

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

AT İMGESİNİN PLASTİK ÇÖZÜMLEMESİ:

ŞİŞLİ ATÖLYESİ ÖRNEĞİ

SALİH AĞAROĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. SEMİH BÜYÜKKOL

ANTALYA – 2019

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

AT İMGESİNİN PLASTİK ÇÖZÜMLEMESİ:
ŞİŞLİ ATÖLYESİ ÖRNEĞİ

SALİH AĞAROĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. SEMİH BÜYÜKKOL

ANTALYA - 2019



T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

...../...../.....

Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Salih AĞAROĞLU

İmzası

Önsöz/Teşekkür

Bu tez çalışmasında, “At İmgesinin Plastik Çözümlemesi: Şişli Atölyesi Örneği” başlığı ile Şişli Atölyesinde oluşturulmuş resimlerdeki at imgeleri ele alınmıştır. Bu konu kapsamında at imgesinin resim sanatında kompozisyona olan katkıları araştırmanın amacı olmuştur. Araştırılan konu ile ilişkili resimler üreten bir sanatçı seçkisi oluşturulmuş, Şişli Atölyesinin yapıtlarında at imgeleri tespit edilip biçimsel ve bağlamsal eleştiri çerçevesinde plastik çözümlerinin yapılması amaçlanmıştır.

Tezimi hazırladığım süreç boyunca değerli bilgi ve deneyimini, doğru yönlendirmeleriyle bana yardımcı olan danışmanım Sayın Doç. Dr. Semih Büyükkol’a tez sürecince kıymetli fikirleriyle ve duyarlılığıyla bana destek olan Dr. Öğr. Ü. Özcan Özkarakoç’a, Dr. Öğr. Ü. Umut Kayapınar’a ve Dr. Öğr. Ü. Ilgaz Topçuoğlu’na, desteğini, sevgisini, varlığını hayatımın her anında hissettiğim kıymetli Yasemin Kayabaşı’na, tez konumun oluşturulma sürecinde netleşmesine vesile olan dostum Tuğba Yılmaz’a, tez yazılma sürecinde desteklerini esirgemeyen arkadaşım Özgür Manici’ ye sonsuz teşekkürlerimi borç bilirim.



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Salih AĞAROĞLU
	Numarası	20165307014
	Anasanat Dalı	Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı
	Danışmanı	Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL
Tezin Adı		At İmgesinin Plastik Çözümü: Şişli Atölyesi Örneği

ÖZET

At, ihtiyaç-yarar ilkesi neticesinde insanoğlu tarafından evcilleştirildiğinden beri yaşamın her evresini sırtlanmış bir yaratının serüvenidir. Çağlar boyu insanla süregelen yolculuğu, imge olarak ata yücelmiş bir kutsiyet bahşetmiştir.

Dış dünyada etkileşimde bulunulan her at nesnenin algılanışı, imgeye dönüştürülme süreci ve yeniden üretilmesi her toplumda zamana göre farklılıklar göstermiştir. Her kültür kendi sanatını, her sanatçı da o kültürün imgelerini görünür kılmıştır. Sanatçı bu bahaneyle kendi düşünsel yapısını, sanat anlayışını görünür kıldığı imgelere yansıtmıştır. Bu yaklaşımın neticesinde karşılaşılan her at imgesi sanatçının yönlendirdiği ölçüde yaşamsal deneyim sunabileceği gibi izleyicinin kendisi de öznel bakışıyla bağlamsal özgürlük alanı yaratmıştır. İzleyicisi at imgesiyle karşılaştığı an nasıl bir süreç başlamıştır? O zaman at imgesi bize ne anlatmaktadır?

Sanat eserinde at imgesi, izleyicisiyle kavuştuğu an nasıl deneyimler yaşama fırsatı sunmuştur? İmgenin doğasında olan biçim ve bağlam sınırsızlığı karşısında, izleyici nasıl yaklaşım sergilemiştir? At imgesi hangi kavramlarla özdeşleşmiştir? Sanatçı, imgelem yetisini kullanarak at imgesini nasıl görünür kılmıştır?

Bu tez çalışmasında, “At İmgesinin Plastik Çözümlemesi: Şişli Atölyesi Örneği” başlığı ile Şişli Atölyesinde oluşturulmuş resimlerdeki at imgeleri ele alınmıştır. Bu konu kapsamında at imgesinin resim sanatında kompozisyona olan katkıları araştırmanın amacı olmuştur. Araştırılan konu ile ilişkili resimler üreten bir sanatçı seçkisi oluşturulmuş, Şişli Atölyesinin yapıtlarında at imgeleri tespit edilip biçimsel ve bağlamsal eleştiri çerçevesinde plastik çözümlerinin yapılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: At İmgesi, Türk Resim Sanatı, Şişli Atölyesi,



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	Salih AĞAROĞLU
	Number	20165307014
	Department	Art, And Design Major Art
	Advisor	Doç. Dr. Semih Büyükkol
Thesis Name		Plastic Analysis of Horse Image: Şişli Studio Example

SUMMARY

The horse is the adventure of a god, who has stalked every phase of life since it was tamed by man as a result of the need-benefit principle. The ongoing journey of the horse through the ages has granted a sacred blessing on the horse.

The perception of each horse object interacted in the external world, the process of transformation into image and its reproduction showed differences in time in every society. Each culture makes its art and artist visible with the images of that culture. With this excuse, the artist has reflected his / her thought structure and the concept of art into visible images. As a result of this approach, each horse's image encountered student create vital experience to the extent guided by the artist, and the viewer himself has created contextual freedom with his subjective perspective. So what did the horse image tell us? How did the process start when the viewer came across the horse image?

In his work of art, has the horse image presented us with the opportunity to experience how he got to the moment when he got together with his audience? In the face of the infinite nature of form and context, how did the audience approach? With which concepts does the horse image become identify with? How did the artist make the image of the horse using the image?

In this thesis, 'Plastic Analysis of Horse Image: Şişli Studio Example' with the image of horse in the paintings created in Şişli Workshop were approached. The aim of this study was to investigate the contribution of horse image to the art of painting. A selection of artists was produced that produced the pictures related to the subject being researched, and the images of horse in the works of Şişli Studio were determined and plastic analyzes were made in the frame of formal and contextual criticism.

Keywords: Horse Image, Turkish Painting Art, Şişli Studio

Resim Listesi

Resim-1: Azerbaycan'ın Nahçıvan Bölgesinde Bulunmuş At Biçiminde Mezar Taşı XVII. Yüzyıl	8
Resim -2: Luigi Acquarone, Kağıthane' de Cirit, Yağlıboya,65,5 x 120 Cm, 1891	11
Resim -3: Levni, Bir Süvari	18
Resim -4: Sultan Abdülaziz, Eskiz-1, Eskizlerden Tablolara Resim Sergisi.....	21
Resim -5: Stanislav Von Chelebowsky'nin Aynı Eskizden Oluşturduğu "Tablo-I".....	22
Resim -6: Sultan Abdülaziz'in, Polonyalı Ressam Chlebowsky'ye Sipariş Ettiği Tablolar İçin Yaptığı Eskiz-II.	23
Resim -7: Stanis Laus Chlebowsky, Sultan Abdülaziz'in Eskiz-II'den Yapılmış Tablosu. .	22
Resim -8: Jacques-Louis David, Alpleri Geçen Napolyon (1), 1801, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 261 X 221 Cm, Malmaison Şatosu Müzesi Koleksiyonu	24
Resim -9: Antonie- Jean Gross (1771-1835), Of Aboukir, 25 Temmuz, 1799, (1806), 578 × 968 Cm, Palace Of Versailles.	25
Resim -10: Eugène Delacroix, Giaour Ve Hasan İle Mücadele, 1835, 74 × 60 Cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Paris Küçük Saray Güzel Sanatlar Müzesi, Dutuit Koleksiyonu.	26
Resim - 11: Eugene Delacroix, Sardanapalus'un Ölümü, 1827, Tuval Üzerine Yağlıboya. 26	
Resim -12: Hasan Rıza- Eğri Zaferi, , Tuval Üzerine Yağlıboya.	31
Resim -13: Hasan Rıza-Viyana Kuşatması- 312x188 Cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.	32
Resim -14: Hasan Rıza, İstanbul'un Kuşatılmasında Fatih Sultan Mehmet'in Topkapı'dan İstanbul'a Girişi, 1898-75x 52 Cm Eskiz.	33
Resim -15: Hasan Rıza-1898-İstanbul'un Kuşatılmasında Fatih Sultan Mehmet'in Topkapı'dan İstanbul'a Girişi-75x 52 Cm Tuval Üzerine Yağlıboya.	33
Resim -16: Veliht Abdülmecit Efendi'nin Şişli Atölyesi'ni Ziyareti, 1917.	37
Resim -17: Veliht Abdülmecit Efendi'nin Şişli Atölyesi'ni Ziyareti, 1917, Şişli Atölyesi, Soldan Sağa Doğru: Mehmet Ruhi Arel, Ali Cemal, Abdülmecit Efendi, Namık İsmail, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Sami Yetik, Ali Sami Boyar Ve Asker Üniformalı Modeller. 37	
Resim -18: Doğu Cephesi'nden Dönüş (Osmanlı – Rus Savaşı), Sami Yetik, 282 x 180 Cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1917,	40
Resim -19: Yetik Sami, Yunan Topçularına Baskın, 340 x 190 Cm.	41

Resim -20: Sami Yetik, Süvariler, 105x51,5 Cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1913, Kemal Erhan Koleksiyon.	42
Resim -21: Ali Cemal, Biraz Su/Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri, Tuval Üzerine Yağlıboya.	43
Resim -22: Ali Cemal, Süvari Çalışması, Tuval Üzerine Yağlıboya.	44
Resim -23: Ali Cemal, Türk Süvarisi, Tuval Üzerine Yağlıboya.	44
Resim -24: Ali Cemal, Yalak Yanında Atlılar, 1917'ler, 41×33 Cm, Tuval Üzerine Yağlı boya.	45
Resim -25: Çallı İbrahim, Zeybekler, (1917'ler), 118 × 154 Cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.	46
Resim 26: Çallı İbrahim, Yaralı Asker, 1917.193 × 81 Cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.	47
Resim -27: Çallı İbrahim, Türk Topçuları Topçu Mevzi Alırken, 1917, 180 × 270 Cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.	48
Resim -28: Ali Sami Boyar, Borazancı, (1916-17'ler), 60 x 100 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya	49
Resim -29: Namık İsmail, Girdab-I Zafer, 1917.106 × 137 Cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.	50
Resim -30: Salih Ağaroğlu, Kilyos, 2012, 70 x 100 cm, t.ü.k.t.	52
Resim -31: Salih Ağaroğlu, Kutsiyet, 2015, 130 x 170 cm, t.ü.k.t.	53
Resim -32: Salih Ağaroğlu, İğdiş, 2016, 120 x 156 cm, t.ü. k.t.	54
Resim -33: Salih Ağaroğlu, Hengame, 2016, 120 x 156 cm, t.ü. k.t.	55
Resim -34: Salih Ağaroğlu, Şahlanan Süvari, 2017, 120 x 156 cm, t.ü.k.t.	56
Resim -35: Salih Ağaroğlu, Ritüel, 2018, 90 x 110 cm, t.ü. k.t.	57
Resim- 36: Salih Ağaroğlu, Yılkı-1, 2018, 40 x 40 cm, t.ü.k.t.	58
Resim -37: Salih Ağaroğlu, Yılkı-2, 2018, 35 x 40 cm, t.ü.k.t.	59
Resim -38: Salih Ağaroğlu, İsimsiz, 2018, 40 x 40 cm, t.ü.k.t.	60
Resim -39: Salih Ağaroğlu, İsimsiz, 2018, 40 x 40 cm, t.ü.k.t.	60

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası	i
Tez Kabul Formu	ii
Önsöz/Teşekkür	iii
Özet	iv
Summary	v
Resim Listesi	vii
Giriş	1
BİRİNCİ BÖLÜM: PROBLEM/ KURAMSAL ÇERÇEVE	
1.1. At İmgesinin Tarihsel Değişim ve Dönüşümüne Genel Bir Bakış	5
1.2. Sosyo-Ekonomik Alanda Kültürel Kimlik Olarak At İmgesi	7
1.3. At İmgesi	12
İKİNCİ BÖLÜM: BATILI ANLAMDA TÜRK RESMİNİN, ŞİŞLİ ATÖLYESİ DÖNEMINE KADAR KI GELİŞİMİ	
2.1. Cumhuriyet Öncesi Türk Resminde At İmgesine Genel Bir Bakış	16
2.2. Osmalı Ressamlar Cemiyetinde 1914 Kuşağı	33
2.2.1. Şişli Atölyesi	35
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: PLASTİK ÇÖZÜMLEMELER	
3.1. ŞİŞLİ ATÖLYESİ RESİMLERİNDE AT İMGESİ VIYANA KATALOĞU	
3.1.1 Sami Yetik (1878–1945)	40
3.1.2. Ali Cemal(1881-1939)	43
3.1.3. İbrahim Çallı (1882–1960)	46
3.1.4. Ali Sami Boyar (1880-)	49
3.1.5. Namık İsmail (1890- 1935)	50

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1. Kilyos	52
4.2. Kutsiyet.....	53
4.3. İğdiş.....	54
4.4. Hengame.....	55
4.5. Şahlanan Süvari.....	56
4.6. Ritüel	57
4.7. Yılkı-1	58
4.8 Yılkı-2.....	59
4.9. İsimsiz.....	60
4.10. İsimsiz.....	60
Sonuç	61
Kaynakça	66
Özgeçmiş	70

GİRİŞ

At, ihtiyaç-yarar ilkesi neticesinde insanoğlu tarafından ehlileştirildiğinden beri yaşamın her evresini sırtlanmış bir yaratının serüvenidir. Çağlar boyu insanla süregelen yolculuğu, imge olarak ata yücelmiş bir kutsiyet bahşetmiştir. Nerdeyse bütün toplumlarda, sosyo-ekonomik alanda ve kültürel olguda oluşan değışimler, o toplumun sanatında da etkili olmuştur. Her sanatçının, yaşamış olduğu döneme tanıklık ederek, üslubunu döneminin gerektirdiği biçimde oluşturduğu söylenebilir.

At imgesinin yapıt olarak ortaya koyma eylemi, onun özdeşleştii kavramlardan yola çıkılarak nesnel imge ile zihinsel imgelerin birlikte etkileşime girmesiyle bir temsil oluşturma sürecidir. Tarihin seyrinde bir imgenin ele alınış metodu o dönemin temsil ilkeleri çerçevesinde oluşturulabilir. Bu ilkeler, desen, renk, ışık-gölge gibi plastik çözümlemesi olduğu kadar kompozisyonun, içeriği, figürlerin duruş açıları da ifade türünde etkindir.

Çalışmamızın amacı; Türk resim sanatında ayrı bir yeri olan Şişli Atölyesinde yapılmış milli mücadele temalı resimlerdeki “At” imgelerini irdelemektir. Bu tezin hazırlanma nedenine yön veren atlar ve atların yaşanmışlıkları ile biriken kültürel imgeleri, gözlemlemektir.

Geçmişten günümüze süregelen Türk kültüründe At imgesinin etkisi hakkında fikir vermek ve atın sanatçılara ilham olma nedenini cevaplayabilmektir. Toplanan veriler neticesinde at imgesi kavramını somutlaştırmak bu çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır. Özellikle oluşmaya yeni başlayan Türk resmi kavramının 19. yüzyıl batılılaşma hareketlerinin şişli atölyesinde at imgesine nasıl yansıdığına dair bir “farkındalık oluşturmayı” amaçlamaktadır.

Bu çalışmada atın Türk Resminin batılılaşma sürecinden Şişli Atölyesine hangi ressamlar tarafından hangi anlamda ve hangi bağlamlarda kullanıldığının tespiti için çalışılacaktır.

Cumhuriyet öncesi Türk resminde at imgesi üzerinden inceleme yapılarak, Türk kültür hayatında atın önemi ve faydası düşünülerek, at olgusunun Türk resmindeki yerini belgelemektir. At imgelerin nasıl bir süreçten geçtiği ve ne şekilde varlık bulunduğunun tespiti, atı imgesel açıdan işleyen ressamların at figürü bulunan resimlerinde, at

imgesinin ifade gücünden ne şekilde yararlanıldığı açıklığa kavuşturulması, plastik unsurlar açısından ele alarak biçimsel eleştiri analizleri yapıp bağlamlarına değinilerek irdelenmek bu araştırmanın amacını oluşturmuştur.

Bu araştırma, At ile insanın birbirlerini tamamlayan unsur olarak tarihsel süreç içerisinde nasıl imgesel temsillere dönüştüğünün saptanması ve at resimleri yapmak isteyen sanatçılar için ayrıca bir önemli bir referans olması amaçlanmıştır.

Türk toplumunda atın; ekonomik, siyasi ve sosyokültürel hayattaki önem arz eden etkin rolünü hayatın her alanında kendine bir ifade biçimine bürünerek mesafe, başarı, galibiyet, yolculuk, kahramanlık, zenginlik, statü, güç, iktidar gibi kavramlar ile özdeşleşmiştir. Atlı göçebe kültürünün varlığının belirlenmesi Atın imge olarak, resim sanatında geçmişten bu yana hangi dönemlerde ne şekliyle var olduğuna açıklık getirilmesi, Atın sanat yapıtında kompozisyona olan katkısının tespiti, çalışmanın önemini vurgulamaktadır.

Türk resim sanatının önemli bir yere sahip olan Şişli Atölyesi hakkında literatür taraması yapılmıştır. Bu süreç zarfında Şişli atölyesinde oluşturulmuş resimlerin önemine dair, çeşitli kaynaklar bulunmuştur. Ancak yapılan Literatür taramasında at imgesine dair düzenli bir kaynağa rastlanılamamıştır. Literatürdeki bu kavrama ait boşluk başta olmak üzere at imgesiyle alakalı düzenli verilerin bulunduğu bir kaynağa ihtiyaç olması nedeni ile bu araştırmanın yapılmasına gerek duyulmuştur.

Bu yüksek lisans tezi çalışmasında, Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesinin yapıtlarında at imgeleri tespit edilip biçimsel ve bağlamsal eleştiri çerçevesinde plastik çözümlerinin yapılması amaçlanmıştır. At imgesi, tarihsel değişim ve dönüşümleri ile tespit edilip sanatsal temsilleri irdelenmiştir. Bu konuda, yazılı ve görsel kaynakların yetersizliği, savaş şartlarının oluşturduğu nedenlerle günümüze kadar ulaşamamış eserlerin olması nedeniyle bazı resimler araştırmamıza dâhil edilememiştir. Bu nedenle Ahmet Kamil Gören'in oluşturduğu, Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi kataloğunda yer alan resimler referans alınmıştır. Türk resim sanatında Şişli Atölyesinin milli mücadele ruhunu belgelemesi ile ilgili toplumsal bilincin giderek canlanması, konu ile ilgili

akademik ve sanatsal faaliyetlerin artışıyla bir farkındalık oluşturmak araştırmamız için önem arz etmektedir.

Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden genel tarama modeli kullanılarak niteliksel bir yaklaşım çerçevesinde alan-yazına dayalı tarihsel/betimsel bir çalışmadır.

Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir (Karasar, 2004: 77-79).

Araştırma, literatürün taranmasıyla hazırlanmış olup, resim kataloglarını biçimsel eleştiri bağlamında irdeleyerek pratik bilgilerin teoriye dönüştürülmesini hedefleyen betimsel bir nitelik taşımaktadır.

Araştırmada öncelikle; at ile imge kavramı buluşturacak ilgili veriler toplanmıştır. Toplanan verilerin araştırma konusuna göre ayrımı yapılması, bir bütünlük oluşturacak şekilde teorik kısmı oluşturulmuştur. Teoriye destekleyecek görsel veriler toplanarak araştırma içerisine dahil edilmiştir. Daha sonra sorunla ilgili çıkarımlarda bulunarak ve elde edilen bu bulgular eleştirel ve analitik bir çerçeveye oturtulmuştur. Materyal olarak, konu üzerine literatürdeki bilimsel kitaplar ve makaleler, çeşitli kuruluşların yayınları, sanatçıların biyografisi, yapılmış olan sanat araştırmaları, internet siteleri ve arşivleri incelenmiştir

Dış dünyada etkileşimde bulunulan her nesnenin algılanışı, imgeye dönüştürülme süreci ve yeniden üretilmesi her toplumda zamana göre farklılıklar göstermektedir. Her kültürün sanatçıları da onun imgelerini görünür kılmıştır. Sanatçı bu bahaneyle kendi düşünsel yapısını, sanat anlayışını görünür kıldığı imgelere yansıtmıştır. Bu yaklaşımın neticesinde karşılaşılan her at imgesi sanatçının yönlendirdiği ölçüde yaşamsal deneyim sunabileceği gibi izleyicinin kendisi de öznel bakışıyla bağlamsal özgürlük alanı yaratmıştır. O zaman at imgesi bize ne anlatmıştır? İzleyicisi at imgesiyle karşılaştığı an nasıl bir süreç başlamıştır?

Sanat eserinde at imgesi, izleyicisiyle kavuştuğu an nasıl deneyimler yaşama fırsatı sunmuştur? İmgenin doğasında olan biçim ve bağlam sınırsızlığı karşısında, izleyici nasıl

yaklaşım sergilemiştir? At imgesi hangi kavramlarla özdeşleşmiştir? Sanatçı, imgelem yetisini kullanarak at imgesini nasıl görünür kılmıştır?

