

**OSMANLI MİNYATÜR GELENEĞİNDEN ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE:
BİÇİMSEL DÖNÜŞÜMÜN ANALİZİ***From the Ottoman Miniature Tradition to Contemporary Turkish Painting: An Analysis
of Formal Transformation*Beyza Garip¹, Hatice Kübra Ergin²

Makale Bilgisi	Özet
<i>Araştırma Makalesi</i>	Osmanlı minyatür sanatı, uzun yıllar dini ve kültürel inançlar çerçevesinde gelişmiş; belgeleyici anlatımı, yüzyıllar mekân kurgusu ve sembolik figür anlayışıyla kendine özgü bir görsel dil oluşturmuştur. Ancak 19. yüzyılda Batı ile kurulan siyasi ve kültürel ilişkiler sonucunda Osmanlı sanatında önemli değişimler yaşanmaya başlamıştır. Özellikle Sultan Abdülaziz döneminde İngiltere'ye gönderilen askeri öğrenciler, Batı resim sanatıyla doğrudan temas kurarak perspektif, hacim, ışık-gölge ve natüralist figür anlayışı gibi yeni sanat yaklaşımlarını tanımışlardır. Bunun yanında Osman Hamdi Bey gibi bireysel olarak yurt dışında eğitim alan sanatçılar, çok yönlü çalışmalarıyla Osmanlı resim sanatında figüratif anlayışın gelişmesine öncülük etmişlerdir. Literatürde bu süreç, geleneksel minyatür anlayışından modern resim sanatına geçişin önemli bir evresi olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmanın amacı, Osmanlı minyatür sanatının Batı sanatı ile nasıl etkileşimde bulunduğunu ortaya çıkarmak ve bu etkileşim sonucunda sanat eserlerinde meydana gelen biçimsel dönüşümleri incelemektir. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden literatür taraması kullanılmıştır. Konuya ilişkin tarihsel kaynaklar, sanat tarihi yayınları ve akademik çalışmalar incelenmiştir; ayrıca çalışmada ele alınan Rodos Kuşatması, Mekkare Erleri, Uzun Yürüyüş, İki Atlı ve Bursa adlı eserler betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Araştırma sonucunda, Osmanlı minyatür sanatının Batı etkisiyle yalnızca teknik açıdan değil, içerik ve anlatım bakımından da dönüşüm geçirdiği görülmüştür. Geleneksel minyatürdeki kalıplaşmış belgeleri yaklaşım zamanla yerini bireysel yorumlara, duygusal anlatımlara ve yeni biçim arayışlarına bırakmıştır.
<i>Gönderilme:</i> 10 Nisan 2026 <i>Kabul:</i> 4 Ağustos 2026 <i>Yayın:</i> 25 Ağustos 2026	
<i>Anahtar kelimeler:</i> Biçimsel dönüşüm, Çağdaş Türk sanatı, Osmanlı minyatür sanatı	
Article Information	Abstract
<i>Research Article</i>	Ottoman miniature art developed for many years within the framework of religious and cultural beliefs, creating its own distinctive visual language through documentary narration, shallow spatial composition, and a symbolic understanding of figures. However, in the nineteenth century, significant changes began to emerge in Ottoman art as a result of political and cultural relations established with the West. Especially during the reign of Sultan Abdülaziz, military students sent to England came into direct contact with Western painting traditions and became familiar with new artistic approaches such as perspective, volume, light-shadow, and a naturalistic understanding of the human figure. In addition, artists such as Osman Hamdi Bey, who received education abroad individually, pioneered the development of figurative understanding in Ottoman painting through their versatile works. In the literature, this period has been regarded as an important stage in the transition from the traditional miniature tradition to modern painting art. The aim of this study is to reveal how Ottoman miniature art interacted with Western art and to examine the formal transformations that appeared in artworks as a result of this interaction. In the research, literature review, one of the qualitative research methods, was employed. Historical sources, art history publications, and academic studies related to the subject were examined; furthermore, the works The Siege of Rhodes, Mekkare Erleri, Long March, Two Horsemen, and Bursa were analysed through descriptive analysis. As a result of the research, it was observed that Ottoman miniature art underwent a transformation not only in technical terms but also in terms of content and expression under the influence of the West. The rigid documentary approach of traditional miniature art gradually gave way to individual interpretations, emotional expressions, and new formal pursuits.
<i>Received:</i> April 10, 2026 <i>Accepted:</i> August 4, 2026 <i>Published:</i> August 25, 2026	
<i>Keywords:</i> Contemporary Turkish art, Formal transformation, Ottoman miniature art	

Kaynak Cite : Garip, B. & Ergin, H. K. (2026). Osmanlı minyatür geleneğinden çağdaş Türk resmine: biçimsel dönüşümün analizi. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(2), 438-463.**İntihal Plagiarism :** Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. This article has been reviewed by at least two reviewers and checked for plagiarism before publication.¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, beyza.garip0@ogr.dpu.edu.tr, ORCID: 0009-0004-9585-0143² Prof., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, hkergin@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-8694-1095

GİRİŞ

Türk resim sanatı, Selçuklu Minyatürleri ile başlamış, Osmanlı Minyatür sanatı ile gelişmiş, Batılılaşma hareketleri ile birlikte önemli değişimler yaşamış ve Cumhuriyet döneminde Çağdaş Sanat anlayışları ile yeni biçimler kazanmıştır.

Tasvir sanatı olarak bildiğimiz Minyatür sanatı Osmanlı'nın hükümdarlığı boyunca çeşitli konuları bünyesinde taşımıştır. Günümüzde genellikle saray çevresinde görülen sanat olmasından dolayı saray sanatı olarak da değerlendirilmiştir. Sanatta kullanılan hayvan ve insan figürleri hakkında kesin bir yasaklayıcı hüküm bulunmamasına rağmen yaratılmış varlıkların benzerlerini betimleme eylemi ise zaman zaman ilahi yaratım gücünü taklit etme düşüncesi çerçevesinde değerlendirilmesinden dolayı tasvir sanatı kitap resmi olarak kullanılmıştır (Mahir, 2005, s.16). Bu yasak doğrultusundan minyatür sanatında bilinçli olarak perspektif, ışık-gölge, oran-orantı, hacim kullanımlarından kaçınılmış, figürler stilize edilerek kullanılmıştır.

Tasvir sanatı ilk başlarda halı-kilim sanatında, çini sanatında, işlemlerde kullanılmışken Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethetmesi ile günümüzde bildiğimiz minyatür sanatın temelleri de atılmaya başlanmıştır. Minyatür; portre sanatı, tarih konuları ve padişahların yaşamları, Topkapı Sarayı, genel şenlikler, edebi eserler, dinsel konular, doğa ve kent görünüşleri, bilimsel ve ansiklopedik konular, günlük yaşam sahneleri, kuşlar, hayvanlar, efsanevi varlıklar, bitkiler olarak ayrılmıştır.

Fatih zamanında Batıdan getirilen sanatçılar ile portre minyatür sanatının temelleri atılarak geliştirilmiştir. II.Bayezid döneminde edebi konulu minyatür sanatı yapılmış, Kanuni döneminde savaş sefer konuları ve topografik konulu minyatürler oluşturulmuştur. Minyatür sanatı hükümdarların sanat yatkınlığına göre zaman zaman gelişim göstermiş, zaman zamanda gerileme ve duraklama görülmüştür.

Osmanlı sanatının batıyla tanışması sadece asker ressamlarla olmamıştır. Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethetmesinden sonra batıdan sanatçılar getirtilerek saray çevresinde sanat eğitimleri görülmeye başlanmıştır (Sever 2020, 155).

Metin And, "Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür" adlı kitabında ve Seçil Sever makalesinde Minyatür sanatını evreler halinde detaylı bir şekilde incelemiştir (Sever, 2020, s.156 ve Selimgil, 2021, s.660). Fakat bu çalışmada minyatür sanatı evrelere ayırmadan incelenmiştir. Rodos kuşatmasının bulunduğu minyatür-Süleymanname her iki çalışmada da "Geçiş Evresi (1520-1574)" kısmında değerlendirilmiştir.

Osmanlıda Lale Devrine gelindiği zaman sanat saray dışında da görülmeye başlanmıştır. Levni'nin Minyatür geleneğinde daha canlı renkler kullanılmasıyla yeniden minyatür sanatı gelişme göstermeye başlamıştır. Fakat 1699 Karlofça anlaşmasından sonra Osmanlı Devleti'nde yenilgiler başlamış 18. yy.'da da devam etmesiyle askeri alanlarda düzenlemeler yapılmış, bunlardan bir tanesi ve Türk Sanatının gelişimine destek olmuş olan Mühendishane-İ Berrî-İ Hümayun'da resim derslerinin görülmeye başlamış olmasıdır. Mühendishane'de resim dersleri görülebilmesi için zaman zaman Avrupalı subaylar getirilmiş ve Avrupa'ya asker öğrenciler gönderilerek sanat eğitimleri aldırılmıştır. Avrupa'ya öğrenci gönderilmesinin en önemli sebebi Avrupa'dan getirilen subayların verdikleri eğitimlerinin yeterli görülmemesi olmuştur. Ülkeye döndükleri zaman okullarında sanat eğitimin verilmesi amacıyla kendi asker öğrencilerimiz gönderilmiştir.

Bu dönemde gönderilen asker ressamılar gerçekçi-izlenimci tarzdan eğitimler almış ve eğitimler vermişlerdir. Bireysel olarak sanat eğitimi alan Osman Hamdi Bey

tarafından Sanayi Nefise Mektebi açılmasıyla Batılı anlamda Sanatçılar yetiştirilmeye başlanmıştır. Osman Hamdi Bey'in bu hareketi sayesinde Türk Sanatında köklü değişimler ve gelişimler görülmeye başlanmıştır. Sanayi Nefise Mektebindeki öğrencilerden bazıları seçilerek Paris'e gönderilmiş, Paris'te izlenimci sanat eğitimi alan sanatçılar 1914 yılında ülkelerine gelerek hem Batı sanatı eğitimleri vermeye başlamışlar hem de kendi sanatlarını icra etmişlerdir.

Batı sanat akımlarında olduğu gibi Çağdaş Türk sanatında da birbirlerini reddeden ve görüşlerine karşı çıkan gruplar oluşmaya başlamıştır. Cumhuriyetin ilanı ile Hükümet tarafından Anadolu seferberliği ilan edilmiş tüm sanatçılar Anadolu'yu dolaşarak kendi üsluplarında sanatlarını geliştirmişlerdir.

Minyatür sanatından Çağdaş sanata kadar birçok siyasi, sosyal, politik ve ekonomik durumlar yaşanması ve başka ülkeler ile ticaret, savaş durumlarının etkileri sanat üsluplarına da yansımıştır. Osmanlı zamanında geniş çapta eğitimler genellikle sarayın emriyle olduğu ve padişahların istekleri doğrultusunda gelişimler gösterildiği için Minyatür sanatında köklü değişimler görülmemiştir. Fakat Batı toplumlarında görülen çok renkli ve perspektif hareketleri az da olsa padişahların kabulleri doğrultusunda uygulanmıştır. Minyatür sanatı, icra edilirken tek bir kişi çalışmamış nakkaşı, tezhipçisi, ciltçisi, cetvelkeşi gibi adlandırılan farklı kişilerin ellerinden geçmiştir. Fakat Çağdaş Türk sanatında incelenen eserler tek bir kişinin çalışmasıyla meydana gelmiştir. Minyatür sanatında kurallar dışına çıkılamamış, söylenen veya görülen olduğu gibi tasvir edilmiştir fakat çağdaş Türk sanatında ise sanatçılar kendi sanat üsluplarını oluşturmuşlar, konuyu veya düşüncelerini istedikleri şekillerde ve renklerde aktarabilmişlerdir. Her ne kadar konu anlatımı bakımından minyatürden uzaklaşmış olsa da çağdaş sanatlarda perspektifsizlik ve modern tasvirleştirmeler görülmüştür.

Bu çalışmanın amacı, Batılılaşma etkilerinin Osmanlı minyatür sanatından Çağdaş Türk sanatına biçimsel dönüşüm etkilerini incelemek, bu gelişim çizgisini tarihsel bir perspektifle değerlendirmektir. Çalışmada, sanat anlayışındaki biçimsel dönüşümün hangi toplumsal ve kültürel etkilerle şekillendiği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Örnek olarak Matrakçı Nasuh Paşa, Zeki Kocamemi, Abidin Dino, Avni Arbaş, Nurullah Berk ve Ülker Erke'nin eserleri ikonografik ve ikonolojik açıdan incelenmiştir.

Araştırma, Türk resim sanatının tarihsel gelişimini bütüncül bir bakış açısıyla ele almış, geleneksel Osmanlı sanat anlayışından modern sanat anlayışına geçiş sürecinin anlaşılmasına katkı sağlaması ve minyatür tarihi alanındaki çalışmalara kaynak oluşturması beklenmektedir.

Osmanlı Minyatür Sanatından Çağdaş Türk Sanatına

Osmanlı Minyatür Sanatı

Figür hakkında kesin bir yasaklayıcı hüküm bulunmamasına rağmen yaratılmış varlıkların benzerlerini betimleme eylemi ise zaman zaman ilahi yaratım gücünü taklit etme düşüncesi çerçevesinde değerlendirilmesinden dolayı tasvir sanatı kitap resmi olarak kullanılmıştır (Mahir, 2005, s.16). Bu sanata Osmanlı zamanında 'nakış' denmiş, dilimizde tasvir sanatı olarak evrimleşmiş zamanla dilimize Batı dillerinden 'minyatür' kelimesiyle dahil olmuş ve günümüzde minyatür sanatı olarak ele alınmaya devam etmiştir. Kitaplara minyatür sanatını resmeden kişilere Osmanlıda 'Nakkaş' denmiştir. Nakkaşlar sadece minyatür resimleriyle değil yazıların yazılacağı sınırlarıyla, boyaların hazırlanmasıyla, kalem işi, çini motifleri ve mimari süslemeleri gibi birçok alanlardan sorumlu olmuşlardır (Mahir, 2005, s.18). Nakkaşlar bu kadar emek ettikleri halde hangi

minyatürleri kimlerin resmettiğine dair net bilgi yazılmamıştır.

Minyatür sanatı Batı sanatı gibi bağımsız bir sanat olarak değil kitap sanatı olarak, kitapları süslemek amacıyla kullanılmıştır. 1450’li yıllara, matbaanın bulunuşuna kadar kitap lüks olarak ve sadece soylu kişilerin ulaşabileceği bir eşya olarak görülmüş, Osmanlı Devleti’ne de 18.yy’da gelmiştir (Begtumur, 2018, s.162). Minyatür sanatı zorlayıcı ve uzun süren emeklerle ve elle hazırlandığı için saray ve çevresi ile okuma-yazma bilenler ulaşabilmiştir. Minyatür sanatı yazı yazma sanatı olarak da tarihe geçmiştir. Bu yazı yazma sanatı iki gruba ayrılmıştır; “birinci grup dini konulu olanlar ve dini konulu olmayanlar. İkinci grupta tarih kitapları, astroloji ve tıp kitapları, divanlar ve diğer edebiyat türleri” (Kuban, 2009, s.176).

Minyatür sanatında, gölgeler kullanılmamış, saf renklerle net hatlar oluşturularak yüzeysel resim anlayışı benimsenmiştir. Biçimler doğadan soyutlanarak sembolleşerek veya nakış motifleriyle yansıtılmıştır (Renda ve Erol, 1980, s.24). Minyatür çizimleri kedi tüylü ince fırçalar kullanılarak yapılmıştır. Bu resimde kullanılan kağıtlar üzerine Arap zamkıyla karıştırılmış üstübeç sürülmüş, üzerine de ince tüy kalemle desenleri çizilmiştir (Sözen, 1983, s.278). Bu desenler, Arap zamkıyla karıştırılmış boyalar, suyla inceltilerek kullanılmış ve renkler üst üste sürülerek renklendirilmiştir. Bu toprak boyalar kurudukları zaman dökülmelerini önlemek için boyaların içlerine taze yumurta sarısı katılmıştır. Yumurta sarısı katılan boyalar iki kere kullanılmadıkları için her seferinde yeniden boya yapmaları gerekmiştir. Zamanla bu teknik de değişerek boyaların içine sulandırılmış tutkalla bir damla pekmez damlatılmıştır. Bu tutkallı boya kurusa bile sulandırıldığı zaman tekrar kullanılabilmiştir (Mahir, 2005, s.15). Minyatür figürlerinde nakkaşlar hacim endişesiyle ışık-gölge anlatımını gütmemeleriyle Doğu ve Batı resmi arasındaki farkı görmüştür (Turani, 2004, s.325).

İstanbul’u fethi, askeri başarılarıyla, kültür ve sanat hamiliğiyle bildiğimiz II. Mehmed, İtalyan ressamlarına verdiği siparişlerle yaptırdığı portreleri ve madalyonlarla Osmanlı sanatı, Batı sanatıyla tanışır fakat Batı sanatının etkilerini 20. Yüzyıla kadar tamamen uygulanamamıştır (Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı, 2006, s.22-23). Bu tanışmayla birlikte Osmanlı minyatürlerinde gerçekçilik yapısı diğer İslam minyatürlerine göre daha da güçlenmiştir, fakat bu zamanda yapılan minyatürlerden birçoğu günümüze gelememiştir (Sözen, 1983, s.274). Çoğunlukla tarihi bilinen en eski minyatürler ise II. Bayezid döneminde resmedilmiştir (Kuban, 2009, s.180). 1512-1520 tarihlerinde Yavuz Sultan Selimin yani I. Selimin tahta çıkmasıyla Osmanlı minyatürü daha da gelişmeye başlamıştır (Mahir, 2005, s.49). Bu dönemde “minyatürlerde, mimari motifler, insan figürleri, elbiseler ve değişik mekân anlayışı ve renk bakımından özenli renk sınırlamalar gelmesiyle değişimler görülmeye başlanmıştır (Kuban, 2009, s.181). Mısır’a yapılan seferlerle (Mahir, 2005, s.49), Safeviler’e karşı kazanılan Çaldıran Savaşıyla (1514) birlikte Tebriz’den getirilen sanatçılarla Osmanlı Nakkaşhanesinde üslup bakımından gelişmeler görülmeye başlanmıştır (Bağcı, vd., 2006, s.53). Yapılan seferler sonucu getirilen farklı kültürlerle ait sanatçıların İstanbul’da birlikte çalışmalarıyla kompozisyonlarda ve figürlerde gözle görülür farklar oluşmuştur (Mahir, 2005, s.49). Bu dönemde yapılan bazı yazma eserlerde, padişahların hayatlarını ve yaptıklarını, sipariş veren sultanların ve devlet büyüklerinin hayatlarının anlatılmasıyla Osmanlı gerçekçiliğinin gelişmesini etkilemiştir (Kuban, 2009, s.181). I. Selim dönemine kadar yapılan tüm yazma eserler edebiyat ve şiir alanında yapılmış I. Selim’de yenilikler başlamış ve I. Süleyman döneminde de bu yenilikler geliştirilerek yenileri de eklenmiştir. Şehnamecilik, tahta çıkış anları, divan toplantıları, av partileri, elçi kabulleri, savaşlar, sünnet düğünleri, haritalar bunlara örnek verilebilir. Bu yenilikler yapılırken padişah

portreciliği de yerini korumuştur (Mahir, 2005, s.54-55).

Kanuni'nin hükümdarlığından I. Ahmed'in hükümdarlığı bitene kadar Minyatür sanatı İran etkisinden kurtularak, özgünlük kazanmaya başlamıştır. (Kuban, 2009, s.181). I. Süleyman döneminde edebi kitaplar dışına çıkılarak tarih kitapları da yazılmaya başlanmıştır. Bu yüzden minyatür sanatında da tarihi resimler yapılmaya başlanmasıyla nakkaşları yeni kompozisyonlar bulmaya itmiştir. Bu tarihsel minyatürlü kitaplar padişahların seferlerini de konu almıştır ve bu dönemin en önemli nakkaşı ise Matrakçı Nasuh olmuştur. Matrakçı Nasuh sadece nakkaşlık değil matematikçi, yazarlık ve hattatlık da yapmıştır (Sözen, 1983, s.274).

III. Murad Döneminde ise en önemli sanatçı Nakkaş Osman olmuştur. Nakkaş Osman'ın en önemli minyatürleri ise III. Murad Sürnamesi olmuştur. Bu Sürnamede Şehzade Mehmet'in sünnet edilmesiyle geçit törenleri ve eğlenceleri resmedilmiştir. Bu minyatürler 437 tane 34x23 cm ölçülerinde yapılmışlardır (Eroğlu, 2015, s.60). Matrakçı Nasuh ile Nakkaş Osman'ın eserlerinde kullandıkları dil Osmanlı Minyatür sanatının geleceğine de ışık olmuştur.

I. Ahmed (1603-1617) dönemine kadar minyatür sanatı kitaplar içerisinde yazılan metinleri anlatmak amacıyla yapılmıştır. Bu dönemde ise tek yapraklı minyatürler yapılmaya başlanmıştır. Tek yapraklı minyatürlerde günlük tasvirlerle halktan ve saraydan kişileri ele almıştır (Mahir, 2005, s.69).

III. Selim (1789-1807) 28 yaşında tahta geçtiğinde Osmanlı devleti askeri alanda gücünü kaybetmeye başlamasıyla birçok savaş da kaybedilmiştir. Bundan dolayı Osmanlı Devleti yapısında Nizâm-ı Cedîd değişikliği ilah edilmiştir. Bu değişiklikleri arasında en önemlisi Mühendishane-i Berrî-i Hümayun askeri okulun açılması olmuştur (Abacı, 2014, s.1). III. Selim edebiyata, müziğe ve tarihe meraklı bir padişah olduğu için Batılı yaklaşımlara daha çok önem vermiş ve yabancı elçiliklerden yararlanmaya özen göstermiştir (Cezar, 1971, s.72).

"18. ve 19. yüzyıllarda ardı ardına gelen yenilikçi padişahların öncülüğünde başlayan kurumsal Batılılaşma hareketleri, Osmanlı İmparatorluğu'nda derin bir kültürel dönüşümü beraberinde getirmiştir. Bu dönüşüm süreci, ülkede yeni bir kültür ve sanat anlayışının doğmasına, sanatın farklı alanlarında yeni tarz ve tekniklerin uygulanmasına ve zamanla sanat eğitiminin kurumsal bir yapıya kavuşmasına zemin hazırlamıştır (Bağcı, vd., 2006, s.261)." Batılı anlamda Sanat ve kültür çalışmaları Lale Devrinde, III. Ahmed saltanatında hız kazanmıştır (Mahir, 2005, s.77). Lale devri, "1718 tarihinde kimi toprak kayıpları getiren Pasarofça anlaşması ile başlamıştır.". Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa ülkeleri arasındaki gittikçe artan siyasal ve ticari ilişkiler kültürel ortamı da etkilemeye başlamıştır (Bağcı, vd., 2006, s.261). "İlk Türk Matbaası'nın 1727 de Said Mehmed Efendi ile İbrahim Müteferrika tarafından kurulması ve Türkçe kitapların basılması sanat çevrelerini (Mahir, 2005, s.77)" etkileyerek tasvir sanatındaki değişimlere etki etmiştir. Osmanlı minyatürü bu dönemde Avrupa sanatında görülen Rokoko ve Barok tarzını işlemeye başlamıştır (Kuban, 2009, s.182). Resimler kağıtlardan başka duvarlara da yapılmaya başlanarak ilk zamanlarda düz duvara süslü natürmortlar yapılırken 18.yüzyılın ikinci yarısında Barok ve Rokokodaki gibi süslü çerçeveler içine alınarak manzaralar ve natürmortlar yapılmıştır (Bağcı, vd, 2006, s.297). Bu dönemin en bilindik Nakkaşı Levni olmuştur. Levni'nin minyatüre kazandırdığı Batı etkileri portrelerde ve perspektifte görülmüştür. Portreleri daha önceki minyatürlerdeki gibi donuk, kalıp halinden çıkartarak daha canlı ifadelerle doğallığı yakalamıştır (Bağcı, vd, 2006, s.263). "Levni çizgisel bir üslupla ve özellikle kadın temasını tamamen gelenek dışı tutumla ele

almıştır” (Kuban, 2009, s.182). Levni’nin minyatürlerinde manzara ve figürlerinde uzaktakilerinin küçük yakındakilerinin büyük olduğu, kumaşların kıvrımlarında, renklerin tonal geçişleri görülebilmektedir (Cezar, 1995, s.91). 18.yüzyılın ikinci yarısında padişahlar büyük boyutlu yağlıboya tekniğiyle portrelerini yaptırmasıyla minyatür sanatına olan talep azalmaya başlamıştır (Mahir, 2005, s.82).

Mühendishane-İ Berrî-İ Hümâyun

İlk resim dersleri askeri okullarda görülmeye başlanmıştır. İlk başlarda harita ve perspektif amaçlı yapılan bu dersler zamanla yabancı hocaların da etkileriyle İstanbul’da ilk öğrenci amatör resim sergisini açmıştır. Bu ilk sergi 1849 tarihinde yapılmıştır. Bu sergide akvarel, litografya ve karakalem eserleri sergilenmiştir (Cezar, 1995, s.126). Bu sergi amatör olmasına rağmen hafife alınmamış askeri okullardaki sanat eğitiminin ne kadar etki ettiği gösterilmiştir. 1835 tarihinde Abdülaziz’in de desteğiyle askeri okullardan İngiltere’ye öğrenciler gönderilmeye başlanmasıyla Batılı sanat anlayışı da Osmanlıda görülmeye başlanmıştır. İngiltere’ye gönderilen ressamlarımız; Ferik İbrahim Paşa, Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf Bey, Servili Ahmet Emin Bey, Osman Nuri Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyit Bey, Bekir Paşa olmuştur.

Sadece Mühendishane de değil diğer askeri okullardan da Avrupa’ya giden ressamlarımız olmuştur. Askeri okulların dışında sivil okullarda da resim dersleri görülmek istenmiş olsa da resim dersleri çoğunluk tarafından kabul görülebilmiştir. 1847 tarihinde Bekir Paşa Mühendishanede yeni gelişmelere öncü olmasıyla 1851-52 yıllarından sonra bölüm sınıfları açılmaya başlanmasıyla öğrenciler gittikçe kapsamlı eğitimler görmeye başlamışlardır (Renda ve Erol, 1980, s.88-90). Bu bölüm sınıflarından ressam sınıfı için Avrupa’dan yabancı öğretmenler getirilmiş, bu sınıftan mezun olan öğrenciler askeri okullarda resim eğitimi vermeleri için görevlendirilmişlerdir. 1860-74 yıllarında Avrupa’ya giden öğrencilerin haklarını koruyabilmek için Abdülaziz tarafından Paris’te Mektebi Osmani adından okul açtırmıştır (Eroğlu, 2015, s.84). Paris’te öğrenim gören ressamlar, doğadan çalışmayı, kompozisyon kurallarını, atölyede model çalışmalarını görmüşlerdir (Tansuğ, 1999, s.93). Avrupa’ya giden ilk askeri ressamlarımız sanat tarihçileri tarafından ilk Türk Primitif Ressamlar olarak da anılmışlardır. Bu asker ressamlar aynı atölyeleri, aynı boyaları paylaşarak sistematik bir şekilde manzara resimlerini ortak bir biçim olarak görmüşlerdir. Bu yüzden ‘ilk ressamlar’ veya ‘manzara ressamları’ olarak da anılmışlardır. Ressamlar, yapılan manzara resimlerine belgencilik mantığıyla yaklaşmışlardır (Tansuğ, 1999, s.61). Bu askeri ressamlar ne kadar Avrupa’ya gidip eğitim almış olsalar da sanat, Osmanlı’nın yıkılışına kadar hep saray çevresinde işlenmişti (Anonim, 2007, s.61). Bu ressamlardan Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) İstanbul’da 1874 yılında ilk kişisel sergi açan ressam olmuş, Courbet realizminden etkilenmiştir (Tansuğ, 1999, s.159).

Asker ressamlar ile yaşıt olan Osman Hamdi Bey ilk bireysel ressamımız olmuştur. Osman Hamdi asker ressamlarımıza göre çok yönlülüğüyle bilinmiş, hukuk eğitimi için Paris’e gönderilmiş fakat hukuk eğitimini bırakarak güzel sanatlara yönelmiştir. Güzel sanatlara duyduğu ilgiyle ve aldığı eğitimle ülkesine döndüğü zaman (1896) müze ve arkeoloji alanında önemli adımlar atmıştır (Cezar, 1995, s.344). Yöneticilik vasfıyla da 1883 tarihinde Sanayi-i Nefise Mektebi’ni kurmuştur (Tansuğ, 1999, s.161). Böylelikle ülkemizde akademik eğitimle birlikte doğa ve şehir görüntüleri, natüremortlar ve figürler de Türk resminde görülmeye başlanmıştır.

Osman Hamdi ressamlar arasında ilk Türk figüratif ressamı olarak anılmış, figürleri Oryantalist değerler kapsamında ele alarak batıya göre doğunun, yani Osmanlı

devleti halkının gündelik anlarını fotografik yaklaşımla, genellikle kolaj, asamblaj tekniğiyle yapılmış resimlerine kendi fotoğraflarını da eklemiştir (Eroğlu, 2015, s.86).

Sanayi-i nefise mektebinde eğitim vermesi için yabancı ressamı bünyesinde toplamıştır. Bunun sebebi de Osmanlının zamanında figür resminin temellerinin olmamasından kaynaklanmış, böylelikle yabancı ressamlarla birlikte figür resminin temelleri de görülmeye başlanmıştır (Giray, 1997, s.30). 1910 yılına gelindiğinde Sanayi Nefise öğrencileri Paris'e gönderilmiştir. Bu ressamlar Çağdaş Türk Sanatının başlangıcı olarak görülen '1914 Kuşağı' veya 'Çallı Kuşağı' olarak da anılan İbrahim Çallı ve arkadaşları olmuştur.

Çağdaş Türk Sanatı

1914 Kuşağı

Halil Paşa, Sami Yetik, Ruhi Arel, Avni Lifij, Namık İsmail, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Mihri Müşfik, Hikmet Onat, Feyhaman Duran bu dönem ressamlarıdır (Tansuğ, 1999, s.161). 1910 yılında Paris'e gitmişler, 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı başlayana kadar Paris'te Empresyonizm eğitiminden etkilenerek yurda dönmüşlerdir (Kuban, 2009, s.207). Çallı ve arkadaşlarının eğitim aldığı dönemde Henri Matisse'nin sanat eğitiminden yararlanmak yerine açık hava ressamı Cormon'dan eğitim almışlardır (Eroğlu, 2015, s.89).

14 Kuşağı memlekete döndükten sonra Sanayi Nefise okuluna hoca olarak gelmişler ve okuldaki yabancı hocaların etkilerini azaltmışlardır böylelikle yurt dışına öğrenci göndermişler ve gönderdikleri yeni öğrencilerle Çağdaş Türk sanatında Cumhuriyet etkileri görülmeye başlanmıştır (Ersoy, 1998, s.16). Sanayi Nefise mektebi bu döneme kadar erkeklere özgü eğitim verirken Çallı Kuşağıyla birlikte İnas Sanayi Nefise mektebi açılarak kızlara özgü eğitimlere de başlanmıştır. Böylelikle ilk Türk kadın ressamlarımız da oluşmaya başlamıştır. Bu iki okul cumhuriyetin ilanıyla 1924-1925 yıllarında birleştirilerek eğitim vermeye devam etmiştir (Eroğlu, 2015, s.90).

Sanatçılar, İstanbul'un sahillerinde ve tepelerinde dolaşarak, değişen mevsimlerde ve yıllarda ışık değerlerinin farklılaşan dansını izleyerek, dünyanın en güzel manzaralarını resmetmeye odaklanmışlardır. Bakış alanlarını özenle seçip, tuvalere yansıttıkları görüntüler, konuların anlatımına güç katarken, ışığın biçim üzerinde yarattığı deformasyonun sağladığı görsel çekicilik sanatçıların eserlerinin odak noktasını oluşturmuştur. Sanatçılar, farklı saatlerde ve çeşitli gözlemlerle aynı manzaranın sınırsız değişim olanaklarını tuvale aktararak, özgün bir estetik yaratma çabasında olmuşlardır (Anonim, 2007, s.135). Peyzaj, natürmort, portre ve özellikle nü çalışmalarla Türk resminde öncülükte bulunmuşlardır (Ersoy, 1998, s.14).

Çağlar Erbek'in anlatımına göre, bu kuşak sanatçıları resimlerini Batı empresyonizme göre daha rahat ve içgüdüsel davranarak eserler üretmişlerdir. Ayrıca Haliç civarı ve Boğaziçi kıyılarını resmetmelerinden dolayı da "Boğaziçi Manzaraları" türdeki eserlere de öncü olmuşlardır (Erbek,2013, s.4). Boğaziçi manzaralı eserlere öncü oldukları gibi savaş zamanı ülkelerine geri döndüklerinden dolayı savaş ve kahramanlıkları, savaşın dehşetini ve acısını, askerlerin ve halkın günlük hayatını da eserlerine yansıtmışlardır (Büyükparmaksız, 2025, s.1).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği

Çallı Kuşağının ilk öğrencileri bu grubun üyelerini oluşturmuştur (Giray, 1997, s.32). Tarihsel sürece göre kurulan ikinci, Cumhuriyetin ilanından sonra kurulan ilk resim grubu olmuştur. 1925 tarihinde İstanbul'dan ayrılıp Paris'e giden ressamlar Refik Fazıl

Epikman, Cevat Hamit Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Fehmi Cuda, Nurullah Cemal Berk, Hale Asaf Hanım, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratif Aşir ve Fahrettin beylerdir. Ressamlar Avrupa’da geçirdikleri süre boyunca, özellikle Hoffman Okulu ve Alman dışavurumcularının eserlerini tanıma ve anlama çabalarıyla birlikte, figür ve doğa üzerindeki analitik çözümlemelere odaklanarak dışavurumcu yorumlara yönelmiştir. Cezanne’in sanat görüşleriyle örtüşen değerler, Türk ressamlarının eserlerine yeni anlamlar kazandırmıştır. Deformasyonun anlatıma kattığı değerleri yorumlarken, Cezanne’in leke ve lokal tonların dağılımının yarattığı etkiyi anlatım gücüne odaklanmışlardır. Bu süreçte, seçme, süzme, düzeltme ve yerleştirme eylemleri, ressamların özgün anlatımını belirleyen değerler olarak ortaya çıkmıştır. Ressamlar, kurgusal ve yapısal eylemlere yönelerek, Cezanne’in ve Hoffman Okulu’nun öğretilerini içselleştirip, sanat anlayışlarına özgün katkılarda bulunmuşlardır (Anonim, 2007, s.197). Eroğlu; Hoffmann öğretilerinin temelinde pratik çizgi terbiyesi bulunsa da sanatsal anlamda her şeyin renk ve rengin boşlukla olan ilişkisinden ibaret olduğunu yazmıştır (Eroğlu, 2015, s.100).

D Grubu

1933 yılında biri heykeltıraş beşi ressam olan Zeki Faik İzer, Nurullah berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu ile birlikte grup kurulmuştur. Grubun adı, açılan 4. grup olmasından dolayı alfabe de 4. Sırada bulunan ‘D’ harfini kullanmışlardır. Gruptaki ressamlar Çallı Kuşağı öğrencileri olmalarına rağmen onlara tepki göstermişlerdir. Bunun sebebi izlenimciliğin deseni yok ettiğini düşünmeleri olmuştur (Erden, 2012, s.92). Bu grup ressamları da diğer ressamlar gibi Avrupa’ya gitmişler ve Andre Lothe atölyesinde ‘yapısal kübizm’ denemelerini, Fernand Leger atölyesinde ‘sentetik kübizm’ denemelerini görmüşlerdir. Andre Lothe denemelerine göre “resim; düzler, eğriler, soğuklar, sıcaklar, statik çizgiler, dinamik çizgilerden ibarettir”. Fernand Leger denemelerine göre desen ağırlıkta olup nesnelerin plastik özelliklerine değer vermiştir. Öğretimlerini tamamlayıp yurda dönen sanatçılar Çağdaş Türk sanatına Kübist etkilerini kazandırmışlardır. Önceleri sanatçılar Kübist biçimciliğini ve tekniğini alarak nesneleri parçalamak yerine nesneleri kontürleyerek geometrik şekillerle yansıtmışlardır. İkinci Dünya Savaşı’nın çıkmasıyla D Grubu gelenekselliğe dönüş göstererek yeni geleneksel Kübik dil oluşturmuşlardır (Anonim, 2007, s.222).

Yeniler Grubu

1940’lı yıllarda Türk resim sanatının Batılı akımlarını takip etme anlayışına karşı çıkarak, yöresel ve yerel sanat akımı yaratmayı savunmuşlardır (Özsegin, 1982, s.43). D grubundan ayrılan Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yenen, Ferruh Başağa, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Arbaş, Selim Turan, Kemal Sönmezler, Nejat Melih Devrim ve Fethi Karakaşın toplumsal gerçekçiliği savunmalarıyla Yeniler Grubunu oluşturmuşlardır. Meliha Yılmaz’ın anlatımına göre bu grup sanatı konuyu anlatma aracından çok biçim ve düşünce eylemi olarak değerlendirmişlerdir (Yılmaz, 2015, s.64). Bu yüzden sanatçılar eserlerinde teknik bağımsızlığa ve toplumsal içeriklere önem vermişlerdir. Sanatçılar eserlerinde liman kentlerini, yoksul insanları, denizleri ve liman işçilerini konu almalarıyla birlikte (Ersoy, 1998, s.28), 1940 yılında İstanbul Beyoğlu’nda Gazeteciler Cemiyeti Lokalinde açtıkları ‘Liman Resimleri Sergisinden’ dolayı da ‘Liman Ressamları’ olarak da anılmışlardır. Bu sergiyle ve yaklaşımlarıyla birlikte aynı görüşlere sahip ilk grup olarak da bilinirler (Erden, 2012, s.106).

On’lar Grubu

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anadolu süslemeciliğinden esinlenerek plastik sanatlara

entegre etme denemelerinden etkilenen, on öğrencisinin bir araya gelmesiyle 1947 yılında grubu kurmuşlardır (Özsezgin, 1982, s.59). Grup üyeleri Nedim Günsur, Mehmet Pesen, Orhan Peker, Turan Erol, Fikret Otyam, İhsan İncesu, İvy Stangali, Leyla gamsız, Hulusi Saptürk, Mustafa Esirkuş, Fahrünissa Sönmez şeklindedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yolundan giderek Anadolu folklor sanatıyla Batı sanatı birlikteliği oluşturmuşlardır (Erden, 2012, s.112). Bu grup üyeleri Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde Batı ustalarından Dürer, El Greco, Leonardo Da Vinci, Rembrandt ve Michelangelo'nun eserleriyle çalışırken Türk Halk Sanatları motifleriyle ve Türk minyatür ustalarının eserleriyle de çalıştıkları için kendi kültürlerinden uzaklaşmayarak Çağdaş Türk Sanatına özgün bir kimlik kazandırmışlardır (Karaaslan, 2018, s.50).

Yeni Dal Grubu

1959 yılında kurulan bu grup 'Yeniler Grubu'nun' toplumsal gerçekçi anlayışının bir devamı olarak görülmüştür. Grup üyeleri İbrahim Balaban, İhsan İncesu, Kemal Vahi İncesu, Avni Memedoğlu ve Marta Tözge şeklindedir (Cengiz, 2023, s.114). Bu grup üyeleri 1961 yılında ikinci sergi eserlerinde suç öğeleri işlendiği için sanatçılar hakkında soruşturulma başlatılmasına sebep olduktan sonra 1963'da dağılmalarıyla bu gruptan sonra birçok sanatçı sanatlarını bireysel olarak icra etmeye başlamışlardır (Özsezgin, 1982, s.75). Grup üyeleri İbrahim Balaban, İhsan İncesu, Kemal Vahi İncesu, Avni Memedoğlu ve Marta Tözge şeklindedir.

Siyah Kalem Grubu

Sekiz farklı görüşlere sahip ressamların bir araya gelmesiyle 1961 yılında ilk sergilerini açmışlardır. Grup üyeleri İsmail Altınok, Selma Arel, Cemal Bingöl, Lütfü Günay, İhsan Cemal Karaburçak, Asuman Kılıç, Ayşe Tor, Ayşe Sılay ve Solmaz Tugaç'tır (Cengiz, 2023, s.118). Sergilerde birlik oluşturmayarak herkes kendi sanatsal görüşlerine uygun resimler çizmişlerdir. Fakat Yüksel Cengizin aktardığına göre birbirinden farklı sanatçıları bir araya getiren şey Cemal Bingöl'ün 'Helikon' atölye çalışmaları olmuştur (Cengiz, 2023, s.118). Birbirinden farklı eserlerin ortaya çıkmasındaki ve bir araya gelmesindeki amaç yenilikler katmaktan ziyade özgür denemeler ve yönelmelerle ortak sergiler düzenlemek olmuştur (Özsezgin, 1982, s.80-81).

YÖNTEM

Bu araştırma, kapsamlı literatür taraması ve seçilmiş eser analizlerine dayanan bir çalışmadır. Osmanlı minyatürlerinden başlayarak, Asker Ressamları, 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, D Grubu, Yeniler Grubu, On'lar Grubu, Yeni Dal ve Siyah Kalem Grupları kronolojik sırayla değerlendirilmiştir. Ayrıca Matrakçı Nasuh'un Süleymanname kitabından alınan "Rodos Kuşatması" minyatür eseri, Ahmet Zeki Kocamemi'nin "Mekkare Erleri" eseri, Abidin Dino'nun "Uzun Yürüş", Avni Arbaş'ın "İki Atlı" ve Ülker Erke'nin "Bursa" adlı eserleri incelenmiştir. Sanatçıların eserleri, biçim, renk, üslup ve içerik açısından ikonografik ve ikonolojik bağlamda, analiz edilmiş, sosyal ve kültürel bağlamlarıyla birlikte ele alınmıştır.

BULGULAR VE TARTIŞMA

Minyatürden Çağdaş Türk Resim Sanatına Örnek Eser Analizleri

Minyatür sanatı Çağdaş Türk sanatı gibi belirli gelişim evrelerinden geçmiştir fakat Çağdaş Türk sanatındaki gibi köklü değişimler veya reddetmeler oluşmamıştır. Kanuni Sultan Süleyman döneminde tarih kitaplarının resimlenmeye başlanmasıyla birlikte minyatür sanatı yeni kompozisyon anlayışları geliştirmiş, savaşlar, törenler,

seferler ve devlet yaşamını konu alan eserler üretilmiştir. Bu bölümde Kanuni'nin dönemin önde gelen sanatçılarından Matrakçı Nasuh, tarihsel ve topografik betimlemeleriyle öne çıkan minyatür eserleri ortaya çıkartmış ve Süleymanname-Rodos Kuşatması ikonografik ve ikonolojik açıdan incelenecektir.

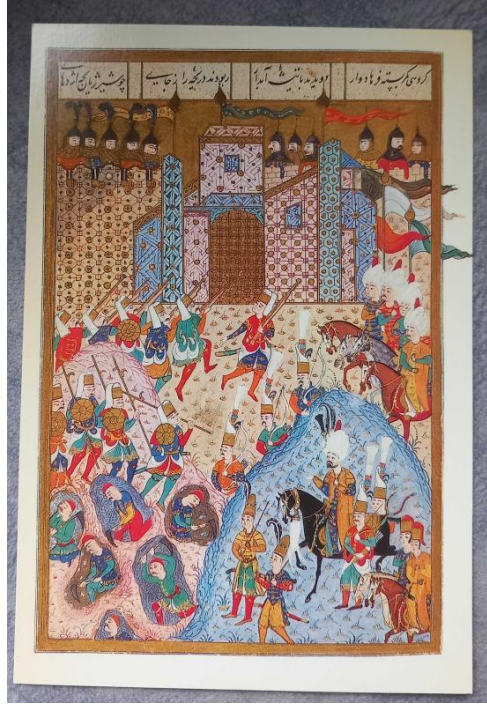
Osmanlı'da Batılı anlamda resim eğitimi ilk olarak askeri okullarda başlamış, harita ve perspektif dersleri zamanla sanat eğitimine dönüşmüştür. Avrupa'ya gönderilen asker ressamı Batı resim tekniklerini öğrenerek Osmanlı resmine manzara, perspektif ve gerçekçi gözlem anlayışını kazandırmışlardır. Kurduğu Sanayi-i Nefise Mektebi ile akademik sanat eğitiminin temellerini atan Osman Hamdi Bey, yabancı sanatçıların katkısıyla Batılı resim anlayışının yerleşmesini sağlamıştır. Cumhuriyet öncesi ve sonrasında gelişen Çağdaş Türk resim sanatı, Batı eğitimi alan sanatçıların yurda dönerek kurdukları topluluklar ve benimsedikleri estetik idealler çerçevesinde dinamik bir gelişim göstermiştir. Sanayi-i Nefise Mektebinde yetişen ve daha sonra Paris'te eğitim gören sanatçılar ise Türk resim sanatında modernleşmenin başlangıcı kabul edilen 1914 Kuşağı'nı oluşturmuştur. Paris'te Empresyonizm akımından etkilenerek yurda dönmüş ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitimci olarak görev almışlardır. Türk sanat eğitiminin millî bir kimlik kazanması sağlanmıştır. Eserinde ışık, renk ve atmosfer etkilerini ön plana çıkartmışlardır.

Cumhuriyet döneminde kurulan ilk sanat topluluğu olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği olmuştur. Sanatçılar, figür ve doğanın analitik çözümlemelerine yönelmiş; dışavurumcu ve yapısal yaklaşımları Türk resmine kazandırmışlardır. Renk, biçim ve kompozisyon ilişkisini temel alan bu anlayış, sanatçıların bireysel anlatımlarını güçlendirmiştir. Bu doğrultuda grup üyelerinden Zeki Kocamemi'nin 'Mekkare Erleri' ikonografik ve ikonolojik açıdan incelenecektir.

D Grubu ise Empresyonizme tepki olarak ortaya çıkmış ve Kübizm anlayışını Türk resmine taşımıştır. Eserlerinde geometrik düzenleme, biçimsel yapı ve plastik değerleri ön plana çıkarmışlardır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise kübist anlayışı geleneksel unsurlarla birleştirerek özgün bir yorum geliştirmişlerdir. D grubuna örnek olarak Nurullah Berk'in 'Ütü Yapan Kadın' eseri ikonografik ve ikonolojik açıdan incelenecektir.

Batı merkezli sanat akımlarının taklit edilmesine karşı çıkan ve sanatı salt bir biçim unsuru değil, toplumsal bir düşünce eylemi olarak gören Abidin Dino, D Grubu'ndan ayrılarak Yeniler Grubu'nu oluşturmuştur. Toplumsal gerçekçiliği savunan bu topluluk, teknik bağımsızlığı ön planda tutarak liman işçilerini, yoksul insanları ve balıkçıları resmetmiş, açtıkları ünlü "Liman Resimleri Sergisi" ile Türk resminde sosyo-kültürel gerçekliğe odaklanan ilk vizyoner grup olmuştur. Bu bilgiler doğrultusunda Abidin Dino'nun 'Uzun Yürüyüş' eseri ve Avni Arbaş'ın 'İki Atlı' eseri ikonografik ve ikonolojik açıdan incelenecektir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun rehberliğinde kurulan On'lar Grubu Batı sanat disiplini ile Anadolu folklorunu birleştirerek Çağdaş Türk sanatına yerli ve özgün bir kimlik kazandırmayı başarmıştır. Yeni Dal Grubu ise Yeniler Grubu'nun toplumsal gerçekçi çizgisini devam ettirmiştir. Yeni Dal Grubundan sonra sanatçılar eserlerinde bireysel üsluplarını kullanmışlar, atölye çalışmaları veya sergi yapma durumları halinde bir araya gelmişlerdir.



Şekil 1. Matrakçı Nasuh Paşa, Süleymanname-Rodos Kuşatması, 1522, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H1517

Kaynak: (URL-1)

Ön ikonografik inceleme

Şekil 1, Altın rengi, dikey dikdörtgen bir çerçeveye içine nakşedilen çok figürlü bir kompozisyon sergilenmiştir. Eserin genel formuna sıcak renk tonları hakim olmakla birlikte; bu yoğunluk sıcak mavi, yeşil, pembe, kırmızı, turuncu ve kahverengi tonlarıyla dengelenmiştir. Çerçevenin üst kısmında hat sanatı için ayrılmış bir alan ve bu alanda kaleme alınmış bir metin yer almıştır. Yazının hemen altında, aynı hizada yan yana konumlanmış 11 erkek figürü (5+3+3) dikkat çekmiştir. Sol taraftaki ilk 5 figür; mavi ve pembe renkli, farklı motiflerle bezeli sütunlarla diğerlerinden ayrılmıştır. Bu figürler, gövdeleri omuzlarından itibaren görünecek şekilde bir kalenin üzerinde yer almıştır. Kale ise parça parça, farklı geometrik şekiller ve renkler kullanılarak tasvir edilmiştir. Kalenin burçlarındaki ilk 5 figürün hemen altında; ellerinde ateşli silahlar, mızraklar ve kalkanlar barındıran 10 figür yer almıştır. Kıyafetlerinde kırmızı, mavi, yeşil ve turuncu tonları kullanılan bu figürlerin başları beyaz ve turuncu bezlerle örtülmüştür. Ateşli silah taşıyan 6 figür kalenin hemen altında konumlanırken; mızraklı figürler ise onların altında, etrafı pembe tonlarla çevrelenmiş, adeta bağımsız bir alandaymış gibi resmedilmiştir. Pembe alanın içinde, mızraklıların ayak ucunda, etrafları farklı renk tonlarıyla sınırlandırılmış 6 figür daha göze çarpmıştır. Kıyafetleri mavi, yeşil, kırmızı ve turuncu tonlarında olan bu figürler, ellerinde sivri uçlu aletlerle diz çökmüştür. Diz çöken figürlerin sağ tarafında, etrafı mavi tonlarla belirlenmiş bir alanda, 3'ü atlı 4'ü yaya olmak üzere toplam 7 figür kullanılmıştır. Soldaki 2 yaya figür, diz çökmüş gruba yakın durmuş, kıyafetlerinde turuncu renk hakim olmakla birlikte kırmızı, yeşil ve mavi tonlar da kullanılmıştır. Bellerinde kılıç, ellerinde ise uzun, ince bir alet taşıyor vaziyette tasvir edilmişlerdir. Bu yayaların hemen arkasında, yan yana duran biri kahverengi, diğeri beyaz iki atlı figür yer almış Kahverengi atın üzerindeki figür turuncu, beyaz atın üzerindeki ise mavi-yeşil tonlarında bir kıyafetle resmedilmiştir. Bu 4 figürün ortasında ve sanki biraz daha arkalarındaymış gibi, diğer atlardan daha iri ve süslü siyah bir at tasvir edilmiştir. Atın

üzerinde; turuncu kaftanlı, mavi-yeşil kıyafetli, sakallı ve başındaki kırmızı-beyaz kavuğu diğer figürlerinkinden daha büyük olan heybetli bir figür tasvir edilmiştir. Siyah atlı bu figürün sağ ve sol arkasında ise ellerinde oklar tutan; kırmızı, yeşil ve beyaz kıyafetli 2 yaya figür yer almıştır. Mavi ve pembe alanların birleştiği noktada, sadece bellerinden yukarısı görünecek şekilde, ellerinde ok tutan 3 figür tasvir edilmiştir. Bu figürlerin kıyafetleri turuncu, kırmızı, yeşil ve mavi renklerle tonlandırılmıştır. Mavi alanın sağ üst köşesinde —kalenin üzerindeki üçlü figürlerin altında— 4 atlı figür daha yer almıştır. Bu atların ikisi kahverengi, biri beyaz, diğeri ise mor tonlarda kullanılmıştır. Atların üzerinde oturan ve ellerinde kahverengi, kırmızı, beyaz, yeşil renklerde sancaklar/bayraklar taşıyan bu 4 figürün ikisi bıyıklı, ikisi bıyıksız tasvir edilmiştir. Kırmızı, yeşil, mavi ve turuncu tonlarında giysiler ve başlarında beyaz-kırmızı kavuklar taşıyan sancaktarlar, yüzleri kalenin hemen altındaki ateşli silah tutan figürlere dönük vaziyette tasvir edilmişlerdir.

İkonografik çözümleme

Osmanlı minyatür geleneğine uygun olarak, geleneksel Batı resmindeki lineer perspektif yerine dikey perspektif kullanılmıştır. Uzaktaki figürler yukarıda, yakındakiler ise aşağıda konumlandırılmıştır. Arka planda, isminden de anlaşılacağı üzere Rodos Kalesi'ni simgeleyen, geometrik motiflerle bezeli pembe ve mavi tonlarında bir kale duvarı ve burçlar yer almıştır. Kalenin burçlarında kıyafetlerindeki miğferlerden dolayı askerler konumlandırılmıştır. Sol alt tarafta pembe/kayalık bir tepe, sağ alt tarafta ise mavi dalgalı tepe/toprak formları mevcuttur. Bu tepe formları sahneyi dinamik alanlara bölmüştür. Sağ alt tarafta, siyah bir atın üzerinde, beyaz büyük sarığı ve altın sarısı kaftanıyla tasvir edilen kişi padişaktır. Çevresindeki figürlerden daha büyük ve ihtişamlı çizilerek hiyerarşik ölçeklendirme uygulanmıştır. Sakin ve kendinden emin duruşuyla ordusunu yönetmektedir. Sol ve orta alanda beyaz keçe başlıkları ile ayırt edilen Yeniçeriler, kale kapısına ve duvarlarına doğru tüfek ve oklarla hücum etmektedir. Sol alt pembe alanda, Kayalık tepenin içindeki oyuklarda tasvir edilen figürler istihkâm sınıfıdır. Kale surlarının altına tünel kazarak patlayıcı yerleştiren veya siperde bekleyen bu askerler, Rodos kuşatmasının kaderini belirleyen teknik başarıyı sembolize eder. Kalenin burçlarında ve pencerelerinde yer alan, dönemin Avrupalı askeri kıyafetleri ve kendilerine has miğferleriyle resmedilmiş figürlerdir.

İkonolojik çözümleme

Rodos, Fatih Sultan Mehmet'in kuşatıp alamadığı, 1.Süleyman'ın ise saltanatının hemen başında fethettiği stratejik bir adadır. Eserde kaosun içinde bile muazzam bir askeri nizam vurgulanır. İstihkam sınıfı toprak altındaki faaliyetlerinin bu denli açıkça resmedilmesi, Osmanlı ordusunun dönemin en ileri askeri mühendislik ve lojistik gücüne sahip olduğunu vurgulamak içindir. Padişahın savaş meydanındaki sakin duruşu ise Osmanlı'daki "Cihan Hakimiyeti" ve "Kozmik Düzenin Sağlayıcısı Hükümdar" imajını destekler. Detaycılık, belgesel nitelik ve renklerin canlılığı ön plandadır. Perspektifin reddedilip yüzeyin tamamen doldurulması, izleyicinin dikkatini derinliğe değil, olayın görkemine ve figürlerin rollerine çekmeyi amaçlar. Minyatür sanatçısı İrem Büşra Coşkun'un anlatımına göre bu minyatür bir savaş sahnesini anlatmasına ve daha hareketli bir yapısı olmasına rağmen figürlerin ardındaki kalenin ayrı ayrı paftalanmış, birbirinden farklı geometrik şekiller ve renkler kullanılarak yapılmış mimari yapısından dolayı mimari yapı öncelikli dikkat çeken alan olmuştur (Anonim3, 5:40).



Şekil 2. Zeki Kocamemi, Mekkare Erleri, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1935, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu
Kaynak: (URL-2)

Ön ikonografik inceleme

Şekil 2 yatay dikdörtgen tuval üzerine yağlıboya uygulanmıştır. Eserin her alanı tamamen doldurulmuş, insan figürleri ve hayvan figürleri kullanılmış, soğuk tonları; mavi, yeşil, kahverengi ve siyah tonları, sıcak tonları; kırmızı, turuncu, sarı, açık yeşil ve beyaz tonları birlikte kullanılarak zıtlıklarla birlik oluşturulmuştur. Eserde biçimsel bozulmalar kullanılmış olmasına rağmen figürler ve hareketleri net bir şekilde anlaşılabilmektedir. İki figür net bir şekilde görülebilecek şekilde kullanılmış olmalarına rağmen silüet şeklinde üç figür daha görülebilmektedir. Bu toplam beş figürlerle beraber at figürleri de kullanılmıştır. İki atlı figür eserin ön cephesinde eseri neredeyse tamamen doldurmuş şekilde konumlandırılmışlar, diğer üç atlı figür ise eserin arka cephesinde kalmış şekilde resmedilmişlerdir. Ön cephedeki iki atlı figürlerden biri eserin sol kısmında koyu yeşil kıyafetleri ile kahverengi atın üzerinde oturup başı arkasına dönük şekilde resmedilmiş, hemen arkasında ikinci atlı figür açık yeşil kıyafetleri ile siyah atın yanında, atın yularından tutar ve öndeki figürü takip eder vaziyette resmedilmişlerdir. Arkadaki üç atlı figür ise atlarla beraber aşağıya doğru sıraya dizilmiş yürür biçimde resmedilmişlerdir.

Eserde perspektif hissi hem figürlerle hem de kullanılan çizgiler ile belirtilmiştir. Öndeki iki atlı figür büyük boyutlarda, arkadaki üçlü figür küçük boyutlarda resmedilmiş, öndeki iki atlı figürlerin bastıkları alan iki çapraz paralel çizgi ile belirtilmiş, bu çizgiler eseri sol alt köşeden tablonun sağ ortasına doğru kesmiştir. Siyah atlı figürün arkasından geçen üçüncü çizgi eserin sağ ortasından başlayıp sol üst köşeye yakın çapraz şekilde çizilmiştir. Bu çizgiler eserde dört alan oluşturmuştur. Birinci alan eserin sağ üst köşesi, ikinci alan eserin %50 sini kaplayan alan, üçüncü alan arkadaki atlı figürlerin bulunduğu %25'lik alan, dördüncü alan sağ alt köşe olmuştur.

İkonografik çözümleme

Sanatçı eseri dört parçaya bölmüş olmasıyla her parçayı bir yeri anlatacak şekilde renklendirmiştir. Arka cephede üç atlı figürlerin bulunduğu alanın üst kısmında fırça darbeleriyle siyah ve mavi tonları kullanılmış, kullanılan tonlardan ve mekan bütünlüğü sağlandığında gökyüzünün sembolize edildiği hissi vermiştir. Aynı figürlerin bastıkları, İki atlı figürlerin arkasında kalan alanda fırça darbeleri ile genellikle yeşilin tonları ve sarının tonları kullanılmış olmasıyla ve perspektif çizgisiyle dağ eteği hissi uyandırmıştır. İki atlı figürlerin bastıkları alanda ise fırça darbeleri ile beyaz, sarı ve turuncu tonları kullanılmış ve perspektif çizgilerine göre bir yol hissi uyandırmıştır. Yol hissi uyandıran bu alanın hemen altında, eserin sağ alt köşesinde sadece yeşil tonların kullanılmış olmasıyla çimenlik

alan hissini uyandırmıştır.

İki atlı figürlerden yeşil kıyafetli figürün arkasında sırt çantası, belindeki palaskasında kılıcını koymuş, sırt kısmından çıkan silah ucu silüeti ile sağ omzuna silahını takmış, başında kıyafeti ile aynı renkte şapkası ve dimdik yürüyüş tarzıyla asker olduğu hissini vermiştir. Hemen önündeki kahverengi atlı figür ise daha koyu yeşil tonda ve boynuna kadar kapalı kıyafet ile tasvir edilmesinden dolayı asker olduğu hissini uyandırmıştır.

Minyatür geleneğine göre değerlendirdiğimizde Osmanlı minyatürü, hükümdarın gücünü ve devletin zaferini ilahi, zamansız ve ideal bir nizam içinde nakşederken; Çağdaş Türk resmi, aynı askeri/milli gurur temasını Batı'nın modern plastik diliyle, insanı merkez alan, coğrafyanın ve dönemin ağırlığını hissettiren dramatik bir gerçeklikle ele alır. Çağdaş ressam, minyatürün şematik dünyasından çıkıp, Anadolu'nun ve insanının hacmini modern formlarla dünyaya anlatmayı seçmiştir.

İkonolojik çözümleme

Detaylı şekilde görülen atların anatomisi kübist/konstrüktif hatlarla, hacimli ve güçlü bir şekilde stilize edilmiştir. Sol taraftaki atlı figürü düzeni, askeri otoriteyi ve planlamayı temsil ederken; sağdaki yük taşıyan figür, Anadolu halkının, köylüsünün ve lojistik gücün fedakarlığını sembolize eder. Resim, elit/askeri sınıf ile halkın/köylünün ortak bir amaç uğruna yan yana yürüdüğü idealize edilmiş bir "milli birlik" anlatısı sunar.

Gülay Tok'un makalesine göre ön planda al ata binen bir subay endişeli bakışları ile geride kalanları kontrol etmektedir, arkasında siyah atın yularını sağ eliyle tutan er ciddi bir ifadeyle subayı takip etmektedir. Gökyüzü mavi ve grinin tonlarından dolayı bulutlu bir havayı andırmaktadır. Eserde yapay ışık kullanılarak, ışık subay ve erin bulunduğu alandan sağ yukarı doğru devam edip ardından sol yukarı doğru üçgen bir alan oluşturmaktadır böylelikle ışığın hareketiyle dikkati arka plana doğru çekmektedir. Zeki Kocamemi eserinde kendine özgü üslubu ile Kurtuluş Savaşından bir anı anlatmıştır (Gülay Tok ve Erol Murat Yıldız, 2024, 1524).



Şekil 3. Abidin Dino, Uzun Yürüyüş, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1956, Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu

Kaynak: (URL-3)

Ön ikonografik inceleme

Şekil 3 dikey dikdörtgen tuval üzerine yağlıboya uygulanmıştır. Eserde sarı, kırmızı, mavi, beyaz ve toprak tonlar hakim olmuştur. Biçimler veya tonlar arasında herhangi bir perspektif etki kullanılmamış daha çok düzlemsel boşluk hakim olmuştur. Eserin orta kısmında dağınık biçimde siyah soyut, silüetler kullanılmış, renkler birbirlerinden bağımsız, biçimsiz ve parçalı kullanılmıştır. Eserin en alt alanında koyu kırmızımsı ton kullanılmış, silüetlerin olduğu orta alanda sarı ve beyaz tonları kullanılmış, eserin üst alanına doğru gittikçe sağ ve sol alanlarda parçalar halinde kahverengi tonları kullanılmış, eserine n üst kısmında ise mavi ton kullanılmıştır.

İkonografik çözümleme

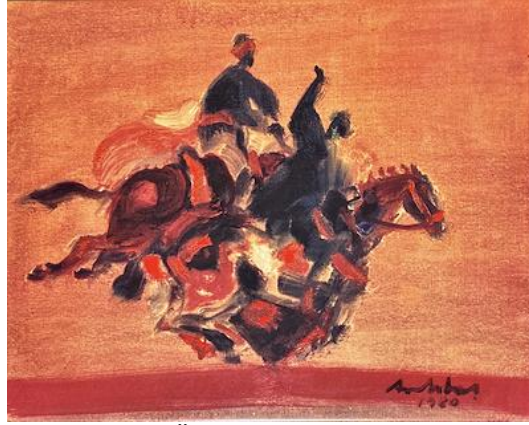
Siyah silüetler soyutlanmış, oturur ve yürü vaziyette ellerinde sopalı ve bayraklı figürleri çağrıştırmaktadır. Figürler eserin sarı ve beyaz tonda kullanılan alanlarda konumlandırılmışlar, eserin orta kısmında yoğun, eserin üst alanına doğru gittikçe figürler azalır biçimde kullanılmışlardır. Figürleri gölgeleri olacak şekilde yansıtmış, gölgelerinin düştüğü alan göz önüne alındığında güneş eserin sol kısmından yansır biçimde kullanılmış hissi vermektedir.

Eserin en alt kırmızımsı alan hem savaş alanını çağrıştırmakta hem de kayalıklar gibi gözükmektedir. Sarı ve beyaz alan ise çöl veya eriyen karların bıraktığı kuru toprak gibi gözükmektedir. Parçalı kahverengi alanlar ise tepecikleri, uçurumları, eserin üst kısmında kullanılan mavi ton ise açık gökyüzünü andırmaktadır.

Minyatür geleneğine göre değerlendirdiğimizde sanatçı, geleneksel Osmanlı sanatındaki "yüzey hiyerarşisini" ve "yukarıdan bakış" formunu modern Batı resmiyle harmanlamıştır. Resimdeki figür dağılımı klasik savaş minyatürlerindeki ordu nizamını andırır; ancak geleneksel nizam burada parçalanmış, lekesel bir kaosa ve soyutlamaya dönüşmüştür. Sanatçı, yerel bir imgeyi küresel modern bir dille yeniden üretmiştir.

İkonolojik çözümleme

“Uzun Yürüyüş isimli bu seri Çin Komünist Partisi’nin kurucu üyelerinden Mao Zedong’un devrim girişiminden ve liderliğindeki Kızıl Ordu Çin’in güneydoğusundan kuzeybatısına geri çekildiği, tarihe “Uzun Yürüyüş” olarak geçen bu harekâttan esinlenmiştir. Bu eserlerde belirgin bir politik tavır yerine yeni bir uzam veya espas yaratma kaygısının ağır bastığını ve Dino’nun, inançları doğrultusunda seçtiği konuları resmederken bile siyasi dürtülerden ziyade renk, çizgi ve biçimlerden yola çıktığını görmek mümkündür. Bu serinin büyük bir kısmında Uzakdoğu Asya sanatında sıklıkla görülen, Çin mürekkebinin “sulandırılmış hali” olan lavi tekniğini kullanmıştır (Anonim2,2025).”



Şekil 4. Avni Arbaş, İki Atlı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1980, Eczacıbaşı Holding Sanat Koleksiyonu
Kaynak: (URL-4)

Ön ikonografik inceleme

Şekil 4 yatay dikdörtgene yakın tuval üzerine yağlıboya uygulanmıştır. Eserin geneli canlı parlak renklerle, kırmızı ve turuncu tonlarda kullanılmış olmasına rağmen eserin tam ortasında kahverengi, siyah ve lacivert soğuk tonları da kullanılmıştır. Eserin tam orta bölümünde iki at üzerinde oturan figürler resmedilmiş, atlar ve figürler devinim halinde, soyut biçimde eserin sağına bakar vaziyette konumlandırılmışlardır.

İkonografik çözümleme

Arka planda bulunan soyutlanmış figür iki eli atın yularında, atın ayakları havada koşar vaziyette, ön plandaki at ayakları havada, üstündeki figür bir eli havada bir eli atın yularında hissi vermektedir. İki figüründe hareketleri sanki savaş harbi alanından bir alan hissini uyandırmaktadır.

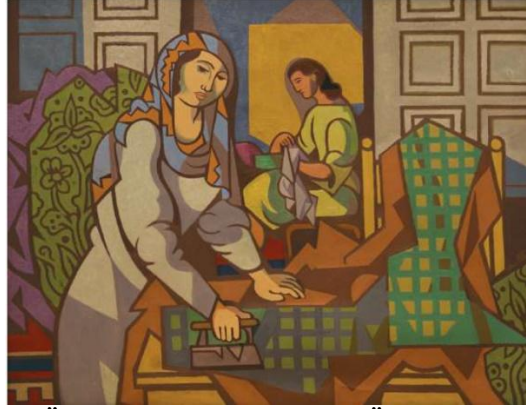
Figürlerde ön arka ilişkisi atların ayaklarındaki keskin renk ile anlaşılmakta, iki figür arasında net bir ton ve renk farklılığı olmadığı, keskin fırça darbeleri kullanıldığından figürler üst üste binmişler gibi gözükmemektedirler. Eserin en alt kısmında figürlerin ayaklarının altında canlı kırmızı renkli fırça darbesi bulunmaktadır. Bu kırmızı alan yeryüzünün sembolize edilmiş halini temsil etmektedir.

Minyatür geleneğine göre değerlendirdiğimizde minyatürden oldukça uzak bir anlatım biçim bulunmaktadır. Minyatürdeki perspektifsizlik hissini uyandırmış olsa da figürler net formlara hakim değildir. Minyatür figürlerin tam tersi biçimsiz ve ne anlatmak istediği anlaşılamaz biçimdedir.

İkonolojik çözümleme

Nagihan Uysalın eserine göre Avni Arbaş çocukluğunda subay babasına duyduğu hayranlığı ve izlediği dört nala koşan atlardan olan hatıralarından esinlenmiştir. Atlılar serisi ile hız, devinim ve güç temalı sanat anlayışını betimlemiştir. Bu anlayış ile Kuvâ-yi Milliye ruhunu ve Kurtuluş Savaşı destanının ruhunu yansıtabilmiştir. “Atlılar serisi resimlerinde sanki tek bir figür gibi üst üste figürleri yığmıştır. Bu bütüne hizmet eden bir kompozisyon anlayışıdır. Boşluk etkisi figürün anlatımını güçlendirirken sessiz bir devinim yaratır. Arbaş, figürü tuval üzerinde çok katmanlı bir biçimde yeniden inşa etmektedir. Çok figürlü çalışmalarında bu anlayışını sürdürmekte ve figürleri istifleyerek birbirine yaklaştırmaktadır. Bu boyasal tavrıyla kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. Resimlerinde boya ve fırça bütünleşik bir iz bırakmakta; klasik anlayışı korurken, soyutlama eğilimiyle çağdaş bir anlatım sunmaktadır. Bu yaklaşımı, modern bir dil

aracılığıyla izleyiciye yansıtmaktadır (Nagihan Uysal ve Sevda Ceylan Dadakoğlu,2025,102-104).”



Şekil 5. Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1977, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
Kaynak: (URL-5)

Ön ikonografik inceleme

Şekil 5 yatay dikdörtgen tuval üzerine yağlıboya uygulanmıştır. Eserde pastel tonlarda mavi, sarı, yeşil, mor, turuncu, kahverengi ve gri renkler hakim olmuştur. Eserin sol ve orta kısmında iki tane kadın resmedilmiş, sol kısımdaki kadın’ın yüzü eserin sağ kısmına dönük ancak yüzü aşağıya eğik bir şekilde yere doğru bakar vaziyette konumlandırılmıştır. Figürün başında mavi, turuncu ve kahverengi renklerinde geometrik şekillerle süslenmiş kumaş parçası kullanılmıştır, gri tonda elbise giymiş, sağ eli ile eski dönemlere aiti ütüyü tutmuştur. Gövdesinin önünde, ellerinin altında kahverengi ve turuncu tonlara hakim yeşil tonlarında kare motifleri ile süslenmiş biçimsiz alan kullanılmış, geometrik şekilli kahverengi alan figürün önünden, yani sol kısımdan başlayıp eserin sağ üst kısmına doğru konumlanmıştır. Ütülü figüre göre daha küçük biçimde figürün önünde, elbisesi yeşil tonlarında ikinci kadın figürü resmedilmiş, bu figür oturur vaziyette sol profilden resmedilmiştir. Yüzü aşağıya doğru, ilk figüre göre saçları açık ve toplamış biçimde önündeki biçimsiz gri alana bakar vaziyette resmedilmiştir. Figürler hacimsiz bir şekilde çizgi, kontur ve renk blokları ile resmedilmişlerdir.

Figürlerin bulunduğu mekan açıkça anlaşılamasa da eser üç bölüme ayrılmış, arka planda gri ve mavi tonlarda, kahverengi kontürler ile kare şekilleri kullanılmıştır. Sol kısımdaki ilk figürün arkasında yeşil ve mor tonda iki geometrik şekil görülmüş, bu yeşil geometrinin parçası eserin sol alt köşede de kullanılmıştır. Yeşil renkli şeklin üstünde çiçek motifleri net biçimde görülebilmüş, mor şeklin motifleri net biçimde anlaşılamamıştır.

İkonografik çözümleme

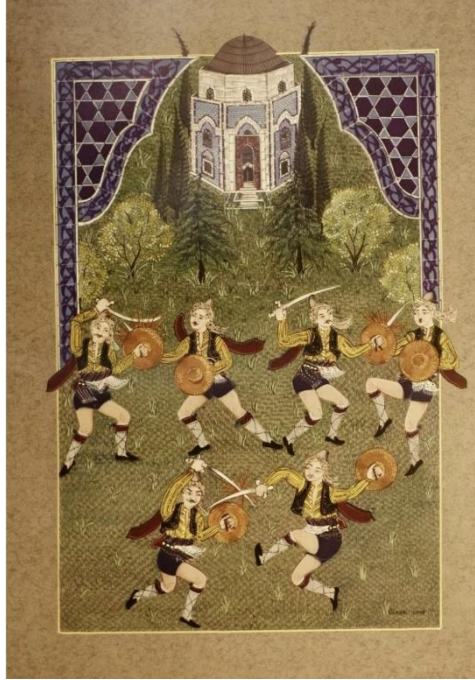
İlk figür elindeki ütüden dolayı ütü yaptığı hissi uyandırmaktadır. Hemen önündeki biçimsiz kahverengi ve yeşil tonda pötikareli biçimsiz alan figürün hareketinden dolayı kumaş olduğu hissini vermektedir. Kumaşın altında gözüken köşeli alan ise masayı anımsatmakta, aynı kumaşın sağ üste doğru uzanıp kaldığı alanın altında ise sandalye oldu hissini vermektedir. Bu ilk figürün hemen arkasında birbirinde farklı motiflere sahip mor ve yeşil alan ise kumaş yığınlarını anımsatmaktadır. İkinci figürün önündeki gri alan ise gri renkte bir eşyayı, hareketi ise bu eşyayı diktiği anı hissettirmektedir.

Mekan net bir şekilde anlaşılmıyorsa da masa, sandalye ve ilk figürün arkasındaki kare şekiller ile iç mekânı anımsatmakta, kare figürler ise kullanıldıkları alanın duvar süslemeleri hissini uyandırmaktadır.

Minyatür kurallarına göre değerlendirdiğimizde eser minyatür kurallarından oldukça uzak resmedilmiştir. Minyatür kurallarında perspektif hiç belli olmasa da bu eserde dikkatli inceleyince perspektif kullanıldığı görülebilmektedir. Figürlerin hatları minyatür figürleri gibi kullanılmış ayrıca figürler, kumaşlar ve objeler minyatürdeki gibi kontürlenerek resmedilmiştir.

İkonolojik çözümleme

Nurullah Berk mekânı derinleştirmemiş, düz renk alanları, çizgiler, kontürler ve dekoratif yüzeyler şeklinde düzenlemiştir. Böylece eser gerçekçi oda yansıtmamasından çok emeğin biçimsel tasvirini modernist biçimde ele almıştır. Eserdeki iki figür ev içindeki emeğin iki ayrı halini göstererek ev içinde görülme-yen emeği gözler önüne sermiştir. Şekil 5'te kullanılan form ve renkler, anıtsal ifadesiz figürleri tasvir etmiştir (Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Nurullah Berk Salonu,4). “Ütü, ev içi emek, düzenleme, bakım ve tekrar eden gündelik çalışma anlamı taşır. Arka plandaki dikiş/işleme yapan kadın figürü, bu emeğin yalnız tek bir eylem olmadığını; yıkama, dikme, düzeltme, ütüleme ve bakım döngüsü içinde sürdüğünü düşündürür. Kumaşlar ve desenler, kadın emeğini hem gündelik iş hem de geleneksel el becerisi alanına bağlar (Anonim5,2026).”



Şekil 6. Ülker Erke, Bursa, Paspertu kağıt, 2005, Kendi Özel Aile Arşivi

Kaynak: (Korucu Tümçelik, 2018)

Ön ikonografik inceleme

Şekil 6 dikey dikdörtgen formda altın renkle çevrelenmiş ve paspartulanmış, dış mekanda çok figürlü sıcak ve soğuk tonlar kullanılarak resmedilmiştir. Eser kuş bakışı ile karşıdan bakış açısını birleştirilerek resmedilmiştir. Minyatürün arka mekânında, üst sağ ve sol köşelerinde, koyu mavi ve açık mavi tonlarda, iç kısmında tekrar eden üçgenler ve çokgenler kullanılmış, dış çerçevesinde rumi motifine benzer geleneksel İslam motifleri kullanılarak resmin geneli bir kemer içerisinde resmedilmiştir. İki kemerin ortasında

mimari yapı konumlandırılmış, yapının çatı kısmı kubbe şeklinde, yansıtılan duvarları çok genli geometrik biçimde resmedilmiştir. Duvarlarda mavi tonlarda mimari motifler kullanılmış, kırmızı kapılı ve sekiz camlı resmedilmiştir. Kırmızı kapının önünde beyaz bir alan yapılmış, mimarının etrafı birbirinden farklı toplam on iki ağaç ile çevrelenmiştir. Mimarının hemen sağ ve sol bitişiğinde koyu yeşil tonda dikey formda, koyu yeşil tonda aynı cins toplam altı ağaç resmedilmiş, hemen önünde sağ ve sol kısmında bulunan açık yeşil tonda iki ağaç resmedilmiş, hemen yanlarında bulunan toplam dört ağaç daha açık yeşil tonda resmedilmiştir. Minyatürün ön mekanında ise hareketli toplam altı figür görülmektedir. Figürlerin ellerinde kılıç ve sarı tonda kalkan, başlarında beyaz tonda bez, üstlerinde sarı tonda çizgili gömlek ve dışı siyah içi kırmızı tonda yelek, altlarında siyah tonda kıs pantolon, bellerinde kırmızı ve siyah tonlarında kemer, kemerin önünde beyaz örtü, ayaklarında çorap ve siyah ayakkabı kullanılmıştır. Figürler ikişerli ve karşılıklı olarak birbirlerine kılıç ve kalkan çekmiş vaziyette resmedilmişlerdir.

İkonografik çözümleme

Eserde görülen mimari yapı minaresi olmadığı için bir türbeyi anımsatmaktadır. Türbenin önünde resmedilmiş ağaçlar Bursa'nın gelenekselleşmiş yeşil bitki örtüsüne gönderme olduğunu düşündürmektedir. Koyu yeşil ağaçlar resmedildikleri şekle göre servi ağacına benzemektedirler, açık yeşil tondaki ağaçlar şekillerine göre çam ağacına benzemektedirler, daha açık tondaki ağaçlar ise kestane ağacına benzemektedirler.

Figürlerin giydikleri kıyafetler Bursa'nın yöresel kıyafetleri olduğu hissini uyandırmakta ve her kıyafetin bir ismi bulunmaktadır. Başlarındaki beyaz beze dolama destar, yeleğe Kartal kanat cepken, pantolona zıvga, kemere şal kuşak, kuşağın önündeki beyaz kumaşa el işlemeli çevre, ayakkabılara ise yemeni denmektedir. Figürlerin karşılıklı hareketleri kavga ettikleri veya savaş anından bir alanmış hissini uyandırmaktadır.

İkonolojik çözümleme

Bu eser Ülker Erke'nin "Anadolu Dansları" çalışmalarından "Bursa" isimli bir eser olduğundan savaş hissi uyandıran figürlerin aslında birbirleriyle savaşmadığını Bursa'nın geleneksel halk danslarından biri olan kılıç kalkan halk dansını yaptıkları söylenebilir. Mimari yapının da yapılan inceleme sonucunda Bursa'nın ikinci kurucusu olarak görülen Çelebi Mehmed'in Yeşil Türbesi olduğu anlaşılmaktadır (Anonim4, 2013). Ülker Erke bu eserde geleneksel minyatürün belgecilik anlatımını kullanarak Bursa İl'ini anlatan yapı ve simgeleri kullanarak Bursa'yı bu minyatüründe tasvir etmiştir (Korucu Tümçelik, 2018, s.82).

Minyatür kurallarına göre değerlendirdiğimizde sanatçı klasik minyatür kurallarına uymaya özen göstermiş fakat karşıdan bakış alanına kuş bakışını da ekleyerek dik açılı perspektif kullanmış ayrıca minyatürün belgeleme geleneğinden ayrılarak Bursa ilini tanıtmak veya geleneksel yapısını ölümsüzleştirmek amacıyla yapılmıştır.

Araştırma bulguları, Türk resim sanatının minyatür geleneğinden başlayarak modernleşme sürecinde Batı ve kültürel etkileşimlerin etkisiyle önemli dönüşümler yaşadığını ortaya koymuştur. Osmanlı tasvir sanatı, Batı normlarından bütünüyle farklı, kendine özgü epistemolojik ve teolojik temeller üzerine inşa edilmiştir. İlgili çalışmada Mahir (2005) tarafından da vurgulandığı üzere, her ne kadar figür üretimini mutlak surette yasaklayan dogmatik bir hüküm bulunmasa da yaratılanın taklit edilmesi endişesi sanatı kitap resmiyle sınırlamıştır. Bu durum, resmin mekânsal ve figüratif yapısını doğrudan belirlemiştir. Geleneksel minyatür sanatı, orantısızlık, perspektifsizlik ve hacimsizlik

üzerine kuruludur. Renda ve Erol (1980) ile Sözen'in (1983) işaret ettiği gibi, formların doğadan soyutlanarak nakış motiflerine ya da kalıplaşmış sembollere dönüştürülmesi, dünyevi olanın ilahi bir hiyerarşi içinde sunulmasını sağlar. Nakkaşların ışık-gölge arayışına girmemesi, Turani'nin (2004) tespitiyle, Doğu ile Batı sanatı arasındaki kırılma noktasını oluşturmaktadır; zira Doğu resmi geçici olan ışığın peşinde değil, kalıcı olan özün peşindedir. Çalışmada belirtildiği üzere Osmanlı sanatının Batı ile teması 19. yüzyıldan çok daha önce, Fatih Sultan Mehmed'in kültürel hamiliği ve İtalyan sanatçıları saraya davet etmesiyle başlamıştır. Sever (2020) ve Kuban (2009), bu erken temasların Osmanlı minyatüründe İslam coğrafyasındaki diğer ekollere kıyasla daha güçlü bir "gerçekçilik ve belgencilik" eğilimi doğurduğuna dikkat çeker. Minyatür sanatındaki ışık, bölgesel perspektif ve öznel yorumlar arka planda kalırken, modernleşme ile sanatçılar bireysel yorumlarını ön plana çıkarmaya başlamışlardır. 1914 kuşağı sanatçıları Empresyonist teknikleri Türkiye'ye taşımış ışığı, açık havayı ve rengin dinamizmini getirmiştir. Erbek (2013) ve Büyükparmaksız (2025), bu kuşağın Batı izlenimciliğini mekanik olarak taklit etmek yerine, kendi içgüdüsel duyarlılıklarıyla yorumladıklarını ve Boğaziçi manzaralarından Kurtuluş Savaşı sahnelerine uzanan yerel bir atmosfer yarattıklarını savunur. Işığın form üzerinde yarattığı deformasyon, geleneksel minyatürün saf renk kullanımından radikal bir kopuşu belgeler. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği figür ve doğayı ifadeci bir anlayışla deneysel arayışlara yönelmişlerdir. D Grubu ressamı Kübizm ve yapısal formizmi benimserken, Bedri Rahmi Eyüboğlu önderliğindeki Onlar Grubu, Anadolu kültürünü modern resimle birleştirerek özgün bir üslup geliştirmiştir. Buradaki en çarpıcı entelektüel paradoks, D Grubu ve özellikle sonraki On'lar Grubu'nun kübist form parçalamalarını ve şemalaştırmalarını yaparken, Anadolu halk motiflerine ve geleneksel minyatürün düzlemsel kurgusuna yeniden yönelmiş olmalarıdır. Karaaslan (2018), Bedri Rahmi'nin halk sanatını plastik sanatlara entegre etme çabasının, Nakkaşların perspektifsiz ama ritmik mekân kurgusuyla paralellikler taşıdığını gösterir.

Yeniler Grup sosyal gerçekçilik doğrultusunda liman işçilerini, kamusal alanı ve günlük yaşamı konu edinmişlerdir. Resmi yeniden kurgularken konuyu anlatma aracından ziyade bir biçim ve düşünce eylemi olarak değerlendirirken Yılmaz (2015) ve Cengiz (2023), yerel figür şemalarında minyatürün lekeci ve yalın hatlarından beslendiğini belirtmişlerdir.

Giriş kısmında minyatür sanatını yazı yazma sanatı olarak iki gruba ayırmıştık ve ayrıca Minyatür sanatının evrelerden oluştuğuna değinmiştik, eser analizini yaptığımız Rodos Kuşatması Minyatürü ikinci grupta, tarih kitapları arasında ve geçiş evresinde yer almaktadır Selimgil (2021) ve Sever (2020) eserlerinde geçiş evresinde değerlendirdiğini gösterir. Süleymanname, Kanuni Sultan Süleyman'ın hayatını, seferlerini ve hükümdarlık faaliyetlerini içerdiğinden dolayı 1522 yılında kuşatılan Rodos seferin tasviri de eserin içerisinde görülür. Ardından gelen yenilikçi padişahlar sayesinde 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlıda Batı sanatı kendini hissettirmeye başlamış okullar açılarak ilk resim dersleri görülmeye başlanmıştır. İlk yurt dışı eğitimlerini alıp memleketlerinde sanat eğitimi veren Çallı Kuşağı öğrencilerinden Ahmet Zeki Kocamemi; aldığı Batı sanatı eğitimi ile kendi kültürünü sentezleyerek kübist dışavurumcu eserler üretmiş Anonim (2007) müze yayınında değinmiştir. Özsegin (1982), Abidin Dino'nun Yeniler Grubu ile döneminin Batı sanatını takip etmelerine karşı çıkmış eserlerinde toplumsal ve siyasi konuları eserlerine yansıtmasını, soyut eserler üretmesini anlatır. Avni Arbaş hatıralarından esinlenerek lekeci dışavurumcu üslubu eserler üretmiş, Nurullah Berk sessiz gündelik anları Kübist biçimde yansıtmış, Ülker Erke memleketinin dört bir yanının geleneklerini

eserlerinde kullanmış Modern Minyatür kurallarına uyarak eserlerini tanıtmıştır. Süleymannâme'de yer alan Rodos Kuşatması minyatürünün tarihsel olayları belgeleyen anlatımcı yapısı ile Cumhuriyet dönemi sanatçılarının bireysel yorum ve üsluplarına dayanan eserleri karşılaştırıldığında, Türk resim sanatında anlatım biçimlerinin zaman içerisinde değişim gösterdiği görülmüş. Bu değişim, Osmanlı saray sanatından Batı etkisindeki modern sanat anlayışına geçiş sürecinin bir yansıması olarak değerlendirilebilmiştir. Yapılan literatür incelemesinde, söz konusu sanatçılar hakkında biyografik ve dönemsel çalışmaların ağırlıkta olduğu, eser çözümlemelerine odaklanan araştırmaların ise daha sınırlı sayıda olduğu görülmüştür.

Bu süreçte sanatçılar bireysel yaklaşımları ile kendi kültürel yapılarını, toplumsal hareketlerini eserlerine yansıtarak, kendi biçim dillerini keşfederek Çağdaş Türk sanatında ifade dilinin çeşitliliğini göstermişlerdir. Bu bulgular, Osmanlı minyatüründen çağdaş Türk resmine uzanan çizgi, doğrusal bir batılılaşma öyküsünden ziyade karmaşık bir "estetik melezleşme ve sentez" süreci oluşturmuştur. Geleneksel minyatürün kolektif üretim modeli, yerini çağdaş sanatta bireysel üslup ve yaratıcılığa bırakmıştır. Fakat biçimsel düzeyde Batının perspektif, hacim ve ışık-gölge kuralları tamamen benimsendikten sonra bile Türk ressamlar minyatürün iki boyutlu ve sembolik anlatımına felsefi açıdan geri dönüş sağlamışlardır.

SONUÇ

Yapılan örnek eser analizleri sonucunda Çağdaş Türk sanatı Osmanlı Minyatür sanatından oldukça uzaklaşmıştır. İncelenen Rodos Kuşatması Minyatür sanatına ilk bakıldığında eserin ne anlatmak istediği kompozisyonu sayesinde anlaşılabilir. İlk bakışta bir savaş anı olduğu net olarak görülebilmekte ancak resmedilen mimari yapı ve figürlerin boyutlarının eşit olmasından kaynaklı perspektif görülememekte, figürlerin üstündeki kıyafetlerden hangi devletten oldukları ve mimarinin üzerindeki süslemelerden hangi çağa ait olduğu net bir şekilde anlaşılabilir. Bursa Minyatüründe ise ilk bakıldığında savaş anı gibi gözükken olay detaylı incelendiğinde bir savaş anı olmadığı anlaşılmakta, keskin bir perspektif görülmesi de mimarideki detaylardan perspektif etkisi hissedilebilmektedir. Ön mekanda figürlerin büyük, arka mekanda mimarinin küçüklüğünden dolayı ön arka ilişkisi gözlemlenebilmektedir. Bundan dolayı Bursa Minyatüründe, Minyatürün geleneksel kurallarının kullanılmasının yanında modern kurallar da kullanıldığı anlaşılabilir. Rodos Kuşatması minyatürü savaş anını belgelerken, Bursa Minyatürü; Bursa ilinin geleneksel mimari ve kültürel dokusunu temsil etmektedir. Zeki Kocamemi ve Avni Arbaş'ın eserlerindeki figürler, soyutlanmış figürler olmasına rağmen, üstlerindeki kıyafetler anlaşılabilmesine rağmen hangi devleti yansıttıkları ve hangi çağa ait oldukları net bir şekilde ayırt edilememektedir. Zeki Kocamemi'nin subay ve erin üzerindeki askeri üniformalar modern çağda da kullanılan kıyafetlere yakın olduğu için hangi çağı yansıttığı ilk izlenimde tahmin edilememektedir. Zeki Kocamemi'nin eserinde tek kaçışlı perspektif kullanıldığı için figürler arasında boyut farklılıkları anlaşılabilir. Avni Arbaş'ın eserinde figürler arasındaki perspektif etkisi herhangi bir objenin veya rengin yardımıyla anlaşılammakta ancak minyatürdeki perspektif mantığı kullanılan renk farklılıklarından kaynaklı yorum yapılarak ön arka ilişkisini tahmin etmemize yardım etmektedir. Abidin Dino'nun eserinde ise figürler tamamen soyutlanmış herhangi cinsiyet farklılığı, yaş farklılığı gözlemlenememekte diğer eserlerde figürlerin cinsiyetlerini gözlemlenebilmekte ve yaş tahminlerinde bulunulabilmektedir. Abidin Dino'nun eserinde de ilk bakışta perspektif etkisi anlaşılammakta ancak figürlere daha yakından bakıldığında uzaklara gittikçe

kaybolabilen figürler görülebildiği için perspektif etkisi çok hafif de olsa anlaşılabilir. Abidin Dino ve Avni Arbaş'ın eserlerinde mekan ne renklerle ne de biçimlerle kesin olarak anlaşılamamakta, Minyatürlerde ve Zeki Kocamemi'nin eserinde ise mekan kavramı süslemeler ve keskin çizgi hatları ile anlaşılabilir. Rodos Kuşatması Minyatüründe olay ilk başta ne olduğu anlaşılmakta, diğer eserlerde ise detaylı bir inceleme yapıldığında ne anlatmak istediği anlaşılabilir. Nurullah Berk'in eseri Minyatür geleneğine yakın bir eser olarak tanımlanabilir. Nurullah Berk, Minyatür geleneğindeki gibi, figürlere ve objelere hacim katmadan renkler ve kontur çizgileri ile birbirinden ayırmıştır. Konu ve üslup bakımından Minyatür geleneğinden uzak kalmış, gündelik hayattan bir anı tasvir etmiştir. Bu eserinde Minyatür Geleneğine modern bir dil kazandırarak oluşturmuştur. Minyatür belirli kurallar içerisinde, nakkaşın kendi yorumunu katmadan, gördüğünü olduğu gibi aktarma durumu vardır ancak diğer eserlerde sanatçının olayı anlatırken nasıl hissettiğini yansıtmakta ve kendi üslup anlayışını kullanmaktadır.

Çalışma sonucunda, Türk resminin ifade dilinin Osmanlı minyatürlerinden Cumhuriyet dönemine ve günümüze kadar sosyal, politik ve kültürel koşullarla paralel olarak geliştiği anlaşılmıştır. Bu gelişme, sanatçıların bireysel yaratımları ve grup hareketleriyle desteklenmiş ve sanat eğitiminin kurumsallaşmasıyla güç kazanmıştır. Bu süreçte sanat, hem bireysel duygu ve ifade aracı hem de ulusal kimliğin taşıyıcısı olmuştur.

Araştırmamızın katkısı, sanat tarihi çalışmalarına kronolojik ve tematik bir bakış açısı sağlaması ve ifade dilinin tarihsel gelişimini sanat eğitimi alan öğrenciler için görünür kılmaktır. Çalışma ayrıca, Çağdaş Türk sanatının evrensel sanat ortamındaki yerini anlamlandırmak için önemli bir kaynak oluşturmaktadır.

Etik İlkeler

Çalışma etik kurul izni gerektirmemektedir.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Araştırma kapsamında yazarlar eşit oranda katkı sağlamıştır.

Çatışma Beyanı

Bu makalenin yazarları herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması içerisinde bulunmamıştır.

Yapay Zekâ (YZ) Taahhütnamesi / Artificial Intelligence (AI) Commitment



Bu makalenin yazarları; makale yazım sürecinde yapay zekâ araçlarından yararlanmadıklarını beyan etmişlerdir.

The authors of this article have stated that they did not use any artificial intelligence tools during the writing process.

KAYNAKÇA

Abacı S. (2014). *Mühendishane-i Berrî-i Hümâyûn*: <https://www.eskieserler.com/Eski/Eserler/Egitim-Kurumu/1997/Muhendishane-i-Berri-i-Humayun.asp?LID=TR&ID=1997> (2023).

Ali, M. *Şişli Atölyesi*. Çanakkale Savaşları Ansiklopedisi (10.07.2026)

- Ankara Resim ve Heykel Müzesi. *Nurullah Berk Salonu-Kübist Formlar, Motifsel Yorumlar*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/22122021121624-7766371a-142a-41f2-a22e-f693a4461b57.pdf> (04.06.2026)
- Anonim. (2007). *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü*. Kadir Has Üniversitesi Rezan Has Müzesi Yayınları.
- Anonim2. (2025). “Öyle sanıyorum ki, onun gerçek inancı, insanoğluna olan inancıydı.” Abidin Dino’nun “Uzun Yürüyüş” ve “Savaşın Vahşeti” Eserleri Üzerine. Sakıp Sabancı Müzesi. <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanati-kesfet/haberler-ve-blog/oyle-saniyorum-ki-onun-gercek-inanci-insanogluna-olan-inanci-ydi-abidin-dininonun-uzun-yuruyus-ve> (28.03.2026)
- Anonim3. (2019). Nakkaşın Fırçası/Tasvir Süsleri 1.Bölüm. TRT2 YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uAw0gvUxuw8&t=309s> (28.03.2026)
- Anonim4. (2013). Gezilecek Yerler/Yeşil Türbe – Bursa. Bursa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/gezilecekyer/yesil-turbe> (15.04.2026)
- Bağcı S., Çağman F., Renda G. & Tanindi Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Begtimur M. E. (2018). İlk Matbaanın Mucidi, *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*,
- Beksaç E. (1995). *Avrupa Sanatına Giriş*. Engin Yayıncılık.
- Cengiz, Y. (2023). *Türk resim sanatında köy teması* (Master's thesis, Mimar Sinan Fine Arts University (Turkey)). (Yüksek Lisans Eser Metni)
- Cezar M. (1995). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.
- Crepaldi G. (2004). *Ekspresyonizm Artbook: Sanatçılar, Gruplar, Başyapıtlar*. Çev. Durdu Kundakçı. Dost Kitabevi.
- Dadakoğlu S. C. & Uysal N. *Çağdaş Türk Resim Sanatında Atatürk ve Milli Mücadele Ruhu Ressam Avni*. <https://doi.org/10.5281/ZENODO.17009739>
- Duben İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erbek, Ç. *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. (10.07.2026)
- Erden O. (2012). *19'uncu Yüzyıldan 1960'a Kadar Türk Resim Sanatı Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*. Tempo Yayıncılık.
- Eroğlu Ö. (2015). *Türkiye'de Resim Sanatı*. Tekhne Yayınları.
- Ersoy A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. Bilim Sanat Galerisi.
- Giray K. (1997). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*. Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Giray K. (2000). *Çallı ve Atölyesi*. İş Bankası Yayınları.
- Hodge S. (2016). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. Çev. Emre Gözgülü. Domingo Yayıncılık.

- Karaaslan, E. (2018). *On'lar Grubu'Nun Çağdaş Türk Sanat Eğitimine Yansımaları* (Master's thesis, Dokuz Eylül Üniversitesi (Turkey)). (Doktora Tezi)
- Keser N. (2005). Sanat Sözlüğü. Ütopya Yayınevi.
- Kılıç, H. (2020). Osmanlı Minyatürlerinde Padişah Portreleri. *Lale*, 1(1), 96-104.
- Korucu Tümçelik, E. (2018) Günümüz uygulamalarında minyatür geleneğini sürdüren iki sanatçı ve yeni tasarımlar. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Kuban D. (2009). *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Laynton N. (2000). *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev. C.Çapan-S.Öziş. Remzi Kitabevi
- Lionel R. (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş. Remzi Kitabevi.
- Mahir B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. Kabalcı yayınevi.
- Oral, B. & Firidin, M. (2025). Yeni Dal Grubu ve Sanat Anlayışı. *Art-e Sanat Dergisi*, 680-703.
- Özsezgin K. (1992). *Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. Tilgat Basımevi.
- Renda G. & Erol T. (1980). *Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. Tilgat Yayınları, Cilt 1.
- Selimgil, B. (2021). Metin And, Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür. *Mizanü'l-Hak: İslami İlimler Dergisi*, (13), 659-665.
- Sever, S. (2020). 15. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme. *Sanat Dergisi*, (35), 153-166.
- Sözen M. (1983). *Tarihsel Gelişimi İçinde Türk Sanatı*. Emlak Bankası.
- Tansuğ S. (1999). *Çağdaş Türk Sanatı*. Remzi Kitabevi.
- Tansuğ S. (1999). *Resim Sanatının Tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Terzi, İ. (2014). Mehmed Esad'ın Mir'at-I Mühendishane-İ Berrî-İ Hümayun ve Mir'at-I Mekteb-İ Harbiye Adlı Eserlerine Göre 19. Yüzyıl Türk Resmi. *Ondokuz Mayıs University Journal of Education Faculty*, 4(1), 142-146.
- Tok, G. & Yıldız, E. M. (2024). Ahmet Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi Resimlerinin Plastik Açından İncelenmesi. *Premium E-Journal of Social Sciences (PEJOSS)*, 8(49), 1521–1540. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14580284>
- Turani A. (2004). Dünya Sanat Tarihi. Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, M. (2015). Sanatçı ve Sanat Eğitimsi Olarak Leopold Levy ve Türk Resim Sanatına Etkisi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 4(15), 51-72.

Görsel Kaynaklar

URL-1 <https://www.kitantik.com/product/OSMANLI-RODOS-KUSATMASI-TEMALI-BUYUK-KARTPOSTAL-KONDISYON-YUKSEK-KOLEKSIYONLUK-NADIR-OLCU-15-X-22->

CM_1br9qfwmgimzibe144l?srsId=AfmBOoo44aPjiveX7HUUQGI50756XFT0
1hHGnIDq9sitV4LE-txy2Hn8

URL-2 <https://www.fikriyat.com/galeri/kultur-sanat/cagdas-turk-resim-sanatinda-at-tasvirleri/7> , 2018, s.7

URL-3 <https://www.arthipo.com/tr-tr/search/uzun%252520y%2525C3%2525BCr%2525C3%2525BCy%2525C3%2525BC%2525C5%25259F.html>

URL-4 <https://www.artiummodern.com/urun/2413956/avni-arbas-1919-2003-iki-atli-eczacibasi-koleksiyonu-ndan-seramik-uzerine-sin>

URL-5 <https://www.kulturportali.gov.tr/contents/images/R-1377-Nurullah%20Berk-%c3%9ct%c3%bc%20Yapan%20Kad%c4%b1n.jpg?format=jpg&quality=50&width=1200>

Korucu Tümçelik, E. (2018) Günümüz uygulamalarında minyatür geleneğini sürdüren iki sanatçı ve yeni tasarımlar. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Dokuz Eylül Üniversitesi.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

The art of miniature painting featured stylized depictions of animals and human figures, created without the use of perspective, light, shadow, proportion or volume; furthermore, in accordance with traditional Ottoman beliefs, it generally depicted historical events and was used for documentary purposes. With the accession of innovative sultans to the Ottoman throne, developments began to take place in the art of miniature painting. Alongside the various victories and trade agreements achieved by the Ottomans, the innovative sultans' initiative led to the introduction of Western art and Western artists; these artists were brought to the Ottoman palaces, and artistic developments began to emerge within the court circle. Over time, this spread to the army and military academies, with the aim of supporting military development through cartography training. In order to make artistic knowledge even more effective, military cadets were sent abroad; although steps were taken towards military development, as the Ottoman Empire's power began to waver due to the circumstances of the time and the effects of war, the Sultanate was eventually abolished and the Republic was proclaimed. Instead of the Palace holding sway, the people began to have a say. Artistic diversity accompanied the people's development. Although various artistic movements emerged from time to time and different groups formed, the lack of perspective, disproportion, lack of volume and stylization characteristic of miniature painting have not lost their influence even in the modern era. What distinguishes contemporary art from miniature art is the freedom to depict different subjects and to reflect the artist's own thoughts.

Method

In this study, the formal transformation of art from Ottoman miniature art to contemporary Turkish art was examined using a literature review, one of the qualitative research methods. Historical sources, documentaries, interviews, art history publications and academic studies on the subject were analysed. The theoretical literature on Ottoman miniature art -including how it originated, what influenced it and how it developed- was

reviewed. Academic studies and historical sources were examined to understand the transition from Ottoman miniature art to contemporary Turkish art. Representative works were analysed to better understand this transition. In analysing these works, academic studies, interviews, documentaries, museum blogs and art history publications were considered. For example, ‘Matrakçı Nasuh Pasha, Süleymanname – The Siege of Rhodes’, ‘Zeki Kocamemi, The Soldiers of Mekkare’. Works such as “Abidin Dino, The Long Walk”, “Avni Arbaş, The Two Horsemen”, “Nurullah Berk, The Woman Ironing”, and “Ülker Erke, Bursa” have been interpreted within the framework of the formal transformation from miniature to contemporary Turkish art, using iconographic and iconological analyses.

Findings

The findings indicate that the art of miniature developed within the framework of established conventions, without straying beyond its boundaries and without the artist’s emotions and thoughts being incorporated; however, with the advent of Contemporary Turkish Art, artists have liberated themselves and applied their own rules to their art. Subjects have begun to change, and what the artist thinks, feels and seeks to convey has started to gain importance. Formally, whilst the rules of the miniature tradition were completely dismantled in works approaching realism, anatomical and spatial distortions were developed and continued to be used without the traditional rules being entirely discarded. Although the influence of Western art has increased in Contemporary Turkish Art, artists have not severed ties with the Turkish tradition entirely; instead, they have blended Western and Turkish artistic traditions and developed their own formal languages. Art has moved away from the documentary function it served in the Ottoman era and has evolved to focus on the subjects or emotions the artist wishes to convey.

Conclusion and Discussion

This study concludes that the concept of form in Ottoman miniature art has evolved into that of contemporary Turkish art, examining which aspects have been preserved, which have transformed, and how this has contributed to artists’ unique languages of expression. Within this framework, the study notes a shift in artistic form from a two-dimensional surface to a concept of space with perspective; a transition from the symbolic representation of figures to anatomical realism and the use of distortion; a shift from multiple viewpoints to a central viewpoint, the move from the use of flat colours to the use of light, shadow and tones, and a shift away from narrative structure towards individual expression and aesthetic concerns. It is important not to conclude that Western art replaced the art of miniature as a result of these formal, political and social transformations. Turkish artists have synthesised Western art with Turkish art to develop their own individual artistic languages.