



**ST. PETERSBURG GÜZEL SANATLAR
AKADEMİSİ SANATÇILARININ ORYANTALİST
ESERLERİNDE İSLAM İMGESİ**

**2023
YÜKSEK LİSANS TEZİ
SANAT TARİHİ**

Elif İmre ERSOY

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Tolga UZUN**

**ST. PETERSBURG GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ SANATÇILARININ
ORYANTALİST ESERLERİNDE İSLAM İMGESİ**

Elif İmre ERSOY

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Tolga UZUN**

**T.C.
Karabük Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalında
Yüksek Lisans Tezi
Olarak Hazırlanmıştır**

**KARABÜK
Ekim 2023**

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	1
TEZ ONAY SAYFASI.....	3
DOĞRULUK BEYANI	4
ÖNSÖZ	5
ÖZ.....	6
ABSTRACT.....	8
ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ.....	10
ARCHIVE RECORD INFORMATION	11
ARAŞTIRMANIN KONUSU	12
ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	12
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	13
KAPSAM VE SINIRLILIKLAR/KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER	13
GİRİŞ	15
1. ORYANTALİZM VE ORYANTALİST RESİM	17
1.1. Oryantalizm.....	17
1.2. Oryantalist Resim ve Temalar	24
1.2.1. Manzara ve Şehir Görünümleri	28
1.2.2. Figürlü Kompozisyonlar	29
1.2.2.1. Kadın ve Erotizm Konulu Resimler.....	30
1.2.2.2. Şiddet ve Av Konulu Resimler	32
1.2.2.3. Miskinlik Temalı Resimler	33
1.2.2.4. Gündelik Yaşam Konulu Resimler	34
1.2.2.5. İslam Kültürüne Ait Mekân ve Taşınabilir Eşya Resimleri	34
2. XIX. YÜZYIL RUS RESİM SANATI.....	37

3.	RUSYA’DA ORYANTALİST EĞİLİMLER VE ST. PETERSBURG GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ SANATÇILARININ ORYANTALİST ESERLERİNDE İSLAM İMGESİ	41
4.	KATALOG.....	51
5.	DEĞERLENDİRME.....	107
	EK GÖRSELLER.....	128
	ÖZGEÇMİŞ	143



TEZ ONAY SAYFASI

Elif İmre ERSOY tarafından hazırlanan “St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi Oryantalist Sanatçıların Eserlerinde İslam İmgesi “başlıklı bu tezin Yüksek Lisans Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Dr. Öğr. Üyesi Tolga UZUN

.....

Tez Danışmanı, Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Oy Birliği ile Sanat Tarihi Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir. 23/10/2023

Ünvanı, Adı SOYADI (Kurumu)

İmzası

Başkan : Doç. Dr. Semiha ALTIER (ÇOMÜ)

.....

Üye : Prof. Dr. Lütfiye GÖKTAŞ KAYA (KBÜ)

.....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Tolga UZUN (KBÜ)

.....

KBÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu, bu tez ile, Yüksek Lisans Tezi derecesini onamıştır.

Doç. Dr. Zeynep ÖZCAN

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

DOĞRULUK BEYANI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı herhangi bir yola tevessül etmeden yazdığımı, araştırmamı yaparken hangi tür alıntıların intihal kusuru sayılacağını bildiğimi, intihal kusuru sayılabilecek herhangi bir bölüme araştırmamda yer vermediğimi, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserlere metin içerisinde uygun şekilde atıf yapıldığını beyan ederim.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak ahlaki ve hukuki tüm sonuçlara katlanmayı kabul ederim.

Adı Soyadı: Elif İmre ERSOY

İmza :

ÖNSÖZ

ST. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi Sanatçılarının Oryantalist Eserlerinde İslam İmgesi adlı tez çalışmamın konusunu önererek, tezimi hazırlama sürecinde daima bana yol gösteren ve destek olan değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Tolga UZUN'a sabrı ve emeğinden ötürü teşekkür ederim.

Hayatım boyunca her zaman yanımda olan maddi ve manevi bana her türlü desteği sağlayan anneme, babama ve özellikle ablama; zorlandığım her konuda ve aşamada bana destek olan arkadaşlarım Öykü GARİPAĞAOĞLU, Buse KURT ve Duygu YİĞİT'E; çalışmam için bana her türlü desteği veren Nihan AY TAR'a çok teşekkür ederim.

ÖZ

Oryantalizm, “Doğu kültürünü inceleyen bilim dalı” şeklinde tanımlanan bir kavram olarak dilimize geçmiştir. Özellikle Edward Said’in “Oryantalizm” adlı çalışmasından sonra daha fazla tartışılmaya başlanan bu kavram, 19. yüzyılda akademik bir çalışma alanı olarak gelişmiştir. Köken itibariyle özellikle Rönesans’tan itibaren Avrupa’nın Doğu kültürüne karşı merak ve hayranlığı artmıştır. Batı toplumunun “Doğu” kavramından anladığı coğrafi bir ayrım olmakla birlikte esas itibariyle İslam inancını kabul eden olan toplumları ifade etmektedir. Öyle ki oryantalizme dair araştırmalar incelenirken “Doğu-İslam” ve “Batı-Avrupa-Hristiyan” kavramlarıyla özdeşleşmiş durumdadır.

Bir düşünce ve bilim dalı olarak gelişmesi dışında oryantalizm, farklı alanlarda da kullanılan bir terim olmuştur. Edebiyat, mimarlık, uygulamalı sanatlar ve görsel sanatlar gibi pek çok alanda oryantalizm ifadesi kullanılmıştır. Özellikle resim sanatında oryantalizm, üslup ile değil konuları aracılığıyla birbirine bağlanan bir akım olmuştur. Avrupa toplumu için Doğu’yu hayal güçleri ile tasvir edebildikleri, seyahat imkanları geliştikten sonra ise yerinde gözlemleyebilecekleri ve gözlemlerini tuvallerine aktarabildikleri bir kültür haline gelmiştir. Sonuç olarak seyahat koşullarının gelişmesi ile oryantalist resimlerde görülen konuların daha da çeşitlendiği görülmektedir.

Bu çalışmanın kapsamında ele alınan Rusya ise, tüm tanımların dışında olarak coğrafi olarak doğuda ancak dini, siyasi ve kültürel yapısı itibariyle batı kültürünün özelliklerini yansıtan bir konumdadır. 18.yüzyıldan itibaren Avrupa ve Rusya arasında gelişen etkileşim, Rusya’nın batı kültürüne olan ilgisinin artmasıyla sonuçlanmıştır. Her alanda yaşanan bu ilgi Rusya’nın sanat anlayışında büyük değişimlere neden olmuştur. 1703 yılında kurulması için planları yapılan St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi 1757 yılında kurulmuştur. Akademi bünyesinde eğitim alan sanatçıların bir kısmı Avrupa’ya gönderilmiş bir kısmı ise Avrupa’dan gelen hocalardan aldıkları eğitimlerle Avrupa’nın sanat anlayışına göre yetişmiş ve eserler üretmiştir. Bu süreçte Avrupa’da olduğu gibi Rusya’da da oryantalist akım etkili olmuştur. Rus oryantalist düşüncesi Avrupa’dan farklı şekilde gelişmiştir. St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi

sanatçıları Avrupa'dan farklı olarak kendi coğrafyası içerisinde bulunan Müslüman toplumların yaşantılarını, anıtlarını ve kültürlerini farklı bir dille eserlerine yansıtmışlardır.

Anahtar Kelimeler: Oryantalizm, İslam, St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi, İslam İmgesi



ABSTRACT

Orientalism is a concept that has entered our language with the definition "a branch of science studying Eastern culture." Particularly after Edward Said's work titled "Orientalism," this concept has been increasingly debated and developed as an academic field in the 19th century. Originating especially from the Renaissance onward, Europe's curiosity and admiration for Eastern culture grew. While the Western society's understanding of the "East" implies a geographical distinction, it primarily refers to societies that adhere to the Islamic faith. Indeed, when researching Orientalism, it is closely associated with the concepts of "East-Islam" and "West-Europe-Christian."

Apart from its development as a branch of thought and science, Orientalism has also become a term used in various fields such as literature, architecture, applied arts, and visual arts. In the realm of visual arts, Orientalism has become a trend not only through style but also through interconnected subjects. The European society could imagine the East through their fantasies, and as travel opportunities developed, they could observe and depict the culture on their canvases. Consequently, with the advancement of travel conditions, the subjects depicted in Orientalist paintings became even more diverse.

In the scope of this study, Russia, despite its geographical location in the East, stands out as a unique position reflecting the characteristics of Western culture in terms of its religious, political, and cultural structure. The interaction between Europe and Russia that evolved from the 18th century resulted in an increased interest in Western culture by Russia. This interest, experienced in every field, led to significant changes in Russia's artistic understanding. The plans for the establishment of the St. Petersburg Academy of Fine Arts, proposed in 1703, were realized in 1757. Artists educated within the academy were either sent to Europe or trained by European instructors who came to Russia, resulting in a generation of artists molded according to European artistic values. During this period, the Orientalist movement had an influence in Russia, as it did in Europe. Russian Orientalist thought, however, developed differently from Europe. Artists from the St. Petersburg Academy of Fine Arts, unlike their European

counterparts, portrayed the lives, monuments, and cultures of Muslim communities within their own geography in a distinctive manner.

Keywords: Orientalism, Islam, Russian Orientalism, The Image of Islam, 19th Century



ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ

Tezin Adı	St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi Sanatçılarının Oryantalist Eserlerinde İslam İmgesi
Tezin Yazarı	Elif İmre ERSOY
Tezin Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Tolga UZUN
Tezin Derecesi	Yüksek Lisans
Tezin Tarihi	23/10/2023
Tezin Alanı	Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Tezin Yeri	KBÜ/LEE
Tezin Sayfa Sayısı	143
Anahtar Kelimeler	Oryantalizm, İslam,İslam İmgesi, St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi

ARCHIVE RECORD INFORMATION

Name of the Thesis	St. Petersburg Academy of Fine Arts Orientalist Artists' Depiction of Islamic Imagery in Their Works
Author of the Thesis	Elif İmre ERSOY
Advisor of the Thesis	Assist. Prof. Dr. Tolga UZUN
Status of the Thesis	Master Degree
Date of the Thesis	23/10/2023
Field of the Thesis	Department of Art History
Place of the Thesis	UNIKA/IGP
Total Page Number	143
Keywords	Orientalism, Islam, Russian Orientalism, The Image of Islam, Imperial Academy of Fine Arts

ARAŞTIRMANIN KONUSU

Oryantalizm, Doğu kültürünü anlamak ve araştırmak üzere ortaya çıkan bir bilim dalı olarak tanımlanmaktadır. Özellikle Edward Said'in "Oryantalizm" adlı çalışmasında oryantalizme dair yapmış olduğu eleştirilerden sonra "Doğu" olarak bahsedilen olguya dair tartışmalar daha çok artmıştır. Doğu'nun coğrafi olarak değil inanç ve kültür olarak tanımlandığı ve ayrıldığı söylenmiştir. Avrupa'da oryantalist resimlerde de tıpkı Said'in oryantalizm anlayışı gibi Doğu ya da İslam kültürüne ait tutum, genellikle ayırıştırıcı ve sınırlayıcı şekilde betimlenmiştir. Örneğin; Linda Nochlin, 1983 yılında yayınladığı "The Imaginary Orient" adlı kitabında Gerome'un "Yılan Oynatıcısı" resminden bahsederek Doğu algısının şehvet dolu ve hayali bir düzlemde olduğundan bahsetmiş bununla beraber Avrupa oryantalist resimlerinde genellikle Doğu'nun gerçeklik dışı yansıtıldığını söylemiştir. Nochlin bu durumun sosyolojik şekilde olduğu gibi sanat çevresinde Doğu'ya karşı ötekileştirici bir tutum olduğunun üstünde durmuştur. Rusya ise Doğu'daki konumu ve Batılı özellikleriyle Avrupa'ya kıyasla bu bakımdan daha gerçekçi bir yol izlemiştir. Tezin konusunu oluşturan St. Petersburg Akademisi sanatçılarının asker kökenli olması ve eserlerini belge niteliğiyle yapmaları bu gerçekçi tutumda etkili olmuştur.

Tez çalışması içerisinde ilk bölümde oryantalizm ve oryantalist sanat üzerine bilgilendirmeler yapılmış, ikinci bölümde Rusya resim sanatına dair genel bilgiler, üçüncü bölümde ise Rusya'da oryantalist anlayış ve St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisine dair bilgiler verilerek katalog bölümünde ise St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi sanatçılarının oryantalist resimleri içerisinde İslam İmgesi barındıranlar seçilmiştir. Katalog bölümünde kullanılan resimler için Dünya ve Türkiye'de bulunan resimler araştırılmış ve gereken bağlantılar kurularak bu resimlere yer verilmiştir. Katalog bölümünde kullanılan görseller sanatçılara göre kronolojik olarak ele alınmıştır.

ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

"St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi Sanatçılarının Oryantalist Eserlerinde İslam İmgesi" adlı tez çalışmasında, doğuda yer alan Rusya'nın, kültürel bakımdan batılı tutumla geliştirdiği oryantalist yaklaşımda "İslam imgesi" irdelenmektedir. Oryantalist düşüncenin temelinde bulunan Doğu-Batı ayrımının, coğrafi olarak değil din ve kültür

olarak algılandığı görülmektedir. Tez çalışmasında bu algının Rus oryantalizmi açısından ne durumda olduğunu anlamak ve oryantalist resimlere nasıl yansıdığını 1757 yılında kurulan St. Petersburg Akademisi sanatçıların eserleri üzerinden ayırt etmek amaçlanmıştır.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Türkiye’de bulunan kütüphanelerde araştırma konusu olan St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi sanatçıların eserleri, Akademi sanatçıların oryantalist eserleri ve Rusya oryantalizmine dair konuları kapsayan çalışmalar oldukça yetersiz olmakla birlikte bulunan kaynakların çoğu İngilizce ve Rusça olarak görülmektedir. Bu noktada çalışmanın kaynakları için Milli Kütüphane, Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi’nden özellikle katalog kısmında kullanılan görseller için ise Sphinx Sanat Galerisi, Tretyakov Galerisi ve Boston Üniversitesi Kütüphanesi’nden yararlanılmıştır. Özellikle Sphinx Sanat Galerisi’nin yayınlamış olduğu “Russian Orientalism: Central Asia and the Caucasus” adlı müze kataloğu çalışmanın konusunu oluşturan görsellere ulaşmak açısından önem taşımaktadır.

Çalışmanın ana konusunu olan St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi sanatçıların oryantalist eserlerinde yalnızca İslam imgesi içeren eserler çalışmaya dahil edilmiştir. İslam imgesi; İslam kültürüne ait mimari yapılar, mekanlar, kıyafetler ve aksesuarların yanı sıra yaşam biçimi olarak ayırt edilmektedir.

KAPSAM VE SINIRLILIKLAR/KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER

Tez çalışmasının sınırlarını St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi sanatçıların İslam imgesi barındıran oryantalist resimleri oluşturmaktadır. Oryantalizm akımında, İnankur, Germaner ve Nochlin gibi sanat tarihçilerinde belirttiği gibi bir üslup birliği bulunmamakta eserler yalnızca konu ve temalar üzerinden bağlanmaktadır. Bu sebeple oryantalist eserleri ayırt ederken üslup ve teknik üzerinden değil konu üzerinden ayırım yapılmaktadır. Tez çalışmasında da bu ayırım söz konusu olup sanatçıların oryantalist akım altında bütün resimleri çalışmaya dahil edilmemiş yalnızca İslam imgesi barındıranlar alınmıştır.

Tez çalışması için faydalanılmak istenen resim ve yayınlar yurt dışında yer aldığı için müze, sanat galerileri ve kütüphanelerle iletişim konusunda bazı zorluklar ile karşılaşmıştır.

Kullanılan kaynakların çoğunluğunun yabancı yayınlar olması nedeniyle çeviri konusunda birtakım güçlükler yaşanmıştır.



GİRİŞ

Oryantalizm, “Doğu kültürünü araştıran bilim dalı” olarak tanımlanırken ideolojik olarak çok fazla tartışmaya neden olmuştur. Bu tartışmalar söz konusu olduğunda akla gelen ilk isimlerden biri Edward Said’dir. Said’in oryantalizm için bu denli önemli olmasının sebebi oryantalizmin Doğu olarak kabul ettiği kavramın aslında dini ve ideolojik olduğunu söylemesi ve Batı’nın bu tutumla aslında Doğu’yu ötekileştirmeye yönelik bir tutuma sahip olduğunu belirtmesidir (Said, 2016, 12). Linda Nochlin 1983 yılında yayınladığı “Hayali Oryantalizm” adlı eserinde oryantalizm konusunda resim, heykel ve mimari tematikleri analiz etmiş ve yayınlarında Antikçağdan günümüze kadar Batı’nın din ve “ötekilik” görselleştirmelerinin taraflı olduğuna dair görüşler belirtmiş, çalışmalarda bu durumun yeniden değerlendirilmesi gerektiği üzerinde durmuştur (Nochlin, 1983, 289).

Rusya ise coğrafi olarak Avrupa’nın doğusunda yer almasına rağmen, kültürü ve inanç sistemi itibari ile Avrupa’ya benzer özellikler taşımaktadır. Benzerliklerin ise özellikle ülkenin Avrupa ile etkileşime girmesiyle arttığı görülmektedir (Kurat, 1987, 267). Avrupa ile girilen etkileşimlerin artmasıyla Rusya için değişim süreci başlamış ve bu süreç Rusya’nın toplumunu, sanatını ve sanatçısını etkilemiştir. Rusya’nın değişim sürecinde açılan St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi ya da diğer adıyla St. Petersburg Akademisi sanatçıları oryantalist anlayışı eserlerine yansıtırken, “Batı” kültürünün oryantalist anlayışından farklı çalışmalar ortaya koymuşlardır. Rus sanatçıları, oryantalist eserlerinde daha çok “Ruslaştırmak” istenen Asya ve Kafkasya bölgelerinin resimlerini yapmış ve resimlerinde hayal gücüne değil gözlemlere ve gerçeklere yer vermiştir. Bu durumun iki nedenden kaynaklandığı düşünülmektedir. İlk olarak sanatçıların etkilenmiş oldukları realizm akımının gözleme ve gerçeğe dayalı sanat anlayışı, ikinci olarak ise Rus sanatçıların asker kökenli olmaları ve genellikle devlet tarafından görevlendirilerek gittikleri bölgelerin eserlerini aslında belge niteliği de taşıma amacıyla yapmış olmaları gösterilebilir.

“St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi Sanatçılarının Oryantalist Eserlerinde İslam İmgesi” adlı tez çalışmasında toplam 4 bölüm ve bunlardan sonra sonuç ve kaynakça kısmı yer almaktadır.

Birinci bölüm; “Oryantalizm ve Oryantalist Resim” başlığı altında oryantalizm kavramı, oryantalizmin bir bilim olarak gelişimi tarihsel olarak ele alınmış farklı

araştırmacıların oryantalizm yaklaşımı üzerinde durulmuştur. Ayrıca Oryantalizm sanat açısından da ele alınmış oryantalist resim gelişim süreci ve temaları açıklanmıştır.

İkinci bölümde, “19.yüzyılda Rus Resim Sanatı” başlığı altında, Rusya’da resim sanatının gelişiminden kısaca bahsedilmiş ve oryantalizm dışında Rusya’da tercih edilen sanat akımlarından bahsedilmiştir.

Üçüncü bölüm; “Rusya’da Oryantalist Eğilimler ve St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi Sanatçılarının Oryantalist Eserlerinde İslam İmgesi” başlığı altında tezin ana konusu oluşturan bölüm olmakla birlikte, St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi’ne ait bilgiler verilmiş, Akademi sanatçılarının oryantalist eğilimleri üzerinde durulmuştur.

Dördüncü bölüm olan “Katalog” başlığında, St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi sanatçılarının İslam imgesi barındıran resimleri toplanmış, eserin bulunduğu yer, tarihi, tekniği, envanter numarası, tanımı ile ilgili bilgiler verilmiştir.

“Değerlendirme” kısmının yer aldığı beşinci bölümde ise katalogda görülen resimlerin incelemeleri daha detaylı olarak ele alınmış ayrıca eserlerin Avrupa oryantalist resimlerinde görülen temalarla ilişkisi üzerinde durulmuştur. Çalışma “Sonuç” ve “Kaynakça” kısımları ile bitirilmiştir.

1. ORYANTALİZM VE ORYANTALİST RESİM

Oryantalizm kelimesi köken bakımından, Latin kökenli olan “oriens” kelimesinden türemiş olup, “doğu” “güneşin doğuşu ya da yükselmesi” anlamlarına gelmektedir (Uluç-Soydan, 2007,37). Zaman içerisinde başta Fransızca olmak üzere farklı Batı dillerine dahil olarak “orientalisme” şeklini almıştır (Germaner- İnankur, 1989,9). Türkiye’de ise “şarkiyatçılık” kelimesi ile eş anlamlı kullanıldığı ve “Doğu Bilimi” anlamında kullanıldığı görülmekte olup Türk Dil Kurumu “doğu bilimi” teriminin anlamını açıklarken “Avrupa’ya göre doğuda yer alan ulusların dillerini, tarihlerini, kültür ve törelerini inceleyen bilim” olarak ifade etmektedir. Cambridge Dictionary’de ise kelime tanımlamasının “Orta Doğu ve Güneydoğu Asya hakkında batılı fikirler ve bu toplumların gizemli olduğu, değişmediği ya da Batı yardımı olmadan modern anlamda gelişemeyeceği konusunda çok basit ve doğru olmayan fikirler” olarak yapıldığı görülmektedir (Cambridge Advanced Learner’s Dictionary & Thesaurus, 2020,671).

Oryantalist terimine bakıldığında ise, 1683 yılında kelime Doğu ya da Yunan kilisesinin bir üyesini ifade etmek için kullanılmıştır. 1691 yılında ise Anthony Wood¹, Samuel Clark’ı bazı doğu dillerini bilen kimse olarak anlatmak için oryantalist terimi ile tanıtmıştır. Terim İngilizce olarak ilk kez 1779 yılında Edward Pococke tarafından yazılan bir makalede “Doğu araştırmaları hakkında uzmanlaşmış kişi” anlamında, Fransızca olarak ise 1799 yılında Magasine Encyclopédique’de kullanılmıştır (Ergül, 2022, 6). Oryantalist terimi günümüzde ise tam anlamıyla, Doğu toplumlarının kültürleri, tarihleri ve coğrafyaları hakkında araştırma yapan kişileri ve aynı zamanda Doğu dünyasını resimlerinde tasvir eden sanatçıları ifade ederken kullanılmaktadır (Rodinson, 2002,179).

1.1. Oryantalizm

Oryantalizmin terimsel anlamına değindikten sonra bir düşünce ve ideoloji olarak gelişim süreci ele alındığında görülen ilk adımlardan birinin XIV.yüzyılın

¹ 1632-1695 yılları arasında yaşamış İngiliz antikacı. Antikacı kelimesi bahsedilen dönemlerde antik uygarlık, toplum ya da kültürler ile ilgili eşyaları toplayan ya da bu konularda çalışan kişiler için kullanılmaktaydı.

başlarında Viyana Kilise Konseyi'nin oryantal dilleri ve kültürleri anlama amacıyla üniversitelerde kürsüler kurmaya başladıkları görülmektedir. Atılan bu adım Batı toplumunda oryantalizm çalışmaları adına bir başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir (Said, 2006, 59). Viyana Kilise Konseyi, attığı bu adımın ilk olarak 1539 yılında dönemin önde gelen Avrupa kentlerinden biri olan Paris'te "College de France"da ilk Arapça kürsüsünün kurulmasıyla başlamıştır. Çalışmaların başladığı diğer bir kentin 1599 senesinde Hollanda Leiden olduğu görülmektedir. Burada ise Doğu çalışmaları ile ilgili olarak bir Arapça kürsüsü kurulmuş ve eğitim verilmiştir (Bulut,2002,60-76).

XVI. yüzyılda siyasi ve ekonomik ilişkilerin gelişmesi, doğu ülkelerine giden kişi sayısının artması ve Doğu kültürünü anlamaya ve tanımaya yönelik çalışmaların artması ile doğuya karşı düşüncelerin de daha objektif hale geldiği ve doğuya yapılan ziyaretlerin amacının, gidilen bölgelerin örf ve adetlerini, gündelik yaşamlarını ve kültürlerini anlamak ve bu kültürlerle dair bilgi toplamak olduğu görülmektedir (Hentsh, 2008, 117). Seyahatlerin ve çeşitli araştırmaların sonucunda Avrupa toplumunu Doğu kültürleri hakkında bilgilendirmek ve anlaşılır hale getirmek amacıyla çeşitli metin çevirileri, sözlükler ve ansiklopediler yayınlanmıştır. Bu yayınlardan en önemlilerinden biri olarak ise D'Herbelot tarafından 1697 yılında yazılan "Genel Sözlük" görülmektedir. Sözlük, Doğu halkları, tarihi, masalları, dinleri, politikaları, bilim ve sanatları gibi pek çok başlığa sahiptir (Goody, 2004,55).

Oryantalizm XVIII. Yüzyılda ise akademik bir disiplin olarak ayrılmaya başlamıştır. Asya dillerinde yazılan tarihi metinlerin üzerinde yapılan filolojik çalışmaların bu akademik ayrılma için ilk adımlardan biri olduğu bilinmektedir (Kahraman, 2002, 164-165). Akademik çalışmaların artış göstermesi ve yayınlanma sürecinin başlaması da yine bu çalışmalardan sonra gelmiştir. 1784 yılında Bengal'de kurulan "İngiliz Kraliyet Asya Araştırmaları Merkezi", İngiltere'yi otorite ve güç mücadelesinde en önemli rakibi olarak gören Fransa'nın dikkatini çekmiş ve Fransa'da Yakın Doğu'ya karşı bir uğraş içerisine girerek Fransız oryantalist Louis Langles tarafından 1795 yılında "Ecole des Langues Orientales Vivantes" (Yaşayan Doğu Dilleri Okulu) kurulmuştur. Okul dönemin oryantalist çalışmaları için önemli bir merkez olmuştur. Okulun kurulmasının ardından ise oryantalizm çalışmaları 1798 yılında Napolyon Bonapart'ın yanına arkeolog, dil bilimci ve mühendislerden oluşan 165 kişilik ekibi alarak İskenderiye'ye gitmesi ve Kahire'de "Institute d'Egypt"ı kurmasıyla devam

etmiştir (Boztemur, 2002, 139-140). Napolyon'un yaptığı gezi ve araştırma enstitüsünün kurulması sonucunda yayınlanan çalışmalar ise yalnızca Fransa ile bir güç yarışı olmamış aynı zamanda hem oryantalist çalışmalar için hem de Mısıroloji biliminin temelini de oluşturarak önem arz etmiştir. Fransa'nın ve oryantalizm disiplini için en önemli isimlerinden biri ise Sylvestre de Sacy olarak bilinmektedir. Sacy, modern İslam ve Arabiyat araştırmalarının kurucusu olarak kabul edilmektedir. Savy, "Mukaddime"nin çevirilerini yapmış, Fransa Cezayir'i işgal ettiğinde yayınlanan bildiriye Arapça tercüme etmiştir (Hassan, 1977, 15). Paris'te "Asiatic Society"i 1822 yılında kurmuş ve ilk başkanı olarak görev almıştır. Ancak kendisinin çağdaş oryantalizmin öncüsü sayılmasında tek neden yaptığı bu çalışmalar değil, aynı zamanda geleneksel bilim ve oryantalizm arasında bir köprü kurmuş olmasıdır (Erol, 2020, 173) İngiltere ise Fransa'nın çalışmaları karşısında 1823 yılında "Royal Asiatic Society"i kurmuş ancak bu kuruluş ile yetinmeyerek 1833 yılında Oxford'da Sanskritçe kürsüsü ve Doğulu Çalışmaları Çeviri Kurumunu da kurmuş ve ağırlıklı olarak Hititçe olmak üzere elliden fazla çeviri yayınlamıştır (Macfie,2002,31). İngiltere açısından 1833 yılında yaşanan gelişmelerden sonra, 1889 yılında kürsüye, David Samuel Margoliouth'un atanmasına kadar bilimsel çalışmalar açısından bir ivme düşüşü görülmektedir. Margoliouth, oryantalizm alanında pek çok farklı konuda çalışmalar yapmış, "Mohammed and the Rise of Islam", Mohammedanism ve The Early Development of Mohammedanism gibi Avrupa genelinde İslam için tanıtıcı ana kaynaklar olarak kullanılmıştır (Beeston, 2004, 121). E.W. Lane ise İngiliz üniversite ve kurumlarında eksik olan bir noktaya değinerek kadim klasik diller konusunda bugüne kadar yazılan en doyurucu sözlüklerden biri olan "Arabic- English Lexicon"adlı sözlüğü yayınlamış, Binbir Gece Masalları'nı İngilizce'ye çevirmiş yine kendisinin 1836 yılında "Manners and Customs of the Modern Egyptians" adlı eseri Müslüman bir şehir ve Müslüman bir toplum hakkında bilgilendirici bir eser yayınlamıştır (Bulut, 2002, 24).

19.yüzyılın başlarında görülen bu akademik oryantalizm gelişimi süresince özellikle basılı yayınların artmasıyla geniş okur kitlelerine hitap eden bir Doğu imgesi ortaya çıkmıştır. Elliot Warburton tarafından kaleme alınan "The Crescent and the Cross or Romance and Realities of Eastern Travel" adlı eser bu kitleye hitap eden önemli bir eser olarak görülmektedir. Kendisi eserinde, Doğu'yu bir eğlence ve ilginçlik kaynağı olarak yansıtmış, Beyaz Adam'ın Doğu'da egemen konumu ve saygınlığını anlatmıştır. Warburton'ın yarattığı bu imgeler popüler hale gelmiş ve Batılı zihinlere üstünlük fikrini

vermiştir. Bahsedilen bu ötekini küçük görme imgesi sadece İngiliz toplumuna değil, dönemin başlarında yaşanan İngiliz-Fransız çekişmesinin bir sonucu olarak da ortaya çıkmıştır (Mitchell, 2001, 29).

Oryantalist çalışmalar ağırlıklı olarak Fransa ve İngiltere çevresinde gelişirken, Almanya ve Hollandalı iki oryantalistin çalışmaları, oryantalist bakış açısının gelişmesi açısından önemli rol oynamıştır. Alman Ignaz Goldziher, özellikle hadis, İslam hukuku ve ilahiyat alanında çalışmalar yapmış ve İslamiyet araştırmalarının Avrupa bilim çevrelerinde dini ve aynı zamanda kültürel bir sistem olarak kabul edilmesi yönünde önemli bir rol oynamıştır. Hollandalı C. Snouck Hurgronje ise, kılık değiştirerek Mekke’de uzun dönemler yaşamış ve Müslüman toplumu gözlemleyerek Hollanda sömürgelerinin nasıl daha iyi idare edileceğine dair siyasetler geliştirmiş, zaman ve mekân değiştikçe Müslümanların İslam algısının da değiştiğini bu yüzden İslam’ın yaşayan bir gerçeklik olduğunu buna göre de Hollanda’nın siyasetinin de bu gerçeklere göre yeniden düzenlenmesi gerektiğini ifade etmiştir (Bulut, 2002, 27).

XIX. yüzyılın ikinci yarısı ise, yayınlar ve araştırma enstitülerinin yanı sıra Batı dünyasında evrensel sergiler dönemi olarak görülmektedir. 1851 yılında Londra’da başlayan ve Avrupa’nın farklı kentlerinde düzenlenen sergiler dönemin dikkat çeken bir öge haline gelmiştir. Bu sergiler, Eric Hobsbawm’ın deyişine göre “Batı’nın kendini alkışladığı (yücelttiği) yeni ve büyük ayinler” olarak karşımıza çıkmaktadır (Hobsbawm, 1983, 33). Sergiler dönemin ilk yarısında yaşanan sanayileşme sürecinin fiziksel olarak sanayi ürünlerinin daha hızlı gelişmesinin sonuçlarından biri olarak görülmekte ve sömürgecilik aynı zamanda emperyalizm anlayışının üst düzeye ulaşmasıyla Batı’nın dış dünyaya dönük ilgiyi kamçılayarak bu ilgiden bir pazar ortaya çıkarmış ve yeni ekonomik düzen için hem hammadde hem de iş gücü sağlamıştır (Çelik, 2005, 3). Bahsedilen sergiler Doğu kültürünü, bir izleyici topluluk karşısında bakılacak bir nesne haline getirmiş, getirilen çeşitli yapılar ve eşyalarla sınırlı kalmamış Doğu toplumundan insanlar da getirilerek kendi kültürlerini Avrupa toplumuna tanıtmaya çalışmışlardır (Çelik 2005, 5). Sergiler, mimari ve kültürel anlamda tanıtıcı olsa ve müze olarak görülse de ticari yaşamı canlandıran merkezler haline de gelmişlerdir. Ancak sergiler ile ilgili farklı bir perspektif de söz konusudur. Bazı çevreler bu sergilerin Doğu kültürünü sömürme amacıyla tertip edildiğini ifade etmiştir nitekim bu düşüncelerden biri Le Figaro gazetesinde 28 Haziran 1867 yılında “Türklerden, Araplardan bir korkumuz kalmadığından Şark bizim için muhteşem gösterilerin

sunulduğu bir tür hipodroma dönüşmüş bulunuyor... Şark'ı bir tiyatro sanıyoruz artık.” sözleriyle yayınlanmıştır. Le Figaro gazetesinin söylediklerine katılan bir diğer kişi ise 1889 Paris Evrensel Sergisi'nin tasarımcılarından biri olan Charles Garnier olarak görülmektedir. Garnier düşüncesini, İslam kültürlerinin tarih içerisinde çakılı kaldığı ve modern kaynaklar için yeterli olmadıkları, İslam mimarisinin sömürgecilik anlayışı ile kurtulacağını söyleyerek ifade etmiştir (Çelik, 2005, 6).

Oryantalizm akademik bir disiplin olarak gelişirken, çeşitli araştırmacıların ve akademik çevrelerin de farklı fikirlerinin olduğu bir kavram olarak gelişmiştir.

