

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

TÜRK RESİM SANATINDA İSTANBUL GÖRÜNÜLERİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20076012 Hasan ÇEVİK

Danışman:

Prof. Aydın AYAN

İSTANBUL – OCAK 2010


Hasan ÇEVİK tarafından hazırlanan Türk Resim Sanatında İstanbul Görünüleri adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 10 / 02 / 2010

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

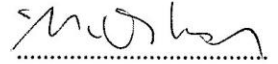
Jüri Üyesi : Prof.Aydın AYAN (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof.Erol BULUT (M.Ü.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Mustafa Orkun MÜFTÜOĞLU



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	IV
ÖZET	VI
SUMMARY	VII
RESİM LİSTESİ	VIII
1. GİRİŞ	1
2. KURULUŞ EFSANESİNDEN OSMANLIYA İSTANBUL	2
3. TÜRK MİNYATÜR RESİM GELENEĞİ	7
3.1. Minyatür Resmin Gelişimine Kısa Bir Bakış	7
3.2. Saray Nakkaşhanelerinden Çıkan İstanbul Görünümleri	10
4. TÜRK RESİM SANATINDA DUVAR RESMİ GELENEĞİ	13
4.1. Duvar Resminin Gelişimine Kısa Bir Bakış	13
4.2. Osmanlı Sanatında Barok Etkiler	14
4.2.1. Barok Sanat Nedir	14
4.2.2. Osmanlı Baroğu Nedir	16
4.3. Osmanlı Duvar Resmi Geleneği ve İstanbul Görünümleri	17
5. OSMANLI'NIN RESİM SANATINA BAKIŞI	25
6. OSMANLIDA BATILILAŞMA HAREKETLERİNİN BAŞLANGICI VE GENEL TÜRK RESİM SANATI EVRELERİ	27
6.1. Batılı Ülkelere Yapılan Elçilik Ziyaretleri	27
6.2. Yenilik Hareketlerinin Sembolü Askeri - Sivil Okullar ve Resim Dersleri	29
6.3. Erken Dönem Ressamları ve Asker Ressamlar Kuşağı	32
6.4. Yabancı Ressamların İstanbul Görünümleri	42

6.5. Tanzimat'ın İlanı ve 19.Yüzyıl İstanbulu'nun Görünümü	44
6.6. II. Meşrutiyet'in İlanı ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti	47
6.7. 1914 veya Çallı Kuşağı Ressamları	50
6.8. 1914 İstanbulu'nun Görünümü.....	59
7. CUMHURİYET DÖNEMİ ve TÜRK RESİM SANATI	64
7.1. Cumhuriyet Düşüncesi.....	64
7.2. Cumhuriyet İstanbulu'nun Görünümü	65
7.3. Cumhuriyet Dönemi Kültür Politikaları	66
7.4. Cumhuriyet Dönemi Türk Resim sanatında Gruplaşmalar.....	68
7.4.1. Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği.....	69
7.4.2. "D" Grubu	73
7.4.3. Yeniler Grubu veya Liman Ressamları	76
7.4.4. On'lar Grubu.....	86
7.4.5. Devlet Desteği ve Yurt Gezileri.....	90
8. 1950 SONRASI TÜRK RESİM SANATI VE İSTANBUL	94
8.1. Türk Resminde Soyut Sanat Denemeleri.....	94
8.2. 1950 Sonrası İstanbul'u	99
8.3. Türk Sanatında 1960'lı Yıllar.....	104
8.4. Türk Sanatında 1970 ve 1980'li Yıllar	118
8.5. 1980 Sonrası İstanbulu'nun Görünümü	126
8.6. Türk Sanatında 1990 ve 2000'li Yıllar	131
9. HASAN ÇEVİK: RESİM ANLAYIŞIM VE RESİMLERİM	142

SONUÇ	152
KAYNAKLAR	155
ÖZGEÇMİŞ	160

ÖNSÖZ

Yaklaşık olarak sekiz bin yıl öncesinden bir vişne sepeti, 7, 8, 9 ve 10.yy'lardan kalan gemi batıkları, neolitik dönem kano kürekleri, takılar, çömlekler, büstler, deri sandaletler... Toprak ana kazıldıkça yüzlerce, binlerce sene biriktirdiklerini büyük bir gururla bizlere gösteriveriyor. Tüm bunlar Doğu'nun ve Batı'nın bulunduğu kent İstanbul'un, 2009 yılı itibariyle, son birkaç yılda yapılan kazılar sonucunda, Arkeoloji Müzesi envanterine eklenen yeni buluntularından sadece bazıları. Ama bu yeni buluntuların bize anımsattığı en önemli şey İstanbul'a dair bildiğimiz, anlattığımız herşeyin eksik olduğu, çok daha fazlasının toprak altında bulunduğuna dair bir kanıt oluşturduklarıdır. Yüksek lisans eser metin çalışması için konu araştırması yaparken İstanbul'la ilgili bir çalışma yapmak istediğimi danışman hocam Prof. Aydın Ayan'a söylediğimde; çalışma yapmak istediğim konu başlıkları arasından İstanbul konulu resimler önerisini olumlu bulmuş ve eser metin çalışmasının adını da "*Türk Resim Sanatında İstanbul Görünüleri*" olarak belirlememi önermiştir.

Eser metnin başlığını belirledikten sonra yaptığım bir ön çalışmayla aslında bu konunun Türk Resim sanatı içerisinde "*manzara*" başlığı altında ele alındığı, benzer isimlerde daha önceden yapılmış yüksek lisans çalışmalarının bulunduğunu, Nurullah Berk'in "*Türk ve Yabancı Resminde İstanbul*" isimli kitabı ve Aykut Gürçağlar'ın "*Hayali İstanbul Manzaraları*" isimli yayınlanmış doktora tezinin olduğunu gördüm. Ve daha o anda yazacağım eser metin çalışmasının bir ilk olmayacağını fakat yaklaşım biçimimle farklılık yaratabileceğimi düşünerek çalışmalarına başladım. İstanbul'un tarihsel

gelişimini, dönüşümünü Türk Resim sanatının gelişimi paralelinde anlatırken, bu süreçte yerli sanatçılar tarafından yapılmış olan İstanbul resimlerini inceleyip, konu akışına göre bölümler içerisine yerleştirdim. Bu seçimi yaparken İstanbul'un geçirdiği gelişimi-dönüşümü anlatan belgesel nitelikteki görünüş resimleriyle, 1950 sonrası dönemde sanatçıların bireysel tavırları doğrultusunda ele alıp yorumladıkları İstanbul resimlerini kendi beğenilerim ve eser-metin konusuyla bağlantıları doğrultusunda belirleyerek çalışmamda kullandım. Elbetteki İstanbul'la ilgili yapılan tüm resimleri bu çalışma içerisinde göstermek olanaksızdı ve hedeflenen de bu değildi. Fakat şunu söylemek gerekir ki; geçmişten bugüne sanatçılarımızın resim anlayışları ne olursa olsun, neredeyse hepsinin tuvalinde İstanbul bir şekilde yer etmiştir. Bu bağlamda benim de bazı resimlerimde İstanbul kendini zaman zaman göstermiş ve göstermektedir.

“Türk Resim Sanatında İstanbul Görünüşleri” isimli eser-metin çalışmamı gerçekleştirmemde değerli fikirleriyle yol almamı sağlayan kıymetli hocam Prof. Aydın Ayan'a en içten saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

Hasan Çevik

ÖZET

Son yıllarda İstanbulda Marmaray metro kazıları esnasında ortaya çıkarılan buluntular kentin tarihinin bilinenin aksine yaklaşık olarak sekizbin yıl önceye tarihlendiğini ortaya koymuştur. İstanbul üç imparatorluğa; Roma, Bizans ve Osmanlı'ya başkentlik yapmıştır. Hemen her devirde yerli ve yabancı birçok sanatçı etkilemiştir.

Türk Resim sanatının gelişim evreleri incelenirken iki kavram karşımıza çıkar; manzara resmi ve İstanbul. Batılı anlamda Türk Resim sanatı manzara resmiyle başlar ve manzara resimlerinin değişmez konusunda İstanbul görünüleridir.

İstanbul Türk Resim sanatında ilk önce minyatürlerde karşımıza çıkar. Türk resmi 19.yy'dan 20.yy'ın ilk yarısına kadar askeri ve sivil eğitim kurumlarından yetişen sivil-asker ressamlarla gelişimini sürdürmüştür. Türk Resminin bu ilk dönemi "*Erken Dönem Ressamlar*" ve "*Asker Ressamlar Kuşağı*" olarak adlandırılır. Bu ressamların özelliği fotoğraftan yararlanarak çoğunlukla İstanbul'dan manzara resimleri yapmalarıdır.

"1914 *Çallı Kuşağı*" ressamlarıyla Türk Resminde çok daha özgür, yorumsal resimler yapılmaya başlanmıştır. 1950 sonrasında Türk Resminde soyut eğilimlerle beraber bireysel sanatçı tavırları etkili olmaya başlamış, 1980'lerden 2000'li yıllara gelindiğinde ise sadece tuval resmi değil üç boyutlu işler, yerleştirme, video, kolaj gibi çok çeşitli türlerde sanatsal üretim Türk Resim sanatında yerini almıştır.

Anahtar Kelimeler: İstanbul, Batı resmi, Türk, Osmanlı, Bizans.

SUMMARY

According to the recent results of Marmaray underground excavation; Istanbul was established about eight thousand years ago. Istanbul was capital city of three empires; Roman, Byzantine and Ottoman. Istanbul has influenced a lot of local and foreign artists throughout the history.

In examining development stages of Turkish Painting, we see two concepts; landscape paintings and Istanbul. Western sense of painting starts with landscape painting. And one of the constant subjects of landscape paintings was Istanbul.

At first, Istanbul was appeared in miniatures in Turkish Painting. Turkish Painting had been developed from 19th century to 20th century's first half, by civil and military painters who had been educated in military and civil schools. The first period of Turkish Painting is called "*Early Period Turkish Painters*" and "*Military Man Painters*". They were painted Istanbul landscape by benefiting from photograph.

"*1914 Generation Painters*" were made more free, different and interpretive paintings. After the 1950 Turkish painters tend to abstract and individual attitudes began to take effect. When it came from 1980s to 2000s not only canvas paintings, videos, collages and various types of styles have taken place in Turkish Painting.

Key Words: Istanbul, Western painting, Turkish, Ottoman, Byzantine.

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Matrakçı Nasuh, İstanbul, Mecmua-i Menazil,1537civarı.....	11
Resim 2. Matrakçı Nasuh,Hipodrom (Sultanahmet Meydanı),16.yy	12
Resim 3. Kız Kulesi, Başmabeyinci Konağı, Beşiktaş, II.Abdülhamit Dönemi	20
Resim 4. Kız Kulesi, Güllüoğlu Evi, Gaziantep, 19.yy'ın İkinci Yarısı	21
Resim 5. Deniz Kıyısında Bahçeli Köşk,Valide Sultan Odası,Topkapı Sarayı Harem Dairesi,III.Selim dönemi	22
Resim 6. Şerit Manzara, III.Selim Meşk Odası, Topkapı Sarayı Harem Dairesi, III.Selim Dönemi.....	22
Resim 7. Boğaziçi'nden görünüm, Valide Sultan Merdiveni, Topkapı Sarayı Harem Dairesi, III.Selim dönemi.....	24
Resim 8. Osman Nuri,Yıldız Sarayı Bahçesi'nden, 73x91cm, Tuv.Üz.Yğb	34
Resim 9. Kasımpaşalı Hilmi,Yıldız Sarayı'ndan Köşkler, 89x116 cm, Tuv.Üz.Yğb.....	34
Resim 10. Ahmet Ragıp,Yıldız Saray Bahçesi'nden, 72.5x91.5 cm, Tuv.Üz.Yğb.....	35
Resim 11. Ahmet Bedri, Marmara, 35x55 cm,Tuv.Üz.Yğb.....	35
Resim 12. Ahmet Rifat, Mahmutpaşa Camii, 81x60cm, Tuv.Üz.Yğb	37
Resim 13. Ahmet Ziya Akbulut, Beyazıt Sahaflar ve Eski İmaret Binası, 35x46 cm,Tuv.Üz.Yğb.....	37
Resim 14. Halil Paşa,Boğaziçi Yalıları, 60x33cm, Tuv.Üz.Yğb.....	39
Resim 15. Halil Paşa, Göksu Deresi, 56x72cm, Tuv.Üz.Yğb	39

Resim 16. Halil Paşa, Üsküdar'dan, 32x19cm, Tuv.Üz.Yğb	40
Resim 17. Hoca Ali Rıza, Eski İstanbul Evleri, 27x39cm, Kğt. Üz. Suluboya	40
Resim 18. Hoca Ali Rıza, Boğaz'dan Manzara, 13x20.5cm, Kğt.Üz.Suluboya.....	41
Resim 19.Hoca Ali Rıza, Fenerli Sokak Üsküdar, 42x32cm, Tuv. Üz.Yğb	41
Resim 20. Şeker Ahmet Paşa, Erenköy'den Manzara, 89x116cm, Tuv.Üz.Yğb.....	42
Resim 21. Sami Yetik, İstanbul'dan Kar Peyzajı, 72x97cm, Tuv.Üz.Yğb .	48
Resim 22. Sami Yetik, Deniz Peyzajı, 19x29cm, Ahşap Üz. Yğb	49
Resim 23. Üsküdarlı Cevat Göktengiz, Boğaziçi'nden, 26x37.5cm, Kğt.Üz. Suluboya	49
Resim 24. İbrahim Çallı, Yıldız Parkı'ndan Boğaziçi, 51x75cm, Tuv.Üz.Yğb.....	51
Resim 25. İbrahim Çallı, Bebek Koyu, 30x41cm, Tuv.Üz.Yğb	52
Resim 26. İbrahim Çallı, Emirgan, 39x53cm, Tuv.Üz.Yğb	52
Resim 27. Nazmi Ziya, Süleymaniye'den Fatih Camii, 47x60cm, Duralit Üz. Yğb.....	53
Resim 28. Nazmi Ziya, Haliç'ten Peyzaj, 38x56cm, Tuv.Üz.Yğb.....	53
Resim 29. Nazmi Ziya, Salıpaazarı, 38x45cm, Duralit Üz.Yğb.....	54
Resim 30. Avni Lifij, Ayasofya, 51.5x63cm, Tuv.Üz.Yğb	54
Resim 31. Avni Lifij, Camii Siluetli İzlenim, 8x18,5cm, Karton Üz.Yğb.....	55
Resim 32. Avni Lifij, Haliç Görünümü / Fantastik Görünü II, 12.7x21.9cm, Karton Üz.Yğb.....	55

Resim 33. Hikmet Onat, Yeni Camii, 1922, 96x130cm, Tuv.Üz.Yğb	57
Resim 34. Hikmet Onat, Kabataş, 1938, 84x93cm, Tuv.Üz.Yğb	57
Resim 35. Hikmet Onat, Haliç'ten Manzara, 1946, Tuv.Üz.Yğb.....	58
Resim 36. Feyhaman Duran, İstanbul Limanı, 31x43.5cm, Tuv.Üz.Yğb.....	58
Resim 37. Nazmi Ziya, Taksim Meydanı, 1935, 73x93cm, Tuv.Üz.Yğb.....	60
Resim 38. Namık İsmail, Sirkeci Rıhtımı, 76.7x227.4cm, Tuv.Üz.Yğb.....	61
Resim 39. Namık İsmail, İstanbul Dolmabahçe, 1933, 32x32cm, Karton Üz.Yğb.....	62
Resim 40. Namık İsmail, Limanda Yük Taşıyanlar, 60.3x80cm, Tuv.Üz.Yğb.....	62
Resim 41. Ruhi Arel, Kağıthane, 53x72cm, Tuv.Üz.Yğb	63
Resim 42. Zeki Kocamemi, Çamlıca'dan, 1946, 32x41cm, Karton Üz.Yğb	71
Resim 43. Ali Avni Çelebi, Deniz Peyzajı, 37x48cm, Tuv.Üz.Yğb.....	71
Resim 44. Mahmut Cüda, Ortaköy Camii.....	72
Resim 45. Cevat Dereli, Ortaköy Camii, 41x58cm, Tuv.Üz.Yğb	72
Resim 46. Cemal Tollu, Ortaköy'den, 50x65cm, Tuv.Üz.Yğb	74
Resim 47. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Salıpazarı'ndan Kahve, 1938, 50x65cm, Tuv.Üz.Yğb.....	75
Resim 48. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Tophane, 40x47.5cm, Duralit Üz. Yğb	75
Resim 49. Eren Eyüboğlu, Salıpazarı'ndan, 1941, 90x72cm, Tuv.Üz.Yğb	76
Resim 50. Turgut Atalay, Haliç ve Süleymaniye, 1950, 50x60cm, Kontraplak Üz.Yğb	78

Resim 51. Turgut Atalay, Haliç'ten İstanbul I,1964, 62x125cm, Tuv.Üz.Yğb.....	78
Resim 52. TurgutAtalay, Yedikule Marul Bahçeleri, 1941, 32x42cm, Kontraplak Üz.Yğb.....	79
Resim 53. Haşmet Akal, İstanbul Limanı, 41x51cm, Tuv.Üz.Yğb	80
Resim 54.Nuri İyem, Peyzaj - Eyüp Camii,1940, 50x48cm, Tuv.Üz.Yğb	81
Resim 55. Nuri İyem, İstanbul Hatırası, 1973, 38x46cm, Tuv.Üz.Yğb	81
Resim 56. Nuri İyem, Göç, 1970, 35x45cm, Duralit Üz.Yğb.....	82
Resim 57. Ferruh Başağa, Sarayburnu - Peyzaj,1947, 40x50cm, Tuv.Üz.Yğb.....	82
Resim 58. Mümtaz Yener, Sen de Gel,1985,101x71.5cm, Tuv.Üz.Yğb ...	83
Resim 59. Mümtaz Yener, Sultan Ahmet Meydanı,1987, 100x71cm, Tuv.Üz.Yğb.....	84
Resim 60. Abidin Dino, 50x70cm, Kğt Üz. Guvaş	85
Resim 61. Avni Arbaş, Boğaziçi'nde Tanker,1980, 50x65cm, Tuv.Üz.Yğb	85
Resim 62. Leyla Gamsız, Göksu, 31.5x43.5cm, Tuv.Üz.Yğb.....	87
Resim 63. Nedim Günsür, Büyükdere'den, 40x59cm ,Tuv.Üz.Yğb.....	88
Resim 64. NedimGünsür,İstanbul Boğazi'nda Dalyan, 44x84cm ,Tuv.Üz.Yğb.....	88
Resim 65.Mehmet Pesen, Eyüp Sultan, 50x70cm, Tuv.Üz.Yğb.....	89
Resim 66. Mehmet Pesen, Sahafklar Çarşısı, 50x70cm, Tuv.Üz.Yğb.	90
Resim 67. Sabri Berkel, Dolmabahçe Sırtları,1939.....	96
Resim 68.Fahrünnisa Zeid, Büyükdere,1946, 60x28cm, Kğt.Üz.Krş.Tek.	97

Resim 69. Fahrünnisa Zeid, Tarabya Plajı, 85x117cm, Tuv.Üz.Yğb	98
Resim 70. Zeki Faik İzer, Dolmabahçe Sırtları'ndan, 40x58cm, Tuv.Üz.Yğb.....	98
Resim 71. Naile Akıncı, Haliç, 1954, 36x42cm, Tuv.Üz.Yğb	100
Resim 72. Naile Akıncı, Eyüp,1955, 34x45cm, Tuv.Üz.Yğb	101
Resim 73. Naile Akıncı,Haliç, 1986, 100x110cm, Tuv.Üz.Yğb.....	101
Resim 74. Cihat Burak, Taksim Meydanı, 1946, 38x45cm, Karton Üz.Yğb	103
Resim 75. Cihat Burak, Nusretiye Camii, 1944, 33x39cm, Karton Üz.Yğb	104
Resim 76. Neşe Erdok, Kızıltoprak İstasyonu,1981,160x100cm,Tuv.Üz.Yğb.....	106
Resim 77. Neşe Erdok, Banliyö Treni,1982,200x135cm,Tuv.Üz.Yğb	107
Resim 78. Nuri Abaç, Moda Gemisi,1998, 60x60cm, Tuv.Üz.Yğb.....	108
Resim 79. Nuri Abaç, Beykoz Gemisi, 1998, 50x60cm, Tuv.Üz.Yğb.....	109
Resim 80. Şadan Bezeyiş, İstanbul, 2004, 130x180cm, Tuv. Üz. Yğb ..	109
Resim 81. Şadan Bezeyiş, İstanbul, 2001, 50x35cm, Tuv. Üz. Yğb.....	110
Resim 82. Mustafa Pilevneli, Sultanahmet Meydanı-İstanbul, 1973, 32x49cm, Gravür.....	111
Resim 83. Mustafa Pilevneli, Fenerbahçe Köşkleri, 1972, 25x35cm, Suluboya	111
Resim 84. Devrim Erbil, Sultanahmet, 2007, 110x80cm,Tuv.Üz.Karışık Tek.....	112
Resim 85. DevrimErbil, Haliç, 100x150cm, Tuv. Üz. Karışık Teknik.....	113
Resim 86. Devrim Erbil, İstanbul, 150x150cm, Tuv. Üz. Karışık Teknik	113

Resim 87. Özer Kabaş, Palamut Üçleme, 1997, 100x130cm, Tuv.Üz.Yğb	114
Resim 88. Özer Kabaş, İstinye Dokları, 1990, 116x80cm, Tuv.Üz.Yğb	115
Resim 89. Ayhan Türker, Sarıyerde Balıkçılar, 1996, 40x50cm, Tuv.Üz.Yğb.....	116
Resim 90. Ayhan Türker, Beylerbeyi, 1996, 40x50cm, Tuv.Üz.Yğb	116
Resim 91. Fahri Sümer, İstanbul'dan, 1981, 55x65cm, Tuv.Üz.Yğb	117
Resim 92. Fahri Sümer, Karaköy'de Gemiler, 2002, 30x40cm, Suluboya	117
Resim 93. Aydın Ayan, Kuşyemi Satıcısı, 1976, 82x53cm, Tuv.Üz.Yğb	123
Resim 94. Aydın Ayan, Ayasofya'nın Mührü, 1993, 50x60cm, Tuv.Üz.Yğb	124
Resim 95. Aydın Ayan, Kız Kulesi, Söyleni, 1992, 50x65cm, Tuv.Üz.Yğb	124
Resim 96. Nedret Sekban, Arnavutköy'de Balıkçılar II, 1998, 92x70cm, Tuv.Üz.Yğb.....	125
Resim 97. Nedret Sekban, 2008, 56x76cm, Kğt. Üz. Füzen ve Kurşunkalem	125
Resim 98. Erol Özden, İstanbul Taşın Toprağın Altın, 1989, 150x125cm, Tuv.Üz.Yğb.....	127
Resim 99. Erol Özden, Dünya Kenti İstanbul, 80x175cm, Tuv. Üz. Yğb	128
Resim 100. Sezai Özdemir, İstiklal Caddesi'nden (Tinerciler), 200x140cm, Tuv.Üz.Yğb.....	128
Resim 101. Sezai Özdemir, İstiklal Caddesi'nden (Tinerciler II), 200x140cm, Tuv.Üz.Yğb	129
Resim 102. Resul Aytemur, Beyoğlu, 116x140cm, Tuv.Üz.Yğb	129

Resim 103. Resul Aytemur, Otobüs Durağı - Taksim, 2000, 200x270cm, Tuv.Üz.Yğb.....	130
Resim 104. Bayram Gümüş, Kadıköy Otobüs Durakları,1985, 70x100cm, Tuv.Üz.Yğb.....	130
Resim 105. Bayram Gümüş, Haliç, 1988, 60X140cm,Tuv.Üz.Yğb	131
Resim 106. Ahmet Umur Deniz, Neden Geldim İstanbul'a?, 2007, 130x240cm, Tuv. Üz. Yğb.....	135
Resim 107. Ahmet Umur Deniz, Vapurdan İnenler I, 2005, 110x210cm, Tuv. Üz. Yğb.....	136
Resim 108. Mustafa Orkun Müftüoğlu,Yatık, 2001,104x155cm,Tuv.Üz.Yğb.....	136
Resim 109. Mustafa Orkun Müftüoğlu, Barbaros İskelesi, 2003, 34x75cm, Tuv.Üz.Yğb.....	137
Resim 110. Mustafa Pancar, Köprü, 2005, 80x110cm, Tuv. Üz. Yğb	138
Resim 111. Mustafa Pancar, Köprü, 2005, 75x120cm, Tuv. Üz. Yğb	138
Resim 112. Antonio Cosentino, Gültepe, 80x100cm, Tuv. Üz. Yğb	139
Resim 113. Antonio Cosentino, Taksim İlkyardım, 120x140cm, Tuv. Üz. Yğb	139
Resim 114. Hakan Gürsoytrak ,Taraftar, 140x170cm, Tuv. Üz. Yğb.....	140
Resim 115. Hakan Gürsoytrak, Yollarda, 1999, 80x100cm, Tuv. Üz. Yğb	140
Resim 116. Hasan Çevik, Bekleyiş, 2007,116x96cm, Tuv.Üz.Yğb	143
Resim 117. Hasan Çevik, Tartaros'un Kapısında, 2007,109x100cm, Tuv.Üz.Yğb.....	144
Resim 118. Hasan Çevik, Uyuyan Çıplak, 2007, 70x110cm, Tuv.Üz.Yğb	145

Resim 119. Hasan Çevik, Herşey Zamanını Bekler, 2008, 90x125cm, Tuv.Üz.Yğb.....	146
Resim 120. Hasan Çevik, Mücadele, 2008, 96x116cm, Tuv.Üz.Yğb	147
Resim 121. Hasan Çevik, Uyku Kardeşim, 2009, 116x96cm, Tuv.Üz.Yğb	148
Resim 122. Hasan Çevik, Sabah Esintisi, 2009, 116x96cm, Tuv.Üz.Yğb	149
Resim 123. Hasan Çevik, Koç'un Rüyası, 2009, 118x100cm, Tuv.Üz.Yğb	150
Resim 124. Hasan Çevik, Kayıklar, 2009, 96x120cm, Tuv.Üz.Yğb	151

1.GİRİŞ

Çalışmanın Amacı: İstanbul'un tarihsel gelişimini, dönüşümünü Türk Resim sanatının gelişimi paralelinde anlatmak, bu süreçte yerli sanatçılar tarafından yapılmış olan İstanbul resimlerinden örnekler göstermek.

Çalışmanın Kapsamı: İlk olarak İstanbul'un tarihsel süreç içindeki gelişimi ve kavramsal boyutu anlatılmış ve ardından Minyatür resim geleneğiyle başlamış olan Batılı anlamdaki Türk Resim sanatının geçirdiği evreler kısaca dönemsel olarak, ikibinli yıllara kadar, anlatılmıştır. Bu süreç anlatılırken Türk ressamların yapmış olduğu İstanbul resimlerinden örnekler gösterilmiştir. Bu sürece paralel olarak İstanbul kentinin tarihi, sosyolojik ve kentsel dönüşümleri anlatılmıştır. Son olarak resim anlayışım anlatılmış ve yaptığım resimlerden örnekler verilmiştir.

Çalışmanın Yöntemi: Türk Resim sanatını anlatan temel referans kitaplardan, Türk Sanat tarihi kaynaklarından, İstanbul hakkında yazılmış tarihi ve edebi kitaplardan, sergi kataloglarından, müze kitaplıkları, kütüphane ve internet ortamından yararlanılmıştır.

2. KURULUŞ EFSANESİNDEN OSMANLIYA İSTANBUL

Son yıllarda başlanan ve halen devam eden, Marmaray Projesi kapsamında kazılan Yenikapı istasyonunda ki arkeolojik alandan çıkan buluntular, bilinenin aksine İstanbul'un geçmişinin, iki bin beş yüz, üç bin yıl değil daha geriye, yaklaşık sekiz bin yıl önceye tarihlendiğini ortaya çıkarmıştır. Bu muazzam geçmiş; yedi tepe üzerine, sütunlarını, saraylarını, kiliselerini, camilerini, çeşmelerini, bedestenlerini, sarnıçlarını, çarşılarını ve zindanlarını kurmuştur. Üç imparatorluk, Roma, Bizans ve Osmanlı İmparatorlukları İstanbul'dan üç kıtayı yönetmiştir. Adı önce Byzantium sonra Konstantinopolis en sonunda da İstanbul olan bu kent, tarihin her döneminde hayalleri süsleyen imparatorların, komutanların fethetmek için yanıp tutuştuğu I. Napoleon'un; *"Konstantiniyye! Konstantiniyye!...Dünya imparatorluğu!"* dediği, dünyanın en güzel su yollarından birine, Karadeniz ve Ege'yi birbirine bağlayan Boğaziçi'ne ve bir iç deniz olan Marmara Denizi'ne doğru sokulan üçgenimsi bir yarımada ile, olağanüstü bir coğrafyaya sahiptir. Doğal bir liman, Altın Boynuz'la (Haliç), binlerce sene dünyanın en elverişli ticaret limanlarından biri olan İstanbul, Asya, Avrupa ve Afrika Kıtaları'nın adeta kesişme noktasındadır.

Söylenceye göre M.Ö.7. yüzyıl da Megara'dan gelen Byzas önderliğinde ki bir grup kolonist tarafından kurulan Byzantium, yaklaşık sekiz yüz yıl sonra, M.S. 196' da Roma İmparatoru Septimus Severus tarafından, kendisine sulh yoluyla teslim olmadığı için önce yakılıp yıkılmış; sonra da güzelliği ve stratejik konumu farkedilerek, kent surları onarılmış ve korumaya alınmıştır. M.S. 324'te ise dünya başkenti olmak üzere Büyük Konstantin tarafından yeniden ve çok daha büyük olarak inşasına başlanmış ve *"Yeni Roma"* olarak ilan edilmiştir.

“Şehir Roma’nın ihtişamına zamanın sihri ekledi: “Şehirler’in Kraliçesi”nde doksan iki imparator hüküm sürdü. Dünya’nın başka hiçbir şehrinde bu kadar uzun süreli bir imparatorluk tarihi yoktur. Üstelik, bin yıllık bir imparatorluk geleneğine bağlı olarak Avrupa’nın en büyük ve görmüş geçmiş şehri, klasik tarihin bir anıtlar ve elyazmaları müzesi ve Doğu Hristiyan aleminin kalbi olmuştur.”¹ Bundan böyle hep büyük bir kent olarak kalacak olan İstanbul yaklaşık bin yıldan fazla bir süre Doğu Roma’ya başkentlik yapmıştır.

6. yy’da Justinianos kenti yeniden kurmaya başlamış ve başta Ayasofya olmak üzere çok önemli binalar inşa ettirerek, İstanbul’u son derece görkemli bir kent haline getirmiştir. Justinianos’un kurduğu yeni kentin diğer Hristiyan kentlerden önemli bir farklılığı vardı: Antik dönemden beri kentlerin kuruluşunda uygulanan ızgara plan sistemi tam olarak İstanbul’un her yerinde uygulanmamıştı. Onun yerine topografyaya uyan, içerisinde çıkmaz, eğri büğrü sokakları da barındıran bir kent planı tercih edilmiştir.

Sonraki yüzyıllarda Bizans bir hayli yıpranmış ve zayıflamış olarak 1204 yılında IV.Haçlı Seferiyle Latinler’in işgaline uğramıştır.Latinler İstanbulda 1261 yılına kadar kalmış ve bu süre zarfında kent, kelimenin tam anlamıyla taş üstünde taş bırakılmamacasına yağmalanmış ve bir daha kendini toparlayamamıştır.

İstanbul 1261 yılında tekrar Bizans’ın eline geçmiş fakat taht kavgalarından kaynaklanan iç savaşlar, ekonomik sıkıntılar istikrarsızlığa ve kent nüfusunun dört yüz bin’den elli bin kişiye kadar düşmesine neden olmuştur.

Kaynaklara göre 1400’lü yıllarda şehir, meyve bahçeleri ve tarlaların

¹ Philip MANSEL, **Konstantiniyye**, 3

ayırdığı kasabalardan ibaretmiş. Ekonomi öyle kötüymüş ki, klasik heykellerin satıldığı veya çalındığı, sikke dökmek amacıyla sarayın damından kurşun alındığı söyleniyor.

İstanbul 1453 yılında Fatih Sultan Mehmet tarafından alındığında bir hayli viran durumdaydı. Başta Bizans Sarayı, devlet binaları ve tabii Ayasofya: rivayet edilir ki Sultan Mehmet 29 Mayıs Salı günü veya bir gün sonra Çarşamba günü şehre Topkapı'dan giriş yapar. Kentin büyük ama harap ve savaşın yoğun izlerini taşıyan caddelerinden Ayasofya'ya gider. Devamını Philip Mansel Konstantiniyye kitabında şöyle anlatıyor:

“Sultan, Ayasofya'nın çatısından harap durumdaki saraya bakarken, dudaklarından aşağıdaki sözler döküldü:

“Hüsrev salonlarının kapısını örümcekler bekler olmuş.

Baykuşlar tutuyor Efrasiyab sarayının nöbetini.”²

İstanbul Osmanlı döneminde kısa zamanda kimlik değiştirdi. En belirgin değişikliklerden biri kentin içinde çok sayıda sebze meyve bahçeleri ve bostanların kurulmasıydı. Ayrıca yeni kurulan semtlerde ki ahşap malzemeli evler de bahçeli olarak inşa ediliyordu. Evet şehir hızla değişiyordu fakat kentin Bizans'tan miras ana planı değiştirilmedi. Bizans'ın yükseltilere anıt eser yapma geleneğini Osmanlı da devam ettirirken bir yandan da kentteki kiliseleri camiye çevirmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun en güçlü olduğu dönemlerde de İstanbul dünyanın bir numaralı kenti olma özelliğini korumuştur.

