

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

TÜRK RESMİNDE DENİZ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20056150 Hayri AĞAN

Danışman:
Prof. Nedret SEKBAN

İSTANBUL - Mayıs 2008

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

TÜRK RESMİNDE DENİZ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20056150 Hayri AĞAN

Danışman:
Prof. Nedret SEKBAN

İSTANBUL - Mayıs 2008

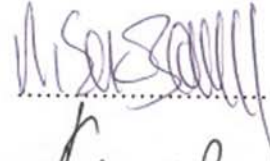
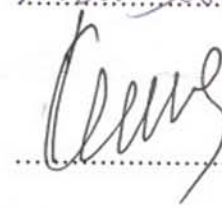
Hayri AĞAN tarafından hazırlanan **Türk Resminde Deniz** adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 02 / 06 / 2008

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

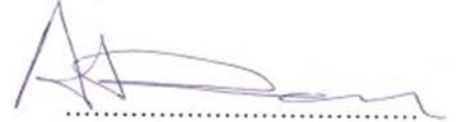
İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Nedret SEKBAN
(Danışman)


.....


Jüri Üyesi : Prof.Dr.Kemal ÇORAPÇIOĞLU
(MSGSÜ.Mimarlık Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.A.Umur DENİZ


.....

İÇİNDEKİLER

| | sayfa no |
|---|----------|
| ÖNSÖZ | II |
| ÖZET | III |
| SUMMARY | VI |
| RESİMLER LİSTESİ | IX |
| 1.GİRİŞ | 1 |
| 2.DENİZ TEMASINA GENEL BİR BAKIŞ | 4 |
| 3. BİR İFADE ARACI OLARAK “DENİZ” ve ANLAMI | 12 |
| 4.TÜRK RESMİNDE DENİZ TEMASI | 19 |
| 4.1. Minyatür Resminde Deniz | 19 |
| 4.2. Askeri Ressamlarda Deniz Teması ve Öne Çıkan Resimler | 25 |
| 4.3. Asker ve Sivil Okullarda Batı Yöntemine Uygun Resim Eğitiminin Başlayıp Gelişmesi | 33 |
| 4.4. Türkiye’de Yaşamış Yabancı Ressamlarda Deniz..... | 36 |
| 4.5. 1914 Kuşağı Ressamlarında Deniz Teması | 43 |
| 4.5.1. Hikmet Onat ve Nazmi Ziya’nın Resimlerinde Deniz..... | 49 |
| 4.5.2. İzzet Ziya Resminde Deniz ve Figür İlişkisi..... | 57 |
| 4.6. 1940’dan Günümüze Türk Resminde Deniz..... | 60 |
| 4.6.1. Denizin Fon Olarak Kullanılışı..... | 63 |
| 4.6.2. Denizin Tema Olarak Ele Alınışı | 71 |
| 5. RESİMLERİM İLE ESER METİN İLİŞKİSİ | 83 |
| 6. SONUÇ | 86 |
| 7. RESİMLER..... | 89 |
| 8. KAYNAKLAR | 95 |
| 9. ÖZGEÇMİŞ..... | 100 |

ÖNSÖZ

Türk resim sanatı, deniz teması üzerine yaptığım bu eser metni çalışmasında, öncelikle denizin, Türk resminde ucu açık bir konu olduğunu söyleyebilirim. Manzara resminin salt ögesi sayılabilecek deniz, ressamın betimlediği doğa içerisinde bir resimsel eleman olarak kullanıldığı görülür. Ve sayısız peyzaj resmi bulunmaktadır ki, içinde deniz bulunmasın. Hemen hemen her manzara resminde karşılaşılan denizin, ne derece resmin asıl konusu olduğu tartışma konusudur. Fakat sadece denizi resmeden, dalganın biçimini bir figür olarak yansıtan, denizi resmin başat ögesi olarak gören ressamlar da, resimler de bulunmaktadır.

Manzara başlığı altında belirli dönemlerin, üslupların incelendiği ya da akımlar içerisinde manzara resminin değişim süreçlerinin araştırıldığı çalışmalar yapıldıysa da manzara resminde bir biçim dili oluşturan denizin, deniz temasının tek başına incelendiği bir eser metni çalışmasıyla karşılaşılmamıştır.

Bu eser metni çalışmasında, denize dair olan yazılı ve görsel kaynaklarla birlikte resimler incelenerek ilgili bölümler biraraya getirilmiştir. Müzayede katalogları, banka koleksiyonları, deniz müzesi kaynakları ve manzara içerisinde denizin ele alındığı kitapların taranması da bu çalışmanın oluşmasında etkili olmuştur. Bu eser metnini hazırlarken, ulaşıp toplayabildiğim bilgi ve dökümanlardan yola çıkarak tümdengelim yöntemi uygulamaya çalıştım.

Türk resminde deniz konulu bu eser metni çalışmamızın planlanması ve düzenlilik içerisinde kaleme alınmasında, çalışmamızın kurgusunu yaparken önerileriyle yol gösteren danışman hocam Prof. Nedret Sekban'a çok teşekkür ederim.

ÖZET

Batı sanatında rönesansa ait, bir kaç eserde sığ su betimlemelerinde, figürün suyla olan ilişkisinde, bazı gemi, liman tasvirlerinde, alegorik rıhtımlarda (17. yüzyıl'da) ve akabindeki süreçte ressamın romantik eğilimlerle yapmış oldukları resimlerde (19. yüzyıl'da) deniz ön plana çıkmaya başlamış ve konu olarak belirlediği farkedilmiştir. Romantizm ile birlikte sanatçının konu bakımından kendi tercihlerini yapabilmesi, denizle kurduğu bağı güçlendirmiştir.

Gericault, Turner, Monet, Sisley, Böcklin, Homer, Casper David, Hokusai resimlerinde denizi tema olarak farklı ifade biçimleriyle ele alan ressamlardan bazılarıdır.

Deniz (manzara resmi dahilinde) Türk resmi gelişim süreci içerisinde, hayli ele alınmış bir konudur. Minyatür sanatçılarından, asker resamlara, 14 kuşağı izlenimcilerinden D Grubu sanatçılarına ve 1950 sonrası ressamlarından, günümüzde yaşayan resamlara kadar denizle kurulan bağ ortaya çıkan eserlerde yerini almıştır. Bazı resimlerde deniz, peyzaj içerisinde fon görevi üstlenmiştir. Bazı resimlerde ise dalganın biçiminden yola çıkılarak resmin esas konusunu deniz oluşturmuştur. Gemi tasvirleri, deniz savaşları, fırtınalı havanın denize etkisi, açık deniz, deniz ve kıyı ilişkisi, deniz kıyısında yer alan figürler ve yaşamları... Bütün bu açılımlar deniz resminin temelini oluşturan öğelerdir.

İstanbul'un pitoresk ve romantik bir şehir olduğu dikkate alındığında peyzaj resmi içerisinde deniz, ressamın uğrak yeri olmuştur. Özellikle öne çıkan deniz resimlerini ve ressamları göz önüne aldığımızda, minyatürlerde yer alan ve düz bir şekilde işlenen su betimlemeleri, fon olmaktan öteye geçememiştir. Minyatürlerde denizi temsilen genellikle mavi renk

kullanılmıştır ve Osmanlı kayık tasvirleriyle birlikte dalgayı, suyu temsilen çizgisel hareketlere yer verilmiştir.

Asker ressamının gördüğü nesneyi üç boyutlu çizme çabaları ve tarihi sahneleri tasvir etme girişimleri ön planda olmuştur. Bu durum minyatürlerdeki denizin fon özelliğinden uzaklaşmaya, anlatımcılığa kayan ve denize bir kişilik kazandıran gelişmelere yataklık etmiştir. Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Diyarbakırlı Tahsin, Şeker Ahmet Paşa, Osman Nuri Paşa döneminin asker ressamın kuşağı içerisinde deniz konusunda eserler üretmiş sanatçılardan bazılarıdır. Bu sanatçıların yanı sıra İstanbul, 18. yüzyıl sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar pek çok yabancı ressamın ilgisini çekmiştir. Aivazovsky, Melling, Hilair, Preziosi, Zonaro, Mango, Brest ve daha bir çok sanatçı bu şehirden suluboya, gravür, desen, yağlıboya tekniklerinde deniz içerikli çalışmalar yapmışlardır.

Bir liman sabahın erken saatlerinde uyanışını konu alan resmiyle Fransa'da izlenimci resmin ortaya çıkmasının öncüsü sayılan Claude Monet, empresyonizme uygun olan yansımaları, kıpırtıları, renk ve ışık değişimlerini suda aramış, konu olarak cazip değerler taşıması bakımından denizi tercih etmiştir.

1914 Kuşağı ressamlarından Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Ruhi Arel, İbrahim Çallı, Namık İsmail özellikle İstanbul'un doğasından yola çıkarak empresyonist etkide peyzajlar yapmışlardır. Bu peyzajların bazılarında deniz, fon ve uzakta mekanı betimleyen unsur olarak kullanılmış, bazılarında da kayıklarla örtüşen deniz, kentin görünümünü derinleştiren ve anlamlı kılan simgelere dönüşmüştür. Liman, deniz ya da kayıklar gündelik hayatın canlılığı içerisinde peyzajın konusu haline gelmiştir.

Müstakil Ressamlar'ın ve D Grubu sanatçılarının konuları ve üslupları bakımından gösterdikleri farklılıklar, deniz temasına da yansımıştır. Deniz konusu fazla ele alınmadığı gibi, peyzajlarda fon olmaktan da öteye

geçememiştir. Liman Ressamları ve Yeniler Grubu ise denizi daha çok toplumsal içeriğiyle ele almışlar, figür ağırlıklı resimler yapmışlardır.

1950 sonrası ve günümüzde denizin fon olarak yalın ve düz bir şekilde ya da soyut geometrik formlara dönüştürülerek kullanıldığı pek çok peyzaj resmi yapıldığı gibi denize tema olarak yaklaşan sanatçılar da bulunmaktadır. Özer Kabaş, Devrim Erbil, Ömer Uluç, Mehmet Gülyüz, Nedret Sekban denizi tema olarak ele almış günümüz ressamlarından bazılarıdır.

Anahtar Kelimeler: Deniz, Dalga, Tema, Pitoresk, Peyzaj, Fon, Empresyonizm, Renk

SUMMARY

In the western art regarding renaissance, there were a few shallow water portrayals where the relationship between the figure and water, in some ship harbour descriptions, allegorical docks (in 17th century), then in the coming years where the the artists showed more romantic tendencies in their drawings (19th century) sea became the major theme of the paintings. With romantism the artists' choices fo topics strengthen their relation with sea.

Gericault, Turner, Monet, Sisley, Böcklin, Homer, Casper Freidrich David, Hokusai are some of the artists who presented sea with different themes in their work.

Sea (in the context of landscape painting) has been frequently worked by Turkish artists. Sea was given its value in the paintings of all artista from miniature artists, to martial painters, from 14th generation impresionests to D group artists and from 1950's artist to the present painters. in some of the paintings sea was used as background whereas in other paintings sea was chosen as the major concept starting from shapes of waves. Ship portrayals, sea wars, and effect of storm weather on sea, open sea, sea and coast relation, figures by the seacoast and their habitat. All these developments posses the main components of sea paintings.

Considering Istanbul as a romantic and picturesque city, sea has played an important role in the landscape paintings. Regarding the sea paintings and their painters, sea which has been studied very plainly in the miniatures have not gone any beyond being a ground colour. In the miniatures, blue is usually used to represent the sea, and in the description of

Ottoman boats, linear movements are used to represent the waves of the sea.

Martial painters' effort of drawing the objects in 3 dimensions and their attempt to describe historical scenes have always been in the first place. This led to the fading out of sea from ground colour in miniatures, and sea having more characteristic role and expressionistic perspective. Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Tahsin from Diyarbakır, Şeker Ahmet Paşa, Osman Nuri Paşa are a few of the martial painters who produced art with the theme of sea. Beside these artists Istanbul attracted many international painters from late 18th century up to early 20th century. Aivazovsky, Melling, Hilair, Preziosi, Zonaro, Mango, Brest and many other artists produced many paintings by watercolour, gravure, design, oil painting with sea theme.

Claude Monet who pioneered the impressionistic art by his painting 'the awakening of the harbour in the morning' looked for reflections which are compatible with impressionistic palette, twitches, colour and light variations in water and therefore preferred sea since it possesses attractive values.

Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Ruhi Arel, İbrahim Çallı, Namık İsmail who are the 1914th generation painters produced landscape pictures of Istanbul's nature under the influence of impressionism. In some of these landscape paintings, sea is used as the descriptive factor of background and the place, in some others sea overlapping with boats, turned into meaningful symbols which deepens the look of the city. Harbour, sea and boats became the subjects of landscapes pictures of daily life.

Differences of independent painters and Group D artists in their subjects and their genre also influenced their themes of sea. Sea was not used as a major subject nor it was used more than being the ground colour of landscape paintings. Harbour painters and recent group used sea from its social content and worked on figurative paintings.

After 1950s, there are artists who used sea as a plain background or sea was used by converting it to abstract geometrical forms in the picturesque paintings as well chosen as the main theme by some other artists. Özer Kabaş, Devrim Erbil, Ömer Uluç, Mehmet Güteryüz, Nedret Sekban are a few of the present painters who used sea as the main theme.

Key Words: Sea, Wave, Theme, Picturesque, Landscape, Fund, Impressionism, Colour.

RESİMLER LİSTESİ.....sayfa no:

- Resim 1: Sandro Boticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, tuval üzerine yağlı boya, 175x278cm. (1486), Floransa.....**5**
- Resim 2: Theodore Gericault, “Medusa’nın Salı”, tuval üzerine yağlı boya , 491x717cm. (1818-19), Paris, Louvre Müzesi.....**6**
- Resim 3: Joseph Mallord William Turner, “Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi”, tuval üzerine yağlı boya, 91,5x122cm. (1842), Londra,.....**7**
- Resim 4: Gustav Courbet, “Dalga”, tuval üzerine yağlı boya, 80x100cm. (1870), İsviçre, Oscar Reinhart Coll.....**8**
- Resim 5: Hokusai, “Büyük Dalga”, tahta baskı, 24,6x32cm. (1823/29), Victoria and Albert müzesi, Londra/İngiltere.....**9**
- Resim 6: Casper Friedrich David, “Speranza’nın Enkazı”, tuval üzerine yağlı boya, 98x128cm. (1824), Hamburg.....**10**
- Resim 7: Andre Louis Derain, “Collioure’deki Tekneler” tuval üzerine yağlı boya, 60x73cm. (1905), Westfalen.....**10**
- Resim 8: Max Beckmann, “Balık Üstünde Seyahat”, tuval üzerine yağlı boya, 134,5x115,5cm. (1934), Stuttgart.....**11**
- Resim 9: Karadeniz’deki üç kadırganın Kazak korsanlarıyla savaşı. Paşaname. (BL, Sloane Add.6584).....**20**
- Resim 10: Şehname-i Nadiri, 1620’de Kaptan-ı Derya Ali Paşa, deniz savaşında düşman kalyonlarını esir alıyor. (TSM, H 1124).....**21**
- Resim 11: Surname-i Vehbi, Haliç’te Gösteri, Topkapı Sarayı Kitaplığı, A, 3594s. 92b (ayrıntı), (1720-30).....**23**
- Resim 12: Levni, “Surname”, Haliç’te Gösteriler, (1720) (TSM, A, 3593).....**23**
- Resim 13: Duvar Resmi, Topkapı Sarayı Haremi, Gözdeler Dairesi.....**25**
- Resim 14: Diyarbakırlı Tahsin, “Çanakkale Deniz Savaşları”, tuval üzerine yağlı boya, 200x125cm. İstanbul Deniz Müzesi.....**27**
- Resim 15: Diyarbakırlı Tahsin, “Majestik Zırhlısının Çanakkale Boğazı’nda Batışı”, tuval üzerine yağlı boya, 56x68cm. İstanbul Deniz Müzesi.....**28**

| | |
|--|----|
| Resim 16: Osman Nuri Paşa, “Preveze Deniz Savaşı”, tuval üzerine yağlı boya, 90x65cm. İstanbul Deniz Müzesi..... | 31 |
| Resim 17: Fahri Efendi, “Zeytinburnu Savaşı”, tuval üzerine yağlı boya, 101x82cm. İstanbul Deniz Müzesi..... | 31 |
| Resim 18: Halil Paşa, Peyzaj, ahşap üzerine yağlı boya, 35x50cm..... | 36 |
| Resim 19: Mıgırđıç Civanyan, “Fenerbahçe”, tuval üzerine yağlı boya, 52x69cm. Şehir Müzesi..... | 38 |
| Resim 20: Jean-Baptise Hilair, “İstanbul Şehri Genel Manzarasından Bir Görünüm”, kağıt üzerine gravür baskı, (1822)..... | 39 |
| Resim 21: Fabius Brest, “Boğaz’da Yelkenliler”, tuval üzerine yağlı boya,.... | 40 |
| Resim 22: Aivazovsky, “Çeşme Deniz Savaşı”, tuval üzerine yağlı boya, 220x188cm. (1848)..... | 41 |
| Resim 23: Aivazovsky, “Mehtapta Deniz Manzarası”, tuval üzerine yağlı boya, 124x192,5cm. (1846)..... | 42 |
| Resim 24: Aivazovsky, “Cristof Colomb”, tuval üzerine yağlı boya, 208x280cm. (1880)..... | 42 |
| Resim 25: Cloude Monet, “İzlenim:Gündoğumu”, tuval üzerine yağlı boya, 48x63cm. (1872), Musee Marmottan, Paris..... | 44 |
| Resim 26: Claude Oscar Monet, “Zambaklar”, tuval üzerine yağlı boya, 87,6x92,7cm. (1906)..... | 45 |
| Resim 27: Alfred Sisley, “Port-Marly’de Sel”, tuval üzerine yağlı boya, 60x81cm. (1876) Orsay Müzesi, Paris..... | 45 |
| Resim 28: Halil Paşa, “Göksu Deresi”, tuval üzerine yağlı boya, 72x56cm. Kile Sanat Galerisi..... | 47 |
| Resim 29: İbrahim Çallı, “Moda Sahili”, tuval üzerine yağlı boya, 77x73,5cm..... | 47 |
| Resim 30: Namık İsmail, “Sirkeci Rıhtımı”, tuval üzerine yağlı boya, 76,7x227,4cm. İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu..... | 48 |
| Resim 31: Ruhi Arel, “Atatürk’e İstikbal (Karşılama)”, tuval üzerine yağlı boya, (1927), Ankara, Resim Heykel Müzesi..... | 49 |
| Resim 32: Nazmi Ziya, “Rıhtımda Gemiler”, karton üzerine yağlı boya, 19x25cm..... | 50 |

| | |
|---|-----------|
| Resim 33: Hikmet Onat, “Cami Avlusunda Sariyer”, tuval üzerine yağlı boya, 54x73cm. (1974)..... | 50 |
| Resim 34: Hikmet Onat, “Kabataş’tan Manzara”, tuval üzerine yağlı boya, 79,5x90cm..... | 52 |
| Resim 35: Hikmet Onat, “Sariyer Balık Pazarı Santa Maria Motoru”, tuval üzerine yağlı boya, 54x73cm..... | 52 |
| Resim 36: Hikmet Onat, “Fındıklı”, tuval üzerine yağlı boya, 150x190cm..... | 53 |
| Resim 37: Hikmet Onat, “Büyükdere”, tuval üzerine yağlı boya, 53x72cm. (1967)..... | 54 |
| Resim 38: Nazmi Ziya, “Suya Yansıyan Ağaçlar”, duralit üzerine yağlı boya, 35x26cm..... | 55 |
| Resim 39: Nazmi Ziya, “Sahilde Martı”, tahta üzerine yağlı boya, 35x45cm..... | 55 |
| Resim 40: Nazmi Ziya, “Salacık’ta Mavnalar”, tuval üzerine yağlı boya, 38x45cm. | 56 |
| Resim 41: Nazmi Ziya, “Mehtap’ta Gemi”, kontraplak üzerine yağlı boya, 33x41cm..... | 57 |
| Resim 42: İzzet Ziya, “Denizde Çocuklar”, tuval üzerine yağlı boya, 38x46cm..... | 58 |
| Resim 43: İzzet Ziya, “Çıplak Çocuklar”, tuval üzerine yağlı boya, 30x40cm..... | 59 |
| Resim 44: İzzet Ziya, “Denize Giren Çocuklar”, tuval üzerine yağlı boya, 26x18cm. (1915)..... | 60 |
| Resim 45: Mahmut Cuda, “Ganita-Trabzon”, tuval üzerine yağlı boya, 50x65cm. (1941) İstanbul Resim ve Heykel Müzesi..... | 64 |
| Resim 46: Cevat Dereli, “Avşa Adası”, tuval üzerine yağlı boya, 37,5x46cm..... | 65 |
| Resim 47: İbrahim Çallı, “Balıkçı”, kontraplak üzerine yağlı boya, 61,5x48cm..... | 65 |
| Resim 48: Turan Erol, “Tekne Kaburgası”, kağıt üzerine kalem, guvaj, 24x34cm. (1996)..... | 65 |

| | |
|--|-----------|
| Resim 49: Osman Oral, “Karadeniz Ereğlisi’nden”, tuval üzerine yağlı boya 26x46cm. İş Bankası Koleksiyonu..... | 66 |
| Resim 50: Nurullah Berk, “Fırtına”, tuval üzerine yağlı boya, 80x100cm. (1968) İstanbul Resim ve Heykel Müzesi..... | 67 |
| Resim 51: Eren Eyüpoğlu, “Boğaziçi”, kağıt üzerine sulu boya, 21x28cm. (1940)..... | 68 |
| Resim 52: Naile Akıncı, “Haliçten Görünüm”, tuval üzerine yağlı boya, 73x92cm. (1979)..... | 69 |
| Resim 53: Neş’e Erdok, “İskelede(Gölköy Resimleri)”, tuval üzerine yağlı boya, 146x115cm. (1996)..... | 70 |
| Resim 54: Winslow Homer, “Sis Geliyor”, tuval üzerine yağlı boya, 76x122cm. (1885)..... | 71 |
| Resim 55: Arnold Böcklin, “Dalgaların oyunu”, tuval üzerine yağlı boya, 180x238cm. (1883)..... | 72 |
| Resim 1: Arnold Böcklin, “Ulyses ve Calypso”, tuval üzerine yağlı boya, 104x150cm. (1882)..... | 72 |
| Resim 2: William Turner, “Dolunay Işığında Kömür Boşaltan Stevedores”, tuval üzerine yağlı boya, 90,2x121,9cm. (1835)..... | 73 |
| Resim 58: Ali Çelebi, “Balıkçılar”, tuval üzerine yağlı boya, 90x75cm..... | 74 |
| Resim 59: Özer Kabaş, “Bitinya Düşü”, tuval üzerine karışık teknik, 92x73cm. (1997)..... | 75 |
| Resim 60: Özer Kabaş, Dia:Yula Kabaş Arşivi..... | 75 |
| Resim 61: Özer Kabaş, “Ağaçlarını da Götürdüler”, tuval üzerine yağlı boya, 146x114cm. (1997), Yapı Kredi Koleksiyonu..... | 76 |
| Resim 62: Mehmet Güleryüz, “Denizde I”, tuval üzerine yağlı boya, 130x162cm., (1989)..... | 77 |
| Resim 3: Ömer Uluç, “İki Gemi”, tuval üzerine akrilik boya, 113x145cm. (1983)..... | 78 |
| Resim 64: Devrim Erbil, “Işıksal Titreşim” (triptik), tuval üzerine yağlı boya, 130x210cm. (1993)..... | 80 |
| Resim 65: Nedret Sekban, “Karardı Karadeniz”, tuval üzerine yağlı boya, 210x180cm. (2001)..... | 81 |

| | |
|---|-----------|
| Resim 66: Resul Aytemur, “Balık Tutanlar-Haliç”, tuval üzerine yağlı boya, 116x140cm. (2008)..... | 82 |
| Resim 4: Hayri Ağan, “Bekleme”, kağıt üzerine karışık gereç, 70x50cm. (2005)..... | 89 |
| Resim 5: Hayri Ağan, “Suda Yıldız”, tuval üzerine yağlı boya, 60x80cm. (2005) | 90 |
| Resim 6: Hayri Ağan, “Barakalar”, tuval üzerine yağlı boya, 89x116cm. (2006) | 90 |
| Resim 7: Hayri Ağan, “İsimsiz”, tuval üzerine yağlı boya, 130x162cm. (2006)..... | 91 |
| Resim 8: Hayri Ağan, “Rıhtım”, tuval üzerine yağlı boya, 33x60cm. (2006)..... | 91 |
| Resim 9: Hayri Ağan, “Fırtına Sonrası”, tuval üzerine yağlı boya, 200x300cm. (2007)..... | 92 |
| Resim 10: Hayri Ağan, “Açık Deniz”, tuval üzerine yağlı boya, 95x135cm. (2006)..... | 92 |
| Resim 11: Hayri Ağan, “İsimsiz”, tuval üzerine yağlı boya, 200x315cm. (2005,2006)..... | 93 |
| Resim 12: Hayri Ağan, “Deniz Feneri”, tuval üzerine yağlı boya, 30x30cm. (2006)..... | 93 |
| Resim 13: Hayri Ağan, “Bekleme”, tuval üzerine yağlı boya, 125x62cm. (2006)..... | 94 |
| Resim 14: Hayri Ağan, “Barakalar”, tuval üzerine yağlı boya, 40x60cm. (2006)..... | 94 |
| Resim 15: Hayri Ağan, “Baraka İçi”, tuval üzerine yağlı boya, 40x50cm. (2006)..... | 94 |

1.GİRİŞ

Bu çalışmayı yapmaktaki amacım, Türk resminde önemli bir yere sahip olan (manzara resmi içerisinde yer alan) deniz teması ile kendi çalışmalarım arasındaki bağlantıyı kurabilmek ve Türk resminde deniz resimleriyle öne çıkan ressamı ve resimlerini incelemektir. Bu süreçte resimlerimin konusunu oluşturan denizi, deniz ve kıyı ilişkisini, kıyıda yer alan balıkçı barınaklarını, barakaları, deniz kenarında yer alan figürleri ya da açık denizde bu figürlerin denizle olan birlikteliğini sanat tarihi bağlamında değerlendirmektir.

