

# Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

## RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

### Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Doğu'nun Penceresinden Doğaya Bakış

# ŞEKER AHMET PAŞA

KAYA ÖZSEZGİN











Resmin Ustaları Dizisi-2

Doğu'nun Penceresinden Doğaya Bakış  
**ŞEKER AHMET PAŞA**

KAYA ÖZSEZGİN

Kaynak Yayınları No: 745

Yayıncı Sertifika No: 14071

ISBN: 978-975-343-887-2

1. Basım: Haziran 2014

*Genel Yayın Yönetmeni*

Sadık Usta

*Dizi Editörü*

Hadiye Yılmaz

*Redaktör*

Gökçe Şenoğlu

*Sayfa Tasarım*

Güler Kızılelma

*Kapak Tasarım*

Nihal Sevim

*Baskı ve Cilt*

İnkılâp Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş.

Çobançeşme Mah. Sanayi Cad. Altay Sk. No: 8

34196 Yenibosna/İstanbul Tel: 0212 496 11 11

Matbaa Sertifika No: 10614

© Bu kitabın yayın hakları Analiz Bas. Yay. Tas. Gıda Ticaret ve Sanayi Ltd. Şti'nindir.

Eserin bütün hakları saklıdır. Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen alıntı yapılamaz, hiçbir şekilde kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.



ANALİZ BASIM YAYIN TASARIM GIDA TİCARET VE SANAYİ LTD. ŞTİ.

Galatasaray, Meşrutiyet Caddesi Kardeşler Han No: 6/3

Beyoğlu 34430 İstanbul

www.kaynakyayinlari.com • iletisim@kaynakyayinlari.com

Tel: 0212 252 21 56-99 Faks: 0212 249 28 92

Doğu'nun Penceresinden Doğaya Bakış

**ŞEKER AHMET PAŞA**

**KAYA ÖZSEZGİN**





## İÇİNDEKİLER

Aykırı Bir Sanatçı Profili /9

Ortamı ve Yaşamı / 13

Hocaları Gérôme ve Goupil / 21

Klasik-Akademik Biçim Anlayışı / 27

Bir Başyapıt / 43

Notlar / 53



## *Aykırı Bir Sanatçı Profili*

**B**ir kuşağın sanatçı üyeleri arasında, paylaşılan değerler açısından organik bir ilişki her zaman olmuştur. Bunun sonucu olarak, seçilen konulara bakış açısı da genellikle ortaktır. Kişisel ayrımlar ve tercih seçenekleri, kuşağın benimsediği sanatsal olgularda büyük sapmalara yol açmaz. Ancak bu doğal paylaşımı, yaşam karakterinin bir göstergesi olarak görece farklı yönde değerlendiren sanatçılar da olmamış değildir.

Şeker Ahmet Paşa'nın Avrupa dönüşünde Saray'da görev aldığı dönemde, Abdullah Biraderler tarafından çekilmiş fotoğrafında, göğsü nişanlarla dolu bir Osmanlı paşası görürüz. Aynı zamanda Saray görevlilerinin yakın sempatisini de kazanmış olan bu paşanın görüntüsünü, olağan sanatçı imgesiyle bağdaştırmak pek mümkün değildir. Onu, Saray'da kendisine ayrılan atölyesinde, başında fesi ve boynunda kravatıyla resim çalışırken gösteren fotoğraf için de aynı şey söylenebilir. Nitekim, otoportresinde de buna ben-

zer bir görünüm içinde resmetmiştir kendini. Batı kültürüne açılma sürecinin Saray tarafından ve askeri okullardan yetişmiş kimselerce başlatılmış ve geliştirilmiş olduğu düşünülünce, bu imge, birdenbire dönemin sanatçıları üzerinde biçimlenmiş olan asker üniformasının resmi kisvesiyle bütünleşir. O nedenle asıl adı Ahmet Ali olan Şeker Ahmet Paşa'nın, kendi döneminin asker ressamı arasında sivil olarak çıkması ve mensup olduğu kategori içine yerleşmesi, aslında asker olmasından çok, temsil ettiği sanatçılık formasyonu ile ilgilidir.

Adı, birçok yerde kendisiyle birlikte Fransa'da sanat eğitimi görmüş olan Süleyman Seyyit ve Osman Hamdi ile birlikte geçmektedir. Süleyman Seyyit, Ahmet Ali'ye oranla temsil ettiği askerlik mesleğinden gelmiş olmanın ciddi ve ağırbaşlı havasını resimlerinde fazlasıyla yansıttığı halde, Ahmet Ali, belki Saray'daki görevi nedeniyle yakın destek görmüş olmanın da etkisiyle, resimlerine bütünüyle kendi kimliğinden ve bakışından kaynaklanan daha "serbest" denilecek bir bakış ekleyebilmiştir.

Ama biz, onu, resimlerinden yansıyan ayırıcı özellikleri de dahil yeterince tanıyor muyuz? Bu soruya olumlu yanıt vermek pek mümkün değil. Ahmet Ali'nin yaşadığı dönemdeki kimliği ve kişiliği üzerine yeterli kaynaktan uzak olmamız nedeniyle, onu, yanı başımızda bir "muamma" gibi gördüğünü itiraf eden Enis Batur'a hak vermemek elde değil. (1) Asker ressamı kuşağı, sanat tarihimizde benzerine bir başka kültürde rastlamanın mümkün olmadığı bir işlev üstlenmiştir. Bu kuşak, İstanbul'a, yağlıboya resim tekniğini, derinlikli ve ışık-gölgeli sanat anlayışını getirmiş olduğu için, yerli kaynaklarda onlardan övgüyle söz edilmiş ama biyografik metinlere fazlaca aktarılmamışlardır. Bunun altında yatan nedenlerden biri, sanatçının, eserinin arkasında silinip kaybolmasına yol açan "mahviyetkâr" tavrı ve geleneksel kültürümüzün de bu tavrı benimsemiş olmasıdır.





Şeker Ahmet Paşa  
Fotoğraf: Abdullah Biraderler, 1894



Şeker Ahmet Paşa'nın imzaları

Sergilenmek için değil, Saray'a sunulmak için yapılmıştır o dönemde resimler. O dönem toplumundaki sanatın tüketim yolu, piyasaya veya alıcılara değil, Saray'ın takdirine açıktı. Saray'ın takdirini kazanmak, sanatçı açısından "talat"ların en yücesiydi ve bunu hak edebilmiş olmak, üretilmiş eserin yerini bulduğunun da göstergesiydi.

Böyle bir eylem ve sunum ilişkisi, ardıl gelişmeleri ister istemez arka plana itecek ve ressamın çağdaş bir sanatçı olarak portresi, hep ileri tarihlerde, daha çok da Cumhuriyet döneminde gündeme gelebilecektir.

## *Ortamı ve Yaşamı*

Ahmet Ali, 1841'de (1842?) Üsküdar'da doğdu. Babası Ali Efendi'dir. Küçük bir çocukken, eniştesi Yahya Paşa tarafından himaye görmüştü. Beş yaşında okula başladı, dokuz yıl sonra 14 yaşında Tıbbiye Mektebi'ne girdi. Bu okuldan kısa bir süre sonra ayrıldı ve Harbiye Mektebi'ne yazıldı. Resim sanatına ilgisi ve yeteneği nedeniyle Tıbbiye'de resim öğretmen yardımcılığına getirildi. 18 yaşında Harbiye'den "Mülazım" rütbesiyle çıktı. Bu okulda gördüğü anatomi ve perspektif derslerinde resim bilgisini geliştirme olanağı buldu. Pehlivanlığa olduğu kadar resim çizmeye de özel bir merakı olan Sultan Abdülaziz tarafından Paris'te öğrenim görmek üzere Mekteb-i Osmani'ye gönderildi. (2) 1867'de bir heyetle birlikte Sultan Abdülaziz Paris'i ziyaret ettiğinde, onu karşılayanlar arasında Ahmet Ali de vardı. Orada açılan uluslararası sergide Sultan'ın karakalem bir portresini yaptığı yolunda görüşlere rastlanıyor.

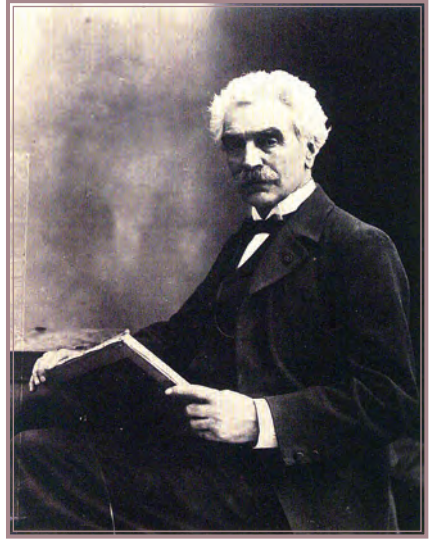
Osmanlılarda Batılı sanat tekniklerinin uygulandığı dönemler, 18. yüzyılın sonlarına kadar geriye gidiyor. Bu anlamda figüre dayalı resim, Enderun'da yetişen ya da tekke ve dergâh gibi dinsel eğitimin verildiği yerlerde, nakkaşların elinde belli bir düzeye gelmişken, askeri okullarda öğretilen dersler arasında menazır (perspektif), anatomi, desen gibi derslerin bulunması, bu yolda yetenek gösteren öğrencilerin belirmesine ortam hazırlamış, böylece yurtdışına sanat öğrenmek için gönderilen askerlerin sayısı zamanla artmıştı. Osmanlı seçkinleri ve İstanbul'daki azınlık mensuplarının resim sanatına ilgi göstermeleri, Pera'da amatörler ders veren yabancı ressamı harekete geçirmişti. Örneğin İstanbul'un ilk özel akademisi olan Guillemet Akademisi ve amatörler kucak açan "Elifba Kulübü", o dönemde sanat meraklılarının ilgisini çeken başlıca kurumlardı.

Sultan Abdülaziz'in Paris'i ziyaretinde, sonradan Dolmabahçe Koleksiyonu'na geçen ve İstanbul Resim-Heykel Müzesi Arşivi'nde yer alacak olan resimlerin edinilmesi yolunda Sultan'a önerilerde bulunan kişi de Ahmet Ali idi. Bu amaçla sonradan İstanbul'a da gelecek olan hocası Gérôme ile mektuplaşarak, o dönemin tanınmış tablo tüccarlarından Goupil aracılığıyla getirtilen tablolar, Ahmet Ali'nin eliyle Saray'ın duvarlarına asılmıştı.

Ahmet Ali, Paris'te yakın arkadaşlarıyla birlikte yedi yıl süreyle Gustave Boulanger (1824-1888) ve Jean Léon Gérôme'un (1524-1904) atölyelerine devam ederek akademik-klasik sanatın incelikleri üzerine eğitim gördü. Bu yıllarda Süleyman Seyyit ve Osman Hamdi de aynı atölyelerin müdavimleri arasındaydı. 1871'de İstanbul'a döndüğünde yüzbaşı rütbesiyle Tıbbiye'de resim öğretmeni olarak çalışmaya başladı ve 1873'te kolağalığına (kıdemli yüzbaşı) yükseltildi. Paris'te sergilenen Sultan Abdülaziz'in portresi çok beğenildiği için Ahmet Ali'nin Roma'da üç ay kadar kalması bu dönemde rastlar.



Ahmet Ali, bir süre de Beyazıt, Zeyrek, Kaptan İbrahim Paşa ve Sultanahmet Sanayi mekteplerinde resim öğretmenliği yapmıştır. Kolağası rütbesindeyken, 27 Nisan 1873'te (1874?) Sultanahmet Sanayi Mektebi'nde öğrencileri eşliğinde açtığı sergi, İstanbul'daki ilk resim sergisidir. Bu konuda Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu ve Osmanlı Ressamlar Cemi-



Jean-Léon Gérôme

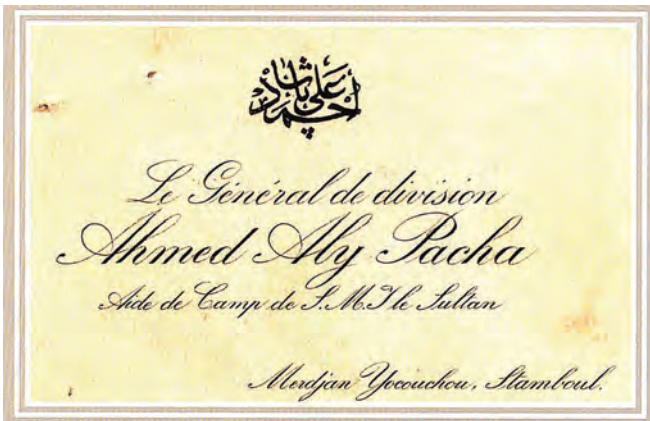
yeti gazetesinde sınırlı bilgilere rastlamaktayız. (3) Bu sergi, İstanbul'da on yıl kadar bir aradan sonra Osman Hamdi tarafından açılacak olan Sanayi-i Nefise Mektebi için de özendirici bir etki yaratmıştı. (4) Sadrazamın ve Maarif Nazırı'nın himayesi altında açılan ilk serginin ardından, serginin yarattığı ilgiden de güç alınarak 1 Temmuz 1875'te Çemberlitaş'taki Darülfünun binasında ikinci sergi açıldı. Yerli ressamların yanında yabancı kökenli sanatçılar da yer alıyordu bu sergide. Ahmet Ali'nin yanı sıra Ahmet Bedri, Halil Paşa, Osman Hamdi ve Nuri Bey, sergiye katılan yerli ressamlardı. O tarihe kadar kendi haline bırakılmış sanat etkinliğinin, bu sergilerle İstanbul'da olumlu bir yankı yaratmış olduğu, dönemin başında çıkan yazılardan da anlaşılmaktadır.

1875'te binbaşı rütbesini almıştı Ahmet Ali. II. Abdülhamit'in padişahlığı döneminde Saray'da "Misafirin-i ecnebiye teşrifatçısı" unvanını alarak protokol görevlisi olmuş ve büyük bir olasılıkla ölümüne kadar da bu görevde kalmıştı. Bu görevde kaldığı süre içinde Sultan'ın ve ailesinin çok yakınında bulunmuş, Saray'a gelen yabancı konukları yakından tanıma olanağı bulmuştu. (5) Onu şehzade ve sultanlarla bir



Darülfünun binası.

arada gösteren fotoğraflar, bu çevrede itibarlı bir konumu olduğunu açığa vurmaktadır. Öte yandan son derece sevimli ve hoşsohbet bir insan olması nedeniyle arkadaşlarının sevgisini kazandığından, Saray'da "Şeker" lakabıyla anılır olmuştur. Bu lakap, zamanla onun ismiyle bütünleşmiş ve çağdaş sanatımızda da Şeker Ahmet Paşa adıyla anılmıştır.



Şeker Ahmet Paşa'nın kartviziti



Şeker Ahmet Paşa şehzadelerle, 1879



Sanatçının yaşadığı dönem, asker ressamı kuşağının ve paşa ressamının etkili olduğu dönemdir. Şeker Ahmet Paşa'nın bu dönemde meslektaşlarının önüne geçmesine ve Saray tarafından verilen rütbelerin art arda gelmesiyle resmi kariyerinin ileri bir düzeye çıkmasına yol açan gelişmelerin bir benzerine başka bir asker ressamının yaşamında tanık olmuyoruz. 1884'te mirliva (tuğgeneral) olmasının ardından "Sanayi-i Nefise" madalyası alması, hem askerlikte hem de sanatçılık kariyerinde at başı giden başarıların göstergesi olsa gerektir. 1892'de Midilli'de karaya oturan Alman zırhlısının "tahliyesi" işini başararak gemiyi yüzdürdüğü için özel bir madalya daha kazanmıştı. Celal Esat Arseven, ondan, "Kırk sekizi yabancı nişan olmak üzere altmıştan fazla nişanla göğsü dolu bir paşa" diye söz ediyor. (6)

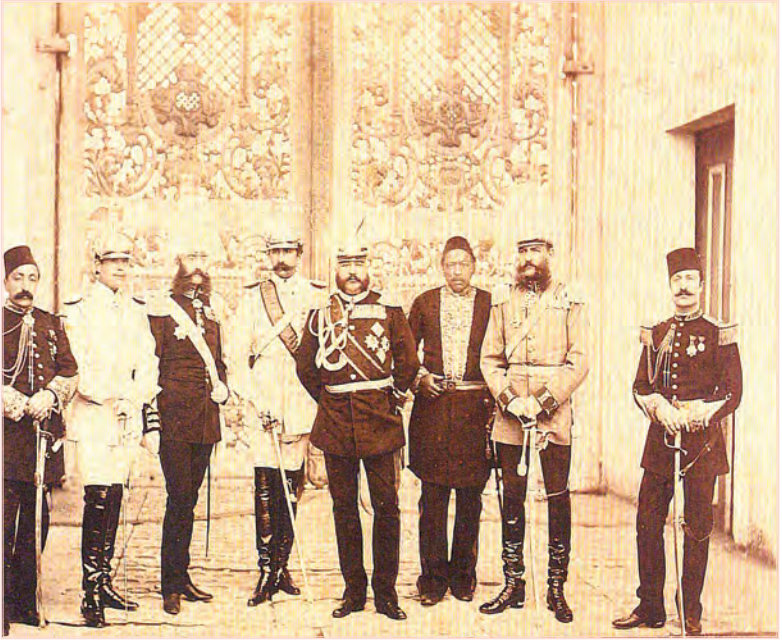
Otuz üç yılı kapsayan II. Abdülhamit dönemi (1876-1909), Şeker Ahmet Paşa'nın ilk gençlik ve olgunluk dönemlerine rastlar. Bu yıllarda Jöntürk hareketinin geliştiği, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kurulduğu (1889), Osmanlı-Rus Savaşı'nın (93 Harbi) toprak kaybıyla sonuçlanması nedeniyle bunalımlı olayların baş gösterdiği ve yeni eğitim kurumlarının devreye girdiği hareketli bir dönem yaşanmıştır. Osman Hamdi'nin girişimiyle 1883'te Sanayi-i Nefise'nin açılması da Şeker Ahmet Paşa'nın ve yakın arkadaşlarının İstanbul'da etkili oldukları döneme denk düşer. Sanatçının ölümünden dört yıl sonra Çırağan Sarayı'nda çıkan yangın, o kuşağa ait eserlerin bir kısmının yok olmasına yol açmıştı. Bunlar arasında Şeker Ahmet Paşa'nın resimleri de vardı herhalde.

Şeker Ahmet Paşa'nın, 1907'de konağından Tepebaşı'na gitmek üzere çıkışından biraz sonra, fenalaşarak önünden geçtiği bir dükkânda hayata veda ettiği biliniyor. (7) Sanatçının yaşamı hakkında ilk bilgileri, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* gazetesinde (8) yer alan Hüseyin Hâşim'in bir makalesinden almaktayız. Şeker Ahmet'in atölyesinin bu-



lunduğu Mercan'daki konakta, o dönemin ressamlarından Sami Yetik, Şevket Dağ, Celal Esat Arseven, Halil Dikmen gibi sanatçıların ağırlandığı oluyordu.

Ahmet Ali Paşa, Saray'da yabancı konukları karşılama görevi aldığı yıllarda, birçok devlet adamını tanımıştı. Bu görev, onun yabancı dil bildiği ve teşrifatçılık gibi deneyim gerektiren bir işi başarıyla sürdürdüğü anlamına geliyor. Ağırladığı yabancı konuklar arasında, Sırbistan Kralı, Alman İmparatoru, İran Şahı, Rus amirali gibi seçkin kimseler vardı. Bunlarla ilgili fotoğraflar, o dönemde Pera'daki ünlü fotoğrafçılar tarafından belgelenmişti. Karşılama törenleriyle ilgili pek çok renkli izlenim, o dönemdeki Saray yaşamında Ahmet Ali'nin üstlendiği görevin önemi hakkında bize aydınlatıcı bilgiler vermektedir. (9) Saray'da bu görevi sırasında çeşitli devlet adamlarının Ahmet Ali yazdıkları belgeler, konağının duvarlarını süslemekteydi. Ahmet Ali Paşa'nın Saray'daki yoğun görevi nedeniyle resme çok az zaman ayırdığından söz edilmiştir. Açık hava yerine atölyesinde çalışmayı tercih etmesinin nedenlerinden biri de bu olmalıydı. Natürmort konulu resimler, gene bu nedenle olacak, çalışmaları arasında ağırlıklı bir yer tutuyor.



Şeker Ahmet Paşa Alman heyetle birlikte, 1882



Şeker Ahmet Paşa İsveç Kraliyet ailesiyle birlikte, 1889

### ***Hocaları Gérôme ve Goupil***

**A**ralarında Şeker Ahmet Paşa'nın da bulunduğu ressamlar grubunun Paris seyahatlerine, Osmanlı'daki uygarlaşma ve Batılılaşma hareketinin yön verdiği kuşku götürmez. Ancak tümünün aynı okulu benimsemelerinde bu misyonu aşan yönler de yok değildir. 19. yüzyılda Doğu'dan ve Batı'dan Paris'e gelen sanat seyyahları için *Ecole des Beaux-Arts*, başvurulacak tek yerdi. Bu okulun derslerini, arkadaşlarıyla birlikte kayıt yaptırmadan izlemiş olmaları. (10) Atölye hocası Gérôme, 1870'te ilan edilen yeni cumhuriyetle birlikte, aristokrasinin yanı sıra burjuvazinin de evlerini süsleyen ressam olması bakımından o dönemin önde gelen hocalarından biri olarak ilişki görmekteydi (11). O nedenle ünü gittikçe tırmanmaktaydı. Şeker Ahmet Paşa'nın Saray koleksiyonuna eser almak için ilgi kurduğu Goupil'in de gene bu yıllarda Gérôme'la ilişkiler geliştirdiği biliniyor. Bir yoruma göre Gérôme ile Şeker Ahmet, 1875'te, sanatçının İstanbul'u ziyaretinde görüşmüşlerdi. Kimi kaynakta ise

Boulanger'nin Ahmet Ali'ye hocalık yapması, 1885'e kadar atölye şefliği yapmamış olması nedeniyle mümkün değildir. (12) Ne olursa olsun, Ahmet Ali üzerinde hocalık etkisi bulunan Paris'teki ressamalar, uzmanlık çalışmalarında elde ettikleri başarıları, gene o dönemde Roma'da antik kültür kaynakları üzerinde gerçekleştirdikleri etütlere borçlu olmuşlar, o nedenle de atölyelerine gelen öğrencilere bu yolda yardımcı olmaya çalışmışlardır. Ahmet Ali'nin, 1878 yılında kapılarını açan Julian Akademisi'ndeki hocaları da tanımış olduğu düşünülebilir.

Sultan Abdülaziz döneminin, daha önce başlamış olan yenileşme çabaları yönünden etkin bir dönem olduğu düşünülürse, Ahmet Ali'nin sanatçılık kariyeri açısından onun zamanında verimli çalışması için uygun bir ortam bulmuş olduğu düşünülebilir. Sultan'ın kendisi de resim çizmeye meraklıydı. O dönemde Fransa, İtalya gibi Avrupa ülkelerinden ressamaların yanı sıra tiyatro grupları, orkestralar getiriliyor ve sanatçıları Saray'da ağırlanıyordu. (13) Ahmet Ali, Paris'te eğitim görürken İstanbul'a resim gönderdiği gibi Paris'te düzenlenen Salon Sergilerine de katılıyordu. Örneğin 1870'te açılan serginin kataloğunda adı, Gérôme'un öğrencisi olarak geçmekteydi. Bu atölyeyi başarılı olarak bitirmesi nedeniyle üç aylığına Roma'ya gönderilmiş, ancak 1870'teki Fransa-Prusya savaşı nedeniyle, öteki sanatçılarla birlikte Ahmet Ali de İstanbul'a dönmek zorunda kalmıştı. Dönüşünü izleyen yıllarda Beyazıt, Zeyrek, Kaptan İbrahim Paşa okullarında ve Sultanahmet Sanayi Mektebi'nde resim hocalığı yapmıştı. Sanatçı yönünden hareketli bir dönemdi bu. 1873'te yetiştirdiği öğrencileriyle birlikte açtığı serginin İstanbul'da bir ilk olması, ayrıca dönemin gazetelerinde işaret edildiği gibi sergiye İstanbul'daki yabancı sanatçıların da katılmış olması, Ahmet Ali'nin mesleğe bağlılığını ve çevresindeki yetenekli resamlara sahip çıktığını göstermesi açısından önemlidir. Bu serginin arkasından 1875'te Çemberlitaş'taki Darülfünun binasında ikinci bir sergi daha

düzenlemişti. Beşi Türk, toplam otuz sanatçının yer aldığı bu sergide, Ahmet Ali'nin peyzajlarından söz eden gazete havadisleri dikkat çeker. Sultan Abdülaziz tarafından yaverliğe atanması da bu sergiden sonradır. Ahmet Ali'nin düzenlediği sergide, Daubigny ve Fromentin gibi resamlara da yer verilmiş olması, yaşanan dönemin sanatsal düzeyi açısından önemli bir gösterge olsa gerektir. Ahmet Ali'nin açtığı sergiler hakkında ayrıntılı bilgiler veren Mustafa Cezar, sergilerin basındaki yansımalarından pasajlar aktardığı kitabında, Türkiye'de gerçek anlamda resim sergilerinin bu sergilerle başladığının altını çizmektedir.

Ahmet Ali, resimlerini yapıp bitirdikten sonra, dönemin azınlık ressamı arasında yer alan Manas Efendi'ye gösterir ve onun fikirlerini almış. Görmüş olduğu eğitimin etkisiyle temiz bir işçiliğin yanı sıra titiz ve sabırlı bir çalışma tarzını benimsemiş olması, Saray'da sevilip takdir edilmesinin ve "Şeker" lakabıyla anılmasının da nedenleri arasında sayılabilir. (14) Onu, başında fesi, üzerinde beyaz önlüğü, elinde paleti ve fırçasıyla, duvarlarını muhtemelen kendi eserlerinin süslediği atölyesinde (konağında) bir natürmort üzerinde çalışırken gösteren fotoğraf, Ahmet Ali'nin sanat üretmekte kararlı ve titiz tavrını belgeleyecek düzeydedir. Hüseyin Haşim, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* gazetesinde yayımlanan yazısında, (15) onun son derece hoş sohbet olduğundan söz ediyor ve "letafet-i kelâmı" nedeniyle de "Şeker Ahmet" adıyla tanındığını yazıyor.

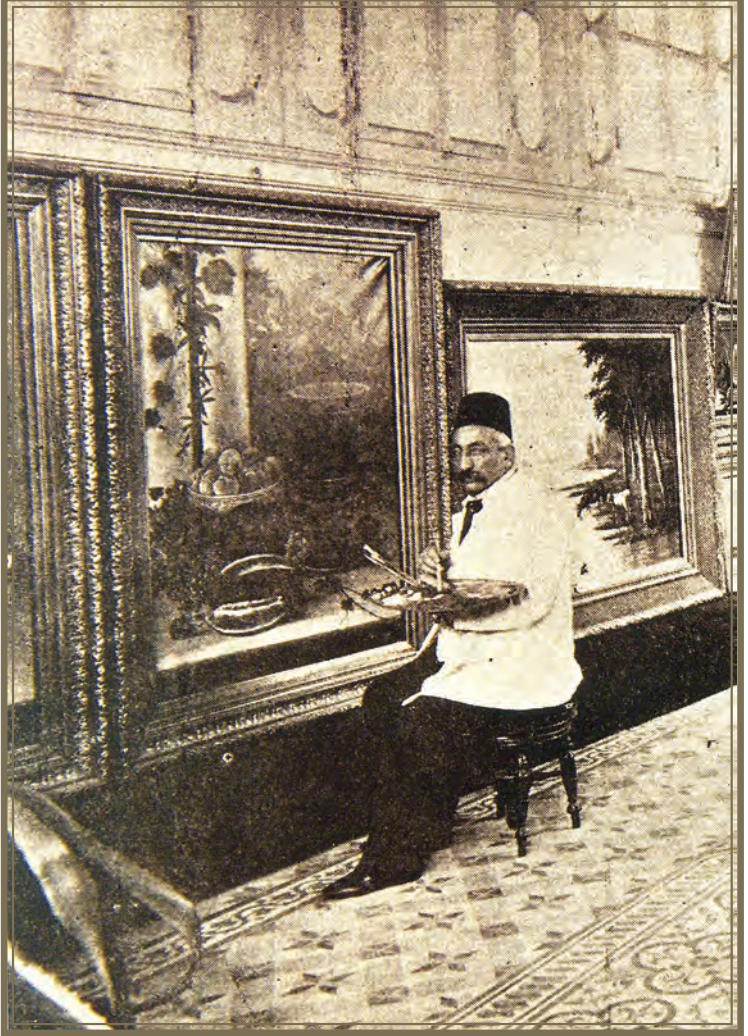
Avrupa'ya öğrenci gönderme programının 1835'te başladığı ve ilk gönderilenler arasında, Mühendishane'deki öğrenimlerini tamamlayarak ışıık-gölge ve perspektif gibi sanat kurallarını öğrenen asker ressamların bulunduğu düşünülürse, Ahmet Ali'ye kadar geçen zaman içinde, Avrupalıların Osmanlı kaynaklı egzotizme yönelik merak ve ilgilerinin gelişmiş olduğundan söz edilebilir. Osmanlı seçkinler ise bu ilginin sanat alanında edinilen deneyimler temelinde oluş-

tuğunun farkına varmışlardı. Tanzimat ve Islahat fermanları, eğitimin Batılı modellere göre yapılması yönündeki çabaları hızlandırmıştı. 18. yüzyılın sonunda faaliyete geçen Deniz Mühendishanesi'nden yetişenler, sonraki dönemde alınacak olan mesafede yol açıcı olmuşlardı. Paris'te sanat eğitiminin devletçe kurulan okullardan serbest atölyelere kaymasını önlemek amacıyla Güzel Sanatlar Okulu'nda yapılan reformlar, Paris'e giden Osmanlı sanatçılarının bir arada eğitim görmelerinde etken olduğu gibi onların ortak ve dayanışmalı etkinlikler çevresinde toplanmalarını da sağlamıştı. 1860'larda III. Napolyon zamanında resmi devlet okullarının düzeyli bir eğitim vermeleri için sağlanan destek de bu konuda etkili olmuştu. Paris'teki Mekteb-i Osmani'ye 1864'te kayıtlarını yaptıran Ahmet Ali ve arkadaşları, 1871'de ayrılışlarına kadar geçen yedi yıl içinde bu düzeyli eğitimden gerektiği gibi yararlanmış olmalıydılar.

Öte yandan İstanbul'a döndükten sonra Sanayi-i Nefise'de Osman Hamdi'nin desteği altında çalışmış olan Ahmet Ali, okulun düzenlediği toplu sergilerde jüri üyeliği yapmış, böylece Paris'te gördüğü eğitimden edinmiş olduğu bilgi ve becerileri, bu okulun bünyesine taşımış oluyordu.

Padişahın yaverliğine yükseltildiği sırada Dolmabahçe Sarayı'nda bir resim koleksiyonu oluşturulması için Ahmet Ali'nin görevlendirilmesi de ayrıca önemlidir. 1875-76 yıllarında Adolphe Goupil ve Gérôme ile Ahmet Ali arasında bu amaçla görüşmeler yapıldığı ve Saray için alınacak eserlerin bir listesinin çıkarıldığı anlaşılmaktadır. Bu eserler arasında Ahmet Ali'nin hocaları Gérôme ve Boulanger'nin yanı sıra o dönemde Fransa'da adları geçen başka ressam da bulunmaktaydı. Gene o dönemin gazetelerinde sanatla gereken biçimde ilişki kuramamış toplumların uygarlıktan pay alamayacağı belirtildiğine göre Ahmet Ali'nin koleksiyon konusu üzerine ciddi biçimde eğildiği ve bu konuda Osman Hamdi'den de destek gördüğü anlaşıyor.





Şeker Ahmet Paşa konağında resim çalışırken

Bu ve benzeri gelişmeler, resim sanatının toplum bütün kesimlerine mal edilmesinde, modern yaşama uyum sağlamaya çalışanların katkılarını düşündürür. 19. yüzyıl sonunda tuval ya da şövale ressamlığının birdenbire yaygınlaşması, kent toplumundaki belli kesimlerin, modern bir hayat tarzı yaratma ihtiyaçlarına uygun düşüyordu. (16)

Şeker Ahmet Paşa'nın yaşadığı yıllar, Batı kültürüne açılma çabalarının yoğunlaştığı dört padişahın saltanat dönemlerini kapsıyor. (17) Dolayısıyla sanatçımız, kendi uğraş alanında herhangi bir zorlukla karşılaşmadan, sanat etkinliğini sürdürebilme olanağı bulmuş ve çalışmalarının semeresini görmüştü.

### ***Klasik-Akademik Biçim Anlayışı***

Şeker Ahmet Paşa'nın Paris'te bulunduğu süre içinde yaptığı resimler hakkında ayrıntılı bilgiye sahip değiliz. Bunun önemli nedenlerinden biri, onun yaşadığı dönemi içeren belgesel-açıklayıcı yazı ve yorumlardan uzak bulunmamızdır. Sadece üstadın Fransa'da çalıştığı bir tabloda söz edilmektedir. (18) "Fontainebleau'dan Bir Manzara" adıyla geçen bu eser, onun gençlik dönemi ürünüdür. Sonraki dönemlerde yaptığı eserlerle mukayese edildiğinde, söz konusu tablonun "farkını" kendisi de görmüş olmasından olsa gerek, gözünün önünden ayırmamıştı. (19)

Paşa'nın İstanbul'daki ilk sergisinin ardından *La Turquie* gazetesinde çıkan ve Türkiye'yi yakından tanıdığı belli olan bir yazarın makalesinde serginin önemine değinilmekte, ancak bu alanda yapılması gerekenlerin henüz gerçekleştirilmediği yönünde eleştirel bir görüşe yer verilmekteydi. Sergide yer alan Şeker Ahmet Paşa'ya ait on beş tabloda birkaçının cidden başarılı olduğu üzerinde duruluyordu. (20)

Daha sonraki sergilerin düzeyi hakkında dönemin gazetele-  
rinde belirtilen görüşler, Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerinde  
de zamanın akışına uygun olarak benimsenen anlayış para-  
lelinde gelişmeler olduğuna işaret etmektedir.

Burada belirtilmesi gereken nokta şudur: Sanatçı,  
Paris'te eğitim gördüğü atölyelerden klasik-akademik üslu-  
bun inceliklerini kavrayıp tablolarına aktarmakta titiz dav-  
ranmış olsa da, özellikle İstanbul'a döndükten sonra yaptı-  
ğı resimlerde, içinde yetiştiği kültürün ve yaşam biçiminin  
kendisine telkin ettiği değerleri de gözden uzak tutmamış-  
tır. 1870'li yıllarda, klasik-akademik geleneğe sadakatle  
bağlı sanatçıların, doğayı ve insan figürünü gerçekliğin bir  
yansıması olarak görmelerinden kaynaklanan görüşleri re-  
sim sanatını gündemindeki yerini korumaya devam ediyor-  
du. Bir yandan da Barbizon Okulu ressamlarıyla başlayıp  
Monet ve arkadaşlarının izlenimci anlayışlarıyla sürecekt  
olan yeni eğilimler uç vermeye başlamıştı. Eldeki kaynaklar,  
Şeker Ahmet Paşa'nın bu yöndeki "modern" çıkışlara ne öl-  
çüde yaklaşmış olduğu hakkında herhangi bir bilgi vermiyor.  
O yıllarda modern eğilimlerin henüz tartışma düzeyinde ol-  
duğu düşünülürse, Şeker Ahmet ve arkadaşlarının, Gérôme  
ve Boulanger disiplini dışına çıkmak gibi bir endişe taşıma-  
mış oldukları, dahası natürmort ve peyzajlarında hocala-  
rından aldıkları "feyz"i değiştirebilecek yönelişlere rağbet  
etmedikleri anlaşılabilir. Acaba kayıtlı oldukları atölyelerin  
dışına ve sokağa çıkarak olup bitenleri izleme merakı, onlar  
için söz konusu olmuş muydu? Bu soruya olumlu yanıt ver-  
mek, gelişmelerin ışığında pek mümkün görünmüyor.

Fransa'da 3. Cumhuriyet döneminin (1870-1940) sosyal  
ve siyasal gelişmeleri de Şeker Ahmet'i yakından ilgilendir-  
memiş olmalıydı. Öyle olsaydı, sanatçının dönemle uzaktan  
da olsa ilgili resimlerine tanık olabilirdik.

Şeker Ahmet, ilk resim bilgilerini aldığı askeri okulda,  
hendese-i resmiye (tasarı geometri), menazır (perspektif),

resm-i hatti (teknik resim) ve karakalem gibi dersleri görmüştü. Paris'teki hocalarından aldığı tamamlayıcı bilgilerin ışığında da doğacı bir sanat anlayışına ulaşmıştı. Yeni Platonculuğun kurucusu Plotinos (205-270) ve onun arkasından 5. yüzyılda Atina'da bu okulun kurucusu olan Plutarkhos, tasavvuf yoluyla sonradan Doğu ülkelerinde yayılacak olan dinsel içerikli doğa kavrayışına göndermede bulunuyorlar ve Antik kültürün bu ülkelerde zemin bulmasında etken rol oynuyorlardı. Şeker Ahmet, Paris atölyelerinde akademik sanatın inceliklerini öğrenirken, bu teorilerden de payını almış olmalıydı. Onun, sol elinde paleti, sağ elinde palete dokundurduğu fırçasıyla resim sehpası önünde ayakta durduğunu gösteren otoportresi, Batılı ressamların aynı konudaki resimlerine benzemez. Orada bir Doğulu sanatçının, işini fazlasıyla önemseyen ve ressamlığı, neredeyse tinsel bir vecibe gibi algılayan tavrını hemen sezmek mümkündür.

Öte yandan manzara ve ölüdoğa (natürmort) resimleri çevresine odaklanan çalışmalarında, onun doğaya gerçekçi bir açıdan ve hayranlık dolu bakışlarla yöneldiğini kanıtlayacak izler oldukça derindir. İşine bütün gönlünü ve sanatçı iradesini vakfeden bir ressamın doğada gözlemlediği ayrıntılar, bu resimlerine birebir yansımıştır. Böylesine ayrıntılı bir teknik, klasik-akademik sanatın da zaten olmazsa olmaz kuralıdır. Yakın dostu ve meslektaşı Osman Hamdi'nin aksine, Şeker Ahmet Paşa'nın insan figürüne ve oryantalist konulara yakınlık duymamış olmasında, yetişme koşulları ve çevresi kadar asker kökenli ressamların peyzaj ve natürmortta uzmanlaşmış olmalarından kaynaklanan "ahde vefa" duygusunun da payı olmalıydı. Yaverliğe atanmasından sonra Mercan'daki konağına çekilerek manzara resimlerinden çok ölüdoğa resimlerine yönelen Şeker Ahmet Paşa, içdünyasının sesine kulak vermiş ve bu gruba giren çalışmalarında cansız nesne görüntülerini, kavun ve karpuz dilimlerini, üzüm salkımlarını, sepet içine yerleştirilmiş meyveleri, vazoda çiçekleri, gerçeklik algısına bağlı kalarak resmetmiştir.





Kataloglu Natürmort, 1905  
Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 89 cm





Meyveli Natürmort, 1900

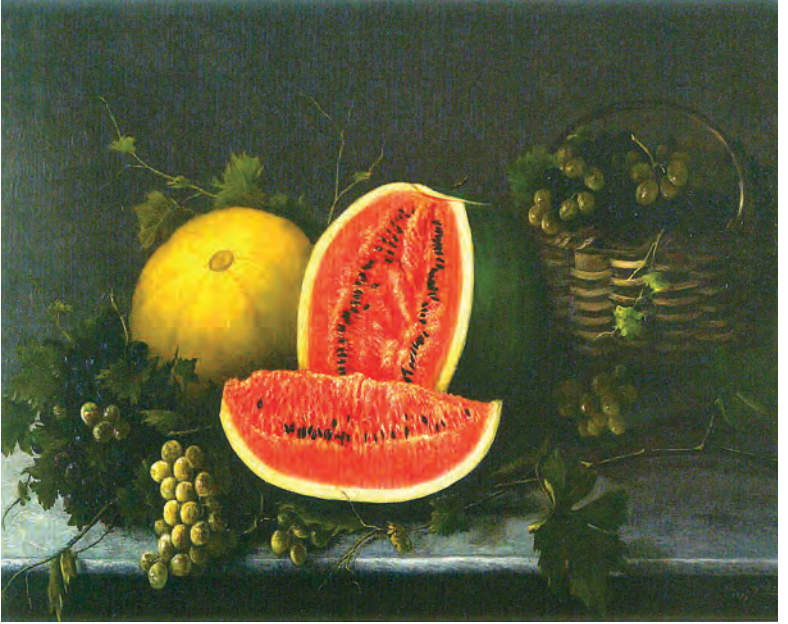


Natürmort, 1902-1903  
Tuval üzerine yağlıboya, 44 x 60 cm



Muzlu Natürmort  
Tuval üzerine yağlıboya, 74 x 102 cm





Karpuz Dilimli Natürmort, 1893  
Tuval üzerine yağlıboya, 99.5 x 72.5 cm



Bıçaklı Natürmort, 1899  
Tuval üzerine yağlıboya, 63 x 105 cm



Masa Üzerinde Kavunlar, 1893  
Tuval üzerine yağlıboya, 74 x 102. 5 cm

1890'lı yıllara tarihlenen hayvan figürlü kayın ağaçlarını ya da denizde yelkenlileri gösteren, biraz da hayal ürünü olması muhtemel birkaç tablosu yanında, örneğin Erenköy civarında tren istasyonunu konu alan peyzajı, büyük bir doğa parçasındaki ıssızlığa uzaktan bakan ve görünümün ufukta giderek silikleşen ayrıntılarına bütünsel bir manzara kavrayışıyla yaklaşması açısından gözlem gücünü yansıtan önemli bir tablodur. Orada manzara içinde neredeyse kaybolan tek ya da iki katlı evler, manzaranın açık hava espasındaki etkisini bozmaz. Çok bellidir ki, Şeker Ahmet, bu peyzajında sakin bir zaman dilimi aramış ve doğayla baş başa kalmanın hazzını yansıtmak istemiştir.

Buna karşılık, yaşamının son yıllarına ait (1898-99) "Kale ve Evler", öteki resimlerine oranla daha küçük boyuttaki bu peyzajı, "naif" bir resim karşısında olmadığımızı belgelediği gibi Boulanger ve Gérôme atölyelerinde yetişmiş ressamın resmi karşısında olmadığımızı da göstermektedir. (21)





Sonbaharda Orman, 1906  
Tuval üzerine yağlıboya, 90 x 130 cm



Çoban Köpekli Peyzaj  
Tuval üzerine yağlıboya, 137 x 175 cm



Orman Işığı, 1887  
Tuval üzerine yağlıboya, 98 x 134 cm



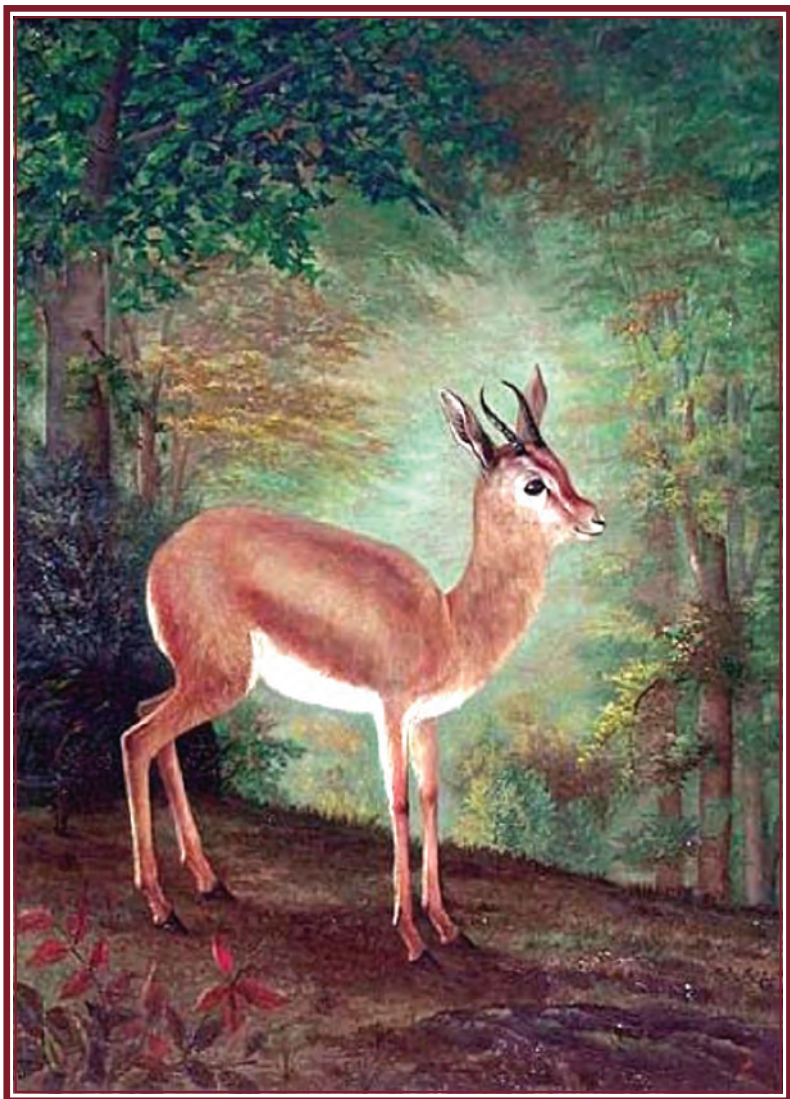
Bu ilginç durum, yukarıda da değindiğimiz gibi Şeker Ahmet Paşa'nın, aldığı eğitimle sınırlı kalmamış olduğunun bir başka kanıtı olsa gerektir.



Kale ve Evler, 1898-1899  
Tuval üzerine yağlıboya, 65 x 46 cm

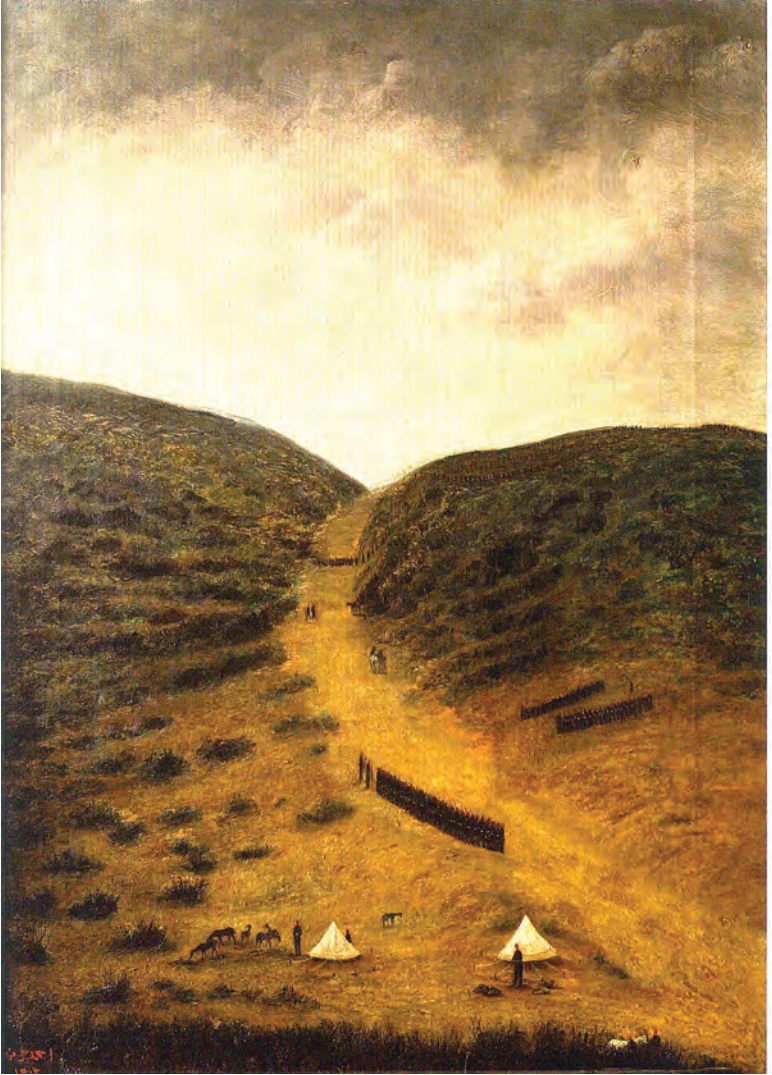
Gençlik döneminde yaptığı ve doğayla hayvanlar arasında duyumsal ilişkiler kurduğu ceylan ve karaca resimleri, sanatçının ayrı bir dönemini düşündürür. Bu resimler, "sıkı, uzun ve inatçı" bir çalışmanın ürünleri olarak (22) doğal yaşamın ve açık havanın orman pitoreskiyle bütünleşen yönünü işaret etmekle kalmaz, izleyiciyi kent yaşamının dışında el değmemiş ve bozulmamış doğa ortamındaki çekici atmosferle baş başa bırakmayı da amaçlar. Büyük ağaçlar resmetmekteki maharetini zaman zaman yemişlerle bütünleştirmek istediğinde, bir ağaç gövdesinin önüne yığıldığı ayvalardan oluşan peyzaj-natürmort karışımı resimlere (Ayvalı peyzaj) yönelir. Şeker Ahmet Paşa'nın, türsel konular düzeyinde iyice oturmuş görünen disiplinden saparak kişisel fantezisini öne çıkaran bu resim, onun içsesine kulak vermekten duyduğu zevke işaret eder.

Yaşamının son yıllarına doğru askerlik mesleğinin nostaljik sesine uyarak yaptığı "Talim Yapan Erler", diğer tablolarına oranla daha küçük boyutlu, her tür görkemlin uzağında, konunun yaygın etkisine kapılmadan ürettiği tipik eserlerden biri olarak dikkat çeker. Ortadan geçen yolun iki tarafında uzanan bodur ağaçlarla süslü yamaçlar ve tablonun üçte birini kaplayan gri bulutlu gökyüzü, öndeki iki çadır ile düzenli sıralar halinde dizilmiş, talim yapan erlerin oluşturduğu grupları, neredeyse izleyicinin dikkatinden kaçırır gibidir. Sonuçta bu da, sanatçının doğa karşısındaki duyumsallığına vurgu yapar. Kuvvetle muhtemeldir ki sanatçı, bu tablonun konu yönünden yaratacağı etkiden çok, doğa gerçekliğinin ana tema olarak benimsenmiş olmasından kaynaklanan hayranlık duygusunu, tablonun ikonografik yapısıyla uyumlu hale getirmeyi tercih etmiş ve bunda da başarıya ulaşmıştır.



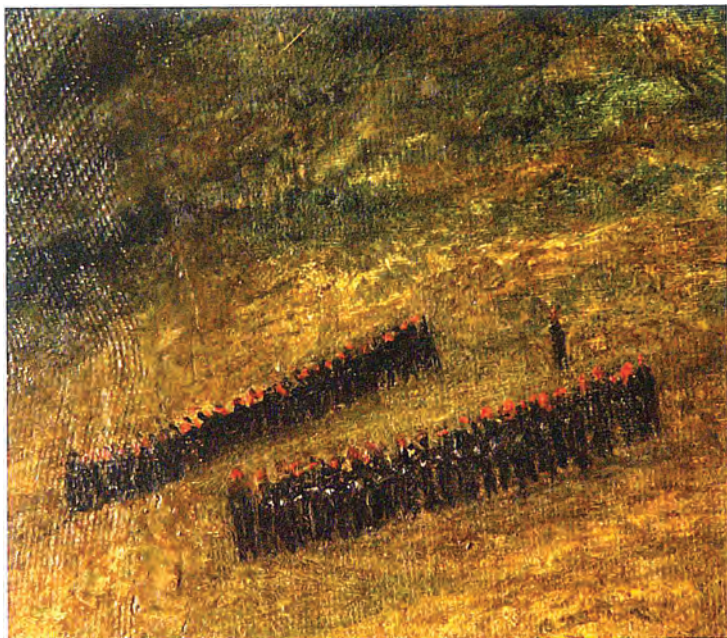
Ceylan, 1886-1887  
Tuval üzerine yağlıboya, 137 x 100 cm





Talim Yapan Erler, 1897-1898

Tuval üzerine yağlıboya, 61.5 x 47 cm



Talim Yapan Erler (detay)







### ***Bir Başyapıt***

Şeker Ahmet Paşa'nın sanatı söz konusu olduğunda, ilk akla gelebilecek tablo, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda seçkin bir yere sahip olduğu kuşku götürmeyen "Orman" ya da "Ormanda Oduncu" adlı tablodur. Boyutlarının büyük tutulmuş olması (139.5 x 177 cm), insan gerçekliğini neredeyse unutturan iri gövdeli ağaçları ve dış mekânın çarpıcı etkisiyle izleyiciyi daha ilk bakışta kavrayan bu tablo, dönemin diğer sanatçılarının elinden çıkmış doğa konulu resimler yanında özel konumuyla ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Söz konusu tablonun sol alt köşesinden sağ üst köşesine doğru uzanan diyagonal hatla, bu hattı ters yönde kesen iri gövdeli iki kayın ağacının yarattığı hareket dengesi üzerine kurulu kompozisyon, büyük parçaların ölçekli etkisini öne çıkarmaktadır. Sol alt köşeden tabloya giren hayvanına odun yüklemiş köylü figürü, kompozisyonu oluşturan bu büyük parçaları tamamlamanın ötesinde ağırlıklı bir işlev



Ormanda Oduncu

Tuval üzerine yağlıboya, 139.5 x 177 cm

taşmaz. Böyle bir yorumun özellikle seçilmiş olduğunu gösteren somut işaretlerin varlığı, söz konusu tablonun salt bir peyzaj olmanın ötesinde, doğa ve insan kavrayışını çok özel bir açıdan yansıtmaya amacına öncelik tanıdığını yeterince kanıtlamaktadır.

Nitekim sanat eleştirmeni John Berger de müzeyi ziyaretinde gördüğü bu esere ayrı ve özel bir anlam yükleme gereği duymuş ve bu yoldaki görüşünü yazıya dökmek istemişti. (23) Daha önce tanımadığı bir ressamla ilişkin değildi ilgisinin kaynağı; kaynak, doğrudan doğruya resmin kendisiydi. Tabloyu incelemek üzere müzeye daha sonra birkaç kez daha gittiğinde, resmin niçin aklını kurcaladığının nedenlerini keşfetmişti.

Berger'e göre bu resim, her ne kadar Avrupa'da izlenimcilik öncesinin Rousseau, Courbet gibi ressamlarını anımsa-



Ormanda Oduncu (detay)



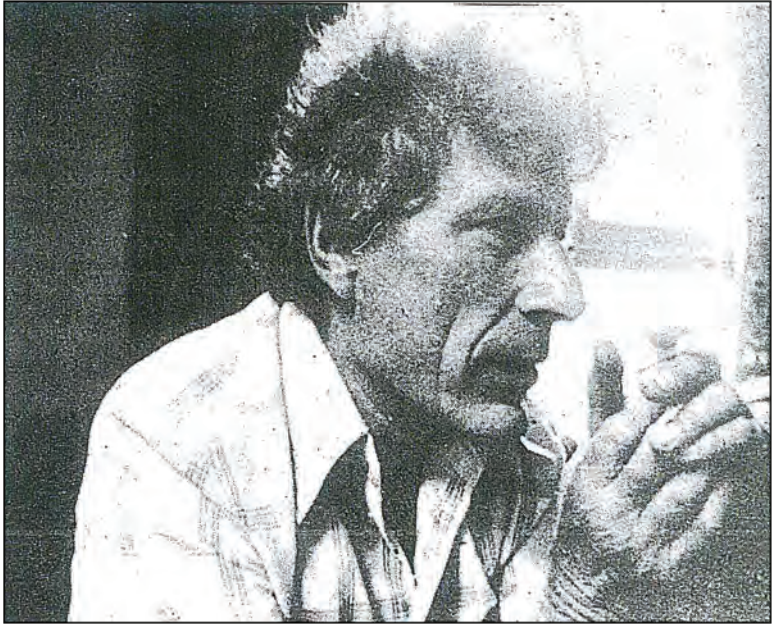
tırıyor olsa da, bu konuda kesin yargıya varmakta acele edilmesi gerektiği hakkında izleyiciyi uyarmaktaydı. Resmin perspektifinde, oduncu ve katırıyla tablonun sağ üst köşesindeki ormanın sınır çizgisi arasında var olan ilişki, "belirgin ve ince bir özelliği" açığa vuruyordu. Uzaktaki ağacın bize en yakın nesne olarak görünmesinden kaynaklanan bu özellik, ağacın bizden uzaklaşırken aynı zamanda bize yaklaşan bir nesne olmasına yol açıyordu ki, bu, söz konusu resmi, benzerlerinden ayrı bir yere koymamız konusunda bizi uyarmaktaydı.

Bununla ilgili olarak A. Grabar'ın yakınlık ve uzaklıkla ilgili görüşüne (24) atıfta bulunmakta yarar var. Grabar, yakın objeler gerçek büyüklükleriyle ve gerçek bir mesafede görünürken, uzak objelerin daha küçük algılanmasının ve uzak bir mesafedeyken yakın aralıklarla görünmesinin nedeni üzerinde duruyordu. Ona göre gerçeklik kaygısı, kısaltımları, geometrik ve açık perspektif kuralını dışarıda bırakmaktadır. Nitekim Plotinos'a göre ideal anlamda bir objenin, temaşaya (bakış) bağlı bütün imgeleri birinci planda saptanmalıydı. Grabar ise perspektifin ortadan kaldırılmasının, görülen ve algılanan şeyin tasvirini "maddesizleştirdiği"ni belirtir. Bir imgenin temaşasını etkili kılmak için bakışta "arınmaya gitmek" gerektiğini belirtir. "Tinselleşmiş madde" anlayışının bir sonucudur bu. Nesneleri, görülebilir ve akılla kavranabilir nesneler olarak sınıflandıran Platon da bu ayrıma değiniyordu.

Yeniden Berger'in yorumuna dönecek olursak, gerideki kayın ağacının gövdesine vuran ışığın onu bize yaklaştırdığını, oysa koyu renkli diğer iki ağacın öteye doğru yaslanıyormuş görünümünde olduğunu belirtmekle, yukarıda değindiğimiz görüşle özdeş bir kanıyı paylaşmış olmaktadır.

Bunun nedeni var elbet Berger'e göre. Ağacın, alt köşedeki figüre oranla ezici bir büyüklüğü var kuşkusuz.

Her "inandırıcı" resmin kendine göre bir mekân düzeni yarattığı ilkesinden yola çıkarak, ormanın ucuna doğru fundalığın sınırını belirleyen o "garip diyagonal çizgi" üzerinde duruyor haklı olarak Berger. Bu çizginin hem resme üçüncü boyutu veren mekânla örtüştüğüne hem de resmin yüzeyinde kaldığına vurgu yapıyor. Bir mekân belirsizliğidir bu.



John Berger

Akademik açıdan bu yöntem "yanlış" olduğu gibi resme bakan kişiyi, resmin mantığında bir "çelişki" bulunduğu kanısına götürecektir. Bütün bunlar, Şeker Ahmet Paşa'nın Paris'teki atölyelerde öğrendiği görsel dille bir "hesaplaşma"ya giriştiği duygusunu uyandırmaktadır ki, bu durum, sanatçının doğuştan edinmiş olduğu bilgiler ile daha sonra öğrendikleri arasında bir geçişim aradığını belgelemektedir.

Ancak Berger, iki soruyla karşı karşıya bulunduğunu itiraf eder: Bu "yanlış"lara rağmen, söz konusu resim neden bu kadar "inandırıcı" görünmüştür yazara ya da hangi konuda bu kadar inandırıcı olabilmiştir? İkinci soru ise şuydu: Şeker Ahmet Paşa, bu resmi nasıl olmuş da böyle yapmıştı?

Ormanın bitimiyle açıklığın öbür ucundaki kayın ağacı, resimdeki her şeyden daha yakınsa, o zaman ormana öteki ucundan bakıyorsunuz demektir ki, öyle olunca da en uzakta olan figürlerin, oduncu ile katırı olması gerekirdi. Oysa biz, oduncuyu aynı zamanda ormanın içinde, ağaçların yanında cüce kalmış, yüklediği odunu açıklıktan geçerek götürmeye hazır bir durumda da görüyoruz. Kesin inandırıcılık, bu ikili görünümünden kaynaklandığına göre bunu nasıl yorumlamak gerekecektir?

"Varoluşsal bir kesinlik" diye yorumluyor bunu Berger. Nedeni de ormanın yaşantıya, algılanışına uygunluğu, yani ormanın çekiciliği ve ürkütücülüğü. Berger'e göre Yunus peygamberin kendini balığın karnında hissettiği gibi insanın kendini ormanın içinde görmesinden kaynaklanıyor bu ikilem. Ormanın sınırları olmakla birlikte, insanı dört bir yanından kuşatıyor orman. Bir yandan ormanın içinde yol alırsınız, bir yandan da kendinize dışarıdan bakıyormuş gibi ormanın sizi çevrelediğini görürsünüz. Tablodaki inandırıcılık, oduncunun yaşantısını tam bir "doğruluk"la yansıtmasından ileri gelmektedir. Şeker Ahmet Paşa'nın bu resmi nasıl olup da yapabildiği sorusunun ise karşılıksız kalacağı kanısındadır Berger. Sanatçının hayal gücünün,

iki karşıt görme biçimini uzlaştırmak için çaba harcadığı görüşündedir.

İki boyutlu tasvir geleneğinin içinden gelen Şeker Ahmet Paşa'nın, bu geleneğı bütünüyüyle arkasında bırakıp yeni bir görsel kültüre uyum sağlamakta güçlölkle karşılaşmış olabileceğı varsayımı üzerinde duruyor Berger. Ayrıca yazısında, buradaki düşüncenin, "uzaklığın yakınına gelmek" anlamı üzerinde duran Heidegger'in felsefesiyle de açıklanabilecek yönler taşıdığına değiniyor.

Sonuç olarak Şeker Ahmet Paşa'nın "Orman" tablosu, o dönemin başka sanatçılarında tanık olmadığımız bir peyzaj kavramına yönelik doğa yorumu getirmekle, 19. yüzyılın Batı'ya dönük yenileşme süreci içinde kendine özel bir yer açmış oluyor. Hatta salt bu tabloyla sınırlı olmayan ikilemli bakış, sanatçının öteki peyzajları için de söz konusu olmakla beraber, "Orman", figürün manzara bağlamında devreye girdiğı bir eser olması nedeniyle, dikkat çekici bir konum kazanmakta ve Şeker Ahmet Paşa'nın sanat anlayışı açısından önem taşımaktadır.

Geç Osmanlı kültüründe Batı dünyasına açılım aşamasını temsil eden iki sanatçı olarak, asker kökenli Şeker Ahmet Paşa ile onu izleyen kuşağa mensup sivil yaşamdan gelen Avni Lifij'in sanatçı otoportrelerini yan yana koyup baktığımızda, ikincisinin bohem imgesini öne çıkaran görüntüsünün aksine, Şeker Ahmet Paşa'nın, asker olmasına rağmen "sivil" yapı içinde görünüyör olması, sanat anlayışını doğrulayan ve mensup olduğu kültürle örtüşen bir tavrı yansıtır. Bu ayrım, aynı zamanda çağdaş sanatımızdaki evrilme döneminin de ilk işaretlerini vermiştir. (Resim 19, Resim 20)





Otopotre  
Tuval üzerine yağlıboya, 116 x 84 cm



Hüseyin Avni Lifij, Pipolu-Kadehli Otoportre, 1908  
Tuval üzerine yağlıboya, 65 x 46 cm



## Notlar

- (1) *Şeker Ahmet Paşa 1841-1907*, ed. Ö. F. Şerifoğlu, İ. Baytar, TBMM-Milli Saraylar Dairesi Yayınları, İstanbul, 2008.
- (2) Fransa'da her dalda öğrenim görecekt olanların yazıldığı bu okul, 1857'de Paris'te açılmıştı. Paris askeri lisesindeki öğretim programının uygulandığı bu okulda, öğrencilerin ortama uyum sağlamalarını kolaylaştıran bilgiler veriliyordu. Okul, birtakım parasal nedenlerle 1874'te kapatıldı. Sonradan Pera'da Galatasaray Sultanisi'nin açılmasında, kapatılan bu okulun yerini dolduracak bir kurum oluşturma düşüncesinin de payı vardı.
- (3) *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Mustafa Cezar, Erol Kerim Aksoy, Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı, 1995, s.425-435.
- (4) Aynı yerde.
- (5) Cemal Tollu, *Şeker Ahmed Paşa*, MEB Yayınları, Ankara, 1967.
- (6) C. E. Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, c.III, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1955.
- (7) A. K. Gören, "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak: Zamandizinsel Bir Deneme", *Şeker Ahmet Paşa 1841-1907*, ed. Ö. F. Şerifoğlu, İ. Baytar, TBMM-Milli Saraylar Daire Başkanlığı, s.24.
- (8) Gazete, 1911-1914 arasında 18 sayı yayımlanmıştır.
- (9) G. S. Kaya, "Başyâver Şeker Ahmed Paşa ve Sarayın Yabancı Konukları", *Şeker Ahmet Paşa 1841-1907*, s.71-79.



- (10) Deniz Artun, *Paris'ten Modernlik Tercümelere*, İletişim Yayınları Sanat-Hayat Dizisi: 11, İstanbul, 2007, s.45.
- (11) Age, s.55.
- (12) Age, s.133.
- (13) A. K. Gören, agm, s.26.
- (14) Age, s.41.
- (15) *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*, 1 Mart 1911.
- (16) Sezer Tansuğ, *Karşıtı Aramak*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1983, s.219.
- (17) Abdülmecit (1839-1861), Abdülaziz (1861-1876), V. Murat (1876, üç ay), Abdülhamit (1876-1909).
- (18) A. M. Dıranas, *Güzel Sanatlar*, sayı 4, 1942.
- (19) Agm.
- (20) M. Cezar, "Şeker Ahmet Paşa'nın Düzenlediği Resim Sergileri", *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, s.425-435.
- (21) Ferit Edgü, *Milliyet Sanat Dergisi*, 15 Mayıs 1991, sayı 264, s.615.
- (22) A. M. Dıranas, agm.
- (23) John Berger, "Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üstüne", çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, *Sanat Çevresi*, sayı 11, Eylül 1978.
- (24) Francis Farago, *Sanat*, çev. Özcan Doğan, Doğu-Batı Yayınları, İstanbul, 2006.

## **Resmin Ustaları Dizisi**

**Osman Hamdi**

**Şeker Ahmet Paşa**

**Abidin Dino**

**Nurullah Berk**

**Fikret Mualla**

**Hikmet Onat**

**Bedri Rahmi Eyüboğlu**

**Turgut Zaim**

**Nuri İyem**

**Neş'e Erdok**

Resmin Ustaları Dizisi-1

Çağdaş Sanatımızda Son Osmanlı

# OSMAN HAMDİ

KAYA ÖZSEZGİN



KAYNAK  
YAYINLARI