

T.C.
OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1914 KUŞAĞI TÜRK RESSAMLARININ EMPRESYONİST
EĞİLİMLERİ

Gamze BAŞARAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM ANASANAT DALI

DANIŞMAN
YARD. DOÇ. DEVABİL KARA

İSTANBUL, Mart 2014

T.C.
OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1914 KUŞAĞI TÜRK RESSAMLARININ EMPRESYONİST
EĞİLİMLERİ

Gamze BAŞARAN
(112020002)

YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM ANASANAT DALI

DANIŞMAN
YARD. DOÇ. DEVABİL KARA

İSTANBUL, Mart 2014

ÖNSÖZ

Ocak 2013 tarihinde hazırlanmaya başlanan “1914 Kuşığı Türk Ressamlarının Empresyonist Eğilimleri” konulu araştırmada, I. Dünya Savaşı’nın hüküm sürdüğü dönemde Türk ressamlarının, empresyonist yaklaşımları titizlikle incelenmiştir. Cumhuriyet’in kuruluşu gibi Türk tarihinde devrim niteliğinde bir dönemin yapılanma sürecinin öncesine denk gelen 1914 kuşığı ressamlarının sanat anlayışı akademik bir tavır içinde ve bilimsel yöntemlere dayanılarak hazırlanmıştır.

1914 Kuşığı Türk ressamlarının empresyonizm akımının etkisinde kalan çalışmaları, Batı anlayışı çerçevesinde daha çok İstanbul görünümüdür. Figür ve kompozisyonlar empresyonizm etkisi altında incelenmiş, dönemin tarihi gelişmeler ışığındaki resim sanatı anlayışı bu çalışmada ele alınmıştır. Bu araştırmanın gelecekte, Türk resim sanatı ile ilgili yapılacak olan çalışmalara da yardımcı olması amaçlanmaktadır.

Bu araştırma çalışmam boyunca her anlamda bana sürekli destek olan, insani değerleri ile de örnek edindiğim, ayrıca tecrübelerinden yararlanırken göstermiş olduğu hoşgörü ve sabırdan dolayı değerli danışman hocam Sayın Yard. Doc. Dr. Devabil Kara’ya, tezimin çeşitli aşamalarında bana yardımcı olan ve güvenlerini her zaman yanımda hissettiğim değerli aileme gösterdikleri sabır ve özveriden dolayı minnet ve teşekkürü bir borç bilirim.

Gamze Başaran

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
RESİMLER LİSTESİ	iv
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
GİRİŞ	ix
BÖLÜM 1: EMPRESYONİZM	1
1.1. EMPRESYONİZM'İN TARİHÇESİ	1
1.2. MONET VE EMPRESYONİZM	10
1.3. NEO-EMPRESYONİZM	19
BÖLÜM 2: 19. YÜZYILDAKİ DEĞİŞİMLERİN	
TÜRK SANATINA ETKİSİ	21
2.1. 19. YÜZYILDAKİ GELİŞMELER	21
2.2. TÜRKİYE'DE BATI'YA YÖNELİŞ HAREKETLERİ	28
2.3. ASKERİ OKULLARDA YETİŞEN RESSAMLAR	31
2.4. 1914 KUŞAĞI	40
2.5. GALATASARAY SERGİLERİ	44
BÖLÜM 3: 1914 KUŞAĞI SANATÇILARI	46
3.1. İBRAHİM ÇALLI (1882–1960)	46
3.2. NAZMİ ZİYA GÜRAN (1881–1937)	53
3.3. FEYHAMAN DURAN (1886–1970)	56
3.4. NAMIK İSMAİL (1890–1935)	60
3.5. HİKMET ONAT (1882–1977)	63
3.6. HÜSEYİN AVNİ LİFİJ (1886–1927)	66

SONUÇ	69
KAYNAKÇA	72
RESİMLER KAYNAKÇASI	75
ÖZGEÇMİŞ	78

RESİMLER LİSTESİ

- **Resim 1.** DELACROIX *Dieppe* Tuval Üzerine Yağlıboya Louvre Müzesi, Paris
- **Resim 2.** Adolf Von Menzel *Balkonlu Oda*. Karton Üzerine Yağlıboya 58x47 Nationalgalerie / Berlin – Almanya
- **Resim 3.** Raffael *Paris'in Yargısı* Gravür Louvre Müzesi
- **Resim 4.** Edouard Manet *Kırda Kahvaltı* Tuval Üzerine Yağlıboya 81.9x104.5 cm Orsay Müzesi, Paris
- **Resim 5.** Edouard Manet *Olympia* Tuval Üzerine Yağlıboya 130.5x190 cm Orsay Müzesi, Paris
- **Resim 6.** Claude Monet *Gündoğumu* Tuval Üzerine Yağlıboya 48x63 Marmottan Müzesi, Paris
- **Resim 7.** Claude Monet *Kışın Vetheuil*
- **Resim 8.** Claude Monet *Vethul'de Buz Kütleleri*
- **Resim 9.** Claude Monet *Rouen Katedrali Gün Açarırken* Folkwang Müzesi, Güzel Sanatlar Müzesi-Moskova
- **Resim 10.** Claude Monet *Rouen Katedrali Sabah Etkisi* 100x65 Folkwang Müzesi Güzel Sanatlar Müzesi-Moskova
- **Resim 11.** Claude Monet *Rouen Katedrali Gün Ortası* 101x65 Puşkin Folkwang Müzesi Güzel Sanatlar Müzesi-Moskova
- **Resim 12.** Claude Monet *Güneş Altında* Orsay Müzesi-Paris
- **Resim 13.** Claude Monet *Rouen Katedrali Gri Gökyüzü* 100x65 Wales Uluslararası Müzesi-Cardiff
- **Resim 14.** Claude Monet *Rouen Katedrali* 107x73 Kahverenginin Uyumu
- **Resim 15.** Claude Monet *Nilüferler* 200x201 Uluslararası Batı Sanatı Müzesi, Tokyo (National Museum Of Western Art)
- **Resim 16.** Claude Monet *Çiçeklenmiş Kemerler* Tuval Üzerine Yağlıboya 81x92 Phoenix Sanat Müzesi- Arizona
- **Resim 17.** Claude Monet *Japon Köprüsü* 89x116 Minneapolis İnstitute Of Art
- **Resim 18.** George Seurat *Asniere'de Yıkananlar* 201x300 Tuval Üzerine Yağlıboya, Londra Ulusal Galerisi, Londra
- **Resim 19.** Gentile Bellini *Fatih Sultan Mehmet Portresi* Tuval Üzerine Yağlıboya 70x52 Londra Ulusal Galeri

- **Resim 20.** Minyatür Sanatı *Surname* Topkapı Sarayı Müzesi
- **Resim 21.** Mahmut Raif Efendi *Mühendishane-İ Berri Hümayun*
- **Resim 22.** Süleyman Seyyid *Kavunlu Natürmort* Tuval Üzerine Yağlıboya 62x72 Demsa Koleksiyonu
- **Resim 23.** Hoca Ali Rıza *Manzara* 16.5x18 Suluboya Özel Koleksiyon
- **Resim 24.** Hoca Ali Rıza *Manzara* 12x17 Suluboya Özel Koleksiyon
- **Resim 25.** Şeker Ahmet Paşa *Ayvalı Natürmort* Türkiye İş Bankası Koleksiyonu
- **Resim 26.** Şeker Ahmet Paşa *Otoportre* Tuval Üzerine Yağlıboya 116x84 İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu
- **Resim 27.** Sanayi-İ Nefise Mektebi İlk Binası
- **Resim 28.** Galatasaray Sergisinden, Adnan Çoker Arşivi: Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Sami Yetik, Vecihi Bereketoğlu, Nazmi Ziya, İdare Memuresi, İhsan Hanım, İbrahim Çallı, Bahriye Hanım, Güzin Duran, Ömer Adil, Halil Paşa
- **Resim 29.** İbrahim Çallı *Çıplak* Tuval Üzerine Yağlıboya 100x146 cm
- **Resim 30.** İbrahim Çallı *Zeybekler*
- **Resim 31.** İbrahim Çallı *Boğaz* Tuval Üzerine Yağlıboya
- **Resim 32.** İbrahim Çallı *Emirgan* Tuval Üzerine Yağlıboya
- **Resim 33.** İbrahim Çallı *Bebek Camii* Tuval Üzerine Yağlıboya
- **Resim 34.** İbrahim Çallı *Manolyalar* Tuval Üzerine Yağlıboya
- **Resim 35.** İbrahim Çallı *Manolyalar* Tuval Üzerine Yağlıboya
- **Resim 36.** İbrahim Çallı *Neyzen* Kontrplak Üzerine Yağlıboya
- **Resim 37.** Nazmi Ziya Güran *Taksim Meydanı* Tuval Üzerine Yağlıboya 73x92 cm Özel Koleksiyon
- **Resim 38.** Nazmi Ziya Güran *Göksu'da Gezinti* 43.5x61.5 cm Tuval Üzerine Yağlıboya (Özel Koleksiyon)
- **Resim 39.** Nazmi Ziya Güran *Otoportre*
- **Resim 40.** Feyhaman Duran *Akil Muhtar'ın Portresi* Tuval Üzerine Yağlıboya 73x92 cm İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi
- **Resim 41.** Feyhaman Duran *Eşi Güzin Hanımın Portresi* Tuval Üzerine Pastel 107x87 cm Antik A.Ş Arşivi İstanbul Üniversitesi Koleksiyonu
- **Resim 42.** Feyhaman Duran *Otoportre* Tuval Üzerine Yağlıboya 52x40 cm, İstanbul Üniversitesi Koleksiyonu

- **Resim 43.** Namık İsmail *Harman* tuval üzerine yağlıboya 165x200 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- **Resim 44.** Namık İsmail *Sedirde Uzanan Kadın* Tuval Üzerine Yağlıboya 131x80 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi
- **Resim 45.** Namık İsmail *Mehtapta İstanbul ve Baykuş* Tuval Üzerine Yağlıboya 80x100, Ankara Resim ve Heykel Müzesi
- **Resim 46.** Hikmet Onat *Siperde Mektup Okuyan Askerler* Tuval Üzerine Yağlıboya 124x 150 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- **Resim 47.** Hikmet Onat *Kabataş İskelesinde Mavnalar* Tuval Üzerine Yağlıboya 69x115 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- **Resim 48.** Hüseyin Avni Lifij *Otoportre* Tuval Üzerine Yağlıboya 44x65 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi
- **Resim 49.** Hüseyin Avni Lifij *Haliç'ten* Kâğıt Üzerine Karakalem 21x34 cm Özel Koleksiyon
- **Resim 50.** Hüseyin Avni Lifij *Annesinin Portresi* Kâğıt Üzerine Beyaz ve Karakalem 31x 23.8 cm Özel Koleksiyon

ÖZET

1914 KUŞAĞI TÜRK RESSAMLARININ EMPRESYONİST EĞİLİMLERİ

Türk resim sanatı, Batı'da 19. yüzyılın ikinci yarısıyla, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde gelişmeye başlayan empresyonist tekniğe uygun olarak 1914'te yeni bir resim anlayışına yönelmiştir. Sanatta modernleşme 2. Meşrutiyet sonrasında ürünlerini vermeye başlamıştır. 2. Mahmut, Yeniçeri Ocağı'nı kaldırdıktan sonra, 1825'te Mühendishane'yi geliştirmiş ve resim dersi daha çok önem kazanmıştır. 1875 yılından itibaren resim dersi, özellikle askeri liselerde oldukça gelişmiş, bu nedenle Türk resim tarihinde, özellikle Batı anlamındaki resmin, asker aydınlarımız arasında yayıldığı görülmüştür. Bunu takip eden yıllarda yetenekli gençlerin Avrupa'ya eğitimlerini ilerletmek için gönderilmesine başlanmıştır. Resim eğitimi almak amacıyla 1908-1914 yılları arasında yurt dışına gönderilen genç ressamlarımız Avrupa'yı saran 1. Dünya Savaşı'nın etkileri ile yurda geri dönüş yapmışlardır. Büyük kısmı devlet tarafından gönderilen İbrahim Çallı, Avni Lifij, Namık İsmail ve Nazmi Ziya Güran gibi sanatçıların ülkeye dönmeleri ile Türk resim sanatı 1914 yılından sonra yeni bir niteliğe bürünmüş, çağdaş eğilimlere giden yollar açılmıştır. 1914 ya da Çallı Kuşağı olarak da adlandırılan grubun başlıca ilham kaynakları İstanbul görünümleri, figürlü kompozisyonlar ve portre alanında izlenimci tarzda eserler olmuştur. Yurda dönmelerinin ardından öğrencilerine aktardıkları deneyimleriyle de onlara önemli katkılarda bulunmuşlardır. 19. yüzyılın ortalarında gelişmeye başlayan Batı anlayışı ve tekniğine uygun Türk resim sanatına, gelişen bütün bu olayların çağdaşlaşma yolunda büyük etkisinin olduğu bilinmektedir.

Anahtar Kelimeler: Empresyonizm, Türk resim sanatı, Çallı Kuşağı

ABSTRACT

TURKISH PAINTER'S IMPRESSIONIST TRENDS RELATED TO 1914 GENERATION

Turkish painting art adopted a new concept of painting in 1914 in compliance with the impressionist technique that started to develop in the late 19th century and in the first quarter of the 20th century. Modernism in art started to blossom after the second constitutionalist period. After abolishing the guild of janissaries, Mahmut II developed the Engineering School in 1825 and thus painting classes gained more importance. As of 1875, painting has been improved particularly in military high schools; therefore painting in Western sense has been seen spreading among our intellectuals with military background. In the following years, talented young people started to be sent to Europe in order to improve their trainings. Our young artists who were sent abroad in order to receive training on painting between 1908–1914, came back to their motherland with the influence of the First World War spread in Europe. The artists of “1914 generation” called “the impressionists” were powerful artists equipped with extraordinary talents in addition to their artistic manners strengthened after their academic education abroad. When artists such as Ibrahim Calli, Avni Lifij, Namik İsmail and Nazmi Ziya Guran, most of which were sent abroad by the state, returned to the country, Turkish painting art had a new characteristic after 1914 and led to means for contemporary tendencies. The primary inspiration of the group called the Calli Generation was the views of Istanbul. In this process, it was very natural for them to meet their expectations by painting landscapes via their impressionist pallet. They also provided their pupils with great contributions by transmitting their experience when they return to the country. It is known that these events had a great influence on the modernization of Turkish painting art in compliance with the western concept and technique started to develop in the mid-19th century.

Key Words: Impressionism, Turkish Painting Art, Generation of Çalli

GİRİŞ

19. yüzyılda Fransa’da ortaya çıkan ve en başta resim sanatını etkileyen empresyonizm (izlenimcilik) zamanla birçok Avrupa ülkesine yayılmıştır. İzlenimcilik, doğadaki unsurların kişinin içinde oluşturduğu izlenimleri, duygusal izleri yansıtmayı hedefler. Eserlerinde resmettikleri nesnelere ya da ele aldıkları konulardan çok önemli olan günün belirli bir zamanına özgü ışığın sanatçı üzerinde uyandırdığı izlenim olmuştur. Bu bağlamda çalışan sanatçılar doğrudan doğruya gerçeği değil, gördüklerinin kendisinde uyandırdığı duygu ve düşünceleri esas alarak, gerçekçiliği ve nesnelliği ikinci plana koyup, kişisel yorumlarını ön plana çıkarmışlardır.

Çalışmanın birinci bölümünde 19. yy.ın ikinci yarısıyla 20. yy.ın ilk çeyreğinde etkili olmuş Empresyonizm akımı ve bu akımın Batılılaşma sürecindeki Türk Sanatına olan etkileri anlatılmaya çalışılmıştır. Ayrıca; akımın görüş biçimini en belirgin şekilde temsil eden Claude Monet’nin çalışmalarını ve Empresyonizm üzerindeki etkileri araştırılmıştır.

İkinci Bölümde, Türk Sanatının Batılılaşma süreci araştırılmıştır. Ülkemizde, 18. yüzyılda, içinde perspektifi barındırmayan minyatür resmi yerine artık bilimsel perspektife dayalı resimler yapılmaya başlanmıştır. Fakat çok daha geriye gidildiğinde Batılı anlamda resim kavramının Türk resim sanat anlayışına girmesi ise Fatih Sultan Mehmed’in kendi portrelerini yaptırmaya başlamasına kadar gittiği söylenebilir. Batılı anlamda sanatla kısmen de olsa tanışma sonucunda padişah portreciliği doğmuştur. Ancak sanatta modernleşmenin başladığı dönem ise 2. Meşrutiyet sonrasıdır. Tanzimat reformlarıyla birlikte Osmanlı İmparatorluğu yeni bir toplum yapısı kurmak için başta Fransa olmak üzere Avrupa’ya yönelmiştir. 1835’ten itibaren de yetenekli olan gençlerin Avrupa’ya eğitim almak için gönderilmesine başlanmış ve yine Batılı anlamdaki resim asker aydınlarımız arasında oldukça gelişmiştir. Özellikle Mühendishane-i Berri Hümayun’un ve Harbiye Mektebi’nin kurulup geliştirilmesi resim sanatımız adına önemli yapıtların üretildiği ilk yerler olmuş ve bu okullardan Batılı tarzda resim yapan ilk ressamın çıkmasını da sağlamıştır. Okullarla birlikte Türk resim sanatı tarihinde bir dönüm noktası olarak ifade edilen Sanayi-i Nefise Mektebi de Türk resmine oldukça önemli ve yeni kapıların açılmasını sağlamıştır.

Türkiye’de resim eğitiminin akademikleşmiş bir disiplinle devam etmesi açısından önemli bir adım olarak görülmektedir.

Bu gelişmelerle beraber 19. yüzyılın ortalarında kendini göstermeye başlayan Batı anlayışı, Türk resim sanatı için 1914 yılından sonra yeni bir eğilime doğru yönelmeye başlamıştır. Fransa’da başlayan izlenimcilik, Türk sanatçıların üzerinde etkilerini göstermeye başlamış, sanatçılarımızın birçoğu İzlenimciliğin ana ilkesine bağlı kalarak dış dünyayı resmetme yoluna gitmişlerdir.

Devlet tarafından yurt dışına eğitim için gönderilen İbrahim Çallı ve sanatçı arkadaşlarının 1. Dünya Savaşı’nın olumsuz etkileri başlayana kadar eğitimlerine Avrupa’da devam etmişler, yurda dönüşlerinde ise bu izlenimci tarzda resim anlayışını sürdürmüşlerdir.

Çallı Kuşağı ressamı, sanat alanında önemli bir akımın ve dönemin temsilcileri arasına girmiş, sanat alanına yenilikler getirmiş ve kendinden sonrakilere de yeni sanat anlayışları için farklı ufuklar açmışlardır.

Üçüncü Bölümde, ‘1914 Kuşağı’ sanatçılarından ismini dönemin sanat görüşü ile belirtilen İbrahim Çallı dönem arkadaşları Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat, Namık İsmail, Feyhaman Duran ve Hüseyin Avni Lifij gibi sanatçıların Türk Resim Sanatının gelişimine katkıları, eserlerinden örnekler verilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

BÖLÜM 1: EMPRESYONİZM

1.1. EMPRESYONİZM'İN TARİHÇESİ

Empresyonizm (izlenimcilik) 19. yüzyılın ikinci yarısıyla, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa'da başlayan ve daha sonra diğer ülkelere yayılan sanat akımına verilen addır. Empresyonizm bir izlenimin uyardığı duyuların, duyulduğu biçimde üretildiği bir resim yöntemidir ve empresyonist sanatçı, genellikle, bilinen kurallara aldırılmaksızın kendi kişisel izlenimlerine göre resim yapmayı amaçlar.¹ İzlenimci grup, adını ilk sergilerinde yer alan Monet'nin İzlenimler: Gündoğumu (1872, Paris) adlı yapıtımdan almıştır.²

İzlenimci terimi günün akademik standartlarına göre ilk kez, "bitmemiş" olarak kabul edilen bir yapıtı tanımlamak üzere muhalif eleştirmenlerce kullanılır. Terim sanatçılar tarafından hızla üstlenilmiştir. Akım ise bir dizi akademik geleneği reddeder ve tutucu eleştirmenlerce bu akımın geleneğe karşı bir saldırı olarak görülmesi doğrudur. Empresyonistler öykü anlatmak ve ahlak derslerini resmetmekle ilgilenmezler. Bunu akademili resamlara bırakırlar. Onun yerine resmin duyuşal izlenimleri nasıl yakalayabileceğini keşfetmeye girişirler. Hepsinden öte, ışık, renk ve hareket duyularını yaratmayı amaçlarlar. Rengi, eşit gölge ve tonlar yerine çok daha dağınık, seyrek fırça darbeleriyle uygulamışlar; akademili resamlara göre daha açık ve parlak renkler kullanmışlardır. Bu akılı başında ama neşeli anları yakalama efekti ve duyarlılık onları geleneksel perspektif ve modellemeden uzaklaştırır. Aynı zamanda, doğayla doğrudan bağ kurabilecekleri dışarıda, en plein air (açık havada) çalışmaya yönlendirir. Pek çok empresyonist, yapıtlarının kuraldışı kendiliğinden hoşnut değildir. 1880'lerden itibaren akımın önde gelen resamları anlık etkileri yakalamak için geliştirdikleri tekniklerin ötesine geçmek çabasıyla birbirlerinden çok daha bağımsız olarak çalışırlar.³

Empresyonistler birbirinden ayrı, tek tek fırça vuruşlarıyla ve saf prizmatik renkleri kullanma tekniğiyle açık havada resim yaparlar. Amaçları ışığın değişen

¹ Serullaz, 2004, s.7

² Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 2, 1997, s. 900

³ Little, 2012. s.84

etkilerini yakalayarak, bunu canlılıkla, doğaya yakınlıkla ve yoğunlukla yansıtmaktır. Fransız resim sanatının empresyonizme doğru kaydettiği gelişmelerde, İngiliz resim okulu önemli bir rol oynamıştır.⁴ Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında betimlenen bir toplumsal yaşamın hüküm sürdüğü Paris'te İzlenimci akımın salt anlatılan yaşam biçimine bağlı olarak ve birdenbire ortaya çıkmadığı görüşü bir gerçektir. Akımın doğmasına Barbizon Okulu ressamlarının yol açtığını ya da yol verdiğini; anılan ressamların izlenimciliğin doğuşunda önemli paylarının bulunduğunu vurgulamak gerekir.⁵

Claude Monet, Sisley ve Pissaro, 1870 Savaşı sırasında Constable, Bonington ve Turner gibi büyük manzara ressamlarının eserlerini incelemek amacıyla Londra'ya gitmişlerdir. Turner'ın da resimlerine verdiği isimler, empresyonistlerin eserlerine verdikleri isimlere benzemektedir: Siste Gün Doğumu, Sabah Serinliği, Kar Fırtınası veya Yağmur, Buhar ve Hız gibi... Ancak empresyonistler üzerinde en derin etkiyi bırakan sanatçı, resimde her şeyin bir yansıma olduğuna inanan Delacroix olmuştur. Delacroix'nın 1832 ve 1835'te yaptığı suluboyalarda ve özellikle Dieppe'de "Deniz" adlı tablosunda empresyonizmin gelişini haber veren belirtiler vardır. Bu son resim Claude Monet'nin 1872 yılında Le Havre'da yaptığı "İzlenim, Gün Doğumu" adlı yapıtta işlenen konuyu, daha yirmi yıl öncesinden sezinlemiş gibidir.⁶



Resim 1. DELACROIX *Dieppe* tuval üzerine yağlıboya Louvre Müzesi Paris

⁴ Serullaz, 2004, s.7

⁵ Şenyapılı, 2011, s.40

⁶ Serullaz, 2004, s.9

Empresyonizm, Monet, Renoir, Sisley, Bazille gibi sanatçıların 1860'larda akademilere karşı çıkarak kendi aralarında bir grup oluşturmasıyla gelişmeye başlar. Daha sonraları C. Pissarro, Cezanne, Berthe Morisot (1841–95), Armand Guillaumin (1841–1927) ve Degas'nın da katılımlarıyla bu grup özel sergiler düzenlemeye başlamıştır. 1870'lerde Paris'te akademinin denetimi altında açılan salon sergileri yenilikçi görüşlere oldukça kapalı olduğundan pek çok sanatçı yapıtlarını sergileme olanağı bulamamıştır. Reddedilenler Salonu bu açığı kapatmak amacıyla 1863'te kurulmuştur.⁷

Reddedilenler Salonu ya da Reddedilenler Sergisi, Fransa'da açılan Paris Salonu'na jüri tarafından kabul edilmemiş eserlerin sergilendiği sergi salonuydu. 19. yüzyılda, Paris; şairler, ressam, heykeltıraşlar gibi sanatın her dalında eser veren sanatçılar için bir merkezdi. Şehir, sanatçıların çoğunun orada yaşamak istediği için sanatın başkenti kabul ediliyordu. Bazı sanatçılar için açılan sergilere kabul edilmek, hayatta kalma yoluydu. Ünleri ve kariyerleri, sergilere, özellikle de Paris Salonuna kabul edilmeleri ile başlıyor ya da bitebiliyordu.⁸

