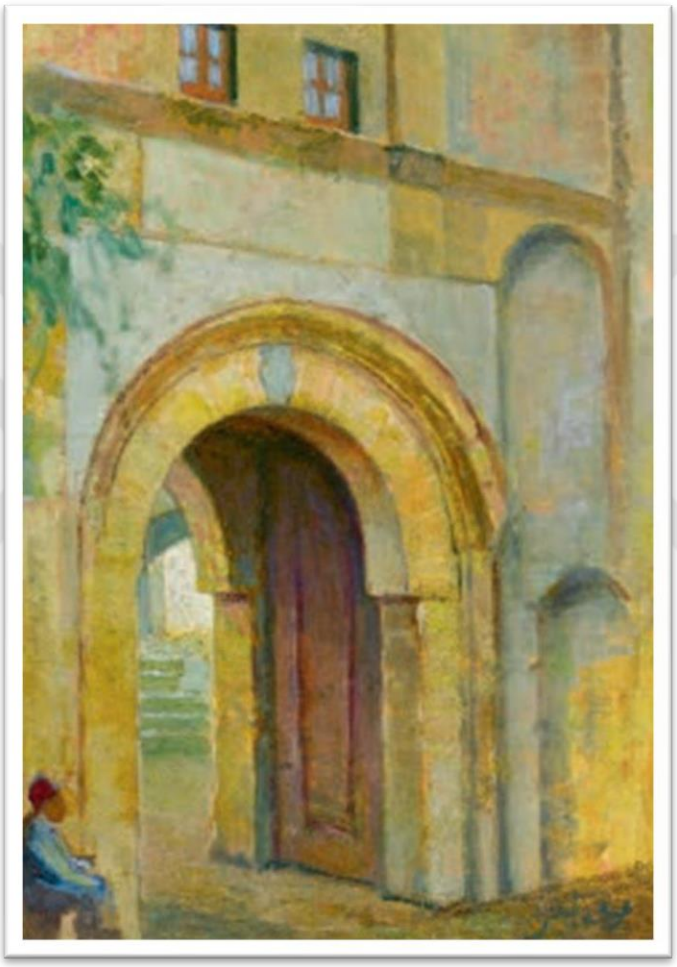
kanların resme bir gizem kattığı gibi daha Oryantalist bir tavır görebiliyoruz. Fakat sanatçının "*Akgün*" adlı çalışmasında asıl anlatmak istediği "bir dirilişin hikâyesidir." Sanatçı için önemli olan bu iki çalışmayı bir yıl gibi bir sürede tamamlaması Lifij için duygularını yansıttığı çalışmalar olması sebebiyle önemlidir. Lifij'in nü figürleri kompozisyonla ve atmosferdeki gerçeklikle birleşir, adeta melankolik bir havada "ilkeli ve doğru resmedilmiş" **(**Alkan & Kahraman, 2017: 242-249) önemli çalışmalar yapmıştır. 1914 kuşağı içerisinde resimlerine duygularını "izlenimcilikten dışavurumculuğa, romantizmden sembolizme kadar çok değişik akımların etkisiyle" resmeden tek sanatçıdır diyebiliriz. "*Kara gün*" ve "*Akgün*" **(**Alkan & Kahraman, 2017: 242-249)adlı iki çalışma Türk resim sanatı tarihinde savaşın iki zıt halini anlatması bakımından önemli iki eserir.



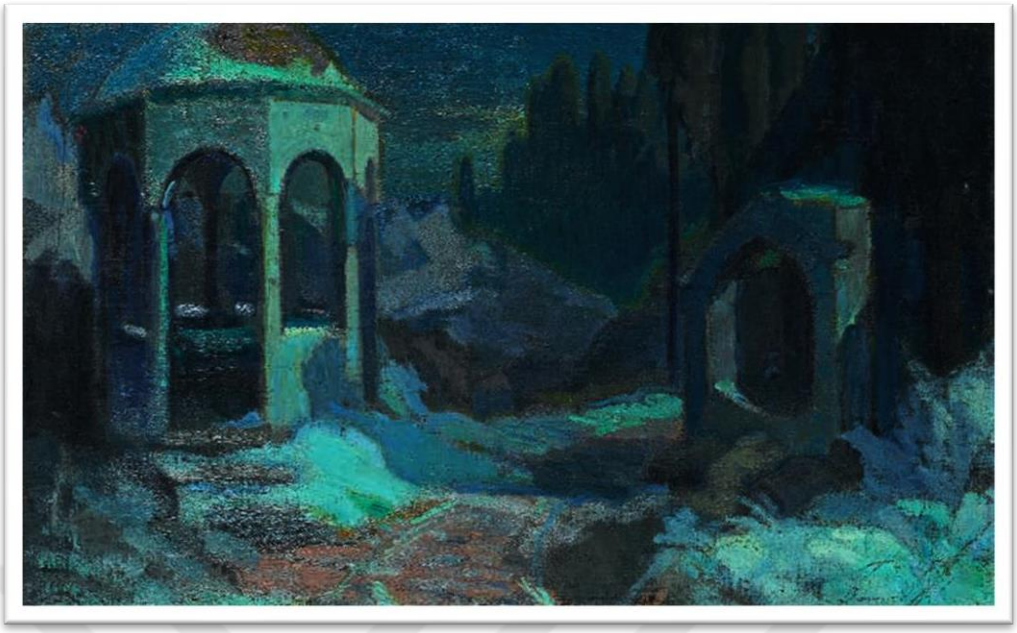
Görsel 126, Hüseyin Avni Lifij, "*Savaş ve Alegori*", Tuval Üzerine Yağlıboya,
160x200 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (1917)

Lifij'in (Görsel 126) "Savaş ve Alegori" **(**Alkan & Kahraman, 2017: 242-248) tablosunda, sıcak renklerin hâkim olduğunu, daha önceki resimlerinde çokça kullandığı "sembolizme duyduğu" ilgiyi net bir şekilde görmekteyiz. Yine savaşın ardından yaşanan acıları ele alarak, resmine yerleştirdiği figürlerin duruş ve ifadeleriyle kompozisyonunda gösterdiği

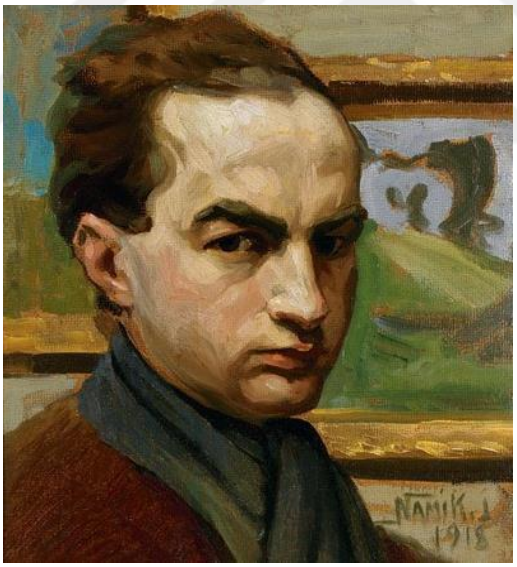
klasik tavır içinde çıplak kadın figürünün Oryantalist resimlerde kullanılan erotik ve şehvet duygusu için değil acının göstergesi için kullandığını görürüz. Lifij bu konuda bir harmanlama ustasıydı. Savaşın getirilerine "insancıl bir yaklaşım" **(**Alkan & Kahraman, 2017: 242-248) getirmiş. "Tablonun ortasındaki üçgen kompozisyonda, savaş yıllarında çekilen açlık ve sefaletle, o günlerin dramını çıplak figürlerle sembolik olarak yansıtmış olabilir." **(**Alkan & Kahraman, 2017: 242-248)



Görsel 127, Hüseyin Avni Lifij, "*Han Kapısı"*,
Mukavva Üzerine Yağlıboya, 31,5 X 22 cm.



Görsel 128, Hüseyin Avni Lifij, *"Türbe"*, Duralit Üzerine Yağlıboya, 28 x 46 cm.



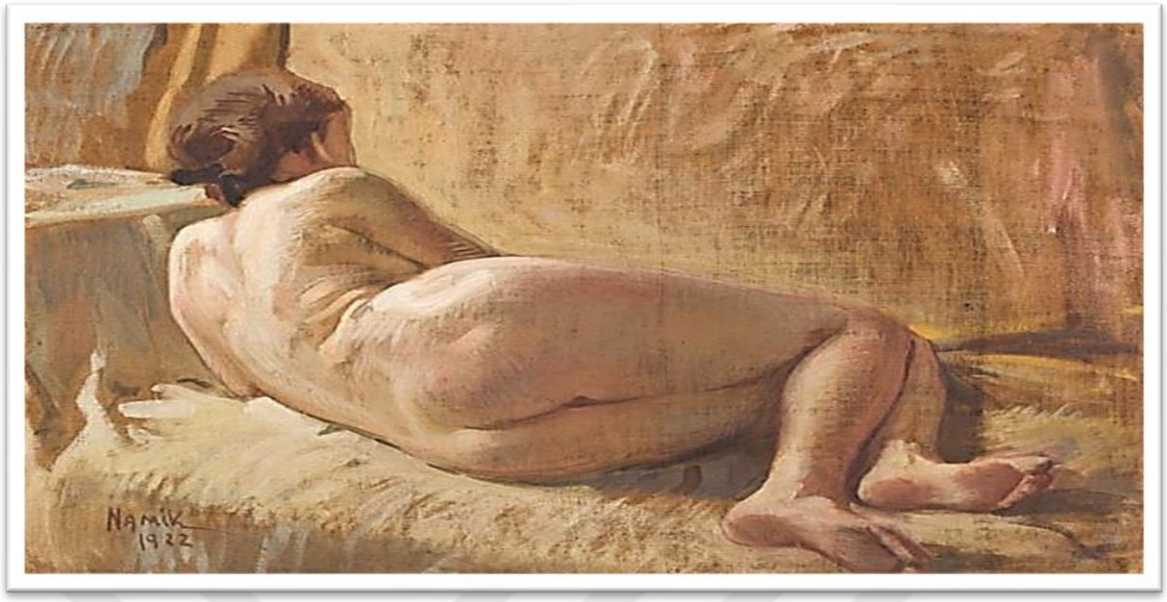
Görsel 129, Namık İsmail (1890 – 1935)

Namık İsmail'in, Türk resim sanatının modern adımlarını atan ve bu adımların içerisinde, 19. yüzyılda Türk ressamların resimlerinde görülen İzlenimci tarzın özellikle de değişmeyen konulardan olan, İstanbul ve Boğaziçi'ni konu alan peyzaj resimlerini ürettiğini görürüz. Plastik sanatlar açısından özgürlüğün benimsetilmesi bir yana, Türk toplumunda yer edinmeye çalışılan figürlü resimlerin yerini sağlamlaştırmakta attığı

adımlar önemlidir. O'nun resimlerinde özelikle Anadolu'yu anlatan kompozisyonlarında, "ufuk çizgisini" faklı yerleştirmesi bir yana "kadrajın üstten; dörtte bir noktasına yerleştirerek" anlatması, figürlerin her an hareket edecekmiş gibi duruyor olmaları izleyiciye heyecan verecekti. Sanatçının fırçası klasik resim tarzından uzak İzlenimci bir tarzda hareket eder. Fakat ele aldığı konuların Anadolu'yu ve halkını anlatırken oldukça modern bir Türk ressamın fırçasından çıkıyor olması önemliydi. O'nun resimlerinde Oryantalist bir bakış olduğunu söylemek güçtür. Ama her şeye rağmen dönemin modern resim anlayışıyla yola çıkarak resimlerinde çıplaklığı genel olarak işlemiş ve harmanlama ihtiyacı duymuştur. Türk Resminde yeni dönemde bu gerekliydi.