Bu sorularla yaşanan süreç sanatçıyı yeni imgeler oluşturmaya zorlar. Türk toplumunun hafızasında önemli bir yer edinen at imgesi, medeniyet dairesinin şekillenmesinde üstlendiği roller ve kendi tabiatından gelen marifetleri ile şişli atölyesi resimlerinde de imgesel yolculuğunu sürdürmüştür. Atla ilgili içerik bakımından zengin ve farklı üslup yorumlarıyla pentür de yeni ifade nüansları tespit edilmeye çalışılmıştır. Diğer taraftan atın yer aldığı resimlerde savaşlarda oynadığı rol ile özdeşleştiği kavramların zenginliği ile araştırmamızda odak haline gelmektedir.

“At İmgesi”, 1. Bölümde, Atın imge olarak, Türk Resminde geçmişten bu yana tarihin seyir noktalarında, ne şekilde var olduğunu, mevcut imge tanımları ve bu konudaki görüşler ile ilişkilendirerek ele alınmış açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır. 2.Bölümde, “Cumhuriyet Öncesi Türk resminde At İmgesine Genel Bir Bakış” başlığıyla batılılaşma ile değişip dönüşmeye başlayan siyasal yapının resim sanatına dönük faaliyetleri at imgesi üzerinden incelenmiştir. Araştırmamızın esasına teşkil eden 3. Bölüm “Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi kataloğuna bağlı olarak kurgulandığı üzere, biçimsel eleştirileri ile oluşan bağlamların plastik analizleri yapılmıştır. 4. Bölümde ise araştırma kapsamında üretilmiş resimler yer almaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM: PROBLEM/ KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. At İmgisinin Tarihsel Değişim ve Dönüşümüne Genel Bir Bakış

At hemen hemen tarih sahnesinde savaşlarıyla beliren bütün Türk toplumlarının kültürlerinde yer alan kutsiyeti her daim korunan yücelmiş bir varlıktır.

"At, yük çekme, yarış veya taşıma gibi hizmetlerde kullanılan tek tırnaklı ve omurgalı hayvandır. Genellikle küçük başlı ve kısa kulaklı, yelesindeki ve kuyruğundaki kılları ise uzun; vücudunu örten değişik tonları bir arada barındıran tüyleri ile doru, kır, yağız al ve kula adı verilen donlara da (türlere) sahiptir." (Çınar, 1991: 13). Atın Türk toplumu ile serüveni konar – göçer yaşam standartlarının getirdiği, insanın, yük ve eşyalarının bir yerden başka bir yere taşınmasını problem edinmesiyle başlamıştır. Bu yaklaşım neticesinde at, göçebe yaşam süren bir toplumda, onları başka diyarları yeni yurtlar edinmelerini sağlayan önemli bir vasıta olmuştur.

Göçebe yaşam tarzında hayatta kalmayı sürdürebilmek için, sistemli ve planlı bir şekilde hareket etmek gerekmektedir. İnsan kendi gibi atı da bu sisteme adapte etmek için, atın fiziksel yeteneklerini gözlemlemiş, manevra yeteneğini, yıldırım hızıyla delip geçme kabiliyeti tespit edilmiştir. Onu fiziksel becerileri doğrultusunda eğitmeye başlanmış ve ortaya atlı binicilik kavramını ortaya çıkartılmıştır. Bu yaklaşım çerçevesinde ele alındığında insan ile at, uyum içinde bütünleşerek, birlikte hayat mücadeleleri verilmiş, diğer kavimlerle savaşılmış, suratları ve savaş becerilerinin getirdiği sonuçlar neticesinde onlara üstün gelinmiş yeni yurtlar edinilmiştir. Bu yaşam başarısını Dede Korkut hikâyelerinde; 'at işler, er övünür' atasözüyle ifade edilmiştir.

Bozkır yaşam şartlarının getirdiği zorunluluklara bakıldığında, at olmadan bu mesafeleri aşmak pek mümkün değildi. Süreç boyunca elde edilen bu yaşanmışlıklar kültürleri yaratmıştır. Türk kültüründe de konar – göçer bir yaşam şartlarının getirdiği bir sonuç olarak at, yalnızca binek olarak değil, zamanının içecek, yiyecek ve giyecek kaynağı olmakla beraber aynı zamanda vazgeçilmez savaş aracıydı (Çınar, 1993: 1). Böyle bir mantıkta kullanım şekli, yerleşik yaşam süren topluluklarda bu şekilde mevcut değildir. Onlarda at, gündelik hayat içinde yer almakta olup daha çok böyle toplumların mitolojik eserlerinde böyle bir yaklaşım sezilmektedir.

Konar-göçer yaşam tarzı süren kültürlerde belirtilmesi gerekli mühim bir kıstas, eski Yunanlıların kültürlerindeki gibi at yalnızca bir mitolojik karakterden ibaret

kalmayıp, bozkırlıların devlet ve cemiyetinin kurmasında aynı zamanda gelişim göstermesinde etkin bir rol edinmesidir. Böylelikle, göçebe Türk toplulukların yaşamlarında at üzerine özel, duygusal bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bu duygusal yaklaşım çerçevesinde ele alındığında at, göçler ve savaşlardaki etkin rolü ile göçebe hayatın her alanında kendine bir ifade biçimine bürünerek mesafe, başarı, galibiyet, yolculuk, kahramanlık, zenginlik, statü, güç, iktidar gibi kavramlar ile özdeşleşerek bir atlı göçebe kültürünün varlığı oluşmuştur. At, Türk toplumunda kültürel bir varlık olarak ehemmiyetini Prof. Dr. Şükrü Elçin; “Türk kültür ve medeniyetinin muhtelif devirlerinde bütün canlılığı ile yaşadığını gördüğümüz atın, halk muhayyilesinde birtakım efsaneler doğurması gayet tabiidir. Türk muhayyilesinde at, konuşması, düşünmesi, tehlikeyi sezip haber vermesi, sadakati, sevgisi, tenkit kabiliyeti, şefkat ve vefası ile insansı vasıflar yüklenmiştir.” şeklinde açıklamaktadır (Aktaran: Kalenderoğlu, 2015: 98).

Türk kültüründe önemli bir yer edinen at, medeniyetin şekillenmesinde üstlendiği roller ve kendi tabiatından gelen marifetleri hasebiyle şişli atölyesi resimlerinde de konu olmuş, atla ilgili içerik bakımından zengin ve farklı üslup yorumlarıyla pentür de yeni ifade nüansları yakalanmaya çalışılmıştır. Diğer taraftan atın yer aldığı resimlerde savaşlarda oynadığı rol ile özdeşleştiği kavramların zenginliği ile gösterilmektedir.

Türk toplumunun yaşantısında hiçbir hayvan, at gibi konumlanmamıştır. Hayvan alemin'den olan At, insana en yakınlaşan dost, kendisinden faydalandığı benzersiz bir yardımcıdır. Sadece bu dünyada değil, ahirette de birlikte olunacağına inanılan bir yaratıdır. Atın bu konumu, türlü bağlantılar kurularak halk inanışlarından efsanelere, atasözleri ve deyimlerden destanlara kadar, mağaralardan çömleklere her türlü görsel, sözlü ve yazılı edebiyatta kendisini görünür kılmaktadır.

Öyle ki geçmiş zamanlarda yapılan savaşlarda her zaman süvari birlikleri en önde yer almıştır. At, Orta Asya'dan Anadolu'ya Türkleri taşımış, Romalıların arabalarını çekmiş, Amerika'da Kızılderililer ile birlikte direnmişlerdir.

1.2. Sos yo-Ekonomik Alanda Kültürel Kimlik Olarak At İmgesi

At hem sosyal hem de ekonomik bakımdan toplumların en önemli statü unsurlarından bir tanesi olarak gösterilmektedir. Toplumların atı, savaşlarda, göçlerde ve aralarındaki ticaretlerde etkileşim halinde bulunmaları neticesinde, uzun deneyimlerin sürekli tekrarları sonucu kültürel olarak kimlik kazanma anlayışı gelişmiştir. Zaman faktörü ile değişip dönüşmesiyle köklü bir atlı kültür kavramı ortaya çıkmıştır. Kültür kavramının oluşumlarının daha net anlaşılması için mevcut tanımları irdelenmiştir.

Hint-Avrupa dil ailesinin İtalik koluna bağlı Latince’de "kültür", “toprağı işleme” manası ile Avrupa dillerince etkili bilgi anlamıyla Türkçemize kazandırılmıştır. Kültür sözcüğü uzun deneyimler sonucu anlamlı tekrarlarla bağlamsal ifade biçimlerine dönüşmüştür. Kültür kavramının tanımları gözlemlendiğinde maddi ve manevi bağlamsal ifadeler elde edilmiştir. Bu yaklaşım biçimiyle Maddi kültür, insanın doğaya hükmetme arzusu karşısında ona faydalı olabilecek devinimli teknik araç gereç icat etmesi ve süreç zarfında geliştirerek yinelenmesidir. Bu tanımlamaya Marx’ın Felsefe olarak yaklaşımı bu tanımlı doğrular niteliktedir. Marx için kültür kavramı; “Doğanın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı her şeydir.” (Aktaran: Baykara, 1997: 27)

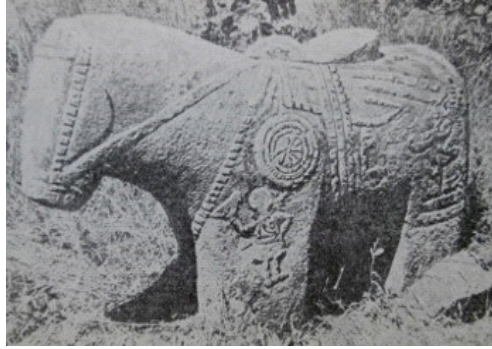
Kültür; “Bir milletin kendine özgü yaşayış, düşünüş, inanış ve davranış biçimidir.” (Koca, 2003: 2-.3). Böyle bir tanımlama ile kültürün manevi yüzü irdelenmeye çalışılmıştır. Her kültürün yaşadığı coğrafya ve yaşam şekillerine göre kendini diğerlerinden ayıran üslup farklılıkları oluşmuştur. Kültürler asalak, göçebe ve yerleşik yaşam stilleri ile sınıflandırılarak ele alınmıştır. Asalak kültürlerde insanlar yaşamlarını sürdürebilmesi için avcılık ve toplayıcılık en mühim eylemleri olmuştur. Yerleşik yaşam süren kültürlerde insanlar ziraat’i öne çıkarmıştır. Geçim kaynağı tarım olunca toprağa olan bağlılıkları artmıştır. Göçebe kültürlerde ise insan, hayvanı evcilleştirmiştir. Onlardan üreterek sürüler oluşturmuş ve Hayvancılık yaşamsal esas haline gelmiştir. Sürüler otlatılabilmesine olanak sağlayan bereketli otlaklar böyle bir hayat tarzının benimsenmesinde önemli katkısı vardır. Göçebe kültürü benimsemiş Türk toplumunu gözlemlediğimizde, beslenen hayvanlar içinde At özel bir kıymet ifade etmektedir. Zamanla onca deneyim sonucu kurulan bağ, atlı-bozkır kültürünü doğurmuştur (Aktaran: Doğan, 2006: 2).

Bozkırda At bu kültüre dinamik bir karakteristik yapı oluşturmaktadır. Bozkır kültürünün yapısı; hareket, sürat ve kuvvet ilişkisi üstüne yapılandırılmaktadır.

Bozkırın coğrafi şartları Türklerin yaşam biçimini bu bağlamda da kültürlerini belirleyici unsur olarak görülmektedir. Bozkırın iklim yapısı uzun kuraklıklar olması nedeniyle tarımdan çok hayvancılık için uygundur. Bozkır şartlarında yaşayan kavimler bu sebeple hayvancılık ana geçim kaynakları haline gelmektedir. Bozkırda yaşayanlar sürülerine ot ve su bulabilmek için konargöçer bir yaşam biçimini özümsemişlerdir. İnsanların ve hayvanların sayısı artınca bazı bitkiler için ekili dikili alanlar oluşturmak gereklilik arz etmektedir. Bu yüzden kendileri için mısır ve buğday hayvanları içinse yonca, ekip yetiştirmişlerdir. Bozkırda hayvan sürüleri güdebilmek, göç, savaş gibi vaziyetlerde kullanılmak üzere atın hızlı ve güçlü olması ihtiyacı doğmuştur. Türklerde At ile bu kadar çok etkileşim onu sosyal yaşamın elzem bir unsuru haline getirmiştir

Türk toplumunda Ata olan bağ öyle kuvvetlidir ki onun için süvariler tarafından adına mezar yazıtlara rastlanmaktadır.

Resim-1: Azerbaycan'ın Nahçıvan bölgesinde bulunmuş at biçiminde mezar taşı XVII. yüzyıl



Kaynak: Diyarbekirli, 1972: 196.

Yapılan arkeolojik kazı çalışmalarında çok sayıda mezar yazıtları ortaya çıkarılmıştır. Mezarların üzerinde yer alan at motifleri atalarımızdan bize kalan en kıymetli miras olmakla birlikte kendi zamanlarının da habercileri olmaları nedeniyle günümüz için önem taşımaktadır.

Bir güç unsuru olarak at, “Orta Çağ'da ve daha sonra, eski çağlarda olduğu gibi Saltanat gücünün sembolü olmuştur. Türk kağanları, özellikle Harzemşahlar madeni paralar üzerine eski asvapati'nin kabartma figürlerini koymuşlardır. Hintliler, Memlükleri ‘Asvapati’ olarak anardı ve onların paralarında da süvariler ve bunlarla ilgili efsanelere (Asvapati, Sri hammira) değin kabartmalar vardır.” (Esin, 2015: 102).

"Türklerin Orta Asya'da hakimiyet kurmalarında gücün başlıca rolü paylaştan iki ana unsur at ve demirdir. Bunun için demiri eritip işlemişler, atı ise besleyip eğitmişlerdir. Sonra da atı üretip sürüler oluşturmuşlardır. Türk obaları arasında en çok atı üretip onlar için iyi otlaklara sahip olanları; ekonomik, siyasi ve askeri gücü de kendi bünyelerinde toplamışlardır." (Doğan, 2006: 29).

Oluştan Atlı kültürde, Türk için at; arabaya koşulacak yük hayvanı edilmekten çok, kendilerine yoldaş olacak bir binek hayvanıdır. Bu kültürde egemen olan unsur ise biniciliktir. Çocuklarını da iyi binici olması için onlara cirit, mızrak, kılıç ok ve yay kullanmasını öğretmişler, binicilik ve avlanmayı da sevdirecek onların geleceğın savaşıcısı olarak yetiştirmişlerdir. Avcılık, ihtiyaç yarar ilkesi ışığında Türklerde milli bir gelenek halini almıştır. Bunun için at sırtında hatta yırtıcı kuşlar kullanılarak sürecek avları etkinlikleri düzenlenmiştir.

"Osmanlı İmparatorluğu gücüne at üzerinde kavuşmuştur. Savaş döneminde Anadolu ve Rumeli'de kimisinin beş yüzün üzerinde ata sahip olduğu özel ahır sahipleri iki yüz bin kişilik bir süvari alayı sağlamışlardır. Oğuz destanlarında da anlatılan: At, ülkesini savunmak için mücadele eden savaşıcıya denk bir saygı görmekteydi." (Aktaran: Esin, 2015:103). Devletler at sırtında imparatorluğa kadar yükselmişler ve 20. Yy. ortalarına kadar devam ettirmişlerdir. Böylece at, savaşlardaki etkin rolü ile en az savaşıcısı kadar saygı edinmiştir. İmgesel boyutta ise savaşıcısı, kralı, komutanı, padişahları ile birlikte anılmaktadır. Sanatsal imgelerde ise tarihte önemli kişilerin güç ve statülerini vurgulamak için atlarıyla birlikte resmedilmekte ve bu anlayış atlı portrecilik anlayışıyla tarih sahnelerini belgelemektedir.

"Genellikle tüm uğurlu işaretleri veya ulu bir dağa benzetilen benekleri taşıyan "atın efendisi" (şah suvar) benekleri dolayısıyla bir leoparla karşılaştırılır. Sonuncusu, güneş ışınlarını taşıyan, Aslan takımyıldızı olarak simgelenmiştir. Alay, tahta çıkma töreninden sonra ilk uğurlu günde ve sultan at üstünde saray kapısında görününce geçide başlar ve sultan mehter marşıyla selamlanır. Sultan görkemli bir şekilde, arkasında mehter takımı, piyadeler, sancak ve tuğların yer aldığı, at gezintileri düzenlerdi. Atlar, süslerle (divan bisatı) donatılır, unvana uygun sayıda (sultan için otuz üç kişi) leopar postundan semerli, ipekli nakışlar ve kalkanlarla biniciler takip eder. Askeri kıyafetliler ve leopar kürklü Yeniçeriler ellerinde çalgılarıyla, Türkçe marşlarla yürürdü. Sultanın sarıklarından ikisi, sultanı selamlayan ve sultanın ilahi rehberliğı için dua eden iki yana dizilmiş kalabalığı selamlamak için kaldırılırdı. Bu sahne, Hünername adlı eserde tasvir edilmiştir. Selçuklu ve İlhanlılar tasvirlerinde olduğu gibi, ilk dönem Osmanlı resimlerinde de, tahttaki Sultanın hizmetindeki, dizginleri seyisleri tarafından tutulan, soylu atlar resmedilmiştir." (Esin, 2015: 103).

At sosyal, ekonomik, siyasi ve dini ritüeller'de yer alarak atlı kültürün oluşumu kadar gelişiminde de etkin rol oynamaktadır. Atlı kültürün değerlerinden bir tanesi de

evliliğidir. Atı ilk evcilleştirildiği düşünölen İskitlerde evlenmek için ilginç şartlar konulduğu saptanmaktadır.

"İskitlerin gelenekleri ile ilgili bir başka özellik ise genç İskit kadınlarının da ata binmeleri, ok atmaları ve at üzerinde kargı savurmalarıdır. Ayrıca onlar üç düşman öldürmeden evlenmemekteydiler. İskitler' in bu gelenek ve görenekleri daha sonraki bozkır kavimi olan Hunlar ve Göktürkler de devam etmiştir. Türk kavimleri gibi kımız içmiş ve sütü kurutarak kurut yapmışlardır." (Demirağ, 2003: 62).

Zamanla evlilik anlayışında bu katı kural, sonraki Türk toplumlarında kız ve oğlanın müşterek iradesi ile annelerin ve babaların karşılıklı olarak anlaşması şeklinde değişmiştir. Ortak irade sonucu birlikte alınmış olan evlenme kararı, oğlan tarafının babası kızın ailesine başlık ödemeyi, kızın ailesinin de çeyiz hazırlamak gibi bir sorumluluğu üstlenmiştir. Araştırmamız için asıl dikkat çeken kısmı başlık olarak nelerin geçerli olduğudur. Başlık, çoğunlukla dönem için kıymet arz eden at, koyun gibi canlı hayvan türleri tercih edilmiştir. Verilmek istenen başlık miktarı ailenin durumuna belirlenmektedir. Bazen başlık yüzlerce at ve binlerce koyun olabilmektedir. Daha sonra yapılan düğün töreni ile sonlanmıştır. Kız, damadın babasının verdiği yeni çadıra at sırtında getirilmiştir (Koca, 2003: 106-107).

Türk toplumunda bir başka kültürel öge inanışlardır. İnanç doğrultusunda Ritüel hale dönüşen davranışlar gelişmiştir. Bunların en başında tanrılara sunulan kurban ayini gelmektedir. İskitlerin tanrıları için kurban olarak, yaşamlarının önemli bir kısmında birlikte oldukları atı kurban etmişlerdir (Doğan, 2006: 29).

"Gök – tanrı inancı, gök ile anılan varlıklar ve ataların ruhları için ilk çağlardan beri Türklerin kültürlerinde onlar için çeşitli ayinler düzenlendiği bilinmektedir. Düzenlenen ayinlerde raks yapılır, davullar(kam) çalınır ve atlar göklere kurban olarak sunulurdu." (Çay, 1990: 52).

Şamanizm inancında ise, 'ıdık' ismiyle anılan atlar, ruhlara bağışlanması için kurban edilmesi için seçilmektedir. Altay Türklerinde 'ıdık', atlardan oluşan sürüleri korumakta olan ruhlara bağışlandığı gibi çeşitli hastalıklardan kurtulmak için onları gönderen ruhlara da sunulmuştur. Yağız ve al atlar(ıdık) dağ ruhlarına, al atlar baş ve göz ağrılarından kurtulmak için, doru atlar göğüs rahatsızlıklarına, ak boz atlar baş ağrılarına, kır at ise karın ve kaburgalardaki sancılardan kurtulup şifa bulmak niyetiyle kurban edilirdi (İnan, 2006: 107,108).

At sırtında oynadıkları sportif oyunlar ve yarışmalarla binicilikte ustalıklarını geliştirmeye ve ispat etmeye çalışmışları da bir kültürel bellek yaratmaktadır. Bu yaklaşım en çok bayramlar ve düğünlerin, törenlerinde kendine yer bulduğu gözlemlenir.

Resim-2: Luigi Acquarone, “Kağıthane’ de Cirit”, Yağlıboya,65,5 x 120 cm, 1891.