“...Manzara resimleri XVIII. yüzyılın son on yıllarında ortaya çıkan ve belli bir klasisizmin özelliklerini taşıyan bir türdür. Watelet'ye göre 'manzara', doğaya bakarak yapılan bir görünüm resmidir (...) Manzara tarzı sonsuz bir özel nesne alanını kapsar. Deniz resmi, bir kulübe, ayrıksın bir yer, kayalıklar gibi şeylere "manzara" adı verilir (...) Bu tür, büyük sanatçılar için bir dinlenme aracıdır.”¹

Bir Rönesans sanatçısı tarafından suyun ifade edilmiş biçimi, fon olmaktan öteye geçemez. Su mekana açılan pencerede ayrıntıdır. Oysa XVIII. yüzyıl sonları romantik havasının etkisiyle, doğa içerisinde denize, suya duyulan yaklaşım değişir. Örneğin, Turner'in ışık dolu, fantastik bir dünyanın ürünü olan fırtınalı denizi bu değişime örnektir. Sisley'in empresyonist etkideki denizi farklıdır, Rothko'nun denizi farklı...Kuzey denizini resmeden Homer'in denizi daha farklıdır. Sembolizm ressamı Walter Crane'in atlarının dalgalara dönüştüğü denizi daha da farklıdır. Deniz temasında görülen tüm bu farklılıklar, farklı coğrafyalarla, farklı zamanlarla ve farklı akımlarla ilişkilidir...

¹ Francis CLOUDON, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, 12.

Batı resim sanatında akımlar doğrultusunda, ressamın üsluplarıyla ele alınan deniz teması, Türk resim sanatı geleneği içerisinde de aynı doğrultuda değişim ve gelişim gösterdiğinden söz edilebilir. Türk resminde denizin, bir manzara içinde yer alması, sivilleşmeye başlaması, geçen yüzyılın başında başlar ve Cumhuriyet'le birlikte zenginleşerek günümüze kadar gelir.

İlk Türk primitiflerinde, minyatürlerde, Osmanlı'nın son dönemlerinde (Yıldız Sarayı bahçesinde yapılan fotoğraf kaynaklı su görüntüleri) nakkaşlar tarafından ele alınan deniz, dönemin önemli olaylarını belgeleme görevindeki tarihi tasvirlerdir.

Akabindeki süreçte Şişli Atölyesi (14 Kuşığı) ressamı Batı'ya gönderilip yurda geri döndükten sonra izlenimcilikten etkilenmişlerdir. Deniz görüntülerinde, günün farklı zamanlarını, suya düşen ışığın etkisini yakalamaya çalışmışlardır. Türk/İslam estetiğinden, Batı model bağlantısına geçişin belirgin örnekleridir bu peyzajlar.

1940 sonrası Batı'yla kurulan bağ (resimsel anlamda) devam etmiş, kübizmin etkileri yapılan resimlere yansımıştır. Yavaş yavaş Hoca Ali Rıza'ların, Halil Paşa'ların deniz manzaralarından uzaklaşmıştır. D Grubu ve Müstakil resamlardan günümüze kadar olan süreçte, deniz daha çok fon oluşturma özelliğiyle karşımıza çıkmıştır. Bedri Rahmi, Eren Eyüpoğlu, Cevat Dereli, Nuri İyem manzaralarını denizin fon oluşturma özelliğine örnek gösterebiliriz. Öne çıkan isimlerden Nurullah Berk, Cemal Tollu, Refik Epikman, Ali Çelebi gibi ressamın denize yaklaşımlarında, 1914 Kuşığı sanatçılarının aksine, manzaranın nereye ait olduğunu bilemeyiz. Balıkçıları, tekneleri, dalgalarıyla bir deniz kavramıdır söz konusu olan. Her sanatçı ayrı yere bakmakta, ama kendi denizini görmektedir. Ve günümüzde yaşayan Türk ressamı, denizi kendi üslupları doğrultusunda gerek tema olarak, gerekse fon oluşturma özelliğiyle peyzajlarında ele alarak kullanmaktadırlar.

Koç Müzesi'nin resim sanatımızda çekici, sıcak, fırtınalı temalarından biri olan denizi, resimden resme, ressamdan ressama uzanan gelişim çizgisini, 2002 yılında "Mavi Sergi" adlı bir karma sergiyle görünür kılmıştır. Bu sergi kitapçığında da vurgulanan İstanbul'un yedi tepe üzerine kurulu olduğu, ve bu tepelerin denize inmesi bu coğrafyaya özel olduğudur. Dolayısıyla bu engebenin oluşturduğu bir hareket söz konusudur. Ve dünya resim tarihinde, Venedik'le birlikte en çok resmedilmiş kentin İstanbul olduğu vurgulanır bu sergide.

2.DENİZ TEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Roma ile Rönesans arasında öne çıkan uygarlıklar, karaların derinliklerinden ve çöllerden esinlenmişlerdir. Kent tasvirlerinde ya da dini tablolarla arka planda yer alan deniz, henüz gemilerin beklediği emin limanların ötesinde düşünmemiştir. Rönesans'a ait denizi yakından anlatan sayılı bir kaç resim vardır.

Batı resim sanatı içerisinde, Rönesans dönemi sanatçılarından sayılan, Konrad Witz'in "Mucizeli Balık Avı" adlı 1444 yılında Cenevre kenti için yaptığı sunak tablosunun bir bölümü Aziz Petrus'a ithaf edilmiştir. Yahya İncil'inde anlatıldığı gibi, azizin dirilişten sonra İsa ile karşılaşmasını göstermektedir bu eser.

"Kendisinden bu mucizevi olayı imgeleştirmesi istenen Ortaçağlı bir ressam, olasılıkla, Tebariye denizini belirtmek için basmakalıp dalgalı çizgilerle yetinirdi. Oysa Witz, Cenevreli kentsoyluların kafasında İsa'nın su kenarında durduğunda nasıl görüneceğini canlandırmak istiyordu. Bu yüzden herhangi bir göl değil, herkesin tanıdığı bir gölü, arkada yükselen Saleve dağı ile birlikte Cenevre gölünü çizdi. O gün herkesin tanıyabileceği, bugün de hala var olan ve hala tablodakine çok benzeyen bir doğa görünümüdür bu."²

Örneğin; Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu"nda, sığ suları betimlemedeki şeffaf ve transparan sürüşleri, meltemin kokusunu hissettirdiği söylenir. Tintoretto'nun "İsa'nın Sularda Yürüyüşü" adlı resminde İsa'nın suyla olan ilişkisine yer verilmiştir. Tabii bu dönemde Leonardo'nun dalga çizimleri de akla gelen etkili örneklerdir.

² E.H. GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, Çev: Erol Erduran, Ömer Erduran, 245.



Resim 16: Sandro Boticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, tuval üzerine yağlı boya, 175x278cm. (1486), Floransa, Uffizi Müzesi.

Bruegel’in, Viyana Sanat Tarihi Müzesi’nde asılı bir resmi, denizi kıyılarındaki emniyeti ile değil, enginlerdeki gücü, dalgaları , rüzgarları ile tanınır. Bruegel resminde Barok çağın habercisi olabilecek izleyiciyi mekanın derinliğine götüren çapraz hareketler mevcuttur. Resmin çerçevesini aşan bir dinamizm hissedilir. Barok dönemde dinin ve mutlak otoritelerin sorgulanması akabinde, insanın denizlere açılarak korkularını yenmesi, batıl itikatları kırması ve hareket imkanları ile elde ettiği maddi ve manevi bağımsızlık belirtileri yer alır. Karaların kesinliğine ve emniyetine karşın denizin değişken ve bilinmez yüzü henüz 17. yüzyılda çeşitli resimsel imgelere dönüştürülememiştir. Ancak Kuzeyli ressamların gemi ve liman tasvirlerinde, bazen Lorraine’in alegorik rıhtımlarında, insanın artık yeni ufuklar peşinde olduğu hissedilir.

Denizin kendi başına bir konu olarak işlenmesi, 19. yüzyıl başında romantik akımla birlikte, sanatçıların toplumdan uzaklaşmasıyla belirginleşmiştir. Tüm bu gelişmelerin en çarpıcı simgesi Gericault’nun ‘Medusa’nın Salı’dır.



Resim 17: Theodore Gericault, "Medusa'nın Salı", tuval üzerine yağlı boya, 491x717cm. (1818-19), Paris, Louvre Müzesi

Bu resim, bir Fransız gemisinin denizaşırı seferinde batmasının ardından, kurtulan birkaç kişinin bitkin düşmüş halini, deliliğin sınırlarına varmış kazadelerin ufukta bir yelkenli gördükleri anı konu alır. Dönemin yeni bir çağ belirsizliğini, dayanakları yok olmuş insanı ve Tanrı'nın yardımından yoksun bir varoluşu temsil eden "Medusa'nın Salı", romantizmin doğuşuna işaret etmesi açısından önemlidir. Birçok ön hazırlığı yapılmış olan resmin ön planında, figürler dalgaların birlikteliğiyle izleyiciyi içine çeker. Gericault için iç dünyanın sonsuzluğu, denizin sonsuzluğuna eşdeğer niteliktedir.

Aydınlanmanın pozitivizmine karşın, yaşamın sonsuz bilinmezliğin esiri olduğu en başta deniz resimlerinde görülür. Turner'in resimlerinde gördüğümüz gibi, insan, evrenin akıl ötesi, beklenmedik olaylarla dolu çarpınmasında, okyanustaki küçücük bir tekne gibi acizdir. Turner kompozisyonları, ışık dolu, fantastik bir dünyanın görüntülerine sahiptir, ama bu dünya sakin değil, hareketlidir, sade bir uyumda değil, göz kamaştırıcı bir görünümde. Turner ve ondan ders alan izlenimcilerde, gerçeğin katı maddede değil, elle tutulamayan, parçalanmış bir izlenimde arandığı görülür.



Resim 18: Joseph Mallord William Turner, “Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi”, tuval üzerine yağlı boya, 91,5x122cm. (1842), Londra, Tate Gallery

William Turner’ın denizi ele alış biçimi ile, yukarda bahsettiğimiz bir Rönesans sanatçısının suyu ele alış biçimi farklılık gösterir. Turner’ın buharlı gemisini kimse yeniden inşa edemez. Bize tüm verdiği duygu, kıyameti koparan deniz ve korkunç fırtına ile savaşan teknenin karanlık gövdesidir. İzleyici, rüzgarın hızını, dalgaların gemiye vuruşunu hisseder. Ayrıntılara bakmaya, mekanı, denizi, Witz’de olduğu gibi betimlemeye izin vermez Turner’ın denizi. Göz kamaştıran ışık ve fırtına bulutunun koyu gölgeleri denizle birlikte erir gider.

“Turner’de doğa her zaman, insan heyecanlarını yansıtır ve dile getirir. Denetleyemediğimiz güçler karşısında kendimizi inanılmaz boyutlarda küçük hissederiz ve doğanın güçlerini istediği gibi kullanan sanatçıya hayranlık duymak zorunda.”³

³ Bkz. (2), GOMBRICH, 494.



Resim 19: Gustav Courbet, “Dalga”, tuval üzerine yağlı boya, 80x100cm. (1870), İsviçre, Oscar Reinhart Coll.

Realizmin kurucusu sayılan Courbet de deniz resmi yaptığında, aslında bir romantikten çokta farklı davranmadığı görülür ve hissedilir. Dalganın hareketi ve değişkenliği fırçayı kullanışını dahi yönlendirir. Yaşamı hep deniz kenarında geçen, Amerikan resim sanatında önemli bir yeri olan Winslow Homer'in (1836-1910) İngiltere'nin doğusunda, Tyemounth yakınlarında, küçük bir balıkçı kasabası olan Cullercoustes'de kalması, resimlerinde denize yaklaşım biçiminde etkili olmuştur. Böylelikle çetin kuzey deniziyle boğuşan yaman balıkçıların yaşamına olan ilgisi artmıştır. İnsan ve doğa karşılaşmasını, çekişmesini aktarmaya yönelik kompozisyonlar oluşturmuştur. Çetin kış şartlarında Prout's Neck sahilindeki, ölüm kalım sahnelerinin ressamı olmuştur Homer. Hokusai'den etkilenen sanatçı, canlı ve aydınlık suluboyalar yapmış, balık tutmak ve avlanmak amacı ile Karayiplere bile gitmiştir. Resimlerinde figür ile deniz ilişkisi ön plandadır. Denizi, ve dalgayı, bir biçim oluşturacak şekilde, resimde asıl sözü söyleyen öge olarak kullanmıştır.

Çin ve Japon resminde ise denizin, dalgaların estetiği bambaşkadır. Güzellik ya da estetik, insan ile ilişkisi açısından değil, kendi içinde bir değer

olarak, her şeyde bulunabilecek bir nitelik olarak görülmektedir. Japon kum bahçelerinde, kayaların çevresinde çizilen dalgalar, denizi ve sonsuzu gözümüzün önüne getirerek bize alçak gönüllülüğü hatırlatır. Doğu'da doğanın gücüne başkaldırı yoktur. Japon resminde denizlerde yapayalnız seyreden küçüçük bir tekneyi, Turner'ın okyanuslardaki gemileri gibi zavallı görmeyiz. Hokusai'nin estampında o kocaman dalga resmi insana karşı olan bir doğa gücünü değil, hayran olunacak bir doğa şaheserini tasvir etmektedir.



Resim 20: Hokusai, "Büyük Dalga", tahta baskı, 24,6x32cm. (1823/29) Londra, Victoria ve Albert müzesi

Amerikalı ressam Ryder'ın günbatımındaki tekneleri, Winslow Homer'ın engin sularda kaybolan kayıkçıları, Ayvazovski'nin karanlık denizleri, Courbet'nin bulutlarla birleşen dalgaları, aslında doğayı anlattıkları kadar insanın yalnızlığı, acizliğini ve doğadan kopuşunu ifade eder. Whistler soyut isimler verdiği resimlerinde, sisli suların üstündeki gri atmosferi, denizin gümüşü yansımalarını ele alırken, Eugene Boudin'in plaj manzaralarında Kuzey sahillerinin soğuk ışığı hissedilir. Şehzade Abdülmecid'te mehtabın pırıltısı, İspanyol izlenimci Sorolla'nın sahil resimlerinde, ışık ve gölge oyunları önemli hale gelir. Monet'de konu su olunca, esas olan, konunun madde, biçim, cisim tarafı değil, titreşimlerden oluşan bir atmosferi aktarma

arayışıdır. Öte yandan fotoğrafın ayrıntıları aktarmaktaki teknik üstünlüğü, birçok ressama atmosfer, su, sis, bulut ve hava gibi elle tutulamayan, biçimi değişken olguların ifadesinde araç olmuştur. Ancak bu tür konularda fotoğraf makinesi ile yarışmak söz konusu değildir.



Resim 21: Casper Friedrich David, "Speranza'nın Enkazı", tuval üzerine yağlı boya, 98x128cm. (1824) Hamburg



Resim 22: Andre Louis Derain, "Collioure'deki Tekneler" tuval üzerine yağlı boya, 60x73cm. (1905) Westfalen

20. yüzyılın sonlarına doğru, sanatın doğadan uzaklaşmasıyla birlikte, deniz bir kısım sanatçıyı pek ilgilendirmemiş ya da ele alınış biçimi fon olmaktan öteye geçememiştir. Örneğin, Max Beckman denizi anlatırken, onu bir duvar ile yan yana koyarak özünü dile getirmiştir. Denizi, figür ile fonu ilişkilendirmek adına araç olarak kullanmıştır. Benzer bir örnek, David Hockney'in havuzun temsilini mavi rengi, tek tonda, düz ve pürüzsüz kullanmasında görebiliriz.



Resim 23: Max Beckmann, “Balık Üstünde Seyahat”, tuval üzerine yağlı boya, 134,5x115,5cm. (1934) Stuttgart

3. BİR İFADE ARACI OLARAK “DENİZ” ve ANLAMI

Deniz, nihayetinde karaya bağlanan, rengini gökyüzünden alan, su birikintisidir. İçinde çeşitli mavilikleri, yeşilin birçok tonunu barındıran, sonsuz ufuk boyunca uzanan yaşamın doğduğu yerdir deniz. İnsanoğlu bilincini kazanıp üretim yapmaya başladığı ilk anlardan itibaren hep denizle iç içe yaşamıştır.

Michel Mollat du Jourdin, ‘Avrupa ve Deniz’ kitabında insan ve deniz ilişkisinden bahsederken; insanın mıknaş gibi denizi hem delice sevmiş, hem de evriminden gelen varoluşsal yabancılığı nedeniyle ölesiye korkmuş olmasından söz eder. İnsan üstünde yaşadığı toprağın sınırlarını sekiz bin yıllık kayıtlı tarihi boyunca birer birer çözerken, denizi anlamakta epey zorlanmıştır. Oşinografinin oldukça yeni bir disiplin olması ve okyanuslar hakkındaki bilgimizin kara ile karşılaştırılmayacak oranda kısıtlı olması, herhalde deniz ile insanoğlu arasındaki bu zorlu ilişkinin bilimsel düzlemdeki kanıtı olsa gerek. Deniz aynı zamanda üretim ilişkilerinin değişim ve dönüşümünde kritik bir rol de oynamıştır. Tarım toplumundan sonraki en büyük sosyo-ekonomik dönemeç olan sanayi devrimi, kaderi denizde belirlenen küresel ticaret kapitalizmi sayesinde mümkün olabilmiştir. Jourdin’in bu kitabında vurgulanan, modern dünyayı anlamının yolu denizle, denizin tarihiyle, kültürüyle ilişkili olduğu üzerinedir.

Aslında denizci devlet olmayı veya olabilmeyi sağlayan en önemli faktör, coğrafi konumdur. Anadolu Türk denizciliğinin temelleri daha XI. yüzyıl sonlarında İzmir ve havalisinde atılmış olmasına rağmen, Türkler denizle daha önce tanışmışlardı. Nitekim Anadolu Selçuklu Devleti, Bizans’ın elinde bulunan İznik’i ele geçirmesiyle birlikte, Türkler ilk defa olarak Marmara

kıyılarına yerleşmiş ve İznik'i başkent ilan etmişlerdir. Türkler bundan böyle denizle içli dışlı olmuşlar ve denizlere yönelik bir politika takip etmişlerdir. Bu anlamda Piri Reis'in XVI. yüzyılda denizcilik alanında hazırlamış olduğu, Kitab-ı Bahriye adlı eseri, Ege ve Akdeniz'in en eski rehberi sayılabilir. Gözlem ve incelemelere dayanarak hazırlanan bu deniz klavuzu, harita-resim özelliğindedir.

Albert Camus'a göre deniz; yaşama çağrı, ölüme davetiyedir. Edip Cansever: "...ah, ah... bir kulak verin bakalım; 'her deniz yaşlıdır zaten öğrenmez ama öğretir mutluluğu'..." denize dair dizeleri akla gelir. Ve Sunay Akın bir şiirinde der ki:

Yaşlı bir devrimci
Yatmadan önce
Bir bardak su yerine
Denize bırakır
Takma dişlerini...

"Bir kara çocuğu (–gerçi, hep Thames Irmağı kıyısında oturdu: biraz şurda, biraz burda-) olan İngiliz ressamı Turner, yaşamı boyunca hep 'su'yu aradı. Çok yolculuklar yaptı. Seçtiği konularla suyu, deniz kıyılarını, ırmak yataklarını işledi. Sonunda 'emekli bir kaptan' kimliğiyle, yaşantısıyla özdeşleşti büsbütün. Daha yirmi yaşında 'Mahşer Günü'yle ilgili bir resim yapmak istemiş, kafasındaki henüz doğmamış resim 'kana dönüşen su'yla yer değiştirmişti. Bununla birlikte hiçbir zaman böyle bir resim ortaya çıkmadı."⁴

"...İnsanlardan kaçan dar kafalı birinin sığınağı ormandaki bir inziva yeridir; okyanusta kurulmuş bir branda yatak ise, feragat sahibi acılı insanın sığınağıdır. okyanus doğal acılar ve facialarla dolup taşar; ve korkunun bu uçsuz bucaksız sularına katılan bireysel acılar bir damla gibi kaybolup

⁴ Uğur KÖKDEN, **Açık Deniz**, Sanat Dünyamız, **Sayı:72**, 126.

giderler.”⁵

“Deniz, sahilde bakış’ı mülkiyetine geçirir; çünkü sahile vardığımızda bulunduğumuz yeri terk etmeden, denizin yanına, onu görmeye geliriz hep; kumsal ise denize bütünüyle teslim olduğumuz yerdir. Öyle ki, sadece bakış’a değil bedene de göz diken deniz, karşısındakini soymak için düpedüz pusuya yatmıştır burada – çıplak ayağın ıslak kum ve çakılla teması, denize önce karada girdiğimizi gösterir. Öte yandan denizin hizmetindeki kumsalın buna aracılık eden oyunu ile özdeş gizemli bir podyum olması, üzerinde oynayanı ‘kendi beni’yle baş başa bırakarak, nicedir ertelediği hesaplaşmaya girmesi için sürekli kıskırtır. Hiçbir yerde topyekun seyir objesine dönüştüğümüz bu oyunda olduğu denli rahatça oyunun dışına çıkıp, kendimizle diyaloga girme fırsatı bulamayız; algı içeriğini usanmadan sınamaya hazır bakış, sürekli açtır deniz kenarında.”⁶ 19. yüzyılın ikinci yarısında Arthur Rimbaud, deniz bile görmeden yazdığı Sarhoş Gemi’nin, Sabahattin Eyüboğlu tarafından Türkçe’ye çevrildiği dizelerinde olduğu gibi:

“Çıldırırdı çocuklar görseler mavi suda
O altın,o gümüş,cıvıl cıvıl balıkları,
Yürüdüm,beyaz köpükler üstünde,uykuda;
Zaman zaman kanadımda bir cennet rüzgarı.
Bazen doyardım artık kutbuna,kıtasına;
Deniz şıpır şıpır kuşatır sallardı beni;
Garip sarı çiçekler sererdi dört yanıma;
Duraklar kalırdım diz çökmüş bir kadın gibi.”⁷

“Kuşatan deniz, kabaran deniz, gökkubbe deniz: Bu ortak korku hiç bir vakit bütün bütüne erimemiştir. Önce Panofsky, sonra Hartmur Böhme, Dürer’in kıyamet araştırmalarını, döneminin bağlamına yerleştirirler: 1494’ten

⁵ Herman MELVİLLE, İsrail POTTER, **Sürgünde 50 Yıl**, 17.

