

137071

T.C.  
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI  
RESİM PROGRAMI

## TÜRK RESİM SANATINDA “PORTRE”

(Yüksek Lisans Eser Metni)

137071

Hazırlayan:  
99600187 Sertap YEĞİN

Danışman:  
Prof. Nedret SEKBAN

İSTANBUL - 2003

Sertap YEĞİN

tarafından hazırlanan

Türk Resim Sanatında Portre

adlı bu çalışma jürimizce

Yüksek Lisans

Tezi /

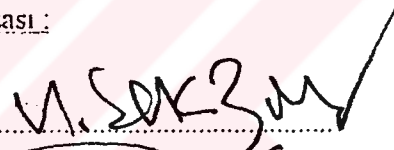
Eser Metni olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 15 / 04 / 2003

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

İmzası :

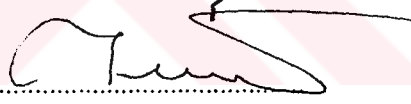
Jüri Üyesi Prof.Nedret SEKBAN (Danışman)



Jüri Üyesi Prof.Hüsnü KOLDAŞ



Jüri Üyesi Prof.Ferit ÖZŞEN (MSÜ.Heykel Böl.)



Jüri Üyesi

Jüri Üyesi

## İÇİNDEKİLER

|   | Sayfa No   |
|---|------------|
| <b>ÖNSÖZ</b> .....                                  | <b>III</b> |
| <b>ÖZET</b> .....                                   | <b>IV</b>  |
| <b>SUMMARY</b> .....                                | <b>V</b>   |
| <b>GİRİŞ</b> .....                                  | <b>1</b>   |
| <b>BİRİNCİ BÖLÜM</b>                                |            |
| 1. TARİHİ GELİŞİM SÜRECİ İÇERİSİNDE PORTRE.....     | 2          |
| <b>İKİNCİ BÖLÜM</b>                                 |            |
| 2.1. ERKEN DÖNEM TÜRK SANATINDA PORTRE.....         | 3          |
| 2.2. TASVİR YASAĞI SÜRECİ.....                      | 3          |
| 2.3. OSMANLI'DA SULTAN PORTRELERİ.....              | 4          |
| <b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM</b>                                 |            |
| 3. BATILI ANLAMDA RESMİN GELİŞİMİ.....              | 7          |
| 3.1. TÜRK RESMİNDE PORTRE GELENEĞİNİN ÖNCÜLERİ..... | 8          |
| 3.1.1. Halil Paşa.....                              | 8          |
| 3.1.2. Şeker Ahmet Paşa.....                        | 10         |
| 3.1.3. Osman Hamdi Bey.....                         | 11         |
| 3.1.4. Bir Kadın Ressam “Mihri Müşfik”.....         | 14         |
| 3.2. TÜRK RESMİNDE PORTRE GELENEĞİNİN OLGUNLAŞMASI  |            |
| “1914 KUŞAĞI”.....                                  | 16         |
| 3.2.1. İbrahim Çallı.....                           | 16         |
| 3.2.2. Hüseyin Avni Lifij.....                      | 21         |
| 3.2.3. Feyhaman Duran.....                          | 24         |
| 3.2.4. Nazmi Ziya Güran (1881-1908).....            | 26         |
| 3.2.5. Hikmet Onat.....                             | 28         |
| 3.2.6. Namık İsmail.....                            | 29         |
| 3.2.7. Sami Yetik.....                              | 31         |
| 3.3. PORTRE GELENEĞİNDE MÜSTAKİLLER GRUBU.....      | 32         |
| 3.3.1. Şeref Akdil (1899-1972).....                 | 32         |
| 3.3.2. Zeki Kocamemi.....                           | 34         |
| 3.3.3. Ali Avni Çelebi (1904-1933).....             | 35         |

|  |           |
|--|-----------|
| 3.3.4. Hale Asaf (1905 İstanbul – 1938 Paris).....       | 37        |
| 3.3.5. Edip Hakkı Köseoğlu.....                          | 38        |
| 3.4. 1930 KUŞAĞI “D GRUBU” .....                         | 39        |
| 3.4.1. Cemal Tollu (1899-1968) .....                     | 39        |
| 3.4.2. Abidin Dino .....                                 | 41        |
| 3.4.3. Bedri Rahmi Eyüboğlu .....                        | 43        |
| 3.4.4. Eren Eyüboğlu (1913-1988) .....                   | 44        |
| 3.4.5. Sabri Berkel .....                                | 45        |
| 3.5.GRUPLAR DIŞINDA KALAN RESSAMLAR .....                | 47        |
| 3.5.1. Abidin Elderoğlu.....                             | 47        |
| 3.6. PORTRE GELENEĞİNDE “YENİLER” GRUBU .....            | 49        |
| 3.6.1.Nuri İyem (1915 /....) .....                       | 50        |
| 3.7. ON’LAR GRUBU .....                                  | 54        |
| 3.8. RESİMLERİYLE ANADOLU DESTANI                        |           |
| YAZAN: RESSAM NEŞET GÜNAL.....                           | 54        |
| <b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM</b>                                    |           |
| 4.1. PORTRE GELENEĞİNİN DEĞİŞİMİ VE YENİ ARAYIŞLAR ..... | 57        |
| 4.1.1.Neş’e Erdok .....                                  | 57        |
| 4.1.2. Nedret Sekban.....                                | 62        |
| 4.1.3.Mehmet Güleryüz .....                              | 65        |
| 4.1.4. Komet.....  | 66        |
| 4.1.5.Alaettin Aksoy .....                               | 67        |
| 4.1.6.Hüsnü Koldaş.....                                  | 69        |
| 4.1.7.Sebahattin Tuncer.....                             | 70        |
| 4.1.8.Aydın Ayan.....                                    | 71        |
| <b>SONUÇ .....</b>                                       | <b>73</b> |
| <b>RESİM LİSTESİ.....</b>                                | <b>76</b> |
| <b>KAYNAKLAR .....</b>                                   | <b>79</b> |
| <b>EKLER.....</b>  | <b>81</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>                                    | <b>82</b> |



## ÖNSÖZ

“Türk Resim Sanatında Portre” adı altında yapmış olduğum bu çalışmaya başlarken amacım, Türk Resim sanatı içindeki portre geleneğinin başlangıcından günümüze geçirmiş olduğu gelişim ve değişimi ortaya koymaktır.

İnsan yaşadığı evrende salt doğayı değil onunla birlikte varolan insanın yüzünü, bedenini, konu alarak resmin ifade dili haline getirmiştir.

Bu çalışma “Türk Resim Sanatı” içinde farklı sanatçıların “portre resmi”ne bakış ve yaklaşım farklılıklarından oluşmaktadır.

Çalışmamın tamamlanmasında her türlü desteği sağlayan danışmanım Sayın Prof. Nedret Sekban’a ailem ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

## ÖZET

Türk Resim Sanatı'nın erken dönemindeki oluşumunda, önceleri resimden çok heykeller ağırlıktadır. Gelişmiş bir resim üslubundan M.S. 6.-7.yüzyıllar için söz edilebilir.

Anadolu'da Selçuklu Türklerinin saraylarındaki portreci resim anlayışı Osmanlı İmparatorluğunun merkezi otoritesince hoş görülmez.

Batılı anlamda resim anlayışı ve eğitimin ortaya çıkışı, Osman Hamdi Bey'in Sanayi-i Nefise Mektebi'ni (Güzel Sanatlar Akademisi) kurmasıyla olur.

II.Mahmud'un resimlerini devlet dairelerine astırması bir dönüm noktasıdır.

19. yüzyılın ikinci yarısında resimdeki atılımları bilinen Şeker Ahmet Paşa'dan sonra Halil Paşa ve Feyhaman Duran portre resim tarzını geliştirdikleri görülür.

1914 Kuşağı ressamaları, Batılı anlamda figüratif resmi de geliştirerek önemli portre örnekleri verirler.

Müstakiller, 1930 Kuşağı, Yeniler Grubu'ndan sonra 1980'li yıllardan itibaren Neşe Erdok gibi ressamalarda portre geleneğinin değişimi gözlenir.

**Anahtar Kelimeler:** Portre, otoportre, resim, sanatçı, bakış.

## SUMMARY

You can see more sculptures than paintings (drawings) in the earliest time of Turkish art. We can only talk about the developed art style for 6.-7. A.D. centuries.

The style of Selchuk Turks' portroyal Art in their palace wasn't agreed by the central authority of Ottoman Empire.

The idea of art and education, based upon European Art came out in the time of Osman Hamdi Bey's foundation of Fine Arts Academy (Sanayi-i Nefise Mektebi).

Mahmud II, had his portraits hung up on the walls of government buildings.

We can see that Şeker Ahmet Paşa, whose attempt was known about Turkish Art; Halil Paşa and Feyhaman Duran had improved the style of portroyal art.

The artists of 1914 generation, also improving figurative art like European style, gave great portrait samples.

In 1980's the change of using portrait can be observed on Artists' works, as Neşe Erdok, after the generation of 1930.

**Key Words:** Portrait, otoportrait, art, artist, angle.

## GİRİŞ

Ressamlar; sanat yaşamları boyunca, mutlak olmasa bile, büyük bir çoğunlukla portre türü resme ilgi duyup ya kendi portrelerini ya da çevrelerinde yaşayan eşlerinin, dostlarının portrelerini kendi biçimlerinde tablolarına aktarmışlardır. Başlangıcından günümüze yapılaş nedenleri farklılık göstermiş olsa da bu tuvaler gerek sanatsal değerleri gerekse üzerlerinde yaşattıkları kişileriyle birer kalıttırlar.

Türk Resim sanatı içinde, Uygur Türklerinin tapınak ve saraylarında gördüğümüz prens ve hükümdar portreleri sanatımızdaki ilk portre örnekleridir.

Başlangıçta, dini ya da süsleme amaçlı olarak mimari yüzeylerde gelişen resim sanatı, tasvir yasağı nedeniyle kültürümüze yüz yılları aşan bir gecikmeyle girer.

İnsan yüzünü konu alan resimler, yasağın etkisi ile ortaya konulamamıştır. Tanzimat Fermanı ile birlikte, batılılaşma çabaları bir ivme kazanır. Bunun sonucunda, Avrupa kültürünü ve onun resim anlayışını, ressamlarımızın inceleme ve oralarda öğrenim görme olanağı sağlanır. Cumhuriyetimizin kuruluşu ile çağın gidişatına uygun bir kültür politikası izlenerek, güzel sanatlar alanındaki atılımlar birbirini izler.

Portre; Türk Resim Sanatında, yapılaş gerekçesi ne olursa olsun ressamların konuları arasına girmiş, günümüzde de bu resim türü değişimi ve gelişimi ile sürdürülmeye devam edilmektedir.

Araştırmanın amacı; 20 yy. Öncesine de değinilerek Türk Resim Sanatında ressamın kendine ve toplum içindeki diğer bireylere yakından bakış açısını tanımak, resim sanatının önemli bir türü olan portre sorununa yaklaşım biçimini araştırmaktır.

Konu ile ilgili yazılı kaynaklar taranarak döküman toplandı. Bu dökümanlar süzülüp çalışmanın gidişatına uygun sınıflandırıldı. Eksik görülen bölümler tamamlanarak yeniden planlandı. Çalışma ile ilgili resim örnekleri seçilerek gerekli sıralarına konuldu. Eser metni istenilen yazım kurallarında giriş, gelişme, sonuç bölümleriyle tamamlandı.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. TARİHİ GELİŞİM SÜRECİ İÇERİSİNDE PORTRÉ

Portrenin sözcük anlamı: Belli bir kişinin heykel malzemesi, boya, grafik ya da desen ile yapılan resmi olup, o kimsenin karakterini ve ifadesini tamamen veren resimlerdir.<sup>1</sup>

Dünya resim sanatının beşiği kabul edilen Avrupa kıtasında, özellikle İtalya (Floransa) ve kuzeyde Hollanda ve Felemenk ülkelerinde sanatçıların kendi yüzlerini ve toplumun diğer bireylerinin yüzlerini ifade ettikleri eserleri portre resminin öncüleri niteliğindedir.

Türk Resminde de bu gelenek sürdürülmüş ve günümüzde de sürdürülmektedir.

Ülkemizde önceleri benzetme amaçlı yapılan portreler, süreç içerisinde toplumun geçirmiş olduğu değişim ve gelişimin izlerini taşırlar.

I.Mahmut'un resimlerini devlet dairelerine astırması bir dönüm noktası olmuştur.

19.yüzyılın ikinci yarısında resimdeki atılımları bilinen Şeker Ahmet Paşa'dan sonra Halil Paşa ve Feyhaman Duran portre resmini geliştirirler.

1914 kuşağı ressamı batılı anlamda figüratif resmi de geliştirerek önemli portre örnekleri verirler.

1980'li yıllardan itibaren portre geleneği değişime uğrar. İşte bütün bu süreci, Erken Dönem Türk Sanatıyla başlayarak irdelemek gerekir.

---

<sup>1</sup> Adnan Turani, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Üçüncü Baskı, Ankara Toplum Yayınları, 1975.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2.1. ERKEN DÖNEM TÜRK SANATINDA PORTRÉ

Türk kültürünün ilk izlerine Orta ve İç Asya'da rastlanır. Böylesi geniş bir coğrafyada oluşan yazılı kültür ve sanat yapıtları bozkır kültürü uzamında gözlenir.

Erken Dönem Türk Sanatında, portreye ait resimden çok masklara rastlanmaktadır. Erken taşlık kültürüne ait ürünler, M.Ö. 300 M.S.400 yıllarında yaşamış. Türkçe konuşan bozkır kültürünün bireylerine aittir. Türklere ait gelişmiş bir resim biçiminin, M.S. 6.7. yüzyıl için söz edilebilir. Kaya tapınaklarına yapılan resimler, dinsel içeriklidir. Dönemin güçlü iki inancı olan Maniheizm ve Budizm, karşılıklı etkileşimden ortaya çıkan yeni bir birleşimdir. Gündelik hayat, hayvanlar, gerçeküstü varlıklar, din adamları ve prensler resimlerin konusu olur.

Uygur Türkleri'nin tapınak ve saraylarında gördüğümüz, prens ve hükümdar portrelerinin yapıldığı dönemi, portrenin sanatımızdaki ilk oluşum devresi olarak niteleyebiliriz.

### 2.2. TASVİR YASAĞI SÜRECİ

İslamiyetin kabulünden sonra; resim ve heykel sanatına önce bir ölçülülük ve çekingenlik, daha sonra ise, merkezi otoritenin yasakçı anlayışına paralel bir oto sansürü ressamlarımız kendilerine uygulamışlardır.

Anadolu Selçuklularının saraylarında görülen portre anlayışı; Osmanlı İmparatorluğu merkezi otoritesinin güçlenmesine koşut olarak, portreci resim anlayışına ilgi giderek zayıflamış, saraylardaki duvarlara işlenen portre yapımı çok zayıflamış, hemen hemen yok olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu dönemi hem yasaklamacı anlayışın, hem de minyatür resmin yayıldığı ve geliştiği bir dönem olmuştur.

İslamdaki resim yasağı, her ne kadar doğrudan resamlara yönelmediği şeklinde bir yorum olsa da, Anadolu Selçukluları döneminden başlayarak, yaklaşık üç yüzyıl resimden ve resim yapma anlayışından uzak kalınır. Özellikle insan figürü

ve suret yapmak önce tasvir yasağını çiğnemek sonra da merkezi otoritenin buyruğuna karşı gelmekti.

Özellikle sivil mimaride, (konak ve evler) manzara resimleri bir süsleme tarzı olarak yer alır. Devletin merkezinden uzaktaki coğrafi bölgelerde, insan figürü içeren resimler bulmak olanaksızdır. Merkez eksenli yasaklamacı baskıcı anlayışa, hoşgörülü karşı çıkışlar, diretmeler, gayrimüslimlerde olur. İstanbul dışında; doğrudan resim olarak değil de dönemin yazı dilinin harfleri kompoze edilerek Hz.Ali sureti, kayık figürleri, aslan, kuş vb. hayvan figürleri hat sanatı içinde bir anlatıma dönüşür.

Anadolu Selçuklular mezar taşlarında olsun, Osmanlı İmparatorluğunun değişik bölgelerinde olsun, resim yasağının baskısı sanatçıyı bir süsleme istif ve düzenleme anlayışına iter. Bu bastırılmışlık, resmedenî soyut anlayışa yönlendirir. Örneğin bitki ve ağaç çizimlerinde insanca ve onun felsefesine uygun formlar çizilir.

İslamdaki resim yasağı, merkez yönetimin dışında Anadolu'da kısmen de olsa aşılabılmış denilebilir. Bundan, tasvir yasağı tümünden kaldırılabilmiş anlamı çıkarılmamalıdır.

Anadolu'nun Moğol istilasına uğradığı dönemde sanat yapıtlarının tahrip edilmesi kentlerin ve kıyıların arasında yeni bir düşünce felsefesi ortaya çıktı: Mevlevilik. Bu düşünce etrafında, var olan tasvir yasağına karşın kimi ressamlar insan yüzlerini konu alan portreler yapar. Bunlardan Aynüddevei Rumi iyi bir portre ressamı olarak Mevlana'nın ve birçok kişilerin resmini yapmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul'un zaptedilerek başkent yapılmasıyla kültürel ve sosyal olarak bir karşılaşma ve yüzleşme yaşar. Merkezi otorite kenti hızlı bir değişime tabi tutar. Özellikle Anadolu içinden Türk nüfusu bu bölgeye yerleştirilir. Bu durum Bizans ve Osmanlı sanatlarını da kaynaştırır.

İznik Konsili'nin 787'de yaptığı toplantıdan sonra Bizans'ta resim ve tasvir yapma yasağında bir değişme olduğu gözlenir. Türk kültüründe, Batı ve Bizans sanatında olduğu gibi ibadethanelere kesinlikle resim giremez. Resim yerine yazı daha ön plana çıkar ve kalıcı olur.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Selçuk Mülayim, "Sanat Tarihi Metodu", Gözden Geçirilmiş 2.Baskı İst. Bilim Teknik Yayınevi 1994, s.174

### 2.3. OSMANLI'DA SULTAN PORTRERLERİ

İslam resim sanatında Padişah Portreciliği, Osmanlılar dışında ender olarak Hint ve Moğol hanedanlarında görülen bir gelenek haline gelmiştir. Sultanların hayal ettiğimiz görünümüleri olarak portrelerin yapımı II.Mehmet (Fatih)'de başlayarak saltanatın sonra ermesine dek devam eder.