Karl Marx (1818- 1883) ve Max Weber (1864-1894) gibi sosyolojinin kurucuları arasında yer alan bilim insanları Doğu hakkında özellikle İslam toplumları hakkında düşünceleri ele alındığında Batının “yüce” Doğunun ise “barbar” imajı ile sunulduğu görülmektedir. Karl Marx'ın Batı dışı toplumları “çalışkan” doğu toplumlarını “tembel” olarak yansıtan oryantalist bakış açısı çalışmalarına yansımıştır (Turner, 1994, 21). Öyle ki Marx, Doğu'yu ve Doğuluları kendilerini temsil edemeyen ve temsil edilmeleri gereken bir öteki olarak ifade etmiştir (Said, 2006, 103). Weber ise tıpkı Marx gibi, Batı kültürünün biricikliğini ifade etmekte “akılcı olanın ve akılcılaştırmanın Batı kültürüne has” olduğunu savunmaktadır (Freund, 1991, 68). Oryantalizme dair düşünceler, Filistin kökenli bir Amerika vatandaşı olan Edward Said'in 1978 yılında yayınladığı eleştirisel “Oryantalizm: Batı'nın Şark Anlayışları” incelemesine kadar genel olarak Marx ve Weber ile ortak görüşe sahip olmuştur. 1978 yılında Said'in yayınladığı bu metin gerek bilimsel gerek kültürel anlamda oryantalizme olan bakış açısı radikal bir değişim olarak görülmektedir.

Edward Said, Marx'ın tutumuna karşı durmuş Marx'ın tutumunu, Doğu varlığını denetlemeye ve ona karşı üstünlük kurmaya çalışan Batı'yı yükseltme çalışması olarak düşünmüş Marx'ın düşüncesinin Doğu toplumunun köleleştirilmesi için emperyalist öğeler kullanan bir ideoloji olduğunu savunmuştur. Edward Said'e göre Doğu ve Batı gibi kavramlar sabit doğal gerçekler değildir ve her çağda her toplum kendine özgü bir öteki ve öteki kimliği üretmeye çalışmaktadır. Edward Said'e göre oryantalizmin üç farklı tanımı, anlamı vardır. Bunlardan ilki; antropolog, sosyolog, tarihçi ya da dilbilimci olsun özel ya da genel açıdan Şark'ı öğreten, yazıya döken ya da araştıran kimse ve yaptığı şey oryantalizmdir demiştir. İkincisi ve daha geniş anlamlısını; oryantalizmin, Doğu ve Batı arasında ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayalı bir düşünüş biçimi

olması şekilde, sonuncu ve üçüncü anlamını; 18. Yüzyılın sonları bir başlangıç noktası kabul edildiğinde oryantalizm, Şark ile uğraşan toplu müessese yani Şark hakkında sonuçlara varan, Şark hakkında kanaatlerde bulunan, tasvir ve tedris eden yöneten kısacası Doğu'ya hakim olmak ve onu yeniden kurmak için Batı'nın bulduğu bir yoldur şeklinde ifade etmiştir (Said, 2006, 21-28). Edward Said, oryantalizmin hegemonya boyutuna da değinmiştir. Said, oryantalizm için “Doğu ve Batı arasında yapılan ontolojik ve epistemolojik bir ayrıma dayalı düşünme tarzıdır.” diyerek bu ikili arasındaki temel karşıtlığı başlangıç noktası kabul etmiş ve “Doğu, Doğu toplumu, gelenekleri, kaderi, zihni” gibi her türlü etiketlemeyi oryantalist düşünce olarak kabul etmiştir. Oryantalistler için Doğu sadece akademik çalışma ve keşif alanı değil, tekrar ve sürekli inşa edilen üzerinde iktidar sahibi olunabilen bir alan olarak düşünülmektedir. Oryantalizmin akademik ilgisi Batı'nın yararı için pratik bir uygulama alanı düşüncesi ile bir hale gelmiştir (Said, 2006, 96)

Edward Said'in çalışmalarına yönelik eleştiriler, oryantalizmi eleştirenler de genel olarak geçerli olduğunu kabul edenler, oryantalizmin geçersiz sayılması için çok fazla sayıda sebebin olduğunu düşünenler ve bazı yönlerin tekrar gözden geçirilmesi gerektiğini düşünenler olarak ayrılmıştır.

Edward Said'e yönelik eleştiriler daha çok onun oryantalizm kavramını tekdüze ve kurgusal olarak incelediğini düşünen yaklaşımlar bulunmaktadır. Örneğin; Kopf'a (1980) göre oryantalizm, somut bir gerçeklik, ideoloji ve sosyal bilimler bütünüdür; tarihsel olarak ortaya çıkmış ve Edward Said'in kavrayışının dışında gelişim göstermiş Said'in söylemlerinden tamamen bağımsız bir anlayıştır (Kopf, 1980, 498).

Turner, Orta Doğu hakkındaki çalışmaların, oryantalist sanat, tarih ve din çalışmalarıyla ilişkili olduğunu ifade ederek bu durumu tartışmaya açan ilk isimlerden biri olmuş bununla birlikte Said'in Fransız oryantalizmini sert bir şekilde eleştirirken Alman ve İngiliz oryantalist düşünceleri perspektifinde çok zayıf kaldığını belirtmektedir. Alman oryantalizminden bahsetmemesinin sebebinin ise, Almanya'nın sömürge olarak Kuzey Afrika ve Ortadoğu'yu kullanmadığını ve Alman oryantalizminden bahsederse kendi tezi ile bağdaşmayacağını bu nedenle bu konularda sessiz kaldığını düşündüğünü belirtmektedir (Turner, 2003, 20).

Çırakman, Edward Said'in oryantalizm söylemleri içerisinde Batı'yı tarihsiz, sabit ve homojen bir olgu olarak sunduğunu. Said'in siyasi iktidar ve oryantalist söylem

arasında bağları açığa çıkarma isteğinde olmasına karşın Batı'nın çıkarlarının tarihsel koşullarda ve nasıl oluştuğu, tanımlandığı ve tamamlandığı, kabul gördüğü ve egemen bir güce dönüştürdüğü konusunda sessiz kaldığını aynı şekilde 16.yüzyılda Osmanlı'nın Avrupa içerisinde imajı ile 18. Yüzyılda imajı arasında büyük farklar bulunduğunu ancak Edward Said'in tarihsel değil metinsel analizler yaparak bu farklılıklara yer vermediğini ifade etmiştir. (Çırakman, 2002, 200-203).

Mackenzie ise öteki algısının yalnızca Doğu- Batı arasında değil Batılı toplumların arasında da olduğunu söylemektedir. 18.Yüzyılda İngiltere için “öteki” Fransa olarak görülmüş ilerleyen dönemlerde Fransa'nın yanına Rusya, Almanya ve Sovyetler Birliği de eklenmiştir. Bu sebeplerden ötürü Edward Said'in oryantalizm değerlendirmesinin istikrarsız ve seçmeci olduğunu belirtmektedir (Mackenzie, 1994, 11).

Oryantalizmin olumlu yönlerinin var olduğu ancak zaman içerisinde kaybolduğu düşüncesi de önemli bir yere sahiptir. Rodinson, oryantalizmin bilgi sağlayıcı niteliğine değinerek akademik oryantalizmin teorik bilgileri aktarmada başarılı olduğunu ifade etmektedir. Ancak ilerleyen dönemlerde bu aktarımın, seyyahlar, diplomatlar ve ekonomistlerin gözlemlerine bırakılması ve bilim insanlarının ön yargılarının etkilerinde kalmaları sonucunda oryantalizmin bilgi akışı özelliğini yitirdiğini de belirtmektedir (Rodinson, 2002, 181).

Enver Abdülmelik, Arap ve İslam çalışmalarında, eski uygarlıkları anlama, el yazmalarını bir araya getirme ve Asya- Afrika ülkelerinde bilincin kazanılmasına dair pek çok katkının oryantalizmin alanı olduğunu belirtmekte ancak bütün süreçler ve yaşananlar sonunda geliştirilen ön yargılar nedeniyle bilgi alışverişinden ziyade bilgiyi ötekini kolonize etmek ve köleleştirmek için kullandığı ifade etmektedir (Abdülmelik, 1963, 76).

Sonuç olarak, Doğu ve Batı ideolojik bir ikiliği ifade etmektedir. Söz konusu olan ayrım ise kurgusal söylemler sonucunda üretilmiş bu nedenle daima değişken olmuştur. Doğu'nun ötekileşme sürecinin başlaması ile ise sözü geçen ayrım keskinleşmiştir. Batı kendisinde olan olumsuz yönlerini Doğu'ya aktararak onu öteki haline getirmiş kendisine ait bir bilinç düzeyi oluşturmuş ancak aynı zamanda ötekine ihtiyaç duyar hale gelmiştir. Oryantalizm kavramı ve Doğu'nun “öteki” olduğuna dair Batı kültürünün yaratmış olduğu algı sadece akademik bir disiplin ya da bir ideoloji

olarak değil ayrıca çeşitli sanat alanlarında da kendisini göstermiştir. Batı toplumunun zihninde “egzotik, yaban, hâkim olunan, üstünlük kurulan, gizemli” gibi kelimelerle eşleştirdiği Doğu kültürü ve bu kültüre duyduğu merak sonucunda, edebiyattan tiyatroya, operadan resme kadar pek çok farklı alana yayılmıştır. Batılının Doğu kültürüne duyduğu arzu eşliğinde üretilen resimler, başta devlet ve üst sınıfın koleksiyonlarında ilerleyen dönemlerde müzelerde ayrı bir yere sahip olmuştur. Pek çok farklı sanatçının, sayısız yapıtla birbirini doğuran imgeler dizisi Batı’nın Doğu ilgisini ve yıllar içerisinde edindikleri bilgilerini bir “akım” boyutuna taşımış ve “oryantalizm” kavramı ideolojik, sosyolojik ve bilimsel olduğu gibi bir sanat akımı olarak da 19.yüzyılda önemli bir yere sahip olmuştur (Coşkun, 2019,219-220).

1.2. Oryantalist Resim ve Temalar

Resim sanatında Doğu’ya karşı görülen ilginin temeli, XIII. Yüzyılın sonu ve XIX.yüzyılın başında ortaya çıkan Oryantalist akımdan çok daha eski tarihlere dayanmaktadır. Özellikle Rönesans dönemi ve sonrasında yapılan eserlerde, doğulu insan figürlerinin ve doğu kültürüne ait eşya tasvirlerinin resimlerde daha çok yer aldığı görülmektedir. Lakin bahsi geçen bu betimlerin, sıklıkla Avrupa manzaralarının etrafına yerleştirilmiş figürler olarak kullanıldığı dikkat çekmektedir bu nedenle doğulu figürlerin tercih edildiği resimlerde asıl amacın kişi ya da eşyaları doğru şekilde tasvir etmekten ziyade egzotik bir etki yaratmak için kullanıldığı düşünülmektedir (Germaner-İnankur, 1989 ,10-11).

İstanbul’un Türkler tarafından alınmasıyla birlikte Bizans topraklarından Avrupa’ya göç eden çeşitli aydınlar Doğu Kültürü’nü Avrupa’ya daha çok tanıtmaya fırsatına erişmiştir. Gentile Bellini, Carpaccio, Tiziano ve Mansueti gibi Venedikli sanatçıların, Osmanlı Devleti ile yakın ilişkilerinin etkisiyle Doğu kültürüne ait unsurları eserlerinde sık kullanan sanatçılar olmuştur. Özellikle Bellini’nin İstanbul’a gelişi ve orda geliştirdiği sanatsal faaliyetleri, İstanbul dışında Mısır’a da giderek, “II.Mehmet’in – Fatih Sultan Mehmet- Portresi” ve “Venedik Elçisinin Kahire’de Kabulü” gibi eserler yaparak eserlerinde Doğu’ya dair tasvirler yaparak dikkat çekmiştir (Görsel 1). Bellini, yalnızca sözü geçen eserlerle sınırlı kalmayıp Venedik’e dönüşünde yeni figür çalışmalarını meslektaşlarına sunmuş ve doğu kültürünü batı toplumuna tanıtmakta etkili bir isim olarak öne çıkmıştır (Germaner- İnankur, 1989 ,11).

Rönesans sonrası ilerleyen dönemlerde, Doğu'ya karşı gösterilen ilgi daha hızlı bir şekilde yayılma göstermiştir. Bu gelişim sürecinin resim alanında en önemli temsilcilerinden biri ise Rembrant olmuştur. Rembrant, Moğol minyatürlerini kopyalamanın yanı sıra, Türk silahları ve İran kumaşları gibi Doğu kültürüne ait malzemelerin tasvirlerine de eserlerinde yer vermiştir. Rembrant'a benzer bir şekilde, sanatçı van Dyck ise "Sir Robert Sherley" adlı eserinde (Görsel 2) tasvir ettiği figürü sarılla betimleyerek hem sanat açısından doğu ilgisini hem de İngilizlerin Doğulu yaşama olan merak ve ilgisini gözler önüne sermektedir (Germaner- İnankur, 1989 ,15-16).

XVIII.yüzyılda diplomasi, kültürel, askeri ve ticari ilişkilerin artması gibi çeşitli sebeplerle yaşanan etkileşimlerin sonucunda hem Yakın Doğu'ya hem de Orta Doğu'ya olan ilgi önceki dönemlere oranla daha çok artmıştır. Doğu kültürüne karşı gösterilen ilginin artmasıyla Avrupa'ya Doğu Kültürü' nün tanıtılması kaçınılmaz olmuştur.

XVIII. Yüzyılda Doğu tasvirleri ağırlıklı olarak gezginler, hacılar, ticaretle uğraşan kimseler ve varlıklı aileler tarafından yapılmıştır. Bu dönemlerde, Avrupalı soyluların çoğu sanat eğitimi alan kimseler oldukları için gezdikleri yerleri tasvir etmeleri zor olmamıştır ancak yine bazı soylu kişilerin seyahat süreçlerinde yanlarına gezilen yerlerin çizimlerini yapabilecek sanatçılar özellikle mimarlar aldığı bilinmektedir. Dönem içerisinde egzotizm modası hala geçerli olduğundan yapılan tasvirlerde gerçekliğin ana hedef olmadığı görülmektedir (Denny, 1993, 224). Seyahat sırasında yapılan tasvirler, soylular ülkelerine geldiklerinde baskı yoluyla çoğaltılarak dönem içerisinde geçerliliğini korumakta olan egzotizm akımına hizmet etmeye yönelik şekilde kullanılan albümleri süslemeye ve doğu kültürüne yönelik tutkuyu geliştirmekte kullanılmıştır. Sözü geçen albümler büyük ve süslü şekilde basılarak soylu ve varlıklı kimselerin evlerinde bulunan, onların meraklarını, zenginliklerini ve kültür seviyelerini gösteren eşyalar haline gelmiştir (Armağan, 1998, 43).

XIX. yüzyıla gelindiğinde ise egzotizm yerini "Oryantalizm" akımına bırakmıştır ve Oryantalizm akımı ise 1914 yılına, yani I.Dünya Savaşı'na kadar geçerliliğini sürdürmüştür (Bilir, 2019, 92).

XIX.yüzyıl, Avrupa ve Amerika tarihi için devrimlerin yüzyılı olarak kabul edilmektedir. Söz konusu devrimlerden ilki, makinenin keşfi ile gelişen sanayi devrimi, ikinci devrim ise Amerika'da ve Fransa'da yaşanan demokrasi hareketi altında

gerçekleşen devrimler olarak görülmektedir. Yaşanan bu iki büyük devrim Batılı toplumların yaşamında köklü değişikliklere yol açmıştır. Makineleşmeye bağlı olarak yapılan fabrikalar kentleşmeye ve yeşil alanların azalmasına yol açmış, köyden kente işçi göçleri yaşanmasına sebep olmuş, alt ve orta sınıfın güçlenmesi ile işverenlerden ve üst sınıflardan yeni taleplerde bulunulmasına yol açmıştır. Bu gelişmeler sonucunda ise yaşam tarzı değişmiş, yaşanan değişim sanat anlayışının da önemli ölçüde değişmesine sebebiyet vermiştir (İnankur, 1997, 9). Özellikle Sanayi Devrimi'nin sonuçlarından biri olarak buharlı tren ve gemilerin kullanılması ile, kıtalar arasında iletişim ve seyahat olanağı artmış, baskı tekniğinde yaşanan gelişmeler sayesinde maliyeti azalan ve üretimi artan gazeteler ve dergiler uluslararası ortak bir bilinç oluşturulmasına sebep olmuştur. Sanayileşme ile yaşanan bu gelişmeler sonucunda, Avrupa ülkeleri, sanatçılar için ön planda olan dekorlardan başka bir ilham ve ürün sunamadığı için yeni ilham kaynakları aramaları amacıyla; ayrıca diplomatik ve askeri çıkarlar doğrultusunda da sanatçıları Akdeniz Havzası ve çevresine, İran'a, Filistin ve Mısır'a doğru yolculuk yapmaları konusunda teşvik etmiştir. Yaptıkları bu yolculuklar ve gözlemlerin sonucunda ise sanatçılar kendi ülkelerine döndüklerinde doğruluğa pek önem vermeyen ve çeşitli ön yargıların sonucu olan hayal gücüne bağlı eserler yerine daha gerçekçi ve ciddi eserler ortaya koymuştur (İnankur, 1997, 10).

XIX.yüzyılın ikinci yarısında ise dünya genelinde katılımcıları olan uluslararası büyük sergilerin ve fuarların katkısıyla ortak bir dünya kültürü anlayışı gelişmiştir (Çelik, 2016, 8). Dünyanın her yerinden daha fazla sanatçı ve öğrenci eğitim amacıyla farklı ülkelere seyahat etmiş bu sayede Doğu daha fazla tanınmaya başlanmış, Doğu'dan ithal edilen sanat yapıtları hem sanatın gelişmesine katkıda bulunmuş hem de halkın beğenisi ve koleksiyonculuğun gelişimine katkıda bulunmuştur (Germaner- İnankur, 2002, 37).

XIX. Yüzyıl Oryantalist sanat anlayışından bahsederken genellikle sanat akımlarında görülen bir okul algısından söz etmek oldukça zor olmakla birlikte, Oryantalist resimlerde ortak olan noktanın üslup değil, işlenen temalar olduğu görülmektedir. Oryantalist eserler veren sanatçıların çoğu, Romantizm ve Neoklasik akımdan etkilenmiş olmakla birlikte, yalnızca oryantalizm alanında değil bahsedilen romantik ve neoklasik akıma ait eserler de ortaya koymuşlardır. Hatta bazı araştırmacılar Oryantalist resim türünü Romantizm akımının bir alt dalı olarak kabul etmektedir (Germaner- İnankur, 2002, 38). Her ne kadar ortak bir üslup görülmediği belirtilse de

XIX.yüzyılın ikinci yarısında yapılan resimlerin üslup açısından birbirine daha çok yaklaştığı dikkate değer bir durum olarak görülmektedir. Bu durumun sebeplerinin temelinde önceden bahsedildiği üzere sanatçıların hayal gücü ve ön yargılarından uzaklaşarak, realist akımın da etkisi ile objektif ve gözleme dayalı gerçekçi tasvirler yapmalarının ve Doğu ülkelerindeki ışığa bağlı olarak gelişen, güçlü ve parlak renk paletlerinin kullanılmaya başlanması etkili olduğu görülmektedir (Denny, 1993, 223).

XIX.yüzyıl akademik Avrupa resmi için tarihi, mitolojik ve alegorik kompozisyonların “Yüksek Sanat” olarak kabul edildiği ancak gündelik yaşamdan kesitler sunan sahnelerin küçümsendiği bir dönem olarak bilinmektedir. Bu sebeple Oryantalizm, hem sanatçıları “Yüksek Sanat” sınırları içerisinde kalmaktan kurtarmış hem de kendi isteklerini tatmin edebilecek şekilde gündelik hayata dair konuları da eserlerine dahil edebilecekleri imkanı sunan bir sanat anlayışı olarak görülmektedir. Avrupa ülkelerinde XIX. yüzyıl, önemli değişikliklerin ve hızlı bir sanayileşmenin olduğu bir yüzyıl olarak görülmektedir. Bunun yanında Doğu coğrafyası ve kültürü ise, zamanın adeta durduğu bir nokta olarak Avrupalı akademik sanatçılar için gerçekçi ve zamansız resimler üretme imkanı sağlamıştır (Timur, 1993, 35).

İnankur (1997) Oryantalizmi açıklarken, oryantalizmin bir okul ya da üslup birliği değil bir akım olduğunu belirtmektedir. Bu açıklama doğrultusunda Avrupalı Oryantalist ressamın eserleri incelendiğinde, eserlerde gerçekten üslup birliğinden ziyade konular açısından bir birliktelik olduğu görülmektedir. Bütün konuların ve eserlerin, ortak özelliğinin ise işleniş biçimlerinin Batı yorumuna dayanması olduğu görülmektedir.

XIX.yüzyılın sonuna gelindiğinde ise, gelişen turizm şartları, fotoğrafçılığın gelişmesi ve yaşanan kültürel etkileşimler sonucu Doğu ülkelerinde Batılı hareketin oluşması ile doğal hayatın bozulması gibi sebeplerle, Doğu gizemini ve otantikliğini kaybetmiştir. Bu durum ve özellikle yaşanan savaşların da etkisiyle oryantalist akıma yönelik tasvirlerin yapımı gittikçe azalmıştır.

Araştırmacılar oryantalist eserlerin yorumlamasını yaparken, pek çok farklı üslup kullanıldığı belirtmektedirler. Eserleri yapan sanatçıları ise temelde ikiye ayırarak bir kesimin realist bir şekilde eserlerini Doğu gözlemlerine dayandığını, diğer

kesimin ise hayallerinde kurdukları sahneleri tasvir ettiklerini belirtmektedir (Ögel, 2014, 40).

Eserlerde işlenen konular ise temel olarak iki ana başlık altında gruplandırılmıştır. Bu başlıklar; manzara ve şehir görünümüleri ve figürlü kompozisyonlar olarak görülmektedir.

1.2.1. Manzara ve Şehir Görünümüleri

XIX. yüzyıl Avrupa resminde doğa görünümünü yansıtan örneklerden erken tarihli olanlar, ağırlıklı olarak Topografik özellikler taşıırken, daha geç tarihli olanlarda pitoresk² manzaraların önem kazandığı görülmektedir (Turani, 1992, 668).

Topografik özelliklerin temel alındığı eserlerin, XVIII. yüzyıl içinde gelişim gösterdiği, çoğunlukla antik kentleri, anıtları ve arkeolojik alanları konu aldığı bilinmektedir. Bu tarz arkeolojik alan ve antik kent ilgisinin Rönesans'tan itibaren üst tabakanın zenginlik göstergelerinden biri haline geldiği ve bu ilgilerini özellikle XVII. Yüzyılın sonlarından itibaren kurdukları ve antik döneme dair sohbetler ve tanıtımlar yaptıkları bilinmektedir (Osbourne, 2012, 31). Bahsedilen bu antik ilgisinin ise XVIII.yüzyıl ile Doğu coğrafyasına yönelmesi ile çeşitli baskı teknikleri ile çoğaltılan albümleri yapan sanatçılar arasında “Oryantalist Topografik” manzaraların öncüsü olarak değerlendirilebilmektedir. Bahsedilen bu albümler ise farklı dillere tercüme edilerek hem XIX.yüzyıl başlarında Oryantalist resamlara malzeme sağlamış hem de Avrupalı topluma daha doğru bir Doğu coğrafyası görünümü sunmuştur (Germaner- İnankur, 1989 ,44).

XVIII. yüzyılda Poussin ve Claude Lorrain ideal manzara kurallarına göre düzenlenmiş yeni bir manzara resmi geleneği oluşturmuştur. Dolayısıyla bu gelenekle yetişen Oryantalist sanatçılar Doğu coğrafyasına geldiklerinde karşılına çıkan farklı doğa görünümüleri, ışık ve renklerin etkisiyle resimlerinde çeşitli sonuçlar doğuran yenilikler yapmışlardır (Germaner- İnankur, 1989 ,45).

Doğunun ağırlıklı olarak çorak ve farklı bitki örtülü doğası, ressamların eserlerinde kompozisyon değişikliğine sebep olurken parlak ışığın varlığı ise

² Durumu ve görüntüsü itibari ile bir resim konusu olmaya uygun olan manzara

sanatçıların yeni renk denemelerine girmelerine sebebiyet vermiştir. Neticede Doğu'nun parlak güneşinin saçtığı ışık altında sanatçının paleti de aynı ölçüde duyarlı olması gerekmiştir. Duruma dair Hector de Callias'ın 1864 yılında gezdiği bir sergi esnasında oryantalist sanata dair *“Fransız sanatı Doğu tutkusuna çok şey borçludur. Bu tutku Fransız sanatına o zamana kadar onda olmayan bir şeyi (ışık ve güneş) vermiştir. Louvre’deki Fransız Galerisi’nde aslında olmayan nedir? Ne çizimdeki üslup ne kompozisyon ne de renk uyumudur. Eksik olan güneşin ışınlarıdır.”* dediği belirtilmektedir (Tinterow- Loyrette, 1994, 93).

Işığın niteliğinin bu denli farkına varılması ve bu durumun kullanılan boyaya aktarılması 1864 yılında Fransa’da Oryantalist resmin sanata büyük bir katkısı olarak kabul edilmiştir (Lewis, 1996, 10).

Şehir görünümünün ele alındığı eserlere bakıldığında sıklıkla konu olan şehirlerden biri Kahire olarak karşımıza çıkmaktadır. Kahire, XIX. Yüzyılda başta Fransız ve İngilizler olmak üzere bütün oryantalist sanatçıların en çok ziyaret ettiği ve oryantalizme dair resimlerinde tasvir etmek istediklerini barındıran bir şehir (pitoresk görünümlü sokakları, dükkanları, camileri gibi) olarak görülmektedir. Bu durumun yanında Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın Mısır'ı Batılı sanatçıların yaşaması için daha uygun bir ülke haline getirdiği de bilinmektedir. 1835 yılında ressam olan Charles Gleyre *“Artık ressamlardan uzaklaşmak için nereye gideceğimizi bilemiyoruz. Burada en az bir düzine var ve Kahire’i mahvettiler”* şeklinde kurduğu cümle ile Kahire'nin içerisinde barınan sanatçı kalabalığını işaret etmiştir (Peltre, 2004,32). Kahire’de sokak görünümüne dair çalışmalar yapan İngiliz sanatçı David Roberts, eserlerinde hem sokağın genel görünümü hem de kenti tanımlayan yapıları tasvir etmiştir (Görsel 3). Tıpkı Roberts gibi Kahire’ye dair bir resim yapan Ludwig Hans Fischer, eserinde Kahire kentinde yer alan bir pazar sahnesini mimari çerçeveden seyirciye anlatmaktadır (Görsel 4).

1.2.2. Figürlü Kompozisyonlar

Doğu'nun yansıtıldığı oryantalizm akımının figürlü kompozisyonlarının temaları arasında, av ve savaş sahneleri, kadınların ön planda tutulduğu ve genellikle erotik unsurlar taşıyan harem, hamam ve raks sahneleri, gündelik hayatı yansıtmaya yönelik kent ya da iç mekanlardan sahneler, kıyafet ve tiplerin tanıtıldığı portre ve yerel

kıyafetlerin tanıtıldığı kıyafet albümleri, dervişlerin hayatları, ibadet sahneleri ve İncil-Tevrat öykülerinin Kutsal Topraklarla harmanlandığı sahneler yer almaktadır (Germaner- İnankur, 1989 ,40).

Şiddet ve kadın konularının betimlendiği, harem, esir pazarları, hamam sahnelerinde çoğunlukla Doğu hakkında abartılı ve önyargılı bir bakış açısının ön planda tutulduğu gözlemlenmektedir. Batının “Doğu Sorunu”na dair bakış açısıyla paralellik gösteren bu bakış açısına göre, eserlerde zalim ve tembel olarak tasvir edilen doğulu insanlar ile yüceltilen doğal güzellikler, İslam sanatı ve mimarlığı örneği olarak kabul edilen nesnelerin tezat oluşturması dikkat çekici bir ayrım oluşturmaktadır (Thorton, 1994, 4).

Oryantalist eserlerde dikkat çeken farklı bir durum ise Batılı gözlemcilerin ya da eser sahiplerinin tasvirlerin içerisinde hiçbir şekilde yer almamasıdır. Bu durumun sebebi olarak oryantalist düşüncenin ve sanatın temel varoluş sebebi olan “kendine yabancı olanı” ya da “kendinden farklı olanı” gösterme arzusu olarak düşünülmektedir (Thorton, 1994, 5).

1.2.2.1. Kadın ve Erotizm Konulu Resimler

Avrupalı sanatçılar içim kadın ve erotizmin Hristiyan-Batı sanatı içinde rastlanan bir durum olmadığından Oryantalist resim teması olarak kullanımının hem ressamların hem de alıcılarının erotizm merakını tatmin eden bir araç olarak kullanılması sonucuna yol açmıştır (Ali, 2015, 41). Ancak bu öğelerin tercih edilmesinin bundan başka sebepleri de bulunmaktadır. Sebeplerden bir diğeri de oryantalist resimler içerisinde yer alan kadınların gerek doğulu kıyafetler içerisinde gerek çıplak bir şekilde egzotik güzelliklerini yansıtırken tasvir edilen kadınlar Batılıların hem Doğu’yu ve orada yaşayanları vahşi ve şehvet düşkünü olarak tanımasına hem de bu kadınların kurtulmaya ihtiyacı olan varlıklar gibi tutularak Batılıların bilinçaltılarında kendilerini kurtarıcı olarak konumlandırmalarına sebep olmuştur. Yapılan eserler bu sayede, Avrupa toplumunun hem erotizme karşı isteklerini tatmin etmiş hem de Hristiyan olmayan ve ahlaki değerleri farklı olan bir toplumu konu alarak eserlerin Doğu’ya has kültür ve değerleri yansıttığını vurgulamış bunu yaparak da bir noktada hem sanatçı hem de seyirci kendisini vicdani sorumluluktan kurtarmıştır (Thorton, 1994, 5-7).

Kadın figürlerinin esas alındığı temanın Avrupalı toplum tarafından bu kadar ilgi çekmesinin diğer bir sebebi, aslında temanın eserlerinde ağırlıklı olarak görülen harem ve hamam sahnelerinin anlatı ve hayal gücüne dayalı olmasıdır. Nitekim söz konusu mekanlara erkeklerin girişi söz konusu olmadığından burada yaşananları birebir gözlemlene ve betimleme imkânı bulunmamaktadır. Doğu topraklarına ziyareti esnasında bir evde misafir edilen Edmond de Amicis seyahatnamesinde, haremli yeryüzünün cehennemleri olarak tarif etmekte, haremde kadınların sürekli ağlayıp inlediğini, sürekli sinirli olduklarını ve bu yüzden ellerine geçen her şeyi parçaladıklarını ve kırdıklarını, zaman zaman intihar girişimlerinde bulunduklarını ifade etmektedir (Amicis, 2013, 227). Buradan da anlaşıldığı üzere Avrupalı gezgin ya da sanatçılar için haremler göremedikleri ve içerisinde yaşananları bilmedikleri halde bu kişilerin hayal güçlerine dayalı şekilde anladığı ve eserlerine yansıttığı mekanlar olarak görülmektedir. Öyle ki bazı sanatçılar Doğu'ya gitmeden atölyelerinde harem dekorları hazırlayarak ve model kullanarak eserler üretmişlerdir (Uzunoglu, 2017, 225). Batı toplumunun, harem yaşamına dair bir başka düşüncesi ise, haremli erkeklerin kadına yönelik cinsel isteğini söndürerek eşcinsellik ve oğlancılığa yol açtığını da düşünmeleri olmuştur. Bu düşüncelerden hareketle de oryantalist resim konuları arasında eşcinsellik, oğlancılık konulu tasvirlerle rastlamak mümkün olmuştur (Tez, 2015, 143).

Oryantalist resimlerde kadınların konu edildiği resimlerde bahsedildiği üzere genel olarak iç mekân kullanımı görülmektedir. Bu durum daha önce değinildiği gibi Doğulu kadının hapsedilmişliği ve kapatılmışlığına olan inanıştan kaynaklanmaktadır (Ahmed, 1982, 521). Örnekler üzerinden bakılırsa, Edouard Ponsan'ın Hamam (Görsel 5) adlı eserinde, hamamda uzanan beyaz kadın ve ona masaj yapmakta olan bir siyah hizmetkar kadın yer almaktadır. Bu ve bu tür eserlerde genellikle siyahi figürlere rastlanmaktadır ancak bu figürler resimlerin merkezinde yer almamakla birlikte, genellikle beyaz olan kadının güzelliğini ortaya çıkaran ona daha çok dikkat çektiren bir yan figür olarak tasvir edilmiştir. Ponsan'ın eserinde de bu durum geçerli olup masaj yapmakta olan siyahi karakter daha sert hatlı, beyaz kadın ise daha yuvarlak hatlı ve dikkat çekici şekilde tasvir edilmiş adeta dışardan gelen ışık kadının bedeninde toplanmış ve onu daha dikkat çekici hale getirmiştir. Aynı kompozisyona oryantalist sanat için çok önemli bir isim olan Jean- Leon Gerome'un eserlerinde de rastlanmaktadır. Kendisinin Hamam adlı eserinde (Görsel 6) tıpkı Ponsan'ın resminde olduğu gibi hizmetkar bir kadına hizmet etmektedir. Bu resimlerin genelinde Batı'nın

Doğu algısı asıl mesele olsa da bir yandan da Doğu'nun kendi içerisinde yaşanan alt ve üst sınıf ilişkisini de ifade etmektedir. Gerome'un Hamam eserinde de gözlemlenen beyaz ve narin kadın ve ona hizmet eden siyahi maskülen figür bu durumu yansıtmaktadır aynı zamanda bu tasvirlerde ortamda bulunan dekoratif eşyalar ve aynı zamanda mekanların çini süslemeleri Avrupalı izleyicinin beklediği ve görmek istediği otantik havayı sağlayan diğer unsurlar olarak görülmektedir (Ömeroğlu, 2022, 12-13).

Hamam tasvirleriyle dikkat çeken bir diğer oryantalist sanatçı ise Jean-Auguste Ingres'tir. Kendisinin hayatı boyunca İtalya'nın doğusuna geçmediği bilinmektedir ancak önceki kısımlarda ifade edildiği hayal gücü ve modelleriyle birlikte stüdyosunda çok sayıda resim yapmıştır (Benjamin, 2013, 70). Ingres'in Türk Hamamı isimli resmi (Görsel 7) kendisine Mary Montagu tarafından gönderilen mektuplardan esinlenerek yapılmıştır bu resimde çok sayıda genç ve güzel kız yastıkların üzerine uzanmış ve keyif yapmaktadır.