² Bkz(1), MANSEL, 5

Böylesine bir kent yaratmış olduğu büyü ile hemen her dönem yerli yabancı ressamalara, edebiyatçı ve şairlere ilham kaynağı olmuştur. Her neye konu olmuşsa yakışmış, zenginlik katmıştır. Türk edebiyatı'nın tartışmasız en büyük romancılarından Ahmet Hamdi Tanpınar "Beş Şehir" isimli kitabında İstanbul peyzajından şöyle bahseder:

"...İstanbul büyük mimari eserlerin olduğu kadar, küçük köşelerin, sürpriz peyzajların da şehridir. Hatta iç İstanbul'u onlarda aramalıdır. Büyük eserler ona uzaktan görülen yüzünü verirler; ikinciler ise onu çizgi çizgi işleyerek portrenin içini dolduran, büyük tecridin kurduğu çerçeveyi bin türlü psikolojik hal ile, yaşanmış hayat izleriyle tamamlayan eserlerdir..."³ "...Eski İstanbul bir terkipti. Bu terkip küçük büyük, manalı manasız, eski yeni, yerli yabancı, güzel çirkin- hatta bugün için bayağı- bir yığın unsurun birbiriyle kaynaşmasından doğmuştur..."⁴

Bedri Rahmi Eyüboğlu ise "İstanbul Destanı" isimli şiirine şu dizelerle başlar:

" İstanbul deyince aklıma martı gelir

Yarısı gümüş yarısı köpük

Yarısı balık yarısı kuş

³ Ahmet Hamdi TANPINAR, **Beş Şehir**, 43

⁴ A.g.k, 21

İstanbul deyince aklıma bir masal gelir

Bir varmış bir yokmuş...”⁵

Edebiyatçıların çok sevdiği İstanbul şüphesiz ki Türk Resim sanatının da neredeyse ilk ve en önemli konusu olmuş, Saray Nakkaşhaneleri'nden çıkan minyatürlerde fon olarak başladığı resimsel serüvenine, önce Erken Dönem Osmanlı ressamı'nın tuvallerine donuk kartpostal görünüler olarak girmiş, sonrasında ise 1914 Çallı Kuşağı ressamlarıyla görünü (manzara) geleneği çerçevesinde özgürleşmiştir. 1950 sonrasında ise Türk Resminde görülen tavır ve yaklaşım farklılıklarından nasibini almış, artık, bireysel sanatçı kimliklerinin algıladığı İstanbul görünüleri olarak, ortaya çıkmaya başlamıştır.

Bu öyle büyük bir etkidir ki; Türk Görünü resmi incelendiğinde karşımıza adeta, tuval üzerine yağlıboya resimli İstanbul tarihi çıkar.

⁵ Ülkü TAMER, *Varlık Şiirleri Antolojisi*, 122

3. TÜRK MİNYATÜR RESİM GELENEĞİ

3.1. Minyatür Resmin Gelişimine Kısa Bir Bakış

Türk minyatür resmi geleneği daha 8.yüzyılda Uygurlar'la başlamış ve Çin resminden farklı karakteristik özellikler taşıyan bir Orta Asya Türk resim üslubu olarak batıya; Gazne, Rey, Keşan, Musul ve Anadolu'ya yayılmıştır.

Bugün elimizde Anadolu Türk minyatür sanatının ilk dönemlerine ait çok fazla yazma olmamakla beraber, günümüze kalanlar son derece ilgi çekicidir. Özellikle İstanbul Topkapı Müzesi kitaplığında bulunan, Fatih'e, maledilen bir albüm içinde *Mehmet Siyah Kalem lakaplı* ve sonradan imzalanmış minyatürler oldukça önemlidir. "TKSM Hz. Kt. 2153 numaralı albümde Mehmet Siyah Kalem üslubunda 64 resmin çoğu rulolardan kesilerek yapıştırılmış parçalardır. Konu bakımından Şamanlıkla ilgili resimler ve bozkır hayatını canlandıran resimler olarak iki esas gruba ayrılabilir. Şamanlık dünyasının devleri maskeli insanlar olarak tasvir edilmiştir."⁶ Birkaç yıl önce İstanbul da bir galeride "*Ben Mehmet Siyah Kalem – İnsanlar ve Cinlerin Ustası*" adı altında sergilenen bu fantastik resimler, inanılmaz hareket biçimleri ve ifadeleriyle minyatürü aşan, adeta, günümüz figüratif resminden bir parça gibidir. Tam olarak bilinmemekle birlikte 14. veya 15. yüzyıla tarihlenen bu resimler, Uygurlar'la başlayan Türk resim geleneğinin Anadolu dışında İslamlaşma öncesi durumunu göstermesi bakımından son derece önemlidir.

⁶ Oktay ASLANAPA, *Türk Sanatı*, 368

Bu sıradışı resimleri saymazsak Türk Resim sanatı İslam kültürüyle şekillenip, tasvir yasağının belirleyici etkileriyle 18. yüzyıla kadar nakış-resim, yani, minyatür olarak devam etmiştir. Temel olarak el yazması kitapların süslenmesi, resimlenmesi geleneğine dayanan minyatür sanatı, İslam'ın ortaya koyduğu soyut dünya görüşü doğrultusunda tüm İslam coğrafyasında olduğu gibi Osmanlıda da sanatçıları etkilemiş ve gelişimini bu doğrultuda sürdürmüştür. Renklerin bir biri içine girmediği, yüzeysel ve belirgin kenar çizgilerine sahip bir resim anlayışı olan minyatürde, doğadan alınmış biçimler soyutlanarak motifleştirilmiş veya simgeleştirilmiştir. “ Metinde sunulan konunun gerektirdiği her ayrıntı minyatüre girmiş, fakat biçimler gerçek görüntüsünden ve konumundan uzak kalmıştır. Pembe atlar, mor kayalar, altın yaldıza boyanmış bir gökyüzü çoğu kez bir araya gelivermiş, insan figürüde öteki öğeler gibi doğadan soyutlanarak iki boyutlu bir çizime indirgenmiştir...”⁷

İslam coğrafyasının minyatür anlayışı temelde birbirine benzer, fakat özellikle Osmanlı minyatür sanatı, Batılı resim anlayışının etkisiyle diğerlerinden farklılaşmış ve kendine has değerler, üstünlükler ortaya koymuştur. Osmanlı minyatürü'nün genel özelliklerine baktığımızda padişahlar'ın gündelik hayatlarından, devlet işlerinden, savaşlardan, düğün, eğlence ve kent tasvirlerinden oluşan bir konu bütünlüğü karşımıza çıkar. Osmanlı nakkaşı bu minyatürleri yaparken kendi gözlem gücüne dayalı bir tavır içersindeydi yani gerçekçi davranıyordu. Bu yüzden Osmanlı minyatürleri, dönemini gösteren birer belge niteliğindedir.

15. yüzyılda, Osmanlı'nın İstanbul'un fethi ile kesin olarak devletten imparatorluğa dönüşmeye başladığı dönemde, Fatih'in, kendini yeni Roma Kayser'i ilan edip, Avrupalı krallar gibi portresini yaptırmak niyetiyle, Batılı

⁷ Günsel RENDA, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim sanatı Tarihi*, Cilt 1, 24

sanatçıları sarayına davet etmesi, Osmanlı saray nakkaşhanesinde artık, Batı resim anlayışının etkisinde yeni bir dönemi başlatıyordu. Osmanlı nakkaşlarının pek bilmediği portrecilik başta Gentile Bellini gibi Avrupalı ressamın etkisiyle minyatür portreciliği olarak ortaya çıkmış ve kendine has özellikler yaratmıştır. Yeni bir tür olan minyatür portreciliğiyle beraber yine bu dönem minyatürlerinde iç mekan ve doğa çalışmalarındaki derinlik kaygısının ilk işaretleri gözlenebilir.

Osmanlı nakkaşlarının kent ve doğa tasvirleri de gerçekçi gözleme dayalı önemli minyatürlerdir. Gerek Anadolu'dan gerekse Anadolu dışından çok sayıda kentin minyatürleri bize o kentlerle ilgili doğal yapı, mimari gibi dönemsel, görsel bilgiler sunmaktadır. Günsel Renda bir makalesinde minyatürlerdeki kent ve doğa tasvirlerini şöyle anlatıyor:

“Osmanlı nakkaşları kent ve yöre çizimlerine her zaman özen göstermişlerdir. Öncelikle Osmanlı tarihine ilişkin eserleri minyatürleyen nakkaşlar, bu kitaplarda anlatılan saray törenlerini, orduların seferlerini, kale kuşatmalarını, savaşları ve en önemli güncel olayları belgelemekle görevlidir. Çoğu kez padişahların seferlerine kendileri de katılmış ya da çevrelerinde geçen olaylara tanık olmuşlar, dolayısıyla bunları ayrıntılarıyla belgeleyebilmişlerdir. Bu belgeleyicilik yöre görüntüleri içinde geçerlidir. Nakkaşlar olayların geçtiği yerlerin topografik özelliklerini çizmeye çalışırlar. Bu bazen kuşatılan bir kent, bir kale, yol üstünde mola verilen bir köy, bir kasabadır... Nakkaşlar resimledikleri yöreleri harita gibi işlerler, ama camileri, evleri, köprüleri, tek tek özenle yerleştirir, çevredeki rengarenk tepeleri, ağaçları, parlak renkli bitkileri çizmeyi de hiç ihmal etmezler. Bu nedenle bunlara bir tür plan-resim demek yanlış olmaz. Kuşkusuz, bu resimlerin

kökeninde yatan haritacılıktır. ”⁸

Yalnız bu doğa ve kent minyatürlerini Batıdaki karşılığıyla görünüş (manzara) resimleri olarak değerlendiremeyiz, ama Türk Resim sanatında görünüş resminin ilkel akrabaları olarak bakabiliriz. “Batı resminde paysage ya da landscape ve towncape Osmanlıda da vardı, ancak Batıda ki anlayışa göre çok değişik bir yaklaşımdadır. Manzara denilen bu türde ilk akla gelen doğanın görünümüdür. Osmanlı minyatürlerinde doğayı gösterenler sayıca pek çoktur, ancak bunların çoğunda odak doğa görünümünü yerine - bir av, bir savaş, bir eğlenti sahnesi gibi - bir başka konudur. Doğada bu konunun dekoru olmaktadır.”⁹

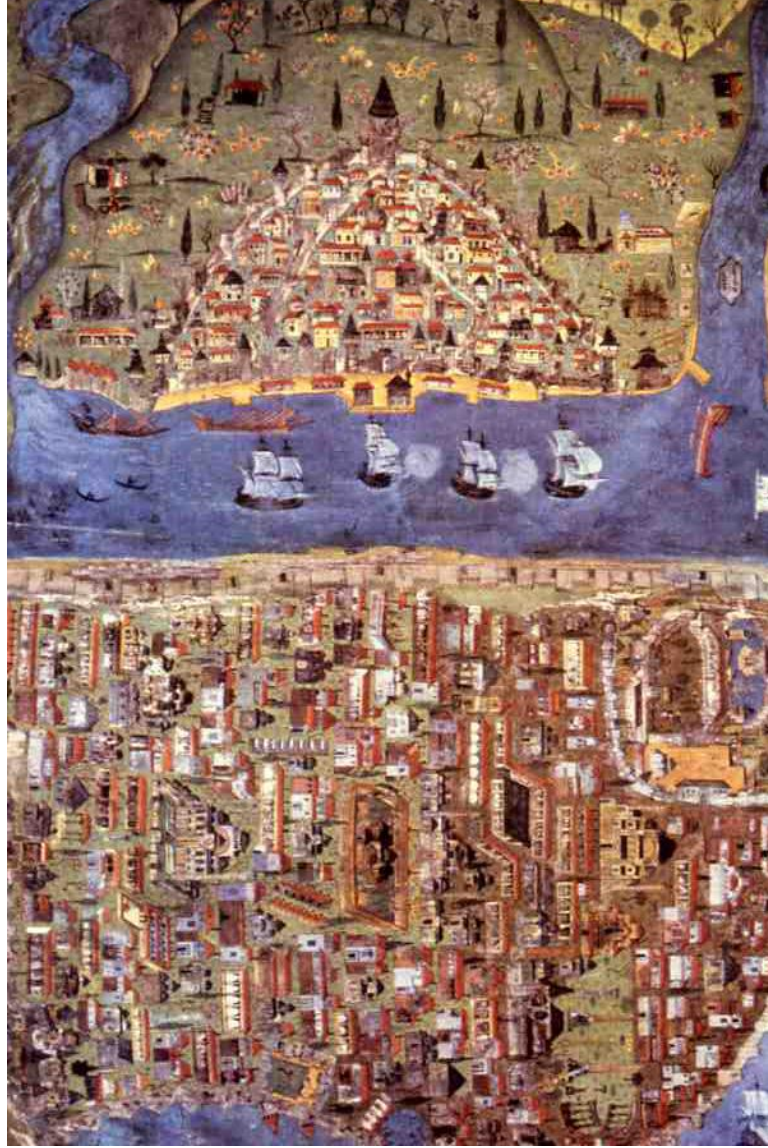
3.2. Saray Nakkaşhanelerinden Çıkan İstanbul Görünüleri

Nakkaşların fırçasından günümüze kalan topografik kent tasvirlerinin başında şüphesiz ki, İstanbul görünüşleri gelmektedir. Topografik resimin öncü ismi ise nakkaş Matrakçı Nasuh’tur. “İstanbul kenti ilk kez onun Mecmua-i Menazil adlı kitabında görünür.Kanuni’nin İran ve Irak seferini anlatan bu kitaptaki ilk minyatür, padişahın sefere çıkış noktası olan İstanbul’un güneyBatıdan bakılarak çizilmiş kuşbakışı görüntüsüdür.”¹⁰ 1530’lu yıllarda yapılmış olan bu minyatürde Haliç kıyıları, Galata Kulesi ve çevresi görülmektedir. (Resim1)

⁸ Günsel RENDA, *Nakkaşların Fırçasından Boğaziçi*,Portakal Dergisi, 86-88

⁹ Metin AND,*Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür*, 311

¹⁰ A.g.m, 88



Resim 1. Matrakçı Nasuh, İstanbul, Mecmua-i Menazil,1537 civarı

Matrakçı'nın Hipodrom'u gösteren 16.yy'la tarihlenen bir başka minyatüründe, bugünkü Sultanahmet Meydanı resmedilmiştir. Marmara surlarının hemen gerisinde Hipodrom'un Sphendon duvarı ve üzerinde sütun sıraları, ana aks Spina zerinde Örne Sütun, Yılanlı Sütun, Obeliks ve ayrıca iki sütun daha görülmekte. İlginç olan o dönem Hipodrom'un çayırılık olan halidir. Minyatürün en sol köşesinde ise Ayasofya görülmektedir. (Resim 2)



Resim 2. Matrakçı Nasuh, Hipodrom (Sultanahmet Meydanı), 16.yy

Ayrıca Osmanlı resimli tarih albümlerinden *Hünernâme'de*, *Kitab-ı Bahriye'de*, *Hamse-i Atayî'de* ve bir çok minyatür albümünde İstanbul görünülerini içeren minyatürler karşımıza çıkmaktadır.

4. TÜRK RESİM SANATINDA DUVAR RESMİ GELENEĞİ

4.1. Duvar Resminin Gelişimine Kısa Bir Bakış

Burada anlatılacak olan duvar resmi ; Batı istikametinde ki Türk Resim sanatı'nda 18. yüzyılın ortalarından itibaren başta İstanbul'un sarayları'nı ve konakları'nı süsleme amaçlı; konu itibariyle çiçek, meyve natürmortlarıyla çok sayıda İstanbul görünüş resimlerinin yapıldığı Duvar Resmi geleneğidir. 19. yüzyıl sonlarına kadar etkinliğini sürdürmüş olan duvar resimleri, teknik olarak tutkal ve su ile karıştırılmış toprak boylarla kuru sıva üzerine yapılan resimlerdir. Burada akla Avrupa duvar resim geleneğiyle Türk Resminde ki duvar resimlerinin benzerliği gelebilir ancak bunlar farklı tekniklerdir. Batıdakiler ise fresko ve yağlıboya tekniği kullanılarak yapılmış ağırlıklı olarak figür ve manzara resimleridir.

Türk Resim sanatında önemli bir yer edinmiş olan Duvar Resmi geleneği aslında “ *kalem işi* ” olarak Gazneli, Karahanlı, Selçuklu ve Osmanlı sanatlarında geleneksel süsleme biçimi olarak asırlar boyunca varlığını sürdürmüştür. Kalem işleri sıva üzerine renkli olarak yapıldığı gibi, tahta üzerine de yapıp tavan ve kubbelerin süslenmesinde kullanılmıştır. Bu süslemecilikle başlayan kalem işi geleneği 16. Asırda standartlaşmaya başlayan Osmanlı mimarisinde, birçok mimari eserin bezenmesinde kullanılmıştır. Duvarları, tavanları nakş etme geleneği kamusal mimariden konut mimarisine kadar her tip yapıda uygulanmıştır. Bu yaygınlık kendini özellikle taşra bölgelerindeki esnaf konaklarında göstermiş; belirli bir nakış

üslubuyla duvarlar bezenirken, bu nakışlar arasına İstanbul resimleri de yapılmıştır. 18.yüzyılda Osmanlı medeniyetinin Batı Avrupayla kurmaya başladığı kuvvetli kültürel alışverişin yansıması olarak, o sıralar Avrupada sanatın her dalında etkisini sürdüren “ *Barok* ” üslubun bir benzerinin, başta payitaht İstanbul olmak üzere yoğun bir şekilde İmparatorluk topraklarında görünmeye başlamasıyla, saray ve köşlerde süsleme amaçlı Duvar resmi geleneği de aynı paralelde varlığını geliştirip, yaygınlaştırarak sürdürmüştür.

4.2. Osmanlı Sanatında Barok Etkiler

4.2.1. Barok Sanat Nedir

Burada Türk Resim sanatında Duvar Resimleri diye bir başlık doğmasına neden oluşturan Barok Sanat'la değişen mimariye ve Osmanlı sanatındaki yansımalarına da kısaca değinmekte fayda vardır.

Son derece özgün bir yansımasını Osmanlı mimarisi ve sanatında da gösteren Barok, Avrupalı kral ve prenslerin, uzun zamandır kilisenin adeta tekelinde tuttuğu sanatın gücünün farkına varması ve belki de bir benzerini yaratma arzusunun bir neticesidir diyebiliriz. 17.yüzyıl Avrupası'nın monarkları, halk üzerinde kurdukları iktidarlarının meşruiyetini tanrıdan aldıkları varsayımıyla, kudretlerini, saray ve benzeri yapılarıdaki görkemle, gösterişle ortaya koymaya çalışırlar. Çok çabuk yaygınlaşmaya başlayan bu düşünceyle binaların süslenmesi, gösterişli hale gelmesiyle ilgili yoğun fikirsel çalışmalar yapılır. 17.yüzyılın ortalarında Avrupada, yeni ama son derece etkili bir üslup

Barok ortaya çıkar. Avrupa başkentlerinde gösterişli anıtsal saraylar yükselmeye başlar. Bu dönemin simge binalarından bir tanesi Paris'teki "Versailles" sarayıdır. Barok mimariyle, tıpkı kilisenin sanatı kullanarak tanrıyı somutlaştırması gibi, devlette sanatı kullanarak kendi varlığını "somutlaştırmış ve resimleştirmiştir."¹¹ Binalar anıtsal, geniş ve büyük merdivenli, bina fasadları son derece süslü,görkemli yapılmıştır.

Barok deyince akla sadece, mimariye ait biçimsel arayışlar gelmemelidir. Bu hususta barok'un kapsamını İlber Ortaylı şöyle açıklamaktadır:

"Avrupa sanat tarihçileri, sanatları Apolloniyen ve Diyonisyen diye iki isim altında inceliyorlar. Bunlardan biri Apolloniyen sanatları; yani mitolojideki Tanrı Apollo'ya izafe edilen bir isim. Bunlar Apollo'nun üstat olduğu mimari, resim, heykeldir; bir de Diyonisyen sanatlar var, yani tiyatro ve bilhassa müzikal gösteri. Şimdi barok sadece mimariye ve resme has bir sanat gibi, yani Apolloniyen bir sanat gibi telaffuz edilmiyor. Diyonisyen tarafları da var, yani bir barok müzikten söz ediliyor ve barok müziğin ne olduğu galiba mimaridekinden daha iyi tarif edilmiş vaziyette. Daha da ilginç barok düşünceden, barok edebiyattan da söz ediliyor. Mesela 18.yüzyılda Le Sage pitoresk roman dediğimiz, bildiğimiz barok devrin, barok üslubun etkilerinin olduğu bir roman türünü temsil eder."¹²

Anlaşılabacağı üzere barok kültür Batı sanatının her alanında kendini göstermiş, bir yaşam biçimi olmuştur. "Geniş anlamli olarak Barok sözcüğü, yalnız Avrupa Sanatının bir dönemi için değil, her tür sanatta ve tüm kültür

¹¹ İlber ORTAYLI, *Osmanlıyı Yeniden Keşfetmek*, 55

¹² A.g.k, 54

çevreleri için geçerlidir. Klasik tutumu (bu klasik tutum nitelemesi her toplumun kendi sanatındaki klasikleşmiş tutum anlamında kullanılmaktadır) yadsıyan her sanatsal anlayış bu bağlamda barok olarak değerlendirilebilir.”¹³

4.2.2. Osmanlı Baroğu Nedir

18.yüzyıl Osmanlıda Doğu - Batı sentezinin aranmaya başlandığı bir yüzyılın adeta başlangıcı olmuştur. Bu yüzyılda yoğunlaşan ekonomik, siyasal ilişkilerle, batı kültürü ve yaşam biçimi, devletin en üst kademelerinden başlayarak yavaşça toplum katmanlarına sirayet etmeye başlamıştır. Barok sanatın biçimsel değerleri de bu aktarım dahilinde, Osmanlı sanatında kendine önemli bir yer bulmuş; Doğu - Batı sentezi Barok'la görünür hale gelmiştir. İstanbul'un alınışıyla başlayıp Sinan'la doruk noktasına ulaşıp klasikleşmiş, Sinan'dan sonra duraksamış olan Osmanlı Mimarisi, Barok'la o güne kadar görülmeyen yeni bir konstrüksiyon yaratmıştır. Bu yeni biçim öncelikle kamusal mimaride çeşmeler, camiler ve medreselerde görülmeye başlamış, daha sonraları da devlet binaları, saray ve askeri yapılarda yoğunlaşmış; Doğulu, sade, abartısız, geleneksel Osmanlı mimarisi içinde kendine has bir yer edinmiştir. Bu dönemde Klasik Osmanlı Mimarisi, gelenekten koparken Batıyı birebir kopya etmemiş, geleneksel Türk motifleri ve yapı tiplerinden vazgeçmeyerek, yeni bir senteze ulaşma çabasında olmuştur. Artık yapılar daha süslü, gösterişli dekoratif biçimlerde inşa edilmeye başlamıştır. Bu çaba 1720-1820 arası döneminin, bir çok sanat tarihçi tarafından “*Osmanlı Baroğu*” olarak adlandırılmasına neden olmuştur. İlber Ortaylı bu Doğulu-batılı bir araya

¹³ Metin SÖZEN / Uğur TANYELİ, *Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü*, 35

gelme durumunu şöyle ifade ediyor: “Mimarimizde bitki süslemelerine dayanan barok’un kendi, kurak motiflere ve çizgilere dayanan bir başat mimari, bir ön cephe mimarisi geliştirmektedir.İşte bunu İstanbulda ki Nur-u Osmaniye Camii’nde, çok abartılmış bir şekilde Tophanede ki Nusretiye Camii’nde, dahası var sağda solda birtakım sebillerde görmektesiniz.”¹⁴ demektedir.

Bu dönem yapılarında, içerden yükseltilmiş tavanlarla daha aydınlık ortamlar, Barok üslubun karakteristiği olan oval formlar, dış cephede kıvrık, yuvarlak kenarlar, oval pencereler “S” biçiminde payandalar ön plana çıkmıştır.

4.3. Osmanlı Duvar Resmi Geleneği ve İstanbul Görünüleri

Osmanlı Baroğu’nun etkisiyle 18. yüzyıl ortalarından sonra saray, köşk, konak gibi yapıların duvarlarında yaygınlaşmaya başlayan duvar resimlerinin çoğunda manzaralar ağırlık taşısa da az da olsa alegori, natürmort ve figürlere de rastlanmaktadır. “Bu resimleri yapan sanatçılardan çoğunun gayri müslim azınlık, levanten ve yabancı orijinli oldukları tahmin edilebilir. Çünkü sözü edilen süre başlangıçlarından XIX. yüzyıl sonuna kadar özellikle İstanbul’un yapı faaliyetlerini yabancı yada azınlıktan mimarlar yürütüyor, tarihsel yapıların onarımı için de yine yabancılara başvuruluyordu. Bir kısmı hayali manzaralardan oluşan bu resimlerin arasında, bazı motif sembolleriyle belli bir olayı ele alan, belli bir yeri naif, şematik bir üslupla tasvir eden ya da bunlardan daha “resimsel” denebilecek nitelikte örnekler vardır. Anadolu kent ve kasabalarında Müslüman sanatçıların elinden çıktığı tahmin edilebilen

¹⁴ Bkz(17), ORTAYLI, 56

resimlerde naif, şematik bir üslup anlayışı daha geçerli olduğu halde, İstanbul yapılarının duvarlarında yer alan resimler Batı resminin kurallarına onlardan daha uygundurlar.”¹⁵

Osmanlı duvar resmi geleneği ister İstanbul saray, köşk ve yalılarında olsun, ister Anadolu kentlerinde isterse de Bağdat, Kahire, Halep, Yunanistan gibi başkentten çok uzak İmparatorluk topraklarında olsun, benzer üslupsal özellikler taşımakta ve konu itibariyle, çoğu hayali de olsa, İstanbul görünümü ağırlıklıdır. İstanbul’un minyatürlerdeki topografik görünümünün hemen ardından değişen mimari biçimlerin bir parçası olarak dekoratif amaçlı, önce saray duvarlarında boy göstermesi, adeta, padişahlar adına hazırlanan ve ancak kısıtlı bir saray çevresinin görebildiği minyatür albümleriyle benzer bir işlevin devamı gibi algılanabilir. Çünkü, genel kabule uygun olarak, bu resimlerin ilk örneklerini padişahların mahremi, hayatlarının gizli saklı bölümünü oluşturan Topkapı Sarayı’nın Harem dairesi dekorasyonunda görebilmekteyiz. Yani bu duvar resimleri mahrem sınırlarda başlayıp, değişen kültür, yaşam biçimi algılarıyla kısa zamanda üst gelir grubunu oluşturan geleneksel topluma yayılmıştır.

“İlk duvar resim örnekleri, tavan eteklerini dolayan dar şeritler veya duvarların üst bölümlerinde barok ve rokoko nakışların arasına yerleştirilmiş pano resimlerdir. Önceleri tavan eteklerini dolayan bu dar şeritlerin içerisine iki renkli mimari çizimlerin doldurulduğu görülür... Bu daracık şeritlerde dizi dizi köşkler, kuleli yapılar, köprüler, çeşmeler, sütun ya da kemerleri kalmış yapı

¹⁵ Sezer TANSUĞ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 42

yıkıntılarını, ağaçların arasında birbirini izler.”¹⁶

Saray dahilinde özellikle I.Abdülhamit ve III.Selim dönemlerinde yapılmış çok sayıda duvar resmi görmekteyiz. Bu resimler ağırlıklı olarak Boğaz ve Haliç manzaralarıdır. Bu resimlerde dikkati çeken şey ayrıntılı mimari çizimlerdir; öylesine ayrıntılı çizimler vardırki bunlara etüd amaçlı mimari portrelerdir bile diyebiliriz. Fakat gerçek durumlarından bir hayli farklıdır; şemalaştırılmış bir tasvir sözkonusudur bundan ötürü yapıları ve semtleri tanımak kolay değildir. Üslupsal yaklaşım minyatür geleneğinin yoğun etkisini taşıırken, renk olarak seçilen konunun renk değerleri dışına çıkılmamış, ancak açık - koyu gözardı edilmemiştir. Ayrıca bu resimlerde ışık - gölge denemeleri ve arkaik de olsa perspektif kullanımının başlamış olması dikkat çekici unsurlardır.

Duvar Resmi geleneği'nin saray haricindeki binalarda da yoğun şekilde kullanıldığı özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısı ile 19. yüzyıl başlarında günümüz tabiriyle “popülerleştiği” görülmektedir. Bebek'teki Kavafyan Konağı, Çengelköy'deki Pavlidis ve Sadullah Paşa gibi yalılarda Topkapı Sarayı'ndaki resimlere benzer resimler yapılmıştır.

Duvar resmi yapan sanatçıların ortaya koydukları birbirine çok benzer üslupsal özellikler akla minyatür geleneğini oluşturan şemalaşmış tasvir biçimini getiriyor. Aslında bunda şaşılacak bir şey yok, minyatür geleneği hala devam etmekte, doğal olarak da duvar resimleri yapan sanatçıları etkilemektedir. Belkide duvar resmi yapan sanatçılar aynı zamanda minyatür de yapıyorlardı ya da yapmışlardı. Üslupsal tekrarların yanı sıra konu olarak da İstanbul görünümü'nin ön planda olduğunu söylemeliyiz. Duvar Resmi geleneğinin en yoğun yaşandığı 18. ve 19.yüzyıllar Osmanlı - Batı ilişkilerinin arttığı, elçilik düzeyinde ilişkilerin sıklaştığı ve Avrupalı elçilerle beraber

¹⁶ Bkz(12), RENDA, 53

ressamların da İstanbul'a gelip belgeselci tavırla İstanbul görünümü yaptıkları bir dönemdir. Şüphesiz ki Avrupalı ressamın İstanbul resimleri yapmaları Osmanlı sanatçılarının da duvar resimlerinde İstanbul'u resmetmelerinde ilham olmuştur. Bu ilham yalnızca konu olarak değil resim tekniği olarak; "*perspektif*" ve "*modle*" gibi unsurların duvar resimlerine girmesine sebep olmuştur.

Batılı resim geleneği etkisinin artmasıyla 19. yy'dan itibaren duvar resimlerinde hem teknik hemde konu farklılıkları görülmeye başlanır. Malzeme olarak yağlıboya tercih edilirken, kır ve şato görüntülerinin olduğu çeşitli manzaralar, av sahneleri duvarları süslemeye başlar. Yüzyıl sonuna doğru birtakım figürlü resimler görülsede yine ağırlıklı olarak İstanbul görünümü; Kız Kulesi, Göksu Çeşmesi, Kalamış Koyu gibi resimler dikkati çeker. (Resim 3,4)



Resim 3. Kız Kulesi, Başmabeyinci Konağı, Beşiktaş, II.Abdülhamit Dönemi



Resim 4. Kız Kulesi, Güllüoğlu Evi, Gaziantep, 19.yy'ın İkinci Yarısı

İstanbul merkezli gelişip Anadolu, Balkanlar gibi imparatorluğun diğer bölgelerindeki, özellikle yönetici sınıf ve eşraf konaklarında duvar resimlerini sıklıkla görmemiz mümkündür. Çanakkale, Kayseri, Edremit, Muğla, Safranbolu, Manisa, Antalya, Yunanistan, Bulgaristan, Halep, Bağdat ve Kahire gibi yerlerde, yöresel özelliklerin göz ardı edilmediği, ama sıklıkla Payitaht İstanbul ve İstanbul görünülerine öykünülen resimler yapıldığı görülmektedir.

Topkapı Sarayı'nda hat, şiir ve beste çalışmalarıyla sanatçı kişiliğe sahip olduğu bilinen III. Selimin "*Türk – Rokoko*" üslubundaki dairesinin duvar bölümlerinde şeritler halinde İstanbul görünüleri vardır.

Bu şeritlerde muhtemelen Boğaziçi'nden birtakım köşkler doğa duyarlılığı içersinde, ayrıntıya girilmeden resmedilmiştir. Ön plandaki binalar daha büyük geridekiler küçük olarak gösterilmiş böylece derinlik etkisi verilmeye çalışılmıştır. Bu resimlerden anlaşılıyor ki, Batılı resim anlayışı çerçevesinde minyatürlerle başlayan perspektif algısı duvar resimlerindeki görünülerde uygulanmaya devam etmiştir. (Resim 5, 6)



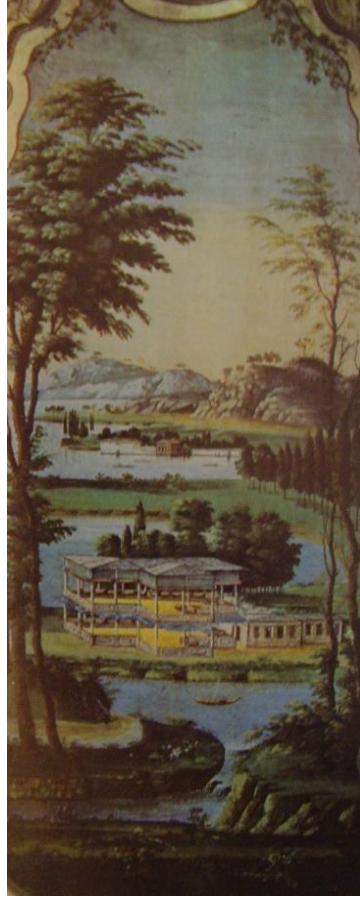
Resim 5. Deniz Kıyısında Bahçeli Köşk, Valide Sultan Odası, Topkapı Sarayı Harem Dairesi, III. Selim dönemi



Resim 6. Şerit Manzara, III. Selim Meşk Odası, Topkapı Sarayı Harem Dairesi, III. Selim Dönemi.