Namık İsmail "Modern Oryantalist" olabilir miydi? Bu konuda herhangi bir bulguya rastlamamak, ya da yorum yapılmadığını görmek "Modern Oryantalist" tavrının olmayacağı anlamına gelmez. Oryantalizm resimde kesinlikle zamana değişime uyuyor, gelişiyordu. Doğu araştırmalarıyla başlayan; ilgi, bilgiye ve sonrasında sanata eğilmişti. Sanatçının "*Harman*" ve "*Üryan*" (Germeç, 2018: 1369-1383) adındaki iki çalışması, milletin estetik bağlam sorununa yakınlaştığını gösteren, 1914 kuşağına öncülük eden çalışmalarından olmuştur. Sanatçının çalışmalarında işlediği konular İzlenimci tarzda resim yapan sanatçılara "konu ve tür" bakımından büyük örnek olmuşlardır. Oryantalizmin kavramsal anlamıyla ve resim sanatında işlenen konularıyla da Türk resim sanatçılarını etkilediği kesindir. Oryantalizmin modern anlamda bir evrim geçirmesi söz konusu edildiğinde Prof. Dr. Edward W. Said 1998 yılında yazdığı kitabında (çev. Nezih Uzel) modern oryantalizm hakkında şunları söylemiştir;

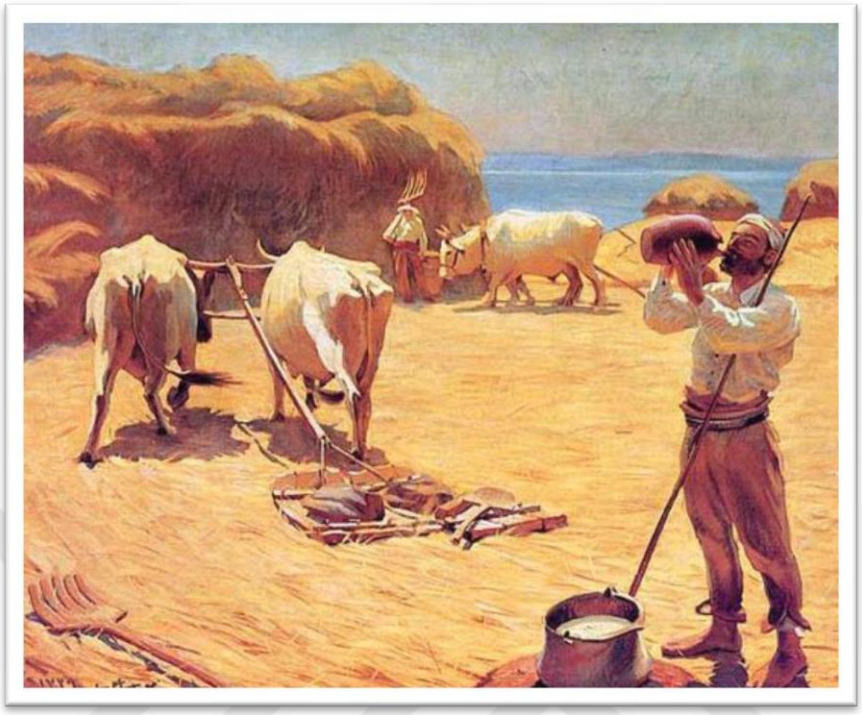
> *"(...) Jones büyük bir gayret göstermiş (...) Beyanlarının arasında en ünlü olanı modern oryantalizmin ulaştığı en son noktayı göstermekte ve felsefi bir başlangıçta dahi olsa bu ilmin karşılaştırmalı disiplin olarak değerini ortaya koymaktadır. (...) modern oryantalist Doğu'yu karanlıklardan kurtaran bir kahramandır. Onu çağdışılıktan çekip çıkarmakta, yabancılaşmasına fırsat vermemektedir. Araştırmaları Doğu'nun unutulmuş dillerini ya yeniden hayata kavuşturmakta, gelenekler hatta düşünce şekillerini dahi yeniden düzen sahibi kılmaktadır."* (Said, 1998: 118-174)



Görsel 130, Namık İsmail, *"Üryan",* Tuval Üzerine Yağlı Boya,
TÜYB, 112 x 82 cm. (1922)

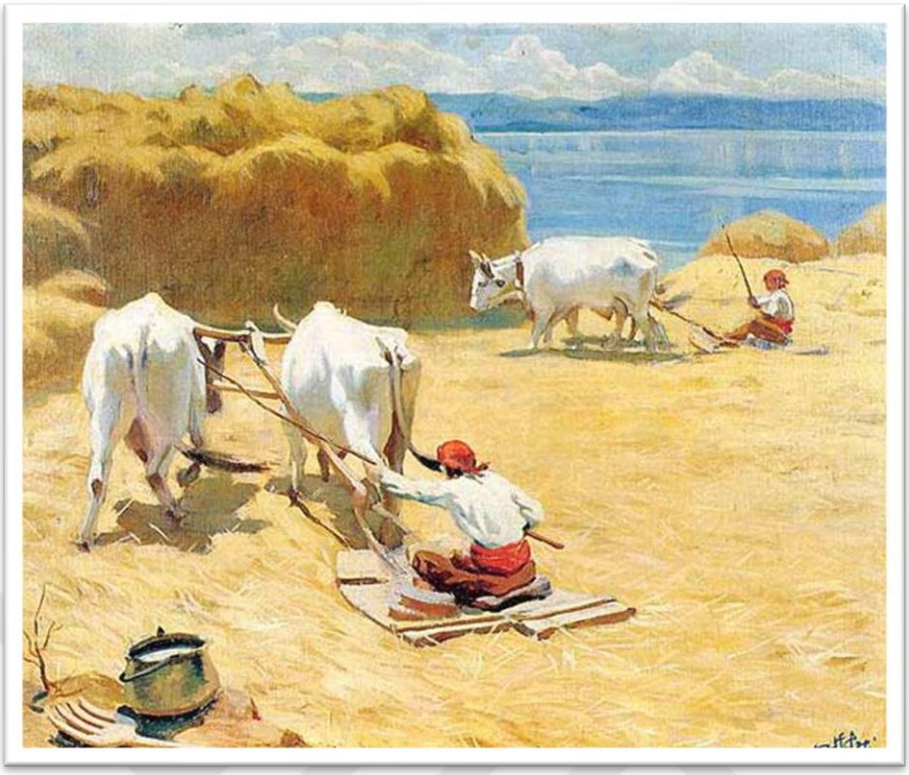
Sanatçının belki de izlenimci tavra bürünmesinin sebebi; 1917-1919 arasında iki yıl "Berlin'de Lovis Corinth ve Max Liebermann gibi iki sanatçının atölyelerinde çalışmış olması ve bu şekilde "dışavurumcu" (Germeç, 2018: 1377) tavırla tanışmış olmasıydı. İzlenimci tavırda resim yapan sanatçıların çalışmalarında anlatıcı bir tarafı vardı. Bu konuda pozitivist bir tarafı olan İzlenimciliğin Türk izlenimciler tarafından farkındalık kısmında eksik kalındığına dair birçok yorum getiriliyordu.

Namık İsmail'in izlenimci etkisiyle modern Türk ressamları arasında kültürel harmanlama diyebileceğimiz, ya da dönemin Türk resim anlayışını geliştirmeye yönelik yaptığı Harman resim sergileri, sanatçının topluma resim sanatını anlatmasına dair çabalarındandır. Türk Resminde yeninin benimsetilmesi yönünde büyük ustalık göstermiş, köylünün gün boyu yaptıklarına yer vererek adeta birbirinin devamı olan çalışmalarla dikkatleri çekmiştir. Bu Namık İsmail'in "çizmek ve izini sürmek" diyebileceğimiz bir anlatış biçimi olmuştur. (Döngel, 2014: 34)



Görsel 131, Namık İsmail, *"Harman",* Tuval Üzerine Yağlı Boya,
TÜYB, 165x200 cm. (1923)

Sanatçının plastiğin bilgisine sahip olması yeterli olmadığından entelektüel çevrenin desteği şarttı. Fakat Türk Resmindeki gelişmelerin yeni yerleşmeye başlaması bir yana, dünya çapında gelişen sanayileşmenin getirdiği teknolojik gelişmeler de bir yandan kırsal yaşama olan talebin ya da resim çalışmalarına olan ilginin azalmasına yol açıyordu. Bu açıdan baktığımızda Türk Resmindeki gelişmelerin bu safhasında Oryantalist bir tavır bulmak zor olacaktır. Modern hayatla yerini yeni bakış açılarına bırakan, yeniyle birlikte sanatçıyı daha da özgürleştiren ortam, Namık İsmail'in (Görsel 131) "Harman" isimli çalışmalarını ortaya çıkartıyordu. Bütün bunları yaparken "Doğalcılık, sanayileşmenin getirdiği yaşam biçimi, hız ve karmaşayı özümseyecek bir estetik bağlam geliştirememiştir." (Germeç, 2018: 1370)



Görsel 132, Namık İsmail, *"Harman"*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80 x 97 cm. (1923)

Namık İsmail'in (Görsel 132) "*Harman*" adlı çalışmalarıyla ilgili Kıymet Giray şu şekilde bahsetmiştir; (*"Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu", Sanat Dizisi 55, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 1997, s.168 yazısından alıntı*) Zuhal Asiye Döngel tezinden 2014;

> *"Beyaz, besili öküzlere koşulan saban üzerinde oturan güçlü ve genç köylüler, hareket yönlerinin karşılıklı akışı ile tuval yüzeyinde yuvarlak bir daire çizmektedirler. Hayvanlar, gövdelerinin altına düşen gölgeleriyle sabana asılmaktadırlar. Sararmış buğdayların zemini kaplayan girift dokusu üzerinde şiddetli öğle ışıkları dolaşmaktadır. Kırmızı şalvarları ve başlarına bağladıkları kırmızı yazmalarıyla köylüler, yakıcı ışık altında, ağır işlerini sürdürmektedir. Denizin mavi sularının serinlettiği görünüm de katılınca, resim sanatının o vazgeçilmez ana renk uyumu, kırmızı, sarı ve mavi tamamlanmış olacaktır."* (Döngel, 2014: 34)

Türk resim sanatının Osmanlıdan günümüze serüveni kesinlikle resim sanatına gönül vermiş, Avrupa'da eğitim görmüş, kuşaktan kuşağa yenilikleri aktaran sanatçılarımız sayesinde olmuştur. Fakat Oryantalist etki zamanla kendini kaybettirmiş, yurdun farklı yerleri konu edilecek, gerek mimari gerek halkın günlük hayatı konu edilmiştir. Oryantalist tavır geliştiren sanatçıların resimlerinde mimari aktarımı ve Oryantalist bakışa benzer yorumlar görmemiz mümkündür. Oryantalist resim kavramı kendini güncelliğinin getirisiyle belki de değişime uğramış 'Yeni Oryantalizim' olarak doğmuştur. Bu etki günümüz Türk Resim sanatında güncel sanat aktarımlarına varıncaya kadar kendini hissettirmeye devam ettirmiştir. Oryantalizm Doğu ve Doğu kültürüyle ilgili olan her şeyi kapsadığı gibi ülkeler arasındaki bağları da kapsayan bir durum haline de geldiğinden ve zamanın güncelliğine uğrayan resim sanatının aktarım biçimlerinde nadir de olsa kendini hissettirmiştir.

3.5. GÜNÜMÜZ TÜRK RESİM SANATINDA ORYANTALİST İZLER

Oryantalizm gibi güçlü bir kavramın yâ da anlayışın içerisinde kültürel karşılaştırmaların (Doğu- Batı) getirdiği yeni paradigma ve ortamların oluşumu önemlidir. Özellikle 1839'da ki Tanzimat Fermanı'ndan sonra Osmanlı Devleti'nin resim sanatı anlayışından Cumhuriyet dönemi Türkiye'sine kadar gelişen çağdaş ve ulusalcı sanat anlayışı birçok bağlayıcı sorunsalla karşılaşmıştır. Bu konuya yönelik İpek Duben'in "*Doğu ve Batı mistisizminin farklarına rağmen iki dünyanın sanatçılarını yaklaştıran şey yalnızlık duygusu*" (Duben,1992: 92) sözleri, sanat dünyasının ortak diliyle ilgili bir sentez ifade niteliği taşımaktadır. Doğu-Batı sentezli düşünmemize sebep olan Oryantalizm kavramı Türk resminde Batı'nın resim anlayışını taklit düzeyinde kaldığı gibi, Türk kültüründe yenileşmenin de getirdiği anlayışlar, yenilikler ve yorumlar Türk Resminde belirli kalıpların zamanla kaybolmasına neden olmuştur. Bu ve bu gibi meseleler Türk Resim sanatını etkilemiş, yeni yetişen sanatçıların da konuları olmuştur.