1.2.2.2. Şiddet ve Av Konulu Resimler

Oryantalist resimlerde şiddet, savaş ve av konuları oldukça yaygın olarak kullanılan temalar olmuştur. Daha önceki bölümlerde ele alındığı üzere 19. Yüzyılda, Batılı sanatçıların Doğu'ya seyahat ederek bu bölgelerin manzaralarını, insanlarını ve kültürlerini gözlemledikleri ve resimlerine konu ettikleri bilinmektedir (Germaner-İnankur, 1989, 28).

Savaş ve şiddet konuları oryantalist resimlerde sıkça yer alan tasvirlerdir. Bu resimlerde genellikle Doğulu figürler barbar özellikleri taşıyor şekilde şiddete düşkün kimseler olarak tasvir edilirken, Batılı figürlerin kahramanvari tasvirleri dikkat çekmektedir. Aslında bu durum, Doğulu insanların Batılıların "medeniyetini" kabul etmeye zorlandığı anlatımıyla birlikte, Batılıların sömürgeci politikalarına da meşruiyet kazandırmaya çalıştığını düşündürmektedir (Bellisari, 2017, 627). Bir örnek olarak Eugène Delacroix'in "Chios Katliamı" (1824) adlı resmi olarak gösterilebilir (Görsel 8). Bu resim, Osmanlı askerlerinin Yunan Bağımsızlık Savaşı sırasında, Midilli Adası'nın halkını acımasızca öldürmesini ve köleleştirmesini tasvir etmektedir. Doğu zalimlik ve baskıyla özdeşleştirilirken, Batı kurtarıcı olarak konumlandırılmıştır. Bu ve bunun gibi savaş ortamını ve şiddeti abartılı ve egzotikleştirilmiş bir şekilde tasvir etmek zararlı

stereotipleri pekiştirmekle birlikte ve Doğu'nun barbar ve şiddet yanlısı bir toplum olduğu düşüncesini teşvik etmektedir.

Oryantalist resimlerde bir diğer yaygın konu ise av ve avlanma temalarıdır. Bu resimlerde, genellikle Doğu toplumunun hayvanları özellikle aslanları avladığı eserler olarak görülmektedir, resimlerde Doğuluların vahşi şekilde tasvir edildiği ve hayvanları avlayarak bir güç gösterisi içerisinde oldukları görülmektedir. Bu konuyu Horace Vernet ve Eugene Delacroix sıklıkla ele almıştır (Görsel 9). Örneğin Delacroix'in 1865 tarihli Aslan Avı adlı eseri ve yine Delacroix tarafından yapılan 1850 tarihli Aslan Saldırısı aslı eserinde (Görsel 10), Doğulu kişilerin aslanlar ile mücadeleleri ele alınmaktadır ancak Delacroix, bu tarz sahneleri asla canlı görmemiştir bunun yerine hayvanat bahçelerine yaptığı geziler sonucu orada gördüğü hayvanları tasvirlerinde kullanmıştır.

1.2.2.3. Miskinlik Temalı Resimler

Miskinlik teması yine oryantalist resimler arasında sıklıkla tercih edilen bir tema olarak görülmektedir. Bu temanın eserlerinde genellikle Doğulu erkekler, kahvehanelerde otururken ve vakit geçirirken tasvir edilmiştir. Bu figürler, Batılı insanların gözünde tembel, miskin ve zevk düşkün olarak görülmüştür. Miskinlik temalarında çok sık kullanılan kahvehaneler dönem içerisinde popüler olan kahve evi kültürüne dayanmaktadır (Karababa, 2010, 4). Bu mekanlarda Doğulu insanlar genellikle nargile içerken, sohbet ederken ve oyun oynarken tasvir edilmiştir. Nargile, tütün ve afyon kullanımının sıklıkla kendine yer bulduğu tasvirlerde Batı toplumu bu ürünleri tembellik ile bağdaştırmış ve kendilerini üretken ve çalışkan kimseler Doğuluları ise tam zıddı olarak düşünüp tanıtarak kendi üstünlük duygularını yansıtmıştır (Kalmar, 2004, 98). Örneğin, 1854 tarihli Preziosi'nin Türk Kahvehanesi (Görsel 11) resmine bakılırsa, sanatçının gözleme dayalı 19.yüzyılda İstanbul'da yer alan bir kahvehaneyi kentin kozmopolit karakteri ile nasıl tasvir ettiği görülmektedir. Resmin sol tarafında bir müzisyen grubu ve nargileyi hazırlayan siyahi bir figür yer almaktadır. Ön planda kahvehanede oturan ellerinde nargile tutan figürler ve kapı aralığından kafasını uzatan dilenci bir kadın figürü yer almaktadır. Resimde yalnızca insan tasvirleri değil, yedek borular, su kaplı nargile, soba ve kahve gibi kahvehanenin ekipmanları ve mekânı serinletme amacıyla kullanılan bir çeşme tasviri yer almaktadır. Diğer bir örnek ise Jean- Leon Gerome'un Kahire'de Kahvehane adlı resmi gösterilebilir

(Görsel 12). Bu resimde de kahvehane içerisinde bir grup gündelik işler ile meşgul, sohbet ederken, nargile içerken, kahve yaparken tasvir edilmiştir.

1.2.2.4. Gündelik Yaşam Konulu Resimler

Oryantalist resimler arasında karşılaşılan diğer bir tema ise gündelik yaşama dair konuların yer aldığı resimlerdir. Bu eserlerde, sanatçılar genellikle Doğu ve Kuzey Afrika'nın gündelik hayatlarından Pazar yerleri, kervanlar, hanlar gibi mekanları ele alırken resimler içerisinde Doğu kültürüne özgü giyim, yiyecek ve dekoratif öğelere de sıklıkla yer vermektedir (Tugwell, 2019, 2). Temanın eserleri incelenirken, sanatçıların Doğu kültürüne duydukları merak ve bir noktada hayranlık dikkat çekmektedir ayrıca bu temanın eserleri çoğunlukla gözleme dayalı olduğundan daha realist eserler olarak görülmektedir. Pazar, market sahneleri açısından bir örnek ise Gustav Baurnefeind'in "Market" adlı eseri olarak verilebilir (Görsel 13). Kendisi bu resimde, gidip gördüğü ve gözlem fırsatına eriştiği bir Pazar sahnesini tasvir etmiştir. Gündelik yaşam konulu eserlerden bir örnek olarak Ludwig Deutsch tarafından yapılan "Kâtip" adlı eser gösterilebilir (Görsel 14). Bu resimde, sokakta muhtemelen evinin önünde oturan figür önünde nargilesi kucağında ve yanında kitapları ile düşünür şekilde tasvir edilmiştir. Dönemde okuryazarlık ve yazı sanatları büyük önem arz etmekteydi ve burada yer alan figür gibi kişiler saygın kimseler olarak bilinmiştir.

1.2.2.5. İslam Kültürüne Ait Mekân ve Taşınabilir Eşya Resimleri

1.2.2.5.a. İslam Kültürüne Ait Mekân Resimleri

İslam kültürüne ait mekân resimlerinde genellikle camiler, medreseler, saraylar, evler ve bahçeler tasvir edilmektedir. İslam mimarisinin özelliklerini yansıtan yapılar konu alınır ve çoğunlukla dekoratif öğeler ve ayrıntılarla dolu İslam sanatının karakteristik özelliklerini taşıyan desenler, geometrik şekiller, kaligrafi gibi farklı süsleme sanatları yer almaktadır. Bahsedilen mekân tasvirlerinde önemli bir husus, eserlerde yalnızca yapılar değil aynı zamanda yapı çevresinin de resimlerde yer alması nedeniyle bu resimler döneme ait belge niteliği de taşımaktadır (Khoury, 1992, 12). Aynı zamanda mekân tasvirleri, Doğu'nun somutluk kazanmasına olan katkıları nedeniyle de

önemlidir. Cami tasvirlerine bakıldığında çoğunlukla resmedilen manzara resimlerinde camiler sayesinde buranın neresi olduğu anlaşılmaktadır.

1.2.2.5.b. İslam Kültürüne Ait Tekstil Ürünleri Resimleri

Oryantalist resimlerde tekstil ürünlerinin kullanımı oldukça yaygın olarak görülmektedir. Sanatçılar, Doğu kültürüne ait zengin ve renkli tekstil ürünlerini resimlerinde genellikle dekor olarak kullanmış özellikle 19.yüzyılda Doğu ilgisinin artmasıyla dokuma ve kumaş gibi ürünlerin zengin renk ve motiflerini eserlerinde tasvir etmişlerdir. Özellikle kadın kıyafetleri ve perde gibi unsurlarda bu kullanım dikkat çekmektedir (Walter, 2002, 127). Örneğin, Fransız ressam Eugene Delacroix'in "Cezayir'deki Kadınlar" adlı eserinde (Görsel 15) kadınların kıyafetleri ve çevrelerinde yer alan dekor öğeleri resmin canlı ve dramatik etki yaratmasına yardımcı olmuştur. Bu tip resimlerde kullanılan kıyafet örnekleri o dönemde Avrupa modası üzerinde de etkili olmuştur.

Oryantalist resimlerde sıklıkla tercih edilen diğer bir tekstil ürünü ise halılar ve kilimler olarak görülmektedir. Halı ve kilimlerin resimlerde kullanımı 19. Yüzyılın çok daha öncesine dayanmakla birlikte, 18. Ve 19. Yüzyıl ile zengin desenleri, canlı renkleri ve ince işçilikleri ile Doğu kültürünü yansıtan önemli bir sembol olarak görülmüş ve sıklıkla kullanılmıştır (Adanır-İleri,2013, 72-73). Özellikle Fransız ressam Jean Leon Gerome, resimlerinde halılara yer vermiştir. Gerome'un en bilinen eserlerinden biri olan "Halı Tüccarı" adlı eserini (Görsel 16) Kahire'ye yaptığı bir ziyaretinin üzerine yapmıştır bu resimde bir halı satışı süreci söz konusudur. Yine Rudolf Ernst ise "Çiçek Satıcısı" adlı eserinde bir halı tasvir etmiştir (Görsel 17). Bu halının çok benzeri İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'nde yer almaktadır (Görsel 18). Halıların zemin ve bordür kısımlarında kullanılan motifler birbirleri ile birebir aynı olup, ince bordür kısmında yer alan ayrıntılar tamamen aynı değildir. Ancak genel açıdan hem resimde tasvir edilen halı hem de müzede sergilenmekte olan halı kompozisyon ve renk kullanımı açısından birbirlerine paraleldir (Adanır-İleri, 2013, 76).

1.2.2.5.c. İslam Kültürüne Ait Taşınabilir Obje Resimleri

Oryantalist resimlerde taşınabilir objeler sık sık kullanılan öğelerdir. Bu objeler Doğu kültürünün zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtmak için resimlerde yer etmiştir. Özellikle, müzik aletleri, silahlar, takılar, çiniler gibi unsurlar sıklıkla tercih edilmiştir. Taşınabilir objeler, oryantalist resimlerde görsel bir ilgi noktası olarak da kullanılmış, sanatçılar bu objeleri resimlerindeki hikâyeyi ve Doğu atmosferini pekiştirmek amacıyla kullanmayı hedeflemiş aynı şekilde bu tasvirler dönemin Avrupa'sında Doğu ilgisinin artması ve moda anlayışına katkıda bulunmuştur (Bilir, 2019, 94).

Oryantalist ressamı arasında en çok tanınanlardan biri olan önemli bir oryantalist sanatçı olan Osman Hamdi Bey olarak görülmektedir. Kendisi eserlerinde Osmanlı İmparatorluğu'na ait objeleri ve müzik aletlerini sıklıkla kullanmıştır örneğin “İki Müzisyen Kız” adlı resminde, müzisyenlerin elinde yer alan kültürel çalgıları detaylı bir şekilde tasvir etmiştir (Görsel 19). Yine Fransız bir ressam olan Eugene Delacroix'in Cezayirde Kadınlar adlı resminde kadınların ellerinde bulunan takı ve mücevherler resmin zenginliğini ve görsel etkisini arttıran unsurlar olarak görülmektedir (Görsel 15).

Oryantalist resimlerde çini kullanımı ise hem taşınabilir obje bakımından hem de mimari unsurlarda süsleme ayrıntıları olarak dikkat çekmektedir. Çini, Doğu kültürünün önde gelen sanat formlarından biri olarak sıklıkla tercih edilmiştir. Bu nedenle çiniler, oryantalist resimlerde zengin desenleri ve canlı renkleriyle dikkat çekmekte ve ressamı tarafından çini sanatının güzelliğini ortaya çıkarmak amacıyla renk ve ışık kullanımı açısından dikkat ettikleri öğeler olarak görülmektedir (Bilir, 2019, 96). Bu ışık ve renk kullanımına gösterilen özen çinilerin gerçek hayattaki ışıltısını resimlerde yansıtmaya yardım etmiş ve çinilerin resimlerde görsel etkisini arttırmıştır. Tıpkı mücevherler gibi Eugene Delacroix'in Cezayirli Kadınlar eserinde kadınların elinde çini tabak ve çay takımları kullanılmıştır. Yine Jean Leon Gerome'un Rüstem Paşa Camii adlı eserinde, Rüstem Paşa Camii'nin çini süslemesi ön plana çıkmaktadır ve bu tasvirler Rüstem Paşa Camii'nin harim kısmında yer alan çini süslemeler ile renk ve kompozisyon bakımından paralellik göstermektedir (Görsel 20-21).

2. XIX. YÜZYIL RUS RESİM SANATI

Rusya’da resim XVIII. yüzyıla kadar ikona resmi kurallarına bağlı olarak gelişim göstermiştir. Kiliselerde genel olarak Rus azizlerin ikonaları yer almaktadır ancak sonraki tarihlerde sivil kişi ve bağışçıların da ikonaları yapılmıştır. Kutsal kişiler tasvir edilirken kullanılan, baş etrafında bulunan haleler kalkmış kişilerin kendi karakterlerini belirten özellikler vurgulanmaya başlanmıştır (Rice, 1949,143).

Rus resim sanatı, malzeme açısından incelediğinde, XVII. yüzyılın sonundan itibaren genellikle tercih edilen malzeme olan ahşap kullanımı yerini tuval kullanımına bırakmıştır. Tuval kullanılarak yapılan resimlerde eski Rus resmi geleneğinden renk sembolizmi, ana hatların vurgulanması, çizgisel özellikler ve geleneksel ritim etkilerini almıştır (Uzelli,1989,124). Resimlerin yapımı açısından bakıldığında ise, XVIII. yüzyıla girilmesi ile iki boyutlu resim yapımından uzaklaşıldığı ve figür tasvirlerinin canlılık kazandığı görülmektedir. Portrelerin, resim sanatı içerisinde yeni bir tür olarak yerini aldığı görülmektedir. Ancak bu değişim süreci, farklı çevrelerde özellikle kilisede olumsuz şekilde karşılanmıştır. Bu karşı duruşa örnek olarak başpapak olarak görev yapmakta olan Habakuk verilebilmektedir. Habakuk’un düşüncesine göre gerçekçi şekilde tasvir edilen figürler ile ilgili her şey çirkin ve sıradan olarak görülmektedir (Uzelli,1989,125).

I.Petro’nun yeni bir kültür gelişmesine yönelik hazırladığı ve gerçekleştirdiği reformlar, portre resim yapımının gelişmesi adına önemli bir etken olarak görülmektedir. Bu dönüşüme bakıldığında eski Rus kültürünün temel özelliğinin din olduğu görülmektedir ancak yeni kültür dönüşümünde kültürün temel özelliği dış etkenlere daha duyarlı ve dünyasal ruha bağlı olarak kabul edilmiştir (Riasanosky, 1992, 9). I.Petro Dönemi’nin en önemli özelliği olarak milli bilincin güçlenmesi ve yaşamın her alanında yaşanan hızlı gelişimdir. Avrupa’nın kültürünün etkisi ile değişim gösteren Rus kültürü, sanat açısından da bir değişim süreci yaşamıştır. Yaşanan süreç ve insanların hak ve bireysel bakımdan daha fazla önemsenmesi doğal olarak portrecilik geleneğinin gelişmesine sebebiyet vermiştir. Portre sanatı gösterdiği gelişim ve aldığı yabancı etkilerle ulusal kimliğini kaybetmeden özgün üslubunu geliştirmiştir (Vernandsky, 2009, 189).

İlk Rus dindışı portreler anonim sanatçılar tarafından yapılmıştır. Bilinen ilk örneklerden biri Yakov Turgenev’in portresidir ancak sanatçısı bilinmemektedir. Yakov

Turgenev'in din adamı kimliği, savaşlarda ordu ile ön sıralarda yürüdüğü resimde elinde asasını tutması, onurlu ve düşünceli yüz ifadesi aracılığı ile anlatılmıştır. Dönemin özelliklerinden olan koyu renkli arka fon kullanımı, ışık-gölge oyunları tasvirde dikkat çeken detaylar olarak görülmektedir. Yağlıboya resmin önemli bir özelliği de XVII. Yüzyıl ile XVIII. Yüzyıl arasında portre sanatında geçiş eseri olarak nitelendirilmesidir (Rice, 1949,152).

XVIII. yüzyıl ortalarında Rus sanatının gelişiminin oldukça arttığı görülmektedir. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi'nin kurulması sanatın gelişmesi açısından önemli bir etken olarak görülmektedir. Bu dönemde Antikiteye dönük bir eğitim verildiği ve Klasisizmin en önemli akımlardan olduğu görülmektedir. Klasisizm akımının etkili olmasıyla tarihsel, mitolojik konuların ağırlıklı olarak işlendiği görülmektedir. Rus Klasisizmi geleneksel Rus resminde ideal denge ve uyuma verdiği önemle ayrılmaktadır. XVIII. ortalarında portrelere hareket kazandırmak için arka planda tiyatro dekorunu andıran fonlar, peyzaj ya da natürmort yer aldığı görülmektedir (Uzelli,1989,46). XVIII. yüzyılın sonlarına doğru Rus resim sanatına önemli bir tür olarak peyzaj dahil olmuştur. Peyzajın yayılımında saray ve parkların panoramik görünüşleri, tiyatro dekorlarında yer alan panoların hazırlanması etkili olmuştur. Bu panolar genel olarak sanatsal değer taşımamaktadır. Dönemin sonlarına doğru ortaya çıkan peyzaj resimlerinde gözlenen en önemli gelişme doğanın şiirsel bir dil kullanılarak tasvir edilmesi olarak görülmektedir. Şehir peyzajına bakıldığında XVIII. yüzyıl Rus resim sanatında yine yeni bir akım olarak gelişmiştir. Adeta belgesel niteliğinde bir anlayış içerisinde yapılan çalışmalara resimsel değer de eklenerek sanatsal tasvirler üretilmeye başlanmıştır (Uzelli, 1989,47). Peyzaj türü eserler veren XIX. Yüzyıl sanatçılarına bakıldığında karşılaşılan ilk isimlerden biri Silvestr Scedrin olarak görülmektedir. Scedrin, 1818 yılında gittiği İtalya'da geçirdiği iki yıl sonunda eserlerinde klasisizm etkisini göstermiştir ancak kendisi gibi bir ressam olan Kiprenskiy'i ile arkadaşlığı ve onun eserlerinde gördüğü duygusal yoğunluktan etkilenecek klasisizmden uzaklaşarak romantizm akımının etkisine kapılmıştır (Uzelli, 1989,78)

XIX. yüzyılın ilk yarısında, XVIII.yüzyılda başlayan portre geleneğinin devam ettiği görülmektedir. Ancak bu dönemde Rusya'da romantik akımın etkilerinin gelişmesiyle tinsel ve maddesel öğeler irdelenmeye başlanmış ve aklın mutlak değeri pek çok Rus sanatçı tarafından benimsenerek verilen eserler bu yönde gelişmiştir

(Rice,1949,204). Dönem içerisinde portre eserler veren kişilerden biri olan Orest Adamoviç Kiprenskiy'nin yaptığı eserlerde XVII.yüzyıl Falaman sanatının etkileri görülmektedir. Bununla birlikte dönemde ağırlıklı olarak etkisi olan romantizm akımının da özelliklerinin tasvire yansıdığı görülmektedir. Portre dışında, tarih, peyzaj ve gündelik yaşam konularını da işlediği bilinmektedir. Sanatçılardan Vasiliy Tropin'e bakıldığında ise, sanatçı sanatını ve sanata dair düşüncelerini insanlara ve doğaya karşı duyduğu sevgiye bağlamaktadır. XIX.yüzyılın önemli portre sanatçılarından biri olan Tropin erken dönem eserlerinde Santimantalist akımdan ilerleyen dönemlerde ise romantizm akımından etkilenmiştir (Uzelli, 1989,77).

Figürlü kompozisyon başlığı altında sanatçılara bakıldığında Karl Pavloviç Brüllov önemli bir isim olarak görülmektedir. Brüllov, Fransız kökenli sanatçı ailede büyümüştür. Ailesi kendisinin sanat hayatında büyük bir rol oynamıştır. Babası, henüz küçük yaşlardayken objeleri kopya ettirmeye başlamıştır. Brüllov, Michelangelo'ya ait olan Sistina Şapeli'nde gördüğü eserleri de kopya etmiştir. Brüllöv, Avrupa'ya gidene kadar portre alanında eserlerini vermiştir ancak Avrupa'ya gidişi ile özellikle Rönesans sanatçılarından ve eserlerinden etkilenmiştir. Bu etki ile, portrelerden uzaklaşarak daha çok mitolojik ve tarih konulu eserler üretmiştir. Brüllov Avrupa dönüşünde Yunanistan ve Osmanlı üzerinden geçerken, çeşitli arkeolojik kazılara katılmış ve arkeoloji temalı eserler de üretmiştir (Uzelli, 1989,80-83). Figürlü temalara bakıldığında göze çarpan bir diğer isim ise Aleksandr İvanov'dur. İvanov, tıpkı Brüllov gibi Avrupa'ya gitmiş ve buralarda gördüğü eserleri kopya etmiştir. Kendisi yine Brüllov gibi mitoloji temalı eserler üretmiştir. Konuları mitolojik konulardan seçmekle birlikte eserlerinde figürlere antik sanatın özelliklerini de vermektedir. İvanov'un yapmış olduğu Apollon, Cyparissus ve Hyacinthus adlı eser Rus klasisizminin en önemli örneklerinden biri olarak bilinmektedir (Gorinov & Gorskiy, 1994,77).

XIX. yüzyılın ikinci yarısında Rus resmi için her ne kadar eski geleneklerin sürdürülmesi önemli olsa da yeni bir oluşumun doğduğu bir dönem olduğu görülmektedir. Bahsedilen oluşum Peredvijniki, diğer bir ismi ile "İlerici Gezgin Ressamlar Birliği" olarak görülmektedir. Peredvijniki, realizm akımından etkilenen Rus ressam ve heykel sanatçıları tarafından 1870 yıllarında kurulan büyük bir sanat birliği olarak bilinmektedir. Topluluğun başkanı ve topluluk fikrini ortaya çıkartan kişi olan Kramskoy, topluluğun amacının ve yaptıkları eserlerin temel amacının, halkın ulusal ve sosyal mücadele düşüncelerini yansıttıkları eserlerini bağımsız sergiler aracılığı ile

toplum ile buluşturmak olduğunu bildirmektedir (Christopher, 2002, 53) Peredvijniki ya da İlerici Gezgin Ressamlar Birliği'nin diğer bir amacının ise sanatın estetik yönünü halka eğitim verme aracı olarak kullandığı ve geniş bir propaganda aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Topluluk ya da birlik, var olduğu süreç içerisinde kırk sekiz adet sergi düzenlemiştir. Petersburg ve Moskova gibi büyük kent oluşumları dışında, Harkov, Kiev, Kişinev, Riga, Odessa gibi kentlerde de sergiler düzenlemişlerdir. Sergi düzenleyemedikleri kentlerde daha önceden sergilenmiş olan eserlerden oluşan tekrar sergileri de düzenledikleri bilinmektedir. Topluluğun bilinen ilk sergisi, 1871 tarihinde Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi'nde gerçekleşmiştir. On altı ressamın toplam kırk yedi eseri ile yer aldığı sergi, Rus sanat gelişimi açısından oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. İlk sergide yaşanan başarı sonucunda ise devam eden süreçlerde topluluğun üye sayısının arttığı ve sergilerde sergilenen eser sayısında artış olduğu belirtilmektedir (Christopher, 2002, 170)

XIX. yüzyılın ikinci yarısında daha önce belirtildiği üzere, XVIII. Yüzyıldan itibaren Rus sanatına dahil olan, portre, peyzaj ve figürlü kompozisyonların da eserlere yansması devam etmiştir. Rus resim geleneğine bakıldığında, erken dönemlerde Bizans ve ülkenin dışarı açılması ile Avrupa'dan etkilenen resim sanatı gelişimi için XVIII. Yüzyıl dönüm noktası sayılabilecek gelişmelerin yaşandığı dönemdir. Yurt dışına eğitim için gönderilen sanatçılar, Avrupa'dan edindikleri gelenekleri ülkelerinde uygulamışlardır. 1758 yılında Petersburg'da açılan Güzel Sanatlar Akademisi açılmasıyla resim alanında gelişmeler artmış halktan kişiler de sanat eğitimi almaya başlamıştır. Bu dönemde tarihsel, mitolojik ve ikonografik konulu tasvirler üzerinde yoğunlaşmıştır (Rice, 1949,161).

XIX. yüzyılda ise Rus resim sanatında İtalyan sanatçıların etkisi yoğunlaşmış, yüzyılın ilk yarısında klasisizm ve romantizm, ikinci yarısında ise yaşanan devrim ve kültürel ortamın değişmesi ile realizm akımından etkilenme süreci başlamıştır. Bu dönemlerde kurulan İlerici Gezgin Ressamlar Birliği ile sanatın halka ulaşması amaçlanarak yapılan eserlerde halka yönelik tasvirler tercih edilmiştir. XIX. Yüzyılın sonlarında ise Rus resminde, sembolizm akımı benimsenmiş ve bu eğilim ile bireysellik sanata yansımıştır (Rice, 1949,163).

3. RUSYA’DA ORYANTALİST EĞİLİMLER VE ST. PETERSBURG GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ SANATÇILARININ ORYANTALİST ESERLERİNDE İSLAM İMGESİ

Rusya’nın coğrafi olarak Doğu ve Batı arasında bulunan konumu sebebiyle Doğu ile olan etkileşimi erken yıllardan itibaren söz konusu olmuştur ancak 17. Yüzyılın sonuna kadar Rusya’nın diğer ülkelerle etkileşimi kısıtlı olmuştur. Rusya’nın bu amaca ulaşması yönünde en büyük gelişme I.Petro’nun ülke yönetimine geçmesi olmuştur. I.Petro gibi yenilikçi fikirleri olan ve enerjik kimliğe sahip bir yönetici etkisi ile Rusya’nın, Batı kültürüyle tanışmaya başlaması ve ardından güçlü bir Avrupa ülkesi haline gelmek ana amaçlarından olmuştur. (Hosking, 2015, 256).

I.Petro ile başlayan dönemde Rusya’nın Batılı özellikler kazanmaya başlamasıyla Avrupa’da görülen teknoloji ve zenginliğin Rusya’ya getirilmesi temel amaçlardan biri haline gelmiştir. I.Petro, ülkenin batılılaşması için, IV.Ivan döneminde başlatılan projeleri sürdürmüş, 1698 yılında hakimiyeti tam olarak sağladıktan sonra Rusya’yı Avrupa gibi düzenlemeye çaba göstermiştir. I.Petro bunu yaparken, yalnızca bir taklit amacı gütmemiştir. Rusya’dan diğer ülkelere gönderdiği gençler aracılığıyla kültürel alışverişi sağlamaya çalışmıştır. Bu davranışı ile Avrupa kültürünü ve medeniyetini anlamak adına önemli bir adım atmıştır (Riasanovsky, 1992, 8- 10).

I.Petro öldükten sonra, Rusya’da yönetim açısından karışıklar yaşanmış ve bu süreçte Rusya daha çok siyasi ve askeri anlamlarda değişimler yaşamıştır. Ancak I. Petro’nun kızı olan Elizabet’in yönetime gelmesiyle, Rusya için adeta tekrar I. Petro dönümüdür (Kurat, 1987, 276- 277). Kendisinden önceki dönemlerde önemli görevlere getirilen Almanlar, Elizabet tarafından gönderilmiş ve yerlerine Rus devlet adamları getirilmiştir. Elizabet, tahtta kaldığı süre içerisinde siyasi yeniliklerin dışında ekonominin gelişmesine katkı sağlayacak reformlar yapmıştır. Toplumsal yaşamda ise Elizabet’in hayali tıpkı babası I. Petro gibi Rus kültürünü Avrupa kültürü ile zenginleştirerek daha batılı bir Rusya kurmak olmuştur. Nihayetinde Elizabet hayali doğrultusunda Moskova Üniversitesi’ni ve St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisini kurmuştur (Vernandsky, 2009, 189).

I.Petro ve Elizabet'den sonra Rus tarihinde modernleşme adına önemli diğer ismin II.Katerina olduğu görülmektedir. Kendisi, tahtta kaldığı otuz dört yılda (1762-1796) çok sayıda modernleşme hareketi yapmıştır. Rus tarihinde “Aydınlanma Dönemi” olarak kabul gören dönemde, toplum ve hükümdar arasında ilişkiler, alışlagelmiş zorlamalar yerine hak ve sorumlulukların temel alındığı, bilinç temelli idari sisteme geçiş denemeleri ile dikkat çekmektedir. II.Katerina'nın amacı ülkesinin sanayi, bilim, eğitim ve teknoloji anlamında gelişmesi olmuştur. Eğitimin yaygınlaştırılması ve gelişmesi için özel çaba gösteren Katerina, Rus kültür hayatı için olağanüstü sayılabilecek bir hareketliliği ülkeye kazandırmıştır. Özellikle Fransa ve Avusturya'yı yakından takip ederek orada yaşanan gelişmeleri ülkesine de kazandırmak isteyen Katerina, ülkede üç aşamalı eğitimin uygulanmasını sağlamış ayrıca 1783 yılında Petersburg'da bir öğretmen okulu kurdurmuştur (Greenleaf, 2004, 416-421). II.Katerina'nın döneminde Avrupa, özellikle Fransa, düşüncesi ve gelişmeleri ön planda tutulmuştur. Bunun sebepleri arasında kendisinin Fransız düşüncesi ile büyütülmesi ve Fransa hayranlığının bulunduğu bilinmektedir. Kendisinin nezdinde Fransa'dan gelecek bilgi, kültürel birikim ve değişim kendi ülkesini yani Rusya'yı aydınlatacak, ulaşılan seviye ile Rusya dünyanın en güçlü devletleri arasında üst sıralara çıkacaktı. Öyle ki, Fransa'da yasaklanan ve yazdıkları sonucunda Fransız Devrimi'nde güçlü bir rolü olan filozof Diderot'un henüz yazmakta olan ansiklopedisini bitirmesi için II.Katerina kendisini Rusya'ya davet etmiştir ancak Diderot bu daveti geri çevirmiştir. II.Katerina yalnızca Fransız düşüncesini değil Alman düşüncesini de önemsemiştir. Bu nedenle dünyaca tanınan Alman masal yazarları Grimm kardeşlerle de etkileşim içerisinde olarak Rusya'da da bu edebi türün yaygınlaşması için çaba sarf etmiştir. Voltaire olarak bilinen Fransız filozof François Marie Arouet'in eserlerinin de Rus diline tercümelerini yaptırmış ve eserlerin Rusya'da okunmasını sağlamıştır. Yapılmaya çalışılan bu yenilikçi tutum Petersburg ve çevresinde etkili olsa da burası dışında kalan topraklarda çok etkili olmamıştır (Lowish, 2021, 67-73).

12 Mart 1801 tarihinde yönetime geçen I.Aleksandr, Fransız İhtilali'nin özgürlükçü ve liberal etkisinde kalmış bir devlet adamı olduğu bilinmektedir. I.Aleksandr Dönemi aynı zamanda Avrupa'da başlamış olan kişi hak ve özgürlüklerinin temel alındığı sürecin Rusya'da da başladığı dönem olarak kabul edilmektedir. Rusya, Batı Avrupa'ya yapmış olduğu seferler sonucunda, yaşanan sosyal gelişmeyi yerinde gören askeri bir güce sahip olmuştur. Subaylardan bazıları Fransa'ya yapılan batı seferi

esnasında Avrupa'nın kültürü ve siyasi düzenini yakından görmüş ve savaş sonrası Arakçeyev tarafından düzenlenen politik hareketten hoşnut olmamış, liberalizm fikrinden esinlenerek gizli örgütler kurmaya başlamıştır. Liberaller, 1816 yılında "Kurtuluş İttifakı" adıyla bir örgüt kurarak fikirlerini bir manifesto aracılığıyla entelektüel kimseler arasında duyurmaya çalışmıştır. Ancak bu çaba yalnızca entelektüel kişiler arasında etkili olarak, halkın daha büyük kesimini oluşturan orta sınıf ve köylüler arasında etki göstermemiştir. Bu açıdan kısmen başarısız olan örgüt, ismini değiştirerek 1818 yılında "Kutsal İttifak" adıyla tekrar faaliyetlerine başlamıştır. Adı değiştirilen örgütün bu sefer amacı, Rusya'da yeni bir anayasa yapmak, düzeni ve toplum adaletini sağlamak ve serfliği kaldırmak olmuştur. Farklı bölgelerde yaşanan serfliğin kaldırılması, Polonya'da anayasanın uygulanması gibi başarılı girişimler Rusya'da da sürecin başarılı olmasına dair umuda sahip olmayı sağlamıştır. Grubun ana amacının I.Aleksandr'ın ikinci döneminde uyguladığı baskı ve sansür politikasının kaldırılması olduğu görülmektedir. Ancak amaçlarının gerçekleşmeyeceğini anlayan üyeler kurdukları örgütü dağıtarak, merkezi Ukrayna'da bulunan Güney Topluluğu'nu ve merkezi Petersburg'da bulunan Kuzey Topluluğu'nu kurmuşlardır. İki örgütün ortak amacının ise I.Aleksandr ve uygulanmakta olan politikaya muhalefet olmak olduğu görülmektedir (Vernadsky, 1947, 51-56).