III. Selim dönemine tarihlenen bir başka resim ise “*Valide Sultan*” Merdiveninde bulunan, yukarıdan bakış açısıyla çizilmiş bir Boğaziçi

görünüsüdür. Muhtemelen hayalden birtakım coğrafi biçimlerin de eklendiği, dönem özellikleri taşıyan köşk gibi binaların gösterildiği bu resimde, hem tonal değer farklılıklarıyla hemde objelerin önde - geride olma durumu kullanılarak derinlik yanılması verilmeye çalışılmıştır. Mimari formların etüd edildiği ancak ağaç, bitki gibi organik formların şematik olarak gösterildiği görülmektedir. Bu resimde enteresan olan bir başka özellik ise suda yüzen kayıkların resimde yer alması ancak kayıkçıların ortada görülmemesi durumudur. (Resim 7.)



Resim 7. Boğaziçi'nden görünüm, Valide Sultan Merdiveni, Topkapı Sarayı Harem Dairesi, III.Selim dönemi

5. OSMANLI'NIN RESİM SANATINA BAKIŞI

Hiç şüphesiz ki Osmanlı İmparatorluğu'nun resim sanatıyla olan ilişkisi minyatür temelli olup batılı anlamda bir resim pratiğinden çok uzaktadır. Bu uzaklığın dinsel temelli nedenleri olduğu bir gerçektir. İslam inanç ve yaşam biçiminin tasvirin uzağında sınırlarını koyduğu din algısı toplumsal hayatta belirleyiciydi. Cemaatçi ilişki biçiminin aileden sokağa kadar etkin olduğu Osmanlı toplumunda, pratikte Hristiyanlığın “*Iconoclazma*” (put kırıcılık) döneminin uygulaması olan tasvir yasağının, onunla aynı coğrafyada ortaya çıkan İslam dini tarafından temel alınmasını; dini resmin yozlaşmış bir ticaret metası haline gelmesinin, İslamda ki yansıması olduğu düşünülebilir.

Gelenek, görenek ve din kaynaklı toplumsal yasakların devletin tepesinden ziyade halk içinde daha etkin ve şiddetli yaşandığı bir gerçektir. Bu bağlamda Osmanlı Resim sanatının manzara resmiyle başlamış olması, ilk ressamın figür resmine uzak durup doğaya dönük resimler yapmasını, çoğunluklarda İstanbul'u betimlemelerini; dinsel, geleneksel, kul ve cemaat algısı yanısıra, batılı resmin ilk örneklerini İstanbul'a taşıyan yabancı ressamın yaptığı İstanbul görünümü etkileriyle de şekillenmiş olduğu söylenebilir. Burada enteresan olan pentür resminin başladığı 18.yy ortalarından önce Osmanlı minyatür sanatında yoğun figürasyonun da var olmasıdır. Hem saray hem de saray dışındaki nakkaşların figürlü minyatürler yaptığını biliyoruz ve görsel örneklerden görüyoruz. Aslında figür sıkıntısı minyatürlerde aşılmışken, pentür'e geçildiğinde tekrar figürden kaçınmak, olsa olsa, katı cemaatçi yaşam biçiminin bireylere olan yansımasından ve teknik yetersizlikten kaynaklanmıştır denebilir. Çünkü Osmanlı devlet sisteminde

bilinen bir figür yasağı söz konusu değildir. Dönemsel birtakım anlayış farklılıklarının olduğu şüphesizdir, fakat süregelen bir engelleme söz konusu değildir. Bunun aksi olmuş olsaydı, Fatih'in (II.Mehmet) resim sanatına olan yakınlığının somut örnekleri olan; kendi portresini yaptırmasını, yabancı ressamı sarayında ikame ettirmesini, hatta kendisinin çizmiş olduğu birtakım portre denemelerini anlamlandıramazdık. Buna karşın Fatih'ten sonra padişah olan II. Bayezit'in sofu dünyası Fatih'in yaptırdığı tüm portreleri, ki bunlar Fatih'in kendisine ait portrelerdir, kapı dışarı etmezdi. Benzer şekilde Kanuni Sultan Süleyman'ın, Fatih'in yarım bıraktığı "*Dünya İmparatorluğu*" ideali doğrultusunda ortaya koyduğu Batıya dönük hamleler içinde önemli rolü olan, kızkardeşi Hatice Sultan'la evli Sadrazam Damat İbrahim Paşa'nın, Budin seferi dönüşü İstanbul'a getirdiği ve sarayının bahçesine diktirdiği heykeller, devlet'in en üst kademesinde tasvir yasağının değil bir sanat severliğin olduğunun bir başka kanıtıdır. Fakat bu deneme ulema tarafından hoş karşılanmamış ve İbrahim Paşa'nın "*makbul*" ken "*maktul*" olmasıyla sonuçlanmıştır. Bir anlamda "*mahalle baskısı*" devlete baskın gelmiştir.

6. OSMANLIDA BATILILAŞMA HAREKETLERİNİN BAŞLANGICI VE GENEL TÜRK RESİM SANATI EVRELERİ

6.1. Batılı Ülkelere Yapılan Elçilik Ziyaretleri

Osmanlı İmparatorluğu'nun en güçlü olduğu zamanlarda Topkapı Sarayı Arz Odası önünde protokol kuyruğuna giren yabancı elçilerle, bir anlamda Batılı Devletler Osmanlı'nın ayağına geliyordu. Dünyada büyük bir egemenlik alanı kuran Osmanlı, çok uzun zamandır Avrupada olan bitenle yakından ilgilenmezken, 17.yy ortalarından sonra Batı'ya olan ilgisi artmış, özellikle “*Lale Devri*” olarak adlandırılan 1703-1730 arasında gözle görülür değişim ve yenileşme hareketleri başlamıştır.18.yüzyıl ise Osmanlıda ki Batılılaşma hareketlerinin yoğunlaştığı bir dönemdir. Bu dönem; askeri ve siyasi olarak devletin zayıfladığı, buna karşın yabancı devletlerle, Viyana ve Paris gibi Avrupa başkentlerine yapılan elçilik düzeyindeki seyahatlerle kurulan yakın diplomatik ilişkiler sayesinde, Avrupalı yaşam biçiminin gözlemlenip raporlar halinde devlete sunulduğu bir zaman dilimidir. Bu dönemde Çelebi Mehmet Efendi'nin Paris gezisi son derece önemlidir. “1721 yılında Sultan III. Ahmed'in özel elçisi olarak Fransa'ya giden Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi, Paris'te büyük törenlerle karşılandı. Osmanlı elçisi, bu büyük Avrupa başkentinde kaldığı süre içinde sarayları geziyor, askeri birliklerin talimlerini izliyor, tiyatroalara, operalara, konserlere gidiyor ve resamlara poz veriyordu.”¹⁷

Batıya yapılan elçilik seviyesindeki açılımlar Osmanlı devleti için bir hayli şaşırtıcı olmuştu; uzun zamandır içine kapanmış olan devlet kendi sınırları dışında olan bitenlere kayıtsız kalmıştı. Bundan ötürü, Avrupa'ya giden

¹⁷ Mine SOYSAL, *Kentler Kenti İstanbul*, 38

Osmanlı elçileri sayesinde, her alanda bambaşka yaşam biçimleri, askeri ve teknolojik yeniliklerle tanışılıyordu. Avrupalı bir çok sanatçı, ressam ve yazar İstanbul'a davet ediliyordu. Böylelikle Batı sanatı ve yaşam biçimine duyulan hayranlık artılıyordu. İstanbul'un sosyal hayatı ve çehresi de bu değişimlere büyük bir arzuyla yanıt veriliyordu. "17. Yüzyıl sonlarında İstanbul'un toplam nüfusu 800.000'leri bulmuştu. 18. Yüzyılda, kentin bütün dengeleri değişmeye başladı. Değişim kendini ilk kez, 1718-1730 yıllarında yaşanan Lale Devri ile gösterdi. Bu dönemde İstanbul, bir yandan Batı etkisi içeren biçimsel değişiklikler geçiriyor, diğer yandan da kendine ait içsel dinamikleriyle farklılaşıyordu."¹⁸ Geleneğinde mütevazı bir yaşam biçiminin olduğu Osmanlı Saray ve çevresi bu yıllarda zenginleşmeye ve daha gösterişli bir hayat sürmeye başlamıştır: Üst sınıfında güçlenmesiyle Boğaziçi'nde ve Haliç kıyılarında yeni saraylar, köşkler, yalılar ve konaklar inşa edilmiştir. "1718-1730 yıllarındaki Lale Devri'nde Kağıthane'de Sadabad adıyla tanınan küçük bir kentsel düzenleme denemesi yapıldı. Sadabad, 18. Yüzyıl başında yarattığı yeni yaşama tarzı ile İstanbul'un kentsel ve toplumsal tarihinde unutulmaz izler bırakan bir uygulama oldu.Osmanlı dünyasında barışın ve diplomasinin egemen olduğu bu dönemde mimarlık, resim, minyatür, edebiyat ve müzik gibi alanlarda da yeni arayışlar gündeme gelmişti.Padişah III. Ahmet ve Sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa,Paris yolculuğundan dönen Mehmet Çelebi'nin gözlemlerinden etkilenmişlerdi. Kağıthane düzenlemesi, bu etkinin bir sonucu olarak, Paris'ten getirilen saray ve bahçe planları ile resimlerden esinlenilerek gerçekleştirildi."¹⁹

¹⁸ Bkz (17), SOYSAL, 34

¹⁹ Agk, 38

6.2. Yenilik Hareketlerinin Sembolü Askeri - Sivil Okullar ve Resim Dersleri

Bugün Türk Resim sanatı Tarihi'ne bakıldığında, özellikle 1950' lere kadar olan süreçte görünüş (manzara) resminin biçim değiştirmekle beraber her zaman güncelliğini koruduğu görülür. Hatta Türk Resim sanatı görünüş ile başladı demek hiç te abartılı olmaz.

Türk Resim sanatını belli sınıflamalara ayırmak çok zor olsa da şunu söylemek mümkündür; başlangıcından 1914'e kadar olan süreçte, Türk ressamlarının üslupsal kaygılara çok fazla yönelmediğini ve ağırlıklı olarak doğa temalı, gördüğü biçimi ve rengi ifade eden resimler yaptıklarını görürüz. Nakkaşhaneler de minyatürlerin üretildiği yüzyıllar boyunca, batılı anlamda resim geleneğine sahip olmayan Osmanlıda, 18.yüzyılın sonları, resim sanatını doğrudan etkileyecek önemli yenilikler getirmiştir. Bu yenilikler Türk Resim sanatını daha önce bilmediği "pentür" resmiyle tanıştırmış adeta milad olmuştur.

Osmanlıda yenilik hareketlerinin hep askeri kökenli olduğu görülür; değişimler önce askeri okullarda başlamış, oradan da sivil hayata yayılmıştır. III.Selim tarafından 1793'de kurulan ve 1795'de eğitime başlayan *Mühendishane-i Berri-i Hümayun* isimli askeri okul, yenileşme hareketlerinin adeta sembolü olmuştur. Bu ve benzeri okulların en önemli özelliği askeri müfredatın yanı sıra , teknik resim derslerinin de programda yer almasıdır. "Modern perspektif kuralları uygulanarak doğa ve nesnenin doğru çizilmesinin mühendislik bilgilerine yardımcı olacağı düşünülüyordu. Böylelikle de perspektif

ve ışık- gölge gibi plastik değerler Türk sanat eğitimine girmiş oluyordu.”²⁰ Türk Resim sanatının gelişimi için bir kilometre taşı olan askeri okullardaki resim dersleri sayesinde, Türk Resim sanatının ilk temsilcileri yetişmeye başlamıştır.

Askeri okulların amacı ressam yetiştirmek değildi; “Mühendishanede resim dersinden amaç kuşkusuz Avrupa yöntemlerine göre yetiştirilmek istenen genç subaylara askerlikle ilgili teknik çizimleri, arazi krokilerini, *Menaziri krokileri* çizebilme yeteneğini kazandırmaktı.”²¹

Mühendishane’den sonra II. Mahmut döneminde,1834’de *Mekteb-i Fünun’u Harbiye-i Şahane*’nin kurulduğunu görüyoruz. Bu okulda, Chrion isimli bir İspanyol ressamı resim öğretmeni olarak görev yapar. 1845’de ise Fransız asıllı ressam, Kess, resim öğretmeni olarak yine bu kurumda İdadi bölümde çalışır.

Askeri okulların itici gücüyle, yeni kurulan bazı sivil okulların da, ders programlarına resim derslerini eklediği görülür. 1859’da I.Abdülmecid döneminde açılan *Hendese-i Mülkiye*, 1868’de Padişah Abdülaziz döneminde açılan *İstanbul Galatasaray Sultanisi* ve 1872’de kurulan “*Darüşşafaka Lisesi*” müfredatlarında resim derslerine, önemli bir yer ayırırlar.

“Özellikle Darüşşafaka Lisesi ve ilki 1874’de açılan askeri rüştiyeler, dönemin güzel sanatlar alanındaki gelişimini benimseyen öğretim kurumları olarak önemli hizmetler verirler. Bu dönem, sanatına imza atan sanatçıların büyük bir kısmının ilk eğitimlerini Darüşşafaka’da tamamlamış olması, bu okulun öğretim sisteminin niteliğini kanıtlar.”²²

²⁰ Aydın AYAN, *Bir Seçki İki Sergi:70+70*, 17

²¹ Turan EROL, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* ,Cilt 1, 86

²² Kıymet GİRAY, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, 44

Askeri ve sivil liselerle başlayan resim sanatı algısındaki değişimleri minyatür geleneğine bir karşı duruş olarak görmemek gerekir. Bu durum çağın değişen şartlarına ayak uydurmaktan ibarettir.

Batılı anlamda okullaşmanın artmaya başladığı bu dönemde kuşkusuz, temelleri atılmaya başlanan en önemli eğitim kurumlarından biri de *Sanayi-i Nefise Mektebi* dir. Günümüz Türkiyesi'nde de hala varlığını ve ağırlığını *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi* olarak sürdüren Sanayi-i Nefise'nin kuruluş hazırlıkları 1860'larda başlamış ancak çeşitli nedenlerle açılmamış olan okul 1883'te *Ticaret Nezaret'i*ne bağlı olarak kurulmuş ve başına Osman Hamdi Bey müdür olarak atanmıştır. "Resim, heykel ve mimarlık gibi üç ayrı dalda, 20 öğrenciyle öğrenime başlayan Sanayi-i Nefise'de tüm resim ve heykel öğrenimi yabancı hocalar tarafından verilmekteydi. Desen Polonyalı Warnia Zarzecki, yağlıboya resim İtalyan Salvatore Valeri, heykel ise Yervant Osgan ya da yerli adıyla Oskan Efendi tarafından öğretilmekteydi. Türklerin ilgi göstermeyişi yüzünden, okulun başlangıçtaki öğrencilerinin çoğunluğunu azınlıklar oluşturmuştur."²³

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmuş olması Türk Resim sanatının gelişimi için çok önemli bir adım olmakla beraber, okulun sadece erkek öğrencilere açık olduğunu belirtmekte fayda var. Buna karşılık 1914 yılında *İnas (kızlar) Sanayi-i Nefise Mektebi* açılmıştır.

²³ Kemal İSKENDER, *Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği*, Gergedan Dergisi, S.19, s.9

6.3. Erken Dönem Ressamları ve Asker Ressamlar Kuşağı

Neredeyse bir yüzyıl boyunca askeri eğitim kurumlarının önderliğinde gelişimini sürdüren Türk resmi; 19. yüzyıl'dan 20. yüzyıl ilk yarısına kadar bu durumunu korurken, dönem ressamı da, aldıkları eğitim biçimi, sivil-asker pozisyonları ve kullandıkları tekniğe göre bir sınıflamaya sokulmuştur. Bugün Türk Resim sanatı anlatılırken bu dönem iki başlık altında incelenmektedir; "Türk Primitifleri, Darüşşafakalılar ya da fotoğraf'tan yararlanarak resim yaptıkları için Türk Foto-yorumcuları diye isimlendirilen *Erken Dönem Ressamları*"²⁴ ve yine aynı dönem içinde olup, asker kökenli oldukları için, *Asker Ressamlar* olarak adlandırılan kuşak. "Bu resamlardan ilk anımsananlar şunlardır: Ferik İbrahim Paşa (1815-1889), Hüsnü Yusuf Paşa (1817-1861), Ferik Tevfik Paşa (1819-1892), Emin Baba (1835-1905), Eyüp Cemal (1836-1898), Osman Nuri Paşa (1839-1906), Servili Ahmet Emin (1845-1892), Ahmet Şekür (1856-...), Ahmet Rifat (1861-1939), Ahmet Ragıp (1862-...), Salih Molla Aşki (1864-1925), Galip (1872-...), Ahmet Munip (1894-1908), Fahri Kaptan, Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Şefik, Şevki, Ahmet Ziya, Ahmet Bedri, Hasköylü Ahmet İhsan, Cihangirli Mustafa, Mehmet Kangır, Karagümrüklü Hüseyin, Vidinli Osman Nuri, Lofçalı Ahmet."²⁵

Erken Dönem Ressamları'nın resimleri incelendiğinde birbirine çok benzer konuların yine birbirine çok yakın tekniklerle yapıldığı görülür. Bu durumla ilgili bir çözümlenmeyi Aydın Ayan şöyle yapmaktadır: "Resimleri birbirlerine oldukça yakın biçimsel ve biçimsel özellikler ve ortak duyarlılıklar gösteren bu resamlar konularını, çoğunlukla çizgisel bir yaklaşımla üç boyutlu

²⁴ Bkz(20), AYAN, 18

²⁵ Agk, 20

verme çabası içinde, kartpostal oranlarına uygun ölçülerde büyütülmüş, yatay dikdörtgen konumda ele almışlardır. Bu resimler yağlıboyanın ince katmanlar halinde üst üste sürüldüğü, fırça izlerinin ve dokusal tatların en aza indirildiği dingin ve oldukça yalın etkiler bırakan genellikle görünüş (manzara) resimleridir.”²⁶

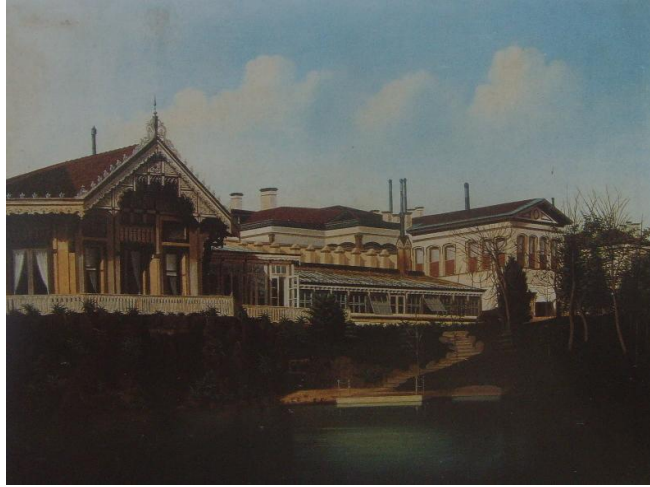
Ayan'ın kartpostal oranları diyerek atıfta bulunduğu şey 19. yüzyıl Türk ressamlarının bir çoğunun fotoğraftan yararlanarak resim yaptığı gerçeğidir. Bu gün dahi yerli-yabancı çok sayıda ressamın kullandığı fotoğraftan resim yapma tekniğini yeni geliştirmekte olan Türk Resim sanatının *Erken Dönem Ressamları* ; başta, Abdullah Biraderler'in çektikleri fotoları kullanarak gerçekleştirmişlerdir. Ermeni asıllı Abdullah Biraderler, 19. yüzyıl sonu İstanbul'unda tanınmış saray fotoğrafçılarıydı; Abdülaziz ve Abdülhamit'in himayesinde çalışmışlardı. Sadece Abdullah Biraderler değil Osmanlı Fotoğraf sanatının kurucu isimleri sayılan; “İstanbul'un sistematik olarak ilk kez görüntülenmesini sağlayan Fransız asıllı Ernst de Caranza”²⁷ ve İskoç kökenli James Robertson'un çekmiş olduğu İstanbul fotoğrafları'nın da bu amaçla kullanılmış olabileceğini söyleyebiliriz. (Resim 8,9,10,11)

²⁶ Agk, 20

²⁷ www.obarsiv.com, **Oryantalizimden Osmanlı Fotoğraf Sanatına.**



Resim 8. Osman Nuri, Yıldız Sarayı Bahçesi'nden, 73x91cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 9. Kasımpaşalı Hilmi, Yıldız Sarayı'ndan Köşkler, 89x116 cm, Tuv.Üz.Yğb

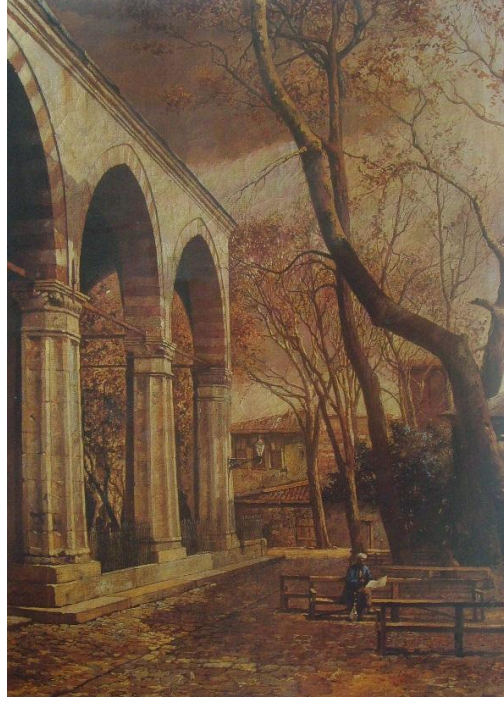


Resim 10. Ahmet Ragıp, Yıldız Saray Bahçesi'nden, 72.5x91.5 cm, Tuv.Üz. Yğb



Resim 11. Ahmet Bedri, Marmara, 35x55 cm, Tuv.Üz. Yğb

Fotoğraf temelli bu çalışmalara bakıldığında; fotoğrafın kadrajına, ışığına hemen hemen bağlı kalındığı, fakat var ise, insan, hayvan gibi figüratif öğelerin, birkaç örnek dışında, fotoğraftan çıkarılarak resmedilmediği görülür. Figüre olan bu kayıtsızlık çeşitli nedenlerle açıklanabilir; aslında son derece yetkin bir minyatür resim geleneğine sahip olan Türk resmi figüre yabancı değildi, fakat minyatürlerdeki figürler kitap sayfalarında, yazmalarda, gözlerden uzak, sarayda, sınırlı bir çevrenin görebileceği bir durumdaydı, yaygın değildi. Bu durum, İslamda var olduğu söylenen suret yasağından, Sarayda ki *ehl-i hıref* teşkilatı içindeki nakkaşların muaf olduğunu düşündürmektedir. Avrupa'dan gelen yeni resim geleneğinin askeri okullardaki resim eğitimine yansımalarının, askeri ihtiyaçlar doğrultusunda, doğa ve arazi etüdüleri şeklinde olması, figüre ihtiyaç duyulmaması da *Erken Dönem Ressamları*'nın figürden arındırılmış, fotoğraftan kopya, görünü resimlerine yönelmelerine neden oluşturmuştur. Bu hususta İstanbul'a gelip çok sayıda İstanbul görünü resmi yapmış olan Avrupalı sanatçılarında Türk ressamlarını etkilemiş olduğunu söyleyebiliriz. (Resim 12,13)



Resim 12. Ahmet Rifat, Mahmutpaşa Camii, 81x60cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 13. Ahmet Ziya Akbulut, Beyazıt Sahafı ve Eski İmaret Binası, 35x46 cm, Tuv.Üz.Yğb

Görünü geleneğiyle şekillenen Türk Resmi ilhamını da, İstanbul'dan almıştır. Bu dönemde yapılan çalışmalar incelendiğinde, özellikle İstanbul'dan köşk, kasır, çeşme, sokak, doğa etüdüleri, natürmortlar ile Yıldız Sarayı bahçe ve köşklerinin resmedildiği görülmektedir. İstanbul'un bu görsel etkisini Kaya Özsezgin şu şekilde ifade ediyor: "Güneşin parlak ışıklarını, günün her saatinde farklı tonlarda yansıtan İstanbul doğası olmasaydı, asker ressamıyla başlayıp Çallı Kuşağıyla zengin bir açılım gösteren izlenimci sanatın Türkiye'deki uzantılarına tanık olabiliirdik? İstanbul doğasının ışıkla buluşan görünümüleri, üç kuşağı ve onların ardıllarını, sürekli bir etkileşim içinde kendine çekebildiğine göre, bu gizemli ilişkinin temelinde İstanbul olgusunun yattığını rahatlıkla söyleyebiliriz."²⁸

İstanbul'un bu dönem ressamı üzerindeki etkisini Kıymet Giray da "*Manzara*" isimli kitabında şöyle anlatır: "Bu sanatçıların manzara resimlerinde, zaman zaman gittikleri farklı kentler yer alsa bile, yaşadıkları kent, İstanbul vazgeçilmez bir konudur. İstanbul'un Sarayları, saray bahçeleri, tarihi anıtlarını resimlemek, onlar için saygın ve onurlu sanat uğraşısı anlamına gelmektedir."²⁹

Bu dönem içinde; Halil Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Hoca Ali Rıza, Osman Hamdi gibi Türk Resim sanatının en büyük isimleri manzara klasizmi çerçevesinde çok önemli İstanbul tasvirleri resmetmişlerdir. (Resim 14,15,16,17,18,19,20)

²⁸ Kaya ÖZSEZGİN, *Ayhan Türker, Bir İstanbul İzlenimcisi*, 3

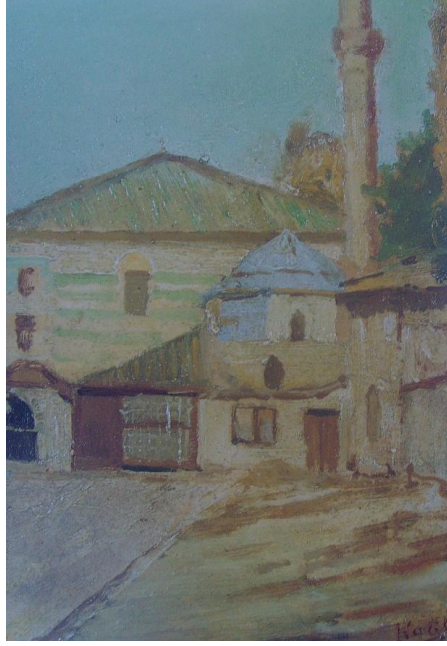
²⁹ Kıymet GİRAY, *İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara*, 74



Resim 14. Halil Paşa,Boğaziçi Yalıları, 60x33cm, Tuv.Üz.Yğb



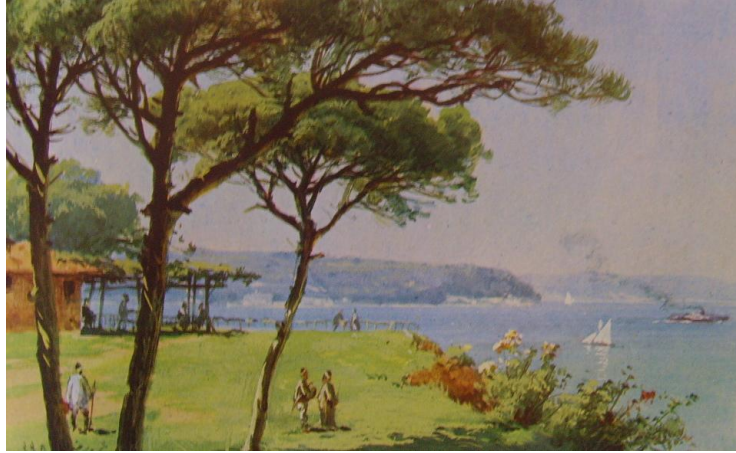
Resim 15. Halil Paşa, Göksu Deresi, 56x72cm, Tuv.Üz.Yğb



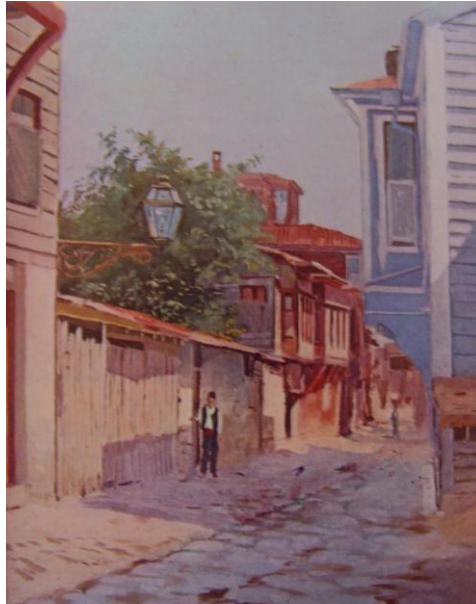
Resim 16. Halil Paşa, Üsküdar'dan, 32x19cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 17. Hoca Ali Rıza, Eski İstanbul Evleri, 27x39cm, Kğt. Üz. Suluboya



Resim 18. Hoca Ali Rıza, Boğaz'dan Manzara, 13x20.5cm, Kğt. Üz.Suluboya



Resim 19.Hoca Ali Rıza, Fenerli Sokak Üsküdar, 42x32cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 20. Şeker Ahmet Paşa, Erenköy'den Manzara, 89x116cm, Tuv.Üz.Yğb

6.4. Yabancı Ressamların İstanbul Görünüleri

İstanbul'un gizemi, ışığı, doğası yerli ressamı etkilediği gibi onlardan çok daha önce, özellikle Avrupalı ressamı etkisine almıştır. “ İstanbul, gerek Batı ile olan diplomatik ve kültürel ilişkilerin güçlenmesi, gerekse coğrafi konumu dolayısıyla Avrupalı sanatçıların en çok resimledikleri Doğu kenti olmuştur.”³⁰ 1453'ten beri İslam toprağı olan İstanbul bu yoğun ilgiyle, *Doğu* kavramının Avrupa'da ki en ilgi çekici kenti haline gelmiştir. Avrupa'nın Doğuya olan ilgisi yüzlerce sene bir tür hayalci yaklaşımla algılanmış bu algı Doğu'nun kentlerini adeta bir masal sahnesi kurgusunda ortaya koyarken, bu kentlerin insanlarını da o masalın eğlenceli kahramanları olarak yansıtmıştır. Doğu'nun en büyük ve güçlü başkenti İstanbul da bu hayalci yaklaşımdan payını

³⁰ Aykut GÜRÇAĞLAR, *Hayali İstanbul Manzaraları*, 27

fazlasıyla almıştır. İstanbul'a yolu düşen yada hiç düşmeyen birçok Avrupalı sanatçı kitaplardan, seyahatnamelerden, anlatılanlardan ve kendi Doğu imgelerinden yola çıkarak hayali İstanbul tasvirleri yapmışlar hatta İstanbul'a hiç ait olmayan çeşitli mimari yapı biçimlerini bu tasvirlerde bolca kullanmışlardır. Bu konuyla ilgili Aykut Gürçağlar "*Hayali İstanbul Manzaraları*" isimli doktora tezi çalışmasında şöyle demektedir. "Diplomatik ve ticari amaçla İstanbul'a gelen elçi ve tüccarlar, beraberlerinde sanatçılar da getirerek, 19.yüzyılın sonuna kadar sürecektir olan bir geleneği başlatmışlardır. Sanatçıların İstanbul'da gerçekleştirdikleri ve büyük bölümü tören, giysi ve kent görünümünü yansıtan garavür, suluboya ve guajlar, Avrupa'da albümler halinde yayımlanmış ve bu resimler Batı'da Osmanlı dünyasına olan ilginin gelişmesinde önemli rol oynamıştır."³¹

15.yüzyılın ortalarından 19.yüzyılın sonlarına kadar aralarında döneminin en tanınmış Avrupa'lı sanatçılarından da olduğu çok sayıda ressam İstanbul'a gelmiştir. Bunlar arasında 16.yüzyılda İstanbul'a gelen Gentile Bellini Fatih Sultan Mehmet'in portresini yapmış, yine bu dönemde Pieter Coecke Van Aelst, Melchior Lorichs, Nicolas de Nicolay ve Scorella gibi tanınmış ressamlar İstanbul'a gelmişlerdir. "17.yüzyılda İstanbul'a gelen Georges de la Chapelles, Grelot, Cornelius de Bruyn, G.H.van Essen gibi yüzyılın ünlü sanatçıları, daha çok kent manzaraları ve Osmanlı giysilerini tasvir eden garavürler gerçekleştirmişlerdir."³²

Osmanlı'nın Batı ile ilişkileri geliştikçe ekonomik, siyasal, kültürel etkileşimler 18. yüzyılda artarak devam etmiştir. Özellikle bu yüzyılda Osmanlı'nın askeri, ekonomik açılardan iyice zayıflaması Osmanlı-Batı ilişkilerini Batı lehine baskıcı bir duruma dönüştürmüştür, bu dönüşümle çok

³¹ Bkz(30), GÜRÇAĞLAR, 26

³² A.g.k, 27

sayıda yabancı seyyahın, elçinin, tüccarın, sanatçı'nın başta İstanbul olmak üzere imparatorluk topraklarına yayılmasına elverişli bir ortam yaratmıştır. Bu dönemde Van Mour, Liotard, Carrey, de Favray ve Melling gibi özellikle Boğaziçi'ni resmetmelerinden ötürü *Boğaziçi Ressamları* olarak anılan sanatçılar İstanbul görünürleri yapmışlardır. Louis Dupre, David Wilkie, Amedeo Count Preziosi, Edward Lear, Constantin Guys, Stanislas Chlebowski, Ivan C.Aivazovsky ve Fausto Zonaro 19.yüzyılda İstanbulda resim yapmış Avrupalı sanatçılardır.