Türk Resim sanatında Oryantalist etkilerin günümüzde devamı konusu, kendini geçmişten gelen eğitim anlayışının da getirdiği önemli bir kavram olarak hissettirmektedir. Oryantalist bakışa yönelik oluşan yeniliklerle birlikte etkisini zamanla kaybetmeye başladığı da bir gerçektir. Özellikle 20. yüzyıl ile birlikte resim sanatındaki etkisi, ayrıca tartışma ortamları, farklı sanatsal araştırmalar, pazar değeri vb. farklı bağlamlar Oryantalist sanat anlayışının küreselleşme döneminde "uluslararası fuarlar, sergiler, bienallerde Batı-dışından sanatçıların "otantik – yerel renkler" (Coşkun, 2019: 215) gibi birçok özelliği Oryantalist anlayışın tekrar canlanmasına farklı yorumlar getirmiş biçimlerin tekrar yorumlanmasını sağladığı gibi "*yeni oryantalizm*" (Coşkun, 2019: 215) olarak da doğmasını sağlamıştır.

Türk Resmindeki Batı'ya uyumla oluşan "Yeni Oryantalizm"in Doğu tarafından kabullenilen yeni bir kavram olduğunu söylemek yanlış olmaz. Yeni olanın Doğu'da üretildiği ve bu bağlamda Türk sanatında "Yeni Oryantalizm" (E. Kafkas, 2008: 27) anlayışının oluşumunda etkili olan sanatçıları üç'e ayırarak daha net inceleyebiliriz. İlk olarak bahsedilen bakışın sanatçıları, ticari amaçla üreten ressamlar olduğunu görürüz. Bu sanatçıların çalışmalarında eleştirel bir bakış olmadığı gibi "Doğu'ya ait tüm cazip biçimsel, egzotik öğeleri" (E. Kafkas, 2008: 27) kulanarak "kişisel hayranlık, mistisizm ve tasavvufi eğilimlerden" (E. Kafkas, 2008: 27) yola çıktıklarını görürüz. Çalışmalarında "hat, ebru, minyatür, imparatorluğa dair imgeler – padişah portreleri, harem, hamam, lale vb." (E. Kafkas, 2008: 27) imgelere sıkça rastlanır, konuları ise; yine bu dönem anlayışından esinlenerek yaptıkları resimlerdir. Günümüze yakın dönemde bu tarzda resimler yapan sanatçılarımıza örnek olarak "dekoratif" (E. Kafkas, 2008: 27) bir anlayışla resim yapan Ertuğrul Ateş örnek olarak gösterebiliriz.



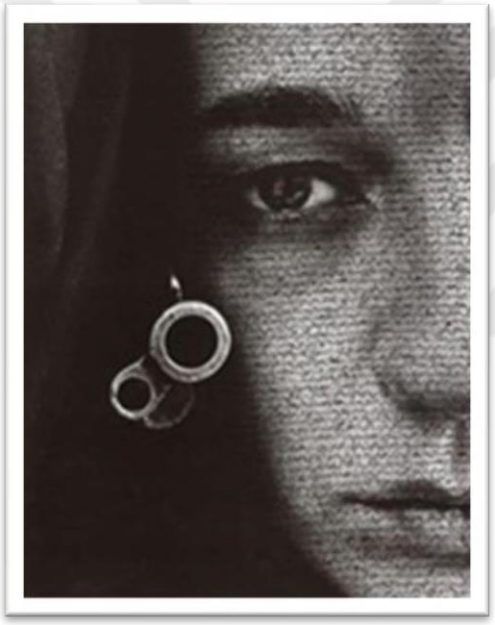
Görsel 133, Ertuğrul Ateş, *"Sultan III. Murad"*, 200x200, Tuval Üzerine Yağlı Boya, (2006)

İkinci bakışa sahip sanatçıların özelliği ise Doğu kökenli olup Avrupa'da yetişmiş ve eğitim almış sanatçılardır. Bu sanatçılarişledikleri konular bakımından "yaşam tarzına, felsefeye ve coğrafyaya" (E. Kafkas, 2008: 28-29) yabancı kalmış, içselleştirmeden uzak çalışmalar ortaya koymuşlardır. "Çağdaş sanatçıların eserlerinde bu politik-eleştirel tavrı" (E. Kafkas, 2008: 28-29) görmekteyiz. Bu bağlamda Yeni Oryantalizme genel bir örnek olan ve 5. İstanbul Bienali'ne çalışmalarıyla katılan İran'da doğmuş ama Avrupa'da büyümüş sanatçı Shirin Neshat'ı gösterebiliriz. Beral Madra'nın Neshat'ın çalışmalarını yorumlayan sözleri bu bakışı daha netleştirecektir.

> Beral Madra'ya göre; *"İki bienaldir baştacı ettiğimiz Shirin Neshat, kuşkusuz sıcak bir kadın; ancak etrafı yakacak kadar sıcak değil, çünkü ateşinde bir yapaylık var. Bu yapaylık onun yıllardır yaşamadığı bir ülkenin ve hiç yaşamadığı diğer ülkelerin kadınları adına konuşmasından kaynaklanıyor… Üstelik bu, postkolonyalist söylemin çağırdığı türden bir konuşma… Neshat'ın 4. Bienaldeki fotoğraflarının üstündeki yazılar suya sabuna dokunmayan aşk şiirleriydi bu kez daha yürekli bir iş yaparak, dahası 'sanki' köktendinci bir toplumda kadının yaşadığını yapay olarak*

yaşayarak bir çeşit günah çıkartıyor. İstanbul ortamında kara çarşaflı kadınların konumu bu denli kolay anlatılabilecek ve algılanabilecek bir şey değil […] Bunun yorumu izleyicisine göre değişir; bu video New York'ta başka algılanır, Paris'te başka, İstanbul'da başka" (E. Kafkas, 2008: 29)

Shirin Neshat Türk olmasa da bir döneme eleştirel bakılmasına sebep olan İslami değerleri öyle yâ da böyle çalışmalarında ön plana almasıyla burada örneklenmesi uygun görülmüştür. Yeni Oryantalizm kavramı İslam kültürleri içerinde kendini farklı yorumlar ve tekniklerle kendini gösterir.



Görsel 134, Shirin Neshat, *"Suskun"* Allah'ın Kadınları Seri- sinden, Fotoğraf ve mürekkep (1996)



Görsel 135, Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları Serisinden, Fotoğraf üzerine mürekkep 150,5 x 101,5 cm (1993)

Sanatçının çalışmaları İslam kültüründe kadına yönelik baskıyı konu edinirken, bir yandan da "özgürlüğü kısıtlayıcı toplumsal ve kamusal alandaki cinsiyet ayrımcılığı sebebiyle konulan kurallara" (Mahpeyker, 2019: 593) eleştirel başkaldırı niteliği de taşır gibidir.

Oryantalizm kavramı anlam olarak Doğu'yu ve Doğulu'yu sanata aktarmanın bir yolu olmuştur. İslam ülkelerinde yenileşen sanatçı ve sanat çevrelerinin uluslararası ortamda boy göstermeye başlamasıyla bir anlamda Yeni Oryantalizm anlayışı ortaya çıkıyordu. Üçüncü bakışa sahip sanatçılar ise doğuda doğmuş ve doğdukları coğrafyada yaşamaya devam etmiş fakat sanatsal üretimleriyle de olsa kendilerini soyutlamış oryantalistlerdir. Sanatçıların bu tutumuyla ilgili günümüz resim sanatı ve yeni oryantalist anlayışa yönelik Yasemin Erengezgin Kafkas "Plastik Sanatlarda Yeni Oryantalizm" başlıklı sanatta yeterlilik tezinde Türk Resim sanatında oryantalist etkinin hangi görüşler çerçevesinde ilerlediğine yönelik önemli varsayımlarda bulunur.

> *"(...) sanat piyasasına yönelik üretim yapmak yani kısacası Batı'ya "kilim satmak"tır. Her ne kadar bu grubun sanat anlayışı ve üretim formları ağırlıklı olarak kavramsal, video, enstalasyon gibi görece olarak ticari olmayan yapıda bir görünüm sergilese de; günümüzde artık bu sanat formlarının da paraya, şöhret ve itibara – dolayısıyla tekrar paraya- tahvil edilebildiğini biliyoruz."* (E. Kafkas, 2008: 30)

Fransız ekolünde Oryantalist tutumun etkisiyle Türk Resminde uzun yıllar duvara asılan resimler anlayışına bağlı kalındığı görülür. Oryantalist resim anlayışı zamanla, "Empresyonizm, Kübizm, Dadaizm, Soyut sanat vb." (Karadeniz, 2014: 275) yeni akımlara işleyiş bakımından uyum sağlayamamış Avrupa'daki etkisini kaybetmeye başlamıştır. 20. yüzyılın özellikle sanat koleksiyonerleri tarafından çokça tercih edilen oryantalist resimleri hem Batıda hem de Doğuda ilgiyi tekrar canlandırmıştır. Günümüzde de bu ilgi sanatçılar tarafından yorumlama bağlamında yerini korumaktadır.

Türk Resminde Cumhuriyet dönemi sanatçıları Batı etkisiyle gelişen Türk Resminin içinde kendine özgü, yenilikçi yaklaşımlar sergilemiştir. Bu bağlamda dönemin getirisi olan anlayış ve yaşam konularını sentezleme çabaları büyük bir çaba gerektirmiştir. Bu konuya önem veren sanatçılarımız hakkında İpek Duben'in Milliyet Sanatta yazmış olduğu "Karşıtlıklar Yerine Yumuşak Geçişli Arabesk" başlıklı makalesinde yer vermiştir.

"(...) Hakkı Anlı, Erdal Alantar, Reşat Atalık, Kuzgun Acar, Fethi Arda, Ferruh Başağa, Sabri Berkel, Şadan Bezeyiş, Adnan Çoker, Nejat Melih Devrim, Abidin Dino, Refik Epikman, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Elderoğlu, Lütfü Günay, Zeki Faik İzer, Nuri İyem, Hasan Kavruk, İlhan Koman, Fethi Kayaalp, Güngör Taner, Selim Turan, Ömer Uluç"tur." (Duben, 1982: 93)

"Türk sanatçıları kendilerine has özelliklerle ortaya çıktılar". (Milliyet Sanat, "Karşıtlıklar Yerine Yumuşak Geçişli Arabesk", İpek Duben, 1982) Bu özeliklerden bahsedilecek olunursa;

- *"(...) eş olmasa da birbirine yakın boyutta geometrik bölünmeler ve fırça darbeleri ve tekrardan oluşan oldukça monoton bir ritim göze çarpar.*
- *(...) resim yüzeyinin dolgunluğu kadar duygusal yoğunluk özellikle zengin ve doyurucu bir noktaya ulaşıyor "yumuşak geçişli arabeske" renk geçişlerine bırakıyor.*
- *Negatif ve pozitif alanların renk ve biçim olarak eş güçlülüğü Osmanlı minyatüründe sık sık görülür. Bu görsel geleneği tazelemek, sergide izlenebildiği gibi, Türk sanatçısına zor gelmiyor. Daha ilginç bir gelişim, minyatürde figürün simgelediği pozitif alanları çevreleyen akıcı, boş, negatif mekânın soluyan bir hava, esnek ve dönen bir evrene dönüşmesidir.*
- *(...) resimde rastlantı gibi görülen kararların aslında düşünce süzgecinden geçerek yerine oturtulduğunun sezilir olması önemlidir. Doğu sanatına çok özgü olan bir yöntem."* (Duben, 1982: 91- 92)

Oryantalist resmin etkileri kendini zaman içerisinde gelişmekte olan bir anlayışa bırakmıştır. Türk Resmi'nin zamanla Empresyonizmle birlikte başlayan süreçte modern ve sonrasında çağdaş resim anlayışına yönelerek kendini bulmaya başlaması Oryantalist etkilerin zaman içinde kaybolmasına sebep olumuştur. Fakat konu ve içerik bakımından Anadolu'yu anlatan ülke, ulus vb. kendine özgü Doğu anlayışı taşıyan konuları içeren resimler Türk resmindeki gelişmeler açısından önemlidir. Aslında Oryantalist resminde konusu olan Doğulu Türk sanatçısının Ana yurt olarak bakarak yorumlası gibi bir sonuç ortaya çıkmıştır.