İzlenimciler 1874–1886 yılları arasında bu salonda sekiz sergi düzenlemiştir. İzlenimciler o güne değin resim sanatına egemen olan akademik kuralların ve geleneksel konuların dışına çıkabilmesini etkileyen önemli bir olgu da, Manet'nin 1860 sonlarında geliştirdiği yeni estetik anlayıştır. Manet resmi, konunun egemenliğinden çıkartarak dikkatleri biçim ve renge çekmiştir.⁹ Manet ve Monet ikisi birden modern resmin doğuşunda büyük katkılarda bulunmuşlardır. İkisinin resme yaklaşımı, resim anlayışları, resme ilişkin kaygıları, birbirine uymaz. Her şeyden önce Manet'in resme ilişkin kaygısı büyük ağırlıkla renk sorunlarıyla ilgiliyken, Monet'nin başta gelen kaygısı ise ışıktır. Manet, izlenimci ressamların dışladığı siyah, kahverengi, gri gibi renkleri kullanmıştır. İzlenimci resim ise parlak renklerle dokunmuştur.¹⁰

Bununla birlikte izlenimciler mitolojik ve tarihsel konuları bir yana bırakarak günlük yaşamı izlemeye başlamışlardır. Manzara ve neşeli insan grupları en sevdikleri konulardır. Yapıtlarında dönemin moda olan insan biçimini yansıtırken,

⁷ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 2, 1997, s.900

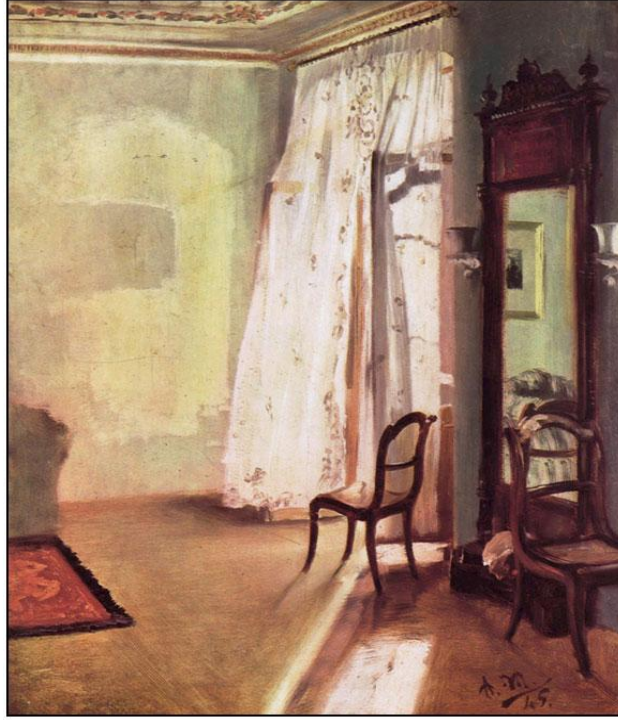
⁸ www.wikipedia.org

⁹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 2, 1997, s900

¹⁰ Şenyapılı, 2011, s.18

doğayla teknoloji arasında bir denge kurmaya çalışmışlar, kalabalık kahveleri, insanların gezindiği sokakları ve kent görünümünü doğanın bir parçası olarak değerlendirmişlerdir. Teknolojiyi, yaşam biçimini olumlu etkilemesinden ötürü yadsımamışlar ve geleceğe iyimser bir bakış açısı ile yönelmişlerdir. Geleneksel kurallar doğrultusunda konu her zaman tuvalin ortasına yerleştirilmemiş, kimi zaman bir yana ya da köşeye çekilmiştir. Derinlik, figürlerin farklı boyutları ve mekânsal konumlarıyla elde edilmiştir. İzlenimciler cisimleri gördükleri gibi betimlemekle birlikte, kesin dış çizgiler kullanmayarak biçim özgürlüğüne ulaşmışlardır. Işık önemli bir öğe olarak kullanılmış, koyu tonlardan kaçınılarak, ışığı en iyi yansıtan parlak ve açık renkler yeğlenmiştir. Boyalar palette karıştırılmadan; ayrı ayrı ve tek tek birbiri üzerine gelen fırça vuruşlarıyla uygulanmış, ışıltılı etki bu yöntemle elde edilmiştir. “Su” ve “kar”, yansıtıcı niteliklerinden ötürü en sevilen temalardır. Renk ve teknik açısından ortak bir dil geliştirmelerine karşın izlenimcilerin konu ve anlatım biçimi birbirinden farklıdır. Renoir, kadınları, çocukları ve neşeli sahneleri; Degas, atları, balerinleri ve ev işleri yapan kadınları; Sisley, Pissarro ve Monet’ye doğa görünümünü betimler. Bir başka ortak yanları da konu ne olursa olsun anlık izlenimleri yakalamalarıdır.¹¹

¹¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 2, 1997, s.901



Resim 2. Adolf Von Menzel *Balkonlu oda*. Karton Üzerine Yağlıboya 58x47 Nationalgalerie / Berlin – Almanya

19. yüzyılın ilk yarısı, birbiri arkasından gelen üslup değişimlerine sahne olduğunda, klasikçiliği romantizm, onu da realizm izler; hatta bu üslupların bazen yan yana sürdükleri de görülür. Bu sıralarda Almanya’da bir ressamın yeni bir görüş, yeni bir resim yapma biçimi bulduğu, “ışık ile resim” yaptığı pek göze çarpmaz. Bu Adolf von Menzel’dir. 1845’te “Balkonlu Oda” ile ilk izlenimci resmi yaratır, “Berlin Pots-dam Treni” adlı tablosuyla da daha 1847’de ileride Fransız empresyonistlerinin çok kullanacakları istasyonlar, köprüler, hareketli insan kitleleri gibi motiflerle de geliştirecekleri bir konuyu resim sanatına kazandırır. Resimlerine konu aldığı yapı alanları, kum ocakları, kenar mahalle sokaklarıyla, sık sık insanın doğayı bozuşunu da anlatır. Ama onun bu izlenimci çalışmaları yeni ve büyük bir üslubun, empresyonizmin doğmasında etkili olmamıştır. Realizm ile bu yeni, devrimci görüş ve resim yapma biçimi arasındaki kesişme noktasını Edouard Manet (1882–1883) oluşturur. Manet henüz genç bir ressamken çağının resim sanatında ne ışığın nede gölgelerin doğru kullanılmadığı düşüncesine erişir. 1863 yılında 3. Napoleon’un koruyuculuğu altında Salon des Reguses de başka ressamların yanında “Kırda Kahvaltı”sı sergilenir. İnsanı doğa içinde canlandırmak, bütün ressamların

üzerinde uğraştığı bir konudur. Manet bu resminde Raffael'in Paris'in Yargısından esinlenirse de, mitolojik figürleri kendi çağının kişileri olarak verir.¹² Eserde iki giyinik erkeğin arasında çırlıçplak oturan kadın müstehcen bulunmuş, resim sanatına layık olmadığı iddia edilmiştir. Hâlbuki Manet klasik bir resim repertuarından alıntı yapmıştır: Maksudı Raffaello'nunda betimlediği doğada nü figürünün bir çeşitlemesini sunmaktır. Ama tanrılarla mitolojik efsane figürlerinin yerine zamanın gerçek kişilerini koyarak temayı güncelleştirmek, dünyevileştirmek istemiştir. Resmin arkasında yatan başka bir niyet ise, burjuva kesimin çok sevdiği Pazar piknikleri ile Paris'in banliyölerinde başını alıp giden fuhuş sektörü arasındaki mahrem ilişkiyi hicvetmektir.¹³



Resim 3. Raffaef *Paris'in Yargısı* gravür Louvre Müzesi

¹² Sanat Ansiklopedisi Cilt 4, 1981, s.615

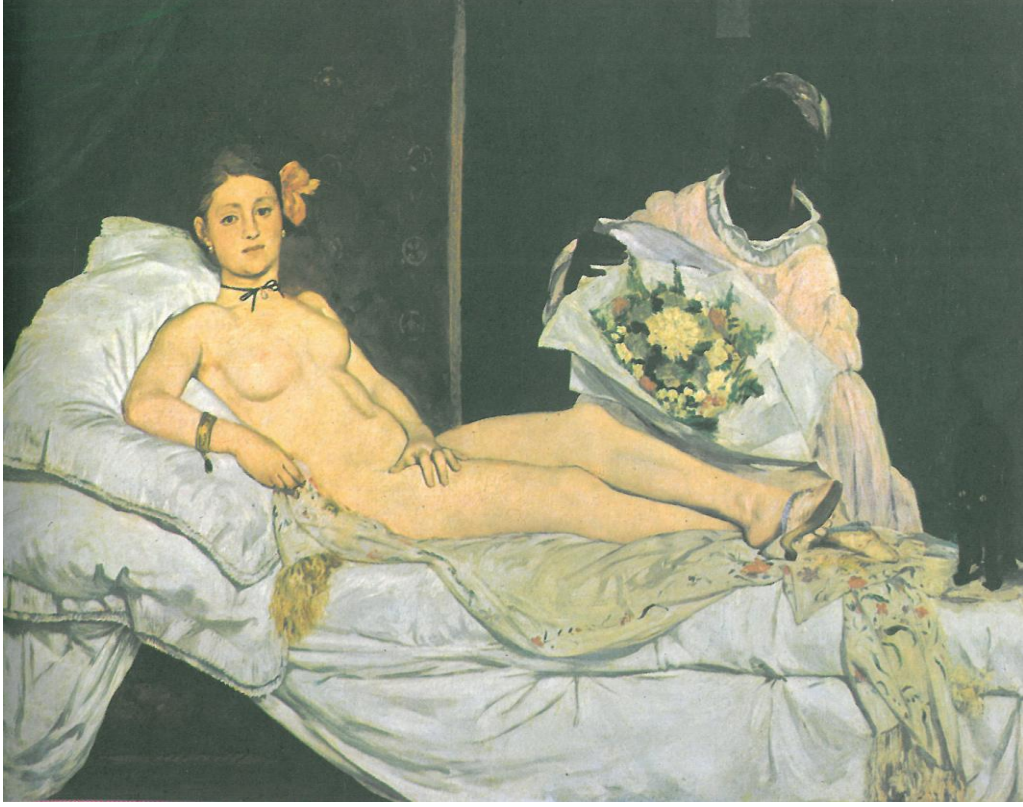
¹³ Krausse, 2005, s.71



Resim 4. Edouard Manet *Kırda Kahvaltı* tuval üzerine yağlıboya 81.9 cm x104.5 cm Orsay Müzesi Paris

Kırda Kahvaltı skandalının ardından iki yıl sonra, bu kez de umursamaz bir biçimde çıplaklığını gözler önüne seren Olympia'sıyla çağdaşlarını öfkeliendirir. Böyle bir Olympia figürü bayağı ve edepsizce görülür, konuya yakıştırılmaz. Neredeyse hiç gölgesiz yüzeylerden oluşan resim tekniği, sanat dışı olmakla ve adilikle suçlanır. Ama Manet bu kez de söylenenlere aldırılmaz ve İmparator Maximilian'ın Kurşuna Dizilişi adlı yapıtını da aynı üslupla oluşturur. 1870'den sonra ise resimleri giderek daha izlenimci olmuştur. Örneğin Kayık adlı yapıtı da daha çok beğenilmesine karşın, eleştiriler hala çekimserdir. Manet'in izlenimciliğe en uzak yapıtları, pastel ve çini ile yaptığı ilk dönem portre taslaklarıdır. Ama bunlarda bile canlı bir ışık, titreşen renkler ve izlenimcilerin çok önem verdiği, birbirini bütünleyen renkler kuralı iyice belirgindir. Fransız izlenimcileri, kompozisyonlarında her türlü yapay düzenlemeden kaçınır, anlık konuların yakalanmasına yönelir, resimdeki mekân derinliği, ışık oyunları ile saf güneş

renklerinin içine eritilir. La Grenouillere adlı yapıtının çeşitlemeleriyle Monet 1869'da ışıkla resim yapmanın doruğuna ulaşmıştır.¹⁴



Resim 5. Edouard Manet *Olympia* tuval üzerine yağlıboya 130.5x190 cm Orsay Müzesi Paris

Genç empresyonist grubun ressamaları, yeni ilklerini yalnızca manzara resmine değil, herhangi bir günlük yaşam sahnesinde de uygularlar. Auguste Renoir'ın, 1876'da yapılmış ve bir açık hava dansını betimleyen tablosu gibi. Jan Steen, bu türden bir eğlence sahnesi betimlediğinde, komik görünümlü çeşitli tipleri resmetme hevesindedir. Watteau ise, aristokrat eğlencilerini canlandıran düşsel sahnelerinde, tasasız bir varoluşun havasını yakalamak istemiştir. Renoir'da, her ikisinden de bir şeyler görülür. Renoir da neşeli kalabalıktaki insanların farklı davranışlarıyla ilgilenir ve eğlencilerin coşkulu güzelliğinden büyülenir. Sanatçı, canlı renklerin oluşturduğu neşeli karmaşayı tuvalinde yaratmak ve dans edenlerin oluşturduğu dönen kalabalığın üstünde gün ışığının etkisini incelemek ister.¹⁵

¹⁴ Sanat Ansiklopedisi Cilt 4, 1981, s.617

¹⁵ Gombrich, 2004, s.520

Bu tablo, Manet'in yaptığı Monet'in kayığının resmi ile karşılaştırıldığında bile, adeta bir taslak gibi bitmemiş görünür. Plandaki birkaç figürün başı biraz daha ayrıntılı iken onlar bile en alışılmadık biçimde resmedilmiştir. Oturan kadının gözleri ve alnı gölgede kaybolurken, güneşin ışıkları ise ağızda ve çenesinde oynar. Arkada ise biçimler, havada ve güneş ışığında giderek çözülür. Bu tablodaki bitmemişlik duygusunun dikkatsizlikten değil, derin bir sanatsal bilgelikten kaynaklandığı ise kolayca fark edilir. Bununla beraber doğayı yansıtma yöntemi bulunduğu, 15. yüzyıl sanatçıları da benzer bir güçlkle karşı karşıya kalmışlardır. Doğalcılığın ve perspektifin zaferi, figürlerin katı ve cansız durumlarına yol açmıştır. Bu güçlüğü aşan, biçimlerin dış hatlarını koyu arka planla kaynaştırma yöntemini bulan Leonardo'nun, dehası olmuş ancak, Leonardo'nun kullandığı koyu gölgelerin güneş ışığının olduğu açık havada oluşmadığını keşfeden empresyonistler için bu geleneksel çıkış yolu da kapanmıştır. Bu nedenle onlar, dış hatların belirsizleştirilmesi konusunda önceki kuşaktan daha ileri gitmek zorunda kalmışlardır. İnsan gözünün mükemmel bir araç olduğunu biliyorlardı. Tüm detaylar verilme de, yeteri kadar ipucu bulunduğu sürece, göz, resimde olması gereken biçimleri görür. Empresyonist bir tabloyu tam değerlendirmek için daha da geriden bakıldığında tüm karmaşık lekeler aynı anda yerine oturur. Bu biçimleri yaratmak ve ressamın gerçek görsel deneyimini seyirciye aktarmak empresyonistlerin gerçek amacıdır.¹⁶

¹⁶ Gombrich, 2004, s.522

1. 2. MONET VE EMPRESYONİZM

İzlenimci görüş biçimini en saf olarak Claude Monet (1840–1926) temsil etmektedir. O da bu ressamın hepsi gibi çoğunlukla tek bir resimle yetinmez, aynı konunun çeşitlemelerinden diziler oluşturur, ama bunların hepsinde de değişken gün ışığını yakalamaya ve resme geçirmeye çalışır.¹⁷

Monet empresyonizm resme, temelde görsel nitelik taşıyan bir yaklaşım getirmiş ve ışığın biçimlerle renkler üzerindeki etkileri konusunda son derece duyarlı davranmıştır. Geçici, anlık ışık oluşumlarını şaşırtıcı bir hız ve beceriyle yakalayabilmek konusunda seçkin bir yeteneğe sahiptir. Bu çalışma hızıyla ışığın bir an sürüp hemen değişen izlenimlerini en zarif ve çeşitlikler gösteren yansımalarını yakalayabilmiştir.

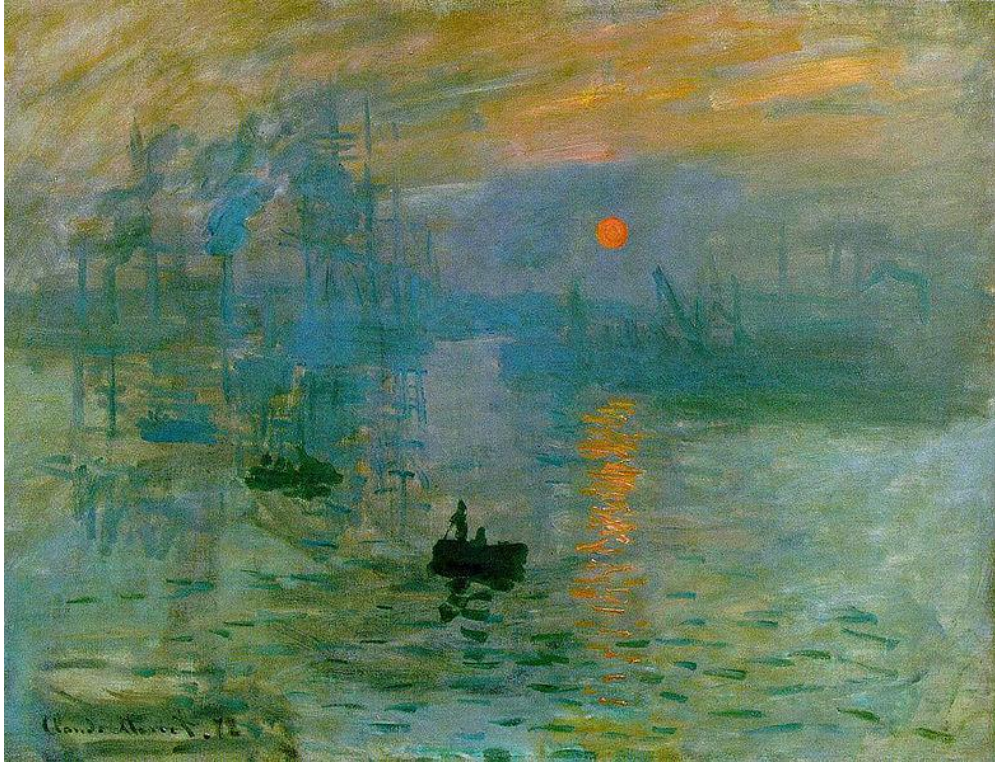
Paris'te doğan Monet, çocukluğunun bir bölümünü Le Havre'da geçirir. 1858'de kendisini resim yapmak ve açık havada deneyimlere girişmek konusunda teşvik eden Boudin ile tanışmıştır. 1859'da Paris'teki Academie Suisse'e gider; orada Pissarro ile tanışır ve 1862 yılında da Boudin ve Jongkind ile çalışmak üzere Sainte-Adresse'e gider. Paris'e dönüşünde, Gleyre'nin atölyesine girer ve orada Bazille, Sisley, Renoir gibi ressamlarla arkadaş olur. 1863 paskalyasında bu üç arkadaşını Fointaineblau ormanında, açık havada resim yapmaya ikna eder. Burada 1865 yazında büyük eseri Dejeuner Sur l'herbel'i yapar. Monet, aynen Courbet ya da arkadaşı Bazille gibi açık havada resim yapmaya kendini verir. 1866'da Camille Portresini sergiler. Sonrasında 1867'de Salon'a asmak niyetiyle yaptığı, ancak kabul ettiremediği bir diğer büyük resim olan, "Bahçedeki Kadınlar"ı bitirir. Kavram bakımından bu resim, Bazille'in "Aile Toplantısı" (1867) adlı tablosunu andırmaktadır. 1867 yılında, deniz kıyısında resim yaparak Sainte-Adresse'de Sahi ve Le Havre: Teras adlı resimlerini verir. Yine bu zamanlar olağanüstü güzellikte bir kar sahnesi olan "Saksağan"ı yapar.¹⁸

1870 yılında Monet, Pissarro ile yeniden karşılaştığı Londra'ya gider ve Constable ile Turner'ın resimlerini inceler. 1871'de Paris'e dönmeden önce, Londra'daki bu ziyareti sırasında Westminster Köprüsü adlı eserini yapar. 1872–78 yılları arasında Argenteuil'de kalır. Bu, Monet için çok verimli bir dönem olur.

¹⁷ Sanat Ansiklopedisi Cilt 4, 1981, s.617

¹⁸ Serullaz, 2004, s.130

Nesnelere bakışında olağanüstü bir algılama yeteneği kazanmıştır. Birbirinden ayrı fırça vuruşları tekniği ve renkleri yan yana getirerek elde ettiği zarif görsel duyumla, yapıtları içinde en izlenimci olanları bu döneminde gerçekleştirir. 1872’de Le Havre’a yaptığı kısa bir gezi sırasında, diğer dört resmi ve yedi pastel eskiziyle birlikte Empresyonist grubun 1874’te ilk sergisi sırasında sergilediği resmi yapar. İzlenim, Gün Doğumu adlı bu eser, söz konusu akımın adını (Empresyonizm-İzlenimcilik) almış olduğu yapıttır.¹⁹



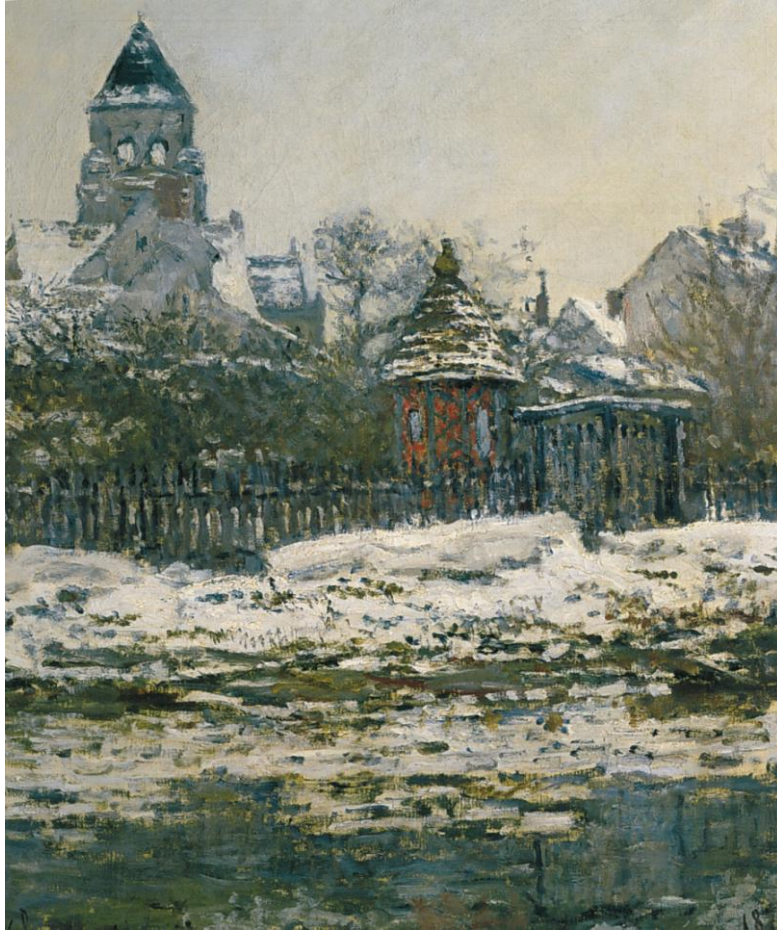
Resim 6. Claude Monet *Gündoğumu* tuval üzerine yağlıboya 48x63 Marmottan Müzesi Paris

Bu eserde Monet, Le Havre limanındaki sabah izlenimlerini betimlemek üzere inceltilmiş boyayı hafif fırça dokunuşlarıyla uygulamıştır. Monet özlü ve atak vuruşlarla güneş ışığının portakal rengi yansımalarını ve birbirinden farklı grileri yan yana getirmiştir. Bunlarla beraber gemi direkleri ve bacalar, sislere bulanmışta olsalar, dikeylerle köşegenlerden oluşan bir grafik düzenleme oluşturarak esere yapısallık ve canlılık getirmiştir. Monet’in özgür fırça vuruşları, anlık algılarını

¹⁹ Serullaz, 2004, s.131

tuvale aktarması sonucu çıkan taslaksı görünüm ve anımsalılık duygusu, esere bu etkileyici sabah görünümü olarak yansımıştır.²⁰

Monet 1878'in başından 1881'e kadar Vetheuil'de yaşadı ve kırsal resimlerle nehir kenarlarına, özellikle Seine kıyılarına ait resimler yapmayı sürdürerek, ışığın su üzerindeki değişen yansımalarını işler. Aynı zamanda ışığın kar üzerindeki yansımaları, incimsi etkisini de *Kışın Vetheuil* (1878); *Vetheuil Kilisesi: Kar Manzarası* (1878–1879); *Karda Vetheuil'nin Varoluşları* (1879) gibi resimlerinde de işler. 1880 hayli sert geçtiğinde bu Monet'ye aynı temayı ele alarak bir "leitmotiv" (ana motif) gibi tekrarlayan bir dizi resim yapma fikrini verir. *Vetheuil'de Seine Nehri Üzerinde Kırılan Buzları* gören bir eleştirmen ise, alaycı bir ifade ile dizileri, "resmin parçalanması" olarak nitelemiştir.²¹



Resim 7. Claude Monet *Kışın Vetheuil*

²⁰ Heinrich, 2006, s.32

²¹ Serullaz, 2004, s132



Resim 8. Claude Monet *Vethul'de Buz Kütleleri*

Işığın ve havayı tuvale yansıtırma sorunlarıyla kafası sürekli meşgul olan Monet, 1880'lerin başlarında, iyice çoğalmış bir renk ifadeciliğine ve dinamik fırça darbelerine ulaşır. 1880'de kırk yaşında iken, izlenimciler ve herkesten çok da Monet, doğayı bir atölyeye dönüştürmek ve doğrudan gözlemin ürünü eskiz ile bütün yaratım sürecinin sentezi resim arasındaki ayrımı silmek ister.²² 1881 yılı güzünde Monet, Poissy'ye yerleşir. 1882 ve 1883 yıllarında Normandiya sahiline yaptığı geziler sonucunda, uçurum boyunca yürüyüş (1882); Etrat Uçurumu (1883) adlı eserlerini yapar. Aynı yıl yani 1883'te sanatçı, Durend-Ruel Galerisinde elli altı resmini sergilediği kişisel bir sergi açar. Yılın sonuna doğru, Renoir ile birlikte Akdeniz kıyısına gider. 1885 yılında, Georges Petit Galerisindeki bir serginin ardından Monet, Etrat'a geri döner. 1886'da Gustave Geffroy ile karşılaşır Belle-Île-en-Mer'e daha sonra Octave Mirbeau ile birlikte Noirmoutier'ye gider; Mirbeau, deniz hakkındaki düşünce ve duygularından dolayı, ressamın etkisi altında kalmış ve bu konuda şunları yazmıştır;

²² Yapı Kredi Yayınları, 2012, s.164

*“Monet’in denizi gerçek anlamda icat ettiği söylenebilir; çünkü o, değişen yönleri, geniş ritmi ve sallantısı, hareketleri, devamlı olarak yenilenen pırıltıları ve kokusuyla denizi gerçekten anlayan ve resmeden biricik kişidir”.*²³

1888’in ocak ayından nisan ayına kadar Monet Akdeniz kıyılarındaki Antigua’da kalır, sonra Londra’ya gidip tekrar Etretat’a döner. Bu yolculuklar yapıtları için yeni kaynaklar, yeni ve esin veren motifler bulma çabasıdır. Bütün bu gezip dolaşmaları sırasında Monet sanatının ana ilkesine bağlı kalarak, doğanın derinliklerine nüfuz etmeye, doğanın gizemlerini yakalamaya ve bunları canlı ve doğrudan bir kavrayışla aktarmaya çalışır.²⁴

Aynı yıl Monet, Riviera’dayken ise Rosine şöyle yazar:

“Silah kuşanıp güneşle savaşıyorum... Burada insan saf altın ve değerli taşlarla resim yapmalı”.