6.5. Tanzimat'ın İlanı ve 19.Yüzyıl İstanbulu'nun Görünümü

Lale Devri'nin debdebesi içinde Barok yaşam biçiminin dönüştürmeye başladığı Osmanlı toplumsal hayatı ve İstanbul, 18.yy'ın ilk çeyreğinde son derece önemli bir yeniliğe şahitlik ediyordu; Osmanlı Devleti'nin yenileşme hareketlerinin miladı olarak kabul edilen, Sultan III. Ahmed'in 5 Temmuz 1727 tarihli fermanı ve Şeyhülislam Abdullah Efendi'nin fetvasıyla, devlet eli ile, ilk defa matbaanın kurulması onaylanmıştı. Aslında 1493'te İspanya'dan gelen Museviler, 1567'de Ermeniler, 1610'da Maruniler ve 1627'de Rumlar kendi matbalarını İstanbulda çoktan kurmuş, dini konular dışında, Osmanlıca ve Türkçe kitaplar bu ve benzeri matbaalarda basılmaktaydı.

Matbaanın devlet eliyle kullanılır olmaya başlaması Osmanlı kültür hayatının zenginleştirmiş ve İstanbul'un bir basın merkezi olması durumuna yol açmıştır. Macar İbrahim Müteferrika'nın hayata geçirdiği ilk devlet matbaası, 1824'de yenilenmiş ve Sultan II.Mahmut tarafından *Matbaa-i Amire* adıyla çok daha büyük kapasiteli bir kurum haline getirilmiştir. 1Kasım 1831'de *Takvim-i*

Vekayi adıyla ilk Osmanlıca gazete yayına başlamış ve hemen aynı hafta içinde Fransızca nüshası sonraları ise Rumca , Ermenice, Arapça ve Farsça nüshaları da yayınlanmaya başlanmıştır. Yarı resmi *Ceride-i Havadis* ve ardından gelen *Tercüman-ı Ahval* tam bağımsız gazete olarak Osmanlı yayın hayatındaki yerlerini almıştır. Sadece Türkçe gazeteler değil Bulgar, Rum, Ermeni ve Arap basınına ait gazeteler de İstanbulda varlığını sürdürmüştür. “1873’te İstanbulda 13’ü Türkçe olan 43 yayın organı vardı ve bunların 19’u günlük yayınlardı. Takvim-i Vekayi ve Ceride-i Havadis gibi büyük gazetelerde yetişen genç kuşak Osmanlı gazetecileri, toplumun çağdaşlaşma mücadelesinde önemli bir rol oynuyorlardı. 19.yüzyıl sonunda İstanbulda basın, artık kurumlaşmış bir yapıydı.”³³

3 Kasım 1839’da İstanbul Gühane Parkında Osmanlı Devleti için çok önemli bir milad yaşanmıştır. *Bab-ı Ali*’nin hazırladığı Sultan Abdülmecid’in imzaladığı, içeriğinde; Padişahın bazı haklarının kısıtlandığı, yasalarla işleyen bir devlet modelinin ön görüldüğü, devlet kurumlarının yeniden örgütlenmesini, adalet ve hukuk sistemlerinin modernleşmesini zorunlu tutan bir “düzenlemeler” bütünü olan “*Tanzimat Fermanı*” bir diğer adlandırmayla “*Gülhane Hatt-ı Hümayun’u*” halka ve dünyaya ilan edilmiştir.

Devleti ve toplumu modernleştirmeyi amaçlayan Tanzimat’la; devlet sistemi yenilenmeye başlamış, yüksek mahkeme kurulmuş, *Harbiye* ve *Tıbbiye* okulları açılmış, Avrupa’ya öğrenciler gönderilmiş, İstanbulda erkek çocuklarının okuması zorunluluğu gibi düzenlemeler yapılmıştır.

İstanbul da Tanzimat’ın getirdiklerinden payını almış, kentte yeni binalar inşa edilmiş, askeri kışlalar yapılmış, *Mühendishaneler* ve *Deniz Tıp Okulu* açılmıştır.

³³ Bkz (17), Soysal, 41

“Tanzimat yöneticileri için İstanbul bir uygarlık simgesi olmalıydı. Bu nedenle devletin tüm ekonomik sıkıntılarına karşın son derece zengin ve canlı bir yapım programı uygulamaya kondu. Devlet sistemindeki yenilikler, ekonomideki dışa açılmanın olumlu sonuçları ve nüfusun hızla artması modernleşme sürecindeki kenti zenginleştiriyordu. İstanbulda kişi başına düşen gelir, imparatorluk ortalamasının iki katından fazlaydı...İstanbul artık bir Batı kenti gibi planlanıyor, kent haritaları hazırlanıyordu...Batılı bir çevre arama ve yaratma isteği sarayın da Galata- Pera (Beyoğlu) bölgesine taşınmasına neden oldu...İstanbul kentini 200 yıldır “Tarihi Yarımada”dan yöneten iktidarın ilk kez merkez dışına çıkmasını sağlayan Beşiktaş Sarayı, Tanzimat mimarlığına damgasını vuran Klasikçi üslupta görkemli bir yapıydı...Boğaz kıyılarında peş peşe yapılan Feriye, Yıldız, Çırağan, Beylerbeyi sarayları ve irili ufaklı yalılarla yüksek bir kültür ve bir başkent üslubu yaratılmıştı. Beyoğlu(Pera) zenginleşen kentin lüks tüketim merkezi olmuştu. Büyük aile konakları, görkemli hanları, lüks pasajları, pastane ve lokantaları, tiyatro ve kabareleri, şık mağazaları ile Paris’e özenen bir çevre yaratılmıştı. Beyoğlu’nda sergiler açılıyor, tiyatro eserleri ve operalar sahneleniyor, konserler düzenleniyordu...İstanbul müzik, resim ve tiyatro gibi pek çok sanat dalında önemli eserlerin üretildiği, sahneye konulduğu; ünlü sanatçıların, mimarların ve ressamların çalıştığı bir sanat merkezi olmuştu. Daha 18.yüzyılda İstanbul’a gelen Avrupalı gezgin ressamlar “Boğaziçi Ressamları” adıyla anılan bir grup oluşturmuş, atölyeler kurmuş, yerli sanatçılarla birlikte çalışmışlardı...”³⁴

³⁴ Bkz (17), Soysal, 43-44-45-46

6.6. II. Meşrutiyet'in İlanı ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti

18.yüzyılda başlayıp 19.yüzyıl boyunca devam eden Batılılaşma hareketleri, II.Meşrutiyet'in ilanını takip eden süreçte toplum hayatını etkilemeye devam ederek, siyasal ve kültürel çok önemli değişim ve dönüşümleri ortaya çıkartmaya başlamış, toplumun daha geniş kesimlerinin de siyaset ve kültür hayatı içersinde varolmalarına imkan tanımıştır. "Osmanlı siyasal rejiminde 1908 (1324) yılı'nın 23 (10) Temmuzuna değin açık bir çoğulculuk yoktur. Bu tarihte ise Osmanlı tarihinde ilk kez "Hürriyet'in İlanı" adıyla meşrutiyetçi bir rejimin açılış töreni vardır. Bu aynı zamanda çok partili rejimin de başlangıcıdır. Yakın tarihimizde "İkinci Meşrutiyet" olarak anılan dönem (1908-1918) Türkiye'nin demokratik gelişmelerinde ileri ve yürekli atılımlarla doludur. Bu dönem İkinci Abdülhamit'le özdeşleşmiş bir istibdat rejimini yıkmış, Jön Türkler'i ülkedeki tüm özgürlük savaşçılarıyla birleştirmiş iş başına getirmiştir. Kanun-i Esasi'de yapılan ilk değişikliklerle (1325-1909 tadilatı) kamu özgürlükleri yelpazesini genişletmiş, üstlerindeki baskıları kaldırmış, toplanma ve dernek kurma hürriyetlerini tanımıştır."³⁵

II.Meşrutiyet'in getirdiği dernek hürriyeti kapsamında dönemin Osmanlı ressamlarında bir çatı altında toplanma ihtiyacını hayata geçirerek, "1909'da "*Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*" kurulmuş ve başkanlığına Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim Bey getirilmiştir. Ressamların bir örgüt içinde toplanmaları resim sanatının gelişmesi için önemli bir hareket sayılmalıdır. Bu cemiyet aynı zamanda 1912 yılından başlayarak on sekiz sayı süren bir gazete çıkarmıştır.

³⁵ Tanık Zafer TUNAYA, *Türkiyede Siyasal Partiler*, Cilt:1, İkinci Meşrutiyet Dönemi, 3

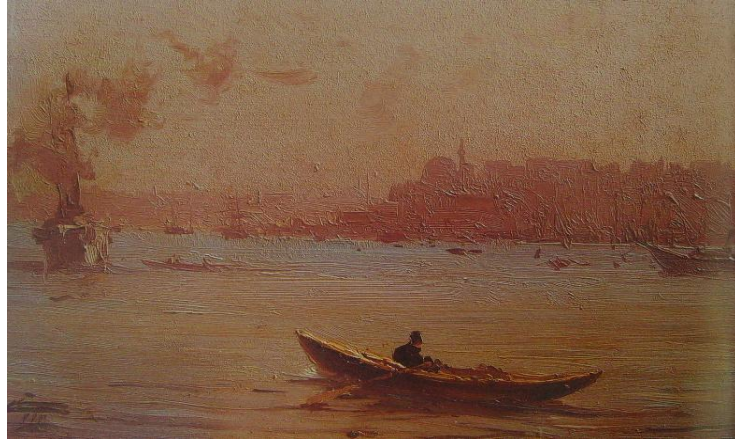
Gazetenin sorumlu yöneticiliğini Osman Asaf yapmıştır. Sanat üzerine tartışmaların, tekniklerin ve güncel sanat olaylarının yer aldığı gazete, resim sanatının gelişmesinde ve sanata karşı duyulan ilginin yayılmasında etkin bir iletişim aracı olmuştur. “Boğaziçi ressamları” adlı kitabın Fransızca’dan çevrilerek sürekli olarak yayımlandığı bu gazetede Hoca Ali Rıza, Sami Yetik, Ruhi Arel, Ahmet Ziya (Akbulut) gibi dönemin birçok sanatçılarının yazılarına yer verilmekteydi.”³⁶

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti içerisinde İbrahim Çallı, Şevket Dağ, Avni Lifij, Namık İsmail, Mihri Müşfik, Celal Esat Arseven, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Üsküdarlı Cevat Gökdeniz, Halife Abdülmecid Efendi gibi çok sayıda önemli isim yer almıştır. (Resim 21,22,23)

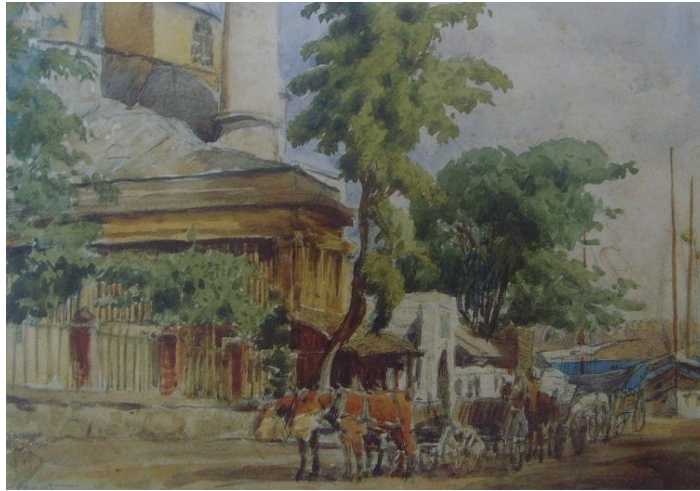


Resim 21. Sami Yetik, İstanbul’dan Kar Peyzajı, 72x97cm, Tuv.Üz.Yğb

³⁶ Sina AKŞİN, **Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, 535



Resim 22. Sami Yetik, Deniz Peyzajı, 19x29cm, Ahşap Üz. Yğb



Resim 23. Üsküdarlı Cevat Göktengiz, Boğaziçi'nden, 26x37.5cm, Kğıt.Üz. Suluboya

Cemiyet'in Türk Resim sanatı gelişimindeki en önemli özelliklerinden birini Abdullah Sinan Güler'in, "*İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*" isimli doktora tezinde görüyoruz. Bu konuda son derece detaylı bir çalışma olan bu tezde Güler; "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Türk Resim sanatı tarihine, sergi açmanın ötesinde sanat ve sanatçı hukuku açısından da önemli bir katkıda bulunmuştur. Resmin, sanat pazarı içindeki yerini oluşturma çabalarını gördüğümüz cemiyet üyeleri, henüz sanatçı- galeri- galerici ilişkilerinin başlamadığı bir toplumda, bu ilişkilere esas teşkil edecek sözleşmeler de kaleme almışlardır"³⁷ demektedir.

6.7. 1914 veya Çallı Kuşağı Ressamları

1914'e gelindiğinde artık, resim eğitimini Avrupa'da sürdürmüş, yeni bir kuşağın, Türk resmine kendi üslup anlayışını yerleştirmeye başladığı görülür.. Bu kuşak *1914 Kuşağı* yada *Çallı Kuşağı* olarak adlandırılır. Yurt içinde çok iyi bir akademik eğitimden geçen bu kuşak ressamlarının devlet bursuyla Avrupa'nın çeşitli kentlerine gönderildiği 1910 yılında artık Avrupa'da geleneksel sanat ve resim algısı büyük bir dönüşüm yaşıyordu. Sanattaki bu dönüşümü bilim, teknoloji ve sanayideki başdöndürücü gelişmeler tetikliyordu. Rönesanstan beri kabul gören resim geleneğinin tükendiği savı sanatçı ve sanat çevrelerini derinden etkiliyordu. Özellikle 1890-1914 arasında çok sayıda yeni resim kuramı ortaya çıkmıştır. "19.yüzyıl ortasında başlayan ve resmi yenilemeyi amaçlayan hareketler, 1920'ye doğru ortaya çıkan sürrealist Dada

³⁷ Abdullah Sinan Güler, *İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 30

hareketiyle, alışılmış ve yerleşmiş sanat kavrayışları üzerinde vurucu, şok edici amaçlara yönelmiştir.”³⁸

Çallı Kuşağı ressamları Avrupa’daki bu değişimin ortasında öğrendikleri akademik resim anlayışlarını korumakla beraber fovizm, ekspresyonizm, naif resim ve kübizm gibi yeni resim anlayışlarını da tanıdılar. İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifij, Namık İsmail, Mehmet Ruhi Arel ve Ali Sami Boyar gibi bu kuşağın önemli ressamları yurda döndüklerinde artık Avrupa’da gördükleri, öğrendikleri yeni resim usulalarını yer yer resimlerinde kullanmakla beraber kendilerinden önceki kuşağın görünüş anlayışını geliştirerek takip etmiş ancak bunu yaparken kişisel usulalarını ortaya koymaktan çekinmemişlerdir. Resim geleneğinin sembolü İstanbul, Çallı Kuşağı ressamlarının fırçasında daha yorumsal, daha özgür yer edinmeye başlamıştır. (Resim 24,25,26,27,28,29,30,31,32)



Resim 24. İbrahim Çallı, Yıldız Parkı'ndan Boğaziçi, 51x75cm, Tuv.Üz.Yğb

³⁸ Sezer TANSUĞ, **Resim Sanatının Tarihi**, 240



Resim 25. İbrahim Çallı, Bebek Koyu, 30x41cm, Tuv.Üz.Yğb



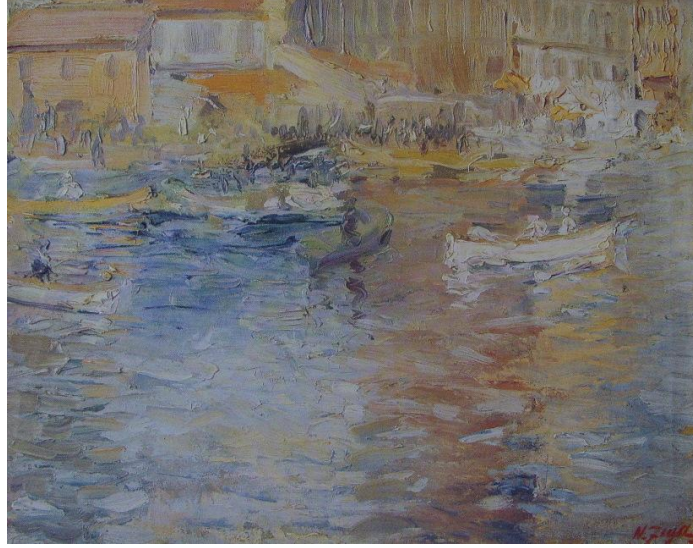
Resim 26. İbrahim Çallı, Emirgan, 39x53cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 27. Nazmi Ziya, Süleymaniye'den Fatih Camii, 47x60cm, Duralit Üz. Yğb



Resim 28. Nazmi Ziya, Haliç'ten Peyzaj, 38x56cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 29. Nazmi Ziya, Salıpazarı, 38x45cm, Duralit Üz.Yğb



Resim 30. Avni Lifij, Ayasofya, 51.5x63cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 31. Avni Lifij, Camii Siluetli İzlenim, 8x18,5cm, Karton Üz.Yğb



Resim 32. Avni Lifij, Haliç Görünümü / Fantastik Görünü II, 12.7x21.9cm, Karton Üz.Yğb

Çallı Kuşığı ressamı fotoğraflarda gördükleri ışık ve renk biçimlerini bir yana bırakmışlar, kendi gözlem güçleriyle günün farklı saatlerinin yarattığı ışık zenginliğinin kente yansımalarını büyük bir aşkla tuvallerine aktarmışlardır. Fakat Çallı Kuşığı ressamlarının doğadaki bu ışık değişimlerini dikkate alıp resim yapmalarını Avrupa'da artık etkinliğini yitirmekte olan empresyonist sanatla bir tutmamak gerekir. *Empresyonizm* bu kuşığı etkilemekle beraber yapılan resimler kendilerinden önceki kuşığın izinde ama daha öznel bir yaklaşımla ele alınmıştır. Çallı Kuşığı'nın izlenimci tavrını Aydın Ayan şöyle anlatıyor: "Batılı izlenimcilerle karşılaştırdıklarında, Türk İzlenimcilerinin doğa karşısındaki duygulanım ve coşkularına dayalı bir kendinden geçiş ve virtüözite içinde resim yaptıkları görülür. Disipline edilmemiş bu üretim biçimleriyle Türk İzlenimciler, Pissarro, Sisley, Seuart, Signac, ve Monet gibi ustalar tarafından yapılmış, atmosferik görünüşleri neredeyse matematiksel bir doğruluk ve büyük ustalık gerektiren İzlenimcilik ile Yeni İzlenimcilik akımlarının başyapıtlarında ortaya konan tavırdan ayrılırlar. Bununla birlikte ve belki de en fazla İzlenimci ressamlar arasında gelenekle bağları en güçlü olan Edward Manet ile yakınlaşırlar."³⁹

I. Dünya Savaşı'nın yarattığı kaotik ortam içinde ve Avrupa'daki eğitim dönemlerinde etkilendikleri izlenimciliğin de etkisiyle, doğa içinde çalışmayı tercih eden Çallı Kuşığı ressamı, özellikle Haliç ve Boğaziçi kıyılarından yapmış oldukları çok sayıdaki resimle "Türk Resim sanatı içinde "*Boğaziçi Görünüşleri*" olarak adlandırılan bir türün yaratıcıları kabul edilirler."⁴⁰

Çallı Kuşığı ressamı resimlerini eski adı Societa Operaia olan Galatasaray Yurdu'nda sergilemiş ve bu sergileri geleneksel hale getirerek her yıl tekrar etmeye çalışmışlardır. Çallı Kuşığı sanatçıları geleneksel konulara

³⁹ Bkz(20), AYAN, 41

⁴⁰ Agk, 42

farklı yaklaşımlar getirirken Türk resminin önemli meselesi figür ve çıplak konularında, Osman Hamdi'den sonra ilk kez, hayli cesur sayılabilecek açılımlar ortaya koymuş olsalar da, asıl ustalıklarını İstanbul görünleriyle ortaya koymuşlardır. (Resim 33,34,35,36)



Resim 33. Hikmet Onat, Yeni Camii, 1922, 96x130cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 34. Hikmet Onat, Kabataş, 1938, 84x93cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 35. Hikmet Onat, Haliç'ten Manzara, 1946, Tuv.Üz.Yğb



Resim 36. Feyhaman Duran, İstanbul Limanı, 31x43.5cm, Tuv.Üz.Yğb

6.8. 1914 İstanbulu'nun Görünümü

1914 yılı, hem Türk Resim sanatının kimlikleşmesi yolunda önemli adımların atıldığı, öncü tavırlı Türk ressamları'nın eğitim kurumlarında görev aldığı, hem de Dünyadaki siyasal ve ekonomik dengelerin neredeyse tamamen değişmeye başladığı bir kilometre taşı olmuştur. I.Dünya Savaşıyla Osmanlı geri dönülmez sonun farkındalığından uzak, hayatta kalma mücadelesi verirken bir taraftan da yeni siyasi fikirlerin sarmalında Cumhuriyet'e gidecek olan yolun sonuna yaklaşıyordu. İstanbul hala başkentti ve Çallı Kuşağı ressamlarının vazgeçilmeziydi: Haliç civarı, eski sokaklar, harap evler ve Boğaziçi.Kent çok değişmiş Avrupa kentlerine benzer yeni yerleşim alanlarının gelişmesiyle İstanbul'un arter'i Beyoğlu, Şişli, Galata semtlerine kaymıştı. Gayrimüslimler'in yoğun yaşadığı bu bölgelere aydınlar, yazarlar, ressamlar, kente gelen yabancılar ve diplomatlar yoğun alaka göstermişlerdir. I. Dünya Savaşı sununda mütarekeyle işgal edilen İstanbulda ilk dikkati çeken şey, limanda demirlemiş olan yabancı savaş gemilerinden sonra, ahşap binalar arasında yükselmeye başlayan kagir apartmanlardır. Özellikle Kabataş, Galata ve Beyoğlu'nda, yabancı elçilik binaları, iş hanları ve apartmanlar çoğalmaya başlamıştır. "Tarihi Yarımada'da ise camiler, külliyeler ve çarşıların arasında sıkışık bir doku içinde ahşap konutlar yer alıyordu. Her iki yerleşme dokusunda, kentin kalbi olan limanın Eminönü ve Galata kıyılarındaki çarşı uzantılarından başlayarak, içerlerdeki mahallelere doğru geliyordu. Çoğunlukla Türk ve Müslüman mahallelerin bulunduğu Eski İstanbulda geleneksel yaşam biçimleri sürdürülürken, Beyoğlu modern ve Batılı bir yaşam tarzına sahne oluyordu."⁴¹ (Resim 37)

⁴¹ Bkz(17), SOYSAL, 47-48



Resim 37. Nazmi Ziya, Taksim Meydanı, 1935, 73x93cm, Tuv.Üz.Yğb

İşte bu ortam içinde 1914'te Kadıköy Belediye Müdürü Celal Esad Arseven'in maddi ve manevi teşvikiyle Şişli'de 1917 yılında bir resim atölyesi kurulur. Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami Boyar, Sami Yetik, Avni Lifij, Ali Cemal, Ruhi Arel gibi Çallı Kuşağı ressamı Şişli Atölyesi'nde savaş ve asker konulu resimler yaparlar. "Dönemin sosyal ve siyasal ortamında, özellikle "Avrupa'da Türklerin kültürel ve sosyal anlamda tanıtılması" gibi resmi bir anlayışın gereği kurulan bu atölyede Viyana ve Berlin'de kapsamlı sergilerin düzenlenmesi de amaçlanmıştır. Doğal olarak savaş ortamının yol açtığı atmosferi ve psikolojiyi de yansıtmayı tercih eden bu sanatçıların bir kısmının, ağır bir duygusallıkla hareket ederek, hamasi içerikli yapıtlara imza attıklarını görüyoruz. Daha çok Çanakkale savaşlarını ve cephe görüntülerini betimleyen yer yer destansı içerikli büyük ve etkili kompozisyon denemeleri bu vesile ile üretilmiştir. Doğal olarak burada devletin ve askeri kurumların sağladığı olanaklarla, resmi siyaset doğrultusunda bir sanatın icra edilmiş olduğu bir

gerçektir.”⁴²

Şişli Atölyesi Türk Resim sanatına sistemli bir şekilde modelden çalışma, çok figürlü, büyük boyutlu resim üretebilme imkanını sağlamıştır. Atölye ortamında yapılan etüdlere, denemeler, biçim ve renk arayışları Şişli Atölyesi'nde çalışan ressamalara meslek adamı olma doğrultusunda büyük kazanımlar sağlamıştır. Şişli Atölyesinde görev alan 1914 Kuşağı ressamları yakında kurulacak olan Modern Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür-sanat politikaları çerçevesinde, edindikleri bilgi ve resim kabiliyetlerini Cumhuriyet'in resmi okullarında ve özel gruplar içerisinde ortaya koyarak, günümüz Türk Resim sanatının sıçrama tahtası olacaklardır. (Resim 38,39,40,41)



Resim 38. Namık İsmail, Sirkeci Rıhtımı, 76.7x227.4cm, Tuv.Üz.Yğb

⁴² Mümtaz SAĞLAM, *Sanat Koleksiyonu 1*, IV



Resim 39. Namık İsmail, İstanbul Dolmabahçe, 1933, 32x32cm, Karton Üz.Yğb.



Resim 40. Namık İsmail, Limanda Yük Taşıyanlar, 60.3x80cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 41. Ruhi Arel, Kağıthane, 53x72cm, Tuv.Üz.Yğb

7. CUMHURİYET DÖNEMİ ve TÜRK RESİM SANATI

7.1. Cumhuriyet Düşüncesi

Türkiye Cumhuriyeti belkide Mustafa Kemal Atatürk dışında hiç kimsenin öngörmediği bir anda yüzlerce yıllık Osmanlı İmparatorluğu'nun, kalan son toprakları üzerinde ortaya konan Milli Mücadele ile kendisini tamamen ortadan kaldırmaya çalışan Batılı devletlerin karşısında varolma savaşını başarıyla tamamlayıp; bağımsız, kulluktan millet egemenliğine dönüşmüş, tüm kurumlarıyla, mirasçısı olduğu Osmanlı'nın son iki yüz yıllık Batılılaşma politikalarını sürdürüp, Devrimlerle, toplum katmanlarına yayarak uygarlık sahnesindeki yeni yerini almıştır.

Kuruluş yıllarıyla beraber; eğitimden kültüre, ekonomiden politikaya, kıyafetten yazıya, uluslararası ilişkilere kadar her alanda yeni ilkeler uygulanmaya başlanmış, devlet sistemi itibariyle Osmanlı'dan farklı fakat sosyal kültürel alışkanlıkları açısından Osmanlı'nın devamı bir yapı ortaya çıkmıştır. Bu hususta Halil İnalçık bir makalesinde; "Devletin dini din-i İslam'dır" diyen Osmanlı Anayasası, Türkiye Cumhuriyeti anayasası ile taban tabana zıttır. Özetle, Türkiye Cumhuriyeti'yle Osmanlı devlet sistemi arasında hiçbir bağ kurulamaz. Bu noktada Osmanlı, tamamıyla ve kesinlikle son bulmuştur."⁴³ "Öbür yandan, hepimizi şaşırtan bir başka olgu gündemdedir. Kanunlarla siyasi çerçeve, devletin temel prensipleri ve yapısı değiştirildi. Bunda da

⁴³ Halil İNALCIK, *Doğu Batı Makaleler I*, 388

oybirliğine ulaşıldı. Ama toplumsal-kültürel (socio-cultural) sorun sürüp gidiyor. Osmanlı Türk'ünün kültürü güçlü bir biçimde canlanıyor, devam ediyor; değiştik, ama tasarlandığı gibi bambaşka olmadık; bu da sosyolojik verilere göre doğaldır.”⁴⁴

7.2. Cumhuriyet İstanbulu'nun Görünümü

1923 yılında Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle beraber İstanbul hiç alışık olmadığı bir sürece girmiştir. Kent MS.324'ten bu yana hep dahil olduğu imparatorlukların bir numaralı şehri, başkenti olmuşken, ilk defa , Ankara'nın başkent ilan edilmesiyle, bir süreliğine de olsa, ikinci planda kalmıştır. Bürokrasinin Ankara'ya taşınmasıyla kent bir hayli durgunlaşmış, sıradanlaşmış protokoldeki yerini kaybetmiştir. Fakat *Devlet-i Aliyye*'nin görünen yüzü olmaya alışkın İstanbul şehri, Cumhuriyet'in simgesi Ankarada yaratılmaya çalışılan *Ulusal Mimari* formların bir yansıması olan iş hanları, konutlar, kamu yapıları gibi binalarla görseliğini zenginleştiriyordu. İstanbul'un suskunluğu fazla uzun sürmedi, “özelikle 1930- 1950 yılları arasında canlı ve yeni bir kent yaşamı oluşmaya başladı. Kentte Cumhuriyet bayramları, karnavallar kutlanıyor, kabotaj bayramlarında Moda Burnunda su sporu gösterileri yapılıyor, kır gazinoları ve plajlar dolup taşıyordu. İstanbullu'lar Kalamışta tatlı bir huzur arıyor, Heybelide mehtaba çıkıyorlardı. Taksim Bahçesi veya Garden Barda yılbaşı baloları düzenleniyor, Pera Palas, Nisuzaz ve Tokatlıyan salonları en canlı günlerini yaşıyordu. Sinema, tiyatro ve eğlence dünyasında da ilk kez Türk sanatçıları ve eserleri görülüyordu. İstanbul'un Türk

⁴⁴ Bkz (43), İNALCIK, 389

nüfusu artık kentin ticaret, kültür ve günlük yaşamında giderek daha fazla yer almaya başlamıştı.”⁴⁵

Otuzlu yıllar eski başkentini Avrupa’lı başkentler gibi yeniden planlanması sorunlarını da beraberinde getirmişti. Bizans’tan miras kent planı Osmanlıda da neredeyse aynı şekilde sürdürülmüş, başta *Eski Kent* olmak üzere arterler fazla değişmemiştir. Demografik hareketlerin artması, değişen teknoloji ve sanayinin kente nüfuz etmesiyle, ezelden beri var olan kozmopolit kültür, İstanbul’un tıpkı Londra, Viyana, Paris gibi bir metropole dönüşümünün altyapısını hazırlıyordu. Yeni meydanlar, bulvarlar ve caddeler kent içi ulaşım ile yeni iskan edilen yerleşim yerlerinin bağlantılarını kurarken bir yandan da sergi salonları, açık hava stadyumları, opera binaları, üniversite binaları, apartmanlar ve anıtlar gibi simgesel yapılarla toplumsal kurumlar geliştirilmeye çalışılıyordu. Bu çok geniş kapsamlı dönüşüm hareketinin ilk şehir planlamacısı ve İstanbul’un ilk Nazım Planını yapan Fransız Henri Prost olmuştur.

7.3. Cumhuriyet Dönemi Kültür Politikaları

Siyasal anlamda son bulan Osmanlı’nın gündelik hayat alışkanlıkları, kültür sanat ortamı hatta isimleri değişmiş olsa bile birçok kurumu varlığını sürdürmekle beraber yapısal değişiklikler de başlamıştı. Burada unutulmaması gereken toplumsal yapının, bürokratik kurumsal yapıya göre aynı hızda değişim göstermediğidir. Bu bağlamda Cumhuriyet Batılı normlardaki kültür

⁴⁵ Bkz (17), SOYSAL, 49-50

politikalarını *kuldan millete* dönüştürülen Anadolu insanının hayatı içersine sokup, geniş halk kitlelerini aydınlatma, birey haline getirme amacıyla ; Latin harflerinin kabulü, kadınlara seçme seçilme hakkı, Türk Dil ve Türk Tarih kurumları'nın kurulması gibi devrimci politikaları hayata geçirmiştir. Bu çağı yakalama maratonu havasında başta *Ulusal Mimari* yaratma çalışmaları ve paralelinde yoğun şekilde, güzel sanatlar ürünlerinin resim, heykel gibi Anadolu insanın hiç bilmediği hatta tabu kabul ettiği sanat dallarının halkla tanıştırma, kaynaştırma çabalarına tanıklık ederiz. Eski başkent İstanbulda bile sadece saray ve çevresi ile bu işlerle ilgilenen sanatçılar arasında kısıtlı bir çevrede yaşanan sanat faaliyetlerinin, bu dar alandan, Anadolu'ya taşınması gayesi gerek Cumhuriyet yönetimi'nin sanata verdiği hayati önemi göstermesi gerekse Türk Resim sanatının sonraki yıllarda gideceği istikameti belirlemesi açısından son derece önemlidir. "Cumhuriyet döneminin ilk on yılına ilişkin gelişmelerin sanatsal bir dökümü, bir tür "muhasabe"si niteliğinde olan ve 1933 yılının Ekim ayında Ankara'da düzenlenen "İnkılap Sergisi", içerdiği yapıtların, genellikle Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet konuları üzerine kurulu olması, resimlerde kullanılan teknik bilgi ve becerilerin Batı'dan öğrenilmiş sanat yöntemleriyle yakın ilişki içinde bulunması, daha o yıllarda bir sanat "düstur"u edinme yolunda birtakım çabaların söz konusu olduğunu açığa vurur."⁴⁶

Devlet himayesinde gelişimini hızlandıran resim sanatı aynı zamanda ressamların, edebiyatçıların, sanatseverlerin bir araya gelip oluşturduğu bağımsız girişimlerle de çapını geliştirmeye başlar. Bu oluşumlardan birtanesi olan; "Ruhi, Çallı İbrahim, Hikmet Onat, Ali Sami(Boyar), Avni Lifij, M.Turgut Tokat"⁴⁷ gibi kişilerin içinde bulunduğu *Serbest Resim Atölyesi*, başta Sanayii Nefise Mektebi'nin eğitim anlayışına getirdikleri eleştiriler, bu kurumdan mezun

⁴⁶ Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Resmi*, 29

⁴⁷ Bkz(15), Tansuğ, 160

olanlara iş alanları yaratılması ve sanatın halka yayılması gibi taleplerle önemli bir girişim olarak ortaya çıkmıştır. Serbest Resim Atölyesi'nin düzenlediği resim, dil kursları, sergiler ve açık hava çalışmaları da dönemin önemli kültür-sanat faaliyetlerinden olmuştur.