Türk Resminde oluşumlar modern resim anlayışındaki ilerlemelerden çok, kendi içerisinde biçimin anlatımına pek müsaade etmeyen, daha çok akademik anlayışın öncülüğünde ilerlemiştir. Sanat ortamında pek ilişki kurulamamış çabaların içerisinde nesnel anlatımların tekrarlanmasından uzak durularak, resmin teknik yönelimleri sebebiyle belki de izleyicinin dikkatini çekmeyen "dışavurumsal" (Şimşek, 2010: 186) bir anlayış ve yorumlamanın Türk Resminde "modernizmle" (Şimşek, 2010: 186) ilişkili oluşmaya başladığı sonucuna ulaşılmaktadır. Bu bağlamda artık Türk Resminde oluşmaya başlayan tutumların getirisiyle "modernizmin değerleri" (Şimşek, 2010: 186) kendini göstermeye başlamıştır. Türk Resmindeki genel sanat anlayışı, "öğretici ve zevk verici olmaktan çok bireyselliğin ifadesi" (Şimşek, 2010: 186) olmaya başlamış, genel anlamıyla "fotografik" gerçeklikten uzaklaşarak zaman, algı, renklerin, dokuların, fonların kendini göstermeye başladığı bir sürece girmiştir. İpek Duben'in EMAA Sanat Dergisinde yazdığı "İpek Duben Ders Notları I", isimli makalesinde Türk Resmindeki özgünleşme süreçlerinin kısıtlı olduğunu açıklamıştır;

> *"(...) Türkiye'nin sanatta modernleşmesini doğru değerlendiremeyiz hatta çağdaş sanatı, güncel sanatı doğru kavrayamayız. İncelemelerimizi bu çizgiyi izleyerek hem varoluşsal değerler çerçevesinde hem de epistemolojik yani zihinsel, rasyonel kavramlar üzerinden yapmalıyız. Zihniyet dediğimiz şey insanların yaşam/ölüm, iyi/kötü, güzel/çirkin diye ayrıştırdıkları ölçütlerin bütünüdür. Sonuç olarak Batı etkisini gösteren sanatın üreticisi ve seyircisi modernleşmiş midir sorusuna yanıt ararken Batılılaşmış, yani modern Türk sanatı ne kadar özgündür sorusuna yanıt aramış olacağız."* (Duben, 2009: 257)

Türk Resminde özgünlük kavramının sorunlarına değinen Ahmet Soysal Türk sanatçıların yaşadığı bu sorunu şu şekilde ifade etmiştir. Ahmet Soysal'ın Toplumbilim Dergisindeki "Yön Şaşırma", yazıdan alıntı yapan Yasemin Erengezgin Kafkas;

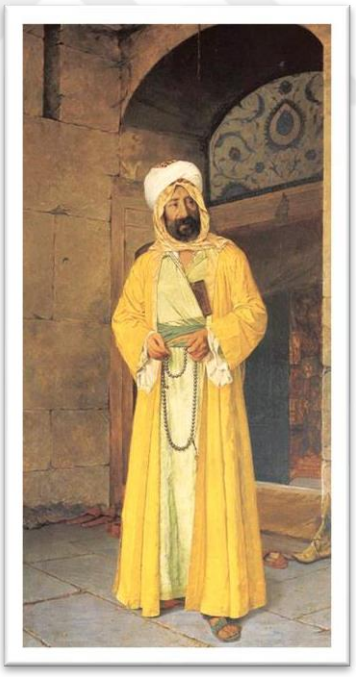
> *"(...) batılı olmayan sanatçının Batı'da kendini kabul ettirmesi bir batılı sanatçıdan çok daha zordur. 'İlişkilerini' iyi kurması gerekir, ki bu da genellikle ödünsüz olmaz.*

Ayrıca kendisinden beklenen, yüzeysel bir egzotizm, örneğin bir 'doğulu hava' olabilir." (E. Kafkas, 2008: 34)

Doğu olarak nitelendirilen resim sanatında Oryantalist resimlerin önemi bir yana sergilenen resimlerin uluslararası sergi ortamlarında yeni boyutlar kazanıyor olması, Avrupa eleştirmenlerinin de araştırdıkları modernleşme konuları içerisinde güncelliğini koruduğu görürüz. Ayrıca "Batı medeniyeti dışında kalan toplumlarda modern sanat yoktur ve olamaz" (Duben, 2009: .257) düşüncesi zamanla yer edinmiştir. Türk Resim sanatında 1980'lerden sonra Oryantalist tavırla yapılan resimlerden daha çok güncel arayışların kendini bulma sürecine tanıklık ederken, resim sanatıyla da bütünleşen güncel bakış açılarının ve güncel sanat yöntemlerinin belirgin kılındığını gözlemleriz. Bu bağlamda günümüz sanatçılarından olan Genco Gülan'ın 2011'de yaptığı (Görsel 137) "*Rüstem Paşa Camisi'nin Önünde*" isimli çalışması, performans yorumlarıyla bu süreci ve geçişi anlatan önemli çalışmalardandır.



Görsel 136, Genco Gülan, "Rüstem Paşa Camisi'nin Önünde", Performans (2011) (Sanatçı izniyle)



Görsel 137, Osman Hamdi Bey, "Rüstem paşa Camii Önünde", 210 x 120 cm, Tuval Tuval Üzerine Yağlı Boya, Devlet Resim H. Müzesi İstanbul, (1905)

Genco Gülan'ın (Görsel 137) "*Rüstem Paşa Cami Önündeki*" performansı Osman Hamdi Bey'in 1905 yılında yaptığı kendi portresine bir gönderme niteliği taşımaktadır. Sanatçının bir zamanın Osmanlı dönemi ve Doğulu tek Oryantalist sanatçı Osman Hamdi'nin kılığına girerken kullandığı parçaları incelediğimizde; cübbe yerine işçi tulumu giymiş olması, elinde tespih yerine metre tutması, geçmişe gönderme yapan güncel bir yorum üretir. Sanatçı caminin yapılışındaki mimari deha yâ da günümüz işçisi anlayışına gönderme yapar gibi duruyor. Bu tür performansların günümüz sanatçılarına daha uzun süre ilgisinde olacak gibidir. (Acar, 2011)

Yrd. Doç. Dr. Ayfer Uz ve Doç. Dr. Nurbiye Avrasya, Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi'nde (2018) ele aldıkları makalede Nancy Atakan'dan alıntılayarak yeni resim sanatı kuşağının 1980'lerden sonraki arayışlarındaki ortak özelikleri şöyle belirtmişlerdir;

- *Güçlü sanat kuramlarının varsayımlarını yıkmak*
- *Sanat nesnesinin önemini ve sanatın alınan- satılan bir mal olması düşüncesini azaltmak*
- *Algılama sınırlarını zorlamak*
- *İmge ve dil arasındaki ilişkileri irdelemek*
- *Sanat kavramını estetikten ayırmak*
- *Süreç/ürün ilişkisini sorgulamak*
- *Galeri/müze/sanat/dergisi sistemine bir alternatif geliştirerek sanat yapıtlarını yaygınlaştırmak için yeni yollar bulmak*
- *Sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırmak*
  (Uz & Avrasya, 2018: 3)

Genco Gülan gibi sanatçılarımızın güncel işleri farklı birçok çalışmanın çıkış noktası olmuştur. Bu bağlamda günümüz dijital sanatçılarından Cihan Engin'in "*Cyberpunk Art*" tarzında yaptığı Osman Hamdi Bey'in (Görsel 140) "*Kaplumbağa Terbiyecisi*" çalışmasının dijital yorumu, tasarım ve hayal gücünün sınırlarını zorlayarak Oryantalist etkiye yeni bir bakış getirmiş gibidir.



Görsel 138, Cihan Engin, Cyberpunk Art
"Kaplumbağa Terbiyecisi", Dijital (Sanatçı izniyle)

2000'li yılların sonlarına doğru Türk Resim sanatında sanat tarihçilerinin de ilgisini çekmiş olan Oryantalist resimler sanat piyasasının ve özellikle 1980'lerden sonra koleksiyonerlerin ilgisiyle yeni resimlerin yâ da röprodüksiyon çalışmaların artışına sebep olmuştur. Buna bağlı olarak yakın tarihimizde "Sabancı (2002), İstanbul Modern (2004), Pera (2005)" (Coşkun, 2019: 241) gibi değer gören müzelerimiz açılmıştır. Bu müzelerimiz önemli koleksiyonların yanında uluslararası ilişkilerin geliştirilmesi sayesinde dikkat çekici sergilere ev sahipliği yapmışlardır.

"Pera Müzesi" (Tate Britain ve British Council desteğiyle, 2008 – 2009) "*Doğu'nun Cazibesi*", "Sabancı Müzesi (25 Nisan 2013) "*Oryantalizmin 1001 Yüzü"*[14] (Coşkun, 2019: 241) gibi sergiler sadece resim sanatı alanında bir doygunluk yaşatmıyor aynı zamanda

[14] "Oryantalizmin 1001 Yüzü" sergi hakkında bilgi için bkn. www.sakipsabancimuzesi.org

bilimsel açıklamaların sunulduğu, videoların, kitapların ve katalogların da yer aldığı kapsamlı ses getiren çalışmalar olmuşlardır.

Sabancı Müzesi'nin düzenlediği "Oryantalizmin 1001 Yüzü" sergisi 2013 yılında oryantalizm kavramını sadece resim sanatı üzerinden değerlendiren bir sergi olmaz. Bu sergi, Oryantalizm kavramının kökenini araştıran, dünya ölçeğinde eserler sunan, fotoğraf, moda, Avrupa mimarisinin Osmanlı dönemi etkilerine kadar birçok alanda eserin sergilendiği önemli ve kapsamlı bir girişimdir. 19. yüzyıl etkileriyle yapılan birçok eserin Batı ile Doğu arasındaki etkileşimlerini içerisinde barındıran bir sergi olması sebebiyle de ayrıca önemlidir. Bu sergiye yönelik aşağıda sunulan eserler oryantalizmin günümüzde ilgiyi yitirmediğinin içerisinde belki de en önemli kanıtıdır.



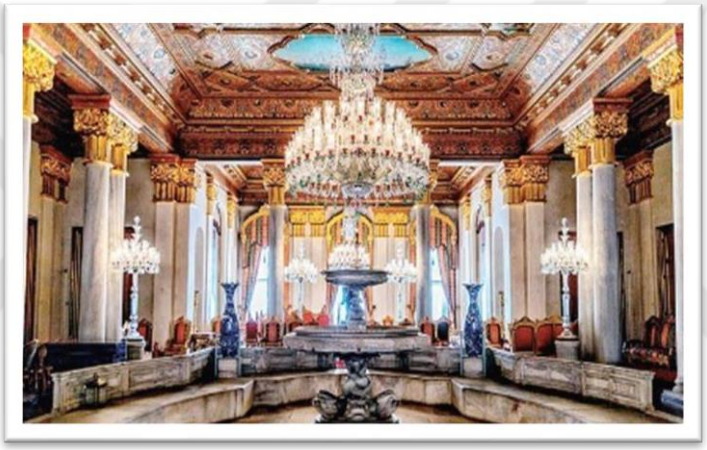
Görsel 139, Pierre Loti'nin Rochefort Sur Mer'deki evinin içinden görünüm



Görsel 140, Pierre Désiré Guillemet, "Halayık" (1873)



Görsel 141, Avrupa pazarı için üretilmiş
Doğu konulu dekoratif objeler, 19. yüzyıl



Görsel 142, İstanbul, Beylerbeyi Sarayı Havuzlu Salon



Görsel 143, Avrupa pazarı için üretilmiş
Doğu konulu dekoratif tabak, 19. Yüzyıl

Türk Resminin çağdaşlık ve modernlik anlamında uluslararası galeri ve sergilerinde kendini göstermesi bir yana ülke içerisinde ulusal ve çağdaş Türk Resminin de yeni anlayış ve yorumlarını en canlı haliyle yaşatılabilmesini sağlayan girişimlerden biri İstanbul Bienalleri[15] olmuştur. Bu bağlamda etkilerini belki de sadece Avrupa resim sanatı anlayışı çerçevesindeki bakışla hissettiğimiz Oryantalizm kavramının ortaya çıkışından bu yana Avrupalı Oryantalistlerin resimlerde birçok kez işlenen konular arasında ve Osmanlı İmparatorluğunun da başkenti olması sebebiyle İstanbul günümüzde hala Batılı ve Doğulu sanatçılar tarafından önemsenmektedir. İstanbul'un Türk Resim sanatında tarihi ve kentsel bakımından da işlendiğini görmekteyiz. Bu bağlamda özelikle İstanbul Türkiye'de uluslararası sanata ev sahipliği yapan İstanbul Bienalleri'nin mekân olarak da önemli yer tutmaktadır. İstanbul Bienalleri'nin ilki 1987 yılında, en sonuncusu ise, 16. İstanbul Bienali olarak "Yedinci Kıta" ismiyle 2019'da "MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi", "Pera Müzesi" (Örer, 2019: 12-15) ve Büyükada'da gerçekleşmiştir. İstanbul Bienalleri'nin birçok kurumun da desteğiyle sürdürülen ve uluslararası sanat çalışmalarına ev sahipliği aktif olarak sürdürülmektedir. Hiç şüphesiz Oryantalizmin doğuşuyla birlikte kendini gösteren tarihi bir yer olma özelliği taşıyan İstanbul, Türkiye'nin sanat alanında aktif bir şehri olması özeliğiyle büyük öneme sahiptir. Şehrin önemli tarihi mekânları Bienal sergileri için seçilirken bu durum, bir yandan çağdaş işlere gölge düşürüyor gibi eleştiriler doğmasına yol açar. Küratörlerin seçtikleri mekânlar konusunda bir tartışma yaratmış ve mekânların büyük zıtlık taşıdığına yönelik eleştiriler almıştır.