Osmanlı Sultanları'nın portreleri iki boyutta incelenebilir;

- Türk İran kökenli nakkaşlar tarafından el yazmaları için kağıt üzerine yapılan minyatür portreler.
- Rönesans etkisindeki Avrupa kökenli ressamılar tarafından, yağlıboya tekniği ile tıval üzerine yapılan portreler

Osmanlı'da padişah portreciliği II.Mehmed döneminde başlar. Venedikli sanatçı Gentile Bellini'ye portresini yaptıran Fatih Sultan Mehmed döneminde Sinan Bey ile Sıblızade Ahmet yaptığı birçok esirini II.Mehmed'in ölümünden (1481) sonra, II.Bayezid'in (Veli) resme şiddetle karşı çıkması yüzünden, batılı tüccarlara satmış ya da İtalya'ya götürmüştür. Süleyman (Kanuni) döneminin ünlü siması Nigari ya da öteki adıyla Denizci Haydar Reis, Padişah portresinde gücü ve fiziksel yapıyı ustaca kullanarak yeni bir dönem açmıştır. Bu dönemde Nakkaş Baş Ağa Mirenk, Şahkulu, Müzehhib Karamemi ve Matrahcı Kanı Nasuh gibi birçok sanatçı saraya ilişkin şaheserler verirler. III.Murad döneminde minyatür resme, padişah portreciliğine ve resimli tarih yazmaya sarayın verdiği önem ve destek, III.Mehmed'in döneminde de devam etmiştir.

Sultan portrelerinin bulunduğu ilk tarihi belge olan ve Seyyid Lokman Çelebi tarafından 1579'da yazılan (Şemailname ya da Kıyafet El İhsanye Fi Semail El-Osmaniye) adlı eserde Osmanlı Padişahları'nın Farsça ve Türkçe tarihleri bulunmaktadır. I.Osman'dan, III.Murat'a kadar olan 12 padişahı resimleyen Nakkaş Osman'dır. Dönemin en önemli nakkaşı, yaklaşık 600'ün üzerinde eser vermiştir. Nakkaş Osman'ın seri padişah portreleri ve minyatür resimleri bulunmaktadır.

16.yy. sonlarında "Veronese" okulunun yaptığı padişah portrelerindeki abartı ve ürkütücü görüntüler, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'daki baskısının ve



etkisinin sonucu olabilir”. Ancak II.Selim ve III.Murad tablolarında sadelik ve gerçekliğe yer veren dönemin baş nakkaşı Üstad Osman’ın Avrupalı sanatçılarla iletişim içinde olduğu sanılmaktadır.

17.yy’da III.Ahmed döneminde Levni, batı etkisinde renk seçimi ve doğa biçimlendirmesini ustaca başaran nakkaş olarak yer almaktadır. Kebir Musavver Silsilename’de yer alan I.Osman’dan – III.Ahmed’e kadar 23 sultan portresine 19.yy. başında IV.Mustafa’ya kadar 6 padişah portresi eklenmiştir. “*Lale Devri*”nde Levni takma adıyla tanınan Abdülcelil Çelebi Türk kitap ressamlığını yeniden canlandırmış, çok sayıda eser vermiştir. Bu dönemde Levni’den sonra en önemli sanatçı Abdullah Buhari’dir.

III.Selim Konstantin Kapıdağlı’ya 28 Osmanlı padişah portresi yapımını sipariş etmiştir. “*Raffael Ekolü*” sanatçılarının çalışmaları Konstantin Kapıdağlı’ya etkilemiştir. Her Padişah portresi altında önemli olayların tasvirleri çizilmiş, portre çevresinde Latin harfleriyle padişah adları yazılmıştır. Padişahların ayakta durması ve dörtte üç profilden resmedilmesi eserlerde batılı bir biçimin yerleştiğinin göstergesi olarak yorumlanabilir.

19.yy. başında batılı anlamda resimlere öncü olan sanatçılar (A.de Favry, van Mour, Casteffan, Moreau Le Jeune, Melling vb.) Osmanlı sanatına katkıda bulunan Türk sanatçıları etkilemiştir. 1870 yılında Fransa’dan dönen Şeker Ahmet Paşa ülkede minyatür sanatı dönemini kapatmıştır.

III.Selim’den sonra gelen padişahlar, portre resimlerini Avrupalı sanatçılara yaptırmışlardır. Saltanat döneminde seri portrelerde en son Kapıdağlı’nın guvaş tekniği ile yapılanları bilinmektedir.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Prof. Dr. B.S.Çağlayan, “Osmanlı Sultanları Portreleri”, Sergi Katalogu, 2002, İstanbul

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. BATILI ANLAMDA RESMİN GELİŞİMİ

Adnan Turani, “Dünya Sanat Tarihi adlı kitabında Türk resmindeki gelişim şu şekilde açıklar;

“bizde geleneksel resim sanatının, minyatür sınırları içinde geliştiğini görmüştük. Ancak bu iki boyutlu, itibari renkli resim sanatı optik bir göz aldaticılığı içindeki Batı resminin etkisi ile 1793 yıllarından itibaren yerini yitirmeye başlamıştı. İlk kez 1793 yılından itibaren doğa gözlemine bağlı bir resim dersi Osmanlı İmparatorluğu Mühendishanesi’nde yer almaya başlıyordu. Ancak bu dersin bugünkü anlamda bir resim dersi olmadığı, yalnız topçuluk, istihkam ve haritacılık gibi alanlara katkı sağlaması amacıyla eğitim ve öğretimde yer aldığı açıktır. II.Mahmut, yeniçeri ocağını kaldırdıktan sonra, 1825’te Mühendishane’yi geliştirmiş ve resim dersine daha çok önem vermişti. 1835’ten itibaren de yetenekli gençlerin Avrupa’ya tahsillerini ilerletmek için gönderilmesine başlanmıştır. 1846 yılında Mühendishane’ye müdür olan Bekir Paşa okulun gelişmesi için çaba harcamış, bakır oyma ile taş baskı sanatlarının ülkemizde yayılması için bazı tamimler bile çıkarmıştır. Harbiye Mektebi öğrenim programına resim dersinin konuluşu, okulun kuruluşundan bir yıl sonradır. Okullar Bakanı Satı Paşa resim dersinin geliştirilmesi için, İspanya’dan Şirans isimli bir ressamı öğretmen olarak getirmiştir. Mühendishane’yi ilk bitirenlerden olup, resim öğrenimi için Avrupa’ya gönderilen ilk öğrenci İbrahim Paşa’dır (1835). Bu yetenekli subay gibi ressam Ahmet Emin de Viyana’ya gönderilmişti (1847). Bu ilk batı eğitimi almış ressamlarımız hakkında bildiğimiz bir şey yok. Kabiliyetli bir diğer ressam da ilk öğretmen subaylarımızdan biri olan Hüsnü Yusuf’tur. Mühendishanenin önemli öğretmenlerinden biri olan bu Batı akademilerinde çalışmış subayın da, elimizde eseri yoktur. Bundan başka Servili Ahmet Emin’in yetenekli bir manzara ressamı olduğu anlaşılmaktadır (1845-1892)”<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Adnan Turani, “Dünya Sanat Tarihi”, Dördüncü Basım, İst. Kültür Yayınları, 1992, s.663-663

### 3.1.TÜRK RESMİNDE PORTR E GELENEĞİNİN ÖNCÜLERİ

#### 3.1.1. Halil Paşa

Halil Paşa (1852-1939) Askeri Rüştüye'yi ardından Mühendishane-i Berri Hümayun'a girerek öğrenim görür. Öğretmen olarak atandığı İstanbul askeri İdadisi'nde görev yapan Halil Paşa, Avrupa'da düzenlenen (1900) sergide, iki bronz madalya kazanır.

Halil Paşa figüratif resimlerinden çok peyzajları ile tanınan bir ressamdır. Hakkında bir monografi yazılmadığından, tüm eserleri üzerinde tam bir yorum yapmak mümkün değildir. Ancak portrelerinde akademik ve yer yer Goya'da görülen bir portre izlenimi bulmak mümkündür. Oldukça usta bir desene sahip olduğu da gözlenmektedir. 1888'den beri eserleri sergilenen Halil Paşa 1940'da ölmüştür.<sup>5</sup>

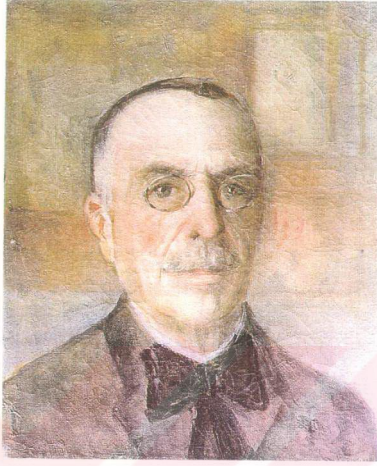
Halil Paşa'nın portre çalışmalarının sanatımız içindeki yerini "Adnan Turani", şöyle açıklar;

"Halil Paşa, portre alanında, bizde önemli ilk çalışmaları yapanlar arasında yer alır. Çünkü her ne kadar ondan önce, birer portre bırakan iki sanatçımızın adı, Mirat-ı Mühendishane'de yer almışsa da, bunların nasıl ve ne oldukları bilinmemektedir. Bu yüzden bir hayli portre yapıtı bırakan 'Halil Paşa' bizde bu alanda portreci bir ressam olarak da nirengi noktası olur. Ayrıca kendinden önceki ressamlarımızın metin ve derinleştirilmemiş bilgilere dayanan çalışmalarının geçersizliğini ilk anlayanlardan biridir. Bu nedene çalışmalarında yapma bir biçileme azdır denilebilir. Klasist – akademik biçimlemelerde görülen önce desen, sonra boyama yöntemi de Paşa'nın yapıtlarında, portreleri dışında yok gibidir."<sup>6</sup>

Onun sivil ressamlar kuşağıyla asker ressamlar arasında bir geçiş dönemini simgeleyen çalışmaları, klasik anlayışın yavaş yavaş kırıldığını gösteren belirtileri de beraberinde getirir.

<sup>5</sup> A.g.e., s.666

<sup>6</sup> Adnan Turani, "Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı", Türkiye İş Bank. Kültür Yayn.Ankara, 1977, s.8.



Resim 1: Otopotre, 42 x 32 T.Ü.Y.B.

Onun Madam X ve uzanan kadın portrelerindeki kadınlar varlıklı saray çevresi kesiminin batı modelini benimseyen ve ucundan, kenarından bu yaşamla temasa geçmiş örneklerini anlatır.



Resim 2: Madam X Portre, 70x100 cm Karton Üzeri Pastel

Paşa portrelerindeki model sorununu, yakın çevresindeki kişileri seçerek çözer. 1889 yılında Eyfel kulesinde açılışı yapılan 1889 Paris Sergisinde 70x100 ebadında karton üzerine pastel boya tekniği kullandığı “*Madam X*” portresiyle bronz madalya kazanır.

### 3.1.2. Şeker Ahmet Paşa

Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) Batıda uzun zaman öğrenim görmüş gözlemci, naif bir gerçekçiliğe ulaşmış, kaliteli eser veren sanatçılarımızdandır. Gerek ölü doğa resimleri, gerekse peyzajlarında dikkatli duyarlık gösteren ressamlarımızdan biridir.

1874'te İstanbul'da ilk resim sergisini düzenleyen de yine Şeker Ahmet Paşa'dır. Courbet'nin hayvan resimlerini yansıtan “Karaca”sı Şeker Ahmet Paşa'nın dikkatli bir gözlemci olduğu konusunda kuşkuya yer bırakmamaktadır Avrupa Baroğu ressamlarının karanlık fonlu resimlerinin havasını yansıtan renkleriyle. O bizde yarı hayalden, yarı gözlemlenmiş bir şövale resminin de temsilcisidir.<sup>7</sup> Şeker Ahmet Paşa bizde otoportrenin bilinen ilk örnek yapıtlarını ortaya koyması bakımından önemlidir.

---

<sup>7</sup> A.g.e., s.666



Resim 3. Otoportre, 120 x 85 cm T.Ü.Y.B.

120 x 85 cm ebadındaki bu portrede “Dönemin batılılaşma çabaları dikkate alınırsa” Paşa, kendini yerel kıyafetleriyle resmetmiştir. Uysal ve ağır başlı kimliğini teyit eder bir yüz ifadesi, eline palet ve fırçalarıyla tuvalinin başında ressam kişiliğini sergilemektedir.

### 3.1.3. Osman Hamdi Bey

19.yy.da Batı sanatı ile gelişen üretim sürecinde Osman Hamdi Bey’in özel bir önemi vardır. Osman Hamdi Bey, daha sonraları Güzel Sanatlar Akademisine dönüşen Sanay-i Nefise Mektebi’nin kurucusudur. Osman Hamdi Bey, doğadaki görünüşleri, olduğu gibi; herhangi bir yorum katmadan resmediyordu. Batılı anlamdaki figüratif resmin de öncüsü sayabileceğimiz Osman Hamdi Bey daha ziyade figürlü kompozisyonlar ve portre resimleri yapmıştır.

Osman Hamdi Bey (1842-1910) Paris’te Jean Leon Gerome, Gusta ve Boulanger’in atölyelerinde resim eğitimi görmüş, 1881 yılında bugünkü adıyla İstanbul Arkeoloji Müzesi olan Müze-i Humayun’a kurucu müdür olarak atanmış, 1882 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğüne getirilmiştir. Aynı zamanda arkeolog olan Osman Hamdi Bey Soyda ve Cagina (Milas yakınlarında) kazıları



yönetmiştir. Osmanlı topraklarındaki antik uygarlık verilerinin Atika Nizamnamesi hazırlatıp yürürlüğe sokmuştur.<sup>8</sup>

Türk Resminde figürü ilk kez ve üstelik de sanatının ana ifade aracı olarak ele alan ressam Osman Hamdi Bey'dir. Figürlerini canlı modelden çalışmak yerine, fotoğraflardan yararlanmayı yeğlediği bugün için bilinen bir gerçektir. O kendi insanını, kendi kültürünü eserlerinde içten bir sadelikle anlatmıştır. Resimlerinde içinde yaşadığı öz kültürün belgesele dönüştürür.

Osman Hamdi Bey figüratif resmi, bizzat kendisini çalışarak bir örnekleme ile geliştirmek ister. Rüstem Paşa Camii önünde" ve "*Şehzade Türbesinde Derviş*" adlı tablolarında figüre kendisini esas alması Resim Sanatımızda da otoportre geleneğinin başlangıcı sayılır. Onun diğer türbe, cami içi vb. gibi mekanlarda gösterdiği "Hoca" figürü ya kendisi ya da kendi portresidir.



Resim 4: Osman Hamdi bey, "Rüstem Paşa Camii Önünde" 240x120 cm Y.B.

Osman Hamdi Bey'in saray çevresine yakın Osmanlı kadınlarının iç ve dış mekanlardaki günlük yaşamlarını belgelediği kadın resimleri onun bu konuya özenle

<sup>8</sup> Anadolu Uygarlıkları, "Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi", Görsel Yayınları, C.6-1982, s.1140

eğildiğini gösterir. Avrupa'nın halk sınıflarının özgürleşme sürecinde gençliğini Paris'te yaşayan ve her iki eşi de Fransız olan Hamdi Bey'in Avrupa'daki bu değişimi bir Batılı gibi algılaması, onun kadına bakışını da etkilemiştir. Kuşkusuz ki, kadın portreleri içinde en önemlisi: Nurullah Berk'in deyiimiyle “*Neredeyse bir Manet ile boy ölçüşebilecek*” başarıda yapılmış olan Mimosalı Kadın figürüdür. Bu resimde Osman Hamdi Bey, eşi “Naile Hanım”ı model olarak kullanmıştır.



Resim 5: Mimosalı Kadın (Hamdi Bey'in Karısı Naile Hanım), İst.Res.Heykel Müz

Kadın portrelerinde yüzlere verdiği sükunet ve masumiyet görünümüne uygunluk arz ettiği gibi, göz, burun, ağız ve kulakların ince bir dikkatle işleyiş tarzına, hatta fonlarında tercih ettiği renklere varıncaya kadar ciddi bir uyarlık arz etmektedir.<sup>9</sup>

Genelde aile fertleri, yakınları, dostları ve çocukları resmetmeyi tercih eden Osman Hamdi, bu resim türünün en öneli temsilcilerinden biridir.

<sup>9</sup> Mustafa Cezar, Ferid Edgü, “Osman Hamdi Bey”, Ada Yayınları İstanbul, 1986, s.95



### 3.1.4. Bir Kadın Ressam “Mihri Müşfik”

Saraya yakın bir ailenin mensubu olmak ve buna paralel olarak evdeki batı anlayışı ve belki de özeni etkisiyle Mihri Hanım çok iyi bir eğitim almıştır. Resme olan büyük ilgi ve yeteneği sonucunda, saraya yakınlığı ile tanınan dönemin ünlü Fransız ressamı Fausto Zonaro’dan özel dersler alır. Daha sonra resim eğitimini Paris’te sürdürür.

Sanatçı 1914 kuşağı ile beraber, ilki 1916’da düzenlenen Galatasaray Lisesi Sergilerine katılır. Özgürlükçü ve çağdaş bir yapıya sahip olan sanatçı 1922 yılında İtalya’ya sonrasında da Paris’e giderek Papa XV. Benedict’in portresini yapar.

Aldığı akademik eğitimin kendisine sağladığı desen gücü yanı sıra bu akademik tarzı zorladığı, daha ileri bir anlayışa yönelmek için çabaladığı bazı resimlerinden belli olmaktadır. Portre ve figürlerinde sağlam ve güçlü olduğu görülen sanatçının bulunduğu çevrenin tanınmış ve güzel kadınlarından yaptığı portre ve figür portrelerinde saptanan doğa gözlemi Siyah Çarşaflı Kadın’ı betimleyen resminde ritmik bir anlatıma dönüşür. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde bulunan İhtiyar Kadın Başı ve Ayakta Bir Kadın portresi ile Paris’te bir sergiye katıldığı resimlerinin fotoğraflarından görülen Sankli İhtiyar portresinde sağlam bir desen, karakter yakalama da ustalık yanında duyarlı bir algılama da gözlenir.



Resim 6: Kendi fırçasından Mihri Hanım



Resim 7: Otoportre

### 3.2. TÜRK RESMİNDE PORTRİ GELENEĞİNİN OLGUNLAŞMASI “1914 KUŞAĞI”

Sanayi-i Nefise Okulu'nun kurulması ile resim sanatımızda “1914 Kuşağı” adı verilen ressamlarımız yeni bir anlayışla ortaya çıkarlar.