7.4. Cumhuriyet Dönemi Türk Resim sanatında Gruplaşmalar

Cumhuriyet dönemi ile sanatçı birliklerinin artmaya başladığı, resim üzerine tartışmaların dergi, gazete, sergi broşürlerinde yer aldığı görülür. Osmanlı'dan kalma cemiyetler yeni isimlerle varlığını devam ettirirken yeni sanatçı grupları da kurulmaya başlanır. 1909 kuruluşlu Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921'de *Türk Ressamlar Cemiyeti*, 1926'da *Türk Sanayi-i Nefise Birliği*, Cumhuriyet'in ilanından sonra ise *Güzel Sanatlar Birliği* adını alarak yaşamaya devam etmiştir. Bu birlik, “belli bir üslup eğilimiyle sınırlanmayan, belli bir akımın kavgacısı olmayan, her eğilime açık bir özelliğe sahiptir.”⁴⁸ Anlaşılacağı gibi üyelerinin sadece resim yapıyor olmaları ortak noktasının bir araya getirdiği cemiyetler, gruplar Cumhuriyet'in ilk otuz yılında ivmesini arttırarak yoluna devam etmiş bir anlamda Türk Resim sanatının fikirsel, üslupsal eskizlerinin yapıldığı “hazırlık” süreci olmuştur. Batı sanatı algısının “şekilsellik”ten çıkartılıp kavramsal boyuta yerleştirme çabaları, geleneksel tavır izlenimciliğin aşılması, Batı ile çağdaş yeni resim anlayışlarına yönelmesi gibi fikirler bu “hazırlık” sürecinde öne çıkmıştır. Bu süreci Kemal İskender bir makalesinde şöyle özetliyor:

⁴⁸ Bkz(15), Tansuğ, 166

“Türk Resminde Çallı Kuşağı'nın ardından 1950'lere kadar birbirini izleyen çeşitli grup hareketlerinin geldiği görülür. Ancak çoğunlukla tam bir kesinlik içeren tek bir görüş çevresinde bütünleşmiş bir görüntü sergilemeyen grup hareketleri, gerçekte karşılıklı bir etki ve tepki diyalektiği ya da çatışması bağlamında gelişmiş değildir. Bu yüzden Müstakiller, D Grubu, Yeniler ve benzerleri gibi gruplaşma hareketlerinin her biri kendilerinden öncekilere ters düşen yeni bir biçim anlayışı çevresinde bir araya gelişi değil, bir öncekilere şu yada bu şekilde karşı çıkarak sesini duyurmayı amaçlayan çıkar ortaklıklarını temsil ederler. Bu nedenle çeşitli kuşak ya da gruplar kendilerinden bir önceki kuşak yada grubu ağır bir şekilde eleştiren ifadelere başvurmuşlardır. Çallı Kuşağı, Şeker Ahmet Paşa ve çağdaşlarını, at arabalarını resimleme geleneğine atfen “arabacı ressamlar” olarak adlandırmışlardır. Batı'da Modernizm hareketi kapsamında gelişen çeşitli biçim anlayışlarının sözcülüklerini yapan Müstakiller'le D Grubu'da Çallı Kuşağı için “Sağlam bir desenden yoksun ve paletleri gelişigüzel renklerle karmakarışık” ya da “Albert Besnard ekolünün kötü taklitçileri” gibi ifadeler kullanmışlardır.”⁴⁹

7.4.1. Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği

Çallı Kuşağı sonrasında Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan sanatçı gruplarının başında, eğitim için gittikleri Fransa ve Almanya'dan 1928'de dönen genç kuşak ressam ve heykeltıraş gençlerin kurduğu *Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği* gelir. İlk kurucu kadrosunda; Ahmet Zeki (Kocamemi), Şeref Kamil (Akdik), Ali Avni (Çelebi), Refik Fazıl (Epikman), Hale Asaf,

⁴⁹ Bkz(23), İSKENDER, 19

Mahmut Celalettin (Cüda), Cevat Hamit (Dereli), Nurullah Cemal (Berk), heykeltıraşlar Muhittin Sebati ve Ratip Aşir (Acudoğlu), dekoratör Fahrettin Arkunlar gibi isimler vardır. “Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği, 15 Nisan 1929’da Ankara Etnografya Müzesi’nde açtığı I. Genç Ressamlar Sergisi’yle varlık bulmuştur. Adlarını Fransa’daki “Societe des Artistes Independants” (Bağımsız Sanatçılar Birliği) ten esinlenerek”⁵⁰ almışlardır.

Müstakiller hedefledikleri amaçları 1929’da bastırılan bir “Nizamname” de yayınlayarak, yeni gelişmekte olan Türk resmini düşünsel alt yapıyı teknikle destekleyip olgun resim sanatı örnekleri vermek ve ulusal bir resim sanatı yaratma gayesi olarak özetleyebileceğimiz bir tavır içersinde olmuşlardır. Kaya Özsezgin Müstakillerin resimsel tavrını şöyle anlatıyor; “Yeni ve eski çatışmasının, hiçbir alanda resimdeki kadar “apaçık” olmadığı göz önüne alınırsa, 1914 Kuşağı ile 1928 Kuşağı’nı karşı karşıya getiren ve kökten bir çatışmaya yol açan bu dönemin anlamı daha iyi anlaşılabilir. Her ne kadar 1914 Kuşağı ressamı da, sanatta “temsili” (representatif) değerlere fazlaca yakınlık göstermiş sayılmasalar da, tabanında İstanbul doğasını ve yaşamını yansıtmayı amaçlayan değerlerin yer aldığı resimleriyle, bu değerlere yakın durmaktaydılar. “Müstakiller”, Batıdaki “yeni resim” düşüncesine uyum sağlayan sanatçılar olarak, çalışmalarında konuyu geri plana itiyor, biçimin bağımsızlaştığı ve doğa biçimlerinin “deforme” edildiği bir sanat anlayışında direniyorlardı. Resimlerde nesne, salt kütle ve doğadan soyutlanmış biçim bağlamında ele alınıyor, iç doğayı öne çıkaran eğilimlere ağırlık veriliyordu.”⁵¹ (Resim 42,43,44,45)

⁵⁰ Bkz(23), İSKENDER, 19

⁵¹ Bkz(46), ÖZSEZGİN, 29-30



Resim 42. Zeki Kocamemi, Çamlıca'dan, 1946, 32x41cm, Karton Üz.Yğb



Resim 43. Ali Avni Çelebi, Deniz Peyzajı, 37x48cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 44. Mahmut Cüda, Ortaköy Camii



Resim 45. Cevat Dereli, Ortaköy Camii, 41x58cm, Tuv.Üz.Yğb

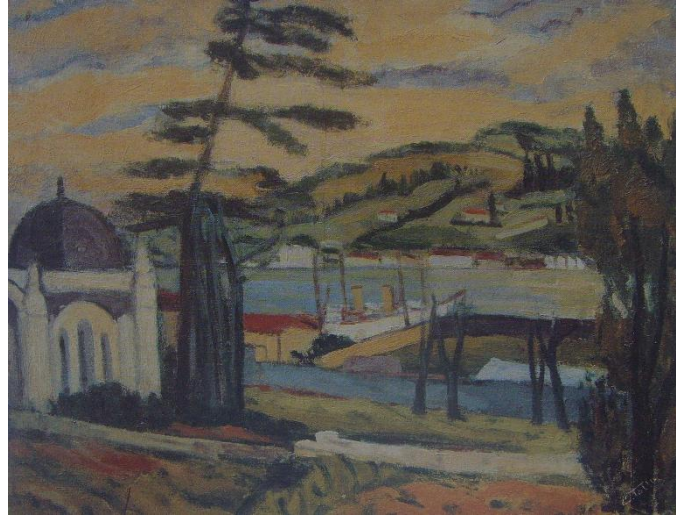
7.4.2. “D” Grubu

1933'e gelindiğinde Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu (Resim 46), Eif Naci, Zühtü Müridoğlu ve sonra da Abidin Dino'nun katılmasıyla “D” Grubu kurulur. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliğinden sonra kurulmuş ve o güne kadarda Türk Resim sanatı'nda kurulan dördüncü grup olduğu için adını, Latin alfabesinin dördüncü harfi olan “d” den almıştır. Grup üyelerinin bir çoğu Sanayi-i Nefise Mektebi çıkışlı ve Çallı İbrahim'in öğrencilerinden oluşuyordu. Nurullah Berk 1924-28 arasında Fransa Ernest Laurent, 1932-33'de Andre Lhote ve Fernand Leger atölyesinde; Cemal Tollu Almanya Hoffman ve Fransa Andre Lhote, Marcel Gromaire, Fernand Leger, Charles Despiau atölyelerinde, Zeki Faik İzer Fransa Otton Friesz ve Andre Lhote atölyelerinde ve Zühtü Müridoğlu Marchel Gimond atölyesinde resim eğitimi almışlardır. “D” Grubu ilk sergisini Tünel'deki Narmanlı Handa Manolya isimli bir şapka mağazasında gerçekleştirmiş daha sonra 1947 yılına kadar toplam on beş sergi açmışlardır. Dördüncü sergiden itibaren Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünnisa Zeid, Zeki Kocamemi ve heykeltıraş Nusret Suman'ın olduğu isimlerde “D” Grubu sergilerine katılmışlardır. “On birinci sergide Bonnard'ın bir yapıtıyla akademide öğretim üyesi olan Léopold Levy'nin yapıtları sergilenmiştir. “D” Grubu'nun sanat kuramcısı Nurullah Berk, eleştirmeni de Fikret Adil'dir.”⁵²

Dönemsel olarak neredeyse Türk resminin tüm önemli isimlerinin “D” Grubu içerisinde yer aldığını görüyoruz. Tıpkı Müstakiller gibi onlarda Çallı Kuşağı'nın aşırı serbest renkçiliğine ve boyasallığına karşı çıkarken, doğru

⁵² Bkz(36), AKŞİN, 558-559

desen ve kompozisyon üzerinde duruyorlardı. “D” Gubu resim anlayışı olarak Müstakillerle çok benzeşse de , Müstakillerin girişimlerini yetersiz buluyorlar, daha yoğun bir şekilde düşünsel ve görsel aktarımın yapılması gerekliliğine inanıyorlardı. “D” Grubu üyeleri uzunca yıllar Türk Resim sanatının neredeyse tek yönlendiricisi olmak gibi bir istisnai duruma da sahip olmuşlardır. Bu durumun nedenini Kemal İskender şöyle açıklar: “1937’de Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü şefliğine getirilen Fransız ressamı Léopold Levy’nin D Grubu sanatçılarının bir kısmını, bu kurumun öğretim kadroları arasına katması sonucunda devletin sanat politikasını yönlendiren bir konum kazanan grup üyeleri, böylece kendi sanat görüşlerini, gerek resmi çevrelere, gerek de sanat ortamına hiç bir gerçek tepki ve karşı koyma hareketine olanak tanımayacak şekilde benimsetme fırsatını yakalamıştır. Türk resim tarihinde, bu tür olanaklardan yararlanarak sanat ortamında neredeyse tam bir egemenlik kurmuş başka hiçbir grup ya da kişi yoktur.”⁵³



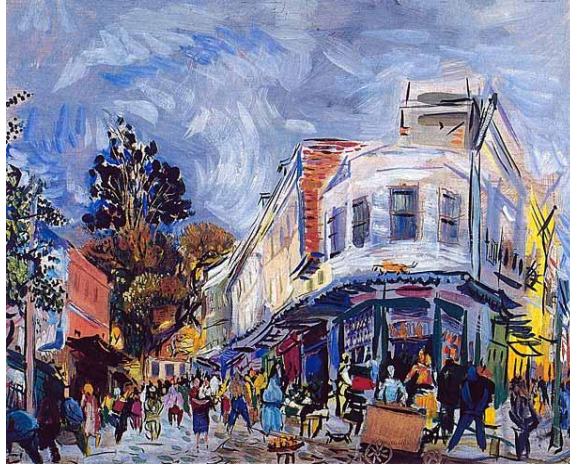
Resim 46. Cemal Tollu, Ortaköy'den, 50x65cm, Tuv.Üz.Yğb

⁵³ Bkz(23), İSKENDER, 21

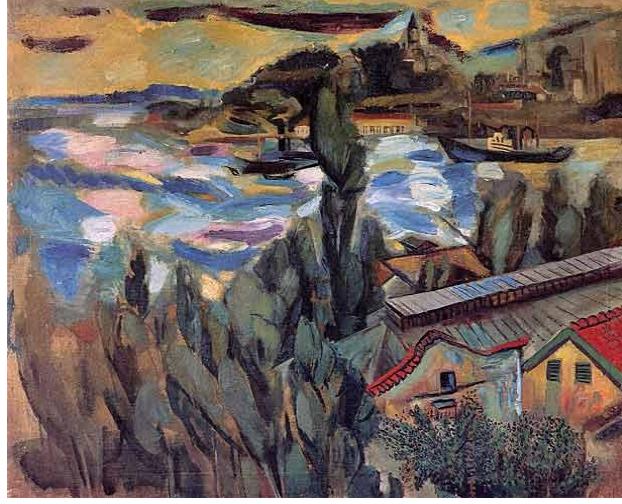
“D” Grubu’nun ve Türk Resim sanatının en önemli isimlerinden olan Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun İstanbul’a değin ortaya koyduğu resimleri halk kùltürünün motif sel duyarlılığıyla şekillenmiş ve atölyesinden yetişen, Türk Resim sanatının önemli isimlerinden olan birçok öğrencisinin ileride yapacağı İstanbul resimlerinde belirleyici alt yapısını oluşturmuştur. (Resim 47,48,49)



Resim 47. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Salıpzarı’ndan Kahve, 1938, 50x65cm, Tuv.Üz.Yđb



Resim 48. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Tophane, 40x47.5cm, Duralit Üz. Yđb



Resim 49. Eren Eyüboğlu, Salıpazarı'ndan,1941, 90x72cm, Tuv.Üz.Yđb

7.4.3. Yeniler Grubu veya Liman Ressamları

Toplumsal hayatın geçirdiği değişimler, resimsel arayışları da beraberinde tetiklemiştir. “Yurt gezileri ressamaları”nın radikal sayılmayacak yeni konu arayışları ile başlayan, halk kültürüne ve yaşamına olan ilgi, az sonra, Türk resminin son derece hızlı inişli-çıkışlı, dönemin Batı ve Amerika sanat üsluplarını yakalama telaşıyla, figüratiftten soyuta gidip gelen, yeni grupların kurulduğu, toplumsal sorunların irdelendiği, sanatın entellektüel hayat içinde yoğun tartışıldığı yepyeni dönemin öncüsü olmuştur. “1940’lı yılların sonlarında Akademi’den mezun olan genç sanatçılar; iki ayrı ereğin çevresinde toplanırlar. Bunlardan birincisi ve önemlisi yeni bir atılım olarak tek bir konu belirlemek ve bu konunun kapsamı içinde de araştırırlar yaparak resim

yapmaktır. İkincisi ise non-figüratif eğilimlere yönelmektir.”⁵⁴

Türk Resim sanatında buradaki birinci erek'e yani bir konuya bağlı olarak, en önemli çıkışı aralarında Nuri İyem, Selim Turan, Abidin Dino, Turgut Atalay, Agop Arad, Avni Arbaş ve Nijad Melih Devrim gibi isimlerin olduğu *Yeniler Grubu* yapmıştır. Bu isimler ortak bir konu çerçevesinde ilk sergilerini “*Liman Sergisi*” başlığı altında 1940'ta İstanbul Beyoğlu'nda Gazeteciler Cemiyeti Lokalinde gerçekleştirmişler ve bu sergide İstanbul Limanı ve çevresindeki fakir insanları, balıkçıları resmederek o güne kadar pek yapılmayan toplumcu- gerçekçi resimleri ortaya koymuşlardır. Bu sergiden ötürü Yeniler'e *Liman Ressamları* da denmiştir. Yeniler ikinci sergilerini “Kadın” konusu üzerine gerçekleştirmişler, bu sergiye ve gruba Mümtaz Yener, Haşmet Akal, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş'ta katılmıştır.

Yeniler Grubu'nun önemli üyelerinden Turgut Atalay'ın Akademi yıllarından başlayan İstanbul Peyzajına olan ilgisi ve sevgisi sanatçının kentle ilgili çok sayıda resim üretmesine neden olmuştur. Atalay İstanbul'a olan ilgisini şöyle anlatıyor: “Akademi yıllarında Eyüp sırtlarında peyzaj çalışırken gördüğümüz İstanbul ve Haliç bizi sanki büyülemişti. Süleymaniye Camii'nin Haliç'ten görünümü, bir senfoni heybetiyle insanı etkisi altına alırdı. Ömrüm boyunca bu duyguyu yaşadım. Haliç ve Süleymaniye üzerine yaptığım tabloların sayısını bilmiyorum. Çünkü Haliç'i yıllar boyu hiç bıkmadan, usanmadan, yaşayarak çizdim boyadım.”⁵⁵

Atalay “*Haliç ve Süleymaniye*” resminde kullandığı, etkili açık-koyu neredeyse siluet kompozisyonuyla, 1950'lilerde yoğun bir iç liman özelliği taşıyan Haliç'i ön planda teknelerin koyuluğunda göstermiş, geride ise

⁵⁴ Bkz(29), GİRAY, 461

⁵⁵ Arslan MENGÜÇ, **Turgut Atalay**, 150

Süleymaniye'yi, biraz ötesinde Şehzadebaşı'nı ve Bozdoğan su kemerini hareketli bir gökyüzü altında, dingin bir görünümde resmetmiştir. (Resim 50,51,52)



Resim 50. Turgut Atalay, Haliç ve Süleymaniye,1950, 50x60cm, Kontrplak Üz.Yğb



Resim 51. Turgut Atalay, Haliç'ten İstanbul I,1964, 62x125cm, Tuv.Üz.Yğb

“*Yedikule Marul Bahçeleri*” ise, bugün artık nostalji olmuş bir dönemin, “bostanlar İstanbulu”nun belgeselci bir resmidir.



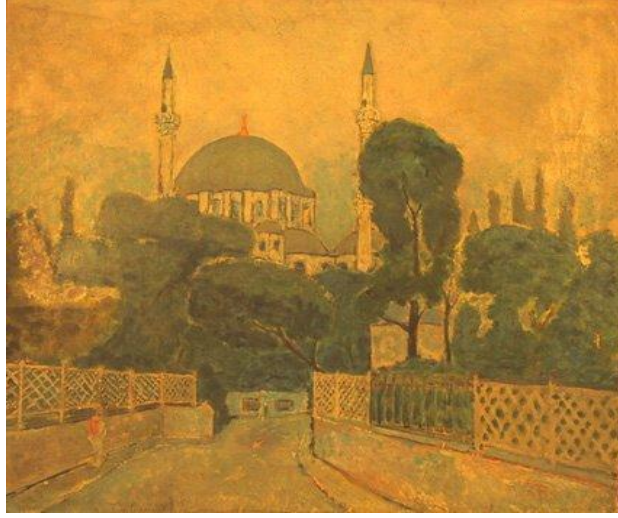
Resim 52. TurgutAtalay, *Yedikule Marul Bahçeleri*, 1941, 32x42cm, Kontraplak Üz.Yğb

Yeniler grubu içersindeki bir başka ressam Haşmet Akal'ın “*İstanbul Limanı*” isimli resmi ise, neredeyse Turgut Atalay'la aynı konunun, çok farklı bir ifadesi olarak çizgisel, şematik bir yorumla karşımıza çıkıyor. (Resim 53)

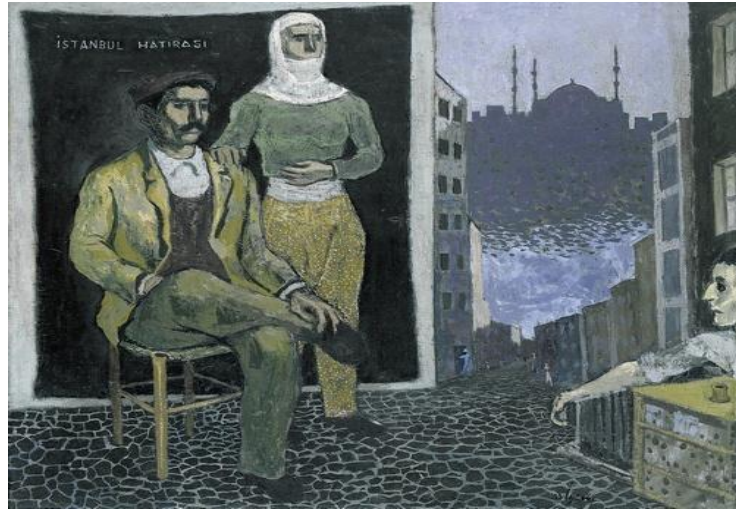


Resim 53. Haşmet Akal, İstanbul Limanı, 41x51cm, Tuv.Üz.Yğb

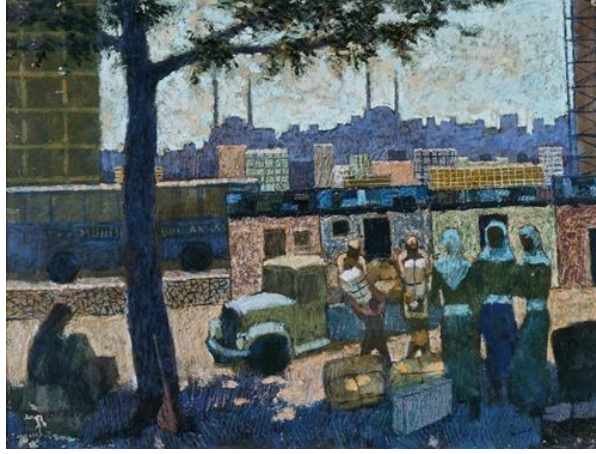
Yeniler'in ve Türk resminin bir başka önemli ismi Nuri İyem'in İstanbul'a dönük fırçası 40'lı yıllarda karşımıza salt görünüş resimlerini koyarken, 70'li yıllarda "Göç" resimleriyle başka bir perspektiften kente bakarak, sosyal konuları irdelenecektir. Köy'den İstanbul'a göç olgusunu, gecekondulaşmayı, ait olamamayı, sıla hasretini, ezilmişliğin çaresizliği kentin çeperi varoşları en sessiz ve dingin haliyle Nuri İyem'in "Göç" resimlerinde izleyebiliriz. Hızla dönüşen İstanbul'un yeni kaotik simgelerinden etkilenerek yaptığı resimlerinde sosyal gerçekçi tavrıda bir İstanbul karşımıza koyar. (Resim 54,55,56)



Resim 54. Nuri İyem, Peyzaj - Eyüp Camii, 1940, 50x48cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 55. Nuri İyem, İstanbul Hatırası, 1973, 38x46cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 56. Nuri İyem, Göç, 1970, 35x45cm, Duralit Üz.Yğb

Nejad Melih Devrim ve Ferruh Başağa, uslupsal olarak soyut resmin en yetkin isimlerinden olsalar da, en azından ilk dönemlerinde, İstanbul peyzajına kayıtsız kalamayan isimlerdendir. (Resim 57)



Resim 57. Ferruh Başağa, Sarayburnu - Peyzaj, 1947, 40x50cm, Tuv.Üz.Yğb

Yine bu gruptan olan Mümtaz Yener, 1980 ve sonrasında yaptığı makina-insan serileriyle özgün bir kent ve insan yaklaşımı ortaya koyar. Resimlerinde günlük yaşayıştan, kentin farklı yaşam biçimlerine yaptığı göndermelerle kendine has bir dil geliştiren Mümtaz Yener, makina, teknoloji, insan, sınıfsal mücadele gibi kentleşmeyle ortaya çıkmış kavramları İstanbul öznesinde bir araya getiren, teknik gücü yüksek, kalabalık figürlü son derece ilginç resimler yapmıştır. Yener, “*Sen de Gel*” isimli resimde geri planda İstanbul’un Selattin Camileri’nden olan Süleymaniye’nin anıtsallığının karşısına, insan kalabalığı içinde makina estetiğinden yarattığı anıtsal biçimleri koyarken; dünle bugünü sorgulayan belkide, kıyaslayan bir tavır içersinde görünür. (Resim 58, 59)



Resim 58. Mümtaz Yener, *Sen de Gel*, 1985, 101x71.5cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 59. Mümtaz Yener, Sultan Ahmet Meydanı,1987, 100x71cm, Tuv.Üz.Yğb

Yeniler'in toplumsal - gerçekçi çıkışları o güne kadar resim sanatında adeta tekel olan "D" Grubu'na karşı bir tavır olarak da algılanıp desteklenmiştir. Başta Sosyolog Hilmi Ziya Ülken, genç ressamların toplumsal konulara olan eğilimini destekleyen yazılar kaleme alırken, büyük edebiyatçı Ahmet Hamdi Tanpınar da Yeniler'i destekleyenler arasında yer almıştır. Yeniler manifesto olarak "D" Grubu'nun Batı çizgisindeki biçimciliğine bir karşı duruş ortaya koymaya çalışmış ve toplum için sanat uğraşısı içerisine girmişlerdir. Türk Resim sanatı için yeni bir soluk olan Yeniler'in 1952 deki son sergilerinden sonra dağılmaya başladıkları bireysel arayışlarını sıklaştırdıkları, farklı üsluplara yöneldikleri gözlenmiştir. II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da ortaya çıkan soyut ve biçime odaklı sanat anlayışları bu grup üyelerini derinden etkilemiş; Abidin Dino , Selim Turan, Nejad Devrim ve Avni Arbaş gibi grubun önemli isimleri yaşamlarını ve sanatlarını Paris'e taşımış ve dönem özelliklerini yansıtan işler ortaya koymuşlardır. Yine aynı gruptan Nuri İyem ve Ferruh Başağa da soyut resimleriyle dönemi yakalamaya çalışmışlardır. Yeniler

Grubunun bu üslupsal kırılmasını, köklü bir resim sanatı geleneği noksanlığı ve hızla değişen 50'ler Türkiye'sinin siyasal, ekonomik arayışlarının toplumda yarattığı gel gitlerin, kafa karışıklıklarının bir yansıması olarak da görmek mümkündür. (Resim 60, 61)



Resim 60. Abidin Dino, 50x70cm, Kğıt Üz. Guvaş



Resim 61. Avni Arbaş, Boğaziçi'nde Tanker, 1980, 50x65cm, Tuv.Üz.Yğb

7.4.4. On'lar Grubu

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun malzemede sınırsız yaklaşımı ve motifçi, halk kültürüne olan ilgisinden yola çıkan atölye eğitiminin etkisiyle üsluplaşmış, toplumsal ilgilere açık, Anadolu kültürünün duyarlılığıyla beslenen ve bu duyarlılığı öne çıkaran işler ortaya koyan Nedim Günsür, Orhan Peker, Turan Erol, Nevin Çokay, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız , Osman Zeki Oral gibi isimlerin oluşturduğu "Onlar Grubu"; "kuruluş amaçlarından biri olan "Doğu-Batı sentezi ve kültürlerin buluşma noktasında bulunduğumuz" iddiası"⁵⁶ bağlamında "1947 yılında Akademi'nin yemekhanesinde açtıkları ilk ortak sergilerinin bir yanında Batı düşüncesi ve biçimini imleyen El Greco'dan yapılmış bir kopyaya, diğer yanında Doğu düşüncesi ve biçimine gönderme yapan bir minyatür kopyasına yer vermeleri"⁵⁷ Onlar Grubu üyelerinin gelecekteki resim anlayışlarında da önemli bir çıkış noktası oluşturmuştur. Onlar Grubu'nun Batı ve Doğuyu yanyana getirip gösterme durumuna Kemal İskender şöyle değinir: "El Greco'nun bir figürü ile Anadolu Avşar kiliminin bir motifini aynı potada eritmek gibi romantik amaçlar besleyen Onlar'ın fazlaca bir taraftar bulamaması doğaldır. Grup ayrıca; yeni bir resim manifestosu getiremediği için haksız olarak da eleştirilmiştir. Oysa Onlar'dan önce de, hiçbir grup sanatsal görüş ve biçimsel amaçlarını gerçekten tanımlayan bir manifesto getirmiş değildir. Kaldı ki, bu grubun yenilik getirmek gibi bir iddiaları da yoktu. Diğerleri gibi onlar da adlarını duyurmak için bir araya gelen kişilerden oluşan bir dayanışma grubuydu."⁵⁸ (Resim 62)

⁵⁶ Aydın Ayan, *Resim Sanatında İnsani Bir Duyarlılık: Nedim Günsür* , 10

⁵⁷ Agk, 10

⁵⁸ Bkz(23), İSKENDER, 23



Resim 63. Nedim Günsür, Büyükdere'den, 40x59cm ,Tuv.Üz.Yğb



Resim 64. Nedim Günsür, İstanbul Boğazı'nda Dalyan, 44x84cm ,Tuv.Üz.Yğb

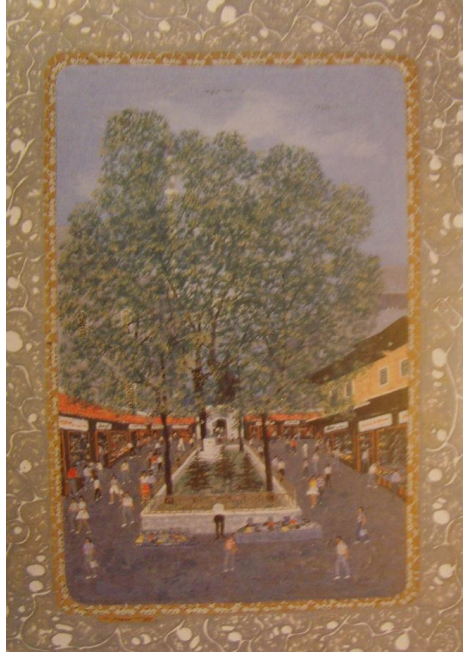
Yine, Orhan Peker ve Turan Erol'un kır ve kent görünülerini leke-doku bağlamında ele alışları, motifçiliğin ve folklorun öne çıktığı resimlerle Mehmet

Pesen ve Mustafa Esirkuş, On'lar Grubu'nun öne çıkan "tavır" sahibi ressamıdır.

Hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun etkisiyle Anadolu kültürüne, motiflerine olan ilgisiyle kendine has şiirsel bir dil yaratmış olan Mehmet Pesen'in minyatür alt yapılı İstanbul resimlerinde naif bir duyarlılıkla ustalık birleşmiştir. (Resim 65,66)



Resim 65.Mehmet Pesen, Eyüp Sultan, 50x70cm, Tuv.Üz.Yğb.



Resim 66. Mehmet Pesen, Sahaflar Çarşısı, 50x70cm, Tuv.Üz.Yğb.

7.4.5. Devlet Desteği ve Yurt Gezileri

1940'lı yıllar Türk Resim sanatı'nda Devlet'in ağırlığını kurumları ve organizasyonlarıyla gösterdiği ve Türk resminin bekasını etkileyeceği bir dönemin başlangıcı olmuştur. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e devletin hemen her konuda yönlendirici olduğu bilinmektedir. Bu geleneksel devlet algısından ötürü, sivil girişimlerin çok etkili olamadığı ancak Cumhuriyet idaresiyle sivil hareketlerin arttığı görülmektedir. Sivil hareketler doğası gereği birey olmayı,

vatandaş olmayı hedefler, fakat kul olmaya alışmış bir coğrafyanın insanların bireyleşme süreci çok kolay olmayacaktır. Bu bağlamda 1923'ten itibaren Türk Resim sanatında bireysel çıkışlar artmış, sanatçı grupları kurulmaya başlamış, resim sergileri çoğalmış, resim piyasasının oluşmasında önemli adımlar atılmışsa da ancak Devlet'in resim sanatına el atması belirleyici olmuştur.

Neredeyse yüzyıllık bir süredir varlık göstermeye çalışan batılı anlamdaki Türk Resim sanatının bir müze dahilinde vücut bulup görünür olması düşünce ve arzusu öteden beri süregelmiş, ama bir türlü gerçekleşmemiştir. 1917 yılında Osman Hamdi Bey'in kardeşi Arkeoloji Müzeleri müdürü H. Ethem'in hazırladığı "Resim Eserleri Müzesi Tüzüğü" bir resim müzesi kurulmasını işaret etsede bu düşünce savaş koşulları yüzünden hayata geçirilememiştir. En nihayetinde Eylül 1937'de Atatürk'ün emriyle Dolmabahçe Sarayının Veliht Dairesi, modern bir müze inşa edilene kadar, Resim ve Heykel Müzesine dönüştürülerek açılmıştır. Fakat bugüne kadar ne İstanbul'da ne de Ankarada National Gallery, Louvre ayarında bir resim müzesi kurulamamıştır.