> *"Her ne kadar özellikle son bienalde bu mekân sorunu çözümlenme yoluna girmişse de gerek mekân seçimi gerekse sanatçılar ve işlerin yapısı olarak daha "egzotik", oryantal bir hava beklendiği açık."* (E. Kafkas, 2008: 34)

[15] Bienal: İki yılda bir düzenlenen, farklı türdeki sanat etkinliğidir. Birkaç ay süren, seçilen bir konu çevresinde toparlanan eserlerin toplu gösterimi dünyanın birçok ülkesinde düzenlenir. (https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/219614)



Görsel 144, Ayna Irina Kilisesi

Görsel 145, Laura Vickerson, *"Velvet" İstanbul Bienali* (1997)

Görsel 146, Ugo Rondinone, *"When the sun goes down end moon comes up"*, 6.İstanbul *Bienali* (1999)

Gül Yücel ve İlke Ciritci'in "Uluslararası İstanbul Bienali (1987-2019) Sergi Mekânları" makalelerinde yer verdikleri Ayşe Azman'ın (2012) İstanbul Bienalleri ve mekân seçimi ile ilgili görüşü Bienallere genel bakışı netleştirecek bir açıklama özeliği taşımaktadır.

> Ayşe Azman'a göre; "*İstanbul'un Doğu-Batı dikotomisi çerçevesinde 'arada kalan' kimliğine yapılan vurgular kentin tarihsel geçmişine ve bugününe gönderme yapmaktadır. Bu durum özellikle sergilerin gerçekleştirileceği mekânlar seçilirken yapılan tercihlerde ortaya çıkmaktadır. Bizans-Osmanlı döneminden kalan mekân ve mimari eserler tarihsel miras bağlamında düşünülmekte, Cumhuriyet dönemini temsil eden yapı ve binalar ise modernlik, yerel modernlikler, çoğul modernlikler gibi günümüzün geçerli kavramlarıyla eklemlenmektedir. Bienallerin değerlendirilmesinde İstanbul, çağdaş sanatın merkezi olarak kabul edilmesine karşın henüz ne kentin, ne de Türk sanatının yeterince "uluslararasılaşmadığı" yönündeki serzenişler de düşünsel anlamda modernlik paradigmasının hâlâ geçerli olduğunu göstermektedir."* (Yücel & Ciritci, 2019: 87)



Görsel 147, Piotr Ukla´nski, ABD, isimsiz (Doğunun Vaatleri IV), Yedi Kıta Bienali (2019)



Görsel 148, Max Hooper Schneider, "*Bir Karpuz Kafaya Dönüşmek*", Yedi Kıta Bienali (2019) (Sanatçının halk geleneklerinden etkilenerek yapmış olduğu eserdir.)

Bienallerin geneline bakıldığında sadece uluslararası bir sanat etkinliği olmadığı, Batı ve Doğu düşüncesini harmanladığı, konular, şehir, kültür ve toplumsal yapı ile harmanlanan düşünsel ve sanatsal etkiler taşıdığı bir gerçektir. İstanbul tarihi mekân algısı yanında birçok medeniyete ev sahipliği yapan konumu itibariyle de önemlidir. Türk Resim sanatında oryantalist etkiler Türk Resminde bir dönemi içerdiği gibi göndermelerle kurulan sanat anlayışlarının türediği bir dönemi de kapsamaktadır. Günümüzde güncel sanatın örneklerini gördüğümüz resim sanatında bu izleri saptamak mümkün olurken birebir oryantalist resme rastlamak zordur.

Günümüz Türk sanatında birçok farklı objenin de kullanılabiliyor olması bir yana; sorun, gündem, siyaset, ekonomi, kadın vb. konuların işlendiği yorum aşamasında ise sanatçının gerek geçmişi örneklendirerek ve kendinden de bir şeyler katarak aktif olduğu resim sanatında çağdaşın ve modernin birleşimi görülmektedir. Bu bağlamda güncel olanı yeniyi geliştirmenin, üretmenin heyecanıyla işlerin yapılması dikkat çekmektedir. Oryantalist bir yorum eklenmesi o sanatçıyı oryantalist yapar mı?

İpek Duben "*Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi"*nde yayımlanan makalesinde (Mart, 1984) Osman Hamdi Bir Oryantalist midir? Sorusunu sorarak önemli bir açıklamada bulunmuş ve oryantalizm etkisiyle yapılan eser ve bu eseri üreten sanatçı kavramının çözümlenmesi konusunda önemli bir yargıda bulunmuştur. Duben; Batıya olan hayranlık doğrultusunda Türk resim sanatında ortaya konan eserlerin her anlamda farklı aşama ve sonuçlar içerebileceğini de vurgulamıştır. "*Madalyonun iki yüzü olduğuna göre*" (Duben, 1984: 132) cümlesi Oryantalist eser üretimin sadece etkilenmeyle olmayacağını vurgularken, günümüz sanatçılarının yorumları ya da göndermelerinin onları oryantalist sanatçı yapmaz çıkarımına ulaştırır. Bu bağlamda Oryantalizm kelime anlamını yitirebilir hatta özelliğini kaybetme aşamasına gelebilirdi. Duben, bunu Oryantalizm gibi güçlü bir kavram üzerinden yapmanın hem kavramın içeriğine hem de dönemin sanatçısına haksızlık olacağı kanısında olduğunu belirtmiştir.

Oryantalizm; bir düşünce, bir üslup, bir tutum ve bir dönem olarak sanatı tarihsel bağlamda dünyayı etkilediği gibi, Türk Resim Sanatını da etkilemiştir. Oryantalizmin günümüz sanat düşüncesine etkisi ise bu araştırma kapsamında örneklenen günümüz sanat pratiklerinde kendini göstererek varlığını kanıtlamaktadır.

SONUÇ

Oryantalizm kavramı Doğu'nun her halini kavrayan büyük bir anlam bütünlüğüyle karşımıza çıkmaktadır. Belirgin anlamda 17. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar süren Oryantalist resim sanatının, gelişim aşamalarında birçok evre olduğunu ve bu evrelerin gerek Avrupa'da gerekse Türk Resim sanatında farklı süreçlerde, farklı yaklaşım ve değişimlere uğradığını gördük.

Avrupa Rönesans, Rokoko, Barok gibi farklı evrelerden geçerken, Avrupa resim sanatındaki konu ve içeriklerin sürekliliği, sanatçıların Krallık ve Burjuva kesimi tarafından baskıya maruz kaldığı bir süreçten geçmeleri büyük bir buhran evresine girilmesine sebebiyet vermiştir. Sanatçı bakışın ve düşüncenin farklı arayışları, Osmanlı ve Avrupa arasında siyasi anlaşmalar, savaşların getirdiği sonuçlar, daimi kurulan elçilikler, sanayinin gelişmesi, demir yollarının yapılması, Napolyon'un Mısır seferi gibi birçok sebebin dönem içerisinde kendini göstermiş olması, Oryantalist resim tarzının oluşması ve yayılmasına hız kazandırmıştır.

Türk Resminin temellerini oluşturan minyatür resmine bakıldığında, İslami bakış açısı içerisinde geleneksel yerini koruduğunu, gölge, ışık, renk gibi resmin temel öğelerini oluşturan olguların minyatür geleneğinin kabul edildiği ve bu doğrultuda uzun dönem minyatür sanatının etkilerinin sürdüğü görülmektedir. Minyatür resmi içerisinde farklı konuların ve yeni oluşumlar sürdürülürken Oryantalist resim tarzından da etkiler diyebileceğimiz daha egzotik konu ve figürlerin görüldüğü de olmuştur. Bu bağlamda üretilen minyatür resimleri kısıtlı da olsa geleneksel yapıdan çok da uzaklaşılmamıştır. Türk Resminde birçok nakkaşın perspektiften uzak, kesinlikle belge niteliği taşıyan kültürel birikimler içeren ve dönemi anlatan çizimleri ve kitapları mevcuttur. Türk Resmindeki bu geleneksel yaklaşım uzun süre kendisini korumuş, Minyatür sanatçıları resim sanatı anlayış ve dönemleri içerisinde ayrıca yer edinmiştir. Fakat zamanla geleneksel Türk Resmindeki kısıtlamaların modern olana yönelimi ve çağdaş olanı görmeyi engellediğini görürüz. Diğer taraftan, Avrupalı ressamların Osmanlı İmparatorluğundaki gezileri yâ da yakın doğu kültürlerinden esinlenerek belirledikleri oryantalizm konulu resimleri çok önemli yer tutmaya başlamıştır. Avrupa elçiliklerinin Osmanlı sınırları içerisindeki sürekli oluşlarıyla birlikte gelen desinatörlerin yer alması oryantalist ve egzotik (ilkel) olan doğu hakkında bilgi taşıdığı gibi yeni açılımlar sağlanması yönündeki gelişmeler hem Türk Resmini hem de Avrupa resmini etkilemiştir.

Türk Resminin 19. yüzyıl ilk çeyreğinden sonra yoğunlaşan Doğu-Batı siyasi ilişkileri ile birlikte konuları yönüyle sadece doğuyu resmeden Avrupalı sanatçının egzotik, heyecan verici, hayal edilmeye müsait ve belki de sanatın eleştirel yönüne tutunarak yaptıkları resimlerde azalma görülmüştür. Oryantalizm konulu resimlerin ivme yaptığı süreçte Türk Resminde bulunan Nakkaş resim kültürü olan Minyatür resmi bir dönem Avrupa resmi ile aralarındaki teknik ve konu farklılıkları sebebiyle ilgi çekmiştir. Belki de, çağdaşa yönelik sadeliğin izlerinin içerisinde Batı sanatçısının klasik resim üslubuyla yaptığı resim bu yönüyle hiç bu kadar eleştiriyle karşı karşıya kalmamıştı. Çünkü Türk Resminde kültürel bağların olduğu İslami bir anlayış (dini inanç) içerisinde resmedilen konular önemliydi ve Osmanlı padişahı, saray, kutlama gibi kendi konularına yer veren, süsleme amacıyla da resmedilen resimler ön plandaydı. Bu durumun aksi olan Avrupa resminde ise, geleneksel resim anlayışı içerisinde, dini inanç kısıtlamaları olmadan her şeyi resmeden ve konusu dönemine göre değişen ve pazar alanı oluşmuş bir resim kültürü hakimdir.

Günümüz Türk Resminde kabul gören düşünce ise; Batı kökenli resim sanatı temelleri ile birlikte işlenen konuların daha çok göndermelerle kurularak, belki de harmanlama üslubuyla yeniye dönüşmesi ile çağdaş olana varmak isteyen bir doğrultudadır. Sanatçı ve çevresinin istek, yönelim, yeniyi aktarma, olmayanı üretme gibi anlayışlarla evrensel boyutlarıyla var olmayı sürdürecek olan Oryantalist resim tarzı Türk sanatçısının kendi yorumsal resim tarzında, özgünlüğüyle, performansıyla, gündemi ve günceli aramanın yoluyla varlığını sürdüreceğini düşünmekteyim. Fakat şu kesin ve büyük bir gerçektir; Oryantalizmi (Doğu bilimi) şarkiyatçı bakış açısından kurtaran Osman Hamdi Bey gibi önemli, tek Doğulu Oryantalistin emeği ve çabası büyüktür.