Kaynak: (Evi, 2014) <https://blog.peramuzesi.org.tr/haftanin-eseri/kagithanede-cirit/> Erişim

Tarihi: 29.04.2019

"II. Abdülhamid'in saray ressamlarından Acquarone'nin bu resmi, "kağıthane" isimli bir gravürün reproduksiyonudur. Bu anlamda 19. Yy.'ın son çeyreğinde gravürlerden yapılan kopyalara örnek teşkil eden bir çalışmada, III. Selimin iç oğlanları tarafından oynanmaktadır." (Evi, 2014).

"Diğer atlı sporlarda olduğu gibi Cirit, Orta Asya Türk kültüründen gelmiş bir oyun türüdür. At, insan ve değnek arasında kurulan ilişki ile oynanan bu oyunu Türk folklorundan ayırmak mümkün değildir." (Babüroğlu, 1974: 10).

Türklerin savaş için hazırlıklarında oldukça önem arz eden cirit, biniciliğe dayalı atlı spor oyunu olarak gelişme göstermiştir. Cirit, oynayan biniciler, atları gibi kendileri de hız, sürat, çeviklik ve sağlamlık kazanmışlardır. Sosyal hayatta cirit oyunu, yas ve toy törenlerinde düzenlendiği çeşitli kaynaklarda belirtilmiştir. Yer yer farklı isimlerle günümüze kadar gelebilen atlı spor faaliyetlerinden birisi de Gök Börü oyunudur. "Türklerde totem sayılan Bozkurt ile ilgili ve adını ondan alan dinsel geleneksel bir oyundur. Zamanla atlı spor halini almıştır. Ülkütaşır, bir makalesinde cirit gibi atlı bir spor olan Gök Börü oyununun esasını atı salıp koşarak oğlağı yakalama oyunu olarak değerlendirmektedir." (Ülkütaşır, 1976: 259).

"Çin kaynaklarınca elde edilen verilere göre ise Türkler, oldukça yaygın olan at güreşi, zamanın güzel ve en güçlü atlarını yetiştiren kavimlerden bir tanesi olmuştur. Genellikle sonbahar mevsiminde besisini iyi almış atlar iyice güçlü kuvvetli hale gelmiştir. Bu mevsimde törenler düzenlenmiş ve her bölgeden at yetiştirenler, en seçkin atlarını getirir ve güreştirirlerdi. Aralarında birinci gelen at şöhretlenir ve damızlık seçilirdi, sahibi de toplum içinde saygınlık elde etmiştir." (Ögel, 1971: 10-11).

1. 3. At İmgesi

İmgelem yetisi ile insanlık, tarihin en eski devirlerinden beri imgeler oluşturabilme, düşünebilme, tasarlayabilme, iletişim becerisine dönüştürdüğü en eski edinimidir. İlk insanlar, yaşam alanlarının duvarlarına av hayvanlarını tanımlayabilecek şekilde taş veya herhangi delici, kazıyıcı bir alet vasıtasıyla kazıdıkları figürler, insanlığın ilk ‘resimsel imgeleri’ olduğu düşünülmektedir.

İmge, ‘işaret’ manasına gelen ‘im-’ kelimesinden türetilerek dilimize ‘imge’ şeklinde kazandırılmıştır. TDK sözlüğüne kelime anlamına bakıldığında “Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya ruhbilimi duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj” olarak tanımlanmıştır." (TDK, 2019). Sözlük anlamıyla hayal, hülya, benzer, tıpkısı, imaj, olarak tanımlanan imge, sanat alanında değişip dönüşebilen esnek yapısı ile daha geniş irdelenmeyi gerekli kılmıştır.

Kelime anlamı itibariyle de “hayâl” manasına gelen imgenin insanın canlandırma yetisi ile olan bağlantısı kaçınılmazdır. At imgesinin biçimsel ve bağlamsal sınırları, sanatçının yaratıcı gücü ile izleyicin hayal gücünün nesnel gerçeklikten sıyrılabilirdiği ölçüde bir boşluk alanda olduğu düşünülmektedir. Tüm sanatların tabiatlarına uygun işlevlerini gerçekleştirebilmeleri adına belli ölçüde imge duyarlılığına sahip olması gerekliliği doğmaktadır.

Psikolojik bir yaklaşımla imgeyi ele aldığımızda, maziye ilişkin bir duyum ya da algının meydana getirdiği bir yaşananın zihnimizde anlık canlandırılması veya hatırlanması olarak bir işlevsel sorumluluk yüklenmektedir. İmgenin hem duyguya hem de akla mantık ile hitâp edebilmesi, onun tablo gibi bir canlandırma işlevi ile mümkün olmaktadır. Şişli atölyesinin nihai amacının alımlayıcısına geçirmek istemesi imgenin canlandırma işleviyle gerçekleştirilmiştir.

Platon’a göre imge nesnenin bir benzerini onu tanımlayacak şekilde ortaya koymak nesneden kalan izleri yansıtmaktır. Bu yaklaşım neticesinde at imgesi, nesnel ve zihinsel gerçekliğin bir işaretçisi olmaktadır.

Delacroix için imge, ‘dehanın kaynağı’ anlamına geliyor ve imgelemin, “başkalarının göremediği anlamları görmek ya da başkalarından farklı olarak görmek” olarak nitelendirmektedir (Aktaran: Keser, 2009: 169). Delacroix, bu yaklaşımı ile

imgenin değişip dönüştürülebilen esnek yapısını sanatçısı için, ortaya bir farklılık ya da özgünlük elde edebilme fırsatını yarattığını vurgulamaktadır.

Küçüköner'in imgeye olan yaklaşımı araştırmamızı özetler niteliktedir. İmgeyi, yaşanmış, sona ermiş bir sürecin deneyimi olarak ele aldığımızda, insan belleğinde kalıcı bir nitelik kazanmaktadır. Zamanla diğer belleklere aktarılmış veya aynı olaylar tarih boyunca başka nesiller tarafından yaşanarak benzer imgeler varlıklarını yeni biçimleri ile sürdürmüştür (Küçüköner, 2005: 78). At İmgeleri, nesiller boyu belleklerin temsilleri ile günümüze kadar taşınmıştır.

Nesnellik, ilk defa deneyimlenen gerçeklikle alakalıdır. Öznellik kavramıysa sanatçının yaratıcı düşünce yapısının at imgesine yüklediği tüm Őeyleri temsil etmektedir.

At İmgesini, sanatçının imgelem yetisi ile oluşturduğu algıyı, yüzey üzerinde plastik unsurların etkileşimi sonucu, kendi görünürlüğüne kavuşan temsil Şeklinde tanımlandığında, somutlaştırma eğilimi olarak ele alınmaya çalışılmaktadır. İnsan dış dünyada edindiği ata dair duyumları neticesinde oluşturduğu algı sonucu zihninde görüntüler biriktirmiştir. Algıların etkileşim göstererek bir araya gelmeleri o Őeyi kavramlaştırır. Bu görüngüler dünyasında sadece gördükleriyle değil duyduğu, kokladığı, dokunduğu, hatta tadını aldığı her Şey de zihinsel bir görüntü edinmektedir. Misal; Olcay Yazıcı'nın, atı kalemle özdeşleştirip mısralarına aktarmıştır. "Dizginlenmez atlarla geldi Şiir" mısrasıda Şiir atla betimlenmektedir (Adıbeş, 2016).

"Tılsımlı yazımıza kılıçlardan kan atlar

Hoyrat süvarisine gcenip gitti atlar!"

Okuduğumuz an geçmiş deneyimlerimizde kanın rengini bildiğimiz için atın rengini zihnimizde canlandırırız. İnsan zihninde canlandırmış olduğu bu görüntülere 'zihinsel imge', zihnimizde deneyimleyerek algıladığımız insan-at ilişkisine ait yarattığı yeni gerçekliğe ait görüntü 'at imgesi' olarak tanımlanmıştır.

At İmgesi, insanın imgelem yetisi ile hem kendinin görünürlüğüne hem de ressama özgürlük alanı sunmaktadır. Sanatçı bu bahaneyle kendi düşünsel yapısını, sanat anlayışını görünür kıldığı at imgelerine gizlemektedir. Bu yaklaşımın neticesinde

karşılaşılan her at imgesi sanatçının yönlendirdiği ölçüde yaşamsal deneyim sunabileceği gibi izleyicinin kendisi de öznel bakışıyla özgür bir alan yaratabilir. O zaman at imgesi bize ne söyler? İzleyicisi at imgesiyle karşılaştığı an nasıl bir süreç başlar? Sanat eserinde at imgesi, izleyicisiyle kavuştuğu an nasıl deneyimler yaşama fırsatı sunmuştur? İmgenin doğasında olan biçim ve bağlam sınırsızlığı karşısında, izleyici nasıl yaklaşım sergilemiştir? Bu hangi kavramlarla özdeşleşmiştir? Sanatçı, imgelem yetisini kullanarak at imgesini nasıl görünür kılmıştır? Nesnel imgeyi, sanatçı ve izleyicinin deneyimlediği an zihninde oluşan ayna olarak tanımlarsak, nesne olarak at, görüldüğü an kayıtlanan zihinsel görüntüyü kişinin, daha önceki deneyimlerince yeniden kurgulanarak, biçimsel ve bağlamsal yolculuğu başlatılmıştır.

At imgesini, yalnızca dil aracılığıyla nesnenin zihinde beliren görüntüsünden ibaret olarak tanımlamak yetersiz kaldığı düşünülmektedir. Çünkü ressam ve izleyici onunla duygusal bir bağ kurmaya çalışmaktadır. Böylece gizin, resmin bütününe yayılması, anlamın kendine bağlamsal yenilikler katarak kendi içinde çoğalması sağlaması amaçlanmaktadır.

At imgelerinin duylarda ne ölçüde karşılık bulacağı kısmında sanatçının duyarlılığı devreye girer, sanat anlayışı doğrultusunda oluşturduğu plastik yaklaşımların işlevi, at imgesinin etkili kılınmasında belirleyici olmaktadır. Karşılaşılan at imgesini etkili kılan asıl belirleyici, onun bir imge olarak fiziksel varlığı bulunmasından çok, duyuma özel bir bağla senkronize olmuş bir zihin olayının gerçekleşme niteliğidir. At imgesinin varlık oluşturabilmesi için, duylar ve aklın aynı zaman diliminde eşleşmesi gereklidir. At imgesinin etkililiği, duyumun, akıl üzerinde zihinsel bir kalıntıları biriktirip, tuval üzerinde iz bırakarak, temsilcisi haline bürünmesiyle başlamaktadır.

At imgesi hakkında yapılan araştırmaları ve mevcut görüşleri esas alınarak özgünlük, imge için elzendir iddiasında bulunmak pek de bizim için bir yanlgı yaratmaz. Bu iddia doğrultusunda imge olmadan resim olmaz tezatlığı yaratmaktan çok, sanat için biçimsel ve bağlamsal zenginlik kazandırdığı anlatılmak istenmektedir. Bu bağlamda at imgesi, sanat için kıymet arz eden sanatın dilsel ve görsel alanları için bağlamsal dokusu haline gelebileceği öngörülmektedir. Resimde imgeyi temsile

dönüştürmek için geniş bir hayal gücü, sağlam resim tekniği, özgün çizgi ve yaratıcılık isteyen bir sanatsal birikimin gerekliliği doğmaktadır. Burada ressam için; zekâsını, zengin hayal gücünü, yaratıcılık yeteneğini, resim tekniklerine olan hâkimiyetini bir bütünlük içerisinde kullanabilmesi hayati önem taşımaktadır. Bütün bu oluşumların birikmesiyle At imgesinin kendine ait, şahsî hususları oluşmuştur. Bu hususlardan aranan en önemli etmen 'özgünlük'tür. İmgenin 'özgünlük' vasfı, ressamın desen kaygısıyla yakından bağlantılı olduğu düşünülmektedir.

Ressam, özgürlüğünü resimde, resim özgürlüğünü imgede, at imgesi ise varlığını izleyici ile buluştuğu an varlık kazanmaktadır. Bu bağıntı, izleyiciden ressama, ressamdan izleyiciye dek devam etmektedir. At İmgesi, resimde ardı ardına bağlamsal yeni kapılar aralayan simgesel, sembolik, ikonsal göstergelere dönüşerek fraktal örüntüler oluşturan bir anlamsal zenginlik elde edilmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM: BATILI ANLAMDA TÜRK RESMİNİN, ŞİŞLİ ATÖLYESİ DÖNEMİNE KADARKİ GELİŞİMİ

2.1 Cumhuriyet Öncesi Türk Resminde At İmgesine Tarihsel Bir Bakış

Ben ve öteki ilişkisi içerisinde Osmanlı imparatorluğu, İslam dininin referanslarıyla Avrupa'yı 'öteki' olarak tanımlanmaktadır. Güç kavramını elinde bulundurduğu sürece doğulu ve dini referanslı kimlik edinen Osmanlı imparatorluğu, bu anlayışla süreç 18. yy.' a kadar varlığını sürdürmektedir. Mutlak monarşi ve teokratik yönetim sistemiyle halkı, dini bir referansla kulluk, Müslüman olmayan öteki kavramına yerleştirdiği halkı 'gayrimüslim, gavur, frenk, kafir', söylemleri ile ifade etmişlerdir. Gayrimüslim olarak tanımladığı Avrupa'yı oluşturan uluslararasıdaki değişen ve dönüşen siyasi ve kültür ortamındaki çeşitlilikler ile ilgilenmemiştir. Bu yaklaşım neticesinde Avrupa ile olan ilişkiler, henüz önem arz etmediğinden halkın gayrimüslim olanlarına yani ötekilere bırakılmıştır.

Avrupa uluslarının doğu ile ilk temasları ise haclı seferleriyle gerçekleşmiştir. Doğu'nun bereketli topraklarla bolluk içinde yaşayan zengin bir ülke olarak saptanması, Osmanlı topraklarını hedef haline getirmektedir. Türklerin 14. yy.' dan itibaren büyük bir güç unsuru olarak Doğu Akdeniz'de belirmesiyle batıya dönük ilerleyişinin oluşturduğu korku, batıda Türk imgesine dair şiddet düşkünü, barbar, ilkel bir toplum algısı yaratmaktadır.

Avrupa'da Rönesans ve reform hareketleriyle başlayan ekonomik ve kültürel yapıda meydana gelen değişiklikler, merkantilizm akabinde gelişen yayılcılık politikasının Doğu Akdeniz'de Osmanlı imparatorluğu tarafından bertaraf edilmesi onu, çok daha yakından tanıma izlenimi yaratmaktadır. 16. yy.' dan başlayarak Avrupalı uluslar, İstanbul'a gönderdikleri gezginler, tüccarlar ve hatta orada buldukları elçiler vasıtasıyla bilgi toplamışlardır. Bu süreç zarfında yayılcılık politikasının getirdiği sömürgecilik ile Avrupa'da öteki kavramının yerleşmeye başlamıştır. İlk başta ele geçirilen coğrafyalarda ilkel diye kimliklenmiş olan halklar için geçerliyen güç kaybeden Osmanlı devleti içinde güncellik kazanmıştır.(Papilla 2003: 118-119).

Bu yüzyıla kadar artarak sürdürdüğü güç kavramı, askeri başarısızlığını neticesinde yaşanan yenilgilerle toprak kayıpları başlamıştır. Savaşlarda yaşanan

askeri başarısızlıklar Osmanlı'yı, batının bilgi ve teknolojisinden yararlanmak amacıyla yüzünü ona çevirmesine neden olmaktadır. İlk yönelişteki niyet tamamen Batılılaşmaya dönük değildir. Özellikle Lale devrinde öncülük ettiği batılılaşma adımları kültür ve sanat alanında kendiliğinden hareketlenmeye başlamıştır. Avrupa'dan gelen elçiler beraberinde getirdikleri ressamı saraya takdim etmişlerdir. Eliri, Özellikle I. Abdülhamit ve III. Selim zamanında bu sanatçılar saraydan gördükleri büyük ilgiden bahsetmiştir (Aktaran: İnaç, 2016: 12)

"Sultan I. Abdülhamid (1725-1789) zamanında resim eğitimini İtalya'da almış olan Ermeni ressam Rafael saraya davet edilmiştir. Avrupa resim anlayışına yakın eserler vermiş, tempera ile yağlıboya tekniklerini kullanmıştır. II. Mahmut (1839-1898) Batılı tarzda resmin, Türk sanatına yansımada, önemli yaklaşım sergilemiştir. Yenilikçi tavırlarıyla avangard bir padişah olan sultan II. Mahmut yağlı boya portresini yaptırıp devlet dairelerine astırarak resim sanatı tarihinde önemli bir adımın atılmasına öncülük etmiştir. Sultan Abdülmecit(1839- 1861), batılı ressam Wilkie'yi 1840 yılında saraya davet ederek bir portresini yaptırmıştır. Aynı süreçte başka batılı ressam olan Pavlovrona, padişahı Eyüp'te kılıç alayında bir suluboya tabloda resmetmiştir." (Karatepe, 2001: 11). Osmanlı Sanatçısının bu hareketlenme eğilimlerinden etkilenmesi kaçınılmazdır. Sanatı ise, çağı yakalamaya yönelik yaklaşımlar neticesinde köklü değişimler başlatmıştır. Bu değişim anlayışı başlangıçta Geleneksel Osmanlı resim sanat anlayışı olan minyatürde yaşanan farklılıklar, geçiş aşaması olan batılı anlamda resim kaygılarının ilk örnekleri oluşturmuştur.

Geleneksel Osmanlı Resim Sanat anlayışı olan Minyatürlerin genel karakteristik üslupsal özelliklerini gözlemlediğimizde düzenli bir çizginin(kontürün) kesilmeden devam etmesiyle biçimlendirilip canlı ve parlak renklerin kullanılması olmaktadır. Doğayı olduğu gibi yansıtmaya kaygısı bulunmamakla beraber, tüm detaylar en ince noktalarına kadar resmedildiği görülmektedir. Belgeleyici nitelikte detaycı bir yaklaşım sergilenirken derinlik kaygısı güdülmeyeceği için perspektif kuralları kullanılmamıştır. Minyatürlerde bulunan insanlar ya da hayvanların düzlemde koyuldukları uzaklık yakınlık konumu, önem derecesine göre daha büyük ve küçük resmedilmektedir. Batı ile etkileşim neticesinde batılı ressamın saraya davet edilmesi akabinde devlet büyüklerinin portreleri kendi üslup özellikleriyle resmedilmeleri minyatür sanatçıları da etkilediği gözlemlenmektedir.

Özellikle 18. Yüzyıl'a gelindiğinde Batılılaşma çabaları neticesinde, Osmanlı minyatürü eriştiği nokta; ışık, derinlik gibi resimsel bir altyapı üzerine kompoze edildiği söylenebilir (Aktaran: Gülaçtı, 2017: 4). Bu yaklaşım ile devletin geniş coğrafyasının ve komşularının tarzlarından da beslenerek, melez bir dil ve tarz yaratma sürecindeki girişimler olarak değerlendirilebilir.

"Genellikle şahit oldukları veya yaşadıkları olay ve olguları resmeden Osmanlı ressamı, yapıtlarına gözlemci bir nitelik kazandırmıştır. Tarih şahitliğini rolünü seçen Osmanlı minyatürü, aynı zamana tanıklık eden belgeleyici bir özellik taşımaktadır." (Aktaran: Gülaçtı, 2017: 32). Yukarıda bahsettiğimiz resimsel alt yapıya örnek teşkil eden Levni'nin, bu minyatürünü ele aldığı, piramidal düzenle yerleştirilen figür ve mızrak ilişkisi, normalde daha önceki minyatür anlayışında savaşan padişahlar, genellikle elinde çiçek veya kitap ile resmedilirken, Levni'nin tasvir ettiği padişah portreleri, kılıç, hançer, gürz, yay ve ok gibi savaş aletleri çiziktirmiş olduğu gözlemlenmiştir.

Resim-3: Levni, Bir Süvari



11. A rider; attributed to Levni. (Picture Gallery - Topkapı Museum)

Kaynak: <https://kultursanat.eyupsultan.bel.tr/tr/eyupkultursanat/news/levni-celebinin-hayati-ve-eserleri/13777> (Erişim Tarihi: 06/ 04/ 2019).

Levni'nin, at tasvirine bakıldığında kapalı kompozisyon anlayışı, mekan algısı içinde figürlerin yatay ve dikey olarak yerleştirilmesi, form arayışında ışık, derinlik gibi

resimsel bir altyapı üzerine kaygılar taşıdığından bahsedilebilir. Geleneksel Osmanlı minyatüründe at imgesi, savaş seferleri, elçi kabulleri, av sahneleri, eğlence ve oyun hayatlarını konu alan tasvirlerde sık sık kullanılmaktadır.