İlk Resim ve Heykel Müzesini kurarak Türk resmine bir çatı oluşturan Devlet, 1939'da Ankara'da, geleneksel hale gelecek, Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin de ilkinin düzenler. Aslında daha önce, Cumhuriyet'in 10. Yıl etkinlikleri kapsamında İnkılap Sergileri yapılmış, fakat sadece iki yıl sürebilmiştir. 1940 yılında düzenlenen ikinci Devlet Resim ve Heykel Sergisinde Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, "Cumhuriyet Devleti'nin demokratik bir tarafsızlık ilkesi benimsemiş olarak sanatçılarla yakından ilgilenmeyi amaç edindiğini, devlet sergileriyle plastik sanatlar alanında yapılan tüm çalışmaların bir araya toplanarak, aralarındaki üstün niteliklilerin sanatın soyluluğuna uygun bir yolda belirleneceğini dile getirmiştir. Yücel bu sergilerle, devletin koruyucu ve geliştirici işlevini plastik sanatlar alanında da ortaya

koyduğunu ayrıca vurgulamıştır.”⁵⁹ Devlet sergileri Türk Sanatına yön ve ivme kazandırması açısından önemli katkılar sağlamış, devlet, sanatçısının işlerini satın alarak bir nevi hamisi olmuştur.

Devletin sanatı ve sanatçıyı halkla, ülke gerçekleriyle tanıştırma, üretimlerine maddi-manevi destek olma gayesiyle dönemin CHP hükümeti, Halkevleri'nin kültür-sanat faaliyetleri kapsamında ressamlar memleketin çeşitli vilayetlerine göndererek bu yerlerin dokusunu anlatacak resimler yapmalarını sağlamıştır. 1938 ile 1943 yılları arasında sistemli bir şekilde bu faaliyetler devam etmiştir. Bu süreçte ressamların yaptığı resimler önce sergilenmiş sonra da devlet tarafından topluca satın alınmıştır. Bu yurt gezileri sayesinde ressamlar memleket gerçekleriyle yüzleşmiş ve toplumcu-gerçekçi sanat görüşleri daha yaygın hale gelmiştir. Her yıl on ressam değişik vilayetlere gönderiliyor, hiçbir sınırlama olmaksızın istedikleri konuları resmetmeleri sağlanıyordu. Ressamlar bu dönemde Anadolu kentlerinden peysajları, günlük hayatları, nakışları tuvallerine boyamışlardır. Toplam 683 resmin yapıldığı bu süreçten günümüze malesef az sayıda resim kalabilmiştir.

Türk Resim sanatı için bir ilk olan devlet destekli bu resim çalışmaları, bazı yazar ve eleştirmenler tarafından ideolojik olarak değerlendirilip eleştirilse de, bu uygulamanın; kilise destekli Avrupa, devlet destekli Amerikan ve Rus resmi gibi örneklere benzer ama aslında onlar gibi ideolojik olmayan bir süreç olduğu şüphesizdir. Elde kalan resimler değerlendirildiğinde pek çoğunun peyzaj ve gündelik hayat konuları olduğu gerçeği ortadadır. Daha düne kadar var olmayan Amerikan resminin devlet tarafından nasıl finanse edilip Dünya resim sanatını yönlendirdiği aşikardır. Tabiiiki bugünkü sanat anlayışı tamamen bağımsız, özgür bir yaratım sürecini ortaya koyar.

⁵⁹ Bkz (15), TANSUĞ, 217-218

Resamların büyük bir hevesle katıldığı Yurt gezileriyle, o güne kadar hemen hemen Türk resminin en önemli konusunu oluşturan İstanbul görünüşleri'nin bu dönem içersinde yerini Anadolu kent görünüşlerine bıraktığı söylenebilir. "Türkiye'nin devletçi bir politika uyguladığı dönemde, tek parti yönetiminin her tür bürokrasi engelini aşarak sanatçılara sağladığı bu olanak, her şeyden önce İstanbul doğasına ve yaşamına koşullanmış görünen resimdeki konu ufkunun genişlemesine fırsat vermiş, doğa olarak salt yaşadığı çevreyi tanıyan sanatçılara, bu çevre dışına taşma olanağı sağlamıştır."⁶⁰

⁶⁰ Bkz(46), ÖZSEZGİN, 43

8. 1950 SONRASI TÜRK RESİM SANATI VE İSTANBUL

8.1. Türk Resminde Soyut Sanat Denemeleri

Şüphesizki 1950’li yıllara kadar Türk Resim sanatındaki grup hareketleri eleştirel yanlarıyla beraber Türk resminin gelişimi içerisinde, hemen sonrasında yaşanacak, bireysel sanatçı tavrının öne çıkmasında önemli bir etken olmuştur. Sanatın ve sanatçı’nın bireyselleşmesi, grup hareketlerinin hemen hemen ortadan kalkması sonucunu doğururken. Batı sanatına eklemlenme, çağın resmini yapma arzuları; Avrupa’da II.Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan soyut, soyut dışavurumculuk, art informel ve taşizm gibi akımların yansımalarının Türk sanatçılar tarafından yoğun şekilde uygulanmasına neden olmuştur. Şaşırtıcı olan, daha kısa bir süre önce, toplumcu gerçekçi tavrıdaki Türk sanatçıların bu süreçte bir anda soyut sanata yelken açmaları, ve savunucuları olmaları durumudur. Bu duruma, Batılı anlamda resmin çok yeni olduğu ve ağırlıkta olarak görünüşünün resminin yapıldığı kısa bir geçmiş üzerine kurulmaya çalışılan Türk Resmî’nin, 1950’li yıllarda yoğunlaşan Amerika’ya yakınlaşma politikalarının, Türkiyede yarattığı, kısmi, demokrasi, özgürlük atmosferinin etkisi ve ülke sanatçılarının Batı sanatıyla olan etkileşiminin doğurduğu bir sonuç olarak bakılabilir.

1950’li yıllardan itibaren Türk Resim sanatı soyut sanatla olan imtihanını vermeye başlamıştır. Bu süreçte en dikkati çeken gelişmelerden bir tanesi 1954 yılında düzenlenen “Türkiye’de İş ve Üretim” konulu yarışmada Aliye Berger’in “Güneş” adlı soyut resminin, Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği kongresi için İstanbulda bulunan dünyaca ünlü sanat yazarları ve

eleştirmenlerinden Paul Frens, Lionello Venturi ve Herbert Read'den oluşan jüri tarafından birincilikle ödüllendirilmesidir. Bu olay Türk Resminde önemli bir sarsıntı yaratmış olsada, soyut sanatın gelişimi ve tanınması açısından önemli basamaklardan biri olmuştur. Türkiye'de soyut sanatın kimlik kazanmaya başladığı süreçte, Lütfü Günay ve Adnan Çoker'in 1953 te Ankara'da Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde, İstanbulda Maya Galerisi'nde ve 1954'te Ankara Helikon Galerisi'nde açtıkları "*Non- Objektif*" isimli sergileri bu istikametteki ilk sergiler olmaları bakımından bir milat olarak kabul edilirler. Yine 1954 yılında Cemal Bingöl'ün Ankara'da, Helikon Galerisi'nde açtığı soyut resim sergisi, Devlet resim sergilerinde soyut resim örneklerinin'de görülmeye başlanması, bağımsız soyut resim sergi girişimlerinin oluşması Türk Resim sanatının yörüngesinin değişiminde rol alan önemli olaylar olmuştur. Bir anlamda da bu sürece; Türk Sanatının geleneksel uslubu olan soyut anlatımın, stilizasyonun, geometrik düzenlemelerin, bezemelerin tuval yüzeyinde geri dönüşü olarak ta bakılabilir. Binlerce yıllık halı-kilim geleneğinin muhteşem birikimi, hat ve kaligrafinin resmin sınırlarını zorlayan eşsiz örnekleri, halk kültürü'nün zengin ürünleri nakışlar, oymalar, danteller bu süreç içerisinde sanatçılara önemli ilham kaynakları olmuş yeni kapılar açmıştır.

Türk resminin soyut döneminin o yıllarda başta gelen temsilcileri; Lütfü Günay, Adnan Çoker, Adnan Turani, Nejad Devrim, Cemal Bingöl, Halil Dikmen, Ferruh Başağa, Arif Kaptan, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Hasan Kavruk, Abidin Elderoğlu, Şemsi Arel, Selim Turan, Fahrünnisa Zeid gibi isimler olmuşlardır. "Türk Resminde soyut eğilimlerin teknik ve biçim açısından gelişmesi, Batı'da olduğu gibi, iki farklı davranış biçimi içinde ele alınabilecek bir nitelik sergiler. Bunlardan ilki, her türlü fırça işçiliği ve dokusal etkiyi dışlayan geometrik-soyut, diğeryse dağınık bir tuş tekniğinin biçimlendirdiği kendiliğinden, disiplinsiz ve bir yere kadar da ifadeci ve dışavurumcu olabilen

daha duyarlı ve organik bir yaklaşımdır. Soyutçu Türk sanatçılarının bu genel eğilimler içindeki yerini saptamak oldukça güç bir iştir. Çünkü birkaçı dışında bu sanatçıların çoğu, kimi zaman daha önceki eğilimleriyle ters düşen anlayışları benimsemişler, bazıları figürle soyut arasında durmadan gidip gelmiş, gene bir kısmı da modası geçince, yeniden figüre dönmüştür.”⁶¹

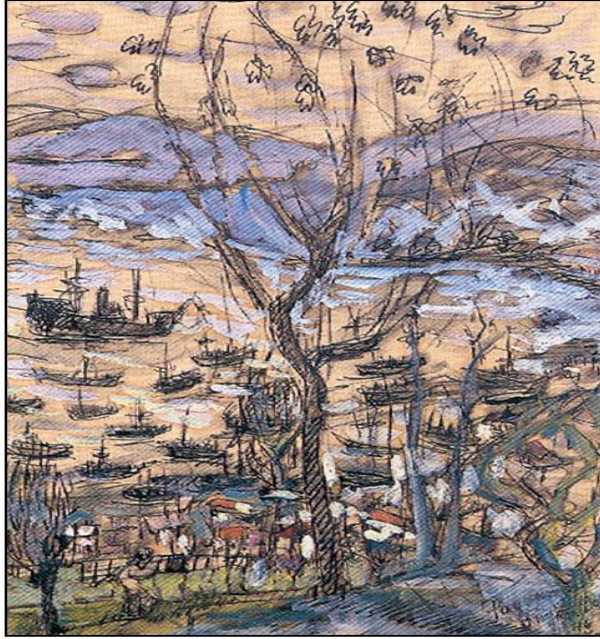
Bu bağlamda, soyut sanatın öncülerinden Sabri Berkel’in soyut öncesi dönem resimlerinden *“Dolmabahçe Sırtları”* isimli resmi izleyiciyi şaşırtıcı bir İstanbul doğası içersinde bırakır. Bunun en büyük nedeni konunun geçtiği yer’in, Dolmabahçe ve bugünün İnönü Stadyumu’nun bulunduğu arazi olmasıdır. Adeta bir sahil kasabası dinginliği içinde; fıstık ağaçlarının kapladığı yeşillik alan, zarif minareleriyle Dolmabahçe Camii, sağ üstte Ayaspaşa ve geride Marmara maviliği. Bugün hayalini dahi kuramayacağımız bir atmosfer. (Resim 67)



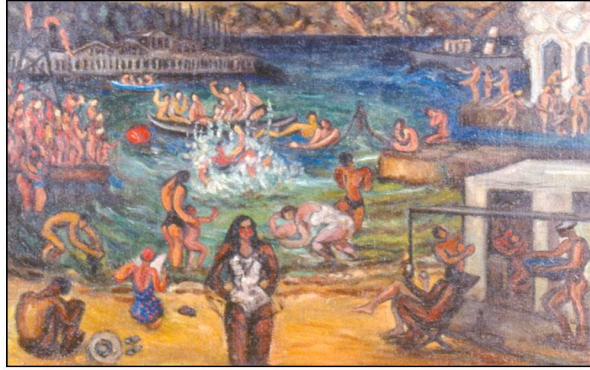
Resim 67. Sabri Berkel, Dolmabahçe Sırtları, 1939

⁶¹ Bkz(23), İSKENDER, 24

Türk kadın ressamaları içerisinde önemli bir yeri olan, Türk soyut resmi içerisinde yer alan Fahrünnisa Zeid, “*Büyükdere*” isimli, bir seferde hızlıca yapılmış izlenimi veren peyzajında, Boğaziçi pitoreskinin en güzel yerlerinden Büyükdere’ye tepeden bir bakışla yaklaşmıştır. Koydaki tekne kalabalığı ile hemen ilersindeki Boğaz tepelerinin boşluğu dikkat çekmektedir. Bir diğer resimde ise “*Tarabya Plajı*”nın, son derece kalabalık bir gününü, figüratif anlatımla resmetmiştir. (Resim 68,69)

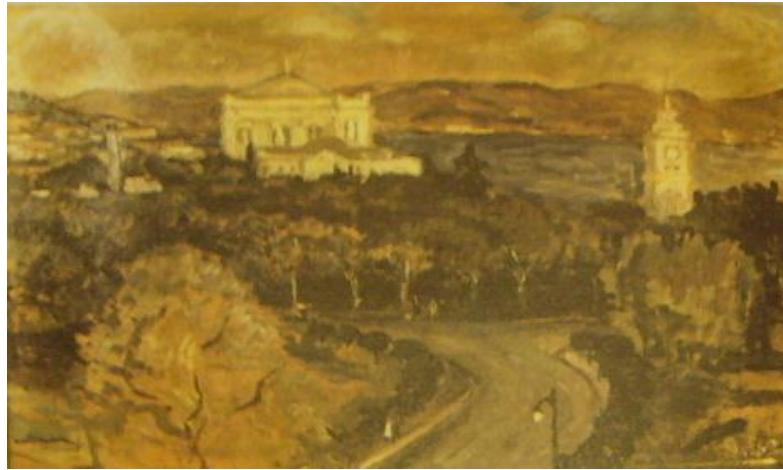


Resim 68. Fahrünnisa Zeid, *Büyükdere*, 1946, 60x28cm, Kğıt.Üz.Krş.Tek.



Resim 69. Fahrünnisa Zeid, Tarabya Plajı, 85x117cm, Tuv.Üz.Yğb

Zeki Faik İzer'in "*Dolmabahçe Sırtlarından*" isimli resmi adeta Sabri Berkel'in resminin bir sağlaması gibidir: Bu sefer aynı yere başka bir açıdan bakılıyor, kompozisyonun içine; Dolmabahçe Sarayı, Saat Kulesi, hemen önlerinde adeta bir orman ve Boğaz'ın karşı kıyısının çıplak tepeleri giriyor. (Resim 70)



Resim 70. Zeki Faik İzer, Dolmabahçe Sırtları'ndan, 40x58cm, Tuv.Üz.Yğb

8.2. 1950 Sonrası İstanbul'u

Türkiye'de 1945 sonrası çok partili hayata geçilmesi ve İkinci Dünya Savaşı sonrası siyasal, kültürel, ekonomik alanlarda tamamen Amerika ve Batı Avrupa siyasal etkisinde ilerlemeye başlanması, bugün hala tartışılan olumlu ve olumsuz etkileriyle Cumhuriyet'in ilanından beri yaşanan en büyük toplumsal dönüşümü yaratmıştır. Toplumsal değişim ve dönüşüm kendisini kentleşme olarak göstermiş, köyler kasabalar büyük şehirlere taşınmaya başlamıştır. Tabii ki bu kent öncelikle İstanbul'dur. Anadolu, II. Dünya Savaşı sonrası, yeni dünya ve nimetlerini İstanbul üzerinden pratik etmeye başlar. "1950'li yıllarda İstanbul'un nüfusu yüzyıl başındaki durumuna yeniden ulaşmış ve 1 milyon olmuştur. O yıllarda kentin 2000 yılı için öngörülen nüfusu 3-4 milyondur. Oysa ekonomideki atılımlar, sanayi ve alt yapı yatırımları ve zenginleşen kentte giderek artan işgücü talebi yüzbinlerce insanın kente akmasına neden oluyordu. Türkiye'nin yeni ideali "Küçük Amerika" olmalı ve bu idealin ekonomik motoru da İstanbul'dur. İstanbul'un nüfusu daha 1970'lere gelirken 4 milyonu aşmıştı. 19. Yüzyıl sonundan 50'li yıllara kadar korunan kent sınırları büyük bir hızla genişlemeye başladı. Haliç ve Marmara kıyılarındaki sanayileşme, Eyüp sırtları, Taşlıtarla, Rami, Zeytinburnu ve Ümraniye'de ilk gecekondu semtlerini yarattı. Bu gecekondu alanları 10-15 yıl içinde çevreye yayıldı. Bir zamanların "Altın Boynuz"u Haliç artık bambaşka bir görünüm ve kimlik kazanmıştı...Dutluklar, bağlar ve bostanlar yerlerini toplu konut alanlarına, bahçeli evler ve köşkler ise yerlerini apartmanlara bırakıyordu. Eski kentin boşaldığı, "Tarihi Yarımada'nın çöktüğü ve ahşap evlerin yok edildiği bu yıkım büyük bir hızla gerçekleştirildi. Geriye kalan yapılar ise kente yeni göç eden insanların, Haliç'teki tesislerde çalışan işçilerin barınakları, işyerleri ve

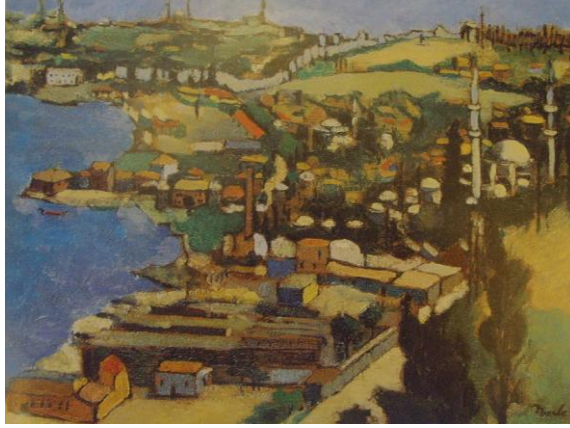
depolar olarak kullanılmaya başlandı.”⁶²

Türk Resim sanatının Cumhuriyet’le yaşıt en önemli kadın ressamlarından olan Naile Akıncı, neredeyse sanat yaşamının tamamını İstanbul resimleri yapmaya adanmış bir ressamdır. Akıncı’nın resimlerinde İstanbul’un 50’lerden bugüne geçirdiği dönüşümü izlemek mümkündür. Buna güzel bir örnek 1954’te yaptığı “*Haliç*” ve 1955’te yaptığı “*Eyüp*” isimli resimlerle 1986’da yaptığı “*Haliç*” resmidir. 50’li yılların Haliç’ini ve Eyüp’ünü gösteren resimlerinde birkaç yıl sonraki değişimden habersiz son derece huzurlu bir atmosfer karşımızdadır. Bugün topografyayı tamamen görünmez hale getirmiş olan kontrolsüz yapılaşmanın olmadığı, küçük tepelerden oluşmuş bir İstanbul. (Resim 71,72,73)



Resim 71. Naile Akıncı, Haliç, 1954, 36x42cm, Tuv.Üz.Yğb

⁶² Bkz (17), Soysal, 51-52



Resim 72. Naile Akıncı, Eyüp, 1955, 34x45cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 73. Naile Akıncı, Haliç, 1986, 100x110cm, Tuv.Üz.Yğb

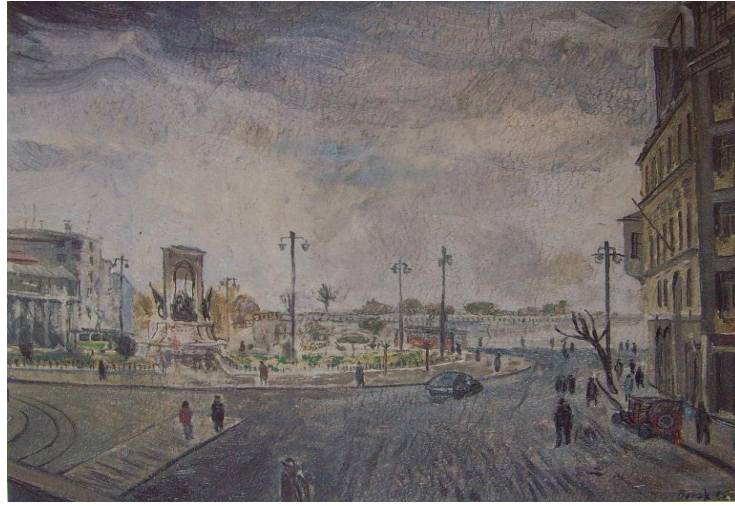
İstanbul'un geçirdiği bu baş döndürücü dönüşüm sadece 20-30 yıl gibi kısa bir sürede kentin görünümünü tamamen değiştirirken, İstanbul'un tuvale

yansımalarını da etkileyecek, özellikle 1970’li- 80’li yıllar ve sonrasında, kentin sosyal yaşantısı’nın daha fazla konu edinilmesine neden olacaktır. Kentin tarihsel izleri hızla silinip, sadece belli başlı anıt eserler etrafında soluk almaya çalışan geçmişi kalsa da, İstanbul eskinin değil ama yeni düzenin yine en büyük, en alımlı, en canlı, en karmaşık, en zengin şehri olma ünvanını koruyacaktır. İstanbul; imajları, objeleri başkalaşsa da, sanatın ve sanatçılar’ın imge dünyalarının önemli bir yansıması olmaya devam etmiştir. Karin Karakaşlı’nın “Tersi Yüzü” isimli öyküsündeki kente dair tasvirleri, yeni İstanbul’u çok güzel anlatır:

“Motorları vardır kentimin. Siste vapurlar işleyemezken Eminönü’nü vaat eder cengaver yolculara. Tıklım tıklım dolar ve yoklara karışır ne deniz ne gök olan o boşlukta. Midyecileri, balıkçıları, tartı başındaki çocuğu, “Hadi vapura ceton cetonlar”ı; “Boyayalım ablalar”ı geçerim. Bir simit lokması çitirdar ağzımda, çayla dalgalanıp akıverir boğazıma. İçime dolarsın. Gün, köşeye çekilir usulca. Yerini aya bırakır. Rüzgar; reklam afişlerini, bildirileri, otobüs biletlerini, fişleri, şeker kağıtlarını, teneke bir kutuyu, kedilerin devirdiği çöpleri, saçları, atkıları, etekleri savurur. Adımlar hızlanır...Kazılmış, kapatılmış,yeniden açılmış çukurlarla dolu asfalt yolları vardır kentimin. Üzerinde yeni tükürülmüş balgamlar kümelenir. Dört yanı kömür kokusu sarar. Kömür is olup binaların sıvalarına,kiremitlere ve üstüme yağar. İçimi boşaltırsın. Rüzgar arkadan vurur ve ille de birileri çarpar omuzuma...”⁶³

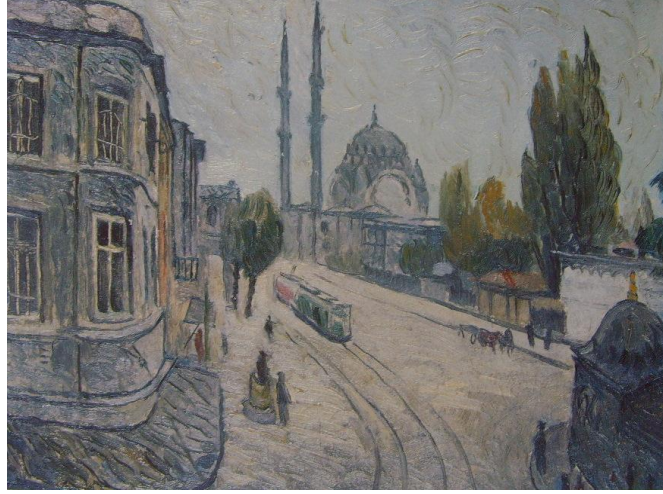
⁶³ Öykülerde İstanbul, 425-426

Cihat Burak'ın "*Taksim Meydanı*" isimli resmi bize İstanbul'un 50 sonrası geçirdiği başdöndürücü değişimin en önemli başlangıç noktalarından birini göstermesi bakımından son derece ilginçtir. Resim günümüz İstanbulu'nun en önemli, en kalabalık merkezi Taksim Meydanı'nın 1946' daki halidir. Tek tük otomobiller, tramvay bugünle kıyaslanamasa bile meydana yayılmış bir insan kalabalığı. (Resim 74)



Resim 74. Cihat Burak, Taksim Meydanı, 1946, 38x45cm, Karton Üz.Yğb

Cihat Burak'ın bir başka resminde ise Tophane semtinde bugün yine kentin önemli arterlerinden olan Meclis-i Mebusan caddesi ve Nusretiye Camii görülüyor. Burak'ın naif tavırla ele aldığı bu resimde tıpkı Taksim Meydanı gibi belgeselci bir yapıyı ortaya koyuyor: İşlerin yolunda gittiği son derece sakin, bugünün trafik yoğunluğundan uzak, at arabası ve tramvaydan ibaret bir gündelik hayat görünüsü resmedilmiştir. (Resim 75)



Resim 75. Cihat Burak, Nusretiye Camii, 1944, 33x39cm, Karton Üz.Yğb

8.3. Türk Sanatında 1960'lı Yıllar

1960'lı yıllar neredeyse tüm dünyada sol düşüncelerin yükseldiği, öğrenci ve işçi hareketlerinin yoğunlaştığı; özgürlükçü söylemlerin yerküreyi kapladığı zamanlardır. Türkiyede bu havanın gerisinde kalmamış; 27 Mayıs askeri darbesinin getirdiği 1961 Anayasasıyla, çalışma hayatında sendikalaşma, grev ve lokavt hakkı gibi politik, kültürel haklar elde edilmiştir. 1968 yılı bu hareketliliğin zirve noktası olmuş Türkiyede öğrenci ve işçi hareketleri iyice artmış, Amerikan karşıtlığı yükselmiş, işgaller, boykotlar yaşanmıştır. Bu olayların ardından da 1961'de elde edilmiş sosyal, politik kazanımların ortadan kaldırıldığı, 1971'deki 12 Mart Askeri müdahalesi gelmiştir.

“1968 ruhu sanat alanında da kendini göstermiştir. Bu dönemde en güçlü sanat kurumu olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde erken modernistlerin katı akademizmine karşı eleştiriler ortaya çıkarken, 1969 yılında sanat eğitiminde reforma yönelik, Altan Gürman'ın önderliğinde *Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü* kurulmuştur. Böylelikle, modern sanat kendi içinde önemli bir dönüşüm yaşarken, çok yaygın olmasa da, çağdaş sanat denemeleri de yapılmaya başlanmıştır.⁶⁴ 1960 ve 1970'li yıllarda Türk Resminde soyut sanat ve soyutlama sürerken figüratif resminde yeniden güç kazandığı görülmüştür. Nuri İyem, Neşet Günal, Nedim Günsür ve Paris'te yaşayan Yüksel Arslan ve Abidin Dino gibi isimler toplumsal gerçekçi çalışmalarıyla sosyal ve politik eleştiriler ortaya koyan figüratif resimler yapmışlardır.

Soyut resim 50'li yılların başından itibaren, dönem ressamlarının birçoğunu etkilemiş olsa da bütünüyle figürün reddi olarak hiçbir zaman görülmemiştir. Soyut resim ısrarını sürdüren sanatçıların yanı sıra, soyuttan tekrar figüratif resme geçen ve bu yolda önemli işler ortaya koyan çok sayıda sanatçı olmuştur. Türkiye gibi politik hayattan sosyal hayata kadar şiddetli gelgitler yaşayan bir ülkede figüratif anlatımın etkisinin gücü şüphesizdir. Bu aşamada 1960 ihtilali sonrası dönemde yine Türk Resminde toplumcu gerçekçi bir kuşağın figüratif resme ağırlık verdiğini görmekteyiz. Bedri Rahmi Eyüboğlu ekolünden gelen “Orhan Peker, Nedim Günsür, Turan Erol, Nevin Çokay, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız”⁶⁵ gibi sanatçılar figüratif istikamette resimler boyamayı sürdürmüşlerdir.

Nuri İyemin köylü kadınları, Cihat Burak'ın fantastik, kentsoylu figür eleştirileri, Neşet Günal'ın anıtsal köy hayatı ve yine Nedim Günsür'ün kır hayatından sahneleri, özellikle toplumsal konulara gösterdikleri ilgiyle, bu

⁶⁴ Fulya ERDEMCI, *Modern ve Ötesi:1950-2000*, 41

⁶⁵ Bkz(15), Tansuğ, 269

dönemin öne çıkan, öncü ressamı olmuştur. İbrahim Balaban ve Turgut Zaim'in resimleri de kır hayatını ortaya koyan başka üsluplardır. Toplumcu gerçekçi resmin şüphesiz en özgün isimlerinden biri Neşe Erdok'tur. Figüre getirdiği yeni çözümleme biçimiyle gündelik hayatın sıradan insanlarını sıradışı bakışla yorumlayarak üsluplaşmıştır. Özellikle İstanbul'un gündelik hayatından yaptığı insan manzaraları için; kent insanının ruhsal çözümlerini yapmıştır diyebiliriz. (Resim 76,77)



Resim 76. Neşe Erdok, Kızıltoprak İstasyonu, 1981, 160x100cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 77. Neşe Erdok, Banliyö Treni,1982,200x135cm,Tuv.Üz.Yğb

Artık bireysel üslupların, deneyci tavırların belirgin olduğu mekan-figür ilişkilerinin sorgulandığı, dokunun, çizginin,lekenin, rengin hareketli fırça vuruşlarıyla görünür olduğu, belki batı resmi karşıtlığı değil ama, özgün bir duyarlılık tavrıyla, Batılı geleneğin izindeki Türk Resim sanatının kişilik kazanma çabalarının örneklerinin izlendiği 1965-1975 arası dönemde, aralarında Avni Arbaş, Adnan Varınca, Şadan Bezeyiş, Devrim Erbil, Dinçer Erimez, Mustafa Ayaz, Erol Akyavaş, Nuri Abaç, Hüseyin Bilişik, Duran Karaca, Mustafa Pilevneli, Leyla Gamsız, Burhan Uygur gibi sanatçılar öne çıkmışlardır. Bu çabalar beraberinde bireyleşmenin, sanatçı olmanın olmazsa olmazı entellektüel birikimin ve yansımalarının resime dahil olmaya başladığı, salt duygulara seslenen sanat değil analitik yöntemlerinde kullanıldığı bir resim ortamı yaratmıştır. Düşsel, gizemsel, fantastik anlatım biçimleri sıklıkla görünür olmuş başta Cihat Burak, Burhan Uygur, Abidin Dino, Mustafa Pilevneli, Balkan

Naci İslimyeli, Mustafa Ata, Zekai Ormancı, Özdemir Altan, Özer Kabaş, Tomur Atagök, Yüksel Arslan, Şükrü Aysan, Ömer Uluç, Gülseren ve Teoman Südor, Altan Gürman, Utku Varlık, Mehmet Güteryüz, Alaettin Aksoy, Gürkan Çoşkun(Komet), İbrahim Örs, Ergin İnan, Mehmet Özer,Hüsamettin Koçan, Kadri Özayten, Erol Deneç, Asım İşler, Fevzi Karakoç, Ali İsmail Türemen, Tayfun Erdoğan, Mehmet Güler, Hayati Misman, Hasan Pekmezci, Hüseyin Bilgin ve Gören Bulut, Ayhan Türker, Fahri Sümer imgesel dünyalarını tuale yansıtan bazı isimler olmuşlardır.