Türk Resim sanatının modern ve çağdaş olana yönelimiyle birlikte, Akademik eğitim süreçlerinin getirdiği yenilik ve çağdaş sanat anlayışlarının Oryantalist resmin tarihsel bir süreç olarak görülmesini ve bir dönemi ifade ettiğini netleştirmiştir. Bu bağlamda Klasizm, Romantizm, Oryantalizm, Empresyonizm, Kübizm, Soyut resim gibi dönemlerin modern anlayış içerisinde birbirini tekrarlayan konu ve tarzları sanatçının özgünlüğüne bırakılmış, zamanla da sanatçının kendi kültürel birikim ve eğitimiyle şekillenen bir yapıyla kendini göstermiştir. Günümüz Türk Resminde Oryantalist konuların sadece çağdaş yorumsal şekilde ele alındığını söylemek yâ da etki anlamında göndermelerin yapıldığı büyük bir harmanlama olgusunun varlığından bahsetmek mümkündür.

Sonuç olarak; Oryantalizm vazgeçilemeyen bir düşünce, tutum ya da üslup olarak günümüzde de sanat piyasası ve koleksiyonerlerin vazgeçilmez tercihi konumundadır. Ayrıca bu araştırma ile ortaya konmuş olduğu gibi, oryantalist düşünce günümüz sanatında bir fotoğraf karesi, performans, yerleştirme vb. günümüz farklı sanat pratikleri içinde varlığını koruyarak kendini hissettirmektedir.

REFERANSLAR

Kitaplar:

Başkan, Seyfi. (2014). ***Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim***, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Berk, Nurullah. (1972). ***İstanbul Resim ve Heykel Müzesi***, İstanbul: Akbank Yayınları.

Duben, İpek. (2007). ***Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950***, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Demirsar, V. Belgin. (1989). ***Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler***, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Eroğlu, Özkan. (2015). ***Türkiye'de Resim Sanatı***, İstanbul: Tekhne Yayınları.

Germener, Semra. (2008). ***Oryantalistlerin İstanbulu***, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Germener, Semra veİnankur, Zeynep. (1989). ***Oryantalizm ve Türkiye***, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Gombrich, Ernst H. (1998). **Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hauser, Arnold. (2006). ***Sanatın Toplumsal Tarihi 1/ Tarih Öncesi Dönem, Ortaçağ, Rönesans, Maniyerizm, Barok***, Ankara: Deniz Kitabevi.

İpşiroğlu, Mazhar Ş. ve Eyüboğlu, Sabahattin. (1972). ***Avrupa Resminde Gerçek Duygusu***, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Kagan, S. Moissej. (2008). ***Estetik ve Sanat Notları***, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Kollektif. (2010). **Hoca Ressamlar Ressam Hocalar,** İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Lockman, Zachary. (2012). ***Hangi Ortadoğu? Oryantalizm- Tarih- Siyaset***, İstanbul: Küre Yayınları

Mutlu, Belkıs. (1977). ***Batı Sanatında Biçimlenme ve Doğu Akdeniz***, İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.

Öndin, Nilüfer. (2011). ***Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950),*** İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Said, W. Edward. (1998). ***Oryantalizm***, İstanbul: İrfan Yayınevi.

Tansuğ, Sezer, (1979). ***Örneklerle Türk Resim Heykel Sanatı***, İstanbul: Reyo Basımevi.

Tollu, Cemal. (1967). ***Şeker Ahmet Paşa***, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Tezler:

Baloğlu, H. Avni. (2012). ***Şeker Ahmet Paşa'nın Sanatı ve Sanatçı Kişiliği***, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Döngel, Z. Asiye (2006). ***Günlük Yaşam Resmi***, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara,

Eğribel, İ Ertan. (1990). ***Resim Sanatı ve Türk Resminde Batılılaşma Eğilimleri***, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Erengezgin, Yasemin. (2002). ***Doğu ve Sanatının Batı Plastik Sanatlarına Etkisi***, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

E. Kafkas, Yasemin. (2008). ***Plastik Sanatlarda Yeni Oryantalizm***, (Yayımlanmamış Sanatta Yerlilik Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Harmankaya, Hatice. (2010). ***Osmanlı Dönemi Oryantalist Resimlerde Görülen Kadın Figürleri ve Giyim Özellikleri***, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Sarp, H. Özgür, ***Günümüz Resim Sanatında Post Osmanlıcılık ve Arabesk Kültür***, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Şimşek, Serap. (2010). ***1928-1938 Yılları Arasında Türk Resminde Modernizm Arayışları,*** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yetik, Semra. (2009). ***20. ve 21.Yüzyıllarda Türk Resim Sanatında Tekstil Etkisi***, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Yücel, Gülsüm. (1998.) ***Oryantalist Resimlerde Doğu Tekstilleri***, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Makaleler:

Acar, Ali.ve Aydın, Habib. (2017). ***Arap Baharı Üzerine Oryantalist ve Marksist Değerlendirmeler***, Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, C.22, S.2, s.511-524.
https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1004614

Alkan, Ufuk.ve Kahraman M. Emin (2017). ***Hüseyin Avni Lifij'in Kurtuluş Savaşı Temalı Resimlerinin İkonolojikVe İkonografik İncelenmesi***, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, cilt.10, ss.240-252.

Aytaç, Ahmet. (2012). ***Oryantalist Ressam Jean-LéonGérôme'nin Tablolarında Tasvirlenmiş Türk El Dokumaları***, Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi, * Cilt: 4 * Sayı: 13 * Kış, 2012.
https://arastirmax.com/tr/system/files/dergiler/25822/makaleler/4/13/arastrmx_25822_4_pp__8.pdf

Azman, Ayşe. (2012). ***Oryantalistlerin İstanbul'undan Bienalin İstanbul'una***, Sosyoloji Dergisi, 3. Dizi, 24. Sayı, 2012/1, 183-207
https://cdn.istanbul.edu.tr/file/1CD58DF90A/7BDF639EA88E4DC599E223BC37090D9A?doi=

Bal, Ali Asker. (2010). ***Oryantalist Resimde Bedenin Kolonileştirilmesi Bağlamında "Türk Hamamı" İmgesi***, ActaTurcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, II/2, "Kültür Tarihimizde Hamam",13-23.
https://docplayer.biz.tr/18830966-Oryantalist-resimde-bedenin-kolonilestirilmesi-baglaminda-turk-hamami-imgesi.html

Başkan, Seyfi. (2008). ***Son Dönem Osmanlı Resminde Figüratif Anlayış ve Tarih Yorumu***, Erdem -Atatürk Kültür Merkezi Dergisi- Sayı:51-2008 Issn:1010-867-X
https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/670780

Bayrakal, Sedat. (2018). ***Bir Osmanlı Aydınının 105 Yıl Önce Kaleme Aldığı İlk Sanat Tarihi Kitaplarından: Mübeccel Hazineler***, Sanat Tarihi Dergisi Cilt: XXVII, Sayı: 2 Ekim 2018
https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/564228

Coşkun, Zeki. (2019). ***Oryantalizm, Edward Said ve Sanat Tarihinde Değişimler***, Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi ISSN: 2587-2621 Volume 3 Issue 2, July 2019.
https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/768424

Çakır, Filiz. (2007). ***Oryantalist Ressamların Yapıtlarında Dokuma/Şark'ın Gizemli Örtüleri***, Dünya Sanatı Dergisi Sayı: 44 / Bahar 2007.

Dalkıran, Ahmet. (2012). ***On Yedinci Yüzyıl Osmanlı Minyatürlerinde Sıra Dışı Bir Eğilim: Müstehcenlik***, İdil Dergisi 10.7816/idil-01-05-08
http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1354566133.pdf

Germeç, Umut. (2018). ***Batılılaşma Yönünde Türk Resim Sanatının Estetik Bağlam Sorunu***, Ulakbilge10.7816/ulakbilge-06-29-04
http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1539216254.pdf

İnankur, Zeynep. (2003). ***Geçmiş ile Geleceği Birleştiren Değerler***, *Sayı:74-2003* www.antikalar.com – Antik A.Ş. Yayınları --Antik&Dekor Dergisi --Sayfa :104 Marmara Ü. Kütüpahanesi

İnankur, Zeynep. (1989). ***En pahalı Oryantalist John Frederick Lewis***, Antik Dekor sayı; 3, 1989, s.102-104.

Köse, Meryem ve Küçük, Meryem. (2015). ***Oryantalizm ve "Öteki" Algısı***, Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi Cilt/Volume: I, Sayı/Issue: 1, Yıl/Year: 2015, ss. 107-127. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/197543

Müftüoğlu, M. Orkun. (1993). ***XIX. Yüzyıl Türk Resim Sanatı ve Biçimsel Sorunları***, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1993. s.444 https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28977

Ö. Adanır, Elvan.ve İleri, Berna. (2013). ***Oryantalist Resimlerde Türk Halıları***, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi Yaz 2013, Sayı 10: 71-80 https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203740

Özyiğit, Halit. (2017). ***Enteriyör/İç Mekân Ressamı Şevket Dağ'ın Katıldığı Sergiler ve Eleştiriler,*** TurkishStudies ISSN: 1308-2140. https://turkishstudies.net/DergiTamDetay.aspx?ID=12145

Papila, Aytül. (2007). ***Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı***, Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192618

Şen, Emre ve Gürpınar, Fatma. (2019). ***Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi***, Ulakbilge, 42 (2019 Kasım): s. 875–891. doi: 10.7816/ulakbilge-07-42-10. http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1577568497.pdf

Şimşek, Hatice. (2014). ***Ressam Şevket Dağ'ın Hayatı ve Sanatına Genel Bir Bakış***, ART-SANAT 2/2014 https://cdn.istanbul.edu.tr/file/1CD58DF90A/F879EB73DAB24CB7B36A097501EB42D3?doi=

Uz, Ayfer ve Uz, Nurbiye. (2017). ***Türkiye'de 1980'li Yıllarda Değişen Sanat Anlayışı ve İlk Kavramsal Sanat İzleri (Bedri Baykam ve Sarkis)***, Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD) EurasianJournal of Researches in SocialandEconomics (EJRSE) ISSN:2148-9963 https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/591309

Yönsel, Mahpeyker. (2019). ***Shirin Neshat'ın Özgürlüklerini Düşleyen Kadınları***, İdil, 57 (2019 Mayıs): s. 587-596. doi: 10.7816/idil-08-57-05 http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1555615336.pdf

Yücel, Gül ve Ciritci, İlke. (2020). ***Uluslararası İstanbul Bienali (1987-2019) Sergi Mekânları***. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 10 (21), 86-100. DOI: 10.16950/iujad.722296

Bildiriler:

Germener, Semra. (2006). ***Oryantalizm ve Osmanlı Modernleşmesi***, Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, İstanbul 2007.
http://isamveri.org/pdfdrg/D169367/2006/2006_GERMANERS.pdf

Baloğlu, Hüseyin Avni. (2004) ***Üsküdarlı Ressam Süleyman Seyyid***, Üsküdar Sempozyumu II Bildiriler Cilt 2 Üsküdar Belediye Başkanlığı Üsküdar Araştırmaları Merkezi Yayın No: 16. ISBN Cilt 2: 975-92019-6-8. Mart, 2005 İstanbul.