Çağdaş Türk resminin oluşumunda rol oynayan gelişmelerin ele aldığımızda en önemli adımı Batı ile olan iletişimidir ve etkileşimdir. Batı ile iletişimin artması karşılıklı elçiler gelip gitmesiyle başlamıştır. Bu anlayışa öncülük edecek eylemler ilk defa III. Selim ıslahatlarıyla olmuştur. Avrupa'daki gelişmeleri yakından takip eden III. Selim o zamanlar tarih sahnesinde Avrupa'ya hakim olan Napolyon Bonapart'ın bu başarısını, öncelikle idari yönetimine ardından topçu kudretine borçlu olduğunu fark etmişti. Siyasi alanda Napolyon Bonapart'la özdeş bir yaklaşma sağlamayı planlayan III. Selim: yeni bir Topçu okulu kurarken batıya yönelik bir yaklaşım sergilemiştir. Gelecek adına ciddi bir yatırım olacak en önemli bir müessese olarak, bize Mühendis-Hane-i Berr-i Hümayun (topçu okulu) kazandırmıştır. Mühendis-Hane-i Berr-i Hümayun'a 1793 yılında, müfredat programlarında desen derslerinin kabul edilmesi Türk resim sanatı için ilk adım olduğu düşünülmektedir. III. Selim'in bu adımı, batılılaşma anlamında en kıymetli adımlarından bir tanesi olmuştur. (İslimyeli, 1965: 11).

Derslerde okutulanlar sanat yönünden çok, öğrencilere, haritacılık, topçuluk, istikam, gibi dallarda duyarlılık oluşturması, teknik bilgi sağlaması niyetiyle konulmuştur. (Aktaran: Gezen, 2016: 26). Bu yeniliğin dönüştüğü noktalara bakınca Batı teknikleri ile resim, okullarımıza 1793'te konulan desen dersleriyle türk resim sanatı tarihi açısından miladi bir başlangıç ve kıymetli bir dönüm noktası olduğu düşünülmektedir. Askeri okulların ders programına resim dersi konulması ile ilk kıvılcım başlatılmıştır.

"İlk Türk yağlıboya eserlerini Darüşşafakalı ve bazı askeri okul çıkışlı ressamlar oluşturmaktadır. Vidinli Osman, Ahmet Ragıp, Salih Mola Aşki, Lofçalı Ahmet, Necip Şevki, Fatihli Mustafa gibi isimler sayılabilir. Bu sanatçıların hepsinde Fotoğrafi ana kaynak olarak ele almalarından doğan sabit bir ışık, belirgin bir kenar çizgileri ve benzer manzaralar ortak özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır." (Karatepe, 2001: 12).

"Darüşşafakalılar veya Primitifler olarak anılan bu sanatçılar, resimlerini fotoğraflardan çalışmış olmalarına rağmen duyarlı peyzajlar yapmışlardır." (Aktaran: İnaç, 2016: 22). Fotoğraftan çalışmalarına rağmen duyarlılık geliştirmeleri pentür ile yeni tanışılmasından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Doğu'daki İslam felsefesinin getirdiği anlayışla ele aldığımızda bu eserlerde figür kullanılmayıp, düşsel bir atmosfer biçiminde resmedilmesi bu anlayışın yansıması olduğu düşünülmektedir (Aktaran: İnaç, 2016: 23).

“İlk Türk yağlıboya ressamlarının dikkat çekici özellikleri de imzalarıdır. 19. Yüzyıl Osmanlı estetiğine egemen olan görüş geleneksel İslam felsefesidir ve bu felsefeye göre insan ‘kul’ olarak görülür. Dünyevi güzellikler önemsiz ve belli kalıplar içinde düşünülür. Geleneksel estetiğe göre iyi sanatçı olmak için ahlaklı bir kişi olmak gerekmektedir. Bu ressamlar yapıtlarını imzalarken ‘kulları’ kelimesini kullanmış eserlerini ‘kulları’ ya da isimlerinin sonuna bu kelimeyi eklemişlerdir.” (Karatepe, 2001: 12-13). Osmanlı estetiğindeki geleneksel egemen anlayış doğrultusunda resimlerini ‘kulları’ diye imzalayan ressamların, sanat anlayışlarını belgeleyen bir anekdot olduğu düşünülmektedir.

Islahatlar, batı ile kurulan iletişim neticesinde elçiler ve Avrupa gezileriyle artarak şekillenmeyi sürdürmüştür. Sultan Abdülaziz'in III. Napolyon'un Paris'teki sergi için gönderdiği davet üzerine padişahın gerçekleştirdiği Avrupa seyahati, sanatsal bağlamda yaşanılacak yeni gelişmelere vesile olduğu düşünülmektedir (Lütfi, 1989: 108). 1867'de Paris sergisini görme imkanı bulan sultan Abdülaziz, Avrupa tarzı resimlerin Türk resim sanatı içerisinde yer alması gerektiğine inanmış, bunun için gerekli desteği sağlamıştır. İlk adımı Avrupa'dan ressamlar getirmek olmuş ardından Avrupa'ya resim eğitimi almaları için, öğrenciler göndermiştir (Aktaran: Karatepe, 2001: 11).

Sanatçı bir kişiliği ile öne çıkan Sultan Abdülaziz, Batılı tarzda ki resimlere ilgisi 1867'de Paris Uluslararası Sergisi, ardından Viyana ve Londra'yı ziyareti sonrasında görmüş olduğu sanat koleksiyonlarından oldukça etkilenerek bu tarz koleksiyonlar sahip olma arzusuyla Avrupa'dan bazı ressamı Dolmabahçe Sarayı'na davet etmiştir. İsteddiği savaş kompozisyonları için ressamı aile geniş atölyeler vererek çalışma ortamı sağlamıştır. Davet edilen ressamıdan bazıları Fransız Pierre Désiré Guilemet (1835-1884) ve Polonyalı Stanislav von Chelebowsky (1834-1902) gibi ün yapmış oryantalistlerdir.

Sultan Abdülaziz, Chelebowsky'ye Osmanlı tarihi ve zaferleri ile ilgili sahnelerin betimlendiği eskizlerinin yağlıboya siparişlerini vermiştir. Ayvazoğlu'na göre bu resimlerin sipariş edilmesinde Sultan Abdülaziz'in Paris, Viyana ve Londra gezisinde görme fırsatı bulduğu galeriler, sergiler ve Avrupa saraylarında gördüğü Batı devlerinin

kendi tarihlerini anlatan ve önemli tarihsel olaylarını yücelten romantik resimlerden etkilendiği düşünülmektedir.(Aktaran: Gülaçtı, 2017: 38-40)

Resim-4: Sultan Abdülaziz, "Eskiz-1" (Eskizlerden Tablolara Sultan Abdülaziz Resim Sergisi Desen 356, 2016, 21),



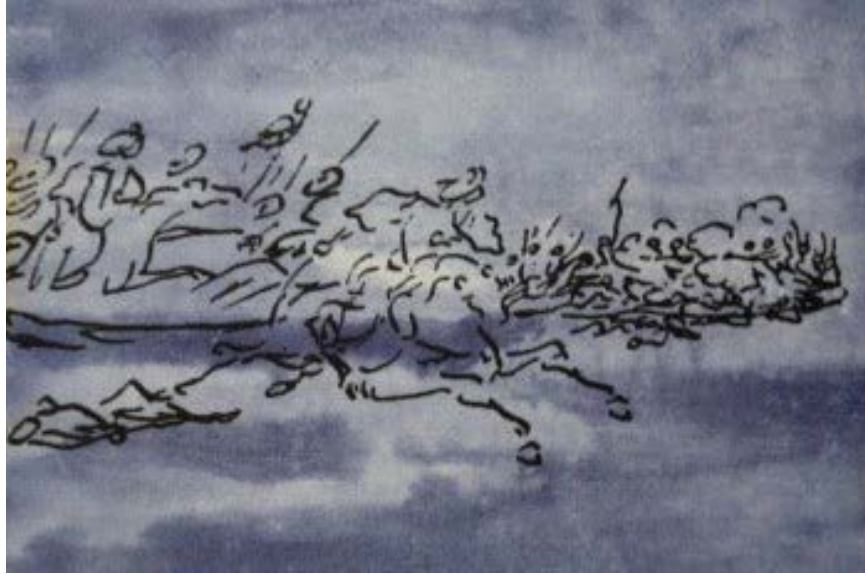
Kaynak: Aktaran: Gülaçtı, 2017: 40.

Resim -5: Stanislav von Chelebowsky'nin Aynı Eskizden Oluşturduğu "Tablo-I" (Askeri Müze Resim Koleksiyonu, 11/1517).



Kaynak:Aktaran: Gülaçtı, 2017: 40.

Resim-6: Sultan Abdülaziz'in, Polonyalı ressam Chlebowsky'ye sipariş ettiği tablolar için oluşturduğu "Eskiz-II"



Kaynak: Emiroğlu ve Yüksel, 2009: 320.

Resim -7: Stanis Laus Chlebowsky, Sultan Abdülaziz'in "Eskiz-II"den yapılmış tablosu.



Kaynak: <http://www.e-tarih.org/images/tablo/163>, (Erişim Tarihi, 01.03.2011).

Sultan Abdülaziz'in eskizini alan Chelebowsky'inin büyüttüğü resimlere bakıldığında açık kompozisyon anlayışı üzerine kurgulandığı görülmektedir. Kompozisyon'un orta kısmından başlayan bir üçgen içine yerleştirilmiş figürlerin oluşturduğu savaş sahnesi, at figürlerinin dörtnala belli bir istikamette koşması ile

dinamik bir etkiye sahiptir. Kompozisyonda yer alan at ve insan ikiliğinin uyumu gözü, resmin diğer noktalarına da gezdirmektedir. Kompozisyonun dinamik yapısını oluşturan at imgelerini ele aldığımızda özellikle atların ayak şekilleri fotoğrafın icat edilmeden önceki zihinsel yanılgıyı tekrarladığını gözlemlenmiştir. Resimlere bakıldığında, koyu üstüne açık anlayışı ile vurgulanan beyaz at, üstündeki kırmızı elbiseli insan figürleriyle, Türk bayrağının sembolik renklerinden armoni kurulduğu gözlemlenmiştir. Resimde hem armonik kurgusu hem de vurgu halinde olması, at imgesinin sembolik kutsiyetini Türklükle özdeşleştirmiştir. Kompozisyonda görsel bütünlük ele alındığında at imgesi, resmin dengesini sırtlamıştır.

Bu gelişmeler yaşanırken diğer yandan Askeri okullarda başlayan resim eğitimi yalnızca burada kalmamış sivil okullara da sıçramıştır. Süreç zarfında ortaya çıkan muallim açığı, Sultan Abdülaziz'in Avrupa gezisinin neticesinde ikinci adım olarak başarılı öğrencilerin seçilip Avrupa'ya tahsile gönderilmesine vesile olmuştur.

"1835'te, Avrupa'ya gönderilen 10 öğrenci arasında resim öğrenimi için Mülazım Sani (Teğmen) İbrahim Paşa ve Tefik efendiler de bulunuyordu. Bunlardan sonradan Ferik (korgeneral) rütbesine kadar yükselmiş olan İbrahim Paşa, bizde yağlıboya ile resim yapan ilk Türk ressamı olma bahtiyarlığına ermiş bir sanatçımız olmuştur. Bu yıllar içinde de birçok yetenek Avrupa'ya öğrenim yapması için gönderilmiştir. Bunlar arasında; 1848 yılında gönderilen Hüsnü Yusuf, 1864 yılında gönderilen Ahmet Ali, Ahmet Emin ve Süleyman Seyyit gibi sanat tarihimizde daima övüneceğimiz sanatçılarımız yer almaktadırlar." (İslimyeli, 1965: 13-14).

İlham alınan devletleri bakıldığında, "Osmanlı İmparatorluğu tarih boyunca Fransa ile ilişkiler kurmuş, Fransa'nın yaşam tarzı, eğitim ve öğretimini kendine örnek almıştır." (Aktaran: Aydın, 2014: 75) Bu yaklaşımla Fransa'nın sanat serüveni, değişim ve dönüşüm yaşadığı mantalitelere yapılan resimlerdeki at imgeleri de dikkatleri üstüne çekmektedir. "Fransız devrimi, tarihsel betimlemelere ve kahramanlık konularını işleyen resimlere karşı duyulan ilgiye olağanüstü bir destek oluşturmuştur. Anıtsal büyüklükteki resimleri için, Fransız devrimcileri kendilerini dirilmiş Yunanlılar veya Romalılar saymayı seviyorlardı. Tabloları da binaları kadar, romanın büyüklüğünü denilen şeye karşı duyulan beğeniyi yansıtıyordu. Bu yeni-klasik biçimin en önemli temsilcisi ressam Jacques Louis David (1748-1845) olmuştur. David, Yunan Roma sanatından, bedenleri soyluluk ve güzellik veren kas ve sinir oylumlamasını/hacim vermesini öğrenmişti. Yine klasik sanattan, temel etkiye gerekli olmayan tüm ayrıntıları ayıklamasını ve yalınlığı aramasını öğrenmiştir." (Gören, 2001: 58). "Alpleri geçen Napolyon" isimli resminde, titizlikle uygulandığı gözlemlenmiştir.

Resim-8: Jacques-Louis David, "Alpleri geçen Napolyon (1)", 1801, Tuval üzerine yağlı boya, 261 x 221 cm, Malmaison Şatosu Müzesi Koleksiyonu (Civelekoğu,2015:1),



Kaynak: <http://lcivelekoglu.blogspot.com/2015/12/190-yil-once-bugun-napolyonun-ressami.html> (Erişim Tarihi: 23.04.2019).

David'in resmi ele alındığında, kapalı kompozisyon içine yerleştirilmiş, izleyiciye bakan Napolyon ve şaha kalkmış olan atı görülmektedir. Akademik resim anlayışını egemen olduğu bu resim detaycı yaklaşım ve titizlikle sürülen boya neo-klasizmin ilkelerine örnek teşkil etmektedir. David'in at imgesi, mermer heykeller kadar pürüzsüz anatomik hatları ile zarafeti gözler önüne koyarken, arka kırkbeş'ten açıyla resmedilişi Napolyon'un güç ve otoritesini sırtlamaktadır.

"David'in gözdesi ve en başarılı öğrencisi olan Antonie- Jean Gross (1771-1835), Napolyon'un Zafer kutlamalarının ve onun yönetiminin yaptığı yararlı işlerin büyük boy resimlerini yapmakla ünlenmiştir. Gros modern tarih resminde yeni bir biçem yaratmış bir sanatçı olarak da anılmaktadır. Kendi kuşağı üzerindeki en büyük etkisi olan sanatçılardandır." (Gören, 2001: 58-59).

Resim -9: Antonie- Jean Gross (1771-1835), "Of Aboukir, 25 Temmuz, 1799", (1806), 578 × 968 Cm, Palace Of Versailles.



Kaynak:http://www.wikiwand.com/en/Antoine-Jean_Gros (Erişim Tarihi: 23.04.2019).

Savaş temalı resimlerle ünlü Gros'un açık kompozisyonlar içine figürler yerleştirmesi dikkatimizi çekmektedir. Gros'un at imgelerinde insanlar gibi atlarda savaştan etkilenmektedir. Duyulan korku ve endişe, vücut duruşlarında ve portrelerde ki ağız açıklığı ile gözlerde gizlenmektedir. Resmin odak noktasına at ve sırtında ki Napolyon yerleştirilmektedir. Sanatçının at imgelerinde savaşın güç, korku ve heyecanı temsil ettiği düşünülmektedir.

Daha sonrasında baktığımızda akademinin kurallarına karşı bir yaklaşım sergileyen Eugene Delacroix (1789-1863) görülmektedir. Eserlerinde, rengi çizimden, hayal gücünüye bilgiden daha önemli tutan bir yaklaşımı vardır.

"Gerçektende onun yaptıkları renk, ışık ve duygu ağırlıklıydı. Çizgi, desen ve biçim sonra gelmekteydi. Ingres ve okulu, Büyük tarz'ı işleyip Poussin ve Rafello'yu beğenirken; Delacroix, Venedikli sanatçıları ve Rubens'i yeğleyerek sanatla uğraşanları hayrete düşürüyordu. Akademinin sanatçılara resmettirmek istediği bilgece konulardan usanmıştı. Zaten temelde yabancı olan bu tür estetik kaygılar içinde bu sanatın gelişmesi zor olmuştur. Delacroix Arap dünyasının parlak renklerini incelemek üzere Kuzey Afrika'ya gitti. Atlılıların savaşını resmettiği yapıtında David ve Igres'in gibi ressamların yaklaşımlarını aksi bir tavırla ele aldığını görüyoruz. Sanat tarihinde çok kere gördüğümüz gibi her etkiyi yeni bir tepki izliyordu. Fakat bu kez tekçi, bir biçem olmaktan öte insan yaşamının bütün anlarını kapsayan, kesin bir bilinç değişimidir. 'Modern çağın'

başlangıcı, günümüzün dünya ve sanat görüşünün öncüsü, Romantizm, tartışmasız büyük önem taşır. Daha sonraki bütün sanatların uğraşacağı en büyük sorun olan "ben" ile "çevre"nin karşıtlığı, nesneyle öznenin ayrılması romantizm akımı ile başlar.” (Gören, 2001: 58-59).

Resim -10: Eugène Delacroix, "Giaour ve Hasan ile Mücadele", 1835, 74 × 60 cm, tuval üzerine yağlıboya, Paris Küçük Saray Güzel Sanatlar Müzesi, Dutuit Koleksiyonu



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/objects?exhibitionId=794db332-ad42-4bb9-b81e-2d1d602d947f#!?perPage=20&offset=80> (Erişim Tarihi:28. 04. 2019).

Şekil-11: Eugène Delacroix, "Sardanapalus'un Ölümü", 1827, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 392 X 496 Cm, Musée Du Louvre, Paris.



Kaynak: http://bestpaintingsforsale.com/painting/the_death_of_sardanapalus-12569.html (Erişim Tarihi: 23.04.2019).

Romantizm'in dünya ve sanat görüşüyle Delacroix'ın, "Sardanapalus'un ölümü" isimli eserini ele aldığımızda, Delacroix'ın kullandığı kırmızı renk ve figürlerin portrelerinde toplanan duygu yüklü ifadeler göze çarpar. Solda kompozisyonun merkezine doğru, siyahi bir figür tarafından zorla çekilen at figürü görülmektedir. At İngesinin yarısı tuvalin dışarısında bırakılarak, göğsünün öne, kafasının ise geriye kasılarak, ölüme karşı direniş duygusu başarılı bir şekilde verilmiştir. Siyahi figürün tüm kaslı vücuduna rağmen yüzündeki zorlanma ifadesi, atın var gücüyle direnç gösterdiğinin göstergesidir. Üzerindeki ihtişamlı süsleri ve atın yüzündeki korku ve endişe dikkat çekicidir. Atın vücut duruşu ile birlikte özellikle endişeli duyguları gözü üzerinde toplanmıştır. At'ın diyagonal duruşu kompozisyonun bütününe yayılan figürlerde sürdürülmüştür.

İncelediğimiz yüzyılın Avrupa'sında yaşanan gelişmelere özetle baktığımızda, öğrenci gönderilen yıllarda, Paris, öylesine bir sanat heyecanına kapılmıştı ki, Flaman ve İtalyan sanat otoritelerini, nerdeyse ikinci plana itmiştir. Genç subaylarımızın işte bu öğrenime gönderildiği zaman birbiriyle zıt iki ekol, Paris'teki sanat camiasında varlığını sürdürmekteydi. Sanat otoritelerinden ilki, Delacroix'nın liderliğinde heyecanlı renkler ve serbest sürüş biçimleri ile kendi toplumlarında bulamadıkları egzotik konular noktasında ısrarcı tavırlarıyla romantikler, diğeryse Yunan ve Roma sanatı üzerinde yeniden canlandırma çabalarını tercih ederek, tarih ve mitolojiden beslenen temaları, katı kurallarıyla realiteye yakın izlenim yaratma üstüne ciddi didinmelerle meşgul David'in öğrencisi Ingres'in idaresi altındaki Neo-klasiklerdi. Bir başka yaklaşımla ilki Flaman, diğeri de İtalyan kökenliydi. Bu süreç, sanatın tarih boyunca katettiği mesafenin ifadesiydi. Otorite haline gelmiş bu sanat ortamında, yepyeni bir sanat heyecanı ile toplumda alışılmışı alt üst edecek olan İmpresyonistler yeni yeni sahnede görünür olmaya başlamıştırlar. Hatta bunlar atölyelere sıkıştırılmış figüratif ağırlıklı yaklaşım sergileyen otoritelere meydan okuyacak olan bu ekolün öncüleriydiler.

İmpresyonist'lerin öncüsü Claude Monet 1860 yılında yepyeni bir yaklaşımla iddasını ortaya atmış bunun doğrultusunda eserlerini de sergilemiş bulunuyordu. Muhafazakar sanat çevrelerince yalnızca tepki ve tehdit almıştır. Bu iki otorite ekolden ayrı sadece Courbet ilgi üzerinde toplayabilmiştir. Courbet'ten daha öte Corot bile güç anlaşılmıştır. Herşeye rağmen sanat camiasında üstünlüğünü bu iki ekol kabul ettirmiştir.

Neo-Klasikler ile onların atölyelerinde yetişmiş Romantiklerin sürdürdüğü saltanatını, İmpresyonizm'in habercileri diyebileceğimiz Corot ve Courbet az da olsa sarsmışlardır. O vakitlerde Paris'te resme yeni bir anlayış getiren öncüler olarak sadece onlar öne çıkmıştır. Lakin bu yeni anlayışla birlikte hakimiyetini bağımsız değerlendirmemenin gerekli olduğu düşünülmektedir.

"Hiç şüphesiz genç subaylarımız modaya ayak uydurmuşlardır. Romantiklerin egzotik arayışları neticesinde onların uzantıları olan oryantalist Gerome ve Boulanger'ın atölyelerine devam etmişlerdir. Yine de atölyelerin sert disiplinine rağmen Paris'teki yeniliklere yabancı kalmamışlardır. Ahmet Ali ve Süleyman Seyyit, Courbet'ten oldukça etkilenmişlerdir. Böylelikle genç subaylarımız Paris'te dönemin çağdaş sanat anlayışı ile yurda dönen, Türk resmine çağdaş olan son yeniliği ile şekillenmesinde katkıda bulunmuşlardır." (İslimyeli, 1965: 14-15).

"Ancak, öykündüğümüz, örnek aldığımız batılı resim sanatının kendi dinamikleri bağlamında bir bakış açısıyla konuyu ele almak gerekirse, bu kez başlangıç noktası olarak 1870'li yıllara gelmemiz gerekecek: Çünkü bu tarihlerde uzun süredir Paris'te resim eğitimi alan ve Türk resim sanatının üç büyük ustası olarak kabul edilen Osman Hamdi Bey 1869'ta, Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmet Paşa ise 1870'te yurda dönecektir." (Gören, 2019: 2).

Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa, eğitimlerini; Gerome, Alexandre Cabanel, Leon, Gustave Boulanger ressamların atölyelerinden almışlardır. Bu üç ressamın sanat anlayışlarının oluşumunda Realizm, Klasizm ve Akademinin etkileri taşıyan ipuçları gözlemlenmektedir. Usta- çırak ilişkisi bağlamında özdeşleştirilebilenen, hoca-öğrenci ilişkisi şeklinde eğitim anlayışı doğmaktadır. Böylelikle eğitim anlayışı ile ortaya çıkan bağ, filizlenmeye başlayan Türk Resim Sanatının gereksinim duyduğu kurumsal eğitimin oluşturulmasında önem arzeden katkıları olduğu düşünülmektedir (İnaç, 2016: 26).

Zamanla ciddiyet kazanan bu gereksinim, Osman Hamdi Bey'in öncülüğünde tamamen sanat eğitimine dayalı ilk eğitim kurumu olan 1883'te Sanayi Nefise'nin kuruluşuyla kurumsal bir kimlik kazanmıştır.

Osman Hamdi Bey, toplumdaki geçmişten bu yana varlığını sürdüren bazı tutucu kalıpları yıkmaya yönelik adımlar atmıştır. Başta Sanayi Nefise mektebinde hamallardan oluşan model koyularak Türk resmine figür girmesini sağlamıştır. Osman Hamdi Bey'in yegane hedefi Türk resmini, manzara ve natüromorttan sıyrıp figürlü sanat anlayışını getirmek olmuştur. Böylelikle Türk resminde yenilik olarak figür sokma eğilimi, ikinci bir milad olduğu düşünülmektedir.

Avrupa'dan dönen öğrenciler yeni bilgi ve deneyimlerle Türk resim sanatı temelleri inşa edilmeye başlandığı görülmektedir.

"Türkiye'de gerçek anlamda resmi olarak resim ve heykel eğitimi sanayi-i nefise mektebi kurulunca başlamıştır. Sanayi-i Nefise'den önce Fransız ressam Guillemet tarafından 1874 yılında açılmış özel bir resim ve desen akademisinin varlığı bilinmektedir. Cezar'a göre bu akademi 1874 yılında Beyoğlu Hammal başı sokak 60 numarada eğitime başlamış ve üç yıl süreyle işlevini devam ettirmiştir. Akademi'nin öğrencilerinin büyük çoğunluğunu ermeni gençler oluşturmaktadır. Akademi'de suluboya, pastel ile figür, manzara ve süsleme dersleri ağırlıklı olarak verilmiştir. Yine Cezardan öğrendiğimize göre 1876 yılının haziranında bu akademi ilk sergisini gerçekleştirmiştir. Özel bir sergi olmasına rağmen İstanbulda Fransızca olarak yayımlanan dönemin gazetelerinde La turquie' de bu sergiden uzunca bahsedilmiş ve sergiye katılmış olan öğrencilere övgülerde bulunulmuştur" (Aktaran: Karatepe, 2001: 14-15).

Osmanlı Devleti'nde saray bünyesinde toplanmış olan sanatçılar, devletin tarih sahnesinde gerçekleştirdiği tarih belgeselciliği, törenler, ritüeller, padişah portreleri, savaş seferleri, önemli mücadeleler, tema olarak ele alınmaktadır. Bu temaların birçoğunda at imgesi, kompozisyonun kimi zaman önemli kişileri işaret eden vurgu, kimi zamanda bütüne hizmet eden yön ve hareket duygusu oluşturan bir anlayışla çeşitlendirilerek konuyu anlatan sıradan bir kompozisyon elemanı olarak kullanılması tercih edilmiş olduğu düşünülmektedir.

Minyatür sanatının tarihsel sürecin aktarımındaki işlevi, varlığını batılı anlamda resim anlayışına geçildiğinde de bu mantığını çeşitlendirerek at imgelerini, yeni teknik ve üslupsal zenginlikler ile almaktadır. At imgeleri, varlığını yeni imge örüntüleri oluşturarak sürdürmüştür. Savaşlarda yaşanan mücadele ruhu, yarattığı toplumda ve bireyde bıraktığı yara, gerçek ortamında gözlemlenmeleri için sanatçılar, Balkan ve Çanakkale cephelelerine yollanmaktadır. (Papila, 2008: 129). Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin dönüşleri ve getirdikleri yeniliklerle Türk Resminin gelişimi şekillenirken, Askeri okullarda yetişen ressamlarımızın bireysel çabaları da ile gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Bu bağlamda 93 Harbi'nde vazifelendirilmiş ressam Hasan Rıza, yapmış olduğu savaş kompozisyonlarındaki at imgeleri ile bahsettiğimiz anlayış mantalitesindeki konumu, nasıl katkı sağladığı, düşünülünce iyi bir örnek olarak ele alınmaktadır.

"Tarihsel resimler, Türk sanatında devlet politikasını eleştirmekten çok olumlamayı tercih ettikleri düşünülmektedir. "1853-56'daki Kırım Savaşı, 1877-78 tarihli Osmanlı – Rus Savaşı ve

1897'de Osmanlı – Yunan savaşlarının odak haline getirildiği tarihsel resimler oluşturulmuş atölyelerde yapılmıştır" (Papila, 2008: 129).

"Önemli tarihsel olaylarını yücelten romantik ipuçları barındıran kompozisyonlarda at imgesi kullanmasıyla araştırmamız açısından önem arz eden ressamımız Hasan Rıza; 1877-1878 Rus harbinin başlamasıyla Askeri Liseden bitirmek üzereyken okuldan gönüllülükle ayrılmış olan gençler gürhuna katılmıştır. Rus taraflarında bir alaya er olarak sevk edilmiştir." (Özdeniz, 2000, s. 200).

Fotoğraf makinesinin teknolojik olarak kullanım alanının yaygınlaşmadığı zamanlarda, cephelerde savaş ressamı görevlendirilmekteydi. Burada görevlendirilen ressamlar, savaş esnasında gördüklerini resmetmekle beraber savaş muhabirliğini de üstlenerek gazeteye oluşturdukları dökümanları yetiştirmektedirler (Aktaran: İnaç, 2016:122).

Hasan Rıza, İtalya'dan gelen gazete ressamını korumakla vazifelendirilmiştir. Savaş görünülerinin tespiti için İtalyan ressamın göstermiş olduğu cesaret, bu genç eri fazlasıyla tesiri altında bırakmıştır. İtalyan ressam Hasan Rıza'nın kendisinin bir karakalem desenini çiziktirdiğini görmüş ve bu deseni oldukça beğenmiştir, bu vesile ile ortaya çıkan sanat dostluğu uzun yıllar sürmüştür (Aktaran: İnaç, 2016: 67).

Bu dostluk vesilesiyle kendini, sanat yolculuğunda tümüyle sanatına odaklamıştır. İhtiyar dostunun desteğiyle İtalya'ya kadar gitmiştir Burada bulunduğu süreçte Müzeleri gezip, Napoli, Roma, Floransa atölyelerinde çalışma imkanı bulmuştur. Akabinde Mısır'a geçerek, karşılaştığı yıkıcı çöl ikliminin peyzajlarını ve antika eserleri etüt etmiştir. Geçen 12 yılın ardından anavatanına dönmüştür. Yurda döndükten sonra Edirne'ye yerleşmiştir. Burada en büyük arzusu olan Tarihi resimlerden oluşan kompozisyonlar ile portreler üretmekle meşgul olmuştur (İslimyeli, 1965: 53).

"En değerli portrelerini, tarihi konulu tablolarını, ünlü Türk kahramanlarını, tarihi Türk kıyafetlerini ve tarihi olayları eşsiz güzellikte tasvir eden tablolarını bu temiz ve sakin muhitte yine bu dönemde yaptı. Bilhassa tarihi olayları canlandıran bir koleksiyon tamamlamak arzusundaydı" (Aktaran: İnaç, 2016:122).

Resim- 12: Hasan Rıza- Eğri Zaferi, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Kaynak: Ünver, 2015: 55.

Açık kompozisyon kullanmayı tercih eden sanatçı; tuvali çarpazdan ikiye bölerek elde ettiği iki üçgenin bir kısmını figürlerin bulunduğu doluluğa, diğer kısmını boşluğa bırakmaktadır. Yine bu doluluk -boşluk ilişkisini sıcak soğuk renk armonileri ile düzenlemiştir. Zıtlıklar üzerine kurulu bu durağan kompozisyonda kullanılan iki beyaz at, resmin odağını kendi üzerine çektiği görülmektedir. Dikkatleri üzerine çeken atlar, üzerlerinde statü olarak önemli kişileri vurgulamaktadır. Bu vurgu anlayışı minyatürdeki önemli kişileri daha büyük tasvir etmesine benzer bir mantıksal yaklaşım sergilediği olduğu düşünülmektedir. Resmin bütününe ve atların duruş açıları ele alındığında Fransız romantiklerden Gross'un savaş kompozisyonlarından ipuçları taşıdığı izlenimi alınmaktadır. Atların anatomik yapısıyla değerlendirdiğimizde bize yakın olan beyaz at figürünün, gövde- boyun ilişkisi ile atın kafasının bütünle olan ilişkisinde uyumsuzluklara rastlanmaktadır. Bu uyumsuzluğun gerginliği arttırmak için bilinçli bir deformasyon mu yoksa anatomik bir hata mı olduğu kestirilememiştir. Diğer beyaz atın anatomik bütünlüğü ile kıyasladığımızda bu bulguyu tartışmalara açık hale getirilmektedir.

Resim-13: Hasan Rıza, “Viyana Kuşatması”, 312 x 188 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Kaynak: Özdeniz, 2000: 40.

Hasan Rıza'nın sonradan ele geçirilmiş olan bazı eserleri, işgalci askerler tarafından Viyana'ya gönderilmiştir. Hasan Rıza'ya ait tarihi tablolardan, Fatih'in donamayı Haliç'e indirmesini konu edinen büyük boy resim, Deniz Müzesi'nde sergilenmektedir. Ankara Ordu Evinde bulunan, Eğri Zaferi ve İkinci Viyana kuşatması, sanatçının bilinen başarılı örneklerindedir. Hasan Rıza, anatomi hakimiyetiyle oldukça başarılı figür ve kompozisyonlar üretmiş, bunları aktarırken oluşturduğu renk algısıyla dikkatleri üzerine toplamış bir sanatçımızdır. Bütün bu çalışmaların yanı sıra ayrıca portre çalışmaları da üretmektedir (İslimyeli, 1965: 53).

Resim-14: Hasan Rıza,"İstanbul'un Kuşatılmasında Fatih Sultan Mehmet'in Topkapı'dan İstanbul'a Girişi" 1898-75 x 52 Cm Eskiz

Resim -15: Hasan Rıza-1898-İstanbul'un Kuşatılmasında Fatih Sultan Mehmet'in Topkapı'dan İstanbul'a Girişi-75 x 52 Cm Tuval Üzerine Yağlıboya.



Kaynak: Özdeniz, 2000: 45.

2.4. Osmalı Ressamlar Cemiyetinde 1914 Kuşağı

"Türk resim sanatçılarının bir meslek birliği çerçevesinde ilk birleşme isteği, II. Meşrutiyet'in ilanını izleyen günlerde oluşan sosyal ve kültürel zeminde gerçekleşme ortamı bulmuştur. "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" adlı bu ilk sanatçılar birliğidir." (Başkan, 2009: 194).

Kurulan bu ilk sanatçılar birliği, günümüz akımlarına ve üslup yeniliklerine paralel bir sanatçılar topluluğu değil, ortak amacın, Alansal uzmanlıkta profesyonel düzeye erişmek niyeti taşımaktadır. Türk Resminde usta-çırak ikiliğince sürdürülen geleneksel lonca ve benzeri sistemler, Osmanlı Ressamlar Cemiyetince de sürdürülen bir ortam oluşturmuştur. (Başkan, 2009: 199).

"I. Dünya Savaşının başlamasıyla yurda dönen, İbrahim Çallı, Avni Lifij, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran gibi isimlerden oluşan grup, kimi Zaman " Çallı kuşağı" kimi Zaman'da "1914 Kuşağı" olarak bilinirler. Devlet desteği ile Avrupa'ya gönderilen bu isimler yurda dönene kadar Fernand Cormon (1845-1921) Jean Paul Laurens ve Albert Laurens'in atölyelerinde akademik anlayışla eğitimlerini sürdürmüşlerdir. Lakin yurda dönüş sonrasında izlenimci çizgide sanatlarını idame ettirmişlerdir" (Başkan, 2009: 197).

Bu kuşak, Avrupa öğrenimleri neticesinde sanat anlayışlarında gerçekleşen değişiklikleri, benimsedikleri izlenimcilik akımını ülkeye tanıtılmasını hedeflemişlerdir.

Bu süreçte karşılaşacakları güçlükleri aşarak, sanat anlayışlarını toplumda doğru bir biçimde algılanmasını sağlamak için resimler üretmeyi, amaçları için bir araya gelme maksadıyla cemiyette faaliyette bulunmuşlardır.

1914 kuşağının bir kısmı Sanayi-i Nefise çıkışlı olup, bir kısmı ise deniz harp okulu'ndan mezun olduktan sonra ordudan ayrılıp, akademi okumuşturlar. İdeallerini sanat yolcuğuna çeviren, Ruhi Arel, Hikmet Onat ve Ali Sami Boyar 'dır. Başka bir örnekte, Kara Harp Okulu'ndan mezun olan subay Sami Yetik, bizzat Balkan Harbi'ne de katılmıştır. Ayrıca İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran ve Avni Lifij bu grup içindeki diğer yetenekli gençlerdir. Toplumdaki geçmişten bu yana varlığını sürdüren bazı tutucu kalıpları yıkmaya yönelik girişimlerde bulunmuşlardır. Türk resminde, figür, portre ve nü konularını problem edinmişlerdir (Tansuğ, 2003: 118, 119, 120). Özellikle çıplak konusundaki öncülükleri, Manet'in kııda öğlen yemeği'ndeki çıplak kadın koymasını anımsatmaktaydı. Bu noktada tutucu otoritelerce eleştiri yağmuruna tutulmuşlar ve onlara karşı aynı mücadeleleri göstermişlerdir. Galatasaray sergilerinde, Çallı ve Namık İsmail'in girişimleri cesaret timsalleridir.

Çallı kuşağı'nın ürettikleri resimler, sanat çevrelerinin dikkatlerini üzerlerine toplamaya başlamıştır. Bu ressamın Hoca Ali Rıza ile tanıştığı gün ışığında, renk ve ışık oyunlarının yaratmış olduğu görsel çekicilik, Çallı gurubunun resimlerinde sanatsal bir kimlik haline gelmiştir. Avrupa dönüşü edindikleri bilgi ve deneyimler ile aydınlanma çağının, rasyonel düşüncenin ve bilimin avangardlığın sanata kazandırdığı değişimi ancak biçimsel olarak yakalayacaklar ve resimlerini bu anlayış üzerine inşa etmişlerdir. Çallı kuşağı sanat anlayışının, "Türk resminin emresyonistleri" olarak zikredilmesinin hikmeti, resimlerindeki renk ve ışık oyunlarının aktarıma kazandırmış olduğu zenginlik ve üslupsal çeşitliliklerle ortak palet anlayışı üzerinden birlikte hareket etmiş olmalarıdır (Giray, 1997: 116).

Bu dönemde sanat gündemini belirleyen sanatçılar arasında, Sami Yetik İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Namık İsmail ve Avni Lifij'in oluşturduğu 1914 kuşağı üyeleri yanında, aynı dönemde Ali Cemal, Mehmet Âli Lega, Hayri Çizel, Diyarbakırlı Tahsin, Celal Esat Arseven, Bahriyeli İsmail Hakkı Şevket Dağ, Üsküdarlı

Cevatbey, Velihaht Abdülmecid Efendi, Ömer abi, Mihri Müşfik gibi sanatçılar sayılabilir (Gören, 2001: 89).

Örneğin Sami Yetik, Osmanlı ressamı mecmuasındaki yazılarıyla akademideki eğitim anlayışına karşı tavrı sergilemiştir. Sanayi-i Nefise'nin eğitim öğretim durumu, alınması gereken tedbirlere dair önerilerini sıralarken, olumsuz lakin yıkıcı olmayan yönlendirici bir üslup ile eleştirinin güzel örneklerini vermiştir (Başkan, 2009: 200).

Türk Resim Sanatının tarih sahnesinde "1914" kuşağı sanatçıların, 20. yüzyılın başlarında hızlı bir değişim dönüşümünde göstermesinde oynadıkları rol ile figüratif resmin gelişimine büyük katkıları olmuştur. Bu yaklaşımlarını, savaş yıllarının en sıkıntılı olduğu zamanlarda sürdürmüşlerdir. Celal Esad Arseven'in girişimleriyle propaganda niyetiyle savaş resimlerinin yapılacağı bir atölye oluşturulmuştur. 1914 kuşağı da, bu atölyede kendi sanat anlayışlarını çerçevesinde eserler üreterek sürece olumlu katkı sağlamışlardır.

2.5. Şişli Atölyesi

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu, sömürgeci batılı devletlerin saldırıları neticesinde bıraktığı izlenimi biraz olsun manüple etmek için, kendi gerçekliğinin yansıtılması maksadıyla Şişli Atölyesi projesi kurgulanmıştır. 1908 yılında II. Meşrutiyetin ilanı ile oluşan ortamda kendinden söz ettiren İttihat Terakki Cemiyeti' yapılacak olan 'propaganda' olgusuna hususi önem ve gayret gösterdiği düşünülmektedir (Papila, 2008: 129). Hatta bu yaklaşım çerçevesinde fotoğraf, sinema ve resim sanatında girilen faaliyetler bu düşünceyi kuvvetlendirmiştir.

Arseven, sanata olan ilgisi, cemiyetle olan ilişkileri ve yazıları ile bu atölyenin kurulmasında kilit isimlerden biri olmuştur. Belediyelerin duvarlarını süslemesi için, Çallı Kuşağından Avni Lifij'le irtibat kurması bu fikrin oluşmasında sürecin önemli katkıları olabileceği düşünülmüştür.

I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Paris'ten dönen gençler, sanat birikimlerini aktarabilmek için Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, savaş şartlarının getirdiği nokta olarak hayatlarını devam ettirebilmek için askeri ve sivil çeşitli liselerde resim öğretmenliği yapmışlardır. Ancak ilerleyen süreçte ressamlar için savaş yıllarında ilham olacak gelişmeler yaşanır. Sanat Tarihçisi, ressam kimliğiyle Celal Esad Arseven(1875-1971),

ilk olarak Kadıköy Belediye Müdürlüğünde bulunduğu sıralarda kamu ait binalarının gerçekleştirilecek olan yapıtlarla süslenmesi fikrini ortaya koymuştur. Avni Lifij'in "Kalkınma-Belediye Faaliyeti" isimli resmi için, sponsor bulunmasıyla sonraki sanatsal gelişmelere örnek teşkil ettiği düşünülmektedir. Sanat ve kültür noktasında, gazetede çeşitli makaleler yazmıştır. Kaleme aldığı yazılarında, Türk kültürünün daha farklı mecralarda doğru algılanması için sanatsal etkinliklerin yürütülmesi gerekliliğinden bahsetmiştir. Bu farkındalık neticesinde, Harbiye Nezareti (Savunma Bakanlığı)' ne bağlı, istihbarat Dairesi Başkanlığı'nı yürüten Miralay Seyfi Bey, bu konu hakkında bir rapor gerçekleştirilmesini talep ettiği görülmektedir. Arseven, uzun sürede derinleştirdiği düşüncelerini, projeleri izah etme fırsatı elde etmiştir. Bu projelerde, Avrupalı devletlerde, Türk toplumunun, yalnızca karşılaştıkları savaşçı kimlikleri ve gösterdikleri cesaretleriyle tanıdıklarından bahsetmektedir. Halbuki Türklerin kültür ve sanat alanındaki girişimlerinin gösterilmesinin önem arz ettiğini anlatmaktadır. Bu niyetle, Viyana ve Berlin'de sergiler açılarak, Avrupa'da arzuladığı yönde intibalar bırakmayı hedeflemiştir. Seyfi Bey'de bu girişimde oluşturulacak yapıtların, ortak tema olarak askeri içeriklerle gerçekleştirilmesi noktasında önerilerde bulunmuştur (Arseven, 1993: 62-63).

I. Dünya Savaşı'nın yarattığı sosyo- ekonomik tramvanın en çetin olduğu anlarda Arseven, dönemin istihbarat başkanı Seyfi Paşa'ya Avrupa'dan yeni dönen genç Türk sanatçıları Savaş temalı eserler üretilmeleri için gerekli olanakların sağlanmasını, ardında bu eserlerin Avrupa'da sergilenebilmesi konusu iletti. Seyfi Paşa, daha önceden Arseven'in bu konuya dair çeşitli yazılar kaleme aldığını bildiğinden, bu teklife sıcak bir yaklaşım sergilemiş ve Genel Kurmay başkanlığına bu konuyu kabul ettirmiş, sonrasında alınmış bir karar neticesinde Şişli'de Bulgar Çarşısı ismiyle bilinen yerde bir baraka tahsis edilmiştir. Gerekli malzemelerde Almanya'dan getirtilerek temin edilmiştir. Böylelikle Türk Resim Sanatında Osman Hamdi'nin figür sokma girişimini, bu atölye sanatçıları tarafından kendi sanat anlayışları doğrultusunda yeniden ele alınmış, kendilerinden önceki kuşakların fotoğrafik etkisinden kurtarmışlardır. Şişli Atölyesinde ana temalar; Atatürk'ün öncülüğünde tarihi bir destan yazan Çanakkale Savaşı seçilmiştir. Milli mücadeleye destek olacak bu girişim aynı zamanda 1914 kuşağının Paris'te oluşturdukları sanatsal deneyimlerini aktarma ve gösterebilme fırsatı yaratmıştır.

Süreçte ressam olan halife Abdülmecid Efendi'nin bu atölyeyi desteklediği hatta konuk olduğu bir fotoğraf mevcuttur (Gören, 1997: 4).

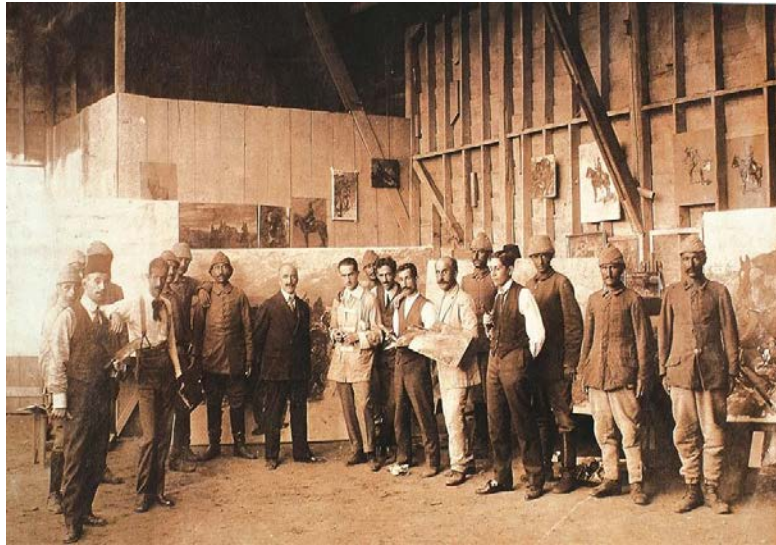
Resim-16: Şişli Atölyesi'ni Gösteren Bir Fotoğraf, 1917.



Kaynak: Gören, 1997: 41.

Veliaht Abdülmecid Efendi'nin, sadece ziyaretinden ibaret kalmayan bu destek viyana sergisine katılmasıyla da devam etmiştir.

Resim-17: Velihaht Abdülmecid Efendi'nin Şişli Atölyesi'ni ziyareti, 1917 "Şişli Atölyesi, soldan sağa doğru: Mehmet Ruhi Arel, Ali Cemal, Abdülmecid Efendi, Namık İsmail, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Sami Yetik, Ali Sami Boyar ve asker üniformalı modeller".



Kaynak: Gören, 1997: 42-43.

Şişli Atölyesinde çekilen bu fotoğrafta, atölyenin duvarlarında asılı olan eskizleri incelediğimizde, atölye ressamlarının modelden etüt ettikleri at imgeleriyle karşılaşmaktadır. Ali Cemal Benim'in Süvari çalışması ve Ali Sami Boyar, "Borazancı", isimli eserlerinde yer almaktadır.

Balkan Savaşı'nda ve Doğu Cephesinde olan ard ardına yaşanılmış başarısızlıklar, Çanakkale'de zafer kazanılmasıyla toplumun moral gücünü bir anda yükseltirken sanatçılar için de ilham kaynağı oluşturmuştur. Savaş atmosferini vazifeleri gereği, yakından soluyan asker resamlardan Sami Yetik ve çocukluk arkadaşı Mehmet Âli Laga'da bu atölyede resim yapma için vazifelendirilir. İbrahim Çallı, Mehmet ruhi, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar, Ali Cemal Benim, Namık İsmail ve 1914 kuşağının diğer sanatçıları ile birlikte, aynı atölyede resimler üretmektedirler (Tansuğ, 2003: 151).

"Şişli Atölyesi'nde sanatçıların milli heyecanları uyarılmış, kendileri cephelere de götürülerek savaşın atmosferi hakkında gözlemler yapma fırsatı yaratılmıştır. Fakat faaliyetleri atölye içinde gerçekleştirildiğinden, model olarak kullanılan top arabaları gibi savaş araçlarıyla, askerler de getirilerek bu sanatçılara poz vermeleri sağlanmıştır" (Tansuğ, 2003: 152).

Şişli Atölyesi'nde yukarıda bahsedilen amaç ve tema çerçevesinde üretilen resimler 1917 yılında açılan "Savaş Resimleri ve Diğerleri" adlı ulusal sergide sergilendikten sonra Veliht Abdülmecit Efendi'ninde dâhil olduğu dönemin diğer sanatçılarının eserleriyle birlikte 1918 yılında Türk resim sanatının yurtdışında gerçekleştirilen ilk sergisi olan Viyana Sergisi'nde gösterilmiştir (Gören, 1997: 7).

"1918 yılında Şişli Atölyesinde üretilen eserler ile birlikte yine bu sanatçıların önceki resimlerinden ve Atölye dışından katılan ressamların yapıtlarından toplanan "142" parçalık bir koleksiyonu öncelikle Galatasaray'da "Savaş Resimleri ve Diğerleri" isimli bir sergi düzenlenmiştir. Ardından Celal Esad Arseven'in küratörlüğünde resimler Viyana'ya gönderilmiştir. Türk Resim Sanatı tarihinde sanatçıların eserleri ilk kez Avrupa'da sergilenme fırsatı bulmuştur. Viyana Üniversitesinde sergilenen bu resimler döneminin sanat merkezlerince büyük ilgiyle karşılanmış, kendisine basında geniş yer bulmuştur. Aynı sergi Berlin için düşünülmüş lakin savaş şartlarının oluşturduğu güçlükler sebebiyle gerçekleştirilememiştir."

(Gören, 1997: 4).

Osmanlı'nın yenilgiler karşısında toplumun moral gücünü yükseltebilmek amacıyla sanata sarılışının göstergesi olması ve aynı zamanda Türk resminin de Avrupa başkentleri'ne tanıtılmasını amaçlaması hasebiyle de çok kıymetlidir. Şişli atölyesi, sanat adına ortak bir tema etrafında Türk ressamlarını, ilk defa bir arada buluşturan ve kendi sanat anlayışları çerçevesinde resimler üretilmesini gerçekleştiren önemli bir girişimdir (Giray, 1997: 61).

Osmanlı'nın yenilgiler karşısında zedelenen itibarının oluşturduğu algıyı aksi yönde değiştirecek imgeler yaratarak yeniden kuvvetlendirebileceği düşüncesi, bununla beraber aynı zamanda Türk resminin de Avrupa başkentleri'nde tanıtılmasını açısından önem taşımaktadır. Çanakkale savaşını yüceleştiren ve tekrar Osmanlı askeri dehasını gündeme getirmeyi temsil edecek kompozisyonlar oluşturmuşlardır. (Giray, 1997: 60). Bu girişimleriyle 1914 kuşağının, özgün yorumlayışları, üslubsal farklılıkları korumaları, bir araya gelmeleri, eğitim anlayışları, Türk resim sanatında ciddiyetini bugünlerde dahi koruyan kıymetli bir yaklaşım sergilemektedir. Dönemin, bilinçli bir yaklaşımla güzel sanatlar eğitim anlayışına getirdikleri imkanlar, anlayışlar, 5. neslin sonunda gelinen süreç, bugünün ötekileştirilmiş güzel sanatlar eğitimine yol gösterici bir ışık tutmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: PLASTİK ÇÖZÜMLEMELER

3.1. ŞİŞLİ ATÖLYESİ RESİMLERİNDE AT İMGESİ VİYANA KATALOĞU:

3.1.1. SAMİ YETİK (1878–1945)

Savaşın her anını deneyimlerek oluşturduğu ruhla resimlerini kompoze eden bir sanatçıdır. Bizzat savaşın içerisinde bulunmuş deneyimli ressamımızdır. Bu yaşanmışlıktan dolayı savaşın ruhunu özümseyerek yapıtlar üretmiştir. Daha önce Balkan Savaşına katılan ve savaşın tematik yönünü irdeleyen Yetik, savaş temalı resimlerinde kahramanlık olgusunu vurguladığı düşünülmektedir.

Resim-18: Doğu Cephesi'nden Dönüş (Osmanlı – Rus Savaşı), Sami Yetik, 282x180 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1917,



Kaynak: Askeri Müze Koleksiyonu, Aktaran: Taşkiran, 2010: 41.

Yetik, açık kompozisyon anlayışı ile ele aldığı savaş resminde, gün bitiminde cepheden dönen yorgun düşmüş, bitmiş durumdaki yaralıları ve onları taşıyan askerleri resmetmektedir. Figür-mekan ilişkisi açık üstüne koyu getirilerek düzenlenmiştir. Bu yaklaşım biçimi Courbet'in "taş işçileri'ni" anımsatan bir yaklaşım sezilebilir. Figür-mekan ilişkisindeki düzenlilik ve detaylı işçilik, realist ipuçları barındırdığı

gözlemlenmektedir. Resmin bütününde gezinen sıcak-soğuk ilişkisi içerisindeki tonal bütünlük, dramatik etkiyi maksimuma taşımaktadır.

Resmin geneline hakim soğuklar renkleri, gözümüzün gezindiği yerlerde dinlenme noktalarıyken, neredeyse ortalarında kullanılan sıcak tondaki ışıklar, resmin odak noktasını oluşturmaktadır. Figürlerin vücut dillerindeki ifadeler ve sıcak-soğuk ilişkilerinin uyumuna bakıldığında görsel bütünlük olarak bir melankoli havası hakim olduğu söylenebilir. Buna rağmen iki zıt duyguyu barındırıyor savaşın getirdiği çaresizlik, her şeye rağmen bir milletin özgürlüğüne aşık olduğunu gösteren inanç. Resmin zıt duyguları içerisinde yaralıları taşıyan askerlere eşlik eden iki süvari dikkatleri üzerine çekiyor. Burada ki iki at imgesi tam da bu zıt duygulara tercüman niteliğinde. Biri soğuk tonlar içerisinde kompozisyonun herhangi bir elemanı olarak yolculuğa önderlik ederken, diğeri resmin odak noktasında günbatımının sarı tonlarıyla, bir mücadelenin devam edebilme gücünü umutlandıran nurani bir ışıltı sezilmektedir. Süvarinin kararlı duruşu kompozisyonun bütününe yayılan melankoliyi kıran bir zıtlıkla ele alındığı gözlemlenmiştir.

Resim-19: Yunan Topçularına Baskın, Sami Yetik, 340 x 190 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1919,



Kaynak: Askeri Müze koleksiyonu, Aktaran: Taşkiran, 2010: 42.

Sami yetik'in yunan "Topçularına Baskın" isimli eserini ele alındığındaysa, sanatçı açık kompozisyon anlayışıyla kurguladığı kalabalık figürlü bir savaş sahnelenmektedir.

Yunan topçularına yapılan ani baskın sahnesi canlandırılmaktadır. Bu resimde at imgelerinin üstünde baskını yapan figürler betimlenmektedir.. Üstten üçte birlik oranla kesilen sahne bulutların yakınlığına bakılırsa oldukça yüksek bir yerde oldukları izlenimi yarattığı gözlemlenmiştir. Yapıtı incelediğimizde öndeki at imgesi, resimdeki en yakın figür olmasıyla resmin odağının toplandığı noktadadır. Baskının yarattığı korku ve endişe koşan at imgesinin gözünde toplanmıştır. Yetik, bu resimde de duyguları at ve insan figürlerinin portrelerinde yüklemiştir. Top arabasının akıbeti de baskının şiddetini vurgulayan bir katkı sağlamıştır.

Resim -20: Sami Yetik, “Süvariler”, 105 x 51,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1913, Kemal Erhan Koleksiyon



Kaynak: Kemal Erhan Koleksiyonu, Aktaran: Taşkiran, 2010: 43.

Yetik'in bu eserine bakıldığında diğer resimlerine olan yaklaşımından çok farklı bir anlayış ile ele almış olması, onun önceki işlerini bilen bir izleyici için deprem etkisi yaratmaktadır. Öncelikle figür-mekan ilişkisi sürekli eriyen ve toz bulutları oluşturan bir atmosfer içinde ele alınmaktadır. Bir diğer farklı yaklaşımı resimde fırça sürüşleriyle elde etmek istediği hareket duygusunu öne çıkarmaktadır. At imgesinin bir yöne koşmasıyla oluşan ritim duygusu Delacroix'in akademiye karşı sergilediği tavrı anımsatmaktadır. Hatta bu noktada etkiyi kovalarken detaycı yaklaşımını bırakmış ve anatomik deformasyonlar yaratarak farklı nüans etkileri elde edilmektedir.

3.1.2. Ali Cemal (1881-1941)

Akşam gazetesi ressamlığı yapmış Ali Cemal, Harbiyeden 1901’de çıkmıştır. Sonra sanayii nefise’ye girmiş 1906’da buradan mezun olmuştur (İslimyeli, 1965: 84). Eserlerinde genelde realist desen anlayışı sürdürülürken, zamanla izlenimciliğin palet etkisi yapıtlarında gözlemlenmektedir. Bunun sebebinin aldığı akademik eğitimi yeni sanat anlayışı ile birleştirmesi olabileceği düşünülmektedir. Sanatçının bilhassa Şişli Atölyesi’nde meydana getirdiği eserlerinde bu etki daha fazla baskındır. "Biraz Su/Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri" isimli eserinde izlenimciliğin etkisi net bir şekilde gözlemlenmektedir. Ali Cemal’in resimlerinde, sanatçı olarak, dünyadaki sanatsal değişimlere duyarlı bir yaklaşım sergilemiştir. Yapıtlarında savaşın duygusal ve insancıl taraflarını vurgulamıştır.

Resim-21: Ali Cemal, "Biraz Su/Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1917,



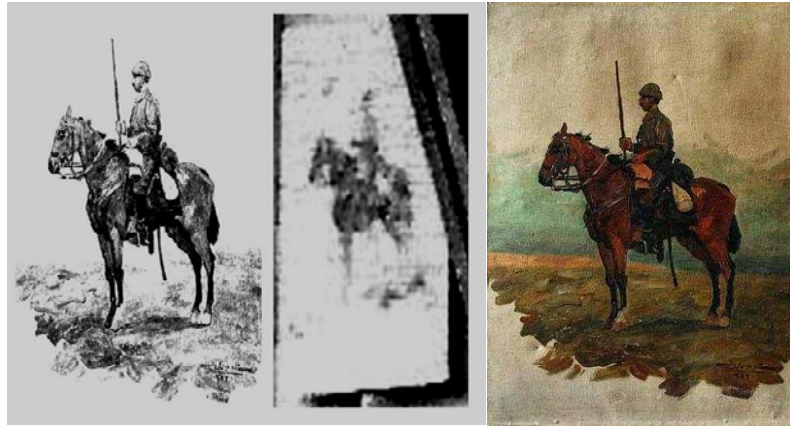
Kaynak: Gören, 1997: 82.

Ali Cemal, kapalı kompozisyon anlayışı ile ele aldığı bu resminde, yaralanmış düşman askerine su veren Türk askerinin, fedakarlığını yansıtmak istemektedir. Bu yaklaşımı ile savaşın insancıl tarafını ele alınmaktadır. Kompozisyonda, üçte birlik orandan bir ufuk çizgisi çekilerek içine iki asker ve bir at imgesi yerleştirildiği görülmektedir. Figürlerin duruşlarına doğal bir ifade kazandırılarak resim tiyatral bir havaya sokulmuştur. Peyzaj için izlenimci bir paletle oluşturulmuş olsa da figürlerinde

akademik desen anlayışıyla ele aldığı gözlemlenmektedir. Bu ikilik, 1914 kuşağının genel sanat anlayışının karakteristik yaklaşımıdır. Ali Cemal'in at imgesini ele aldığımızda, atın serbest halde bırakıldığını, özellikle baş ve arka ayağının duruşundan yola çıkılarak kendini dinlenmeye almış olduğu gözlemlenmektedir. Koşum takımları, asılı olan kılıç, savaş teçhizatının tam mızrak olduğunu düşündüğümüz atın omzuna dayanmasıyla yatay dikey dengesini kırılması söz konusudur. At imgesi, akademik desen anlayışı ile etüt edilmiş, kompozisyonda figürlerin arkasında bırakılarak ikinci plana konumlandırılmıştır. Atın duruş pozisyonu bakılınca gerçek bir modelden çalışıldığı düşünülmektedir. Resmin genel armonik yapısının günün en sıcak saatlerinin ışığıyla yansıtılması, temanın anlatım gücünde ciddi bir etki yaratmıştır.

Resim -22: Ali Cemal Benim'in Süvari çalışması, 1917

Resim -23: Ali Cemal Benim, "Türk süvarisi", tuval üzerine yağlı boya, üç 73.5 x 53.5 cm, İ.R.H.M.,



Kaynak: Gören, 1997: 66.

Kaynak: Gören, 1997: 88.

Ali Cemal'in "Türk Süvarisi" isimli resmine bakıldığında, kapalı kompozisyon anlayışı ile ele alındığı gözlemlenmektedir. At imgesi ve asker peyzajım yataylığına karşıt dikey olarak konumlandırılmaktadır. İzlenimci bir palet ile oluşturulan armoni, rahat fırça sürüşleriyle izleyicide kıpraşma etkisi yaratmaktadır. At imgesinin proporsiyonu gayet ideal şekilde formlandırıldığı ve bir modele bakılarak etüt edildiği düşünülmektedir. Bu resimdeki at imgesinde en çok dikkati çeken şey, atın toynaklarının ele alınış biçimi oldukça sağlam bir anatomi hakimiyetinin neticesi olduğu düşünülmektedir.

Resim-24: Ali Cemal Benim, "Yalak Yanında Atlılar", (1917'ler), 41 × 33 Cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya



Kaynak: Gören, 1997: 90.

Kapalı kompozisyon anlayışı ile ele alınan eser, izlenimci bir yaklaşımla, sıcak renklerin yan yana olan tonal ilişkileriyle armonisi kurulmaktadır. Geniş boya kütleleri, serbest sürüşler, form kaygısının geride bırakıldığı bu resimde Ali Cemal, izlenim üslubuna oldukça başarılı bir girişimde bulunduğu görülmektedir. Resmin ortasında yerleştirilen kırmızı bir at üzerinde izleyiciyle yüzünü çevirmiş asker silüeti, odak merkezi konumlanmaktadır. Savaş öncesi askerlerin talim yaptıkları uzun değnekler bu resimde de kullanılmaktadır. Etrafta ki çadırlar atölyede kurulan materyalleri bir araya getirip kompoze edildiğini düşündürmektedir. Ağaçların çeşitli boylarda, resmin boşluk alanlarını dolduracak şekilde yerleştirilmesi, derinliğe katkıda bulunmaktadır. Resimde genel tema olarak iki atlı askerin yolculukları esnasında bir yalak kenarında verdikleri molayı temsil etmektedir. Kullanılan iki at imgesi, hızlı fırça kullanımıyla etüt edilmiş ve nerdeyse detaylandırılmamıştır. İki uzun değneğin oluşturduğu üçgen içerisinde, kırmızı at imgesini ön kırkbeşten, beyaz at imgesini de arka kırkbeşten konumlandırılarak resmedilmesi resmin dinamik etki yarattığı düşünülmektedir. Ali Cemal, bu resminde figürlerdeki detaycı yaklaşımını bir kenara bıraktığı fırçasının kuvvetini ispatlayan bir yaklaşım sergilediği gözlemlenmektedir.

3.1.3. İBRAHİM ÇALLI (1882–1960)

Bir kuşağa ismini taşıtabilecek baskınlıktaki zekası, karakteri ve yeteneği ile öne çıkan ressam İbrahim Çallı, İleri bir üslup dinamizmiyle; yerel atmosferi resimlerine katarak izlenimci sınırları aşan bir duyarlılığa sahiptir.

Resim-25: - Çallı İbrahim, "Zeybekler", 1917. 118 x 154 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



Kaynak: <http://www.salimekaman.com/2015/03/01/gorsel-cozumleme-zeybekler/>

Bir zamanlar Osman Hamdi'nin asistanı da olan Çallı, Atatürk'ün isteği üzerine Etnoğrafya Müzesi'nde bir sergiye katılmıştır. Bu sergide yer alan "Zeybekler" tablosunu görünce Atatürk, Çallı'ya döner ve "Biz Kurtuluş Savaşı'nda yemeye ekmek bulamıyorduk, senin resmindeki atlar nasıl semirmiş böyle" diye sormuştur. Bunun üzerine ressam malzemelerini alır ve tablosundaki atı bir deri bir kemik hale getirmiştir.

Zikredilen bu anektod ile Çallı'nın bu resminde at imgesine yaklaşımı, şiir ya da destanlardaki gibi kadar abartılı olmasa da atı olduğundan daha besili, semiz bir at olarak resmetmektedir. Sanatçının gerçek dünyadan bir nebze sıyrılıp tuval yüzeyinde elde ettiği özgürlük alanında gerçek ile düş arasında yakalanan boşluğa sanatçı duyarlılığı olarak ifade edilebilir. Bu boşluk sanatsal açıdan kıymet ifade etmektedir. Atatürk'ün Çallı'nın resmi üzerine olan eleştirisinde ise at imgesi ve temsiline olan gerçekçi yaklaşımı mevcuttur. Burada izleyici tarafından, imgeler gerçeğin muadili olması gerektiğine dair bir yaklaşım sergilenmiştir. Çünkü imgeler izleyicide yaşanmışlığın temsiline bürünebilmesi için bu gereklidir. Bugün bizim için belki at figürün ilk hali

şavaşı ve kahramanlığını daha fazla anlam ifade edebilmektedir. Ama savaşın her anını deneyimlemiş bir insan için savaş şartlarının izlerini taşıyan yaralanmış bir at, savaşın üzerinde bıraktığı izlenimi canlandırmasında anı tekrar deneyimlemesinde daha etkileyici ve anlam ifade etmektedir. Burada at imgesinin izleyici üzerinde canlandırma işlevine tanık olunmaktadır.

Resim-26: - Çallı İbrahim, "Yaralı Asker", 1917. 193 × 81 Cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



Kaynak: Gören, 1997: 135.

Çallı, "Yaralı Asker" isimli eserinde, kapalı kompozisyon anlayışıyla, resmin odak noktasına iki asker yerleştirmiştir. Odaktaki figürlerde, başı sargılı yaralı asker, diğer arkadaşının omzuna dayanarak ayakta durmaktadır. Figürlerin duruş yönleri, süngülü tüfekler, yüz ifadeleri, başı sargılı figürün en az diğer asker kadar ayaklarının yere sağlam basışı, doğal bir duruş izlenimi bırakmamıştır. Bu durumu modelden hızla etüt edilme çabasıyla kaynaklandığı düşünülmektedir. Arka plana oldukça küçük boyutlarda ilştirilen beyaz at imgesi, kompozisyonun sol tarafında oluşan boşluğu dengelemek için koyulduğu düşüncesini kuvvetlendirmektedir. Rahat fırça sürüşleri, geniş boya lekeleri, izlenimci bir paletten çıksa da, figürlerdeki yer yer kullanılan kalın kontürler dışavurumcu bir üslubun ipuçlarını taşımaktadır.

Resim-27: Çallı İbrahim, "Türk Topçuları Topçu Mevzi Alırken", 1917, 180 × 270 Cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



Kaynak: Gören, 1997: 51,134.

Diyagonal kompozisyon anlayışı ile ele aldığı "Türk Topçuları Topçu Mevzi Alırken", İsimli resminde üçte birlik oranı boşluk için ayırırken üçte ikilik oranı teknolojik imkansızlıkta imkan yaratan Türk askerlerinin top kanısını yürütebilmek için ortaya koyduğu olağanüstü gayreti temsil eden figürlere ve mekana bırakmaktadır. Altın oran kesitleriyle oluşturulan bir merkezden bize doğru elde edilen üçgen içine yerleştirilen figürler uyumlu bir dengenin kurulması noktasında dikkat çekmektedir. Figürlerin arka 45' derecelik açıyla belirlenen rakursi oluşturmuş duruşları izleyiciyi onlarla birlikte resmin içine doğru çeken bir izlenim oluşturulmaktadır. Figür-mekan ilişkisi güçlü desen anlayışı ile ele alınmaktadır. Seçilen lokal renk ile dramatik bir atmosfer yaratılmaktadır. Fonda kalın ve geniş fırça hamleleri ile sürülen lokal renk üzerinde figürler; açık-koyu tonlarıyla oluşturulan değerlerle çözümlenmektedir.

Çallı eserinde, at insan ikiliğinin birlikteliğini vurgulamıştır. İki farklı at imgesi dikkatimizi çekmektedir. Birinci askerleri taşıyanlar, ikincisi top kanısını çekenler. Askerleri taşıyan at imgeleri At imgeleri hem resmin dinamik yönlendirici hareketliliğini oluşturmuş hem de Türk askerinin mücadeleci ruhunu yansıtmaya katkıda bulunmaktadır. Çallı'nın at imgeleri resmin çeşitli yerlerinde bir merkezde buluşacak şekilde uyumlu düzenlendiği gözlemlenmektedir. Kompozisyonda bulunan her bir elemanın Savaş'ın parçası haline geldiği gözler önüne sermektedir.

3.1.4. Ali Sami Boyar (1880-)

İğri kapılı doğumlu sanatçımız Sanayii Nefise'den dereceyle mezun olduktan sonra Paris'e gönderilenler arasında yer alan Boyar, Akademik desen anlayışını izlenimci paletle buluşturan yaklaşımı tercih ettiği gözlemlenmektedir (İslimyeli, 1965: 82).

Resim -28: Ali Sami Boyar, " Borazancı", (1916-17'ler), 60 x 100 cm, tuval üzerine yağlı boya, İstanbul resim ve heykel müzesi



Kaynak: Gören, 1997: 92.

Ali Sami'nin " Borazancı", isimli resmine bakıldığında, izlenimci bir palet ile karşılaşılmaktadır. Boyar, borazanı ile poz vermiş bir Türk askerini resmetmektedir. Geniş ve rahat fırça sürüşleriyle bu resmin ikinci planına bir atlı asker koymaktadır. Buradaki at imgesini ele aldığımızda at imgesi kompozisyona öncelikle derinlik, kaygısıyla yerleştirdiği düşünülmektedir. Savaşı yansıtan bir öğe olarak düşünüldüğü için eklenmiştir. Duruş pozisyonlarını gözlemlediğimizde, resmin modelden çalışılıp bir mekan içerisinde birleştirildiği düşünülmektedir.

3.1.5. NAMIK İSMAİL

Şişli atölyesine katılmış olan sanatçımız, Rubens'in dinamik kompozisyonlarını renkli griler ile özgün bir duyarlılık geliştirdiği gözlemlenmektedir.

Resim -29: Namık İsmail, "Girdabı Zafer", 1917, 106 × 137 cm. tuval üzerine yağlı boya.



Kaynak: Gören, 1997: 113.

Namık İsmail, diyagonal kesitlerle yinelediği "Girdabı Zafer", isimli eserinde, açık kompozisyon tercih etmektedir. İlk dikkatimizi çeken şey boşlukta Zafer'e doğru koşan atların ve askerlerin tek bir hedefe kilitlenip ölümüne ilerlemektedirler. Bir merkez noktadan alınmış mızrakların yönleri resmin yatay bir üçgenden patladığına dair ipuçları vermektedir. Burada, hareketin de en az renk etkisi kadar dinamik olabileceğini ispatlamaktadır. Namık İsmail'in üslupsal izler taşıyan kalın boya hamuru, geniş renk lekeleri hareketli fırça vuruşları onun imza niteliğinde ki izleridir (Roma, 1992: 28). Düzlemle girilen hesaplaşmada, açık-koyu anlayışı renkçi bir duyarlılıkla ele alınmaktadır. Bu resmin lokal armonisi İzlenimci bir palet ile oluşturulmaktadır. Namık İsmail'in kullandığı Paleti detaylı ele alırsak, iki komplementer renk olan kırmızı-yeşil'in birbirleriyle eşit miktarda karıştırılarak elde edilen koyularla figürler vurgulanmaktadır.

Yine bu zıt renklerin beyaz ile karıştırılarak oluşturulan tonal açıklıklar ile tuvalin genelinde gezinen renkli griler lokal renk dengesi kurulmaktadır. Resimde ki hiç bir ton gözümüzü rahatsız etmeyecek dinginliktedir. Bahsedilen dinginlikte ki tonal anlayışla dinamik bir kompozisyon atmosferi oluşturabilmek, sanatsal kıymet bağlamında ciddiye arz ettiği düşünülmektedir. Resmin bu kadar etkili hale getiren farklı bir yaklaşım daha var, hiç bir at imgesinin zeminle olan ilişkisinin kurulmayışıdır. Belki de resmi en etkili kılan şey zemin ilişkisinin kurulmayışı ile oluşan boşluk hissi ve bununla beraber en önde at imgesinin yarattığı düşme hissi. İzleyiciyle karşılaştığı anda deprem etkisi yaratmaktadır.

Odağımızı, Namık İsmail'in kullandığı at imgelerine bakıldığında, bizi ilk atların gözlerinde oluşan korku, endişeli ifade karşılamaktadır. Ağız açıklığı ve gözlerin yönleriyle elde edilen duygu yüklü yaklaşım kompozisyonundaki bütün at imgelerinde kullanıldığı gözlemlenmektedir. Diğer bir etkili yaklaşımda Namık İsmail'in akademik ustalıklı yaklaştığı sağlam desen anlayışı ile karşılaşılmaktadır. Realist bir mantıktan sıyrılarak sadece resimsel formu yakalaya bilecek kadar üst-ön-yan-alt planları rahat fırça sürüşleriyle detaylandırılmıştır. At imgeleri, açık üstüne koyu, koyu üstüne açık, kırmızı ve yeşil ağırlıklı grilerle, atmosfer içerisinde birbirlerinin önüne ve üst üste geçirilerek dinamik bir derinlik oluşturulmaktadır. Ressam, savaşın oluşturduğu duygu karışımlarını at imgelerinin portrelerine bir giz olarak yerleştirmektedir. Namık İsmail'in bu resminde plastik kıymeti, kendi temasından daha değerli durumda olduğu düşünülmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1. Kilyos

Resim -30: Salih Ağaroğlu, “Kilyos”, 2012, 70 x 100 cm, t.ü.k.t.



Kaynak: İpek Ahmet Merey Resim Yarışması(Başarı Ödülü)2013, Yarışma Koleksiyonu.

“Kilyos” isimli eser, kapalı kompozisyon anlayışı ile peyzaj içerisine iki at figürü yerleştirilmiştir. Yayıma bırakılmış iki atı, gündelik yaşamlarından bir anı konu alan bu eserde, lokal tona karanlığın hakim olduğu görülmektedir. Gözümüze hızla çarpacak şekilde aydınlatılarak at imgesi odak hale getirilmiştir. Figür-mekan ilişkisi açık koyu ile çözümlenerek ışık gölge oyunları ile gizemli bir atmosfere bürünmektedir. Böylece yer yer karanlığın içinde gezinen ışık, vurgu olan at imgesinde sabitlenmiştir. At imgesi resmin stüktrünü sağlayan bir konuma erişmektedir.

4.2. Kutsiyet

Resim -31: Salih Ağaroğlu, “Kutsiyet”, 2015, 130 x 170 cm, t.ü.k.t.



Kapalı kompozisyon anlayışı ile ele alınan bu eser, peyzaj içine yerleştirilen at imgesi ile resmin ağırlık merkezini sırtlanmıştır. Üst üçte birlik orandan alınan ufuk çizgisiyle ön öne geçirilerek derinlik algısı oluşturulmuştur. At imgesi, bir heykel formu kadar kütsel şeklinde çözümlenmiştir. Sürülen fırça rahatlığı formları eriterek hareketlendirse de at imgesinde ki titiz yaklaşım peyzajla zıt bir anlayış sergilenmiştir. Lokal rengin yer yer gezinmesi görsel bütünlüğe büyük katkısı olmuştur. Birbirine zıt düzenli eğriler ile dinamikleşen kompozisyon At imgesinde huzurlu bir dinginliğe kavuşmuştur.

4.3.İğdiş

Resim -32: Salih Ağaroğlu, “İğdiş”, 2016, 120 x 156 cm, t.ü. k.t.



Kaynak: 16. Şefik Bursalı Resim Yarışması (Başarı Ödülü)2016, Yarışma Koleksiyonu.

“İğdiş” isimli eser, işe koşulmak için hadım edilmiş aygırların yaşlanınca doğaya bırakılmalarını, onların doğada hayatta kalmak için bir araya gelişlerini, doğadan çok birbirleriyle olan mücadeleleri betimlenmektedir.

Zıt açılardan ritmik dönüşleriyle yerleştirilen figürler kompozisyonun dinamik strüktürünü sağlamaktadır. Aslında sürekli eriyen atmosferin içerisinde yer alan figürler, kavgada yere düşen at imgesi ve ağaç ile figür-zemin ilişkisi düzenlenmektedir. Koyu at imgesiyle resmin merkezi sağa çekilmiştir. Oluşturulmak istenen kargaşa duygusu at imgelerinin vücut duruşlarında ve gözlerinde gizlenmektedir. At imgelerinin referansları olan desen resmin bütünü de korunarak desen-boya ilişkisi özgün bir dille ifade edilmektedir.

4.2. Hengame

Resim -33: Salih Ağaroğlu, "Hengame", 2016, 120 x 156 cm, t.ü. k.t.



Kaynak: Kahraman Maraş Üniversitesi Resim Yarışması (Başarı Ödülü) 2017, Yarışma Koleksiyonu.

"Hengame" isimli bu eser, açık kompozisyon anlayışı ile ele alınmaktadır. At sürüsünün arasına dalmış bir boğanın oluşturduğu reaksiyon anı betimlenmektedir. Resim üç ana figür ve sağa sola serpiştirilmiş silüetlerin ifadeleri, açık koyu ilişkisiyle çözümlememiştir. Resimdeki at imgeleri, birbiri zıtlık oluşturacak açılarla konumlandırılarak ritmik bir hareket duygusu yaratmaktadır. İfadeler vücut duruşu, ağız açıklığı ve gözlerde gizlenmektedir. Eser armonik yapısı iki karşıt rengin karıştırılmasıyla elde edilen koyu-açık ve orta anlayışı ile düzenlenmektedir. Bu resimdeki ilginç kısmı sanırım odak noktası. Hiç bir ifadeyi vurgulamak için kullanılmamış, sadece tualin belirlenen noktası koyulan bir açlıkla bırakılmaktadır. Bu yaklaşım resimde izleyici içine çekmekte ve gözün gezmesini sağlanmaktadır.

4.3. Şahlanan Süvari

Resim -34: Salih Ağaroğlu, “Şahlanan Süvari”, 2017, 120 x 156 cm, t.ü.k.t.



Şahlanan Süvari isimli bu eser, kapalı kompozisyon anlayışı içerisinde figürü yerleştirilmektedir. At imgesi tuvalin merkezine çapraz yerleştirilerek iki üçgen elde edilmektedir. Desen-boya ilişkisi açık koyu anlayışı ile ele alınmıştır. Figür-mekan ilişkisi yine yerde yatan insan figürü ve solda konumlandırılan sütun ile dengelenmektedir. Gece karanlığında ışıklandırılmış at imgesi odağı kendinde toplamaktadır. At imgesinin üstünde kahramanı ile duruş pozunu, kuvvetli anatomisi, yüzündeki duygusu ile neo klasik atölyelerinde yetişen romantiklerden ipuçları barındırdığı gözlemlenmiştir. At imgesinde kullanılan yelenin uçuşması hem kompozisyonda hareketliliği hem de şahlanma kalkış noktasında inandırıcı bir havaya soktuğu düşünülmektedir.

4.4. Ritüel

Resim -35: Salih Ağaroğlu, “Ritüel”, 2018, 90 x 110 cm, t.ü. k.t.



“Ritüel” isimli eser, kapalı kompozisyon anlayışı tercih edilmektedir. En eski Türk inancı olan şamanların kurban ritüelini konu alınmaktadır. "Gök – tanrı inancı, gök ile anılan varlıklar ve ataların ruhları için ilk çağlardan beri Türklerin kültürlerinde onlar için çeşitli ayinler düzenlendiği bilinmektedir. Düzenlenen ayinlerde raks yapılır, davullar(kam) çalınır ve atlar göklere kurban olarak sunulurdu." (Çay, 1990: 52) Yapılan ayinin duygu bütünlüğü verilmesi için, kamların hareketlerini ve elbisenin uçuşmaları sağlanarak diyagonal noktalar oluşturulmaktadır.

Resmin biçimsel yapısı, üst üçte birlik orandan çekilen bir ufuk çizgisiyle sağlanan mekan algısı oluşturulmaktadır. At imgesinin etrafında toplanan şamanlar bir üçgen içine yerleştirilmektedir. Akademik desen anlayışının kendini fazlasıyla ortaya koyduğu bu eserde mekan izlenimci bir paletle ele alınmaktadır. Desen vurgusu, figürlerde korunurken peyzajda boyanmaktadır. At imgesi, yere yatırılmış fakat bağlanmamıştır. Bu detay bize ritüelin bir temsilden ibaret olduğunu düşündürmektedir. At imgesinin gölgesine bakınca sol üstten ışıklandırılmışken, resmin odak figürü formla birlikte aydınlatılmaktadır.

4.5. Yılkı-1

Resim- 36: Salih Ağaroğlu, “Yılkı-1”, 2018, 40 x 40 cm, t.ü.k.t.



"Yılkı-1" isimli eserde atların birbiriyle olan mücadelesi, kapalı kompozisyon anlayışı ile ele alınmaktadır. Figürlerin boyutları ve mekan ile olan ilişkisine bakıldığında peyzajla aynı ağırlığa sahiptir. Peyzajda kullanılan tek ağaç sembolik bir imgeyi çağrıştırdığı düşünülmektedir. Resimdeki at imgelerini ele aldığımızda, kullanılan üç atın değişik açılarla oluşturduğu üçgen, dinamik yapıyı konumlandırmaktadır. Anatomik titizlikle ele alınmış olması, odağın en yakın ata gizlenmesini sağlamaktadır. Genel armonik havasına bakılırsa izlenimci bir palet sezilmektedir. At imgelerinde sergilenen yaklaşım biçim formu istediği zaman detaylandırıp odağa çekerken, atmosfer içinde eriyip gidererek seçici ayıklamalarla irdelenmesi kompozisyonun ifade gücüne yönlendirici bir katkı sağlamaktadır.

4.6. Yılıkı-2

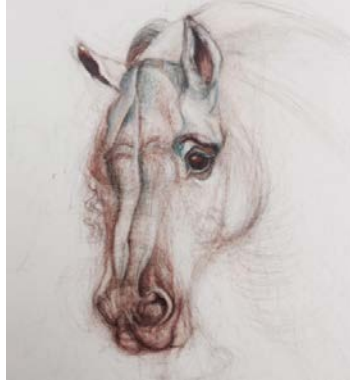
Resim -37: Salih Ağaroğlu, "Yılıkı-2", 2018, 35 x 40 cm, t.ü.k.t.



"Yılıkı-2" isimli eser kapalı kompozisyon anlayışı ile ele alınmaktadır. Figür mekan ilişkisi içerisinde düzenlenen resimde, tehlikelinin sezilme anı betimlenmektedir. Sıcak-soğuk ilişkisiyle kurulan armoni eserin dramatik etkisini kuvvetlendirdiği düşünölmektedir. Desen boya ilişkisi ile formlandırılan at imgeleri orta planda konumlandırılmıştır. At imgeleri görsel bütönlük olarak yüzeyde gözün yönlendirileceği yönlere göre atmosferde eriyen belirsizliklere sahipken odaklar detaylandırılmasa da kullanılan açık ile dengelenmektedir.

4.7. İsimsiz

Resim -38: Salih Ağaroğlu, “İsimsiz”, 2018, 40 x 40 cm, t.ü.k.t.



“İsimsiz” adlı bu eser, tuval merkezine kafa-boyun bağlantısından alınan bir kesitle konumlandırılmaktadır. Kompozisyonda dikkat çeken şey, at imgesinin form arayışı gerçekleşirken form kesitlerinin vurgulanması, bu yaklaşım resme ait olanın alınıp detaydan ayıklandığını göstermektedir.

4.8. İsimsiz

Resim -39: Salih Ağaroğlu, “İsimsiz”, 2018, 40 x 40 cm, t.ü.k.t.



“İsimsiz” isimli eser kapalı kompozisyon anlayışı ile ele alınmaktadır. Figür mekan ilişkisi içerisinde düzenlenen resimde, günlük yaşam betimlenmektedir. Sıcak-soğuk ilişkisi içerisinde armonisi düzenlenmektedir. Desen boya ilişkisi ile formlandırılan at, odak noktası olarak konumlandırılmıştır.

SONUÇ

Tarih sahnesine at ile çıkan Türk toplumu, konar-göçer yaşam tarzı sürerken, atın tüm nimetlerinden faydalanmıştır. Türk toplumunun yaşantısında hiçbir hayvan, at gibi konumlanmamıştır. Göç ederken yükünü taşıtmış, sütünü kımız yapmış içmiş, etini yemiş, derisinden sert iklimden korunmak için elbise yapmıştır. Onca geçirilen zaman içinde at-insan ikiliği, o kadar uyumlu hale gelmiş ki, kazandığı kutsiyetle inanışlarda atalarına kurban verilmiştir. Bunca yaşanmışlık, oluşturduğu birikimle dışa vurulan görsel, sözlü ve yazılı kültürde, katlanarak büyüyen kutsiyeti olağan üstü bir varlık olarak adledilmiştir. Tüm yaşam boyunca hayatlarını birlikte geçiren at ve kahraman, bir bütün olarak anılmaları, ölüm gerçekleştikten sonra da birlikte gömülerek dirilişe olan inançlarını kuvvetlendirmiştir. Hatta at formunda biçimlendirilmiş mezar taşları bu kutsiyetin göstergeleri olmuştur.

At sosyal, ekonomik, siyasi ve dini ritüeller'de yer alarak atlı kültürün oluşumu kadar gelişiminde de etkin rol oynamaktadır. Bu gelişimin en önemli etmeni savaşlardır. Bu yaklaşım çerçevesinde savaşlar, göçebe Türk toplulukların yaşamlarında at üzerine özel, duygusal bir yaklaşım ortaya çıkmaktadır. Bu duygusal yaklaşım çerçevesinde ele alındığında at, göçler ve savaşlardaki etkin rolü ile göçebe hayatın her alanında kendine bir ifade biçimine bürünerek mesafe, başarı, galibiyet, yolculuk, kahramanlık, zenginlik, statü, güç, iktidar gibi kavramlar ile özdeşleşerek bir atlı kültürünün imgelerini oluşturmuştur.

Oluşan Atlı kültürde süreç içinde algı değişimlerine bakıldığında Türk için at; yük, araba hayvanı olmaktan çok, binek hayvanı olmaktadır. Savaşlarda onun şekillenmesinde oynadığı rol ile At, toprağını müdafaa etmek için mücadele gösteren savaşçıya denk bir saygınlık gösterilmiştir. Geçen binlerce yılın ardından ortaçağda değişen dönüşen bilinç, şekillenen teknolojiye rağmen savaşlarda ki rolünü devam ettiren at, tarihi belgeleyen detaycı anlayışıyla Osmanlı Minyatüründe de imgesel yolculuğunu sürdürmüştür. Minyatürün mantığında ki önemli kişilerin daha büyük resmedilmeleri anlayışı ile saltanat güç göstergeleri, at imgeleri ile birlikte vurgulanmıştır.

Osmanlı Devleti'nin ortaçağ sonlarına kadar kılıç ve toprakla sürdürmüş olduğu güç kavramı, Batı'da yaşanan Rönesans, reform süreçlerine yabancı bırakmış, özellikle

coğrafi keşifler sonrası ticaret yollarının değişmesi neticesinde ise güç kayıpları başlamıştır. Süreç ilerledikçe en başarılı olduğu savaşlarda ard arda askeri başarısızlıklar yaşamıştır. Savaşlarda yaşanan askeri başarısızlıklar Osmanlı'yı, batının bilgi ve teknolojisinden yararlanmak maksadıyla yüzünü ona çevirmiştir. Batı'yla elçiler aracılığıyla kurulan iletişim ve elçilerin beraberlerinde getirdikleri ressamlar vasıtasıyla geleneksel Osmanlı minyatüründe de kendiliğinden değişim başlamıştır. Levni'nin "Bir Süvari" isimli eseri bu sürece örnek teşkil etmektedir. Bu eserde padişah alışılmadık şekilde elinde çiçek ve kitap yerine, kılıç, yay, mızrak gibi savaş aletleriyle ele aldığı gözlemlenmektedir. Minyatürde Levni'nin, at tasvirine bakıldığında kapalı kompozisyon anlayışı, mekan algısı içinde figürlerin yatay ve dikey olarak yerleştirilmesi, form arayışında ışık, derinlik gibi resimsel bir altyapı üzerine kaygılar taşıdığı gözlemlenmektedir.

Avrupa'daki gelişmeleri yakın takibe alan III. Selim o zamanlar tarih sahnesinde Avrupa'ya hakim olan Napolyon Bonapart'ı referans almıştır. Sonrasında onun bu başarısını öncelikle idari yönetimine ardından topçu kudretine borçlu olduğunu keşfetmiştir. Siyasi alanda Napolyon Bonapart'la özdeş bir yaklaşma sağlamayı planlayan III. Selim: yeni bir Topçu okulu kurdurtmuştur. İlerleyen süreçte, harita, istikam ve topçuluk gibi dallarda tasarımcı duyarlılığın oluşması için Mühendis-Hane-i Berr-i Hümayun'a 1793 yılında, müfredat programlarında desen dersleri koydurmuştur. Türk resim sanatı için ilk kıvılcımı başlattığı düşünülmektedir.

Batılı anlamda ilk resim örnekleriyle karşılaştığımızda fotoğraflardan çalışılan manzara resimleri oluşturmuştur. Eserlerinde figür ve imza kullanmayarak geleneksel İslam felsefesinin sürdürüldüğü saptanmıştır.

Süreç devam ederken Sultan Abdülaziz'in Napolyon tarafından Paris'e davet edilmesi vesilesiyle çıktığı Avrupa turunda, görme fırsatı bulduğu galeriler, sergiler ve Avrupa saraylarında gördüğü Batı devlerinin kendi tarihlerini anlatan ve önemli tarihsel olaylarını yücelten romantik resimlerden oldukça etkilendiği gözlemlenmiştir. Bu etkilenimin, kendisi de resim yapan Sultan Abdülaziz'in girişimleriyle, yeni sanatsal gelişmelere vesile olduğu düşünülmektedir. Eskizlerini yapıp getirttiği resamlara büyüttüğü resimleri, bir nevi geçmişten gelen tarih sahnesi belgeselciliğini sürdürdüğü düşünülmektedir. Resimlerdeki at imgelerinde özellikle atların ayak şekilleri fotoğrafın icat edilmeden önceki zihinsel yanılığını tekrarladığını gözlemlenmiştir.

Kullanılan kırmızı-beyaz armoni ile at imgesinin sembolik kutsiyetini Türklükle özdeşleştirdiği kanısı oluşturmuştur. Akabinde Avrupa'ya gönderdiği öğrenciler vasıtasıyla batılı teknikler ile tanışılmıştır. Bu yıllarda keşfe çıkılan batıda hükmü olan sanat otoriteleri irdelenmiştir.

Fransız Devriminin Avrupa'yı şekillendirdiği yıllarda hüküm süren Neo-klasikler ve onların atölyelerinde yetişmiş Romantikler'in seçkilerinden oluşturduğumuz resimlerinde ki at imgeleri güç kavramı ile özdeşleştirildiği gözlemlenmiştir. Bir güç unsuru olarak At, orta çağ ve sonrasında, eski çağlarda olduğu gibi Saltanat gücünün sembolik imgesi olmuştur. Ele aldığımız Fransız resimlerinde ki David'in şaha kalkan atı, Gross'un atlarının vücut duruşlarındaki imgeler, Napolyon'u gücünü simgeleyen önemli bir güç unsuru olarak kullanıldığı saptanmıştır. Sanatsal imgelerde ise atlarıyla birlikte resmedilen Napolyon, "atlı portrecilik" anlayışı ile tarih sahnelerinde belgelenmiştir David ve Ingres'a karşı tavır sergileyen Delacroix, doğu dünyasının parlak renklerini incelemeye ardından izlenimcilere ilham olabilecek bir palet oluşturmuştur. Delacroix'ın at imgelerinde ise duygu ön plana çekilmiş, hatta bunun için anatomiden ödün verildiği görülmüştür Romantiklerin, kendi toplumlarına yüz çevirerek egzotik konulara yönelişi doğu toplumlarını keşfe çıkarmıştır. Bu anlayış oryantalizm'i doğurmuş dönemin ünlü oryantalistleri olan, Gerome, Alexandre Cabanel, Leon, Gustave Boulanger ressamların atölyelerinde, eğitim almaları için gönderilen Osman Hamdi, Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa, bu atölyelerde akademik disiplinle yetişmişlerdir. Bu üç ressamın sanat anlayışlarının oluşumunda Realizm, Klasizm ve Akademinin etkileri taşıyan ipuçları gözlemlenmektedir.

Yurda döndüklerinde, Osman Hamdi Bey'in öncülüğünde tamamen sanat eğitimine dayalı ilk eğitim kurumu olan 1883'te Sanayi Nefise'nin kuruluşuyla kurumsal bir kimlik elde eden süreç, geçmişten bu yana süregelen tutucu kalıpları ardında bırakıp Türk resmine figürlü sanat anlayışını getirmek olmuştur. Böylelikle Türk resminde yenilik olarak figür sokma eğilimi, ikinci bir milad olduğu düşünülmektedir. Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin dönüşleri ve getirdikleri yeniliklerle Türk Resminin gelişimi şekillenirken, Askeri okullarda yetişen ressamlarımızın bireysel çabaları da ile gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Bu bağlamda 93 Harbi'nde vazifelendirilmiş ressam Hasan Rıza, yapmış olduğu savaş kompozisyonlarındaki at imgeleri ile bahsettiğimiz

anlayış mantalitesindeki konumu, Batı devlerinin kendi tarihlerini anlatan ve önemli tarihsel olaylarını yücelten romantik resimler kompoze ettiği gözlemlenmiştir.

Resim noktasında aynı vizyona sahip ressamlardan oluşan 1914 kuşağı, II. Meşrutiyetin sağladığı imkanlar ile Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nce bir araya gelmişlerdir. Türk Resminde usta-çırak ikiliğince sürdürülen geleneksel lonca ve benzeyen sistemler, Osmanlı Ressamlar Cemiyetince de sürdürülen bir ortam oluşturmuştur.

Bu kuşak, Avrupa öğrenimleri neticesinde sanat anlayışlarında gerçekleşen değişiklikleri, benimsedikleri izlenimcilik akımını ülkeye tanıtılmasını hedeflemişlerdir. Süreçte karşılaçacakları güçlükleri aşarak, sanat anlayışlarını toplumda doğru bir biçimde algılanmasını sağlamak için resimler üretmeyi, bu gaye neticesinde bir araya gelme maksadıyla cemiyette faaliyette bulunmuşlardır.

1914 kuşağı sanatçılarının, 20. yüzyılın başlarında hızlı bir değişim dönüşüm göstermesinde oynadıkları rol ile figüratif resmin gelişimine büyük katkıları olmuştur. Bu yaklaşımlarını, savaş yıllarının en sıkıntılı olduğu zamanlarda sürdürmüşlerdir. Celal Esad Arseven'in girişimleriyle propaganda niyetiyle savaş resimlerinin üretilmesi ereğiyle, Şişli'de Bulgar Çarşısı bir atölye oluşturulmuştur. 1914 kuşağı da, bu atölyede kendi sanat anlayışlarını çerçevesinde eserler üreterek sürece olumlu katkılarda bulunmuşlardır.

Şişli atölyesinde üretilen yapıtlardaki at imgeleri, minyatür sanatının tarihsel sürecin aktarımında ki işlevselliğini, dönüştürerek varlığını, batılı anlamda resim anlayışına bırakmıştır. Kurulan bu mantık ile çeşitlendirilen at imgelerini, yeni teknik ve üslupsal zenginlikler ile ele almıştır. Şişli atölyesinde savaş temalı resimlerde konumlanan at imgeleri, yeni imge örüntüleri oluşturarak varlığını sürdürmektedir.

At imgesi hakkında yapılan araştırmalar ve mevcut görüşler esas alınarak “at imgesi”, sanat için kıymet arz eden sanatın dilsel ve görsel alanları için bağlamsal dokusu haline gelebileceği öngörülmektedir. Resimde at imgesini, temsile dönüştürmek için geniş bir hayal gücü, sağlam resim tekniği, özgün çizgi ve yaratıcılık isteyen bir sanatsal birikimin gerekliliği doğmaktadır. Burada ressam için; zekâsını, zengin hayal gücünü, yaratıcılık yeteneğini, resim tekniklerine olan hâkimiyetini bir bütünlük ilişkisi içerisinde kullanabiliyor olması hayati önem taşımaktadır.

At imgeleri, yaşanmış, sona ermiş bir sürecin deneyimi olarak ele alındığında, insan belleğinde kalıcı bir nitelik kazanmaktadır. Zamanla diğer belleklere aktarılmış veya aynı olaylar tarih boyunca başka nesiller tarafından yaşanarak benzer imgeler varlıklarını yeni biçimleri ile sürdürdüğü anlaşılmaktadır. At imgeleri, nesiller boyu belleklerin temsilleri ile günümüze kadar taşınmaktadır. Bu bağıntı, izleyiciden ressama, ressamdan izleyiciye dönüşümlü devam etmektedir. Araştırmamızı sonlandırırken, süreç boyunca oluşan genel bulgu, at imgesinin, resim sanatında ardı ardına bağlamsal yeni kapılar aralayan simgesel, sembolik, ikonsal göstergelere dönüşerek fraktal örüntüler oluşturan bir anlamsal zenginlik elde ettiği, özgün ifade biçimleriyle sanatsal serüvende varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

- Arseven, Esad C. (1993). Sanat Ve Siyaset Hatıralarım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Efendi, Lütfi Ahmet. (1989). Vak Anüvis Ahmed Lütfi Efendi Tarihi I. Haz. Münir Aktepe, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda, Tanışlı Z. (2006). Osmanlı Resim Sanatı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Boyar, Pertev S. (1948). Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Çağdaş Türk Ressamları. Ankara: Jandarma Basımevi
- Baykara, Tuncer (1997). Türk Kültürü Araştırmaları. İzmir: Akademi Kitabevi.
- Babüroğlu, Selehattin (1974). Erzurum ve Milli Sporlarımızda Cirit, Y. Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eskiçağ Tarihi Bilim Dalı, Ankara.
- Başkan, Seyfi (2009). Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Cezar, Mustafa (1995). Sanatta Batı'ya Açılış Ve Osman Hamdi. 2.Baskı. İstanbul: İlke Basın Yayın.
- Çınar, Ali A. (1991). On dokuzuncu Yüzyıla Ait Bir Baytar namede At Kültürü, H.Ü. Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Çay, Abdulhaluk M. (1990). Türk Milli Kültüründe Hayvan Motifleri I, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara.
- Çınar, Abbas (1993). Türklerde At ve Atçılık, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Doğan O.(2006). 'Bozkır Kavimlerinin Kültür ve Mitolojilerinde At 'Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Diyarbakirli, Nejat (1972). Hun Sanatı. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Demirağ, Yelda (2003). Ön Asya Dünyasında Kimmer Ve İskitler, Eskiçağ Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, G.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Elmas, Hüseyin (1999). Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri. Konya: İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Elçin, Şükrü (1982). Türk Destan, Masal ve Hikâyelerinde Atla İlgili İnanışlar, Aralık, S.182, Türk Kültürü, Ankara.
- Gören, Kamil, A. (1997). Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi. İstanbul: Şişli Belediyesi İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği.
- Gören, Kamil, A. (2001), Avni Lifij. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giray, Kıymet (1997). Çallı Ve Atölyesi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Gezen, Cihat M. (2016). Cumhuriyetten Günümüze Türk Resminde Eşzamanlı Devinim, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- İslimyeli, Nüzhet (1965). Asker Ressamlar ve Ekoller, Ankara: Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları:1.
- İslimyeli, Nüzhet (2005). Suluboya Resim Sanatı Tarihi, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- İnan, Abdülkadir (2006). Tarihte ve Bugün Şamanizm (6. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İnaç, Cihan (2016). Türkiye'nin Çağdaşlaşma Sürecinde Asker Ressamların Sanat Eğitimine Katkıları, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üni. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum.
- Karasar, Niyazi (2004). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karatepe, İlkay (2001). Asker Ressamlar Kataloğu. İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı.
- Kafesoğlu, İbrahim (1995). Türk Milli Kültürü. İstanbul: Hamle Basın Yayın.
- Keser, Nimet (2009). Sanat Sözlüğü. Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Koca, Salim (2003). Türk Kültürünün Temelleri. Odes Ltd.Şti. Ankara: Kültür Yayınlar I. Ankara.
- Erhan, Kemal (1986). Türk Ressamlar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lenoir, Beatrice (2003). Sanat Yapıtı. Aykut Derman (Çev.), İstanbul: Y.K.Y
- Ögel, Bahattin (1971). Türk Kültürünün Gelişme Çağları I. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özdeniz, Engin (2002). Türk Deniz Subayı Ressamları, Ankara: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı.
- Tansuğ, Sezer. (1991). Çağdaş Türk Sanatı, 2. Bs. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Tansuğ, Sezer (1996). Çağdaş Türk Sanatı. (4. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, Sezer. (2003). Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. Baskı.
- Timuroğlu, Vecihi (2013). Estetik. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Ülkütaşır Şakir, M. (1976). Çevgen ve Gökbörü. Ankara: Türk Kültürü Dergisi Yayınları.
- Ünver, Süheyl (1970). Ressam Şehit Hasan Rıza Hayatı Ve Resimleri. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Akdağlı, Serpil ve Eyigör Pelikoğlu, F. (2018). Plastik Sanatlarda Kapı İmgesi. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 4 (2), 75-85. Retrieved From <http://dergipark.gov.tr/ijca/issue/41617/455588> (erişim tarihi: 19 /01 /2019)
- Adıbeş, Mahir (2016). Türk Edebiyatında At. Bizim külliye dergisi. Sayı: 68, Haziran, Temmuz, Ağustos <http://www.tyb.org.tr/mahir-adibes-turk-edebiyatinda-at-26633h.htm> (Erişim Tarihi:23/02/2019).
- Aydın, Uzun. D. (2014). Sanayi-İ Nefise Mektebi Ve Paris Güzel Sanatlar Okulu L'ecole Des Beaux- Arts Üzerine Bir Değerlendirme. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 2, Sayı: 6, Eylül 2014, S. 74-81
http://www.asosjournal.com/Makaleler/42002967_333%20DERYA%20UZUN%20AYDIN.pdf (Erişim Tarihi: 28.03.2019)
- Esin, Emel (2015). Türk Sanatında At. Tarih Yayınevi.

<https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=366264Syz=366264>

(erişim: 26.02.2019).

Gülaçtı, İsmail. (2017). Osmanlı Resim Sanatında Propaganda: Padişah Resimleri ve Şişli Atölyesi, Yıldız Journal of Art and Design, 4 (1), 29-65. Retrieved from

<https://dergipark.org.tr/download/article-file/327937>

(Erişim Tarihi: 04.04.2019).

Kalenderoğlu, İhsan. (2015). Nogay Destanlarında At Motifi. Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi, (21), 97-117. Retrieved From

<http://dergipark.gov.tr/tdded/issue/12701/154556>. (Erişim tarihi: 19 /01 /2019).

Kaya, Bülent (2017). Divan Şiirinde At ve Şiirlerde İşleniş. Tübav Bilim Dergisi. 10 (3), 86-99. Retrieved from, (Erişim tarihi: 19/01/2019).

<http://dergipark.gov.tr/tubav/issue/31124/337917>

Luigi Acquarone, (1891), 'Kağıthane' de cirit', yağlıboya, 65,5 x 120 cm.

Evi, Sanat İ. (2014). <https://blog.peramuzesi.org.tr/haftanin-eseri/kagithanede-cirit/>

(Erişim tarihi: 03.03.2019. saat: 17:34).

Özdemir, Mukadder (2015). İsmek El Sanatları Dergisi Sayı 20, Süreli Yayınlar. 10 Ağustos

http://ismek.ist/files/ismekOrg/File/ekitap/el_sanatlari/dergi20.pdf

(Erişim Tarihi: 23.03.2019, 14: 44).

Papila, Aytül (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının

Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. 1, 117-134.

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sanativetasarim/article/view/5000137129/5000126099>

(Erişim Tarihi: 06.05.2019).

Tdk, (2019). Sözlük.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cd08f55eec270.03822876 (erişim tarihi: 06.05.2019).

Taşkıran, Ahmet (2010). Savaş ve Sonrası Türk Resim Sanatında Savaş Konulu Resimlerde Figür İfade Analizleri (1913-1937). Cumhuriyet Üniversitesi/Sosyal Bilimler Fakültesi: Sivas.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

(Erişim Tarihi: 06.05.2019).



T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ



Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

ÖZGEÇMİŞ***Kişisel Bilgiler***

Adı Soyadı	Salih AĞAROĞLU
Doğum Yeri	Antalya
Doğum Tarihi	21.02.1992

İletişim Bilgileri

Telefon	0536 549 8385
e-posta	salihagaroglu@gmail.com
Adres:	Yeni Mah.1006 Sok. No:19 Korkuteli/Antalya

Eğitim Bilgileri

Lisans	Mimar-Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (2011-2016) Resim Bölümü (Nedret Sekban-Ahmet Umur Deniz Atölyesi)
Yüksek Lisans	Akdeniz Üniversitesi G.S.E. Sanat Ve Tasarım Anasanat Dalı (2016-)

Kariyer Bilgileri

İş Deneyimi	
Aldığı Ödüller	Kahraman Maraş Üni. Res. Yar.(Başarı Ödülü) 2017 16. Şefik Bursalı Resim Yarışması (Başarı Ödülü)2016 İpek Ahmet Merey Resim Yarışması(Başarı Ödülü)2013 Bahattin Tatış Res. Yar. (J. Özel Ödülü) 2017
Üyelikler	
İlgi Alanları	Atlar, Anıtsal resim, Heykel,
Referanslar	

İmza