Fantastik anlatımın önemli isimlerinden Nuri Abaç'ın resimlerinde, İstanbul'un en önemli simgelerinden biri olan, kent insanının başta Avrupa-Asya geçişi, Boğaz ve Adalar ulaşımları için olmazsa olmazı, *nazlı gelinleri* vapurlar, minyatür geleneğinin izinde motifler olarak karşımıza çıkmaktadır. (Resim 78, 79)



Resim 78. Nuri Abaç, Moda Gemisi,1998, 60x60cm, Tuv.Üz.Yğb

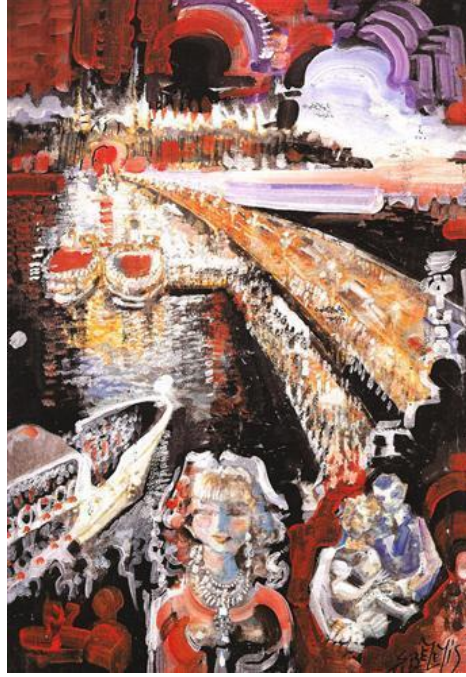


Resim 79. Nuri Abaç, Beykoz Gemisi, 1998, 50x60cm, Tuv.Üz.Yğb

1960'lı yılların önemli isimlerinden Şadan Bezeyiş'in "*İstanbul*" isimli resimleri ise, düşsel kurgusuyla yoğun bir söylenceyi anlatır gibidir. Bezeyiş, geceyle karışmış şehir ışıkları içinde kentin geçmişten bugüne taşıdığı büyüğü masalsı bir dille ifade eder. (Resim 80,81)

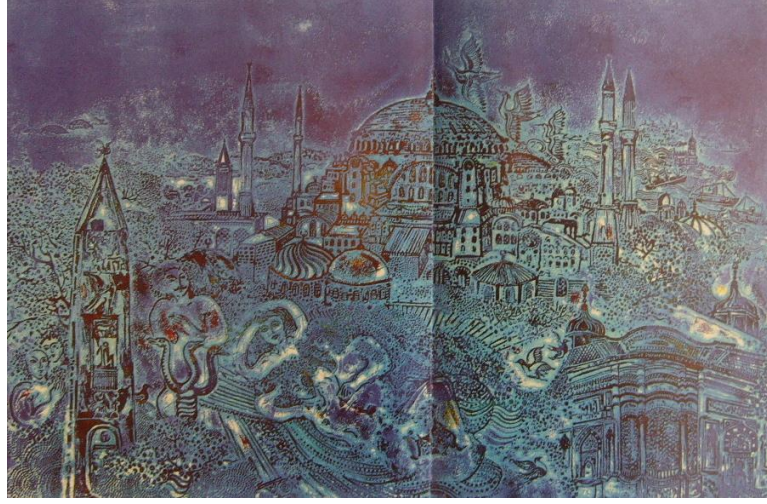


Resim 80. Şadan Bezeyiş, İstanbul, 2004, 130x180cm, Tuv. Üz. Yğb



Resim 81. Şadan Bezeyiş, İstanbul, 2001, 50x35cm, Tuv. Üz. Yğb

1970'li yıllardan itibaren yoğun bir şekilde İstanbul'dan resimler yapan Mustafa Pilevneli özellikle Bedri Rahmi'nin de etkisiyle doğup büyüdüğü Fenerbahçe'den çok sayıda doğa etüdüleri ve köşk resimleri yapmıştır. Anadolu kültürüne ve mitolojisine duyduğu ilgiyi resimlerinde fantastik bir kurgu ve zengin malzeme kullanımıyla gösteren Pilevneli "*Sultanahmet Meydanı*" isimli resminde düşsel bir ortamda yeniden kurguladığı meydanı, sembolik unsurlar katarak resmetmiştir. (Resim 82, 83)



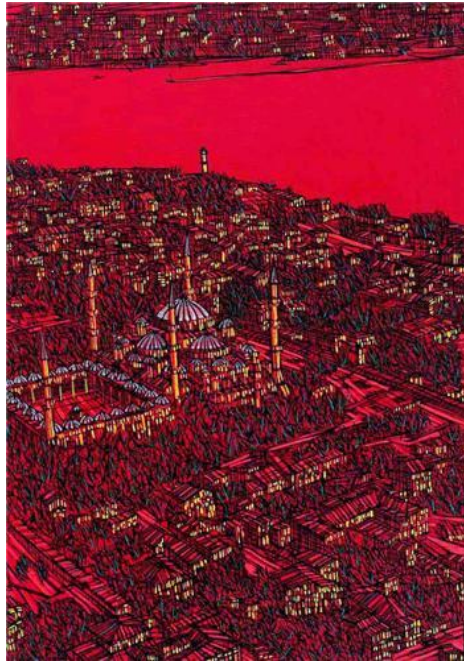
Resim 82. Mustafa Pilevneli, Sultanahmet Meydanı-İstanbul, 1973, 32x49cm, Gravür



Resim 83. Mustafa Pilevneli, Fenerbahçe Köşkləri, 1972, 25x35cm, Suluboya

1960 sonrası süreçte ağırlık kazanmış olan bireysel yönelimlerle ivme kazanmaya başlayan Türk Resim sanatı, birbirinden farklı sanatçı üslupları

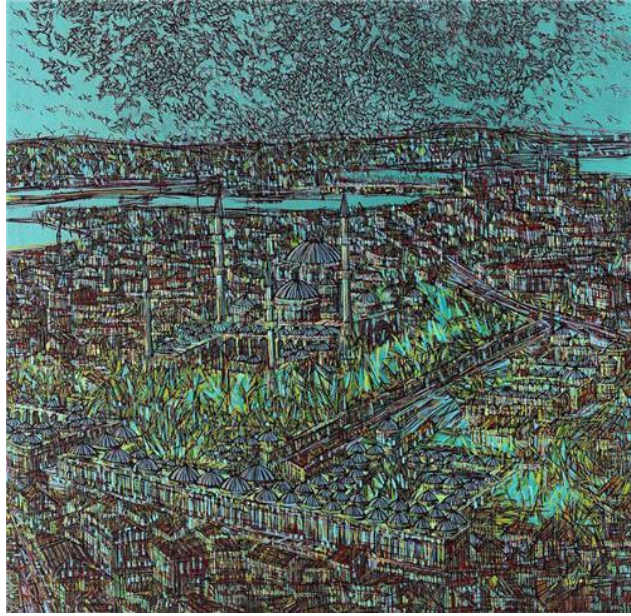
ortaya çıkarırken, bu sartaçların İstanbul'a olan yaklaşım biçimlerinde etki etmiş, geleneksel görünülerin yerlerini ekspresif, soyutlayıcı, şematik resimlerle, gündelik hayatı gösteren, eleştiren resimler yer almaya başlamıştır. Özellikle Devrim Erbil minyatür altyapılı çizgisel- ritmik İstanbul görünülerine getirdiği soyutlama dozu oldukça yoğun olan havayla dikkat çekici bir isim olmuştur. Minyatür estetiğinde olduğu gibi Doğulu bir anlayışla yani "*Tanrının gözü*" ile, yukarıdan İstanbul'a bakmayı tercih etmiş olan Erbil'in ilk izlenimde karmaşık gelen tekniği, aslında kentin bir anlamda, hem tarihsel hem de günümüzdeki kaotik atmosferi'ni bir arada, yer yer grafik bir dil ile göstermesi bakımından ilginçtir. (Resim 84,85,86)



Resim 84. Devrim Erbil, Sultanahmet, 2007, 110x80cm, Tuv.Üz. Karışık Teknik

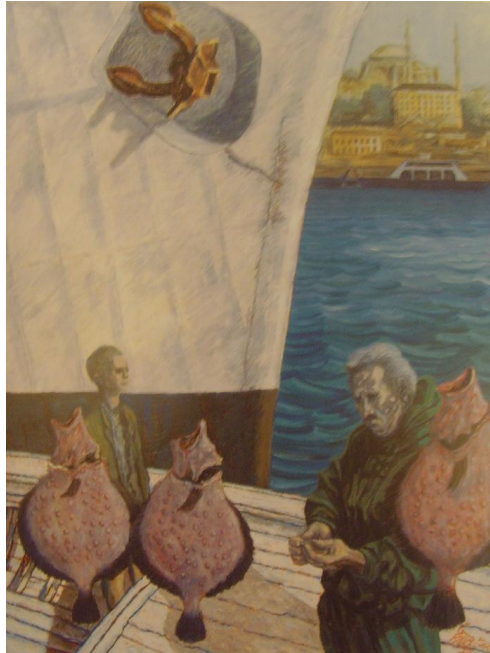


Resim 85. Devrim Erbil, Haliç, 100x150cm, Tuv. Üz. Karışık Teknik

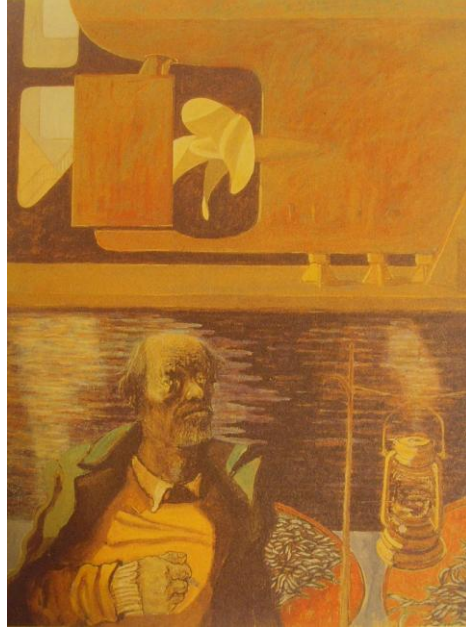


Resim 86. Devrim Erbil, İstanbul, 150x150cm, Tuv. Üz. Karışık Teknik

Deniz temasına olan bağılılığı ve üretkenliğiyle Toplumsal gerçekçilik bağlamında denizi, deniz insanlarının yaşamını resmeden Özer Kabaş, İstinye doklarından yaptığı resimlerle İstanbul panoramasının önemli figürleri balıkçıları yorgunlukları, yıpranmışlıkları, fakirlikleri ve balıklarıyla içimize işlercesine yoğun bir anlatım diliyle önümüze bırakır. (Resim 87,88)



Resim 87. Özer Kabaş, Kalkan Üçleme, 1997, 100x130cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 88. Özer Kabaş, İstinye Dokları, 1990, 116x80cm, Tuv.Üz.Yğb

Kaya Özsezgin'in "Bir İstanbul İzlenimcisi" olarak sıfatlandığı Ayhan Türker ise "doğanın tükenmez bir esin kaynağı ve çalışma alanı"⁶⁶ olduğu görüşünün verimli bir örneği olarak İstanbul'dan izlenim resimleriyle, geleneğin geçmişten günümüze yansımasını sürdüren sanatçılardandır. (Resim 89, 90)

⁶⁶ Bkz(28), ÖZSEZGİN, 6



Resim 89. Ayhan Türker, Sarıyerde Balıkçılar, 1996, 40x50cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 90. Ayhan Türker, Beylerbeyi, 1996, 40x50cm, Tuv.Üz.Yğb

Doğadan çalışmayı seven ressamlardan Fahri Sümer'de, yağlıboya ve suluboya tekniği kullanarak yaptığı, Türkiye'nin çeşitli kentlerinden ve İstanbul'dan görünüş resimleriyle, manzara geleneğini sürdüren sanatçılardandır. (Resim 91,92)



Resim 91. Fahri Sümer, İstanbul'dan, 1981, 55x65cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 92. Fahri Sümer, Karaköy'de Gemiler, 2002, 30x40cm, Suluboya

8.4. Türk Sanatında 1970 ve 1980'li Yıllar

1970'li yıllarda Devlet Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde Özdemir Altan, Adnan Çoker, Devrim Erbil resim; Şadi Çalık, Ali Teoman Germaner, İlhan Koman ve Kuzgun Acar gibi sanatçılar heykel alanında figüratifle soyut arasında “*modernin iç problemleri*” ile alakalı çalışmalar yapmışlardır. Yeni anlatım biçimleriyle figüratif tavrı yeniden yorumlanmaya çalışılmış, bireysel biçimler siyasi tercihlerle şekillenmeye başlamıştır. “Figürün katı akademizmden uzaklaştığı ve yeni figür tasavvurlarının denendiği bu dönemde, politik figürasyon, Paris’te Yüksel Arslan, İstanbulda Neşe Erdok ve Mehmet Aksoy gibi sanatçılar tarafından sürdürülürken, 1970’lerin sonunda özellikle de 1980’lerde, Mehmet Gülerüz, Komat, Alaettin Aksoy ve Burhan Uygur gibi sanatçılar dışavurumcu, öznel ve varoluşçu bir sanatsal tavrı ortaya koymuşlar ve bireysel ifadelerine yönelmişlerdir. Ortak paydaları yeni figür tasavvuru olan bu sanatçılar, form, konu, tema ve politik duruşlarında kişisel üsluplarını sürdürmüşlerdir.”⁶⁷ Akademi dışından, Erol Akyavaş minyatür ve hat sanatlarını modern çizgide ele alarak yorumlarken; Burhan Doğançay ve Ömer Uluç “*modern ile çağdaş sanatın eşliğinde*” çalışmalar yapmışlardır.

70’ler Türkiye’indeki çağdaş sanat çabalarının artmaya başlamasıyla, Avrupa- Amerika ayarında olmasa da, bireysel sanatçı çıkışları Türkiye sanat ortamında yeni bir soluk yaratmıştır. Bu dönem içerisinde; Altan Gürman, Sarkis, Füsün Onur ve Nil Yalter gibi sanatçılar Avrupa sanatında gördükleri uygulamaları Türkiyede hayata geçirmeye çalışmışlar, gündelik hayatın yarattığı sosyal, politik, ekonomik etkilerle şekillenmiş başta video olmak üzere, enstelasyon, mekan düzenlemeleri gibi çeşitli biçimlerde işler ortaya

⁶⁷ Bkz (64), ERDEMCİ, 43

koymuşlardır. Özellikle Altan Gürman'ın Kavramsal sanat istikametindeki çalışmaları, pentürden uzaklaşıp, objenin bizzat kendisini tuval üzerinde yada bir başına kullanarak yaptığı işleri, resim sanatında önemli dönemeçlerdendir. 70-80 arası süreçte Kavramsal sanatla açılan yeni yolda, yeni malzemelerin araştırıldığı, uygulandığı, üç boyutlu, “algı” ve “zaman” kavramlarının sorgulandığı işler ön plana çıkarken; Şükrü Aysan, Gülsün Karamustafa, Balkan Naci İslimyeli, Handan Börüteçene, Canan Beykal, Erdağ Aksel, Serhat Kiraz, Cengiz Çekil, Ahmet Öktem, Serdar Arat, Osman Dinç kavramsal çalışmalarıyla ön planda olan bazı isimler olmuşlardır.

1970-1980'li yıllar artık Türk Sanatında belirli bir amaç doğrultusunda gruplaşmaların pek yaşanmadığı ama sanatçı dayanışmalarının, birliklerinin kurulup sanatı, sanatçıyı daha çok görünür kılmak, toplumla ilişkiye geçirmek amaçlı faaliyetlerin yapıldığı bir dönemdir. İstanbulda “*Maltepe Ressamları*”, Ankara'da “*Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği*” ve “*Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği*” gibi birlikler bu yıllarda faaliyetlerine başlamıştır. 1977-87 arasında “*Yeni Eğilimler*”, 1980'de “*Günümüz Sanatçıları*”, 1984-1989 arasında “*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*” ve 1989-1992 arasında “*A*”, “*B*”, “*C*”, “*D*” sergileri, bu yıllarda çağdaş sanat ürünlerini ve çağdaş sanatçıları bir arada göstermek amacıyla yapılmış seri sergiler olarak dönem sanat ortamını etkilemiş önemli girişimlerdir.

1980'li yıllar dünyada neredeyse hemen herşeyin sorgulanıp yeni tavır ve eylemlerin ortaya çıktığı, başta sanat olmak üzere her türlü kavramın yeniden tanımlanması denebilecek, hala çok tartışmalı, “Postmodernizmin” ortaya çıkışı sürecidir. “Post” eki, ‘sonrası’ anlamında olduğundan postmodern terimi modern olarak adlandırılan bir dönemin aşıldığını ifade eden bir sözcük olmaktadır...Postmodernizmin açıklanmasına sanat uzmanları, sosyologlar ve tarihçiler, II. Dünya Savaşı'ndan sonra beliren yeni liberal ekonomiyle

başlıyorlar. Yani, II. Dünya Savaşı sonrası toplumsal, yaşamsal, kentsel, sanatsal alanlarda bir başkalaşım, bir başka hareket ve oluşumlar gözlemlendiğine değiniyorlar. Ancak günümüzün yazarlarından Anthony Giddens, Modernliğin Sonuçları adlı kitabında(s.49), “ Postmodernizm, eğer bir anlamı varsa, en iyi biçimde edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki stil ve akımlara işaret etmekle sınırlandırılmalıdır. Bu kavram, modernliğin doğası üzerine estetik düşünümün çeşitli yönleriyle ilgilidir.” demekle, bu terimi bir üslup ya da akım olarak yaşama da ilişkili görmemektedir. 19. Yüzyılın düşünür şairi ve ilk sanat eleştirmenlerinden Charles Baudelarie, Paris’te açılan 1859 Salon’unda sergilenen sanat eserleriyle ilgili yazısında, “ Dış gerçekliğe boyun eğen sanat, kendisine olan saygısını her geçen gün daha da yitiriyor” diye yazıyordu. Bu endişeli düşüncenin nedeni, sanatta dış gerçekliğe yönelme durumunun sanatçıyı yokmuş durumuna soktuğunun farkına varılmasıydı. Ve postmodernist sanatçı, çevresinden alacağı algıya (bu algı ve onun bir not gibi ifadesi, biçimlenmesi, tamamen sanatçının iç gerçekliğinin saptanmasını sağlamaktadır) sırtını dönmekte, bunun yerine o nesneyi alıp sizin önünüze koymaktadır.”⁶⁸

Postmodernizmin Batı sanatındaki etkilerinin iz düşümleri Türk sanatçılar içinde yeni bir dinamizm getirmiş, Türk Sanatının sorgulandığı bir süreci tetiklemiştir. Geleneksel sanat yapma biçimlerinin yanısıra, kişisel eğilimlerden, toplumsal dengezsizlikten, kadın- erkek ilişkilerinden, cinsellikten, kapitalizmden kaynaklanan algıların yansıdığı işler, yoğun olarak görülmeye başlanmıştır. Bu postmodern etkileşim sürecinde özellikle Bedri Baykam, Ömer Uluç gibi sanatçılar postmodern tavrın Türk Sanatındaki iyi bilinen örneklerini ortaya koymuşlardır. Anlatım biçimlerini sınırlamayan bu sanatçıların yalnız tuval değil akla gelebilecek hemen hertürlü malzemeyi kullandıkları

⁶⁸ Adnan TURANİ, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 178-179

görülmüştür.

24 Ocak Kararları, hemen sonrasında 12 Eylül darbesinin damgasını vurduğu 80'li yıllarda, soyuta olan ilginin artışı dikkat çeker. Pek tabii ki olağanüstü dönemlerin baskıcı yönetim biçimi, belkide kendini resim sanatı içinde soyut yansımalar olarak göstermiştir. “Bu türde çalışan sanatçıların bir kısmı, hala 1955-70 arası soyutçuluğunun kısır döngüsü içinde bocalayıp dururken, S. Berkel ve 1970'den sonra yeni bir üslup arayışı içine giren A. Çoker geometrik-soyuttan hareketle farklı sonuçlara ulaşmışlardır. S.Berkel sadece göze hitap eden katışıksız bir soyut görselliği, A.Çoker ise mistik ve öznel bir etki yapan geometrik temelli biçimsel kuruluşları yeğlemiştir. Gene Burhan Doğançay, Tamer Akakıncı, Halil Akdeniz, Süleyman Saim Tekcan, Bekir Sami Çimen,(bazı yapıtlarıyla) Adem Genç ve Mehmet Mahir geometrik-soyuta kişisel düzeyde değişen oranlarda ilgi duyan sanatçılardır. Buna karşılık Erol Eti, Güngör Taner, Zafer Gençaydın, Zahit Büyükişleyen, Hasan Pekmezci, Bilal Erdoğan gibi sanatçılar ise genelde lirik soyut, soyut, soyut dışavurumcu vb.eğilimleri temsil ederler.”⁶⁹

1970'li ve 80'li yılların en önemli özelliği hemen her türden resmin yapıldığı, Batıda hızla tüketilip yenisinin çıktığı biçimlerin Türk Resminde yeniden keşfedildiği; fotoğrafın, pop sanatının, kavramsallığın, minimalizmin, foto gerçekçilik esintilerinin kuvvetlice hissedildiği; modern sanat düşüncesinin sorgulandığı, yeni arayışlarla çağdaş sanata ulaşma çabaları, malzeme ve teknikte sınırsız kullanım gibi çalışmaların yapıldığı bir dönem olmasıdır. Bu dönemde adı en fazla ön plana çıkan sanatçılardan Türk Resim sanatında yenilikçi eğilimlerin ilk temsilcisi sayılan pop sanat ve yeni dadacılık tutumuyla Altan Gürman'la, foto gerçekçi tavrın en etkili kullanıcısı Nur Koçak'tır.

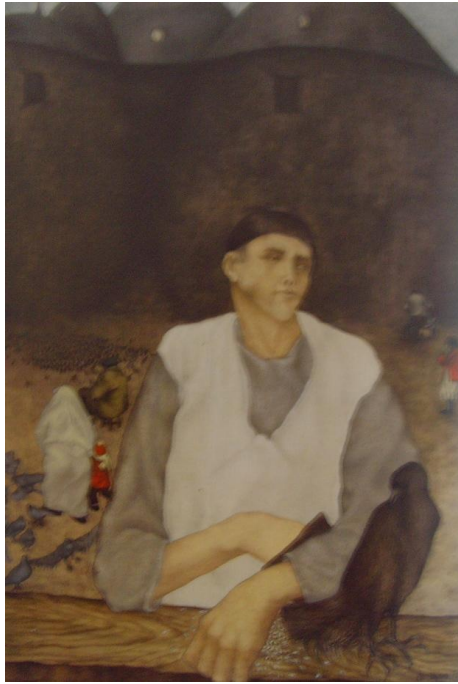
⁶⁹ Bkz(23), İSKENDER, 25

Fotoğrafın ve foto gerçekçi tavrın etkilerinden faydalanıp endüstriyel göndermeleri olan imgeleri kolaj estetiğinde resmeden Zekai Ormancı ve Özdemir Altan'da ulaştıkları biçimlerde üsluplaşan isimlerdir. 1970'li yıllarda Burhan Uygur, Mehmet Güteryüz, Komet, Utku Varlık, Alaattin Aksoy, İbrahim Çiftçioğlu, Muammer Durmuş gibi isimler bağımsız tavırlarıyla kendi resim dillerini oluşturma çabalarını günümüze kadar taşıırken, Habib Aydoğdu, Mustafa Horasan, Alp Tamer Ulukılıç, Cengiz Kaboğlu ve Mustafa Özel benzer çabaları 80'li yıllarda ortaya koymaya başlamışlardır.

1980 Türkiyesi'nin olağanüstü koşullarından nasibini alan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1982 yılında Mimar Sinan, 2004 yılında ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniveristesi adını alarak geleneğini bugünlere taşıırken, bu kurumdan yetişen ve resim serüvenine başladıkları 1970'lerin ikinci yarısından itibaren figüratif istikamette üretimde bulunan, bugün sanatta olgunluk dönemlerini yaşayan ve eğitimci kimlikleriyle öğrenci yetiştiren sanatçılardan Bedri Rahmi ve Neşet Günal hocaların atölye disiplininden gelen Aydın Ayan; başta topluma, insana, kente, felsefi ve görsel planda yansıtma sorunsalına, Kurtuluş Savaşı'na değin çok çeşitli konularda figüratif resimler yaparken Kemal İskender, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş gibi isimler Neşet Günal atölyesinin figür estetiği izinde üretimde bulunmaktadırlar.

Bu ressam-eğitimci kuşağından Aydın Ayan, İstanbul kavramına getirdiği farklı estetik yaklaşımıyla ilgi çekmiştir. Ayan, Yeni Camii önündeki kuş yemi satıcılarından etkilenerek yapmış olduğu "*Kuşyemi Satıcısı*" isimli resimde toplumcu gerçekçi bir tavır ortaya koyarken, "*Ayasofya'nın Mührü*" isimli resmi ile de, binlerce yıllık muazzam geçmişi olan İstanbul'a duyduğu ilginin, sembolik ve kavramsal çağrışımlı bir ifadesini göstermiştir. Mektup zarfı biçiminde düzenlenmiş tual yüzeyi, kent tarihinin şüphesiz en önemli sembolü Ayasofya'nın inşaatını yapan Anthemius ve İsidoros ile, Ayasofya'nın bugüne

kalmasını sağlayan Mimar Sinan'ın bize bıraktıkları eserin, tarihsel ve gizemsel iz düşümünü anlatır. Benzer şekilde “Kız Kulesi, Söyleni” resminde de Ayan; bir Kız Kulesi söylencesinden yola çıkıp, tıpkı “Ayasofya'nın Mührü” resminde olduğu gibi resmin sol üst köşesindeki pul üzerinde, bize bir yılanın meyva sepetine gizlenerek geldiği kuledeki, Prensesi zehirleyip öldürüşünü fısıldıyor. (Resim 93,94,95)



Resim 93. Aydın Ayan, Kuşyemi Satıcısı, 1976, 82x53cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 94. Aydın Ayan, Ayasofya'nın Mührü, 1993, 50x60cm, Tuv.Üz.Yğb

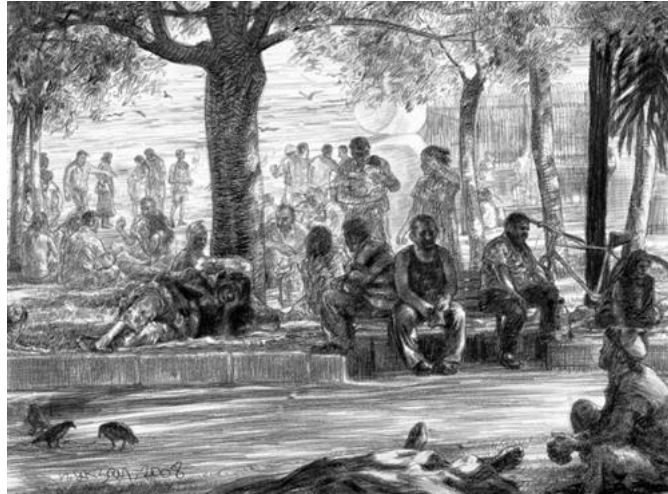


Resim 95. Aydın Ayan, Kız Kulesi, Söyleni, 1992, 50x65cm, Tuv.Üz.Yğb

Benzer şekilde Nedret Sekban'da sosyal hayata ilgiyle bakan tavrıyla başta, hemen Akademi'nin yanibaşındaki Fındıklı parkından insan manzaraları olmak üzere, İstanbul insanlarına dair resimler yapmaktadır. (Resim 96,97)



Resim 96. Nedret Sekban, Arnavutköy'de Balıkçılar II, 1998, 92x70cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 97. Nedret Sekban, 2008, 56x76cm, Kğt. Üz. Füzlen ve Kurşunkalem

8.5. 1980 Sonrası İstanbulu'nun Görünümü

1980'ler Türk Sanatının uluslararası ortamda da görünür olmaya çalıştığı özellikle, devlet eliyle desteklendiği zamanlardır.1986 da Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara Resim Heykel Müzesi'nde "*Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali*"ni gerçekleştirmiş, İstanbulda ise İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından ilki 1989'da açılan ve 2009'da 11. düzenlenen "*Uluslararası İstanbul Bienali*" hem yabancı güncel sanatçı ve işlerin Türkiye sanat ortamına gelmesi hem de Türk sanatçıların tanınması bakımından Türk Sanatı için çok önemli adımlar olmuş ve olmayada devam etmektedir. Fakat tüm bu gelişmelerin yanısıra, "1980 sonrası, İstanbulda belki de yüzyılın en acımasız kentsel değişimlerinin gerçekleştiği dönemdir. Yeni bir yüzyılın eşiğine geldiğimiz günümüzde kentin nüfusu 10 milyonu aşmış, sınırları Batıda Silivri ve Çatalcadan, doğuda Gebze ve ötelere doğru uzanmıştır. Aynı zamanda kent giderek yükselmekte, yapılar kısa süreler içinde yıkılıp yerlerine çok daha yüksekleri inşa edilmektedir. Göç olgusu dalgalar halinde sürmekte, yeni yerleşim alanlarında yeni alt kültürler ve yeni toplumsal kimlikler oluşmaktadır. Bu yeni topluluklar birbirleriyle ve kent bütünüyle yoğun bir ilişkiye girmemekte, çoğunlukla aynı coğrafyayı paylaşmakla yetinmektedirler...Ekonomik ve mekansal büyümeye paralel olarak, artık döneme damgasını vuran temel kavramlar tüketim, iletişim ve küreselleşmedir. İstanbulda bu evrensel olgular, hızlı kentleşme ve kentleşemeyen yeni yerleşenlerin doğurduğu karmakarışık bir dünyada bir arada yaşanmaktadır...1980'lerdeki son imar uygulamaları İstanbul'un tüm kıyı şeritlerini yeşil alana dönüştürmüş ve sahil yollarıyla donatmıştır. İstanbul yine bu yıllarda kıyılarından artık denize girilemeyen, hava kirliliği giderek artan, ormanlık alanları daralan ve su kaynakları yetersiz hale

gelen bir kent olmuştur...”⁷⁰

Toplumcu gerçekçi resimleri, Anadolu insanının yaşantısına dönük fırçasıyla üretimde bulunan Erol Özden; çok iyi bilinen bir söz olan “*İstanbul Taşın Toprağın Altın*” resminde, göçle kentin varoşlarını dolduran, iyi bir hayat hayalleriyle durmadan çalışan, ezilen ama umutlu, İstanbul’dan bihaber yoksul Anadolu insanının topluca portresini resmetmiştir. Özden’in panoramik, “*Üsküdar*” ve “*Dünya Kenti İstanbul*” gibi resimleri ise kente duyduğu ilginin şiirsel bir ifadesi olarak karşımıza çıkıyor. (Resim 98,99)



Resim 98. Erol Özden, *İstanbul Taşın Toprağın Altın*, 1989, 150x125cm, Tuv.Üz.Yğb

⁷⁰ Bkz(17), SOYSAL, 53-54

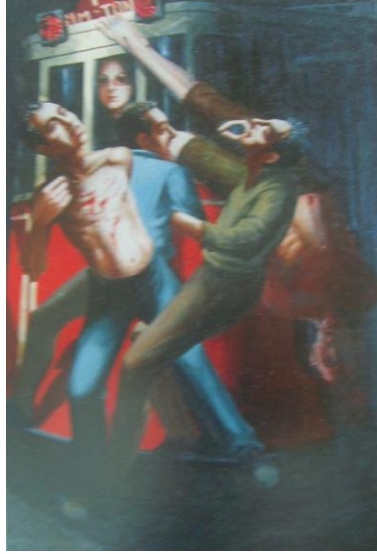


Resim 99. Erol Özden, Dünya Kenti İstanbul, 80x175cm, Tuv. Üz. Yğb

Sezai Özdemir "*Tinerciler*" isimli resimleri ile kentin en önemli caddesi olan İstiklal Caddesi ile kentin en önemli sorunlarından biri tinerci çocukları resmederek, İstanbul'a birde içerden bakmayı tercih eder. (Resim 100,101)



Resim 100. Sezai Özdemir, İstiklal Caddesi'nden (Tinerciler), 200x140cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 101. Sezai Özdemir, İstiklal Caddesi'nden (Tinerçiler II), 200x140cm, Tuv.Üz.Yğb

Resul Aytemur'da yine Beyoğlu'nun renkli dünyasından insan halleri, mekan sahneleriyle "iç İstanbul'u" resimleştiren sanatçılardandır. (Resim 102,103)



Resim 102. Resul Aytemur, Beyoğlu, 116x140cm, Tuv.Üz.Yğb

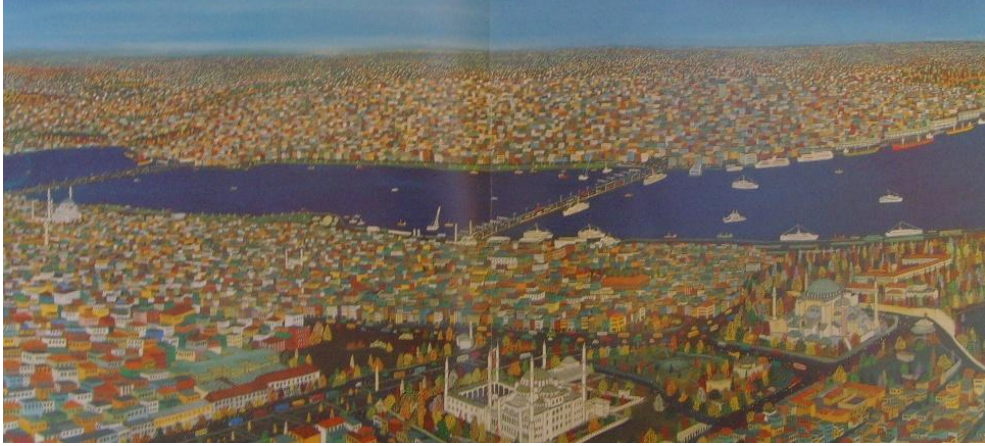


Resim 103. Resul Aytemur, Otobüs Durağı - Taksim, 2000, 200x270cm, Tuv.Üz.Yğb

Naif duyarlıkla İstanbul resimleri yapan sanatçılardan Bayram Gümüş'ün işleri kentin, evlerin, arabaların, insanların aşırı kalabalığını, buna rağmen yarattığı tek düze hayatı sonderece sakin, hareketsiz bir havada gösteren ilgi çekici resimlerdir. (Resim 104,105)



Resim 104. Bayram Gümüş, Kadıköy Otobüs Durakları, 1985, 70x100cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 105. Bayram Gümüş, Haliç, 1988, 60X140cm,Tuv.Üz.Yğb

8.6. Türk Sanatında 1990 ve 2000'li Yıllar

Türk Resim sanatı 1980'li yıllarla başlayıp özellikle 1990 sonrası daha etkili hale gelen özel galericiliğin gelişimiyle Avrupalı benzerlerinde olduğu gibi, galerilerin sanatçılarla sözleşmeler yaptığı ve kendi sanatçılar grubunu oluşturduğu bir dönemi yaşamaya başlar. Yeni tavırların ve malzemelerin kullanılabilmesindeki finansal sorunların galeriler ve sponsorlar tarafından aşılmaya başlanmasıyla, daha önce hiç olmadığı kadar çok türde iş ve sanatçı ortaya çıkmaya başlamıştır.