İnternet Referansları:

Yılmaz, Nalan. (2011). ***Hüseyin Zekai Paşa***,
http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=0&articleID=863&bhcp=1

Kolektif. (2016). ***İpek Duben Yazı ve Söyleyişileri 1978-2010***, 2016 SALT/Garanti Kültür AŞ (İstanbul) ISBN: 978-9944-731-49-2.
https://saltonline.org/media/files/ipek_duben_yazi_ve_soylesileri-1978-2010-scrd.pdf

Pera Müzesi, ***Osman Hamdi Bey Öğretmen Rehber Kitapçığı***
https://www.peramuzesi.org.tr/Images/pdf/ogretmen-kitapcik/osman-hamdi.pdf

Yedinci Kıta (2019***) 16. İstanbul Bienali, Rehber***. ISBN 978-605-5275-69-3

https://bienal.iksv.org/i/assets//bienal/document/16b_guide_lowres.pdf

Dergiler:

Kolektif. (1989). Mimar Sinan Resim Heykel Müzesi 50.Yıl, Sayı :3

REFERANS-GÖRSEL LİSTESİ

1. Germener S.-İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye " 1989. (s.10)
2. https://www.sanatabasla.com/2017/04/fatih-sultan-mehmet-sultan-mehmet-ii-gentile-bellini/ (02.03.2020)
3. Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989, (s.15)
4. Aktepe Şöhret. "Oksidentalist Bakış Açısı İçinde Oryantalizmin Tekstil ve Modaya Yansıması" 2013, (s.215) https://gallerix.org/storeroom/1622466269/N/13321682/ (15.04.2020)
5. Aktepe Şöhret. "Oksidentalist Bakış Açısı İçinde Oryantalizmin Tekstil ve Modaya Yansıması" 2013, (s.216)
6. Aktepe Şöhret. "Oksidentalist Bakış Açısı İçinde Oryantalizmin Tekstil ve Modaya Yansıması" 2013, (s.216)
7. https://pixels.com/featured/choosing-the-favourite-giulio-rosati.html (15.04.2020)
8. Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye",1989, (s. 69)
9. Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989, (s. 156)
10. http://www.antikalar.com/osman-hamdi-bey-jean-leon-gerome (17.04.2020)
11. http://www.leblebitozu.com/osmanli-istanbulunun-resmini-yapan-19-yabanci-ressam/
12. http://www.leblebitozu.com/osmanli-istanbulunun-resmini-yapan-19-yabanci-ressam/
13. https://fineartamerica.com/featured/the-serpent-charmer-jean-leon-gerome.html (20.04.2020)
14. https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gerome-jean-leon/jean-leon-gerome-hali-tuccari-5097/ (20.04.2020)
15. https://www.arthipo.com/tr-tr/jean-leon-gerome-harem-havuzu.html (20.04.2020)
16. https://www.gzt.com/mecra/doguyu-resmetmek-3429856 (21.04.2020)
17. https://fr.wikipedia.org/wiki/Narcisse_Berch%C3%A8re (27.07.2020)
18. Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989, s.98)
19. Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989, s.108)
20. https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-f/fromentin-eugene/eugene-fromentin-cezayirde-sahin-avi-av-7339/ (30.07.2020)
21. Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989, (s.115)
22. Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989, (s. 122)
23. Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989, (s.123)
24. https://en.wikipedia.org/wiki/Mari%C3%A0_Fortuny#/media/File:El_venedor_de_tapissos.jpg (21.04.2020)
25. Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989, (s. 124)
26. Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989, (s. 126)
27. Beyaz Müzayede -Özel Koleksiyon Müzayedesi I.-Bölüm 1-10 Mayıs 2014, (s.280)
28. Beyaz Müzayede -Özel Koleksiyon Müzayedesi I.-Bölüm 1-10 Mayıs 2014, (s. 278)
29. Beyaz Müzayede -Özel Koleksiyon Müzayedesi I.-Bölüm 1-10 Mayıs 2014, (s. 294)
30. Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989, (s.100)
31. Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989, (s.103)
32. Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989, (s.106)
33. İstanbul (Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989, (s. 133)
34. Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989, (s. 134)
35. (Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989, s. 136)

36. (Germaner S. İnankur Z. “Oryantalizm ve Türkiye”, 1989, s. 138)
37. (Germaner S. İnankur Z. “Oryantalizm ve Türkiye”, 1989, s. 146)
38. (Germaner S. İnankur Z. “Oryantalizm ve Türkiye”, 1989, s. 148)
39. (Germaner S. İnankur Z. “Oryantalizm ve Türkiye”, 1989, s. 150)
40. (https://en.wikipedia.org/wiki/Salvatore_Valeri, 28.04.2020)
41. (Germaner S. İnankur Z. “Oryantalizm ve Türkiye”, 1989, s. 156)
42. (Germaner S. İnankur Z. “Oryantalizm ve Türkiye”, 1989, s. 159)
43. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Wilhelm_Richter_-_Distra%C3%A7%C3%A3o_do_sult%C3%A3o.jpg (28.04.2020)
44. (https://de.wikipedia.org/wiki/Edouard_Frederic_Wilhelm_Richter, (01.07.2020)
45. Beyaz Müzayede -Özel Koleksiyon Müzayedesi I.-Bölüm 1-10 Mayıs 2014, s.306
46. https://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Gabani#/media/File:Giuseppe_Gabani_-_Cavaliers.jpg (29.04.2020)
47. (Germaner S. İnankur Z. “Oryantalizm ve Türkiye”, 1989, s.110)
48. (Germaner S. İnankur Z. “Oryantalizm ve Türkiye”, 1989, s.112)
49. (Germaner S. İnankur Z. “Oryantalizm ve Türkiye”, 1989, s. 128)
50. (Germaner S. İnankur Z. “Oryantalizm ve Türkiye”, 1989, s. 130)
51. (Germaner S. İnankur Z. “Oryantalizm ve Türkiye”, 1989, s. 144)
52. (Germaner S. İnankur Z. “Oryantalizm ve Türkiye”, 1989, s. 162)
53. (Germaner S. İnankur Z. “Oryantalizm ve Türkiye”, 1989, s. 165)
54. (Germaner S. İnankur Z. “Oryantalizm ve Türkiye”, 1989, s. 171)
55. (Germaner S. İnankur Z. “Oryantalizm ve Türkiye”, 1989, s. 173)
56. https://tr.wikipedia.org/wiki/I._S%C3%BCleyman#/media/Dosya:SiegeOfViennaByOttomanForces.jpg04.03.2020
57. https://atauni.edu.tr/yuklemeler/b9605f75b474c0d43e88cde59431cbae.pdf 042020
58. http://www.tarihikadim.com/sabuncuoglu-serafeddin-ve-cerrahiyetulhaniyye/ 10.03.2020
59. https://tr.wikipedia.org/wiki/Matrak%C3%A7%C4%B1_Nasuh#/media/Dosya:Barbarossa_fleet_wintering_in_Toulon_1543.jpgyayın, 04.03.2020
60. (Ahmet Dalkıran, http://www.idildergisi.com, DOI: 10.7816/idil-01-05-08, s.118)http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1354566133.pdf tarih, 12.03.2020
61. Ahmet Dalkıran, http://www.idildergisi.com, DOI: 10.7816/idil-01-05-08, s.127, 128)http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1354566133.pdf tarih, 12.03.2020
62. Ahmet Dalkıran, http://www.idildergisi.com, DOI: 10.7816/idil-01-05-08, s.127, 128)http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1354566133.pdf tarih, 12.03.2020
63. http://altarmaket.com.tr/levni_kadin_figuru.htmltarih, 02.03.2020
64. http://altarmaket.com.tr/levni_kadin_figuru.htmltarih, 02.03.2020

65. http://proje.akdeniz.edu.tr/mcri/cedrus/3-2015/CDR_Jun2015_365to378.pdf yayın tarihi,2015 tarih, 02.03.2020
66. http://proje.akdeniz.edu.tr/mcri/cedrus/3-2015/CDR_Jun2015_365to378.pdf , tarih, 02.03.2020
67. https://docplayer.biz.tr/113373805-Hasan-riza-eserlerinde-gerceklik-duygusu.html tarih, (02.03.2020)
68. (Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989, s. 155)
69. (Germaner S. İnankur Z. "Oryantalizm ve Türkiye", 1989, s. 154)
70. https://tr.wikipedia.org/wiki/Surnamei_H%C3%BCmayun#/media/Dosya:Surnamei_H%C3%BCmayun_1-_Architects_parade.jpg yayın tarihi, 15.03.2020
71. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Osman_Hamdi_Bey ,Tarih,15.03.2020)
72. (MSGSÜ, "Hoca Ressamlar, Ressam Hocalar" (Sanayi-i Nefise'den MSGSÜ'ye Akademi Resim Hocaları Sergisi) Katolog bölümü, 99. Resim 11 Mart-24 Nisan 20 (10.03.2020)
73. http://gunesyilmaz.blogspot.com/2011/10/osman-hamdi-bey.html (23.03.2020)
74. https://core.ac.uk/download/pdf/38324477.pdf (23.03.2020)
75. http://gunesyilmaz.blogspot.com/2011/10/osman-hamdi-bey.html (29.03.2020)
76. http://gunesyilmaz.blogspot.com/2011/10/osman-hamdi-bey.html (29.03.2020)
77. https://core.ac.uk/download/pdf/38324477.pdf (01.04.2020)
78. http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/osman-hamdi-bey-abu-dabi-de/8586, (01.04.2020)
79. (Hatice Harmankaya, 2015, s. 771, "Osmanlı Dönemi Oryantalist Resimlerde Görülen Kadın Figürleri ve Giyim Özellikleri" Doi: 10.14486/IJSCS344))
80. (Hatice Harmankaya, 2015, s. 771, "Osmanlı Dönemi Oryantalist Resimlerde Görülen Kadın Figürleri ve Giyim Özellikleri" Doi: 10.14486/IJSCS344)
81. (Merve Köksal, "Saray Tablo Koleksiyonu'nun II. Abdülhamid Döneminde Geliştirilmesinin İncelenmesi", 2019, s.149)
82. (MSGSÜ, "Hoca Ressamlar, Ressam Hocalar" (Sanayi-i Nefise'den MSGSÜ'ye Akademi Resim Hocaları Sergisi) Katalog bölümü, 98. Resim 11 Mart-24 Nisan 2010)

83. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Osman_Hamdi_Bey__Naile_Han%C4%B1m_Portresi_,_Portrait_of_Naile_Han%C4%B1m_-_Google_Art_Project.jpg yayın tarihi: Yayın tarihi; 01.04.2020
84. (Merve Köksal "Saray Tablo Koleksiyonu'nun II. Abdülhamid Döneminde Geliştirilmesinin İncelenmesi", 2019, s.149)
85. (http://www.butundunya.com/pdfs/2016/05/109-113.pdf ,yayın tarihi 05. 2016, s.113)
86. (http://www.butundunya.com/pdfs/2016/05/109-113.pdf ,yayın tarihi 05. 2016, s.111)
87. (http://www.butundunya.com/pdfs/2016/05/109-113.pdf ,yayın tarihi 05. 2016, s.111)
88. (file:///C:/Users/xzx/Downloads/Seker_Ahmet_Pasanin_Sanati_ve_Sanatci_Ki.pdf Hüseyin Avni Baloğlu, 2006, s.126)
89. (file:///C:/Users/xzx/Downloads/Seker_Ahmet_Pasanin_Sanati_ve_Sanatci_Ki.pdfH üseyin Avni Baloğlu, 2006, s.114)
90. (file:///C:/Users/xzx/Downloads/Seker_Ahmet_Pasanin_Sanati_ve_Sanatci_Ki.pdf Hüseyin Avni Baloğlu, 2006, s.165)
91. (file:///C:/Users/xzx/Downloads/Seker_Ahmet_Pasanin_Sanati_ve_Sanatci_Ki.pdf Hüseyin Avni Baloğlu, 2006, s.134)
92. (file:///C:/Users/xzx/Downloads/Sonsuza_Dogru_Ucsuz_Bucaksiz_Bir_Yol_ve.pdf, s. 6, yayın tarihi, Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0001)
93. (file:///C:/Users/xzx/Downloads/Seker_Ahmet_Pasanin_Sanati_ve_Sanatci_Ki.pdf Hüseyin Avni Baloğlu, yayın tarihi; 2006, s.135)
94. (file:///C:/Users/xzx/Downloads/Seker_Ahmet_Pasanin_Sanati_ve_Sanatci_Ki.pdf Hüseyin Avni Baloğlu, 2006, s.169)
95. Merve Köksal "Saray Tablo Koleksiyonu'nun II. Abdülhamid Döneminde Geliştirilmesinin İncelenmesi",2019, s.145
96. Bilge Baş, "Osmanlı Estetiğinde Klasik Romantik Bireşimi Süleyman Seyyid" 2012, s.56,)
97. https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11729/1030/320432-2.pdf?sequence=4&isAllowed=y tarih, 10.05.2020
98. Bilge Baş, "Osmanlı Estetiğinde Klasik Romantik Bireşimi Süleyman Seyyid" 2012, s.73,)https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11729/1030/320432-