⁶ Mehmet ERGÜVEN, **Sanat Dünyamız**, sayı:72, 142,143.

⁷ Arthur RİMBAUD, **P Dergisi**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, sayı:26, 126.

başlayarak, bir göktaşının yerküreyi yok edeceği yollu kolektif korku ressamına da bulaşır; 1498’de, 1500’de gerçekleşeceği inancı gitgide büyüyen Kıyamet’ten önce Aziz Yuhanna’nın metnini resimler; 1525’te, hala gücünden birşey yitirmeyen son korkusunun etkisiyle gördüğü bir düşü yazar ve çizer: Dev su şeritleri gökyüzünden inecek ve yeryüzü yok olacak.”⁸

İki kıtanın birleştiği boğaz sularında ve Marmara Denizi’nde günlük ulaşımı uzun yıllar sağlayan sandallar, yaşamın bir parçası olmanın ötesinde, karalardan izlenen doğal güzelliklerde beneklenir. Bu noktada denizin, ressamın kadrajına girdiği açı, tuvalde kapladığı alan, değişkenlik gösterebilir. Görüngede izlenim farklılıkları vardır. Cumhuriyet öncesi, ilk ressamlarımız Boğaz’ı daha geniş kadraj içerisinde ele alırken, örneğin Şefik Bursalı kompozisyonlarında, kadraj daralır. Sanatçı, parça parça seçilmiş, alanı daraltılmış, bir peyzajın ardına düşmüş gibidir.

Boğaz denizi, nerdeyse enginlere açılmamaktan doğmuş boğunç duygusu veren bir denizdir. “...Uçsuz bucaksız bir suyun görünümünde bizi etkileyen, ne nesnenin yeniliği, ne de güzelliğidir, bizi etkileyen doğanın olağanüstü yapıtlarında görülen şu sert ve kaba görkemdir. Bir nesne tarafından yutulmayı, ya da kendi sınırları içine kapatamayacağı bir şeye sarılmayı sever imgelemimiz. Ruhumuza bir tür dinginlik ya da coşku veren büyük nesnelere görünce hoş bir şaşkınlık duyarız... Ama dalgalı bir denizde, yıldızlarla ve meteorlarla donanmış gökyüzünde, ya da ırmakların, kayalıkların ve çayırın görüldüğü engin bir manzarada olduğu gibi, bu büyüklüğe bir güzellik ya da olağanüstülük eşlik ederse, kaynaklarının boyutlarıyla orantılı olarak zevk de artar.”⁹

Doğa, İstanbul’un durumunu saat saat değiştirerek bir oyun halinde gibidir. Pierre Loti şöyle der: ‘İstanbul kadar görünümü değişen başka bir

⁸ Enis BATUR, **Tekvin ve Tufan**, Sanat Dünyamız, sayı:72, 121.

⁹ Bkz. (1), CLOUDON, 9,12.

başkent olamaz. Gökyüzünün çeşitlenmesinden, rüzgar ve bulutların yüzünden, her saat başka bir görünüş takınır.’ Doğa ve sanat, bu görüntüyü etkileyici bir biçimde yaratmak için el ele vermiş gibidir.

“Şehrin kıyıları, bir organizmanın suya erdiği yerlerdir. Şehir sudan can alır, can verir. İster durgun olsun, ister usul usul aksın, isterse de delice çağlasın su, şehrin kaderini değiştirir.(...) Su, diğerine ulaşma, farklı olan ile buluşma, algılama, öğrenme, yenilenme ve kazanma aracıdır. Bir başka deyişle şehir, kıyılarında nefes alır, eğlenir, dinlenir, çalışır, para kazanır, yorulur sonra durulur ve kendini onarır. Suyla kurulan ilişki her zaman yolunda gitmez. Sakıncımlı, saygılı olmak en iyisidir. Su verdiğince şehirden almasını da bilir, suyuna gitmek gerektir. Şehirli kıyıda suları dikkatle izlemeli, huyunu suyunu iyi öğrenmelidir. Kıyılar kavuşmanın sevincini yaşatırken bazen de hüznü yaşatır, alır götürür. Elden gelen öbür uçtakini düşlemek, sabırla beklemek ve imgesel dünyalar kurmaktır. Böyle bakıldığında, şehrin kıyısını tasarlamak bir bakıma şehrin kalbinin ritmini yeniden düzenlemektir.”¹⁰

Gemicileri, deniz adamlarını saymayacak olursak, dalganın ilk ciddi okuru Leonardo’nun (defterlerinin bir bölümünde çizim eşliğinde), dalganın oluşum mekanizmasını kurcaladığı göze çarpar. Kıpırtısız nerdeyse ölü bir yüzeyden, fırtınalı haline kadar, deniz-rüzgar ilişkisi üzerinedir bu notlar.

Kayıklar, ortasından su geçen İstanbul şehrinde yolla ilintilidir öncelikle...Anadolu yakası sahillerinin resimlerini yapma tutkusunu oluşturan işte bu kıyı, kayıklar, karanın birlikteliğinden doğan biçimsel birliktelikler. Her bir kayığın kendi içerisinde biçimsel farklılık göstermesi, oran olarak değişkenliği ve yanyana gelmeleriyle oluşturdukları biçimsel birliktelik, renklerindeki çeşitlilik resme uygun öğelerdir. Örneğin; Kurbağalıdere kıyıları, Vecih Bereketoğlu’nun ‘Kurbağalıdere Ressamı’ olarak adlandırılmasına

¹⁰ Aytanga Dener, **Tasarım Kuram Dergisi**, sayı:3.

neden olmuştur. Şüphesiz Kurbağalıdere'ye olan ilgisinin kaynağı, yaşadığı dönem ve resim dersleri aldığı Hikmet Onat'la ilintilidir.

Denizin, izlenimci palete yakın yansımalara, kıpırtılara, renk ve ışık değişimlerine uygun olması, konu olarak cazip değerler taşıması anlamına gelir. Özellikle kırılma yasalarının sudaki görselliği, kayıklar için estetik çekiciliğe sahiptir. Gövdelerinin biçimsel estetiği kadar, su üzerinde yarattıkları görünümün uyarıcı etkisi, bu yaklaşıma katılınca, kayıkların izlenimci ressammlar için kazandığı ayrıcalık baskın hale gelir. Bir noktadan başlayarak genişleyen ve yine bir noktada sonlanan formlarıyla kayıkların görsel çekiciliğine, denize uzanan kürekler katkı sağlar. Suya dalıp çıkma eyleminin yarattığı ses ve görünüm şiirselliğiyle kayıkları hareket ettiren kürekler, ilerleyişin, gidişin dolayısıyla da devinimin, eylemin ta kendisidir.

“Rönesans”ta, Giotto, Piero della Francesca ve Tiziano gibi ressammlar için manzara, figürü göstermek için bir fon, bir çevre işlevi görmüştü. 19. yüzyıla gelinceye kadar manzara resmi diğer resim türleri (örneğin tarihsel resim vb.) arasında, sadece bir türdü. 19. yüzyılda, bir tür olmaktan ziyade sanatçı için bir ideale dönüştü, yani sanatçının ‘ruh haleti’nin ifadesi oldu.(...) 18. yüzyılda, özellikle İngiltere’de, ‘pitoresk’ adı verilen bir üslup belirdi. Ve 1974 yılında İngiliz Price pitoreskin özelliklerini şöyle tanımladı: ‘Doğadaki karmaşanın, kaba bulguların, sürekli farklılık gösteren biçim, renk, ışık ve gölgenin resme olduğu gibi yansması.’ Bu, görkemli duygular yaratan anıtsal resmin kutsanmasına karşı bir tepkiydi.”¹¹

İstanbul, Avrupalılar için pitoresk ve romantik bir şehirdir. Kente bu niteliği kazandıran en önemli etken, doğa ve mimarinin büyük bir uyum içinde olduğu Boğaziçi’dir. Boğazın güzelliğini seyretmek için, özellikle tepeler tercih edilir. Ressam içinde, izleyici içinde, bakış açısı değiştikçe görüntülerde değişir; bir kez gördüklerini yeniden göremezler. Bu nedenle doğa uçucudur,

¹¹ İpek DUBEN, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, 144,145.

değişkendir. Kıyılarda yer alan yalılar, çıkma ve cumbalarıyla boğaziçinin kıvrımlarına uyum sağlarlar. Burada iki kıtanın birbirine dokunacakmışçasına yaklaşması da ayrı bir heyecan yaratır. Yalnızca boğazın güney kısmının görüntüsündeki ihtişama katkıda bulunan kubbe ve minareler değil, suların üzerinde gidip gelen sayısız küçük tekne, hayranlık uyandırıcı özelliktedir. Hiç bir şey denizden alınan bu görüntüden daha pitoresk değildir.

Resim sanatımızın gelişim çizgisi içinde, fotoğraf gerçekçiliğinden, romantik manzara resmi duyarlılığına, izlenimci yaklaşımlardan, kübik eğilimlere kadar kayıklar, hem hareket, hem de konum belirlemeleriyle resimlerin kompozisyonlarında yerlerini alırlar. Kayıklar kentin görünümünü derinleştiren ve anlamlı kılan simgelere dönüşürler.

Rüzgarlı bir havada dalganın biçimi, sakin açık bir havada ufka uzanan hafif kıpırtılı denizden (ressamın bakış açısında) farklıdır. Bir Monet resminde, günbatımındaki liman silüeti ile Homer'in fırtınalı bir denizde dalgalarla boğuşan figürü, biçimsel anlamda birbirleriyle kıyaslanamaz. Birbirine tezat bu iki ifade aracı olan doğanın değişkenliği, ressama ve yaptığı resme yansır. Ressamın yaşadığı coğrafya, denizinin özellikleri, ifade biçimini şekillendiren etkenlerdir. Senn nehri duraganlığını, güneşin yalmasıyla, empresyonist etkide resmeder Monet. Homer ise İngiltere doğusunda, Tyemounth yakınlarına yerleşir ve çetin kuzey deniziyle boğuşan balıkçıların yaşamlarına yansıyan denizi, resmetmeyi tercih eder. Homer'in denizinde, dalganın biçimi, figür etkisindedir...

“Resimde mekan yaratmak yalnız derinlik yanılsaması yaratmak değildir, aynı zamanda (dünyadaki koordinatlara uygun olarak) zihinsel koordinatların derinliğine sızabilmek demektir. Mekanda derinlik yaratmak özdeki derinliği yansıtmaktır, yoksa anlamsız bir görüntüden, bir yanılsamadan başka bir şey yaratmış olmayız.”¹²

¹² Bkz. (11), DÜBEN, 9.

4.TÜRK RESMİNDE DENİZ TEMASI

4.1. Minyatür Resminde Deniz

Minyatür; el yazması kitaplarda, metnin anlaşılmasını kolaylaştıran ve konuyu zenginleştirmek amacıyla yapılan küçük boyutlu resimlere verilen isimdir. Matbaanın keşfiyle birlikte Batı sanatı yaşadığı kültürel ve düşünsel değişimler doğrultusunda, doğanın gerçekçi tasvirine yönelmiştir. Minyatür, 15. yüzyıldan itibaren Batı'da önemini yitirmeye başlamıştır. Osmanlı dönemi sanatçısının ise, İslam felsefesine uygun olan şematik bir anlatımı tercih etmesi, minyatür sanatıyla kurduğu bağı güçlendirmiştir.

Osmanlı nakkaşları, kent ve yöre çizimlerine her zaman özen göstermişlerdir. Öncelikle Osmanlı tarihine ilişkin eserlerde, nakkaşlar saray törenlerini, orduların seferlerini, kale kuşatmalarını, savaşları ve önemli güncel olayları belgelemekle görevlidir.

Türk pirimitifleri diye bilinen ilk kuşak ressamalar, insansız, dingin, durgun, arı bir dünyanın resmini yapmışlardı. Gerçek doğa görüntüleri ile doğadışı bir rüya alemini birlikte oluşturan bu sanatçılar, nesnenin çeşitli hareketlerini sezerek onlardan değişik formlar elde etmek yerine, daha çok Doğu minyatüründe görülen, sabit ya da aynı yönde sıralanan parçaların ritmini esas almayı tercih etmişlerdir.



Resim 24: Karadeniz'deki üç kadırganın Kazak korsanlarıyla savaşı. Paşaname. (BL, Sloane Add.6584)

“...Batı görüş ve teknikleri içinde gelişmiş olan çağdaş resim sanatımız, ulusal gelenekler bakımından çok sınırlı, çok dar kaynaklardan faydalanmak zorunda kalmıştır. Çağdaş Türk ressamı, arkasına baktığında, yüz yılı zor bulan bir geçmişle karşılaşır. Yüzyıldan söz ediyoruz, Batı anlamındaki “peinture” sıfatıyla ilgili. (...) Minyatür adı verilen eski resim sanatımız, bilindiği gibi, beş yüz yılı aşan çok zengin bir tarihe sahiptir.”¹³

Minyatürlerde, kompozisyon düzenlemelerine baktığımızda, saray bahçelerinde ve köşklere denizin ya da bir su birikintisinin en yalın haliyle kullanıldığını görürüz. Bu coğrafyanın denizle çevrili oluşu ve liman kentlerine sahip oluşu, minyatürde deniz bağlantısını oluşturur. Sakin, bulutsuz, mavi bir gökyüzü altında dalgasız denizler, rüzgarsız havalar içinde, her şey bir yazı gibi açık ve berrak bir biçimde göze çarpar. Deniz fon olarak kadrajda yerini alır. Osmanlı minyatüründe, gerek mekan betimlemelerinde, gerekse figürlerin ele alınışında en yalın dil kullanılarak en önemli özellikler vurgulanmıştır.

¹³ Nurullah BERK, Hüseyin GEZER, **50 Yılın Türk Resim Ve Heykeli**, 13.

Minyatürlerde deniz teması esas olarak görülmediyse de, su betimlemelerinde mavi rengin kullanımı sık sık göze çarpar. Renk, çizgi kadar başlı başına temel bir görev üstlenmeyip, çizgiye hizmet eder. Ayrıca Boğaziçi'nin panoramik kent görünümünü doğru bir biçimde çizmek için gerekli olan geometrik perspektif bilgi donanımının olmayışı, denizin parçalanmasına ve tek bir yüzey halinde ele alınmasına neden olmuştur.



Resim 25: Şehname-i Nadiri, 1620'de Kaptan-ı Derya Ali Paşa, deniz savaşında düşman kalyonlarını esir alıyor. (TSM, H 1124)

“Osmanlı tasvir sanatının XV. yüzyılda kazandığı yeni ve özgün bir konu da topografik kent tasvirleridir. Osmanlı kitap resmi geleneğinde bir çığır açan bu tarz minyatürler, denizcilik ve tarih yazıncılığıyla ilgili eserlerin yanı sıra, kutsal kent tasvirlerinin yer aldığı dinsel içerikli yazmalarda bulunurlar. Topografik kent ve liman tasvirleri aslında XVI. yüzyılda Akdeniz'e açılan Osmanlıların deniz coğrafyacılığını geliştirmeleri sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu dönemde hem Avrupa hem Arap kökenli portolanları (deniz haritalarını) inceleyen Osmanlı denizcilerinden Piri Reis, kendi gözlemlerini de ekleyerek önemli deniz haritaları hazırlamıştır. Piri Reis'in gerek 1513'te Yavuz Sultan Selim için çizdiği dünya haritası, gerekse 1525-1526'da Kanuni Sultan Süleyman'a sunduğu Kitab-ı Bahriye'si ve 1528'de yaptığı ikinci dünya

haritası, Batı ve Doğu kökenli en az otuzdört farklı kaynağın yanı sıra haritalar ve sözlü anlatımlar değerlendirilerek hazırlanmıştır.(...)”¹⁴

Piri Reis'in bu eserlerinde, betimlenen kentlerin mimarisi, şematik bir anlatımla verilmiş; adalar, kıyılar ve sığ yerler aynı şekilde renklendirilmiş, önemsiz kasabalar sadece birer sembolle belirtilirken önemli limanlar topografik çizimlerle gösterilmiştir. Bu tasvirler esasında Türk minyatür geleneğindeki ilk deniz betimlemeleri de sayılabilir.

Levni'nin 'Surname' adlı eserinde Osmanlı Devleti'nin gündelik hayatının sahnelendiği betimlemeler bulunmaktadır. Bu betimlemelerden Haliç Gece Gösterisi sahnelerini örnek olarak alırsak (yaprak55b-56b); Haliç'te yapılan gece eğlencelerinde, ışıklar suya yansıdığından ve müziğin sesi yankılandığından hayli görkemli olduğunu söyleyebiliriz. Bu sahnede Sultan, eğlenceleri Tersane Sarayı'nın önündeki rıhtımdan seyrederken tasvir edildiği belirtilir. (sağ sayfa) Salların biri iki katlı pavyon gibidir, üst kattakiler havai fişekler fırlatır, alt katta da sazendeler ve çengiler neşe içinde rakeder. (sol sayfa)

Hamse-i Atayi adlı eserin bir bölümünde, eşkiyalar gemiyle kaçarken, fırtınaya tutulan gemi karaya vurunca, eşkiyaların yakalandıkları sahne, ve yine Hamse-i Atayi'de doğa ve kent görünümleri bölümünde, Boğaziçi'nde Rumeli görünümü deniz tasvirlerine örnek verilebilir. Hünername II adlı eserde, İbrahim Paşa cenazesinin kayıkla iletisi, Şehname-i Nadiri'de tarihi konular içerisinde yer alan padişahların yaşamlarına dair olan bölümde, II. Osman'ın saltanat kayığıyla saraya dönerken betimlenmesi denize, suya dair betimlemeler arasında yer alan ayrıntılardır.

¹⁴ Banu MAHİR, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, 150,151.



Resim 26: Surname-i Vehbi, Haliç'te Gösteri, Topkapı Sarayı Kitaplığı, A, 3594s. 92b (ayrıntı), (1720-30)

Resim 12'deki sahnede, gösteriler gemilerin yüksek direkleri arasına gerilmiş ipler üstünde gerçekleştirilmiştir. İki çift çengi diskler üzerinde rakeder. İçinde bir hanımın oturduğu atlı araba bir seyis tarafından çekilir, başka bir ipte de cambazlar gösteri yapar. Etrafta dolaşan sandalların içinde sazandeler, çengiler, yerli halk, saray personeli, ve yabancı sefaret görevlileri bulunmaktadır. (168-169 sayfa), (158-159 sayfa)



Resim 27: Levni, "Surname", Haliç'te Gösteriler, (1720) (TSM, A, 3593)

Bu tür eserlerin en önemlilerinden birisi de Arifi'nin Süleymannâme'sidir (TKSM, H.1608). Eser 1543 Macaristan kuşatmasını, Nice'in fethini ve deniz seferlerini konu almaktadır. Bu deniz seferleri sırasında donanmanın gittiği bütün limanlar, Süleymannâme'de önemli özellikleri ile resimlenmiştir. Bu resimlerde limana gelen gemiciler, bölgenin özelliklerini ve yapılarını hemen algılamaları amaçlanmıştır. Bu eserde gemilerin savaşlar sırasında birbirlerine göre duruşları ile hareketleri renkli bir biçimde tasvir edilmiştir. Yine 3. Murat Surnamesi'nde Nakkaş Osman, elyazmasının yaprakları karşılıklı kapanan ikişer sayfayı, bir tek sahneyi göstermek üzere düzenlemiştir. Elli iki gün süren şenliğin her aşaması bu dizge içinde ardı ardına sıralanmıştır. Sanatçı, belirli yerleri, mimari ve anıtsal öğelerle minyatür üslubunun olanakları içinde kağıt yüzeyine aktarmıştır. Her sahnede aynı dekoru kullanmıştır. Bu sahnelerdeki hazırlanmış seyirci tribünleri ile gerideki saray çatıları, belirli yerlerin betimlemeleridir. Tasarlanmış herhangi bir cennet köşesi değildir. Bu mekan bugünkü Sultanahmet Meydanı'dır.

“(…) Mehmet Siyahkalem'in, Ahmet Musa'nın, Sinan Bey'in, Osman'ın Nigari'nin, Levni'nin tasvirlerinde karşımıza çıkan ana özellikler, bir çeşit düşçülük ya da figüratif fantazide değil, somut bir günlük gerçeği çeşitli biçim olanakları içinde arayan nakkaş davranışlarında ifadesini bulur.”¹⁵

Osmanlı minyatürü gelişim çizgisini tamamladığı süreçte, İstanbul'da ve Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde duvar resminde bir canlanma görülür. Önceden beri bazı yapıların duvarlarını süsleyen bitkisel ve geometrik bezemeli kalem işlerinin var olduğu bilinir. 18. yüzyılda barok ve rokoko etkileriyle bunların yerini çiçekli vazolar ve meyve sepetleri gibi betimlemeler almış (III. Ahmet'in yemiş odası duvarları) ardından çok sayıda manzara resmi duvarlara işlenmiştir.

¹⁵ Sezer TANSUĞ, **Şenlikname Düzeni**, 55.



Resim 28: Duvar Resmi, Topkapı Sarayı Haremi, Gözdeler Dairesi

19. yüzyıl boyunca da minyatür sanatı çöküşünü tamamlamış ve yavaş yavaş yerini Batı resim tekniğiyle yapılmış tablolara bırakmıştır. Bu süreç içerisinde batıyla ilişkisi artan Türk ressamı, manzara resminde deniz ögesini biçimsel olarak minyatürden farklı olarak ele almaya başlamış, kompozisyonlarında denizi bir hayli kullanmıştır.

4.2. Askeri Ressamlarda Deniz Teması ve Öne Çıkan Resimler

Mühendishane-i Berri-i ve Bahri Hümayun gibi okullarda yetişen subaylar, aslında birer askeri mühendislerdir. Ancak, buralarda, bu alanda eğitim görenlerle, bu işe büyük ilgi duyanlar arasında, (rutin işler dışında) resmin yaratıcı yönüne hayatlarını bağlayanların, öncülerimiz olduklarını söyleyebiliriz.

1793 yılında, Askeri yüksek okulların öğrenim programlarına alınan desen dersleriyle başlayan batı tekniği, çizgisel bir işçilik ile, nesnelere üç boyutlu çizme çabası içerisindeydi. O sıralar, topoğrafik haritalar, dökülen

toplara konulmak üzere asitle oyularak yapılan armalar, hep bu asker ressamlarımızın rutin ve fabrikasyon işleri arasındadır. Kimi Harbiye Matbaası'nda, kimi tersanede, kimi harita bürolarında ve arazide askerlik görevindedir. Kısacası, bu dönemde kendini tamamen sanatsal bir resim dünyasına veren bir ressamımız henüz sahnede yoktur.

Bu sürecin akabinde Türk resim sanatı serüveninde, tarihi olayları veya tarihi sahneleri tasvir eden resimler göze çarpar. Bunlar deniz savaşları ve günümüze bir tarih malzemesi olarak ulaşan, dönemlerinin önemli savaş gemilerinin resimleridir. Bu tip resimlerde resmin teknik ayrıntılarından çok, resimle anlatılmak istenen mesajın yani konunun anlatımcılığı amaçlanır. Denizle ilgili resimler yapan ve hatta bazıları “deniz ressamı” olarak bilinen bu ustalardan büyük bir kısmı tablolarında denize ilişkin konuyu öne çıkarmak için, çoğunlukla anlatılmak istenen olaya genel bir perspektiften bakmışlardır. Bu resimlerde, bazen figürde olmakla birlikte, sanatçılar bu konuda özel bir gayret içine girmemişlerdir. Bu nedenle aktif bir tarihi vaka anlatımı şeklindeki tasvirlerin yanı sıra çokça yapılan, figürsüz ve durağan bir anlatıma sahip, savaş gemisi tasvirleri, herşeyden önce belge nitelikleriyle öne çıkar.

“Osman Nuri'yle Fahri Kaptan'ı, Ahmet Ali ve Süleyman Seyyit gibi Avrupa'da öğrenim görmüş sanatçılarla yanyana ve aynı yıllara rastlayan çabalarıyla 19. yüzyıl Türk manzara üslubunu yaratan asker ressamların en ilginçleri arasında saymak gerekiyor.”¹⁶

Türk resminde denize, deniz savaşlarına ve savaş gemilerine ilişkin günümüze en çok resmi ulaşan sanatçı, Diyarbakırlı Tahsin (1875-1937)'dir. Hoca Ali Rıza ve Osman Nuri Paşa'nın öğrencisi olmuştur. Harbiye'de süvari subayı olarak tanınmış, 1919 yılında binbaşı rütbesiyle askerlikten ayrıldıktan sonra da eski donanma cemiyetinin siparişi üzerine çok sayıda deniz savaşı

¹⁶ Turan EROL, Günsel RENDA, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, cilt:1, 106.

resmi yapmıştır. Türk resminde deniz ve denize ilişkin yaptığı ilk resimlerle tanınan Emin Baba (1835-1905)'den beri, deniz ve gemi resimleri yapan ressamın çoğu, basılı kaynaklara, fotoğraflara bağlı kalmalarına karşın, Diyarbakırlı Tahsin kişisel gözlem ve incelemeye önem vermesiyle fark yaratmıştır. Deniz savaşlarını kısmen belgesel, kısmen de aldığı notlarla hayali olarak betimlemesinin yani sıra denize tutkun olması yaşamı boyunca duygusal yönü ağır basan sahil ve deniz peyzajları yapmasının nedeni olmuştur.

Sami Yetik, Tahsin'i şöyle anlatır: “Haliç'in durgun suları üzerinde akisler bırakarak uzayan eski zırhlılar, limana gelip giden büyük postalar, boğazın mavi sularını çizerek dumanlar püsküre püsküre işleyen şirket vapurları, Marmara'nın sinesinde süzülen yelkenliler, onun sanat zevkini pek okşuyordu. Hafta tatillerinde Galata rıhtımında gazinoların birine yerleşerek saatlerce posta vapurlarını etüd etmek, adalara geçerek deniz resimleri yapmak, Boğaziçi sahillerinde gezerek yolcu vasıtalarını çizmek, ona çok istifadeli saatler geçiriyordu.”¹⁷ Diyarbakırlı Tahsin'in en tanınan resimleri Çanakkale Deniz Savaşlarını konu alan tablolarıdır.



Resim 29: Diyarbakırlı Tahsin, “Çanakkale Deniz Savaşları”, tuval üzerine yağlı boya, 200x125cm. İstanbul Deniz Müzesi

¹⁷ Turan EROL, Günsel RENDA, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, cilt:1, 148.

“Çanakkale Deniz Savaşları’ adlı bu tabloda Boğaz’a adeta gökyüzünden ve yüksekte geniş panoramik bir açıyla bakan sanatçı, Boğazdan kıyıda ki Türk tabyalarını bombalayan savaş gemilerinin hareketlerini ve tabyalardan yağın, kimi denize kimi de gemilere düşen bombaları oldukça gerçekçi bir biçimde işlemiştir.”¹⁸

Yine Deniz Müzesi’nde bulunan “Fransız Bauet Zırhlısı” adlı eserde, yukarıda gösterilen savaş panoramasının enstantanesine yaklaşarak yakın plandan ele alınışıdır. Denizle gök arasındaki kaynaşmayı, o esnada denizde ve gemide yaşanan devinimi, yanan gemiden yükselen kara dumanlar arasından süzülerek denize yayılan ışığı, suların saydamlığını yansıtmadaki başarısı, teknik beceri ve artistik başarısı dönemine göre bir hayli dikkat çeker.



Resim 30: Diyarbakırlı Tahsin, “Majestik Zırhlısının Çanakkale Boğazı’nda Batışı”, tuval üzerine yağlı boya, 56x68cm. İstanbul Deniz Müzesi

Resimde dikkati çeken iki küçük ayrıntı da batan gemiden ayrılan bir boşaltma botu ile resmin ön planında görülen bir denizaltı periskobudur. Kompozisyonda yer alan resimsel elemanlar, yaşanmış tarihe işaret düşmesi

¹⁸ Seyfi BAŞKAN, **Türkiye’de Sanat**, sayı:43, 36.

açısından önemlidir. Diyarbakırlı Tahsin'in Hamidiye Zırhlı Kruvazötörü'nün Karadeniz'de Rus gemileri ile bir savaşını betimleyen resimde Deniz Müzesinde sergilenen tarihi deniz konulu resimler arasındadır.

Diyarbakırlı Tahsin'in, İş Bankası Koleksiyonu'nda bulunan "İstanbul Limanı" adlı, (büyük bir gemi ve ona yanaşmış küçük gemilerin tasvir edildiği tablo) resmi, ile Atatürk'ün de kullandığı Ertuğrul Yatı'nın tasvir edildiği "Ertuğrul Yatı" adlı resimleri bu tür resimleri içinde son örnekler olarak gösterilebilir.

Diyarbakırlı Tahsin gibi, deniz ve denize ilişkin resimler yaparak tanınan, Bahriyeli İsmail Hakkı Bey, (1863-1926) Diyarbakırlı Tahsin'de olduğu gibi Çanakkale Boğazı'nı gökyüzünden geniş bir perspektiften gören bir sahne hazırladığı resimleri bulunmaktadır. İsmail Hakkı Bey'in Osmanlı bahriyesine duyduğu ilgiyi yansıtan bir resmi adına, "Yavuz Geliyor Yavuz, Denizi Yara Yara..." şeklinde şarkılar söylenen, Türk gemisinden aldığı "Yavuz Muharebe Kruvazörü"dür. 1914'de İngiliz ve Fransız deniz kuvvetlerinin takibinden kurtulmak için Türk limanlarına sığınan Alman Goben (Yavuz) ve Breslau (Midilli) zırhlılarından biri olan bu gemi, daha sonra Türk bayrağı çekerek Karadeniz'de Rus limanlarını bombalamış ve Türkiye'nin Birinci Dünya Savaşı'na girmesinin önemli etkenlerinden birisi olmuştur. İstimbasan kazanlarından çıkan simsiyah dumanları salan iki bacasının, büyük toplarının özellikle de denizin şeffaflığının öne çıkarıldığı tablo, hem teknik hem de Yavuz'un efsanevi havasının yansıtıldığı, görsel biçimler bakımından başarılıdır. Sanatçının bu resmi Viyana Sergisi'ne (1918) katılmıştır.

Doğum tarihleri 1880'li yıllara denk gelen asker ressamı kuşağı, Balkan Savaşı'nı, 1. Dünya Savaşı'nı ve Kurtuluş Savaşı'nı çoğunlukla bizzat yaşamışlar ve bu savaşlar sırasında cephelerde edindikleri gözlemleri tuvallerine yansıtmışlardır. Bir bakıma yakın tarihimizin tanıkları olarak resimlerle, o dönemde yaşanmış önemli tarihi olayları daha sonraki

dönemlere ve günümüze aktarmışlardır. Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Cevat Göktengiz, Hikmet Onat ve Mehmet Ruhi Arel gibi sanatçıların, bu tip yakın tarihi konu alan resimleri bilmeleri, kendilerinin deniz temalı işlerine izlenimciliğin etkisiyle yansımıştır.

Beşiktaş Deniz Müzesi'nde eserleri sergilenen, bir diğer önemli deniz ressamı da Osman Nuri Paşa'dır (1839-1906). Osmanlı tarihinin eski ve en önemli deniz savaşlarından birini anlatmakta olan Preveze Deniz Savaşı adlı eserin sanatçısı, Mekteb-i Harbiye mezunu, Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz'e yaverlik etmiş, Mekteb-i Harbiye'de ise öğretmenlik yapmıştır. Nuri Paşa'nın deniz savaşlarını, eski savaş gemilerini konu alan resimleri veya farklı konulardaki peyzajları yadsınamayacak değerde eserlerdir. Türk denizcisi Barbaros Hayreddin Paşa (1467-1546)'nın, Portekiz, Venedik, Papalık ve Charles Quint'in donanmalarına komuta eden Amiral Andre Dorya'yı 28 Eylül 1538 tarihinde Preveze'de yendiği savaşı konu eden, Osman Nuri Paşa'nın tablosu, deniz üzerinde yanan, yok edilen Haçlı donanması ile, Osmanlı donanmasının iki çektirisinin kış üstünde birbirlerini selamlayan Türk kuvvetlerini ve komutanlarını tasvir etmektedir. Deniz ufkunda, yanan gemiler ile ön planda deniz üstünde yanmış, parçalanmış gemi parçaları, enkazları kadrajına dahil eden sanatçı, denizi suluboya şeffaflığında vermeye çalışmış, ince el işçiliği sergilemiştir. (Resim 16)



Resim 31: Osman Nuri Paşa, “Preveze Deniz Savaşı”, tuval üzerine yağlı boya, 90x65cm. İstanbul Deniz Müzesi



Resim 32: Fahri Efendi, “Zeytinburnu Savaşı”, tuval üzerine yağlı boya, 101x82cm. İstanbul Deniz Müzesi

Türk pentürünün denize ve deniz savaşlarına ilişkin repertuarı içinde Hüsnü Tengüz ile haklarında pek birşey bilinmeyen, Yüzbaşı Halit ve Fehmi Efendi adına imzalı resimlerle, anonim bir çok tarihi konulu deniz resmi bulunmaktadır. Bu resimler zamanında veya daha sonra aynı ustalığı yansıtmayan sanatçılarca, defalarca kopya edilmiştir. Bu tablolarıda genel öge düzeni çoğunlukla aynı olmakla birlikte, benzer sahneleri resmeden kimi

sanatçılar, birbirlerini selamlayan komutanların ritüellerini kendi resimlerinde farklı dekorlarda tekrarlamışlardır.

Rumeli'nde, Eflak ve Boğdan'da Türk-Rus savaşı sürerken, Rusların kışkırtması ile Mora'da ayaklanma çıkmış (Mart 1770), bunun üzerine ayaklanmayı bastırmak üzere Kaptan-ı Derya Hüsametdin Paşa komutasındaki Osmanlı donanması bölgeye gönderilmiştir. Fakat Çar Petro tarafından inşa ettirilen Baltık filosu, Akdeniz filosu ile birleşerek Rus gücünü arttırdığından, Osmanlı donanması Rus donanmasının karşısında duramamış ve Çeşme'ye çekilmiştir. Çeşme koyunda birbirine bitişik duran Osmanlı gemileri, limana giren Ruslar tarafından yakılarak, Osmanlı donanması yok edilmiştir. Bu bakımdan bu savaş Türk tarihinde daha çok 'Çeşme Felaketi' olarak anılır. Bu tarihi olayı anlatan resimler içindeki karakteristik örneklerden birisi de Beşiktaş Deniz Müzesi'ndedir. 120x75 cm. boyutlarındaki 'Çeşme Savaşı' adlı bu anonim tabloda Türk ve 'Mukaddes İttifak' donanması anlaşılması mümkün kaygılarla birbirine denk donanmalar olarak tasvir edilmiştir.

"15-18. yüzyıllar arasındaki hazırlığı tamamlamış değişim temelleri üzerinde yeni biçim etkilerinin inşa edilebileceği ortamları oluşturmuştur. Bu kültürel olgunun gerek sosyo-ekonomik planda, gerekse dinsel inanç sisteminin yorum farklarından karşımıza çıkan eşdeğer belirtileri, sorunun çok yönlü olarak irdelenip çözümlenebileceği karmaşık uzantıları da içermektedir. Türk sanatının belirlendiği tüm etken koşullar, İslam inanç alanı içindeki özgün ayrımları belirlediği kadar, Batı kültürünün geleneksel ve çağdaş verilerine yönelik yorum ve sentez çabalarının da işlevlerini üstlenmiştir. Batı ve Doğu sorunlarını içiçe bütünleştirerek devirgen bir mekanizma üreten bu olgu, problematik olduğu oranda tüm dünya ortamları arasındaki benzerliğini de koruya gelmektedir. Dünyadaki hiçbir kültür alanı kendi irade egemenliğini kullanarak hiçbir yabancı etkiyi bu ölçüde hizmetine sokabilmiş değildir.

19.yüzyılda dış dünyaya, özellikle Batıya yönelik büyük değişim ilgileri, ancak bu bağlak içinde irdelenebilir.”¹⁹

4.3. Asker ve Sivil Okullarda Batı Yöntemine Uygun Resim Eğitiminin Başlayıp Gelişmesi

Türk resim sanatının Avrupa resmine yönelişini minyatürlere bir tepki olarak düşünmek öncelikle yanlış olur. Hasta adam adında ve manzarasında olan Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalandığı günlerde, atılan bu adımların daha çok askerlik alanında olması doğal bir sonuçtur.

Türk resminin 19.yy'dan önceki örnekleri, genel olarak el yazması kitap resimlerine dayanır. Minyatür resimlerinde, kişisel anlatım heyecanını yansıtan bireyci bir biçimleme niyeti ve girişimi yoktur. Uygulamada üsluplaşmış, gelenekçi bir figür, mekan ve manzara biçimiyle, tek bir boya tekniğine bağlı kalınır. Batı dünyasında renk öğesinin algılanma ve yansıtılma geleneği, Türk-İslam dünyasındaki renk geleneğinden farklıdır. Batı resminde, roma ve gotik kitap resminden, tuval resmine geçişte, kilise; din olaylarının, kitap sayfasından büyük boyutlarda resimlenmesi için, yeni teknikler bulan sanatçılara gereksinim duyar. Bu yüzden Batı'nın özellikle kilise ve sarayı, sanatçılara, atölye kurabilmeleri için önemli olanaklar sağlar. Bizde bu atölye olanağı, nakkaşlara tanınabilmişse de 19.yy'ın ikinci çeyreğinden bu yana, Batı'da resim eğitimi görüp yurda dönen ressamlarımızda daha yetkin hale gelir. Ayrıca Batı resminin gelişim çizgisinde freskin tuval resmine geçişteki rolü yadsınamazken, Türk resminde freskin karşılığı pek bulunamaz.

¹⁹ Sezer TANSUĞ, **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, 15.

Batı'da doğa-sanatçı ilişkisi sonucunda, daha Proto-Rönesans'tan önce ortaya çıkan optik biçimleme, ilk kez 18.yy içinde, minyatür resmimizi etkilemeye başlamış, (Yıldız Sarayı bahçesinden, Anadolu konaklarına kadar) mekan kavramına optik görüntüyü sokan bilimsel perspektifin sırlarını öğrenme merakı yaratmıştır.

“19. yüzyılın ilk yarısında Paris ve Londra'da, Romantizm ve Barbizon Okulu'nun açık hava resmi olabildiğine yaygındır. Ne varki Tefik ve İbrahim gibi yurtdışına ilk giden sanatçılar bu eğilimi değil de, dönemin klasisizm anlayışıyla eğitim veren Paris Güzel Sanatlar Okulu'nun anlayışını temsil ederler. Bu yüzden de, yurda döndüklerinde resimleri üç boyutlu gösteren ve çizgisel işçiliğine önem veren bir resim anlayışını getirmişlerdir.”²⁰

İlk asker ressamlarımız, Gerome, Boulanger ve Cabanel gibi Paris'in klasisist-romantik ekolleri karışımı bir akademizmin dalgalarını yaşatan sanatçıların yanlarında eğitim görmüşlerdir. Akabindeki süreçte, asker ressamlarımızın, özellikle 1914 Kuşağı'nın empresyonizm alanında dikkati çeken hamlelerine tanık olunmuştur. Süleyman Seyyit, Şeker Ahmet Ali Paşa, Ahmet Emin, gibi sanatçılar daha ilk günlerde, yeniliklere yönelme hareketlerinin müjdecileridir. Bu sanatçılarımızın, öğrenimleri sırasında, Paris sanat çevrelerini hakimiyeti altında bulunduran Romantizm ve Neo-Klasizme rağmen Courbet'nin sanatını ihmal etmemiş olmaları, üzerinde durulmaya değer bir önem taşımaktadır. Görülüyor ki; Asker Ressamlar, yurda yalnız batı tekniği ile resim sokmamışlar, aynı zamanda ilk günden, Paris'in çağdaş sanat anlayışını beraberinde getirmeye çalışmışlardır.

“İlk kez Avrupa'da eğitim gereksinmesini bilinçli olarak kavrayan ilk sanatçının Halil Paşa olduğu besbellidir. Batı resmiyle hesaplaşma bilincinin bir göstergesi olarak Halil Paşa'nın Paris'te Rue Etienne Marcel'deki atölyesinde sürdürdüğü yaşantı, hem doğrulanan hem inkar edilen bir

²⁰ Seyfi BAŞKAN, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim**, 49.

etkilenme sürecinin pratiklerini gündemde tutmuştur denebilir. Bu etkilenme sürecinin izlenimciliğe bağlı olarak, doğadaki ışık, renk değişimleri, havanın suların saydamlığı, parıltısı gibi kendine özgü niteliklerini bir tür akademikleşmiş bir gerçeklikle tuvallerinde yansıtmış olduğu yargısına bağlamak(44) ise bu hesaplaşma bilincinin kavrandığı izlenimini vermez.”²¹

Halil Paşa'nın önemi Türk resminde Avrupa'da almış olduğu eğitimin getirişiyle birlikte kendince oluşturduğu fotoğrafik etkiyle, gözlemci yeteneğini harmanladığı ve çizdiği ustalıkla eskizlerle koordine bir yöntem uygulamasıdır. Halil Paşa izlenimciliğin esasını oluşturan anlık değişimler süreci içinde, rengin elinden kayıp gitmesini tercih etmemesiyle, yerel bir kavrayışı sergilemektedir. Peyzaj çalışmalarının ön hazırlıklarını oluşturan eskizler ile fırçasının akıcı ritmi, tuvallerinde özdeşlik gösterir. Denizin ve havanın ışık ve akislerini bu denli iyi ifade edebilmesini bilen Halil Paşa, realizmden empresyonisme kayan realist bir ışık ressamı olduğu Celal Esad Arseven tarafından da belirtilmiştir.

“Halil Paşa'nın resimlerini çökmekte olan bir imparatorluk soyluluğunun melankolisi olarak tanımlamak ve bunun tesellisini kıyıları ve kır görüntülerinin dinginliğinde aradığını ifade etmek olanağı bile vardır.”²²

19. yüzyılın akademizmi, Courbet realizmi ve biraz da Boğaziçi'li duygusallığı içinde, benzer heyecanlarla tuvale yansıyan resimlerin, naturalist bir ifade taşıdıkları farkedilir. Ancak bu dönemin sanatçıları arasında herhangi bir üslup ve ortak eğilim kaygısı yoktur. Halil Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyit, Osman Nuri Paşa gibi sanatçılar döneminin önemli peyzaj ressamlarıdır. Daha çok Marmara kıyıları ve iskeleleri, plajları ele alan kompozisyonlar oluşturmuşlardır. Fotoğraf görüntüleriyle bazı kıyı peyzajları

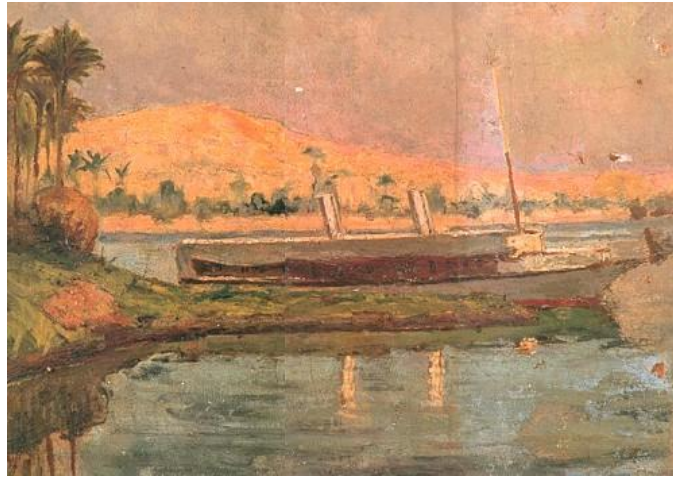
²¹ Sezer TANSUĞ, **Halil Paşa**, 35.

²² A.g.k., 31.

arasındaki atmosfer akrabalığı bu dönem çalışmalarında hissedilse de fotoğraftaki şemanın aynen uygulanmasına rastlanılmaz.

Hoca Ali Rıza'nın doğayı sahiplenışı, kendinden önceki kuşağın Klasizminden ve çağdaşlarının Naturalizminden farklı bir şekilde, doğanın doğrudan gözlemi ile olmuştur. Mesleğini 'peyzaj ressamı' olarak nitelendirirken amacının İstanbul'un doğal ve tarihi güzelliklerini resmetmek olduğu hissedilir. Hoca Ali Rıza geride bıraktığı beşbini aşkın kroki, desen ve renkli çalışma ile İstanbul'un portresini çizmiş gibidir.

"M. Ruhi Arel'in, 'Rıza bey, denildiğinde neden bilmem hafif bir akşam alacakaranlığında yeşilliği bol bir ağaçlıkta kendini gizleyen, tümüyle gölgeli, berrak ve durgun bir suyu hatırlarım. Şeklindeki Hoca Ali Rıza resimlerinin imajı, hala onun şiirsel manzaralarını izleyen herkes de uyanan ortak imajdır."²³



Resim 33: Halil Paşa, ahşap üzerine yağlı boya, 35x50 cm.

4.4. Türkiye'de Yaşamış Yabancı Ressamlarda Deniz

²³ Bkz. (20), BAŞKAN, 84.

Osmanlı'da çini, porselen, işleme ve kimi haritalarda belirgin manzara desenleri uzantısında, yalılarda sıva üzerine yapılan İstanbul peyzajları, minyatürden tuval resmine geçişte dikkat çeken arayışlardır. Matrakçı Nasuh, Nakkaş Osman, Bozoklu Osman Şakir, Levni, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Hüseyin Zekai, gibi önemli sanatçılarla birlikte İstanbul 18. yüzyıl sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar pek çok yabancı ressamın ilgisini çekmiştir. Gerek kısa süreli, gerekse uzun yıllar İstanbul'da bulunan bu sanatçıları İstanbul'a çeken, sadece tarihi yapılar değil, resmettikleri şehir görünüşleri ve doğasıdır.

“Watteau, Greuze ve Fragonard gibi ünlü ressamın fantazist bir Türkiye'yi ve tiplerini konu alırken, küçük ustalar uzun ve yorucu İstanbul yolculuğuna katlanarak Türkiye'yi ve burada yaşayanları yakından görmek için bu şehre gelmişlerdir. 18. yüzyıl sonlarına dek görünüm özelliklerini koruyan İstanbul, uzun tarihinde ilk kez yabancı ressamın fırçasıyla, tabloya, gravür ve desene geçmiştir...”²⁴

“Yeni manzara geleneğinin doğuşunda yabancı gezgin ressamın yaptığı İstanbul manzaralarının etkisi olduğu görüşü yersiz değildir. Yabancı ressamın Hristiyan Osmanlı ressamıyla ilişki kurmuş olmaları da doğaldır. Günsel Randa'nın yayınladığı 18. Yüzyıl duvar resimlerinde, özellikle Topkapı Sarayı Harem Dairesinde bulunan duvar resimlerinden çoğunda Hilair, Melling ve Cassas havasını buluyoruz.”²⁵

²⁴ Aygun BERKER, **İstanbul'a Gelen Yabancı Ressamlar Ve Aivazovsky**, 9.

²⁵ Bkz. (16), EROL – RENDA, 103,104.



Resim 34: Mıgırdiç Civanyan, "Fenerbahçe", tuval üzerine yağlı boya, 52x69cm. Şehir Müzesi

Özellikle Abdülaziz döneminde sarayın emrinde çalışan Aivazovsky, Preziosi, Chlebowski gibi bir çok yabancı ressamın tabloları bugün müzelerimizde sergilenmektedir. Örneğin; Theo van Rysselberge'nin büyük çaptaki liman görünümü Dolmabahçe Sarayı'nda bulunmaktadır. 19. yüzyıl içinde İstanbul'a gelip bu şehri çeşitli görünüşleri ile yansıtan Malta'lı Amadzo Prezios, suluboya teknisyeni sayılabilir. Litograflar, bir çok el kitabı, albümü, yıllık ve takvimi süsleyen çalışmaları ile bu sanatçılar, şehrin görsel tasvircisi sayılabilirler. Karakalem deniz görünümleri, suluboya desenleri örten ama şeffaf bir araç oldukları için desenin ışık ve gölge değerlerini belirten genel panoramik manzaralar yapmışlardır. Doğrudan ya da model karşısında meydana getirdiği bu çalışmaları, kuşkusuz 19. yüzyıl ortası İstanbul'un önemli belgelerdir.

"Türk ressamlarından hiçbiri, kendi çevrelerini bir yabancı gözüyle irdeleme ve yorumlama açmazına düşmemişlerdir. 19.yy Osmanlı sanatçılarının işlerini yabancı ressamın işlerinden ayırt eden nitelikler, bu resimlerde hiçbir pitoreks ve egzotik yumuşamanın bulunmayışıdır. En pitoreks ilgi yönelişlerinde bile gündelik sıradan bir realite duygusunun

kendini kanıtlama fırsatı bulduğu reel ya da organik bir tema dünyasıyla buluşma mantığı yatar. Türk ressamlarla çoğunluğu ermeni azınlıktan ressamların oluşturduğu başka bir duyarlık kesimi arasındaki farksa, bir yanıyla ortak bir kültüre ilişkin ortak problematikleri taşımakla birlikte, esasta yoğun bir farktır. Ermeni ressamları yorumları realitenin duygusal ve dekoratif fantezileri erişme yolunda abartılmış değer ölçütlerine dayanır. Bu resimlerde part-bizanten, ikon ve benzeri işler yapılan süsleme atölyelerinin dinsel atmosferini sezme de mümkündür.”²⁶



Resim 35: Jean-Baptiste Hilair, “İstanbul Şehri Genel Manzarasından Bir Görünüm”, kağıt üzerine gravür baskı, 1822

19. yüzyılda İstanbul’da yaşayan azınlıklar arasında, resim sanatına daha çok Ermeniler ilgi göstermişlerdir. Duygusal bir atmosferin sezildiği çalışmalarıyla Civanyan, Osmanlı padişahlarının yakın ilgi gösterdikleri deniz resimleri yapan ermeni asıllı Rus Aivazovsky, 2. Abdülhamid’in bir portresini de yapan ayrıca bazı resimlerinde deniz ve figürü birlikte düzenleyen Fausto Zonaro öne çıkan isimlerdendir. Ayrıca Ernst Karl Eugen Koerner, Jacob Jacobs, Francois Prieur Bardin, Leonardo de Mango, Fabius Brest, Felix Ziem, Jean Baptiste Hilair... gibi sanatçılar ya tamamen tasvire

²⁶ Bkz. (19), TANSUĞ, 22,23.

yönelik İstanbul betimlemeleri yapmışlar ya da gündelik hayata dair iki kıyı arasında akan deniz, kıyı ilişkisinden yola çıkan çalışmalar üretmişlerdir.



Resim 36: Fabius Brest, “Boğaz’da Yelkenliler”, tuval üzerine yağlı boya

19. yüzyılın ikinci yarısında Rusya’daki sanat dallarında hüküm süren romantizm etkisi, Aivazovsky’nin de ilk başlarda ve olgunluk dönemlerinde yaptığı çalışmalarda hissedilir. (deniz savaşları, harap tekneler, denizde fırtına...) Doğaya bağlılığı, denizdeki dalgaları, güneş ya da ay ışığının yansımalarını aktarmadaki yeteneği, denizin dramatik etkisiyle bütünleşir.



**Resim 37: Aivazovsky, “Çeşme Deniz Savaşı”, tuval üzerine yağlı boya, 220x188cm.
(1848)**

“1840-48 yılları arasında Aivazovsky tarihi deniz savaşlarını resimledi. Bu dönemde yaptığı ‘Çeşme Savaşı’ adlı tablosunda, gece karanlığında yapılan bir deniz savaşı tasvir ediliyor. Bu deniz savaşında Rus donanmasının Osmanlı kadırgalarını mağlup edip ateşe vermesinden sonra alevlerin bulutlardaki ve gökyüzüne yükselen duman kütlelerindeki yansımaları şiirsel bir ruh haliyle tuvale aktarılmıştır.”²⁷

²⁷ Bkz. (24), BERKER, 22.



Resim 38: Aivazovsky, "Mehtapta Deniz Manzarası", tuval üzerine yağlı boya, 124x192,5cm. (1846)



Resim 39: Aivazovsky, "Cristof Colomb", tuval üzerine yağlı boya, 208x280cm. (1880)

Aivazovsky'i hayatı boyunca gerek donanma seferlerinde gerekse düzenlediği gezilerde, deniz teması üzerine çalışmak ve aynı zamanda gördüğü müzelerde özellikle deniz manzarası eğilimlerini araştırmak amacındaydı. Rus donanmasının tasvirleri, Sivastopol Limanına giren Karadeniz donanmaları, Kırım seferi, Kafkas ülkeleri seyahatleri vs. şehir, mekan ve tarihi konulu resimlerinde yer verdiği deniz temalı resimlerdir. Bu seyahatleri resimlerinin oluşumunu etkilemiştir. Örneğin; İtalya seyahati,

resimlerine gerçeküstünün düşsel etkisini abartan yumuşak altın parıltıyla kaplamak için sabah ve akşam güneşinin tüm avantajlarından faydalanmasını sağlamıştır. İşte İstanbul da bu yelpaze içerisinde yer alır. Ayrıca durgun sulardan fırtınaya, karlar altında buz tutmuş boğaziçi görüntülerinden, şeffaf dalgalara kadar denizin binbir halini betimlemiştir. Bugün Dolmabahçe Sarayı'nda sergilenen işleri Sultan Abdülaziz döneminde Osmanlı'nın batılılaşma hareketleri dahilinde yaptırılmış resimlerdenidir.

4.5. 1914 Kuşağı Ressamlarında Deniz Teması

Rönesans'ın dünyayı ve nesnelere çizgisel biçimde ele alışı, nesnelere maddesel özelliklerini kavrama amacına yöneliktir. Renk ise, maddeyi tanıtan yardımcı bir elemandır ve objenin sınırları içinde kalan değişmeyen bir niteliğe sahiptir. Barok'un görme biçiminde ise, nesnelere üç boyutluluğunu verme kaygısından farklı olarak, ışığın hakimiyetinde, dünyayı görüldüğü gibi resmetmeye doğru bir geçiş olduğu farkedilir. Barok dönemde durağanlık ve çizgisel hakimiyet yerini resmin dışında devam eden bir hareketliliğe bırakmıştır. (Açık kompozisyon anlayışı) Işık daha çok karanlıkların içinden çıkan ve tasarlanmış yerlere yayılan yapay bir ışıktır. Işık ve renk üzerine kurulu empresyonizm, güneş ışığı esasına dayalı sürekli titreşen ve değişen rengin hakimiyeti altındadır.

Empresyonistler, önceden öğrendikleri bilgilerden, doğanın gerçekliğine müdahale etmeyi bir kenara bırakarak, açık havaya, doğaya çıkmışlardır. Doğada güneş ışığından edindikleri izlenimler doğrultusunda, ışıklı alanlar ve gölgede kalan alanların renk tayfları ile olan ilişkisiyle hesaplanmışlardır. Daha çok o andaki gözlem ve deneye dayanan empresyonizm, doğadaki renklerin belirli kurallara göre dağılımını esas almıştır.



Resim 40: Cloude Monet, “İzlenim:Gündoğumu”, tuval üzerine yağlı boya, 48x63cm. (1872), Musee Marmottan, Paris

Monet'nin “Impression, soleil levant” adlı tablosu empresyonizmin ilk habercisi sayıldığı gibi, aynı zamanda dönem kültürünü belirleyen genel bir isimdir. Monet, güneşin doğuşu sırasında bir liman gösterdiği bu resminde yeni bir estetik arayış içerisinde olduğu farkedilir. Burası hangi limandır? Somut bir limandan söz etmek güçtür. Resimde titreşen, akan renklerden, birbiri içinde eriyen ışık dalgalarından başka pek birşey görmeyiz. Esasında tek gerçek; renk, ışık duyumlardır. Burada gösterilmek istenen doğanın belli bir mantığa dayanan somut bir parçası değildir. Bir tan vakti güneş ışınlarının su yüzündeki hareketlenmelerini ve bu belli bir ‘an’ içindeki gök ve deniz yüzeylerinde meydana gelen ışık dalgalarını tespit etmeye yönelik arayış dikkat çeker.



Resim 41: Claude Oscar Monet, "Zambaklar", tuval üzerine yağlı boya, 87,6x92,7cm. (1906)



**Resim 42: Alfred Sisley, "Port-Marly'de Sel", tuval üzerine yağlı boya, 60x81cm. (1876)
Orsay Müzesi, Paris**

"Manzara (peyzaj), Türk resminin demirbaş teması olarak etkinliğini uzun süre korumuş, özellikle İstanbul doğasının, bu tür resme büyük kaynak oluşturan renkli ve ışıklı görüntüsü ve izlenimci palete olanaklar sunan zengin alışı, Cumhuriyet döneminin resmi içinde de varlığını sürdürmüştür. Resim sanatımızda manzaraya bu derece yakınlık, konunun popülaritesiyle de

yakından ilgilidir. İstanbul doğasından esinlenmek, özellikle 14 Kuşığı sanatçıları açısından ihmal edilmez bir eğilimdi.”²⁸

19. yüzyılın sonlarına doğru, manzara temasının Türk sanatçılarının elinde Batı’daki süreçte olduğundan farklı bir boyut ve duyarlılık kazandığı söylenebilir. En yaygın ilgi alanı olan manzara resimleri, adeta doğaya yüzyıllar boyunca duyulan dolaysız yaklaşımın özlemine yansıtılmaktadır. Bir manzara resmi geleneğimiz yok değildi, fakat gerçekçi de olsa soyut şemacılığın sınırlarını aştığı söylenemezdi. Ancak daha sonraları duvar resimlerinde bir doğa ferahlığının araştırıldığı gözlemlenir. Fakat o duvar manzara resimlerinin pek çoğu hayalden yapılmış genel betimlemelere yönelikti. 1900’lü yılların başında Türk sanatçısının resim alanındaki geleneksel gerçekçiliği bu kez yeni bir gözlem ruhuyla (izlenimcilikle) ortaya çıkıyordu. Türk resminde izlenimciliğin oluşmasına 14 Kuşığı öncesi sanatçılarından Hoca Ali Rıza’nın ve Halil Paşa’nın resimsel gelişim süreci yataklık etmiştir. Halil Paşa, akademizmde desen ustalığını, empresyonizmde renk coşkusu, güvencesini ve açık hava geleneğini görmüş ve etkilenmiştir.

“Halil Paşa’nın kendi portresindeki kararlılıkla, çoğu kez pitoresk kıyı ve yöre görünülerinin yumuşak ve dingin biçimlenişleri arasındaki özdeşlik, bu uzun ve inatçı resim serüveninin en belirgin vurgusunu içerir.”²⁹

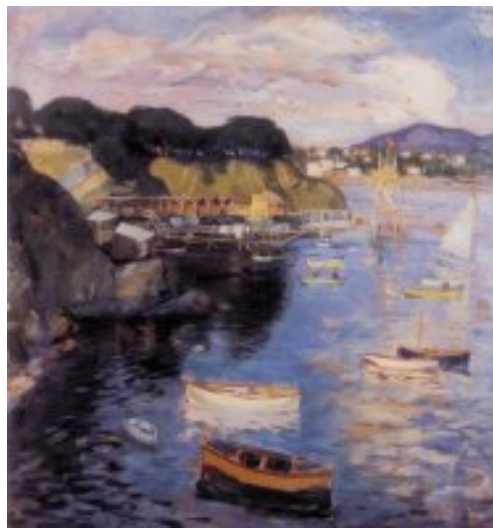
²⁸ Kaya ÖZSEZGİN, *Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Resmi*, 19.

²⁹ Bkz. (21), TANSUĞ, 40.



Resim 43: Halil Paşa, “Göksu Deresi”, tuval üzerine yağlı boya, 72x56cm. Kile Sanat Galerisi

Türk resim sanatı içerisinde izlenimciliğin başlangıç zamanını net bir şekilde belirlemek kolay değildir. İlk etkilerini gördüğümüz, Halil Paşa'nın Suadiye, Bostancı, Değirmendere peyzajlarındaki, fırça tuşlarına ne zaman vardığını tam olarak bilemiyoruz. Çünkü Halil Paşa'nın portrelerindeki yalama anlatım ile, peyzajlarında saptanan ve ayrı disiplin gösteren tuş sevgisini bağdaştırmak güçtür. Bu nedenle bize, serbest fırça estetiğinin Halil Paşa ile mi, yoksa Çallı tarafından mı getirildiği üzerinde, net bir ayırım yapamayabiliriz.



Resim 44: İbrahim Çallı, “Moda Sahili”, tuval üzerine yağlı boya, 77x73,5cm

14 Kuşaklı Çallı atölyesi ressamlarından söz edince ilk alka gelen, o dönem sanatçıların, bir kısmının gerek kendi imkanlarıyla, gerekse devlet burslu olarak Avrupa'ya gönderilmiş olmalarıdır. 1910'da Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Paris'e gönderdiği ilk öğrenci grubunun yurda dönüşüyle Türk resim sanatının "empresyonizm" ile tanışması gerçekleştiği söylenebilir. Paris'in o dönemde en yaşlı sayabileceğimiz ve müzelerde yeni yeni resimlerinin sergilendiği modern sanatına duyulan bu ilgi, Türkiye'de karşılığını bulmuştur. Türk ressamının manzara resmini daha uzun süre yapmış olması ve manzara da konunun 'insan'ı içermemesi, empresyonist etkide tutarlı ve bütünlüğü olan daha güçlü yapıtların üretilmesine olanak sağlamıştır. Namık İsmail, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Sami Yetik, Ruhi Arel, Nazmi Ziya Güran, Hüseyin Avni Lifij, İzzet Ziya, Feyhaman Duran, empresyonist adıyla anılan sanatçıların önde gelenleridir.



Resim 45: Namık İsmail, "Sirkeci Rıhtımı", tuval üzerine yağlı boya, 76,7x227,4cm.

İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu

14 Kuşaklı resimlerinde, 19. yüzyıl pitoreski yerine, daha çok gündelik hayatın canlılığının vurgulandığı görülür. Suyu, denizi, dereyi resmetme duyumu esasında denizin empresyonizme çok uygun olmasıyla ilişkilidir. Bu durum, bir rastlantı veya dönem üslubunu sürdürmek gibi bir anlayışa değil de, Türk resim sanatı gelişim sürecinin ait olduğu doğal bir diyalektiğe bağlıdır. İstanbul şehrinin gittikçe batılılaşan yaşam biçimi ve değişen panoramasını tuvallerine yansıtmışlardır. Örneğin Kurbağalidere'nin çok fazla resmedilmesi; ressamı etkileyen ve resmetmeye yönelten derenin, kıvrımlı

yatağının, kıyılarını saran bitkilerinin üzerinde uzanan tahta köprülerin görünümleridir. Ayrıca su yüzeyleri ve kıvrımlı kıyıları, bu kıyıları saran bitkiler, su yansımaları empresyonist tavra yakışır etkidedir.



Resim 46: Ruhi Arel, "Atatürk'e İstikbal (Karşılama)", tuval üzerine yağlı boya, (1927), Ankara, Resim Heykel Müzesi.

Ruhi Arel'in 'Atatürk'e İstikbal' resmi, İstanbul halkının Atatürk'ü ve yeni Cumhuriyet'i karşılamasının görsel belgesi niteliğinde olan resimleri arasındadır. Kompozisyonun solunda Dolmabahçe Sarayı'ndan Ortaköy Camii'ne kadar uzanan sahil şeridi ve bunların içinde de Güzel Sanatlar Akademisi seçilebilmektedir. Üst kısımda geniş bir alanı kaplayan bulutlarla kaplı gökyüzünün aydınlığı, kuşkusuz yeni kurulan Cumhuriyet'in aydınlığının simgesi niteliğindedir. Sağ tarafta selamlama atışı yapan harp gemisi, Ertuğrul yatı ve ön bölümde yer alan, balıkçı sandallarından, şehir hatları vapuruna, kürekli sandallardan çatanalara, takalardan piyadelere çeşitlenen tekneler grubu ve bunların içindeki figürlerin birleştiği tek nokta vardır. O da yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin coşkusudur.

4.5.1. Hikmet Onat ve Nazmi Ziya'nın Resimlerinde Deniz

Nazmi Ziya ve Hikmet Onat Paris'te Academia Des Beaux Arts okulunda, Jean Paul Laurens ve Corman'ın öğrencileri olmuşlardır. Ziya ve Onat gibi kuşağının diğer ressamlarının büyük bir kısmı da Avrupa kültür birikimini izleme, algılama, ve çözümlene sürecini Paris'te geçirmişlerdir.



Resim 47: Nazmi Ziya, "Rıhtımda Gemiler", karton üzerine yağlı boya, 19x25cm.



**Resim 48: Hikmet Onat, "Cami Avlusunda Sariyer", tuval üzerine yağlı boya, 54x73cm.
(1974)**

Hikmet Onat, İstanbul'un portrecisi olarak anılır. Deniz ve dere kıyıları, saydam su yüzeyleri, yansımalar, ışık oyunları Onat'ın üslubunu oluşturur.

“Hikmet Onat için, kainatta mevcut manevi güzelliğin resimlenmesi renk ve ışığın birleşiminden gerçekleşir. Bu uygulama Onat’ın konusal farklılık gösteren tüm resim çalışmalarına egemen olacaktır.”³⁰

Hikmet Onat, büyük çoğunluğu manzara olan resimlerinde (bir çoğu deniz temalıdır) doğanın açık-koyu ışık, sıcak-soğuk renk değerlerini kesin sınırlı kontrastlarla ayrıntılı bir şekilde ele almıştır. Resimlerindeki renksel zenginlik, konuyla ilgili belirlediği biçimi boyama üslubu, fırça kullanmadaki ustalığı, ön planda hemen dikkati çeken koyu renk lekeleri, ve geriye doğru gittikçe açılan ton değerleriyle resmin bir anlamda ilisyonist derinliği, onun karakteristik üslubunu belirler. Hikmet Onat özellikle kıyıya çekilmiş ve demirlenmiş sandalların su yüzüne vuran alacalı yansımalarını da çokça işlemiştir. Vakit, öğle sıcağıdır ya da sabahın erken saatleridir. Dingin atmosferi vardır bu resimlerin.

Hikmet Onat Kurbağalıdere’den birçok resim yapmıştır. Nasıl Cezanne, yaşamının son yıllarına doğru bir dizi halinde gerçekleştirdiği Sainte-Victoire Dağı serisinde, öngördüğü resim dilinin en yetkin örneklerini verme olanağı bulmuşsa, Kurbağalıdere ile Onat arasında da buna benzer bir bağ oluşmuştur. Ve Kurbağalıdere O’nun bakış açısından, dokusundan, renk ve ışık oyunlarından sonra döneminin bir çok ressamını etkilemiştir. Aynı mekan, farklı ressamların kadrajına girmiştir. Ziya Güran, Celal Uzmen özellikle de Vecih Bereketoğlu Kurbağalıdere ressamı olarak bilinir.

³⁰ Kıymet GİRAY, **Hikmet Onat**, 28.



Resim 49: Hikmet Onat, "Kabataş'tan Manzara", tuval üzerine yağlı boya, 79,5x90cm.

Bir bölümünün üzeri tentelerle örtülmüş olan sandalların kıyıya çekildiği bu resmin alt yapısı, bütünüyle sandal görüntülerinin yakamozlu deniz suları üzerinde titreştiği yansımalara ayrılmıştır. (Resim 34) Onat'ın deniz konulu başka peyzajlarında da değişmeyen bir özellik olarak kendini gösteren bu yorum biçimi, onu, izlenimci anlayışa daha da yakınlaştırmıştır. İzlenimci ressamı birleştiren deniz tutkusu, (Monet'te olduğu gibi) Onat'ın bu tablosunda da sessiz bir devinim içinde bulunan deniz yüzeyinin duyumsal etkilerini yakalamaya yöneliktir. Bu titreşimli devinimsellik, sandalları somut görüntüsüyle, bu görüntünün su yüzeyine yansıyan saydam akışkanlığını bir arada göstermek gibi, ikilemli bir amaçla bütünleşir.



Resim 50: Hikmet Onat, "Sarıyer Balık Pazarı Santa Maria Motoru", tuval üzerine yağlı boya, 54x73cm.

“Kuşkusuz Sariyer sahillerini, balıkçı kayıklarını çekici resimlere dönüştüren yine aynı duyarlıktır. İskelede dalgaların ritmiyle oynaşan balıkçı kayıkları da yaşama dört elle sarılmanın ürünüdür. Yeşil ve gür yapraklı ağaçların gölgelerine sığınan minik balıkçı kulübeleri ve sahilde renk renk sıralanan kayıklar özlenesi kıyı görünümleridir. İnsanların yer almadığı bu resimlerin, doğrudan insan yaşamının içine ve gizlerine açılması şaşırtıcıdır. Ağaçlar, kulübeler ve kayıklar... Hepsi insanı anlatmak için resimlenmiştir. Hikmet Onat’ın balıkçı tekneleri, deniz adamlarının, zor yaşamlara açılan umut yüklü pencereleridir...”³¹



Resim 51: Hikmet Onat, “Fındıklı”, tuval üzerine yağlı boya, 150x190cm.

1905 yılında Fransız ressam Paul Signac, İstanbul’a gelmiş ve birkaç ay burada kalmıştır. Empresyonist okulun önderlerinden sayılan Signac’ın tekniği direkt olarak bu bölümde bahsedilen Hikmet Onat ya da Nazmi Ziya ile bağlantılı değildir. Signac, empresyonist dönem içerisinde doğayı yorumlayış, biçimi Pointinizm diye bilinen teknikle geliştirmiştir. Ancak Signac’ın konuları içerisinde deniz ön plandadır. Deniz kenarında, figürleri ön planda tutarak oluşturduğu dengeli kompozisyonları dikkat çekicidir. Bu

³¹ Bkz. (30), GİRAY, 35.

yapıtlarında; yaşam, ritmik bir hat içinde ve vibrant tonlarda yansıtılmıştır. Bu nedenle çalışmalarında belirgin öge, suyun titreşimleri olmuştur.



Resim 52: Hikmet Onat, "Büyüdere", tuval üzerine yağlı boya, 53x72cm. (1967)

"Nazmi Ziya'nın 1927 yılında yaptığı Paris gezisi sanatı yönünden belirgin değişiklikler yaşanmasına neden olmuştur. Bu gelişme daha çok Van Gogh ve Bonnard'ı yakından etüd olanağı bulması ile ilgilidir. Aslında, burada, Nazmi Ziya'nın zaman zaman Hoca Ali Rıza, Corot, Monet, Cezanne, Van Gogh ve Bonnard gibi ressamların deneyimlerinden bir ölçüde yararlandığı söylenebilir. Bu belirleme kısmen sanatçının kendi anlatımları ile de uyumaktadır."³²

Ayrıca Nazmi Ziya'nın tavrındaki ayrıntıyı önemseyiş, resminin Corot ve Pissarro resmi ile olan akrabalığını gösterir.

³² Nazmi ZİYA, **Atilla Taşdemir**, 55.



Resim 53: Nazmi Ziya, “Suya Yansıyan Ağaçlar”, duralit üzerine yağlı boya, 35x26cm.

Nazmi Ziya ışığı çok iyi inceleyen bir sanatçıdır. Yalnız tabiat ve güneşten etkiler almıştır. Nesnelerin nötr bir ışık altındaki asıl ana renk ve formlarını değil, günün herhangi bir saatinde eşya üzerine düşen güneş tesirlerini tesbit etmeye çalışmıştır. Nazmi Ziya Güran’da tabiatın değişik anlardaki izlenimleri ve havası ile güneşin parlaklığını yakalayan bir paleti vardır.



Resim 54: Nazmi Ziya, “Sahilde Martı”, tahta üzerine yağlı boya, 35x45cm.

“...Düşünce ve görüntünün örtüşmesi, bu iki ögenin üst üste gelmesi, O'nun sanatının dokusunu belirler. Bu aslında, sanatçının duygularla algılanmış dış gerçeği içindeki kendi gerçeği ile kaynaşma, bir bakıma sanatsal bileşime (sentez) ulaşma çabasıdır.”³³

İpek Aksüğür Düben'in Türk Resmi ve Eleştirisi adlı kitabında Bedri Rahmi Eyüboğlu ile Nurullah Berk'in Nazmi Ziya için yaptıkları eleştirilere yer vermiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ziya'nın resimlerinde güneşin eşyanın rengini ve formunu eriterek bütün motiflerin üzerine sıcak bir buğu halinde çökmesinden söz eder. Güneşin, empresyonistlerin çok mühim bir mesele olarak ele aldıkları ve pointinistlerin didik didik ettikleri güneş ile aynı olmadığı düşüncesindedir. Örneğin Ziya, Boğaziçi'ni müthiş bir maviliğe boğarken, karşı sahillerde o mavilikle boy ölçüşecek bir tek renk bırakmadan eriten güneşi tercih eder.



Resim 55: Nazmi Ziya, “Salacık'ta Mavnalar”, tuval üzerine yağlı boya, 38x45cm.

Aynı kitapta Nurullah Berk'in Nazmi Ziya için, 'Güneş, ziya ve tabiat aşkı'.gibi bir üçleme yaptığından bahsedilir. Nazmi Ziya, manzara ressamlığının bir 'romantik'idir. Tabiata karşı olan sevgisi, kuru olan taklitçiliğin dışına çıkarak,

³³ Bkz. (32), TAŞDEMİR, 86.

bazı eserlerinde 'lyrik' bir mahiyet alabildiği yine Nurullah Berk'e ait düşüncelerdir.



Resim 56: Nazmi Ziya, “Mehtap'ta Gemi”, kontraplak üzerine yağlı boya, 33x41cm.

4.5.2. İzzet Ziya Resminde Deniz ve Figür İlişkisi

Türk resminin ilk dönemlerinde figür ile pek karşılaşılmaz. Olan figürler manzaranın içine yerleştirilmiş, pek bir kişiliğin izini taşımayan figürlerdir. Arada bir portre ya da otoportre resimleriyle karşılaşıldıysa da Osman Hamdi'ye kadar gerçek anlamda yoğunluğu hissedilmeyen bir resim türü olarak kalmıştır. Türk Resim Sanatı Tarihi'ni oluştururken ister istemez figür sorunuyla karşılaşan sanat tarihçisi, eleştirmen, sosyolog, vs. İkinci planda kalmış sayılsa da İzzet Ziya'nın resimleriyle deniz ve figür ilişkisi anlamında karşılaşır. Deniz temalı sayılabilecek bu resimlerde figür genellikle kıyıda ve ön plandadır. Zaman zaman denizi fon olarak kullansa da aslında figürün ifade biçimini artıran en önemli etken denizdir.



Resim 57: İzzet Ziya, "Denizde Çocuklar", tuval üzerine yağlı boya, 38x46cm

1880 doğumlu olmasına rağmen, dönem sanatçıları olan Sami Yetik, Mehmet Ali Laga, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran gibi sanatçılarla birlikte anılmaz İzzet Ziya. Resimlerinin konusu denizde, kıyıda 'çıplak' olan İzzet Ziya'nın resim dilinin, o günün Türk resminde derin izleri görülen, Fransız resmiyle pek bir bağ kurduğu da söylenemez.

Deniz önemli bir olgudur İzzet Ziya'nın tuvallerinde. Yine Edgü'nün sorularından gidersek, "hangi çıplak?", "nasıl çıplak?" sorularına belki de "nerede?" sorusunu eklememiz gerekecek. Denizde, sahilde, Kumsalda İzzet Ziya'nın çıplakları. Yani bir atölye modelinin olmadığı yerde ya da başka bir deyişle atölyenin dışında...

Ferit Edgü, bir resmi ancak resmin kendisinin, kendi özgün değerlerinin açıkladığı düşüncesinden yola çıkarak İzzet Ziya'nın resimlerinde şunları görüyorum der: "1. Bu resimlerin dili (yani renkleri, ışığı) dönemin Türk resminin ortak dili değil. 2. Yalnız, çıplak erkek çocuğu figürü değil, resmin renkleri ve ışığı daha çok bir kuzey ışığı. 3. O dönemin

(1900'lerin başları) İskandinavya resimleriyle bir hayli yakınlık gösteriyor bu resimler.”³⁴

İzzet Ziya'nın kompozisyonlarında denizin, suyun olduğu alanlarda kullanılan renkler bir Barbizon Okulu etkisini anımsatır. Dikkati çeken bir diğer hususa, figür ile manzara arasında tezat bir ışıkla karşılaşırız. İzzet Ziya, aynı tuvalde kuzey ışığıyla güney ışığı içiçe geçmiş izlenimini veren resimler yapmıştır. Bu resimleri yaptığı dönemde Kuzey resmiyle olan yakınlığından habersizdir. Bugün Avrupa'da da yeni yeni farkedilen, bu resimleri İzzet Ziya'nın tanınması söz konusu değildi. Ancak bu karşıtlık ya da uyumsuzluk, İzzet Ziya'nın tuvalinde uyumlu hale gelmiş, kaynaşmış, ve bütünleşmiştir.

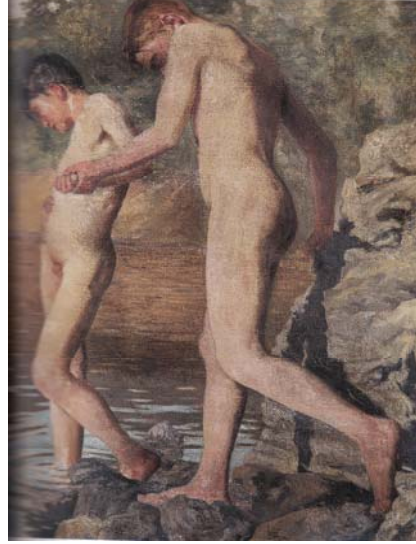


Resim 58: İzzet Ziya, “Çıplak Çocuklar”, tuval üzerine yağlı boya, 30x40cm.

İzzet Ziya'nın figürleri, deniz kıyısında, tek başına ya da arkadaşlarıyla kumlara uzanmış ya da bir kayığın küpeştesini tutmuş, önden, yandan, arkadan resmedilmiş genelde çıplaklardır... Ziya, geç izlenimcilik dönemini yaşayan Türk resminde bambaşka bir yol izlemiş olan bir sanatçıdır. Bu resimler doğa'nın içinde yer alan dingin kompozisyonlardan oluşur. Adaşı

³⁴ Ferit EDGÜ, **P Dergisi**, sayı:18, 108.

Nazmi Ziya'daki Monet etkisi gibi, açık bir etkiden söz edilecek usta kaynağı bulmak güçtür.



Resim 59: İzzet Ziya, "Denize Giren Çocuklar", tuval üzerine yağlı boya, 26x18cm. (1915)

4.6. 1940'dan Günümüze Türk Resminde Deniz

1914 Kuşağı manzara resminin esas konusu olduğunu söyleyebileceğimiz deniz teması, akabindeki süreçte izlenimciliğe tepkilerin doğmasıyla birlikte giderek daha az ele alınan bir konu haline gelmiştir. Yaygınlığı azalmıştır. "Eski İstanbul'umuzun ressamaları, rahat çalışmanın verdiği bir gevşeklikle bir çeşit tekrarlar zincirine girmişlerdi. Konuları yıkık dökük evler, fıstık ağaçları arasından görülen Boğaz yelkenlileri, Kalamış, Kızkulesi, kayalar, kayıkhaneler ve bütün bunlardan sonra dergilerde, karikatürlerde takrarlanan İstanbul silüeti. Ressamlar bu kökleşmiş alışkanlıklarını bir yana bırakıp dışa doğru taşamıyorlardı."³⁵

³⁵ Turan EROL, Günsel RENDA, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, cilt:3, 134.

Bu yönde yapılan eleştiriler, rengin ve lekenin yerine çizgiyi, yapı sağlamlığını, inşa gücünü hakim kılmak isteyen sanatçılar, genellikle Batı'nın kübist ve konstrüktivist akımlarından esinlenmişlerdi, fakat içlerinde bu anlayışla resmimize yöresel bir tat, geleneksel bir lezzet katmak isteyenler ağır basmaktaydı.

Çizgi genellikle biçimin karakterini, yapısal niteliğini ortaya çıkaran bir öğedir. Resmin bir yapı gibi yoktan var edildiğini, bir anıt gibi örüldüğünü savunan inşacı sanatçılar yöresellik ve özgünlük kavramları üzerine yoğunlaşmaya çalışmışlardır. Bu noktada denizin yöresel olma durumu nasıl olur ya da deniz yerelleşebilecek resimsel bir öğe midir? Bu noktada Mehmet Ergüven'in yaptığı saptama akla gelir. "Açık hava resminde aynı doğa parçası veya bir başka görünümü ısrarla işlemenin ardında kolayca uzlaşabileceğimiz belli nedenler vardır hep. Örneğin Fuji Yanardağı, Hokusai'nin resimlerinde ulusal kimliğe sahip çıkmanın dolaylı bir göstergesine dönüşmüştür aynı zamanda."³⁶

Öte yandan üç tarafı denizlerle çevrili Türkiye'nin ve batılı anlamda resim sanatımıza tükenmez bir konu kaynağı oluşturmuş olan denizin, İstanbul'un ayrılmaz bir parçası olduğu bir gerçektir. Bu ortamda yaşayan insanların (denizin insanları) yaşamlarını sürdürmek için bağımlı oldukları bir çevrenin de göstergesi olduğu hiç kuşkusuz ortadır.

Şişli Atölyesi'nin ardından 1929'da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve 1933'de D Grubu kurulmuştur. Gerek Refik Epikman, Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Şeref Akdik, Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi'den oluşan Müstakil Ressamların, gerekse Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu'dan oluşan D Grubunun konuları ve üslupları, bir 14 Kuşağına göre farklılık gösterdiği görülür. Bu farklılık gruplardaki ressamın resimlerinde de belirgindir. Gerek Müstakiller gerekse D Grubu

³⁶ Mehmet ERGÜVEN, **Eyüp'te Zaman 1952-1993 Naile Akıncı**, 6.

sanatçıları, genellikle sanat öğrenimlerini Fransa'da yapmışlar ve derece derece izlenimci resimden ayrılma yolunu tutmuşlardır. Hale Asaf, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi öğrenimlerini Almanya'da tamamlamışlardır. Bu gruba sonradan Cemal Tollu, Refik Epikman, İlhami Demirci, Cevat Dereli ve Mahmut Cuda'nın da kendi anlayışları paralelinde katılmalarıyla çizgi ve perspektif kavramları, yeni duyuş ve görüşlerin ışığında daha etkili hale gelmiştir. Batı'nın kübist ve konstrüktivist akımlarından esinlenmiş olan D Grubu, 1933-1947 tarihleri arasında açtığı 15 grup sergisiyle kendi insanımıza, toprağımıza ve yaşantımıza yönülmesi gereğini savunan bir söylevi, biçimsel farklılıklarıyla ortaya koymuşlardır. Ve asıl eleştirel, toplumsal ya da toplumcu gerçekçi eğilimleri, 1940'taki 'Yeniler' ya da 'Liman Ressamları' grubu başlatmıştır.

"Günümüz Türk resminde insan figürüne ağırlık veren üslup etkileri soyut resmin geçerli olduğu 1950'li yıllarda bile varlığını sürdürmeye devam etmiş, bir dönem soyut resme yönelmiş olan bazı sanatçılar bile 1960'dan sonra yeniden figüratif çalışmalara yönelmiştir."³⁷

Örneğin bir liman kenti olan İstanbul'da, yoksul deniz ve liman işçilerinin yaşam mücadelesini konu alan liman ressamı sergilerinde denizi toplumsal içeriğiyle ele almışlardır. Figürün ön planda birincil sözü söylediği bu resimlerde, denizin varlığı ve tematik vurgusu dikkat çeker. Liman ressamı olarak anılan Yeniler Grubu'nun 1950'lerde dağılmasından sonra, resimde toplumcu içerikli eğilimlerin 1960'lara kadar kapalı bir dönem geçirdiği söylenebilir. Bazı ressamın soyut sanata yönelimleri, yaptıkları resimlerde göze çarpar. Bu durum 1960 sonrasında itibaren Türk resim sanatının farklı görülerin yanyana, içiçe gelişme gösterdiği bir döneme girdiğinin belirtileridir.

³⁷ Ayla ERSOY, **Günümüz Türk Resim Sanatı 1950-2000**, 80.

“Sanat tarihinde, özellikle 18. yüzyıldan sonra sanatçılar için özel bir ilgi odağı oluşturan deniz teması, bu konuya iki ayrı açıdan yaklaşan sanatçı bakışı çevresinde gelişmiştir. Sanatçıların bir bölümü, denizi yakın kıyı imajının yarattığı şiirsel bir atmosfer açısından görürken, bir başka grup sanatçı, deniz olgusunu, doğal insan yaşamının biçimlendiği bir ortam olarak değerlendirmiş, denizle insanı, çevreyle onun bütünleştiği bir gözlem alanı olarak görmeyi yeğlemiştir.”³⁸

Özer Kabaş ikinci grup ressamalarda sözü edilen anlamıyla denizi, kimi zaman ürküten, kimi zaman insana ince ve soylu duygular esinlendiren değişken yapısıyla, sürekli bir ilgi kaynağına dönüşen, görsel bir malzeme olarak algılamıştır. İlk grupta bahsedilen genel atmosfer içerisinde denizin yer almasına örnek olarak ise Türkiye’de yaşamış yabancı ressamı, 14 Kuşağı izlenimci (kadroajında denizi ön plan olarak belirleyen ressamlar) ressamlarını örnek verebiliriz.

4.6.1. Denizin Fon Olarak Kullanılışı

Doğada herhangi bir görünümde, nesnelerin çevrelerini, boşluk içindeki konumlarını irdeleyerek anlatım özellikleriyle tuvale aktarmada, deniz fon olarak çokça kullanılmıştır. Ressamın duyarlığı doğrultusunda ele alınan denizin fon özelliği 1950 sonrası genelde yalın, düz sürüşlerle ele alınmıştır. Müstakil ressamalarda, D grubunda, ve günümüz ressamlarında natürmort, insan figürü, portre, peyzaj resimleri çeşitlilik gösterebilir peyzaj diğerlerine göre ikinci planda kaldığı görülür.

Tek tek Türk peyzaj resimlerinde yer alan denizin fon olarak kullanışı ele alınamayacağından belirli birkaç ressamdan örnekler vererek genel bir

³⁸ Bkz. (28), ÖZSEZGİN, 150.

bakış üzerinde durulabilir. Örneğin; Mahmut Cuda'nın Yurt gezileri dönemine denk gelen 'Trabzon Ganita' resmi, deniz ressamı olmadığı halde seçtiği konuyla kurduğu bağın göstergesi olması açısından önem taşır.



**Resim 60: Mahmut Cuda, "Ganita-Trabzon", tuval üzerine yağlı boya, 50x65cm. (1941)
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**

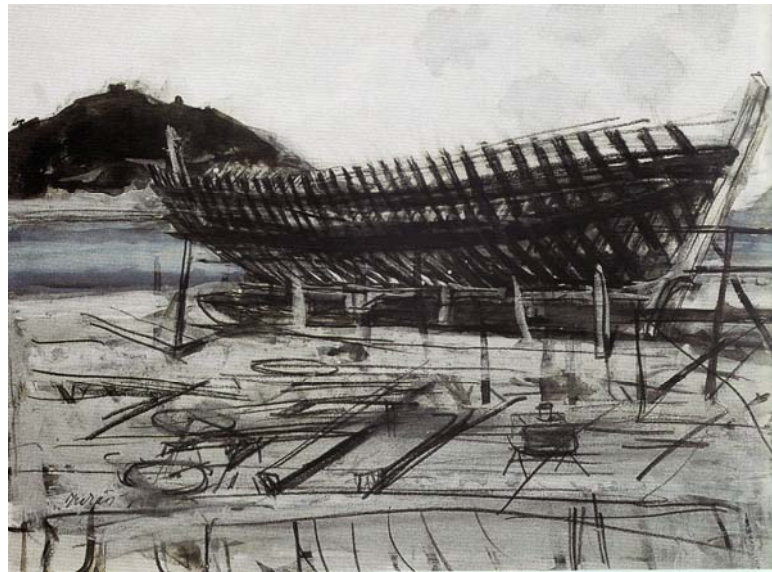
Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Refik Epikman gibi Müstakil ressamaların resim sanatımıza getirdikleri yenilik, doğaya ilişkin görünümleri geometrik sistemlere indirgeyerek çözümlenmektedir. Özne bir deformasyonla nesnelere biçimsel özelliklerini irdeledikleri görülmektedir. Ali Çelebi'nin deniz ile figür ilişkisini kurduğu seri halinde ya da zaman zaman ele aldığı deniz temalı resimlerinde; uzun bir zaman içinde oluşan izlenimlerin bir anın tazeliğini taşıdığı gözlemlenir. Cevat Dereli'nin peyzajlarında da köy yaşamını, yöresel, ulusal olma zorlamasından, kaygısından, uzak, kişisel, doğal bir içtenlikle resimsel anlatıma taşıdığı hissedilir. 1970'lerden sonra ürettiği eserlerinde, sert geometrik plan düzenlemelerinden tamamen uzaklaşarak yeni üsluba yönelir. Derinliği az bir peyzaj resmine yönelir.



Resim 61: Cevat Dereli, "Avşa Adası", tuval üzerine yağlı boya, 37,5x46cm.

Resim 62: İbrahim Çallı, "Balıkçı", kontraplak üzerine yağlı boya, 61,5x48cm.

1950 sonrası manzaralarındaki doğanın, aynı renk ve leke anlayışıyla soyut geometrik formlara dönüştürüldüğü görülür. Geniş renk yüzeylerinden oluşan bu görsel değerlerin algılanmasında, denizin, dalganın karakterinden, nasıl bir deniz olduğundan söz etmemiz mümkün değildir. Bu dönem resimlerinde denizin o girift, teferruatlı, çok kere birbirine zıt unsurlu izlenimi karşısında lüzumluğu seçme ve yalnız onu aktarma çabası sezilir.



Resim 63: Turan Erol, "Tekne Kaburgası", kağıt üzerine kalem, guvaj, 24x34cm. (1996)

Turan Erol'un kompozisyonlarda deniz, belirli iki kara parçası arasında mavi bir siluet ve griler arasında renk etkisi verdiği, ancak ikinci planda olup, mesafe ve resme nefes aldırın etkide olduğu söylenebilir.

Ön planda bir çatının uzantısında görünen deniz, damlar üstünden görünen deniz, Torba köyünde ağaçlar arasından görünen deniz, kıyıdaki gölgelikler ardında kalan deniz... Turan Erol gibi bir çok ressamın kompozisyonunda, denizin konumu fon özelliğiyle belirir. Bu düzenlemelerde tonların birbirine çok yakın kullanılması, izleyiciye deniz mi yoksa gökyüzü mü sorularını sordurabilir. Bu resimlerin açık-koyu düzenlemelerine bakıldığında ise denizin konu olması kadar karayla olan bağlantısında genelde orta tona yaklaştırılması dikkat çeker.



**Resim 64: Osman Oral, "Karadeniz Ereğlisi'nden", tuval üzerine yağlı boya, 26x46cm.
İş Bankası Koleksiyonu**

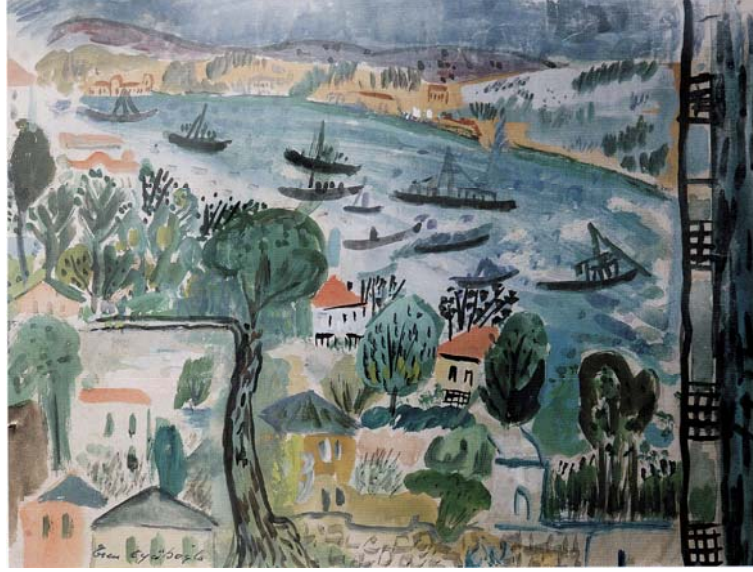


Resim 65: Nurullah Berk, “Fırtına”, tuval üzerine yağlı boya, 80x100cm. (1968) İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Rengin tek başına yüzey üzerinde dolaştığı, farklı kalınlıklarda belirgin konturların biçimi parçaladığı bu resim, (Resim 50) döneminin denize yalkaşımının tipik örneği sayılabilir. “1950-1965 yılları arasında geleneksel nakış sanatımızı çağrıştıran ve resmin tüm yüzeyinde devingen bir geometrik sistemler ağı ören arabesk, sonsuzluğu çağrıştıran bir çizgisel konstrüksiyonla aktarılırken sağlam konturlarla yüzeysel bir anlatıma itilen kunt figürler ve yerel fiziksel özelliklerin soyut anlatımlarını sergiler.”³⁹ Eleştirileri Nurullah Berk’in Fırtına resmi için açıklayıcı niteliktedir.

Hamit Görele, Eren Eyüpoğlu gibi ressamın İstanbul’un doğal güzelliklerinden ve yaşantısından seçtiği görüntülerde, denizi mekan duygusuna hizmet eden resimsel eleman olarak kullanmışlardır. Avni Arbaş’ın insan figürlü ya da figürsüz manzaralarına baktığımızda İstanbul’dan, Bodrum’dan, Güney Fransa’dan tanıdık manzaraların denizini göremeyiz. Bu durumun nedeni biçimi ve rengi hesaplı kullanmasıdır. Arbaş’ın, renk ve ışıkla izleyiciyi içine çeken ve adlandırmadan uzak peyzajlarıyla karşılaşmamız, Turner ile olan hısımlığını ortaya koyar.

³⁹ Kıymet GİRAY, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, 202.



Resim 66: Eren Eyüpoğlu, “Boğaziçi”, kağıt üzerine sulu boya, 21x28cm. (1940)

1950’lerden bu yana seçilen temalarda, sanatçıların iç dünyalarına ve kişisel yaşantılarına ilişkin gerçekleri ön plana çıkardıkları görülür. Dıştaki doğal ve toplumsal çevrenin resim diline aktarılmasında öznel yorumlar yapılmaya başlandığı farkedilir. Figüratif ya da soyut eğilimler alanında ortaya konan üslupsal çabalar, yeni teknikler, çeşitli malzeme denemeleriyle zenginleşmeye başlar.

Peyzaj ressamı olan Naile Akıncı’nın Eyüp karşısında ısrarla duruşu, Cezanne’ın Saint-Victoire Dağı ile hesaplaşması açısından benzerlik gösterir. 1980 sonrası peyzajlarındaki deniz kıyılarına, koruluklara, genel bakış açısından farklı olan yaklaşımı, şimdiki zaman içinde var olan güncel kentin peyzajlarıdır. Zamana karşı duranı hem yaşam hem de üretilende istifleme eylemi... Bu peyzajların atmosferini, bir an izlenimi değil, geniş bir zaman dilimi oluşturur. Eyüp sırtlarından yaptığı peyzajlar Naile Akıncı’nın otoportresi sayılabileceğini belirten Levent Çalikoğlu’nun şu sözleri dikkat çeker: “Bu resimleri ardı ardına izleme şansını elde etsek, kendisini denizin sokulduğu kıyılarda, ağaçların gölgelediği toprak yollarda, melodik bir

kararlılıkla göğe doğru yükselen minarelerde arayan bir yüzün kayıp çehresini elde edeceğimizi düşünürüz.”⁴⁰

“Naile Akıncı,daha sonra istediği figürü bir tür gizli zum ile kendine çekmek üzere herşeyi uzaklaştırma yolunu seçmiştir ilkin. Bundan ötürü, herhangi bir figürün konumu bulunduğu yere göre değil, önceden kendisi için öngörülen biçimde tuvale aktarılır; sözde model karşısına geçip görüneni yansıtma istemi ağır basmasına karşın, aslında figürler arasındaki ileri-geri, uzak- yakın ilişkilerini sürekli sorgulayıp, ayıklamaya öncelik tanıyan bir müdahale söz konusudur burada. Öyle ki, özgün örneğiyle karşılaştırıldığında bir çok şeyi görmeme üzerine kuruludur Akıncı'nın resmi; model bir başka şeyin görünür kılınması için düpedüz vesiledir; başka türlü olsaydı, kırk yıldır aynı yeri resmetmenin gerekçesi inandırıcı olmazdı herhalde.”⁴¹



Resim 67: Naile Akıncı, “Haliçten Görünüm”, tuval üzerine yağlı boya, 73x92cm. (1979)

Neş'e Erdok çıkış noktasında insan figürünü genellikle yakın planda düz bir fon önünde ele alsa da: “Erdok'un 1990'ların ikinci yarısından itibaren yapmaya başladığı Gölköy resimleri, ilk kez açık havayla bu denli içli dışlı

⁴⁰ Levent ÇALIKOĞLU, **Naile Akıncı** (Doğanın İçindeki Doğa), 22.

⁴¹ Bkz. (36), ERGÜVEN, 12.

olması bakımından başlıbaşına bir dönüm noktası, yeni bir mekan duyarlılığının başlangıcıdır. Öyle ki, doğa ve gökyüzüne böylesine coşkuyla açılan dipyüzey, buldumcuk olmanın eşiğine gelmiştir neredeyse...”⁴²

“İskelede (1996) başlıklı resim bunun çarpıcı örneklerinden birini verir; önde yeşil ve koyu maviyle başlayan denizin sınırlı ufuk hattı yine su ile bitmesine karşın , açıklamakta zorlandığımız, bir yanılısama, çok daha uzaklara taşımaktadır gözlerimizi. Ancak bizim için asıl önemli olan husus, Erdok’un figür/dipyüzey ilişkisinde benimsediği tutumun bu örnekte de aynen devam etmesidir. Arka plan, içerdiği çeşitli özelliklerin yanı sıra, aynı zamanda gizli bir dolgu maddesidir Erdok’ta; çünkü, durum’un muhatabı olan kişiler ve ona uygun mizansen önsahnedede yeterince işlendikten sonra, geriye kalan şey, sadece bunu taşımakla yükümlü bir dolgudur artık; önde yaşanmakta olanın yeğlinliği, bunun ötesindeki kendiliğinden ayrıntıya çevirmiştir.”⁴³



Resim 68: Neş'e Erdok, “İskelede(Gölköy Resimleri)”, tuval üzerine yağlı boya, 146x115cm. (1996)

⁴² Mehmet ERGÜVEN, *Neş'e Erdok*, 128.

⁴³ A.g.k., 130.

4.6.2. Denizin Tema Olarak Ele Alınışı

Deniz, kimi zaman ürküten, kimi zaman coşturan, kimi zaman da insana ince ve soylu duygular esinlendiren, değişken bir yapıya sahiptir. Bu değişken yapı ressamın bakış acısıyla birlikte, resmin konusunu oluşturabilir. Denizin tema olarak ele alınışında, denizin bütün halleri önemli hale gelir.

Denizin, kabarıyor olması, uyuyor hali, dans ediyormuş gibi dalgalanması, rüzgarın etkisiyle hırçınlaşması, daha bir çok duygu ve farklı izlenimle algılanması, farklı renklerde, farklı tonlarda, günün farklı zamanlarında gerçekleşir. Ressam, denizin kendi içindeki yaşamını ve insanların denizdeki yaşamlarını, tüm bu gerçeklikte olduğu gibi, denizin olanca hareketlerini ön plana aldığı taktirde, denize tema olarak yaklaşmış sayılır. Denizi tema olarak ele alan ressamın kadrajında belirli bir açıyı, belirli bir göz seviyesini belirlediği hissedilir. Teknenin seyir yönünden, tekneye bakış açısına, denizin yüksekliğinden, dalganın seviyesine kadar, bütün ayrıntılar önemli hale gelir. Bu bölümde denizi tema olarak ele alan birkaç ressam üzerinde durulacaktır.



Resim 69: Winslow Homer, "Sis Geliyor", tuval üzerine yağlı boya, 76x122cm. (1885)

Homer'in ön planda, figürlerle denizi birleştirdiği kompozisyonları, izleyiciyi denizin içine çeker. Deniz temalı resimlerde, dalgaların alabildiğine büyük bir alanda kullanılması dikkat çeker. Bu kompozisyonlarda dalganın yükselişi, kırılıp düşüşü, yükselirken parçalanan köpüklerin arasından denizin derinliğinin hissedilişi önemli hale gelir. Soğuk ve karanlık renklerin gösterildiği, yeşil içinde koyu mavinin, beyaz içinde çeşit çeşit grilerin kullanıldığı armonilerin tercih edildiği görülür. Homer ve Böcklin bu resimlerinde gökyüzünü göstermek yerine, gökyüzü temsili ışığı, denizin sularında gösterir.



**Resim 70: Arnold Böcklin, “Dalgaların oyunu”, tuval üzerine yağlı boya, 180x238cm.
(1883)**

**Resim 71: Arnold Böcklin, “Ulyses ve Calypso”, tuval üzerine yağlı boya, 104x150cm.
(1882)**



Resim 72: William Turner, “Dolunay Işığında Kömür Boşaltan Stevedores”, tuval üzerine yağlı boya, 90,2x121,9cm. (1835)

Müstakil ressamıar arasında yer alan Ali Avni Çelebi'nin deniz temasına yaklaşımı, günlük yaşam içerisinde balıkçılar, ağlar, ve kıyı yaşantısı dahilindedir. Çelebi'nin diğer resimlerine oranla balıkçı ve deniz konulu resimlerindeki konstrüktivist eğilim, daha sadedir. Ekspresyonist tavrıda, deniz düz bir yüzey halinde, figürler ise doğal sayılabilecek duruşlarda resmedilir. Ali Avni Çelebi'nin bu konudaki bir çok resminde, devam eden bir zaman diliminde, belirli bir anın resmedilmiş olması dikkat çeker. Aslında balıkçıları ve kıyı yaşantısını bu doğallıkta resmetme nedeni, döneminin getirdiği toplumsal içerikli çalışmalar yapılmasıyla da alakalıdır.

Onlar Grubu kurucularından Mustafa Esirkuş balıkçıları, köy yaşantısını, özellikle denizden ağ çeken balıkçıları konu alan resimleri deniz temalı resimlerdir. Bu resimler balıkçı yaşantısına yalnız renk ve leke aracılığıyla yaklaşan, doğayı gerçek anlamda yalınlıkta yansıtan çalışmalardır.



Resim 73: Ali Çelebi, “Balıkçılar”, tuval üzerine yağlı boya, 90x75cm

Eser metnini hazırladığım günlere denk gelen (Şubat 2008) Yapı Kredi Kazım Taşkent Kültür Merkezi’nde gerçekleşen Özer Kabaş retrospektif sergisinde, deniz resimleri yapan Özer Kabaş için Cevat Çapan’ın şu sözleri yer alır; “Şimdi Özer’in resimlerindeki fırtınayla kabaran dalgalara, o dalgalarla boğuşan çilekeş balıkçılara, o ilkel teknelerle taşınan ağaçlara, çinekop ağlarında kızaran kahverengilere, denizin lacivertleşen ya da ağaran mavilerine baktıkça, bütün bu sürekli devinim içindeki canlı ve cansız varlıkların gerçekliğini ve onun nasıl oyunsuz bir çarpıcılıkla canlandırdığını yeniden görüyorum...”⁴⁴

⁴⁴ Cevat ÇAPAN, **Özer Kabaş Retrospektif**, 21.



Resim 74: Özer Kabaş, "Bitinya Düşü", tuval üzerine karışık teknik, 92x73cm. (1997)

Resim 75: Özer Kabaş, Dia:Yula Kabaş Arşivi

“(Özer Kabaş) karanlık suları anlar ve bu sulardan muazzam heykelimsi formlar ortaya çıkarır; bunlarda deniz, tekne ve insan, direnç dışında hiçbir duygu göstermeyen tek bir kompozisyonda birleşir(...) Özer’in koyu, ama son derece dikkatle sınırladığı renk paleti, arada bir yeşilin ya da başka renklerin aniden parlaması dışında son derece kontrollü olan kompozisyonlarındaki derinliğin bir parçasıdır.”⁴⁵

Yine Godfrey Goodwin’in Kabaş üzerine yazdığı yazıda: “Onun gücü, denizle kurduğu empatide saklıdır, aşkla karıştırılmamalıdır. Onun için deniz, ne bir dosttur ne de bir düşman. Özer bilir ki deniz, ne insanla ilgilenir ne de balıkla. Denizin sahip olduğu tek şey, dalgaların ritmi ve ayın amansız manyetiği sayesinde çekilişidir. Deniz mitolojide neyse odur. Cahil bir güçtür...”⁴⁶

⁴⁵ Godfrey GOODWIN, **Özer Kabaş Retrospektif**, 10.

⁴⁶ A.g.m., 11.



Resim 76: Özer Kabaş, "Ağaçlarını da Götürdüler", tuval üzerine yağlı boya, 146x114cm. (1997), Yapı Kredi Koleksiyonu

Özer Kabaş usta bir denizciydi. Denizin bütün farklı hallerini, çizgileri ve renklerini yakından bilirdi. Resminde belirlediği kıyılardan doğmuş olan mitolojilerin kendi yaşantısı ile olan sentezini yarattı. Deniz yolculukları, bir kimlik arayışı ve bir özgürlük anlamındaydı onun için. Bazı resimlerinde doğaya karşı mücadeleyi resmine yerleştirdiği sürpriz elemanlarla destekledi. 'Ağaçlarını da Götürdüler' resmi bu tür resimlerine örnek gösterilebilir. Resimlerini kurgularken akla gelmedik, aykırı biçimler ve çarpıcı renkler kullanarak mitolojik göndermelere sıkça yer verdi.

Ercüment Kalmık yapıtlarında evrensel kültür verileri ile yöresel-ulusal değerlerin birleşimini bir araya getirmeye çalışmıştır. Kübizmden sonra çeşitli yollar denemiş, lirik bir soyutlamaya yönelmiştir. Düz renkli lekeler ve kalın boyasal çizgilerle şekillenen soyut biçimler oluşturmaya çalışmıştır. Doğanın şiirselliğini sadece duyumsamakla yetinmiştir.

Mehmet Güleryüz bir çok konuda resim yaptığı gibi deniz konusunda da resimler yapmıştır. Güleryüz deniz resimlerinde bilinen üslubuyla hareket etmiştir. Gerçekte gördüğü bir nesneyi tuvale aktarmak yerine, bellekte

biriktirdiğinden hız alarak kompozisyonunu oluşturması, resminin ana kaynağını oluşturmuştur. Çizgiyi, kendi bildiği, gördüğü durumları ucuca ekleyerek ve yeni bir anlamlı göstergeler bütünü oluşturarak kullanmıştır. Yansıtmış olduğu, anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır. Rastlantısal, ruhsal ve ussal gerçekler ile görüneni yeniden kurma endişesi deniz resimlerine de yansımıştır. Aradığı gerçek, karşısında gördüğü denizde değil, kendi aklında yer etmiş deniz imajındadır. Bu nedenle dalgayı taklit etmemiş, belgeleme endişesi güdmemiştir.



Resim 77: Mehmet Gülyüz, "Denizde I", tuval üzerine yağlı boya, 130x162cm., (1989)

Ömer Uluç denizi, dalgaları, halatları statik bir etkiden ziyade, geniş bir hareket oluşumunun etkisinde yorumlamıştır. Birbirine paralel ince çizgilerin oluşturduğu elemanlar, suniliğin tabiiliği düşüncesiyle bir araya getirilmiştir. Büyük dairevi yuvarlak hareketlerin asimetric yapıları, varlıklara dönüşmüştür. Halatlar, deniz ve kayıklar...

Osmanlı'dan İran'a oradan Hint minyatürlerine kadar uzanan biçimleri, Çin bulutları ile akraba, ancak sınırsızlıkları ile onlardan farklı bir yapıdadır. Turgut Cansever, Ömer Uluç'tan bir makalesinde; "Resmindeki güçlü, şişkin nesnelerin üzerinde yer aldıkları düz, madeni ve parlak zeminle oluşturdukları

karşıtlık, Doğu, İslam kültürlerine ve modern çağa, dinamizm ve gerçeklik sağlayan 'her varlık karşıtı ile kaimdir' şeklindeki metafizik realitenin eserlerine yansımadır ve bu oluşum da ayrıca Ömer Uluç'un resmini olumlu kılar."⁴⁷ şeklinde söz eder.

"Uluç'un resimleri çok defa yalnız nesnelere resmidir; parlak, güçlü ama mutlak yalnızlık içindeki nesnelere. Bu hareketli, canlı renkli nesnelere, boşlukta kayıp gidişleri ve sınırsızlık içinde oluşan kıpırtılı, parıltılı iç oluşumları ile kimi zaman aydınlık, kimi zaman karanlık sonsuz mekânın içinde veya sathında ilerler...Nesnelere sonsuzluk ile ilişkisi Kandinsky'de olduğu gibi pasif bir boşlukta yüzmeye hali değil, üzerinde var oldukları sathı, mekânı göre çarpıcı bir vaziyet alır."⁴⁸ Uluç'un resminin sonsuzluğu temsil eden, metalik zemin üzerinde koşarcasına ilerleyen, (bu zeminin dışına taşan) nesnelere hareketleriyle oluşan zaman-zemin ilişkisinin kazandığı dinamizme ek olarak nesnelere güçlü iç oluşumları, hareketi farklı ve gerilimli kılar.

Ömer Uluç Turgut Cansever (Makale) 1999 Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık



Resim 78: Ömer Uluç, "İki Gemi", tuval üzerine akrilik boya, 113x145cm. (1983)

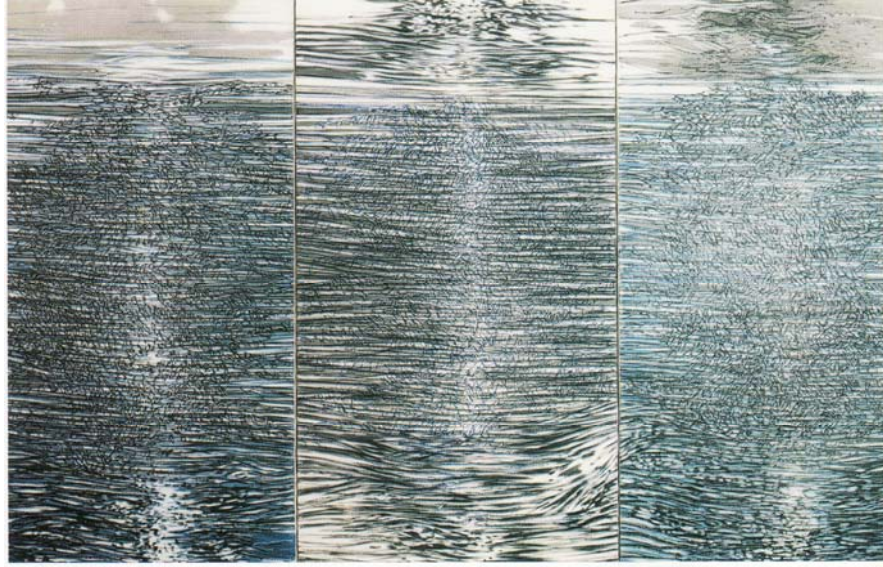
⁴⁷ Turgut CANSEVER, **Ömer Uluç**, 8.

⁴⁸ A.g.m., 6,7.

Sanatsal gelişimini soyutlama temelleri üzerine kuran Devrim Erbil doğada herşeyin çizgiyle şekillendiği görüşünden hareket eder. Belli başlı konuları (doğa ve kent) arasında yer alan deniz temasına yaklaşımı da bu doğrultudadır. Doğayı ritim ve titreşimler dahilinde ele aldığı görülür. Denizin ve dalganın biçiminden ziyade hava, su ve benzerlerinin mimesini üstlenmiştir. Hava ve su gibi amorph yapılar, (dış dünyada somut karşılığı olan) yani tanınabilir nesnelere de malzeme estetiği açısından soyut bir süreçselliğin karşılığına dönüştüğü ölçüde Erbil için resmedilebilir bir hal alır. Plastik bir düzenleme içinde, grafiksel ağırlıkta, kırık çizgilerle, özgün biçimler oluşturur. Genellikle kuşbakışı görüntüyle, tek rengin tonlarını kullanır.

“Soyutlama ve Titreşim, esasen doğanın (deniz) metaforu olmasına karşın, sonuçta çizgi, nokta ve bağımsız sınır çizgileri ile birbirine eklemlenmiş biçimlerin toplamıdır sadece. Tarama çizgisinden farksız yatay ve uçuk mavinin varlığı ilk bakışta gözden kaçır. Böylece, açık bölümlerin su yüzeyindeki yansımalar olduğu kesinlik kazanmıştır. Ancak mavi ile siyah çizgilerin birbirine örülme (geçişim) tarzındaki dokunun yoğunluğu, giderek bu iki rengin yansıyan ile yansıtılana aracılık etmesine ket vurur. Işık ile su arasındaki gizli bir töz dönüşümünün habercisidir bu.”⁴⁹ Devrim Erbil’in resimlerinde deniz tanınabilir olsa da gerçeğin kendisinden uzaklaşıp, temsili haline gelir.

⁴⁹ Mehmet ERGÜVEN, **Devrim Erbil**, 24.

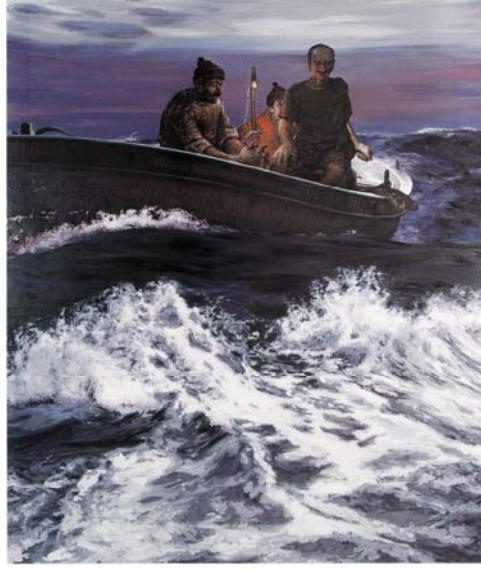


Resim 79: Devrim Erbil, "Işıksal Titreşim" (triptik), tuval üzerine yağlı boya, 130x210cm. 1993

Ünsal Toker deniz tutkusunu, rahat ve spontane üslubu içinde denizle, vapurlarla, devinden bir coşkuyla tuvallere aktarmıştır. Romantik duyarlılığın coşkusuyla oluşturduğu bu resimlerde, kalın boya tabakaları, geniş fırça darbeleri ve çarpıcı renkler kullanarak soyutlanmış deniz peyzajları üretmiştir.

Nedret Sekban özellikle deniz temalı resimlerinde, bir kültürü ve yaşam şeklini izleyiciye tanıtmaya çalışır. Deniz insanları, denize salt özgürlük için açılanlar ya da denize ekmek parası için açılanlar, bir yerde denizin tutsağı olanlar. Resminin gündelik yaşantının içinden çıkmış olması onu basit ve kaba alanının dışına çıkarma çabasıyla kaynaklanır.

Sekban'ın denizinde dalganın biçimi, yüksekliği, figürün dalgayla olan ilişkisi, günün hangi vaktine ait denizin resmedildiği önemlidir. Resimsel anlamda denizi ifade etmeye çalıştığında, denizin özgürlüğünü fark eder. İktidarın denizde olduğu düşüncesi, resimlerindeki dalgalara da yansır.



Resim 80: Nedret Sekban, “Karardı Karadeniz”, tuval üzerine yağlı boya, 210x180cm (2001)

Sekban'ın nesnel gözlemi, çok öznel ve ancak sezgi ile anlaşılabilir bir şeyi resme çevirebilmesine olanak sağlaması, konuya yaklaşımında hissedilir. Nesnel gözlem, derin bir birikime eklenince bu zenginliği oluşturur. Nedret Sekban doğayı taklit etmek yerine, onu bilerek ifade etme girişimi içerisindedir. Deniz temalı resimlerinde, doğayı (dalga'nın biçimini, denizi) figürle birlikte resmin öznesi haline getirir. Açık denizde dalga'nın oluşturduğu biçimin figürle örtüşmesi resimlerinde ön plandadır. Sanatının hedefi, yaşamla insan arasında varoluştan beri süregelen savaşımın, görüntülerinin özünü arayıştır...

Resul Aytemur'un resimlerinde renk ve biçimin şiddeti, denizin mavi derinliklerine de yansır. Aytemur'un kompozisyonları İstanbul'un günlük yaşamına ayna tutar niteliktedir. Beyoğlu sokaklarında karşılaşılan marjinal karakterlerden, Haliç'teki kör balıkçıya, Balo sokakta duvar dibinde oturan insanlardan, balık pazarının hareketli kalabalıklarına, balıkçılarına dikkat çekmeyi başarır. İşte bu deniz insanlarını, giysilerinin renklerine, kayıklarının küpeştelere, oltalarına, ağlarına kadar en ince ayrıntılarıyla gözlemler ve

resminde özlerine dair izlenimlerini renk ve biçimin birlikteliğiyle akrarır. Aytemur'un, yoğun boya kullanımı , renge gerektiğinde en saf ve pür haliyle (dinamik kompozisyonlarında) yer verışı dışavurumun ta kendisidir. İlk bakışta izleyiciyi şaşırkan kadrajlar belirleyişi, resmini sürprizlere açık, dinamik hale getiren unsurların altında, İstanbul'un kalabalığına duyarlı bir bakışı yatmaktadır.



Resim 81: Resul Aytemur, “Balık Tutanlar-Haliç”, tuval üzerine yağlı boya, 116x140cm. 2008

Hüsnü Koldaş'ın resimlerinde, gerçekte gördüğümüz denizden çok, denizin simgesi ifade edilir. Bazı resimlerinde deniz, kadrajın belirli bir köşesinden resme, figürün dünyasına ait bir parça olması dahilinde girer. Karadenizli bir kemeñeci figürünün dünyasına ait kompozisyonda (Karardı Karadeniz), kabaran bir denizde, figürün, dalganın ve gökyüzünün kapladığı alanlar ve roller konu dahilinde hesaplıdır. İrfan Okan romantik gelenek bağlamında denizi, figürün aşması gereken hava, toprak, ve su bağlamında, sembolik bir alan olarak görür. Okan, Hüsnü Koldaş'ta olduğu gibi denizin doğada olduğundan ziyade kavramına dayalı sembolik içeriğiyle ilgilenir. Bu içerik İrfan Okan'da sonsuzdur, melankoliktir.

5. RESİMLERİM İLE ESER METİN İLİŞKİSİ

Resim sanatının algısal ve düşünsel taleplerde bulunması, öznel derinliğe dayanır. Ve bu derinliğin nihai olarak bir kerede açıklanamayacağı, akıl tarafından şeyleştirilemeyeceği resmin gerçekliğidir.

Öncelikle duyularla algılanan bir 'dış dünya' gerçekliğinin varlığından söz edebiliriz. Bu dış dünyanın (doğanın) nesnel gerçekliği ile bendeki karşılığı (içselleştirilmiş doğa) resim yapma gereksiniminin temelini oluşturduğu bir gerçektir. Dış dünya duyguları tetiklemek için varlığını yüzyıllar boyunca sürdürür. Sanat eseri deyim yerindeyse 'ressamın kendisiyle karşılaşması'nı sağlar. Ve ressam malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, düzenlediği analitik bir seans gerçekleştirir. Sanatçı için atölyenin kliniğe dönüşmesi önem taşımaya başlar.

Dış dünya diye sözünü ettiğim, görünendir. Beni, etrafımı kuşatan görüntülerin, yaşadığım dünyanın sınırlarını belirlemesidir. Denizin değişkenliğinden, gökyüzüne, hareket halindeki insanlara kadar... Bütün bu gördüklerim, bakış açım da belleğim de yer ediyor olmalı. (karşılıklı etkileşim halleri...) Görüntüler bilinçli ya da bilinçdışı izlenimlerin etkisiyle değişiyor ve bilinçdışı kavrayışla olduklarından daha olağanüstü bir hale de gelebiliyor. Hegel der ki: Sanata duyulan ilgi arzunun pratik ilgisinden ayrıdır. Çünkü sanat, nesnelere bağımsız bırakırken; arzu, kendi amaçları için onları, kendine uydurur, hatta yok eder.

Sanatın güzelliği ve mükemmelliği, 'biçim' ile 'konu'nun kaynaşıp birleşmesine bağlıdır. Şiddetli hisleri açığa çıkarma, bilinçdışı olarak, hüznün, karamsarlığın vs. resme hissedilmesinden yansıması dışavurumla ilişkilidir.

Dışavurum terimi ilk olarak 1901'de Fransa'da amatör ressam Julien Auguste Herve'nin, Paris'te Salon des Independants'ta sergilediği sekiz tablonun tanıtımında kullanılmıştı. Bir on yıl kadar sonra da sanat tarihi otoritesi diye bilinen Wilhelm Worringer'in Cezanne ve Van Gogh'u da içeren 'Paris'li genç sentezciler ve dışavurumcular' göndermesi sayesinde meşrulaştı. Ve 1911'lerde izlenimciliğe karşı çıkan bütün resamlara dışavurumcu deniyordu. Anormal bilinçdışı kavrayış ile normal bilinç algısı arasındaki gerilim, Post Empresyonizm'de, özellikle Van Gogh ve Gauguin'de ayrıca Degas ve Cezanne'da görüldüğü düşünülür. Onlar da dış gerçekliği resmetmeye devam etmişlerdir, ancak anormalleştirici bilinçaltının emrettiği biçimde görünüşü değiştirmişler, hatta zaman zaman bozmuşlardır.

Başından beri dışavurumcu kimliğiyle, dayanışma içinde hareket eden, hep birlikte saptadıkları net hedeflerin peşinde koşan insanlar yoktu ortada. Ancak dışavurumun değişik alanları, şiiri, tiyatroyu, sinemayı, mimariyi kapsamı çok daha geniş kapsamlıydı. Bu yüzden dışavurumun sınırlarını zamanda belirlemek pek te kolay değildir. Ayrıca sanat, zaman ve mekan denetiminde olmayan dışavurum aracıdır. Özellikle basit anlamıyla dışavurumu tanımlarken yaşadığımız dünyanın günlük bilincinden kaçmanın ve hatta ondan tamamen kopmanın yoludur. Sanatçı biçimsel açıdan ve konu itibarıyla bir yandan günlük olanın içindeyken, öte yandan onu estetik olarak yeniden yaratarak aşmaya çalışmaktadır.

Dışavurum geçici bir üsluptan çok "ben"e olası en kısa sürede ulaşma, anlatım olanağı sağlayan yol, araç, hatta içeriktir. Bu durum klasisizmin kendine tamamen yasaklamış olduğu şeydir. Çünkü bakıldığında dışavurumcuların peşinde olduklarının geçmişle bir paralellik taşımadığı düşünülür.

Dışavurumcu ressam, Schmidt Rottluf, dışavurumdan söz ederken: Kendiyle ilgili bir programının olmadığını, ama yalnızca gördüğünü ve hissettiğini anlatılmaz bir 'kavramı' ve ona en uygun anlatımı bulma isteğinin

olduğunu söyler. Gericault'un yaptığı akıl hastası portreleri; hastaların insanlıkları kadar acılarını da, yaşamlarındaki trajedileri de yansıtmaktadır. Yine Beckmann yaşadığı dönemde kendini siperde ölümlle yüzleşirken bulunduğu benliğini keşfetmiş gibidir. Ayrıca Gauguin'in resmettiği biçimiyle Tahiti, gerçek Tahiti'ye ne kadar benzer? O halde içsel gerçeklik kendini açığa çıkarmak için dışsal gerçekliği kullanır diyebiliriz.

Resmimde yer alan figürü, çevresinde bulunan nesnelere gözlemlemeye çalışırım. İlgimi çeken ve resimsel olarak biçimsel bir dil oluşturabileceğimi düşündüğüm elemanları tercih ederim. Resim yapmak hayat gücüne dayalı bir dönüşüm içeriğindedir. Genellikle tezatlıklar üzerine kurmaya çalışırım resmimi. Örneğin; balıkçı barınaklarının, derme çatma ilkel sayılabilecek barakaların, gemilerin, gemisöküm tesislerinin, figürlerle, suyla, gökyüzüyle ilişkisi ve birlikteliği dikkatimi çeker. Biçim ve içerik olarak figürleri ön plana istiflenmeyi, gerilimi artırmadaki etkisi nedeniyle daha çok tercih ederim. Ayrıca; iskelede, dalgaların ritmiyle hareket eden balıkçı kayıkları, kulübeler, sahilde renk renk sıralanan kayıklar, ağaçların gölgelerindeki kulübe ve kayıklar, içinde insan olmasa bile insanı anlatabilen resimsel nesnelere dir.

6. SONUÇ

Türk resim sanatında denizin bir ifade aracı olarak kullanılmaya başlanması, resim sanatının başlangıcıyla eş zamanlıdır. Deniz bu coğrafyanın ayrılmaz bir parçası olduğundan, gerek insan hayatındaki nesnel varlığı, gerekse hissiyata dayalı varlığı insanın denizle ilişkisini sürekli kılar.

Batı sanatında suyun, mekana açılan pencere ile, bir ayrıntı olarak resmin kadrajına girmesi ardından, zamanla kadrajdaki oranı ve önemi artmıştır. Ressamın doğayla ve kendisiyle olan hesaplaşmasında, denizin değişken varlığı (hareketli canlı bir varlık gibi algılanışı) ifade biçiminde aracı olabilme özelliğini (18 yüzyılda) yaygınlaştırmıştır. Manzara resmi içerisinde yer edinen deniz ögesi, günümüze kadar ele alınışı akımlar ve üsluplar doğrultusunda yaygınlaşmıştır. Gerek fon olarak peyzaj resmi içerisinde, gerekse tematik olarak ana konuyu oluşturmasında deniz, geçerliliğini günümüze kadar devam ettirmiştir.

Osmanlı nakkaşlarının tarihi olayları belgelemeye yönelik oluşturdukları kent tasvirleri ve topografik çalışmalar ilk su betimlemelerinin ciltli kaynaklarını oluşturur. Piri Reis'in deniz coğrafyacılığı alanındaki seferleri ardından edinilmiş izlenimlerin belgelendiği Kitab-ı Bahriye önemli örneklerden biridir. Osmanlı sarayını günlük eğlenceler dahilinde tasvir eden nakkaşlar, ışığın suya yansımalarını en düz ve en yalın halde bu sahnelerde (figür, gemi, su ilişkisini) aktarmışlardır.

Türkiye'de bulunmuş yabancı ressamalar, şehrin genel atmosferini aktarmaya yönelik peyzajlarında, denize sıkça yer vermişlerdir. Belge niteliği taşıyan deniz savaşlarını konu alan resimler ve baskılar üretmişlerdir. Dalganın dinamizminden faydalanıp, minyatürlerdeki betimlemenin aksine denizin özüne ve değişkenliğine dair girişimlerde bulunmuşlardır. Buda

akabindeki süreçte 1914 Kuşacağı ressamlarında denize daha çok doğanın bir parçası dahilinde bakma özelliğini kazandırmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren asker ressamlarımızın, kompozisyonlarında, deniz savaşlarına, savaş gemilerine, yer vererek konunun anlatımcılığını amaçlamışlardır. Fotoğrafa bağlı kalmanın ötesinde bu ressamların doğayı gözlem ve incelemeye yönelik çabaları, farklı bir yaklaşımda olduklarını ortaya koymuştur. Bu çaba aslında akabindeki süreçte 1914 Kuşacağı ressamlarının yurtdışı deneyimleri ardından iyice güçlenmiştir.

1914 Kuşacağı izlenimci yaklaşımı denizi daha güncel, daha belirgin mekan betimlemelerine yönlendirmiş, ressamın duyarlılığına deniz bağlamı katkı sağlamıştır. Denizi o andaki edindiği izlenime göre aktaran ressam, ışığı ve gölgeyi dalganın hareketiyle ya da durağanlığıyla birlikte düşünmüştür. 1914 Kuşacağı ressamları, güneş ışınlarının su yüzeyindeki hareketlenmelerini, gök ve deniz yüzeyinde meydana gelen ışık dalgalarını tespit etmeye dönük arayışları üsluplarının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Müstakil Ressamların ve D Grubu'nun figür ağırlıklı çalışmalarında deniz, balıkçı kayıklarının ardında kalır ve figürün ait olduğu çevrenin ifadesine dönüktür. 1914 Kuşacağındaki peyzaj yoğunluğu yerini 1940 sonrası daha çok kübist akımın getirileriyle figür ağırlıklı, toplumsal tarafı ağır basan inşacı kompozisyonlara bırakmıştır. Dönemin toplumsal içeriğine uygun olan balıkçı yaşantısı dahilinde deniz ve kıyı yaşantısı ele alındıysa da daha çok genel bir deniz tasvirine gidilmiştir. Kısacası dalganın karakterine yönelik ip uçları 1914 Kuşacağı'na oranla azalmıştır. Ancak bu durum denizin hiç bir zaman gerek konu olarak gerekse peyzajda fon oluşturma vasfını ortadan kaldırmamıştır.

Günümüz Türk resminde, ressamın daha bireysel olarak, (atölye yaşantısı dahilinde) denizi kendi üslubuna yakın bir şekilde ele aldığı gözlemlenir. 1950 sonrası soyut ve soyutlamaların yapıldığı

kompozisyonlarda ressamın denizi daha çok dokusal özellikleriyle ele aldıkları dikkat çeker. Bazı resimlerde ise denizin yer ve gök arasındaki bağı oluşturan, düz ve yalın sürüşlerle halledilmiş, bir araç görevi üstlendiği görülür. Denize ve dalgaya figüratif yaklaşan ressamı ilgilendiren ise denizin daha çok değişken halleridir. Nasıl bir denizi ve günün hangi zamanına ait denizi resmettiği figüratif ressam için önemli hale gelir.

Denizin kıyıyla ilişkilmesi ve diğer taraftan sonsuzluğu içermesi kendi çalışmalarında ele aldığım tezatlıdır. Eğer kompozisyonda ele aldığım deniz, kıyıyla ilişkilenen bir denizse, o mekana ait elemanlar, kompozisyonumda kullanmayı tercih ettiğim nesnelere, denizle bir bütünlük içerir. Diğer taraftan açık deniz üzerine oluşturduğum kompozisyonlarda ise figür ve kayık ilişkisindeki deniz önemli hale gelir. Bir Turner, bir Homer ya da Gericault denizi önemli usta kaynaklarımı oluşturur. Açık denizde dalganın biçimi, denizin yakın planda yer alışı, resmin içeriğine katkı sağlar.

Benim resimlerim de tematik açıdan (bir çoğu) denizle ilişkilidir. Eser metni araştırma sürecinde karşılaştığım deniz içerikli resimlerde, denizin gerek fon olarak kullanılışı, gerekse yakın planda resmin konusunu oluşturması, iki farklı deniz içeriğiyle bir ayrım oluşturur. Hatta bazı resimlerde denizin sadece bir plan olarak kullanılması yada kadrajda gereksinim olarak görülmesi denize içerik açısından bir yüzeyden bakıştır.

Bu eser metin içeriğinin kendi resimlerimin içeriğiyle aynı doğrultuda olması, alanıma hayli katkı sağlamıştır. Batı sanatında yer alan bazı ressamın bilmediğim çalışmalarını inceleyebilmem açısından ve özellikle Türk resim sanatını dönemler dahilinde (deniz içerikli) araştırmam açısından, bu çalışma, resimsel sürecime ışık tuttuğu kanısındayım.

7. RESİMLER



Resim 82: Hayri Ağan, "Bekleme", kağıt üzerine karışık gereç, 70x50cm. (2005)



Resim 83: Hayri Ağan, "Suda Yıldız", tuval üzerine yağlı boya, 60x80cm. (2005)



Resim 84: Hayri Ağan, "Barakalar", tuval üzerine yağlı boya, 89x116cm. (2006)



Resim 85: Hayri Ağan, "İsimsiz", tuval üzerine yağlı boya, 130x162cm.(2006)



Resim 86: Hayri Ağan, "Rıhtım", tuval üzerine yağlı boya, 33x60cm.(2006)



Resim 87: Hayri Ağan, "Firtına Sonrası", tuval üzerine yağlı boya, 200x300cm. (2007)



Resim 88: Hayri Ağan, "Açık Deniz", tuval üzerine yağlı boya, 95x135cm. (2006)



Resim 89: Hayri Ağan, "İsimsiz", tuval üzerine yağlı boya, 200x315cm. (2005,2006)



Resim 90: Hayri Ağan, "Deniz Feneri", tuval üzerine yağlı boya, 30x30cm. (2006)



Resim 91: Hayri Ağan, "Bekleme", tuval üzerine yağlı boya, 125x62cm. (2006)



Resim 92: Hayri Ağan, "Barakalar", tuval üzerine yağlı boya, 40x60cm. (2006)



Resim 93: Hayri Ağan, "Baraka İçi", tuval üzerine yağlı boya, 40x50cm. (2006)

8. KAYNAKLAR

a) Kitaplar:

ATIL, Esin (1999), **Levni ve Surname**, Koçbank, (Yayına Haz. Apa Tasarım Yayıncılık ve Baskı Hizmetleri A.Ş.), İstanbul.

BAŞKAN, Seyfi (1997), **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

BERK, N. – GEZER, H. (1973), **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, İş Bankası Kültür Yayınları:123, İstanbul.

BERKER, Aygun (1999), **İstanbul'a Gelen Yabancı Ressamlar Ve Aivazovski**, Dünya Yayınları, İstanbul.

CAFFIERO, G. – SAMARİNE, İ. (2000), **Denizler, Şehirler ve Düşler/ İvan Aivazovsky'nin Resimleri**, Alexandria Press Londra ve Kültür Yayınları İş Türk Ltd. Şti., Türkiye İş Bankası, Sunuş: Kıymet Giray, Ankara.

CANSEVER, Turgut (1999), **Ömer Uluç**, 'Uluç'un Resmi Hakkında', Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Haz:Veysel Uğurlu, İstanbul.

CLAUDON, Francis (1988), **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Kitabevi, Çev.İnce Ö- Usmanbaş İ., Remzi Kitabevi, İstanbul.

ÇALIKOĞLU, Levent (2005), **Naile Akıncı**, 'Doğanın İçindeki Doğa', Evin Galeri, İstanbul.

DUBEN, İpek (Mart 2007 1.Baskı), **Türk Resmi ve Elştirisi 1880-1950**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları,160 Sanat-Estetik 4, İstanbul.

DUBEN, İ.- ŞENGEL, D. (1993), **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, Unesco/ AIAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (1995), **Devrim Erbil**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (1997), **Neş'e Erdok**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

EROL, T. - RENDA, G. (1982, 1989), Sunuş: Suut Kemal Yetkin, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Sanat Basımevi, cilt(1,2,3), İstanbul.

ERSOY, Ayla (1998), **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

GOMBRICH, E.H. (1997), **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, Çev.Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi,16. Baskı, İstanbul.

GİRAY, Kıymet (1995), **Hikmet Onat**, Yapı Kredi Yayınları Ltd.Şti., Yayına Haz:Veysel Uğurlu, İstanbul.

GİRAY, Kıymet (1997), **Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları 64, İstanbul.

GERMANER S. - İNANKUR Z.(2002), **Constantinople and the Orientalists**, İşbank, Mas Matbaacılık, Sanat Serisi,79, İstanbul.

JOURDİN, Michel Mollat (1993), **Avrupa ve Deniz**, Afa Yayıncılık, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya, **Cumhuriyetin 75 yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No:436, Cumhuriyet Dizisi:20, İstanbul.

ÖZDENİZ, Haluk, **Deniz Müzesi**, Akbank'ın Bir Kültür Hizmeti, Ak Yayınları Sanat Kitapları Serisi:4, Apa Ofset Matbaası, İstanbul.

MAHİR, Banu (2005), **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalıcı Kitabevi:257, İnceleme Dizisi:46, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (1996), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi Yayınları, 4. Basım, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (1997), **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınevi, Ankara.

TANSUĞ, Sezer (1995), **Halil Paşa**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (1992), **Şenlikname Düzeni**, Yapı Kredi Yayınları Ltd.Şti., İstanbul.

TAŞDEMİR, Atilla (2004), **Nazmi Ziya**, Apa Ofset Basım Hizmetleri, 1. Basım, İstanbul

.....(1995), **Yüzyıllar Boyunca Venedik ve İstanbul Görünümleri**, İtalyan Kültür Merkezi, İstanbul.

.....(2005), **Naile Akıncı**, Evin Sanat Galerisi Yayınları 5, İstanbul.

.....(2008), **Özer Kabaş Retrospektif**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Yayına Hazırlayan: Mine Haydaroğlu, İstanbul.

b) Süreli Yayınlar:

BAŞKAN, Seyfi (2000), 'Türk Denizciliğinin Görsel Tarihinden Tablolar' **Türkiye'de Sanat**, Plastik Sanatlar Dergisi, Nisan No:2000/02, Sayı 43, İstanbul.

.....(2000) **P Kültür ve Sanat Antika Dergisi**, 'Boğaziçi', Sayı 19, İstanbul.

BATUR, Enis (1999), **Sanat Dünyamız**, 'Tekvin ve Tufan', Sayı, 72, İstanbul.

DENER, Aytanga , **Tasarım ve Kuram Eleştiri Dergisi**, İstanbul'un Kıyıları, 'Şehir Suyu Değdiğinde', Sayı 3, Bahar 04-05, İstanbul.

EDGÜ, Ferit (2000), **P Kültür ve Sanat Antika Dergisi**, 'İzzet Ziya'nın Çok Özel Çıplakları, Sayı 18, İstanbul.

GİRAY, Kıymet (2002), **P Kültür ve Sanat Antika Dergisi**, 'Vecih Bereketoğlu'nun İstanbul Kayıkları, Sayı 26, İstanbul.

KÖKDEN, Uğur (1999), **Sanat Dünyamız**, 'Açık Deniz', Sayı 72, İstanbul.

.....(1999), **Sanat Dünyamız**, 'Denizin Huyu, Suyu', Sayı 72, İstanbul.

.....(1998), **Minyatür ve Gravürlerle Osmanlı İmparatorluğu**, Tarihi Araştırmalar Ve Dokümantasyon Merkezi Kurma Ve Geliştirme Vakfı, Yapım Düzenleyen ve Bilim Editörü:Tülay Duran, İstanbul.

c) Katologlar:

ERGÜVEN, Mehmet (1993), **Eyüp'te Zaman 1953-1993 Naile Akıncı**,(Naile Akıncı Ya da Eyüp Çeşitlemeleri), Devlet Resim ve Heykel Müzesi, İzmir.

.....(1993), **Naile Akıncı**, Eyüp'te Zaman 1953-1993, Retrospektif Sergisi, 16-30 Ocak, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, İzmir.

.....(2002), **Mavi Kitap** Türk Resminde Deniz ve Ressamları, Yayına Haz: Haldun Dostoğlu, Zeynep Ögel, K Kitaplığı, Mas Matbaacılık, Koçbank, İstanbul.

.....(2004), **Uluslararası Piri Reis Sempozyumu Tebliğler Kitabı**, İstanbul.

9. ÖZGEÇMİŞ

HAYRİ AĞAN

1983 – Trabzon’da doğdu.

2001 - Trabzon Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi.

2005 - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Prof. Neş'e Erdok, Prof. Nedret Sekban, Yrd. Doç. Ahmet Umur Deniz Atölyesi'nden mezun oldu..

2005 - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü, Yüksek Lisans Programına başladı.

2006 - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Bölümü, Prof. Nedret Sekban, Yrd. Doç. Ahmet Umur Deniz Atölyesi ve Desen Atölyesi'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı ve halen devam etmektedir.

KARMA SERGİLER

2003 - İpek-Ahmet Merey Resim Sergisi, Osman Hamdi Salonu / İstanbul
 Türk Kalp Vakfı Resim Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi Resim Heykel Müzesi / İstanbul
 Zonguldak Kültür Sanat Resim Sergisi / Zonguldak

2004 - Türk Kalp Vakfı Resim Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi Resim Heykel Müzesi / İstanbul
 İpek-Ahmet Merey Resim Sergisi, Osman Hamdi Salonu / İstanbul
 65. Devlet Resim Heykel Sergisi / Ankara
 Deniz Kuvvetleri Komutanlığı 8. Geleneksel 'Deniz' Konulu Resim Yarışması Sergisi / Deniz Müzesi Sanat Galerisi/İstanbul
 30. Trabzon Sanatçıları Geleneksel Plastik Sanatlar Sergisi / Trabzon
 15. Sanat Fuarı TÜYAP / İstanbul

2005 - Türk Kalp Vakfı Resim Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi Resim Heykel Müzesi / İstanbul

66. Devlet Resim Heykel Sergisi / Ankara

31. Trabzon Sanatçıları Geleneksel Plastik Sanatlar Sergisi / Trabzon

15. Sanat Fuarı TÜYAP / İstanbul

İpek-Ahmet Merey Resim Sergisi, Osman Hamdi Salonu / İstanbul

Osman Hamdi Bey Resim Yarışması Sergisi / Gebze / İzmit

2006 - Nuri İyem Resim Yarışması / Evin Sanat galerisi / İstanbul

16. Sanat Fuarı TÜYAP

2007 - Nuri İyem Resim Yarışması / Evin Sanat galerisi / istanbul

Sofya-İstanbul MSGSÜ GSF Öğretim Elemanları Sergisi / Sofya

17. Sanat Fuarı TÜYAP / İstanbul

Art-İstanbul Sanat Fuarı, Antrepolar / İstanbul

2008 - 4.Türk-Japon Çağdaş Güzel Sanatlar Genç Öğretim Elemanları
Sergisi

Casa Dell'Arte Galeri Açılış Karma Resim Sergisi / İstanbul

'Merkezde Ne Var V' Karma Resim Sergisi / Beyoğlu Akademililer
Sanat Merkezi / İstanbul

KİŞİSEL SERGİ

2006 - Devlet Güzel Sanatlar Galerisi / Trabzon

Akademililer Sanat Merkezi / İstanbul

ÖDÜLLER

2004 - 16. Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması / Üçüncülük Ödülü

2005 - İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması / Başarı Ödülü

2006 - 6.Şefik Bursalı Resim Yarışması / Ankara

2006 - Deniz Kuvvetleri Komutanlığı 9. Geleneksel 'Deniz' Konulu Resim
Yarışması Sergisi / Deniz Müzesi Sanat Galerisi / İstanbul