1970 yıllarda yoğunlaşan 80'li yıllar sonrasında olgunluk aşamasına giren bireysel anlatımların çeşitliliği, renkte ve biçimde sonderece özgür

kullanımlar, Türk Resminde “*yeni-dışavurumcu*” bir dönem olarak adlandırılabilir. Renkçi-lekeci, soyut anlatımların ön plana çıktığı bu dönemde figüratif resim geleneğinden gelen sanatçılar özgün çalışmalar ortaya koymuşlardır. Gürol Sözen, dokusal etkileri ve insanın içsel gerçeklerini lekeci anlatımıyla şiirsel olarak; Mehmet Güler, Anadolu kadınının iç gerçeklerini, geniş lekesel yoğun renk alanları ve dokusal etkiler kullanarak; Mustafa Ayaz, çoğu kez dışavurumcu, bazen de fantastik yönde, kadını köylü-kentli karşıtlığı ve biçim içerik birlikteliğinde yorumlamışlardır. Mustafa Pilevneli halk sanatı etkisinde, mitolojik ve şiirsel yaklaşımla, anlatımına farklı bir duyarlılık katmıştır. Çevre sorunlarını irdeleyen Zahit Büyükişleyen, resim yüzeyindeki dokusal etkilerle içsel gerçekliğini sorgulamış, Türk manzara resmine doğa soyutlamaları ile çağdaş bir yorum getiren Veysel Günay, renkçi-lekeci anlatımını geniş dağ yamaçları ve insansız doğa görünülerinde yansıtmıştır. Hasan Pekmezci renkçi-lekeci figür soyutlamalarını yoğun bir ritimle ve kendine özgü kompozisyon düzeni ile yağlıboya ve serigrafi çalışmalarında ortaya koymuştur. Hüsamettin Koçan tarihsel perspektif içinde, insanlık dramını sorgulayan resimler yapmıştır. Oya Kınıklı, Bahattin Akay, Mehmet Uzel, Kadri Atamal, Mustafa Ayataç, Hasan Akın, Söbütaç Özer, Adnan Varınca, Hasan Rastgeldi, Kadir Ata, Ali Kotan, Zeki Şahin, Mehmet Özet ve Yusuf Toprak lekeci-renkçi ifade biçimleriyle resim yapan diğer sanatçılardan bazılarıdır.⁷¹

Batı resmiyle hemen aynı paralelde gelişen “*yeni-dışavurumcu*” sanat uygulamaları temelde, insanın varoluşsal sıkıntılarının, ilişki biçimlerinin sanatçının duygu dünyasındaki yansımaları olarak ortaya çıktığı 1980’li yıllarda, üslupsal olarak kendini ispatlayıp 2000’li yıllara sanatını taşıyan sanatçıların başında Mehmet Güler yüz gelir. Güler yüz; simgesel bir dil yaratıp, deforme edilmiş portreleri, figürleri güçlü renk ve doku sarmalıyla fantastik bir

⁷¹ TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Resmi Web Sitesi, 1980 Sonrası Sanat Gelişmeleri

kurguda dışavurumcu bir yaklaşımla resmeden günümüzün önemli ressamlarından. Sanatsal üretimini sadece tuvalle sınırlı tutmayan çok çeşitli malzemeleri kullanarak; fotoğraf, yazılı metinler, kolaj-dekolaj, serpmeye-akıtma, üç boyutlu, video gibi çeşitli tekniklerde işler yapan Bedri Baykam, dinamik figür soyutlamalarıyla kendine has bir leke düzeni yaratan Mustafa Ata öne çıkan bazı isimlerdir. Resimsel değerlerle ilgili gelenekselleşen yargı biçimlerinin neredeyse tamamen ortadan kalkmasıyla; resimde devrimin, renk patlamalarının, her türlü dokusal etkilerin önem kazanmasıyla seksenli yıllarda başlayan çeşitlilik doksanlı yıllara taşınmış aralarında Hanefi Yeter, Fuat Acaroğlu, Cuma Ocaklı, Hale Arpacıoğlu, Mustafa Horasan, Alp Tamer Ulukılıç, Elif Ayiter, Emre Zeytinoğlu, Atilla İlkyaz, Altan Çelem, İnci Eviner, Argun Okumuşoğlu, Esat Tekand, Şahin Paksoy, Mahir Güven, Mevlüt Akyıldız ve Kemal Önsoy gibi isimlerin olduğu sanatçılar özgün yapıtlar ortaya koymuşlardır.

1990'lara gelindiğinde Türk Resim sanatında fantastik kurgulu işlerin öne çıktığını görmekteyiz. Aslında Türk resim sanatının yabancı olmadığı bu tarz işlerin ilkel örneklerini “fantastik-gerçekçi” eğilimde altmışlı yıllarda Nedim Günsür, daha sonra sırasıyla Cihat Burak, Arslan Gündaş, Erol Denenç, Nuri Abaç, Ertuğrul Oğuz Fırat ve Cengiz Kaboğlu'nun resimlerinde görürüz. 90'lı yılların “fantastikleri'nin” genel anlatım biçimlerine baktığımızda mekanın soyutlaştığını, “ütopik” doğa, gökyüzü tasvirlerinin, gerçeküstü yaratıkların, mitolojik ve deforme edilmiş figürlerin bolca kullanıldığı romantik resimler görürüz. Teoman Südor, Gülseren Südor, Ertuğrul Ateş, Abdullah Demir, Ekrem Kahraman, Habib Aydoğdu, Kayıhan Keskinok, Balkan Naci İslimyeli, Selma Gürbüz, Fatma Tülin Öztürk, Can Göknül, İnci Çakmakçı, Berna Türemen, Necla Özbay Özdemir, Kezban Arca Batıbeki, Gül Derman, Erol Bulut, Kadri Özayten, Turgut Uzunömeroğlu, Yavuz Tanyeli gibi sanatçılar fantastik kurgulu

resimler yapan bazı isimlerdir.

1990'lı yıllarda Türk Resim sanatının ve sanatçılarının son derece özgür ve özgün oldukları ortamda, 1960'lı yıllardan bu yana Türk Resim sanatı içinde çok önemli yerler edinmiş sanatçıların 90'lı yıllarda ortaya koydukları resimsel birikimleriyle ustalıklarını yeni kuşağa aktarmışlardır. Aralarında Neşe Erdok, Nur Koçak, Komet, Utku Varlık, Alaattin Aksoy, Ömer Kaleşi, Ergin İnan, Özdemir Altan, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş, Serhat Kiraz, Ayşe Erkmen, Adnan Çoker, Adnan Turani, Halil Akdeniz, Zafer Gençaydın gibi sanatçıların olduğu kişiler hem ulusal hemde uluslararası ortamlarda sanatsal etkinliklerini hala sürdürmektedirler.

Türk Resim sanatının 1990'lı yılları bir önceki dönemden miras aldıklarıyla yoluna devam ederken Türk sanatçılarda Batı ile olan ilişki ve etkileşimlerinde büyük kazanımlar sağlamış, dünyanın dört bir tarafında yapılan sergilere, bienallere ve çalıştaylara katılmaya başlamışlardır. Bu dönem Türk sanatçılarının dünya genelindeki çağdaşlarıyla benzer üretimlerde bulunabildikleri gözlenirken, ifade, üslup ve söylem çeşitliliği alabildiğine gelişmiştir. Sanatçılar sadece tuval resmi değil aynı zamanda video, fotoğraf, üç boyutlu anlatım biçimlerini de kullanmışlardır. Bilgisayar ve internetin gelişmesiyle bunların sanatçıların üretimlerine direkt yansımalarıyla yeni ifade biçimleri ortaya çıkarken küreselleşmenin yarattığı olumlu-olumsuz etkilerde dönem sanatçılarını kuvvetli bir şekilde etkilemiştir.

Bu dönemde Hale Tenger, Selim Birsal, Bülent Şangar, Murat Şahinler, Kutluğ Ataman, Şükran Moral, Gülsün Karamustafa, Ebru Özseçen, Halil Altındere, Esra Eren gibi sanatçılar yerleştirmeden, videoya, fotoğraftan, üç boyutlu işlere kadar son derece çeşitli anlatım ve malzemeyle daha çok evrensel mesajların peşinde işler ortaya koymuşlardır.

90'lı yıllar, sanatçıların bağımsız ve hemen herşeyi denedikleri yıllar olsa da, bu yıllarda yetişmeye başlayan bazı genç kuşak sanatçıların resimlerinde yine İstanbul teması karşımıza çıkmaktadır.

Genç kuşak sanatçılardan Ahmet Umur Deniz'in sosyal-gerçekçi tavrıyla İstanbul insanlarını anlattığı “*Neden Geldim İstanbul'a*” ve “*Vapurdan İnenler*” isimli resimleri kentin gündelik hayatından sahneleri gösterirken, Mustafa Orkun Müftüoğlu “*Yatık*” isimli resminde, uzun zaman İstanbul pitoreskinde yer etmiş olan bir gemi batığının kavramsal çağırışımları etrafında, İstanbul'dan çeşitli görünüşleri anlatmıştır. (Resim 106,107,108,109)



Resim 106. Ahmet Umur Deniz, *Neden Geldim İstanbul'a?*, 2007, 130x240cm, Tuv. Üz.Yğb



Resim 107. Ahmet Umur Deniz, Vapurdan İnenler I, 2005, 110x210cm, Tuv. Üz.Yğb



Resim 108. Mustafa Orkun Müftüoğlu, Yatık, 2001, 104x155cm, Tuv. Üz.Yğb



Resim 109. Mustafa Orkun Müftüoğlu, Barbaros İskelesi, 2003, 34x75cm, Tuv.Üz.Yğb

1996 yılında kurulan yakın zamanın önemli grup hareketlerinden “*Hafriyat*” grubu, Türkiye modernleşmesi bağlamında ele aldıkları İstanbul’a değin durumları içeren resimleriyle genç kuşağın adından söz ettiren isimleri olmuşlardır. Mustafa Pancar, Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak, Murat Akadündüz bu grubun önemli isimlerindendir. Ağırlıklı olarak gazete ve dergilere yansıyan sıradan haber fotoğraflarını yorumlayan grup üyelerinden Mustafa Pancar’ın “*Köprü*” isimli resimlerinde İstanbul’un klasikleşmiş görünülerinden Galata Köprüsü ve balık tutanlar yer alırken, Antonio Cosentino İstanbul’un varoş semtlerini ve “*Taksim İlk Yardım*” Hastanesi gibi gündelik hayatın önemli binalarını anıtlılaştırarak varoşlarda yaşayan “*İstanbulular*’ın *İstanbul’unu*” anlatır. Hakan Gürsoytrak ise “*Taraffat*” isimli çalışmasında bir maç çıkışı yada öncesi İstanbul’undan olağan görüntülerle, kontrolsüz çoşkunun yada sevincin yarattığı kentsel kaosu resimleştirirken, “*Yollarda*” isimli çalışmasıyla İstanbul’a gidiş geliş’in en önemli noktası olan otogara bakmamızı sağlıyor. (Resim 110,111,112,113,114,115)



Resim 110. Mustafa Pancar, Köprü, 2005, 80x110cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 111. Mustafa Pancar, Köprü, 2005, 75x120cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 112. Antonio Cosentino, Gültepe, 80x100cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 113. Antonio Cosentino, Taksim İlkıyardım, 120x140cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 114. Hakan Gürsoytrak ,Taraftar, 140x170cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 115. Hakan Gürsoytrak ,Yollarda, 1999, 80x100cm, Tuv. Üz. Yğb

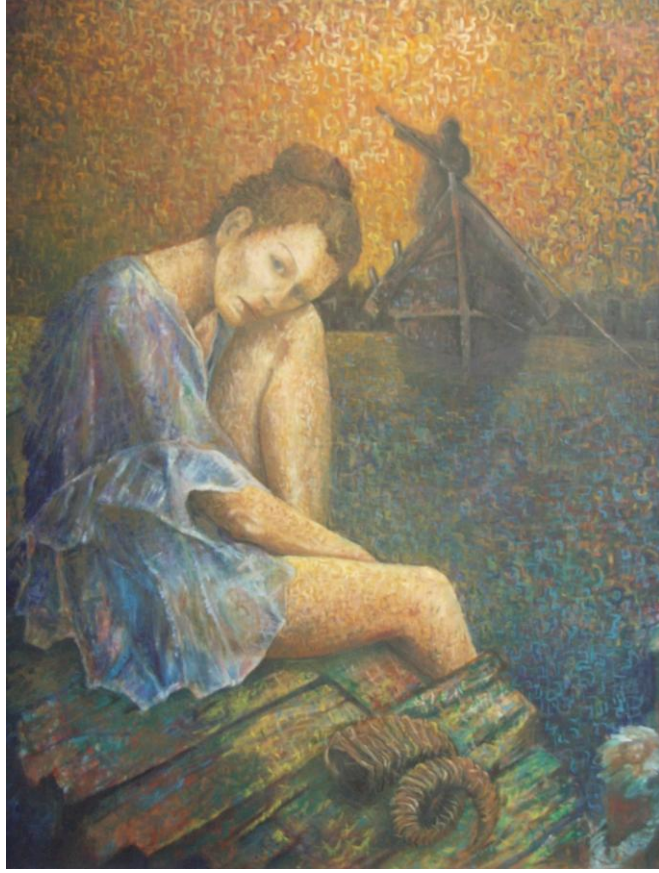
2000'li yıllar Türk Resim sanatının olabildeğince çeşitlendiği, orijinalliği sorgulanmaya açık olsa da, Avrupa ve Amerikada ortaya konan salt boya ve tuvalle sınırlı kalmayan, başta kavramsal olmak üzere her türlü işin yapıldığı bir döneme girilmiştir. Yılların bir anlamda ütopyası "*İstanbul Modern'in*" kurulması, peşpeşe Türkiyenin köklü ve zengin ailelerinin kurduğu özel müzelerin açılmaya başlanması, yine bu müzelerde onlarca sene ancak kitaplarda görülebilen dünya çapında Rodin, Dali, Picasso, Chagall gibi sanatçıların orjinal işlerinin sergilenmesi gibi 2000li yıllar öncesinde lafı bile edilemeyen önemli gelişmelerdir. Sanatın alınıp satılması , teşhir edilmesi gibi çok önemli işlevlere sahip sanat galericiliği'nin batı normlarında algılanmaya başlanmış olması da bu yılların özellikle sanatçılar için önemli kazanımlarından bazılarıdır. Geleneksel hale gelmiş "*Tüyap Sanat Fuarı*" ve "*Contemporarry İstanbul Sanat Fuarı*" da hergeçen yıl Türk Sanatı için önemi artan aktiviteler değinilmesi gereken ve akla gelen etkinliklerden sadece bazılarıdır.

9. HASAN ÇEVİK: RESİM ANLAYIŞIM VE RESİMLERİM

Resimlerimde başta insanla ilgili varoluşsal durumlar olmak üzere doğaya dönük gözlemlerimi resmediyorum. İnsana dair yalnızlık, bekleyiş, özlem, ölüm gibi halleri, kimi zaman mitolojik hikaye altyapılı kompozisyonlar kimi zaman da doğadan çıkışlı terkedilmiş kayıklar, balık ağları, koç boynuzu gibi sembol unsurlarla ifade etmeye çalışıyorum. Fakat bu sembol unsurlar benim duygu dünyamdaki çağrışımlarıyla konunun bir parçası oluyorlar. Resimlerimin çıkış noktası dış dünya gözlemiyle olsa da, bu gözlemi kurgusal bir plastik dille ifade etmeyi tercih ediyorum.

Yukarıda genel olarak anlatmaya çalıştığım durumu bazı resimlerimden örnekler vererek sürdürmeye çalışayım;

“*Bekleyiş*” isimli resmimde; ahşap bir iskele üzerinde yüzü ve bakışları bize dönük kadın figürü, kompozisyonun ön planında ve tuval’i ikiye böler vaziyette konumlandırılmıştır. Bu konumuyla resmin odak noktasını oluşturmuş, az sonra olabilecek duruma yada kaderine razı bir ifade içerisindedir. Resmin geri planından silüet halinde bize doğru gelmekte olan kayıkçı, bilinmezliğiyle, “*kader*” in ete kemiğe bürünmüş halini bize anlatmaktadır. En ön plandaki “*boynuz*” ise Anadolu’da ki sembol kullanımı olan bolluk, bereket, tılsım gibi özelliklerinin dışında faniliği, yokoluşu anlatırken, iskelede kullandığım ahşap yaşanmışlığı, yıpranmışlığı simgelemektedir. (Resim 116)



Resim 116. Hasan Çevik, Bekleyiş, 2007,116x96cm, Tuv.Üz.Yğb

“Tartaros’un Kapısında” isimli resmimde ise;Yunan mitolojisinde Ölüler ülkesinin en derin yeri olan Tartaros’a bir gönderme yaparak, yokoluşu, geri dönülmezliği; Anadolu’ya özgü mezar taşı biçimlerinden olan *“koç başı”* şeklindeki mezar taşı formuyla simgeleştirmeye çalıştım. (Resim 117)



Resim 117. Hasan Çevik, Tartaros'un Kapısında, 2007,109x100cm, Tuv.Üz.Yğb

“Uyuyan Çıplak” resminde; uyku ile ölüm arasındaki benzerliğe, “Tartaros’un Kapısında” resminde olduğu gibi bu sefer Hierapolis nekropolünden bir lahit (mezar) üzerinde yatan çıplak figürle gönderme yapmaya çalıştım. (Resim 118)



Resim 118. Hasan Çevik, Uyuyan Çıplak, 2007, 70x110cm, Tuv.Üz.Yğb

Bu üç resim birbirini takip eder nitelikte yakın zamanlar içinde ortaya çıkmıştır. Belki burada en önemli merak konusu neden kaderin, yokoluşun, uyku-ölüm arasında gidip gelmenin kadın figürüyle ifade edildiğidir. Bu durumu, kadın formunun resimsel çekiciliği bir yana, Anadolu kültür tarihi'nin en önemli kült formlarından Kibele, Toprak Ana, Kubaba, Magna Mater ve Artemis gibi farklı isimlerle adlandırılan, doğumun, gelişimin, ölümün, tekrar canlanışın ve bereketin, doğayla özdeş doğurganlık özelliğinden dolayı, kadın bedeninde simgeleştirilmiş halinin, bende yarattığı etkileşim olarak ifade edebilirim.

Deniz, kayıklar, kayıkhaneler, balıkçılar, iskelelere bağlı araba lastikleri, halatlar ve ağlar... Algı dünyamın bu vazgeçilmezleri, çocukluk yıllarımda Büyükkadası'ndan, İstanbul'un kumsallarla kaplı Anadolu yakasının Maltepe, İdealtepe, Dragos, Kartal ve Bostancı kıyılarından zihnime kazınmış görüntülerdir. Deniz mefhumunu, sanki hiç bitmeyecek, sürekli canlı, hırçın, yokedici, yaşamsal, bereketli, çoşkulu ve huzurlu çağrışımlarıyla resimlerime konu etmekten büyük keyif almaktayım.

Bu bağlamda “*Herşey Zamanını Bekler*” isimli resimde sahile çekilmiş kayıkları dingin bir atmosferde resmettim. Koyu renkli, eskice ve denize sırtını dönmüş olan kayıkla geçmişi, yıpranmışlığı ve terkedilmişliği, üzeri kırmızı brandayla örtülü, açık renkli ve denize doğru bakan kayıkla da ; geleceği, umudu ve coşkuyu simgeleştirmeye çalıştım. Ağlar ve onları tutan ağaç dallarından yapılmış direklerle de, hem resme hareket katarken hem de dirimselliği öne çıkarmaya çalıştım. Resimde ilginç olan, çok fazla kendini göstermeyen ve resmin sağ köşesine yerleştirdiğim bir at leşi ile , yokoluşun da hayatın içersinde olduğunu anlatmaya çalıştım. (Resim 119)



Resim 119. Hasan Çevik, Herşey Zamanını Bekler, 2008, 90x125cm, Tuv.Üz.Yğb

Yine bir başka deniz konulu resmim olan “*Mücadele*”de insanın yaşamsal mücadelesini; deniz hayatının ve İstanbul’un vazgeçilmez canlıları olan martıların son derece dirimsel hareketleriyle karşısında durdukları, sembolik olarak ölümü çağrıştıran *boynuz*’la olan kavgasıyla anlatmaya çalıştım. (Resim 120)



Resim 120. Hasan Çevik, Mücadele, 2008, 96x116cm, Tuv.Üz.Yğb

Yukarıda örnelemeye çalıştığım resimler de olduğu gibi “*Uyku Kardeşim*”, “*Sabah Esintisi*” ve “*Koç’un Rüyası*” isimli resimlerimde de boynuz sembolünü farklı biçimlerde görmekteyiz. (Resim 121,122,123)



Resim 121. Hasan Çevik, *Uyku Kardeşim*, 2009, 116x96cm, Tuv.Üz.Yğb



Resim 122. Hasan evik, Sabah Esintisi, 2009, 116x96cm, Tuv.z.Yğb



Resim 123. Hasan Çevik, Koç'un Rüyası, 2009, 118x100cm, Tuv.Üz.Yğb

Kompozisyonlarımı kurgularken resimsel ve biçimsel değerleri doğru bir şekilde kullanmayı önemsiyorum. Konu, tarz, teknik ne olursa olsun iyi düzenlenmiş bir kurgu iyi resim sonucunu verir, diye düşünüyorum. Bu nedenle boya öncesi yaptığım desen ve etüdümlerle kurgudaki problemleri aşmaya gayret ediyorum. Resimde kullandığım organik-inorganik formları birebir resmetme gibi bir kaygım yok, fakat biçimsel olarak yeri geldiğinde çizgisel yada boyasal tavırla kompozisyonlarımı oluşturuyorum.

Resimlerimde kullandığım, tuşa dayalı fırça vuruşlarıyla elde ettiğim doku titreşimli lirik-soyut biçimlerle ifade-atmosfer karşıtlığı yaratmaya çalışıyorum. Kompozisyondaki figürler ve atmosfer, çoğu zaman son derece durgunken, resmin büyük bölümünü kaplayan serbest dokular yarattıkları titreşimle gözü resmin tamamında gezinir hale getiriyor. Dokular kimi zaman resmin bazı yerlerinde soyut çağırışımlar yapan birer resim haline bile gelebiliyorlar. Anadolu kültürünün en önemli el sanatlarından halı-kilim, hat, süslemecilik stilize edilmiş biçimsel değerleriyle beni son derece etkilemekte ve resimlerimde kullandığım dokusal fırça izlerinin çıkış kaynağını oluşturmaktadır. Resimlerimde ağırlıklı olarak sıcak renklerin içinde soğuk renkleri kullanarak karşıt etkiler elde ediyorum.



Resim 124. Hasan Çevik, Kayıklar, 2009, 96x120cm, Tuv.Üz.Yğb

SONUÇ

İstanbul gibi binlerce yıllık kesintisiz bir uygarlık tarihine sahip kentler; mimarisiyle, doğasıyla, yaşam biçimiyle, insanlarıyla ve ürettiği kültür nesnelereyle, başta ait oldukları medeniyetin ve tüm Dünya'nın ilgisini çeker. Resmin, fotoğrafın, şiirin, edebiyatın, sinemanın konusu olurlar . İstanbul kenti, Batılı anlamda Türk Resim sanatının oluşumu incelendiğinde görülecektir ki, nakkaşların minyatürleriyle beraber görünür olmaya başlamış, Erken Dönem Ressamları ve Asker Ressamlarla fotoğraf karelerinden çıkıp tuval üzerine düşmüş, Çallı Kuşağı ile doyumsuz görünümlerin vazgeçilmez kenti olmuştur.

Son yapılan arkeolojik kazılarda İstanbul'un yaklaşık olarak sekiz bin yıllık bir geçmişi olduğu ortaya çıkmıştır. Bu bir kent için olağanüstü bir birikim demektir; Roma, Bizans, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti ile devam eden farklı kültürlerin harmanlandığı bir süreçtir bu. Kentin bu görkemli geçmişini 1453'te Fatih'in İstanbul'u fethinden önce garavürlerde, fetih'ten sonra ise Osmanlı minyatürlerinde ve özellikle de İstanbul'a davet edilen yabancı ressamın, elçilerin, gezginlerin yaptığı, genellikle Boğaziçi'ni gösteren, yağlıboya tablolarında, çizimlerde görmekteyiz.

17.yy sonlarında Osmanlı'nın Batı ile ilişkilerinin artmaya başlaması Viyana, Paris gibi Avrupa başkentlerine yapılan elçilik düzeyindeki seyahatlerle Avrupalı yaşam biçimi de gözlenmiş ve bu yaşam biçiminin İstanbulda önemli yansımaları olmuştur. Lale Devri olarak adlandırılan bu dönemde üst sınıf güçlenmeye başlamış Haliç ve Boğaz kıyılarında saraylar, köşkler, kasırlar yapılırken İstanbul'un çehresi değişmeye başlamıştır.

18.yy'ın sonlarına doğru gelindiğinde ise Batılılaşma hareketleri Türk Resim sanatında kendini göstermeye başlamıştır; Batılı standartlarda kurulan

Mühendishane-i Berri-i Hümayun, Mekteb-i Fünun-u Harbiye-i Şahane, Hendese-i Mülkiye gibi askeri okullarla, İstanbul Galatasaray Sultanisi ve Darüşşafaka Lisesi gibi sivil okullarda, ilk kez, müfredata resim derslerinin konulması ve Avrupalı ressamların ders vermesi gibi önemli gelişmelerle Türk Resim sanatı, Batılı resim değerleriyle tanışmıştır. Ve hemen ardından açılan Sanayi-i Nefise Mektebi ile de güzel sanatlar eğitimi verilmeye, yerli ressamlar yetişmeye başlamıştır.

Asker, sivil Osmanlı ressamlarının yetişmeye başlamasıyla tıpkı İstanbul'a gelen Avrupalı ressamların yaptığı gibi, yerli sanatçılarda öncelikli olarak İstanbul doğasını resmetmeyi amaç edinmişlerdir. Bu amacın oluşmasını dinsel, sosyal, kulluk psikolojisi ve teknik yeterlilik gibi çeşitli nedenler şekillendirmiştir.

İstanbul doğasına dönük gelişmeye başlayan Batılı anlamda Türk Resim sanatı "görünü" (manzara) resmi olarak şekillenmeye başlamış 19.yy'dan 20.yy'ın ilk yarısına kadar da bu durumunu korumuştur. Çok önemli ressamlar; Halil Paşa, Süleyman Seyyid, Hoca Ali Rıza, Osman Hamdi, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Avni Lifij, Hikmet Onat, Namık İsmail gibi isimlere ait, bugün Türk Resim sanatı koleksiyonunun en önemli eserlerini oluşturan, görünü resimleri bazı istisnalar dışında hep İstanbul'dan köşk, saray, bahçe, Boğaziçi, eski sokaklar, çeşmeler, camiler, türbeler, meydanlar, Haliç gibi konuları içerir. Adeta belgesel niteliğindeki bu resimlerle, Matrakçı Nasuh'un Mecmua-i Menazil isimli minyatür kitabında ilk defa karşımıza çıkan İstanbul'un, 16.yy'dan 1950'lere kadar olan gelişiminin, dönüşümünün görsel takibini yapmak mümkündür.

1950'lerden itibaren Dünya'nın ve Türkiye'nin geçirdiği ekonomik, sosyal ve siyasal değişimler, İstanbul'un da olağanüstü bir dönüşüm

yaşamısına neden olmuştur. Kent artık geçmiş tabloları gibi görünmüyor; sanayileşme, göç, sosyal çalkantılar, yeni şehircilik hamleleri kentin çehresini neredeyse tamamen değiştirmiş başka bir İstanbul yaratmıştır. Hiç şüphesiz bu gelişmeler Türk resim sanatçıları da etkilemiş 50'lerle beraber "görünü" geleneği ikinci plana düşmüş soyut sanat uygulamaları, toplumcu gerçekçi yaklaşımlar, bireysel sanatçı tavırları ağırlıklı hale gelmiştir. Bu süreçte İstanbul kenti tuval yüzeyinde farklı da olsa görünmeye devam etmiştir. Sosyal ve ekonomik gelgitler, kırdan kente göç olgusunu yaratmış ve en şiddetli payı İstanbul'a çıkartmıştır. İstanbul gecekonduları, kentin kalbi Haliç'te gelişen sanayi, son bostanlar, kalabalıklaşan cadde ve meydanlar, plajlar...

Günümüz Türk Resim sanatı, artık, Avrupa- Amerika sanat ortamlarının kolaylıkla takip edildiği, dünyanın bir ucunda, çok uzaklarda olan bitenlerin hemen benzer yansımalarının gerçekleştiği, malzeme ve üslupta sınırsız, hemen herşeyin resminin yapıldığı bir sanatsal üretim dönemi yaşamaktadır. İstanbul sanatın, kültürün başkenti payeleriyle yeniden taçlandırılmaktadır. 1980'li yıllardan günümüze onlarca yılın birikmiş kentsel meseleleriyle sınırlarını çoktan aşmış ama cazibesini şiddetlendirerek devam ettiren bir figür olarak hayatımızda bulunan İstanbul, bugün her kuşaktan sanatçının değinmeden edemediği, kenarından köşesinden dahi olsa tuvalinde gösterdiği, bazı ressamların tutkuyla resmetmeyi sürdürdüğü, bir fenomen olmaya devam etmektedir.

KAYNAKLAR

AKDENİZ, Halil, (2004), **Sanat Koleksiyonu 2**, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, Ankara.

AKŞİN, Sina, (2000), **Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Cem Yayınları, İstanbul.

AND, Metin, (2002), **Osmanlı Tasvir Sanatları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

ARSAL, Oğuz, (2000), **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ASLANAPA, Oktay, (1999), **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

AYAN, Aydın, (2006), **Resim Sanatında İnsani Bir Duyarlık: Nedim Günsür**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

AYAN, Aydın, (2008), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Bir Seçki İki Sergi: 70+70**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

BERK, Nurullah, (1977), **Türk ve Yabancı Resminde İstanbul**, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997), Yem Yayınları, İstanbul.

ERDEMCİ, Fulya, (2007), **Modern ve Ötesi: 1950-2000**, (Sergi Kataloğu-Kitabı), Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

ERSOY, Ayla, (1998), **Günümüz Türk Resim sanatı**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

GERMANER, Semra, (2007), **Modern ve Ötesi: 1950-2000**, (Sergi Kataloğu-Kitabı), Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

GİRAY, Kıymet, (1996), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

GİRAY, Kıymet, (1997), **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

GÖREN, Ahmet Kamil, (1998), **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Yayınları, İstanbul.

GÜLER, Abdullah Sinan, (1994), **İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, yayınlanmamış doktora tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

GÜRÇAĞLAR, Aykut, (2005), **Hayali İstanbul Manzaraları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

İLERİ, Selim, **Edebiyatımızda Bir Boğaziçi Gezintisi**, (2000), Portakal Sanat Kültür Antika Dergisi, 19, Güz:50-65.

İNALCIK, Halil, (2009), **Doğu Batı Makaleler 1**, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

İSKENDER, Kemal, (1988), **Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği**, Gergedan Dergisi, 19, Eylül: 8-28.

KUBAN, Doğan, (2000), **İstanbul Bir Kent Tarihi**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

KOÇU, Reşad Ekrem, (2002), **Fatih Sultan Mehmed**, Doğan Kitap, İstanbul.

MAHİR, Banu, (2005), **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.

MANSEL, Philip, (2008), **Konstantiniyye**, Everest Yayınları, İstanbul.

MENGÜÇ, Arslan, (2001), **Turgut Atalay**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

ORTAYLI, İlber, (2008), **Osmanlı Sarayında Hayat**, Yitik Hazine Yayınları, İstanbul.

ORTAYLI, İlber, (2006), **Osmanlı'yı Yeniden Keşfetmek**, Timaş Yayınları, İstanbul.

Öykülerde İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya, (1999), **Ayhan Türker Bir İstanbul İzlenimcisi**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya, (1998), **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

RENDA, Günsel, **Nakkaşların Fırçasından Boğaziçi**, (2000), Portakal Sanat Kültür Antika Dergisi,19,Güz:84-99.

RENDA, G – EROL, T. (1980), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim sanatı Tarihi Cilt:1**, Tıglat Basımevi, İstanbul.

SAĞLAM, Mümtaz, (2004), **Sanat Koleksiyonu 1**, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası , Ankara.

SOYSAL, Mine, **Kentler kenti İstanbul**, Tarih Vakfı, İstanbul.

SÖZEN, M –TANYELİ, U. (1996), **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TAMER, Ülkü, (1966), **Varlık Şiirleri Antolojisi 1933-1966**, Varlık Yayınları, İstanbul.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, (1998), **Beş Şehir**, Dergah Yayınları, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer, (2006), **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer, (1999), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TUNAYA, Tarık Zafer, (2007), **Türkiyede Siyasal Partiler, Cilt:1**, İletişim Yayınevi, İstanbul.

TURANİ, Adnan, (2006), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi, (1997), Şişli Belediyesi- İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul.

WEB KAYNAKLARI

<http://www.obarsiv.com>

<http://www.kultur.gov.tr>

ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında Erzincan'da doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini İstanbul'da tamamladı. 1999 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulu Turizm Rehberliği Bölümü'nü bitirdi. 2004 yılında Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim Öğretmenliği Anabilim Dalı Prof.Dr Erol Bulut atölyesinden mezun oldu. 2007 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Yüksek Lisans Programı Prof. Aydın Ayan atölyesinde yüksek lisans eğitimine başladı.

Katıldığı Yarışmalı- Yarışmasız Resim Sergileri

- 2009 19. İstanbul Tü yap Sanat Fuarı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- 2008 10. Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Resim Yarışması Sergisi, İstanbul.
- 2008 Anadolu Üniversitesi 50.Yıl Ulusal Resim Yarışması Sergisi, Eskişehir.
- 2008 18. İstanbul Tü yap Sanat Fuarı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- 2007 7. Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi, Ankara.
- 2007 17. İstanbul Tü yap Sanat Fuarı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- 2006 6. Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi, Ankara.
- 2006 Ümraniye Belediyesi İstanbul Konulu Resim Yarışması Sergisi, İstanbul.
- 2005 4. Ekim Geçidi Sergisi, Galeri X, İstanbul.
- 2005 4. Ekim Geçidi Sergisi, Mersin
- 2004 4. Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi, Ankara.
- 2004 Marmara Üniversitesi Mezuniyet Sergisi, İstanbul
- 2004 Genç Yetenekler Karma Resim Sergisi, Tekel Sanat Galerisi, İstanbul.
- 2003 Marmara Üniversitesi Öğrencileri Resim Sergisi, Kadıköy Belediyesi, İstanbul.
- 2003 Prof.Dr. Erol Bulut Resim Atölyesi Sergisi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- 2002 Yrd. Doç. H.Avni Öztopçu Desen Atölyesi Sergisi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- 1997 Pera Güzel Sanatlar Resim Sergisi, Deniz Müzesi, İstanbul.