Bu sözler Rouen Katedrali serisi ile ilişkilendirilir. Çünkü bu resimlerde de Monet güneşe savaş açmış, üstünde güneş ışınlarının oynadığı değerli taşlar tuvalerin yüzeyine saçılmış gibidir.²⁵

Monet 1889’da ise arkadaşı Rodin ile birlikte Georges Petit Galerisinde bir sergi açar ve altmış altı yapıtını sergiler. Bu onun ilk büyük başarısı olur. Serginin kataloğuna ait giriş yazısında, sanatçının arkadaşı Mirbeau şöyle yazmaktadır;

“Burada sanat ortadan kaybolur, gözden silinir... ve biz yaşayan doğa ile, bu olağanüstü ressamın fethettiği, evcilleştirdiği doğa ile baş başa kalırız”.

Mirbeau, Monet’in “Evrensel yapısıyla doğayı yeni baştan yaratan, yaşamı kürelerin hareket yasalarına bağımlı kılan” görüşünden söz eder; burada “ılık aşk solukları ve gelip geçici zevkleriyle düşler, kanat çırpıyor, şarkı söylüyor ve sihirli sözcüklerini sarf ediyordu”.²⁶

²³ Serullaz, 2004, s138–139

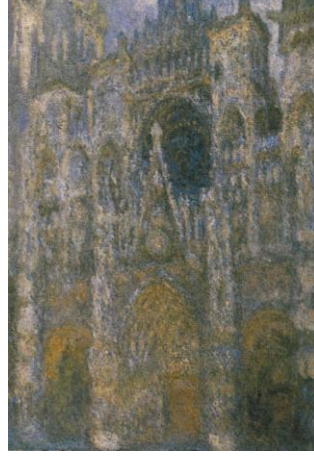
²⁴ Yapı Kredi Yayınları, 2012, s.178–180

²⁵ Yapı Kredi Yayınları, 2012, s.218-220

²⁶ Serullaz, 2004, s135



Resim 9. Claude Monet *Rouen Katedrali Gün Açarırken*



Resim 10. *Rouen Katedrali Sabah Etkisi* 100x65

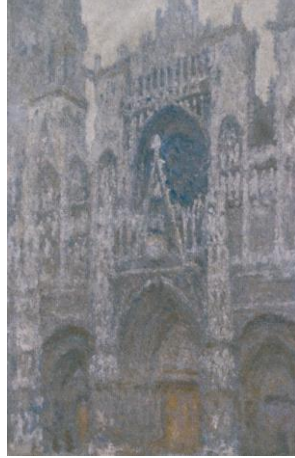


Resim 11. *Rouen Katedrali Gün Ortası* 101x 65 Puşkin

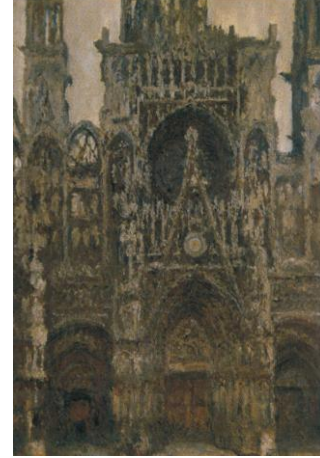
Folkwang Müzesi Güzel Sanatlar Müzesi-Moskova



Resim 12. *Güneş altında*
Orsay Müzesi-Paris



Resim 13. *Rouen Katedrali Gri Gökyüzü* 100x 65 Wales
Uluslararası Müzesi-Cardiff



Resim 14. *Rouen Katedrali Kahverenginin uyumu* 107x73

Monet daha önce Paris'deki Saint-Lazare Garı adlı istasyonun gün içinde değişik ışık ve hava şartları altında resmedilmesinden oluşan Gar Saint-Lazare Serisini ve 1890-91'de aynı bakış tarzı ile bir Saman Yığınları serisini hazırlamıştır. Nilüferler bu yaklaşımın daha genişletilmesi özelliğinde olup, değişik ışık ve hava şartları altında nilüfer çiçeklerinin nasıl değişik şekilde resmedileceklerini denemesi niteliğindedir.²⁷

²⁷ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Nil%C3%BCferler>

Monet aynı yıl iki resim dizisine birden başlar; bunlardan biri “Ot Yığınları”, diğeriye “Epte Kıyılarındaki Kavaklar” adını taşır. 1891’de Durand-Ruel Galerisinde yirmi iki resim sergiler. Bunlar arasında on beş resimden oluşan “Ot Yığınları” dizisinin tamamı vardır. 1892’de ise yine aynı galeride altı tane “Kavaklar” adlı tablo sergiler. Her iki dizide de amacı cisimlerin aynı pozisyondan görüldükleri takdirde, ışık ve yansıma sayesinde biçim ve şekillerine uyan bir tarzda transformasyona uğradıklarını göstermektir. Monet Ekim 1890 tarihli mektubunda arkadaşı Gustave Geffroy’a şunları yazmıştır;

*“Ot yığınları dizisi üzerinde uğraşarak, gerçekten son derece yoğun bir şekilde çalışıyorum. Ama yılın bu zamanında güneş öyle çabuk batıyor ki, ona yetişemiyorum. Yavaş çalışan bir ressam olup çıktım. Çok üzüntülüym, çünkü ne kadar çok çalışırsam, istediğim etkiyi elde edebilmek için daha hızlı tempoda çalışmamın şart olduğunu o kadar çok anlıyorum. İstedğim, aynı ışığın her yerde yarattığı bir anlık izlenimleri yakalayabilmek. Bunun için çalıştıkça, bir iki dakika da kolaylıkla yapılabilen şeylere duyduğum tiksintide artıyor”.*²⁸

Araştırmalarını bu çizgide sürdüren Monet, 1892–95 yılları arasında Katedraller adlı yeni bir dizi üzerinde çalışır. Yaklaşık kırk kadar resimden oluşan bu dizide Rouen katedralinin batı cephesi, bu cepheye bakan bir evin penceresinden görüldüğü gibi çizilmiştir. Monet bunları kısmen yerinde, kısmen de Giverny’de belleğindeki görüntüye uygun olarak yapar. Durand Ruel’de sergilediği elli kadar resmin arasında yirmi tanesi, bu Katedraller dizisine aittir. Monet’nin hayranı olan Clemenceau “Katedral Devrimi” adı altında yazdığı bir yazıda, renk ve ton sahasında ressamın hayranlık uyandırıcı cesaretini vurgulayıp, yüzeyinde ışık oluşumları ve parlak yansımaların kaynaştığı büyük binanın o hiç değişmeyen heybetli yapısını sunmasındaki başarıyı över. O güne dek hiçbir sanatçı, şiirin tılsımlı etkisini yansıtmada bu ölçüde ileri gidememiştir. Monet 1900-1901’de Londra’yı ziyaret ettikten sonra Giverny’de belleğinden tamamladığı “Sisteki Thames Manzaranı”nı yapar. Aynı kenti 1904 yılında tekrar ziyaret eder (Warterloo Köprüsü; Londra, Parlamento Binası).²⁹ Burada yaptığı resimlerden oluşan otuz yedi resimlik diziyi, yine 1907’de Durand-Ruel’de sergiler. Monet, çalışma yaşamının bu döneminin,

²⁸ Serullaz, 2004, s137

²⁹ Serullaz, 2004, s138

Giverny'deki bahçesinde bulunan havuzlardaki nilüferlerden esinlenerek yaptığı bir dizi resimle kapar.



Resim 15. Claude Monet *Nilüferler*

200x201 Uluslararası Batı Sanatı Müzesi- Tokyo (National Museum of Western Art)

Nesnel bir biçimde algılanıp ortaya koyulan görsel gerçekçilik, burada öznel bir görüş yönteminin şiirine dönüşmüştür. Nitekim bu resimlerin bazılarında, Monet'nin soyut resme çok yaklaştığı görülür. Nilüferler adlı dizi, hayal ve büyü, etrafa saçılan ışığın yarattığı etkilerin, somut olanla, soyutlananların, fantezinin, rengin sihriyle tonların sonsuz zarafetinin birbirine karıştığı bir grup güzel eserden oluşur. Monet yaptıklarını hiçbir zaman yinelememiştir. Ama müzikte çeşitlemelerle sunulan bir tema gibi ele aldığı bir konuyu sonsuz geçişlerle tekrar tekrar resmeder. Clemenceau, bu dev kompozisyonlardan sekizinin, sanatçının onuruna Orangerie'de teşhir edilmesini sağlamıştır. Duyular dünyasına karşı devamlı uyanık bulunan, araştırmalarından hiçbir zaman vazgeçmeyen, söz konusu duyular dünyasının şiirselliğini, esrarını ve büyüsunü keşfeden Monet, kendi gizli dünyasının- Empresyonizm dünyasının- renk uyumlarını açıklığa kavuşturmuştur.³⁰

³⁰ Serullaz, 2004, s.139

Monet, 1923'te katarakt sebebiyle iki kez ameliyat olmuş, katarakt olduğu süreçte yaptığı resimlerin genel olarak kırmızı tonlarda olduğu görülmüştür. Bu katarakt hastalarının görüş biçiminin karakteristiğidir. Monet yaşamının son zamanlarına kadar resim yapmış, 5 Aralık 1926'da, 86 yaşındayken Giverny'de hayatını kaybetmiştir.³¹



Resim 16. Claude Monet *Çiçeklenmiş Kemerler* Tuval Üzerine yağlıboya 81x 92
Phoenix Sanat Müzesi- Arizona

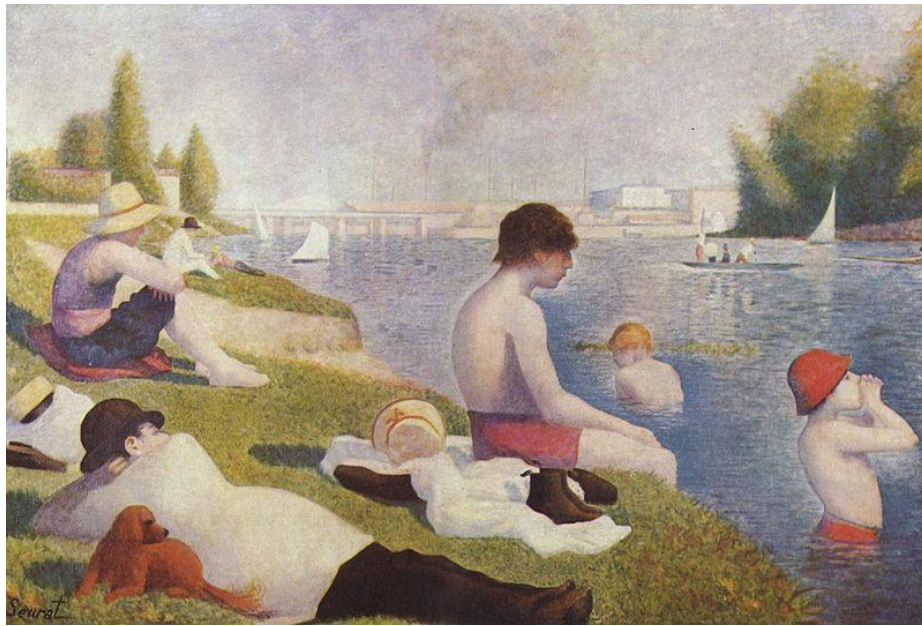


Resim 17. Claude Monet *Japon Köprüsü* 89x 116 Minneapolis İnstitute of Art

³¹ http://tr.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet

1.3. NEO-EMPRESYONİZM

“Yeni izlenimci” terimi ilk kez 1886’daki son izlenimciler sergisinde yapıtlarının tek bir odada sergilenmesini isteyen bir grup izlenimci sanatçıyı tanımlamak üzere kullanılmıştır. İzlenimcilerin tersine yeni-izlenimciler anı ve hareketi yakalamakla pek fazla ilgilenmezler. Bütün izlenimciler renge değer verirler, ancak yeni-izlenimciler renk ve gözümüzün bunu nasıl kaydettiğine ilişkin kuramlar geliştirmişler ve bunları resimdeki uygulamalarla birleştirmişlerdir.³²



Resim 18. George Seurat *Asniere'de Yıkananlar*

201x 300 Tuval Üzerine Yağlıboya- Londra Ulusal Galerisi, Londra

Resim sanatındaki izlenimcilikle başlayan özerklik, yani nesneden bağımsızlaşma eğilimi noktacılar (pointilist) tarafından daha da ileri götürülür ve radikal bir biçimde uygulanır. Noktacılı ressamlar tamamen renklerin etkisine ve gözün görme biçimlerine konsantre olurlar. Yeni bilimsel bulgulara göre gözün retina tabakası resim algısını küçük noktalar şeklinde alır, bunlar daha sonra zihinde birleştirilir.³³ Noktacılık ve Divizyonizm (ayrıştırıcılık) kurama dayalı yöntemler içinde en dikkate değer olanıdır. Noktacılık, titrek renk etkisi yaratmak

³² Little, 2004, s.86

³³ Krausse, 2005, s.76

üzere tuvale uygulanan küçük renk beneklerine dayanır. Divizyonizm ise birbirinden uzak benekler ya da fırça vuruşlarında farklı renkler kullanılan yöntemdir. George Seurat, resmi son biçimiyle çizmeye başlamadan önce bir yıl kadar yoğun bir hazırlık çalışması yapmış, tuval üzerinde “düzenlemekten” söz etmiştir. Tasarıma bu biçimde yoğunlaşması, bir bölümü neredeyse anıtsal bir durağanlık hissiyle karakterize olan yeni-izlenimci resimlerin statik, hareketsiz niteliğinin nedenidir.³⁴

Paul Signac ve George Seurat işte bu nedenlere resimlerini bir sürü küçük nokta kümelerinden oluşturmaya başlarlar. George Seurat’ın 1886 yılında büyük bir skandal yaratarak izlenimci sanatın tarihine geçecek olan resminde, kullanılan noktacı üslup ile figürlerin robot gibi duruşları arasında tuhaf bir gerilim vardır. Resimlerindeki renkli yüzeyler ancak belli bir mesafeden bakıldığında bütünleşebilir, yakından bakıldığında noktacılar halinde algılanır. Resimlerinde çoğunlukla üst tabakanın huzurlu pazar gezintilerini betimleyen genç sanatçı ışığı net, durgun figürlerle ve çizgilere ağırlık veren bir kompozisyonla dengelemiştir.³⁵

Seurat, “Asnières’de Yıkılanlar” adlı eserini yapmadan önce en az on dört yağlıboya eskiz ve on çizim tamamlamıştır. Asnières bir sanayi bölgesidir ve resimde fabrikalar uzaktan görünür. Resmin tasarımına ve renklerine büyük bir özen gösterilmiştir. Tam bir durağanlık duygusu uyandıran bu eser, Seurat’ın noktacılığı geliştirmesinden önceye aittir. Sonradan bu yapıta yeniden dönmüş ve nehirden geçen oğlanın taktığı şapkayı noktacı tekniğe özgü benekleri kullanarak yeniden yapmıştır.³⁶

³⁴ Little, 2004, s.86

³⁵ Krause, 2005, s.76

³⁶ Little, 2004, s.87

BÖLÜM 2: 19. YÜZYILDAKİ DEĞİŞİMLERİN TÜRK SANATINA ETKİSİ

2.1. 19. YÜZYILDAKİ GELİŞMELER

19. yüzyılın ikinci yarısında fizik ve biyoloji başta olmak üzere tüm doğa bilimleri yeni bir ivme kazanır; psikoloji ve yeni bir bilim dalı olarak kurulan sosyoloji de bu ivmeye ayak uydurur. Bilimlerde meydana gelen bu değişim, bilimlerin pozitifleşmesi ilkesi yönünde gerçekleşir. Pozitifleşme bilimlerin duyu ve deney verilerine, laboratuara dayanması anlamına gelir. Çağın ideal bilimi fizik olur ve bütün bilimler fizik örneğine göre kökten bir değişim süreci içine girerler. Bu düşünsel oluşumların sonucunda, mekanik yasalara göre işleyen yeni bir epistemolojik dünya tablosu ortaya çıkar. Ama bütün bu pozitifleşme hareketlerinin temelinde pozitif çağın gerçeklik anlayışı bulunur. Bu epistemolojik anlayış için gerçeklik yalnız duyu verileri gerçeğidir.³⁷

Pozitifleşme demek düşünmenin teolojik ve metafizik unsurlardan arındırılması demektir. Önemli olan bilimlerin yöntemi ve ilkeleri üzerinde düşünmek olacaktır.³⁸

19. yüzyılın ikinci yarısında pozitifleşme eğilimi ile yeni bir ivme kazanan pozitif doğa bilimleri, 20. yüzyıl matematiğe dayalı pozitif doğa bilimleri olarak yeni bir gerçeklik anlayışına girer. Bu yeni gerçeklik anlayışı, kaç yüzyıldır egemen olmuş bir epistemolojiyi aşarak yeni bir bilimsel tablo ortaya koyar. Rönesans ile ortaya çıkan bu bilimsel tablo duyum öğelerine dayalı bir anlayış ifade eder. Ancak, ilerleyen yüzyıl yeni bir gerçeklik anlayışı ortaya koyar; sözgelimi, Max Planck'ın kuantum, Einstein'ın görecelik ve Werner Heisenberg'in belirsizlik kuramları bu yeni anlayışın yapıtaşları olur. Bu yeni anlayış, Rönesans'tan itibaren süregelen dünya tablosunu ve bu tabloyu oluşturan bilim mantığını değiştirir. Planck'ın kuantum kuramı, Aristoteles'ten gelen ve bilimin temeli kabul edilen “doğada sıçrama yoktur” aksiyomuna karşı, kuantumlarla doğadaki sürekliliğin kesildiğini ve doğada bu nedenle sıçramaların olduğunu savunur. Böyle bir anlayış, bilimin

³⁷ Tunalı, 2012, s.14

³⁸ Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi <http://www.deuhyoedergi.org>

determinizme (belirlenimcilik) ve nedenselliğe dayalı evren düzenini sarsar ve belirlenmezlik görüşüne giden yolu açar. Einstein'da görecelik kuramıyla aynı yönde ilerler. Bu kurama göre, evrende algılanan veriler kendi başlarına var olan, mutlak, değişmez gerçekler değildir; her veri ancak diğerine göre gerçek olabilir. Görecelik kuramı bilimde büyük bir dönüşüme yol açar. Heisenberg de bu dönüşüme belirsizlik kuramıyla katkı yapar. Bu anlayışa göre, makro dünyada egemen olan nedensellik atomun mikro dünyasında geçerli değildir. Orada sadece belirlenmeyen ilişkiler algılanmaktadır.³⁹

Fizik dalında daha 17. ve 18. yüzyılda başlayan çalışmalar 19. yüzyılın ilk yarısında yoğunlaşır. Bunda matematik dilindeki zenginleşmenin payı kuşkusuz olarak büyüktür. O zamana değin hayli ampirik kalmış olan tıp, mikroplar dünyasının keşfiyle çok geçmeden gerçekten bir bilim niteliğini alacaktır. İnsan bilimlerinde de büyük gelişmeler olmaktadır; özellikle tarihte de böyledir. “Durağan” bir tarih anlayışı yerine “Dinamik” bir tarih anlayışı geçmektedir. 18. yüzyıldan gelen ve 19. yüzyılın özellikle doğa bilimlerindeki buluşlarla zenginleşen “ilerleme” kavramı tarihin açıklanmasında da kullanılmaktadır. Filoloji ve arkeolojinin de yardımıyla, tarih bir bilimdir artık.⁴⁰

Tarihi bilgi, geçmişteki olaylara ilişkin tüm bilgilerin, olayların vuku bulduğu dönemin şartları göz önüne alınarak, mümkün olduğunca nesnel bir şekilde sunulması ile oluşur. Tarih, yaşanan olayların bir daha yaşanabilmesi gibi bir olasılık olmadığından diğer bilimler gibi deney ve gözleme dayanamaz.⁴¹

Kendine özgü, nesnel inceleme yöntemleri vardır ve bunlara dayanarak, geçmişin olayları, sıkı bir eleştiri süzgecinden geçirilmektedir. 19. yüzyılda, insan bilimlerinde bir başka önemli gelişme de, toplumbiliminin (sosyoloji) doğuşudur. Toplumbilim öğretilerden farklı olarak-sosyal olayları, doğa bilimlerindeki gibi olumlu yöntemlerle ele almak savıyla doğar. Fransa'da Auguste Comte'un yarattığı bu yeni bilim, çok geçmeden -Fransa'da ve Fransa dışında- büyük gelişmeler kaydedecektir.⁴²

³⁹ Tunalı, 2012, s.14

⁴⁰ Tanilli, 2007, s.135

⁴¹ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Tarih>

⁴² Tanilli, 2007, s.135

Kuantum, doğru bilginin kaynağının beş duyumuzla algıladığımız veriler olduğunu öne süren şeylerin kişisel deneyimlerimiz dışında özsel olarak ne olduklarının bilinemeyeceğini savunan, yöntem olarak deney ve gözlemden başlayan tümevarımsal akıl yürütmenin gerekliliğine işaret eden akımdır.⁴³

Kuantum kelimesinin etimolojik kökeni, Latince “quantus” (ne kadar) kelimesine dayanır. Kuantum kuramı mikro dünyadaki atomları ve atom-altı parçacıkların davranışlarını açıklamayı amaçlayan doğrulanmış bir fizik kuramıdır ve bu açıklamalarıyla bizlere yepyeni bir paradigma, bir dünya görüşü sunmaktadır. Kuantum görüşü sadece mikro âleme değil makro âleme de uygundur. Bu paradigmaya göre enerji kesikli ve süreksiz adımlar halinde yayılmakta ve bir nesneden diğerine aktarılmaktadır.⁴⁴ Kuantum mekaniğinin doğuşunun, Max Planck’ın 1900 yılında kara madde ışımasını açıkladığı makalesinin yazımıyla gerçekleştiği düşünülür. Bu makalede Planck, daha sonra Einstein tarafından Planck sabiti olarak genelleştirilecek, doğal birim sistemini kullanır. Planck’a göre klasik bakış açısının tersine enerji, akan bir suyun sürekliliğine değil de, parça parça (kuantize şekilde) bir yapıya sahiptir. Bu yıllarda geliştirilen bu teorinin klasik mekanikten tamamen farklı özellikler taşıdığı hemen anlaşılır. Fakat 1920’li yılların ikinci yarısına kadar teori ne tam olarak anlaşılabilir ne de tamamlanabilmiştir. Bu nedenle bu döneme kadar tamamlanmış kısmına eski kuantum teorisi denmektedir. Özellikle eski kuantum teorisi mefhumun kendisini anlamaktan ziyade deneysel verileri doğrulayacak olasılıksal bir yaklaşıma sahiptir. Olasılık eski teorinin en temel kısımlarından birini oluşturuyordu. Einstein, teorinin başından, hayatının sonuna kadar teorinin hep muhalifi olmuş ve 4 Eylül 1926’da Max Planck’a yazdığı mektupta;

“... kuantum teorisi gerçekten etkileyici, fakat içimden bir ses, henüz tam gerçek bir şey olmadığını söylüyor. Güzel işler yapıyor ama eskinin sırrına ulaşmaktan oldukça uzak. Şundan eminim ki Tanrı zar atmaz...” demiştir. Bunun üzerine teorinin en önemli savunucularından Bohr “...Tanrı’nın nasıl davranması gerektiğini söylemeyi bırak...” şeklinde cevap verir. 1923’te De Broglie’nin bütün parçacıkların dalga hareketi yaptıklarını yani titreştiklerini ispatlamasının dalga denklemini

⁴³ http://www.aktiffelsefe.org/index.php?option=com_content&view=article&id=376:ampirizm-empirizm&catid=38:dijital-ansiklopedi&Itemid=117

⁴⁴ http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/metafor/k30.htm

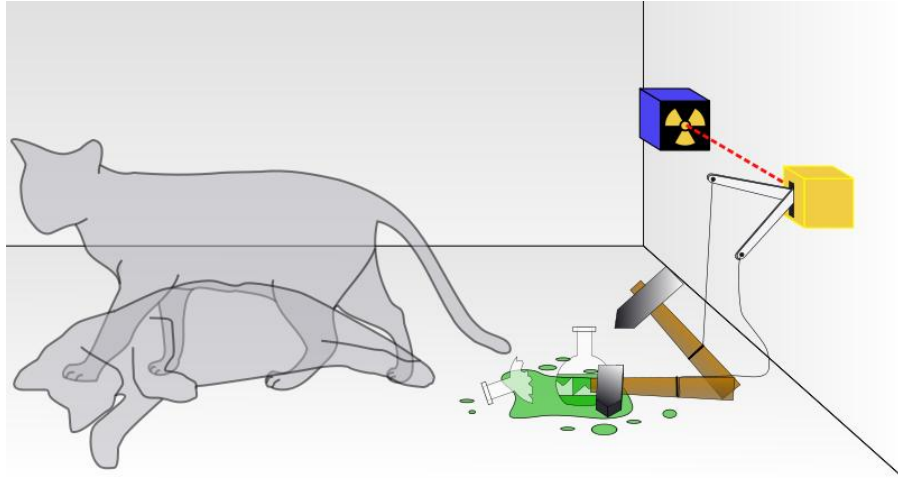
çıkartması izler. 1925'te Alman fizikçi Heisenberg belirsizlik ilkesini matematiksel olarak bulur. 1928'de Dirac relativistik dalga denklemini geliştirerek, kuantum ile özel göreliliği birleştirmiş olur. 1930'ların başında teori bazı temel eksikliklerine rağmen tamamlanmışa yakındır. 1940'larda Feynman'ın kuantum elektrodinamiğini keşfi bu eksikliklerin birçoğunu giderir. Fakat deneysel veriler teorisinin güçlülüğünü kanıtlaya da felsefi açılımları günümüze kadar tartışılmıştır. Teorinin en önemli yeniliği evrenle insan zihni arasında olan ilişkilere yaklaşımdaki yenilikte gizli bulunmaktadır. Daha önceki yaklaşım insan zihnini dışarıdan bakan bir gözlemci gibi kabul edip, bu zihni mefhumu tüm çıplaklığıyla açıklamaya muktedir görmektedir. Çok rasyoneldir, öngörülerinde bir kesinlik vardır. Mantık çoğu yerde deneyi gereksiz kılmakta, insanın zihninde kodlanmış neden-sonuç ilişkisi her şeyin üstünde kendine yer bulmaktadır. Daha geniş bir perspektiften bakıldığında kuantum teorisinin klasik teoriden en büyük farkı sahip olduğu ampirik yani deneyci yaklaşımdır.⁴⁵ Deneycilik akılcılığın karşıtıdır. Akılcılığa karşıt olarak deneycilik, duyum ve deneyimle temellenen bilgileri bilgi olarak kabul etmektedir yalnızca. İnsan bilgisinin tek kaynağı deneyim ya da duyumdur buna göre. Bilginin kaynağında akli gören rasyonalizm geleneğine karşıt olarak deneycilik her tür bilginin sonradan deneyimle, duyumlarla elde edildiğini ileri süren bir felsefi temele sahiptir.⁴⁶

Platon "Timeus" adlı eserinde gerçeği mantık silsilesinde açıklayacağını, insan mantığının anlayamadığı yerlerde de mitlere başvuracağını, ardından mantık silsilesinin devam edeceğini söyler. Benzer bir durum kimi zaman kuantum teorisinin gelişmesinde de gözlenmiştir. Fakat teoride mitlerin yerini deneyler almıştır. Her şey mantıklı ve matematiksel olarak işlerken, yeni bir deney mefhumun baştan değerlendirilmesi gerekliliğini doğurup, oluşan yeni durum matematiksel olarak biraz daha anlaşılır hale getirilip yeni bir deneye başvurulmuştur. Deney daha önce olmadığı kadar önem kazanmış ve karmaşık bir hal almıştır. Örneğin bugünlerde CERN'de (Avrupa Nükleer Araştırma Kurumu) gerçekleştirilen ATLAS deneyinde yaklaşık 2000 fizikçi çalışmaktadır. Teorinin fenomene yaklaşımı belirleyici (determinist) değildir. Kuantumda bütün fiziki sistemler, neden-sonuç ilişkisine bağlı kalmak koşuluyla, birkaç olası durumun karışımı bir durumdadır. Eğer bir deney

⁴⁵ aktiffelsefe.org.e-dergi- Güleç Ahmet sayı-71, s.64

⁴⁶ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Deneycilik>

gerçekleştirilirse, başka bir deyişle dışarıdan sisteme müdahale edilirse, fiziksel sistem bu olası durumlardan birine çöker. Yani gerçekleşen durum, deney sonunda bizim ölçüm olarak sistemde gözlediğimiz sonuçtur. Bu sonuç deneyden önce var olan sonuçlardan biridir. Bu durumu açıklayan en güzel örnek Erwin Schrödinger tarafından bulunmuş meşhur Schrödinger'in kedisi düşünce deneyiyle açıklanabilir.⁴⁷ Deneyde kapalı bir kutunun içinde bir düzenek ve başlangıçta canlı olan bir kedi vardır. Kutunun içinin hiçbir şekilde gözlemlenememesi çok önemli bir noktadır. Düzenegin içeriği şöyledir: Bozunma olasılığı %50 olan bir parçacık, bu parçacığın bozunmasıyla ortama yayılacak olan zehirli gazdır. Buradaki önemli nokta ise, bozulma olasılığının tam olarak %50 olmasıdır. Bu şekilde parçacığın bozulup bozulmayacağı önceden kestirilemez. Sonuç olarak kedi, kutu açıldığında ya zehirlenip ölmüş olacaktır, ya da parçacık bozulmadıysa diri olarak görülecektir. Ancak deneyin paradoks olarak tanımlanmasının nedeni sonuç değil, *gözlemlenmeyen* deney aşamasıdır. Önemli kısım, gözlem yapılmadan önce kutunun içinde *neler olduğudur*. Kutu açılmadan, gözlem yapılmadan önce kedi ne durumdaydı? Ölü müydü, diri miydi? Kuantum fiziğine göre kedi *hem ölü, hem de diridir*.⁴⁸



Şekil 1. Schrodinger Kedisi

⁴⁷ [aktiffelsefe.org.e-dergi- Güleç Ahmet sayı-71, s.64](http://aktiffelsefe.org.e-dergi-Güleç Ahmet sayı-71, s.64)

⁴⁸ [dirhttp://tr.wikipedia.org/wiki/Schr%C3%B6dinger'in_Kedisi](http://tr.wikipedia.org/wiki/Schr%C3%B6dinger'in_Kedisi)

Felsefenin bilimle ilişkisi pozitif bilimlerin felsefeden ayrılıp, kendi ayakları üstünde durmayı başardıkları 19 ve 20. yüzyılda çok daha netleşmiştir. Bu dönemden sonra felsefe bilim üzerine düşünüp, bilimlerin mantığını kurmaya daha çok zaman ayırmıştır. Bu nedenle de bilim ve mantıkla çok daha önceden de ilgilenmesine rağmen, felsefenin bilimle ilgili alt dalı olan bilim felsefesinin miladı bu yüzyıllar kabul edilir.⁴⁹

19. yüzyılın ortaları, Fransa ve İngiltere’de olduğu gibi, Almanya için de pozitivist bir düşünüşün belirmeye başladığı bir dönmedir. Artık ilgi başlıca bir “olgular”a yönelmiştir; şimdi olguların kendileri ele alınıp nedenleri araştırılmak istenmektedir. Bu tutumla yeni bir gelişmeye doğru giden matematik-deneysel-doğa bilimi artık Schelling ile Hegel’in spekülatif doğa felsefesi ile uzlaşmaz. Öbür yandan, “Tarihi Okul”–“Historische Schule”– çerçevesinde geliştirilen tarih yöntemi ve anlayışı da Hegel’in tarih felsefesi ile çatışmıştır: Bu okul Hegel’in tarih teolojisini zorlanmış bir yorum diye anlar; bu öğretilerde tarihteki “olgular” karşısında gereken saygının gösterilmediğine inanır. Ayrıca, romantizmle birleşerek Hegel’in rasyonalizmine karşı çıkan “Tarih Okul”a göre, “tarihte oluşmuş olanın” başlı başına bir değeri vardır ve bunun böylece de saklanması gerekir. Bir ulusun ya da bir çağın devleti, hukuku, sanatı, tarihinin oluşturduğu bütün bu formlar, bu ulusun ya da bu çağın özel “ruhunun yaratmaları” diye anlaşılmalıdır. Oysa Hegel bu oluşumları, evrensel bir gelişmenin yalnız geçit noktaları, bir amaca doğru ilerleyen bir yolda ancak birer araç, birer basamak diye anlamıştır.⁵⁰

Bir dönem tümü kendi içinde yer alan bilimlerin tek tek felsefeyi terk edip kendi ayakları üzerinde varolmaya başlamasına da yine felsefenin içinden çıkan bilim adamları önyak olmuşlardır. Ancak bu doğal olarak bilimlerin bir süre daha şu ya da bu ölçüde metafiziğin etkisinde kalmasının da nedeni olmuştur.⁵¹

İşte bilimlerdeki bu gelişme, bilimlerle spekülatif felsefe arasında bir uçurum yaratmış, bu çatışmada felsefe yenilmiş, bunun sonucu olarak Hegelcilik dağılıp ortadan çekilmiştir. 19. yüzyıl felsefesi için ise başlıca iki akım karakteristik durumdadır: Biri Alman idealizminde gördüğümüz idealist felsefe; diğeri ise

⁴⁹ <http://lisedefelsefe.4mg.com/unite3.htm>

⁵⁰ Gökberk, 2012, s.409

⁵¹ <http://lisedefelsefe.4mg.com/unite3.htm>

positivist felsefedir. İdealist felsefe için çıkış noktası sujedir; düşünce çerçevesinde kalınarak geliştirilen ideallerdir. Felsefenin konularının salt düşünce ile aydınlatılabileceğine güvenilir. İdealist felsefe, bilimlerin dışında ve ötesinde olan, böyle bir yöntemi işleyip kullanan bir felsefedir. Buna karşılık positivist felsefe dayanağını gerçekte verilmiş olanda arar; bu felsefe için “positif” demek, her şeyden önce gerçek olan demektir. Bundan dolayı positivist felsefe gerçeği inceleyip, araştıran bilimlerle sıkı işbirliği yapar. Bu açıdan alırsak, 19. yüzyılın düşünce hayatına damgasını vuran bu iki çığır, birbirinin tam karşıtı olan çıkış noktalarından kalkmaktadırlar ancak bunların yinede birleştikleri en önemli nokta; her ikisi de gerçeği kavramak ister. Yalnız, bu amaca doğru başka yollardan yürümüşlerdir. Bu iki çığırın her ikisi de doğa ile tarihin gelişme çizgilerini kavramak isterler. “Gelişme” kavramı idealist felsefenin de, positivist felsefenin de ön planında yer alır. Özellikle de –Aydınlanma ile Fransız Devriminin koparmış olduğu- tarihin sürekli bağlantısı araştırılır. Bu arama ve araştırma sonucunda gelip yerleşen tarih bilinci insanlığın düşünce hayatı için büyük bir kazan ve dönüm noktası olmuştur. Bu başarıda her iki çığırında kendilerine göre payları vardır. Bununla beraber pozitivizmin kökleri, idealist felsefenin tam olarak gelişmesinden daha öncesine düşmektedir, ancak idealist felsefenin geçerliliği sarsıldığı sıralarda pozitivizm geniş çevrelere yayılmak için elverişli koşullar bulmuştur. Bu ortam ise daha çok Fransa ve İngiltere olmuştur. İdealist felsefenin yurdu ise Almanya’dır.⁵²

⁵² Gökberk, 2012, s.410

2.2. TÜRKİYE'DE BATI'YA YÖNELİŞ HAREKETLERİ

Geleneksel minyatür sanatı yanında Batılı anlamda resim kavramının Türk sanat anlayışına girmesi, Fatih Sultan Mehmed'in kendi portrelerini yaptırmaya başlamasına kadar geri gitmiştir. Fatih'in İtalyan ressam Gentile Bellini'yi saraya davet ederek portresini yaptırmayı, batı resim sanatına ilk pencerenin de açılması olmuştur.⁵³



Resim 19. Gentile Bellini *Fatih Sultan Mehmet Portresi*

Tuval üzerine yağlıboya 70x52 Londra Ulusal Galeri

Eserde bulunan üç taç Fatih'in son verdiği üç büyük devlet olan; Bizans İmparatorluğu, Trabzon Rum İmparatorluğu ve Karamanoğulları İmparatorluğunu simgelerken, Fatih'in başının üzerindeki kemer ise Rönesans etkileri göstermektedir. Sütunların alt kısmında Bellini'nin ismi ve resmin yapıldığı tarih, Padişahın önünde yenge zenginliğin timsali olan, değerli taşlarla süslü bir kumaş bulunmaktadır. Bellini'nin yaklaşık dokuz ayda bitirdiği ve Fatih Sultan Mehmed'in çok isteyerek yaptırdığı bu portresi, bugün Londra Ulusal Galeri koleksiyonunda bulunmaktadır.⁵⁴ Fatih, ayrıca Türk sanatçıları da portre yapmayı öğrenerek "Batı estetiğinde resim" sanatını tanımaya ve uygulamaya teşvik etmiştir. Türk sanatçılarının kısmen Batılı

⁵³ İrepoğlu, 1986, s.14

⁵⁴ Erten, 2012, s.10

anlamda resim yapmaları Fatih'ten sonra sürdürülmesine rağmen bu tanışmanın sonucunda geleneksel Türk resim sanatına “padişah portreciliği”ve kendi geleneksel resim anlayışları içinde gerçekçi olma eğilimi kalmıştır. Nitekim portre sanatına duyulan bu ilgi, 16. yy. boyunca sürmüştür; Kanuni Sultan Süleyman devrinde Bruegel'in öğrencileri İstanbul'a gelerek padişahın gravür portrelerini yapmışlardır.⁵⁵ 1908 Meşrutiyet devriminin hızlandırdığı Abdülhamid döneminde alaturkalık-alafrangalık, edebiyattan günlük yaşama kadar her alanda etkili olamaya başlamıştır. Şehzade Abdülmecid Efendi'nin resimleri, saray yaşamının ve kültürünün değişimine açılan pencerelerdir. Mobilyaları, duvarlarında resimleri ve Beethoven büstü, klasik müzik çalan sultanlar ve dinleyen saray erkânı, ellerinde Goethe kitapları ile dinlenen saray kadınları ile çağcıl kültür değerlerine sarayın verdiği önemi kanıtlarlar.⁵⁶ Türk resim sanatı tarihinin başlangıç yıllarında, müzelerimizde bulunan eserleriyle tanınan Giritli Hüseyin, Mirliva Osman Nuri, Servili Ahmet Emin, Üsküdarlı Osman gibi çok sayıda asker kökenli sanatçı, 19. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyılın ortalarına kadar süren dönemde Türk resminin ilk örneklerini yaratırlar. Sultan'a sunulan resimlerin, beğeni görenlerin ödülü ise Avrupa'da resim öğrenimi olmuştur.⁵⁷

Türk resmi 19. yüzyıldan önceki örnekleriyle, genel olarak el yazması kitap resmine dayanır. Bu minyatür resmimizde, dramatik, kişisel anlatım heyecanını yansıtan bireyci bir biçimleme niyeti ve girişimi yoktur. Uygulamada da, üsluplaşmış, gelenekçi bir figür, mekân ve manzara biçimlenmesiyle, tek bir boya tekniğine bağlı kalınmıştır.

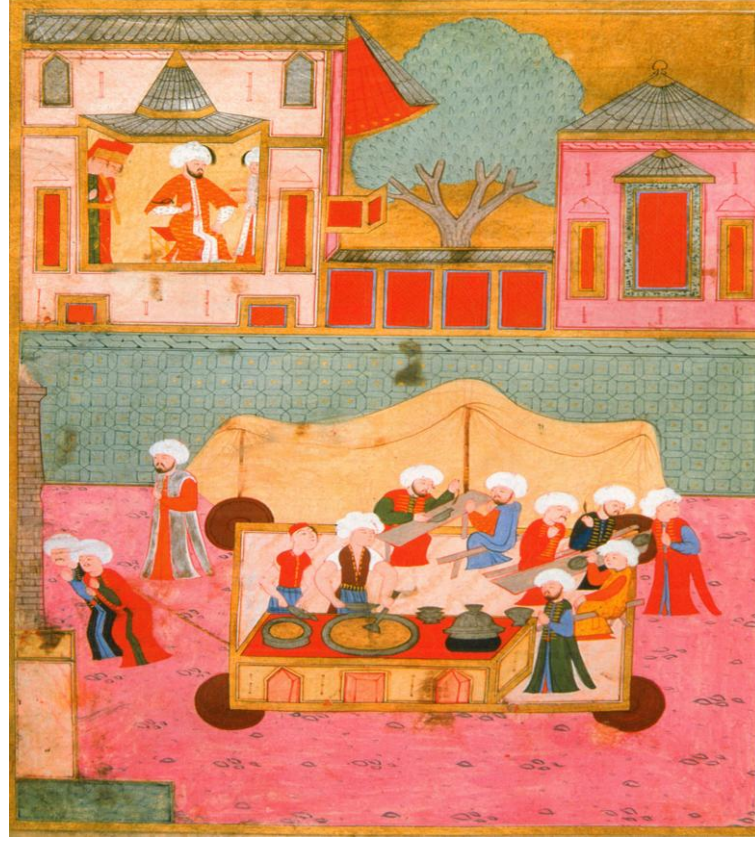
Osmanlı İmparatorluğunun batıya yönelişi ile terk etmeyi göze aldığı geleneksel kültürünün bir parçası, bu minyatür resim anlayışı olmuş ve 19. yüzyılda da minyatür resmine batı resim yöntemleri girmeye başlamıştır. Batı'nın optik görüntülü figür ve mekân resim kültürü, uzun yüzyılların dinsel ve toplumsal heyecanlarına ve resimsel deneylerine dayanmıştır. İşte batıda, bu doğa-sanatçı ilişkisi sonucunda daha Proto-Rönesans'tan önce ortaya çıkan optik biçimleme, ilk kez, 18. yüzyıl içinde, minyatür resmimizi etkilemeye başlamış; giderek ilkel bir perspektife dayalı, İstanbul saray ve

⁵⁵ İrepoğlu, 1986, s.14

⁵⁶ Giray, 1997, s.23

⁵⁷ Giray, 1997, s.24

köşklerinden başlayarak Anadolu konaklarına kadar uzamış ve mekân kavramına optik görüntüyü sokan bilimsel perspektifin sırlarını öğrenme merakı yaratmıştır.⁵⁸



Resim 20. Minyatür Sanatı *Surname* Topkapı Sarayı Müzesi

Türkiye’de yüz elli yılı aşkın bir geçmişi olan perspektifli resim ise 2. Mahmud’un (1785–1839) askeri ve toplumsal alanlarda başlattığı modernleşme hareketinin sanat ortamına yansıyan bir sonucudur.⁵⁹ 1. Abdülhamit, 3. Selim ve 2. Mahmut devirlerinde, Osmanlı saray çevresinin batıya duyduğu ilgi iyice artmış, bu da minyatürün yazma yapraklardan kıyafet albümlerine geçmesine ve bu geçiş sırasında teknik açıdan da Batı’ya yaklaşmasına sebep olmuştur. Guvaj, suluboya ve yer yer tempera teknikleri ve hatta yağlıboyayı andırır teknikler yerleşmeye başlarken, geleneksel yıldız kullanımı giderek ortadan kaybolmuştur.⁶⁰

Sanatta modernleşme 2. Meşrutiyet sonrasında ürünlerini vermiştir. Tanzimat reformlarıyla Osmanlı İmparatorluğu kendini çağına uyarlamak, yeni bir devlet ve

⁵⁸ Turani, 1984, s.5

⁵⁹ Edgü, 2009, s.9

⁶⁰ İrepoğlu, 1986, s.16

toplum yapısı kurmak için başta Fransa olmak üzere Avrupa'ya yönelmiştir. Askerlik, devlet yönetimi, tıp, mühendislik gibi konuların eğitiminde Batılı kurumlar örnek alınmış, giderek mimarlık ve resim sanatı alanlarında da Avrupa biçim ve değerleri ideal örnek olarak algılanmıştır. Reformlar döneminde yüzlerce yıllık geleneği olan minyatüre rağbet edilmemesinin ve bunun yerine Batı tarzı resim sanatının Osmanlı dünyasında görülmesinin nedenleri arasında da matbaanın ve fotoğrafın kullanılmaya başlanması sayılabilir.⁶¹

Batı resminde, Roman ve Gotik kitap resminden, tuval remine geçişte; kilise din olaylarının, kitap sayfalarından büyük boyutlarda resimlenmesi için, yeni teknikler bulan sanatçılara gereksinme duymuştur. Bu yüzden, Batı'nın özellikle kilise ve sarayı, sanatçılara, atölye kurabilmeleri için önemli bir olanak sağlamış, ülkemizde bu atölye olanağı, saray minyatürcülerine tanınabilmişse de (sadece sarayda), 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden bu yana, Batı'da resim eğitimi görüp dönenler için akla gelmemiştir.⁶² Öte yandan 18. yüzyıldan başlayarak imparatorluğun sonlandığı 20. yüzyıl başına kadar İstanbul'a gelip giden 200'e yakın oryantalist ressamın kentteki varlığı ile Pera'da Lavanten ve çoğunluğu Ermeni gayrimüslim Osmanlı sanatçılarının geliştirdiği bir resim ortamının katkısını da göz ardı etmemek gerekmektedir. Ancak eğitim ve Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi gibi konuların devletin karar ve programları uyarınca yürütülmesi ve sürekliliğinin olması sebebiyle yeni sanat anlayışının yer etmesinde payı büyüktür.⁶³

2. 3. ASKERİ OKULLARDA YETİŞEN RESSAMLAR

Ülkemizde geleneksel resim sanatının, daha çok minyatür sınırları içinde geliştiğini görüyoruz. Ancak bu iki boyutlu, itibarı renkli resim sanatı, optik bir göz aldaticılığı içindeki Batı resminin etkisiyle 1793 yıllarından itibaren yerini yitirtmeye başlamıştır. İlk kez 1793 yılında, doğa gözlemlerine bağlı bir resim dersi, Osmanlı İmparatorluğu Mühendishane'sinde yer almaya başlar. Ancak bu dersin bugünkü anlamıyla bir resim eğitimi olmadığı, yalnız topçuluk, istihkâm ve haritacılık gibi alanlara katkı sağlaması amacıyla eğitim ve öğretimde yer aldığı açıktır. 2. Mahmut,

⁶¹ Edgü, 2009, s.9

⁶² Turani, 1984, s.5

⁶³ Edgü, 2009, s.9

Yeniçeri Ocağı'nı kaldırdıktan sonra, 1825'te Mühendishane'yi geliştirmiş ve resim dersine daha çok önem vermeye başlamıştır. 1835'ten itibaren de yetenekli gençlerin Avrupa'ya eğitimlerini ilerletmek için gönderilmesine başlanmıştır. Harbiye Mektebi öğrenim programına resim dersinin konusu, okulun kuruluşundan bir yıl sonradır. Okullar bakanı Satı Paşa resim dersinin geliştirilmesi için, İspanya'dan Şirans isimli bir ressamı eğitmen olarak getirmiştir.⁶⁴



Resim 21. Mahmut Raif Efendi Mühendishane-i Berri Hümayun

İspanyol asıllı Şirans 1837-1841 yılları arasında Harbiye Mektebi'nde ders vererek suluboya çalışmalarına teşvik etmiştir.⁶⁵ 1875 yılından itibaren resim dersi, özellikle askeri liselerde gelişmiştir. Bu nedenle Türk resim tarihinde, özellikle Batı anlamındaki resmin, asker aydınlarımız arasında yayıldığı görülür. Mühendishane'yi ilk bitirenlerden olup, resim öğrenimi için Avrupa'ya gönderilen ilk öğrenci İbrahim Paşa'dır.⁶⁶ Ferik İbrahim Paşa'nın Londra'da aldığı eğitim onun askeri alanda olduğu kadar resim konusunda da ustalaşmasını sağlar. 2. Mahmut döneminde yurt dışına

⁶⁴ Turani, 2011, s.668

⁶⁵ http://turkresmi.com/soru_cevap.htm

⁶⁶ Turani, 2011, s.668

gönderilen İbrahim Paşa, Sultan Abdülmecit zamanında yurda dönmüştür. Resim sanatından hoşlanan Sultan Abdülmecit ondan hem resim dersi almış hem de ona bir portresini yaptırmıştır.⁶⁷ Bu yetenekli subay gibi ressam Ahmet Emin de Viyana'ya gönderilmiştir. Mühendishane'nin önemli eğitmenlerinden olan Hüsnü Yusuf da Batı akademilerinde çalışmış bir subaydır. 1845–1892 yılları arasında yaşamış olan Ahmet Emin'in duygulu bir peyzajcı olduğu ve Theodore Rousseau gibi, büyük ağaçları ve kırları resmettiği görülür. Ayrıca bir heyetle Bursa, Bozüyük, Eskişehir ve İznik'e giderek birçok resim yapmış ilk gezgin ressamımızdır. Askeri Mühendishane'den yetişen ressamlar arasında en önemlisi hiç kuşkusuz Ressam Halil Paşa'dır. Mühendishane'ye girişi 1869'dadır. 1876'da ise yüzbaşı olarak Askeri İdadi'ye resim öğretmeni olmuştur. Sekiz yıl Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim görerek yurda geri dönmüştür. Halil Paşa'nın resimlerinde, akademik bir portre ressamlığı yanında, serbest fırça darbeleri ve izlenimci paletle Anadolu yakasından görüntüleri resmettiği anlaşılır. Halil Paşa'nın resimlerinde, ışık, önemli bir motif olarak gelişir. Ancak Fransız Empresyonistlerinin renk sistemleri ve atmosfer oyunları onun eserlerinde görülmez. Hakkında tam bir monografi yazılmadığından, tüm eseri üzerinde tam bir yorum yapmak mümkün değildir ancak, portrelerinde akademik ve yer yer Goya'da görülen bir portre izlenimi bulmak mümkündür.⁶⁸

Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünü kaybetmeye başladığı gerileme döneminde, bilim ve sanat dallarında yaşanan ilerleme ilgi çekicidir. Gerileme ve yenilgilerden kurtuluşun anahtarı, çağdaş bilimsel gelişmeleri incelemek, irdellemek ve öğrenmek olarak belirlenir. Bu bilinç, öncelikle savunmaya ve korunmaya yönelik olarak askeri alanlarda, bilimsel yöntemlerin uygulamaya konulmasını hedef almakta ve askeri okullarda bilimsel temellere dayalı öğretim sistemleri kurulmaktadır. Özellikle Mühendishane-i Berri Hümayun ve Harbiye Mektebi öncü olarak resim sanatımızın ilk ressamlarının yapıtlarının üretildiği kurumlar olur.⁶⁹

Mühendishane-i Berri Hümayun 3. Selim'in çabalarıyla kurulmuş, hocalardan derslere, alınacak maaşlardan okulun kuruluş amacına kadar detaylı bir kanunname de hazırlanmıştır. Okulda resim dersinin sadece ilk yıl verileceği bildirilmiştir.

⁶⁷ Erten, 2012, s.16

⁶⁸ Turani, 2011, s.668

⁶⁹ Giray, 2007, s.60

Dersin amacı daha çok mühendis ve mimar yetiştirecek öğrencilere, harita, perspektif ve gölge ışık farkları konusunda temel bilgilerin verilmesidir. Bu bilgileri veren hocalar ise özellikle Fransa'dan getirilmiştir. Mühendishane-i Berri Hümayun ve ondan önce açılan ama daha sonra başlayan resim dersleri ile bilinen Mühendishane-i Bahri-i Hümayun, zamanla öğrencilere resim zevkini aşılıyarak bu okullardan Batılı tarzda resim yapan ilk ressamın çıkmasını sağlamıştır.⁷⁰

Mekteb-i Harbiye, 1834'te 2. Mahmut tarafından kurumuş, bu okulda yetişen ressamlarımızdan Tevfik Paşa, daha çok desenleriyle kendini göstermişti. Gene Harbiye'den yetişme bir ressam olan Nuri Paşa da daha çok deniz ressamlığı ile kendini kabul ettirmiş genellikle büyük zırhlı gemilerin deniz savaşlarını resmetmiştir. Ressam Tevfik ise camilerin güneşli mermerlerini, eski sokakların gölgeli kaldırımlarını, türbelerin o mistik havasını yansıtmıştır. Bu ilk çalışmalar, Türk resminin Avrupa üslup çemberine nasıl bir duyguyla girdiğini daha iyi anlatmaktadır. Türk resim sanatında, ilk ölü-doğa resmini ülkemize sevdirmesiyle tanınan sanatçıların başında ressam Miralay Süleyman Seyyid gelir.⁷¹



Resim 22. Süleyman Seyyid *Kavunlu Natürmort* tuval üzerine yağlıboya
62x72 Demsa koleksiyonu

⁷⁰ Erten, 2012, s.14

⁷¹ Turani, 2011, s.669

Süleyman Seyyid 1875'te Paris'ten geri döndükten sonra Harbiye Mektebi resim öğretmenliğine tayin edilmiş, ancak okulun diğer resim öğretmeni olan Şeker Ahmet Paşa ile Paris'teki öğrencilikleri döneminde başlayıp giderek büyüyen sanat yaklaşımları konusundaki fikir ayrılıkları nedeni ile buradaki görevinden istifa ederek 1880'de Kuleli Askeri İdadisi'ne geçmiştir. Seyyid Bey de Hoca Ali Rıza gibi maddi düşüncelerden daima uzak olmuş ve sanatın manevi zevkleri için yaşamıştır.⁷² Son derece sabırlı bir fırçayla çiçek resimleri yapan sanatçı kendine özgü bir renk duygusuna sahipti. Savaş kompozisyonları da yaptığı bilinen sanatçının birçok eseri kaybolmuştur.



Resim 23. Hoca Ali Rıza *Manzara* 16.5x 18 Suluboya Özel Koleksiyon

⁷² http://tr.wikipedia.org/wiki/S%C3%BCleyman_Seyyid



Resim 24. Hoca Ali Rıza *Manzara* 12x 17 Suluboya Özel Koleksiyon

Ressamlarımız arasında Batı'da öğrenim görmediği halde, yüksek bir düzeye ulaşan en önemli isimlerden biri ise Hüseyin Zekai Paşa'dır. Titizliği oranında duygularını da seçkin peyzajlarında yansıtmasını bilen bu asker sanatçı, doğacı bir gözleme dayanan kır resimleriyle kendini tanıtmıştır. Kendine özgü romantik bir anlatım gösteren Hüseyin Zekai Paşa aynı zamanda Ayasofya Şadırvanı adlı eserinde mimari konstrüksiyonları da yine duygulu bir biçimde yansıtmayı başarmıştır. Batı'da uzun yıllar öğrenim görmüş olan Şeker Ahmet Paşa ise naif bir gerçekçiliğe ulaşmıştır. 1874'te İstanbul'da ilk resim sergisini düzenleyen de Şeker Ahmet Paşa'dır. Gerçekçilik akımının sanatçılarından Courbet'nin hayvan resimlerini anımsatan Karaca'sı Şeker Ahmet Paşa'nın dikkatli bir gözlemci olduğu konusunda kuşkuya yer bırakmaz.⁷³

⁷³ Turani, 2011, s.669



Resim 25. Şeker Ahmet Paşa *Ayvalı natürmort*
Türkiye İş Bankası Koleksiyonu



Resim 26. Şeker Ahmet Paşa *Otoportre*
Tuval üzerine yağlıboya 116x84
İstanbul Resim Heykel Müzesi koleksiyonu

Buraya kadar olan asker ressamlarımızın eserlerinde, Fransa'daki 1830 peyzajcılarını adıyla anılan sanatçıların havası vardır. Ancak bunun yanında, genellikle İstanbul'un kendine özgü, eski yerel havasını yansıtan bir duygululuk da bu sanatçılarımızın eserlerinde görülür. Ancak asker ressamlarımızın arasında o zamanlar ünlü olan Hoca Ali Rıza'nın durumu biraz daha farklılık gösterir. Üsküdar'da doğan Hoca Ali Rıza 1880 yılında Kuleli Askeri İdadisi'nde okur ve Osman Nuri Paşa ve Mösyö Gues gibi seçkin hocaların öğrencisi olur. 1881 yılında Harbiye Resim Sınıfı'ndaki başarılı çalışmalarından dolayı Sultan 2. Abdülhamit tarafından Nişan-ı Mecidi'yle ödüllendirilir. 1891 yılında Osmanlı topraklarında yer alan ilk başkentlerde inceleme çalışmaları yapan bir heyete katılarak Türk-İslam eserlerine ait görünümüleri karakalem olarak defterlerine kaydeder. 1895'te Fausto Zonaro'yla tanışan sanatçı, 1897'de Değirmendere'de resim çalışmalarına başlar. 1909 yılında baş ressam olarak başladığı Harbiye Matbaası'nda çalışır. 1909-1912 yılları arasında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Başkanlığı görevini sürdürür. Karakalem ve suluboya tekniğindeki yetkinliği ve hızlı çalışma temposuyla, çok

sayıda İstanbul manzarasını betimleyen ve aynı zamanda natürmortlara imza atan Hoca Ali Rıza; guvajları, yağlı boyaları ve taş baskıları incelenirse, onun daha çok kendi içine yönelik bir gözleme sahip olduğu anlaşılır.⁷⁴

Adnan Turanî'nin kitabında da yazdığı gibi "1910 dolaylarında Avrupa'ya giden ressamlarımıza kadar, Türk resim sanatının askeri okullarda yetişen ressam subaylarımızın çalışmalarından ibaret kalıyordu. Ancak 1883 yılında Sanay-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuyla resim öğrenimi sivillerin hizmetine intikal etmiş oluyordu. Böylece güzel sanatların Batılı anlamda ki resim anlayışı filizlenecek yeni bir zemin kazanıyordu."⁷⁵ 1883 yılında Sanay-i Nefise Mektebini kuran Osman Hamdi Bey (1842–1910) Osmanlı Müzesi Müdürlüğü yapmış, Paris'te 15 yıl kalarak Hukuk ve Güzel Sanatlar Okuluna devam etmiştir. Sanay-i Nefise Mektebi'nin öğretime başlamasıyla birlikte asker ressamlarımız yavaş yavaş yerlerini bu okulda yetişenlere bırakırlar. Böylece sivil yaşama daha yakın bir sanatçı heyecanı görülmeye de başlanmış olur. Güçlü bir resim sanatçısı olmakla beraber, aynı zamanda bir teşkilatçı olan Osman Hamdi; arkeolojiye meraklı bir kişi olduğu içi, ülkenin çeşitli yerlerinde kazı faaliyetlerine girmiş ve Osmanlı topraklarındaki antik uygarlık verilerinin dışarı kaçırılmasını önlemek amacı taşıyan bir Asari Atika nizamnamesini de hazırlatıp yürürlüğe sokmuştur.⁷⁶ Müze müdürlüğü sırasında ilk Türk bilimsel kazılarını başlatan Osman Hamdi Bey, Nemrut Dağı, Lagina (Muğla, Yatağan) ve Sayda (Lübnan)'da arkeolojik kazılar gerçekleştirmiştir. Sayda'da yaptığı kazılarda bulduğu antik eserler arasında arkeoloji dünyasının başyapıtlarından sayılan İskender Lahiti de bulunmaktadır. Müzecilik ve arkeoloji çalışmalarını sürdürürken resim yapmayı hiç bırakmayan Osman Hamdi, resimlerini genellikle Eskihisar, Gebze'deki evinde geçirdiği yaz aylarında yapar. Türk resminde ilk kez figürlü kompozisyonu kullanan ressam, resimlerinde okuyan, tartışan, özlemine duyduğu Türk aydın tipini ve dışarıya açılmış kadın imgesini ele alır. "Kaplumbağa Terbiyecisi" (1906), "Silah Taciri" (1908) Osman Hamdi'nin en ilgi çeken ve özgün eserlerindedir.⁷⁷

3 Mart 1883'te eğitime başlayan Sanayi-i Nefise'de müdür yardımcısı olan Oksan Yervant Efendi ise, aynı zamanda heykel atölyesinin de hocalığını yapar.

⁷⁴ Akbulut, 2011, s.143

⁷⁵ Turani. 2011, s.671

⁷⁶ Giray, 2007, s.130

⁷⁷ http://tr.wikipedia.org/wiki/Osman_Hamdi_Bey

Resim atölyelerini ise Salvatore Valeri ile Warna Zarzecki adlı iki yabancı sanatçı yönetir. Başlangıçta yalnız erkek öğrencilerin kabul edildiği Sanayi-i Nefise'ye daha çok rağbet edenler azınlıklardan gençlerdir. Yetenekli Türk gençlerinin, resim ve heykel bölümlerine daha yavaş bir tempo ile ancak geçen zaman içinde rağbet ettikleri görülür. Bu Türk gençleri, ailelerinin muhalefetlerine rağmen, giderek bu mektebe daha çok ilgi göstermeye başlamışlardır.⁷⁸



Resim 27. Sanayi-i Nefise Mektebi İlk Binası

Bununla beraber Osman Hamdi'nin Sanayi-i Nefise'nin kurulmasında dönemin ticaret nazırı Rauf Paşa ile de işbirliği yapmak suretiyle kaynak sağlama yolunu da tutmuştur. Ancak Osmanlı-Rus Savaşı ertesinde yoğunlaşan ulusalcı eğilimler çerçevesinde hazırlanmış olan okulun kurulma gerekçesinin bu eğilimlere uygun bir yön tutturmadığı, bu nedenle Sanayi-i Nefise Mektebinin özellikle asker ressamlar tarafından zaman zaman eleştirildiği de görülmektedir.⁷⁹ Mektebin resim atölyelerinde yapılan çalışmalarında ise, düzey yönünden abartılmamak koşuluyla, Türkiye'de resim eğitiminin akademik bir disipline sokulması yönünden bir aşama olarak görülmektedir. Bu eğitimde figür anatomisi ve porte sorunlarına önem verilmiş olduğu da göze çarpmaktadır. Bu eğitim çevresinin statik atmosferini Osman Hamdi'nin yapıtları kadar, öğrenci kesimlerinin biçim arayışlarındaki

⁷⁸ Tansuğ, 2012, s.104

⁷⁹ Tansuğ, 2012, s.106

değerler ve figür ilgisinin yaygınlaştığı oranda örneklerine rastlanan portrelerde belirmiştir.⁸⁰

Diğer bir yönden, Mühendishane-i Berri Humayun ve Harbiye Mekteplerinin ardından açılan diğer okullar olan; Darüşafaka, Muallim Mektepleri ve Mülkiye okulları da programlarına resim dersleri yerleştirecek, Mühendishane ve Harbiye'den yetişen ressamlar bu okulda resim öğretmenleri olarak görev alacaklardır. Şaşırtıcı bir gelişme olarak, özellikle askeri okulların topografya sınıfları, ilk Türk ressamlarını yetiştirecek ve bu ressamlar arasından seçilerek Avrupa'ya resim öğrenimine gönderilenler resim sanatı ve bunun belleğini oluşturan akımların önemi konusunda bilgilenecek ve bu bilgileri ülkelerine taşıyacaklardır. Sanat, sanat yapımı toplum ilişkisini kuracak olan sergileme sistemleri ve müzelerin resim sanatının zorunlu bellek katmanları olduğunu özümseyecek olan bu ressamlar Osmanlı Payitahtı İstanbul'da ilk resim sergilerinin açılmasında da öncülük ederek bir sanat ortamı oluşturacaklardır.⁸¹

2. 4. 1914 KUŞAĞI

19. yüzyılın ortalarında gelişmeye başlayan Batı anlayışı ve tekniğine uygun Türk resim sanatı 1914 yılından sonra yeni bir niteliğe bürünmüş, çağdaş eğilimlere giden yollar açılmıştır. Avrupa'yı saran 1. Dünya Savaşı, 1910'larda ve daha önce Fransa, Almanya ve İtalya okul atölyelerinde çalışan bir grup genç ressamı yurda dönme zorunluluğunda bırakmıştır. 19. yüzyılın ortalarından sonra Fransa'da Monet, Pissaro, Sisley, Renoir gibi sanatçıları birleştiren Empresyonizm-İzlenimcilik, açık hava ressamlığı olarak nitelendirilen eğilimi getirmiştir.⁸²

Empresyonizm, daha 20. yüzyılın ortalarında, ressamların geleneksel paletini temizlemiş, koyu renkleri paletten atmıştır. Bu devrimin zamanla doğurduğu eğilimler, 1880-90 yıllarında başlayan yeni bir resim tekniğinin çeşitli akımlarında görülebilecektir. Hangi ülkeye bağlı, hangi sanat ve kültür geçmişinin devamcısı olurlarsa olsunlar, ressamların büyük çoğunluğu empresyonist sistemin hiç değilse

⁸⁰ Tansuğ, 2012, s.108

⁸¹ Giray, 2007, s.60

⁸² Berk, Turani, 1981, s.9

ana prensibine uyarak doğayı, dış dünyayı yepyeni bir alımcılıkla görmeye başlamışlardır. “Akademikleşmiş Empresyonizm” olarak nitelendirebileceğimiz bu tutum 1914 dönemi ressamlarının tüm yapıtlarında bellidir.⁸³

2. Meşrutiyet’in ilanını hazırlayan siyasal, sosyal ve kültürel hareketliliğin dorukta olduğu bir ortamda yetişen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin genç üyeleri İbrahim Çallı ve arkadaşları daha Avrupa’ya gitmeden Osman Hamdi dönemi veya Hoca Ali Rıza – Halil Paşa ekolünden çok farklı bir kültürel oluşum içindedirler. 20. yüzyılın ilk on yılı çok hızlı, politik, kültürel ve sosyal değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. O yıllarda da siyasal kavramlar, sınırlar hızla değişirken sosyal olgular ve kültürel taban da bu oluşumu izler. Batılılaşma sürecinin ikinci eşiği olan 2. Meşrutiyet’in ilanını takip eden iki yılda sanatçılar, çoğunluğu Paris’e olmak üzere resim, bilgi ve görgülerini arttırmak için Avrupa’ya giderler. Büyük kısmı devlet tarafından gönderilen İbrahim Çallı, Avni Lifij, Namık İsmail ve Nazmi Ziya Güran gibi isimlerden oluşan bu sanatçılar, 1. Dünya Savaşı’nın başlaması ile yurda dönene kadar, Fernand Cormon, Jean-Paul Laurens ve Albert Laresn’in atölyelerinde çalışmışlardır. Bu atölyeler tam olarak bir akademik çizgideydiler. Ancak Çallı ve arkadaşları yurda döndüklerinde bu akademik eğitimin tersine, izlenimci anlayışta resimler yapmışlardır. Aslında bu durum, bir rastlantı veya dönem üslubunu sürdürmek gibi bir anlayıştan dolayı değil, Türk resim sanatı gelişim sürecinin ait olduğu doğal diyalektiğe bağlıdır. Çünkü 1914 kuşağının sahip çıktığı izlenimcilik, Paris’te 1870–1880 yılları arasında gücünün doruğunda iken artık 1910’lu yılların başında yerini çoktan yeni akımlara bırakmış, bu yıllarda Matisse, renkle ilgili sorunlara eğilmiş, Cezanne’ın etkileriyle Kübizm gündeme gelmiştir.⁸⁴

1914 kuşağı ressamları gerçekte olağanüstü yeteneklerle donanmış güçlü sanatçılardır. 1914’de batı eğitiminden dönen sanatçılara, üslup eğilimi ve resim anlayışı yönünden izlenimci niteliği yakıştırılır. 1914 kuşağının Batı’dan empresyonist etkiler almış olmaları ve gün ışığı ile koyu tonlardan arındırılmış saf renklere bağlılıkları yönünden bu yakıştırmanın haklı yanı vardır. Öte yandan özellikle Hoca Ali Rıza, Batı’ya gitmediği halde, geleneksel duyarlılığın gücü ile aydınlık ve saydam bir renk dünyası kurmuştur.⁸⁵

⁸³ Berk, Turani, 1981, s.15

⁸⁴ Başkan, 1997, s.66

⁸⁵ Tansuğ, 2012, s.119

İbrahim Çallı ve kuşağı İstanbul'a döndüklerinde ürettikleri resimlerle sanat çevrelerinin dikkatlerini üzerlerine çekerler. Türk ressamlarının Hoca Ali Rıza ile tanıdığı ışık ve renk uyumunun yarattığı göreceli çekicilik, Çallı ve arkadaşlarının resimlerinde sanatsal bir kimlik kazanır; tekniği, bilgisi ve becerisiyle. Onlar aydınlanma çağının, rasyonel düşüncenin ve bilimin önderliğinin sanata getirdiği değişimi ancak biçimsel olarak yakalayacaklar ve resimlerini bu seçim üzerine kuracaklardır.⁸⁶

Çallı, Onat, N.Ziya, Duran ve N. İsmail gibi sanatçıların izlenimciliği seçmelerinin bir diğer nedeni de, kendilerinden önceki kuşaktan ileri bir düzeyi ve anlayışı temsil etmelerine rağmen onlarla ortak noktaları olan ve onlardan miras aldıkları manzara geleneğinin, Fransız izlenimcilerinin de çok çalıştıkları bir konu olmasıdır. Sanayi-i Nefise'de öğrencilerinin de eleştirilerine temel teşkil eden ve yeni grupların oluşmasına neden olan konu da bu olmuştur. Manzara, aslında Türk sanatçıları başlangıçtan beri çok ilgilendirmiştir. Pentür'ün kısa geçmişinde sanatsal birikimlerini manzara türü resimlerde geliştirmişlerdir. Soyutlama yolunda gelişimini sürdüren Avrupa resim ortamında Çallı ve arkadaşları ancak akademikleşmiş sayılabilecek bir izlenimciliği kavrayabilmiş olmalarının açıklaması da bu olmalıdır. Çallı, Onat ve Duran bir araya gelerek sergiler açmak ve beraberlerinde getirdikleri yeni çığırın temelini atmak için, 1909'da kuruluşuna katıldıkları Osmanlı Ressamlar Cemiyeti çatısı altında toplanırlar ve ilk sergilerini de bu isim altında açarlar.⁸⁷ Geçen bir yılın sonunda 1910'da Maarif Nezareti'nin açtığı Avrupa'ya tahsile gönderilecek öğrenci yarışmasında birinci olan İbrahim Çallı ise, "Çıplak Adam" ve "Hareket Ordusunun Muhafız Alayından Maksut" adlı eserleri ile Fransa'nın kapılarını açmış olacaktır.⁸⁸

Çallı, Onat ve Duran'ın resimlerine toplumsal değişimler ve güncel gerçekler konu olarak yansır. Psikolojik çözümlenmeler, portreler, figür ve çıplak yeni konular olarak Türk resmine girer. Önemle dikkati çeken bir başka yenilikleri de değişik teknik uygulamalarıdır. Tuvallerinde doğanın küçük ayrıntılarına önem verir, biçimleri topluca saran çizgiler, parlak, şeffaf, güneşin parıltılarını yansıtan renklerle boyarlar. İnce samur fırçalarla çalışan ilk kuşağın aksine onlar, boya ları geniş

⁸⁶ Giray, 1997, s.116

⁸⁷ Başkan, 1997, s.67

⁸⁸ Giray, 1997, s.39

fırçalarla rahat darbe vuruşlarıyla tuvale sürerler. Manzara konusunda akademik sınırlılıklardan kurtulan ve daha nesnel sonuçlara ulaşan 1914 kuşağı ressamlarının her biri figür karşısında kendine özgü bir ele alışı tercih etmişlerdir. Bu sanatçıların eserlerinde 19. yüzyıl pitoreski yerine, gündelik hayatın canlılığı yer almıştır. Bu sanatçılar, bir yandan İstanbul'un renk ve ışık zenginliğini sunan peyzajını resmederken, bir yandan da İstanbul şehrinin gittikçe Batılılaşan yaşam biçimi ve değişen panoramasını da tuvallerine yansıtmışlardır. Çıplak ise İbrahim Çallı ve Namık İsmail'in tablolarında akademik desen anlayışının dışında başlı başına bir resim türü olarak alınmış ve ifadeci portre dalı gelişmiştir. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Namık İsmail'in Cumhuriyet'in ilk yıllarına rastlayan dönemde o günlerin enteriyörleri ile moda tefrişatın betimlendiği resimlerde, kadın figürü yine en önemli temalardan biri olmuştur. Bu dönemle birlikte ortaya konan yenilikler, Türk resminin hemen her türlü konuya açılması anlamı taşıması yanında, 1960'lerden itibaren başlayacak yeni eğilimlerin de habercisi niteliğindedir.⁸⁹

Kuşağın konuları ise çok değişti. Portre ve figürü büyük çaplarda canlandırdığı kompozisyonlardan işleyen Çallı İbrahim yanında bir Nazmi Ziya, Hikmet Onat daha çok İstanbul görünümüne eğilirken Feyhaman Duran, Türk resminin ilk portrecisi olarak çağın ileri gelenlerinin yüzlerini sıralar. Grubun en kültürlü temsilcisi, sanatın tüm bölümleri, edebiyat ve şiirle yakından ilgili Avni Lifij, yanık renkli görünümünde, büyük süslemeci panolarında uygun, romantik mizacını açığa vurur. Namık İsmail ise, tablolarında, konuya göre teknik değiştirir, fırçasını değişik temalarda bereketle harcar.⁹⁰

1914 kuşağına Çallı Kuşağı adı da verilir. Bunun nedeni Çallı İbrahim'in bir Anadolu kasabası insanı olmaktan kaynaklanan kavruk, ama esprili, anekdotları ve bohem yaşamıyla ün yapmış popüler bir sanatçı olmasıdır. Çallı'nın dışındakilerden askeri okul çıkışlılar orta halli, diğerleri ise İstanbul'un yüksek tabakasına mensup ya da bu tabakanın koruduğu gençlerdir. 1915 yılında Sanayi-i Nefise eğitimi görmeden Almanya'ya heykel öğrenimine gönderilen Nijad Sirel'in de bu kesimden bir kişi olduğu bu arada anımsanabilir. Sanatçılar hangi kesimden olursa olsunlar, 1916 yılında İstanbul'da başlattıkları sergi etkinliklerini birlikte yürütmüşlerdir.⁹¹

⁸⁹ Başkan, 1997, s.67

⁹⁰ Berk, Turani, 1981, s.15

⁹¹ Tansuğ, 2012, s.120

2.5. GALATASARAY SERGİLERİ

1914 kuşağından bahsederken Galatasaray Sergileri'ne de değinmek gerekir. Bu kuşağın 1914 yılında yurda dönmesi ile Osmanlı Ressamlar Cemiyeti canlılık kazanmıştır. Galatasaray sergilerinin düzenlenmesinde bu kuşak başrolü oynar. İlk Galatasaray sergisi 1916 yılının ilkbaharında açılır. Eski Societa Operaia binası olan Galatasaraylılar Yurdu'nda açılan sergiye 49 sanatçı katılmıştır.⁹² Sonraki yıllarda ise dönemin en önemli okullarından biri olan Galatasaray Mekteb-i Sultani (Lisesi) binasında okulun tatil olduğu yaz aylarında açılan sergiler böylelikle sanat tarihine Galatasaray Sergileri olarak geçmiştir.⁹³

Sergiler, temmuz-ağustos gibi sıcağın en yoğun olduğu bir dönemde yapılmasına karşın sanatçılar ve sanatseverler tarafından tüm yıl merakla beklenen bir etkinliktir. 1. Dünya Savaşı'nın devam etmesine rağmen 1916 yılında Türkiye'de ilk sürekli sergi organizasyonunu düzenleyerek bir ilk gerçekleştirilir ve bu sergiler böylece ilk toplu ve sürekli sergi teşebbüsü olma özelliğine sahip olur.⁹⁴



Resim 28. Galatasaray Sergisinden (Adnan Çoker arşivi: Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Sami Yetik, Vecihi Bereketoğlu, Nazmi Ziya, İdare Memuresi, İhsan Hanım, İbrahim Çallı, Bahriye Hanım, Güzin Duran, Ömer Adil, Halil Paşa

⁹² Tempo Dergisi, Nisan 2012, sayı 39

⁹³ Bir Zamanlar Galatasaray'da, Radikal Gazetesi, Yapı Kredi Yayınları, 02/06/2003

⁹⁴ Erten, 2012, s.94

Bu dönemin sanatçılarının uzun yıllar, yapıtlarını halka göstermek için faydalandıkları yerler ilk olarak Galatasaraylılar Yurdu, sonraları ise Galatasaray Lisesi'nin resim dershanesiyle yanındaki iki sınıf olmuştur.⁹⁵ Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği ve 1929'da ise Güzel Sanatlar Birliği adlarını alır) tarafından düzenlenen sergide, orta büyük salonda "Usta" tablolar; yandaki sınıflarda amatör gençlerin, kimi zaman da Sanayi-i-Nefise Mektebi öğrencilerinin, çalışmaları sergilenir. Giriş olarak "duhuliye" denilen bir ücret alınır.⁹⁶

Sergiler yılda bir kez olmak üzere yaz aylarında açılmıştır. Yılda bir de olsa İstanbul, yaz aylarında ve daha çok ağustosta, yıl içinde meydana getirilen yapıtları görme fırsatını elde etmiştir.

Çallı'nın, Onat'ın, İsmail'in çoğu büyük çaptaki resimleri resim sergisi görmeye alışmamış şehir halkı ve özellikle aydınları için sabırsızlıkla beklenen önemli bir kültür olayıdır.⁹⁷ Bu sanatçılar arasında İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Halil Paşa, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran ve Avni Lifij gibi isimler bulunmuştur. İkinci sergi de aynı mekânda düzenlendikten sonra bunu takip eden sergiler Galatasaray Lisesi binasında gerçekleşmiştir.

Galatasaray sergileri 1951 yılına kadar kesintisiz olarak devam etmiştir.⁹⁸ Ancak 35 yıl boyunca aralıksız düzenlenen bu sergiler, yavaş yavaş sanat galerilerinin açılmaya başlaması, organizasyonu başlatan yani katalizör görevi gören sanatçıların ya bu hayattan göç etmeleri ya da artık yaşlanmaları dolayısıyla 1951 yılı itibarıyla tarihteki yerini almıştır.⁹⁹

⁹⁵ Berk, Turani, 1981, s.19

⁹⁶ http://tr.wikipedia.org/wiki/Galatasaray_Sergileri

⁹⁷ Berk, Turani, 1981, s.19

⁹⁸ Tempo Dergisi, Nisan 2012, sayı 39

⁹⁹ Erten, 2012, s.94

BÖLÜM 3: 1914 KUŞAĞI SANATÇILARI

3. 1. İBRAHİM ÇALLI (1882–1960)

İzmir'e bağlı olan Çal kasabasında doğan İbrahim Çallı, 1906 yılında Şeker Ahmet Paşa'nın desteğiyle Sanayi-i Nefise'ye girmiştir. 1910 yılında mezun olduktan sonra Hikmet Onat ve Ruhi Arel'in de aralarında olduğu bir grupla Paris'e resim öğrenimine gönderilir. Paris'te ise L'Ecole des Beaux Arts'da Cormon'un atölyesinde eğitim görmüştür.¹⁰⁰ Fransa'da geçen öğrenim dönemi bilgi ve kültür donanımını sağlarken, dünya tarihinde önemli bir insan katliamı olarak yerini alan Birinci Dünya Savaşı, Çallı'nın sanat öğrenimi yarıda kesmesine de neden olacaktır. Çallı'nın Fransa'dan savaş nedeniyle süresini doldurmadan, 1914 yılında yurda dönmesi bir şanssızlıktır ancak, bu şanssızlık bir şansın açılmasına neden olur ve yurda dönmek zorunda kalan Çallı, Sanayi-i Nefise'de öğretim görevlisi kadrosuna atanır. Çallı 1.11.1914'te Resim Bölümü'nde yağlıboya atölyesi öğretmeni olarak resmen göreve başlamış olur.¹⁰¹



Resim 29. İbrahim Çallı *Çıplak* tuval üzerine yağlıboya 100x146 cm

¹⁰⁰ Giray, 2007, s.160

¹⁰¹ Giray, 1997, s.43

1914 dönemi sanatçıları arasında çeşitli nedenlerle adı en çok bilinen ve tanınan ressam İbrahim Çallı'dır. Adeta kuşağının gözde bir temsilcisidir. Resimlerinde tablonun çizgisel yapısına, düzenine önem vermemiş, renklerle oynamak, resmi hemen renklendirmek, aceleci sanatçı kişiliğinin bir yansıması olarak yaptığı bütün resimleri etkilemiş, bütün konuları denemiştir. Sözelimi Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ndeki "Çıplak" adlı resmi çıplak kadına yanaşmaktan ürken Türk Resminin ilk örneklerinden birisidir. Yine aynı müzedeki ünlü "Zeybekler" tablosu Çallı'nın renkçiliği kadar bilimsel perspektife de egemenliğinin keskin göstergesidir.¹⁰² Empresyonist anlayışın temsilcisi olarak tanınmasına rağmen, aslında kendine özgü bir empresyonist resmin örneklerini vermiştir. Çallı hiçbir zaman bayağılığa düşmeden, şair bir ressam ruhu göstermesi, nüktedan bir kişi oluşu ve tanınan, halkça sevilen anlatım tarzı, kendisine de büyük ün sağlamıştır.¹⁰³



Resim 30. İbrahim Çallı *Zeybekler*

¹⁰² Başkan, 1991, s.24

¹⁰³ Turani, 2011, s.674

Çallı İbrahim'in Galatasaray Yurdu ve Lisesinde gösterdiği düzenleme, figür ve portreler, desene pek önem vermeyen, ama renk tatlılık ve uyumunu ön plana alan yapıtlardır. Ada çamları arasında gezinen beyaz maşlahlı hanımları, kadın portreleri, Türk resminde ilk görülen çıplaklarında Çallı, " lirik", coşkun bir fırçanın sahibidir. Hiçbir ressam velev çok değerli, çok güçlü bir kişiliği de olsa, yaşam ve verim çizgisinde, birbirine eş değer de yapıtlar veremez. Kimi zaman başarılı, kimi zaman daha kararsızdır. Böyle olmakla beraber sanatçı her yapıtında gücünü, özellikle kişiliğini gösterir. Desenini, tablonun çizgisel kuruluşunu, geometrik düzenini düşünmeden fırçaya sarılan, "strüktür" bölümünün yetersizliğini renk uyum ve güzelliğiyle örtmesini bilen Çallı, 1914 yılını izleyen veriminde, kimi kadın portrelerinde, kimi çıplaklarında Türk resim sanatına yepyeni bir hava vermeyi başarmıştır.¹⁰⁴

Batılı empresyonistler "atmosferik" "değişimleri tuvale yansıtmak kaygısı ile renk faktörünü ön plana almış, desen ve çizgi yapısına önem vermemişlerdir. Biçimler ve planlar çizgilerle değil, sıcak ve soğuk olarak iki gruba ayrılan renklerle, renklerin ifade ettikleri ışık -daha doğrusu güneş- oyunları ile tasvir edilmiştir. İşte Çallı İbrahim'de gördüğümüz teknik bu sisteme dayalıdır. Ancak, Batılı empresyonistlerde beliren plan ve tablo düzeni ressamımızda daha yumuşak, daha belirsiz görünür. Coşkun mizacının da etkisiyle Çallı İbrahim, hazırlıksız, eskiz ve taslaksız, desensi fırça ucuyla çizmekle yetinerek yapıtının içine girer.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Berk, Turanî, 1981, s.26

¹⁰⁵ Berk, Turanî, 1981, s.26



Resim 31. İbrahim Çallı *Boğaz* Tuval Üzerine Yağlıboya

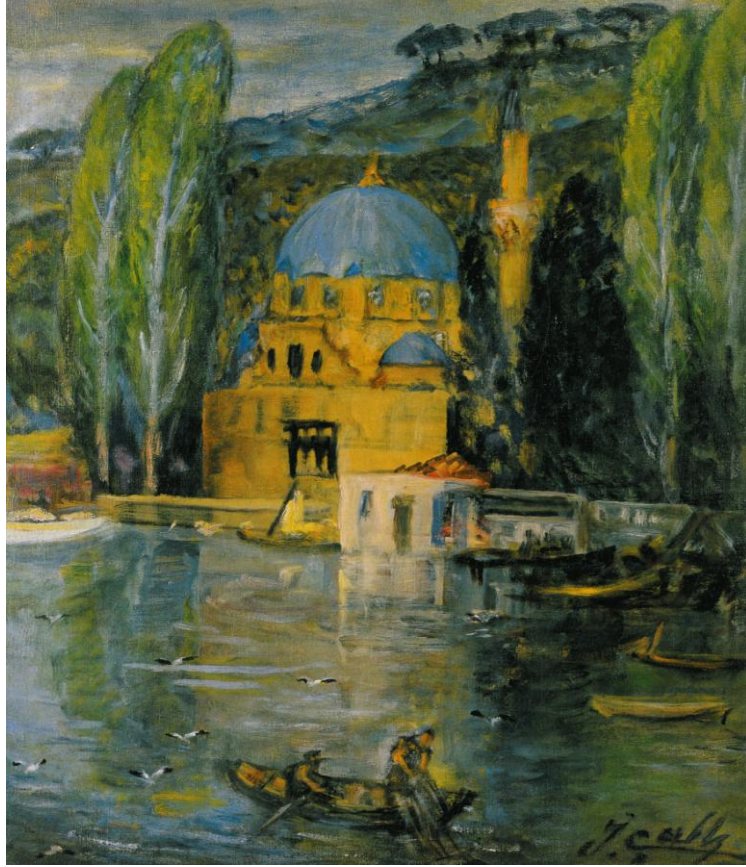


Resim 32. İbrahim Çallı *Emirgan* Tuval Üzerine Yağlıboya

Çallı'nın resimleri arasında ise İstanbul görünüşleri de önemli bir yer tutar. İstanbul ve İstanbul'a duyulan ilgi bu yıllarda tüm sanat dallarında yoğun bir ilgi odağı halinde karşımıza çıkar. Bu kapsam içinde ressamların fırçaları da İstanbul

manzaraları üzerinde renklerin, ışıkların. İbrahim Çallı, hızlı, çarpıcı ve ışıklı paletiyle İstanbul'u resimler.

Özellikle Boğaz kıyıları, sahillerde sıralanan evleri, iskeleleri ve çam ağaçları arasından kıyılara ulaşan görünümüleri ile resimlenir.¹⁰⁶ Hatta özellikle Boğaziçi görünümüleri üzerinde yoğunlaşan yapıtlarının ne denli çarpıcı olduğu anlatılır. Ancak Bebek ressamı olarak ayrıcalığını keşfetmek, resimleri üzerinde yapılacak araştırmalar sonrasında ortaya çıkar. Bebek Camii. Derin bir koyun içine saklanmış bu küçük mimarlık anıtını Çallı bulup çıkarır ve resimlerinin içine bir cevher gibi oturtur. Fıstık ağaçlarıyla sarılı koyu renkli tepeler arasından ışık ve renk saçır Bebek Camii. Sıcak sarılarla sarılan gövdesi üzerinde, öznel bir seçimi belirleyen mavi kubbesi yükselir. İki yanını saran kavakların arasında mimarisi bile saklanmasını engellemeyecektir.¹⁰⁷



Resim 33. İbrahim Çallı *Bebek Camii* Tuval Üzerine Yağlıboya

¹⁰⁶ Giray, 1997, s.76

¹⁰⁷ Giray, 2007, s.136

Türk resim sanatı içinde İbrahim Çallı imzası, manolya resimleriyle de özdeş bir anlam taşır. Çallı eski İstanbul'un simgesi olan bu çiçeğe, manolya resimleri arasında özel bir yer ayırmıştır. Farklı vazolarda, farklı konumlarda, farklı boyutlarda ve farklı yorumlarda üretilen bu resimlerin değişmeyen tek özelliği manolyalardır. Onun resimleri arasında manolya resimlerinin sayısal artışının nedenleri, bu çiçeğin yaprak dokusunun ve biçimsel yapısının oylumsal değerlerinin çekiciliğiyle açıklanabilir. Koyu yeşil yaprakları arasında duru beyaz renk lekelerinin göreceli yanılsaması da özelliklidir.¹⁰⁸



Resim 34. İbrahim Çallı *Manolyalar*
Tuval Üzerine Yağlıboya



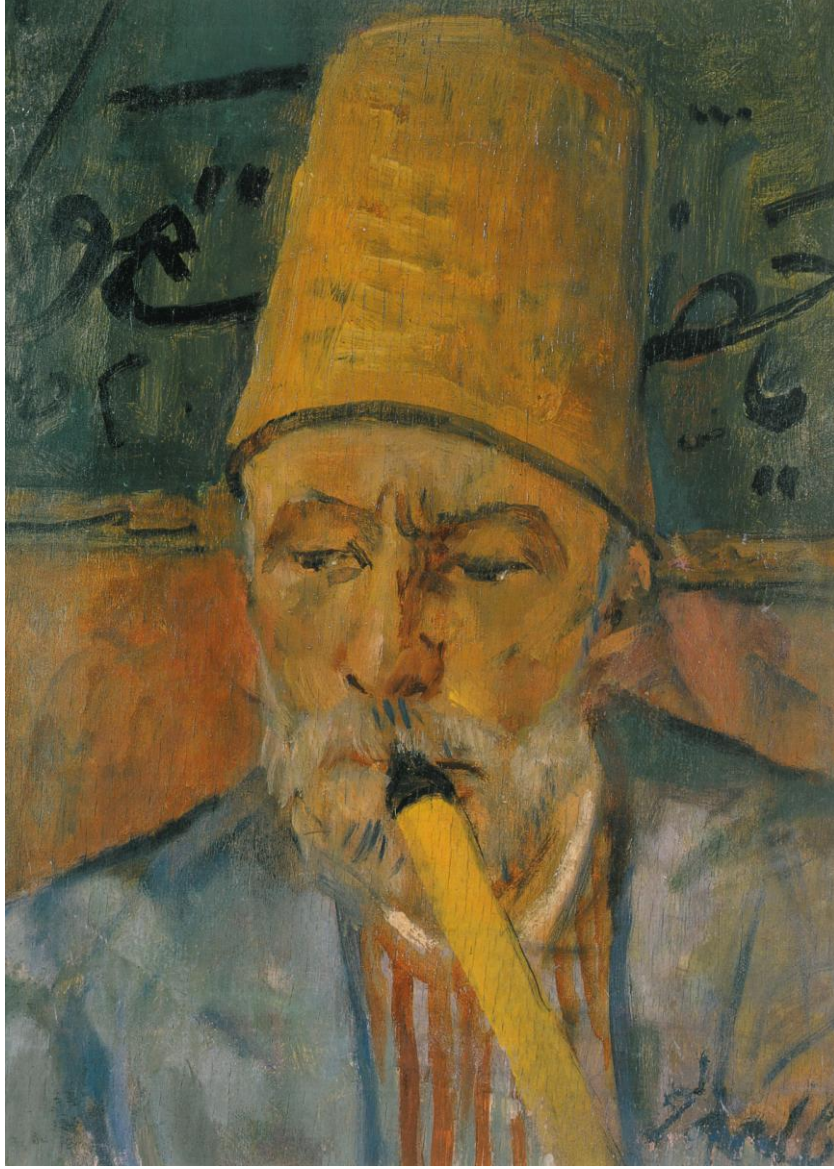
Resim 35. İbrahim Çallı *Manolyalar*
Tuval Üzerine Yağlıboya

Çallı İbrahim'in en ilginç yapıtları, belki de, Beyaz Rus akımıyla İstanbul'a gelip bir süre kalan Alexis Gritchenko'nun etkisiyle meydana getirdiği "Mevleviler" dizisi olmuştur. Çallı bu dizide, Gritchenko dönemine kadar uyguladığı yarı empresyonist tekniği bırakmış, Rus ressamının grafiğe yakın, şematik desenini, bu deseni örten az karışımlı renklerini benimsemiştir.¹⁰⁹ Çallı, lirik fırça vuruşlarının biçimlendirdiği renk lekelerinin dokuduğu coşku dolu resimlerin üretimine ara verip

¹⁰⁸ Giray, 2007, s.140

¹⁰⁹ Berk, Turani, 1981, s.26

ayrıntı yerine büyük lekesel yorumlara, ışık yerine geometrik plan dağılımına, devinim yerine statik dengelere önem veren bir anlayışa yönelir.¹¹⁰



Resim 36. İbrahim Çallı *Neyzen* kontrplak üzerine yağlıboya

Yapıtlarının tümü içinde birkaç parçayı geçmeyen Mevleviler dizisi, kalitesi bakımından, ressama yeni olanaklar sağlayabilmiştir. Rus ressam Gritchenko'nun etkisi belirli olmakla beraber Çallı, "Mevleviler" dizisinde; anlatım bakımından daha cesaretli, plastik karakteri daha belirli bir üslubu da benimsemiş olur.¹¹¹

¹¹⁰ Giray, 1997, s.112

¹¹¹ Berk, Turani, 1981, s.26

3. 2. NAZMİ ZİYA GÜRAN (1881–1937)

1881’de İstanbul’da doğan Nazmi Ziya Güran, ilk resim derslerini Hoca Ali Rıza’dan almış, Mülkiye’yi bitirdikten sonra 1902’de Güzel Sanatlar Akademisi’ne girmiştir. 1905 yılında İstanbul’a gelen Signac’tan etkilenen Güran 1908’de Paris’e gitmiş, önce kısa bir süre Julian Akademisi’ne, 1913’e kadar da Fernand Cormon’un atölyesine devam etmiştir. 1914 kuşağı ressamlardan olan ve izlenimciliğe en yakın ressam olarak tanınan Nazmi Ziya, atölye çalışmalarından çok doğadan çalışmayı tercih etmiş, öğrencilik yıllarından itibaren akademik öğretimin dar kalıplarına karşı çıkarak izlenimciliğe yönelmiş ve bütün hayatı boyunca bu anlayışa bağlı kalmıştır. Manzara resimleri, bir açık hava ressamı olan sanatçının tutkusudur. İstanbul doğasını konu alan resimlerinde Boğaz’daki tekneleri, sokakları, mahalle kahvelerini, bostanları, camileri, servileri yerel bir ışık ve renk duyarlılığı ile resmetmiştir.¹¹²



Resim 37. Nazmi Ziya Güran *Taksim Meydanı* tuval üzerine yağlıboya 73x92 cm. özel koleksiyon

¹¹² Giray, 2007, s.168

Nazmi Ziya daha öğrencilik yıllarında bol ışık ve canlı renklerden oluşan paletiyile tanınır. Bu özelliği ise Hoca Ali Rıza'nın atölyesinde geçirdiği döneme bağlanır. Nazmi Ziya'nın tuvaleri açık havaya, canlı ışıklı renklere, doğal görünümlere ve gün ışığına kucak açar. Renkleri, lekesele anlatımları, kalın boya dokusu, turuncu ve mor ışıklara boğulan görünümleriyle resimlerinde çağdaşları arasında cesur atılımları gerçekleştirir.¹¹³ Paris eğitiminin ardından yaptığı Boğaz'ın, Haliç'in, Maçka sırtlarının güneş altındaki turuncu, sarı, kırmızı renkli tasvirleri Fransız izlenimcilerinin eserlerinden farklıdır.¹¹⁴

Nazmi Ziya İstanbul'un ışıklı havasını, sislerini tablosuna nefes aldırıcasına duygulu bir fırça yoğuruşuyla aktarmıştır. “*Tabiat karşısında beni en ziyade heyecana getiren şey, hayat ve hayatıyet ifade eden şeylerdir; kadın, ağaç, deniz, çiçek, güneş, güneş, güneş*” diyerek sevdiği şeyin, en çok güneş, yani ışık olduğunu ifade etmiştir. Onun portre resimleri de optik görüntüyü yansıtır, ancak bunların özellikle kendi portresinde olduğu gibi, daha çok fotografik etkili olduklarını ve bu yönleriyle yeni biçim arayışlarından uzak kaldığını fakat yine de hoş bir etki sağladığını belirtmek gerekir. Peyzajlarında da doğacı bir izlenimciliği yansıttığı görülür. En büyük öğretmenin doğa olduğu görüşünde olan Nazmi Ziya, böylece neden doğacı olduğunu da açıklamaktadır.¹¹⁵



Resim 38. Nazmi Ziya Güran *Göksu'da Gezinti* 43.5x61.5 cm Tuval üzerine yağlıboya
(Özel Koleksiyon)

¹¹³ Giray, 1997, s.134

¹¹⁴ Başkan, 1991, s.22

¹¹⁵ Turanî, 2011, s.674

Nazmi Ziya asıl gücünü İstanbul görünümüne vermiştir. Görünümünde Signac'ı hatırlatan “benekleme”-“noktalama” işçiliği egemendir. Renkler, birbirlerine karıştırılmadan yan yana sıralanıyor ve karışımı, tabloya uzaktan bakan göz kendiliğinden gerçekleştirir.¹¹⁶ Genç Nazmi Ziya, Paul Signac'ın İstanbul çalışmalarını izlerken hangi yolu seçeceğini, sanatsal çabasını hangi yöne doğrultacağını anlamıştı. Ne Sanayi-i Nefise'nin kopyacılığı, ne de geleneksel paletin koyu, ya da kahverengi uyumları... Nazmi Ziya sanatının pencerelerini açık havaya açacak, doğal görünümleri, güneşin parlaklığını tuvallere nakledecektir. Paris'teki çalışmaları beş yıl sürerken, oradaki hocaları Marcel Bachtet, Royer ve ünlü Fernard Cormon onu İstanbul'da aldığı karardan vazgeçiremeyecektir.¹¹⁷



Resim 39. Nazmi Ziya Güran *Otoportre*

¹¹⁶ Berk, Turani, 1981, s.41

¹¹⁷ Berk, Turani, 1981, s.39

Nazmi Ziya, bu şehirdeki yaşamı boyunca İstanbul'un gerçek bir portrecisi olmuştur. Yapılan işin üstünde durarak ağır, yavaş çalışma kalitesi onun tüm yapıtlarında belirir. Empresyonizm, klasik dönmelerin başlıca tasası olan desen ve biçim olgunluğu yerine, renk faktörünün sistemli şekilde uygulanmasını getirmiştir. Açık hava çalışmalarında çeşitli plan ve nesnelere vuran güneş ışığı saat başı değişen renk oyunlarına bürünmüş ve sanatçının bunları tuval üzerine aktarması devamlı bir dikkat titizliği de zorunlu kılmıştır.¹¹⁸

3. 3. FEYHAMAN DURAN (1886–1970)

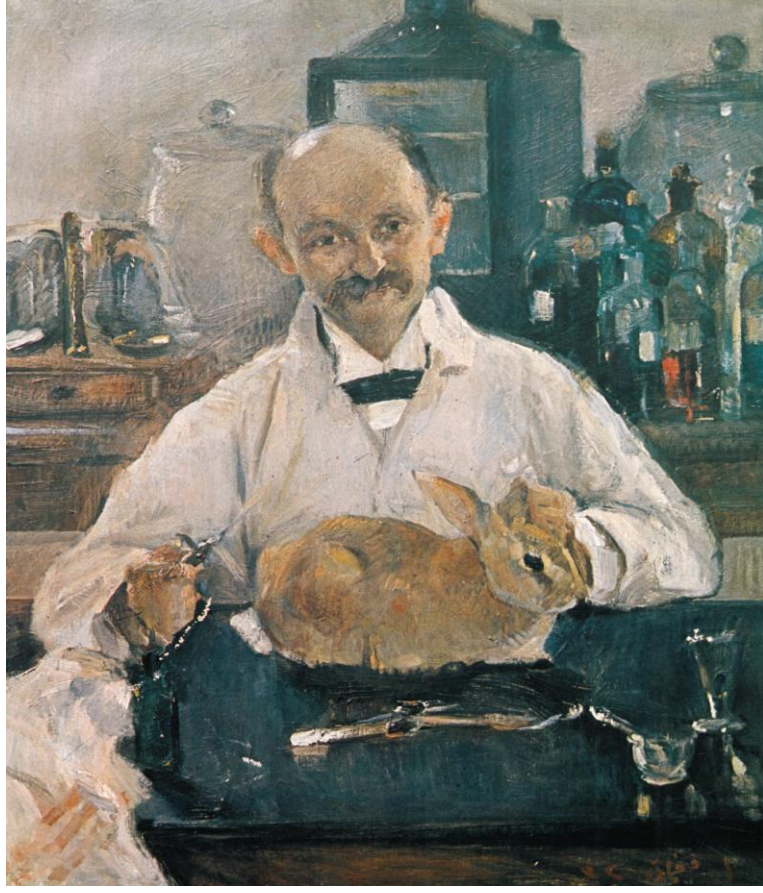
1886'da İstanbul'da doğan Feyhaman Duran'ın resme olan ilgisi Galatasaray Lisesi öğrenciliği yıllarında ortaya çıkmıştır. Galatasaray'ı bitirdiğinde bu okulda hat hocası olarak çalışmaya başlamış ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne üye olmuştur. 1910 yılında Abbas Halim Paşa tarafından Paris'e gönderildiğinde; burada Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na ve Julian Akademisi'ne devam etmiştir. Jean-Paul Laurens ve Paul Albert Laurens'in öğrencisi olan sanatçı, daha sonra 1913–14 yılları arasında Fernand Cormon'un atölyesine devam etmiştir. 1. Dünya Savaşı'nın başlaması ile yurda dönen sanatçı, 1919'da Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çalışmaya başlamış ve buradan 1951 yılında emekli olmuştur.¹¹⁹

Çallı İbrahim'in portre, görünüm, düzenleme, natürmort gibi değişik türlerde kendini denemesine karşılık, Feyhaman Duran tüm dikkat ve titizliğini insan yüzünde göstererek portre türünün öncüsü olmuştur.¹²⁰

¹¹⁸ Berk, Turanî, 1981, s.41

¹¹⁹ Giray, 2007, s.138

¹²⁰ Berk, Turani, 1981, s.30



Resim 40. Feyhaman Duran *Akil Muhtar'ın Portresi* tuval üzerine yağlıboya
73x92 cm İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi

Feyhaman Duran portrelere ağırlık veren resimlerinde kompozisyon ve anlatımının kusursuzluğuna dayanan bir anlayışa önem vermiştir.¹²¹ Birçok portresinde görülen kuruluş sağlamlığı, kuşkusuz, hat sanatına, güzel yazılara verdiği önemden gelir. Her ne kadar kimi modern Türk ressamlarında görüldüğü gibi eski yazılar onu daha soyut çizgi kombinezonlarına, klasik desen anlayışından öteye götürmemişse de, biçim nispetleri, kütle ağırlıkları bakımından doğru yolda yürümesini sağlamıştır. Galatasaraylılar Yurdu'nda açılan sergide usta bir sanatçının başarısı olarak dikkat çeken “Akil Muhtar'ın” portresi, Duran'ın ömrü boyunca uygulayacağı bir teknik manifesto sayılabilir. Bu, sağlam desen, şeffaf ve karalıktan kaçınan renk, modele benzeyiş ve empresyonizm'den nem kapmış ışık ve gölge uygunluğudur.¹²²

¹²¹ Giray, 1997, s.116

¹²² Berk, Özsegin, 1983, s.31

Gençlik dönemi portrelerinde ise yüz ifadesinin yanı sıra fiziksel görüntüye ve şapka, saç modeli gibi bir takım ayrıntılara dikkat ettiği görülür. Daha sonraki portrelerinde ise bu tür ayrıntılar portrenin öz niteliğini ön plana çıkarmak kaygısıyla kullanılmamıştır. Nitekim portrelerinin çoğu büst portredir. Tüm dikkat doğrudan doğruya başta ve yüzde toplanır. Eşi Güzin hanımın portreleri ise Duran'ın portredeki ustalığının bir simgesidir. En iyi tanıdığı kişi olan Güzin Hanım'ın portreleri etkileyici bir canlılık gösterirken, sanatçının sadece sipariş üzerine yaptığı, portre sahibini yeterince tanımadığı örneklerde zaman zaman tutuk, kişiliği tam olarak verilememiş portrelerde yaptığı görülmüştür.¹²³

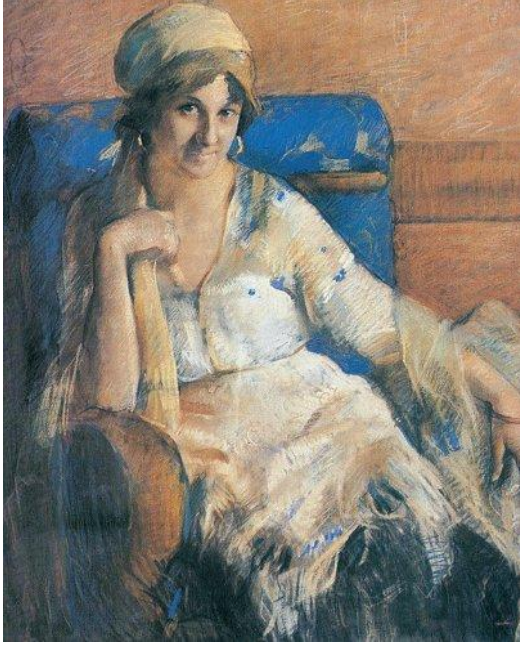
Öte yandan sanatçı yaşlandıkça porte ve figürü bir kenara bırakmış, çiçeklere ve tabiat görünümüne dönmüştür. Yazın Rumelihisarı ve Çengelköy sırtlarında oturmuş ve paleti açılmış, renkleri daha da parlamıştır.¹²⁴

Olguluk döneminde sanatçı sabırlı, dengeli ve yalın bir anlatım arayışı içerisindedir. Konular ise fazla çeşitli değildir. Tıpkı Monet'de olduğu gibi, yıl yıl, mevsim mevsim, aynı noktadan doğa görünümelerini izleyip görüntülemeye çalışmıştır. Sanatçının adada bir ahşap iskeleyi, çeşitli konumlardan, değişik zamanlarda tekrar tekrar, işlemesi bu tutumun örneklerindedir. Sanatçı Anadoluhisarı'nda da böyle bir çalışmayı konu olarak almış, bunu çeşitli boyutlarda, günün çeşitli saatlerinde ve hatta farklı üsluplarda çalışmıştır. Büyük boyutlarda çalıştığı tablolarında, daha gerçekçi bir üsluba yaklaşarak, Anadoluhisarı'nın anıtsal etkisini vurgulamış; bazı çalışmalarında ise Hisar'ı geniş fırça darbeleriyle, hacim değerleri açısından ele almıştır.¹²⁵

¹²³ İrepoğlu, 1986, s.80

¹²⁴ Berk, Özsezgin, 1983, s.31

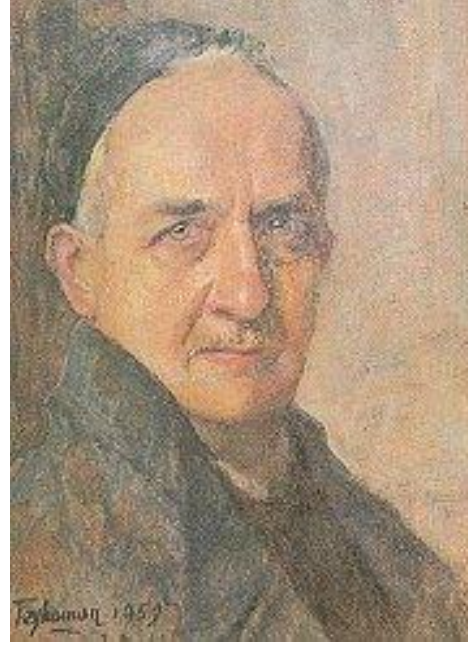
¹²⁵ İrepoğlu, 1986, s.81



Resim 41. Feyhaman Duran

Eşi Güzin Hanımın Portresi

Tuval üzerine pastel 107x87 cm antik a.ş arşivi



Resim 42. Feyhaman Duran *Otoportre*

Tuval üzerine yağlıboya 52x40

İstanbul Üniversitesi Koleksiyonu

Feyhaman Duran'ın paleti zengin ve aydınlıktır. Kendini birkaç renkle sınırlamadığı gibi, renkleri birbirine karıştırarak fazlaca bulandırmayı da tercih etmemiştir. Onun empresyonist bir ressam sayılmasının bir nedeni de saf renklere düşkünlüğü olmasıdır. Aynı zamanda teknik yönden empresyonistlere yaklaşan bir yanı da hızlı çalışan bir sanatçı olmasıydı. Sanatı yalnızca görüneni aktarma olarak anlamadığı, görünenin ardında ki anlamı kavramaya çalıştığı görülmüştür. Yıllar yılı, doğanın belli görünümünü sabırla tekrar tekrar resmetmesi, doğada hemen tükenmeyen, aranıp bulunması gereken bir anlam bulunduğunu ve sanatında ancak bu yolda yetkinleşebileceğine inandığını göstermiştir.¹²⁶

¹²⁶ İrepoğlu, 1986, s.76

3.4. NAMIK İSMAİL (1890–1935)

1890'da İstanbul'da doğan Namık İsmail, Galatasaray Lisesi'ndeki öğrenimini takiben Sanayi-i Nefise Âlisine girmiş, oradan Fransa'ya giderek Ecole Nationale des- Arts Decoratif de çalışmış ve sonra Almanya'da Güzel Sanatlar Akademisinden diplomasını almıştır. 1929'da Avrupa'dan dönüşünde Galatasaray sergisindeki eserleriyle kendini tanıtmayı başarmıştır. 1928'de maarif vekili Necati Bey'in kararıyla Güzel Sanatlar müfettişliğine ve sonra Akademi Müdürlüğüne atanmıştır.¹²⁷



Resim 43. Namık İsmail *Harman* tuval üzerine yağlıboya 165x200 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

20. yy. Türk resminin en değişken ustalarından olan Namık İsmail, dekoratif düzenlemeler, portreler ve savaş resimleri gibi pek çok değişik türde eserler vermiştir. İsmail'in sanatını Almanya ve Fransa eğitim dönemlerinin sonucuna göre

¹²⁷ Berk, Özsegin, 1983, s.39

ikiye ayırmak doğru olur. Paris dönüşü izlenimcilikten hareket etmiş, bu dönemdeki uyumlu mavilerin, yeşillerin, sarıların ve yumuşak kahve tonlarının oluşturduğu izlenimci doğa resimlerinden sonra ikinci döneminde Alman izlenimcilerinden etkilenmesiyle, kalın fırça darbelerinin parlak ve zıt renklerin egemen olduğu dışavurumcu resimler yapmıştır.¹²⁸ Resim sanatı planında, yapıtlarında, birbirinden oldukça ayrı görüş ve teknik özellikleri belirir. Kadın portrelerinde biraz yapmacıklı bir tavır, bir romantizm; görünümünde belirli bir üsluplaştırmaya yönelik bir duygunluk; “Harman” gibi başarılı düzenlemelerinde empresyonizmi hatırlatan bir parlaklık, bir renk zenginliği “Mahir Tomruk” portresi gibi figürlerinde de hayli güçlü bir desen bilgisi belirmiştir.¹²⁹

En başarılı eserleri arasında olan “Harman”da; Hayvanlar, gövdelerinin altına düşen gölgeleriyle sabana asılmışlardır. Sararmış buğdayların zemini kaplayan girift doksusu üzerinde şiddetli öğle ışıkları dolaşmaktadır. Amacı harman kavramını tanıtan çeşitlemeler yapmak değildir. Bir harman yerinde bütün bir gün boyunca sürüp giden çalışmaları doğal ve zamansal akışı içinde aşama aşama resimlemektir. Vermiş olduğu ipuçları, olayın devamlılığını çizdiği çıkış noktalarıdır. Bu bağlantıları çizmek ve izini sürmek, Namık İsmail’in düşünsel açılımlarını sergileyen önemli bir göstergedir.¹³⁰

Öte yandan Namık İsmail’in eserlerinde bir kitap ressamlığı, bir illüstrasyon ressamlığı havası vardır. Ankara’daki Ziraat Bankası girişi için yaptığı süslemeci panoda, kimi portrelerinde, çıplaklarında, kendine güvenen bir fırçanın, sağlam bir kuruluşun belirtileri görülmüştür.¹³¹

¹²⁸ Başkan, 1991, s.27

¹²⁹ Berk, Turani, 1981, s.57

¹³⁰ Giray, 1997, s.67

¹³¹ Berk, Özsezgin, 1983, s.39



Resim 44. Namık İsmail *Sedirde Uzanan Kadın* Tuval Üzerine Yağlıboya 131x80 cm
İstanbul Resim Heykel Müzesi



Resim 45. Namık İsmail *Mehtapta İstanbul ve Baykuş* Tuval Üzerine Yağlıboya 80x 100
Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Bıraktığı yapıtları incelendiğinde Namık İsmail'in belki de sanat alanında başarıyla yürüteceği yolu bulamadan öldüğü kanısına varılabilir. Klasik resim sanatının yarını uygulamalı, süslemeci yönden gelişeceği, bağısız kendine yeter niteliğinden çıkıp yaşam içinde pratik bir rolü olacağı düşüncesini sık sık tekrarlamıştır. Gerçekten “Mehtap”, “Siyahlı Kadın” portresi, “Lale Devri” gibi yapıtlarında, Namık İsmail, dekoratif yeteneğinin başarılı örneklerini vermiştir. Güzel Sanatlar Akademisi müdürlüğü döneminde Dekoratif Sanatlar bölümünün kuruluşu, onu yönetecek bilirkişilerin Fransa ve Almanya'dan getirtilişi Namık İsmail'in sanatın bu türüne verdiği önemi yeterince belirtmiştir.¹³²

3.5. HİKMET ONAT (1882–1977)

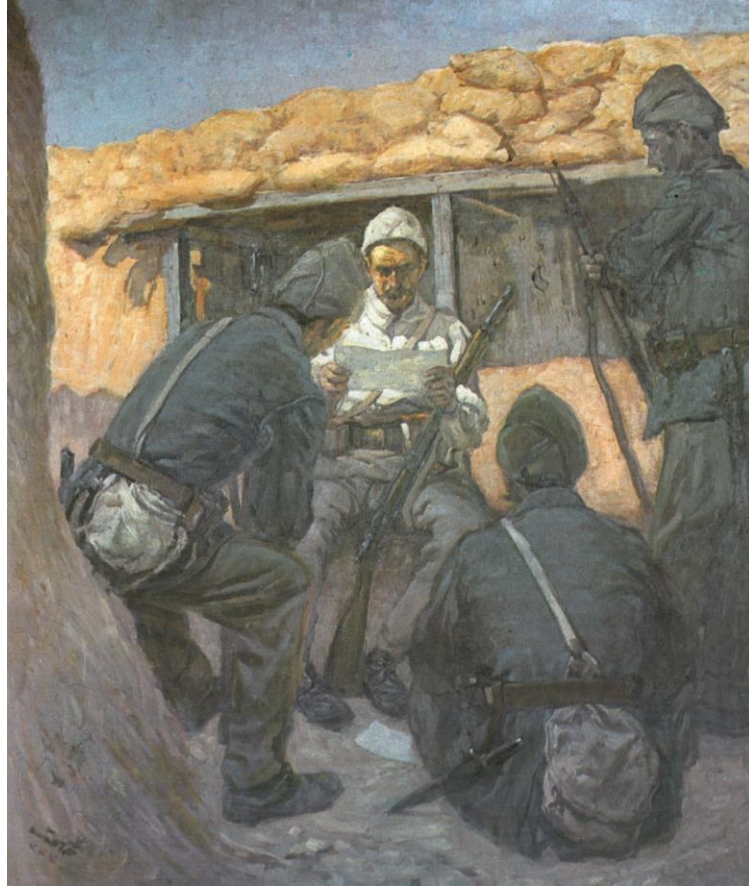
1882'de İstanbul'da doğan Hikmet Onat, Heybeli ada Deniz Harp Okulu'nu 1903 yılında bitirmiş, Bahriye'den ayrılarak İstanbul Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiştir. 1910 yılında mezun olduktan sonra Avrupa sınavını kazanarak Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde Cormon'un atölyesinde dört yıl çalışmıştır. 1. Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine yurda dönmüş ve Galatasaray Lisesi'nde öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Öğretmenliğe Güzel Sanatlar Akademisi'nde devam eden Hikmet Onat, bu göreve; 1949'da emekli oluncaya kadar devam etmiştir. İlk ve tek kişisel sergisi ölümünden kısa bir süre önce 1976'da Ankara'da düzenlenmiştir.¹³³

Doksan beş yaşına kadar yaşayan, son günlerinde bile çalışmalarını aksatmayan Hikmet Onat, elinde boya kutusu ve sehпасı ile İstanbul'un değişik semtlerinin yorulmaz portrecisi olmuştur. Onun tablolarında, Nazmi Ziya'nın ya da Avni Lifij'in şiirsel inceliği ve duygunluğu görülmez. Bu bakımdan yorum yönü onlarınkilerden güçsüz sayılabilir. Onat, şövaesini diktiği görüntü karşında, o görüntünün tümü ve ayrıntılarını hemen kapan, tuvale geçiren bir objektif olarak nitelendirebileceğimiz bir teknikle çalışmıştır.¹³⁴

¹³² Berk, Turanî, 1981, s.58

¹³³ Giray, 2007, s.156

¹³⁴ Berk, Turani, 1981, s.52



Resim 46. Hikmet Onat *Siperde Mektup Okuyan Askerler* Tuval Üzerine Yağlıboya 124x 150
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

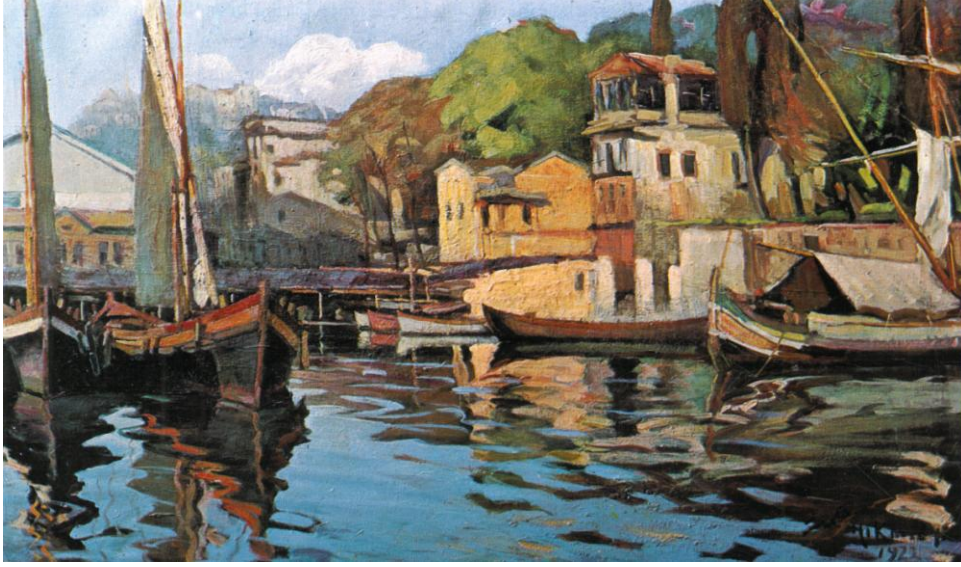
Hikmet Onat birkaç figür, 1. Dünya Savaşı ile ilgili birkaç düzenleme –“Harbe Giderken”, “Çanakkale’de Siper”, “Köyden Mektup”– hesaba katılmazsa bütün sevgisini ve gücünü peyzaj türüne, tabiat görüntülerine vermiştir.¹³⁵ 1962 tarihli Üsküdar’da sabah resmi, Onat’ın yaptığı Üsküdar sokak resimlerinden birisidir. Çift katlı ahşap evlerin açıldığı dar sokaklardan denize doğru uzanan manzara resimleri Onat’ın resimleri arasında seriler oluşturur. Bu bağlamda, aynı yıl 1962 yılında yapılmış olan Üsküdar’da sokak resimlerinin birisi Sabancı Koleksiyonu’nda¹³⁶ diğeri ise İş Bankası Koleksiyonu’nda yer almaktadır.¹³⁷ Bir parça yeri kaydırılan bakış açısı, camlarda, bitki dokusunda ya da deniz görünümünde değişen ufak ayrıntılarıyla.¹³⁸

¹³⁵ Berk, Özsezgin, 1983, s.32

¹³⁶ Giray, 1995, s.298–299

¹³⁷ Giray, 1995, s.216–217

¹³⁸ Giray, 1997, s.172



Resim 47. Hikmet Onat *Kabataş İskelesinde Mavnalar* Tuval Üzerine Yağlıboya 69x 115
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Hikmet Onat'ın son yirmi yılının içinde verdiği değişik görünürler dizisinin, zenginlik ve değişikliğine rağmen, şaşmaz bir teknik ve renk ayrımı içinde yapılmış olması bir biteviyelik etkisi uyandırır. Güneşte yeşiller bu renkte, gölgedekiler şu renkte, toprak, evler ve damlar belli renktedirler. Bir çeşit otomatizme uygun yürütülen resim işçiliği, renk uyum ve karışımları, sanatçının seçtiği tema ne olursa olsun hep belleniş bir formüle uygun olarak meydana çıkmıştır.¹³⁹ Uzun yaşamı boyunca, üslup çizgisine şaşmaz damgasını koyabilen bir sanatçı olmuştur Hikmet Onat.¹⁴⁰

Öte yandan, Türk ressamlarının öğrenim yıllarında Onat önemli bir yer tutmuştur. İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran ve Namık İsmail'in yağlıboya atölyeleri öncesinde Hikmet Onat desen atölyesinde tüm öğrencileri üst sınıfa hazırlamış, Onat'ın desen atölyesi, o yıllarda, bir baraj ve hazırlık sınıfı işlevini görmüştür. Atölye çalışmaları karşısında yapılan etütlerden Onat'da yararlanmış, desen ve yağlıboya ile çalıştığı birçok nü ve figür resmi üretmiştir. Ancak buna karşın Onat, sanat tarihine manzaraları, özellikle de İstanbul görünümüleri ile girmiştir.¹⁴¹

¹³⁹ Berk, Turani, 1981, s.54

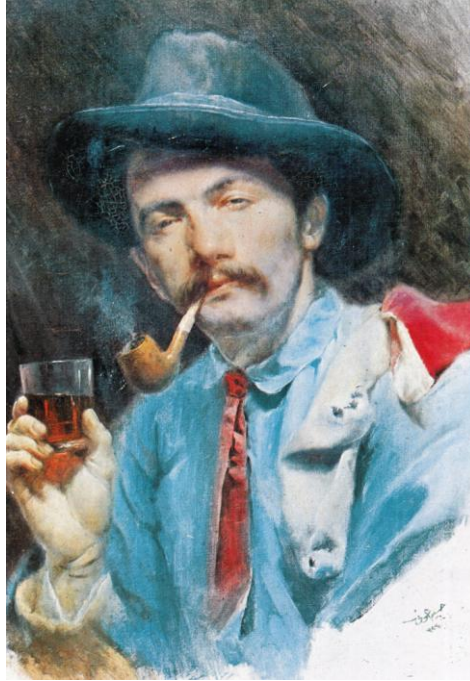
¹⁴⁰ Tansuğ, 2012, s.128

¹⁴¹ Giray, 1997, s.172

3.6. HÜSEYİN AVNİ LİFİJ (1886–1927)

Samsun'da doğan Hüseyin Avni Lifij; doğumun ardından ailesi ile birlikte İstanbul Rumelihisarı'na yerleşmiş, orta öğrenimini gördüğü yıllarda sanata olan yeteneği ortaya çıkmaya başlamıştır. Sanat öğrenimi için Sanayi-i Nefise'ye giren Lifij, başarısı sayesinde Şehzade Abdülmecid tarafından Paris'e gönderilmiş ve bir yıl kadar Cormon atölyesinde çalışmıştır. 1912'de İstanbul'a döndükten sonra, 1916'da Galatasaray Lisesi'nde açılan sergiye katılmış, ertesi yıl aynı sergide çoğunluğu İstanbul manzaralarından oluşan resimleri yer almıştır. Bir süre Şişli'deki resim atölyesinde savaş ve kahramanlık konulu resimler yapmış, 1923'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde hoca olmuştur. Sanatçının ölümünden sonra 1931'de İstanbul Alay Köşkü'nde geniş bir retrospektif sergisi düzenlenmiştir.¹⁴²

Avni Lifij değişik kişiliği, arkadaşlarına oranla çok kültürlü, uzağı görebilen, teknik gücü her eserinde beliren bir ressamdır. En verimli çağında, kırk yaşlarında ölümü birinci dönem resmimiz için bir kayıp olmuştur.¹⁴³



Resim 48. Hüseyin Avni Lifij *Otoportre* Tuval Üzerine Yağlıboya 44x65 cm İstanbul Resim Heykel Müzesi

¹⁴² Giray, 2007, s.142

¹⁴³ Berk, Özsezgin, 1983, s.34

Lifij’de renk sistemi, genellikle empresyonist buluşlara dayanır. Işıklar sarı, turuncu, kırmızı ya da kırmızımsı, gölgeli, ışısız yerler mavi, yeşilimsi, mor ama Lifij’in açık hava ressamlığında, örneğin Nazmi Ziya’da ya da Hikmet Onat’daki net, berrak görünüş yoktur. Öğleüstünün çiğ, doğrudan doğruya çarpan ışığından çok batan güneşin baygın turuncularını ve kızılığını sevmiştir.¹⁴⁴



Resim 49. Hüseyin Avni Lifij *Haliç'ten* Kâğıt Üzerine Karakalem 21x 34 cm Özel Koleksiyon

Dönemin sanatçılarından farkı, duygu zenginliği, fikirsel çalışmalara düşkünlüğü, edebiyat ve entelektüelliği olmuştur. Avni Lifij Andre Lhote’un yerinde tanımlamasıyla sanatta “kalp ve kafa” sentezini başarmış, sanat yapıtının bu iki kavramın birleşmesinden doğacağını anlamış sayılı sanat adamlarımızdandır.¹⁴⁵ Şair bir ressamdır ve eserlerinde soylu bir şiir havası vardır. Renklendirme anlayışı ise izlenimci buluşlarla kendini göstermiştir.¹⁴⁶ Aynı zamanda, sembolizme yönelen anlayışı, romantik yorumları ile Türk resminde ayrıcalıklı bir önem kazanmıştır.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Berk, Özsezgin, 1983, s.35

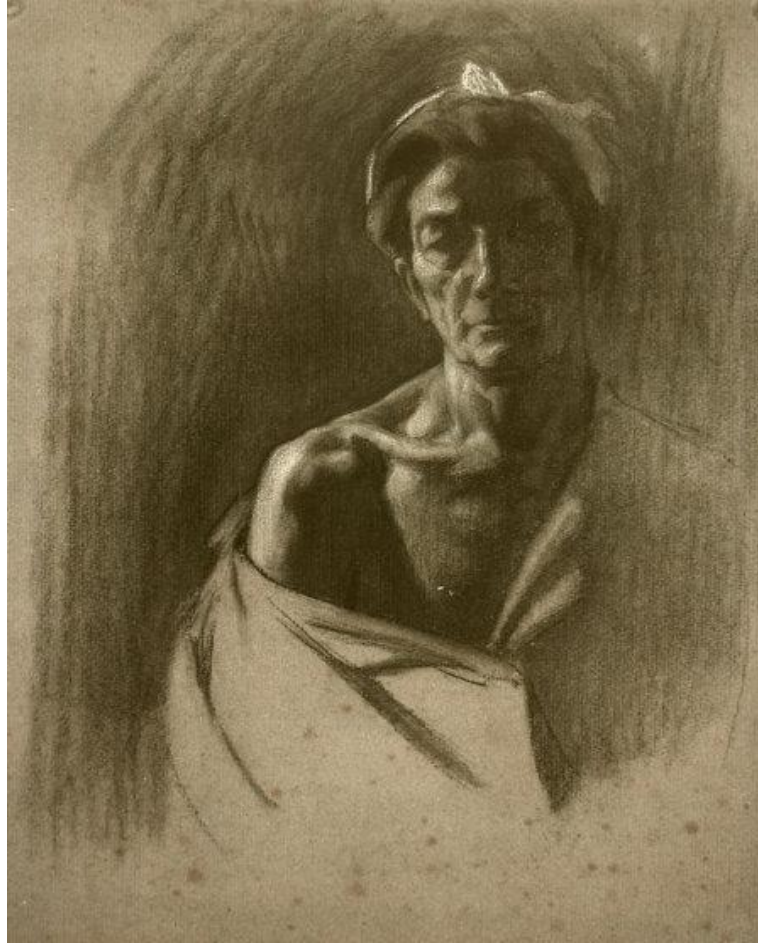
¹⁴⁵ Berk, Turani, 1981, s.44

¹⁴⁶ Başkan, 1991, s.25

¹⁴⁷ Giray, 1997, s.160

Avni Lifij'in yapıtlarındaki temanın odak noktasında insan yer almıştır. Sanatçı portre ve oto portre çalışmalarının yanı sıra alegorik ve fantastik konulu figürlü kompozisyonlar çalışmış, derin bir duygu, düşünce ve hayal gücüyle oluşturduğu yapıtlarında temayı oluşturan öğeleri sağlam bir desen ve kompozisyon anlayışıyla tuvale aktarmıştır.¹⁴⁸

Paris akademisinde çıplak model karşındaki çalışmalarından yurda dönüşünde meydana getirdiği portre desenleri -özellikle kendi portresiyle annesinden etütler-büyük çaptaki düzenlemelerine hazırlık taslakları, eski evlerden, servilerden az renklendirilmiş ya da sadece kömür ve kurşun kalemliyle çalışmaları, Avni Lifij'in usta bir desenci olarak görülmesini de sağlamıştır.¹⁴⁹



Resim 50. Hüseyin Avni Lifij *Annesinin Portresi* Kâğıt Üzerine Beyaz ve Karakalem
31x 23.8 cm Özel Koleksiyon

¹⁴⁸ Giray, 2007, s.142

¹⁴⁹ Berk- A.Turanî, 1981, s.45

SONUÇ

Sanatın tarihsel sürecine bakıldığında, kimi zaman işlevini değiştiren bazen de toplumların çağlar boyunca çeşitli ihtiyaçlarını karşılayan bir unsur olduğu görülmüştür. Sanat yalnızca kültürel yapının gelişiminden değil, bilimin ve teknolojinin ilerlemesi hatta dinin yayılmasında dahi oldukça önemli bir rol üstlenmiştir. Buna örnek olarak; okuma–yazma oranının çok düşük olduğu Ortaçağ Avrupa’sında kilise ideolojisinin yayılması amacıyla sanat, halkla kilise arasında yapılan ikonalar sayesinde bir köprü görevini üstlenmiştir. Bu gelişmeler ve gerçekler göze alındığına sanatın ve sanatçının toplumdaki önemli rolü yadsınamaz bir gerçektir.

Sanatçı olarak dünyaya gelen ve bir sanatçı olarak yaşamayı başaran ve bu erek uğruna bir ömür harcayan insanların ölümleri yok olup gitmenin dışında bir anlam taşır. Bu insanlar yaşamlarında çektikleri sıkıntıların, zorlukların ödülünü yaşamdan sonra yakalarlar. Hatta yaşam süreçlerinde kendilerine yöneltilen sivri eleştiriler yumuşak övgülere dönüşür. Yarışma ortamının acımasızlığından sıyrılan sanatçı, öznel değerleri ve bunların ürünü olan yapıtları ile toplumda var olurlar (K.Giray, 1997,s.345). Bu bağlamda Çallı Kuşağı ressamı, hayatları boyunca çalışarak, çabalayarak ve üreterek Türk resim sanatının yeni bir yön kazanmasına ve gelişimine katkı sağlama gayreti içinde olmuşlardır.

Osmanlı Türkiye’sinde ekonomik, siyasal, toplumsal ve askeri alanlarda yaşanan gelişmelere paralel olarak yoğunlaşan Batılı tarzda yaşama isteği, doğal olarak resim sanatında da yankısını bulmuştur. Çağdaş anlamda Türk resminin başlangıcı da, yağlıboya tekniğinin öğrenilerek uygulanmaya başladığı ve yaygınlık kazandığı bu Batılılaşma süreci ile birlikte düşünülmelidir. İbrahim Çallı ve kuşağının yetiştirdikleri öğrenciler, Türk resim sanatının temel taşları olan sanatçı grupları olarak karşımıza çıkmışlar, Cumhuriyet döneminin ilk ressamı olmuşlar ve Cumhuriyet tarihinin ilk sanatçı birliğini kurmuşlardır. Sanat eğitimi de bu anlamda, ulusallaşmanın da önemli temel taşlarından birini oluşturmuştur.

Cumhuriyet kavramına aynı zamanda büyük bir toplumsal değişim, bir devrim olarak bakılması gerekirse, İbrahim Çallı ve sanatçı arkadaşları ilerici bir görüş biçimine sahiptiler. Eğitim aldıkları hocalardan öğrendikleri sanat birikimleri,

yeni teknikleri Türk resminde ve eğitiminde uygulayarak, gelecek nesil sanatçılarının yetişmesine gayret göstermişlerdir. Sanatçılar bir yandan kendi kültürlerine ve yerel olgulara yer vermeye çalışırken, diğer yandan da çağdaş anlamda batıdan alınan üsluplara da yabancı kalmamaya özen gösteriyorlardı. 1. Dünya Savaşı'nın başladığı o dönemlerde halkın ihtiyacı olan morali, kendinden öncekilerin karanlık paletini temizleyerek ve aydınlık eserler vermeye başlayarak yapmışlardı. Dönemin şartları ele alındığında günümüze göre dar olan sanat ortamında, sanatçılarımız Batı'da yaşanan sanata ilişkin gelişmeleri izlemiş ve bu gelişmeleri yurda döndüklerinde kendi kültürel özellikleri, deneyimleri ve yaşam biçimleri ile sentezleyerek kendilerine ait özgün bir dil oluşturma çabası içine girmişlerdir. Fransa'ya gidip orada çağın sosyal, kültürel, sanatsal, teknolojik olaylarını yakından takip edebilme imkânı bulan 1914 Kuşağı sanatçılarının açtığı bu yoldan, daha sonraki kuşaklarda geçmiştir. Böylelikle bu sanatçılar günümüz sanat ortamının oluşmasına öncülük etmiş, kendilerinden sonra gelen yeni sanatçı ve sanatçı gruplarına farklı ufuklar açmışlardır.

Birbiri ardına gelişen bu durumlar kendini sadece resim sanatımızda değil; 1914 yılında başlayan ve empresyonist teknik olarak adlandırılan bir gelişmeyle kültürel varlığımızın diğer alanlarında da kendini göstermeye başlamıştır. Nurullah Berk ve Adnan Turani'nin de yazmış olduğu gibi *“kültürün hiçbir bölümü ötekilerden farklı değildir, ötekilerden ayrı doğmaz, gelişmez. Bir bütünün parçasıdır, fikir ve sanat gelişimlerinden olduğu kadar sönuşlerinden, yozlaşmalarından etkilenir. Bu Türkiye'nin Batı'ya yaklaştığı, onun etkisi altında kaldığı, kendi uygarlığıyla bağdaştırarak bir senteze kavuşma çabalarından beri özellikle belirlidir.”* (N.Berk- A-Turani,1981s.62) *Tanzimat dönemi boyunca süren ve Meşrutiyet'e kadar ulaşan dönemde resim sanatı bu sınırlar içinde sarayın desteği ile sağlam kökler salmayı sürdürmüş, toplumsal yapının değişiminin en gözde kanıtı ve en temel değeri olarak da kimlik kazanmıştır. Bu bağlamda, Osmanlı tarihinin son yıllarda ortaya çıkan önemli değişimler içinde, sanat dallarının gelişimi öncelikli bir önem taşır.* (K.Giray,1997,s.21). Tıpkı resim alanında olduğu gibi edebiyatta, müzikte ve mimarlıkta da yeni atılan kültürel değişimler kendini yavaş yavaş göstermeye başlamış ve Cumhuriyet Türkiye'sinin sanatsal kimliğinin oluşumunda oldukça önemli adımların atılmasına sebep olmuşlardır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına rastlayan, tekniğinde de paletindeki rengi değişimle Türk sanatında önemli bir yere sahip olan Müstakiller Cemiyeti etkinliğini sürdürdüğü bir dönemden sonra 1933'te yenilikçi anlayış D grubu ile varlığını pekiştirmiştir. Türkiye'de resim ve heykel sanatının benimsenmesini kolaylaştırmak için çalışan Müstakiller, sanatçının ekonomik özgürlüğünü savunmuş, sanatçıların maddi kaygılarını dile getirerek bu konuda çalışmalarda bulunmuştur.

II. Dünya Savaşı sonrasında tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de önemli sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler meydana gelmiş ve bu değişim resim sanatına da yansımıştır. Ülkemizde 1950'lerden itibaren yaşanan gelişmelerle birlikte 2. Dünya Savaşı'nın sona erdiği, çok partili dönemin başladığı, toplumsal ve siyasal alanda köklü değişimlerin yaşandığı bu dönemde Batı ülkeleriyle yeniden başlayan kültürel ilişkiler, sanat alanında da etkisini göstermiştir. Batı'da II. Dünya Savaşı'ndan sonra egemen olan soyut sanat akımlarının Türkiye'de tanınması ve kısa sürede benimsenmesi, bu yönde araştırmalara başlanmasında etkili olmuştur.

19. yüzyıla kadar Türk resminin genelini oluşturan, geleneksel tekniklerle yapılan, renk, mekân ve perspektif açısından üsluplaşmış betimlemeler olan duvar resimlerinin ve minyatürlerin yerini, 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde Batılı anlamda tuval resmi almıştır. Bu bağlamda Avrupa'da eğitim gören Türk ressamı söz konusu gelişmeye öncülük etmişlerdir.

Türk tarihinde Tanzimat ve Islahat reformlarıyla ortaya çıkan bilim ve sanat alanındaki gelişmeler ile başlayan ve resmiyete dökülen, modernleşme çizgisi, giderek Cumhuriyet Dönemi'nde daha radikal bir tercih haline gelerek kararlı bir şekilde devam etmiş ve günümüz çizgisine ulaşmıştır.

KAYNAKÇA

- Serullaz Maurice, (2004), *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul, Remzi Yayınları
- İstanbul, (1997), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2*, Yem Yayınevi
- Little Stephene, (2004), *İzmler, İstanbul*, Yem Yayınevi
- İstanbul, (2004), *Sanat ansiklopedisi 4*, Yem Yayınevi
- Krausse Anna, (2005), *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Almanya, Literatür Yayıncılık
- Heinrich Christop, (2006), *Monet*, İstanbul, Remzi Yayınları
- Tunalı İsmail, (2012), *Tasarım Felsefesi*, İstanbul, Yem Yayınevi
- Aktiffelsefe.org.e-dergi- Güleç Ahmet sayı-71
- Macit Gökberk (2012), *Felsefe Tarihi*, İstanbul, Remzi Yayınları
- Ernst H.Gombrich, (2004), *Sanatın Öyküsü*, İstanbul. Remzi Yayınları
- Adnan Turani, (2011), *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul, Remzi Yayınları
- Durmuş Akbulut (2011), *Türk Resminin Öncüleri*, İstanbul, Etik Yayınları
- Sezer Tansuğ (2012), *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul, Remzi Yayınları

- Seyfi Başkan,(1997), *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları
-  nder Şenyapılı,(2011), *Resimde İzlenimcilik Yılları ve İzlenimci Ressamlar*, Ankara, Odtü Yayıncılık
- Reddedilenler Salonu, Vikipedi  zg r Ansiklopedi
- Server Tanilli,(2007), *Uygarlık Tarihi*, İstanbul, Alkım Yayınevi
- Kıymet Giray,(2007), *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık  yk s *, İstanbul, Akbank
- Adnan Turani,(1984), *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Ankara, Kültür Yayınları
- Kıymet Giray(1997), *Türkiye İř Bankası Resim Koleksiyonu*, İstanbul. İř Bankası Kültür Yayınları
- Tempo, (2012), *1914 Kuşağı*, İstanbul
- Nurullah Berk, Adnan Turani, (1981). *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul, Tıglat Yayınları
- Seyfi Başkan, (1991), *19. Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları
- Nurullah Berk, Kaya  zsezgin, (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Ankara, Kültür Yayınları
- G l İrepoğlu, (1986), *Feyhaman Duran*, İstanbul, Tifdruk Yayınevi

- *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi*
<http://www.deuhyoedergi.org>
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Tarih>
- http://www.aktiffelsefe.org/index.php?option=com_content&view=article&id=376:ampirizm-empirizm&catid=38:dijital-ansiklopedi&Itemid=117
- <http://lisedefelsefe.4mg.com/unite3.htm>
- [.ht\(http://tr.wikipedia.org/wiki/S%C3%BCleyman_Seyyidtp://turkresmi.com/soru_cevap.htm\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/S%C3%BCleyman_Seyyidtp://turkresmi.com/soru_cevap.htm)
- (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Nil%C3%BCferler>)
- Yapı Kredi Yayınları,(2012), *Monet*, İstanbul
- (http://tr.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet)
- (http://tr.wikipedia.org/wiki/Osman_Hamdi_Bey)
- Oğuz Erten (2012), *Türk Plastik Sanatlarında İlkler*, İstanbul, Antik A.Ş. Kültür Yayınları
- (http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/metafor/k30.htm)
- (http://tr.wikipedia.org/wiki/Schr%C3%B6dinger'in_Kedisi)
- *(Radikal Gazetesi, 02/06/2003, Bir Zamanlar Galatasaray'da, editör Ömer Faruk Şerifoğlu, Yapı Kredi Yayınları)*
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Galatasaray_Sergileri

RESİMLER KAYNAKÇASI

- Maurice Serullaz *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi* s.9, 2004, İstanbul, Remzi Kitabevi
- Maurice Serullaz *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi* s.9, 2004, İst. Remzi Kitabevi
- Chistoph Heinrich *Monet* s.31 2006 İstanbul Remzi Kitabevi
- Chistoph Heinrich *Monet* s.31 2006 İstanbul Remzi Kitabevi
- Chistoph Heinrich *Monet* s.47 2006 İstanbul Remzi Kitabevi
- Chistoph Heinrich *Monet* s.47 2006 İstanbul Remzi Kitabevi
- Chistoph Heinrich *Monet* s.85 2006 İstanbul Remzi Kitabevi
- Editör Dürrin Tunç *Monet* s.245 2012 İstanbul Yapı Kredi Kültür Yayınları
- Chistoph Heinrich *Monet* s.91 2006 İstanbul Remzi Kitabevi
- Oğuz Erten *Türk Plastik Sanatlarında İlkler* s.11 2012 İstanbul Antik Kültür Yayınları
- Oğuz Erten *Türk Plastik Sanatlarında İlkler* s.13 2012, İstanbul, Antik Kültür Yay.
- Oğuz Erten *Türk Plastik Sanatlarında İlkler* s.14 2012, İstanbul, Antik Kültür Yay.
- Oğuz Erten *Türk Plastik Sanatlarında İlkler* s.48, 2012, İstanbul, Antik Kültür Yay.

- Nurullah Berk- Adnan Turani *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* Cilt 2 s.22 1981 İstanbul Tıglat Basımevi
- Oğuz Erten *Türk Plastik Sanatlarında İlkler* s.49 2012 İstanbul Antik A.Ş. Kültür Yayınları
- Oğuz Erten *Türk Plastik Sanatlarında İlkler* s.77 2012 İstanbul Antik A.Ş. Kültür Yayınları
- Kıymet Giray *Çallı ve Atölyesi* s.66 1997 İstanbul Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Seyfi Başkan *19. Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları* s.24 Ankara 1991 Kültür Bakanlığı
- Kıymet Giray *Çallı ve Atölyesi* s.131 1997 İstanbul Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Kıymet Giray *Çallı ve Atölyesi* s.132 1997 İstanbul Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Kıymet Giray *Çallı ve Atölyesi* s.125 1997 İstanbul Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Nurullah Berk- Adnan Turani *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* Cilt 2 s.41 1981 İstanbul Tıglat Basımevi
- Nurullah Berk- Adnan Turani *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* Cilt 2 s.36 1981 İstanbul Tıglat Basımevi
- Nurullah Berk-Adnan Turani *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* Cilt 2 s.56 1981 İstanbul Tıglat Basımevi

- Nurullah Berk-Adnan Turani *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* Cilt 2 s.60 1981
İstanbul Tıglat Basımevi
- Nurullah Berk-Adnan Turani *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* Cilt 2 s.61 1981
İstanbul Tıglat Basımevi
- Nurullah Berk-Adnan Turani *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* Cilt 2 s.55 1981
İstanbul Tıglat Basımevi
- Nurullah Berk-Adnan Turani *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* Cilt 2 s.57 1981
İstanbul Tıglat Basımevi
- Nurullah Berk-Adnan Turani *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* Cilt 2 s.51 1981
İstanbul Tıglat Basımevi

İNTERNET KAYNAKLARI

- http://tr.wikipedia.org/wiki/dosya:georges_seurat_004.jpg
- http://tr.wikipedia.org/wiki/dosya:claudmonet,_impression,_soleil_levant,_1872.jpg
- http://tr.wikipedia.org/wiki/dosya:urteil_des_paris.jpg
- http://tr.wikipedia.org/wiki/dosya:schrodingers_cat.svg
- http://tr.wikipedia.org/wiki/ibrahim_çallı
- [http://tr.wikipedia.org/wiki/dosya:göksu%27da_gezinti_\(nazmi_ziya_güran\).jpg](http://tr.wikipedia.org/wiki/dosya:göksu%27da_gezinti_(nazmi_ziya_güran).jpg)
- <http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0404.asp>
- <http://www.avnilifij.com/desen-017.html>
- <http://www.avnilifij.com/desen-024.html>
- <http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=780>

ÖZGEÇMİŞ

1982 yılında İstanbul'da doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini Özel Evrim İtalyan Lisesi'nde tamamladı.

2004 yılında Ertuğrul Ateş ile bir yıl boyunca Galeri Artist'te çalıştı.

2005 yılında Tunca Subaşı, Guido Cassertto ile birlikte Şeker Pera Atölyesi'nde sanat eğitimine devam etti. Aynı yıl Resul Aytemür ile Akademililer Sanat Merkezi'nde çalıştı.

2007 yılında Metin Telçeker Atölyesi, Atölye Mart'ta çalıştı.

2011 yılında Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünden mezun oldu.

2012 yılında Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat dalında Yüksek Lisans eğitimine başladı. Halen yüksek lisans eğitimini sürdürmektedir.

KARMA SERGİLER

2008 Beykent Üniversitesi Karma Resim Sergisi.

2009 Beykent Üniversitesi Karma Resim Sergisi.

2010 Beykent Üniversitesi Karma Resim Sergisi.

DUVAR RESMİ ÇALIŞMASI

2010 Ayazağa Rehabilitasyon Merkezi Sosyal Sorumluluk Projesi.

GRUP SERGİLER

2012 "Zamanın İzleği, Bedenin Sırrı" Okan Sanat Galerisi, İstanbul