I.Aleksandr'dan sonra yönetime gelen, I. Nikolay İktidarda olduğu otuz senelik zaman diliminde Rusya'nın muhafazakâr bir iç politika izlediği görülmektedir. Geleneksel Rus monarşi sistemini benimseyen ve bu sistemi korumaya çalışan I.Nikolay, liberal düşüncüyü bir tehdit unsuru olarak görmüş ve bu fikre inanan kesim üzerine baskı kurmuştur. 1826 yılında Rusya'daki toplumsal hareketleri gözlemlemek amacıyla bir teşkilat kurmuş, bu teşkilata ek olarak 22 Nisan 1828 yılında Sansür Kanunu'nu çıkarmıştır. Çıkarılan kanuna bakıldığında, Rusya'da yayınlanan süreli ya da süresiz yayınlara sansür uygulandığı görülmektedir. I.Nikolay'ın bu hareketinin basın aracılığı ile yeni ve liberal düşüncelerin yayılmasını önlemeyi amaç edindiği görülmektedir. Ayrıca Avrupa'ya eğitim almak için giden öğrencilerin sayısını da Yabancı Eğitimin Kısıtlanması kanunu ile azaltmıştır. Öğrenim kurumları ile ilgili yaptığı yenilikler bununla da kalmamış öğretim kurumlarının kontrolü tamamen devlete geçmiştir. Bu sayede yapılan bütün bilimsel çalışmalar ve yazılan tezler devletin belirlediği görevliler tarafından denetlenmiş ve merkezin istediği şekilde yapılarak yayınlanmıştır (Woodburn, 2000, 424-426).

I.Nikolay'dan sonra II.Aleksandr liberal bir vizyona sahip biri olarak iktidara geçmesi üzerine ilk işlerinden biri, Polonya isyanına katılmış ve Arakçılar olarak bilinen grup için af çıkartmak olmuştur. Kültür, sanat, basım ve eğitim alanında uygulanmakta olan sansürü kaldırarak reform hareketlerine başlamış olan II.Aleksandr Dönemi'nde Rusya için önemli bir sorun olan serflik meselesini de ele almıştır. 30 Mart 1856 tarihinde aristokrat ve elit zümreye karşı yaptığı konuşmasında, serflik sisteminin kaldırılması gerektiğinden bahsetmiştir. 1857 yılında bu soruna karşı çözüm olması amacıyla "Köylü Sorunu Hakkında Esas Komite" kurulmuş ve aristokratların karşı çıkmalarına rağmen dört sene süren çalışmalar sonucunda 1861 yılında çıkarılan kanunla serflik sistemi kaldırılmıştır. Serflikin kaldırılması, XIX.yüzyılda Rusya için kamu düzenine olan etkisiyle en önemli reformlardan biri olmuştur. Neticede serflikin kaldırılması, askeri, eğitim ve yönetim gibi farklı alanlarda da reform yapılmasını zorunlu hale getirmiştir (Gökdül, 2017, 4). II.Aleksandr Dönemi'nde serflikin kaldırılmasının etkisiyle Rusya'da devrimci bir ortam oluşmaya başlamıştır. Dönemde gelişen devrimci faaliyetlerden birisi "Narodniçestvo Hareketi" olarak görülmektedir. Hareketin amacının; otokrasinin yıkılması ve toprağın köylüye verilmesi yönünde olduğu bilinmektedir. Fikirler, ağırlıklı olarak köylülerden oluşan Rus topluluk için uygulanmaya çalışılmıştır. Çünkü onlara göre Rusya'da yeni bir rejim kurabilmek ve halkı uyandırmak için esas yol köylülerden geçmektedir. Bu yenilikçi düşünce ile köylülerin ayaklandırılması adına pek çok eylem planı yapılmış ve örgütler kurulmuştur. Örgütlerden biri olan "Toprak ve Özgürlük" adlı gizli bir örgüt propagandalar dışında terör faaliyetleri de göstermeye başlamıştır. Örgütün zararlı sayılan eğilimleri üzerine dağıtılması üzerine ise ortaya "Halk İdaresi Örgütü" adlı başka bir oluşum çıkmıştır. Ancak bu örgüt bombalı bir suikast düzenleyerek 1881 yılında II.Aleksandr'ın ölümüne sebep olmuştur (Gökdül, 2017, 2-7)

Yaşanan siyasi ve politik değişim süreci içerisinde Avrupa ile etkileşimlerin artması ile Rusya'da Batı görüşünün benimsenmesi kaçınılmaz olmuş ayrıca oryantalist düşünce kendini göstermeye başlamıştır. Bilimsel anlamda ise Rus oryantalist çalışmalarının 17.yüzyıla kadar geri gittiği görülmektedir. Rus oryantalistler, belirtilen dönemlerde Hindistan ve Çin başta olmak üzere seyahat etmiş ve Rus elçiler yine aynı bölgelere gönderilmiştir (Prohov, 1962, 390). Bunun yanı sıra kilisenin, Rus oryantalizmi için önemli katkıları olduğu görülmektedir. Ortodoks kilisesi dini yaymak amacıyla Afrika sınırlarına kadar misyonerleri göndermiştir. Rus kilisesi

misyonerlerinin çalışmaları Çin’de de etkili olmuş bölgeye gönderilen misyonerler özellikle Budizm’in yayılmasını önlemek amacıyla çalışmalar yapmış, bu niyetle Pekin’de 1689 yılında Ortodoks kilisesi inşa etmiştir (Kulikova, 1982, 5).

Rusya’nın Doğu ve Batı coğrafyası arasında bulunan konumu, Rus oryantalizminin karakterini de belirleyen unsur olmuştur. Rus oryantalist İ.P. Minayev: “Doğu’yu hiçbir zaman uzak ve gereksiz kabul etmedik, daima komşu ve araştırılması gereken bir bölge olarak gördük.” diyerek Rus oryantalistlerin Doğu’ya karşı tutumlarına ışık tutacak sözler etmiştir (Kulikova, 1982, 3). Türkistan’ın Rusya tarafından alınması ise farklı şekillerde yorumlanmıştır. Rusya’nın Orta Asya’da Avrupa’yı temsil ettikleri yönünde bulunan yaygın anlayış ise dikkat çekicidir. Dostoyevski “Bir Yazarın Günlüğü” adlı kitabında Avrupa’nın gözünde “Doğulu” olan Rusya toplumunun, Orta Asya’da Avrupa’yı temsil eden efendiler olacağını ifade etmiştir (Dostoyevski, 2019, 102).

Rusya’nın Asya’ya yayılma süreci yalnızca Türkistan’ın alınmasıyla sınırlı kalmamış ve bu kolonizasyon süreci Rus oryantalizmi için önemli bir nokta olmuştur. 19.yüzyılda Türkistan bölgesi Rusya’nın yönetimi altına girmiş (1853- 1885 yılları arasında aşamalı gerçekleşmiştir.) özellikle Semerkant önemli merkez olarak görülmüş, bu konumda yer alan anıtların ve mimari yapıların onarılması ve belgelenmesine büyük değer verilip bahsedilen yeni topraklarda nüfus pekiştirme ve propaganda amaçlı hamleler yapılmıştır. Öte taraftan, tarihsel önemi olan bu anıt ve kalıntıların korunması yönünde atılan adımlar gelişmişlik düzeyinin göstergesi olarak, Batı düşüncesine bir paralel anlayışa sahip olunduğunu gösteren hamleler ile bir imaj yaratma kaygısı haline gelmiştir. Özellikle üstünde durulan Semerkant konusu, imaj yaratma yönünde ideal bir merkez olarak görülmektedir (Kök, 2022, 266-267). Çünkü Semerkant Asya’nın büyük imparatorluklarına ev sahipliği yapmış ve orta çağlardan beri Batılı seyyahlar için önem arz eden bir şehir olmuştur. Özellikle seyahatnamelerde detaylı anlatımları, görkemi ve zenginliği ile tarih boyunca hem edebiyatta hem de hazırlanan atlaslarda önemli yer edinmiştir. 19. Yüzyılda ise Semerkant için Macar Vambéry, seyahatnamesinde Semerkant için görkemli geçmişine rağmen “harabeleşen, bakımsız ve kirli bir şehir” ifadelerini kullanmıştır (Vambéry, 2009, 180-194). Rusya için Semerkant, bölgenin stratejik konumu, içinde bulunan kutsal anıt ve mezarlar sayesinde simgesel değerlere sahip olan kültürel bir şehir olarak görülmektedir. Bazı dönem yazarları tarafından şehir “Orta Asya’nın Moskovası” “Aziz Şehri” olarak tanımlanmış ve hatta farklı yayın ve

basında eski Rusya kültürü ile Rusya'nın yeni toprakları arasında bağlar kurmaya çalışılmış; Rusya bu önemli merkezi yalnızca sahip olduğu bir toprak olarak görmeyerek kentin tarihsel ve kültürel dokusuna yönelik eserleri restore çalışmaları ve eserlerin müzelere aktarılması gibi koruma çalışmalarında bulunmuştur (Krestovskiy, 1887, 67). Bölgenin kültürünü korumaya yönelik bu faaliyetler hem Rusya'nın otoritesini pekiştirmiş hem de bir tür meşrutiye zemini yaratmıştır. Bu bağlamda tıpkı Avrupa'nın yapmış olduğu gibi Rusya, ele geçirdiği topraklara bir medeniyet götürme isteğiyle Batılı bir zihniyete bürünmüştür (Gorshenina, 2014, 258).

Rusya'da oryantalizmin akademik bir disiplin olarak incelenmeye başlamasının I. Petro dönemine denk geldiği görülmektedir. I. Petro'nun Asya topraklarına yönelik siyasi ve ticari planları ve dünyaya Rusya'yı tanıtmaya isteği, kendisini Doğu'nun bilimsel olarak incelenmesi için ortam hazırlamaya itmiştir (Schimmelpennick, 2010, 3). I. Petro döneminde Doğu bilimi artık bir devlet politikası haline gelmiş Rusya'nın Doğu politikalarında amacı Batı'yı takip etmek değil onunla yarışır hale gelmek olmuştur. Minayev konuya ilişkin: "Rusya'nın Doğu ile bağlantıları iç içe olmakla birlikte Doğu biliminin devlet politikalarına yansımaları mümkün olmamaktadır." demiştir (Kulikova, 1986,173). Görüldüğü üzere Rus oryantalizmi 18.yüzyıla kadar altyapı çalışmaları ve misyonerlik üzerine kurulu olmuştur.

18. Yüzyıldan itibaren ise Rusya'da oryantalizme yönelik ilgi ve çalışmalar daha da artmaya başlamıştır aynı dönemde Avrupa'da oryantalizm anlayışı bilimsel bir disiplin haline gelmeye başlamıştır. 19. Yüzyılda ise zirveye ulaşan oryantalizm çalışmaları ve sanatta bir akım haline gelmesi sebebiyle çok sayıda önemli eser ortaya çıkmıştır (Barthold, 2000,296). Söz konusu oryantalizm çalışmalarında Rus oryantalistler çalışmalarını Batı'dan daha bağımsız ve farklı perspektifle ortaya koymuştur (Krachkovskiy, 1950,17). Rus oryantalistler, kendi imkanları ve ihtiyaçları dahilinde bir Doğu bilimi süreci oluşturmuştur. Bilimsel anlamda ilk somut adımlar tıpkı Avrupa'da olduğu gibi çeviri alanlarında olmuş devam eden süreçte 1820 yılında Asya Komitesi kurulmuştur (Yerasov, 1981 ,40). 1823 yılında ise Asya Komitesi'nde çalışması için uzmanlar yetiştiren "Doğu Dilleri Bölümü" kurulmuştur. Bu bölümlere donanımlı Ortodoks gençler kabul edilmiş ve eğitimleri bittikten sonra Doğu'ya gönderilmişlerdir (Porohov, 1993, 115). Bu yetiştirilme sürecine gönderilen bilim insanları hem "Rus Doğu Bilimcileri" yetiştirilmiş hem de 19.yüzyılda yaşanan Orta Asya sömürge savaşları sırasında Rusya için önemli görevler üstlenmişlerdir. Rus

oryantalimi için diğer önemli kurum ise “Rus Askeri Teşkilatı” olmuştur. Bu teşkilatta bulunan heyetler ve ajanlar, Doğu ülkelerinin dinlerini, kültürlerini, siyasi durumları hakkında ayrıntılı gözlem ve araştırmalar yapmışlar bilgilerini ülkelere getirmişlerdir (Şemşek, 2019, 120). Farklı alanlarda çalışmalar yürüten ve araştırmacı yetiştiren kurumlar eğitimlerinde İslam üzerine de araştırmalarda bulunmuşlardır önceden bahsedildiği üzere Avrupa’dan farklı şekilde oryantalizme bakış açısı geliştirmek isteyen Rus oryantalistler, İslam çalışmalarında da bu isteği benimsemiş olsalar da bir süre sonra “İslamoloji” alanında yapılan çalışmalarda bu istikrarın kaybolduğu görülmektedir. Çalışmalarda bir süre sonra özellikle Avrupa ülkelerinden getirilen öğretmenler ve eserlerin Rus diline çevrilmesi ile İslam’a karşı Avrupa’nın perspektifinin Rusya’ya etkileri gözle görülür hale gelmiştir (Türkoğlu, 2008, 267). Rusya yönetimi bu süreçte kendi kültüründen uzaklaşarak Avrupa’yı örnek almaya başlamıştır. Rusya’nın bu Avrupa’ya benzeme ve oryantalizmden etkilenme süreci Pehlivan (2016) tarafından şu şekilde aktarılmaktadır: “Yaşanan sosyo-kültürel değişimin sonucunda, Batı Avrupa kültürünün etkisiyle Rusya, geçmişten itibaren ilişki içerisinde olduğu, Orta Asya ve Doğu halklarına farklı bir perspektif ile, Avrupa kültüründen etkilendiği oryantalist bir pencereden bakmaya başlamıştır. Dönemin Rus entelektüelleri, yönetimin politik stratejileri doğrultusunda Orta Asya ve Doğu halklarına, oryantalist açıdan yaklaşmaya ve bu yaklaşma sürecinin uzantısı olarak onları yeniden anlama ve anlamlandırma çabalarına girmeye başlamışlardı. Bu yeniden anlamlandırma, oryantalizmin de köklerinin saklı olduğu Avrupa merkezli tarih algısının bir ürünü olarak Doğu’ya ilişkin eserlerin doğmasına aracılık etmiştir.” (Pehlivan, 2016,88). Bu bağlamda anlaşılmaktadır ki Avrupa’da gelişen oryantalizm anlayışı Rusya’da da kendisine ciddi bir karşılık ve yer bulmuştur. Ancak Avrupa ile önemli bir fark vardır ki Rusya, Doğu’yu anlamak ve akımın etkisini hissedebilmek için hayal güçlerini Avrupa kadar eserlerine dahil etmemiştir çünkü kendi kültürleri ve oryantalizm anlamında yaptıkları çalışmalar asker kimliklerinin de etkisiyle realist ve gözleme dayalı şekilde şekillenmiştir (Schimmelpennick, 2010, 21).

Rusya’da oryantalizmin bir disiplin olarak araştırılması ve geliştirmesi sürecinde büyük etki 1804 yılında kurulan Kazan Üniversitesi’ne ait olduğu görülmektedir. Üniversitenin ilk eğitimcilerinden biri olan Alman tarihçi Christian Martin Frahn Rusya’da oryantalizmin gelişim sürecine öncülük eden bir isim olmuştur. Rus Profesör Ilya Nikolaevich Berezin ise oryantalizmin ülke çapında gelişimi ve yayılımının

devamını sağlayan bir isim olmuştur. 1855 yılında Petersburg Üniversitesi'nde kurulan “Şark Dilleri Enstitüsü” aracılığı ile St. Petersburg da oryantalizm alanında ülkenin ve dünyanın genelinde önemli bir merkez haline gelmiştir. St. Petersburg Üniversitesi bünyesinde Rusya’da çok sayıda oryantalist araştırmacı yetişmiştir. Yetiştirilen bu oryantalist araştırmacılar arasında Vladimir Vladimirovich Velyaminov Zernov, Nikolai Mikailovich Yadrintsev ve Vasily Vladimirovich Barthold gibi dünya genelinde tanınan kişiler de yer almaktadır (Kurat, 1987, 457).

Rus oryantalistler, oryantalizm anlayışının yönünü, tıpkı Avrupalılar gibi Doğu olarak belirlemiştir. Onlara göre oryantalizm her şekilde Doğu’yu tanımaktır. Bu tanıma süreci sonucunda ise Rusya coğrafi olarak Doğu konumunda bulunan yerine rağmen kültürel olarak ise Doğu kültüründen farklı şekilde gelişmek istemiştir (Şemşek, 2019, 119). Bahsedilen tüm bu gelişmeler göz önüne alındığında, Rusya’nın coğrafi olarak doğuda olması ve konumu aracılığı ile Doğu kültürlerine yakınlığı, bunun dışında Rusya’nın izlediği yayılmacı politika, Doğu kültürleri ile Rusya’nın, erken dönemlerden itibaren bir ilişki içerisinde olduğunu göstermektedir. 17. Yüzyılda başlayan reform sürecinde ise, Rusya’nın dış ilişkilerinde dengelerin değiştiğı görölmektedir. Rusya bu süreçte kendi kültürel birikiminden sıyrılarak Avrupalı olma evresine girmiş ve neticede komşularına ve hatta kendi köklerine dahi “Batı” gözü ile bakmayı öğrenmiştir. Aynı dönem içerisinde dünyada yaşanan hızlı ticari gelişimler ve endüstriyelleşme sebebiyle Rusya için Avrupa ile olan ilişkiler eskiye kıyasla daha önemli hale gelmiştir (Brown, 2002,5-7).

St. Petersburg Akademisi’nin kurulma planı 1703 yılına I.Petro (Büyük Petro) dönemine dayanmaktadır. Akademinin kurulma planı ise 1757 yılında II.Elizabeth Dönemi’nde gerçekleşmiştir. İlk etapta senato kararıyla “Üç Soylu Sanat Akademisi” adı ile eğitime başlayan kurum, resim, heykel ve mimarlık olarak öğrenciler yetiştirmeye başlamıştır okulun ilk müdürü olan Ivan Shuvalov öğrenciler için Avrupa’dan özellikle Fransa ve İtalya’dan eğitimciler getirmiş ayrıca kendi koleksiyonunu akademiye bağışlayarak Akademi Müzesi ve Kütüphanesi’nin de temellerini atmıştır. 1764 yılına gelindiğinde ise II. Elizabet kuruma “St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi” adını vermiş ayrıca yeni binasının tamamlanması için çalışmaların hızlandırılmasını sağlamıştır. Yeni binanın Neva Nehri kıyısında ve Neo-Klasik üslupta tasarlanması için Rus Alexander Kokorinov ve Fransız Jean Vallin de la Mothe birlikte çalışmıştır bu çalışmalar 1788-1789 yılında tamamlanmıştır (Howard, 2006, 53).

St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi dönemin Avrupa dahil olmak üzere en ilerici kültür ve sanat kuruluşlarından biri olarak bilinmektedir. Tıpkı binanın tasarımı gibi akademi genel olarak neoklasik tarzı ve tekniği desteklemiş ve kurum bünyesinde bulunan başarılı öğrencileri eğitim almaları adına burslarla Avrupa'ya göndermiştir. Sanatçıların kariyerleri açısından başarılı olabilmeleri ve tanınır hale gelebilmeleri için akademi de eğitim almaları neredeyse zorunlu tutulmuştur. Akademinin ilk yetenekleri başarıları ile Rusya'da sanat eğitiminin yüksek seviyesini kanıtlamıştır. Akademinin ilk mezunlarından olan K. Brullov ünlü resmi "Pompeii'nin Son Günü" ile 1834 senesinde Paris Salonu'nda büyük ödülü kazanmış ve uluslararası anlamda üne kavuşan ilk Akademi ressamlarından biri olmuştur. Brullov dışında Repin, Polenov, Surikov gibi ressamlar; Martos, Pimenov, Antolski gibi heykeltıraşlar ve Benois, Fomin ve Shuko yine akademinin önemli tanınan mimarlarındandır (Kondakov, 2015, 82).

1829 yılında I.Nicholas 1829 tarihli ferman ile Akademiye kraliyet himayesi vermiş, 1830-1833 yılları arasında ise Akademi yenilenmiştir. Bir galeri eklenen akademi aynı zamanda Rusya'da tek yüksek sanat eğitimi veren yer olsa da faaliyeti yalnızca eğitim vermekle sınırlı kalmamış çeşitli sanat eserleri sipariş etmek ve sanat formlarının- tekniklerinin kullanımının yaygınlaştırılmasında katkıda bulunmuştur. Müze koleksiyonlarının zenginleştirilmesi yönünden de katkıda bulunan kuruluş aynı zamanda sergiler düzenlemekte ve sanat eserlerinin korunması ve yenilenme çalışmaları ile de önemli adımlar atmıştır. Akademi, ülkede yeni inşa edilen kilise ve katedrallerin süslemeleri ve yapım aşamalarında da rol almış aynı zamanda ülke genelinde taşralarda sanat okullarının ve kolejlerin kurulması için fonlar oluşturmuş ve bu anlamda diğer kurum ve kuruluşlara destek olmuştur (Volodina, 2017, 57).

19.yüzyılın ortalarında ise dünya ve Rusya genelinde yaşanan gelişmeler sonucunda, genç nesil Rus sanatçıları akademinin tarzını sorgulamaya başlamış ve realist resim yapma özgürlüğünü savunmaya başlamışlardır. Bu sorgulama sonucunda ortaya çıkan "Peredvizhniki (Gezginler)" grubu sanatı halk ile bir araya getirme arzularıyla öne çıkmaya başlamış ve akademiden ayrılmışlardır. Yaşanan bu gelişmeler sonucunda 1893 yılında İmparatorluk Sanat Akademisi, Sanat Akademisi ve Sanat Akademisi Yüksek Sanat Okulu olarak ikiye bölünmüştür (Yılmaz, 2018, 92). Sözü geçen bu ayrılma sürecinin başlatıcısı aynı zamanda akademinin başkan yardımcısı olan Kont Ivanovich Tolstoy'dur. Yaşanılan bu ikiye bölünme sonucunda okulun eski profesörleri yerine gezginler grubundan sanatçıları öğretmenlik pozisyonları için davet edilmiş, okuldaki

eğitim programı önemli oranda değişmiştir (Howard, 2006, 91). “St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi” sanatçıları başta olmak üzere pek çok sanatçı oryantalist akımından etkilenmiştir. 19. Yüzyılda dünya genelinde yayılan bu akımı takip eden sanatçılar, oryantalizm sayesinde bireysel olarak çalışma imkanına erişmiştir. Oryantalist akımı benimsemiş olan Rus sanatçılar resim, mimari, tiyatro, felsefe gibi sanat kollarına ek olarak Kafkas, Arap ve Osmanlı toplumlarının edebiyat ve sosyal yaşamına da ilgi duymuşlardır. Bahsedilen kültürlerin sanatına yaklaşımları ve bu yaklaşımları ele alış şekilleri konusunda ise oldukça seçici davranmışlardır. Özellikle Rusya’nın kolonize etmek istediği “Kafkasya” Rus sanatçıların eserlerinde sıklıkla konu edilmiştir (Kuteinikova, 2010, 66-67). 19.yüzyılda yaşamış Rus oryantalist sanatçıların resimleri aracılığı ile oryantalizm incelendiğinde, sanatçıların eserlerinin Rusya’nın Orta Asya’ya tutumu ve Rusya’nın kendi “Doğu”sunun Asya olması sebebiyle oryantalist resim konularının genellikle Orta Asya üzerinde şekillendiği görülmektedir. Her ne kadar Hindistan, Afrika, Osmanlı gibi bölgelerden de resimler olsa da tasvirlerin ortak özelliği olarak dikkat çeken nokta Avrupa oryantalist resminde ağırlıklı tercih edilen erotizm, kadın ve şiddet gibi Avrupalıların “Doğu” algısını yansıtan konular yerine, gündelik hayattan sahnelerin tercih edilmesi olmuştur.

4. KATALOG



Katalog No: 1

Eser Adı: İstanbul Kumkapı'da Tekne Gezisi

Sanatçı: Ivan Ayvazovski

Resmin Tarihi: 1846

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzeri Yağlı Boya

Ölçüleri: 45.5 cm x 37 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Peterhof Sarayı Müzesi

Tanım: Eser dikey kompozisyonda tasvir edilmiştir. Eserin merkezinde tekne gezisi esnasında kadın figürler yanlarında hizmetlileri olduğu düşünülen figürlerle tasvir edilmiştir. Arka planda ise geleneksel bir İstanbul yapısı ve daha silik figürler tasvir edilmiştir. Evin camından elindeki kırmızı kumaş betimlenen figür ve resmin merkezinde teknedeki kırmızı kumaş üzerinde betimlenen figür izleyiciyi resmin içinde tutmaktadır. Bunun yanı sıra arka planda yer alan diğer figürler de izleyiciye bakar şekilde tasvir edilmiş adeta resmi yapan kişiye de poz verir şekilde betimlenmişlerdir.



Katalog No: 2

Eser Adı: Kahire Hayatından Sahneler

Sanatçı: Ivan Ayvazovski

Resmin Tarihi: 1881

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzeri Yağlı Boya

Ölçüleri: 66.5 cm x 98 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Kiev Ulusal Müzesi

Tanım: Eser yatay kompozisyonda tasvir edilmiştir. Eserin konusu tıpkı adında ifade edildiği gibi Kahire’den gündelik bir hayat betimlemesidir. Eserin arka planında şehre ait yapıların, merkezinde ise yüksek bir binanın manzaralı kısmında bir eğlence sahnesi tasvir edildiği görülmektedir. Resmin sol tarafında oturan üç erkek figür çeşitli müzik aletleri çalmakta yanlarında yer alan biri ayakta diğeri ise yerde dans eden iki kadın figür bulunmaktadır. Bu figürlerin, resmin sağ tarafında oturur şekilde önlerinde nargile bulunan üç sarıklı ve kaftanlı figürü eğlendirme amacı ile orda olduğu yansıtılmaktadır.



Katalog No: 3

Eser Adı: Ortaköy'de Kahvehane

Sanatçı: Ivan Ayvazovski

Resmin Tarihi: 1846

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzeri Yağlı Boya

Ölçüleri: 45,5 cm x 37 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Peterhof Sarayı Müzesi

Tanım: Eser dikey kompozisyonda tasvir edilmiştir. Eserin konusunun, isminden de anlaşıldığı üzere Ortaköy'de bir kahvehanenin tasvir edildiği gündelik hayata ilişkin bir eserdir. Arka planda cami silueti bulunmaktadır. Eserin merkezinde oturan, kaftanlı ve sarıklı bir figür ve etrafında diğer figürler yer almaktadır. Figürlerin kıyafetleri, geleneksel ve gündelik Osmanlı kıyafetleridir. En sol tarafta oturan figürün elinde bir müzik aleti, yanında ise ayakta elinde tuttuğu tepsiden fikirle hizmet eden bir kadın figür yer almaktadır.



Katalog No: 4

Eser Adı: Boğaz'da Tekneye Yükleme

Sanatçının Adı: Konstantin Egorovich Makovsky

Resmin Tarihi: 1850-1900

Malzeme ve Teknik: Mukavva Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 17.2 cm x 23.2 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Rusya Devlet Müzesi

Tanım: Eser yatay kompozisyonda tasvir edilmiştir. 19.yüzyıl İstanbul'unda liman faaliyetlerini tasvir eden eserde, sol tarafta teknelerin ve kayıkların çalışan insanlar tarafından doldurulup boşaltıldığı görülmektedir. Resmin arka planında ise Ayasofya Camii'nin silueti göze çarpmaktadır.



Katalog No: 5

Eser Adı: Kahire'de Kahvehane

Sanatçının Adı: Konstantin Egorovich Makovsky

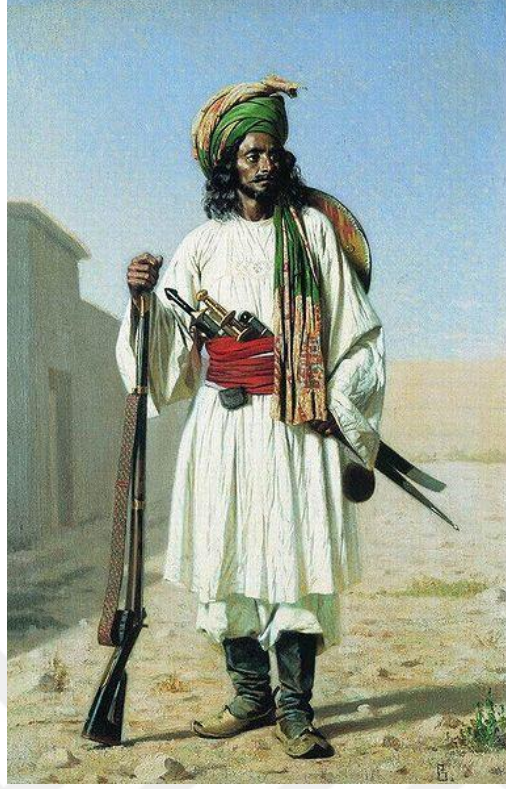
Resmin Tarihi: 1872

Malzeme ve Teknik: Mukavva Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 66 cm x 80 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Serpukhov Tarih ve Sanat Müzesi

Tanım: Eser yatay kompozisyonda tasvir edilmiştir. Sanatçının bu eserinde, sokaktan gelen ışığın resmin merkezinde yer alan çalgıcı çocuğun üstünde toplanmıştır. Resmin sol kısmında yere oturan çalgıcı kadın ve yanında nargilesini tütüren bir figür yer almaktadır. Mekânın kapısındaki kadın figürlerin merakla içeri baktıkları görülmektedir. Resmin sağ kısmında ise nargileleri elinde oturan iki figür onların arkasında kahvehanede çalışan koyu tenli figür yer almaktadır.



Katalog No: 6

Eser Adı: Afgan

SanatçınınAdı: Vasily Vereshchagin

Resmin Tarihi: 1869-1870

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 41,5 cm x 26, 8 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser dikey kompozisyonda tasvir edilmiştir. Türkistan serisinin parçası olan eserin merkezinde Afgan bir erkek figürü arka planın sade tutulmasıyla odak noktası haline gelmiştir. Figürün belinde yer alan kuşağında kılıçlar, elinde tüfek ve başında sarığı bulunmaktadır. Figür, ilgisiz bir yüz ifadesine sahip olmakla birlikte kıyafeti ve sarığının renk paleti ve motifleri esere oryantalist nitelikler kazandıran diğer öğelerdendir.



Katalog No:7

Eser Adı: Afyon İçenler

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

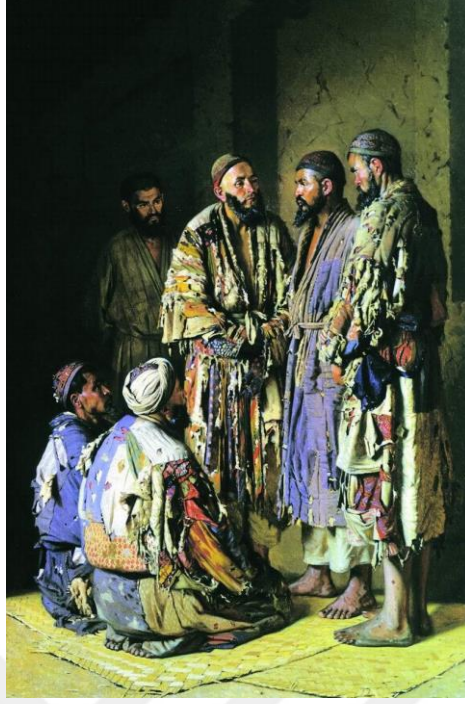
Resmin Tarihi: 1868

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 47 cm x 40 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Özbekistan Devlet Sanat Müzesi

Tanım: Türkistan serisine ait olan eser, yatay kompozisyon ile oluşturulmuştur. Resimde yeşil, kahverengi, sarı renkler tercih edilmiş, üst kısım koyu alt kısımlar açık tonlarda düzenlenmiştir. Eserde yer alan altı figür, sağ tarafta üç sol tarafta üç figür olacak şekilde yerleştirilmiştir. Eserin zemininde sağ tarafta yer alan ayakkabı ile sanatçı resme girişi ve resmin direksiyonunu göstermektedir. Ön tarafta yer alan ayakkabının ters şekilde figürleri işaret ediyor olması izleyicinin resim içinde kalmasını sağlamaktadır.



Katalog No:8

Eser Adı: Afyon Dükkanında Politikacılar

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

Resmin Tarihi: 1870

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 67 cm x 47 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser dikey şekilde konumlandırılmıştır. Resimde altı erkek figürü birbirleri ile diyalog kurma halindedir. Dört figür ayakta iken diğer iki figür oturur şekilde betimlenmiştir. Figürlerin üzerinde yer alan kıyafetler yırtık şekilde tasvir edilerek eski olduklarını gösteren nitelik taşımaktadır. Zemin ve arka plan sade tutulmuş, figürlerin üzerinde görülen renkli ve desenli kıyafetlerle tezat oluşturmaktadır. Eserin sağ tarafı aydınlık sol tarafı ise karanlık şekilde verilmiş. Işık ve gölgenin tezat ilişkisi başarılı şekilde kullanılmıştır.



Katalog No:9

Eser Adı: Bayram Giysileriyle Dervişler

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

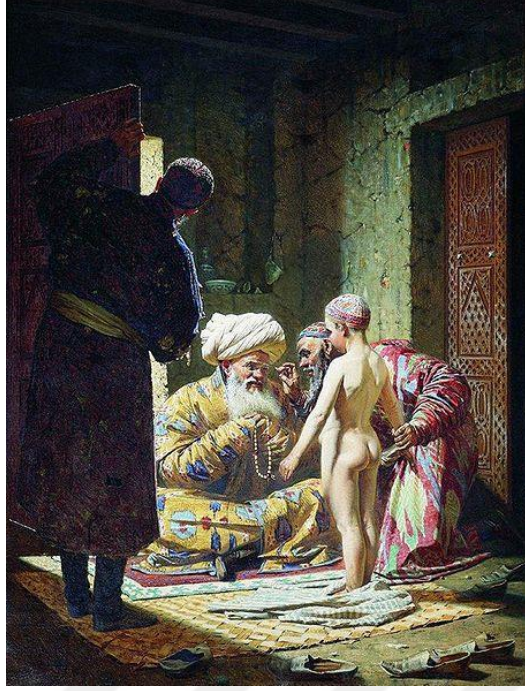
Resmin Tarihi: 1869-1870

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzeri Yağlı Boya

Ölçüleri: 72 cm x 47,5 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser dikey kompozisyondadır. Merkezde üç erkek figür yer alırken arka plan sade şekilde bırakılmıştır. Eserde yapı içerisinde yer alan 3 erkek figürün kıyafetleri sarı, kırmızı, mavi ve yeşil renkleri ve bu renklerin tonlarının kullanımıyla ortaya çıkmış ve kıyafet detaylarında görülen detay dikkat çekmektedir. Figürlerin yüzleri görünmemektedir bu durum seyirciyi eserin dışında bırakırken aynı zamanda seyircinin esere dahil olma isteğini arttırmayı tetiklemektedir. Resimde dikkat çeken unsurlardan bir diğeri de arka planda barok etkiler görülmesidir.



Katalog No:10

Eser Adı: Çocuk Kölenin Satışı

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

Resmin Tarihi: 1872

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 123 cm x92 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser dikey kompozisyonda tasvir edilmiştir. Eserin konusunun, isminden de anlaşıldığı üzere çocuk köle için yapılan pazarlık olduğu görülmektedir. Merkezde dört figür yer almaktadır. Elinde tespih ve başında sarık ile bir mollanın çıplak bir erkek çocuk figürünü incelemekte olduğu görülmektedir. Sağ tarafta zeminde bulunan ayakkabılar ve sol tarafta yer alan dışarıyı kontrol etmekte olan figür seyirciyi resmin içerisine çekmektedir.



Katalog No:11

Eser Adı: Dervişler

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

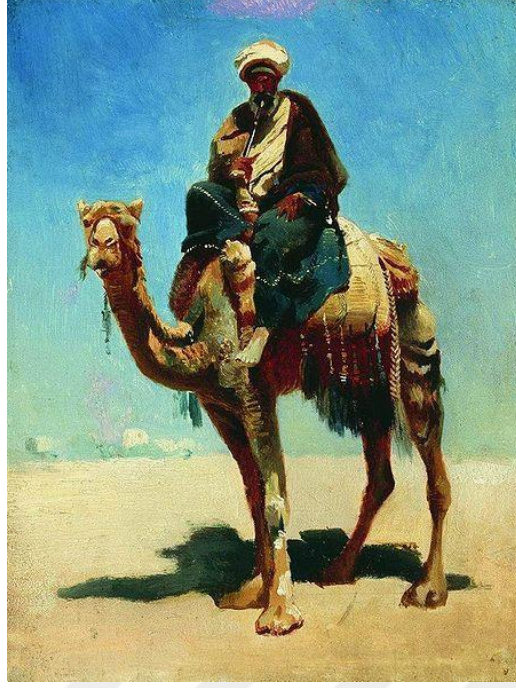
Resmin Tarihi: 1869-1870

Malzeme ve Teknik: Ahşap Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 41 cm x 32,1 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Ivanavo Sanat Müzesi

Tanım: Eser dikey şekilde konumlandırılmıştır. Sanatçı eserinde iki dervişin selamlaşmasını konu almıştır. Eserde kullanılan renk uyumu ve detaylı motif işlemleri dikkati çekmektedir. Resim gündelik bir sahneyi tasvir etmektedir. Ön planda ter alan figürün arkası dönüktür ve birbirlerine bakar şekilde konumlandırılmış iki figür izleyiciyi resmin içine almaktadır. Vereshcagin eserlerinin çoğunda dervişleri tasvir etmiştir.



Katalog No:12

Eser Adı: Deve Üstünde Arap

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

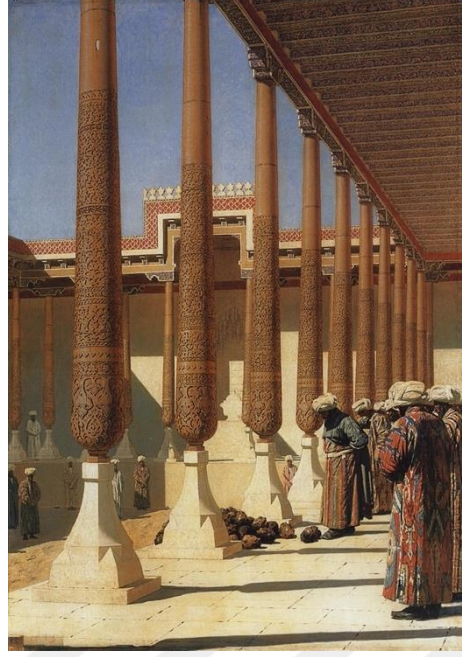
Resmin Tarihi: 1869-1870

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 28 cm x 41 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Makharberk Tuganov Müzesi

Tanım: Eser dikey şekilde konumlandırılmıştır. Eserde deve üzerinde bir erkek figürü tasvir edilmiştir. Figürün başında sarığı ve üzerinde kıyafeti , devenin hörgücünde ise saç örgüleri ve boncuklarla süslenmiş eyer bulunmaktadır. Arka planda tasvir edilen çöl ve gökyüzü sıcak ve canlı renklerle kullanılmıştır. Bu şekilde Doğu ikliminin vurgulanması da sağlanmıştır. Deve ve insan figürü tasvirleri izleyiciyle direkt temas kurarak izleyicinin resim içerisinde kalmasını sağlamaktadır.



Katalog No:13

Eser Adı: Ganimetlerin Takdimi

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

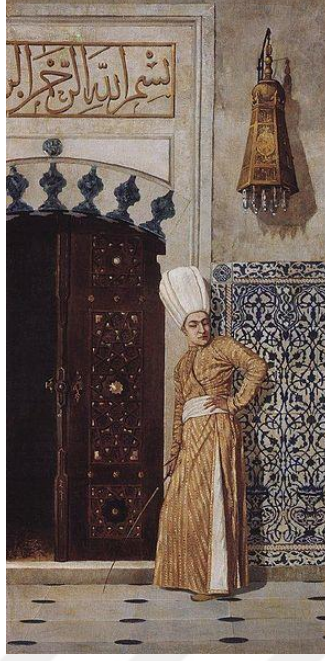
Resmin Tarihi: 1872

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 240 cm x 171 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser dikey kompozisyonda tasvir edilmiştir. Eserde ilk olarak zemine yığılmış şekilde tasvir edilen kafatasları göze çarpmaktadır. Başında sarıklı ve cübbeli çok sayıda figür yerdeki onlarca kafataslarını izlemektedir. Arka plandaki mihrabın üzerinden yükselen üç yapraklı palmet tasvirleri dikkat çekmektedir. Mekânın üst kısmına geçişte önce ince bir bordür, ardından dişli bir bordür ve tekrar ince bir bordür ile en üst kısımda geometrik motifli kalın bir bordür yer almaktadır. Mekânın iç tavanında kullanılan ahşap malzemenin vurgulanması ve eserin diğer tüm detayları oldukça dikkat çekmektedir.



Katalog No:14

Eser Adı: Harem Kapısında Harem Ağası

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

Resmin Tarihi:1870

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 93 cm x 47 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Omsk Görsel Sanatlar Müzesi

Tanım: Resimde ahşap oymalı bir kapı önünde bekleyen bir erkek figür görülmektedir. Figürün kıyafetleri ve ifadesi, kişinin harem ağası olduğu -tıpkı sanatçı tarafından konulan eserin adında olduğu gibi- anlaşılmaktadır. Eserde duvarda mavi beyaz çini kullanımı ve bu çinilerde yer alan bitkisel motifler detaylı şekilde tasvir edilmiştir. Ahşap kapı üzerinde yer alan kitabe kısmında “Bismillahirrahmanirrahim” yazdığı düşünülmekte olup yazının ancak belli bir kısmı okunmaktadır. Figürün yüz ifadesi ve tavrı seyirci ile doğrudan bir ilişki kurulmasını sağlamaktadır.



Katalog No:15

Eser Adı: Zaferin Ardından

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

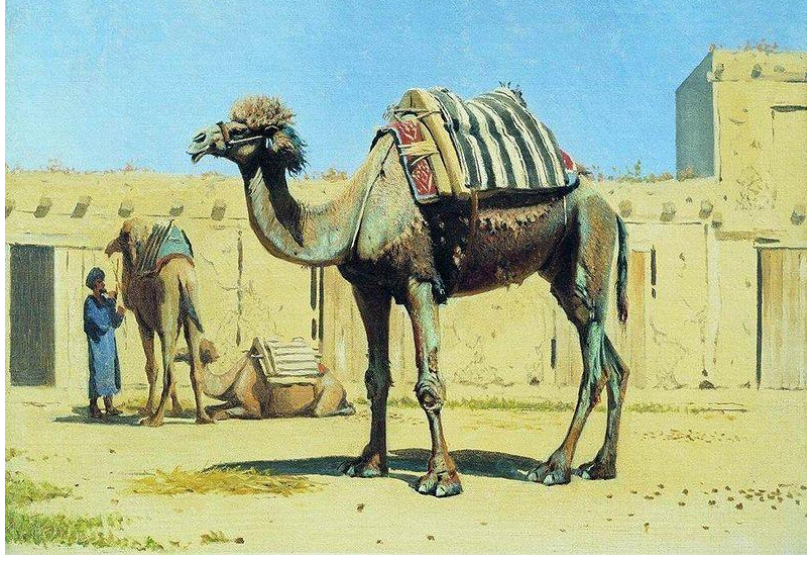
Resmin Tarihi: 1868

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 47 cm x 39 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Rus Devlet Müzesi

Tanım: Eser yatay şekilde konumlandırılmıştır. Vereschagin bu eserinde Türk-İslam mimarisinin önemli yapılarından biri olan kervansarayı ve bu kervansarayın avlusunun ortasında duran deveyi betimlemiştir. Resimde bir insan ve üç hayvan olmak üzere dört figür yer almaktadır. Kurak çöl iklimini yansıtmaları için sarı ve sarı tonlarının yanı sıra gökyüzünün mavi rengi bütünlüğü sağlamaktadır. Arka plan sade ve detaysız tutularak, izleyicinin dikkati ön plandaki figürlere yönlendirilmiştir.



Katalog No:16

Eser Adı: Kervansaray Avlusunda Deve

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

Resmin Tarihi: 1869-1870

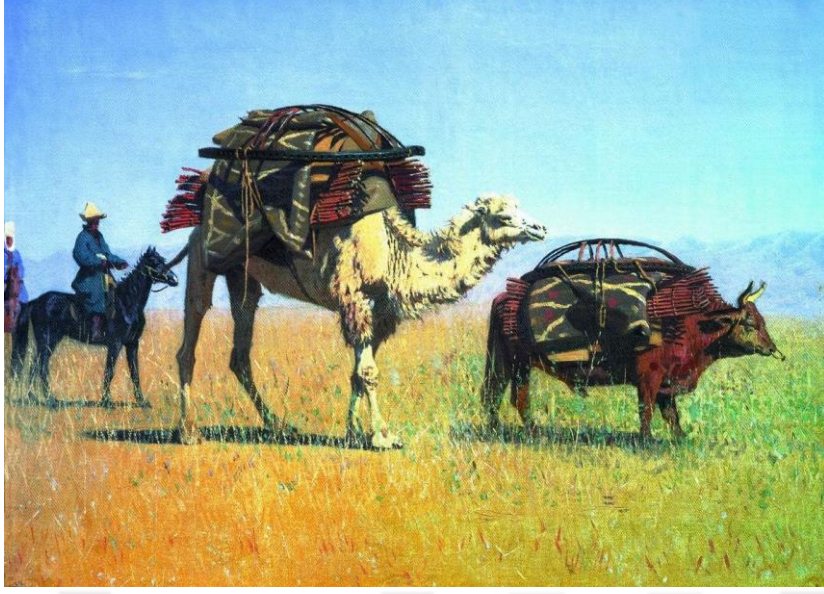
Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 27,3 cm x 36,2 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Türkistan serisine ait olan eser, dikey kompozisyon ile oluşturulmuştur. Kırmızı, sarı, kahverengi tonlarının yoğunlukla kullanıldığı tasvirde renklerin tercih edildiği görülmektedir.

Eserin merkezine konumlandırılan figür elinde bir insan kafası tutmaktadır. Merkezde yer alan figürün solunda ise ikinci bir figür merak ve şaşkınlık ifadeleri göstererek kesilmiş kafaya bakmaktadır. Resmin arka planında, kurak bir arazi ve savaş sonrası bir durumda görülebilecek ölü insanlar ve insanların etrafına toplanan hayvanların toplandığı görülmektedir. Resimde tasvir edilen figürlerin üzerlerinde doğu kültürünü yansıtan, otantik kıyafetler olduğu görülmektedir.



Katalog No:17

Eser Adı: Kırgız Göçü

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

Resmin Tarihi: 1869

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 26 cm x 36 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser piramidal kompozisyonda oluşturulmuştur. Mavi, kırmızı, sarı ve yeşil renkler kullanılmıştır. Eserde göç etme sırasında bir topluluğu betimlemektedir. Resmin merkezinde deve, boğa ve sol arkada ise atlı bir erkek figürü ile yarım bırakılmış bir kadın tasviri yer almaktadır. Figürlerin giysilerinde Orta Asya'da tercih edilen renkler ve desenler kullanılmıştır. Zeminde ise sarı çimlerin yeşile dönüşü yumuşak ancak belirgin bir renk geçişi ile verilmiştir. Eserin sol kısmında, figürlerin baktığı yönde verilen geniş boşluk yolun devam edişini sembolize etmektedir.



Katalog No:18

Eser Adı: Kırgız Göçü II

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

Resmin Tarihi: 1869

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 27 cm x 36,2 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser yatay kompozisyonda oluşturulmuştur. Sarı, kahverengi, kırmızı ve yeşil renkler kullanılmıştır. Eser Vereshchagin'in Kırgız toplumunun göçünü konu eden ikinci eseridir. Kervan temsilinde iki deve sırtlarında yüklerle, önde yer alan figürler ise kervana öncülük eder şekilde betimlenmiştir. Develerin sırtında geleneksel motifli Kırgız örtü ve kilimleri yer almaktadır. Kervana öncülük eden figürlerin üzerinde de klasik Türk motiflerinin kullanıldığı giysiler tasvir edilmiştir. Kadın figür sıcaktan ve güneşten korunma amacıyla başına beyaz örtü takmıştır. Gökyüzünde ise sürü halinde kuşların kervanın üstünde betimlendiği görülmektedir. Zeminde otların sarıdan yeşile dönüşü sanatçının yansıtmaya çalıştığı göç temasını destekler niteliktedir.



Katalog No:19

Eser Adı: Kutlama

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

Resmin Tarihi: 1872

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 195,5 cm x 257 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser yatay şekilde konumlandırılmıştır. Eserin merkezinde Semerkant'ın en önemli ve dikkat çekici yapılarından biri olan Şirdar Medresesi bulunmaktadır. Vereshchagin aynı yapıya daha önce de eserlerinde yer vermiştir. Yapının mimari özellikleri ve süslemeleri eserde oldukça detaylı şekilde tasvir edilmiştir. Resmin sağ tarafında kırmızı sarıklı ve atlı bir figür yer almaktadır. Merkezde ise medresenin bulunduğu yerde çok sayıda figür yer almaktadır. Figürler resim içerisine eşit şekilde dağıtılmakla birlikte deve, köpek ve at gibi hayvan figürlerinin kullanımı da dikkat çekmektedir (Solodovnikov& Lebedev, 1987,33).



Katalog No:20

Eser Adı: Pazar

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

Resmin Tarihi: 1870

Malzeme ve Teknik: Mukavva Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 47,5 cm x 67,5 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Varşova Milli Müzesi

Tanım: Eser yatay şekilde konumlandırılmıştır. Çok figürlü bu resimde ana konu pazarda alışveriş yapan ve diyalog içerisinde olan sıradan insanlardır. Eserin tam merkezinde bir erkek figür yer almaktadır. Arka planda ise ayakta olan figürler daha detaysız tasvir edilmiştir. Eserin sol ön kısmında yer alan figürler yere oturmuş ve kendi aralarında bir daire oluşturmuştur. Resmin sağında yer alan figürler ise profilden tasvir edilmiştir. Figürlerin üzerinde yerel kıyafetlerin detaylı kullanıldığı, resmin arka planında yer alan mimari yapıların ise detaysız şekilde aktarıldığı görülmektedir.



Katalog No:21

Eser Adı: Registan Meydanı'nda Şirdar Medresesi

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

Resmin Tarihi: 1869-1870

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 27 cm x 36 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser yatay şekilde konumlandırılmıştır. Vereschagin bu eserinde Semerkant'ın önemli yapılarından Timurlu Dönemi'ne tarihlendirilen Şirdar Medresesi'ni tasvir etmiştir. Eserde ilk olarak yapı ve şehir manzarası dikkat çekmektedir. Şirdar Medresesi'nin XIX. Yüzyıldaki görüntüsü tasvir edildiği için yapının taç kapısındaki çini süslemeler ve bunun yanı sıra tahrip olmuş kısımları da görülmektedir.



Katalog No:22

Eser Adı: Semerkant

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

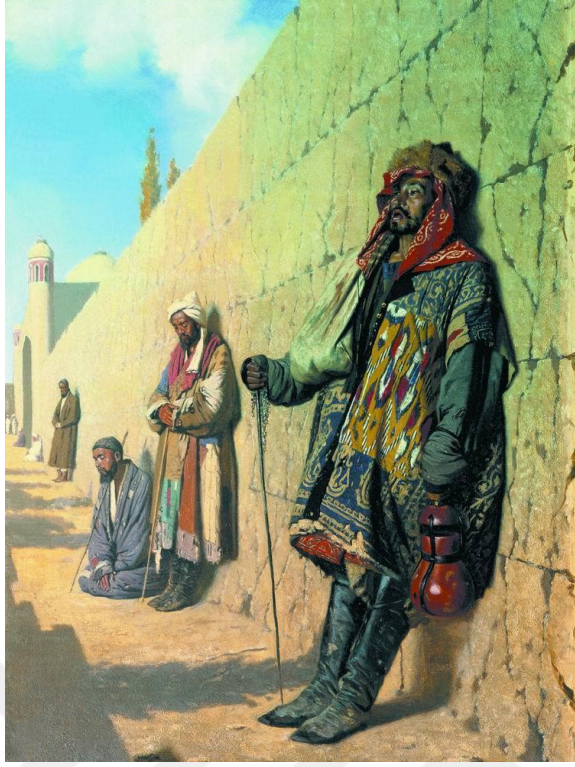
Resmin Tarihi: 1869-1870

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 43 cm x 51 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Serpukhiv Tarih ve Sanat Müzesi

Tanım: Eser yatay şekilde konumlandırılmıştır. Uluğ Bey Medresesi'nin tasvir edildiği resimde, sağ tarafta yer alan gölge izleyiciyi eserin içerisinde almakta ve merkezde yer alan Medrese ihtişamlı taç kapısı ve iki minaresi ile dikkat çekmektedir. Bu çalışmasında sanatçı Uluğ Bey Medresesi'nin detaylarına odaklanmak yerine gündelik yaşama yönelik bir tasvir yapmıştır. Gökyüzü ve Şirdar Medresesi için kullanılan mavi renk ve tonları figürler üzerinde de kullanılarak bir bütünlük yakalanmıştır.



Katalog No:23

Eser Adı: Semerkant'ta Dilenciler

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

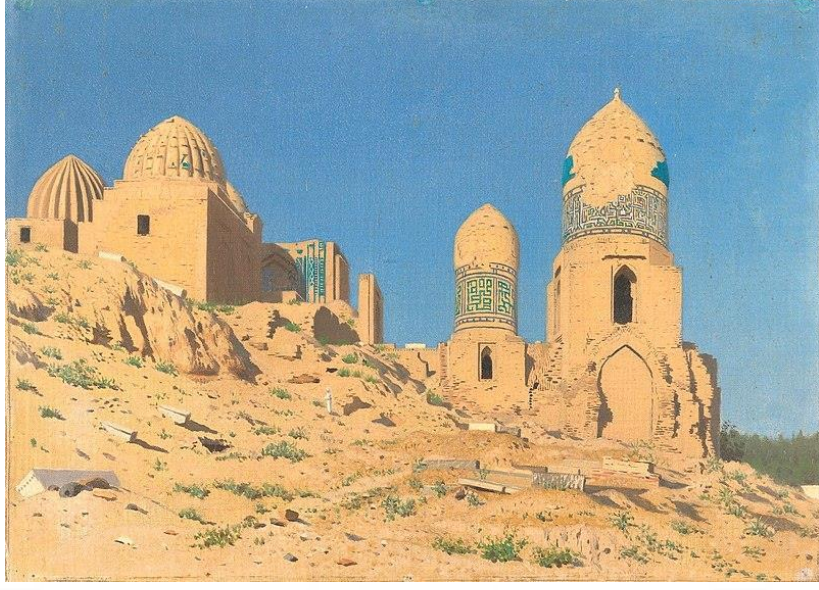
Resmin Tarihi: 1870

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 51 cm x 38 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser dikey şekilde konumlandırılmıştır. Eserde bir yapının dış duvarına yaslanmakta olan dört erkek figür yer almaktadır. En öndeki figürün kıyafetinde yer alan geometrik motifler oldukça detaylı şekilde aktarılmıştır. Figür yüksek olasılıkla yorgunluk ya da susuzluk nedeniyle ağzını açmış şekilde durmaktadır. Arka planda yer alan diğer figürler de oldukça gerçekçi şekilde tasvir edilmiştir. Ayakta duran figür ve yerde oturan figür ellerini birleştirmiş şekilde tasvir edilmiştir.



Katalog No:24

Eser Adı: Semerkant'ta Şah-ı Zinde Türbesi

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

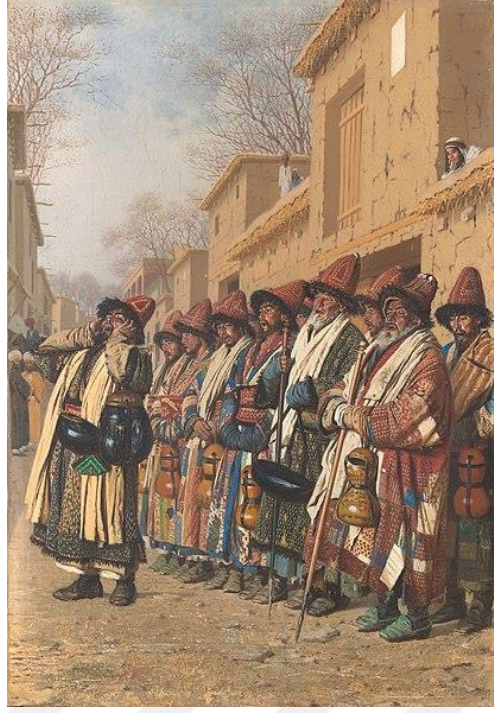
Resmin Tarihi: 1869

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 26,8 cm x 36,6 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Vasily Vereshchagin dikey kompozisyonda oluşturduğu mimari ve manzara niteliği taşıyan eserde, yapının mimari özellikleri oldukça detaylı şekilde tasvir edilmiştir. Vereschagin resminde yapıyı bulunduğu tepenin altından görür gibi tasvir ettiği için, türbenin ulu görüntüsü ve etkisi arttırılmıştır. Gökyüzü mavi ve güneşli olarak betimlenmiş bu şekilde Orta Asya iklimine dair vurgu yapılmıştır. Yapının tahrip olmuş bölümleri ve zeminde bitki örtüsü terk edilmişliğe vurgu yapmakta ve birbirlerini tamamlar şekilde görülmektedir.



Katalog No:25

Eser Adı: Taşkent'te Dilenci Dervişler Korusu

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

Resmin Tarihi: 1870

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 71 cm x 49 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser dikey şekilde konumlandırılmıştır. Vereschagin bu eserinde Taşkent sokaklarını tasvir etmiştir. Dokuz erkek figürün ağızları açık, ellerinde sopa ve yüzlerinde dingin bir ifade ile resmedildiği görülmektedir. Figürlerin elinde keşkül-ü fukara tuttukları görülmektedir. En soldaki figür ezan okuyor gibi ellerini kulaklarına götürmüştür. Arka plan ise sade tutulmuş ve Türk tipi konutlar tasvir edilmiştir. Bu konutlardan ise insanların dokuz figüre dikkat ettiği görülmektedir. Eserde çok fazla motif ve renk kullanılmasına rağmen bir karmaşa olmaması dikkat çekmektedir.



Katalog No:26

Eser Adı: Timur Kapısı

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

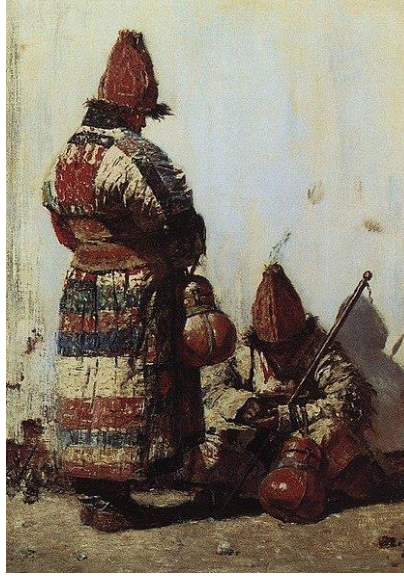
Resmin Tarihi: 1872

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 213x168 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser dikey kompozisyonda tasvir edilmiştir. Gösterişli, detaylı işçiliği ile dikkat çeken ahşap kapının süslemeleri Timurlu Dönemi'ni yansıtmaktadır. Bu gösterişli kapının önünde nöbet tutmakta olan iki figür yer almaktadır. Eserin içerisine simetrik olarak yerleştirilen bu figürlerin kıyafetlerinden ve ellerinde tuttukları silahlardan asker oldukları anlaşılmaktadır.



Katalog No:27

Eser Adı: Türkistan'da

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

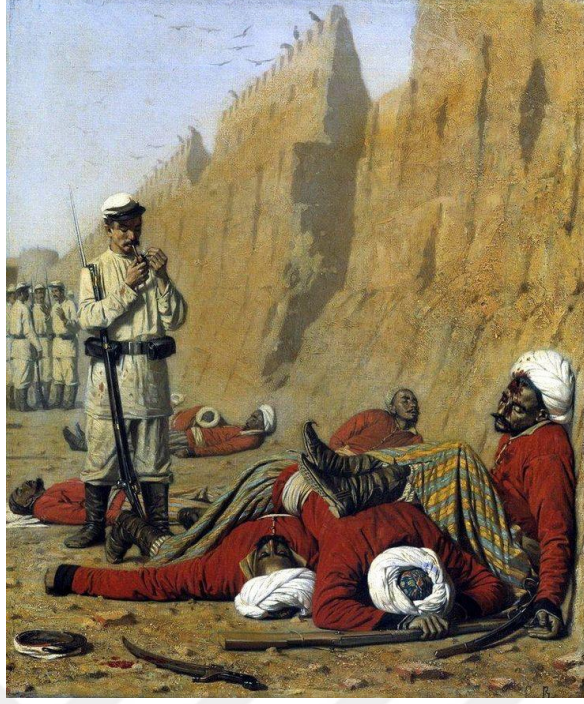
Resmin Tarihi: 1869-1870

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 27 cm x 21 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Penza Savitsky Sanat Galerisi

Tanım: Eser dikey ve dik üçgen kompozisyonda oluşturulmuştur. Kırmızı, sarı, yeşil ve mavi renkler kullanılmıştır. Eserin merkezinde dikey şekilde konumlandırılmış iki figür bulunmaktadır. İki figürden biri duvarın önünde çökmüş diğeri ise ayakta durmaktadır. Figürlerin birbirine dönük olarak konumlandırılması izleyicinin resimde kalmasını sağlamaktadır. Figürlerin üzerinde eski görünen giysiler, başlarında şapka, ellerinde sopa ve mataraları bulunmaktadır. Figürlerin beden hatları ve kıyafetleri üzerinde kullanılan motifler kaybolmuş gibi görünmektedir. Ayrıca figürlerin başları eğik şekilde betimlenmiştir, yüzlerinin görünmemesi eserde gizemi ve umutsuzluğu pekiştirmektedir.



Katalog No:28

Eser Adı: Yenilgiden Sonra

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

Resmin Tarihi: 1868

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 47 cm x 39 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Rus Devlet Müzesi

Tanım: Tasvirde bir çatışma ya da savaşın sonrasında kale eteklerine yığılmış olan askerlerin cansız bedenleri ve cansız kişilerin başında sigarasını yakan bir asker betimlenmiştir. Sanatçı bu sahne ile izleyiciye savaşın alışılmışlığını yansıtmakla birlikte Doğu halkına yapılan zulmü ve savaşın sebebiyet verdiği vahşeti göstermektedir. Bu nedenlerle eser oryantalist olduğu gibi realizm etkisi de altındadır.



Katalog No:29

Eser Adı: Zengin Kırgız Avcı Şahiniyle

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

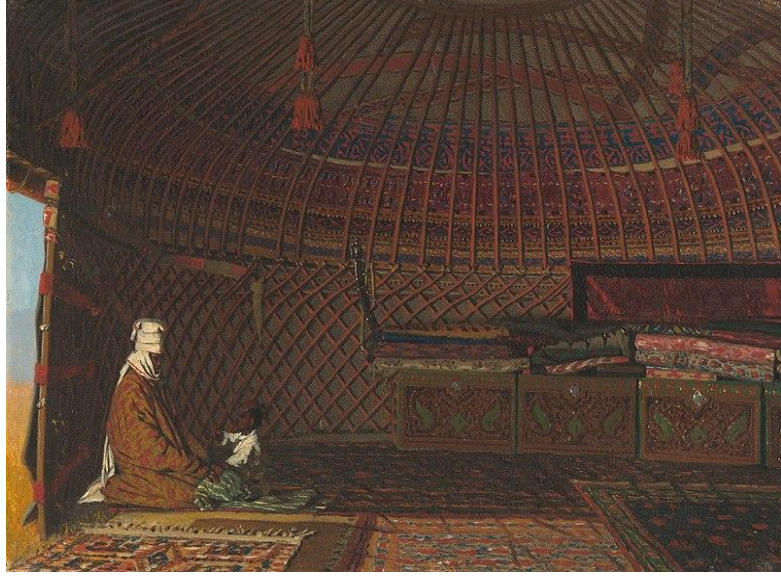
Resmin Tarihi: 1871

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 113 cm x 72,2 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser dikey şekilde konumlandırılmıştır. Elinde bir şahin tutan Kırgız erkek figürü, bir Türk çadırının içerisinde bulunmaktadır. Figürün kıyafetinde yer alan motifler oldukça zengin ve dikkat çekicidir. Ayrıca figürün elinde tuttuğu şahinin kanatları açılmış ve uçmaya hazır şekilde tasvir edilmiştir. Arka plan ise detaylı şekilde seyirciye aktarılmaktadır.



Katalog No:30

Eser Adı: Zengin Kırgız'ın Çadırı

Sanatçının Adı: Vasily Vereschagin

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 27 cm x 36,6 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser yatay şekilde konumlandırılmıştır. Vereschagin bu eserinde Orta Asya ziyaretinde yaptığı gözlemleri sunmakta ve Kırgız kültürüne önemli yere sahip olan Türk Çadırını betimlemiştir. Eserde iç mekan görünümü en ince ayrıntısına kadar betimlenmiştir. özellikle zemine bakıldığında çeşitli motiflerde Türk halıları ve kilimleri ile kaplı olduğu görülmektedir. çadır içinde oturmakta olan figür geleneksel giysili ve beyaz örtüsü ile betimlenmiştir. resmin sol tarafında ise bir kadın figürü kucağında bir çocuk tutmaktadır. Beyaz giysili koyu tenli çocuk figürü ellerini kadın olan figüre uzatarak izleyicinin eserin içerisinde kalmasını sağlamaktadır.



Katalog No:31

Eser Adı: Başibozuk

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

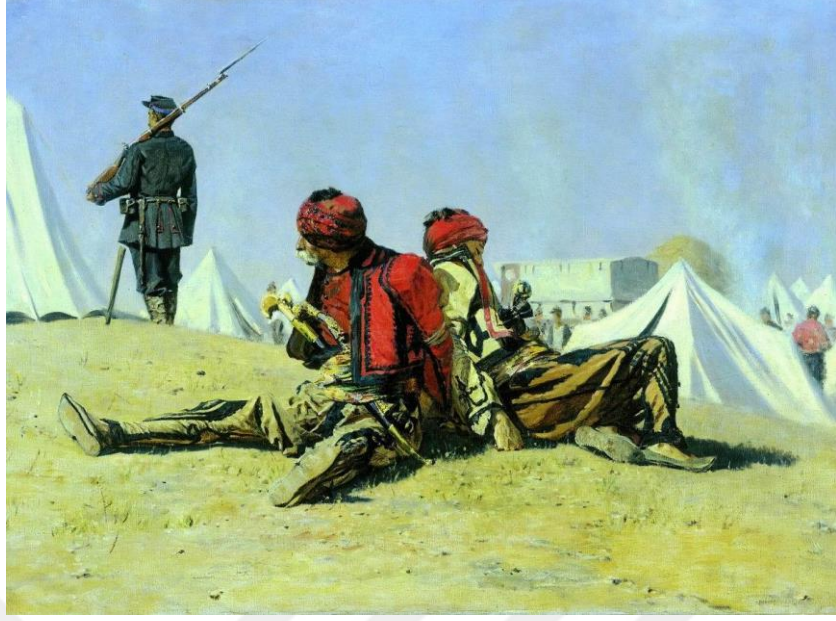
Resmin Tarihi: 1877

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 125cm x 80cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tataristan Güzel Sanatlar Müzesi

Tanım: Eser dikey kompozisyondadır. Figürün belinde bulunan kuşakta üç adet silah görülmektedir. Figürün üzerinde geleneksel kıyafetler ve başında canlı bir kırmızı renkli sarık bulunmaktadır. Arkasında yer alan askerlerin üzerinde üniformaları ve ellerinde silahları bulunmaktadır.