2.pdf?sequence=4&isAllowed=y tarih, 10.05.2020 (Raffi Portakal 2008 Sonbahar Müzayedesi 2. Bölüm, katalog No:187)

99. Antik A.Ş sergi salonu (Bilge Baş, 22 Şubat 2o11) (Bilge Baş, "Osmanlı Estetiğinde Klasik Romantik Bireşimi Süleyman Seyyid" 2012, s.75)https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11729/1030/320432-2.pdf?sequence=4&isAllowed=y tarih, 10.05.2020
100. Milli Saraylar Resim Koleksiyonu Sayfa 205 (Bilge Baş, "Osmanlı Estetiğinde Klasik Romantik Bireşimi Süleyman Seyyid" 2012, s.78)https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11729/1030/320432-2.pdf?sequence=4&isAllowed=y tarih, 10.05.2020
101. Kıymet Giray, Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara, Türkiye İş Bankası, s.148) (Bilge Baş, "Osmanlı Estetiğinde Klasik Romantik Bireşimi Süleyman Seyyid" 2012s.75,) https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11729/1030/320432-2.pdf?sequence=4&isAllowed=y tarih, 10.05.2020
102. Kıymet Giray, Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara, Türkiye İş Bankası, s.147) (Bilge Baş, "Osmanlı Estetiğinde Klasik Romantik Bireşimi Süleyman Seyyid" 2012, s.76,)https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11729/1030/3204322.pdf?sequence=4&isAllowed=y tarih, 10.05.2020
103. (Bilge Baş, "Osmanlı Estetiğinde Klasik Romantik Bireşimi Süleyman Seyyid"2012, s.109,)https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11729/1030/320432-2.pdf?sequence=4&isAllowed=y tarih, 10.05.2020
104. Bilge Baş, "Osmanlı Estetiğinde Klasik Romantik Bireşimi Süleyman Seyyid" 2012, s.112)https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11729/1030/320432-2.pdf?sequence=4&isAllowed=y tarih, 10.05.2020
105. Bilge Baş, "Osmanlı Estetiğinde Klasik Romantik Bireşimi Süleyman Seyyid" 2012, s.113)https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11729/1030/320432-2.pdf?sequence=4&isAllowed=y tarih, 10.05.2020

106. Bilge Baş, “Osmanlı Estetiğinde Klasik Romantik Bireşimi Süleyman Seyyid” 2012, s. 114) tarih, 10.05.2020 https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11729/1030/320432-2.pdf?sequence=4&isAllowed=y
107. http://www.antikalar.com/suleyman-seyyid-bey 10.09.2020 (Nalan Yılmaz,http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=0&articleID=863&bhcp=1) tarih,15.05. 2020
108. https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/fotodetay/79243/-tarih,15.05. 2020
109. https://twitter.com/tasvirsanatlari/status/1124968220585336835 tarih,15.05. 2020
110. https://tr.wikipedia.org/wiki/H%C3%BCseyin_Zekai_Pa%C5%9Fa tarih,15.05. 2020
111. Kaynak; Tanzimat’tan Cumhuriyete Türk Resmi, Sakıp Sabancı Müzesi Resim koleksiyonu Kataloğu, Sertifika No: 12055 sayfa, 34 https://sakipsabancimuzesi.org/sites/default/files/publication/pdf/Turk_Resmi.pdf tarih,15.05. 2020
112. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Sevket_Da%C4%9F.jpg 10.05.2020
113. Hatice Şimşek, Art Sanat 2, “Ressam Şevket Dağ’ın Hayatı ve Sanatına Genel Bir Bakış” 2014, s.327)https://cdn.istanbul.edu.tr/file/1CD58DF90A/F879EB73DAB24CB7B36A097501EB42D3?doi=
114. Halil Özyiğit “Enteriyör/İç Mekân Ressamı Şevket Dağ’ın Katıldığı Sergiler ve Eleştiriler” s.439)
115. Halil Özyiğit “Enteriyör/İç Mekân Ressamı Şevket Dağ’ın Katıldığı Sergiler ve Eleştiriler” s.441)file:///C:/Users/xzx/Downloads/ENTERIYOR_IC_MEKAN_RESSAMI_SEVKET_DAGIN%20(1).pdf
116. Halil Özyiğit “Enteriyör/İç Mekân Ressamı Şevket Dağ’ın Katıldığı Sergiler ve Eleştiriler” s.447)file:///C:/Users/xzx/Downloads/ENTERIYOR_IC_MEKAN_RESSAMI_SEVKET_DAGIN%20(1).pdf

117. file:///C:/Users/xzx/Downloads/ENTERIYOR_IC_MEKAN_RESSAMI_SEVKET_DAGIN%20(1).pdf kaynakça; Halil Özyiğit "Enteriyör/İç Mekân Ressamı Şevket Dağ'ın Katıldığı Sergiler ve Eleştiriler", s.413
118. kaynakça; Halil Özyiğit "Enteriyör/İç Mekân Ressamı Şevket Dağ'ın Katıldığı Sergiler ve Eleştiriler" s.416)file:///C:/Users/xzx/Downloads/ENTERIYOR_IC_MEKAN_RESSAMI_SEVKET_DAGIN%20(1).pdf
119. Halil Özyiğit "Enteriyör/İç Mekân Ressamı Şevket Dağ'ın Katıldığı Sergiler ve Eleştiriler" s.438)file:///C:/Users/xzx/Downloads/ENTERIYOR_IC_MEKAN_RESSAMI_SEVKET_DAGIN%20(1).pdf
120. Halil Özyiğit "Enteriyör/İç Mekân Ressamı Şevket Dağ'ın Katıldığı Sergiler ve Eleştiriler" s.439)file:///C:/Users/xzx/Downloads/ENTERIYOR_IC_MEKAN_RESSAMI_SEVKET_DAGIN%20(1).pdf
121. Halil Özyiğit "Enteriyör/İç Mekân Ressamı Şevket Dağ'ın Katıldığı Sergiler ve Eleştiriler" s.431)file:///C:/Users/xzx/Downloads/ENTERIYOR_IC_MEKAN_RESSAMI_SEVKET_DAGIN%20(1).pdf
122. http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1539216254.pdf tarih,28.06.2020
123. Ufuk Alkan & Mehmet Emin Kahraman, "Hüseyin Avni Lifij'in Kurtuluş SavaşıTemalı Resimlerinin İkonolojik ve İkonografik İncelenmesi"2017, s.246)http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt10/sayi48_pdf/3sanattarihi_arkeoloji_cografya/alkan_ufuk.pdf Tarih, 28.06.2020
124. Ufuk Alkan & Mehmet Emin Kahraman, "Hüseyin Avni Lifij'in Kurtuluş Savaşı Temalı Resimlerinin İkonolojik ve İkonografik İncelenmesi"2017, s.250) http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt10/sayi48_pdf/3sanattarihi_arkeoloji_cografya/alkan_ufuk.pdf Tarih, 28.06.2020
125. Ufuk Alkan & Mehmet Emin Kahraman, "Hüseyin Avni Lifij'in Kurtuluş Savaşı Temalı Resimlerinin İkonolojik ve İkonografik İncelenmesi" 2017, s.243)http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt10/sayi48_pdf/3sanattarihi_arkeoloji_cografya/alkan_ufuk.pdf Tarih, 28.06.2020 (Kaynak; Tanzimat'tan Cumhuriyete Türk

Resmi, Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu Kataloğu, Sertifika No: 12055 sayfa 101)

126. https://sakipsabancimuzesi.org/sites/default/files/publication/pdf/Turk_Resmi.pdf) Tarih, 28.06.2020
127. Tanzimattan Cumhuriyete Türk Resmi, Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu Katoloğu, Sertifika No: 12055 sayfa 100https://sakipsabancimuzesi.org/sites/default/files/publication/pdf/Turk_Resmi.pdf Tarih, 28.06.2020
128. https://tr.wikipedia.org/wiki/Nam%C4%B1k_%C4%B0smail tarih, 02.07.2020
129. http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1539216254.pdf 02.07.2020
130. http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1539216254.pdf 02.07.2020
131. https://www.pinterest.jp/pin/519391769515508141/ 02.07.2020
132. Yasemin Erengezgin Kafkas – (Plastik Sanatlarda Yeni Oryantalizm-2008-, s39)
133. Yasemin Erengezgin Kafkas (Plastik Sanatlarda Yeni Oryantalizm-- 2008, s40)
134. Sayfa 590http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1555615336.pdf 27.09.2020
135. Sayfa592 http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1555615336.pdf 27.09.2020
136. https://prounodasi.wordpress.com/2011/04/04/kravatli-adamin-maceralari/
137. https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-rustempasa-camii-onunde-11166/
138. https://www.bursasancak.com.tr/kultur-sanat/cihan-enginden-cyberpunk-kaplumbaga-terbiyecisi-h29860.html erişim tarihi 18.11.2020
139. https://sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/oryantalizmin-1001-yuzu erişim, 14. 10.2020
140. https://sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/oryantalizmin-1001-yuzu erişim, 14. 10.2020
141. https://sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/oryantalizmin-1001-yuzu erişim, 14. 10.2020
142. https://sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/oryantalizmin-1001-yuzu erişim, 14. 10.2020
143. https://sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/oryantalizmin-1001-yuzu erişim, 14. 10.2020

144. file:///C:/Users/xzx/Downloads/10.16950-iujad.722296-1174515.pdf 06.10.2020, kaynak sayfası.93
145. file:///C:/Users/xzx/Downloads/10.16950-iujad.722296-1174515.pdf 06.10.2020, kaynak sayfası.93
146. file:///C:/Users/xzx/Downloads/10.16950-iujad.722296-1174515.pdf06.10.2020, kaynak sayfası 93
147. https://bienal.iksv.org/i/assets//bienal/document/16b_guide_lowres.pdf11.10.2020
148. https://bienal.iksv.org/i/assets//bienal/document/16b_guide_lowres.pdf11.10.2020

ÖZGEÇMİŞ

1989 Malatyada doğdu. İlkokul ve Lise öğrenimini İstanbul'da tamamladı. 2014 yılı Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesiden mezun oldu. 2017 yılı Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi ÜSD kapsamlı Formasyon eğitimini tamamladı.

2014 yılında "Renklerin Sırrı" (Secret Of Colors) 45 çalışmayla ilk kişisel sergisini açtı.
2015 Erenköy RSHH. (AMAMTEM) Yıl Sonu Sergisine Resim alanında 30 öğrenci çalışmasıyla katılım sağladı.
2016 Uluslararası USB. AMATEM Kongre Sergisine Resim alanında 20 öğrenci çalışmasıyla katıldı.
2017 CKM. Resim, Seramik, Mozak Karma Sergisine (ANA) Resim alanında 10 çalışmayla katıldı ve düzenlemesini yaptı.
2018 KYK (Selimiye Yurdu) Resim, Ebru, Hat Sergisi Ebru alanında 35 öğrenci çalışmasıyla katılım sağladı.
2019 Hasan Ali Yücel K.M. 8 Mart Dünya Emekçi K.G. (Yaralarım Aşktan) (Düzenleyen: Harika Menteş) Resim Sergisine 2 çalışmayla Katıldı.
2019 Ressam Murat Havan (Hayal Et ve Yap) Kartal Belediyesi 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı Kutlamaları Workshop etkinliğine sanatçı olarak katıldı.
2020, PORTAKAL ÇİÇEĞİ (TEV. Destekli) "Bulaşıcı Olan İyiliktir" Uluslararası Plastik Artis Colony) Covit 19 destek projesi, resim alanında "Bir arada olanlar" adlı çalışmasıyla katıldı.
2020, Edirne Sanat Durağı Sanal Sergi resim alanında bir eserle katıldı.
2015 – 2020 yılarından bu yana birden fazla Toplum Eğitim Merkezinde eğitmenlik yapmaya devam etmektedir.
2019- 2020 yılları arasında devam etmekte olduğu Donkişot Sanat (Suadiye) online atölyelerinde sanat ve resim eğitmenliğini sürdürmektedir.
2020 Eylül ayında başladığı 60. Yıl İlk Öğretim Okuluda online Görsel Sanatlar Öğretmenliği görevini sürdürmektedir.
İletişim Bilgileri: