

KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KÜLTÜR VARLIKLARINI KORUMA ANABİLİM DALI

**XIX. YÜZYIL OSMANLI BATI ETKİSİNDE RESİM
SANATI ESERLERİNİN KORUMANIN TARİHİ BELGE
DEĞERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

SATBERK BANU ÇAKALOZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, Ocak, 2018



SATBERK BANU ÇAKALOZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

2018

**XIX. YÜZYIL OSMANLI BATI ETKİSİNDE RESİM
SANATI ESERLERİNİN KORUMANIN TARİHİ BELGE
DEĞERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

SATBERK BANU ÇAKALOZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kültür Varlıklarını Koruma Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Fen Bilimleri Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, Ocak, 2018

ARAŞTIRMA ETİĞİ VE
YAYIN YÖNTEMLERİ BİLDİRİMİ

Ben, SATBERK BANU ÇAKALUZ;

- hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi;
- bu Yüksek Lisans Tezinin başka bir eğitim kurumunda bir derece veya diplomaya sunulan veya kabul edilen herhangi bir materyal içermediğini;
- "Yükseköğretim Kurulu Etik Davranış İlkeleri" uyarınca hazırlanan "Kadir Has Üniversitesi Akademik Etik İlkeleri"ni takip ettiğimi onaylıyorum.

Buna ek olarak, bu çalışma ile ilgili ortaya çıkabilecek herhangi bir haksız iddianın, üniversite mevzuatına uygun olarak disiplin işlemi ile sonuçlanacağını kabul ediyorum.

Ayrıca, çalışmalarımın hem basılı hem de elektronik kopyaları, aşağıda belirtilen şartlar çerçevesinde Kadir Has Bilgi Merkezi'nde saklanacaktır:

Tezimin tamamı her türlü erişime açılabılır.

SATBERK BANU ÇAKALUZ

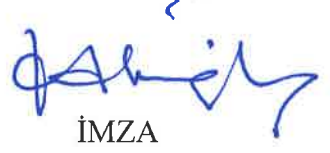
TARİH VE İMZA



KABUL VE ONAY

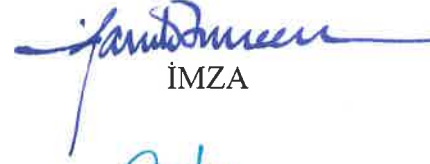
SATBERK BANU ÇAKALOZ tarafından hazırlanan **XIX. YÜZYIL OSMANLI BATI ETKİSİNDE RESİM SANATI ESERLERİNİN KORUMANIN TARİHİ BELGE DEĞERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ** başlıklı bu çalışma *12.01.2018* tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. E. Füsun ALİOĞLU (Başkan, Danışman)



İMZA

Yard. Doç. Dr. Faruk TUNCER (Üye)



İMZA

Yard. Doç. Dr. Çağhan KESKİN (Üye)



İMZA

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İMZA



Doç Dr. Demet AKTEN AKDOĞAN

Fen Bilimleri Enstitü Müdürü

ONAY TARİHİ:

12/02/2018

KISALTMALAR

Bkz : Bakınız

cm : Santimetre

c : Cilt

der : Derleyen

IRHM : İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

PLM : Polarize Işık Mikroskobu

RI : Refraktif İndeks

s : Sayfa

T.C. : Türkiye Cumhuriyeti

UV : Morötesi

VIS : Görünür Işık

yy : Yüzyıl

µm : Mikrometre

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	i
ABSTRACT	v
ÖZET.....	vii
TEŞEKKÜRLER	ix
RESİMLER LİSTESİ.....	x
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xiv
TABLolar LİSTESİ.....	xv
1. GİRİŞ	1
1.1 Amaç	1
1.2 Kapsam	2
1.3 Yöntem.....	3
2. KORUMA DÜŞÜNCESİ.....	5
2.1 Koruma Düşüncesinin Gelişimi.....	5
2.2 Korumanın Sınırlarını Belirleyen Ölçütler	6
2.2.1 Korumanın tarihi belge ölçütü.....	7
3. BATI ETKİSİNDE RESİM SANATININ OSMANLI MODERNLEŞMESİNDEKİ YERİ.....	9
3.1 Osmanlı Modernleşmesinin Genel Çerçevesi.....	9
3.2 Osmanlı Ordusu'nun Modernleştirilmesi	10
3.3 Osmanlı Devleti'nde Modernleşmenin Eğitim Alanındaki Yansımaları ve Batı etkisinde Resim Sanatının Başlangıcı.....	11
3.3.1 Askerî okulların modernleşmesi.....	11
3.3.1.1 Resim deslerinin okul müfredatlarına alınması	12
3.3.1.1.1 Asker ressamılar	14
3.3.1.1.1.1 Asker ressamıların Paris'e gönderilmesi.....	15
3.4 Saray ve Çevresinde Gelişen Resim Ortamı	17
3.4.1 Osmanlı sarayında resim sanatına duyulan ilginin kökenleri.....	17
3.4.1.1 Osmanlı hanedanı ve resim sanatı	19
3.5 XIX. yy Osmanlı Atmosferinde Resim Sanatında Özgünleşmeyi Engelleyen Konular	20
4. ESER DEĞERLENDİRMELERİ.....	22
4.1 Asker Ressamılar ve Eserleri.....	22
4.1.1 Gedikpaşalı Cemal.....	22

4.1.1.1	Çinili Köşk (1887)	22
4.1.1.1.1	Malzeme ve teknik değerlendirmeler	24
4.1.1.1.1.1	Şase özellikleri	24
4.1.1.1.1.2	Tuval özellikleri	26
4.1.1.1.1.3	Resimsel kurgunun dayanakları ve uygulama yöntemleri	28
4.1.1.1.1.4	Tema seçimi	28
4.1.1.1.1.5	Temanın tuvale aktarımı	29
4.1.1.1.1.6	Boya kurgusu	31
4.1.1.1.1.7	Boya tabakalarının kuruluşu	33
4.1.2	Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919)	35
4.1.2.1	Ayasofya Camii Hünkar Mahfili (1903).....	36
4.1.2.1.1	Malzeme ve teknik değerlendirmeler	38
4.1.2.1.1.1	Şase değerlendirmesi.....	38
4.1.2.1.1.2	Tuval özellikleri	40
4.1.2.1.1.3	Resimsel kurgunun dayanakları ve uygulama yöntemleri	43
4.1.2.1.1.4	Tema seçimi	43
4.1.2.1.1.5	Temanın tuvale aktarımı	45
4.1.2.1.1.6	Boya kurgusu	46
4.1.2.1.1.7	Boya tabakalarının kuruluşu	48
4.1.3	Şeker Ahmet Paşa (1841- 1907).....	49
4.1.3.1	Ormanda Karaca (1886).....	51
4.1.3.1.1	Malzeme ve teknik değerlendirmeler	53
4.1.3.1.1.1	Şase değerlendirilmesi	53
4.1.3.1.1.2	Tuval özellikleri	55
4.1.3.1.1.3	Resimsel kurgunun dayanakları ve uygulama yöntemleri	56
4.1.3.1.1.4	Kurgunun dayanakları	56
4.1.3.1.1.5	Temanın tuvale aktarımı	57
4.1.3.1.1.6	Boya kurgusu	60
4.1.3.1.1.7	Boya tabakalarının kuruluşu	63
4.1.4	Halil Paşa (1852-1939).....	64
4.1.4.1	Çengelköy İskelesi (1913)	66
4.1.4.1.1	Malzeme ve teknik değerlendirmeler	68
4.1.4.1.1.1	Şase değerlendirmesi.....	68
4.1.4.1.1.2	Tuval özellikleri	69
4.1.4.1.1.3	Resimsel kurgunun dayanakları ve uygulama yöntemleri	71
4.1.4.1.1.4	Tema seçimi	71

4.1.4.1.1.5	Temanın tuvale aktarımı	71
4.1.4.1.1.6	Boya kurgusu	73
4.1.4.1.1.7	Boya tabakalarının kurulumu	75
4.2	Hanedan Üyesi Bir Ressam.....	77
4.2.1	Halife Abdülmecid Efendi (1868-1944).....	77
4.2.1.1	Haremde Beethoven (1915)	78
4.2.1.1.1	Malzeme ve teknik değerlendirmeler	81
4.2.1.1.1.1	Şase özellikleri	81
4.2.1.1.1.2	Tuval özellikleri	82
4.2.1.1.1.3	Resimsel kurgunun dayanakları ve uygulama yöntemleri	85
4.2.1.1.1.4	Tema seçimi	85
4.2.1.1.1.5	Temanın tuvale aktarımı	86
4.2.1.1.1.6	Boya kurgusu	90
4.2.1.1.1.7	Boya tabakalarının kurulumu	91
5.	KARŞILAŞTIRMALAR ve İLİŞKİLENDİRMELER.....	94
5.1	Şase Karşılaştırmaları.....	94
5.2	Tuval Karşılaştırmaları.....	96
5.3	Boya Tabakalarının Karşılaştırılması	98
5.4	Eserlerin Kurgu ve Tasarım Özellikleri Açısından Karşılaştırılması	103
6.	SONUÇ	106
6.1	Malzeme Teknik Özellikleri Bağlamında Geliştirilen Çıkarımlar	106
6.2	Resimsel Tasarım Sürecine Yönelik Çıkarımlar	107
6.3	Sanat Tarihi Çıkarımları	109
6.4	Eser Orijinalliklerinin Olumlanmasına Yönelik Çıkarımlar	111
6.5	Korumanın Tarihi Belge Boyutu Açısından Çıkarımlar	111
	KAYNAKÇA	115
	ÖZGEÇMİŞ.....	120
	EKLER.....	121

ANALYSIS OF THE 19TH CENTURY OTTOMAN WESTERNISED OIL
PAINTINGS WITHIN THE CONTEXT OF HISTORICAL DOCUMENT VALUE OF
CONSERVATION

ABSTRACT

Among the reforms and investments of the Ottoman modernization that begun to evolve its basic paradigm by the declaration of the Tanzimat in 19th century, the most efficient outcomes were harvested through the educational reforms. A collateral affect of educational reforms lead to construct a Westernised perspective in the context of painting and art education.

This study examines the physical and historical features of the pioneering works of Ottoman oil paintings shaped between 1880 -1915 mainly as a result of Westernisation perspective in the field of educational system.

Besides the physical analysis done by plain light observations, the process is expanded by the optical evaluation of canvas fibres, painting underdrawings and paint cross sections employing the infrared reflectography, polarised light microscopy and fluorescent microscopy techniques.

The historical and physical data obtained evaluated through cross verifications and synthesized within the aim to build final arguments.

Diversifications within the methods of analysis, enhances the resources to be consulted for Ottoman art history where the scarcity of firsthand historical documents appears to be a fundamental case.

The principal aim of this study was to point out the late Ottoman paintings in terms of their historical document value which synchronically emphasizes their value as a conservation object.

The emergence of the historical document value among conservational criterion allows the fields of conservation and art history cooperate on a common ground. The perspective that will spread out through the cooperation of these disciplines will enable to enhance our future conservational and art historical understanding.

Keywords

Ottoman Modernization, Late Ottoman Westernised Paintings, Conservation, Conservation Criterion, The Historical Value, Art History, Infrared Reflectography, Polarised Light Microscopy, Fluorescent Microscopy, Paint Cross Sections.



XIX. YÜZYIL OSMANLI BATI ETKİSİNDE RESİM SANATI ESERLERİNİN KORUMANIN TARİHİ BELGE DEĞERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

ÖZET

XIX. yy'da Tanzimat'ın ilanıyla temel paradigması belirginleşmeye başlayan Osmanlı modernleşmesi en verimli sonuçlarını eğitim alanında gerçekleştirilen yatırımlar üzerinden almıştır. Osmanlı'da Tanzimat'la birlikte ivmelenen eğitim reformlarının tali bir sonucu Batı etkisinde resim sanatı öğrenim ve ilgisinin çoğulcu bir yapıya kavuşması olmuştur.

Bu çalışmada Osmanlı'da XIX. yy eğitim reformlarının bir uzantısı olarak gelişen yağlıboya resim sanatının 1880-1915 yılları arasında şekillenmiş örnekleri tarihî ve fiziki nitelikleri açısından incelenmiştir.

Yapılan incelemelerde XIX. yy Osmanlı resim sanatının fiziki unsurları genel ışık gözlemlerinin yanı sıra, kızılötesi reflektografi, polarize ışık ve floresan mikroskoplarının kullanımıyla; boya kesitleri, tuval lifleri ve boya altı çizim özellikleri bakımından analiz edilmiştir. Elde edilen analiz verileri sanat tarihi araştırmalarıyla birlikte karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Yaygınlaşan teknolojiyle birlikte analiz imkânlarındaki çeşitlenme özellikle son dönem Osmanlı resim sanatı gibi birinci el veri kısıtı yaşanan sanat tarihi konularının çözümlenmesinde danışılacak kaynakları zenginleştirmesi bakımından önemlidir.

Eserlerde tarihî belge niteliğinin bir koruma kriteri olarak benimsenmesi, koruma ve sanat tarihi disiplinlerinin ortak bir zeminde çalışmasına imkan sunmaktadır. Sanat tarihi ve koruma disiplinlerinin bir arada çalışmasıyla genişleyecek görüş alanı, koruma düşüncesine ve sanat tarihi perspektifine katkı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler

Osmanlı Modernleşmesi, Batı etkisinde Osmanlı Resim Sanatı, Koruma, Koruma Ölçütleri, Korumanın Tarihi Belge Ölçütü, Sanat Tarihi, Polarize Işık Mikroskobu, Floresan Mikroskobu, Kızılötesi Reflektografi, Kesit Araştırması.



TEŐEKKÖRLER

Bu çalıŐmanın gerçekleŐmesinde bana yardımcı olan deęerli hocam ve danıŐmanım Prof Dr. Fűsun Alioęlu'na, Osmanlıca çevirilerde yardımını esirgemeyen Sabahattin Kurtay'a, verdięi teknik destek ve yardım için aęrı Bozbey'e, anlayıŐ ve desteklerini esirgemeyen deęerli yűneticilerim Turhan Demiray ve Serdar Gűven'e, artık aramızda olmasalar da bana gűzel hatıralarını bırakan annem Tűlay akaloz babam Numan akaloz ve anneannem Semiha Őngen'e teŐekkűr ederim.



RESİMLER LİSTESİ

Resim 4.1 IRHM, Gedikpaşalı Cemal, <i>Çinili Köşk</i> ; 1887; 99,7x75,3, tuval üzerine yağlıboya.	22
Resim 4.2 <i>Çinili Köşk</i> ; çerçeve içinde sol alt kısım imza detayı.	23
Resim 4.3 <i>Çinili Köşk</i> ; çerçevesiz sol alt kısım imza detayı.....	23
Resim 4.4 <i>Çinili Köşk</i> ; arka yüz genel görünüm.....	25
Resim 4.5 <i>Çinili Köşk</i> ; arka yüz detay görünüm.....	25
Resim 4.6 <i>Çinili Köşk</i> ; arka yüz tuval detayı.	26
Resim 4.7 <i>Çinili Köşk</i> ; çivi kenarı detay görünüm.	26
Resim 4.8. <i>Çinili Köşk</i> ; arka yüz tuval detay görünümü.	27
Resim 4.9 <i>Çinili Köşk</i> ; polarize ışık mikroskobu, tuval lifleri detay görünümü (Numune No:2; PLM 10x, RI:1,662).	27
Resim 4.10 Abdullah Freres'ye ait <i>Çinli Köşk</i> fotoğrafı (Bayhan 2009: 174).....	29
Resim 4.11 <i>Çinili Köşk</i> ; transillumine kızılötesi yöntemle görüntülenmiş detay.	30
Resim 4.12 <i>Çinili Köşk</i> ; transillumine kızılötesi yöntemle görüntülenmiş detay.	30
Resim 4.13 <i>Çinili Köşk</i> ; yan ışık altında detay görünüm.	32
Resim 4.14 <i>Çinili Köşk</i> ; transilluminasyon altında detay görünüm.....	32
Resim 4.15 <i>Çinili Köşk</i> ; polarize ışık mikroskobu altında kesit detayı (Numune No 1; VIS 20x).	34
Resim 4.16 <i>Çinili Köşk</i> ; floresan mikroskobu altında kesit detayı (Numune No 1; UV 20x).	34
Resim 4.17 IRHM, Hüseyin Zekai Paşa; <i>Ayasofya Camii Hünkar Mahfili</i> ;1903, 81x100 cm, tuval üzerine yağlıboya.	36
Resim 4.18 <i>Ayasofya Camii Hünkar Mahfili</i> ; sol alt köşe imza detayı.	37
Resim 4.19 <i>Ayasofya Camii Hünkar Mahfili</i> ; arka yüz genel görünüm.	39
Resim 4.20 <i>Ayasofya Camii Hünkar Mahfili</i> ; genel ışık altında şase orta üst kısım detay görünüm.	39
Resim 4.21 LeFranc isimli markanın 29 Ocak 1880'den itibaren patentini alarak kullanmaya başladığı amblem (Labreuche 2008), (Bkz Ek C).....	40

Resim 4.22 <i>Ayasofya Camii Hüňkar Mahfili</i> ; genel ışık altında arka yüz tuval detay görünüm.	41
Resim 4.23 <i>Ayasofya Camii Hüňkar Mahfili</i> ; genel ışık altında çivi kenarından detay görünüm.	41
Resim 4.24 <i>Ayasofya Camii Hüňkar Mahfili</i> ; genel ışık altında tuval arka yüz detay görünüm.	42
Resim 4.25 <i>Ayasofya Camii Hüňkar Mahfili</i> ; arka yüz tuval detay görünümü.	42
Resim 4.26 <i>Ayasofya Camii Hüňkar Mahfili</i> ; polarize ışık mikroskobu, tuval lifleri detay görünümü.(Numune No:2; PLM 10x; RI:1,662).	43
Resim 4.27 II. Abdülhamid fotoğraf arşivlerinden Abdullah Freres'e ait Ayasofya iç mekan fotoğrafı (Loc 2008).	44
Resim 4.28 <i>Ayasofya Camii Hüňkar Mahfili</i> ; genel ışık altında detay görünüm.....	45
Resim 4.29 <i>Ayasofya Camii Hüňkar Mahfili</i> ; kızılötesi reflektografi yöntemiyle alınmış detay görünüm.....	46
Resim 4.30 <i>Ayasofya Camii Hüňkar Mahfili</i> ; yan ışık altında detay görünüm.	47
Resim 4.31 <i>Ayasofya Camii Hüňkar Mahfili</i> ; transilluminasyon altında detay görünüm.	47
Resim 4.32 <i>Ayasofya Camii Hüňkar Mahfili</i> ; kesit detayı (Numune No 3; VIS 20x)....	48
Resim 4.33 <i>Ayasofya Camii Hüňkar Mahfili</i> ; kesit detayı (Numune No 3; UV 20x). ...	48
Resim 4.34 IRHM, Şeker Ahmet Paşa; <i>Ormanda Karaca</i> , 1886; 100x136, tuval üzerine yağlıboya.	51
Resim 4.35 Şeker Ahmet Paşa çalışırken (Baytar, Şerifoğlu 2008:206).	52
Resim 4.36 <i>Ormanda Karaca</i> ; sol alt kısımda yer alan imza detayı.	53
Resim 4.37 <i>Ormanda Karaca</i> ; arka yüz genel görünümü.	54
Resim 4.38 <i>Ormanda Karaca</i> ; sol üst kısım şase detay görünümü.	54
Resim 4.39 <i>Ormanda Karaca</i> ; arka yüz tuval detayı.....	55
Resim 4.40 <i>Ormanda Karaca</i> ; yan yüz sol orta kısım çivi kenarı detay görünüm.	55
Resim 4.41 <i>Ormanda Karaca</i> ; polarize ışık mikroskobu, tuval lifleri detay görünümü (Numune No:4; PLM 10x; RI 1,662).....	56
Resim 4.42 <i>Ormanda Karaca</i> ; ön yüz detay görünüm.	58
Resim 4.43 <i>Ormanda Karaca</i> ; transillumine kızılötesi reflektografi detay görünüm. ...	58
Resim 4.44 <i>Ormanda Karaca</i> ; ön yüz detay görünüm.....	59

Resim 4.45 <i>Ormanda Karaca</i> ; transillumine kızılötesi reflektografi detay görünüm.	59
Resim 4.46 <i>Ormanda Karaca</i> ; transillumine detay görünüm.....	59
Resim 4.47 <i>Ormanda Karaca</i> ; normal ışık detay görünüm.....	61
Resim 4.48 <i>Ormanda Karaca</i> ; yan ışık detay görünüm.	61
Resim 4.49 <i>Ormanda Karaca</i> ; transillumine detay görünüm.....	61
Resim 4.50 <i>Ormanda Karaca</i> ; transillumine detay görünüm.....	62
Resim 4.51 <i>Ormanda Karaca</i> ; polarize ışık mikroskobu altında kesit detayı (Numune No 3; VIS 20x.).	64
Resim 4.52 <i>Orman'da Karaca</i> ; floresan mikroskobu altında kesit detayı (Numune No 3; UV20x).....	64
Resim 4.53 IRHM Halil Paşa <i>Çengelköy İskelesi</i> ; 1913, 143,5 x 80, tuval üzerine yağlıboya.	66
Resim 4.54 Halil Paşa açık havada resim yaparken (Zihnioğlu 2007:152).	67
Resim 4.55 <i>Çengelköy İskelesi</i> ; ön yüz sağ alt kısım imza detayı.	67
Resim 4.56 <i>Çengelköy İskelesi</i> ; arka yüz genel görünüm.....	68
Resim 4.57 <i>Çengelköy İskelesi</i> ; arka yüz şase detayı.	68
Resim 4.58 <i>Çengelköy İskelesi</i> ; çivi kenarı detay görünüm.	69
Resim 4.59 <i>Çengelköy İskelesi</i> ; arka yüz tuval detay görünüm.....	69
Resim 4.60 <i>Çengelköy İskelesi</i> ; polarize ışık mikroskobu, tuval lifleri detay görünümü. (Numune No:3; PLM 10x; RI: 1.662).....	70
Resim 4.61 <i>Çengelköy İskelesi</i> ; normal ışık altında ön yüz detay görünüm.....	72
Resim 4.62 <i>Çengelköy İskelesi</i> ; kızılötesi reflektografi tekniğinde ön yüz detay görünüm.	72
Resim 4.63 <i>Çengelköy İskelesi</i> ; yan ışık altında ön yüz detay görünüm.	73
Resim 4.64 <i>Çengelköy İskelesi</i> ; transilluminasyon altında ön yüz detay görünüm.	74
Resim 4.65 <i>Çengelköy İskelesi</i> ; yan ışık altında ön yüz detay görünüm.	74
Resim 4.66 <i>Çengelköy İskelesi</i> ; boya numunesi kesit görünümü (Numune No 4; VIS 10x).	75
Resim 4.67 <i>Çengelköy İskelesi</i> ; boya numunesi kesit görünümü (Numune No 4; UV10x).	75
Resim 4.68 IRHM <i>Haremde Beethoven</i> Halife Abdülmecid Efendi; 1915, 211x135 Tuval üzerine yağlıboya.	79

Resim 4.69 Eserin sol üst köşesinde yer alan imza detayı.....	80
Resim 4.70 Halife Abdülmecid Efendi atölyesinde çalışırken (Yağbasan 2004: 40)....	81
Resim 4.71 <i>Haremde Beethoven</i> ; arka yüz genel görünüm.	82
Resim 4.72 <i>Haremde Beethoven</i> ; arka yüz şase detayı.....	82
Resim 4.73 <i>Haremde Beethoven</i> ; yan yüz, çivi kenarı detayı.	83
Resim 4.74 <i>Haremde Beethoven</i> ; arka yüz tuval detayı.	83
Resim 4.75 <i>Haremde Beethoven</i> ; polarize ışık mikroskobu, tuval lifleri detay görünümü (Numune No:3; PLM 10x; RI: 1.662).....	84
Resim 4.76 <i>Haremde Beethoven</i> ; (a) Halife Abdülmecid Efendi'ye ait eskiz, (Yağbasan 2004:87), (b) Genel ışık detay görünüm.	85
Resim 4.77 <i>Haremde Beethoven</i> ; (a) Halife Abdülmecid Efendi'ye ait eskiz, (Yağbasan 2004:71) (b) Genel ışık detay görünüm.	86
Resim 4.78 <i>Haremde Beethoven</i> ; kızılötesi detay görünüm.	87
Resim 4.79 Halife Abdülmecid Efendi'ye ait eskiz; “Fon kağıdı üzerine kuruboya ile desen, 48x63cm, Dolmabahçe Sarayı Env No. 66/2238-26” (Öztaş 2004: 43).....	87
Resim 4.80 <i>Haremde Beethoven</i> ; genel ışık altında detay görünüm.	88
Resim 4.81 <i>Haremde Beethoven</i> ; kızılötesi ile tespit edilmiş detay görünüm.....	88
Resim 4.82 <i>Haremde Beethoven</i> detay görünüm; (a)normal ışık altında cello çalan figür'den detay görünüm, (b)aynı alanın kızılötesi reflektografi görünümü.	89
Resim 4.83 <i>Haremde Beethoven</i> detay görünüm; (a)kızılötesi reflektografi (b) genel ışık görünümü.	89
Resim 4.84 <i>Haremde Beethoven</i> ; genel ışık altında detay görünüm.	90
Resim 4.85 <i>Haremde Beethoven</i> ; kızılötesi reflektografi tekniğiyle çekilmiş detay görünüm.	90
Resim 4.86 <i>Haremde Beethoven</i> ; kesit detayı (Numune No 1, VIS 20x).....	92
Resim 4.87 <i>Haremde Beethoven</i> ; kesit detayı (Numune No 1, UV20x).	92

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 5.1 Şase Karşılaştırmaları	95
Şekil 5.2 Tuval Karşılaştırmaları	97
Şekil 5.3 Polarize Işık ve Floresan Mikroskobu Altında Elde Edilen Kesit Karşılaştırmaları.....	100



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 6.1 Sanatçı üslupları, eğitim ve istihdamları arasındaki ilişkinin değerlendirilmesi.....113

Tablo 6.2 Sanatçı ve malzeme-teknik özellikler arasındaki ilişkinin değerlendirilmesi.....114



1. GİRİŞ

1.1 Amaç

Diğer sanat eserlerinde olduğu gibi, tablolar da fiziki, estetik ve tarihî nitelikleriyle bir bütündür. Bir sanat tarihçisi ve restorasyon teorisyeni olan Cesare Brandi'ye göre; bir eserin korunma süreci yaratıcısının elinden çıktığı ve bu tamamlanmış haliyle izleyicisi tarafından ilk kez algılandığı andan itibaren başlar (2005). Sanat izleyicisinin eser üzerine düşünce geliştireceği kanallar zenginleştikçe, esere sahiplenme ve benimseme gibi motivasyonları da dönüşecektir.

Bu çalışmada incelenen tablolar, yapıldıkları dönemin ekonomik, ideolojik, sanatsal ve sosyal koşullarının birer ürünü oldukları kabulüyle analiz edilerek yorumlanmış ve bu doğrultuda Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat'tan itibaren ilk örneklerini görmeye başladığımız Batı etkisinde resim sanatımızı şimdiye değin daha az değerlendirilmiş bağlamları üzerinden açıklamaya çalışmıştır.¹

Çalışma süresince gerçekleştirilmiş tüm araştırma ve uygulamaların dayanak bulduğu temel; eserlerde tarihî belge niteliği olarak tanımlanan ve kritik koruma kararlarını etkileyen sürecin, disiplinler arası çalışmalar dâhilinde gerçekleştirilecek araştırma sonuçları üzerinden yorumlanmasına yönelik kapıları aralamaktır.

Çalışmanın genel hedefi kesin yargılara ve çıkarımlara varmak değil, gelişen teknolojinin imkanlarından faydalanarak son dönem Osmanlı resim sanatı örneklerinin sanat tarihi ve

¹ Buradaki düşünsel modellemede, sanat tarihçi Ernst Gombrich tarafından ortaya konulmuş ve 'kültür' denilen bütünün oluşmasını sağlayan bileşenlere atıf yapılan *volksgeist* çizelgesinden ilham alınmıştır. (Bkz. Ek A).

koruma alanına konu olan tarihî belge özelliklerini genişletilmiş bir perspektif üzerinden değerlendirmektedir.

1.2 Kapsam

Araştırmaya konu olan Batı etkisinde resim sanatı tarihimizin ilk evresini temsil eden beş tablo T.C. Cumhurbaşkanlığı ve İstanbul Resim Heykel Müzesi arasında gerçekleştirilen protokol kapsamında koruma ve onarım uygulamaları yapılmak üzere T.C. Cumhurbaşkanlığı Tablo Koruma ve Onarım Laboratuvarı'na getirilen ve konservasyon programı dahilinde incelenen XIX. yy Osmanlı Batı etkisinde resim sanatı tarihinin ilk yerel örneklerinden; Gedikpaşalı Cemal'in 1887 tarihli *Çinili Köşk*, Şeker Ahmet Paşa'nın 1886 tarihli *Ormanda Karaca*, Hüseyin Zekai Paşa'nın 1903 tarihli *Ayasofya Camii Hüünkâr Mahfili*, Halil Paşa'nın 1913 tarihli *Çengelköy İskelesi* ve Halife Abdülmecid Efendi'nin 1915 tarihli *Harem'de Beethoven* isimli eserleridir.

Eserler üzerinde gerçekleştirilen incelemelerde belirlenen parametreler ressamlar ve eserler ekseninde iki temel kategori altında biçimlenmiştir. Ressamlar, resim eğitimlerini aldıkları kurumlar ve eğitim sonrası resim faaliyetlerini sürdürmeye yönelik ekonomik ya da istihdam şartları, tablolarsa malzeme teknik özellikleri ile tarihi ve üslupsal nitelikleri bağlamında incelenmiştir.

Bu çalışmada giriş kısmından itibaren ilk bölüm, korumanın genel tanımı ve düşünsel açıdan geçirdiği değişim süreçlerinin değerlendirmesine ayrılmıştır. Bu bağlamda yapılan değerlendirmelerde, koruma düşüncesinin çerçevesini çizen rasyonel sınırlara tarih içerisinde nasıl ulaşıldığı ve günümüzde koruma kriterleri olarak tanımlanan ölçütlerin hangi görüşler çerçevesinde olgunlaştığı değerlendirilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde XIX. yy Osmanlı modernleşmesinin genel yapısı resim sanatı bağlamında ele alınmıştır. Bu bölümde Osmanlı İmparatorluğu'nun iç ve dış sorunlarını 'modernleşme' yoluyla aşmak istemesinin ve bu anlamda gerçekleştirilen askerî ve eğitim reformların Batı etkisinde resim sanatı gibi bir sonuca nasıl evrildiği konusuna açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Osmanlı modernleşmesinin birer görsel ürünü olan Batı etkisinde resim sanatının öncü eserleri, estetik ve yapısal özellikleri üzerinden kapsamlı

şekilde analiz edilerek malzeme, teknik ve üslupsal özellikleri açısından değerlendirilmiş, eserlerin tarihî belge niteliğindeki özelliklerinin açığa çıkarılması sağlanmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde eserler üzerinde gerçekleştirilen analiz sonuçları, literatür taramaları üzerinden elde edilen verilerle karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Eserlerdeki malzeme kullanımları, tasarım ve üslup özellikleri tarihî kaynaklardan edinilen bilgiler eşliğinde yorumlanmıştır.

Çalışmanın çıkarım ve sonuç kısımlarını kapsayan beşinci ve altıncı bölümlerinde karşılaştırmalı analizlerin ortaya koyduğu düşüncelere yer verilmiş ve araştırma sonucunda ulaşılan çıkarımlarla, bu çalışmanın hedef olarak belirlediği unsurlar arasındaki kesişimleri özetleyen toparlayıcı bir değerlendirmeye gidilmiştir.

1.3 Yöntem

İncelenen tablolar fiziki, tarihî ve sembolik anlamları açısından değerlendirilmek üzere, tarihi kaynak taramaları ve analitik gözlem üzerine temellenen iki ekseli araştırma yöntemi benimsenerek etüd edilmiştir.

Tarih araştırması ve tabloların fiziki analizleri yoluyla ulaşılan bulgular yorumlanmış ve bu doğrultuda varılan çıkarımlar karşılaştırmalı olarak ortaya konulmuştur.

Tarihî kaynak incelemelerinde, eserlerin XIX. yy Osmanlı tarihi içerisindeki konum ve anlamlarına, tabloların yaratımına etki eden temel motivasyonların nasıl bir ortamda şekillendiğine bakılmıştır.

Tabloların fiziki unsurlarına yönelik araştırma ve gözlemler sürecinde iki temel yöntemden faydalanılmıştır. Bu yöntemlerden ilki bütüncül ve numunesiz incelemeler, ikincisi ise mikro ölçekte gözlemlerin yapıldığı numuneli analizlerdir.

Gerçekleştirilen analitik gözlemler sonucunda, incelenen eserlerin malzeme, teknik ve tasarımsal özellikleri korumanın tarihî belge boyutu ekseninde tartışılmıştır.

Numunesiz analiz çalışmaları için normal ışık ortamında gerçekleştirilen gözlemlerin yanı sıra yan ışık ve transilluminasyon teknikleri ile gerçekleştirilen gözlemler yüksek çözünürlüklü fotoğraflama yöntemiyle kayda alınarak incelenmiştir. Resimlerin boya altı katman özellikleri ve boya altı tabakalarına yönelik bilginin görüntülenmesini sağlayan

kızılötesi reflektografi incelemeleri fotoğraflanarak kayıt altına alınmıştır. Özellikle numune seçimlerinde tablo yüzeyindeki orijinal alanların belirlenmesi adına gerçekleştirilen morötesi gözlemler fotoğraflanarak arşivlenmiştir.

Numuneli analizler, eserlerden toplanan boya ve iplik örneklerinin kesit ve lif değerlendirmeleri yapılmak üzere lam ya da reçine küpleri içerisinde hazırlanması sonrasında polarize ışık mikroskobu ve floresan mikroskopları ile incelenmesiyle gerçekleştirilmiştir. Bu incelemeler ölçekli fotoğrafı yoluyla kayıt altına alınmıştır. Toplanan numuneler gelecekte başka araştırmalarda da kullanılmak üzere arşivlenmiştir.

T.C. Cumhurbaşkanlığı Tablo Koruma ve Onarım Laboratuvarı'nda gerçekleştirilen analizler, tabloların koruma ve onarım programlarının bir parçası olarak dokümante edilerek, elde edilen analiz sonuçları eserlerin koruma programının hazırlanmasında ve bu tezin yazımına kaynak oluşturması bakımından iki yönlü olarak değerlendirilmiştir.



2. KORUMA DÜŞÜNCESİ

2.1 Koruma Düşüncesinin Gelişimi

Koruma kelimesi “muhafaza etme” anlamıyla kazandığı çağrışım zenginliği bakımından, yabancı dildeki konservasyon² kelimesinin Türkçe karşılığı olarak akademik ve mesleki anlamda koruma alanının tüm uygulama ve teorisini sadeleştiren kapsayıcı bir ifade olarak kullanılmaktadır (Viñas 2005).

Duygu, düşünce ve anlamlandırma yeteneklerinin gelişimiyle birlikte insanoğlu doğayla, çevresiyle, yarattıklarıyla ve geçmişiyle kurduğu ilişkileri zamanla daha gelişkin davranış modelleri ve değer yargıları üzerinden şekillendirmiştir. Bu dönüşümün paralelinde insanda koruma düşüncesine yönelik paradigmlar da güncellenmiştir.

Tarihte bir eserin korunmasına yönelik ilk uygulama, muhtemelen insanın kendi çabasıyla ortaya koyduğu ya da dışarıdan sahiplendiği ilk nesne ya da olguyla ilişkilendirilebilecek kadar geçmişe taşınabilir.

Sanat tarihi yazımının başladığı anı ‘eski eser’ fikrinin kavramsallaştığı bir başlangıç noktası olarak kabul edersek, eski eser düşüncesine bağlı olarak gelişecek sezgisel bir koruma düşüncesinin de sanat tarihi yazımıyla birlikte atılmış olacağı öngörülebilir. Bu bağlamda koruma sezgisi ve düşüncesinin kuramsallaşmaya başladığı an ilk sanat tarihi yazımının başladığı Antik Yunan’a ve ilk sanat tarihçisi sayılabilecek Plinus’a kadar götürülebilir. Bu hat üzerinde kronolojik olarak ilerlendiğinde, Rönesans’ta Vasari, XVIII. yy’da Winckelman ve XIX. yy’da Alois Riegl gibi sanat tarihçilerin koruma

² Konservasyon kelimesi Latince con+(işteşlik belirten ön ek) servare (hizmet etmek, bakmak, sakınmak, gözkulak olmak) kelimelerinin bileşiminden türetilmiştir (Nişanyan 2017)

bilincinin gelişimine sezgisel anlamda katkı sağladıklarını düşünmek yanlış olmayacaktır (Jokiletho 1999).

Koruma alanına yönelik direkt atıfların yapıldığı belirgin kuramsal ilerlemeleri, Avrupa’da XVIII. yy’ın ortalarından itibaren yükselen bilinç ve bunun iz düşümü olarak tarihî eserlerle ilgili düşünce sisteminde yaşanan köklü değişimler üzerinden okunabilir (Jukkheito: 1999).

XVIII. yy’da özellikle Fransız İhtilali’nden sonra oluşan ulusalcılık akımlarına karşı Almanya’da filizlenen Historisizm rüzgarıyla tarihin anlaşılmasına ve ilişkilendirilmesine yönelik düşünce yapısında yeni modellemelere ve sorgulamalara gidilmiştir. Koruma alanındaki ilk kuramsal ve kapsamlı çalışmaların XVIII. yy historisizm akımıyla başlayıp XIX. yy pozitvizminin olgunlaştırdığı entelektüel atmosfer içerisinde biçimlendiğinden söz edilebilir.

Genel anlamda modern koruma düşüncesine sezgisel açıdan öncülük etmiş sanat tarihi kuramcılarının dışında, koruma alanına yönelik direkt teoriler ve pratik çalışmalar geliştirmiş Fransız mimar Viollet Le Duc ve onun geliştirdiği ‘stil birliği’ anlayışındaki ‘restore etme’ fikrinin zıt kutbunda yer alan Ruskin ve Boito gibi düşünürlerle onların ardılları sayılacak Riegl ve Brandi gibi teorisyenler, bugün bilinen anlamdaki modern korumacılığın temel prensiplerini ortaya çıkaran isimler olmuştur (Jokiletho 1999).

Koruma alanındaki modernleşme olgusunun XIX. yy ortalarından itibaren global anlamda yaygınlaşmasıyla birlikte, Avrupa dışında kalan ülkelerde de kültür varlıklarının korunmasına yönelik yasal ve idari kararların genişletilmiş ve sistematikleştirilmiş kapsamlarda alınmaya başladığı izlenmektedir (Jokiletho 1999).

2.2 Korumanın Sınırlarını Belirleyen Ölçütler

“Bir tarihçi için kaynak kıtlığının olduğu kadar kaynak bolluğunun da kendine has problemleri mevcuttur” (Acun 2015:149). Tıpkı tarih alanında olduğu gibi koruma alanı için de korunacak unsurlardaki bolluğun kendi içerisinde yaratabileceği sorunlar vardır. Tarihin filtresinden geçmiş tortular o kadar çok ve çeşitli olabilir ki, geçmişten kalan tüm bu izlerin gelecek kuşaklara aktarılmasına öncelikle ekonomik kaynaklar izin vermeyecektir (Ahunbay 2014: 28).

Tarih tortusu içinde neyin korunup korunmayacağı konusuna bir cevap ararken, bir yandan geleceğe neyin aktarılmasının istendiği ayrıştırılır. Bu açıdan koruma kararları sadece içerisinde bulunduğu dönemin değil, gelecek nesillere aktarılacak olanın sorumluluğunu da üstlenir. Bu kritik yapısı nedeniyle koruma kararlarının alınmasında dayanak olacak objektif kıstaslara ihtiyaç duyulmuştur.

Koruma kararlarına dayanak olarak kabul edilebilecek objektif parametreler ilk kez modern sanat tarihi yazımının da önderlerinden sayılabilecek Alois Riegl tarafından 1903 yılında kaleme alınmış Modern Anıt Kültü isimli makalede bir araya getirilmiştir. Buna göre, günümüzde modern koruma uygulamalarını temellendirilen ölçütler, eserlerin tarihî, eskilik, anımsatma ve estetik nitelikleri üzerine kurgulanır (Riegl 2015).

2.2.1 Korumanın tarihi belge ölçütü

Tarihi bir bütün olarak ele alacak olursak, tarihî belge de onun günümüze ulaşabilmiş parçaları şeklinde tanımlanabilir. Tarih yazımı çoğunlukla bu parçaların değerlendirilmesi ve yine bu parçalar arasındaki boşlukların rasyonel şekillerde yorumlanarak doldurulması yoluyla gerçekleştirilir.

Tarih; dokümanı organize eder, parçalara ayırır, dağıtır, düzene sokar, seviyelere ayırır, serileri gerçekleştirir, doğru olanı doğru olmayandan ayırır, elemanları tespit eder, birlikleri tanımlar, ilişkileri açıklar. Demek ki doküman tarih için, onun, insanların yaptıklarını ya da söylediklerini, geçmişte olup biten ve geriye sadece dümen suyu kalan şeyleri, kendisinde yeniden kurmaya çalıştığı şu cansız madde değildir; o dokümanter kumaşın kendisinde birlikleri, bütünlükleri, serileri, ilişkileri tanımlamaya çalışır. (Foucault: 1999, 34-45)

Michel Foucault'nun *Bilginin Arkeolojisi* isimli eserinde yer verdiği gibi, tarih belgesi ona anlam katacak analiz ve sentez işlemlerinin ardından dokunmayı ve ilişkilendirilmeyi bekleyen yapı taşları gibidir.

Geçmişten günümüze ulaşabilmiş sonsuz çeşitlilikteki tortu arasından analiz edilebilen, anlamlandırılabilen ve tanımlanabildiği kadarıyla her şey tarihî bir belge değeri taşıyabiliyorsa, korumada tarihî belge kriterinin sınırlayıcılığını neye göre çizilir? Bu sorunun yanıtını yine korumacının ya da tarihçinin içerisinde bulunduğu ekonomik, teknolojik ve sosyal imkanların sınırları belirler. Teknolojik, ekonomik ve sosyal sınırlar,

nitelik ve nicelikte sonsuz çeşitliliğe sahip olabilecek potansiyel tarih dokümanı olan tortular arasında koruma altına alınabileceklerin miktarını doğal olarak filtrelemektedir.

Tarihî belge olma değerinin bir koruma kriteri olarak gözetilmesine yönelik ilk belirgin uygulamaya Rönesans'ta rastlanmaktadır. "Rönesans korumacılığı, önceliğini doküman değeri kattığı düşüncesiyle Latince kitabesi olan yapılara vermiştir. Bu yaklaşım eserlerin diğer bileşenlerinin de tarihî doküman değeri taşıdığı anlaşıldıkça değişmiş ve koruma uygulamaları kitabesi olmayan yapıları ve objeleri de kapsayacak şekilde genişlemesiyle sonuçlanmıştır" (Jokhiletho 1999:301) .

Rönesans örneğinde de takip edilebildiği gibi, tarihî belge niteliğinin önce dolaysız sonra da dolaylı olarak gözlemlenebilen nitelikler üzerinden şekillendiği fark edilmektedir. Bugün takip edilen koruma kriterlerinin prototipi sayılabilecek anıtları değerlendirme ölçütleri arasında Riegl'in belirttiği eskilik, tarih ve anı değeri olarak özetlenen nitelikler zamanla ortak bir potada eriyerek, bugün anlaşılan haliyle tarihî belge ölçütüne dair özelliklerin temelini oluşturmuştur.

Tarihî belge değeri açısından sanat eserlerinin ve özelde resim sanatının ayrıca incelenmesi gerekir. Sanat eseri almış olduğu sonuç görüntüyü, form ve bütünlüğü bir yaratım sürecinin sonunda edinir. Bu sonuç ürün yalnızca sanatçı tarafından değil aynı zamanda toplumsal ve tarihî değişkenler bakımından da şekillenmektedir. Sanat eseri ve daha özelinde resimler hem kendi içerisinde insanlığın düşünsel ve düşsel evriminin birer izdüşümü, hem de yaratıldıkları dönemin malzeme, teknik ve ekonomik unsurlarını yansıtan birer materyal kompozisyonudur.

3. BATI ETKİSİNDE RESİM SANATININ OSMANLI MODERNLEŞMESİNDEKİ YERİ

3.1 Osmanlı Modernleşmesinin Genel Çerçevesi

“Osmanlı modernleşmesinin genel modernleşme literatürünün dayandığı ‘kuramsal kavramlar setiyle incelenmesinin en temel mahzuru, özgül koşulların değerlendirmeye dahil edilemeyişidir.” (Erdoğan 2013: 6,7).

Osmanlı’da izlenen modernleşme olgusunun kökeninde yatan unsurlar Avrupa’daki gibi Rönesans ışığında gelişen kavramlar dizgisine ve endüstri devrimiyle sanayi toplumu ve ekonomiye dayanmaz. Osmanlı’da modernleşme olgusunun çerçevesini savaş alanındaki başarısızlıklara son verecek yatırımların gerçekleştirilmesi hedefiyle ekonomide, orduda ve bürokratik sistemde dışarıdan ithal edilecek metodlarla yürütülen reform girişimleri oluşturur (Erdoğan: 2013).

Osmanlı’da modernleşme ihtiyacını tetikleyen en belirgin motivasyon askeri başarısızlıklar olmuştur. Bir XIX. yy Osmanlı entelektüeli olan Cevdet Paşa’nın da değindiği gibi “yenilgiler devlet adamlarının uyanmasına ders almasına sebep olmuştur” (Berkes 2016: 91). Osmanlı Devleti 1699 Karlofça ve 1718 tarihli Pasarofça Antlaşmaları ile belirgin ekonomik ve toprak kayıpları yaşarken, bir yandan da tarihinde ilk kez etkin karakterinden uzaklaşıp Rusya, Fransa, İngiltere, Avusturya-Macaristan gibi ülkelerin arasındaki güç dengelerinin gözetilmesine odaklanmış edilgen bir diplomasiye hapsolmuştur (Berkes 2013: 41).

Osmanlı modernleşmesine kronolojik bir başlangıç noktası aranırsa, yarattığı entelektüel dönüşümün boyutları ve devamlılığı açısından en belirgin ve anlamlı adımın III. Ahmet devrinde Batı’dan gelen bir mülteci olan İbrahim Müteferrika’nın matbaa teknolojisini Osmanlı İmparatorluğu’na tanıtmasıyla atıldığı anlaşılır (Mardin 1991: 12).

III. Ahmet zamanında Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin gözlemci sıfatıyla Fransa'ya gönderilmesi (1721) ve dönüşte Paris'te gördüklerine dair aktardıkları da devlet erkânı açısından Avrupa kültür ve bilimine duyulan merakın artmasına ve modernleşme adına ilk belirgin heveslerin oluşmasına yol açmıştır (Kaçar 2011: 69).

Osmanlı'da modernleşme girişimlerinin temel gerekçesi olan askeri yenileşme hareketinde ilk teşebbüsler, "1729'da Osmanlı Devleti'ne iltica eden Fransız asıllı General Comte de Bonneval'in (müslüman olduktan sonra Humbaracı Ahmed Paşa) padişaha takdim ettiği raporla başlamıştır"(Kaçar 2011: 71). "III. Ahmet devrinden itibaren başlayan ve daha çok Batı'nın askerî kuruluşlarının örnek alınması üzerinden girişilen modernleşme çabaları I. Mahmut (1730-1754), I. Abdülhamit (1774-1789) ve özellikle III. Selim (1789-1807) zamanlarında hızlanarak devam etmiş, fakat geleneksel Osmanlı kültürünün tepkisiyle karşılaşılan noktalarda isyanlar yoluyla sekteye uğratılmıştır" (Mardin 1991: 14).

XVIII. yy'dan itibaren kesintilerle de olsa sürdürüldüğü anlaşılan modernleşme girişimleri II. Mahmut'un Tanzimatı ilanı ile birlikte keskin bir ivme kazanmış, I. ve II. Meşrutiyet dönemlerine ve günümüz Türkiye Cumhuriyeti'ne değin ulaşan bir başkalaşım sürecine yol açmıştır.

3.2 Osmanlı Ordusu'nun Modernleştirilmesi

Osmanlı İmparatorluğu XIX. yy'a gelindiğinde artık iyice olgunlaşmış halde bulunduğu sorunlarının kökenini savaş alanında aldığı yenilgilerde aramış ve ilk özeleştirisini ordusu ve askerî becerileri üzerine vermiştir. Savaş alanındaki yenilgilerin sorgulanması ile temel gerekçesini bulan modernizm girişimleri böylece ilk olarak askerî alanlara odaklanarak başlatılmıştır.

Ordunun yeniden yapılandırılmasına yönelik düşüncelerin aslında XVII. yy'ın başından itibaren olgunlaşmaya başladığı ve bu tarihlerden itibaren yaklaşık iki yüzyıl süresince daha çok ıslahat projeleri olarak nitelenebilecek girişimlerle devam ettirildiği izlenmektedir. XIX. yy'a gelindiğindeyse ıslahat projesi kapsamının bir adım önüne geçilerek içerik ve etkinlik bağlamında güçlendirilmiş ve temel konusu savaşlarda

yararlılık göstermedikleri düşünölen Yeniçeriler olan yeni ve etkin bir modernizasyon evresine girilmiştir (Erdoğan 2013: 22-23).

Yenileşme hareketleri dönem dönem ayaklanmalar yoluyla kesintilere uğrasa da “II. Mahmut (1808-1839) kendinden önce gelen reformcuların kötü tecrübelerini de göz önünde tutarak askerî yeniliklere karşı bir odak noktası oluşturarak yeniçerileri topa tutmuş, bu piyade kuruluşunu lağvetmiş ve III. Selim zamanında ortaya çıkan çağdaş askerî birlikleri ordunun esas birimleri haline getirmiştir” (Mardin 1991: 13, 14).

Tanzimat döneminden itibaren orduyu modernleştirme konusu daha sistematik bir hal almış ve özellikle ordunun eğitiminden sorumlu kurumlarda yapılan güncellemelerle devamlılık açısından sağlam bir zemin oluşturulmaya çabalanmıştır.

3.3 Osmanlı Devleti’nde Modernleşmenin Eğitim Alanındaki Yansımaları ve Batı etkisinde Resim Sanatının Başlangıcı

3.3.1 Askerî okulların modernleşmesi

XVII. yy’dan itibaren neredeyse ikiyüz yıla varan Osmanlı-Rus savaşlarında alınan süreğen yenilgiler, XIX. yy’da Osmanlı’nın modernleşme hareketlerini hızlandırmasının temel gerekçesi olmuştur. Savaş alanındaki başarısızlıklara çözüm üretebilmek amacıyla Osmanlı’da bir modernleşme programı üzerinden öncelikle askeri sistem dönüştürölmek istenmiştir.

1826’da Yeniçeri ocağının kaldırılmasının ardından, kurulacak yeni ordu ve askeri sistem için modern kurumlara ihtiyaç duyulmuştur (Kaçar 2011:121). Bu süreçte modern yöntemlerle eğitim almış ordu personelini temin etmeye ilişkin izlenen birinci strateji, Mühendishane, Harbiye ve Tıbbiye gibi okulların açılmasıyla hayata geçmiştir (Berkes 2003:184).

Askeri eğitimin modernizasyonuna yönelik ilk girişim 1773 yılında III. Mustafa zamanında kurulan Mühendishane-i Bahri Hümayun’un³ açılmasıyla gerçekleşir. Mühendishane-i Bahri Hümayun’dan sonra 1795’te III. Selim tarafından yenilenen

³ İmparatorluk Deniz Mühendis Okulu

Mühendishane-i Berri Hümayun⁴ da orduya hizmet edecek teknik subay ihtiyacını karşılamak üzere açılmış bir diğer okuldur. Mühendishanelerin açılmasıyla askerlik ve mühendislik konuları arasında eğitim sistemi üzerinden perçinlenen bir bağlantı kurulmuş olur.

XIX. yy'da Avrupa ülkeleri ve Osmanlı için ortak bir tehdit teşkil eden Rusya'ya karşı Fransa ve Osmanlı arasında yeni bir ittifak alanı oluşmaya başlar. Fransa Osmanlı'ya modern subay kadrosunun yetiştirilmesi ve bu anlamda ihtiyaç duyduğu eğitim kurumlarını yenilemesi açısından destek verir.

Fransız Devrimi (1789) sonrasında yeni ordusunun ihtiyaç duyduğu subay kadrosunu yetiştirmek üzere 1802 yılında Napoléon tarafından Fontainebleau'da kurulan *Ecole Spéciale Militaire* okulunun eğitim programı Fransa'dan Osmanlı'ya ihraç edilen askeri eğitim modelinin ilham kaynağı olmuştur (Erdoğan 2013: 48).

III. Selim devrinde daha çok Avusturya örneğinden hareketle kurulmuş olan Kara Mühendis Okulu (Mühendishane-i Berr-i Hümayun) ile birlikte 1835 yılında II. Mahmut tarafından kurulan ve yapısal olarak Fransa örneğini model alan Mekteb-i Harbiye (Kara Harp Okulu) gibi okullar, Osmanlı'nın XIX. yy'da modern askerlerini yetiştirmek için geliştirdiği merkezler haline dönüşmüştür (Erdoğan 2013: 22-23; Eser 2005: 15).

3.3.1.1 Resim deslerinin okul müfredatlarına alınması

Osmanlı modernleşmesi adına yapılan girişimlerin en anlamlı ve çoğulcu sonuçları eğitim alanında gerçekleştirilen yatırımlar sonucunda alınmıştır. Batı'lı resim tekniklerinin öğrenilmesi ve gelişimi de daha çok Osmanlı modernleşmesinin eğitim ayağında gerçekleştirilen reformlar kanalıyla hayat bulmuştur. Perspektif kuralları ve üç boyutlu tasvire dayalı resim eğitimi modernize edilen okul müfredatlarına girdikçe, resim sanatıyla ilgili pratik ve kuramsal gelişmeler çoğulcu ve sürdürülebilir bir karaktere bürünmeye başlamıştır. Özellikle askerî okullarda verilen resim dersleri, resim sanatının öğrenilip yaygınlaşması adına atılan ilk ve önemli adımdır.

⁴ İmparatorluk Kara Mühendis Okulu

XVIII. yy sonunda Napolyon’la birlikte Fransız ordusunda yaşanan dönüşüm ve özellikle Fransız ordularının topçuluk alanında geliştirdiği yeni uygulama ve teknolojiler Osmanlı tarafından savaş kabiliyetinin geri kazanılmasına yönelik çare üretebilecek cazip seçenekler olarak benimsenmiştir. Fransa’da *Gaspard Monge*⁵ gibi Napolyon’a danışmanlık yapan matematikçilerin teorileri askerî alana uyarlanmış, savaş alanının geometrik olarak analiz edilebilen, hesaplanabilen ve bilimsel olarak öngörülebilen bir tasarım sahasına dönüşmesine ön ayak olmuştur. Topçuluk gibi ‘menzil’ ve ‘topoğrafya’ bilgilerine bağımlı askerî alanlarda artık iletişim ve askerî stratejiler matematiksel ifadelerle aktarılacak ve planlanacak zorundadır. Bütün bu gelişmelerin sonucunda, savaş alanının matematiksel ve geometrik ifadesini kavrayacak subayların üç boyutlu algı mekanizmasının geliştirilmesi de öncelikli bir konu haline dönüşmektedir. İşte bu noktada askerî okulların müfredatlarına resim derslerinin yerleştirilmesiyle askerlere arazi krokileri çizilebilme yeteneği ve bunlara bağlı üç boyutlu düşünme ve planlama becerilerinin kazandırılması amaçlanmıştır (Ersoy 1985:183). Resim dersleri ilk başta teknik çizimle sınırlıyken “II. Mahmut Dönemi’nde (1808-1839) Askerî Tıbbiye (1827) ve Harp Okulu (1834) programlarına konan serbest resim çalışmaları sayesinde resim dersleri üzerinden elde edilen becerilerin etkinlik alanı genişletilmiştir” (Gültekin 1992:11,12).

Askerî okullar dışında ayrıca Sultan Abdülaziz döneminde açılan Galatasaray Sultanisi ve Darüşşafaka Lisesi’nde de resim derslerine önem verilmiştir. Bununla birlikte 1869’da rüşdiye ve idadilerde de resim derslerinin zorunlu hale getirildiği bilinmektedir (Kaya 2012: 41). Bu gelişmeler zaman içerisinde resim dersiyle hedeflenen üç boyutlu düşünme becerisinin öğrencilere çok daha küçük yaşlardan itibaren kazandırılmaya çalışıldığının göstergesidir.

⁵ Gaspard Monge’ye göre; analitik işlemleriyle geometri arasında sıkı bir bağlantı vardır. Uzay içerisinde tasarlanabilen bütün hareketler, denklemler halinde yazılabilir. Buna karşılık her bir analitik operasyon da geometrik alanda bir hareketle gösterilebilir. Monge’nin bu kuramsal teorileri Napolyon tarafından savaş alanının organizasyonu ve topoğrafik hesaplamaları bağlamında pratiğe dökülmüştür. (Bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Gaspard_Monge)

Malik Aksel Mühendishane ve Harbiye gibi askerî okullara giren resim derslerinin “tahtadan şekiller, küreler, piramitler, prizmalar, konilerden istifade” edilerek gerçekleştirildiğinden ve bu derslerin “bir çeşit araziyi tanıma, topoğrafya ve haritacılığa yardımcı araç” konular olarak eğitim sistemine dâhil edildiğinden bahsetmektedir Aksel’in tasvir ettiği resim derslerinde “hendese-i resmiyye⁶, menazır⁷, gölge, resmi hattı⁸, sepya⁹, hendesi ornöman¹⁰,ve litografya modellerinin kopya ettirildiği” bir eğitim şeması ortaya konmaktadır” (Aksel 2011:4). Okullarda resim dersleri dışında öğrencilerin fotoğrafçılık, harita, analitik geometri, aritmetik, astronomi ve fizik gibi konularda da eğitim aldıkları bilinmektedir (Eser 2005).

3.3.1.1.1 Asker ressamı

Ali Sami Boyar’ın değındiğı gibi “memleketimizde sanat tarihine geçebilecek ilk resimler Mühendishane-i Berr-i Hümayun’un açılması üzerine Garb’den gelen bazı hocaların delaleti ile yetişen asker ressamıların yaptıkları eserlerle başlar” (Şehsuvaroğlu 1959: 70).

Askerî okullarda resim eğitimi görmüş ve yetenekleriyle ön plana çıkmış pek çok isimden bahsedilebilir. Bu ressamı arasındaki ilk kuşak temsilciler Mühendishane çıkışlı Ferik İbrahim Paşa (1815-1899) ve Mühendishane-i Bahr-i Hümayun mezunu Hüsnü Yusuf’tur (1817-1861) (Başkan 1992:9; Tansuğ 2012: 52). Bu iki ressam hakkında bilinenler çoğunlukla rivayete dayanmakla birlikte, Malik Aksel tarafından dile getirilen bazı tespitler dikkat çekicidir;

Askerliğe faydası olduğı gerekçesiyle resim dersleri Mühendishane’ye konduktan sonra, ilkin Ferik İbrahim Paşa resim tahsili için Avrupa’ya gönderiliyor. Dönüşte Sultan Mecid’in yüzündeki çiçek bozuklarını rötuş etmeden adeta sayarcasına yaptığından, bu ressam Bursa’ya sürgün edilmiştir diye Sami Yetik’ten işitiyoruz. Senelerce Avrupa sanat merkezlerinde kalan bu ressamın bugün bu resmi değıl, hiçbir resmi bir yerde görülmüyor.

Ferik Tefvik Paşa, Enderun’dan sonra Mühendishane’den 1251’de Paris’e gönderilmiş, senelerce burada tahsilde bulunduğı halde bir resmi görülmemiştir. Hüsnü Yusuf da böyle ressamıların en

⁶ Tasarı Geometri (Eser 2005:146)

⁷ Perspektif (Eser 2005: 147)

⁸ Hat Resmi

⁹ Mürekkep

¹⁰ Geometrik süsleme (Aksel 2011:4)

tanınmış olduğu ve Avrupa’da uzun müddet çalıştığı halde, bu ressamın da ortada bir resmi görülüyor. Bu paşa ve asker ressamların resimleri değil, isimleri sanat tarihine geçmiş; resimlerinin ne olduğu bilinmemektedir. (Aksel 2011: 3)

Kronolojik açıdan Ferik İbrahim ve Hüsnü Yusuf’un ardılları olarak yetişmiş asker ressamlar hakkında daha fazla bilgiye ulaşılabilmektedir. Bu ressamlar eğitim aldıkları okullar açısından kronolojik bir dizgede bir araya getirilmek istenirse Mühendishane-i Berr-i Hümayun mezunu Halil Paşa (1857-1939), Mekteb-i Harbiye-i Şahane mezunu Ferik Tevfik Paşa (1819-1866), Osman Nuri Paşa (1839-1906), Süleyman Seyyit (1842-1913), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), Hoca Ali Rıza (1864-1939), Gedikpaşalı Cemal (1880’ler) ve Mekteb-i Tıbbiye’de eğitim görmüş olan Şeker Ahmet Paşa en bilindik isimler arasında sayılabilir (Başkan 1992:9; Tansuğ 2012: 52).

Asker ressamlar açısından en belirgin farklılaşmaların mezun olunan okullar ve okul sonrası çalışma ve ekonomik hayat koşulları üzerinden şekillendiği söylenebilir. Şeker Ahmet Paşa ve Halil Paşa gibi ressamlar, hem yerel askerî okullarda hem de Paris’te çeşitli atölyelerde eğitim imkanını yakalamıştır. Hüseyin Zekai Paşa gibi yalnızca yerel eğitim olanaklarından faydalanmış ressamıysa ayrı bir dizgeye yerleşmektedir. Ressamlar arasında Şeker Ahmet Paşa ve Hüseyin Zekai Paşa gibi figürlerin eğitim sonrası hayatlarına saray ortamında yaver sıfatıyla devam etmeleri resim sanatına dönük başka bir alt kategoride onları yan yana getirmektedir.

Halil Paşa’nın Mühendishane’den sonra Paris’te resim eğitimi almasına karşın Şeker Ahmet Paşa gibi Saray çevresinden çok Harbiye ve Tıbbiye okullarında eğitmen vasfıyla çalışmış olması (Terzi 1994: 203), sanatçının daha serbest bir atmosferde eser vermesine ve resim sanatıyla tam zamanlı olarak ilgilenebilmesine imkan sağlamış olmalıdır.

İsimlerini saydığımız ressamlar arasında en belirgin ayrışma ve kırılmaların genellikle Avrupa’da eğitim görme olanağına erişen ve bu sayede görüş alanını genişleten öğrenciler sayesinde gerçekleştiği fark edilmektedir.

3.3.1.1.1 Asker ressamların Paris’e gönderilmesi

Mühendishane ve Harbiye gibi okullarda yerel kaynakların yetersizliği nedeniyle resim dersleri ilk etapta yabancı hocalar eşliğinde gerçekleştirilmekteydi. Bu durumun bazı

avantajlar barındıracağı düşünülse de yabancı hocalarla öğrenciler arasındaki dil uyumsuzluğu ve tercümanların resim konusundaki tecrübesizlikleri sonucu oluşan iletişim sorunları resim eğitmeni olarak yerel kaynakların yetiştirilmesi gerekliliğini açığa çıkardı (Terzi 1994: 207). Yerel eğitmen ihtiyacını karşılamak üzere asker öğrenciler içerisinde resim yeteneğiyle ön plana çıkanlar resim öğrenimini geliştirmek için Fransa'ya yönlendirildi.

XIX. yy'da Fransa'nın öğrencileri çeken merkez olmasındaki pek çok etken vardır; bunlardan biri Fransa'nın Avrupa'nın bilim ve kültür açısından cazibe merkezi olmasıdır. Bu dönemde “Fransızca uluslararası bilimsel ve diplomatik dildir ve Paris o dönemde dünyanın bilim ve sanat merkezi olarak kabul edilmektedir” (Erdoğan 2013: 140). Döneminin bilim ve sanat merkezi olmasının dışında, öğrencilerin yurt dışı eğitimleri için Fransa'nın tercih edilmesindeki en pragmatik gerekçelerden biri de ulaşım ve nakliye imkanlarıyla ilişkilidir. “XIX. yy'da buharlı vapurun icadıyla birlikte deniz yollarında posta, yolcu, ticari eşya taşıyan özel vapur kumpanyaları faaliyete girmiş ve bu durum öğrencilerin deniz yoluyla Marsilya üzerinden Fransa'ya ulaşımını kolaylaştırmıştır” (Erdoğan 2013: 139-140). Nakliye ve ulaşımın kolay ve güvenli olması Fransa'yı cazip bir noktaya taşımıştır.

Paris'in XIX. yy'da dünyanın bilim ve sanat merkezi olmasının yanında Fransa'nın Osmanlılar açısından resim öğrencilerinin eğitimi için tercih edilmesine bir diğer gerekçe de, Fransa'nın 'laik' karakteri olmalıdır (Erdoğan 2013: 141). Bu durum müslüman bir ülke olan Osmanlı'nın dini değerleri üzerinden dışlanmadan Fransa'dan yardım almasını kolaylaştırmıştır (Erdoğan 2013: 141).

“Batı'ya resim eğitimine gönderilen ilk gençler, subay ya da askerî okul öğrencileridir” (Tansuğ 2012: 54). XIX. yy'ın ikinci yarısında Fransa'ya resim eğitimi için gönderilmiş askerî okul öğrencileri arasında Şeker Ahmet Paşa (1841-1907), Süleyman Seyyit (1842-1913), Osman Hamdi (1842-1910) ve Halil Paşa (1852-1939) gibi isimler yer almaktadır (Gültekin 1992:2; Tansuğ:2012: 55).

Osmanlı Paris'e gönderdiği öğrencileri belli bir disiplin içinde ve tek çatı altında toplamak üzere 1857'de Mekteb-i Osmani'yi kurmuş ve resim eğitimleri de ilk olarak bu kurumun çatısı altında verilmiştir (Eser 2005: 76). Ancak Mekteb-i Osmani girişiminin öğrencilerde özellikle yabancı dil konusunda sıkıntılara sebep olması ve beklenen verimin

alınamayışı nedeniyle 1874'te okulun kapatılmasına karar verilir. Bunun üzerine resme ilgi duyan öğrenciler eğitimlerine Paris'te çeşitli atölyelere yönlendirilerek devam etmiştir (Tansuğ 2012: 55).

Paris'e gönderilen öğrenciler Leon Gerome (1824-1904), Gustave Boulanger (1806-1867) ve Cabanel (1823-1889) gibi daha çok akademik anlayışta çalışan sanatçıların atölyelerine yönlendirilmiştir (Gültekin 1992: 12).

Öğrencilerin resim eğitimi almaları amacıyla Fransa'ya gönderilmeleri yerel insan kaynağının eğitilmesi adına önemli bir yatırım olmuştur. Buna karşın Fransa'da klasik ve akademik anlayışla çalışan atölyelere yönlendirilmeleri, öğrencilerin XIX. yy Avrupa'sında gelişen yeni sanat anlayışlarından uzak ve dönemi açısından modası geçmiş sayılabilecek bir eğitime tabi tutulmalarına yol açmıştır.

Adnan Turani *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı* isimli eserinde bu konuya yönelik eleştirisini şöyle dile getirmektedir;

Batı'nın Roman, Gotik ve Proto-Rönesans resminin, çizgisel kuruluş ve "düz yüzey boyama" aşamasından modleye geçişi ve giderek ışık-gölge modlesi anlatımından, renk ve boya soyutlamasına varışı ve bu biçimler üstüne yüzyıllar boyunca oluşturulmuş düşüncelerle geliştirilen zengin resim kültürü, elbette öyle kolay çözümlenebilir, yüzeysel bir sorun olamazdı. İşte, zamanla çözümleyebildiğimiz bu uçsuz bucaksız resim kültürü birikimine karşılık, ilk asker ressamlarımız, değerleri sonradan adeta sifra inen Gerome (1824-1909), Boulanger (1806-1867) ve Cabanel (1823-1889) gibi Paris'in klasisist-romantik ekolleri karışımı bir akademizmanın ölü dalgalarını yaşatan sanatçılarının yanında eğitim görmüşlerdir. (Turani 1997:7)

3.4 Saray ve Çevresinde Gelişen Resim Ortamı

3.4.1 Osmanlı sarayında resim sanatına duyulan ilginin kökenleri

Osmanlı'da 'menazır' olarak bilinen perspektif kuralları ve üç boyut yanılışına dayalı Batılı resim konusu özellikle Saray çevresinin yabancı olduğu bir alan değildi. Günümüzdeki gibi kitle iletişim araçlarının dünyaya hakim olmadığı zamanlarda resim, heykel gibi görsel sanatlar yalnızca estetik özellikleriyle değil, aynı zamanda siyasi propagandanın yürütülmesini sağlayan araçlar olarak da etkin şekilde kullanılıyordu.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı etkisinde resim sanatına duyulan ilginin zaman ve gereklilikler ekseninde değişen nitelikleriyle farklı motivasyonlar üzerinden şekillendiği anlaşılmaktadır.

Osmanlı sarayının resim sanatına duyduğu ilginin temelinde yatan motivasyonlardan birinin siyasi propaganda olduğu söylenebilir. Fatih Sultan Mehmet'in İtalyan sanatçı Bellini'ye yaptırdığı portresi Osmanlı'da yağlıboya resim sanatının özellikle dış kamuoyuna yönelik bir araç olarak kullanılmasına yönelik en belirgin örneklerden biri olarak yorumlanabilir. Ne var ki Fatih'in gerçekleştirdiği uygulamanın sistemli hale gelmemesi bu propaganda aracının kurumsallaşmasına izin vermemiştir.

Osmanlı'da yağlıboya resimlerin propaganda özellikleri yalnızca dış kamuoyuna yönelik kullanılmamıştır. Özellikle III. Selim dönemi Nizam-ı Cedid uygulamalarıyla askerî alandan başlayıp, II. Mahmut döneminden itibaren sosyal ve günlük hayata yönelik dönüşümlerle hız verilmiş olan modernleşme sürecinde resim sanatının iç kamuoyuna yönelik bir aktarım aracı olarak da kullanıldığı görülür. Başında taşıdığı fesle portresini yaptıran bu resmin devlet dairelerine asılmasını salık veren II. Mahmut'un resim sanatını sosyal hayatın dönüşümünde pekiştirici bir unsur olarak araçsallaştırdığı ve bu bağlamda resim sanatını iç kamuoyuna yönelik bir propagandanın yönlendiricisi olarak başarıyla kullandığı anlaşılmaktadır (Kuban 1970: 24).

Osmanlı'nın Batı etkisinde resim sanatına duyduğu ilginin başkaca bir motivasyon kaynağı da prestij eksenslidir. Osmanlı sultanlarının Avrupa ziyaretlerinde gezdikleri saray ve müzelerde gördükleri eserlerin resim sanatı yoluyla elde edilen prestij fark edilmesine katkısı olmuştur. Bu anlamda "Sultan Abdülaziz'in Fransa'ya yaptığı resmi gezinin önemi vardır. III. Napolyon döneminde gezdiiği Fransız Sarayı'na ve Louvre Müzesi koleksiyonlarına hayran kalan Abdülaziz, böyle sanat yapıtlarını kendi sarayında da görmek arzusu ile zengin bir koleksiyona sahip olmak istemiştir" (Ersoy 1985:183). Resim sanatının taşıdığı prestij değerinin anlaşılmasıyla birlikte Abdülmecid, Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemlerinde Saraylara Batılı resim sanatı eserleri satın alınmaya başlanmış ve resim koleksiyonları oluşturulmuştur (Ersoy.1985: 183).

3.4.1.1 Osmanlı hanedanı ve resim sanatı

Osmanlı Sultanı Abdülaziz (1861-1876), resim sanatıyla koleksiyoner boyutunda ilgi duymanın bir adım ötesine geçerek uygulamada da uğraşmış ilk hanedan figürüdür. Abdülaziz'in ressamlığı ile ilgili olarak kaynaklarda genellikle övgü dolu tespitlere rastlanmaktadır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin 14. sayısında Sultan'ın çizdiği eskizlerden, “spontan ve kıvrak bir çalışma anlayışının ve yetkin bir elin ürünleri” şeklinde bahsedildiği görülür (Cezar 1995:156). Sultan Abdülaziz'in sanat ilgisi ve resim konusundaki becerileri dışında Batılı resim sanatıyla uğraşmış en belirgin figür Sultan Abdülaziz'in oğlu Halife Abdülmecid'dir (1868-1944). Halife Abdülmecid resim yeteneği ve ilgisini belli bir ölçüde babasından miras aldığı özelliklere ve eğitime de borçludur (Cezar 1995:158).

Son veliahd (1918-1922) ve son halife (1922-1924) Abdülmecid Efendi (1868-1944) ressam kimliğiyle ünlenecek kadar resim sanatına yakın duran bir hanedan figürü olmuştur. Halife yalnızca resim yaparak değil, aynı zamanda sanatçıları etrafında toplayarak, destekleyerek ve tablolarını satın alarak Meşrutiyet döneminin sanat ortamında oldukça etkin bir rol oynamıştır (Germaner ve İnankur 2002: 120).

Hanedan üyesi ressamların yanı sıra, resim yetenekleriyle dikkat çekmiş askerî okul öğrencilerinden bazıları da saray tarafından himaye edilerek resim ilgisini sürdürme ve eğitim olanaklarından faydalanma imkânını yakalamışlardır. Bu ressamlar saray ve çevresinin sahip olduğu imkânları paylaşarak hem kendilerini geliştirebilmiş, hem de saray çevresinde olgunlaşan resim geleneğinin birer dişlisi haline dönüşmüştür.

Üslupsal açıdan değerlendirildiğinde saray çevresinde gelişen resim anlayışı askerî okullardaki gerekçelerden farklı olarak daha çok siyasi itibar ve propaganda ihtiyacına yönelik biçimlenmiştir. Saray'ın sahip olduğu maddi imkânların sivil ve askerî okullardakinden çok daha geniş olması, bu çevrede resim sanatı adına deneysel ve nispeten özgün girişimlerin daha kolay hayata geçirilebilmesini sağlamış olmalıdır.

3.5 XIX. yy Osmanlı Atmosferinde Resim Sanatında Özgünleşmeyi Engelleyen Konular

XIX. yy Osmanlı resim sanatı eserlerinin incelenmesinden önce Osmanlı'da Batılı teknik ve malzemelerle resim uğraşını sürdürmenin maliyeti üzerine düşünülebilir.

XIX. yy'a gelindiğinde, resim sanatı malzemeleri önceki yüzyıllardan farklı olarak zanaatkârca çabalar sonucu hazırlanmak yerine, sanayi devrimiyle birlikte ivmelenen endüstriyel yöntemlerle üretilmeye başlanmıştı. Avrupa'da üretilen resim malzemeleri yine endüstri devriminin birbirine buharlı gemiler ve trenler yoluyla yaklaştırdığı coğrafyalara ihraç ediyordu.

XIX. yy sonu ve XX. yy başında Osmanlı'daki yerli ve yabancı ressamın kullandıkları resim malzemeleri, yurt dışından ithal edilerek İstanbul'un çeşitli mağazalarında satılan ürünlerden oluşuyordu. Resim malzemelerinin yerel olarak üretilmiyor oluşu ve ancak ithal edilerek tedarik edilebilmesi malzemelerin maliyetini doğal olarak etkilemekteydi.

Milli Saraylar arşivinde yer alan bir XIX. yy belgesi Sarayın resim odası için İstanbul'da bir mağazadan aldığı sanat malzemelerinin maliyetine ışık tutması açısından ilginçtir. Arşiv belgesinde Osmanlı sarayında çalışan dört ressam için tedarik edilen tüp boya, fırça, inceltici, gomalak, vernik, tuval, şövale gibi temel resim malzemelerinin ederi 76 Osmanlı Lirası olarak belirtilmektedir (Bkz. EK F). Bu dönemde en düşük sadrazam maaşının 250 altın olduğu düşünüldüğünde resim malzemesine ulaşmanın maliyeti biraz daha netleşebilir (Öztuna 2009).

XIX. yy'da görülen ekonomik sorunlar ve Osmanlı parasının satın alma gücünün azalmasıyla birlikte Avrupa ülkelerinin Osmanlı parasına karşılık gelen ticaretlerinde fiyatları yükselttikleri görülmektedir (Yanardağ 2015). Bu durum resim sanatı gibi ithal malzemelerle sürdürülen ilgi alanlarını da maliyet bazında olumsuz etkilemiş olmalıdır.

Süheyl Ünver ve Dürdane Ünver tarafından aktarılan bir anektoda göre ressam Hoca Ali Rıza'nın Beyoğlu Yüksekaldırım'da ünlü kartpostalcı Max Früchtermann'dan alışveriş ederken işe yaramaz gibi görünen malzemeleri alıp ıslah ederek kullandığından bahsedilmektedir (Erdoğan 2013: 88). Bu anektod, Hoca Ali Rıza Bey gibi devrinin ünlü bir sanatçısı ve resim hocasının bile resim malzemelerine ulaşmasındaki zorlukları

göstermesi ve sanatçıların yoksunluklar karşısında ürettikleri çözümlerle ilgili fikir vermesi bakımından önemlidir.

Resim malzemesinin maliyetiyle birlikte, resim alıcısının saray ve çevresiyle sınırlı kalması, halkın resim satın alma yönündeki talepsizliği ve özellikle din ekseninde gelişen sosyolojik olguların toplumun resim konusuna uzak ve yabancı kalmasına neden oluşu gibi konularla birlikte değerlendirildiğinde XIX. yy'da resim sanatıyla bireysel ölçekte ilgilenebilmenin sanatçıyı ne denli zorlayacağı daha açık şekilde anlaşılacaktır (Yazıcıoğlu 1996: 24).

XIX. yy Osmanlı dünyasında bireysel bir uğraş olmak için zorluklar barındıran resim ilgisininin gelişimi bu dönemde daha çok devlet tarafından ekonomik anlamda himaye edilen çatılar altında sürdürülebilmiştir.



4. ESER DEĞERLENDİRMELERİ

4.1 Asker Ressamlar ve Eserleri

4.1.1 Gedikpaşalı Cemal

Asker ressamlar söz konusu olduğunda *Çinili Köşk* isimli yapıtına sıkça atıf yapılan ve genellikle “Eyüplü Cemal” (Başkan1992:9) ya da “Topçu Binbaşısı Eyüplü Cemal” (Yetik 2016: 21) isimleriyle anılan ressamın kimlik bilgilerine *Çinili Köşk* isimli eserin sol alt köşesinde yer alan imzada ulaşılmaktadır. İmzasında *Mekteb-i Harbiye-i Şahaneleri Piyade Üçüncü Sınıf Okulu Şakirdanından Gedikpaşalı Cemal Kulları* olduğu bilgisini paylaşan ressamın *Çinili Köşk* dışında farklı eserlerine ve biyografisine yönelik detaylara kaynaklarda rastlanmamaktadır.

4.1.1.1 Çinili Köşk (1887)



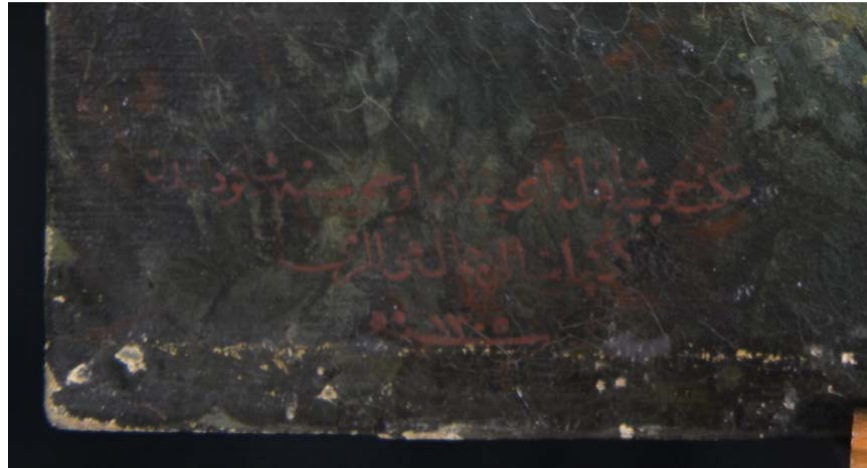
Resim 4.1 IRHM, Gedikpaşalı Cemal, *Çinili Köşk*; 1887; 99,7x75,3, tuval üzerine yağlıboya.

Ressamın biyografisinde olduğu gibi, *Çinili Köşk* isimli eserle ilgili ulaşılabilen bilgiler de oldukça sınırlıdır.

Bu çalışma süresince yapılan genel ışık gözlemlerine dayalı incelemelerde eserin sol alt köşesinde, sanatçı imzasının alt satırında yer alan ve Osmanlıca rakamlarla soldan sağa ‘1305’ biçiminde hicri formatta verildiği anlaşılan tarihin eserin miladi olarak tamamlandığı 1887 yılına işaret ettiği görölmüştür (Resim 4.2, Resim 4.3).



Resim 4.2 *Çinili Köşk*; çerçeve içinde sol alt kısım imza detayı.¹¹



Resim 4.3 *Çinili Köşk*; çerçevesiz sol alt kısım imza detayı.

¹¹ Eserin tarihlendirmesi ve imzasına yönelik tespitlerin gözden kaçmış olması, biraz da çerçeveleme sisteminde tercih edilen paspartünün özellikle tarihin belirtildiği alt satır bölümünü neredeyse kapatacak ölçüde kalın tutulmasıyla ilişkilendirilebilir (Resim 4.2).

“834 yılında açılan İdadi ve Harbiye olarak iki kademeli düzenlenen Mekteb-i Harbiye-i Şahane'nin okul müfredatına 1835 tarihinden itibaren resim derslerinin eklendiği görülmektedir. Harbiye öğrencisi Cemal'in 1887 tarihli *Çinili Köşk* tablosu o dönemlerde Harbiye Mektebinde Mösyö Gues ve Shranz gibi yabancı hocalar tarafından şekillendiği bilinen resim eğitimi geleneğinin bir ürünü olarak değerlendirilebilir (Kaya 2012: 41).

Eserin yapıldığı 1887 yılı Osmanlı'da II. Abdühamid'in İstibdat rejiminin sürdüğü bir döneme denk gelmektedir. Bu bağlamda özellikle '*Kulları*' ifadesiyle saraya ve sultana hitaben atıldığı anlaşılan imza, dönemin düşünsel ve sosyolojik yapısına ışık tutan önemli bir detay olarak değerlendirilebilir.

4.1.1.1.1 Malzeme ve teknik değerlendirmeler

4.1.1.1.1.1 Şase özellikleri

Eserde kullanılan ahşap ve kamalı şasenin¹² üst orta kısmında siyah mürekkeple damgalanmış '61' ibaresi yer almaktadır (Resim 4.4, Resim 4.5). Şasenin arka yüzünde yer alan bu mühür, eser şasesinin belli bir standardizasyon dahilinde üretildiğine işaret etmektedir (Katlan, 2013:135).

Mühürde '61' şeklinde belirtilen ibare bir dönem özelliği olarak şase üreticilerinin standartlaştırdığı ebatlara atıf yapan numaralandırma sistemiyle açıklanabilir. Her ne kadar '61' sayısı Celal Esad Arseven'e ait tablodaki (Bkz EK. B) numaralandırma sistemiyle eşleşme de şasenin 99,7 x 75 cm'lik ebatlarıyla Arseven'in de tablosunda yer alan 'Paysage' ya da 'Manzara' formatında üretilen ölçülerle birebir uyum içinde olduğu görülmektedir. Eser şasesinin ebatları bakımından XIX. yy standartlarıyla bağdaşır nitelikte üretilmiş olması, tablonun yapım tarihiyle örtüşmekte ve bu bağlamda eserin orijinalliğine atıf yapan bir veriye dönüşmektedir.

¹² Tablolarda tuvalin üzerine gerilmesi için tasarlanmış ve çoğunlukla ahşap elemanlardan üretilen kasnaklara şase denir.



Resim 4.4 *Çinili Köşk*; arka yüz genel görünüm.



Resim 4.5 *Çinili Köşk*; arka yüz detay görünüm.

4.1.1.1.2 Tuval özellikleri

Eser tuvali oldukça sık dokumalı bir yapıya sahiptir (Resim 4.6). Dokumanın 1 cm²lik alanında \uparrow 26 çözüğü ve \rightarrow 26 atkı ipliği kullanılmıştır (Resim 4.8). Tuvalin arka yüzündeki dokuma aralıklarından astar tabakasının okunmasına izin vermeyecek ölçüde sık dokunmuş olması, XIX. yy dönem üretim standartları açısından iyi nitelikte üretilmiş malzeme yapısına işaret etmektedir (Callen 2000 32).



Resim 4.6 *Çinili Köşk*; arka yüz tuval detayı.

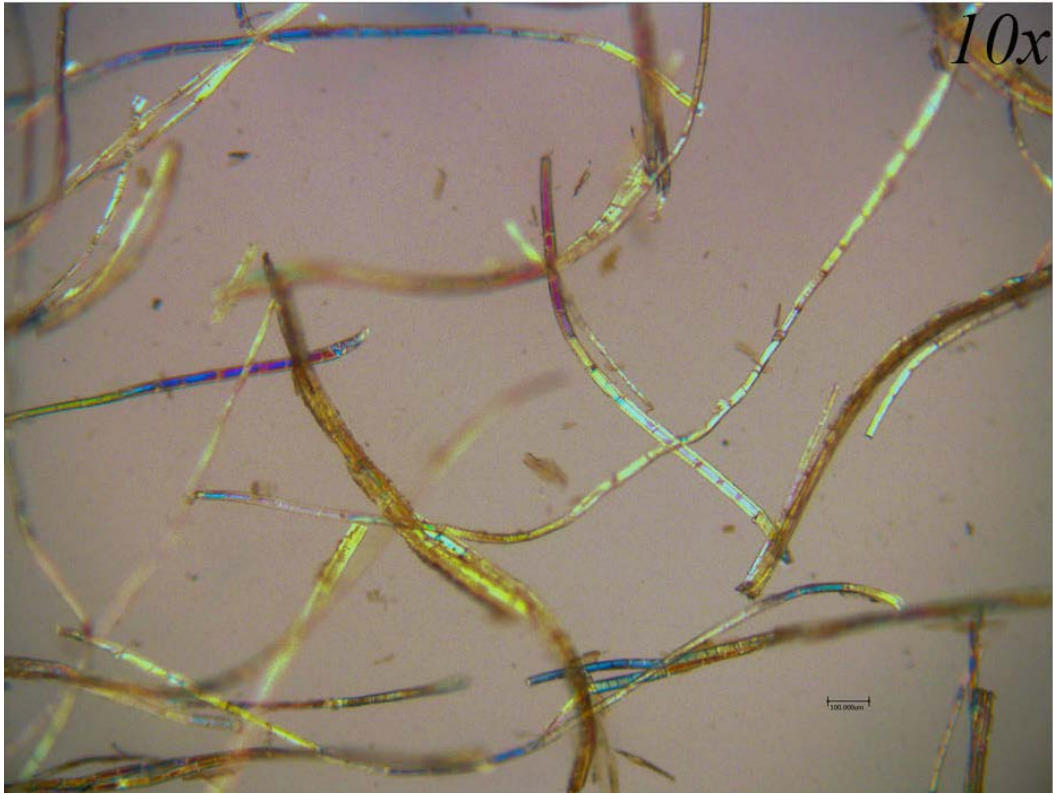
Tablonun tuvaline dair önemli bir diğer ayrıntı, tuval üzerindeki astar uygulamasının çivi kenarlarına değin devam etmesidir. Bu durum tuvalin fabrikasyon yöntemlerle astarlanmış ve muhtemelen şaseye hazır gerili halde satın alındığına işaret eder (Resim 4.7). Mekteb-i Harbiye'deki resim eğitiminin bir parçası olarak gerçekleştirilmiş bu eserin muhtemelen okul çalışmalarına getirdiği pratiklik amacına da uygun düşecek şekilde, hazır ve fabrikasyon malzemelerle gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır.



Resim 4.7 *Çinili Köşk*; çivi kenarı detay görünüm.



Resim 4.8. *Çinili Köşk*; arka yüz tuval detay görünümü.



Resim 4.9 *Çinili Köşk*; polarize ışık mikroskobu, tuval lifleri detay görünümü (Numune No:2; PLM 10x, RI:1,662).

Eser tuvalinde kullanılan ipliklerin lif özellikleri tuvalden alınan iplik örneğinin 1,662 refraktif indeksli reçine aracılığıyla lam üzerinde hazırlanması ve polarize ışık mikroskobu altında incelenmesiyle belirlenmiştir (Resim 4.9). Referans kaynaklar (Scicolone 2004:185) eşliğinde yapılan değerlendirmelere göre, tuval ipliklerinin homojen biçimde keten liflerden oluştuğu anlaşılmaktadır (Bkz. EK E). Tamamen keten ipliklerle üretilmiş tuvaller aynı zamanda bir XIX. yy Fransız üretim standardı olarak karşımıza çıkmaktadır (Callen 2000: 31). Bu bağlamda tuval ipliklerinde gözlemlenen özellikler resmin orijinalliğine, eserde kullanılan malzemenin menşesine ve malzemenin dönemselleştirme özelliklerine dair bilgileri açığa çıkarmaktadır.

4.1.1.1.3 Resimsel kurgunun dayanakları ve uygulama yöntemleri

4.1.1.1.4 Tema seçimi

II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı Albümlerinde yer alan Abdullah Freres'ye ait *Çinli Köşk* isimli fotoğraf, ressamın tematik kurgusunu yaparken hangi kaynaktan yararlandığına dair bulguyu açıkça sunmaktadır (Resim 4.10). Abdullah Freres'nin kadrajına giren tüm detayların, küçük farklılaşmalar dışında birebir tuvale aktarılmış olması, resmin fotoğrafa büyük bir sadakatle yapıldığını göstermesi bakımından önemlidir.

Mekteb-i Harbiye öğrencisi ressamın fotoğraftan resim yapma fikrini ve pratiğini okulda aldığı eğitim üzerinden hayata geçirmiş olacağı düşünülebilir. Bu düşünce 1880'li yıllarda Mekteb-i Harbiye'de işlenen resim derslerinin baskı resimlerin taklit edilmesi yoluyla şekillendiğine yönelik bazı tarihi anekdotlar nedeniyle güçlü temellere kavuşmaktadır (Aksel 2011).



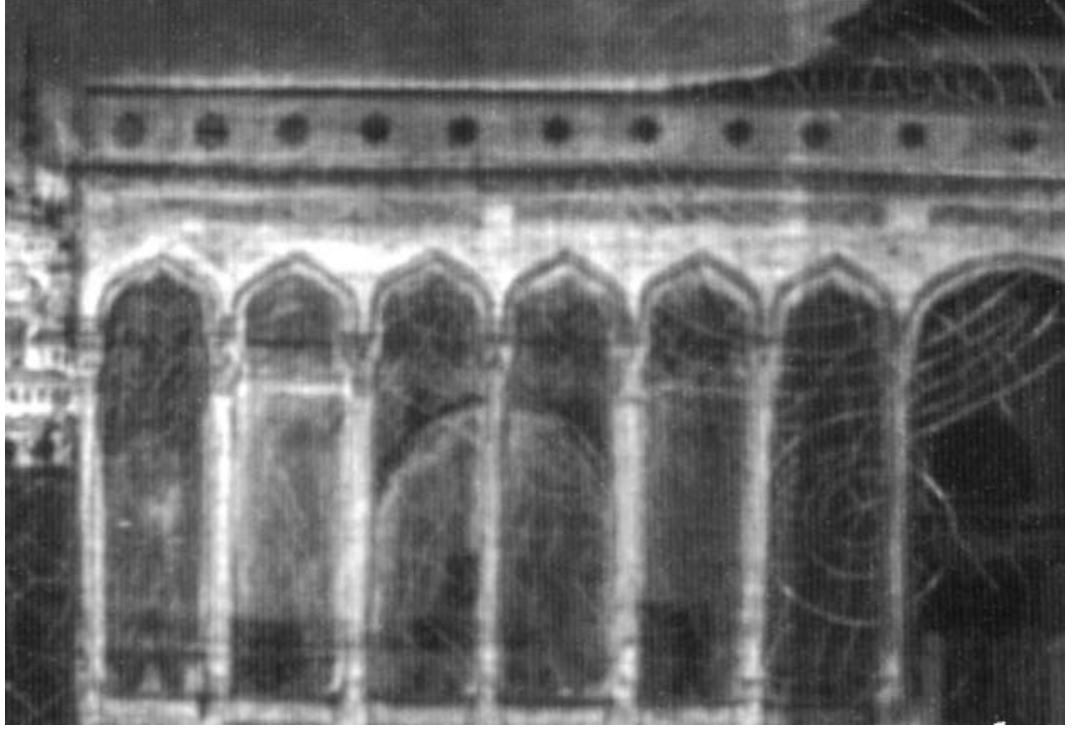
Resim 4.10 Abdullah Freres'ye ait *Çinli Köşk* fotoğrafı (Bayhan 2009: 174).

4.1.1.1.5 Temanın tuvale aktarımı

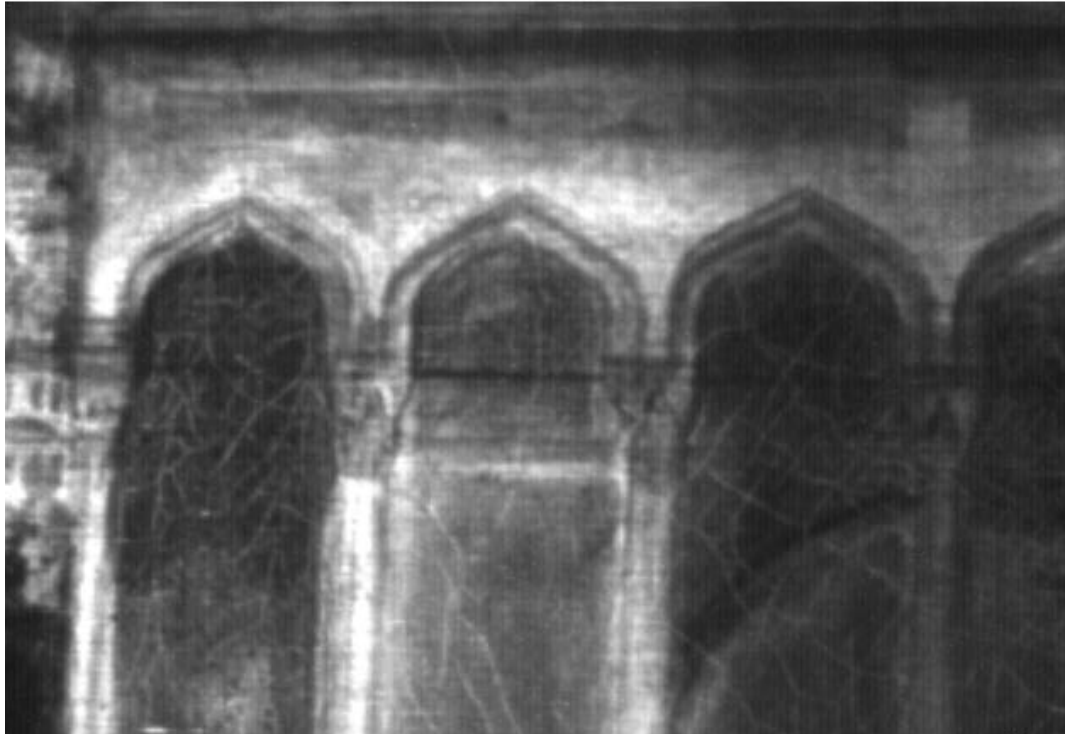
Eser yüzeyinde gerçekleştirilen transillumine kızılötesi reflektograf¹³ gözlemlerinde ressamın boya altı çizimlerine dair kimi veriler açığa çıkarılmıştır. Fotoğraftan büyütülerek yapıldığı oldukça net biçimde anlaşılan tablonun boya altı çizimlerinde ölçeklendirme yöntemine dair açıklayıcı bir işarete rastlanmamıştır. Buna karşın tabloda betimlenen yapının kızılötesi tetkiklerinde ortaya çıkan ve son derece koyu hatlarıyla dikkat çeken kontör çizgileri, elle çizilemeyecek derecede katı bir geometriyi takip etmesi bakımından dikkat çekmektedir. Bu hatasız geometrik düzenlemeler izleyiciye cetvel ya da pergel gibi yardımcı aletler kullanılarak gerçekleştirilmiş çizgiler izlenimi vermektedir (Resim 4.11, Resim 4.12).

Resmin kurgusal özellikleri değerlendirildiğinde eserde boya altı çizimlerinin kişiselleştirmelerden uzak bir şema üzerinden tasarlandığı açıkça görülmektedir. Tüm bu veriler ışığında XIX. yy sonlarında Mekteb-i Harbiye'de işlenen resim derslerinde tualdeki ilk uygulama adımı olarak gerçekleştirilen boya altı çizim aşamasının özgünlükten çok mühendisçe bir tasarım şablonu üzerinden biçimlendirildiği anlaşılmaktadır.

¹³ Işık kaynağının tablonun arka yüzünden verilmesiyle gerçekleştirilen kızılötesi reflektografi gözlemleri.



Resim 4.11 *Çinili Köşk*; transillumine kızılötesi yöntemle görüntülenmiş detay.



Resim 4.12 *Çinili Köşk*; transillumine kızılötesi yöntemle görüntülenmiş detay.

4.1.1.1.6 Boya kurgusu

Transilluminasyon gözlemine (Resim 4.14) dayanarak; eserde boya tabakasının genel anlamda oldukça opak bir yapı sergilediği görülmektedir. Yan ışık¹⁴ gözlemlerinde resim yüzeyindeki doku sezgisinin noktasal impastolarla¹⁵ güçlendirildiği anlaşılır. Bu noktasal impasto uygulamalarında izlenen detaycılık eser yüzeyinde son derece dikkatli ve yavaş bir çalışmaya işaret etmektedir (Resim 4.13). Eserde kimi mimari detayları vurgulamak için yapıldığı anlaşılan noktasal ve çizgisel impasto uygulamalarındaki işçilik, minyatür sanatçılara özgü nitelikler sergilemektedir.

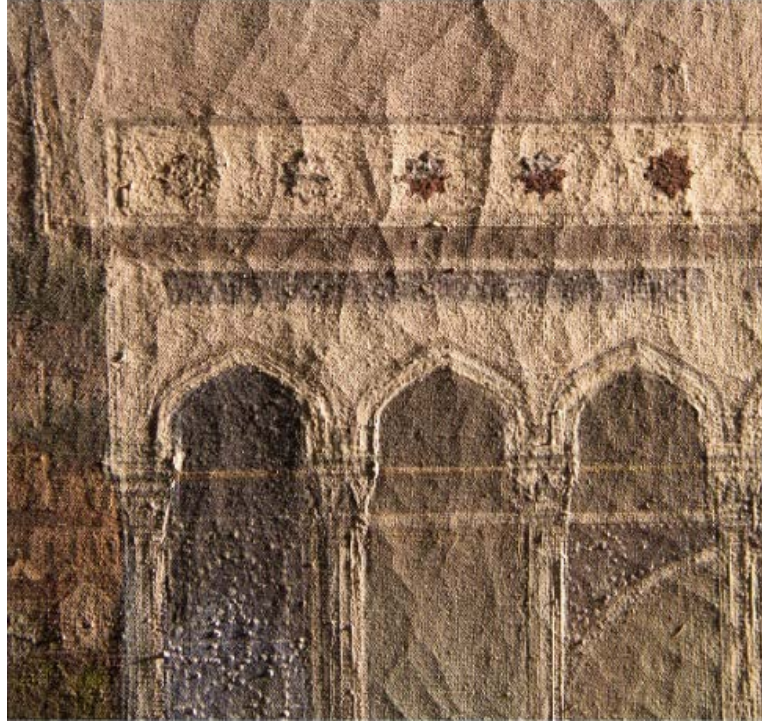
Resmin boya tabakasındaki kimi deformasyonlar transilluminasyon¹⁶ yöntemiyle gerçekleştirilen gözlemlerde oldukça net bir şekilde okunabilmektedir. Eserin boya tabakasındaki deformasyonlar arasında yer alan çatlamların boya malzemesindeki kuruma özellikleri ve eserdeki mekanik etkilerin bileşik sonuçları üzerinden biçimlendiği anlaşılmaktadır. Özellikle kuruma çatlaklarının değerlendirilmesi ışığında ressamın boya uygulamalarında resim malzemesinin kuruma özelliklerine dair endişelerle hareket etmediği anlaşılmaktadır. Ressamın eseri Mekteb-i Harbiye öğrencisi olarak gerçekleştirdiği düşünüldüğünde, okulda verilen resim derslerinin resim malzemesinin deformasyonuna yönelik teknik konuları kapsamadığı düşünülebilir.

Boya tabakasının yapısı ve tasarımsal özellikleri değerlendirildiğinde tıpkı boya altı çizimlerinde olduğu gibi titiz ve dikkatli bir çalışmanın izleri takip edilmektedir. Kızılötesi gözlemler boya tabakasının oluşturulması sırasında ressamın herhangi bir fikir değişikliğine gitmediğine işaret etmektedir (Resim 4.11, Resim 4.12). Önceden planlanmış şemaya sadık kalınarak gerçekleştirilen çalışma aynı zamanda resim malzemesinin israf edilmeden kullanılması açısından da önemsenmiş olmalıdır.

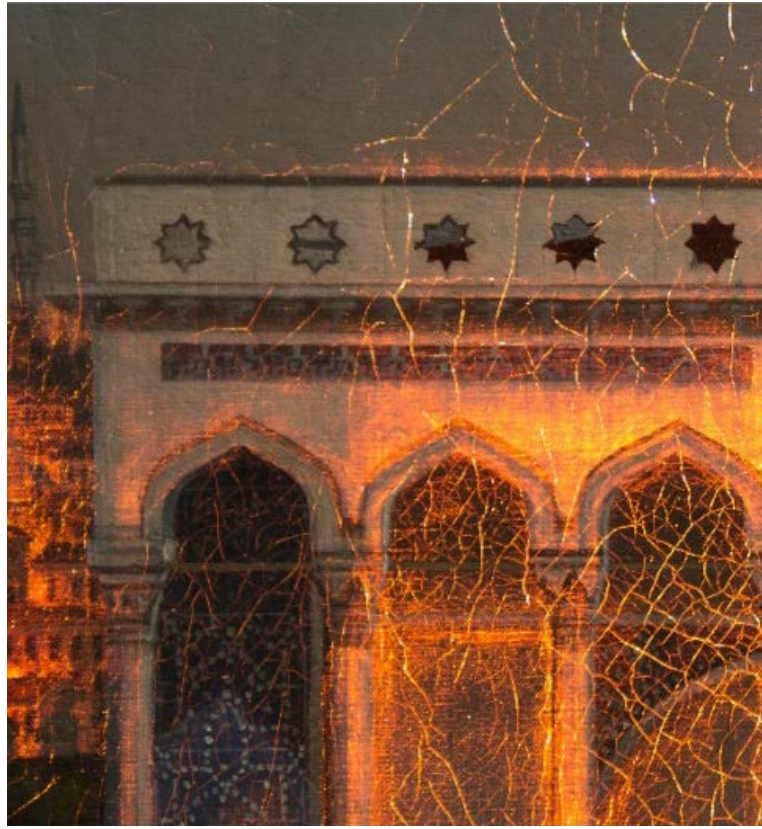
¹⁴ Tablolarda yan ışık gözlemleri; Bir tablonun karanlık ortama alınması ve ışık kaynağının yan kısımdan verilerek gerçekleştirildiği resim yüzeyi incelemeleridir.

¹⁵ İtalyanca'da *macun* anlamına gelen *impasto*, resim sanatında doku duygusunu artırmak amacıyla resim yüzeyinde kabartı oluşturacak şekilde gerçekleştirilen boya uygulamalarıdır.

¹⁶ Tablolarda transilluminasyon yöntemiyle araştırma; Bir tablonun karanlık ortama alınarak, arka yüzünden ışık verilmesi yoluyla gerçekleştirilen yüzey incelemesidir.



Resim 4.13 *Çinili Köşk*; yan ışık altında detay görünüm.



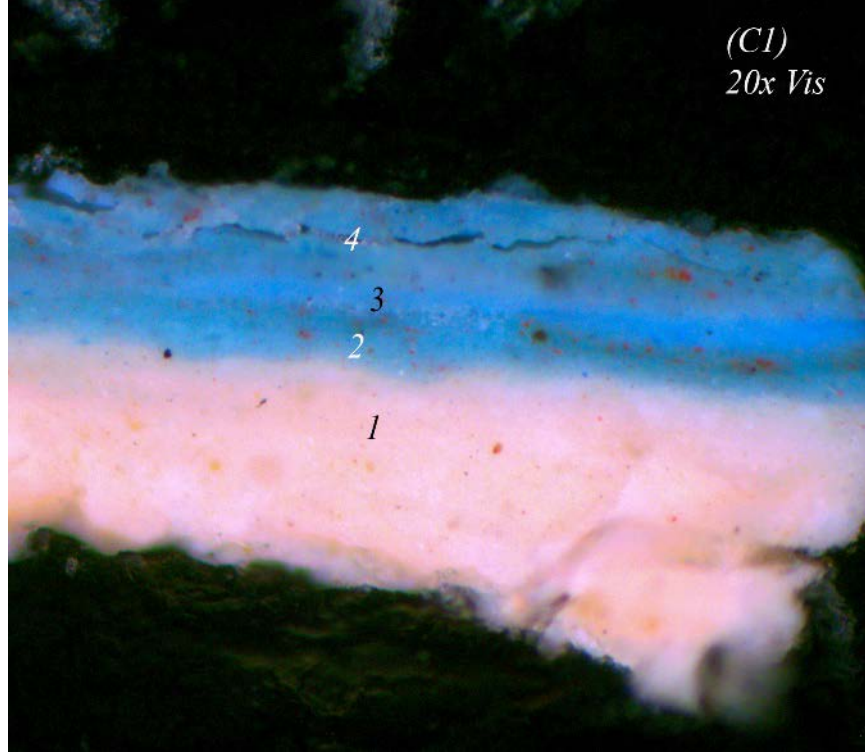
Resim 4.14 *Çinili Köşk*; transilluminasyon altında detay görünüm.

4.1.1.1.7 Boya tabakalarının kurulumu

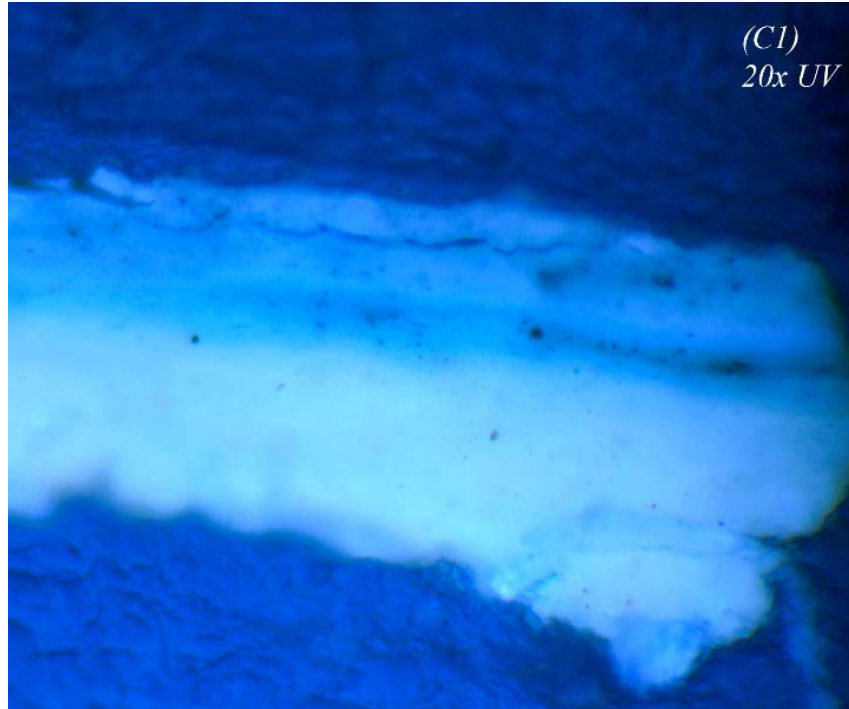
Çinili Köşk isimli eserin ön yüz (→0 cm ↓ 2cm) sol üst köşe bölgesinden alınan 1 numaralı boya numunesi kesit değerlendirmesi yapılmak üzere reçine içerisine gömülerek, polarize ışık ve floresan mikroskobu altında incelenmiştir. Numune üzerinde gerçekleştirilen incelemelerde boya tabakasının en alt katmanında yaklaşık 100 µm kalınlığında oldukça homojen yapılı ve tek katmanlı olduğu anlaşılan beyaz astar tabakası tespit edilmiştir. Astar tabakasının üzerinde sınır çizgileri birbirinden çok keskin biçimde ayrılmamakla birlikte üç tabaka halinde uzandığı ayrıştırılabilen toplam 100 µm kalınlığındaki boya katmanı dikkat çekmektedir. Astar tabakasıyla boya tabakaları arasında ayrıca bir katmana rastlanılmadığı için ressamın 'imprimatura' gibi bir geçişe ihtiyaç duymadan, çalışmaya direkt olarak astar yüzeyi üzerinde başladığı anlaşılmaktadır. Kesit gözleminde astar tabakasının üst sınır çizgisinde takip edilen lineer ve pürüzsüz yapı, sanatçının esere başlamadan önce bu yüzeyi zımparalamış olabileceğine dair bir gösterge olarak değerlendirilebilir.

Floresan ve ışık mikroskopları altında incelenen kesit değerlendirmelerine göre üç katman halinde uzandığı anlaşılan boya tabakaları ortada mavi, alt ve üst kısımdaysa mavi içerisine katılmış kırmızı pigmentlerle oluşturulmuş almaşık bir düzen içerisindedir. Kesit değerlendirmesinde izlenen katman sayısı, ressamın eserinin bu bölgesinde birden çok seansta çalıştığına işaret eder (Resim 4.15, Resim 4.16).

Boya tabakalarının kendi içerisinde ve birbirleriyle olan ilişkileri incelendiğinde sanatçının paletine ve kullandığı malzemeye ne şekilde ve hangi hızla biçim verip tuvale aktardığına dair izler takip edilebilmektedir. Boya katmanları arasındaki sınır çizgilerinin lineer ancak vurgusuz yapısı, çalışma seansları arası geçişlerin alttaki boya tabakasının tam olarak kurummasına izin vermeyecek hızda sürdürülmüş olduğuna işaret eder. Kesit görüntüleri üzerinden kaydedilen veriler, 1880'li yıllarda Mekteb-i Harbiye'de işlenen resim derslerinin zaman kullanımı ve tasarımsal planlama açısından ne şekilde biçimlendirildiğine dair ipuçları barındırması açısından önemlidir.



Resim 4.15 *Çinili Köşk*; polarize ışık mikroskobu altında kesit detayı (Numune No 1; VIS 20x).



Resim 4.16 *Çinili Köşk*; floresan mikroskobu altında kesit detayı (Numune No 1; UV 20x).

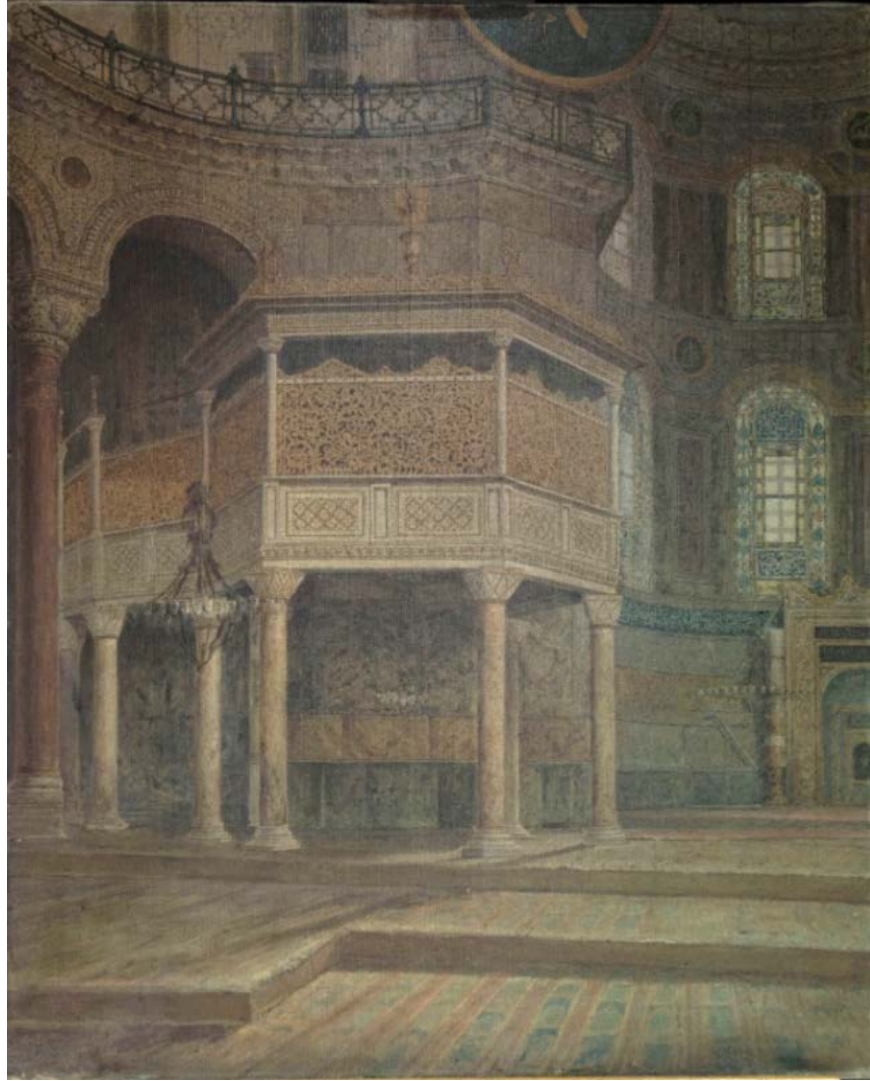
4.1.2 Hüseyn Zekai Paşa (1860-1919)

1860'da Üsküdar'da doğmuş ve Mülazımı Sani¹⁷ olarak Harbiyeyi bitirmiş olan Hüseyn Zekai Paşa'nın resim sanatıyla olan ilişkisi öğrenciyken yaptığı ve Boğaziçi'nin konu edildiği '*Bir Donanma Gecesi*' temalı tabloyla başlar. Okul idaresinin tabloyu beğenip saraya takdim etmesi ile II. Abdülhamid'in dikkatini çeken Hüseyn Zekai Paşa daha sonraki yıllarda Osmanlı sarayında Şeker Ahmet Paşa'nın ölümü üzerine boşalan mabeyn ressamlığı göreviyle yetkilendirilir (Yetik 2016; İslimyeli 1965; Kaya 2010).

Hüseyn Zekai Paşa ressam kimliğinin yanısıra ilk sanat tarihçilerimizdendir. Antik, Endülüs, Emevi, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine dair tarihî eserlerin ele alındığı *Mübeccel Hazineler* ve *Bedayi-i Asarı-ı Osmaniyye* isimli kitapları sanat tarihi açısından öncü örnekler sayılır. Hüseyn Zekai Paşa yazdığı kitapların yanı sıra, yerli kültüre dair el işlerinden oluşturduğu zengin bir derlemeye de sahip çok yönlü bir Osmanlı entelektüelidir (Başkan 1992; İslimyeli 1965).

¹⁷ Teğmen

4.1.2.1 Ayasofya Camii Hünkâr Mahfili (1903)



Resim 4.17 IRHM, Hüseyin Zekai Paşa; *Ayasofya Camii Hünkar Mahfili*; 1903, 81x100 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Hüseyin Zekai Paşa'nın *Ayasofya Camii Hünkar Mahfili* isimli tablosuyla ilgili literatür taramasında yeterli veriye ulaşılmamakla birlikte, Ayasofya gibi bir tarihi mekanın resimsel konu olarak tercih edilmesinin ressamın entelektüel ilgileri ile örtüşmesi tutarlıdır (Resim 4.17). İncelenen pek çok kaynakta Hüseyin Zekai Paşa'ya ait bu eserle ilgili tarihlendirme bilgisine yer verilmediği anlaşılmıştır. Bu çalışmanın bir parçası olarak gerçekleştirilen gözlemlerde eser tarihinin tablonun sol alt kısmında sanatçı imzasının alt satırında Osmanlıca rakamlarla atılmış olduğu saptanmıştır (Resim 4.18).



Resim 4.18 *Ayasofya Camii Hünkar Mahfili*; sol alt köşe imza detayı.

Eserin sol alt kısmında yer alan imzanın altında yer alan satırda Osmanlıca rakamlarla soldan sağa '1321' biçiminde hicri formatta atılmış olan tarih, eserin miladi takvimle 1903 yılında gerçekleştirildiğini göstermektedir. Hüseyin Zekai Paşa'nın bu tabloyu II. Abdülhamid döneminin istibdat yıllarında yaptığı düşünüldüğünde, eserin *Kulları* ifadesi ile saraya ve sultan'a ithafen imzalanmış olması sanatla uğraşan insanlar açısından henüz bireysel ve özgün ifadenin yeterince olgunlaşmadığına dair göstergeler barındırması açısından dönemin sosyal ve politik atmosferine ışık tutmaktadır.

4.1.2.1.1 Malzeme ve teknik değerlendirmeler

4.1.2.1.1.1 Şase değerlendirmesi

Eserin ahşap ve kamalı Şasesinin 81 x 100 cm ebatlarıyla d6nemin ¼retim standartları açısından ‘Fig¼r’ formatına uyumlu olduğu anlaşılmaktadır (Resim 4.19), (Bkz. EK. B). Eser tuvali ¼zerinde yer alan ‘40 F’ ibareli damga da ¼retim formatına dair bu bilgiyi olumlar niteliktedir.

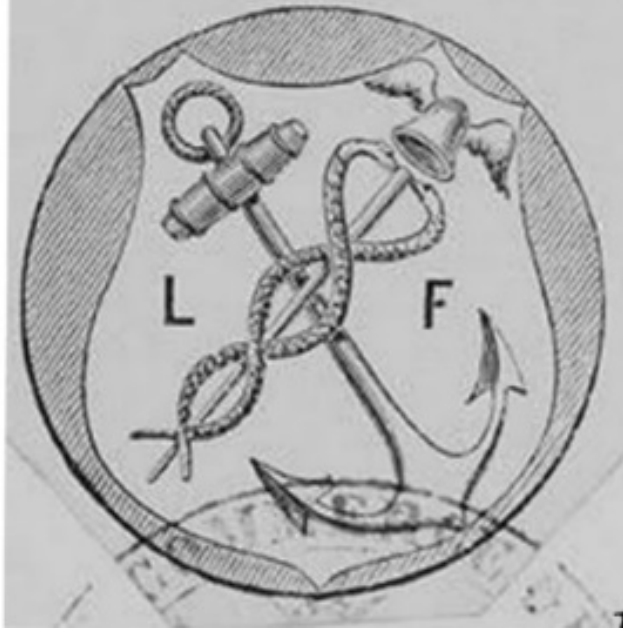
Tablo Şasesinin ¼st kısım orta b6l¼m¼nde siyah m¼rekkeple basılmış madalyon biçimli damga dikkat çekmektedir (Resim 4.20). Karşılaştırmalı arşiv taramalarında Őasede yer alan bu damganın XIX. yy Fransız resim malzemeleri ¼reticisi *Le Franc*’a ait olduğu anlaşılmıştır (Resim 4.21). *LeFranc*’ın ¼r¼nleri ¼zerine bastığı ve kendi markasına ait logoyu taşıyan damgasının zaman içerisinde kimi tasarımsal değişimler geçirdiği bilinmektedir. Yapılan araŐtırmada *LeFranc*’ın bu tabloda g6r¼nen haliyle yuvarlak bir madalyon içerisinde tasarladığı logosunu 1880’lerden itibaren kullandığı g6r¼lmektedir (Labreuche 2008). Eserdeki damganın 6z¼mlenmesi sayesinde açığa çıkarılan verilerle eserin tarihlendirilmesine ışık tutan diğer veriler arasında çapraz kontrol geekleŐtirmek m¼mk¼n hale gelmektedir.



Resim 4.19 *Ayasofya Camii Hünkar Mahfili*; arka yüz genel görünüm.



Resim 4.20 *Ayasofya Camii Hünkar Mahfili*; genel ışık altında şase orta üst kısım detay görünüm.



Resim 4.21 *LeFranc* isimli markanın 29 Ocak 1880’den itibaren patentini alarak kullanmaya başladığı amblem (Labreuche 2008), (Bkz EK C).

4.1.2.1.1.2 Tuval özellikleri

Eser tuvalinde arka yüzdeki dokuma aralıklarından ön yüzdeki astar dokusunun belli bir dereceye kadar okunabildiği orta sıklıkta dokuma yapısı takip edilmektedir. Tuvalin 1 cm²’lik dokusunda \uparrow 18 çözüğü ve \rightarrow 16 adet atkı ipliği tespit edilmiştir (Resim 4.24). Tuvalin astar tabakasının arka yüzdeki dokuma aralıklarından okunmasına belli oranda izin verecek seyreklikte dokunmuş olması, XIX. yy üretim standartları açısından ‘etüd’ klasmanına yakın malzeme niteliklerine işaret eder (Resim 4.25) (Callen 2000: 32).

Eserin arka yüz sol alt kısmında yer alan üretici damgası, tuvalin şaseye hazır gerili halde satın alındığının göstergesidir. Tuval damgasında yer alan ‘40 F’ ibaresi, XIX. yy’da özellikle Fransız menşeli ürünlerin üretim standartlarına göre gerçekleştirilen numaralandırma sistemiyle örtüşmektedir. Buna göre ‘40’ ifadesiyle tuvalin 81x100 cm’e denk gelen ebatlarına, ‘F’ ibaresiyle tuvalin ‘Figur’ formatında tasarlandığına referans verilmektedir (Resim 4.22), (Bkz. EK B). Tuval yüzeyindeki astar tabakasının çivi kenarlarına değin sürmesi, tuvalin XIX. yy seri üretim standartlarına uygun nitelikte astarlandığına işaret etmektedir (Resim 4.23). Saray yaveri sıfatıyla maddi imkanlar açısından nispeten rahat bir konumda bulunmasına karşın Hüseyin Zekai Paşa’nın resim

yapmak için seçtiği malzemelerin genellikle fabrikasyon ürünler olduğu ve 'etüd' klasmanına yakın standartlarda kısmen ekonomik klasmanda sayılabilecek malzemeler kullandığı anlaşılmaktadır.



Resim 4.22 *Ayasofya Camii Hünkar Mahfili*; genel ışık altında arka yüz tuval detay görünüm.



Resim 4.23 *Ayasofya Camii Hünkar Mahfili*; genel ışık altında çivi kenarından detay görünüm.



Resim 4.24 *Ayasofya Camii Hüncar Mahfili*; genel ışık altında tuval arka yüz detay görünüm.

Eserden alınan tuval ipliği numunesi lam ve lamel arasına yerleştirilerek 1,662 refraktif indeksli reçine ile sabitlenmiş, polarize ışık mikroskopu altında incelenmiştir. Referans kaynaklar eşliğinde değerlendirildiğinde, tuval ipliklerinin bütünsel olarak keten liflerden oluştuğu anlaşılmıştır (Resim 4.26) (Bkz. EK E). Tuval ipliklerinde homojen keten kullanımı bir XIX. yy Fransız üretim özelliğidir (Callen 2000: 30). İpliklerinin incelenmesi sonucunda ulaşılan bilgilerle eserde yer alan Fransız üretici damgası eşleştirildiğinde eserde kullanılan malzemenin menşei ve orijinalliğine yönelik çapraz doğrulamalar gerçekleştirilebilmektedir.



Resim 4.25 *Ayasofya Camii Hüncar Mahfili*; arka yüz tuval detay görünümü.

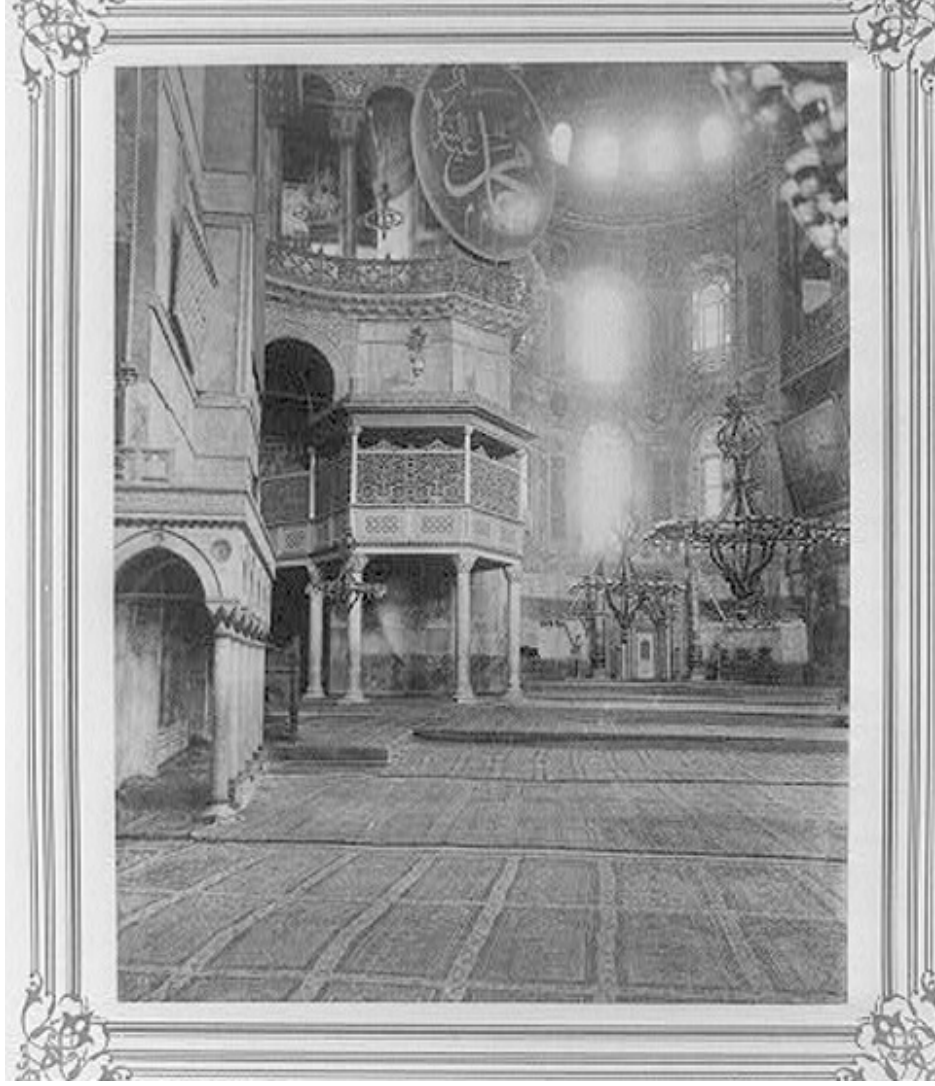


Resim 4.26 *Ayasofya Camii Hünkar Mahfili*; polarize ışık mikroskobu, tuval lifleri detay görünümü.(Numune No:2; PLM 10x; RI:1,662).

4.1.2.1.1.3 Resimsel kurgunun dayanakları ve uygulama yöntemleri

4.1.2.1.1.4 Tema seçimi

Araştırma sırasında Sultan II. Abdülhamid Yıldız Sarayı Albümlerinde rastlanan bir fotoğrafın (Resim 4.27) tema ve çekim açıları bakımından Hüseyin Zekai Paşa'nın tablosuyla örtüştüğü kaydedilmiştir. Bu durum Hüseyin Zekai Paşa'nın tablosunu oluştururken görsel kaynak olarak canlı gözlem yerine fotoğraftan faydalanmış olabileceği görüşünü güçlendirmektedir.



Resim 4.27 II. Abdülhamid fotoğraf arşivlerinden Abdullah Freres'e ait Ayasofya iç mekan fotoğrafı (Loc 2008).

“Birçok resim sanatı tarihi kitabında Hüseyin Zekai Paşa’dan, Türk resminin ilk empresyonistlerinden biri olarak söz edilir. Oysa bu yanlış değerlendirmenin tersine Hüseyin Zekai Paşa, renk ve tonlama ile ilginç buluşları yanında fotoğraftan çalıştığı resimlerine esas sanatçı kişiliği ve üslubunu yani Akademik Gerçekçi tavrını ortaya koyar” (Başkan 1994: 52).

Hüseyin Zekai Paşa’nın yurt dışında eğitim almamış, askeri okul mezunu bir ressam olarak muhtemelen Harbiye Mektebi’nde aldığı resim derslerindeki metodolojiye bağlı kalarak daha çok basma eserlerin kaynak alınması yoluyla gerçekleştirilen resim yapma anlayışına sadık kaldığı anlaşılmaktadır (Aksel: 2011).

4.1.2.1.1.5 Temanın tuvale aktarımı

Ayasofya Camii Hütkar Mahfili isimli eserin kızılötesi teknikle incelenen boya altı çizimleri, Hüseyin Zekai Paşa'nın yaşadığı dönemde "murabbalarına ayırmak" (Arseven: 1998: 1474) olarak isimlendirilen ve tuval sathının karelere bölünerek ölçeklendirilmesiyle dayanak görselin tuvale aktarımı şeklinde biçimlenen bir resim yapma sisteminden faydalandığı anlaşılmaktadır (Resim 4.28, Resim 4.29).

Kızılötesi reflektografi görünümüleri Hüseyin Zekai Paşa'nın tematik kurgusunu oldukça çizgisel ve katı bir planlama üzerinden gerçekleştirdiğine işaret etmektedir. Boya altı çizim tabakasına yönelik kızılötesi gözlemler sadeleştirildiğinde, ressamın boya altı çizimlerinde özgün bir tasarımdan çok önceden planlanmış hatasız bir şemayı temel aldığı anlaşılmaktadır. Kızılötesi reflektografi görünümünde incelenen çizgilerin yapısı serbest bir elle gerçekleştirilmek yerine cetvel ya da pergel gibi yardımcı araçların kullanımıyla hatasızlaştırılmış izlenimini bırakmaktadır.



Resim 4.28 *Ayasofya Camii Hütkar Mahfili*; genel ışık altında detay görünüm.

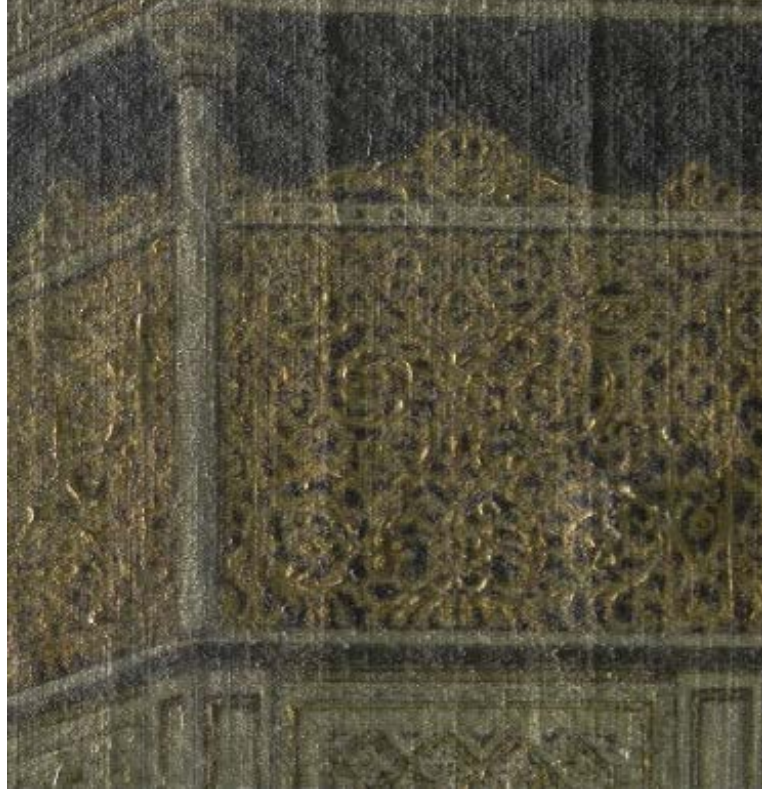


Resim 4.29 *Ayasofya Camii Hünkar Mahfili*; kızılötesi reflektografi yöntemiyle alınmış detay görünüm.

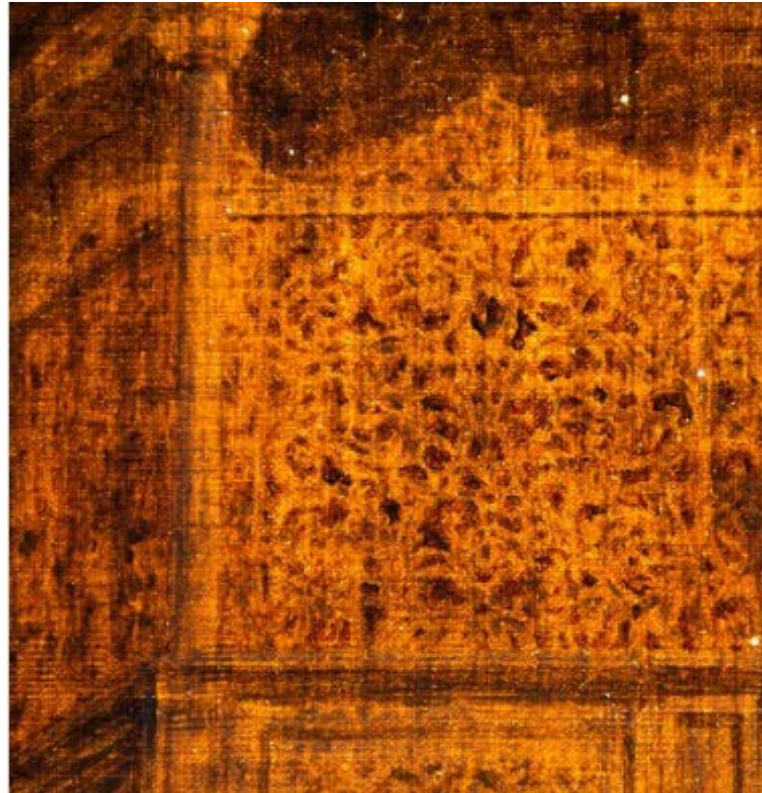
4.1.2.1.1.6 Boya kurgusu

Eserde özellikle yan ışık ve transilluminasyon yöntemleriyle gerçekleştirilen gözlemlerde boya tabakasının genel yapısına dair önemli bilgiler toplanabilmektedir.

Transiluminasyon esnasında eserin arka yüzünden verilen ışığın ön yüze homojen ve oldukça net bir şekilde yansması, tablodaki boya tabakasının genel yapı itibarıyla son derece ince ve saydam nitelikli olduğuna işaret etmektedir (Resim 4.31). Yan ışık gözlemlerinde ressamın mimari detayları vurgulamak ve yüzey dokusunu hareketlendirmek adına gerçekleştirdiği anlaşılabilir noktasal impasto uygulamalarında ressamın minyatür sanatçılarına özgü detaycılık ve dikkatli çalışma üslubunun dışına çıkmadığı anlaşılmaktadır (Resim 4.30). Eser satıhındaki boya tabakası genel nitelikleri üzerinden değerlendirildiğinde, sanatçının minyatür geleneğiyle olan bağlarının yağlıboya resim sanatı malzemeleriyle sezgisel olarak devam ettiğine işaret etmektedir.



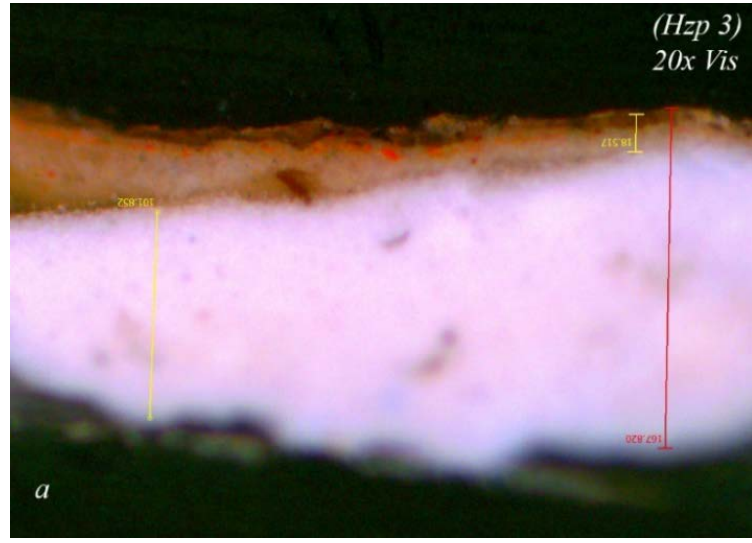
Resim 4.30 *Ayasofya Camii Hünkar Mahfili*; yan ışık altında detay görünüm.



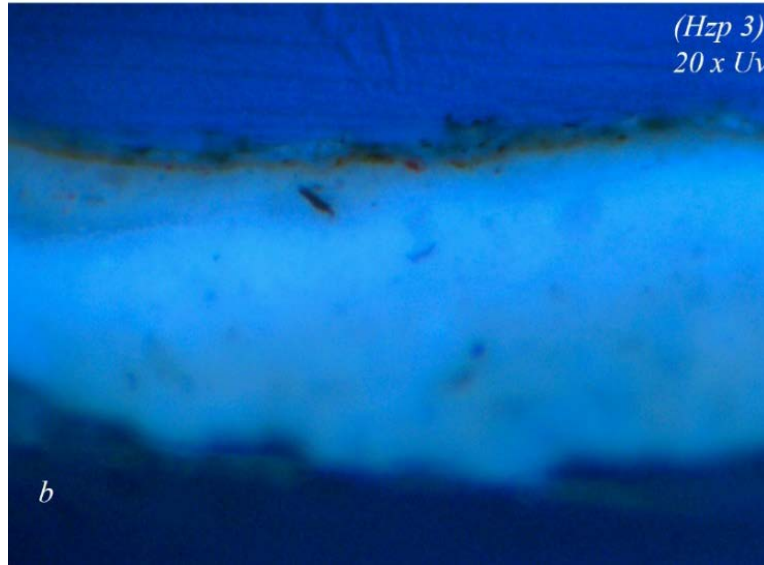
Resim 4.31 *Ayasofya Camii Hünkar Mahfili*; transilluminasyon altında detay görünüm.

4.1.2.1.1.7 Boya tabakalarının kurulumu

Hüseyin Zekai Paşa'nın *Ayasofya Camii Hüinkar Mahfili* isimli eserinin ön yüz (18,5cm →43 cm) orta alt kısmından alınmış olan yaklaşık 1 mm²'lik boya numunesi reçine içerisine yerleştirilerek polarize ışık ve floresan mikroskopları altında incelenmiştir. Boya tabakalarının altında yer alan beyaz astar katmanının yaklaşık 100 µm kalınlıkta ve tek tabaka halinde olduğu anlaşılmaktadır. Kesit gözleminde astar tabakası ile boya katmanları arasında ayrıştırıcı bir katman takip edilmektedir (Resim 4.32).



Resim 4.32 *Ayasofya Camii Hüinkar Mahfili*; kesit detayı (Numune No 3; VIS 20x).



Resim 4.33 *Ayasofya Camii Hüinkar Mahfili*; kesit detayı (Numune No 3; UV 20x).

İmprimatura olarak isimlendirilebilecek bu geçiş tabakası yaklaşık 30 µm kalınlığındadır. Bu tabakanın uygulanma gerekçesi, beyaz astar tabakasından renkli boya tabakalarına geçişte kromatik bir yumuşatma sağlamak olmalıdır. Astar tabakası ile boya arasında yer alan bu geçiş katmanı üzerinde toplam kalınlığı ancak 20-30 µm'u bulan, bağlayıcı maddelerle domine edilmiş kırmızı, kahverengi pigmentlerin takip edildiği iki ila üç katmanlı oldukça saydam yapılı tabakalar izlenmektedir. Bu tabakalarının sınır çizgilerindeki belirginlikler ve her bir tabaka içerisinde gözlemlenen kendine özgü homojenlikler söz konusu katmanların birbirinden farklı çalışma seanslarında belirli aralıklarla uygulanmış olmalarına işaret eder (Resim 4.33). Bu durumda astar tabakasının fabrikasyon olduğu hesaba katılarak imprimatura katmanıyla birlikte eserin numunenin alındığı bölgede üç ya da dört seansta gerçekleştirildiği düşüncesine ulaşılabilir. Şu halde Hüseyin Zekai Paşa'nın yavaş ve özellikle boya tabakasının ince yapısı dolayısıyla malzeme kullanımını açısından hayli temkinli olduğu anlaşılan bir çalışma üslubunu benimsediğinden bahsedilebilir. Resme renk özelliklerini veren boya uygulamalarının imprimatura ile sağlanan kromatik fon üzerine çok daha tasarruflu bir şekilde aktarılmış olacağı düşüncesi ressamınmalzeme kullanımında genel olarak izlediği ekonomik tavrıla çelişmeyecektir.

4.1.3 Şeker Ahmet Paşa (1841- 1907)

Tanzimat'ın ilanı ile II. Meşrutiyet dönemleri arasında yaşamış olan Şeker Ahmet Paşa, Mekteb-i Tıbbiye resim öğretmen yardımcısı iken Sultan Aziz'in iradesiyle Paris'e gönderilmiş ve burada Boulanger ve Gerome gibi döneminin akademik resim anlayışını temsil eden sanatçıların atölyelerinde sekiz sene kadar çalışarak 1870'de İstanbul'a dönmüştür (Yetik 2016: 58) (Resim 4.35).

Ressam İstanbul'a döndükten sonra önce yüzbaşı rütbesiyle Tıbbiye Mektebine resim öğretmeni olarak çalışmış, 1896 yılındaysa sarayda Misafirin-i Ecnebiyye Teşrifatçısı¹⁸ olarak görev almaya başlamıştır (Kaya 2008: 75; Yetik 2016: 58).

¹⁸ Yabancı konuklar protokol sorumlusu.

Şeker Ahmet Paşa'nın sarayda aldığı görevin yükümlülükleri, ressamın çalışmalarını ancak yoğun bir program arasında sürdürebileceği ve bu anlamda tam zamanlı bir sanatçı olarak tanımlanamayacağı görüşünü doğurmaktadır (Baytar 2008: 85).

Şeker Ahmet Paşa resim sanatına verdiği eserlerle olduğu kadar, Fransa'daki hocası Gerome ile birlikte bugün Dolmabahçe'de sergilenen resim koleksiyonlarını şekillendirilmiş olması bakımından da Osmanlı sanat dünyası açısından önemli bir figür olarak değerlendirilir (Baytar 2008: 89). Şeker Ahmet Paşa Osmanlı resim sanatı açısından öne çıkan bir diğer özelliği İpek Duben'in *Türk resmi ve Eleştirisi* isimli eserinde de belirttiği gibi "resmini duvara asmayı günah sayan altı yüzyıllık İmparatorluk topraklarında gerçek anlamda ilk resim sergisini düzenlemiş" olmasıdır (Duben 2007: 33).

Şeker Ahmet Paşa Avrupa'da aldığı resim eğitiminin etkisiyle, Osmanlı'da istibdat yıllarında dahi cesur sayılacak bir sanatsal tavır geliştirebilmiş ve kendi dönemi içerisinde özgün nitelikler barındıran eserler ortaya koymuştur.

4.1.3.1 Ormanda Karaca (1886)



Resim 4.34 IRHM, Şeker Ahmet Paşa; *Ormanda Karaca*, 1886; 100x136, tuval üzerine yağlıboya.

Şeker Ahmet Paşa'nın *Ormanda Karaca* isimli eseri konu seçimi bakımından oldukça orijinal ve figüratif içeriği dolayısıyla dönem şartları açısından cesur bir eserdir (Resim 4.34). Konu seçimi açısından başka eserleriyle birlikte değerlendirildiğinde sanatçının orman manzaralarına ve doğaya özel bir düşkünlüğü olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Genellikle mimari betimlemelerin resim temaların merkezini teşkil ettiği dönem tablolarının yanında Şeker Ahmet Paşa'nın konu seçimini bir canlı üzerine şekillendirmesi dönemseldir ve özgün bir tutuma işaret etmektedir.



Resim 4.35 Şeker Ahmet Paşa çalışırken (Baytar, Şerifoğlu 2008:206).

Eserin sağ alt kısmında yer alan kırmızı renkle atılmış imzada, üst satırda oldukça stilize¹⁹ bir şekilde yazılmış ‘Ahmet’ ismi ve alt satırda Osmanlıca rakamlarla soldan sağa ‘1304’ ibaresi bulunmaktadır (Resim 4.36). Hicri formatta verilmiş olan 1304 tarihi eserin miladi olarak 1886 yılında gerçekleştirildiğini gösterir.

¹⁹ ‘Ahmet’ ismini içeren imza, adeta bir palet ve fırça şeklinde stilize edilmiştir (Resim 4.36).



Resim 4.36 *Ormanda Karaca*; sol alt kısımda yer alan imza detayı.

Şeker Ahmet Paşa'nın '*Kulları*' ifadesini kullanmadan yalnızca kendi ismine yer verdiği imzası, ressamın Avrupa'da almış olduğu eğitimle gelişen düşünsel farklılaşmasının bir yansıması olarak okunabilir.

4.1.3.1.1 Malzeme ve teknik değerlendirmeler

4.1.3.1.1.1 Şase değerlendirilmesi

Eserin ahşap ve kamalı şasesinin özellikle ebatları dolayısıyla (Resim 4.38), XIX. yy üretim alışkanlıkları açısından standartlaşmış üretim sınırlarının dışında yer aldığı anlaşılmaktadır (Resim 4.37) (Bkz. EK B). Bu değerlendirme üzerinden Şeker Ahmet Paşa'nın şasesini özel sipariş üzerine yaptırmış olduğu düşünülebilir.



Resim 4.37 *Ormanda Karaca*; arka yüz genel görünümü.



Resim 4.38 *Ormanda Karaca*; sol üst kısım şase detay görünümü.

4.1.3.1.1.2 Tuval özellikleri

Eser tuvali 1cm²'lik dokuda ↑34 adet çözgü ve →30 adet atkı ipliği bulunduran oldukça sık ve ince dokumalı bir kumaştan yapılmıştır (Resim 4.39). Tuvaldeki dokuma özellikleri dönem ölçüleri açısından değerlendirildiğinde, iyi nitelikli malzeme özelliklerine işaret eder (Callen 2000: 32).

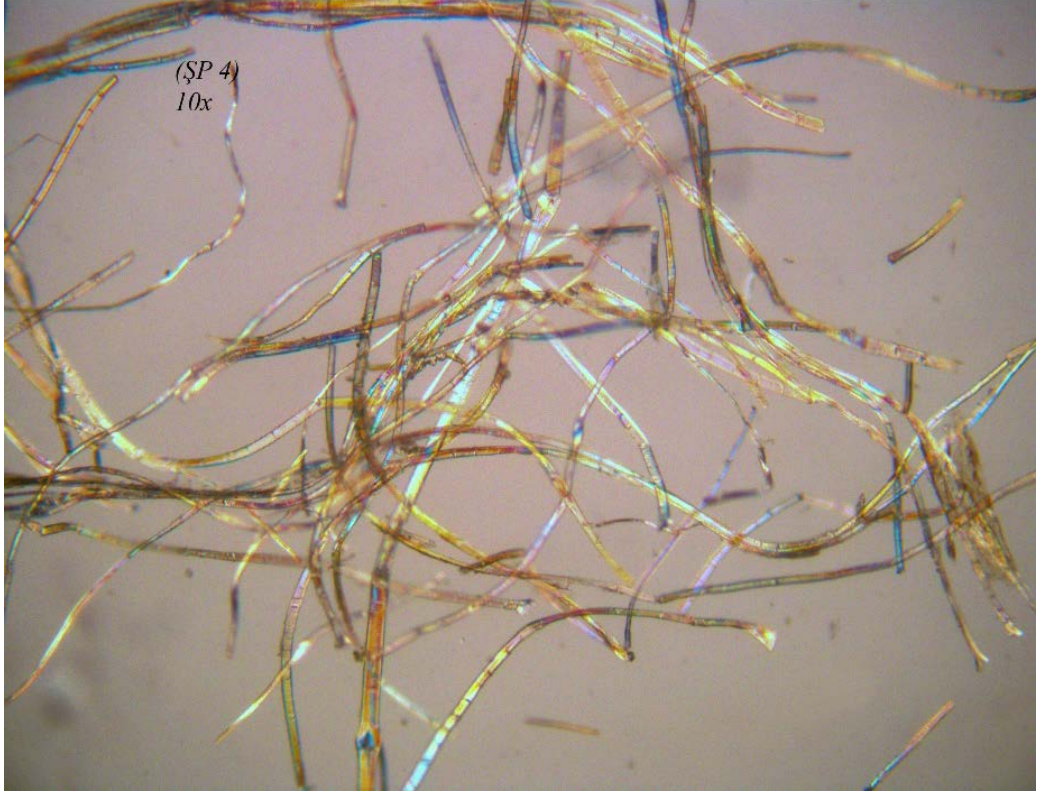


Resim 4.39 *Ormanda Karaca*; arka yüz tuval detayı.

Ön yüzünde yer alan astar tabakasının çivi kenarlarına değin devam etmesi tuvalin şaseye hazır astarlanmış şekilde gerildiğine işaret etmektedir (Resim 4.40). Eserde şase boyutlarının standart dışı olması, tuvalin hazır ve astarlanmış olarak satılan bir tuval rulosundan şase boyutlarına uygun şekilde kesilerek gerilmiş olabileceğine işaret eder.



Resim 4.40 *Ormanda Karaca*; yan yüz sol orta kısım çivi kenarı detay görünüm.



Resim 4.41 *Ormanda Karaca*; polarize ışık mikroskobu, tuval lifleri detay görünümü (Numune No:4; PLM 10x; RI 1,662).

Eserden alınan iplik numunesi, lam üzerine 1,662 refraktif indeksli reçine ile sabitlenmiş ve polarize ışık mikroskobu altında incelenmiştir (Resim 4.41). Referans karşılaştırmalar eşliğinde değerlendirildiğinde tuval ipliklerinin homojen olarak keten liflerden oluştuğu anlaşılmaktadır (Bkz. EK E). Tarihî kaynaklarla eşleştirildiğinde tuvalde kullanılan lif bileşiminin XIX. yy üretim standartları açısından uyumlu olduğu anlaşılmaktadır (Callen 2000: 31).

4.1.3.1.3 Resimsel kurgunun dayanakları ve uygulama yöntemleri

4.1.3.1.4 Kurgunun dayanakları

Sanatçının başkaca yapıtları ile karşılaştırıldığında, orman manzaraları ve ormanda yaşayan canlılarla ilgili temaların ressam tarafından oldukça tercih edilen konular olduğu

görülür. *Ormanda Karaca* isimli eser sanatçının sevdiği bu temaların farklı bir varyasyonu ve kesişimi gibidir.

Sanatçının torunu Dürrizade Ayhan, Şeker Ahmet Paşa'nın resim yaparken kimi zaman hayaline yerleştirdiği çeşitli manzaraları çalıştığını, ancak bunların yine de tümüyle hayalden gerçekleştirilen çalışmalar olmadığını söyler. Dürrizde Ayhan Şeker Ahmet Paşa'nın doğa resimleri için atölyesine yerleştirdiği çeşitli bitki ve modellerden, doğanın yeşil tonlarını ve yaşamsallığını aldığını hatta bir keresinde atölyesine getirttiği bir karaca ile hayali ormanına çok daha gerçekçi bir izlenim katma çabasını aktarır (Baytar 2008: 85). Sanatçının torunu tarafından aktarılan bu anekdotlar Şeker Ahmet Paşa'nın atölye ortamında dahi doğal gözlemler yapmaktan vazgeçmeyerek çalıştığına ışık tutmakla birlikte *Ormanda Karaca* isimli eserin nasıl gerçekleştirilmiş olabileceğine dair ipuçları taşıması bakımından dikkat çekicidir.

4.1.3.1.1.5 Temanın tuvale aktarımı

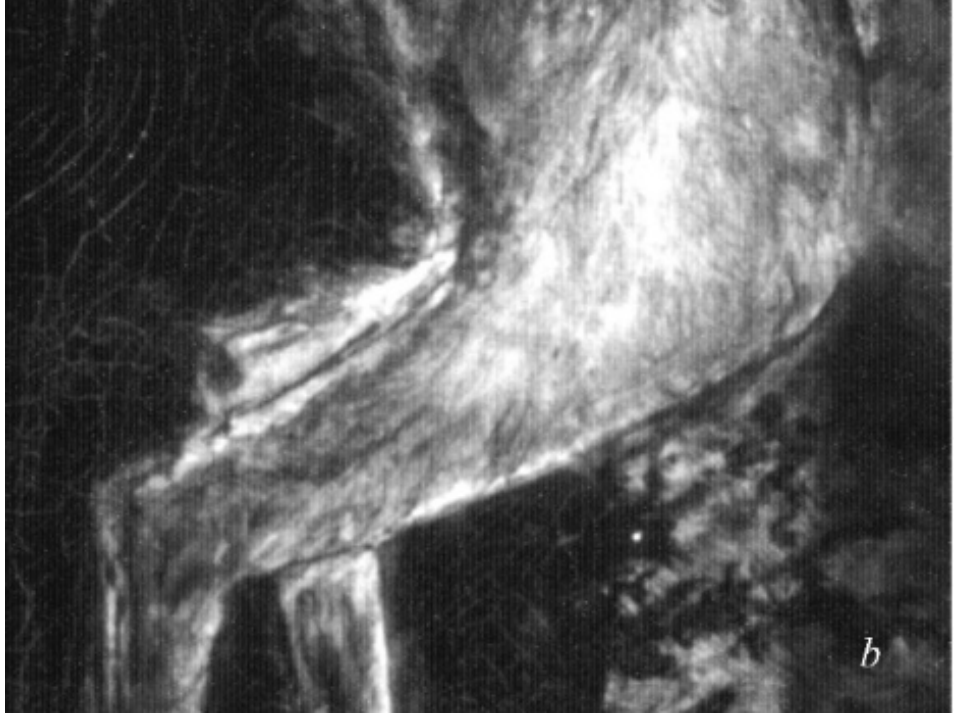
Kızılötesi reflektografi görüntülemesi ile Şeker Ahmet Paşa'nın boya altı çizim tabakasına dair özellikler gün ışığına çıkmaktadır. Boya altı çizimler üslupsal açıdan incelendiğinde, çizimlerin katı bir kılavuz eşliğinde olmaktan çok, spontan ve yetkin bir havada gerçekleştirildikleri dikkat çeker (Resim 4.42, Resim 4.43).

Boya altı çizgilerinde olduğu gibi, transilluminasyon incelemesinde de Şeker Ahmet Paşa'nın resminin farklı etaplarında kimi fikir değişikliklerine gidecek spontanlıkta çalıştığı görülmektedir (Resim 4.44, Resim 4.46). Eserde betimlenen karacanın baş kısmının pozisyonlandırılmasında kızılötesi kamera ve transilluminasyon gözlemleri üzerinden takip edilen kimi küçük farklılaşmalar bu konuya ışık tutmaktadır (Resim 4.44, Resim 4.45).

Yapılan incelemeler ressamın boya altı çizimlerinde ve sonraki resimsel aşamalarda katı bir şablona bağlı kalmak yerine değişikliklere izin veren esnek bir tasarım üslubunu benimsediğini gösterir. Dönemi açısından değerlendirildiğinde gözlemlenen üslupsal özellikleri, Şeker Ahmet Paşa'nın asker ressamlar arasında daha özgün ve yetkin bir noktaya konumlanmasını sağlamaktadır.



Resim 4.42 *Ormanda Karaca*; ön yüz detay görünüm.



Resim 4.43 *Ormanda Karaca*; transillumine kızılötesi reflektografi detay görünüm.



Resim 4.44 *Ormanda Karaca*; ön yüz detay görünüm.



Resim 4.45 *Ormanda Karaca*; transillumine kızılötesi reflektografi detay görünüm.



Resim 4.46 *Ormanda Karaca*; transillumine detay görünüm.

4.1.3.1.1.6 Boya kurgusu

Transilluminasyon gözleminde, eser yüzeyindeki boya katmanının, arka yüzden verilen ışığın ön yüze aktarımını engellemeyecek ölçüde ince bir tabaka halinde uygulandığı anlaşılmaktadır (Resim 4.47, Resim 4.49).

Eser yüzeyinde gerçekleştirilen yan ışık gözlemlerinde, ressamın fırça izlerini belli eden impastolu boya uygulamaları takip edilebilmektedir (Resim 4.47, Resim 4.48). Transilluminasyon gözlemi kullanılan fırçanın yapı itibarıyla orta veya geniş kalınlıkta olduğuna işaret etmektedir. Kullandığı fırça boyutları aynı zamanda sanatçının çalışma hızına ve modelleme tekniğinin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır.

Normal ışık gözleminde yeterince okunamayan fırça hareketlerine ve hızına dair bilgi transilluminasyon gözleminde net olarak takip edilmektedir (Resim 4.50). Bu gözlemler doğrultusunda, Şeker Ahmet Paşa'nın eserini gerçekleştirirken kullandığı boyayı oldukça ince katmanlar halinde, hızlı ve seri fırça hareketleri ile uyguladığı anlaşılmaktadır.





Resim 4.47 *Ormanda Karaca*; normal ışık detay görünüm.



Resim 4.48 *Ormanda Karaca*; yan ışık detay görünüm.



Resim 4.49 *Ormanda Karaca*; transillumine detay görünüm.



Resim 4.50 *Ormanda Karaca*; transillumine detay görünüm.

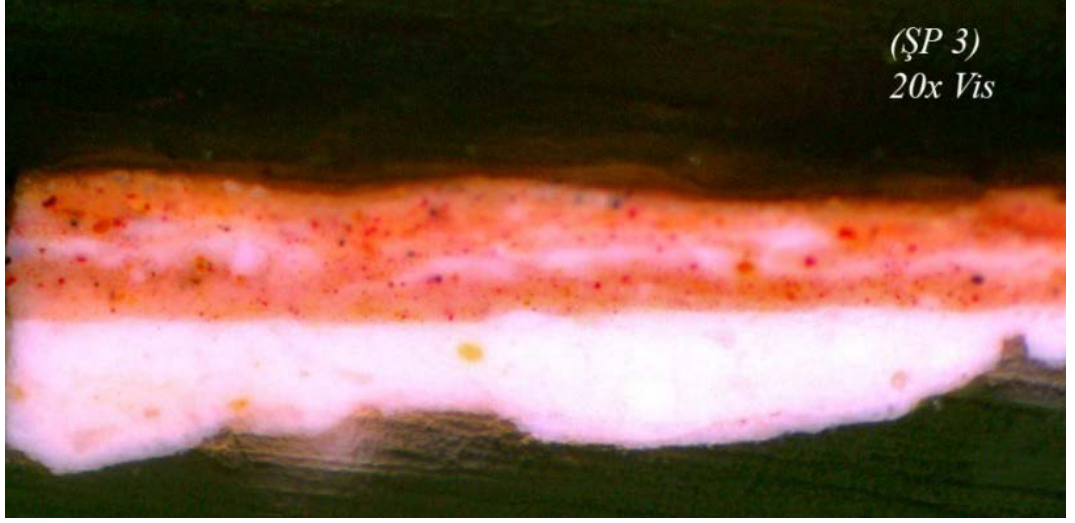
4.1.3.1.1.7 Boya tabakalarının kurulumu

Ormanda Karaca isimli eserin ön yüz (↓65 cm←20 cm) bölgesinde, orijinalliği morötesi gözlemlerle test edilerek alınan yaklaşık 1 mm² ölçüsündeki 3 numaralı boya numunesi, reçine içerisine gömülerek, polarize ışık ve floresan mikroskobu altında incelenmiştir.

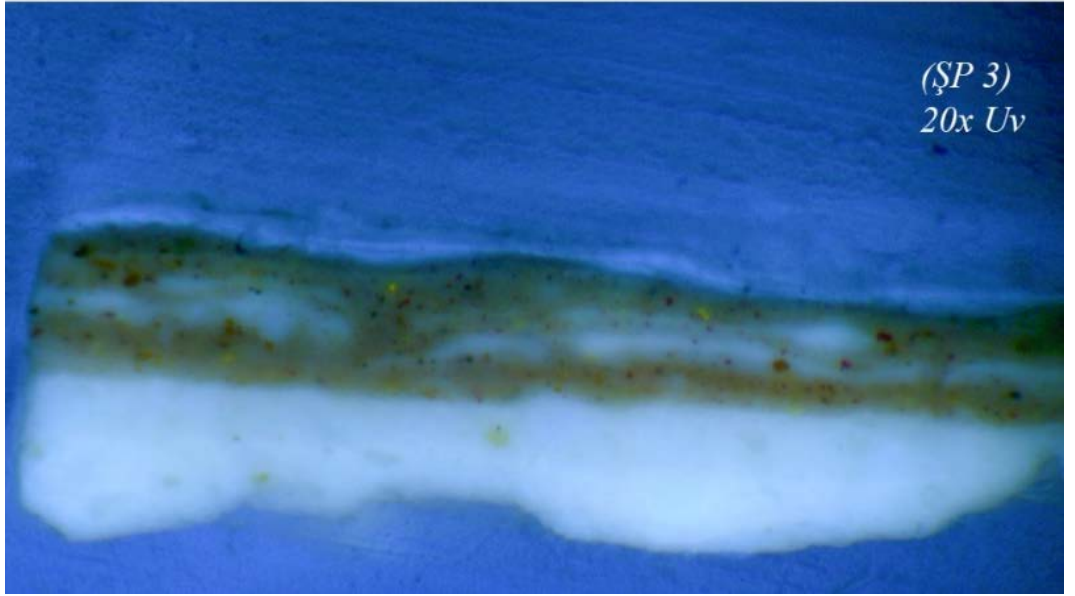
Eserde 100 µm kalınlığında olduğu anlaşılan tek katmanlı beyaz astar tabakası üzerine yine yaklaşık toplamda 100 µm kalınlığa erişen, sınır çizgileri belirsiz olmakla birlikte iki veya üç farklı uygulama sonucunda bir araya geldiği izlenimini veren boya katmanları dikkat çekmektedir (Resim 4.51).

Boya tabakasını oluşturan katmanların belirsiz sınırlarla birbirinden ayrışması, katmanların oluşturulduğu çalışma seanslarının yüzeyler arası tam bir kurumaya izin vermeyecek ölçüde yakın zamanlarda gerçekleştirildiğine işaret etmektedir. Boya katmanlarını birbirinden ayrıştırmak istersek, her bir katman içinde takip edilen malzeme özelliklerinin homojen bir yapı sergilemeyişi, bu malzemelerin birbirine yeterince karıştırılmadan uygulanmış olduklarını göstermektedir (Resim 4.52). Bu durum Şeker Ahmet Paşa'nın tek boya katmanı ölçeğinde oldukça hızlı bir çalışma sürdürmüş olabileceğine işaret etmektedir.

Şeker Ahmet Paşa'nın, Osmanlı sarayındaki yoğun görevi sebebi ile resim sanatına zaman ayıramadığı ve bu nedenle resimlerini açık hava yerine atölyesinde gerçekleştirdiği üzerine görüşler vardır (Baytar 2008: 58). Bu düşünceler, boya tabakalarının kesit görünümü eşliğinde değerlendirildiğinde, sanatçının spontan bir üsluba sahip olmakla birlikte, muhtemelen mevcut çalışma koşullarının izin vermeyişi dolayısıyla, akademik döngüden ve atölye çalışmasının seanslar halinde sürdürülen üslubundan kopamadığına işaret etmektedir.



Resim 4.51 *Ormanda Karaca*; polarize ışık mikroskobu altında kesit detayı (Numune No 3; VIS 20x.).



Resim 4.52 *Orman'da Karaca*; floresan mikroskobu altında kesit detayı (Numune No 3; UV20x).

4.1.4 Halil Paşa (1852-1939)

Halil Paşa Sultan Abdülaziz döneminde 1870-1873 yılları arasında Mühendishane-i Berr-i Humayun'da okuduktan sonra, II. Abdülhamid döneminde 1880 yılından itibaren sekiz yıl Paris'te çeşitli atölyelerde resim eğitimi almıştır (Resim 4.54), (Gören 1997).

Ressam Fransa'daki öğrenimini tamamladıktan sonra yurda dönmüş ve resim eğitmeni vasfıyla görevlendirilmiştir. Halil Paşa verdiği resim derslerinde döneminin genel anlayışı olan baskı resimlerden faydalanmak yerine canlı objelerden ya da manzaralardan yararlanarak gerçekleştirilen bir öğretim biçimini benimsemiştir (Aksel 2011).

Halil Paşa'nın eğitim alanında sergilediği farklı tavır bir yana bırakılacak olursa, sanatçının döneminin yenilikçi yaklaşımı sayılan empresyonizme teorik anlamda mesafeli olduğu anlaşılmaktadır. Bunun en belirgin göstergesi ressamın kendi aktarımlarından anlaşıldığı kadarıyla "empresyonizmin salt renkçi yaklaşımlarına" (Aksel 2011: 14) karşı adeta muhalif bir tavır içerisinde olmasıdır. 1937 yılında Ankara Halkevi'nde açtığı sergi sırasında kendisi de ressam ve eğitmen olan Malik Aksel'e modern resimle ilgili aktardığı görüşleri Halil Paşa'nın empresyonizme yönelik düşüncelerini ortaya koyar;

Ben Paris'te iken Manet ²⁰isminde bir ressam impresyonist resimler yapardı. Çizgisi zayıf olduğundan her şeyi renk ile göstermeye çalışırdı. Daha sonra bu tarz resimler büsbütün mübalağalı bir şekil aldı. Adeta bütün Paris'te moda oldu. Paris'te bir sergide mavi domuz sürülerini gösteren bir resim gördüm ki köylüler bile buna gülüyorlardı. Fransa'da eskiden çok güçlü ressamlar vardı. Fakat on beş sene evvel Paris'e gidişimde resmin berbat bir hale geldiğini, zayıf boyalar, çizgisiz renkler ve zayıf desenler gördüm. Bunlar hep Manet'in tesiriyle olmuştu. Bundan çok müteessir oldum. Mamafih şimdi Fransa'da tekrar yeni klasik üstadlar yetişmeye başladı. Ne ise çok şükür. (Aksel 2011:14)

Halil Paşa'nın sanat anlayışını büyük oranda şekillendiren Paris eğitimi ve bu sırada dâhil olduğu Gerome ve Courtois gibi akademik atölyelerde öğrendikleri, onu salt bir empresyonist tavrı benimsemekten çok akademik anlayışla empresyonist tavır arasında bir noktaya yaklaştırmış olmalıdır (Renda, Erol 1890:150).

²⁰ Burada bahsedilen ressam Claude Monet olmalıdır.

4.1.4.1 Çengelköy İskelesi (1913)



Resim 4.53 IRHM Halil Paşa *Çengelköy İskelesi*; 1913, 143,5 x 80, tuval üzerine yağlıboya.

Gerek resim çalışmalarını sürdürdüğü atölyesinin Çengelköy’de olması (Aksel 2011: 18), gerekse boğaziçi konularının doğal gözlemler üzerinden geliştirilecek yorumlara açık nitelikleri dolayısıyla Halil Paşa Çengelköy temasına farklı eserlerinde yer vermiş ve genel anlamda boğaziçi temalarına ilgi duymuştur (Resim 4.53) (Gören 1997:101).

Çengelköy İskelesi isimli eserin yapım yılı eserin sağ alt kısmında; üst satırda Osmanlıca, alt satırda Latin harfleriyle atılmış olan ‘Halil’ imzasının devamında ‘1913’ biçiminde ifade edilmiştir (Resim 4.55). 1913 yılı II. Abdülhamid’in istibdat devrinin bitip II. Meşrutiyet’in ilan edildiği ve Kanun-i Esasi’nin yeniden yürürlüğe girdiği bir döneme işaret etmektedir. Bu yapıyla değerlendirildiğinde ressamın imzasında yalnızca kendi ismine yer veriş hem Avrupa’da almış olduğu eğitimin benlik bilinci üzerinde uyandırdığı modern düşüncenin bir getirisi, hem de Osmanlı’da yeniden yürürlüğe giren özgürlük ruhunun yansımaları olarak değerlendirilebilir.



Resim 4.54 Halil Paşa açık havada resim yaparken (Zihnioğlu 2007:152).



Resim 4.55 Çengelköy İskelesi; ön yüz sağ alt kısım imza detayı.

4.1.4.1.1 Malzeme ve teknik değerlendirmeler

4.1.4.1.1.1 Şase değerlendirmesi

Eserin kamasız Şasesi, birbirine 90 derece yerine 45 derecelik açılarla birleŐen dört ahşap elemandan oluşmaktadır (Resim 4.56, Resim 4.57). BirleŐim kısımlarındaki aı özellikleri dolayısı ile Halil Paşa'nın kullanmıŐ olduğu Şase, bu çalışma süresince incelenmiş diğer tablolarıda izlenen Şase özelliklerinden ayrıŐmaktadır. Bu uygulamanın dönemin üretim teknolojisi ve standartları açısından bir yeniliğe işaret ettiği düşünülebilir.



Resim 4.56 Çengelköy İŐalesi; arka yüz genel görünüm.



Resim 4.57 Çengelköy İŐalesi; arka yüz Şase detayı.

Yeni bir üretim anlayışının ürünü olduğu düşüncesini uyandırmakla birlikte eser şasesi 143,5 x 80 cm'lik ölçüleriyle XIX. yy üretim standartları açısından 'Marine' yani deniz resimleri için uygulanan formata özdeş ebatlardadır (Bkz. EK B).

4.1.4.1.1.2 Tuval özellikleri

Eserin tuvali 1cm²'lik kumaş dokusunda \uparrow 7 adet çözgü ve \rightarrow 7 adet kalın atkı ipliklerinden oluşmakla birlikte dokuma sıklığı bakımından oldukça seyrek bir yapı sergilemektedir (Resim 4.59). Seyrek dokuması dolayısıyla tuvalin ön yüzündeki astar tabakası arka yüzdeki dokuma aralıklarından izlenebilmektedir. Eserin çivi kenarları incelendiğinde, yüzeyde rastlanan kromatik özelliklere özdeş bir boya katmanının bu kısımlarda devam ettiği anlaşılmaktadır (Resim 4.58). Bu durum eserin kesilerek küçültülmüş olabileceği sorusunu doğurmaktadır. Yapılan gözlemler sonucunda Halil Paşa'nın bu eser için kullandığı tuvali çalışmanın belli bir aşamasında kesip yeniden boyutlandırarak farklı bir şaseye germiş olabileceği fikri oluşmaktadır.



Resim 4.58 Çengelköy İskelesi; çivi kenarı detay görünüm.



Resim 4.59 Çengelköy İskelesi; arka yüz tuval detay görünüm.



Resim 4.60 *Çengelköy İskelesi*; polarize ışık mikroskobu, tuval lifleri detay görünümü.
(Numune No:3; PLM 10x; RI: 1.662).

Eserde tuvalin arka yüze doğru kıvrıldığı bölgeden alınan yaklaşık 1 cm uzunluğundaki tuval ipliği, polarize ışık mikroskobu altında lif dokusu incelenmek üzere lam üzerine 1,662 refraktif indeksli reçine vasıtasıyla yerleştirilerek analiz edilmiştir (Resim 4.60).

Referans veriler ışığında yapılan değerlendirme, eserde kullanılan tuval ipliklerinin homojen nitelikte jüt liflerden oluştuğunu göstermektedir (Bkz. EK D). Seyrek dokumalı ve kalın yapılı jüt liflerden oluşan vurgulu tekstürüyle bu tuval, Halil Paşa'nın eserine empresyonist hava katması için özellikle tercih edilmiş bir malzeme gibi durmaktadır.

4.1.4.1.1.3 Resimsel kurgunun dayanakları ve uygulama yöntemleri

4.1.4.1.1.4 Tema seçimi

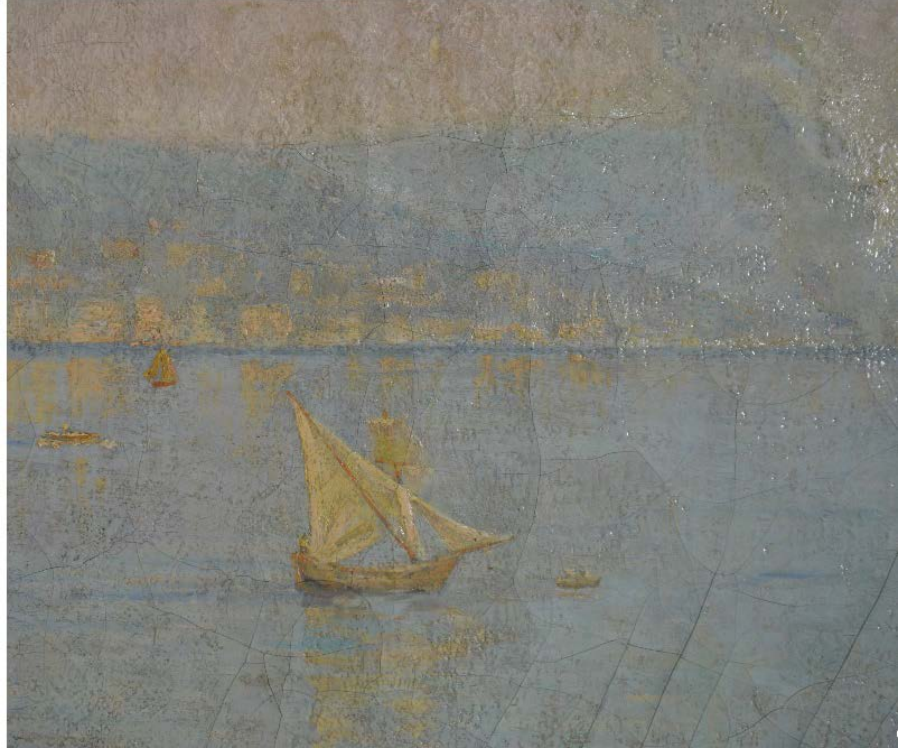
Halil Paşa'nın tabloda seçmiş olduğu tema başkaca tablolarında da kullanmayı sevdiği Boğaziçi manzaralarının bir versiyonu olarak kabul edilebilir. Tema seçimi üzerinden ressamın özgün tercihlerini ortaya koyabildiği ve özellikle açık hava çalışmasına izin verecek konulara açık olduğu sonucuna varılabilir.

4.1.4.1.1.5 Temanın tuvale aktarımı

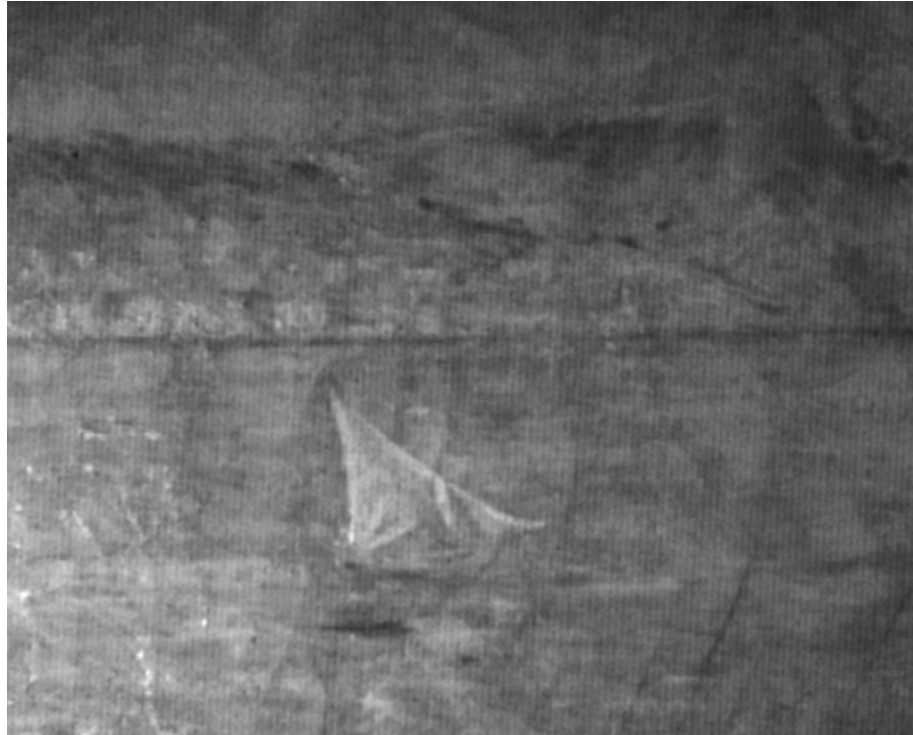
Eserde gerçekleştirilen kızılötesi reflektografi görüntülemesinde boya altı çizim aşamasına ait olduğu izlenimini uyandıran kimi devamsız ve son derece spontan nokta ve çizgilere rastlanmıştır. Bu çizgilerde takip edilen en belirgin nitelik akışkanlık özelliğidir. Bu durum sanatçının boya altı çizimleri için çağdaşlarından farklı olarak kalem gibi katı bir malzeme yerine boya ya da mürekkep gibi akışkan ve fırçayla uygulanabilecek bir malzemeyi tercih etmiş olabileceğine işaret etmektedir.

Ressamın en belirgin ve süreğen boya altı çizgisi deniz ve tepe görünümünü birbirinden ayıran yatay hat üzerinde takip edilmektedir. Bunun dışında resim altı çiziminin, kesik ve hızlı fırça darbeleriyle ve oldukça spontan bir üslupta tepe ya da bina gibi temaların yüzeye aktarılmasına noktasal kılavuzluklar edecek bir özet çalışma niteliğinde gerçekleştirildiği izlenmektedir (Resim 4.61, Resim 4.62).

Kızılötesi inceleme ile tespit edilen kesik, devamsız ve hızlı çizgiler boya altı çizimlerin açık havada, manzara karşısında ve tek seferde gerçekleştirilmiş olabileceği düşüncesini güçlendirmektedir.



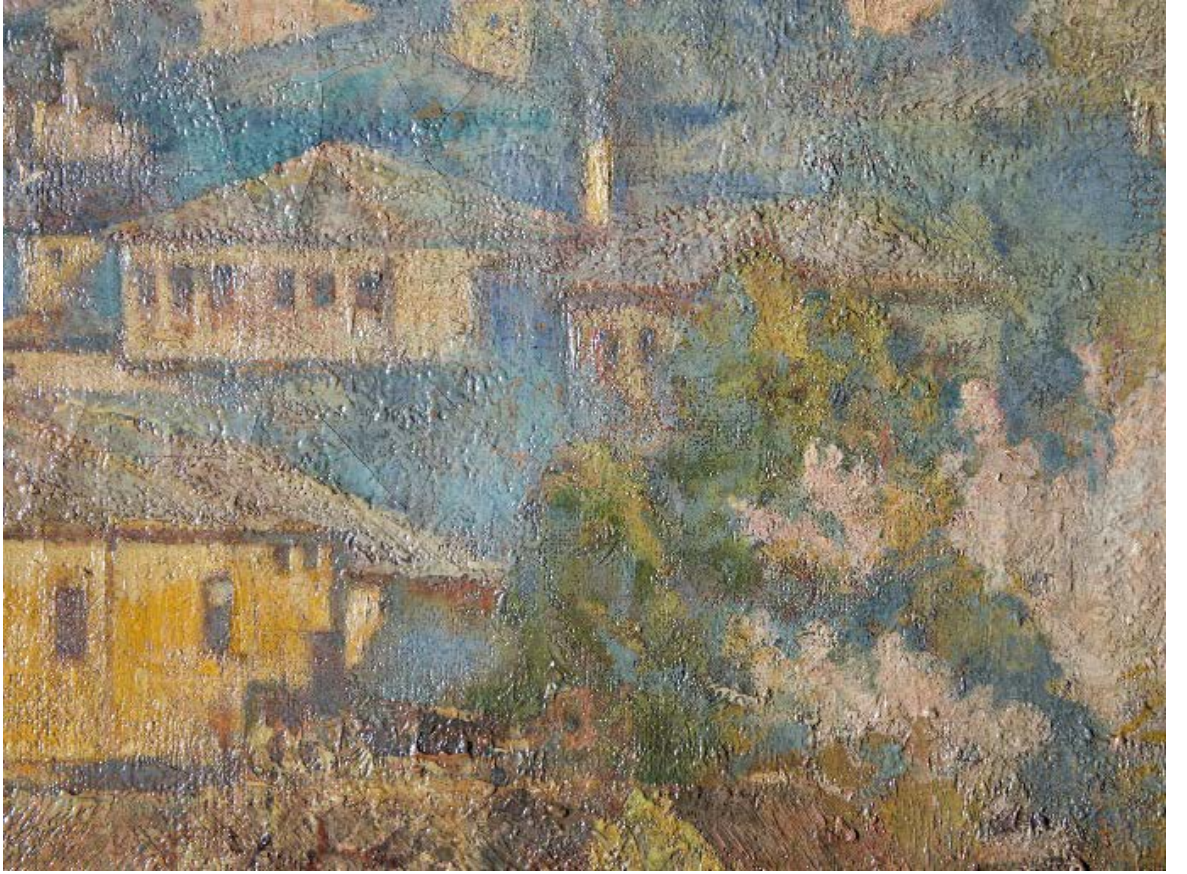
Resim 4.61 *Çengelköy İskelesi*; normal ışık altında ön yüz detay görünüm.



Resim 4.62 *Çengelköy İskelesi*; kızılötesi reflektografi tekniğinde ön yüz detay görünüm.

4.1.4.1.1.6 Boya kurgusu

Boya tabakasının kalın bir yapı sergilemesi dolayısıyla transilluminasyon altında eserin ön yüzüne ancak sınırlı miktarda ışık geçişi olabilmiştir (Resim 4.64). Eserdeki boya tabakası yan ışık altında fırça izlerinin de takip edilebildiği ve viskozite açısından yoğun olarak yapılandırıldığı anlaşılan oldukça impastolu bir görünüm sergilemektedir (Resim 4.65). Bu yüzey örüntüsü, sanatçının hedeflediği spontan ve doğadan yapılmış manzara atmosferinin izleyiciye başarıyla aktarılmasını sağlayan unsurlar arasındadır (Resim 4.63).



Resim 4.63 *Çengelköy İskelesi*; yan ışık altında ön yüz detay görünüm.



Resim 4.64 *Çengelköy İskelesi*; transilluminasyon altında ön yüz detay görünüm.

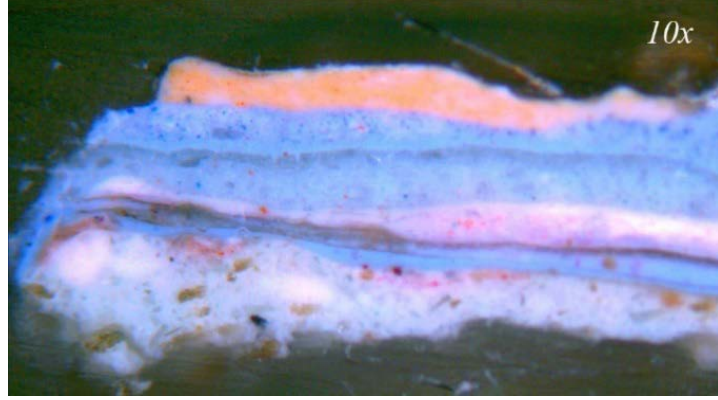


Resim 4.65 *Çengelköy İskelesi*; yan ışık altında ön yüz detay görünüm.

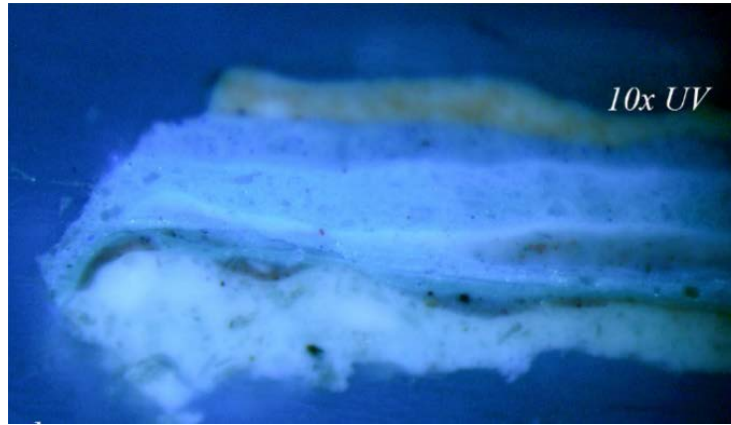
4.1.4.1.1.7 Boya tabakalarının kurulumu

Eserin ön yüz sağ üst kenarından ($\leftarrow 60$, $\downarrow 10$ cm) alınan yaklaşık 1 mm²'lik 4 numaralı boya numunesi epoksi reçine içerisine gömülerek, polarize ışık ve floresan mikroskobu altında incelenmiştir.

Kesit incelemesinde yaklaşık sekiz ayrı uygulama ve resimsel aşamaya işaret eden katmana ve yaklaşık 100 μm 'u astar tabakası ve 300 μm 'u boya tabakaları olmak üzere toplamda 400 μm 'luk boya tabakası açığa çıkmıştır. Halil Paşa'nın *Çengelköy İskelesi* isimli eserinde incelenen boya tabakaları incelenen diğer eserler arasındaki en kalın ve katman yapılanması bakımından en zengin kesit özelliklerini sunmaktadır (Resim 4.66, Resim 4.67).



Resim 4.66 *Çengelköy İskelesi*; boya numunesi kesit görünümü (Numune No 4; VIS 10x).



Resim 4.67 *Çengelköy İskelesi*; boya numunesi kesit görünümü (Numune No 4; UV10x).

Özellikle floresan ve polarize ışık mikroskobu altındaki kesit görünümle karşılaştırmalı olarak incelendiğinde, Halil Paşa'nın tablosunu yapmak üzere çok aşamalı bir çalışma şeklini benimsediği anlaşılır. Kesitte incelenen boya katmanları arasındaki geçişlerin lineer ve belirgin ayrışma çizgileri, çalışma süresince uygulanan her bir katmanın ardından belli bir kuruma süresine izin verildiğine ve katman içi boya viskozitesinin modelleme yapmaya izin vermeyecek nitelikte akışkan olduğuna işaret eder. Boya katmanları arasında özellikle floresan mikroskobunda net biçimde gözlemlenen ışınlar, ressamın kimi aşamalarda bağlayıcı malzeme açısından zenginleştirilmiş ara uygulamalara yer verdiğini göstermektedir. Boya kesitinin floresan mikroskobu altında çekilmiş görünümünde izlenen ve astar tabakasının hemen üzerinde yer alan katmanın üstündeki ince mavi ışınalı çizgi, aşağıdaki boya tabakaları ile üsttekiler arasındaki emilim değerlerini dengelemek üzere izole edici bir malzemenin uygulanmış olabileceğine işaret etmektedir.

Genel olarak bakıldığında her ne kadar spontan gözlemlerle gerçekleştirilmiş bir çalışma olduğu izlenimi bıraksa da, boya kesitlerindeki gözlemler Halil Paşa'nın eserini tamamlamak için kademelendirilmiş bir çalışma şeklini benimsediğine ve resmini 'alla prima'²¹ bir üslupla tamamlamadığına işaret etmektedir.

Boya kesitinde astar tabakasının diğer katmanlardan farklı olarak daha hareketli bir üst sınır çizgisi sergilediğini görülmektedir. Bu durum resim katmanlarına astar yüzeyinin zımparalanmadan başladığına işaret etmektedir. Bu uygulama Halil Paşa'nın tuval tercihinden itibaren geliştirdiği bilinçli bir seçimin parçası gibi durmaktadır. Sanatçı astar tabakasındaki tekstür özelliklerine müdahale etmeyerek bu niteliklerden resimsel bir modelleme aracı olarak faydalanmış olmalıdır.

Kesit görünümünde düz şeritler halinde ilerleyen resim tabakaları ve bu tabakalar arasında takip edilen belirgin sınır çizgileri boya tabakalarında kuruma sürelerinin gözetildiği, bölüntülenmiş bir çalışma üslubuna işaret etmektedir. Eserden alınan boya kesitindeki özelliklerin, tablonun belli bir süreye yayılarak yapıldığını göstermesine karşın tablonun resimsel yüzeyinde sezgisel olarak alınan hızlı modellenmişlik izlenimi

²¹ Alla prima; tablo yüzeyine uygulanan boyaların kuruması beklenmeden, resmin tek seferde bitirilmesi esasına dayanan teknik.

çelişkilidir. Bu durum Halil Paşa'nın eserinde sezilen empresyonist ya da spontan olarak nitelenebilecek atmosferin aslında büyük oranda eserin en son katmanında şekillendirilmiş olduğunu düşündürmektedir.

Tek kesit görünümü üzerinden Halil Paşa'nın eserinin tamamına yönelik kesin yargılara varmak doğru olmasa da, genel anlamda Halil Paşa'nın *Çengelköy İskelesi* isimli tablosunu gerçekleştirirken, 'alla prima' bir çalışma anlayışını benimsemediği sonucuna varılabilir. Bu çıkarım eserle ilgili geliştirilecek sanat tarihi yorumlarının daha belirgin bir eksene yerleşmesini sağlayacaktır.

4.2 Hanedan Üyesi Bir Ressam

4.2.1 Halife Abdülmecid Efendi (1868-1944)

XIX. yy Osmanlı ressamaları içerisinde Hanedanın bir üyesi olması dolayısıyla hakkında en çok bilgiye ve yazılı kaynağa erişilen ressamların başında Halife Abdülmecid Efendi gelmektedir (Resim 4.70).

Abdülmecid Efendi'nin yaşadığı dönem Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılı düşüncenin benimsenmeye başladığı, özellikle teknik açıdan Avrupa örnek alınarak eğitim ve kamu kurumlarının yeniden örgütlendiği, giderek siyasal ve sosyal ortamda yeniliklerin yaşandığı bir sürece rastlar. Abdülmecid Efendi'nin gençliği birçok alanda köklü reformların gerçekleştiği, ancak siyasal sorunların da yaşandığı, Batıcılık, İslamcılık ve Türkçülük gibi çeşitli ideolojilerin çarpıştığı II. Abdülhamid döneminde geçmiştir. II. Meşrutiyet'e ulaşan bu siyasal çizgi içerisinde sarayda bir şehzade olarak yaşamını sürdürmekle birlikte, entelektüel birikimi, yerli ve Avrupalı aydınlarla kurduğu dostluklar, koruyuculuğunu yaptığı dernek ve sanat etkinlikleri ile sanat ortamında yönlendirici bir rol oynamıştır. Abdülmecid Efendi'nin bir sanatçı olarak, en etkin olduğu dal resimdir. (Renda 2004:12,13)

Halife Abdülmecid hem çok yönlü bir sanatçı ve aynı zamanda sanat koruyucusu kimlikleriyle Osmanlı'nın son döneminde yetişmiş bir aydın hanedan üyesidir.

Abdülmecid Efendi saraydaki eğitimini "II. Abdülhamid'in hanedan şehzadeleri için uygun gördüğü biçimde Şehzadegan Mektebi'nde gerçekleştirmiş, Fransızca öğrenmiş, piyano ve resim çalışmıştır. Sami Paşa'dan ve yakın dostu Zonaro'dan resim dersi almıştır" (Germaner, İnankur 2002:120).

Autodidact bir sanatçı olmasına rağmen, Akademik-Gerçekçi üsluba bağlıdır. Özellikle enteriyor ve portre ressamı olarak tanınır. Halife Abdülmecid ayrıca Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne kuruluşundan itibaren destekçi olmuştur. 14 Şubat 1911 tarihli Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin dokuzuncu sayfasında Abdül Aziz'i at üstünde gösteren bir tablosunun alt yazısında kendini cemiyetin 'reis-i fahrısı' olarak nitelendirmiştir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti de yardım ve desteklerinden dolayı Abdülmecid'e duyduğu saygı ve minneti değişik şekillerde ifade etmiştir. Örneğin cemiyet gazetesinin ilk on sayısının ön kapak düzenlemesinde Şehzade'nin bir büstü yer almıştır. (Başkan 1994: 54)

Halife Abdülmecid Şişli atölyesi adı altında çalışan resamlara hem destek olmuş hem de aynı ressam grubu ile birlikte çeşitli yurt dışı sergilerde yer almıştır (Gören 1997).

4.2.1.1 Haremde Beethoven (1915)

Osmanlı Halifesi Abdülmecid Efendi'nin *Haremde Beethoven* isimli eseri gerek konu seçimi, gerekse üslup özellikleriyle dönemi içerisinde yapılan pek çok tablo arasında farklı bir konuma yerleşmektedir (Resim 4.68).

Haremde Beethoven isimli eserden bahsetmeden önce Malik Aksel'in minyatür sanatından Batı etkisinde resim sanatıyla ne derece farklı bir kurgu ve üsluba sahip olduğuna dair düşüncelerine yer vermek doğru olur;

Minyatürlerde şekiller muayyendir. Hiçbir zaman tam yüzden (önden) resim yapılmadığı gibi, hiçbir zaman da şekillerde gölge bulunmaz. 'Küllü musavvirun fi'n-nar'²² olduğuna göre, bilhassa mukaddes şahsiyetlerin tasvirinden şiddetle kaçınılmıştır, bunların nikaplı resimleri yapılmış, gölgeleri yerlere düşmesin diye bazılarının belden aşağı kısımları bile gösterilmemiştir.(Aksel 2010: 148)

Malik Aksel'in de bahsettiği çerçeveden bakıldığında Batı etkisinde resim sanatının perspektif ve üç boyutlu algı gibi yeniliklerle tamamen farklı bir tekniğe sahip olmasının yanı sıra, doğu ve batı resim sanatlarının figüre bakış açıları da birbirinden bütünüyle ayrılmaktadır. Bu açıdan aynı zamanda bir İslam Halifesi olan Abdülmecid Efendi'nin yüzyılların geleneğine dayanan psikolojik ve dinsel atmosferin resim sanatına dayattığı

²² Burada "tüm tasvirçiler (ressamlar) ateştedir, Allah ressamın yaptığı her bir resim için bir nefis koyar ve bu ona cehennemde azab verir" şeklinde rivayet edilen hadis kastedilmektedir.

unsurlardan sıyrılarak, eserlerinde figürlü betimlemelere yer vermiş olması son derece yenilikçi ve cesur bir tutum içerisinde olduğunu gösterir.

Bu tablo aynı zamanda Türk ressamı tarafından Avrupa’da ilk kez gerçekleştirilen 1918 tarihli Viyana Sergisi’nde Avni Lifij, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat gibi ressamın da yer aldığı 142 eserle birlikte sergilenmiş olması bakımından önemlidir (Gören 1997: 57).

Eserde Osmanlı’nın I. Dünya Savaşı yıllarında artık Fransa ekseninden çıkıp Alman kültürüne yaklaşmasına yönelik şifreler açıkça okunur. Halife eserinde ayrıntılandığı konularla Osmanlı modernleşmesinin adeta biçimsel bir propagandasını gerçekleştirmektedir.



Resim 4.68 IRHM *Haremde Beethoven* Halife Abdülmecid Efendi; 1915, 211x135 Tuval üzerine yağlıboya.

Haremde Beethoven isimli eser pek çok yönüyle olduğu gibi sembolik açıdan da oldukça ilgi çekicidir. Halife Abdülmecid resim kompozisyonu içinde yer verdiği Aivazovsky’ye ait tablo ve arkada yer alan babası Sultan Abdülaziz’in bronz heykeli ile ailesine dair hatıralara atıf yapmaktadır. Resimde yer alan Beethoven büstü ve yerde duran

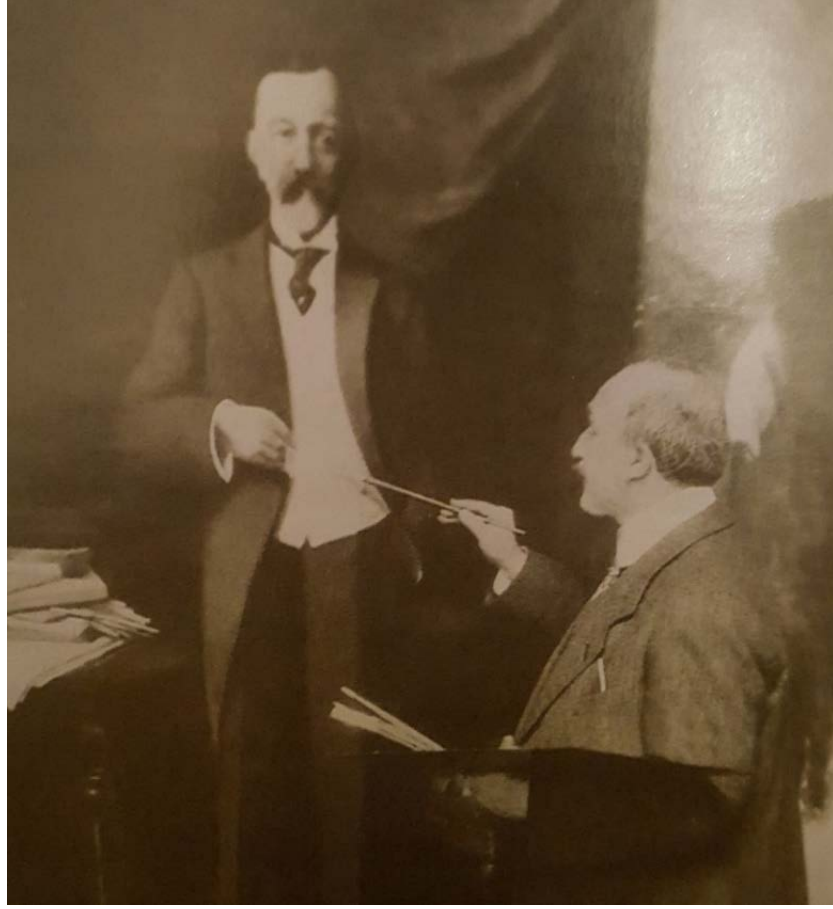
Beethoven'a ait nota kitapları üzerinden Alman kültürüne yönelik ilgi ortaya konulmak istenmiştir. Halife kendisini asker kıyafetleri içerisinde, haremde icra edilen Beethoven dinletisini ilgiyle takip eder biçimde tasvir etmiştir. Tabloda yer alan tüm detaylar adeta Doğu ve Batı arasındaki farkların Osmanlı modernleşmesi ile ne denli asgariye indirilmiş olduğunu izleyiciye aktarmak üzere tasarlanmıştır.

Eserde Batılı resim geleneğinde özellikle 'Oryantalist' ressamlar vasıtasıyla yayılan harem ve Osmanlı stereotiplerine karşı yeni bir argümanın sunulmaya çalışıldığı da görülmektedir. Haremdeki kadınların keman ve piyano çalmaları, dinleyici pozisyonunda olanlarınsa eserle düşünsel ve duygusal bir etkileşim içerisinde resmedilmeleri Oryantalist harem resimlerinin tasvir ettiği Doğulu kadın anlayışına karşı bir ifade olarak Halife Abdülmecid'in savunduğu ve görselleştirdiği düşünceleri temsil eder (Germaner ve İnankur 2002: 170).

Eserin sol üst köşesinde Halife Abdülmecid'e ait tuğranın stilize bir tasarımı olan imzanın sağ alt satırında Osmanlıca rakamlarla '1333' yazmaktadır. Hicri formatta verilmiş olan bu tarih miladi takvimde eserin 1915 yılında tamamlandığına işaret etmektedir (Resim 4.69).



Resim 4.69 Eserin sol üst köşesinde yer alan imza detayı.

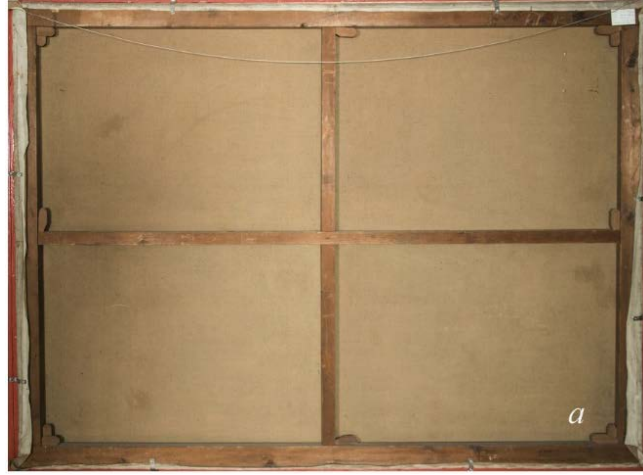


Resim 4.70 Halife Abdülmecid Efendi atölyesinde çalışırken (Yağbasan 2004: 40).

4.2.1.1.1 Malzeme ve teknik değerlendirmeler

4.2.1.1.1.1 Şase özellikleri

Eserin kamalı ve ahşap şasesinin en belirgin özelliği 211x155 cm'lik boyutlarıyla dönemin standart şase ölçülerinin dışına taşmasıdır (Resim 4.71, Resim 4.72), (Bkz. EK B). Bu durum şasenin özel sipariş üzerine yaptırılmış olabileceğine işaret eder. Şasenin üzerinde üreticisine ait işarete rastlanmamıştır. Şase tercihi genel anlamda değerlendirildiğinde Halife Abdülmecid 1918 tarihli Viyana Sergisi'ne gönderilmek üzere özel sipariş üzerine satın aldığı ve büyük ebatlarıyla dikkat çekecek bir eser ortaya koymak istemiş olmalıdır.



Resim 4.71 *Haremde Beethoven*; arka yüz genel görünüm.



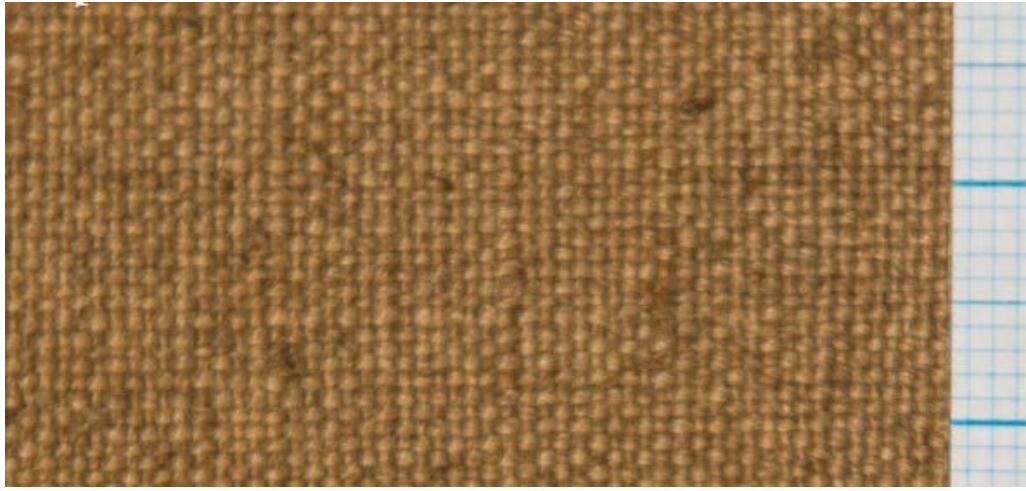
Resim 4.72 *Haremde Beethoven*; arka yüz şase detayı.

4.2.1.1.2 Tuval özellikleri

Tuval dokumasının 1 cm²'lik alanında \uparrow 14 çözgü ve \rightarrow 16 adet atkı ipliğinden oluştuğu anlaşılmaktadır (Resim 4.74). Arka yüzdeki dokuma aralıkları incelendiğinde tuval dokusunun oldukça sık bir yapıya sahip olduğu gözlenmektedir. Tuvalin ön yüzdeki astar tabakasının arka yüzdeki dokuma aralıklarından okunmasına izin vermeyecek ölçüde sık dokunmuş olması, XIX. yy üretim standartları açısından iyi nitelikte malzeme özelliklerine işaret eder (Callen 2000: 31).

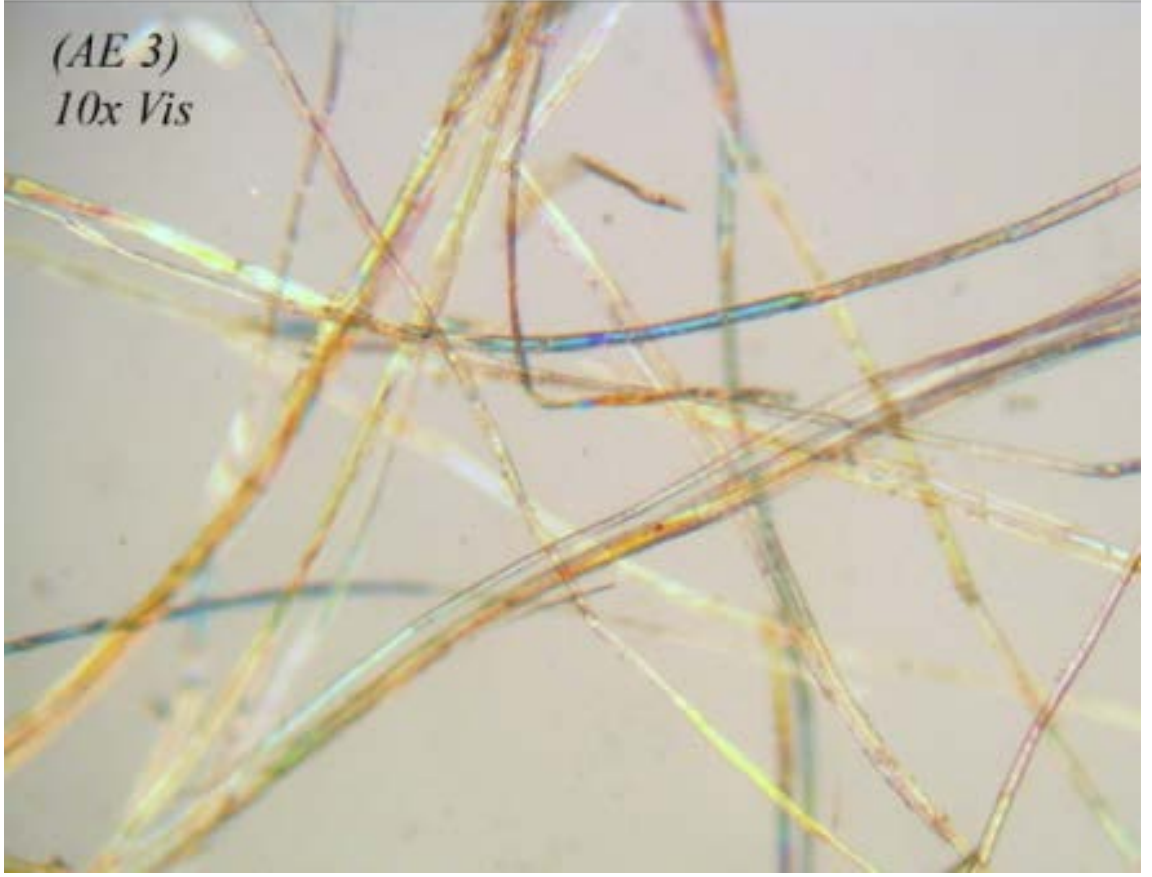


Resim 4.73 *Haremde Beethoven*; yan yüz, çivi kenarı detayı.



Resim 4.74 *Haremde Beethoven*; arka yüz tuval detayı.

Resmin çivi kenarlarındaki tuval yapısı incelendiğinde tuvalin ön yüzüne uygulanmış olan astarın bu alanı da kapsar nitelikte devam ettiği anlaşılmaktadır (Resim 4.73). Bu detay tuvalin XIX. yy seri üretim ve fabrikasyon standardında astarlanmış olduğunu göstermektedir. Tablonun arka yüzünde tuvalin kesim yerlerinde takip edilen düzensizlikler, bu kesimin standardize edilmiş yöntemlerle değil sonradan şase boyutlarına uygun olacak şekilde elle gerçekleştirilmiş olabileceği düşüncesine yol açmaktadır. Eserin boyutları ve nakliye zorlukları gibi konularla birlikte düşünüldüğünde, tuvalin rulo halde ve hazır astarlı olarak satın alındığı ve satın alındığı rulo içersinden özel üretim şaseye uygun ebatlarda kesildikten sonra kasnağa gerilmiş olabileceği düşüncesi güçlenmektedir.



Resim 4.75 *Haremde Beethoven*; polarize ışık mikroskobu, tuval lifleri detay görünümü
(Numune No:3; PLM 10x; RI: 1.662).

Eserden alınan tuval ipliği numunesi lam üzerinde 1,662 refraktif indeksli reçine ile sabitlenmiş, polarize ışık mikroskobu altında incelenmiştir (Resim 4.75). Referans kaynaklar eşiliğinde değerlendirildiğinde, tuval ipliklerinin bütünsel olarak keten liflerden oluştuğu tespit edilmiştir (Scicolone 2004:185), (Bkz. EK E). Tuval ipliklerinde homojen keten kullanımı bir XIX. yy üretim özelliği olarak kaydedildiğinden, elde edilen sonuçlar eserin orijinalliğini olumlayan veriler arasında değerlendirilebilir (Callen 2000: 32).

4.2.1.1.1.3 Resimsel kurgunun dayanakları ve uygulama yöntemleri

4.2.1.1.1.4 Tema seçimi

Kızılötesi reflektografi görünümü ve arşiv değerlendirmelerinden elde edilen veriler paralelinde, Halife Abdülmecid'in boya altı çizimlerinin yapısı ve resimsel tasarım sürecine dair bazı bilgiler gün ışığına çıkarılabilir.

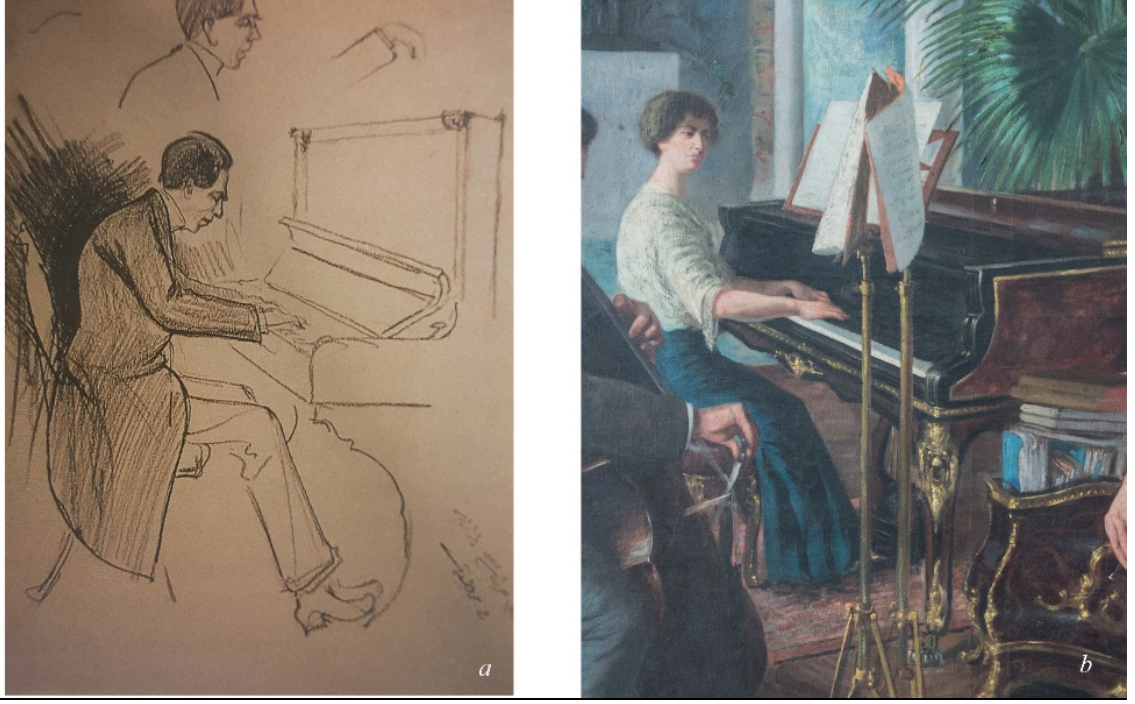
Dolmabahçe Sarayı'nda yapılan araştırmalarda Halife Abdülmecid'e ait olduğu tespit edilen bir iç mekân eskizi, ressamın *Harem'de Beethoven* isimli eserini yapmadan önce belirli bir hazırlık evresi geçirdiğini göstermesi bakımından ilginçtir. Sözü edilen eskizde tabloda da benzer bir açıdan yer verildiği anlaşılan at üzerinde Abdülaziz heykeli ve sütunlar açıkça görülmektedir (Resim 4.76), (Yağbasan 2004: 86).



Resim 4.76 *Haremde Beethoven*; (a) Halife Abdülmecid Efendi'ye ait eskiz, (Yağbasan 2004:87), (b) Genel ışık detay görünüm.

Ressamın mekan tasarımında olduğu gibi, figürleri için de kılavuzluk edecek ön çalışmalar yaptığı Dolmabahçe Sarayı arşivinde yer alan kimi eskiz çizimleri üzerinden takip edilebilmektedir (Resim 4.77).

Halife Abdülmecid'in resimsel kurgusunu tasarlarken dayanak almış olabileceği bir diğer enstrüman da fotoğraf olmalıdır. Özellikle Halife'nin yaptığı resme kendisini de konumlandırmış olması, ressamın eseri gerçekleştirirken önceden çekilmiş bir fotoğraftan yararlanmış olabileceği argümanını güçlendirmektedir.



Resim 4.77 *Haremde Beethoven*; (a) Halife Abdülmecid Efendi'ye ait eskiz, (Yağbasan 2004:71) (b) Genel ışık detay görünüm.

4.2.1.1.1.5 Temanın tuvale aktarımı

Kızılötesi reflektografi incelemelerinde, Abdülmecid Efendi'nin boya altı çizim uygulamalarına yönelik gözlemler ressamın tuvalini kimi noktalarda sistematik biçimde düşey ve yatay eksenlerde ilerleyen kasetlere ayırdığını göstermektedir. Ressam büyük ebatlı tuvalin yüzeyini kompozisyonun detaylarının yerleşeceği eksenler bağlamında kontrol altında tutabilmek amacıyla işe teknik bir bölüntülemeyle başlamış olmalıdır. Kızılötesi reflektografi incelemesinde boya altı tabakasında tespit edilen eksen çizgileri, ressamın tuval üzerindeki tasarımına dönük çizimlerin ilk aşaması olarak değerlendirilebilir (Resim 4.78).

Sanatçının yüzey karelemesi tekniğiyle gerçekleştirdiği anlaşılan ölçeklendirme sisteminden kimi eskizleri için de faydalandığı tespit edilebilmektedir (Resim 4.79). Bu bağlamda benzer bir uygulamanın çok daha fazla kontrol isteyecek büyük boyutlu bir tualde gerçekleştirilmiş olabileceği düşüncesi tutarlıdır (Resim 4.78).

Tablo yüzeyine mekan koordinatlarının aktarıldığı yatay ve düşey hatlı doğrusal çizgilere karşın resim kompozisyonunu oluşturan unsurlara denk gelen boya altı çizimlerinin serbest bir üslupla gerçekleştirildikleri yine kızılötesi görüntüleme doğrultusunda takip edilebilmektedir.



Resim 4.78 *Haremde Beethoven*; kızılötesi detay görünüm.



Resim 4.79 Halife Abdülmecid Efendi'ye ait eskiz; "Fon kağıdı üzerine kuruboya ile desen, 48x63cm, Dolmabahçe Sarayı Env No. 66/2238-26" (Öztaş 2004: 43).

Kızılötesi reflektografi gözlemlerine göre Abdülmecid Efendi büyük oranda önceden tasarlamış olduğu genel düzlem içerisindeki tek tek detaylarda kimi değişikliklere de gitmiştir. Bu bağlamda karşılaşılan en belirgin örnek, Halife'nin resim altı çizimlerinde müzik dinleyen kadınlar içerisinde betimlediği bir figürü boyama aşamasında kompozisyondan çıkartmış ya da postürünü belirgin şekilde değiştirmiş olmasıdır (Resim

4.80, Resim 4.81). Bu gözlem ressamın tablonun farklı aşamalarında fikirsel değişikliklere gidebildiğine işaret etmesi bakımından önemlidir.

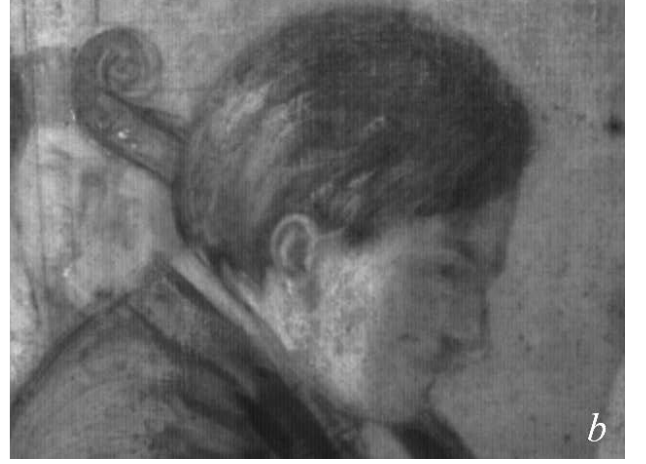
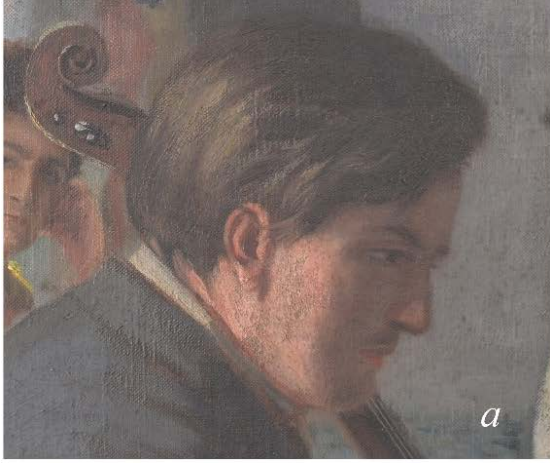


Resim 4.80 *Haremde Beethoven*; genel ışık altında detay görünüm.



Resim 4.81 *Haremde Beethoven*; kızılötesi ile tespit edilmiş detay görünüm.

Kızılötesi görüntüleme ile gerçekleştirilen tespitlerde, eserde minör yapıllı değişimlere de gidildiği anlaşılmaktadır. Eserde işlenen çellonun salyangoz kısmında izlenen açısal farklılıklar bu anlamda tespit edilen detaylar arasındadır (Resim 4.82, Resim 4.83).



Resim 4.82 *Haremde Beethoven* detay görünüm; (a)normal ışık altında cello çalan figür' den detay görünüm, (b)aynı alanın kızılötesi reflektografi görünümü.



Resim 4.83 *Haremde Beethoven* detay görünüm; (a)kızılötesi reflektografi (b) genel ışık görünümü.

Özellikle transillumine ve kızılötesi reflektografi gözleminde boya uygulamasının gölgeli ve ışıklı alanları tanımladığı yerlerin geniş, lekese ve rahat bir fırça kullanımıyla gerçekleştirildiği (Resim 4.85), figürleri ve kompozisyon detaylarını vurgulayan boya altı çizimlerininse rahat ve yetkin bir üslupla ortaya konulduğu izlenmektedir (Resim 4.82).

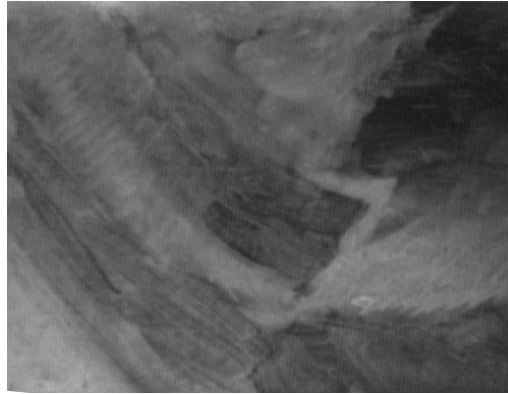
4.2.1.1.1.6 Boya kurgusu

Boya tabakasının kimi geniş renk alanlarında kalın uçlu bir fırça ile oldukça spontan ve hızlı bir üslupla yüzeye aktardığı kıvılcığı gözlemlerde de takip edilebilmektedir (Resim 4.84, Resim 4.85).

Genel anlamda incelendiğinde, eserde boya yüzeyinin oldukça kapatıcı nitelikte dengeli ve homojen bir yapıda tasarlandığı izlenmektedir. Detay gözlemlerde kimi noktalarda dikkati çeken kuruma çatlakları impastolu boya uygulamalarından kaynaklanan kuruma sorunlarıyla ilişkilendirilebilir (Resim 4.84).



Resim 4.84 *Haremde Beethoven*; genel ışık altında detay görünüm.



Resim 4.85 *Haremde Beethoven*; kıvılcığı reflektografi tekniğiyle çekilmiş detay görünüm.

Eserde boyanın yüzeye uygulanışındaki bonkör tavır, yan ışık gözlemlerinde boya yüzeyinde fırça izlerinin de takip edilebildiği yoğun bir viskozite üzerinden okunabilmekte ve bu anlamda eserin boya miktarı ve kullanımı açısından esnek koşullar altında gerçekleştirildiğine işaret etmektedir.

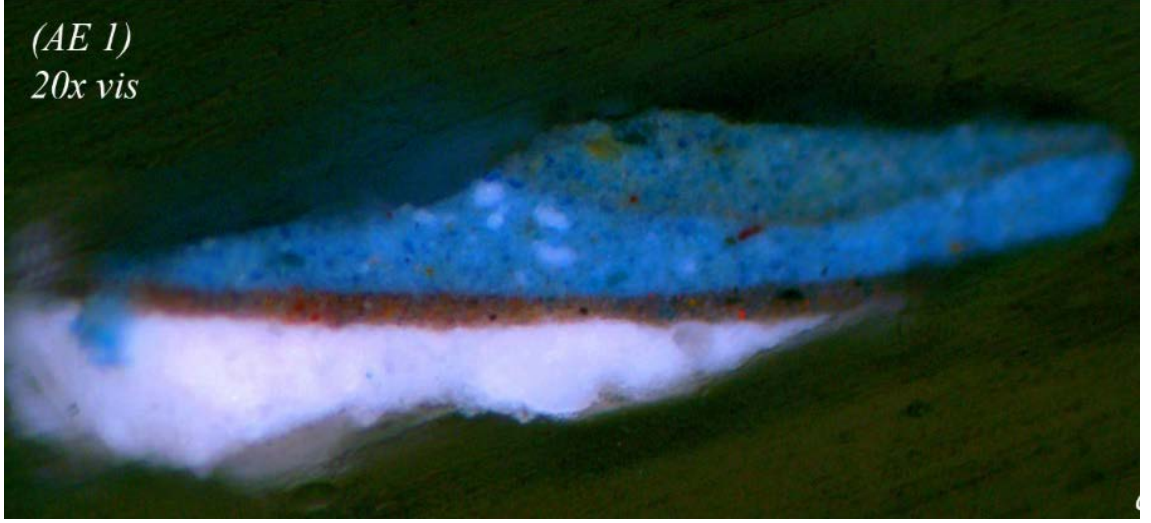
Dönemin resim sanatı malzemelerinin maliyetli yapısı eserin standart dışı ebatlarıyla birlikte düşünüldüğünde, çalışmanın gerektireceği malzeme miktarı ve çeşitliliği XIX. yy Osmanlı İmparatorluğu'nun genel ekonomik ve toplumsal çerçevesi içerisinde ancak maddi açıdan geniş olanaklarla hayata geçirilebilecek unsurlardır.

4.2.1.1.7 Boya tabakalarının kurulumu

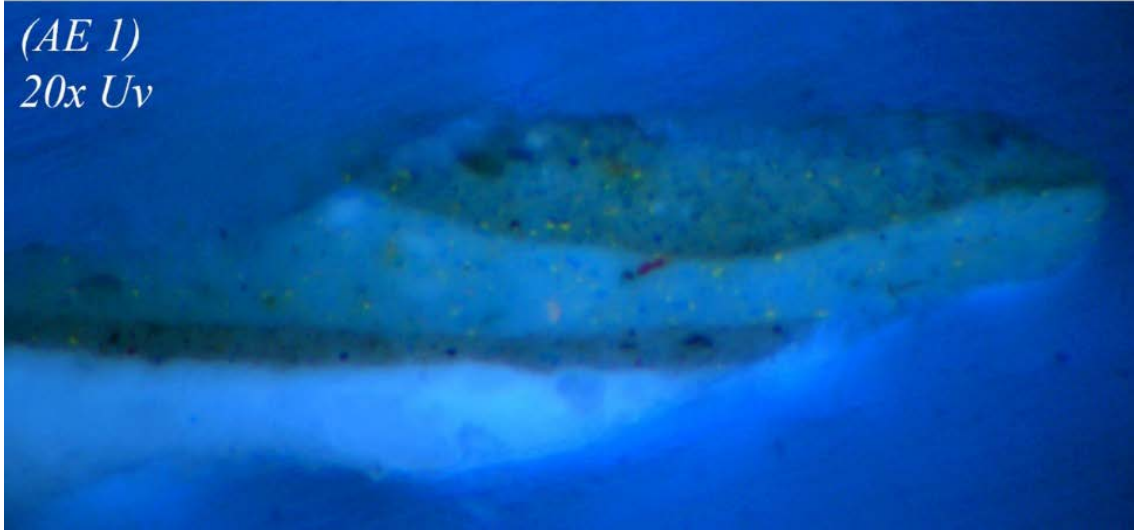
Haremde Beethoven isimli eserden alınan yaklaşık 1 mm²'lik boya numunesi eserin ön yüz (↑ 10 cm →20 cm) orta alt kısmında yer alan ve astar tabakasına değin inmiş boya kaybının gözlemlendiği alanın morötesi incelemeyle orijinallik açısından kontrol edilmesi ile seçilerek incelenmek üzere arşivlenmiştir.

Abdülmecid Efendi'ye ait *Haremde Beethoven* isimli eserden edinilen 1 numaralı boya numunesi, polarize ışık mikroskobu ve floresan mikroskopları altında incelenmek üzere epoksi reçine içerisine gömülmüş ve kesit değerlendirmeleri yapılmıştır. Numune kesitlerinin 200 kez büyütülmesiyle elde edilen sonuçlara göre, boya numunesinin kesitinde astar tabakası ile birlikte toplamda dört katmandan oluşan bir kurulumla karşılaşmıştır (Resim 4.86, Resim 4.87).

Boya kesitinde izlenen katmanların en altında yer alan beyaz ve homojen yapılı astar tabakası, tek tabaka halinde uzanmakta ve yaklaşık 90 ila 100 µm kalınlığındadır. Astar tabakasının hemen üzerinde yer alan kahverengi ve çizgisel katman yaklaşık olarak 10 µm kalınlığındadır. Bu tabaka sanatçının resme başlamadan önce beyaz astar yüzeyini kromatik olarak başkalaştırmak amacıyla gerçekleştirmiş olduğu bir geçiş katmanı ya da 'imprimatura' tabakası şeklinde yorumlanabilir (Carlyle 2001). Bu ince geçiş katmanı üzerinde her biri yaklaşık 80 µm kalınlıkta olmak üzere, toplamda 160-200 µm kalınlığa erişen boya katmanları iki tabaka halinde takip edilebilmektedir. Kesit görünümünde açığa çıkan boya katmanları arasındaki sınır çizgilerinin oldukça belirgin yapıda oldukları görülmektedir.



Resim 4.86 *Haremde Beethoven*; kesit detayı (Numune No 1, VIS 20x).



Resim 4.87 *Haremde Beethoven*; kesit detayı (Numune No 1, UV20x).

Boya tabakalarının kendi içerisinde ve birbirleriyle olan ilişkileri incelendiğinde, sanatçının paleti ve kullandığı malzemeyi hangi hızla bir araya getirip tuvale aktardığına dair işaretler takip edilebilmektedir. Öncelikle sanatçının beyaz astar tabakası ile boya tabakaları arasına yerleştirdiği ve koyu kahve renkli pigmentlerle renklendirmiş olduğu anlaşılan geçiş katmanını ressamın eserine beyaz zemin yerine koyu bir zemin üzerinden başlamak istediğine, dolayısıyla resimsel kurgusunu koyudan açığa doğru tasarladığına işaret etmektedir. Bu kullanım özellikle kağıt gibi aydınlık ve beyaz zemin üzerine resim yapma geleneğinden gelen Doğulu bir sanatçı açısından oldukça öğrenilmiş ve Batılı bir tavır olarak yorumlanabilir (Yasayaman 2002: 50). Astar tabakasının üzerinde yer alan

ve imprimatura olarak değerlendirilebilecek kahverengi ince katmanın üst sınır çizgisinde gözlemlenen pürüzsüzlük, söz konusu yüzeyin üzerine başka katmanlar uygulanmadan önce zımparalanarak düzgünleştirilmiş olabileceğini göstermektedir.

Özellikle floresan mikroskop altındaki kesit gözlemler doğrultusunda eserde boya tabakaları arasındaki geçişlerin belirgin çizgiler halinde uzandığı anlaşılmaktadır. Bu durum tuval yüzeyine yeni bir boya tabakası uygulanmadan önce alttaki katmanların kurumasının beklendiğine işaret eder ve yine bu açıdan ressamın çalışma hızı ve eserini kaç seansta bitirdiğine yönelik gösterge niteliği taşır (Resim 4.87). Kesit görünümünde boya tabakaları ve imprimatura katmanları birbirinden ayrıştırıldığında; her bir katmanın içerisinde kullanılan malzeme açısından oldukça homojen nitelikler sergilediği anlaşılmaktadır. Bu durum tuvale uygulanan farklı katmanlar içindeki unsurların birbirine iyice karıştırıldıktan sonra yüzeye aktarıldığına işaret etmektedir.

Haremde Beethoven isimli eserle ilgili toplanan veriler eserde kullanılan malzemelerin atöyle şartlarının imkân vereceği bir titizlikle hazırlandığına ve tabloda uygulanan her boya tabakasının kuruması beklenerek yavaş bir çalışma üzerinden tamamlandığına işaret etmektedir.

5. KARŞILAŞTIRMALAR ve İLİŞKİLENDİRMELER

5.1 Şase Karşılaştırmaları

Bu çalışma süresince incelenen eser şaseleri malzeme ve teknik kurgularına özgü detaylarla birlikte, üzerlerinde yer alan damgalar ve dönem üretim standartlarıyla belirlenmiş ebatlara uygunlukları ekseninde ele alınmıştır.

XIX. yy sonu Osmanlı sanat atmosferi içerisinde yer almış bir ressam ve entelektüel olan Celal Esat Arseven sanat terminolojisini Türkçeleştirmek üzere kaleme aldığı ansiklopedik çalışmasında şase konusunu dönem ifadesiyle ‘muşamba çerçevesi’ maddesi altında ele almaktadır;

Muşamba Çerçevesi (Şase): Yağlıboya resim yapmağa mahsus muşambaların gerilip mihlanmaları için kullanılan tahta çerçevelerdir ki bunların ticarete hazır olarak bulunanları da vardır. Bu çerçeveler iki nevi olup biri sabit ve çivili, diğeri de anahtarlıdır. Anahtarlı çerçeveler ucları yarık dört parçadan ibaret olup, birbirlerine geçirildikten sonra bu yarıklara birer küçük tahta kama sokularak bir tarafından çekiçle vurulmak suretiyle üstündeki muşamba gerilir ve gevşetilebilir. Bu muşamba zamanla rutubetten gevşeyip torbalandığı vakit mezkur anahtarlara vurulmak suretiyle çerçevenin çubukları birbirinden daha uzaklaşarak muşambayı gerer. Resimlerin etrafına geçirilen çerçevelerle iltibası olmamak için bunlara muşamba çerçevesi veya şasi, diğerlerine resim çerçevesi denir. Fr. Chassis a toile. (Arseven 1998: 1477)

Arseven muşamba çerçevesi olarak isimlendirdiği şaselerden bahsederken XIX. yy sonu şase üretim tekniğine ve kullanım şekillerine yönelik açıklamalar getirir. Bu açıklamalar günümüz şase kullanım standartlarıyla XIX. yy alışkanlıklarının karşılaştırılmasına imkânı sunması bakımından önemlidir.

Arseven ansiklopedik çalışmasında yaşadığı dönemde şase ve muşamba ölçülerini standartlaştıran numaralandırma sistemine yönelik açıklamalar yapar (Bkz. EK. B).

Çalışma süresince incelenen eserler arasında Gedikpaşalı Cemal'in *Çinili Köşk*, Hüseyin Zekai Paşa'nın *Ayasofya Camii Hütkar Mahfili* ve Halil Paşa'nın *Çengelköy İskelesi* isimli eserlerinin, Arseven'in Sanat Ansiklopedisi'nde topladığı standartlaşmış şase ölçülerine uygun olarak üretildikleri anlaşılmaktadır (Bkz. EK A). Buna göre Gedikpaşalı Cemal'in *Çinili Köşk* isimli eseri 99,7 x 75,3 ölçüleriyle; manzara yani 'Paysage' formatında, Hüseyin Zekai Paşa'nın *Ayasofya Camii Hütkar Mahfili* isimli 81 x 100 ölçülerindeki eseri; 'Figür' formatında, Halil Paşa'nın *Çengelköy İskelesi* isimli 143,5 x 80 ölçülerindeki eseri ise; 'Marine' şeklinde tabir edilen deniz resimleri için formatlanmış standart içerisinde yer almaktadır. Şeker Ahmet Paşa'nın *Ormanda Karaca* ve Halife Abdülmecid Efendi'nin *Haremde Beethoven* isimli tablolarınınsa, boyutları itibariyle dönem standartlarının dışına taşıdığı anlaşılmaktadır. Bu durum söz konusu eserlerin şase tasarımlarının özel sipariş üzerine gerçekleştirilebileceği olasılığını düşündürmektedir.

Ebatlar (cm)

<i>En</i>	<i>Boy</i>	<i>Damgalar</i>	<i>Köşe Detayları</i>	<i>Şaseler</i>	
99,7	x 75,3				<i>Ressam: Gedikpaşalı Cemal</i> <i>Eser: Çinili Köşk</i> <i>Tarih: 1887</i>
100,5	x 136,5				<i>Ressam: Şeker Ahmet Paşa</i> <i>Eser: Ormanda Karaca</i> <i>Tarih: 1886</i>
81	x 100				<i>Ressam: Hüseyin Zekai Paşa</i> <i>Eser: Ayasofya Camii Hütkar Mahfili</i> <i>Tarih: 1903</i>
143,5	x 80				<i>Ressam: Halil Paşa</i> <i>Eser: Çengelköy'den</i> <i>Tarih: 1913</i>
211	x 155				<i>Ressam: Halife Abdülmecid Efendi</i> <i>Eser: Haremde Beethoven</i> <i>Tarih: 1915</i>

Şekil 5.1 Şase Karşılaştırmaları

5.2 Tuval Karşılaştırmaları

Günümüzde tuval olarak adlandırılan resim malzemesi XIX. yy Osmanlı'sında Arseven'in Sanat Ansiklopedisi'nde de maddelendirdiği şekilde, 'muşamba' ya da 'resim muşambası' olarak isimlendirilmektedir. Arseven'in aktarımıyla "üzerine yağlıboya resim yapmak için sathına tutkal ve üstübeçten ibaret bir astar sürülüp kurutulularak hazırlanmış bezlere resim muşambası veya sadece muşamba denir" (Arseven 1998: 1475).

Çalışma süresince incelenen eser tuvallerinin çoğunlukla hazır astarlanmış olarak alınıp kullanıldıkları görülmüştür. Bu tuvaler XIX. yy dünyasının fabrikasyon ya da seri üretim olarak isimlendirilebilecek standartları bağlamında üretilmiş ve muhtemelen çoğunlukla şaseye hazır gerili halde satın alınmıştır. Bu savı güçlendiren unsurlardan biri yine Arseven'in dönemin tuval üretim teknikleriyle ilgili verdiği bilgilere dayanmaktadır. Arseven'in de belirttiği gibi XIX. yy'a gelene değin "resim muşambalarını (Fr. Toile a peindre) vaktiyle ressamlar kendileri hazırlardı. XIX. yy'la birlikte resim muşambaları ticarete hazır olarak metre ile ve hatta muhtelif boylarda tahta çerçevelere gerilmiş olarak satılmaya başlanır (Arseven 1998: 1475-1476).

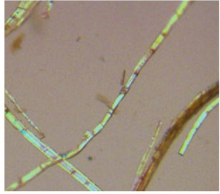

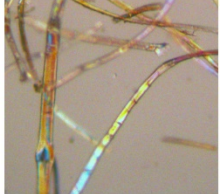


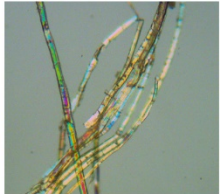

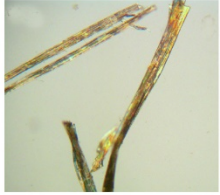
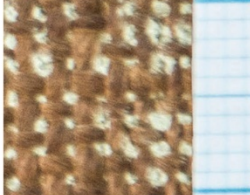
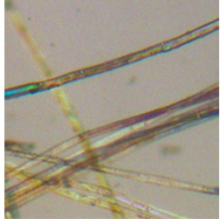
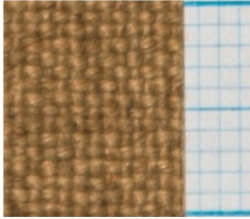
Arseven Sanat Ansiklopedisi'nde döneminin tuval üretim standartlarından bahsederken tuvalerin arkasında görülen damgaların dönemin standartlaşmış üretim özelliklerine atıf yaptığına dair bilgiyi paylaşır;

Her boya göre istandartlaştırılmış olan eb'adda çerçeveye gerilmiş muşambalar birer numara altında tertib ve tasnif edilmiş ve her numaranın figür, peysaj ve deniz resimlerine elverişli olmak üzere üç boyu yapılmakta bulunmuştur ki; hemen her muşamba imalathanesi bu numaraları taşıyan muşambaları beynelmilel takarrür eden boylarda yapmaktadırlar. Bu numaralara tekabül eden boyların eb'adı muhtelif üç nevi resme, yani figür, manzara ve deniz resimlerine göre aşağıdaki cedvelde gösterilmiştir. (Arseven 1998:1475-1476)

Arseven'in de bahsettiği gibi dönemin hazır astarlı ve şaseye gerili halde satılan tuvaleri için üreticiler tarafından standartlaştırılmış bazı özellikler belirlenmiştir. Eserin formatı ve boyutlarıyla ilgili bu standartlar tuvale ya da şaselere standardı temsil eden numara ve harfler yoluyla damgalanır. Arseven'in de aktardığı standart üretim tablosuyla

eşleştirildiğinde Hüseyin Zekai Paşa'nın *Ayasofya Camii Hünkar Mahfili* isimli eserinde arka yüzüne damgalanmış olan '40 F' ibaresinin, dönemin 100 x 81 cm'lik ebada denk gelen 'Figür' resimleri için kullanılan rakam ve harf karşılıkları olduğu anlaşılmaktadır.

Çalışma süresince, Osmanlı son dönem resim sanatı örnekleri arasından belirlenen beş eser tuval dokuları ve iplik yapıları açısından ele alınmıştır. Eserler arasında dokuma sıklıkları açısından çeşitlilik izlenirken, Halil Paşa'nın *Çengelköy İskelesi* isimli tablosu hariç tutulduğunda özellikle iplik özelliklerinin birbirinin aynı niteliklerde homojen keten liflerden oluştuğu anlaşılmaktadır .

<i>Damgalar</i>	<i>Tuval Lifleri</i>	<i>Tuval Dokusu</i>	
			<i>Sanatçı: Gedikpaşalı Cemal</i> <i>Eser: Çinili Köşk</i> <i>Tarih: 1887</i>
			<i>Sanatçı : Şeker Ahmet Paşa</i> <i>Eser: Ormanda Karaca</i> <i>Tarih: 1886-1887</i>
			<i>Sanatçı; Hüseyin Zekai Paşa</i> <i>Eser: Ayasofya Hünkar Mahfili</i> <i>Tarih: 1903</i>
			<i>Sanatçı: Halil Paşa</i> <i>Eser: Çengelköy'den</i> <i>Tarih: 1913</i>
			<i>Sanatçı: Halife Abdülmecid</i> <i>Eser: Haremde Beethoven</i> <i>Tarih: 1915</i>

Şekil 5.2 Tuval Karşılaştırmaları

Avrupa’da XIX. yy’da fabrikasyon olarak üretilen tuvalerde bütünüyle keten liflerinin tercih edildiği buna karşın fabrikasyon tuvalerde pamuk kullanımının XX. yy’dan itibaren görülmeye başlandığı düşünülürse, incelenen eserlerdeki tuval ipliklerinin lif özellikleri bakımından dönemsel tercihleri ve üretim alışkanlıklarını bütünüyle yansıttıkları söylenebilir (Callen 2000: 31).

5.3 Boya Tabakalarının Karşılaştırılması

Boya tabakalarına yönelik dönem anlayışının açığa çıkarılması adına başvuru olan Celal Esat Arseven Sanat Ansiklopedisi’nde yer alan boyaresim²³ tekniği maddesi ile resimlerdeki kesit kurgunun şu şekilde tanımlandığı görülür;

“Teknik bakımından bir boyaresim üç unsurdan tereküp eder:

1. Boya (Fr. Couleur)
2. Taşıyıcı vasıta (Fr. Support)
3. Ara astarı (Fr. Enduit intermediaire)” (Arseven 1998:288).

Arseven taşıyıcı vasıta, yani tuvalle, boya tabakası arasında yer alan katmanı ara astarı olarak tanımlamaktadır. Bugün tablolarında tuval üzerinde yer alan ve tuvalle boya katmanları arasında bir izolasyon tabakası oluşturan bu katman astar tabakası olarak ifade edilir. Çalışma süresince incelenen eserler astar tabakaları ölçeğinde değerlendirilmiş ve astar tabakalarına dair ortak unsurlar tespit edilmiştir.

XIX. yy Osmanlı’sında resim tuvallerinin genellikle hazır olarak astarlanmış fabrikasyon ürünler halinde satın alınmış olmaları muhtemelen pratiklik açısından tercih ediliyordu. İncelenen eserler içerisinde astar tabakalarının çoğunlukla yaklaşık 100 µm kalınlığında oldukları ve tek katman halinde uygulandıkları dikkat çekmektedir. Bu durum XIX. yy fabrikasyon ve hazır astar üretim teknikleri ve standartlaşmış uygulamalarıyla ilişkilendirilebilir. Bu standartlara göre dönemin fabrikasyon tuvallerinde iki astarlama çeşidi ve bu uygulamalar sonucunda açığa çıkan iki farklı yüzey dokusu vardır. Bunlardan birincisi astar tabakasının tek katman halinde sürülmesi ve tuval dokusunun daha belirgin

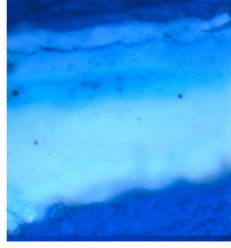
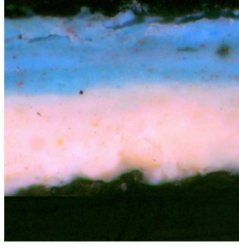
²³ Arseven tarafından “Tabiatta görülen veya hayalde tasavvur edilen şeyleri şekil ve renkleriyle bir satıh üzerine resmetmek ve onları sanat duygusuna göre ifade etmeksuretiyle yapılan bir tablo mahiyetinde bulunan resimler” şeklinde ifade edilir (Arseven 1998: 286).

tekstür özellikleriyle teşhir etmesi dolayısıyla *a grain*²⁴ şeklinde isimlendirilirken, diğer astarlama şekli iki katman halinde sürülen ve tuval dokusunu kaplayarak daha pürüzsüz bir yapı sunan *a lisse*²⁵ uygulamalarıdır (Callen 2000: 32). İncelenen eserler arasında astar katmanlarının tek tabakalı olduğu, dolayısıyla tuval astarlarının dönemin ‘*a grain*’ standardına yakın nitelikler taşıdığı anlaşılmaktadır. İncelenen kesit görüntülerde astar tabakalarının üstünde takip edilen pürüzsüz ve lineer üst sınır çizgileri, sanatçıların ‘*a grain*’ (Callen 2000: 33) şekilde astarlanmış tuvallerinde çalışmaya başlamadan önce tuval yüzeylerindeki pürüzleri gidermek amacıyla zımparalama gibi uygulamalardan faydalanmış olabileceklerini düşündürmektedir. Bu durum özellikle Şeker Ahmet Paşa’nın *Ormanda Karaca* ve Gedikpaşalı Cemal’in *Çinili Köşk* isimli eserlerinde rastlanan astar kesitlerinde oldukça belirgindir. Zımparalama uygulamasına tabi tutulmuş olabileceği düşünülen bir diğer eser de Abdülmecid Efendi’nin *Harem’de Beethoven* isimli yapıtıdır. *Haremde Beethoven* isimli eserde izlenen astar tabakası ve bu katman üzerine uygulanmış imprimatura tabakası üst sınır çizgilerinde takip edilen lineer ve pürüzsüz yapısıyla bu savı güçlendirmektedir.

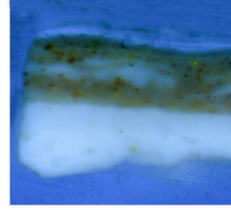
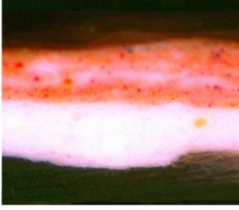
²⁴ Fransızca ‘*a grain*’ kelimesi burada tuval tekstürünün pürüzlü yüzey özelliğine atıf yapmak amacıyla kullanılmaktadır.

²⁵ Fransızca ‘*a lisse*’ kelimesi tuval dokusunun pürüzsüz yapısına atıf yapmak üzere kullanılmıştır.

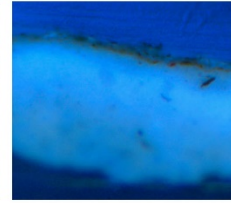
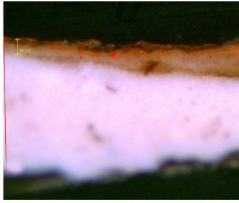
Görünür Işık 20x Morötesi 20x



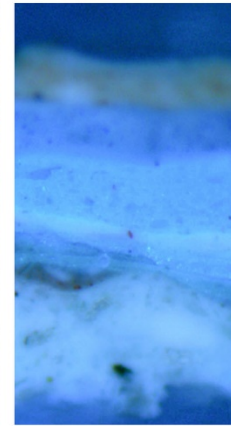
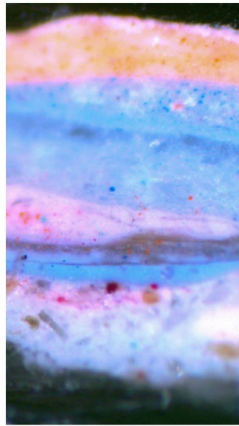
Sanatçı: Gedikpaşalı Cemal
Eser: Çinli Köşk
Tarih: 1887



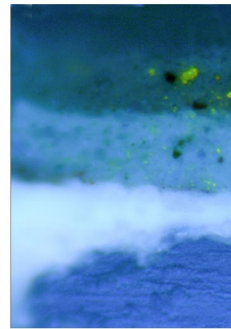
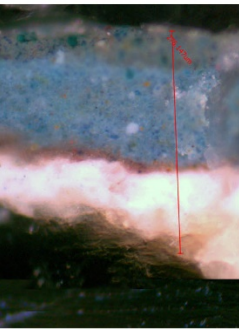
Sanatçı: Şeker Ahmet Paşa
Eser: Ormanda Karaca
Tarih: 1886



Sanatçı: Hüseyin Zekai Paşa
Eser: Ayasofya Camii Hünkar Mahfili
Tarih: 1903



Sanatçı: Halil Paşa
Eser: Çengelköy'den
Tarih: 1913



Sanatçı: Halife Abdülmecid
Eser: Haremde Beethoven
Tarih: 1915

Şekil 5.3 Polarize Işık ve Floresan Mikroskobu Altında Elde Edilen Kesit Karşılaştırmaları

Osmanlı İmparatorluğu'nun yağlıboya resim sanatıyla tanıştığı XIX. yy'da Avrupa'da artık boyalar eski dönemlerde olduğu gibi ressamın zanaatkarca yöntemleri yerine fabrikasyon olarak üretilmekteydi. Osmanlı'nın sarayda sürdürdüğü resim faaliyetleri için Avrupa'da üretilen fabrikasyon ürünlerin kullanıldığı bilinmektedir (Kaya 2012). Üretim ve kullanım açısından pratikleştirilmiş özellikler barındıran bu ürünlerin okullarda verilen eğitimler de tercih edilmiş olmalıdır.

Arseven bugün tüp boya olarak anılan 'boya tulumları'nı kimi kusurlarını dahil edecek şekilde etraflıca değerlendirir;

Boya tulumu; resim boya larını yaş olarak muhafaza etmek ve istenildiği zaman sıkarak çıkarmak için ince kalay levhalarından yapılmış ağız vidalı kapaklarla kapalı tulumcuklardır.

Ticarette resim boya ları bu madeni tulumlar içinde satılır. Bunların üzerinde renkleri, dayanıklılık dereceleri ve fabrikanın ismi yazılı etiketler yapıştırılmış bulunur. Eskiden boya lar kurumamak için domuz kursağı içinde saklanırdı. Bugünkü kalay tulumlar içinde boya lar hava ile temas etmediklerinden yıllarca tazeliğini ve yumuşaklığını muhafaza ederek durabilirler. Ancak bazı boya lar kimyevi deşmelerle katılaştığından tulumlar buna karşı bir mani teşkil edemezler. (Arseven 1998:291)

Çalışma süresince incelenen eserlerde boya tabakaları karşılaştırmalı olarak değerlendirildiğinde, yaklaşık sekiz ayrı çalışma seansı ve resimsel aşamaya işaret eden kurgusu ve 400 µm'luk kalınlığa ulaşan kesit yapısıyla Halil Paşa'nın *Çengelköy İskelesi* isimli eserinde incelenen boya kesitinin en zengin ve kompozit kesit yapısını sunduğu görülmektedir.

Halife Abdülmecid'in *Harem'de Beethoven* isimli eserinde; astar tabakası üzerine üç katman halinde uygulandığı anlaşılan boya tabakası; yaklaşık 100 µm astar ve 200 µm kalınlığa ulaşan boya kurulumuyla kesit kalınlığı ve renk çeşitliliği açısından ikinci sırada yer almaktadır. Halil Paşa'da olduğu gibi Halife Abdülmecid'in eserinden alınan boya numunesi kesitindeki katmanlar arasında da sınır çizgilerinde belirginlik tespit edilmiştir. Bu durum her iki ressamın da çalışmalarını birden çok seansta gerçekleştirildiğine ve boya ların kuruma sürelerinin gözetildiği, yeterince yavaş bir teknikten faydalandıklarına işaret etmektedir.

Gedikpaşalı Cemal'in *Çinili Köşk* isimli eserinde diğer tablolarında olduğu gibi tek katman halinde uzanan yaklaşık 100 µm kalınlığındaki beyaz astar yüzeyi üzerine üç tabaka

halinde uzanan ve toplamda yaklaşık 100 µm kalınlığına ulaşan boya tabakaları dikkat çeker. Şeker Ahmet Paşa'nın *Ormanda Karaca* isimli eserinde boya tabakasının 100 µm kalınlığındaki tek katmanlı beyaz astar üzerine yaklaşık 100 µm kalınlıkta üç ayrı tabaka halinde uygulandığı anlaşılmaktadır.

İncelenen eserler içerisinde boya tabakası kalınlığı açısından en ince yapılanma Hüseyin Zekai Paşa'ya ait *Ayasofya Camii Hüinkar Mahfili* isimli eserde gözlenmiştir. Bu eserde tek katman halinde uzanan yaklaşık 100 µm kalınlığındaki beyaz astar tabakası üzerine nispeten kalın bir imprimatura uygulaması gerçekleştirildikten sonra yaklaşık 20 µm kalınlığında son derece ince; iki veya üç tabaka halinde ve adeta glaze niteliğinde şeffaf yapılı boyalarla oluşturulmuş kurgu takip edilir.

Boya tabakalarının kalınlıkları numune bazında farklılıklar gösterebilmektedir. Ancak eserlerde transiluminasyon yöntemiyle gerçekleştirilen genel satıh ve boya kalınlığı gözlemlerinin boya numunelerindeki tespitlerle örtüşmesi kesit değerlendirmelerinin büyük oranda tutarlı olduğunu göstermektedir.

Boya tabakaları katman sayısı açısından incelendiğinde sanatçıların eserlerini genellikle iki veya üç uygulama üzerinden gerçekleştirdikleri ve oluşturdukları tabakaları kromatik açıdan genellikle 'ton sür ton' ve yine genel olarak açıktan koyuya giden renk uygulamaları kurgusuna sadık kalarak taraladıkları görülmüştür. Renk kurgusunun tasarımı açısından en belirgin farklılık, Abdülmecid Efendi'nin *Haremde Beethoven* isimli eserinde takip edilmektedir. Halife Abdülmecid'in eserinde beyaz astar tabakası üzerine uygulanmış olan koyu kahve renkli ve imprimatura tabakası olarak isimlendirilebilecek ince geçiş katmanı, sanatçının diğer ressamlardan belirgin şekilde farklı olarak renk uygulamalarında açıktan koyuya gitmek yerine koyudan açığa giden ton değerleriyle çalıştığına işaret etmektedir.

Boya katmanı sayısıyla ilgili en belirgin kırılma Halil Paşa'nın *Çengelköy İskeleyi* isimli eserinde gözlenmektedir. Bu durum Halil Paşa'nın hedeflediği kromatik ve resimsel etkiye ulaşmak için diğer ressamlardan belirgin derecede farklı bir üslupla çalıştığına işaret etmektedir. Lineer ve belirgin ayrışmalarla birbiri üstüne uzanan bu boya tabakalarının bellibir açıdan spontan çalışma tekniğine uyum sağlamadığı anlaşılmaktadır.

Boya tabakalarında incelenen bir diğerk ayrıntı da Şeker Ahmet Paşa'ya ait *Ormanda Karaca* isimli eserin numune kesitinde gözlenmektedir. Kesit gözlemleri Şeker Ahmet Paşa'nın her bir boya katmanını malzemenin birbiri içine karışmasına olanak vermeyecek hızda gerçekleştirildiğine işaret etmektedir. Bu durum ressamın spontan çalışma üslubuyla örtüşmesi açısından tutarlı ve diğerk ressamların benimsedikleri teknikler açısından ayırıştırıcı bir özelliktir.

Hüseyin Zekai Paşa'ya ait *Ayasofya Camii Hüınkar Mahfili* isimli eserden alınan numunenin gösterdiği özellikler değerlendirildiğinde, ressamın bağlayıcı malzeme açısından zengin katmanlarda çalıştığı belirgindir. Ressamın eserlerinde yer alan astar üstü çizim tabakalarının kızılötesi reflektografi gözlemlerine ihtiyaç duymadan seçiliyor olması, boya tabakasındaki ince yapılanmanın yanı sıra şeffaflıkla da ilişkilendirilebilir.

İncelenen numune kesitleri viskozite özellikleri ya da modelleme kapasiteleri açısından karşılaştırıldığında; boyanın yoğunluğu açısından en belirgin niteliklere Halil Paşa'nın *Çengelköy İskelesi* isimli eserinde rastlanmaktadır. Boya viskozitesi ile modelleme yapılmış ve yüzey dokusu zenginleştirilmiş bir diğerk eser de Halife Abdülmecid'in *Harem'de Beethoven* isimli tablosudur. Bu iki eser dışında kalan tablolarla viskozitenin artırımıyla sağlanan impastoların daha çok noktasal ya da çizgisel düzeyde kullanıldığı anlaşılmaktadır.

5.4 Eserlerin Kurgu ve Tasarım Özellikleri Açısından Karşılaştırılması

Çalışma süresince incelenmiş olan eserler, resimsel kompozisyonun tasarım süreci ve kaynakları açısından değerlendirilmek üzere kızılötesi reflektografi yöntemiyle görüntülenmiştir. Buna göre analiz edilen boya altı çizimleri, XIX. yy Osmanlı ressamlarının eserlerine kaynak olacak temaları belirlerken ne gibi yöntem ya da araçlardan faydalandıklarına ışık tutmaktadır. Elde edilen sonuçlara göre çalışmaya konu olan ressamların boya altı çizimlerinde tespit edilen kurgusal şemaların gerçekleştirilmesinde üç temel kaynaktan faydalandıkları anlaşılmaktadır. Bu kaynaklar içerisinde en çok faydalandığı anlaşılan unsurlar fotoğraf ya da kartpostal gibi basılı görsellerdir. Fotoğraf ya da kartpostal görünimleri tek başına kullanılabildiği gibi eskizlerle kaynaştırılarak da kullanılmış olmalıdır. Bu durum özellikle Halife

Abdlmeceid Efendi'nin *Harem'de Beethoven* isimli tablosunda oldukça belirgin Şekilde izlenebilmektedir. Fotoğraf kullanımından başka Halil Paşa'nın *Çengelköy İŐkelesi* isimli yapıtında olduğu gibi doğadan ve Şeker Ahmet Paşa'nın *Ormanda Karaca* isimli yapıtında olduğu gibi kısmen ya da büyük oranda 'fikirden'²⁶ ya da hayalden olarak isimlendirilebilecek bir kaynak dizgesinden faydalandıkları anlaşılmaktadır.

Hüseyin Zekai Paşa ve Gedikpaşalı Cemal gibi Avrupa'da eğitim almamış asker ressamların resimsel tasarım aşamasında oldukça katı bir Şekilde fotoğraf kaynağından faydalandıkları anlaşılmaktadır.

Özellikle Hüseyin Zekai Paşa'nın eserinde son derece belirgin Şekilde ortaya çıkan ve tuval sathının karelere ayrılarak ölçeklendirilmesiyle gerçekleştirilen resmetme yöntemiyle ilgili tanımı Arseven Sanat Ansiklopedisi'nde 'murabbalara ayırmak' maddesi altında açıklar;

Murabbalara ayırmak; Büyütülecek veya kltlecek resimleri ince çizgilerle drdllere (murabbalara) ayırmak. Ressam, bylteği resmin nisbetinde duvar veya kağıda murabbalar çizerek mmodeldeki her murabbaa tesadüf eden Őekilleri ona tekabül eden boŐ murabbalar içine nakletmek suretiyle büyültür. Buna murabbalara veya drdllere taksim etmek de derler. (Arseven 1998: 1474)

Şeker Ahmet Paşa'nın *Ormanda Karaca* isimli yapıtının tasarım öyküsüyle ilgili çeşitli anektodlar değerlendirilmekle birlikte, sanatçının teknik spontanlığından hareketle, eserinde hayal gücüne dayalı unsurlara da yer vermiş olabileği düşüncesi, ressamın Arseven tarafından 'fikirden' olarak tanımlanan üslupta çalışmış olabileğine işaret etmektedir.

İncelenen tablolar arasında Halil Paşa'nın *Çengelköy İŐkelesi* isimli eserinde iŐlediĖi temayı sanatçının Boğaziçi manzaralarına duyduğu hayranlık nedeniyle çokça tekrarladığı anlaşılmaktadır (Gören 1997:100). Sanatçının atölyesinin Çengelköy semtinde bulunması bu eserin açık havada yapılmış olabileği fikrini gclendirmekle birlikte, sanatçının boya kesitinde izlenen çok katmanlı ve lineer yapılanmalar eserin açık

²⁶ Fikirden resim yapma tekniği Celal Esad Arseven'in Sanat Ansiklopedisi'nde; "Tabiatın karşısında ve ona bakarak yapılmayıp, sırf hayal ve tasavvurla yapılan resimler" olarak tanımlanmaktadır.(Arseven 1998:586)

havada da olsa belli zaman aralıklarında çalışılarak tamamlanmış olabileceği düşüncesine yol açmaktadır (Aksel 2011).

Abdülmeçid Efendi'nin *Harem'de Beethoven* isimli eserinin Osman Hamdi Bey tarafından da kullanıldığı bilinen fotoğraf ve eskiz çalışmaları ile gerçekleştirilen bir çeşit kolajlama ve ölçeklendirme çalışması üzerinden yapılmış olabileceği, özellikle kızılötesi reflektografi gözlemleriyle olumlanmaktadır (Cezar 1995:355).

Aktarım yöntemi açısından Halil Paşa ve Şeker Ahmet Paşa dışındaki ressamların farklı biçimlerde de olsa ölçeklendirmeye gittikleri, kızılötesi reflektografi gözlemlerinden elde edilen sonuçlarla desteklenmektedir.

Şeker Ahmet Paşa ve Abdülmeçid Efendi'nin tablolarında boya altı çizim aşamasında tasarladıkları resimsel kurgunun detaylarda kimi değişimlere uğrayabildiği görülmüştür.

Halil Paşa'nın boya altı çizim uygulamalarını oldukça belirsiz fırça darbeleriyle ve spontan bir üslupla gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır. *Çengelköy İskelesinden* isimli eserin boya altı çizimlerindeki spontanlık ve hız bu aşamanın muhtemelen gerçek doğa gözlemleri üzerinden kaydedildiğine işaret etmektedir. Ressamın boya kesitinde incelenen çok katmanlı yapı eserin birden çok seansta tamamlandığına ve esere empresyonist nitelikleri katan esas unsurların boya tabakalarının en üst katmanında gerçekleştirilen modellemelerle oluşturulduğuna işaret etmektedir.

6. SONUÇ

Bu çalışma süresince fiziki ve tarihî açıdan değerlendirilen XIX. yy Osmanlı yağlıboya resim sanatı örnekleri arasında yer alan beş eser; ressamlar ve eserler üzerinden geliştirilen parametreler ekseninde incelenmiştir.

Gerçekleştirilen gözlemlerde, sanat tarihinin kullandığı değerlendirme metodlarına ek olarak koruma alanının faydalandığı analiz metodlarından faydalanılmış, her iki disiplinden toplanan veriler çapraz şekilde sorgulanarak yorumlanmıştır.

Bu bölümde çalışma süresince elde edilen sonuçlar korumanın tarihi belge değeri bağlamında bir araya getirilmiştir.

6.1 Malzeme Teknik Özellikleri Bağlamında Geliştirilen Çıkarımlar

XVIII. yy sonlarından itibaren dünyada resim sanatına yönelik malzemeler sentetik ve fabrikasyon yöntemlerle üretilmeye başlar. Bu durum sanat malzemesinde çeşitlilik açısından zenginleşmeye ve malzemelerin nispeten daha erişilebilir bir niteliğe kavuşmasına neden olmuştur. XVIII. ve XIX. yy endüstrileşmesi üzerinden zenginleşen malzeme çeşitliliği içerisinde sanatçıların yaptıkları seçimleri belirleyen unsurlar, ressamın maddi durumuna, almış olduğu sanat eğitime ve kişisel tercihlerine göre değişkenlik göstermiştir (Kirsch, Levenson 2002).

Yapılan incelemeler sonucunda XIX. yy'da yağlıboya resim sanatının Osmanlı'da Sanayi-i Nefise'nin kuruluş öncesi evreyi kapsayan ilk döneminde, Batı etkisinde resim sanatının malzemesine yönelik seçimlerin daha çok ekonomik olanaklar ve ressamların aldığı eğitim süresince edinilmiş alışkanlıklar çerçevesinde şekillendiği anlaşılmaktadır. Resim malzemelerine erişim olanaklarının XIX. yy Osmanlı dönem koşulları açısından kısıtlılığı, resim sanatının ancak sınırlı bir çevrede serpilebilmesine sebep olmuştur.

Dönem tablolarının iz niteliğinde sunduğu kimi unsurlar bize eserlerin tarihlendirmelerine yardımcı olurken, Osmanlı'nın özellikle Avrupa ile sürdürdüğü sanat ilişkilerinin ticari boyutuna ışık tutmaktadır.

Resim malzemelerinin tedariki konusunda en belirgin kayıtlara Halife Abdülmecid'den günümüze ulaşan arşiv belgeleri sayesinde ulaşılabilmektedir. Kayıtlara göre Abdülmecid Efendi fırça, boya, tuval, kağıt, spatula gibi pek çok resim malzemelerini Pera'daki Antonie Vidovich, Au Bon Marche ya da Vezneciler'deki Zuhal Kırtasiyesi gibi yerlerden tedarik etmektedir (Kaya 2010: 26).

Halife Abdülmecid'in resim malzemelerini tedarik ettiği kanalların çeşitliliği geniş ekonomik imkanların bir yansıması olarak yorumlanabilir. Şeker Ahmet Paşa ve Hüseyin Zekai Paşa gibi ressamlar da sarayın imkânlarına yakın olmaları nedeniyle malzeme konusunda sıkıntı yaşamamış olmalıdır. Bu örneklerin yanısıra, Gedikpaşalı Cemal muhtemelen öğrencisi olduğu Harbiye Mektebi'nde işlenen resim programı çerçevesinde standartlaştırılmış malzemelerden faydalanmış olmalıdır. Ressamın *Çinili Köşk* dışında başkaca bir eserinin olmayışı, resim etkinliğinin eğitim süresiyle sınırlı kalmış olabileceğine işaret eder.

Yurt dışından tedarik edilen resim malzemelerinin genel anlamda Fransız üretim standartlarına uyması ve malzemeler üzerinde Fransız üreticilerin işaretlerine rastlanması, bu dönemde kullanılan sanat malzemelerinin menşesine dair fikir oluşturulmasını sağlamaktadır. Dönemin siyasal, askerî ve sanat ortamı açısından süregiden Fransız hegemonyası düşünüldüğünde, nakliye kolaylıkları ve özellikle askerlik alanında sıkça bilgi ve teknoloji ihraç edilen bir ülke olması vasfıyla Fransa'nın sanat malzemesinin tedariki konusunda da Osmanlı üzerindeki ticari ve kültürel etkinliğini devam ettirmesi olağan bir sonuç olarak karşılanabilir.

6.2 Resimsel Tasarım Sürecine Yönelik Çıkarımlar

Halil Paşa ve Şeker Ahmet Paşa'nın tabloları hariç tutulacak olursa, incelenen eserler arasında, tasarım sürecine dair ayrışmalar olduğu kadar, belirgin bazı ortaklıkların da varlığı görülmektedir. Bunların en başında, mekansal tasarımın tuvale aktarım yöntemleriyle ilgilidir. Çoğu eserde boya altı çizim tabakasında temanın genel mekansal

kurgularının keskin ve hatasız paternler üzerinden planlandığı görülmüştür. Burada en belirgin örnekleri teşkil eden Hüseyin Zekai Paşa ve Gedikpaşalı Cemal'in resim eğitimlerini Mekteb-i Harbiye'de aldıkları ve eğitimlerine yurt dışında devam etmedikleri bilinmektedir. Mekteb-i Harbiye'de verilen resim derslerinin yapısı iki ressam arasında gözlenen ortaklıkların temel sebebi gibi durmaktadır. Araştırma sonucunda; Mekteb-i Harbiye'deki resim derslerinde resim yapmak için fotoğraf ya da kartpostal gibi görsellerden faydalandığı ve bu dayanak görsellerin belli bir ölçeklendirme sistemi üzerinden tuvale aktarıldığı görülür. Malik Aksel'in Halil Paşa ile yaptığı bir görüşmeden aktardığı anektod çalışma süresince ulaşılan bu argümanı desteklemesi bakımından önemlidir;

Mühendishane-i Berr-i Hümayun'da bulunduğum sırada, hocalarım Binbaşı Hacı Mahmud ve Mülazım Ahmet Beyler idiler. Hüsnü Yusuf da daha evvel aynı mektepte hocalık ediyordu; resimlerinden yalnız Ayasofya'sını hatırlıyorum. O zaman hep basma resimlerden kopya ediliyordu. Ben Fransa'ya tahsile gidip geldikten sonra Kuleli Mekteb-i idadisi muallimi iken Harbiye Mektebi'ne Meclis Maarif'ten arkadaşım Said Bey ile beni çağırdılar. Biz talebeye tabiatan resim yaptırmak taraftarı olduğumuzu söyledik. Talebeye evvela tabak, çanak, çömlek, desti gibi şeyleri aslından meşk ettirirdik, sonra da bir takım aşkal-i hendesesiye ve nihayet tahtadan değirmen, çeşme gibi modelleri talebe önüne koyarak çizgi temrinleri yaptırırız; ileride gözleri tabiata alışmaya başladığı zaman, tabiatı menazır bakımından doğru olarak çizsinler diye. Diğer resim hocalarından Molla Nuri Paşa vesaire 'Biz öyle çanak çömlek ile resim yapıldığını bilmiyoruz, basma resimlerden kopya lazımdır!' diyorlardı. (Aksel 2011:14)

Asker ya da sivil ressamların özellikle istibdat yılları gibi baskıcı bir dönem söz konusu olduğunda Osmanlı topraklarında şövaleleriyle serbestçe çalışma şansını bulabileceklerini düşünmek toplumsal ve politik koşullar bakımından zordur.

Sarayda görev alan ressamın açısından maddi olanaklar ne derece geniş olsa da, zamanla ilgili sıkıntıların yaşandığı anlaşılabilir. Şeker Ahmet Paşa'nın saraydaki yoğun görevi boya kesitlerindeki katmanlı ve lineer yapıdan da anlaşıldığı gibi gerçekleştirdiği eserleri bütünüyle spontan bir üslupla ve canlı doğa gözlemleri üzerinden yapamamasının gerekçesi gibidir.

Dönem şartları bakımından Halife Abdülmecid'in imkanları geniş de olsa konu seçimi anlamında belli bir didaktik çerçeveden çıkamadığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda saray misyonlarının yönlendirici bir tesiri olmalıdır. Kesit görünümünden hareketle Halife Abdülmecid'in de eserini kademeli bir çalışma üzerinden gerçekleştirdiği

anlaşılmaktadır. Bu da yine Halife'nin resim sanatına yönelik çalışmalara belli aralıklarla devam ettiğine işaret eder.

6.3 Sanat Tarihi Çıkarımları

Osmanlı İmparatorluğu'nda resim sanatının kollektif bir yapıya dönüşümünü sağlayan temel motivasyon; Osmanlı'nın son dönemlerinde giriştiği askerî reformlarla ilişkilidir. Resimsel tekniklerin askerî eğitimin gereklilik arz eden bir parçası haline gelmesi Batı tarzı resim anlayışındaki üç boyutlu düşünce ve aktarım sisteminin modern savaş tekniklerine vereceği pragmatik faydaların gözetilmesiyle sağlanmıştır. Modern ordunun modern subaylarını yetiştirmek için III. Selim döneminden itibaren kurulmaya başlanan Mühendishane-i Berr-i Hümayun ve II. Mahmud döneminde açılan Mekteb-i Harbiye gibi okulların müfredatlarına önce teknik resim 1830'lardan itibaren ise serbest resim derslerinin angaje edilmeye başlaması resim sanatımızın Batılı perspektif kazanmasında önemli rol oynamıştır.

Sanat tarihi açısından ressamlar arasındaki farklılaşmaları belirleyen temel değerlendirme parametrelerinin sanatçıların eğitimlerini yerel ya da yabancı kaynaklardan almaları, eğitim sonrası çalışma koşulları ve genel anlamda sarayın geniş ekonomik imkanlarına yakınlıkları belirlemektedir (Tablo 6.1, Tablo 6.2).

Yapılan analizlerden elde edilen sonuçlara göre; önce yerli askerî okullarda resim eğitimi almış, daha sonra bu eğitimi Paris'te dönemin akademik anlayışlı atölyelerinde sürdürmüş olan Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) ve Halil Paşa (1857-1939) gibi ressamlar ancak on yıla varan aralıklarla XIX. yy resim sanatının başkalaşımında önemli rol oynamışlardır.

XIX. yy Osmanlı atmosferinde resim yapmanın bireysel, profesyonel ve sürdürülebilir olmaktan çok öğrencilik ya da sarayın beğenisini kazanma gibi motivasyonlar üzerinden hayat bulduğu anlaşılmaktadır. Resim sanatıyla bireysel ölçekte ilgilenme ve özgün nitelikli sanat eseri ortaya koyma imkanı ilk etapta muhtemelen ancak maddi açıdan daha geniş olanaklara sahip saray ve çevresindeki ressamların ulaşabildiği bir lükstür. Saray ve çevresinin dışında kalan resim ilgisinin daha çok ekonomik himaye altındaki çatıların kollektif şartları altında sürdürüldüğü anlaşılmaktadır.

Saray çevresinde gelişen resim sanatının belli oranda propagandist bir tavrı barındırdığı özellikle Halife Abdülmecid'in eserleri çerçevesinde net olarak farkedilmektedir. Saraya yakınlık her ne kadar maddi anlamda bir avantaj sağlasa da konu seçimleri açısından belli bir sınırlandırmaya da neden olmalıdır.

Genellikle büyük ebatlı eserleriyle ve yoğun kompozisyon özellikleriyle dikkati çeken Abdülmecid Efendi'nin *Harem'de Beethoven* isimli eserinde takip edilen çok katmanlı boya tabakaları, ressamın eserini tamamlamak için belli bir zaman tasarımına ihtiyaç duyduğunu gösterir. Abdülmecid Efendi'nin çok yönlü bir insan olması ve bir yandan yürütmek durumunda olduğu saray görevleri düşünüldüğünde, uzun bir uğraş gerektirecek büyük ebatlı tablolarının yapımında ekip çalışmasından faydalanmış olabileceği ihtimali güçlenmektedir.

Üslupsal açıdan bakıldığında, özellikle Avrupa'da eğitim görmemiş ressamın Doğulu resim geleneklerini sezgisel düzeyde de olsa sürdürmeye devam ettirdikleri görülmektedir. Bu durum özellikle detayların resmedilmesindeki bonkör tavır üzerinden Gedikpaşa'lı Cemal ve Hüseyin Zekai Paşa'ya ait tablolarda açıkça okunabilmektedir.

Her ikisi de sarayda yaverlik yapan ve ekonomik olarak saray imkanlarından faydalanabildikleri halde, Avrupa'da aldığı eğitim üzerinden Hüseyin Zekai Paşa'dan ayrılan Şeker Ahmet Paşa'nın çok daha rahat bir resimsel üslup geliştirdiği gerek boya altı çizimlerinin dinamizminde gerekse boya tabakalarının kurgusal yapısındaki farklılıklar üzerinden okunabilmektedir.

Halil Paşa'nın XIX. yy resim sanatı atmosferinde empresyonist bir kırılmayı temsil ettiği düşüncesi boya kesitleri bağlamında incelendiğinde yeni soru işaretleriyle birlikte değerlendirilmelidir. Yapılan incelemeler sonucunda, Halil Paşa'nın eserinde tek tek unsurlar üzerinden empresyonizmi çağrıştıran özellikler görülse de detaylı kesit gözlemleri ressamın genel çalışma üslubunun akademik olarak nitelenebilecek bir karaktere daha yakın durduğuna işaret etmektedir. Halil Paşa'nın *Çengelköy İskelesi* ve Şeker Ahmet Paşa'nın *Ormanda Karaca* isimli eserleri beraber değerlendirildiğinde özellikle spontanlık bakımından incelenen diğer eserlerden farklı bir noktaya konumlandıkları gözlenmektedir (Başkan 1997) (Tablo 6.1, Tablo 6.2).

6.4 Eser Orijinalliklerinin Olumlanmasına Yönelik Çıkarımlar

Gerçekleştirilen çalışmalar sırasında toplanan veriler bundan sonra yapılacak başka araştırmalarda, özellikle eser orijinalliklerine yönelik şüphe duyulan noktalarda takip edilebilecek ortak parametreleri tespit edebilmek üzere arşivlenmiştir.

Eserlerde incelenen malzemelerin XIX. yy üretim standartları ve teknik özellikleri ile örtüşmesi, tabloların orijinalliğine dair önemli işaretler olarak değerlendirilebilir.

Tablolarda tespit edilen damgalar ve çoğunlukla dönem standartlarını takip ettiği anlaşılan malzeme özellikleri, eserlerin malzeme üretim sürecine ve tedarik aşamalarına dair bilgiler barındırmaları bakımından önemlidir.

Orijinallik anlamında eserlerden alınan boya numunelerinin kesit görünümleri önemli veriler barındırmaktadır. Gerçekleştirilen incelemelerde boya numuneleri üzerinden tespit edilen en belirgin ortaklıklardan birisi dönem ressamlarının hiçbirinin ‘alla prima’ teknikte çalışmamış olmalarıdır. Ressamların ortak bir şekilde kademeli ve aşamalı bir çalışma şeklini benimsemiş olmaları bundan sonra incelenecek son dönem Osmanlı resim sanatı eserleri bakımından da bir değerlendirme parametresi olarak ele alınabilir. (Şekil 5.3).

Pamuk ipliklerle üretilmiş tuvalerin ancak XX. yy’dan itibaren fabrikasyon resim malzemeleri piyasasına girdiği düşünüldüğünde (Callen 2000: 31); inceleme sırasında gözlenen tuval ipliklerinde bütünüyle keten liflere rastlanmış olması, eserlerde kullanılan malzemelerin XIX. yy üretim standartları dahilinde yer aldığına işaret etmektedir.

6.5 Korumanın Tarihi Belge Boyutu Açısından Çıkarımlar

Askerî liselerde yetişmiş ressamlar tarafından yapılan tabloların birer sanat eseri oldukları düşüncesi soru işaretiyle karşılanabilir. Bu eserler birer sanat yapıtı olmasalar da ‘sanat tarihi’ objesi olarak değerlendirilmelidir. Batı etkisinde Osmanlı resim sanatının ilk yerel örneklerini oluşturan tablolar yalnızca sanat eseri nitelikleriyle değil, resim sanatı tarihi açısından hızlı bir gelişim çizgisinin başlangıç unsurları olarak değerlendirilir. Bu çalışmada incelenen tablolar sanat değerlerinden bağımsız bir şekilde dönemlerinin ticari,

sosyal ve kurumsal niteliklerine dair işaretler barındıran dolaysız tarihî belge özellikleri barındırmalarıyla da önem taşımaktadır.

Eserlerde incelenen her unsurun aynı zamanda tarihî bir içerik üzerinden açıklanabilmesi malzeme ve tarih niteliklerine dair çapraz eşleşmelerin gerçekleştirilmesine imkan vermiştir. Analizlerden elde edilen veriler, hakkında daha az bilgi sahibi olunan ve orijinallikleri bakımından şüphe ile yaklaşılan eserlerle ilgili problemlerin çözülmesine katkı verebilir.

Alois Riegl tarafından ortaya konulan, eserlerdeki ‘anımsatma değerinin’ artık teknolojinin de sayesinde çok küçük ölçekler üzerinden okunabildiği gerçeği bu çalışma süresince yürütülen eser incelemeleri sırasında pek çok açıdan doğrulanmıştır.

Tüm bu değerlendirmeler ışığında eserlerdeki iz niteliğindeki unsurların dolaylı yollardan tarihî belge değerine sahip olduğu görülmüştür.

Eserlerin korunmasına yönelik olarak geliştirilecek koruma planlamalarının sağlıklı yürütülebilmesi adına zamanın teknolojik imkanları çerçevesinde detaylı araştırmalar gerçekleştirilmesi ve eserlerdeki dolaylı ve dolaysız tarihî özelliklerin gün ışığına çıkarılması gerekir.

Tablo 6.2 Sanatçı ve malzeme-teknik özellikler arasındaki ilişkinin değerlendirilmesi

XIX. yy OSMANLI BATI ETKİSİNDE RESİM SANATI ÖRNEKLERİ'nin SANATÇI ve MALZEME-TEKNİK BAĞLAMINDA İLİŞKİLENDİRİLMESİ														
Sanatçı			Eser											
İsim	Eğitim		Eser İsmi	Yapım Yılı	Ebatlar (cm)		Taşıyıcı Sistem						Boya Tabakaları	
	Yurtiçi	Yurtdışı			En	Boy	Şase		Tuval				Astar +Boya	
							Kamasız	Kamalı	Keten	Jüt	Pamuk	1 cm2 de çözgü↑ atkı → iplikleri	Katman Sayısı	Katman Kalınlığı (µm)
Gedikpaşalı Cemal	Mekteb-i Harbiye		Çinili Köşk	1887	99,7	75,3		x	x			26↑ 26→	4	200
Şeker Ahmet Paşa	Mekteb-i Tıbbiye	Paris Gerome	Orman'da Karaca	1886	100,5	136,5		x	x			34↑ 30→	3 / 4	200
Hüseyin Zekai Paşa	Mekteb-i Harbiye		Ayasofya Camii Hünkâr Mahfili	1903	81	100		x	x			18↑ 16→	3 / 4	150
Halil Paşa	Mühendishane-i Berri Humayun	Paris; Gerome Courtois Atölyeleri	Çengelköy İskeleyi	1913	143,5	80	x			x		7↑ 7→	7/ 8	400
Halife Abdülmecid Efendi	Şehzadegan Mekteb-i Zonaro		Harem'de Bethoven	1915	211	135		x	x			14↑ 16→	4	280-300

KAYNAKÇA

- Acun, F. 2011 “Tarihin Kaynakları.” Tarih nasıl yazılır? Tarihyazımı İçin Çağdaş Bir Metodoloji içinde (s.119-149) der. Şimşek, A. İstanbul: Tarihçi Kitabevi.
- Ahunbay, Z., 2014. Tarihî Çevre Koruma ve Restorasyon. İstanbul:Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Aksel, M., 2010. Sanat Hayatı, Resim Sergisinde Otuz Gün. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Aksel, M., 2011. Sanat ve Folklor. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Arseven, C.E., 1998. Sanat Ansiklopedisi, (c.III). “Fikirden”. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arseven, C.E., 1998. Sanat Ansiklopedisi, (c. I). “Boya Tulumu”. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arseven, C.E., 1998.Sanat Ansiklopedisi, (c. III). “Muşamba Çerçevesi”. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arseven, C.E., 1998.Sanat Ansiklopedisi, (c. III). “Resim Muşambası”. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arseven, C.E., 1998 Sanat Ansiklopedisi, (c. I). “Boyaresim”. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arseven, Celal Esad, 1983. Türk Sanatı Tarihi; Menşeyinden Bugüne Kadar Heykel, Oyma ve Resim, (c. III). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Başkan, S. 1992. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Başkan, S., 1994. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Ankara: Çağdaş Basım Yayın Ltd Sti.
- Başkan, S., 1997. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye’de Resim, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Bayhan, N., 2009. Sultan II. Abdülhamid Arşivi İstanbul Fotoğrafları. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Baytar, İ., 2008. “Şeker Ahmet Paşa Üzerine Yeni Görüşler ve Belgeler.” Şeker Ahmet Paşa 1841-1907 içinde (s.81-115) der. Baytar, İ., Şerifoğlu, Ö.F., İstanbul: TBMM Milli Saraylar.
- Berkes, N., 2017. Türkiye’de Çağdaşlaşma, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Brandi, C., Basile, G., 2005. Theory of Restoration. Roma: Istituto Centrale per il Restauro.
- Callen, A., 2000. The Art of Impressionism : Painting Technique & the Making of Modernity. New Haven: Yale University Press.
- Carlyle, L., 2001. The Artist's Assistant: Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800-1900 with Reference to Selected Eighteenth-Century Sources. London: Archetype Publications.
- Cezar, M., 1995. Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi, İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı.
- d'Alleva, A., 2015. Sanat Nasıl Yazılır?. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Duben, İ., 2007. Türk Resmi ve Eleştirisi. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erdoğan, A., 2013. “Yurt Dışı Eğitim ve Türk Modernleşmesi”. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erdoğan, T., 2013. “Hoca Ali Rıza”, 1858-1930 İstanbul: Ressam Hoca Ali Rıza 1858-1930, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ersoy, A., 1985. Milli Saraylardaki Tabloların Türk Resim Sanatındaki Yeri ve Önemi, TBMM Milli Saraylar Sempozyumu 15-17 Kasım İstanbul 1985, syf 182-183.
- Eser, G. 2005. Mekteb-i Harbiye’nin Türkiye’de Modern Bilimlerin Gelişmesindeki Yeri (1834-1876). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Foucault, M. 1999. Bilginin Arkeolojisi. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Germaner, S., İnankur, Z., 2002. Oryantalistlerin İstanbulu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Göncü, C., 2012. “Osmanlı Sarayında Resim Sanatının Himayesinin Simgesi Olarak Resim Odası ve Görev Alan Sanatçılar.” Milli Saraylar Sanat-Tarih Mimarlık Dergisi (9): 263-277.
- Gören, A.K., 1997. Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi, İstanbul: Şişli Belediyesi İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği.
- Gültekin, G., 1992. Batı Anlayışında Türk resim sanatı. İstanbul: Ziraat Bankası.
- İslimyeli, N., 1965. Asker Ressamlar ve Ekoller. Ankara: Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları.
- Jokilehto, J., 1999. History of Architectural Conservation. Oxford: Butterworth Heinemann.
- Kaçar, M., 1998. “Osmanlı İmparatorluğu'nda Askeri Teknik Eğitimde Modernleşme Çalışmaları ve Mühendishanelerin kuruluşu.: 1808'e kadar”.Osmanlı Bilimi Araştırmaları, (2): 69-137.
- Katlan W.A., Young, C., 2013. “History of Fabric Supports” Conservation of Easel Paintings içinde (s.116-148) der. Stoner, J.H., Rushfield, R. Abingdon: Routledge.
- Kaya, G., 2008. “Başyaver Şeker Ahmet Paşa ve Sarayın Yabancı Konukları.” Şeker Ahmet Paşa 1841-1907 içinde (s.71-79) der. Baytar, İ., Şerifoğlu, Ö.F., İstanbul: TBMM Milli Saraylar.
- Kaya, G.S., 2010. “Batılılaşma, Saray ve ResimSanatı” Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu, (s. 26,44) der. Kaya, G.S. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları.
- Kaya, G.S., 2012. “Padişahın Ressam Kulları.” İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları içinde (s.41-85) der. Kaya G.S. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları.
- Kirsh, A., Levenson, R. S., 2000. Seeing Through Paintings: Physical Examination in Art Historical Studies. New Haven: Yale University Press.
- Kuban, D. 1970. 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Labreuche, P., 2008. “Lefranc (A.)” Erişim tarihi: Aralık 2017 <https://www.labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr/fournisseur/lefranc>
- Loc., 2008. “Hagia Sophia Interior”Abdul Hamid II Collection loc.gov Erişim Tarihi Aralık 2017.

<http://www.loc.gov/pictures/collection/ahii/item/2003663222/resource/>

Mardin, Ş., 1991. Türk Modernleşmesi; Makaleler IV. İstanbul: İletişim Yayınları.

Nişanyan, S., 2017. "Konserve", Nişanyan Sözlük; Çağdaş Türkçe'nin Etimolojisi nisanyansozluk.com. Erişim Tarihi Aralık 2017
<http://www.nisanyansozluk.com/?k=konserve>

Öztuna, Y., 2017, "Osmanlı Devletinde Enflasyon". Tarih ve Medeniyet.org. Erişim tarihi Aralık 2017 <http://tarihvedenedeniyet.org/2009/08/osmanli-turkiyesinde-enflasyon.html>

Renda, G., 2004. "Önsöz" Hanedandan bir ressam: Abdülmecid Efendi içinde (s.11-20) der. Şerifoğlu, Ö.F., Pirim, N. ve Dikel, N. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Renda, G.,Erol, T., 1980. Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi. İstanbul: Tıgat Basımevi.

Riegl, A., 2015. Modern Anıt Kültü Doğası ve Kökeni. İstanbul: Damion Yayınları.

Scicolone, G. C., 2004. Il Restauro dei Dipinti Contemporanei: Dalle Tecniche di Intervento Tradizionale alle Metodologie Innovative. Firenze: Nardini Editore.

Şehsuvaroğlu B.N., 1959. Ressam Ali Sami Boyar. İstanbul: İsmail Akgün Matbaası.

Tansuğ, S., 2008. "XIX. yy Asker Ressamlar Şeker Ahmet Paşa ve İstanbul Resim ve Heykel Müzesi." Şeker Ahmet Paşa 1841-1907 içinde (s.217-220) der. Baytar, İ., Şerifoğlu, Ö.F. İstanbul: TBMM Milli Saraylar.

Tansuğ, S., 2012. Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Terzi, İ., "Halil Paşa'nın Askeri Eğitim-Öğretimi Ve Resim Sanatı".Dergipark.gov.tr. Erişim tarihi: Aralık 2017 <http://dergipark.gov.tr/omuefd/issue/20281/214969>

Turani, A., 1997. Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Viñas, S.M., 2005.Contemporary Theory of Conservation. Elsevier: Routledge.
Yağabasan, E. Renda. G., 2004. "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup Hanedandan Bir Ressam: Abdülmecid Efendi içinde (s.65-112) der. Şerifoğlu Ö.F., Pirim, N. ve Dikel, N. İstanbul Yapı Kredi Yayınları.

Yanardağ, Ö., "19. Yüzyıl Osmanlı Devleti Para Düzeni: Kâğıt Para Kullanımına Geçiş Aşamalarının İktisadi Analizi" Sosyal Araştırmalar.com. Erişim Tarihi Aralık

2017. www.sosyalarastirmalar.com ISSN: 1307-9581

Yasayaman, Z., Ergüven, M., 2002. D Grubu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yazıcıoğlu, N. 1996. İşletme Bilimi Gözüyle Türk Resim Sanatının Piyasa Araştırması. İzmir: Yazıcı Yayınevi.

Yetik, S., 2016. Ressamlarımız; Sanayi-i Nefise'den Asker Ressamlara Modern Türk Resminin İlk Ustaları. İstanbul: Gram Yayınları.

Zihnioğlu, Y., 2007. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911–1914. İstanbul: Kitap Yayınevi Ltd.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Satberk Banu Çakaloz
Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara, 1979

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi :Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.
Yüksek Lisans Öğrenimi :Kadir Has Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Kültür Varlıklarını Koruma Bölümü.
Bildiği Yabancı Diller :İngilizce, İtalyanca, Japonca

İş Deneyimi

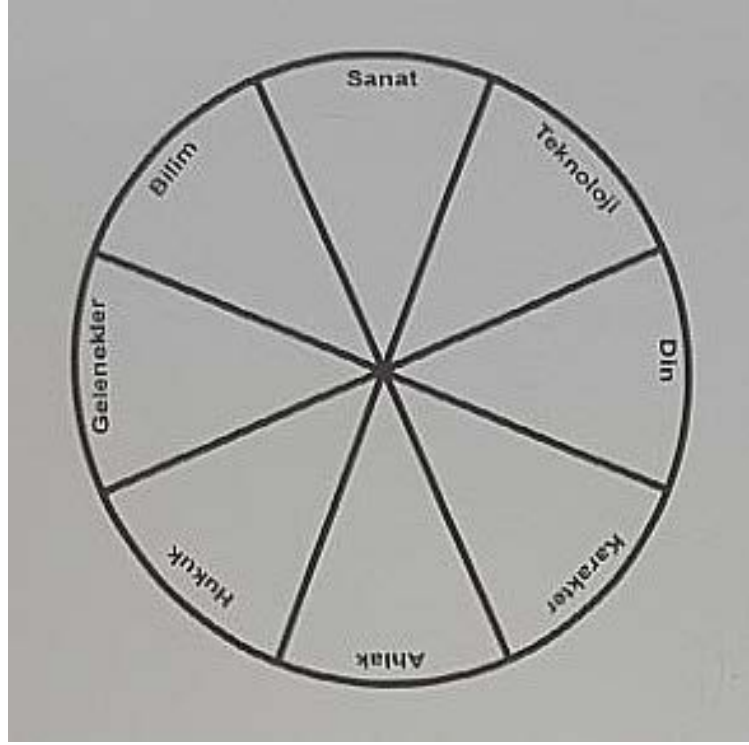
Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri: 2007-2008 Hong Kong Heritage Museum.
2012-2013 Dolmabahçe Sarayı Tablo Koruma ve Onarım Laboratuvarı.
2013- T.C. Cumhurbaşkanlığı Tablo Koruma ve Onarım Laboratuvarı.

İletişim

Telefon : +90 5325005891
E-posta Adresi : satberk@outlook.com

EKLER

EK A



Resim A.1 Ernst Gombrich'in sanat eserini biçimlendiren unsurların çeşitliliğini, dönüşümünü ve etkileşimi anlatan *Volksgeist* çizelgesi (d'Alleva 2015:159)

EK B

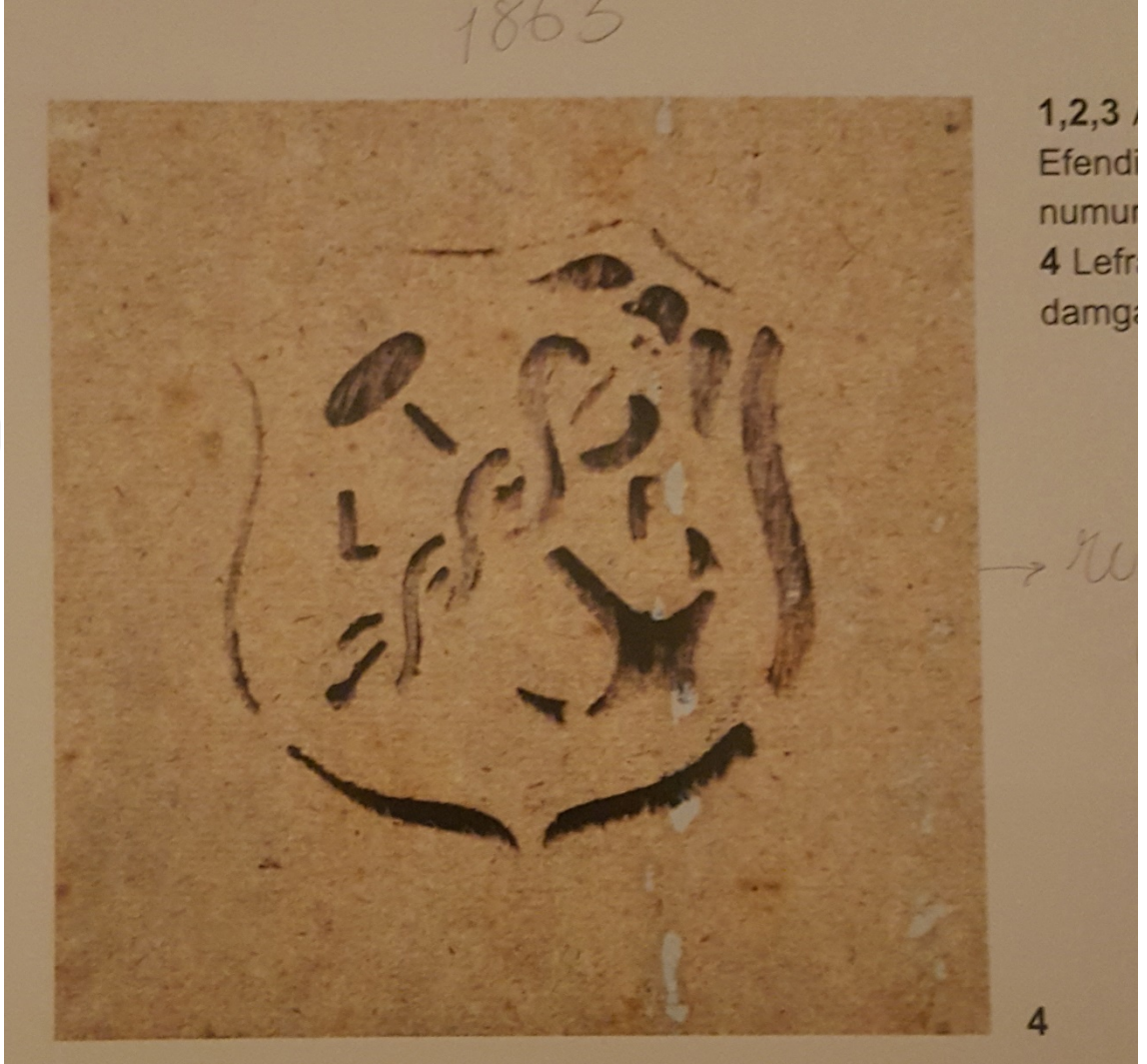
MUŞAMBA

*Istandard olarak takarrür eden resim
muşambası ve şasi ölçüleri*

No.	F.gür <i>Figure</i>	Manzara <i>Paysage</i>	Deniz <i>Marine</i>
1	22×16	22×14	22×12
2	24×19	24×16	24×14
3	27×22	27×19	27×16
4	33×24	33×22	33×19
5	35×27	35×24	35×22
6	41×33	41×27	41×24
8	46×38	46×33	46×27
10	55×46	55×33	55×33
12	61×50	61×46	61×38
15	65×54	65×50	65×46
20	73×60	73×54	73×50
25	81×65	81×60	81×54
30	92×73	92×65	92×60
40	100×81	100×73	100×65
50	116×89	116×81	116×73
60	130×97	130×89	130×81
80	146×114	146×97	146×89
100	162×130	162×114	162×97
120	195×130	195×114	195×97

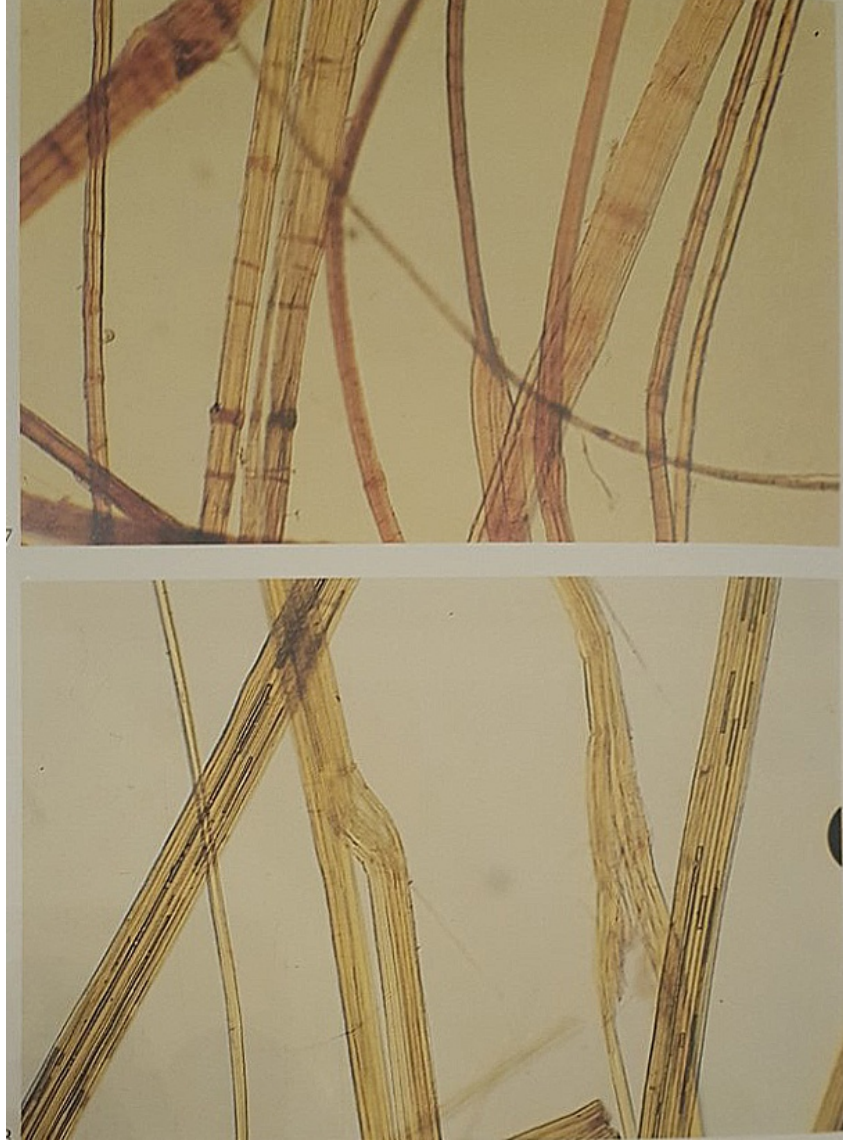
Resim B.1 Celal Esad Arseven'in Sanat Ansiklopedisi, Muşamba Maddesinde yer alan standartlaşmış tuval ve şase üretim ölçüleri (Arseven 1998: 1475-1476)

EK C



Resim C.1 LeFranc Markasının 1880 yılı öncesinde kullandığı logo tasarımı
(Labreuche 2008)

EK D



Resim D.1 Yukarıda; keten, aşağıda jüt liflerinin mikroskobik görüntüsü
(Scicolone 2004:188)

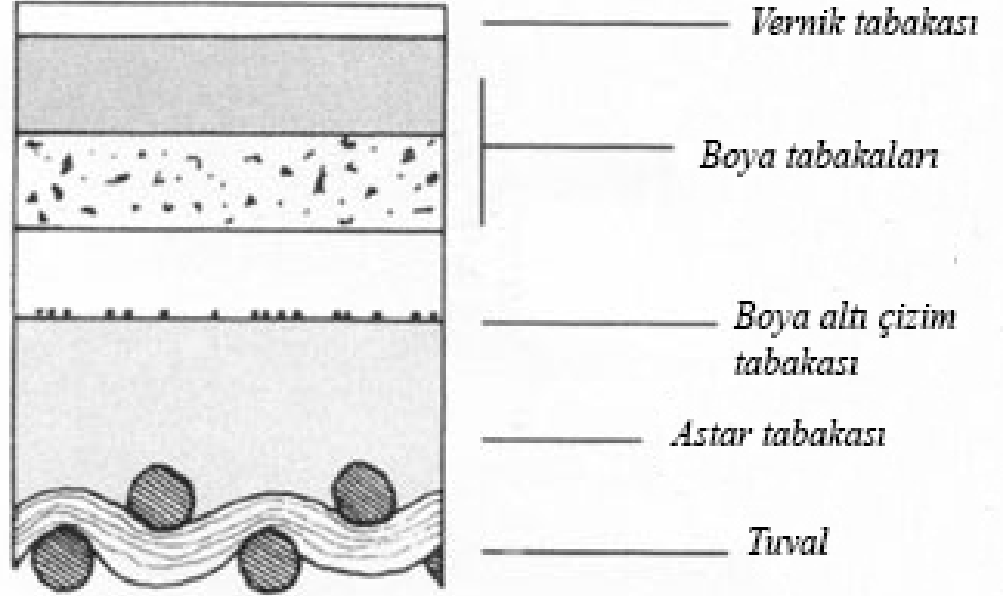
EK E



Resim E.1 Yukarıda; keten, aşağıda; pamuk liflerinin mikroskobik görünümü
(Scicolone 2004 185)

EK G

Tuval Resmi Kesiti



Resim G.1 Tuval resimlerini oluşturan tabakalar