Katalog No:32

Eser Adı: İki Atmaca

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

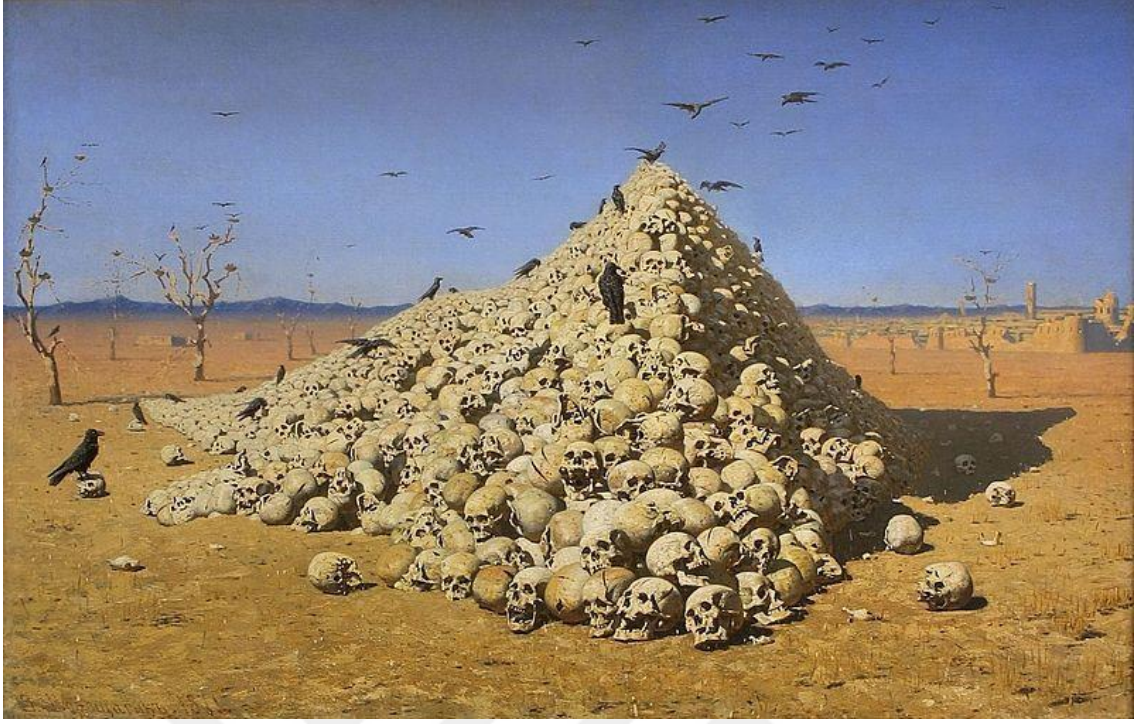
Resmin Tarihi: 1879

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 78 cm x 110 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Kiev Ulusal Müzesi

Tanım: Eser yatay kompozisyonda tasvir edilmiştir. Sanatçı bu eserinde iki başıbozuk Türk askerinin savaş esnasında esir düşmesini konu almıştır. Eserin merkezinde yer alan iki asker birbirine sırtını dayamış ve elleri bağlı şekilde tasvir edilmiştir. Arka planda yer alan çadırlar ve diğer askerlerin bulunduğu yerin bir askeri kamp alanı olduğu düşünülmektedir.



Katalog No:33

Eser Adı: Savaşın İlahlaştırılması

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

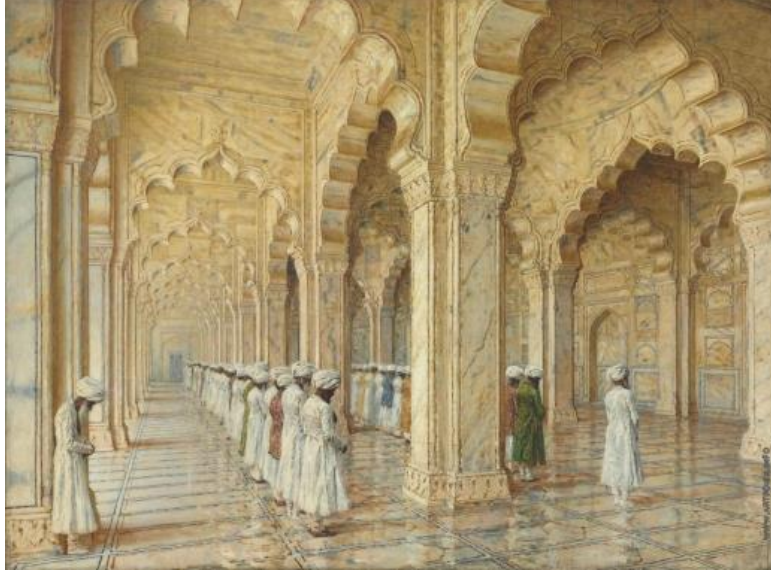
Resmin Tarihi: 1871

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 127 cm x 197 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser yatay kompozisyonda tasvir edilmiştir. Eserde yüzlerce kafatasının üst üste dizilerek bir piramit şekli oluşturduğu görülmektedir. Kurukafaların bu şekilde dizilimi adeta anıtsal bir görünüm yaratmaktadır. Sanatçı eserin en sağ alt köşesine “Tüm işgalcilere atfedilmiştir: Geçmişte, Şimdi ve Gelecekte” şeklinde bir not düşmüştür.



Katalog No:34

Eser Adı: Agra'da İnci Camii

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

Resmin Tarihi: 1870-1880

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 150 cm x 200, 8 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Fransa Lehman Loeb Sanat Merkezi, Vassar Koleji Fonu)

Tanım: Eser yatay kompozisyonda enteriyör bir resimdir. Sanatçı bu eserinde yağının iç mekânında namaz kılmak üzere büyük bir grubu betimlemiştir. Caminin iç mekânı dilimli kemeler ve mermer sütun süslemeleri ile detaylı şekilde betimlenmiştir. Figürlerin büyük kısmının üzerinde Hindistan kültürüne ait beyaz giysiler ve beyaz sarıkları bulunmaktadır.



Katalog No:35

Eser Adı: Eski Delhi’de Sultan İltutmış’ın Mezarı

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

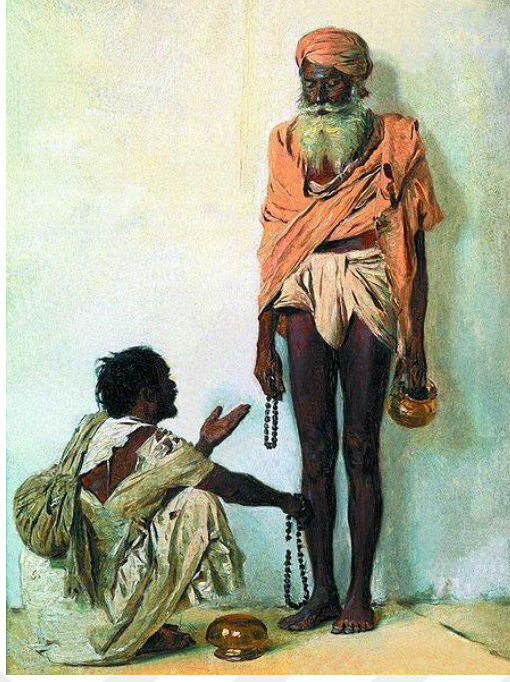
Resmin Tarihi: 1875

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 28, 8 cm x 40,9

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser yatay kompozisyonda tasvir edilmiştir. Merkezde anıt mezar biçiminde pek çok motifle bezeli, yüksek kaide üzerine yerleştirilmiş lahit yer almaktadır. Mekân içerisinde iki adet mihrap, mihrabın çevresinde ise şerit halinde yazı süslemeleri yer almaktadır.



Katalog No:36

Eser Adı: Fakirler

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

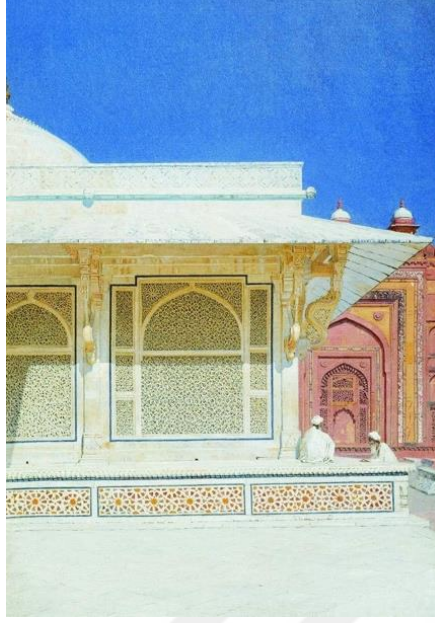
Resmin Tarihi: 1874-1876

Malzeme ve Teknik: Ahşap Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 24,2 cm x 18,7 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser dikey kompozisyonda tasvir edilmiştir. Sanatçı bu eserinde tıpkı verdiği isim gibi figürleri tasvir ediş şekliyle yoksulluğa dikkat çekmektedir. Vereschcagin, bir duvarın önünde ayakta ve diğeri oturan iki figür tasvir etmiştir. Bu iki figürün diyalog içerisinde oldukları görülmektedir. Kıyafetleri açısından Hindistan'ın yerel ve günlük kıyafetlerini giydikleri, ellerinde bulunan altın renkli kaseler de dilendikleri fikrini vermektedir.



Katalog No:37

Eser Adı: Fetihpur Sikri'de Şeyh Salim Çisti'nin Mezarı

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

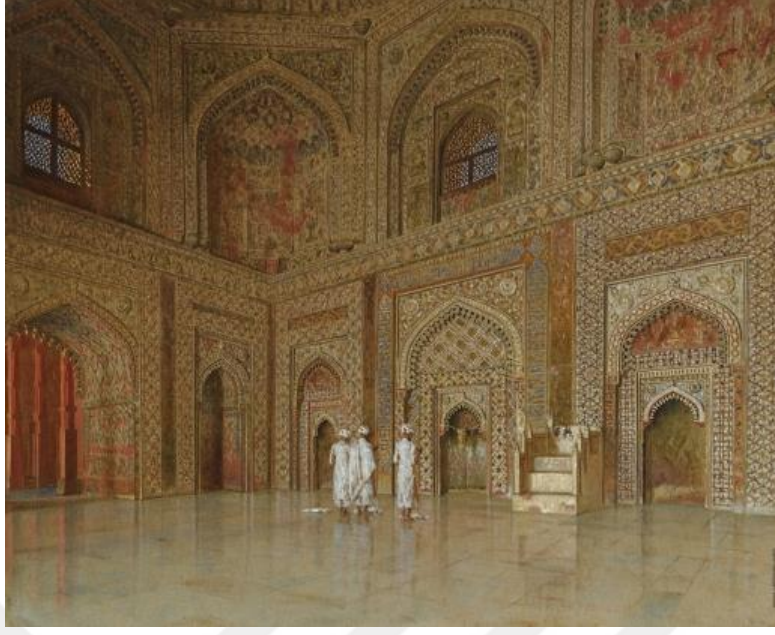
Resmin Tarihi: 1874-1876

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 46 cm x 34 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser dikey kompozisyonda tasvir edilmiştir. Türbenin dış cephesinin tasvir edildiği eserde, yapının mermer malzemeli oluşu yansıtılmıştır. Yapıda kakmalı geometrik bezemeler ve yoğun süslemeler dikkat çekmektedir. Türbenin yanında oturmakta olan iki beyaz giysili ve sarıklı figür bulunmaktadır. Figürler oturmuş şekilde ve huşu içerisinde tasvir edilmiştir.



Katalog No:38

Eser Adı: Fetihpur Sikri Ulucami

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

Resmin Tarihi: 1880

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 36 cm x 45 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Hulton Sanat Koleksiyonu

Tanım: Eserde sanatçı günlük hayattan bir sahneyi ele almıştır. Zeminin parlaklığı son derece dikkat çekmektedir. Merkezde yer alan üç erkek figür mihraba dönerek ellerini açmış, dua etmektedir. Mekânın kutsallığı figürler aracılığıyla vurgulanmıştır. Eserde caminin görkemliliğiyle paralel süsleme detaylarına oldukça detaylı şekilde yer verilmiştir.



Katalog No:39

Eser Adı: İki Fakir

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

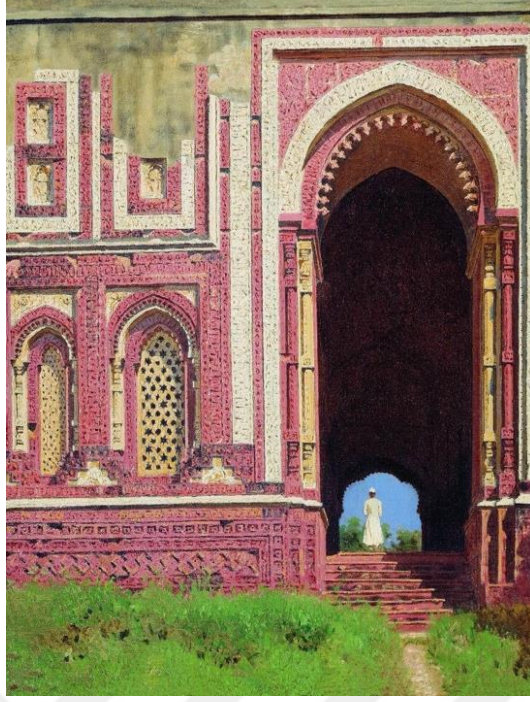
Resmin Tarihi: 1874-1876

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 24 cm x 18,5cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser dikey kompozisyonda tasvir edilmiştir. İki figür arasında diyalogu konu alan eserde arka plan oldukça sade tutulmuştur. Figürlerden biri yarı çıplak diğeri ise oldukça fazla aksesuar ile betimlenmiştir. İki figürün de ellerinde altın kaseler tuttuğu görülmektedir. bu kaplar yüksek olasılıkla dilenirken kullanılmaktadır.



Katalog No:40

Eser Adı: Kutub Minar Girişi, Eski Delhi

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

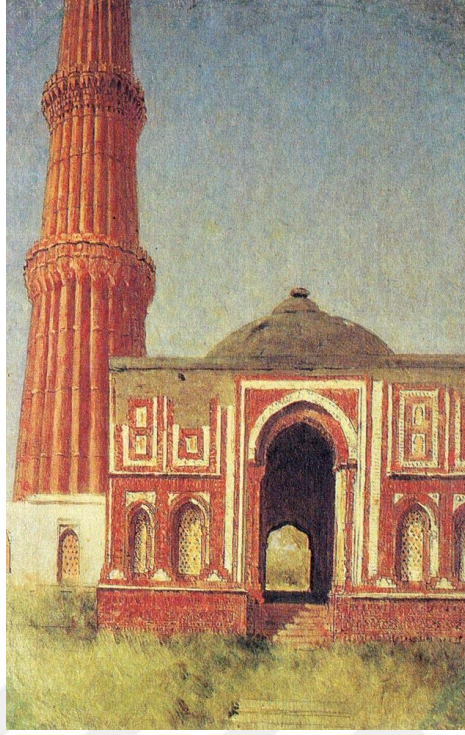
Resmin Tarihi: 1869-1870

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 41,5 cm x 26, 8 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eser merkezi dikey kompozisyondadır. Vereshchagin Hindistan'ın en değerli mimari yapılarından birini resmetmiştir. Eserde ilk bakışta canlı pembe ile yeşil rengin hâkimiyeti göze çarpmaktadır. Eserde yer alan figürün küçüklüğü, Kutub Minar'ın görkemini ve büyüklüğünü vurgular şekilde tasvir edilmiştir.



Katalog No:41

Eser Adı: Kutub Minar Minaresi ve Girişi, Eski Delhi

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

Resmin Tarihi: 1875

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 39x26,5 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Kiev Milli Resim Müzesi

Tanım: Eser dikey kompozisyonda tasvir edilmiştir. Sanatçının “Kutub-Minar Girişi, Eski Delhi” eseri ile aynı temaya sahiptir. Hindistan’ın mimari simgelerinden biri olan Kutub Minar yapısı tekrar ele alınmıştır. Bu eserin, diğer eserden farklı ise Kutub Minar’ın dilimli gövdesinin bir kısmının eserde görülebilmesidir. Ayrıca Kuvvet-ül İslam Camisi’nin girişi de geniş bir açı ile ele alınmış ve herhangi bir figüre yer verilmemiştir.



Katalog No:42

Eser Adı: Müslüman Hizmetli

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

Resmin Tarihi: 1882

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 36 cm x 28 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tretyakov Galerisi

Tanım: Eserde yer alan figürün yüz hatları oldukça detaylı şekilde tasvir edilmiştir. Portre çalışmasının arka planı sade ve açık renkli tutularak, figürün koyu renkli teni ile tezat bir görüntü oluşturmuştur. Figürün cilt tonu ile kıyafetinin turuncu rengi, başlığının beyaz rengi ahenk içerisinde.



Katalog No:43

Eser Adı: Orenburg Cezaevinde Bir Tatar

Sanatçının Adı: Vasily Vereshchagin

Resmin Tarihi: 1868

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 17 cm x 16 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Tataristan Cumhuriyeti Güzel Sanatlar Müzesi

Tanım: Eserde, bir erkek figür tasvir edilmiştir. Figürün giysisi ile arka plan tonlarının birbirine yakınlığı renk bütünlüğü sağlamaktadır. Figürün sakalları ve takkesinin kahverengi tonları eserin geri kalanı ile özellikle üzerinde yer alan beyaz gömlek ile zıtlık oluşturmaktadır.



Katalog No:44

Eser Adı: Semerkant Pazarı

Sanatçının Adı: Alexei Vladimirovich Issupoff

Resmin Tarihi: 1889-1957

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 65 cm x 80 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Sphinx Sanat Galerisi

Tanım: Eser yatay şekilde konumlandırılmıştır. Resimde biri at olmak üzere dört figür yer almaktadır. Başında beyaz sarık bulunan iki figür satıcı olarak, diğer figür ise atından ve geleneksel kıyafetlerinden anlaşıldığı üzere varlıklı bir kimsedir. Tüccarın tezgahına bakıldığında çok sayıda Buhara halısı ve renkli şapkalarla dolu olduğu görülmektedir. Eserde ağırlıklı olarak sarı, kırmızı ve kahverengi renkler kullanılmıştır. Renk paleti, Semerkant'ın parlak ışığını ve sıcaklığını çağrıştırmaktadır.



Katalog No: 45

Eser Adı: Camiden Önce

Sanatçının Adı: Nikolai Grigorievich Kotov

Resmin Tarihi: 1889- 1968

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 27,5 cm x 37.5 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Sphinx Sanat Galerisi

Tanım: Eser yatay kompozisyona sahiptir. Caminin önünde, çok sayıda dış bina ve yükselen merkezi mavi kiremitli bir kubbe ile geniş bir cami kompleksi tasvir edilmektedir. Binaların üzerine saçılan alçak, yumuşak ışık ve bulutlardaki renk dikkat çekmektedir. Figürler çeşitli parlak giysiler giymiş olarak görülmektedir. Kotov, mimaride bulunan parlak renkleri tamamlamak için giysilere ara sıra sarı ve mavi boya çizgileri



Katalog No:46

Eser Adı: Şirdar Medresesi, Semerkant

Sanatçının Adı: Mikhail Nicolaevich Belaevsky

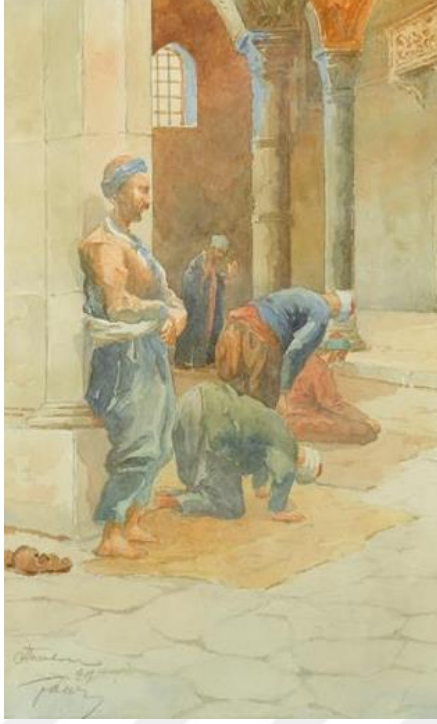
Resmin Tarihi: 1895

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 33.5 cm x 42 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Sphinx Sanat Galerisi

Tanım: Eser yatay şekilde konumlandırılmıştır. Resimde, mavi gökyüzü, beyazımsı kum zemin kullanımı Şirdar Medresesi'ni ön plana çıkartmaktadır. Resmin sol ve sağ kısımlarında pek çok figürün yer aldığı görülmektedir. Tasvir edilen tarihte bu konumda pazar kurulması, tasvirde görülen figür kalabalığının da pazarda alışveriş yapan insanlar olduğunu düşündürmektedir. Meydanda yer alan üç medreseden biri olan Şirdar Medresesi'nin tasvir edildiği resimde, Şirdar Medresesi'nin ana portalının yanlarına yerleştirilmiş olan kaburga kubbeli minareler görülmektedir. Portal kemerinde ise, güneş tasviri yanı sıra ceylanlar ve bu ceylanlara atlar şeklinde betimlenen kaplan tasvirlerini içermektedir.



Katalog No:47

Eser Adı: Cami İçi

Sanatçının Adı: J.Pavlikevitch

Resmin Tarihi: 1919

Malzeme ve Teknik: Suluboya

Ölçüleri: 43.5 cmx 27 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Özel Koleksiyon (Sphinx Sanat Galerisi tarafından 2017 yılında satılmıştır.)

Tanım: Eser dikey kompozisyonda tasvir edilmiştir. Caminin iç mekanının tasvir edildiği eserde, solda yer alan duvara yaslı figür dikkat çekmektedir. Figür çıplak ayaklı, ellerini birleştirmiş, gözleri kapalı ve düşünceli halde betimlenmiştir. Yan tarafında yer alan üç figür ise namaz kılmaktadır. Bunun yanı sıra ayakta minber kısmında ise imam tasviri yer almaktadır.



Katalog No:48

Eser Adı: II.Beyazıd Camii Önünde İnsanlar

Sanatçının Adı: J.Pavlikevitch

Resmin Tarihi: -

Malzeme ve Teknik: Suluboya

Ölçüleri: 43.2 cmx 29.2 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Özel Koleksiyon

Tanım: Eser dikey kompozisyonda tasvir edilmiştir. Eserin merkezinde birbirine dönük ve konuşur şekilde duran iki figür yer almaktadır. Sol tarafta bulunan bir elinde baston ve diğer elinde tesbih ve onun sağında beyaz üzerine kırmızı, yeşil ve mavi renklerde desenler olan örtü takan bir figür yer almaktadır. Resmin arka planında ise, cami avlusunda hareketlilik görülmektedir. Sağ arka tarafta üç figür secde etmekte, sol tarafta merkezdeki iki figürün arkasında ise düşünceli şekilde yerde oturan yaşlı bir figür yer almaktadır. Resmin sol tarafında sanatçının “İstanbul / J Pavlikevitch” şeklinde imzası, resmin sağ tarafında ise Fransızca olarak resmin adını yazdığı görülmektedir.



Katalog No:49

Eser Adı: İstanbul Sokak Kahvesi

Sanatçının Adı: J.Pavlikevitch

Resmin Tarihi: -

Malzeme ve Teknik: Suluboya üzeri kalem

Ölçüleri: 30 cm x 20 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Özel Koleksiyon

Tanım: Eser dikey kompozisyonda tasvir edilmiştir. Resim, İstanbul'da kahvehane ve sosyal yaşama dair kültürü aktarmaktadır. Şemsiyelerin ve ağaçların altında çok sayıda figür oturmakta, bir şeyler içmekte ve konuşmaktadır. Resmin merkezinde, fes giyen ve elinde bir tepsi tutan garson görülmektedir.



Katalog No:50

Eser Adı: Pazar Yeri

Sanatçının Adı: J.Pavlikevitch

Resmin Tarihi: 1914

Malzeme ve Teknik: Suluboya üzeri kalem

Ölçüleri: 43.5 cm x 27 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Özel Koleksiyon

Tanım: Eser dikey kompozisyonda tasvir edilmiştir. Eserde sohbet eden üç figür merkezdedir. Arka planda ise halıların ve kilimlerin asılı olduğu bir pazar alanı tasvir edilmektedir. Merkezde oturan iki figür ve ayakta olan figürün yanında iki adet sütun yer almaktadır. Oturan figürlerin ellerinde ve önlerinde yer alan kâğıt tasvirleri ikisinin arasında bir iş antlaşması yaptığını ve ayakta figürün ise bu ikiliyi izlediği görülmektedir.



Katalog No: 51

Eser Adı: El- Kachachine Pazarı

Sanatçının Adı: Alexandre Roubtsov

Resmin Tarihi: 1915

Malzeme ve Teknik: Kâğıt Üzeri Boyama

Ölçüleri: 114 cm x 158 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Paris Sonbahar Salonu

Tanım: Yatay olarak konumlandırılan resimde sanatçı, El- Kachachine (Soğukçılar Çarşısı) tasvirinde, çarşının mimarisi ile genel anlamda yansıtılan oryantalist unsurlar beyaz örtüleri ile zıt ten renkleri ile tasvir edilen kadınlar ile iyice pekiştirilmiştir. Figürlerin resmin sağ ve soluna sıralı oturur şekilde yerleştirildiği resimde, merkezde dik duran ve izleyiciyi resimde tutan figür dikkat çekmektedir.



Katalog No:52

Eser Adı: Semerkant Pazar Günü

Sanatçının Adı: Franz Roubaud

Resmin Tarihi: 1885

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 85 cm x 150 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Sotheby's Lot 38 Koleksiyonu

Tanım: Eser yatay şekilde konumlandırılmıştır. Resimde Semerkant pazarı tasvir edilmiştir. Turkuaz medrese resmin arka planında kalırken, at üstünde, ayakta çok sayıda figür bunun yanı sıra resmin ön kısmında kilimlerin üzerinde oturan Pazar satıcıları tasvir edilmiştir.



Katalog No:53

Eser Adı: Fars Prensesi

Sanatçının Adı: Ilya Repin

Resmin Tarihi: 1876

Malzeme ve Teknik: Porselen Üzeri Boyama

Ölçüleri: 41 cm (çap)

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Nizhnii Tagil Devlet Müzesi

Tanım: Porselen üzerine yapılan resimde, Repin kırmızı arka plan üzerine başlığundan anlaşıldığı üzere üst sınıf bir kadın tasvir etmiştir. Profilden çizilen figürün koyu renkli saç ve kaşları ile teni zıtlık içerisindedir.



Katalog No:54

Eser Adı: Siyahi Kadının Portresi

Sanatçının Adı: Ilya Repin

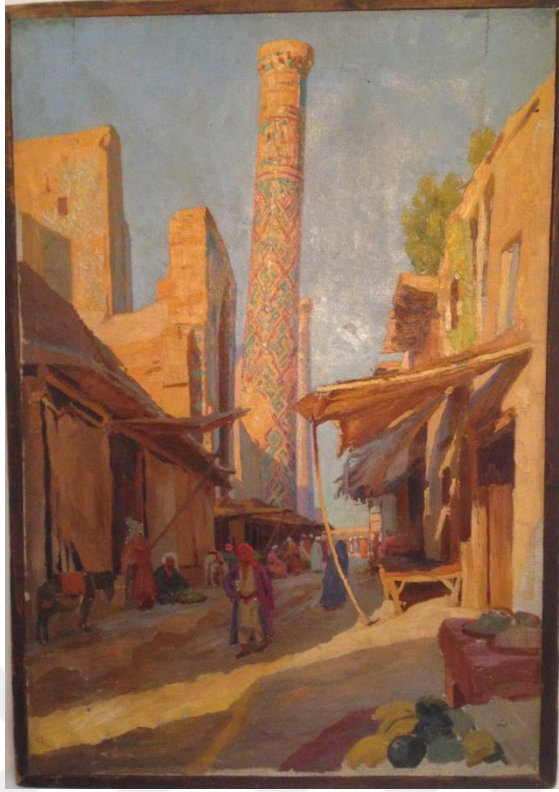
Resmin Tarihi: 1875-76

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 115 cm x 93 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Rus Devlet Müzesi

Tanım: Dikey kompozisyon ile ele alınan resmin arka planı koyu renklidir. Merkezde yere bağdaş kurarak oturan koyu tenli bir kadın figürü yer almaktadır. Figürün kıyafeti, aksesuarlarının yanı sıra resmin arka planında ve zemininde kullanılan halı tasvirleri ayrıca figürün yanında bulunan nargile dikkat çekmektedir.



Katalog No: 55

Eser Adı: Semerkant

Sanatçının Adı: Ivan Kazakov

Resmin Tarihi: 1899

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzeri Yağlı Boya

Ölçüleri: 66.5 cm x 89.5 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Rusya Devlet Müzesi

Tanım: Dikey olarak konumlandırılmış eserin arka planında medrese profilden tasvir edilmiş özellikle minare kısmı dikkat çekmektedir. Gündelik hayatın yansıtıldığı eserde, oturan satıcılar ve dolaşan figürler tasvir edilmiştir. Resmin ön kısmında tezgâh üzerinde meyveler görülmektedir.



Katalog No: 56

Eser Adı: Odalık

Sanatçının Adı: Vasily Polenov

Resmin Tarihi: 1875

Malzeme ve Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri: 100 cm x 65 cm

Koleksiyon / Müze / Kütüphane: Belarus Cumhuriyeti Ulusal Sanat Müzesi

Tanım: Dikey kompozisyonda yapılan resmin merkezinde yer alan figür doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Elinde tuttuğu nargile ve üstünde uzandığı kilim desenleri ile oryantalist etki yakalanmıştır

5. DEĞERLENDİRME

Oryantalizm daha önce de belirtildiği üzere iki kavram üzerinden şekillenmektedir. Bunlardan biri Doğu, diğeri Batı olarak görülmektedir. Bu iki kavramın birbirleriyle ilişkisi varlıklarını belirler; öncelikle birbirlerini tanımlayan iki kavram sonra birbirleriyle çelişki içerisine girer ne var ki biri olmadan diğersinin anlamı eksik kalmaktadır (Pruett,1989, 73). İslam konusunda ise, oryantalizm anlayışında ve eserlerde dahi yansıtılan Doğu'nun içe dönük kültürü ve inanç sistemi Batı'ya daima farklı gelmekte bu farklılık durumu ise onları karşı karşıya getirmektedir. Avrupa'nın İslam'ın gelenekleri ile ilgilenmeye başlaması ve Müslüman Doğu dünyasının Hristiyan Batı dünyasıyla çatışması ile Hristiyan dünyasında İslamiyet tedirginlik yaratan bir faktör olarak görülmektedir (Zakzuk, 1993, 9-11). Yıldırım, oryantalizmin İslam karşısında iki amacı olduğunu belirtir ve bunlardan ilkinin İslam'a efsane ve hurafelerden oluşan bir tutumla bakıldığını, ikinci olarak ise İslam dinine karşı sübjektif bir tutumla bakıldığını söylemektedir (Yıldırım, 2003, 23-24). Genel olarak araştırmacılar tarafından da kabul edilen şekli ile oryantalist düşünce ve sanatta görülen “Doğu” aslında İslam inancı ve kültürü olup, oryantalist resimler de bu şekilde gelişim göstermiştir. İslam imgesi ise oryantalist temalardan farklı değildir. Bahsedilen İslam imgesi somut şekilde İslam kültürüne ait mekân ve mimari yapılar, kıyafet detayları, figürlere ait detaylar olarak görülürken bunun yanı sıra oryantalist düşüncenin İslam'a karşı sahip olduğu bazı kalıplaşmış düşünceler de resimlerde İslam imgesi olarak görülmektedir. Bunlar ise karşımıza daha çok Batı kültürünün İslam ve Doğu kültürüne yüklemiş olduğu barbar, cinselliğe düşkün ve tembel olmaları yönündeki imgelerle karşımıza çıkmaktadır. Çalışmada konu alınan ise İslam kültürüne ait bu imgelerin St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi'nin sanatçılarının oryantalist eserlerine nasıl yansdığıdır.

Çalışmada St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi'nin sanatçılarının oryantalist resimlerinden 56 tanesi incelenmiş eserlerin tanımlamaları katalog bölümünde yapılmıştır. Çalışmanın bu aşamasına kadar elde edilen bilgiler ile St.Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi sanatçılarına dair kısa bilgiler ve resimlerinde yer alan İslam imgeleri, sanatçılar ve eserlerinin Avrupa oryantalist resimleri ile kıyaslanmasıyla değerlendirilecektir. Değerlendirmeler, sanatçıların St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun oldukları döneme göre sıralanarak ele alınmıştır.

İvan Ayvazovski (1817-1900), Rus donanmasının baş ressamı olarak bilinmektedir. Kendisi öte yandan St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra kurumun profesörü olmuş bir sanatçı olarak bilinmektedir. Ayvazovski'nin oryantalist resimleri ele alındığında sanatını kullanma şeklinin aydınlatılması, dönemin ve oryantalist akımın sanat anlayışını kavramak konusundan da yardımcı olacaktır. Ayvazovski'nin çalışmalarında kesişen kimliklerinin (kendisinin Ermeni asıllı bir Rus olmasından dolayı) incelenmesi çok uluslu bir karaktere sahip ressam ve vatandaş olarak coğrafi sınırların ötesinde daha geniş bir bağlamda görülmektedir (Coşkun, 2022,85). Ayvazovski'nin oryantalist resimlerinde İslam imgesi daha çok figürler ve kıyafetler üzerinden aktarılmaktadır. “İstanbul Kumkapı’da Tekne Gezisi” (Kat. No. 1) resminde geleneksel bir ev ve cami silüetinin yanı sıra figürlerin üzerinde tasvir edilen kıyafetler İslam imgesini yansıtmaktadır. Aynı şekilde ressamın “Kahire Hayatından Sahneler” (Kat.No. 2) ve “Ortaköy’de Kahvehane” (Kat. No.3) eserlerinde arka planda yine İslam imgesini eserlere taşımak için sık sık tercih edilen cami tasvirleri yer almaktadır. Kahire Hayatından Sahneler ve Ortaköy’de Kahvehane eserlerinin her ikisi de aynı şekilde oryantalist resimlerde konu edilen eğlence ve kahvehane temalarını taşımaktadır. Ressamın gündelik hayattan sahneleri yansıttığı eserlerde, genel olarak Doğu (İslam) kültürü ile özdeş hale gelen nargile, saz ve sözlü eğlenceler yer alırken figürler geleneksel kıyafetler ile tasvir edilmiştir.