İzlenimcilik akımının temsilcileri olan Claude Manet, Camille Pissaro, Alfred Sisley, Auguste Renoir renklerin etki gücünü; atölye işi yerine, bizzat doğada çalışarak, güneş ışınları altında bulurlar. Belirli bir süreçten sonra “izlenimcilik” de misyonunu tamamlar. Bu durum Türk Resim Sanatı içinde 1914 Kuşağı diğer adıyla Çallı Kuşağı olarak tanımlanan ardıl resamlara, yapıtlarında yeni bir anlayış ve yorumlama olanağı sağlar. İzlenimcilik akımının zayıflayarak etkisizleşmesi bu durumu olası kılar.

Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyid'den sonra “İkinci Kuşak” olarak da adlandırılan “1914 Kuşağı”nın önde gelen ressamları şunlardır; Mehmet Sami Yetik (1878-1945), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), İbrahim Çallı (1882-1960), Ahmet Hikmet Onat (1885-1977), Feyhaman Duran (1886-1970), Hüseyin Avni Lifij (1886-1927), Namık İsmail (1890-1935).

Resim sanatımızda büyük boyutlu tablolar, bu kuşağın çalışmaları ile başlamıştır. “1914 Kuşağı” daha önceki dönemlerde yoğun olarak yapılan manzara resimlerini, bir ölçüde sınırlandırarak, batılı anlamda figüratif resmi geliştirerek yaymışlardır.

#### 3.2.1. İbrahim Çallı

1914 Kuşağı ressamlarının içinde önemli bir ad olarak İbrahim Çallı, Hikmet Onat, ali Sami Bayar, Ruhi Arel ile birlikte Avrupa'da öğrenim görür. Bu ressamlarımız, 19.yy. Avrupa Resmide önemli bir ekol olan Fernond Cormon'un atölyelerinde ders görürler. Fransız akademizminin katı anlayışı ile yüz yüze gelirler.

İbrahim Çallı Fransız Akademizminden çok izlenimci akımı benimser. Gündelik yaşamın içinde ferah, aydınlık, kesinlik içermeyen tablolar meydana

getirir. Bir ara İstanbul'a gelen Beyaz Rus Ressam Alexis Gritchenko'nun etkisiyle, geometrik kaygıların öne çıktığı grafik ağırlıklı çalışmalar yapar.<sup>10</sup>

Osmanlı toplumunun değişen değerlerini izlemek için İbrahim Çallı'nın portrelerini incelemek önemli sonuçlar verecektir. İbrahim Çallı portrelerini kendi içinde gruplara ayırmak olasıdır. Çallı, resimlediği kadınları kendi yaşamlarını sürdürdüğü mekanlar içinde aktarmaya özen göstermektedir. Yaşadığı evin iç mekanını oturduğu kanepeden izleyen kadın, Çallı'nın yaşam kesiti aktarma konusundaki gözlem ve uygulama gücünü de kanıtlar.<sup>11</sup> Çallı, döneminde kadın konulu resimlere ve sosyal yaşama çekinceli de olsa özgür adımlarla girmiştir. Konuları arasına giren kadınlar İstanbul ve elit çevresinin kadınlarıdır.



Resim 8: Lütfiye İzzetin Portresi



Resim 9: Tefli Kadın Portresi

Çallı'nın kızı Belma Hanım da olmak üzere çok sayıda çocuk portresi ürettiği, bu resimlerinde çocukların dünyasından zengin ipuçları sunduğu, portre

<sup>10</sup> Nurullah Berk – Adnan Turani, “Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi”, C.2, İst.1980, s.26

<sup>11</sup> Kıymet Giray, “Çallı ve Atölyesi”, Türkiye İş Bankası Yayınları 1997, s.99-100.

resimleri arasında en içtenlikli resimlerin çocuk portreleri olduğu da gözden kaçmamalıdır.

Genç kız portreleri onun fırçasında dönemlerine ışık tutarlar. Çallı'nın resimlerinde çarliston modasına göre giyinen genç kızlar ve ışıltılı giysileri içinden parlayan bakışlarını yakalamak ilgi çekicidir. Hatta bu kadınlar balo salonlarında müziğin coşkun ritmini yansıtan bir devinin içinde dans da etmektedirler. Bu başarılı örnekler İbrahim Çallı'nın gözlem ve uygulama gücünü kanıtlarlar.<sup>12</sup>



Resim 10: Kızı Belma Çallı'nın Portresi 100x50 cm Duralit Üzerine Y.B.

Portre yapmak konusundaki yeteneğinin bilincinde olan bir tek İbrahim Çallı değildir. Yakın çevresinde yaşayanlar, Çallı'nın bu yeteneğinin hayranlıkla izlemekte ve konu olarak seçilmenin onurunu yaşamaktalar. İbrahim Çallı, döneminin ünlüleri ile kurduğu dostlukta kuşkusuz yeteneğinin ve parlak zekâsına bağlı hiciv gücünün de payı vardır. Fizyolojik ayrıntıları kavrayan, kişisel ayrımların ince çizgilerini

<sup>12</sup> A.g.e., s.100-101.



aktarabilen, yorum gücü ağırlıklı portreleri, döneminde de büyük bir beğeni toplamaktadır.<sup>13</sup>

Dönemin devlet adamları, yazarları, ünlüleri İbrahim Çallı'nın tuvallerinde ölümsüzlüğü yakalarlar. Bunlardan başlıcaları: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halit Karay, Ruşen Eşref, Yahya Kemal, İsmet İnönü, Osman Hamdi Bey, Hüseyini Rahmi, Aliye Moralı, Rasim Hayri Çizgi'dir.

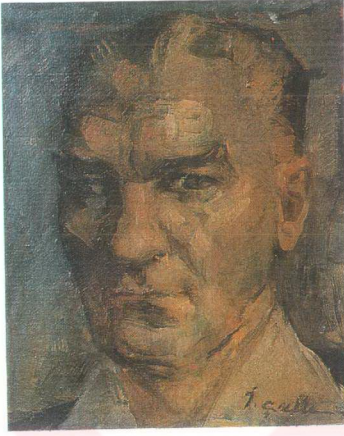


Resim 11: İsmet İnönü, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

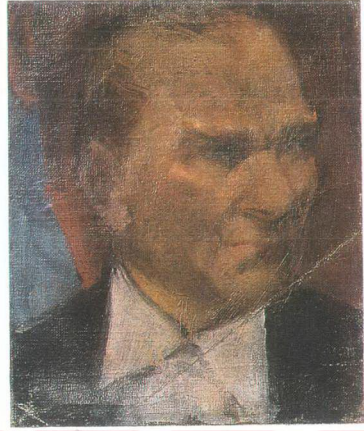
Çallı'nın portreleri arasında, Türk ulusunu esaretten kurtaran Atatürk portreleri ayrı bir yer tutar. Bunlardan ilki 1923 tarihlidir. Sağ köşesinde kırmızı boya ile Osmanlıca yazılmış tarih ve imza bulunan 90x70cm boyutlarındaki sivil giysili Mustafa Kemal portresidir.

Atatürk'ün karşısında onu model alarak resim yapmayı arzulayan ve bunun için çokça çaba gösteren Çallı sonunda bu arzusuna ulaşır. Hatta Atatürk'le en çok birlikte olan sanatçılardan biridir.

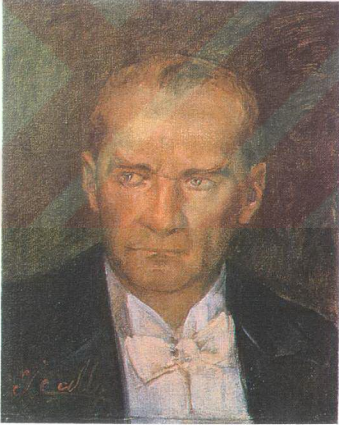
<sup>13</sup> A.g.e., s.105-106.



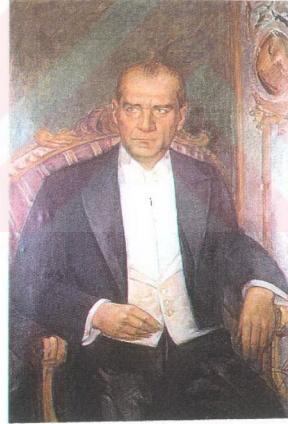
Resim 12: Kontrplak Y.B. 40x5x32.5 cm



Resim 13: Tuval Y.B. 29x24 cm



Resim 14: Tuval Y.B. 48x37.5cm



Resim 15 : Tuval Y.B.(T.İş Bankası)

Atatürk Portreleri arasında Şişli İnkilâp Müzesi, Güzel Sanatlar akademisi, Cumhuriyet Gazetesi ve İş Bankası koleksiyonlarında bulunan örnekleri, önemli yapıtlar olarak dikkat çeker.

### 3.2.2. Hüseyin Avni Lifij

Kısa yaşamı boyunca mitolojik, alegorik, sembolik kompozisyonları, dekoratif amaçlı çalışmaları ve desenleriyle kendine özgü bir biçimin temsilcisi olan Lifij'in sanat kariyeri ilginç bir şekilde bir otoportre ile başlar ve yine bir otoportre ile son bulur. Değişik ruh hallerini yansıtan bu çalışmalarında, sanatçının iç dünyasını, sanatçı kişiliğinin izleri görülür. Bu açıdan, sanatçının gerçekleştirdiği otoportreler ayrı bir öneme sahiptir.<sup>14</sup>

Lifij, temeli Rönesans atölyelerine kadar uzanan usta-çırak ilişkisi sistemini benimsemiş Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde yetişmiş bir sanatçı olarak, Leonardo'nun defterlerinde "figürlerin duruşlarına dair" başlığıyla kaleme aldığı: "Resmettiğin figürlere, insanların kafalarından geçen düşünceleri ortaya çıkaracak duruşlar ver, aksi halde sanatın övgüye layık olmaz" görüşünü benimser.<sup>15</sup>

Portreleri incelendiğinde, annesi, babası, eşi, eşinin babası, kardeşi gibi genellikle yakın çevresinde bulunan kişilerin resmedildiği dikkat çeker. Sanatçının akademik çalışmalarının bir parçası olarak gerçekleştirdiği bazı örnekler ya da sipariş üzerine Mareşal Fevzi Çakmak'ı betimlediği birkaç portre çalışması dışında, genellikle dışarıya portre çalışması yapmadığı görülmektedir. Lifij'in bu türdeki çalışmalarında inisiyatifi tümüyle kendi elinde tuttuğu söylenebilir.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Ahmet Kamil Gören, "Türk Ressamları Dizisi 7", Hüseyin Avni Lifij, YKY.1.Baskı 2001, İstanbul, s.91

<sup>15</sup> A.g.e., s.105.





Resim 16: Harika Litij'in Portresi 46.3x 37.8 cm Ahşap Üzerine Y.B.

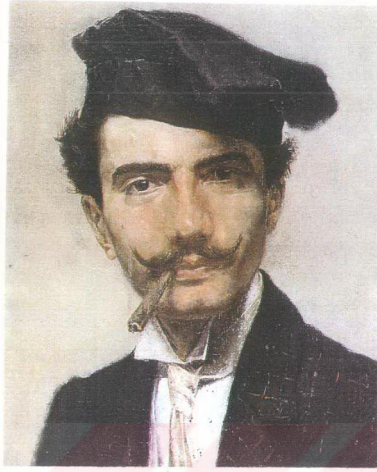
<sup>16</sup> A.g.e., s.91.

Hüseyin Avni Lifij'in "otoportre" konusuna diğer sanatçılara oranla daha fazla eğildiği gözlemlenmektedir. Kuşkusuz bu durumda sanatçının sıkıntılarla dolu yaşamının da büyük payı vardır. Otoportreleri arasında en tanınanı Kadehli-Pipolu Otoportre'sidir.



Resim 17: Hüseyin Avni Lifij, Otoportre, 64x46 cm T.Ü.Y.B.

Tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapmış olduğu otoportresi, boyut olarak diğer çalışmalarının en büyüğüdür. 64x46 cm boyutlarındaki çalışma ile, o zamana değin olagelen geleneğin aşılması söz konusudur. Genellikle, ressamın ciddi bir yüz hali ile kendilerini resmettikleri bilinir. Sanatçı bu durgun ve ağır psikolojik atmosferi bilinçli bir poz seçimi ile dağıtmıştır. Pipo ve kadehin birlikte kullanımı ile bohem bir hayatın mesajını vermekten çok, dış dünyaya karşı açık bir umarsızlık ve alay egemendir.



Resim 18: H. A. Litij otoportre 41x30.5 cm Yağlı Boya

Hüseyin Avni Lifij'in bir önceki yapıtından daha küçük olan (41 x 30.5 cm) otoportresinde, sanatçı yüzünü daha belirgin canlandırmıştır. "Purolu Otoportre" olarak tanınan tablosunda, kepi, kravatı ve purosunu ile sanki bir karşıtlık oluşturmayı amaçlamıştır. Puronun, o yüzyılın İstanbul'unda pek yaygın bir kullanımı olmadığı düşünülecek olursa, farklı yargılara ulaşabilmek olanaklıdır. Pipolu-kadehli otoportresindeki rahat ve umursamaz yüz ifadesi burada kaybolmuştur. Giysileri ile Batılı giyim tarzını, statik ve bir ölçüde donuk yüz ifadesi ile doğunun mistik ve gizemli bireyini yansıtmıştır.<sup>17</sup>

### 3.2.3. Feyhaman Duran

Çallı Kuşağı'nın bir üyesi de Feyhaman Duran'dır. Dönemin diğer ressamı gibi, Paris'te resim öğrenimi görür. Feyhaman Duran, Türk Resim Sanatı içinde portre çalışmalarına titizlikle eğilen bir sanatçıdır. Ressamın yaptığı çalışmalarda, modellerin yüz ifadelerinde, psikolojik ve ruhsal durumlarını yansıtmaya özen gösterdiği gözlenir. Onun bu yeteneğinin çevresi de farkındadır.

<sup>17</sup> Hasan Çakaloğlu, "Türk Resim Sanatı'nda Otoportre", Y.Lisans Tezi, Eskişehir, 2001, s.41.

O dönemin önemli resim olaylarından biri elit tabakanın ressamlar karşısında poz vererek kendilerini usta ressamların tuvallerinde kalıcı kılmalarıdır. Bu durumu Kaya Özsezgin “Türk Resmi” adlı kitabında şu şekilde anlatmaktadır.

“İstanbul’un elit çevreleri için bir ressama, portresini yaptırmak, örneğin bir fotoğraf kamerası karşısında poz vermekten daha anlamlıydı. Böylece ressam karşısında poz veren kişiye özgü portre tutkusuyla başlayıp gelişen figürcü eğilim, zamanla doğal bir figür ressamlığının oluşumunu hızlandırmıştır.”<sup>18</sup>

Feyhaman Duran bu oluşumun hazırlayıcılarından biri durumundadır. Portrelerinde; sağlam desen, karanlıktan kaçınan renk, modele benzeyiş, valör doğruluğu, ışık ve gölge uygunluğu ömrü boyunca uygulayacağı teknik ilkeler olur.

Genellikle yakın çevresinde bulunan kişilerin portrelerini resmetmeyi seçmiştir. Bunlardan en önemlisi kuşkusuz “Ressamlar Grubu” adlı çalışmasıdır.



Resim 19: Ressamlar Grubu

Resimde Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Şevket Dağ ve Hikmet Onat bir arada yer almaktadırlar.

09 – 30 Kasım 1979 tarihleri arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde açılan “Retrospektif Resim Sergisi” için hazırlanan katalogta “Nurullah Berk”, Feyhaman Duran portreleri için şunları söyler:

“Feyhaman Hoca, 1918’lerde, kişiliğini ‘Türk Resim Dünyası’na duyurduktan sonradır ki ‘Portre’nin ne demek olduğu anlaşıldı. Bir kuşak önceki ressamlar ne portreye, ne de insan resmine yanaşmak cesaretini gösterememişlerdi. Osman Hamdi Bey vardı insan resmine yanaşan, bir takım

<sup>18</sup> Kaya Özsezgin, “Türk Resmi”, Türkiye İş Bankası Yayınları, s.21



figürleri büyük çapta düzenlemelerde istifleyen portreler de yapmıştı Osman Hamdi “Mimozalı kadın” gibi neredeyse bir Manet ile boy ölçüşebilecek başarılarına ulaşmıştı. Ama portrecilik, sanatının temel taşı değildi. Feyhaman Hoca’nın başlıca kaygısı insanların portrelerini yapmak, onları tuvalerde yaşatmak olmuştu. Hoca, modelini ona has atmosfer içine yerleştirip canlandırmak istiyor.”<sup>19</sup>



Resim 20: Dr. Akil Muhtar’ın portresi

Aynı sergide yer alan “Akil Muhtar’ın Portresi; parlak, fişkırان renkleri, geniş tuşları, kuvvetli modle ve kompozisyonu, modele ait atmosferiyle dikkat çekmektedir.

#### 3.2.4. Nazmi Ziya Güran (1881-1908)

Nazmi Ziya Güran, Çallı Kuşığı ressamaları arasında, izlenimcilik akımını kendi sanat anlayışı ile yeniden yorumlayan bir ressamdır. Manzara çalışmalarında, noktalama tekniği ile birlikte beneklemeye önem vermiştir. Tablolarında yeni bir renk dizgesi meydana getiren Nazmi Ziya İzlenimcilik Akımı, Türk Resmi içinde, kendi bireysel anlayışından ödün vermeden geliştiren bir sanatçıdır.

<sup>19</sup> Feyhaman Duran Sergi Katalogu, 1970, s.2.

Sanatçının otoportreleri başta olmak üzere kızları Cenan ve Mihriban Hanım, Abdülgani Bey ve Feyhaman Duran portreleri bu tür resimleri arasında önemli örnekler olarak yer alır.



Resim 21: Otoportre, 44x37 cm T.Ü.Y.B.



Resim 22: Kızı Cenan Hanım 60x74 cm T.Ü.Y.B.

### 3.2.5. Hikmet Onat

1914 Kuşluğu ressamlarının bir temsilcisi de Hikmet Onat'tır. Paris'te Cormon atölyesinde eğitim görür. Daha sonraları, Cormon ve Jean Paul Laurens'in etkisinin tamamen yok olduğu görülür. Onat ile birlikte yurda dönen ressamlar yeni bileşimlere ulaşmak için çabalamışlardır. Doğayı olduğu gibi, yoruma tabi tutmaksızın gerçek olarak resmetmiştir. Ayrıntı içeriğin önüne geçerek, biçimin mükemmeliyeti için ilk araç olmuştur.