Konstantin Egorovich Makovsky (1839-1915) sanatçı ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babasının ressam ve koleksiyoncu Yegor Ivanovich Makovsky olduğu bilinmektedir. 1858 yılında Konstantin, St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir. Makovsky, 1870'lerin ortalarında Mısır ve Sırbistan'a seyahat ettikten sonra resim üslubunda değişimlerin meydana geldiği görülmektedir. Önceki resimlerinde sosyal ve psikolojik sorunları konu alan sanatçı seyahatinden sonra eserlerinde renk ve şekiller üzerinde durmuştur. İstanbul’a yapmış olduğu gezisinin sonucunda, İstanbul manzarasından etkilenen sanatçı “Boğaz’da Tekne Yükleme” (Kat. No: 4) adlı eserinde arka planda Ayasofya’ya yer verirken hem İslam imgesini bir mekân üzerinden yansıtmış hem de resmin belge niteliği taşımasına dair görevini gerçekleştirmiştir. Resmin ana temasında gündelik hayata ilişkin sakin ve olağan bir anı tasvir etmiştir. Makovsky’nin bu çalışması bilindik bir oryantalist sanatçı olan Theodore Gudin’in “Haliç” eserini akla getirmektedir (Görsel 22). Gudin’in eserinde de İstanbul tasviri ve oryantalizm imgesi Ayasofya üzerinden kendini göstermektedir. Kahire’de

Kahvehane (Kat.No. 5) adlı eserinde ise Makovsky, İslam imgesini figürlerin kıyafetleri, mekân seçimi üzerinden anlattığı kadar İslam imgesine dair kalıplaşmış bazı düşünceleri de resminde yansıtmaktadır. Resmin merkezine aldığı küçük oğlan çocuğunu elinde bir müzik aleti ile tasvir etmesi ve çevresinde yer alan kişilerin dikkatli şekilde çocuğu ve arka planda kalan kadın çalgıcıyı izlediği eserde, Avrupa'nın İslam'a karşı sıklıkla sahip olduğu sapkın ve eğlence düşkünü oldukları yönündeki tutumu pekiştirmektedir.

St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi ve hatta Rus oryantalist sanatı için en önemli ve tanınan isimlerden biri ise Vasily Vereshchagin olmuştur. 1842 yılında Rusya'da asil bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Ailesi tarafından küçük yaşlarından itibaren asker olması yönünde yetiştirilen sanatçı gönderildiği okulda aldığı eğitimle farklı diller öğrenmiş ve farklı ülkelere gitmiştir. Gittiği ülkelerde Rusya'daki yaşama koşulları ile Batı ülkelerinde yaşantıyı karşılaştırmış ve aradaki farkı görme imkanına erişmiştir. Küçük yaşlarından itibaren resim yapmaya düşkün olduğu bilinen sanatçının askeri eğitiminin yanında resim dersleri aldığı bilinmektedir. Aldığı eğitim sonucunda da askeri eğitimini tamamladıktan sonra asker olarak hayatına devam etmek yerine, ailesinin itirazlarına karşı çıkarak ressam olma isteğinin arkasında durmuş 1860 yılında St. Petersburg Akademisi'ne girmiştir. Akademi yıllarında ağırlıklı olarak klasisizm etkisinde eserler ortaya çıkaran diğer sanatçıların ve gelenekselliğin ön planda olduğu sanat anlayışı, Vereschagin'in yaratım sürecini olumsuz etkilediği sebebiyle 1863 yılında akademiden ayrılmıştır. Akademiden ayrılmasından sonra, hayatı ve doğayı gözlemlemek ve gözlemlerini resimlerine aktarma arzusuyla Kafkasya'ya doğru seyahatine başlamıştır. Doğaya düşkünlüğü olduğu bilinen sanatçı bir yıl kadar kaldığı Tiflis'te yoğunlukla peyzaj temalı eserler ortaya çıkarmıştır (Chisholm, 1911,1021).

1864 yılında Vereshchagin, St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı sanatçıların çoğunlukla yaptığı gibi Paris'e seyahat etmiş ve dönemin en önemli oryantalist sanatçılarından biri olan Jean Leon Gerome ile tanışıp kendisi ile çalışma imkânı yakalamıştır. Jean Leon Gerome, Türkiye ve Mısır başta olmak üzere çoğu Doğu ülkesine seyahat etmiştir. Gerome'dan ders alan Vereschagin'in ve yine Gerome'dan ders alan Osman Hamdi Bey'in eserlerine bakıldığında, iki sanatçının da eserlerinde Gerome etkisi açıkça görülmektedir (Bulgakov, 1905, 28).

Vereschagin, Paris'te Gerome ile çalıştıktan sonra, 1865 yılında Doğu insanını keşfetmeye ve anlamaya yönelik isteğiyle tekrar Kafkasya'yı ziyaret etmiştir.

Kafkasya’da çalışmalarını yaptıktan sonra tekrar Paris’e dönerek Avrupalılara tanımadıkları bir kültür olan Kafkasya’yı resimleriyle bölgenin tüm egzotikliğini ve kültürünü yansıtmıştır. 1866 yılında ise Paris Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitimini tamamlayarak Rusya’ya dönmüştür (Solodovnikov & Lebedev, 1987, 13-14).

Vereschagin, Rusya’ya döndüğünde aldığı askeri eğitim ve dönemin koşullarının da etkisiyle savaş temalı eserler üretmiştir. 1867 yılında Rus General Kaufmann’dan davet alarak Türkistan seferine araştırmacı olarak katılmış ve savaş konulu eserler üretmesi yönünde pek çok izlenim edinmiştir. Türkistan’dan çok etkilenen sanatçı “Doğu’da çalışmayı tercih ettim çünkü orada Batı’da olduğumdan özgürdüm. Paris’te bir apartman dairesinde olmak yerine Kırgız Çadırı’nda bulunmayı tercih ederim.” Diyerek sözleri ile açıklamıştır (Kuteinikova, 2010, 73). İzlenimlerinin sonucu olarak “Türkistan Serisi”ni resmetmiş bu serisi, 1873 Londra’da, 1874 St.Petersburg’da sergilenmiştir, St. Petersburg sergisinin haftanın bazı günleri ücretsiz olmasını sağlayan sanatçı toplumun genelinin Doğu kültürünü tanımasını amaçlamıştır. İzlenimlerini sadece resimlerle sınırlı tutmayan sanatçı, 1877 yılında “Vospominaniye o Russo-Turetsko Voine 1877 goda” isimli bir yazıyla savaşa dair gözlem ve anılarını okuyucu ile de paylaşmıştır. Edebi anlamda 1883 yılında çıkarmış olduğu “Ocherki, Nabroski, Vospominaniya” isimli bir eseri daha bulunmaktadır (Munimova, 2016, 89). Türkistan’da bulunduğu zaman aralığı içerisinde yerli halkı da tanıma fırsatı yakalayan Vereschagin, bölge halkını barbarlar olarak değil kendilerini korumaya çalışan bir halk olarak görmüş ve eserlerinde göstermiş, sanatçı sanatın gücünün yardımıyla savaşları, taraflar olarak değil bir bütün olarak eleştirmiştir (Figes, 2017, 375).

Vereschagin’in önceden bahsedildiği üzere 1873 yılında gerçekleştirdiği Londra sergisinden sonra, İngiliz basını kendisini “Rusya’nın Gerome’u” olarak ilan etmiştir (Stasov, 1952, 221) . Vereschagin’in kazandığı bu ün kendisinin eleştirilerin oklarına hedef olmasına da sebep olmuştur. Eleştirilerin ise iki perspektifi olduğu görülmektedir. Sanatçı bir yandan Doğu kültürünü tanıttığı için, hayatın ve savaşların acımasızlığını ve kötülüğünü yansıttığı için olumlu eleştiriler almış diğer yandan ise resimlerinde ele almış olduğu konularla milliyetçi Rus ordusu ve halkını rahatsız etmiş ve eserlerinin gerçeği yansıtmadığı yönünde eleştirilmiştir. 1877 yılında Osmanlı- Rusya savaşının başlamasıyla sanatçı savaşa katılma arzusunu bastıramamış ve bu savaşta ağır yaralanmış aynı zamanda erkek kardeşini de kaybetmiştir. Katıldığı savaşa dair gözlemlerini önceden de yaptığı tuvaline aktaran sanatçı 1883 yılında Suriye ve Filistin’

gitmiş ve burada gördüklerini de Doğu ruhunu en iyi şekilde yansıtarak eserlerine aktarmıştır (Solodovnikov&Lebedev, 1987, 14-15).

Vereschagin 1903 yılında Rusya-Japonya Savaşı başladığında her zaman yapmış olduğu şekilde savaşın gerçeklerini toplumlara göstermek amacıyla savaşa katılmış, 31 Mart 1904 yılında bulunduğu geminin mayına çarpmasıyla hayatını kaybetmiştir. Yaşadığı hayat boyunca savaşlara karşı duran ve savaş zihniyetini eleştiren kişiliğinden ödün vermeyen sanatçının ölümü savaş sonucunda olmuştur (Stasovi 1952, 231).

Vereschagin'in eserleri değerlendirildiğinde "Gezginler Grubu" ile benzer anlayışlara sahip olduğu anlaşılmaktadır. Sözü geçen sanatçılar halka inen gerçek sanat anlayışını savunmaktadır (Alenov, 2000, 212). Vereschagin'in eserlerine bakıldığında, gerçek savaş meydanlarında ve gerçek hayatın içinde üretmiş olduğu eserler gerçeklikleri bakımından neredeyse belgesel niteliği taşıyan eserlerdir. Eserlerine konu bakımından değinildiğinde, önceden bahsedildiği üzere sanatçı milli duygularını değil gözlemlerini ve halkların sorunlarını dünyaya gösteren eleştirel bir anlayışla ele almış aynı zamanda Gerome'dan aldığı eğitim sayesinde Doğu'nun maddi ve manevi değerlerini Batı gözü ile sorgulamayı öğrenmiştir. Savaş, askerlik, yoksulluk, kahramanlık, peyzaj ve mimari sanatçının eserlerinde en çok ele aldığı konular olmakla birlikte seyahat ettiği yerlerde halkın günlük yaşamı ve geleneklerini de ele almıştır (Solodovnikov&Lebedev, 1987, 32). Özellikle Orta Asya'da kaldığı yıllarda oraya dair simgesel ve önemli mimari yapıları ele almış, 1877-1878 yılında yaşanan savaşa katılmasıyla savaşı eleştiren eserler ortaya çıkarmış, Hindistan'da olduğu 1874-1882 yıllarında ise sınıfsal ayrımı eserlerinde yansıtmıştır. Orta Asya ziyaretlerinden sonra Semerkant'ta Dilenciler (Kat. No: 23), Çocuk Kölenin Satışı (Kat No:9), Ganimetlerin Takdimi (Kat. No: 13) isimli eserleriyle sanatçı, bu eserlerin konularıyla oryantalist anlayışta görülen Doğu algısını resimlerle vermiştir. Konular her ne kadar gerçek olsa da ağırlıklı olarak bu tarz konuların tercih edilmesi ile Batı düşüncesinde Doğu'nun şiddet yanlısı, cinselliğe düşkün şekilde tasviri pekiştirilmiştir. Vereschagin bu tutumuyla hem Rusya'da hem de dünya genelinde sanatçıların büyük kısmından farklı bir konuma ulaşmıştır (Solodovnikov&Lebedev, 1987, 6-7). Harem Kapısında Harem Ağası (Kat. No. 14) resminde Vereschagin, oryantalist resimlerde sıklıkla tercih edilen harem temasını konu edinmiştir. Kapının önünde yer alan haremağasının ön planda olduğu eserde, sanatçı bu eserinde Avrupa oryantalist resminde görüldüğü gibi kadın ve çıplaklığın ön planda olduğu bir harem sahnesi vermemiş olsa da sarayın harem kısmına

herhangi bir erkeğin özellikle bir yabancının görmesinin mümkün olmadığı anlaşılmakta ve resmin gözleme dayalı olmadığı tamamen bir hayal ürünü olduğu anlaşılmaktadır. Kapının üzerinde yer alan yazı ile resmin konusu bir araya geldiğinde ise Doğu anlayışını İslam kültürünü hocası Gerome gibi birleştirmektedir. Başıbozuk (Kat. No. 31) adlı çalışmada konu edilen “Başıbozuklar” Osmanlı ordusunun Kazak, Tatar, Çerkez ve Türkmenlerden oluşan birliğinde yer alan askerlerin geneline verilen isimdir (Özcan, 1992,130). Resimde Vereschagin’in Orta Asya ziyaretinde gördüğü başıbozuk askerleri yansıttığı görülmektedir. Vereschagin’in “Fakirler” (Görsel No: 36) adlı eserinde figürleri ele alış şekliyle dikkatleri yoksulluğa çekmiş tipik bir Müslüman ve fakirlik paralelliği sunarak İslam imgesini yansıtmıştır. Taşkent’te Dilenci Dervişler Korosu (Kat. No. 25) adlı eserinde Taşkent sokaklarında sırası ile dizilmiş dervişler görülmektedir. Dervişlerin kıyafet detayları ve özellikle keşkül-ü fukara ile tasvir edilmeleri ise sıklıkla rastlanılan İslam imgesi kullanımındır. Keşkül-ü fukara, Bektaşî geleneğinde gurur ve kibri yenmek için dilenen dervişlerin el açarak yasak olduğu için taşıdıkları kap olarak bilinmektedir. Sanatçı resminde bu duruma gönderme yapmaktadır.

Registan Meydanı’nda yer alan Şirdar Medresesi’ni tasvir ettiği Kutlama ve Şirdar Medresesi resimlerinde (Kat. No: 19- 21) gerçekliğe dayalı tasvirler ortaya koymuştur. Gürcü sanatçı Gigo Gabashvilli’nin “Semerkant’ta Pazar” (Görsel 23) aslı resminde de Şirdar Medresesi tasvir edilmektedir. Ancak Gabashvilli ve Vereschagin’in eserleri arasında bir fark bulunmaktadır bu fark, Gabashvilli eserinde yapıyı merkeze konumlandırmamaktadır her ne kadar yapı gerçeğine yakın ve detaylı şekilde de tasvir etse de eserde ilk dikkati toplayan figürlerdir. Çok sayıda Doğulu figürün yer aldığı resimde kent meydanında kurulan Pazar ve ticari ilişkiler görülmektedir bu şekliyle eser gündelik hayatın yansıtıldığı bir eser olarak ön plana çıkmaktadır (Engin, 2019, 72). Vereschagin’in eserlerinde ise merkezde yapılar yer almaktadır. Bütün heybetiyle tasvir edilen yapılar resmin ana odak unsuru, mekanların yanında yer alan figürler ise oranla daha az dikkat çekici niteliktedir. Vereschagin yine mimari yapılarını resimlerinde konu ettiği şehirlerden biri gidip görme fırsatı bulduğu Hindistan olarak görülmektedir. Ancak Hindistan’da mimari yapıları dışardan realistik bir şekilde tasvir ettiği, Agra’da Tac Mahal, Büyük Hükümdar Şah Cihan’ın ve Evrengzib’in Taht Salonu gibi eserlerin yanı sıra iç mekanlarına yer verdiği eserler de bulunmaktadır. Bu iç mekân tasvirlerinden biri, Agra’da İnci Camii (Kat. No: 34) eserinde tıpkı hocası olan Jean Leon Gerome’un

Cami’de dua (Görsel: 30) eserinde yapmış olduğu gibi iç mekân detaylı şekilde işlenmiş ayrıca ibadet esnasında kişiler tasvir edilmiştir. Figürlerin dizilimi ve iç mekandaki detayların ince işçiliğinin yansıtılması Gerome’un resimlerine çok benzemekle birlikte Gerome’un eserinde dikkat çeken çıplak karakter gibi bir detay yer almamaktadır. Bu durum yine Vereschagin’in Doğu’ya karşı ötekileştirici tutuma uzak oluşunu hatırlatmaktadır. Aynı şekilde Vereschagin yine iç mekânı tasvir ettiği Fetihpur Sikri Ulucami (Kat. No: 38) eserinde yine hocası Gerome gibi yapının iç mekanını oldukça detaylı tasvir etmiş bu sefer eserinde bir ibadet sahnesi yer almamakla birlikte eserde üç Doğulu figür yer almaktadır. Kutub Minar Girişi Eski Delhi (Kat. No: 40) ve Timur Kapısı (Kat. No. 26) eserlerinde ise yine Gerome ve Gerome’un öğrencilerinden biri olan oryantalist sanatçı Osman Hamdi Bey’in tarzına yakınlık söz konusudur. Özellikle Timur Kapısı eserinde, kapının Timur Dönemi süslemelerinin dikkat çektiği kapı merkezde kenarında yer alan iki figür ise resme simetrik bir ahenk katmaktadır. Resim bu yönüyle Osman Hamdi Bey’in Cami Önünde (Görsel No:25) adlı eserine benzer özellikler taşımaktadır.

Vasily Vereschagin, görüldüğü üzere St.Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi ve hatta Rusya’da oryantalist sanatçılar adına resimlerinde İslam imgesine en çok rastlanan sanatçılardan biri olmuştur. İslam imgesini zaman zaman, İslam ve Doğu kültürü ile özdeşleşmiş olan kıyafetler, hayvanlar, mimari yapılar ile yansıtırken bazı eserlerinde ise İslam imgesini oryantalist düşüncenin ve hocası Gerome’un yaptığı gibi kalıplaşmış şekilde tasvir etmiştir. Avrupa’nun İslam’a yüklemiş olduğu barbarlığı ifade eder şekilde tasvir ettiği Ganimetlerin Takdimi (Kat. No. 13), Afgan (Kat. No. 6), Zaferin Ardından (Kat. No. 15), Yenilgiden Sonra (Kat. No. 28) gibi resimleri İslam imgesini bu norm üzerinden ifade ederken, Çocuk Kölenin Satışı (Kat. No. 9) resminde ise çıplak bir erkek çocuğunun satış anı tasvir edilmiştir. Bu resim oryantalist anlayışta sıklıkla karşılaşılan İslam kültürünün sapkın, erotizme ve çıplaklığa düşkün oluşunun somutlaştırılmış bir versiyonu gibidir. Savaşın İlahlaştırılması (Kat. No. 33) eseri sanatçının en tartışmalı eserlerinden biri olmuştur. Resim 1874 yılında St. Petersburg sergisinde tartışmalara sebebiyet vermiştir. Gerome’un 1861 tarihli “Kıyamet Günü” eserinde terazi üzerinde sağ kefedeki kafatasları piramit oluşturmakta üstünde Müslüman bir hükümdar oturmaktadır. Sol tarafta ise kurban kesme betimlenmiş, arka planda Tanrı’nın gözü bulunmaktadır. Resmin kompozisyonundan İslam’ın kurban kesmenin insanları öldürmek gibi bir günahı affettireceği yönünde bir oryantalist düşünce aktarılmıştır.

Benzer kompozisyonu Vereschagin ise tıpkı öğretmeni Gerome gibi “Savaşın İlahlaştırılması” adlı eserinde göstermektedir. Kafataslarının üst üste dizilerek piramit oluşturduğu resmin arka planında ise minareler görülmektedir. Bu noktada resimde İslam imgesinin minareler ile somutlaştırılıp yine İslam kültürünün barbar yönünün savaş ve şiddet ile bağdaştırıldığı görülmektedir.

Alexei Vladimirovich Issupoff (1889-1957), bir ikonostasis ustası ailesinin çocuğu olarak Vyatka'da doğmuştur. Yerel bir sanatçı olan Apollinary Mikhailovich Vasnetsov'un etkisiyle, sanatı daha bağımsız bir çizgiye yönelmeye başlamış ve çalışmaları ilk Vyatka sanat sergilerinde yer almaya başlamıştır. Bu ilk başarının bir sonucu olarak Issupoff, Moskova'ya eğitim almaya gitmeye karar vermiştir ancak yolculuğu finanse etmek için eskizlerini satmak zorunda kalmıştır. Issupoff, askerlik hizmetinin bir parçası olarak 1915'te Taşkent'e gönderildiğinde ilk kez Orta Asya'yı ziyaret etmiş iki yıl sonra sağlık sorunları nedeniyle terhis edilerek Moskova'ya dönmüştür, ancak mümkün olan en kısa sürede eşiyle birlikte Özbekistan'a geri dönmüştür (Brunson, 2016, 58). Issupoff'un “Semerkant Pazarı” adlı eserinde (Kat. No: 44) gündelik hayata dair bir konu ele alınmıştır. Zengin giyimli figürün üstündeki motifler ve aynı şekilde halılar İslam imgesini somut şekilde yansıtan detaylardır. Pazar sahneleri ve ticaret tasvirleri oryantalist resimlerde sık sık tercih edilen İslam kültürüne dair hem yaşayışı hem rutin hayatı yansıtan konulardır. Issupoff'un resminde görülen satış ve pazarlık anına benzeyen bir sahne Rudolp Swoboda tarafından “Halı Satıcısı” (Görsel: 26) eserinde de görülmektedir. Bu resimde de yanında hizmetlisi bulunan zengin bir figürün satıcı ile bir halı almak üzerine pazarlık içerisinde olduğu görülmektedir. Tıpkı Swoboda'un eserinde olduğu gibi Addison Thomas Millar'ın “Halı Seçimi” (Görsel: 27) eseri de Issupoff ile benzerlik taşımaktadır. Bu resimde de üç figür yer almakta zengin motiflerle süslü halılar üzerine bir pazarlık süregelmektedir.

Kotov (1889-1968) eserlerine seyahat ettiği ve gittiği yerlerde gördüklerini aktarmıştır (Sarabianov, 1977,151). Bu seyahatlerinden birinde “Camiden Önce” (Kat. No: 45) adlı eseri yapmıştır. Resimde çok sayıda bina ve yükselen merkezi mavi çinili kubbe ile geniş bir cami kompleksi tasvir edilmektedir. Caminin yapım tarzı hem Özbek mimarisinin hem de Timurlu mimarisinin çeşitli özelliklerini anımsatmaktadır. Sanatçının bu eserinde hangi camiye resmettiğine dair tam bir bilgi olmamakla birlikte kendisinin Kafkasya ve Kırgızistan'a seyahatlerinden ötürü, burada yer alan bir camiye resmettiği düşünülmektedir (Bolton,2009, 21) Resim yine Rus bir sanatçı olan Richard

Zommer'ın "Orta Asya'da Market" (Görsel: 29) adlı eseri ile yapının etrafında yer alan figürlerin duruşları, gündelik hayatın akışını yakalama şekilleriyle benzerlikler taşımaktadır.

Mikhail Nicolaevich Belaevsky (1869-1912) kendisinin İslam imgesini "Şirdar Medresesi" (Kat. No:46) adlı resminde Vereschagin gibi pek çok farklı oryantalist Avrupalı ve Rus sanatçının yaptığı gibi Semerkant Registan Meydanı'nda yer alan Şirdar Medresesi'ni tasvir ederek yansıttığı görülmektedir.

J.Pavlikevitch ise hakkında çok bilgi bulunmamasına rağmen kendisinin 1893-1936 yılları arasında aktif olduğu ve St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim aldığı bilinmektedir. Pavlikevitch'in eserlerinde İslam imgesi, genellikle konular ve figürlerin kıyafet detayları üzerinden verilmektedir. Namaz sahneleri, kahvehane ve sokak sahnelerine eserlerinde yer veren sanatçı mekanlarda olduğu kadar figürlerin kıyafet detaylarında sarık, kaftanlar yer almaktadır. Beyazid Camii Önünde İnsanlar (Kat. No: 48) ve İstanbul Sokak Kahvehanesi (Kat. No: 49) eserleri, Polonyalı oryantalist sanatçı Cyprian Lachniki'nin İstanbul'da Cami Önü (Görsel 2) resmi ile benzerlikler göstermektedir. Her iki sanatçının eserlerinde gözleme dayalı çalıştığı görülmektedir. İki sanatçı da gündelik hayatı ve Osmanlı sokaklarını, oldukça sakin ve karmaşadan uzak şekilde tasvir etmişlerdir (Bolton, 2009,144-145). Beyazid Camii Önünde İnsanlar (Kat. No: 48) eserinde cami ve namaz kılan figürler arka planda kalırken ön planda sohbet etmekte olan iki figür yer almaktadır.. Önde görülen figürlerin ise İslam imgesini, kıyafet ve aksesuar detayları ile yansıttığı görülmektedir. Cami İçi (Kat. No:47) adlı resimde ise bir ibadet sahnesi görülmektedir. Oryantalist resimde sıklıkla tercih edilen ibadet teması, St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi sanatçıları özelinde bakıldığında ise Vereschagin'in yanı sıra bu resimle Pavlikevitch'in de tercih ettiği bir tema olmuş, İslam imgesi namaz sahnesi aracılığı ile seyirciye aktarılmıştır.

Alexandre Roubtzoff (1884-1949), St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi'nin ödüllü sanatçısı olan Roubtzoff, hayatının çoğunu Tunus'ta geçirmiştir. El-Kachachine Pazarı (Kat. No. 51) adlı eserinde Roubtzoff, İslam imgesini izleyiciye önce sokağın mimari yapısı ile somutlaştırır. Sokağın detaylarında yer alan renk ve süslemeler İslam mimarisinde sıklıkla karşılaşılan renklerdir. Resimde İslam imgesini yansıtan diğer bir taraf figürler ve figürlerin kıyafet detaylarıdır. Çok sayıda örtülü kadın figürün yer aldığı eserde, figürler resmin her alanına dağılmış şekildedir. Tunus'ta yer alan pazarın tasvir

edildiği resimde sadece kadınların betimlendiği dikkat çekmektedir. Bu durum İslam kültüründe bazı ülkelerde çoğunlukla haremlik ve selamlık ayrımının olmasından ileri gelmektedir. Roubtsoff resminde haremlik ve selamlık ayrımını tipik oryantalist anlayışla yansıtmıştır.

Franz Roubaud (1856-1928), genellikle savaş konulu panoramik resimler yapan sanatçının, Semerkant Pazar Günü (Kat. No. 52) isimli eserinde, panoramik bir gündelik hayat tasviri görülmektedir. Bu resimde, St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi tarafından sıklıkla tercih edilen Semerkant Meydanı konu alınmış, İslam imgesi yine meydana yer alan medrese, Pazar sahnesine bağlı olarak gelişen ticaret akışı ve figürlerin kıyafet detayları üzerinden verilmiştir.

Ilya Repin (1844-1930), St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi için III. Aleksandr tarafından özellikle rektör olarak seçilen bir sanatçı olup sanatta milli bir resim ekolü oluşturulması için ilk adımı atan sanatçılardan biri olarak görülmektedir. Pek çok farklı konu ile ilgili eserleri bulunan Repin'in İslam imgesini yansıtan iki adet eseri bulunmaktadır. Fars Prensesi (Kat. No. 53) ve Siyahi Kadının Portresi (Kat. No. 54) adlı iki eserde de İslam imgesi kadın figürler üzerinden yansıtılmaktadır. Fars Prensesi adlı eserde profilden çizilen figürün üst sınıftan bir kadın olduğu düşünülmektedir. Aksesuarlarının detaylarında ve görüldüğü üzere kıyafet detayında Repin, İslam imgesini yansıtmaktadır. Eserde bununla birlikte tabağın beyaz kenar kısmını dolduran siyah ve bordo süslemenin İslam kültüründe de sıklıkla rastlanan bir süsleme çeşidi olduğu hatta üst kısımda yer alan yazının Arapça olduğu görülmektedir. Yazı İslam inancının kutsal kitabı olan Kur'an'dan alıntı yaparak "Allah'tan başka ilah yoktur ve Muhammed O'nun elçisidir." Demektedir (Torutina, 2023, 247). "Siyahi Kadının Portesi" adlı eserde ise, Repin eserin merkezine yerleştirdiği siyahi figürün kıyafetleri ve aksesuarları dahil resimde bulunan her ayrıntıyı oryantalist detaylarla süslemiştir. Bu eser Oryantalist resimlerde sıkça rastlanılan ve özellikle sarayda hizmet eden siyahi hizmetlilerin özellikle harem de yer aldığı bilinmektedir. Her ne kadar Repin'in bu eserinde böyle bir izlenim yer almasa da figürin tasvir edildiği mekân, halılar ve motifler İslam saraylarının haremde çalışan bu kişilere bir gönderme yapar niteliktedir. İslam imgesinin hem somut şekilde hem de bir düşünce olarak somutlaştırıldığı resimde, resmin merkezinde yer alan siyahi kadın gösterişli aksesuarları ve kıyafeti ile otururken, üstüne oturduğu halı ve kilim detaylarının İslam imgesini resimlere yansıtırken sıklıkla tercih edilen şekilde tasvir ettiği görülmektedir.

Bununla beraber kadının sol tarafında tasvir edilen nargile ise, Batı toplumunda İslam kültürü ve nargile, tütün türevlerini bağdaştırmasından ileri gelmektedir.

Ivan Kazakov (1873-1935) St. Petersburg Sanat Akademisi tarafından İtalya, Fransa ve Almanya'ya gönderilen sanatçı, Rusya'ya döndükten kısa bir süre sonra Semerkant'a gitmiştir. Semerkant ziyaretinde kaligrafi eğitimi almaya başlayan sanatçı, genel olarak bu eğitime yönelik çalışmalar yaparken zaman zaman Semerkant'a dair mimari yapıları resimlemiştir. Bu resimlerden biri Semerkant (Kat. No. 55) adlı eseri olarak görülmektedir. Kazakov'un gündelik hayata dair yaptığı bu tasvirde, sıradan bir an betimlense bile arka planda bulunan süslemeli büyük minare resimde asıl dikkati çeken kısım olarak görülmektedir. Kazakov bu detay ile İslam imgesini eserine entegre etmiştir.

Vasily Polenov (1844-1927) genellikle manzara çalışmaları ya da toplumun sorunlarına ışık tutan eserler yapmak isteyen sanatçının Odalık (Kat. No. 56) adlı eserinde bir kadın figürü yer almaktadır. Bu resim oryantalist resimlerde tercih edilen harem, hamam, odalık gibi kadınların ön planda olduğu temalardan biridir. Her ne kadar Avrupa oryantalist resminde görülen çıplaklık olmasa da odalık kavramı İslam saraylarına yönelik bir göndermedir. Figürün üstünde uzandığı ve arka planda da yer alan halı detayları oryantalist resimlerde İslam kültürüne ait tekstil kullanımının bir ürünü olarak görülmektedir. İslam imgesinin bu şekilde hem halılarla hem figürün aksesuarları ile kullanımının yanı sıra, kadının sol tarafında ve elinde tuttuğu nargile detayı tıpkı Repin'in Siyahi Kadının Portesi adlı eserinde olduğu gibi İslam kültürüne dair yapılan yakıştırmaları akla getirmektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan on iki St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi sanatçısının resimlerinde görülen önemli noktalardan biri İslam imgesinin ağırlıklı olarak mimari yapılar, figürlerin kıyafetleri ve aksesuarları üzerinden tasvir edilmesi olarak görülmektedir. Bu durumun sebeplerinden biri St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı olarak yetişen sanatçıların Rusya için sanatçı oldukları kadar asker şekilde yetiştirilmelerinden de ileri gelmektedir. Çünkü Rusya yöneticileri bu akademinin öğrencilerini Orya Asya, Kafkasya gibi bölgelere gönderdiklerinde yalnızca onların sanatsal yönlerini geliştirmelerini değil aynı zamanda kontrol altına alınan ya da alınmak istenen bölgelerin hem mimari dokusunu hem de kültürlerinin ve inanç sistemlerinin anlayışlarını öğrenmeye çalışmıştır. Akademi sanatçılarının resimlerinde

İslam imgesini bu şekilde tercih etmelerinin bir diğ er sebebi ise önceki bölümlerde anlatılan ‘‘Gezginler’’ akımının bir etkisi olduğu d    n lmektedir. Bu hareket sonucunda sanatçılar realizme daha çok bağlanmış, hayal gücünden uzaklaşarak gördüklerini resimlerine aktarmaya  alı mı lardır. Avrupa oryantalist resminde görülen İslam imgesinin ağırlıklı olarak İslam’a yüklenen birtakım d    ncelerle şekillendiği bilinmektedir. Kadının, çıplaklığın, şiddetin ön planda konu edildiği bu resimlerin benzerlerinin St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi sanatçılarının azınlığı tarafından konu edildiği görülmektedir. İslam imgesini bu tarz kalıpla mı  d    nce ve hayal gücüne bağlı olarak tasvir eden en tanınan sanatçı Vereschagin olup bölümün ilk kısımlarında bahsedildiği üzere bu tercihin kendisinin olduğu kadar yanında yetiştiği hocası Gerome’un da etkisi olduğu açıkça görülmektedir.



SONUÇ

Latince kökenli oryantalizm kelimesi her dilde kendine yer bulmuş dilimize ise “Doğu Bilimi” olarak eklenmiştir. Oryantalist ise kısaca oryantalizm alanında çalışan araştırmacı ve sanatçıları ifade etme amacı ile kullanılmış bir kelimedir. Oryantalizm, 14. Yüzyılın başlarında Viyana Kilise Konseyi’nin Doğu dillerini tanımak ve kültürlerini tanımak amacıyla kurdukları kürsülerle birlikte görünür hale bürünmüştür. 16. yüzyılda ise siyasi ve ekonomik faaliyetlerin ve ilişkilerin gelişmesi sonucunda doğu ülkelerine giden kişi sayısı artmış ve kişilerin doğuya yaptıkları ziyaretler sonucunda bu kültüre yönelik çalışmaların sayısı artmıştır. Çalışmaların somut boyutlar kazanması ilk etaplarda ağırlıklı olarak metin çevirileri, sözlükler, Doğu kültürüne ait bilgilerin yayın haline getirilmesi gibi adımları kapsamıştır. 18.yüzyıla gelindiğinde Doğu merakı akademik bir disiplin haline gelmeye başlamıştır. Doğu dilleri ve kültürlerini anlamak için kurulan araştırma merkezleri ve okullar özellikle Fransa ve İngiltere’de kendine yer bulmuştur. 19.yüzyıl ise bilimsel bir disiplin olan oryantalizm için daha çığır açıcı gelişmelerin kaydedildiği bir dönemdir. Bu dönemlerde yapılan çalışmalarda “Doğu” figürü yavaş yavaş Batı tarafından öteki olarak algılanmaya, kolonize edilmek istenen bölgelerin kurtarılması ve medeniyet götürülmesi gereken yerler olarak imgenlenmesine sebebiyet vermiştir. Oryantalist çalışmalar özellikle Fransa ve İngiltere arasında yaşanan çekişmelerin bir sonucu olarak da görülmüştür. 19.yüzyılın ikinci yarısında ise, dünya genelinde yaşanan sanayileşme süreci ve devrimlerin, sömürgecilik ve emperyalist tutumların üst düzeye gelmesiyle Batı toplumu Doğu’yu hem madden hem manen bir sömürge pazarı haline getirmiştir. Söz konusu Doğu’dan faydalanma hususunda özellikle kurulan sergiler görünür de zararsız olsa da aslında Doğu kültürünü ve toplumunu bir izleyici karşısında bakılacak bir nesne haline getirmiştir sergilere yönelik Hobshawm’ın “Batı’nın kendini alkışladığı yeni ve büyük ayinler” sözü durumu özetler niteliktedir. Aynı şekilde bir Fransız gazetesi olan Le Figaro sergiler hakkında yılında “Türklerden, Araplardan bir korkumuz kalmadığından Şark bizim için muhteşem gösterilerin sunulduğu bir tür hipodroma dönüşmüş bulunuyor... Şark’ı bir tiyatro sanıyoruz artık.” Diyerek Doğu kültürüne karşı ötekileştirici ve küçümseyici tavrını yansıtmış olsa da Doğu kültürüne karşı oryantalistlerin tutumu yalnızca bu şekilde ötekileştirici değildir bu tutumun karşıt hali de söz konusudur ve bu noktada Edward Said en ön plana çıkan oryantalistlerden biridir. Edward Said, oryantalizme karşı oldukça radikal bir bakış açısı ile ele aldığı

“Oryantalizm: Batı’nın Şark Anlayışları” adlı incelemesinde, Doğu’ya karşı bu küçümseyen, ayırtıran tutumu eleştirmiş bunun yalnızca Batı’nın Doğu’ya karşı üstünlük kurma ve Doğu toplumunun köleleştirilmesi için bir ideoloji olduğunu savunmuştur. Edward Said’in düşüncesine göre Doğu ve Batı ayrımı sabit bir gerçek değildir ve her çağda her toplum kendisinden farklı özellikler gösteren başka bir toplama küçümsemiş ve öteki olarak kabul etmiştir. Edward Said gibi düşünen araştırmacılar olduğu kadar kendisine karşı eleştirisel tutumları olan araştırmacılar da bulunmaktadır. Oryantalizm konusu, sosyolojik ve ideolojik açıdan tartışmalı bir konu olarak görülmektedir.

Oryantalizm, sanat açısından incelenirken ise Doğu ilgisinin temelini oryantalizmden çok daha eski dönemlere dayandığı görülmektedir. Özellikle Rönesans ve sonrası dönemlerde artan Doğulu figür ve obje kullanımları resimlerde dikkat çekmektedir ancak bu betimlerin tercih edilme sebebi bir egzotizm arayışından ileri gelmektedir. 19. Yüzyıla kadar devam eden Doğu’nun egzotizmin merkezi olarak düşünülmesi ve tasvir edilmesi süreci ise 19.yüzyıl sonlarında yaşanan ülkeler arası etkileşimler, seyahat etmenin daha erişilebilir hale gelmesi üzerine Doğu ilgisi artmış egzotizm ise yerini oryantalizme bırakmıştır. Oryantalist sanat anlayışından bahsederken genellikle sanat akımlarında görülen bir okul algısından söz etmek oldukça zor olmakla birlikte, Oryantalist resimlerde ortak olan noktanın üslup değil, işlenen temalar olduğu görülmektedir. Oryantalist eserler veren sanatçıların çoğu, Romantizm ve Neoklasik akımdan etkilenmiş olmakla birlikte, yalnızca oryantalizm alanında değil bahsedilen romantik ve neoklasik akıma ait eserler de ortaya koymuşlardır. Hatta bazı araştırmacılar Oryantalist resim türünü Romantizm akımının bir alt dalı olarak kabul etmektedir Her ne kadar ortak bir üslup görülmediği belirtilse de 19.yüzyılın ikinci yarısında yapılan resimlerin üslup açısından birbirine daha çok yaklaştığı dikkate değer bir durum olarak görülmektedir. Bu durumun sebeplerinin temelinde önceden bahsedildiği üzere sanatçıların hayal gücü ve ön yargılarından uzaklaşarak, realist akımın da etkisi ile objektif ve gözleme dayalı gerçekçi tasvirler yapmalarının ve Doğu ülkelerindeki ışığa bağlı olarak gelişen, güçlü ve parlak renk paletlerinin kullanılmaya başlanması etkili olduğu görülmektedir. 19.yüzyılın sonuna gelindiğinde ise, gelişen turizm şartları, fotoğrafçılığın gelişmesi ve yaşanan kültürel etkileşimler sonucu Doğu ülkelerinde Batılı hareketin oluşması ile doğal hayatın bozulması gibi sebeplerle, Doğu gizemini ve otantikliğini kaybetmiştir. Bu durum ve özellikle yaşanan savaşların da

etkisiyle oryantalist akıma yönelik tasvirlerin yapımı gittikçe azalmıştır. Araştırmacılar oryantalist eserlerin yorumlamasını yaparken, pek çok farklı üslup kullanıldığı belirtmektedir. Eserleri yapan sanatçıları ise temelde ikiye ayırarak bir kesimin realist bir şekilde eserlerini Doğu gözlemlerine dayandığını, diğer kesimin ise hayallerinde kurdukları sahneleri tasvir ettiklerini belirtmektedir. Eserlerde işlenen konular ise temel olarak iki ana başlık altında gruplandırılmıştır. Bu ana başlıklar; manzara ve şehir görünüşleri ve figürlü kompozisyonlar olarak adlandırılmakla birlikte içlerinde alt temalara ayrılmıştır.

İmparatorluk Rus oryantalist sanatçıların resimleri aracılığı ile oryantalizm ve İslam imgesi incelendiğinde, sanatçıların eserlerinin Rusya'nın Orta Asya'ya karşı sömürgeci tutumu ve Rusya'nın kendi "Doğu"sunun Asya olması sebebiyle oryantalist resim konularının genellikle Orta Asya üzerinde şekillendiği görülmektedir. Sanatçılar resimlerinde bazen zamanın eğilimleri ve sanatçıya bağlı olarak egzotikleştirilmiş figürler yer alırken genel anlamıyla İslam kültürünü anlamak da hedeflenmiştir. Ayrıca St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi sanatçıları, resimlerinde İslam'a ilişkin stereotipleri ya da emperyalist düşünceleri resmi bir propaganda aracı olarak kullanan imgeler de kullanmış olsa da dikkat çeken noktalardan biri oryantalist resim denince ağırlıklı olarak tercih edilen erotizm, kadın ve şiddet gibi Avrupalıların yaratmaya çalıştığı korunmaya açık ve barbar İslam/ Doğu algısını yansıtan konular yerine genellikle gündelik hayattan sahneleri ve İslam kültürüne ait mekanları resimlerinde tercih etmiştir. Bu durumun Rusya'nın coğrafi konumuna, politik ve siyasi duruşuna ve sanatçıların devlet tarafından resimlerini yaparken aynı zamanda toplumu ve kültürü belgelemelerini talep etmelerinden ileri gelmiştir. Tez kapsamında St. Peterburg Güzel Sanatlar Akademisi sanatçılarının oryantalist resimlerinden yalnızca İslam imgesi içeren eserleri incelenmiştir. Burada amaçlanan St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi sanatçılarının oryantalist eserleri ve bu eserler içerisinde İslam imgesi kullanımını anlamaktır.

KAYNAKÇA

- Abdülmelik, E. (2007). “Krizdeki Oryantalizm”. *Doğu-Batı*, 20.
- Adanır, E. & İleri, B. (2013). “Oryantalist Resimlerde Türk Hahları”, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, s.10, 71-80.
- Ahmed, L. (1982). “Western Ethnocentrism & Perceptions of the Harem.” *Feminist Studies*. 8 (3). 521- 534.
- Ali, I. (2015). “The Harem Fantasy in Nineteenth-Century Orientalist Paintings”. *Dialect Anthropol, Sayı:39*, 33-46.
- Amicis, E. (2010). *Edmondo de Amicis. Constantinople*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Anismov, E. (2012). *Rulers of Russia*. Russia: Golden Lion Press.
- Armağan, M. (1998). “Hayali Doğu’dan Hayali Batı’ya”. *Doğu-Batı:2*.
- Barthold, V. (2004). Rusya’da ve Avrupa’da Oryantalizm. İstanbul: Yöneliş Yayınları.
- Beeston, A.F. L. (2004). "Margoliouth, David Samuel (1858–1940)". Oxford Dictionary of National Biography (online ed.). Oxford University Press.
- Benjamin, R. (2003). *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa 1880- 1930*. Berkeley: University of California.
- Bellisari, A. (2017). “The Art Decolonization: The Battle for Algeria’s French Art”. *Journal of Contemporary History*, vol.52(3). 625,645.
- Bilir, T. (2019). “Oryantalist Tabloların Vazgeçilmez Dekoratif Unsuru Olarak Çiniler”. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Dergisi*, 92-104.
- Bolton, R. (2009). *Russian Orientalism: Central Asia and the Caucasus*. Sphinx Fine Art Yayınları.
- Borg, B. E. (2010). “Painted Funerary Portraits.” *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, 1(1).
- Boztemur, R. (2002). “Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm”, *Doğu-Batı: sayı.20*.
- Bulgakov, O. İ. (1905). *V. V. Vereshchagin i Ego Proizvedeniia*. St. Petersburg.
- Bulut, Y. (2002). “Oryantalizmin Tarihsel Gelişimi zerine Bazı Değerlendirmeler”, *Marife*, 3.

- Bulut, Y.(2006). *Oryantalizmin Kısa Tarihi*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus (2020). *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chisholm, H. (1911). "Vereshchagin, Vassili Vassilievich." *Encyclopedia Britannica* içinde. (11. bs., Cilt 27 , ss. 1021). New York: Cambridge University Press.
- Christopher, E. (2002). *This Meager Nature: Landscape and National Identity in Imperial Russia*. DeKalb: Northern Illinois University
- Coşkun, Z. (2019). "Oryantalizm, Edward Said ve Sanat Tarihinde Değişimler." *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi* , 3 (2) , 215-247
- Çelik, Z. (2005). *Şark'ın Sergilenişi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Çelik, Z. (2016). *Asar-ı Attika Osmanlı İmparatorluğu'nda Arkeoloji Siyaseti*. İstanbul: Koç Üniversitesi. Yayınları.
- Çırakman, A .(2002). "Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi". *Doğu-Batı Yayınları*,20.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Denny, W. (1993). "Ottoman Turkish Art and European Orientalist Painting". *Muarnas*, Sayı:10, 219-230.
- Dostoyevski, F. M. (2021). *Bir Yazarın Günlüğü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Engin, D. (2019). *Vasily Vereschagin'in Rus Resim Sanatındaki Yeri ve Eserlerinde İzlenen Oryantalist Etkiler (yüksek lisans tezi)*. T.C Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Ergül, S. (2022). Oryantalizm. *SDAM*, 5-36.
- Erol, H. (2020). "1798-1850 Arası Mısır'da Matbaa: Tarih Alanında Neşir ve Tercüme Faaliyetleri." *Türkiye Ortadoğu Çalışmaları Dergisi*, 7. 171-208
- Figes, O. (2018). *Nataşa'nın Dansı Rusya'nın Kültürel Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Freund, I.(1991). *Beşeri Bilim Teorileri*. Ankara:Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Germaner, S. (1997). "Osman Hamdi". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Germaner, S., İnankur, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları.

- Germaner, S., İnankur, Z. (2002). *Oryantalistlerin İstanbul'u*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gorinov, M. & Gorskiy, A. (1994). *İstoriya Rossii s Drevnosti do Naşih Dney*. Moskova
- Gorshenina, S. (2014). “Samarkand and its Cultural Heritage: Perceptions and Persistence of the Russian Colonial Construction of Monuments”. *Central Asian Survey* 22/2, 246-269.
- Goody, J. (2004). *Avrupa'da İslam Damgası*. İstanbul: Etkileşim Yayınları.
- Gököl, A.(2017). “1861 RUS TOPRAK REFORMU VE ETKİLERİ” . *Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* , 1 (1) , 1-12
- Hassan, Ü. (1977). *İbn Haldun'un Metodu ve Siyaset Teorisi*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- Hentch, T.(1996). *Hayali Doğu: Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hobsbawm, E. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- Hosking, G. (2015). *Rusya ve Ruslar – Erken Dönemden 21. Yüzyıla*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hodgson, M. (1997). *Dünya Tarihinde İslam*. İstanbul: Yöneliş Yayınları.
- Howard, J. (2006). *East European Art: 1650-1950*. New York: Oxford Üniversitesi Yayınları.
- İnankur, Z. (1997). “Gerome, Jean-Leon”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayınları.
- İnankur, Z. (1997). *XIX.Yüzyıl Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Kahraman,H,B.(2002). “İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm”. *Doğu- Batı*,20.
- Kalmar, I, D.(2004). “The Houkah in the Harem: On Smoking and Orientalist Art.” *Smoke: A Global History of Smoking*.
- Karababa, E.(2010). “Early Modern Ottoman Coffeehouse Culture and the Formation of the Consumer Subject.”, *Journal of Consumer Research*, 1-41.
- Khoury, N. (1992). “The Mihrab Image: Commemorative Themes in Medieval Islamic Architecture”, *Muqarnas*, Vol.9, ss.11-28.
- Kopf, D.(1980).” Hermeneutics versus History” *Journal of Asian Studies*, 39, 495-506.

- Kondakov, S.N. (2015). List of Russian Artist Fort he Anniversary of Imperial Academy of Arts.Book on Demand Yayıncılık.
- Kök, E. (2022). “Ressam Vasili Vasilyeviç Vereşçagin’in (1842-1904) Çizgileriyle Timurlu Anıtları: Asya Kültürel Mirasının Belgelenmesi “. *Art-Sanat Dergisi* , (18) , 263-294 .
- Krestovskiy, V. V. (1887) V Gostyah u Emira Buharskogo. S.Peterburg: İzdaniye
- Kurat, A. N. (1987). *Rusya Tarihi: Başlangıçtan 1917’ye Kadar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kulikova, A. M. (1986). *Vostokoveddenye v Rossiskiy zakonodatelnih aktah XVII – 1917vMoskova*
Kulikova, A.M.(1986). Stanovleniya Universitetskogo V ostokovedeniya v Peterburge/
- Kuteinikova, I. (2010). Hudojestvennaya İstoriya Russkovo Orientalizma. *The Tretyakov Galery Magazine*. 29 (4), 65-73.
- Lebedev A. K., (1972). *Vasilij Vasil’evich Vereshchagin: Zhizn i Tvorchestvo, 1842-1904*, Moskva: Iskusstvo.
- Lebedev, A.K., Solodovnikov A.V. (1987). *V.V. Vereshchagin*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR
- Lewis,B. (1996). *The Question of Orientalism*. New York Review of Books.
- Macfie, A.L (2002). *Orientalism*. Londra: Longman.
- Mackenzie, J. (1994). *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester University Press.
- Mitchell, T. (2001). *Mısır’ın Sömürgeleştirilmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Muminova, E. M. (2016). “Russko-Turetskaya voyna 1877-1878 godov v jivopisi i literaturnom tvorçestve Vasiliya Vasilyeviça Vereşçagina.” *Vestnik VGU, Seriya İstoriya. Politologiya. Sotsiologiya*, 3, 87-94
- Osbourne, R. (2012). *Classical Archaeology*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Ögel, Z. (2014). *Polonya Sanatında Oryantalizm*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Ömeroğlu, A. (2022). “19. Yüzyıl Fransız Oryantalist Resimlerinde Doğulu Kadınlar: Harem, Hamam ve Kamusal Alanda Kadın İmgeleri.” *Fenerbahçe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* , 2 (1) , 3-24
- Pehlivan, İ. (2016). Rusya ve Oryantalizm. *Asia Minor Studies*, 4, 79-93.

- Peltre, C. (1998). *Orientalism in Art* (J. Goodman, Çev.). New York: Abbeville Press.
- Pruett, G.(1989). *Oryantalistler ve İslamıyatçılar: Oryantalist İdeolojinin Eleştirisi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Riasanovsky, N. (1992). *The Image of Peter the Great in Russian History and Thought*. New York: Oxford University Press.
- Rice, T.T. (1949). *Russian Art*. West Drayton: Penguin Books.
- Rodinson,M. (2002). “Oryantalizmin Doğuşu”. *Marife*, 3.
- Said, E. (2000). *Oryantalizm Eleştirileri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Said, E. (2006). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Schimmelpennick Van Der Oye D. (2010). The Paradox of Russian Orientalism. Wageman, P., Kuteinikova, I. (Ed.). *Russia's Unknown Orient: Orientalist Painting 1850 – 1920 içinde*. Rotterdam: Nai Uitgevers.
- Schimmelpennick Van Der Oye, D. (2010). Vasilij V. Vereshchagin's Canvases of Central Asian Conquest. *Cahiers d'Asie Centrale*, 17(18), 179-209.
- Solovyov, M. S. (1890). *İstoriya Rossii Drevneyshiy Vremen*. Moskva: Tom I, İzd. Polza.
- Stasov, V. V. (1952). *Izbranniie Sochineniia*. Moskva: Isskustvo.
- Tez,Z. (2015). *Avrupa'da Türk İzi*. İstanbul: Hayykitap.
- Thorton, L. (1994). *Women As Portrayed in Orientalist Painting*.Paris: ACR Edition.
- Timur, T. (1993). “Oryantalist Resim Tarihiyle İlgili Notlar”. *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar Sayı:19*, 34-39.
- Tinterow, G., Loyrette, H. (1994). *Origins of Impression*. New York: Metropolitan Museum of Art Publishing.
- Taroutina, M. (2023). “Eastern Encounters: Ilia Repin's Orientalist Aesthetics Abroad and at Home”. *Art History*, 46, 227-318.
- Turani, A. (2010), *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turner, B.(2003). *Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm*. İstanbul: Anka Yayınları.
- Türkoğlu, İ. (2008). “Rusya'da İslâm Araştırmaları”, *DİA.*, cilt XXXV, s. 266-270.
- Uluç, G. Ve Soydan, M. (2007). “Said, Oryantalizm, Resim ve Sinemanın Kesişme Noktası”. *Bilig* 42, 35-53.

- Uzelli, G. (1989). *XVIII.- XIX. Yüzyıllarda Rus Resim Sanatı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Uzunoğlu, M. (2017). “Batı Resminde Doğu İmgesinin Oluşmasına Aracılık Eden Kadın Temsilleri”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 223-242 .
- Valkenier, E.K. (1975). “The Peredvizhniki and the Spirit of the 1860’s.” *The Russian Review* 34, 247-265
- Vamberg, A. (2009). *Bir Sahte Dergi’nin Orta Asya Gezisi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Vernandsky, G. (2009). *Rusya Tarihi*. İstanbul: Selenge Yayınları.
- Volodina, S. (2017). “Lookinf After Art Training and Education in Russia”. *Tretyakov Galeri Dergisi*, 4, 57.
- Walicki, A. (2013). *Rus Düşünce Tarihi Aydınlanma’dan Marksizme*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Woodburn, S. (2000). "Reaction Reconsidered: Education and the State in Russia, 1825–1848," *Consortium on Revolutionary Europe 1750–1850: Selected Papers*, 423-431.
- Walter B. (2002). *The Classical Tradition in Anotolion Carpets*, Washington: The Textile Museum.
- Yerasov, B. S.(1981).*İslâm v İstorii Narodov Vostoka*, (Mecmua), Institut Vostokovedeniya Yayınları, Moskova
- Yıldırım, S. (2003). *Oryantalistlerin Yanılgıları*. İstanbul: Ufuk Yayınları.
- Yılmaz, Ş. (2019). *Rus Resim Sanatında Gezinler Grubunun Oluşumu ve Etkileri (yüksek lisans tezi)*. Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zakzuk, M. H. (1993). *Oryantalizm veya Medeniyet Hesaplaşmasının Arka Planı*. İzmir: Işık Yayınları.

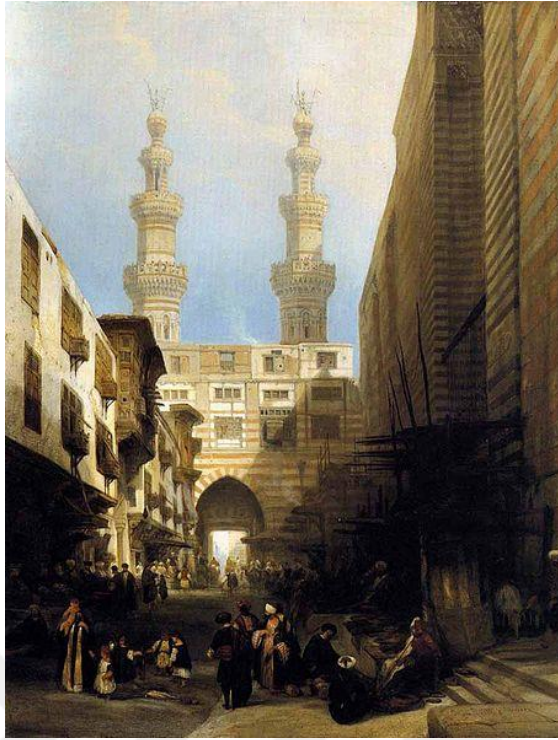
EK GÖRSELLER



Görsel 1: Bellini, Sultan Mehmet'in Portresi, 1480, Ulusal Müze (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gentile-bellini-the-sultan-mehmet-ii>)



Görsel 2: Van Dyck, Sir Robert Shirley, 1622, National Trust Collection, NT486169 (<https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/486169>)



Görsel 3: David Roberts, Kahire'den Görünüm, 1840, Royal Collection RCIN 403602.
<https://www.rct.uk/collection/the/a-view-in-cairo>



Görsel 4: Ludwig Hans Fischer, Kahire, 1867, The Rowley Galler
<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/the-orientalist-sale-3/cairo>



Görsel 5: Edouard Ponsan, Masaj- Hamam, 1883, Musee des Augustins (<https://www.augustins.org/fr/notice/ro-65-le-massage-scene-de-hammam>)



Götsel 6: Jean-Léon Gerome, Hamam, 1880-1885, The Fine Arts Museum of San Francisco 1961.29 (<https://www.famsf.org/artworks/the-bath>)



Görsel 7: Jean Auguste Ingres, Türk Hamamı, 1862, Louvre Müzesi, RF. 1934(<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066606>)



Görsel 8: Eugene Delacroix, Chios'da Katliam, 1824, Louvre Müzesi INV 3823 C3(<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065870>)



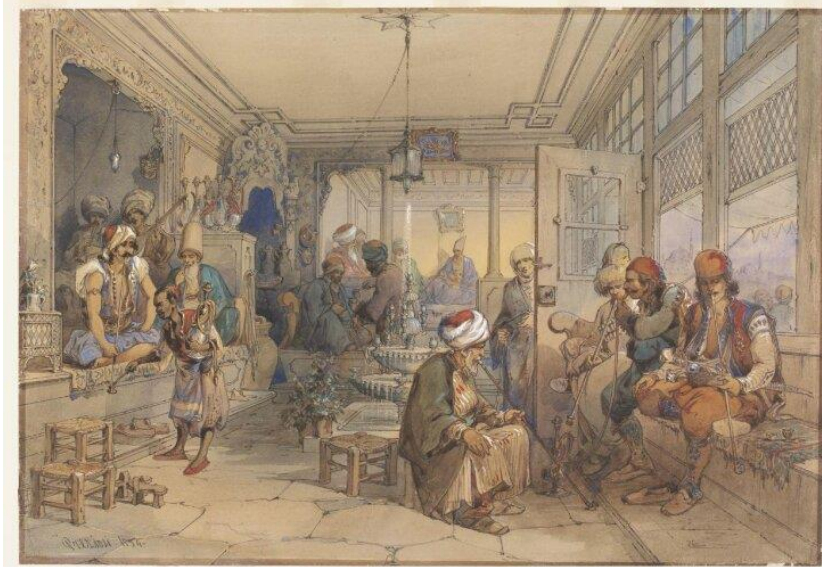
Görsel 9: Horace Vernet, Aslan Avı, 1836, Wallace Collection P585(
<https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuse>)



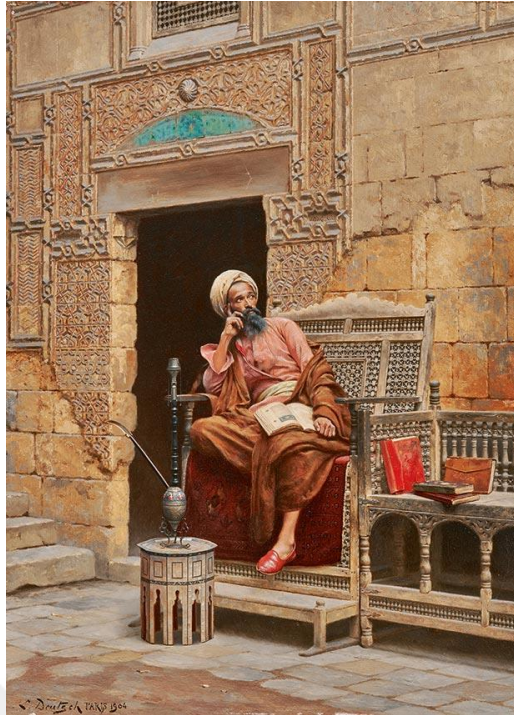
Görsel 10: Eugene Delacroix, Aslan Avı, 1861, Art Institute Chiago 1922.404
(<https://www.meer.com/national-gallery-london/artworks/80654>)



Görsel 11: Eugene Delacroix, Aslan Saldırısı, 1849, Şikago Sanat Enstitüsü, 1922.403



Görsel 12: Preziosi, Türk Kahvehanesi, 1854, Victoria Albert Müzesi (<https://collections.vam.ac.uk/item/> /)



Görsel 13: Ludwig Deutsch, Katip, 1904, Sotheby's (<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/important-works-fro>)



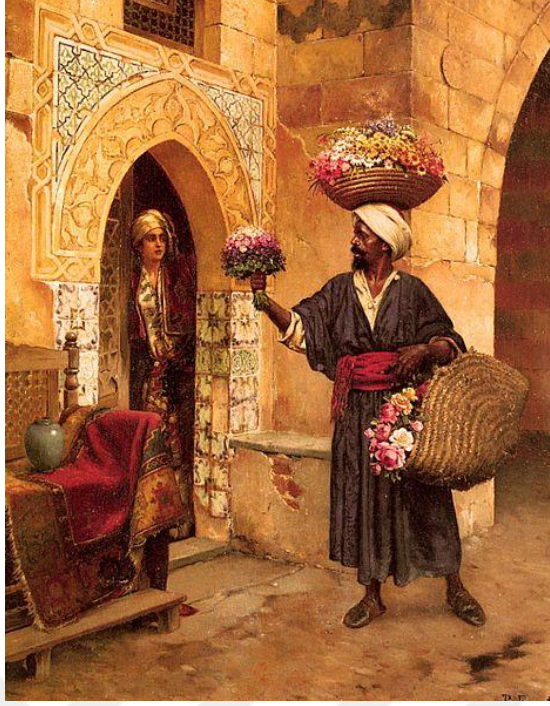
Görsel 14: Gustav Bauernfeind, Market, 1887, Sotheby's (<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/important-works-from-the-najd-collection/gustav-bauernfeind-market-in-jaffa>)



Görsel 15: Eugene Delacroix, Cezayirli Kadınlar, 1834([https://www. 1863%29-1834-Güneş.-1.80-x-2.29m-Paris.-Louvre-müzesi.html](https://www.1863%29-1834-Güneş.-1.80-x-2.29m-Paris.-Louvre-müzesi.html))



Görsel 16: Jean Leon Gerome, Halı Tüccarı, 1887, The Minneapolis Institute of Arts, 70.40.(<https://collections.artsmia.org/art/10361/the-carpet-merchant-jean-leon-gerome>)



Görsel 17: Rudolf Ernst, Çiçek Satıcısı, 1854-1932, Özel Koleksiyon. (Gülgönen, A. (1997). 17-19. Yüzyıl Konya Kapadokya Halıları. İstanbul: Eren Yayıncılık. S.89)



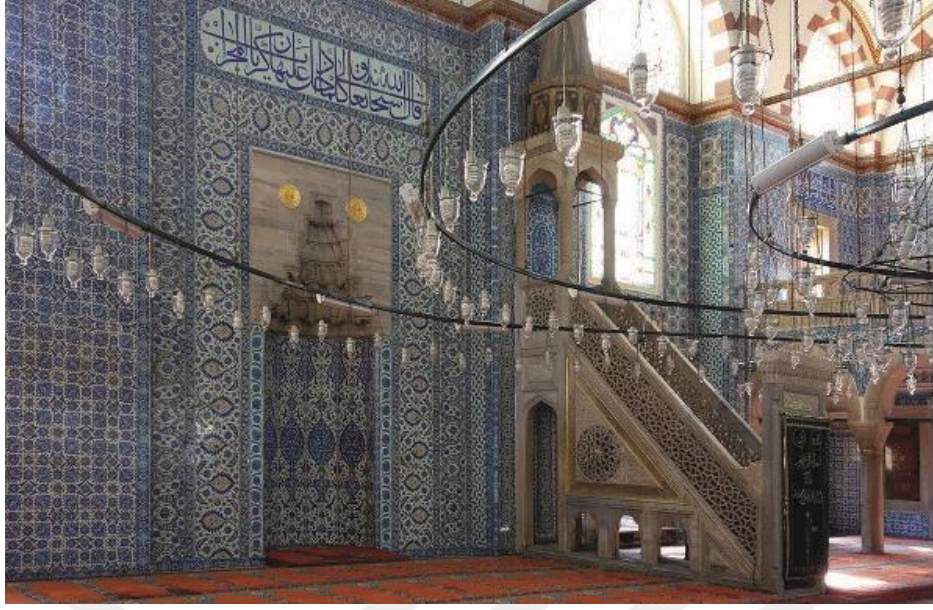
Görsel 18: Konya Kapadokya Halısı, (Gülgönen, A. (1997). 17-19. Yüzyıl Konya Kapadokya Halıları. İstanbul: Eren Yayıncılık. S.89)



Görsel 19: Osman Hamdi Bey, İki Müzisyen Kız, 1880, İstanbul Pera Müzesi (<https://www.peramuzesi.org.tr/blog/>)



Görsel 20: Jean-Léon Gérôme, Rüstem Paşa Camii, 1854, Özel Koleksiyon (Bilir, T. (2019). “Oryantalist Tabloların Vazgeçilmez Dekoratif Unsuru Olarak Çiniler”. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Dergisi*, 92-104.



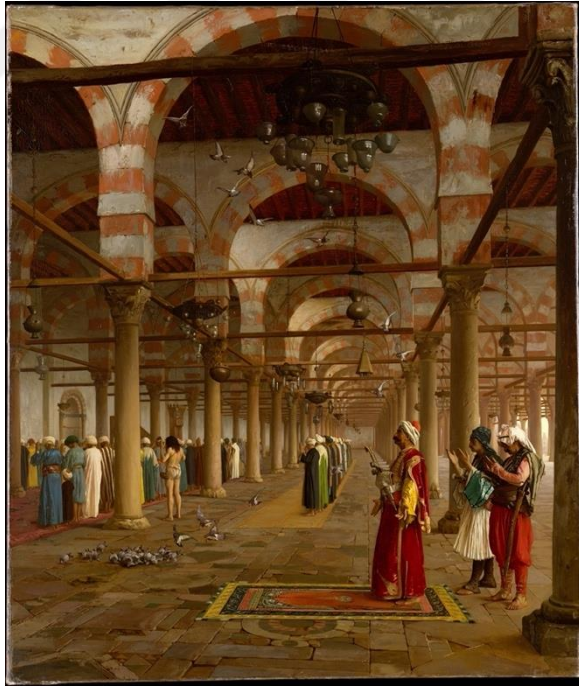
Görsel 21: Rüstem Paşa Camii Harim Kısım (Bilir, T. (2019). “Oryantalist Tabloların Vazgeçilmez Dekoratif Unsuru Olarak Çiniler”. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Dergisi*, 92-104.



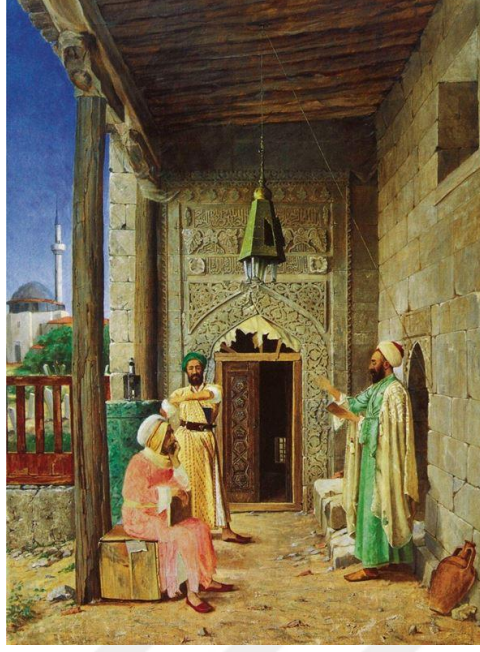
Görsel 22: Theodore Gudin, Haliç, 1851, Beaux-Arts de Quimper Müzesi (<https://www.mbaq.fr/en/our-collections/the-19th--of-pierrefonds-350.html>)



Görsel 23: Gigo Gabashvili,, Semerkand Pazarı, 1890(http://www.photomuseum.org.ge/gabashvili/photos_en.htm)



Görsel 24: Jean Leon Gerome, Camide Dua, 1871, Metropolitan Sanat Müzesi(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436482>)



Görsel 25: Osman Hamdi Bey, Cami Kapısı Önünde, 1890 dolayları, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (<https://irhm.msgsu.edu.tr/exhibition/istanbul-resim-ve-heykel-muzesi-koleksiyonundan-osman-hamdi-bey-sergisi/>)



Görsel 26: Rudolph Swoboda, Halı Satıcısı, 1859-1914 Adanır, E. & İleri, B. (2013). “Oryantalist Resimlerde Türk Halıları”, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, s.10, 71-80.)



Görsel 27: Addison Thomas Millar, Halı Seçimi Adanır, E. & İleri, B. (2013). “Oryantalist Resimlerde Türk Halıları”, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, s.10, 71-80.



Görsel 28: Cyprian Lachnicki, İstanbul'da Cami Önü, 1860 (<http://www.kolekcjonerzy.mnw.art.pl/lachnickien.html>)



Görsel 29: Richard Zommer, Orta Asya'da Market, 1916(<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/russian-pictures/richard-karlovich-zommer-street-traders-in>)

ÖZGEÇMİŞ

Ankara Üniversitesi Klasik Arkeoloji Bölümü'nde lisans eğitimine, 2016 yılında Anadolu Üniversitesi Kültürel Miras ve Turizm önlisans eğitimine başladı. 2018 yılında önlisans ve lisans derecelerini aldıktan sonra Nysa ve Magnesia kazılarında arkeolog olarak çalıştı. 2019 yılında Karabük Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başladı