Resim 23: Ağaçlar altında dikiş diken kadın, 74x89 T.Ü.Y.B.



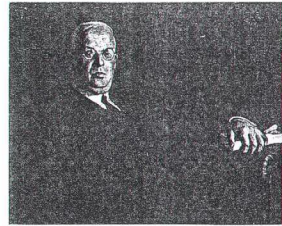
Resim 24: Otoportre 30x20 cm Duralit Ü.Y.B.

Sanatçının portrelerini iki ayrı gruba ayırmak olasıdır. Bunlardan birincisi eş dost resimleridir. Büyük bir çoğunluğu aile çevresindedir bu portrelerin. İkinci grup ise kadın portreleridir. Bu resimlerinde anlatıma katılan kadınlar, genellikle bir doğa kesiti içinde yaptıkları işe dalmış görünümde tuvallere aktarılırlar. Onat'ın tuvallerinde resimlenen kadınlar, ağaçların altında doğa içinde oturarak dikiş diker, gergef işlerler. Bu resimlerin modellerinin Hikmet Onat'ın ya eşi ya da aile çevresinden seçilen modeller olduğu düşünülmektedir.<sup>20</sup>

### 3.2.6. Namık İsmail

Çallı kuşağı ressamlarının önemli bir üyesi olan Namık İsmail, Julian Akademisine devam eder. Fransa'da Cormon atölyesinde öğrenim görür. 1914 Kuşağının diğer ressamları gibi savaş resimleri yapan Namık İsmail, niteliği ağır ve güçlü tablolar üretmeyi amaçlar. İnce ayrıntılı ve işçilikli yapıtlar onu ilk dönemlerindeki izlenimci havadan daha çabuk çıkmasını sağlar. Türk Resim Sanatı içinde Klasik Yapıtlar dizgesine girecek denli bilinen "Hıraman" (164x200 cm) adlı tablosunda, parlak renk ve ışık ile izlenimciliğin etkisi görülür. Tablolarının bir döneminde, dekoratif anlayış belirgindir.

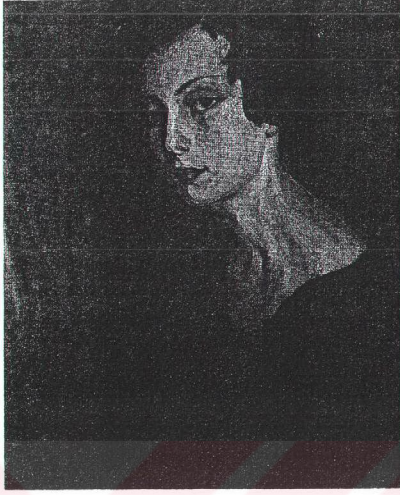
Portre ve diğer figürlerinde, sanatçının gerçekçi yüzünü görmekteyiz. İnsan vücudunun biçim ve hareketlerini çok iyi bildiği, bunun için çok sayıda etüt yaptığı anlaşılmaktadır.



Resim 25: Feyhaman Duran 54x47 cm      Resim 26: Mahir Tomruk 1930, 100x80 cm

<sup>20</sup> Türk Ressamları Dizisi 5, "Hikmet Onat", YKY., I. Baskı, 1995, İstanbul, s.29.





Resim 27: Fahrenntüsa Venç 1922, 45.5x62 cm



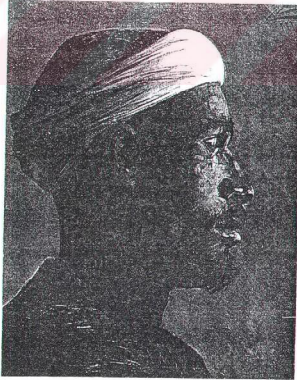
Resim 28: Mediha Hanım 63x59 cm

Figürleri çoğu zaman yarım ya da dörtte üç portre niteliğindedir. Sanatçı Feyhaman Duran, Mahir Tomruk, Fahrennüssa Venç gibi portrelerinde modelin kişisel özelliklerinin ötesinde psikolojik durumlarını da ustaca yansıtmıştır. Tanımlı bir mekan yerine nötr bir fon kullanması da olasılıkla dikkati yalnızca portre üzerine çekmek istemi olarak yorumlanabilir.<sup>21</sup>

### 3.2.7. Sami Yetik

Cumhuriyet Döneminde en olgun yapıtlarını veren Sami Yetik, Kurtuluş ve Bağımsızlık idealiyle bütünleşen savaş konulu resimler yapar. Balkan savaşlarına, bu savaşların içinde yaşayarak tanık olmanın ve asker kökene sahip bulunmanın verdiği tutku ve özveriyle oluşturduğu tabloları, Türk Resminde bu türün seçkin örnekleri arasında yerini alır.

Sami Yetik'in ilgi duyduğu konular arasında belki de en arka sırayı tutar portre resmi. Bu konudaki örnekler oldukça sınırlıdır. Eşi Belkıs Hanım'ın portreleri başta gelenler arasında sayılabilir. Başında Bektaşî dedelerine özgü bir başlık taşıyan yaşlı adam portresi, bu türün sayılı örnekleri arasında yer alır.<sup>22</sup>



Resim 29: Portre 40x30 cm Duralit Üzeri Y.B.

<sup>21</sup> Zeynep Rona, "Türk Ressamları Dizisi 1", YKY, 1992, 1.Baskı, İstanbul, s.25.

<sup>22</sup> Kaya Özsezgin, Türk Ressamları Dizisi 6, "Sami Yetik", YKY, 1.Baskı, 1997, İstanbul, s.27.

### 3.3. PORTR E GELENEĞİNDE MÜSTAKİLLER GRUBU

1914 Kuş ağı'ndan sonra gelen kuş ak içindeki ressam lar, Avrupa'ya giderek Paul Albert Laurent, Ernest Laurent gibi ressam ların atölyelerinde çalış ır lar. Batı'da özellikle izlenimci akım ın etkisi ile ön plana çıkan renkçi anlay ış yerini çizginin önemini, işlevini belirten yapıtları üreten anlay ışa bırak mış ır. Böylelikle 1914 Kuş ağı diğ er adıyla Çallı Kuş ağı olarak adlandırılan kuş ağı n ard ılları, Türk Resim Sanatı'na farklı bir anlay ış getirirler. Daha önceleri, belirli sayıdaki ressam lar Müstakil Ressam ve Heykeltraş lar Birliğı adı altında toplanarak yeni akım ve oluş umların temel zeminini yaşadıkları bu diyalektik süreçte hazırlamış lar dır.

Dönemin önde gelen sanatç ı ları; Şeref Akdik, Muhittin Sebati, Refik Epikman, Ali Avni Çelebi, Cevat Dereli, Mahmut Cuda'dır.

#### 3.3.1.Şeref Akdik (1899-1972)

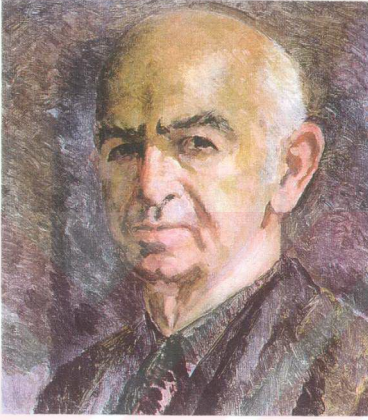
12 Mayıs 1899 tarihinde İstanbul Fatih'te dünyaya gelir. Sanata duyarlı bir aile ortamında yetişir. İlk ve orta öğrenimini Fatih Merkez Rüş tiyesi'nde tamamlar. Babası Kamil Bey'in isteğı ve desteğı ile 1915 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nde öğrenime baş lar. Ömer Adil Bey ve Çallı atölyelerinde yağlı boya çalış ır. 1924 yılında Avrupa Konkuru nu kazanarak Paris'e resim öğrenimine gönderilir. Paul Albert Laurent atölyesinde çalış ır ve 1928 yılında yurda dönerek Anadolu'da öğ retmenlik yapar. Akdik, 1972 yılında yaş ama veda eder.

Kurucu üyeleri arasında yer aldığı Müstakil Ressam lar ve Heykeltraş lar Birliğı'nin 1929'da düzenlediğı 1.Genç Ressam lar Sergisi'ne dört portre ile katılır. 1929 yılında Paris görünümüleri yanında portreler de üreten sanatçı aynı yıl bir Atatürk portresi yapar.

Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencisi olduğı yıllarda Galatasaray Sergilerine ve 1929 yılından başlayarak Müstakil Ressam lar ve Heykeltraş lar Birliğı'nin sergilerine katılan Akdik, ilk kişisel sergisini 1932 yılında Ankara Halk Evleri salonlarında açar. Bu sergide Ankara görünüm lerinin yanında onbir portre çalışması da yer alır.

Şeref Akdik, büyük bir verimlilik içinde geçirdiğı sanat yaşamı boyunca birçok kompozisyonlar, natü r m ortlar, portreler üretir. Tablolarında herhangi bir

yoruma girmeksizin, konuyu tamamlamayı tercih eder. Nesnelere olduğu gibi gerçekçi bir biçimde tablolarına aktarır. Bu gerçekçi resmetme sürecinde, üslup arama gayretinden de vazgeçmez.



Resim 30: Otoportre, 30x10 cm, Duralit Ü.Y.B.



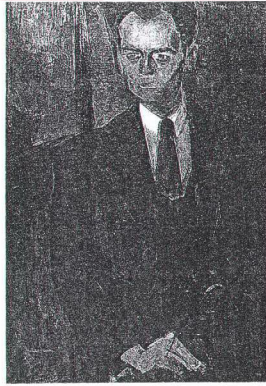
Resim 31: Nazlı Ecevit Portresi 1932, T.Ü.Y.B.



### 3.3.2. Zeki Kocamemi

Zeki Kocamemi Sanayi-i Nefise Mektebi Hikmet Onat atölyesinde öğreniminin bir bölümünü de Çallı atölyesinde sürdürür. Kocamemi'nin kısa süren izlenimci döneminin ardından, Münih'te gördüğü öğrenimin de etkisiyle konstrüktif (inşacı) resmi kuvvetle yöneldiği görülür. Kocamemi, yakın dostu ve çalışma arkadaşı Ali Çelebi ile Münih'te Hans Hoffman'ın atölyesinde buluşarak, bir yandan Alman Expresyonizmi'nin bir yandan da Kübizm etkisinde kalır. 1927'de yurda dönüşlerinde 15 Temmuz 1929'da kuracakları Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ile bu ortak anlayışlarını, bir grup etkinliğine dönüştüreceklerdir. Dönemin sanat yazarı ve düşünürlerinden Ahmet Hamdi Tampınar, Zeki Kocamemi'nin resminde "form ve kütle" öğelerinin ağır bastığı ve "mimari bütünlüğün" egemen olduğu görüşündedir. Bu anlayış Çallı kuşağının getirmiş olduğu ışık ve renk birleşimine dayanan anlayıştan, biçimci yönüyle ayrılır. Üç boyutluluğun plan farklarıyla ele alındığı, hacimselliğin fon ayrımlarıyla oluşturulduğu bu yeni anlayış, ressamların ilgisini çizgi ağırlıklı biçim ve hacimsellik üzerinde yoğunlaştıracaktır.

Atölyesinden yetiştiği Hans Hoffman'ın Kübizm çıkışlı biçim anlayışını kendine özgü bir yaklaşımla kişiselleştiren Kocamemi, 1931'den sonra renk lekelerinin ağırlık kazandığı, sert çizgilerin yumuşak geçişlere dönüştüğü resim örnekleri verir.



Resim 32: İ. Hakkı Oygur portresi 1937, 100x70 cm T.Ü.Y.B. (İst.Res.Heykel Müz.)

Bu üslubunun genel özelliklerini koruduğu portreleri arasında İsmet İnönü Portresi, İsmail Hakkı Oygur portresi ve annesinin portresi önemli örneklerdendir.



Resim 33: Sanatçının Annesinin Portresi 1939, T.Ü.Y.B. (İst. Res.Heykel Müz.)

### 3.3.3. Ali Avni Çelebi (1904-1933)

Ali Avni Çelebi dönemindeki sanatçılardan farklı bir ortamda çalışır. Çelebi, Almanya'da Hans Hoffman atölyesinde, deseni önemli gören sanat anlayışına yönelir. Tablolarında; figür ve nesnelerin, konum itibari ile diğer nesnelere olan ilişkisini önemseyen bir anlayışı benimser. Tablolarında figürlerin, hareketli, düzenli bir istifi göze çarpar.

Sanatçı insana bakışını şu şekilde açıklar;

“İnsan vücudu tabiatın en olgun göstergesi, yansımasıdır. Tabiata ait bütün özellikleri kendisine toplamaktadır. İnsan vücudu utanılabilir bir anlam taşımaktan uzaktır. Asıl utanılabilir duygular yüzde yer alır. Bütün ihtiraslar, kinler, nefretler, arzular ve sevgiler yüzde okunur. Yüz kapanınca vücut saf ve temiz bir tabiat parçasıdır.”



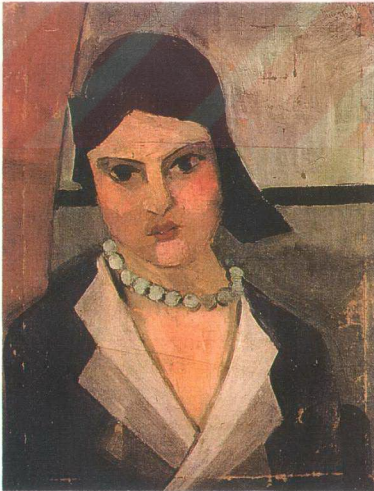


Resim 34: Otoportre 24x34 cm kağıt üzerine karakalem

### 3.3.4. Hale Asaf (1905 İstanbul – 1938 Paris)

Hale Asaf “Müstakiller Grubu” içinde biraz daha bağımsız bir kişiliktir. Tablolarında renk etkisi az, figüratif, yalın neredeyse şema görünümünde eserler meydana getirir. Geniş renk yüzeylerinin geometrik inşasına katılan serbest fırça vuruşları bir şehir görünümünü ya da bir portreyi bir anda, duygu düşünce yaşam yüklü olarak betimler. Paris ve kendi portresi sanatçının yaşama ve dünyaya bakış açısının pencereleridirler.

Dönemin tek etkin kadın ressamı olan Hale Asaf, Paris’te kısa bir süre Matisse ve Dufy gibi tanınmış ressamlardan ders alır. Yurda dönüşünde, ilk resimlerine konu oluşturan Bursa’da öğretmenlik yaptıysa da sonradan Paris’e dönerek yaşamının geri kalan bölümünü orada tamamlar. Gerek Bursa peyzajları, gerekse “Burhan Toprak ve İsmail Hakkı Oygur Portreleri” Müstakillerin izlemiş olduğu Kübist estetiğe Hale Asaf’ın da bağlı olduğunu gösterir.



Resim 35: Otoportre 1928, 58x46 cm T.Ü.Y.B.

Resim 36: Burhan Toprak Portresi

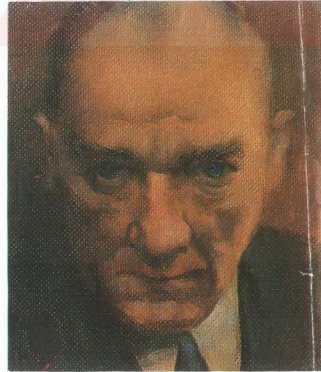
Sanatçının, 58x46 cm tuval üzerine yağlı boya tekniği kullanarak gerçekleştirdiği otoportresinde modern bir kadın simgesiyle karşılaşırız. Resim, geniş renk tuşları ve şematik bir görünümle kübist estetiğin izlerini taşır. Bu estetiğin özelliklerini taşıyan bir diğer portre de “Burhan Toprak” portresidir. Ayrıntılarından arındırılmış, geniş renk yüzeyleri, serbest fırça vuruşlarının hâkim olduğu, modelin duygularının önemsendiği bu portre, sanatçının dönem çalışmalarından önemlileri arasında yerini alır.

### 3.3.5. Edip Hakkı Köseoğlu

Müstakiller grubu içinde, anlatımcılığı ve figürü ön plana çıkaran ressam, Edip Hakkı Köseoğlu’dur.

Resimlerinde; semt kabadayıları, sokak kavgacıları, genelev kadınları, pezevenkler, kumarbazlar, satıcılar, tüm ekmek kavgası içindekiler ve yoksul, gelecekte kaygılı aşıklar tema olarak geçer.

Sanatçının bu tür çalışmalarında dikkatli bir gözlem tutarlılığı vardır. Çağdaş kent toplumunun aşağı tabakalarına duyulan bir ilgi, gerçekçi tema yaklaşımı yönünden herhangi bir siyasal tavır belirtme amacına yönelik değil, ancak gene de bir tür sosyal gerçekçiliktir.<sup>23</sup>



Resim 37: Otoportre 50x40 cm Y. B. Resim 38: (1944) 41x33 cm Duralit Ü.Y.B.

<sup>23</sup> Sezer Tansuğ, “Çağdaş Türk Sanatı”, Remzi Kitabevi, 5.Basım, 1999, İstanbul, s.221-222.

Sanatçının 50x40 cm ebadında duralit üzerine yağlı boya tekniği ile gerçekleştirdiği portresinde sanat uğraşı içinde didinen, duyarlı bir kişiliğin izleri vardır.

### 3.4. 1930 KUŞAĞI “D GRUBU”

1930 Kuşağı'nın resim anlayışı 1933 yılında bir bildirim ile kendilerini açıklayan “D” Grubu ressamlarının yapıtları ile aşılır. Türk Resim Sanatı içinde; dördüncü bir grup olarak ortaya çıktıklarından dolayı Türk Alfabesinin dördüncü harfi olan “D” harfi ile kendilerini nitelemişlerdir. Böylelikle, o yıllarda ve sonraki dönemlerde, bu ressamlar, topluluğu “D” grubu olarak adlandırılırlar. “D” grubu şu resamlardan oluşmaktadır; Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Heykeltraş Zühtü Müridoğlu'dur.

D Grubunun sanatsal yönden çıkış noktası, Empresyonist eğilimleri reddetmek ve kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşaa temeline oturtmaktır. D grubuna 1934 yılında Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu da katılmasıyla yerel motiflere ilgi gösterdikleri geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ kurmaya çalıştıkları gözlemlenmektedir.

#### 3.4.1. Cemal Tollu (1899-1968)

D Grubu içinde yaş olarak en büyük ressam Cemal Tollu'dur. “D” grubu içinde ölçülü bir figür anlayışı geliştirmiştir. Hitit Uygurluğuna ilgi duyar. Tablolarında görülen figürlerin çoğunda, Hitit kabartmalarının etkisi vardır. Cemal Tollu (1899-1968) İstanbul Sanayi-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi) İbrahim Çallı atölyesi mezunudur. Türk Resim Sanatı içinde, figür ve manzara çalışmaları sorununa kendi yönünde en fazla eğilmiş resamlardan biridir. Tollu'nun yetişme döneminde, Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılma sürecini yaşamıştır. Balkan Savaşı, hemen ardından ulusal Kurtuluş Savaşımız, sanatçının daha sonraki döneminde, yapacağı tabloların konu seçiminde belirleyici bir etken olmuştur.

1917 yılında; savaş nedeniyle öğrenimlerini yarıda bırakmak zorunda kalan öğrenciler, İstanbul Şişli'de devletin himayesinde savaş konulu resimler yapmaları



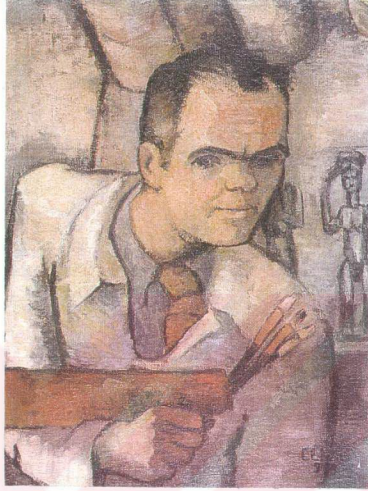
için görevlendirilmişlerdir. Şişli Atölyesi'nin sanatımızdaki yerini Ressam “Adnan Çoker” şöyle açıklar;

“Savaş nedeniyle öğrenimlerini yarıda bırakıp yurda dönen genç resamlara devlet, ‘istediği amaçlar doğrultusunda’ Şişli’de kurduğu bir atölyede ‘Askersel Konuları’ işleme görevi verdi. Devlet böylece savaş sırasında da prestijini korumak amacıyla gerçekleşen bu resimleri Viyana ve Berlin’de sergileyecekti.” (1918)<sup>24</sup>

Cemal Tollu, Fransa ve Almanya’da yaptığı çalışmalar ile Batı sanatını yakından tanıma olanağı bulur. Avrupa dönüşünde ortaya koyduğu sanat anlayışı ile bilinen akademik anlayışın katı disiplin kuralları içinde değildir. Daha da önemlisi; Avrupa’daki dönemin yaygın izlenimci anlayışını ülkesine taşımaz. Bu saptama bile Tollu’nun sanat anlayışını ayırtmamıza yardımcı olur. Figürleri incelendiğinde, gereksiz ayrıntılardan arındırılmış olduğu görülür. Sanatçı bu açıklamalar ile deseninde kendi istediği tutarlı bir dengelenime gider. Figürle birlikte, etrafındaki diğer varlık ve nesneleri bilinçli bir deformasyona tabi tutar. Tüm bu kararlı tutumunun gerisinde; Avrupa’da öğrenim gördüğü yıllardaki iki atölyenin sanat anlayışı rol oynar. Almanya Münih’te Hans Hoffmann, Fransa Paris’te Andre Lhote atölyelerinde öğrenim gören Türk Ressamları, Kübizm’in temel öğretilerini güçlü bir şekilde kavriyorlar.

Genç Türkiye Cumhuriyeti, Atatürk’ün önderliğinde, siyasi ve ekonomik olarak varolmanın yanında, kültürel bir savaşım da vermektedir. Resim yapmayı uzun dönem okullardan ders olarak uygulamayı bile düşünmemiş bir kültürel anlayışın yerini, Cumhuriyet kadrolarının çağdaşlaşma uğraşları alır. Cemal Tollu 1933 yılına kadar yaşanan bu hızlı değişimde, topluma yeni bir bildirim ile kendini açıklayan D grubu içinde yer alır.

<sup>24</sup> Adnan Çoker, “Cemal Tollu”, Galeri B Yayınları, 1996, s.10



Resim 39: Otoportre 73x54 cm 1933, T.Ü.Y.B.

1933 yılında yapmış olduğu otoportresinde, dinamik bir duruş gözlemlenmektedir. Yüzünde umut, heyecan ve atak bir kişinin ifadesi hakimdir. Ressam, palet ve fırçalarını sıkı sıkıya tutmaktadır. Bu durum ressamın mesleğine duyduğu sadakatin de simgesidir.

#### 3.4.2. Abidin Dino

D grubu içinde faal olan bir diğer ressam da Abidin Dino'dur. Dino'nun ilk karikatür ve desenleri 1930'da yayınlanır. 1934 yılında Atatürk'ün isteği ile sinema öğrenimi görmek amacıyla Leningrad'a gider. Cumhuriyetin 10.yılında "Türkiye'nin Kalbi Ankara" filmi çekilen yönetmen Sargey Yutkeviç ile çalışır.

Bu grup içinde kısa bir süre kaldıktan sonra, Yeniler grubuna katılır. Grup içinde araştırmacı bir kişilik olarak dikkat çeker. Sanatçı, soyut ile somut arasında



denge çalışmaları yapmıştır. İnsan figürünü kompozisyonda bir eleman olarak kullanır. Figürlerinde, çizginin sınırlarını zorlayarak, onun işlevini, kendi yaratıcılığının dünyasına ait kılmıştır.

Abidin Dino, birçok kişinin portreleriyle birlikte sayısız otoportre yapmıştır.



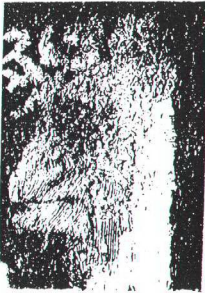
Resim 40: Abidin Dino otoportre: 27x15 cm kağıt üzerine guvaş

Portresini yaptığı kişilerin, kişilik özellikleri ve konumlarını kendi üslubuyla özdeşleştirerek yorumlar. Nazım Hikmet, Rabel, Namık Kemal, Yahya Kemal Beyatlı, Fikret Mualla bu portrelerden birkaçıdır. Çizginin tüm olanaklarının kullanıldığı otoportreleri de önemlidir.

### 3.4.3. Bedri Rahmi Eyüboğlu

Asıl etkinlik ve kişisel tutumlarını “D” grubuna katıldıktan sonra sergileyen sanatçılardan biri de Bedri Rahmi Eyüboğlu’dur. Bedri Rahmi, dikkatini Anadolu toprağı üzerinde yoğunlaştırır. Yeni sayılabilecek bir tavidir bu. Akademide Çalı’dan ya da Nazmi Ziya’dan öğrendikleriyle sonradan gerçekleştirdiği tavır tam olarak çakışmaz. 1940’ların başında bir ara Matisse ve Dufy’nin resimlerine yönelir. Ama o noktada fazla durmaz. Hükümetin düzenlediği yurt gezileri nedeniyle gittiği Çorum’dan yöresel konulara ağırlık veren resimlerle döner. Halkın elinden çıkan işlere, köylü çoraplarına, kilimlere, heybelere çağdaş bir sanat görüşü arasında bağıntılar kurar. Anadolu yerli sanatına, az sözle çok şey anlatmanın gizi olarak bakar. Bir Türk çinisini ya da Anadolu kilimini ünlü bir Batılı ressamın yapıtıyla (Atölye Yemekhanesindeki On’lar Grubunun ilk sergisinde kapıya bir El Greco figürü ve bir de kilim motifi asmıştı) eş düzeyde değerlendirme eğilimi, denilebilir ki, Türk sanatı, bir kalıp, bir şablon değildi. Bedri Rahmi için oradan alınan esinlerin, çağdaş nitelikli bir yapıta dönüşmesi, sanatçının ürettiği bir teknik ve işçilikle mümkün olabilirdi ancak.

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Bedros’lar dizisi araştırmamız açısından önemlidir. İlk örneğini 1938’de kurşun kalemle yaptığı bu portreyi çini mürekkeple tarama portre ve mozaik tadı veren renksiz portreler izler.



Resim41: “Bedros” 1964, kum akrilik 35x25 Resim 42: “Bedros”1964 ku.ak. 35x25

1938’de yapılan kurşun kalem otoportre 1961 sonrasının “Bedroslar” dizisinin asıl çıkış noktasıdır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Bedros’lar dizisindeki otoportrelerini en güzel yine onun şiirleri açıklıyor.

*“Bir yüz, bir insan yüzü  
bin insan yüzü demektir.  
hem yaşam da  
hem resimde  
Ben hep başkalarında  
Seyrettim kendimi  
Şimdi aynamın önündeyim  
Aynamın sırrı kara mürekkep  
İzim kalıyor ben seyrettikçe.”*

B.R.E.

#### 3.4.4. Eren Eyüboğlu (1913-1988)

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun eşi olan Eren Eyüboğlu sanat tarihimizde Hale Asaf gibi Cumhuriyetin ilk döneminde etkin rol oynayan kadın ressamlarımızdan biridir. Çalışmalarına görselleşebilecek her şey girer; başta portre ve otoportreler olmak üzere, peyzajlar, natüromortlar ve çok figürlü kompozisyonlar.

Resimlerinde folklorik renklerin, halk sanatları çıkışlı motiflerin yer alması hiçbir zaman dekoratif ve yüzeysel bir nitelik taşımaz. Biçimlere, hareketlere “giydirilen renk” ışık-gölge ve açık-koyu aracılığıyla çoğu kez açık seçik, bazen alttan alta yapıyı hep duyursanız. Sanat yaşamı boyunca kırılmanın güzel zarif olanın değil, güçlü sağlam yapıdaki biçimlerin peşinde olan Eren Eyüboğlu çok gerekmedikçe ayrıntıya başvurmayan, sadeleştirilmiş karakteristik özellikleri abartılmış kapalı formlarıyla resimlerinde hep kendisi olarak kalmıştır.

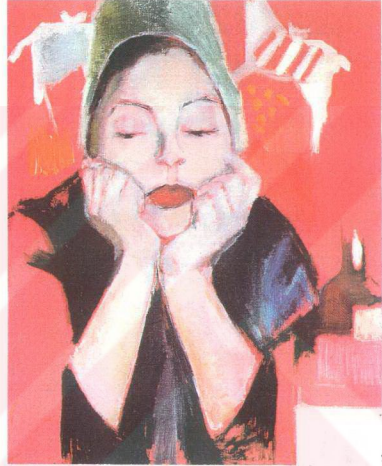
Çok sayıda portre ve otoportre yapan Eren Eyüboğlu insana bakışını şu şekilde açıklar;

“Bir insan var karşımda, poz veriyor karşımda duruyor, yabancı olmayan, daha önceden tanıdığım bir insan, resmetmeye kalktığımda ne görüyorum,

bambaşka bir yüz. Yıllardır ben hep bu yüze bakmışım, o insanla konuşmuşum, ama onu resmetmeye başladığımda bakıyorum, benim tanıdığım insan değil o. İşte o zaman umutsuzluğa kapılıyorum, ya o güne değin aldandım ya şimdi aldaniyorum. Hangisi ? Hiçbir zaman inandırıcı yanıt bulamadım.”<sup>25</sup>



Resim 43: B.Rahmi Portresi



Resim 44: Otoportre 84x61 cm T.U.Y.B

### 3.4.5. Sabri Berkel

Türk Resim sanatında sarsıcı bir etkisi olan ve köklü değişimler getiren “D” grubuna, oluşumundan kısa bir süre sonra dahil olan Sabri Berkel’dir (1997-1993). Akademik öğrenimini Belgrad ve Floransa Güzel Sanatlar Akademisi’nde tamamlar. Berkel, sanat kültürünün birikimini Türkiye’deki izlenimleri ile harmanlayarak, yeni birleşimlere varmayı hedefler. İleriki dönemlerinde, lekeci bir anlayışla soyutlamalar gerçekleştirir.

<sup>25</sup> Ferid Edgü, “Eren Eyüboğlu”, Ada Yayınları, 1994, İstanbul .9



Sabri Berkel özellikle otoportre üzerinde fazlaca yoğunlaşır.



Resim 45: Otoportre 53x39 cm,1931,Y.B.



Resim 46: Otoportre 72x50cm Muka.Ü.Füzen



Resim 47: Otoportre 60x43cm, 1934, Füzen



Resim 48: Otoportre 28x23 cm,1946, Füzen

53x39 cm boyutunda tam cepheden yapılmış otoportre 1931 tarihli ilk otoportredir. Aynı yıl 40x30 cm ebadındaki diğer otoportreden itibaren sanatçının bakış yönündeki tavrının sonraki otoportrelerinde de sürdürdüğü görülür. Genelde sanatçı kendisini gömleği ile resmetmeyi tercih eder. Portrelerinde çini mürekkebi, füzün, kurşun kalem, yağlı boya gibi teknikleri kullanır.

### 3.5.GRUPLAR DIŞINDA KALAN RESSAMLAR

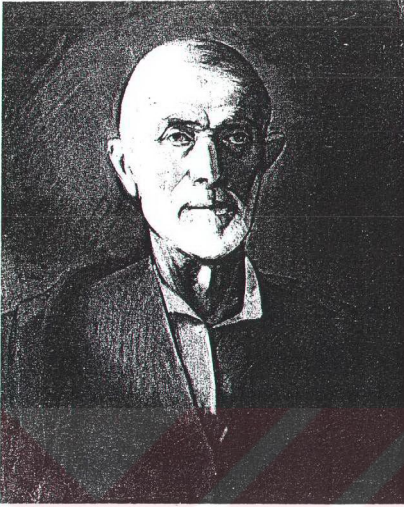
#### 3.5.1. Abidin Elderoğlu

Abidin Elderoğlu (1901-1974) öğretmen kökenlidir. Fransa’da ihtisas görür. Toulouse kentinde Güzel Sanatlar Yüksekokulu’ndan sonra da Paris Julian Akademisi’ne devam eder. Buradaki eğitim süreci içinde Andre Lhote ve Albert Laurens’in öğrencisi olur. Elderoğlu 1942 yılında Cumhuriyet Halk Partisi’nin kültür ve sanat etkinlikleri çerçevesinde, Muş iline, Halk evinin desteği ile tablolar yapması için gönderilir. Elderoğlu burada, ilin doğal güzelliklerini yansıtan, peyzajlar yapar. Eleştirmen Kaya Özsezgin, Elderoğlu’nun sanat anlayışını şu şekilde açıklar;

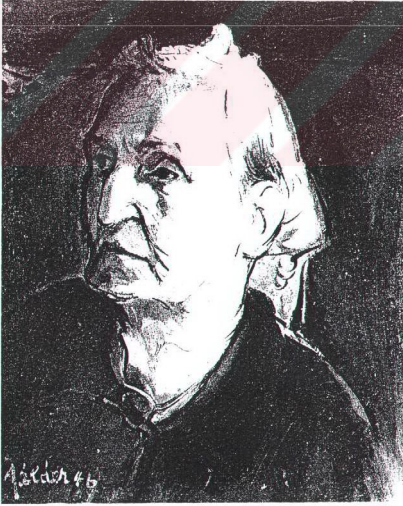
“Çağdaş resmimize geçmişin kültür değerleri arasında bir çıkış kapısı bulmaya çalışan sanatçılardan biriydi. 1940’lara kadar yarı izlenimci, yarı anlatımcı bir yolda figüre dayalı renkçi bir üslubu kararlı çizgiler içinde sürdürmüş, daha sonra kaynağını eski yazının ritmik arabeskinde bulan soyut bir anlayışa yönelmişti. Kalın siyah çizgilerin, geniş kavislerle birbirini kestiği, düz renklerin kesin biçimleri doldurduğu bu dönem Elderoğlu’nun sanatında belirleyici ve saptayıcı bir nitelik taşır. Bir bakıma Nurullah Berk’in figürle yaptığını, Sabri Berkel’in soyut planda gerçekleştirmeye çalıştığını Elderoğlu, kişisel görüşleri ve resim dünyası içinde oluşturuyordu.”<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Kaya Özsezgin, “Bir Anna Sergisi ve Ötekiler”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 42.15.1982, s.49.





Resim 49: Babasının Portresi, 61x50 cm



Resim 50: Annesinin Portresi, 41x33 cm

### 3.6. PORTRE GELENEĞİNDE “YENİLER” YA DA “LİMAN RESSAMLARI” GRUBU

1940’da akademinin yüksek resim bölümünün faaliyete geçmesiyle bir grup ressam, toplum yaşamına ağırlık veren yeni bir topluluk çerçevesinde birleşirler. Bu topluluğun adı “Yeniler” ya da “Liman Ressamları” grubudur. Grubun amacı, toplumla ilişkisi zayıflamış olan sanatı, toplumsal yaşamdan aldığı konulara ağırlık vermek suretiyle, insan ve çevre temeli üzerinde geliştirmektir. Nuri İyem başta olmak üzere Ferruh Başağa, Selim Turan, Turgut Atalay, Agop Arad, Avni Arbaş, Mümtaz Yener, Fethi Karakaş ve Haşmet Akal’dan oluşan grup kendisinden önceki “D” grubunun sanat tutumuna karşı çıkarak İstanbul limanını ve orada çalışanları, gerçekçi bir gözlemin ışığı altında inceleyerek tablolarına aktarmışlardır.

Kendilerini, içinde yaşadıkları toplumun bir parçası olarak gören bu ressamlar, klasik ve alışılmış konuların dışına çıkmaya ve toplumla diyalog kurmaya çalışmışlar, sanatımıza toplumsal gerçekçi bir görüşü egemen kılmak istemişlerdir. 1959’da kurulan “Yeni Dal” grubu, “Yeniler”in bir devamıdır.

Yeniler Grubu’nun oluşum aşamasını Sanat Eleştirmeni “Kaya Özsezgin” şu şekilde açıklar;

“1933-1974 yılları arasında on beş grup sergisi açan “D” grubu karşısında, çoğunluğunu akademiye yeni bitirmiş sanatçıların oluşturduğu yeni bir grup hareketi kendini göstermeye başlamıştır. ‘yaşayan Sanat’ sloganı çerçevesinde toplanan ve ortak bir görüşü benimsemekten çok, kişisel ve çağdaş yöndeki özgün arayışlarını tümüne açık olan “D” grubu, bir grup genç sanatçının tepkisel çıkışına gerekçe oluşturacak eleştiriler karşısında varlığını sürdürülebilmekle beraber, bu eleştirilerden kaynaklanan yeni seçenekler içinde uygun bir ‘karşı-ekip’ olma özelliğini korumaktaydı.

İşte ‘Yeniler’ ya da kurulduğu sıradaki adıyla ‘Liman Ressamları’ bu tartışma ve çatışma ortamı içinde doğdu. Grubun önde gelen üyelerinden Nuri İyem, daha 1935’lerde yakın arkadaşlarıyla bu tartışmanın taraflarından birini oluşturmuştur.”<sup>27</sup>

“D” grubunun ardından gelen “Yeniler” grubunun portre geleneğinde kuşkusuz en önemli ismi “Nuri İyem”dir.

<sup>27</sup> Kaya Özsezgin, “Türk Resmi”, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1994, İstanbul, s.9.

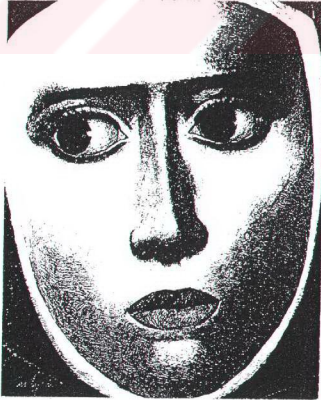
### 3.6.1.Nuri İyem (1915 /....)

“Yeniler Grubu”nun kurucu üyelerinden biri olan Nuri İyem (1915-) Akademe de Leopold Levy atölyesinde öğrenim görür. 1946 ve 1952 yılları arasında “Yeniler” grubunun faal bir üyesi olmuştur. II.Dünya Savaşı’nın ağır koşullarından savaşa katılmayan Türkiye de etkilenmiştir. Nuri İyem Türk Resmi içinde gerçekçi bir sanatçı olarak kabul edilir. Toplumsal konulara, insan figürüne önemle yaklaşan sanatçı, yaşamı boyunca somut ve soyut resim arasında gel git yaşamış ve her iki tarzda da çokça eserler vermiştir.

Nuri İyem’in portreleri ile ilgili Sezer Tansuğ, “*Beş Gerçekçi Türk Ressamı*” adlı çalışmasında şunları yazmaktadır;

“Nuri İyem’in büyük kadın başları nazlı; çekingen bir gülümseyişten yoksun bırakılmış olduklarında çoğunlukla sitemle, acıyla, öfkeyle, dehşetle ya da bu çeşitten yoğun ifadeleri yansıtan duygularla irkilirler. Duyguları gizleyen sessiz bir onur da bazen bu çehrelerde kendi hakkını arar. Bu çehrelerin birer portre olup olmadıklarını anlamaya ihtiyaç da duyulmuyor. Birer anne, kızkardeş, sevgili simgesi gibi değişken çeşitli benzeşmeleriyle aşırı portre sorununu.

Sanatçı, büyük kadın başlarına daima iri gözler ve isteği kavrulmuş ağızlar koyuyor. Bu kadınlar düzgün burunları, güçlü çeneleri ve gergin, çökük yanaklarıyla güzeldirler.”<sup>28</sup>



Resim 51: 1970, 80x65 cm T.Ü.Y.B.

<sup>28</sup> Sezer Tansuğ, “*Beş Gerçekçi Türk Ressamı*”, Gelişim Yayınları, s.69.

Zaman zaman bir beyaz, kimi zaman bunu çevreleyen siyah bir örtünün, bazen de aynı işlevi görsel kıtlarak tamamlayan saçların çevrelediği oval yüzlerin egemen olduğu tuvaler Nuri İyem'in duyarlılığıyla resimlenmiştir.

Hiddetten sabra, sevgiden nefrete, çaresizlikten umutsuzluğa ve karanlıktan sevdaya, önemlisi de gizli başkaldırının sarstığı çığlıklara uzanan ışıkların yandığı gözler başattır. İyem'in anlatımına. Anıtlaşan yüzler, bakışların yansıttığı duygularla sarsılır. Kimi zaman başkaldırının sızılı çığlığı ile açılır ağızlar, yüzyılların sabrını anıtlaştıran yüzlerden...<sup>29</sup>

Çoğunluğu kırsal kesim kadınının çileli yaşamına, kentlerin varoşlarında yaşama mücadelesi içinde varolmaya çalışan gecekondü kadınlarının ikilemlerle dolu günlerine, bazen de kentli kadınların yaşamını özümseyen yorumlarla çıkar karşımıza İyem portreleri.

Tüm ayrıntılarından arınmış biçimler ve nesnelere. Sembolik araştırmalara açılır. Başlı saran kumaşlar ve saçlar, tensel dokuyu belirgin kılan leke dengeleri olarak yüzleri çerçeveler. Yüze anlam ve kişilik katan tüm mimikler ve çizgiler. Bilinçli bir seçimle ayıklanır. Yalın, formlara indirgenmiş dudaklar ve burun yüzün heykelsi yapısında yaratılan dondurucu etkiyi pekiştirir. Gözle çarpıcı bir görsellik ortaya çıkarlar. Bu heykelsi kimliği belirli bir portre haline getiren ve hatta tüm yaşam öyküsünü bir roman gibi sunan anlamlı bakışlar.<sup>30</sup>



Resim 52: 1997, 50x45cm T.Ü.Y.B.

<sup>29</sup> Kıymet Giray, "Nuri İyem", Türkiye İş Bankası Kültür Yayın., İstanbul 1998, s.147.

<sup>30</sup> A.g.e., s.149.



1960'ların ilk yıllarında yapmaya başladığı bu yüz resimlerini tam 30 yıl ısrarla sürdürür Nuri İyem.

İyem'in çokça yaptığı kadın portrelerinin farklı uzantıları arasında, arka planda yaşamın coğrafyasını ve konumunu açıklayan ipuçlarının yer yer soyut anlatımlarla aktarıldığı örneklerde gelişir. Bu toprak kadınının çığlıklara açılan dudaklarında yükselen feryatlar kıraç toprakların çatlaklarında ve kuru ağaçların dalları arasında yankılanır.<sup>31</sup>



Resim 53: 1983, 61x53 cm T.Ü.Y.B.

Resim 54: Portre 1996, 99x69 cm T.Ü.Y.B.

Yaşamının tüm olgularını paylaştığı evi, komşuları ve belki de kuması, arka planda olup giden bir öykünün sembolik nesnel değeriyle özdeşleşir.

Bu portre kadınlarının yaşadığı coğrafyaları belirleyen kent görünümünü arasında Mardin öncelikli örnekler demektir. Mardin evleri, yaşamının ondört yılını geçirdiği evlerin bilinç altından sıyrılıp tuvale yansması anlamındadır.

Nuri İyem'in Kadın Portreleri, Türkiye'nin farklı coğrafyalarının ayrımlı geleneklerini kültürlerini ve özellikle de tiplerini tanıtır. Ceylan bakışlarını

<sup>31</sup> A.g.e., s.150.

taçlandıran ayyıldızlı Hacıbektas güzelleri, öznel görünimleri ile çevrelerini saran doğa dokusunun önünde anıtlarlar.<sup>32</sup>



Resim 55: Nuri İyem, Otoportre 1997, T.Ü.Y.B. Resim 56: Nasip İyem T.Ü.Y.B.30x40 cm

Nuri İyem'in okul çağlarında başlayıp devam ettirdiği otoportreleri bu tür portrelerinin ilk örnekleri sayılır. Bir yaşam öyküsünün görsel kaynakları niteliğindedir bu otoportreler. Yaşam sürecinin evrelerinde geçirilen sıkıntıların, çabalarının yordduğu bakışlar ve beden bir yaşam öyküsünün kaynaklarıdır bir bakıma. Sanatçı, eşi Nasip İyem'i betimlediği portrelerinde sevgi ve onur dolu bir kadın doldurur tuvalerini.

<sup>32</sup> A.g.e., s.151



### 3.7. ON'LAR GRUBU

1940'lı yılları, Türkiye'de toplumsal ve kültürel alanda yeni bir dönemin başlangıcıdır. Sanayi ve ticaret burjuvasinin oluşması, çokpartitili siyasal yaşama geçiş, yabancı sermayenin ekonomik yaşama katkısı, bu dönemde gerçekleşir. Aynı dönem, sanatta çok seçenekli araştırmaya ağırlık verici gelişmelerin de yaşandığı bir dönemdir. Resimde gruplaşmalar giderek azalmaya, kişisel çıkışlar önem kazanmaya başlar. Bir yanda yöresel eğilimlerin güçlendiğini gösteren ve 1930'lu yıllara devletin destekleyici çabaları doğrultusunda ilk örneklerine tanık olduğumuz doğa ve insan gerçekliğine yönelik çalışmalar ön plana geçerken, bir yandan da soyut resmin uzantıları gündeme gelmeye başlar.

Orhan Peker, Turan Erol, Nedim Günsür, Adnan Çoker, Adnan Turani, Leyla Gamsız, bu dönemin ressamı arasında sayılabilir.

### 3.8. RESİMLERİYLE ANADOLU DESTANI

#### YAZAN: RESSAM NEŞET GÜNAL

Neşet Günal, herkesin soyut soluduğu bir dönemin gerçekçi ressamıdır.

Çocukluğu ve gençliği, yoksulluk ve çaresizlikle iç içe yol alan bir ortamın savaş nedeniyle iyice güçleşen koşulları içinde geçer. Akademideki öğrenimine Nevşehir Belediyesi'nin sağladığı (ayda) onüç liralık burs ile devam eder. Bu yetersizlikten ötürü, öğrenciliği sırasında yaşamını kazanmak için çeşitli işlerde çalışmak zorunda kalır. İki yıl boyunca ses tiyatrosunun afiş ve dekorasyonlarını yapar.

Neşet Günal Türk Resminde sanatsal çizgisi hiçbir sapma göstermeden, kendi içindeki tutarlılık boyutunda sürekli bir gelişme gösteren, ender sanatçı örneklerinden biridir.

Kemal İskender, Neşet Günal'ın sanatçı kimliği ile ilgili şunları söylemektedir;

"Güenal'ın üslubu ve resim dünyası gerçekçidir, ama bilinen anlamda gerçekçi değil. Çünkü Güenal'ın gerçekliği dış görünüşü ya da görünüşün nesnellliğini olduğu gibi aktarmakla değil (bunu fotoğraf da yapabilir) yaşam kavgasının; doğadan daha çok toplumsal ilişkilerinin Anadolu insanını ya da "Toprak

Adamları”na kazandırdığı (bedensel ve ruhsal) kimliğin toplumsal bir eleştiri bağlamında doğrudan yansıtılmasıyla ilgilidir. Bu kimlik ise duvar dibinde, kapı eşiğinde, korkuluk gölgesinde, yıkıntılar içinde, çorak tarlada bekleyen her yaş ve cinsiyetten kırsal kesim insanının yaşadığı sorun, bunalım, gerilim, umut, korku, baskı vb. gibi olguların aynasıdır.

Günel resminin temel ifade aracı figürdür. Bu anıtsal boyutlarıyla belirginlik kazanan; çalışma gücünün, emeğin temel araçları olan elleri ve ayakları abartılmış; yırtık, dökük giysileri arasından belli parçaların vurgulanarak gösterildiği ve çoğu kez de sorgulayan gözlerle, doğrudan doğruya izleyicinin gözleri içine bakan bir figürdür. Çevresindeki acımasızca verimsiz doğadan geçimini asgari düzeyde de olsa koparmaya kararlı olan bu figür hem belli bir zaman ve mekân kesitinin insanı ve hem de yeryüzündeki diğer benzerlerinin sınıfsal, toplusal ve konumsal özelliklerinin taşıyıcısı olan bir varlıktır. Bu bakımdan doğa ile bütünleşen bir varlıktır, aynı zamanda doğayı karşısına alan bir varoluşun da simgesidir.

Günel’in çocukluğunun ve ilk gençlik yıllarının belleğinde adeta saplanmış kalmış anılarından hareketle, bu anıların tanığı olarak gerçeğe döktüğü figür tiplemesine dayanan kompozisyonlarının asıl biçimleyici unsuru desendir. Biçimi belirlemenin en etkili aracı olan çizgi; renk, açık-koyu, ışık-gölge, doku vb. gibi diğer bütün resimsel öğeleri önceldir Günel’in resminde. Ancak bu öncelik başta model ve ışık-gölge olmak üzere diğer bütün resimsel öğelerin birbirleriyle örtüşmesini ya da çakışmasını engellemez, tam aksine bu çakışmaya aracılık eder. Hattâ bu gerçeğin yakınlık duyduğu sanatçılardan biri olan François Millet’in ışık anlayışı ve resimlerinin buğulu atmosferinden bir anlamda etkilendiğini varsayabileceğimiz ‘Başakçılar’ dizisi için bile geçerli olduğu söylenebilir.

Günel’in sanatının hiçbir aşamasında ya da ürününde, herhangi kişisel bir his yada coşkunun yeri yoktur. Bunun nedeni, sanatçının kendi bireysel ya da güncel yaşantısı ile resimde anlatmak istediklerinin arasına belli ve kasıtlı bir mesafe koymasından kaynaklanır. Biçimi işlerken örneklediği son derece akılcı ve ekonomik tutumu, resim yüzeyinin her bir santimetre karesinin hesaplanması, biçimle içeriği; mesajın en keskin şekilde iletilmesini sağlayacak anlamda bütünleştirme kaygısının doğal bir sonucudur. Günel iletmeyi amaçladığı mesajı güçlendirmek, ya da gerçeğin özünü en yalın şekilde aktarmak adına, gerektiğinde gerçeküstüçülüğün sınırlarına kadar gelip dayanır.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Kemal İskender, “NEŞET GÜNAL”, Ada Yayınları, İstanbul 1995., s.10-11



Resim 57: Çocuklar, 1984, 157x87 cm Özel Kol.



Resim 58: Duvar dibi, 152x245 cm Özel Kol.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4.1. PORTRE GELENEĞİNİN DEĞİŞİMİ VE YENİ ARAYIŞLAR

#### 4.1.1. Neş'e Erdok

Neş'e Erdok (1940) İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü Neşet Günal Atölyesi mezunudur. Neş'e Erdok; D Grubunun başlattığı insan gerçeğine, dolayısı ile figüre yönelişi, kendi iç gerçeği ile yorumlayan ressamımızdır. Bu yönü ile Neş'e Erdok, kent insanının iç dramını, büyük boyuttaki tuvallele yorumlar.

“D” Grubunun toplumsal misyonunu tamamlamasıyla; kent gerçeği içindeki bireyin acı, masumiyet, aile gibi doğrudan ruhsal iç dünyalarını yansıtan yapıtlar üretir. Örneğin Nedim Günsür, bireyi gruplar halinde yorumlarken, Erdok da anlatılmak istenen, insanın kendisidir.

Erdok'un portrelerini incelerken, Eleştirmen Mehmet Ergüven'in sanatçı hakkındaki yazılarını incelemek gerekmektedir.

“Erdok için figür ile eş anlama gelen insan, giderek yüzünde kristalleşip, onda özetlenir. Ne var ki, insanın bir bütün olarak varlığı (beden, beden dili, vb.) ile sürekli etkileşim halinde olan diyalektik bir ilişki söz konusudur burada – yüz, hem başlangıç hem de final noktasıdır. Buna göre yüz ve beden dili dönüşüm olarak birbirinin sağlamlasını üstlenmiştir; görünürde biri öbürünü yalanlasa bile, sonuçta hep tersine dönüp, ötekini sahiciliğini vurgulamaya yarar bu; el yahut ayakta yüz'e aykırı görünen şey, tam da bu uyumsuzlukla (kopuş?) ters düştüğünü varsıllaştırıp, daha insani bir boyut ekler ona. Yüz ve bedeninin birbirini tamamlaması tek tek her bir uzvun uzlaşmaz çelişkiler toplamı olduğu gerçeğini değiştirmez. İnsan, daima herhangi bir yerinden daha fazla bir şey ola da, sonuçta hep eksik bir şey kalır geri; yüzü diğer organlardan ayıran şey, o fazlalığın silinmeye yüz tuttuğu yer olmasıdır – yüz, tek başına vücudu istila edecek güçten yoksun olsa bile, o potansiyeli haizdir.

İlk günden boyuna portreye özel bir ilgi duyan Erdok, aslında her şeyi kendi portresine çevirecek resimle hesaplaşmıştır. Erdok'un, sınırları son derece net ve güçlü kişiliğiyle oluşuna dünyası, kendisine rağmen çevrenin gizli odak noktasına dönüşünce, yeryüzü kendiliğinden ben'e teslim olmuştur. Öyle ki, bu kendine özgü dünyada cansız nesnelere de sanatçının otoportresinde payına düşeni aldıktan sonra görünür hale gelirler.- Charisma, sonunda tamamıyla “kendi beni”nin uzantısında görünür kulkak üzere, nesnelere kuşatma yetisidir Erdok'ta. Bu noktada belli bir simitçi ya da ayakkabı boyacısından hareketle benzerlerinin prototipini yaratmak, sadece ilk adımdır. Burada; nihai amaç ise



canlı/cansız hemen her şeyin özdeşliğini tamamen yaratıcı özneye borçlandığı bir dünya oluşturmaktır; çoğunlukla açıklamakta zorlandığımız bu olgu her örnekte tuval sathına damgasını vuran bir Erdoklaşma sürecinin tezahürüdür. Esasen – resim yapmak, usul usul dünyayı Erdok’la paketlemeye dönmüştür böylece.

Hiç kuşkusuz, bütün bunlar başlangıçta farklı kaygıyla portreye eğilen Erdok için kısmen geçerlidir; portreye özne müdahale hakkı, aslı ile sureti arasındaki benzerliğin sorun olmaktan çıktığı noktada başlamaktadır. Çünkü – aynen temsil etmekte zorlanan ressamın, onu bozma yetkisi yoktur.

Erdok’un ilk dönemde yaptığı portre çalışmaları, sezgiyle bu gerçeğin altını çizen bir sanatçıya işaret eder. Anneanne’nin (1962) yüzünde kişiliğini okuyabilir hale gelmemiz, Erdok’a rağmen ortaya çıkmış olup, asıl amaç aslı ile sureti arasındaki farkın en aza indirildiği ustalaşma temrinidir. Yaşlı kadının her yönüyle o anı belgeleyip, torunu adına kıyılamadan beklediğini deşifre eden tavır daha ilk bakışta göze çarpmaktadır.

İnce ve hafifçe aşağı bükük dudakları, kendinden emin tavır ile kişilik sahibi bir model. Burada özellikle vurgulanması gereken bir başka nokta ise, tek desenin bile anneannenin yüzünü belleyip, ona aşına olmak için kifayet etmesidir.

Ne var ki, ileriye yönelik bu somut ipuçlarına rağmen, yine de yüzün bir zanaatkar titizliğiyle yeniden üretimi, Erdok için başlangıç evresinde hep ön plandadır. Dolayısıyla akademi yıllarından günümüze ulaşan desen portreleri, her şeyden önce yüz ile dilediği gibi hesaplaşmak üzere yaptığı temrinleri anımsatır. Yüzü iptal edebilmek için, evvela kendisinden çıkacağı şeye sahip olma koşulu, açıkça âmentüye dönmüştür. Yirmi yıl sonra saltanatta karşılaştığımız yüzün böylesine etkili olması, hiç şüphe yok ki, bu ciddi ve uzun vadeli hazırlığın sonucudur.

Erdok’un 1980’lerin ikinci yarısından başlayıp, birkaç yıl arayla yaptığı dört yağlı boya otoportre, kendi türünün en yetkin örnekleri arasında yer alır. Bir tür “hayatı/m./n muhasebesi” olan bu yapıtlar öngörülen malzeme ile dile getirebilecek olanın en soylu ve ağırbaşlı numunesi, başlı başına gizli birer anıt-resim’leridir. Alabildiğine iddiasız (sıkılğan), ama o ölçüde gözüpük ve sahici.”<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Mehmet Ergüven, “Neş’e Erdok”, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1997, 1.Basım, İstanbul, s.150-152

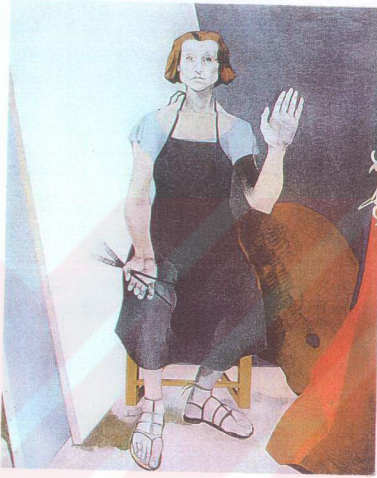




Resim 59: Sanatçının kendi portresi  
(Perçem Düştü Kel Gözüktü Ayaklar Suyu Erdi) 1994, 180x190



Resim 60: Otoportre 1987, 200x150 cm T.Ü.Y.B.



Resim 61: Otoportre (Tanık) 200x160 cm T.Ü.Y.B.



Resim 62: Otoportre 1993, 130x100 cm

Mehmet Ergüven, sanatçının diğer portreleri ile ilgili de şunları yazmaktadır;

“Başkasının bakışını sürekli denetlediği için sonunda onunla bakışmak zorunda kalan Erdok, işaret ediyor olmasından hangi nedenle böylesine etkilendiğimize ışık tutar. Ben’in her an hırpalanmaya aday olduğu trajik – ve belki de bu yüzden hayat anlamlı kılan – bir uzlaşmadır bakışmak. Sarte’ı anımsayalım: Bana dair olasılıklar bakışı ile sabitleyecek özgürlüğümü kısıtlayan öteki, tam da bu yüzden öteki için var oluşumu kalıcı (anlamlı) kalır: “Öteki, ilkesel olarak bana bakan Birisi’dir.”

Bu veriler ışığında 1999 tarihli Semai Erdok’un (sanatçının annesi) portresine bakınca, aslında modelin değil, doğrudan doğruya bakışın resmedildiğini görüyoruz. Erdok, annesine duyduğu sevgiye dair hiçbir ipucu vermediği bu resimde, tahayyül ederek yapmış olmayı, yaratıcı özgürlüğünü (bakışmanın sahnelenmesini) kamçılamak için vesileye çevirmiştir. Açıkça olabildiğine mesafeli ve acımasız, ama o ölçüde sevecen.

Semai Erdok’un boyuna sığmayacak denli kısalıp, yaşlılığın getirdiği deformasyon ile neredeyse homunkulus’a dönüşmesi, daha ilk bakışta derinden etkiler bizi; öte dünyanın eşliğindeki yaşlı kadın, sonunda toprakla aynı hizaya gelmek üzere, gitgide ufalıp bücürleşmiştir – aynen Goethe’nin dile getirdiği gibi; “yaşlanmak, görüntü dünyasından ağır, ağır el çekmektir.”<sup>35</sup>



Resim 63: S. Erdok 2000, 160x120 cm T.Ü.Y.B.

<sup>35</sup> Mehmet Ergüven, (25 Nisan-18 Mayıs 2000 tarihleri arasında düzenlenen Neşe Erdok Sergi Katalogu), Evin Sanat Galerisi , İstanbul.

Semai Erdok'un portresi, görünürde en yakınına bile mesafe koyup, bakış'ını orada güvenceye alan sanatçının, aslında açık uçlu benliğiyle herkes ve her şeyi kucaklamaya hazır olduğuna ışık tutar hiç kuşkusuz ki ve bu nedenle kendi türünün kapsamlı inceleme ve yorumları gerekli kılan sayılı örneklerinden biriyle karşılaşırız burada; çerçevenmemiş ben, kendiliğinden yeryüzünü istila etmeye adaydır çünkü.<sup>36</sup>

#### 4.1.2. Nedret Sekban

Günümüz ressamlarından Nedret Sekban (1952...), İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi mezunudur.

Nedret Sekban'ın resimlerinin çoğunda portre özellikleri ön plana çıkar. İnsanların grup halinde görüldükleri resimlerde o kadar olmasa da Nedret Sekban'ın insanlara yaklaştığını, onları daha içten bir şekilde izlediğini hissederiz. Daha önceki dönemlerinde insanlar hakkında söyledikleri, daha genel olsa da giderek insanların tek tek birey olarak karşımıza çıktığını, Sekban'ın onları bize tanıtmak üzere sunduğunu hissederiz.

Denizde kayığı içinde yalnız kişiler, bozkırdaki demiryolu işçileri, parktaki insanlar, her zaman bu varoluş gizemini ve insanın dünya üstündeki yabancılığını ve yalnızlığını anlatırlar. Çingelener Sekban'ın o güne kadar portresini yaptığı kişilerin sanki hepsini simgeler; yabancılıkları, yaptıkları işin hem pratik hem de us dışı oluşu, dış mekanda "barınak"tan uzak oluşlarıyla aynı zamanda Sekban'ın genelde insanın varoluşuyla ilgili düşüncelerini aktarıyor olmalıdır.<sup>37</sup>

Nedret Sekban'ın renk kullanımına baktığımızda onun "Özer Kabaş" gibi tuvalini renklere dayanarak inşa etmediği, ama rengin en aza indirildiği bazı resimlerinde vurguların ve renk anahtarlarının kullanılışı onun rengi çok ustaca kullanmasını bildiğini ve bunu en ileri ekonomi ile yaptığını gösteriyor.

Bu özelliklerini izlediğimiz en önemli portrelerinden biri olan "*Babama*" adlı resmini Metin Jale Nejdert Erzen'in sanatçı için hazırlanan katalogta şu şekilde yorumlar;

<sup>36</sup> A.g.k.

<sup>37</sup> Metin Jale Nejdert Erzen, "Nedret Sekban Resim Katalogu" (Evin Sanat Galerisi Yayınları, Ekim 2001/İstanbul) s.69-77.

“2000 tarihli bu resmi Deniz’e Övgü; sergisinde galeri kapısından girdiğimde görmüştüm ve bir süre ona bakmaktan kendimi alamadım, hatta içeri girdikten sonra bile bu resmin etkisi gördüklerimi koşullandırdı. Türk resmindeki en içten portrelerden biri diyebilirim; arkadan gelen ışıkta adeta alacakaranlığa boğulmuş, uzaklara bakan bir yüz. Bakışlarımız karşılaşmasa da bizim varlığımızın farkında ve ona rağmen kendi dingin dünyasına dalgın. Bu portrede ve bu insanın enginlere dalgın halinde denizin kendisini, deniz insanının yalnızlığındaki sebatı ve gücü hissediyorsunuz. Gür saçların arkasında ışık saçan bulutlar sanki bu başın sevildiğini, azizliğini ifade ediyor. Bu kadar simgesel oluşmalar olmasa da, bu öylesine içten bir portre ki, ilk anda onu çok derinden tanıdığımızı, tanıdığımız kadar da insana ait gizemle dolu olduğunuzu hissediyorsunuz”<sup>38</sup>



Resim 64: Babama, 2000, 100x81 cm, T.Ü.Y.B.

<sup>38</sup> A.g.k., s.77, 80, 82.





Resim 65: Bir Roman Portresi, 1999, 100x70cm T.Ü.Y.B.



Resim 66: Yol İşçileri Yemek Molasında, 1992, 180x150 cm T.Ü.Y.B.

#### 4.1.3. Mehmet Güteryüz (1938 -)

Resimleri dışavurumculuk ile gerçeküstüculük arasında gidip gelen bir çizgidedir. İnsanı ürperten, itici etkiler yaratan, insanın yabancılaşmasını, yalnızlığını vurgulayan yapıtlarında çirkinliğin resmini yapmaktadır. Serbest bir oluşum içinde merkezi bir düzen yapısıyla gerilim yaratarak sürekli içe doğru derinleştiği hissi veren, çelişkileri anıtsal vurgularla öne çıkaran bir üslup oluşturmaktadır. Resimler kendiliğinden bir çırpıda oluşmuş etkisi yapmakla birlikte, resmin iç öğeleri arasındaki ilişki tesadüfle değil bilinçle kurgulanarak gelişen bir estetik anlayışa sahiptir. Mehmet Güteryüz insanı, doğayı, denizleri konu olarak ele almakta, çok renkli ve kalın boya katmanları ile devinim içinde yabancılaşan hayvana dönüşen yeni ilişkiler yeni sarsıntılarla bunalan, haykıran dramı ve azabı çağrıştıran bedenler ve yüzler resimlemektedir. Gündelik gerçekleri, öyküleri, mitleri ve bilinç altı düşlerini anlatmakta, izleyeni de resmin içine çekerek soru sordurmakta, şaşırtmaktadır. Eleştirel düşünsel alt yapısı ile yoğun trajik duygular içermekte, klasik şema kalıplarının dışına çıkarak yön zıtlıkları ile hareket olgusunu ters yüz ederek zaman zaman duygusal ve romantik olabildiği gibi zaman zaman da ironik alaycı ve mistik anlamlar içermektedir.<sup>39</sup>



Resim 67: Portre

<sup>39</sup> Ayla Ersoy, "Günümüz Türk Resim Sanatı", Bilim Sanat Galerisi Yayn., 1996, İstanbul, s.35

#### 4.1.4.Komet

Komet (Mehmet Gürkan Coşkun) 1941 doğumludur. 1960 ve 1967 yılları arasında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim görür. 1971 yılından beri çalışmalarını Paris ve İstanbul'da sürdürür. Komet çalışmalarında, insan figürünü uzay ile ilintilendirerek, onun nesnel konumunu belirler. Sanatçı, insanın bir varlık olarak sürekli hareket içinde olmasını, devingenliğini yorumlar.

Komet yapıtlarında; insanın yeryüzündeki konumunu ironik bir dille anlatırken yalnızlığı ile konumlandırılmamış bireyin kimlik arayışını da bir bakıma yansıtır. Yazar Önay Sözer insanın bu yalnızlık oluşumunu şöyle açıklar:

“Yine 70’li yıllardan başlayarak Komet’in insan figürlerini geometrik formlar, çerçeveler içine alması, sanki bir yandan çözülmeye karşı büyüsel bir önlem gibi görünürken, öte yandan figürlerin uzayla ilişkisi bakımından dağılmalarla aynı işlevi görüyor. Dağılmada çerçevelenmede aranım yitiminin sonucudur ve insanı en büyük yalnızlığın, kimliğini bulamamış ve hiçbir zaman bulamayacak olmasından doğan yalnızlığın ortasına yerleştirir.”<sup>40</sup>



Resim 68: İsimsiz 25x35 cm T.Ü.Y.B.

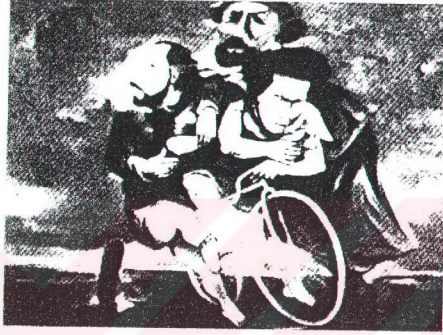
<sup>40</sup> Önay Sözer – Sezer Tansug – Roland Topar, “Komet” (Baskı Adedi 1500, İstanbul Teşvikiye Sanat Galerisi yayınları, Mayıs 2000), s.8.

Komet yapıtlarındaki figürlerin erkek simgesi, sanatçının kendisidir. Sanat içinde kendi biçemi ile bir yer ararken, sureti ile de yüzünü izleyiciye sunar.

#### 4.1.5. Alaettin Aksoy (1942)

1942’de Trabzon’da doğan Alaettin Aksoy, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi Atölyesinde öğrenim görür. İnsan ve mekan kavramlarına, bir yaşam yorumu açısından yaklaştığı çalışmalarında, ince bir ironi, kurgusal bir düzenleme anlayışı ve zamandan soyutlanmış işneleyici bir şiirsellik, kimi zaman birinin ya da ötekinin ağır bastığı bir yaklaşıma göre yorumlanır. Yapıtlarında tema olarak hep insanları alan sanatçıda, zaman ve mekan belirleyici bir önem taşımazlar. Sanatçının kendi ifadesiyle bu çalışmalarda yer alan insanlar, dünyanın herhangi bir zaman diliminde yaşayan insanlardır. Gerçek ve düş, görsel fantazinin ön planda tutulması ile, kurgulamalarında fantastik görünümlere ulaşır. Resimlerinde yer alan insan, “doğru olan” ile “saçma olan”ın (ki bunların ikisi de gerçektir) arasındaki gerçeğin ikilemini yaşar.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Ahmet Kamil Gören, *Akbank Resim Koleksiyonu*, Ana Basım, s.208, İstanbul 1998



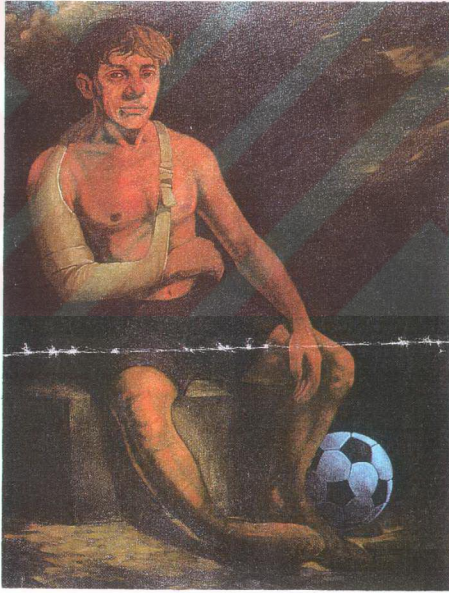
Resim 69: Üç Ressam, 60x82 cm, T.Ü.Y.B.

Alaettin Aksoy'un 60x82 cm ebadında tuval üzerine yağlı boya tekniği uyguladığı "Üç Ressam" adlı resminde üç figür bisiklet üzerinde gösterilmiştir. Bu tablo Türk Resim sanatı içinde figüratif resim anlayışını savunan ressamların topluma bildirimidir. Bu tablodaki diğer iki ressam Komet ve Mehmet Gülyüz'dür. Tablo Türk Resmindeki figüratif hareketin güçlü savunucularını yansıtır.



#### 4.1.6.Hüsnü Koldaş (1949 -)

Resimlerinin kaynağını yaşadığı çevreden, olaylardan ve gerçek kişilerden alır. Kendi gerçek anlayışı ve yorumlama yeteneği doğrultusunda gözlemlediği olgular üzerine sanatını temellendirir. Tiplediği usta, çırak, kuşçu, motorcu, vs. gibi herkesin günlük yaşamda karşılaştığı sıradan insanları anıtsallaştırarak tuvallerine yerleştirirken kendi özneliği ile nesnel olanın bileşkesini vermektedir.<sup>42</sup>



Resim 70: Hüsnü Koldaş (1949), Otoportre, 130x100 cm, T.Ü.Y.B.

<sup>42</sup> Ayla Ersoy, "Günümüz Türk Resim Sanatı", Bilim Sanat Galerisi Yayn., 1996,

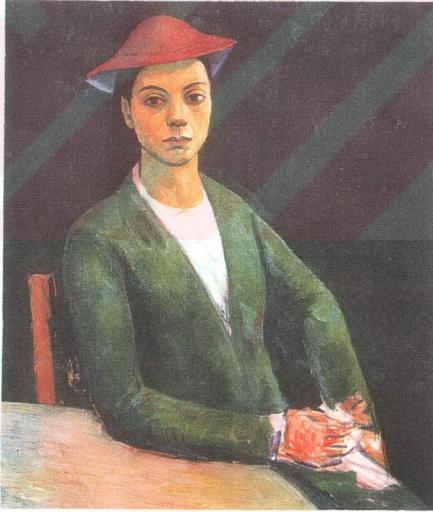
#### 4.1.7. Sebahattin Tuncer (1950 -)

1971-1979 yılında D.G.S.A.Yüksek Resim Bölümü Neşet Günal Atölyesi'nden mezun olur.

Sebahattin Tuncer'in resminde hemen ayırımına varılan; görülmeye, bakılana bıkıp usanmadan yeni bir gerçeklik kazandırmanın uğraşdır.<sup>43</sup>

Objenin bu yeniden yeniden objeleştirilmesi sırasında resimsel dilin, yani sanatın kendisinin sorunsal ediliyor, analitik yaklaşımla çözümlenmesi sanatçının kaygısıdır. Bu kaygının biri plastik, diğeri felsefi olmak üzere iki yüzü vardır.<sup>44</sup>

Resimlerinde "hakikat anı" nı yakalamaya çalışan bir yüzey araştırması, bakılan arasındaki gerilim kavga ve bunun sonucu olarak da devinimi ve durallığı aynı anda kurcalayan bir "açılma" duygusu dikkat çeker.<sup>45</sup>



Resim 71: "Yeşil Giysili Gürsel", 50x70 cm, T.Ü.Y.B.

<sup>43</sup> Filiz Özdem, "Sebahattin Tuncer", Maltepe Sanat Galerisi Yayınları, Ocak 1997.

<sup>44</sup> A.g.k.

<sup>45</sup> A.g.k.

#### 4.1.8. Aydın Ayan

Aydın Ayan (1953) Neşe Erdok'un gerçekçi tavrını, 1978'lerden başlayarak günümüze dek taşır. Ayan'ın öğrencilik yıllarında "insani" olan ile ilgisi, daha sonraki döneminde de egemendir. Tablolarında figüratif anlatım, daima önceliklidir. Sanatçının kişilik oluşumunu geriye dönük olarak ele aldığımızda; birey olarak, ülkenin içinde bulunduğu sosyal ve kültürel göstergelerin en kaotik ve gerilimli olduğu dönemde, yaşanan olguların dışında bir imgesel dünya da değildir. Aydın Ayan tabloları ile yakın tarihimizin izleksel belleğini dizgeselleştirir. Sanatçı, yalnız kendi kültürel coğrafyasının içinde ürün veren ressam kimliğinde değildir 1995 yılında; tuval üzerinde yağlı boya tekniği ile, 89x116 cm boyutunda yapmış olduğu Bosna/Hoşgörüsüzlük adlı tablosunda, tarihi irdeler. Böylelikle, sanat çalışmalarına tarihsel uzamda bir bakış açısı getirir.

Aydın Ayan tablolarında figürü aşırı bir deformasyona tabi tutmaz. Sanatçı insana özgü olan acı, yoksulluk, güç karşısında tutunamamazlık gibi olguları ele alır.

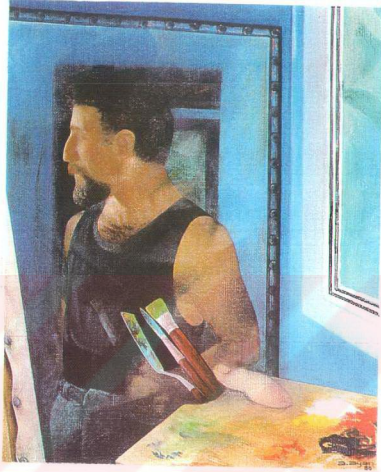
Aydın Ayan'ın önemli tablolarından birisi olan "Ego'nun Yansıması" 1988 yılında tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Tabloyu incelemeye önce, Ayan'ın tablonun tıpatıp benzeri olan bir fotoğrafı saptanır. Sanatçının, otoportresinde doğrudan bu fotoğraftan yararlandığı görülür. Fotoğrafta Ayan'ın yüzü, fotoğraf makinasının objektifine dönüktür. Bu an filme kaydedilirken, arka fondaki bir ayna vasıtasıyla figürün diğer duruşu da sabitlenir. Böylelikle, aynanın salt görme haricindeki "yansıtma" işlevi de izleyiciye düşündürülür. Ayan da öyle yapar, fotoğrafta kendisinin ikinci plandaki görünümünü otoportre olarak yansıtır. Burada sanatçı, üretim sürecinde yaratmanın, uzun ve zorlu uğraşındadır. Tablo içindeki ayna, aslında sanatçının kendi kimliğini yansıttığı tuvaldir. Bir yanı ile tuval, bir yanı ile aynadır. Sanatçı, nesneye doğrudan işlevselliği açısından el atar. Böylelikle; karşıdaki nesne kesin olarak ne tuval, ne de aynadır.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Hasan Çakaloğlu, "Türk Resminde Otoportre", Y.Lisans Tezi, Eskişehir 2001, s.116.



Fotoğraf 1 Aydın Ayan



Resim 72: Aydın Ayan "Otoportre"  
(Ego'nun yansıması) 1988, 65x50 cm T.Ü.Y.B.

Günümüz sanatçıları arasında Ahmet Umur Deniz, Mustafa Horasan, Nur Koçak, Yalçın Karayağız, Sezai Özdemir, Yusuf Taktak, Orhan Taylan ve birçok genç sanatçı da portre resmini konuları arasına almaktadır.

## SONUÇ

Türk Resim sanatında portre çalışmaları, sanatçıların sıkça uyguladıkları geleneksel bir çalışma tarzıdır. İster geleneğin sürdürülmesi düşüncesiyle, ister bunun dışındaki hangi içsel gerekçe ile üretilirse üretilsin, portre çalışmaları ilk örneklerinden günümüze dek sürdürülür. Başlangıçta ressamın kendini ve toplumun diğer bireylerini konu aldığı portre çalışmaları, günümüzde daha toplumsal içerikli bir hal alır.

II.Mahmud'un kendi portrelerini resmi dairelere astığı dönemden, günümüze değin ressamlarımız için değişmeyen tek şey; Türk Resmi'nin Batılı anlamda bir ifade ve anlatı yetkinliğine ulaşmasıdır. Sonuçta, portre resminden hareketle sanatçı yapıtıyla kendi kimliğini ortaya koymaktadır. Özellikle 1914 Kuşağı ressamlarının bu konuda ortaya koymuş oldukları portre örnekleri yeni bir çalışmanın konusu olabilir.

Türk Resminde ortaya konulan portreler dönemlerinin gidişatının sınırlı da olsa izlerini taşırlar. Önceleri benzetme amaçlı yapılan portreler, süreç içinde toplumsallığın sorgulandığı yapıtlar haline dönüşürler.



## RESİM LİSTESİ

- Resim 1: Otoportre, 42 x 32 T.Ü.Y.B.
- Resim 2: Madam X Portre, 70x100 cm Karton Üzeri Pastel
- Resim 3: Otoportre, 120 x 85 cm T.Ü.Y.B.
- Resim 4: Osman Hamdi bey, “Rüstem Paşa Camii Önünde” 240x120 cm Y.B.
- Resim 5: Mimosalı Kadın (Hamdi Bey’in Karısı Naile Hanım), İst.Res.Heykel Müz
- Resim 6: Kendi fırçasından Mihri Hanım
- Resim 7: Otoportre
- Resim 8: Lütfiye İzzetin Portresi
- Resim 9: Tefli Kadın Portresi
- Resim 10: Kızı Belma Çallı'nın Portresi 100x50 cm Duralit Üzerine Y.B.
- Resim 11: İsmet İnönü, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- Resim 12: Kontraplak Y.B. 40x5x32.5 cm
- Resim 13: Tuval Y.B. 29x24 cm
- Resim 14: Tuval Y.B. 48x37.5cm
- Resim 15 : Tuval Y.B.(T.İş Bankası)
- Resim 16: Harika Litij'in Portresi 46.3x 37.8 cm Ahşap Üzerine Y.B.
- Resim 17: Hüseyin Avni Lifij, Otoportre, 64x46 cm T.Ü.Y.B.
- Resim 18: H. A. Litij otoportre 41x30.5 cm Yağlı Boya
- Resim 19: Ressamlar Grubu
- Resim 20: Dr. Akil Muhtar'ın portresi
- Resim 21: Otoportre, 44x37 cm T.Ü.Y.B.
- Resim 22: Kızı Cenan Hanım 60x74 cm T.Ü.Y.B.
- Resim 23: Ağaçlar altında dikiş diken kadın, 74x89 T.Ü.Y.B.
- Resim 24: Otoportre 30x20 cm Duralit Ü.Y.B.
- Resim 25: Feyhaman Duran 54x47 cm
- Resim 26: Mahir Tomruk 1930, 100x80 cm
- Resim 27: Fahrennüsa Venç 1922, 45.5x62 cm
- Resim 28: Mediha Hanım 63x59 cm
- Resim 29: Portre 40x30 cm Duralit Üzeri Y.B.

- Resim 30: Otoportre, 30x10 cm, Duralit Ü.Y.B.
- Resim 31: Nazlı Ecevit Portresi 1932, T.Ü.Y.B.
- Resim 32: İ. Hakkı Oygur portresi 1937, 100x70 cm T.Ü.Y.B. (İst.Res.Heykel Müz.)
- Resim 33: Sanatçının Anneannesinin Portresi 1939, T.Ü.Y.B. (İst. Res.Heykel Müz.)
- Resim 34: Otoportre 24x34 cm kağıt üzerine karakalem
- Resim 35: Otoportre 1928, 58x46 cm TÜYB
- Resim 36: Burhan Toprak Portresi
- Resim 37: Otoportre 50x40 cm Y. B.
- Resim 38: (1944) 41x33 cm Duralit Ü.Y.B.
- Resim 39: Otoportre 73x54 cm 1933, T.Ü.Y.B.
- Resim 40: Abidin Dino otoportre: 27x15 cm kağıt üzerine guvaş
- Resim 41: "Bedros" 1964, kum akrilik 35x25
- Resim 42: "Bedros"1964 ku.ak. 35x25
- Resim 43: B.Rahmi Portresi
- Resim 44: Otoportre 84x61 cm T.U.Y.B
- Resim 45: Otoportre 53x39 cm,1931,Y.B.
- Resim 46: Otoportre 72x50cm Muka.Ü.Füzen
- Resim 47: Otoportre 60x43cm, 1934, Füzen
- Resim 48: Otoportre28x23 cm,1946, Füzen
- Resim 49: Babasının Portresi, 61x50 cm
- Resim 50: Amnesinin Portresi, 41x33 cm
- Resim 51: 1970, 80x65 cm T.Ü.Y.B.
- Resim 53: 1983, 61x53 cm T.Ü.Y.B.
- Resim 54: Portre 1996, 99x69 cm T.Ü.Y.B.
- Resim 55: Nuri İyem, Otoportre 1997, T.Ü.Y.B.
- Resim 56: Nasip İyem T.Ü.Y.B.30x40 cm
- Resim 57: Çocuklar, 1984, 157x87 cm Özel Kol.
- Resim 58: Duvar dibi, 152x245 cm Özel Kol.
- Resim 59: Sanatçının kendi portresi (Perçem Düştü Kel Gözüktü Ayaklar Suya Erdi)  
1994, 180x190
- Resim 60: Otoportre 1987, 200x150 cm T.Ü.Y.B.
- Resim 61: Otoportre (Tanık) 200x160 cm T.Ü.Y.B.

Resim 62: Otoportre 1993, 130x100 cm

Resim 63: S. Erdok 2000, 160x120 cm T.Ü.Y.B.

Resim 64: Babama, 2000, 100x81 cm, T.Ü.Y.B.

Resim 65: Bir Roman Portresi, 1999, 100x70cm T.Ü.Y.B.

Resim 66: Yol İşçileri Yemek Molasında, 1992, 180x150 cm T.Ü.Y.B.

Resim 67: Portre

Resim 68: İsimsiz 25x35 cm T.Ü.Y.B.

Resim 69: Üç Ressam, 60x82 cm, T.Ü.Y.B.

Resim 70 : Hüsni Koldaş, Otoportre, 1949, 130x100 cm, T.Ü.Y.B.

Resim 71: Yeşil Giysili Gürsel, 50x70 cm, T.Ü.Y.B.

Resim 72: Aydın Ayan "Otoportre"(Ego'nun yansıması) 1988, 65x50 cm T.Ü.Y.B.

## **FOTOĞRAF LİSTESİ**

Fotoğraf 1: "Aydın Ayan"

## KAYNAKLAR

ANADOLU UYGARLIKLARI, “**Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi**”, Görsel Yayınları, C.6-1982.

BERK, Nurullah – TURANİ, Adnan, “**Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**”, C.2, İst.1980.

CEZAR, Mustafa, EDGÜ, Ferid , “**Osman Hamdi Bey**”, Ada Yayınları İstanbul, 1986.

ÇAKALOĞLU, Hasan, “**Türk Resim Sanatı’nda Otoportre**”, Y.Lisans Tezi, Eskişehir, 2001.

ÇAKALOĞLU, Hasan, “**Türk Resminde Otoportre**”, Y.Lisans Tezi, Eskişehir 2001.

ÇOKER, Adnan, “**Cemal Tollu**”, Galeri B Yayınları, 1996.

EDGÜ, Ferid , “**Eren Eyüboğlu**”, Ada Yayınları, 1994, İstanbul.

ERSOY, Ayla, “**Günümüz Türk Resim Sanatı**”, Bilim Sanat Galerisi Yayn., 1996, İstanbul

ERGÜVEN, Mehmet, “**Neş’e Erdok**”, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1997, 1.Basım, İstanbul.

GİRAY, Kıymet, “**Çallı ve Atölyesi**”, Türkiye İş Bankası Yayınları 1997.

GİRAY, Kıymet, “**Nuri İyem**”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayn., İstanbul 1998.

GÖREN, Ahmet Kamil, “**Türk Ressamları Dizisi 7**”, Hüseyin Avni Lifij, YKY.1.Baskı 2001, İstanbul.

GÖREN, Ahmet Kamil, **Akbank Resim Koleksiyonu**, Ana Basım, s.208, İstanbul 1998.

İSKENDER, Kemal, “**NEŞET GÜNAL**”, Ada Yayınları, İstanbul 1995.

MÜLAYİM, Selçuk, “**Sanat Tarihi Metodu**”, Gözden Geçirilmiş 2.Baskı İst. Bilim Teknik Yayınevi, 1994.

ÖZSEZGİN, Kaya, “**Türk Resmi**”, Türkiye İş Bankası Yayınları.

ÖZSEZGİN, Kaya, Türk Ressamları Dizisi 6, “**Sami Yetik**”, YKY, 1.Baskı, 1997, İstanbul.

RONA, Zeynep, “**Türk Ressamları Dizisi 1**”, YKY, 1992, 1.Baskı, İstanbul.

SÖZER, Önay – TANSUĞ, Sezer – TOPAR, Roland, “**Komet**” (Baskı Adedi 1500, İstanbul Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları, Mayıs 2000).

TANSUĞ, Sezer, “Çağdaş Türk Sanatı”, Remzi Kitabevi, 5.Basım, 1999, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer, “**Beş Gerçekçi Türk Ressamı**”, Gelişim Yayınları.

TURANİ, Adnan, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Üçüncü Baskı, Ankara Toplum Yayınları, 1975.

TURANİ, Adnan, “**Dünya Sanat Tarihi**”, Dördüncü Basım, İst. Kültür Yayınları, 1992,

TURANİ, Adnan, “**Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**”, Türkiye İş Bank. Kültür Yayn. Ankara, 1977.

TÜRK RESSAMLARI DİZİSİ 5, “**Hikmet Onat**”, YKY.,1.Baskı, 1995, İstanbul.

## **Kataloglar**

ÇAĞLAYAN, B.S. Prof. Dr., “**Osmanlı Sultanları Portreleri**”, Sergi Katalogu, 2002, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet, (25 Nisan-18 Mayıs 2000 tarihleri arasında düzenlenen Neşe Erdok Sergi Katalogu), Evin Sanat Galerisi , İstanbul.

ERZEN, Metin Jale Nejdet, “Nedret Sekban Resim Katalogu” (Evin Sanat Galerisi Yayınları, Ekim 2001/İstanbul).

**Feyhaman Duran Sergi Katalogu**, 1970.

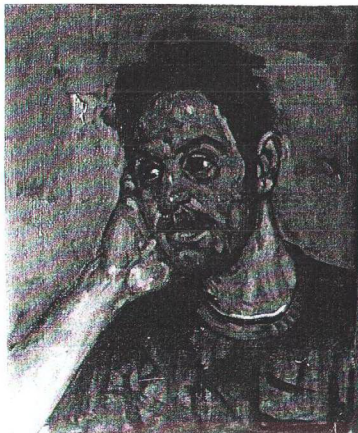
ÖZDEM, Filiz, “Sebahattin Tuncer”, Maltepe Sanat Galerisi Yayn., Ocak 1997.

ÖZSEZGİN, Kaya, “**Bir Anma Sergisi ve Ötekiler**”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 42.15.1982.

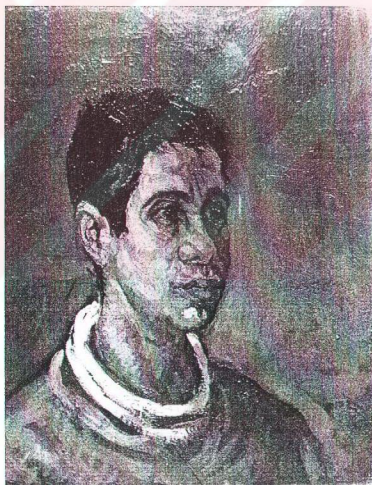




**EKLER**  
**(KENDİ RESİMLERİM)**



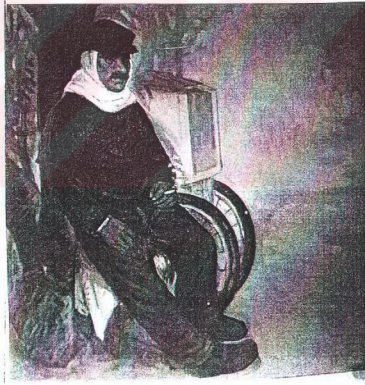
Işıl Tan'ın Portresi 40x50 cm T.Ü.Y.B



Portre 50x70 T.Ü.Y.B



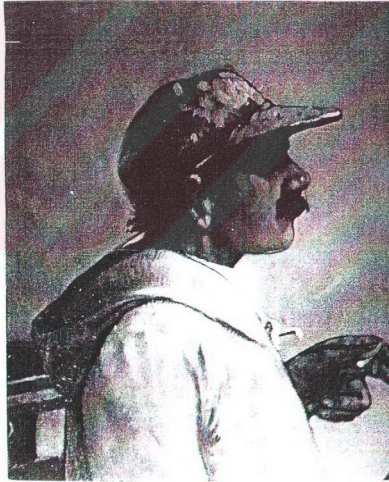
Akordeon Çalan Kız 100x80 T.Ü.Y.B



Satıcı 100x100 T.Ü.Y.B



Hemşire 50x70 T.Ü.Y.B



Çöpçü 50x70 T.Ü.Y.B

## ÖZGEÇMİŞ

- 1974 Erzurum'da doğdu.
- 1999 Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nü bitirdi.
- 2000 Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Yüksek Lisans Programına katıldı. Halen öğrenimine devam etmektedir.

### **Katıldığı sergiler**

- 2000 12.Kalp Vakfı Yarışma Sergisi
- 2000 Çekirdek Sanat Topluluğu 3.Çağdaş Sanat Sergisi
- 2000 Diyaloglar Resim Sergisi
- 2001 13.Kalp Vakfı Yarışma Sergisi (Mansiyon)
- 2001 Atatürk Portreleri Resim Yarışması M.E.B. (İlçe Birinciliği)
- 2002 Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi